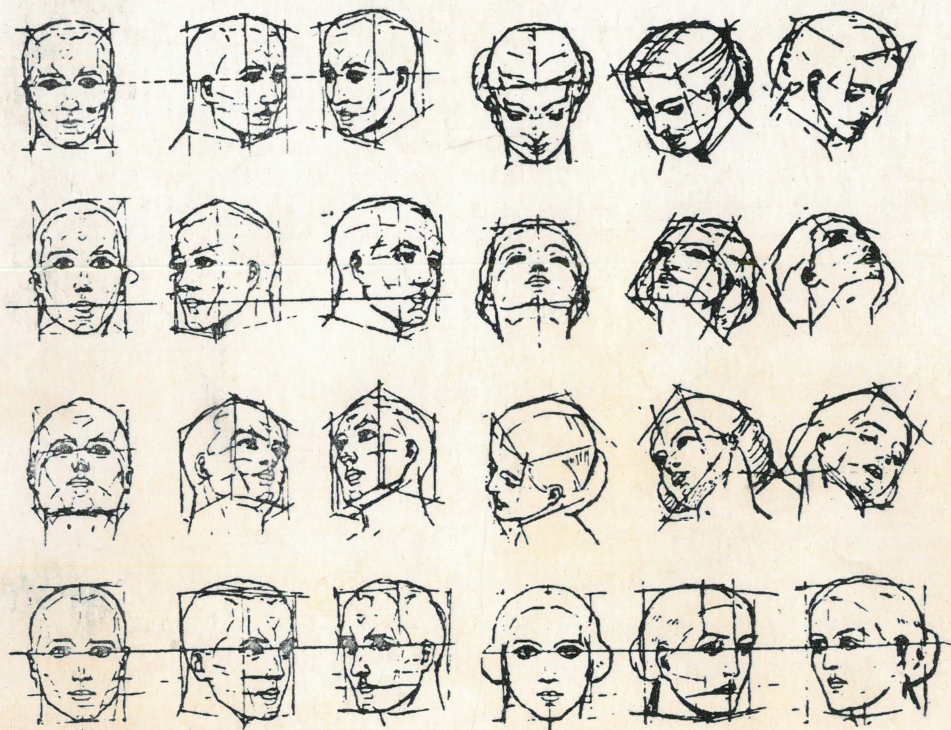




FILOZOFIA PORTRETU

FILOZOFIA PORTRETU

Studia z inkontrologii 2

WYDAWNICTWO
UNIwersYTETU MARII CURIE-SKŁODOWSKIEJ

FILOZOFIA PORTRETU

Pod redakcją
ANDRZEJA NOWICKIEGO

LUBLIN 1992

RECENZENCI

Prof. dr Bogusław Schaeffer
Prof. dr hab. Henryk Swienko

REDAKTOR

Lucyna Sobolczyk

OKŁADKA

O widzeniu przedmiotów, rysunek W. Witwickiego z 1954 r.

ISBN 83-227-0470-4

SPIS TREŚCI

Wstęp	7
Andrzej Nowicki (UMCS) — Filozofia portretu jako dział inkontrologii (Dzieje budowy filozofii portretu — Uwagi o portretach kompozytorów — Portret jako przedmiot do...)	9
Teresa Rzepa (UAM, Poznań) — O portrecie psychologicznym	35
Czesław Gryko (UMCS) — O „portrecie socjologicznym”	65
Krzysztof Wieczorek (UŚ, Katowice) — Portret jako miejsce spotkania	85
Stefan Symotiuk (UMCS) — Status „szkicu portretowego”	105
Zofia Majewska (UMCS) — O Ingardenowskich portretach Husserla	119
Iwona Jeleń-Siedlaczek (Lublin) — Portrety muzyczne w śpiewniku <i>Muzyka do pieśni wolnomularskich</i> Józefa Elsnera (1769–1854)	129
Jadwiga Hodor (Kraków) — Portrety muzyczne Bogusława Schaeffera	157
Emanuele Gennaro (Genua) — Moje spotkania malarskie z wielkimi filozofami	193

WSTĘP

Dla budowanego przez nas systemu filozofii kultury szczególnie charakterystyczne jest wzajemne przenikanie się teorii spotkań (inkontrologii) z teorią portretu. Z jednej strony nie ma portretów bez spotkań. Każdy portret jest owocem spotkań, relacją o nich, a także miejscem wielu innych spotkań. Z drugiej strony nie ma spotkań bez portretów. Każdemu spotkaniu towarzyszy nieustanne wzajemne portretowanie się partnerów spotkania.

Inkontrologia powstała jesienią r. 1973 równocześnie z Zakładem Filozofii Kultury UMCS. W roku 1984 ukazała się nasza praca zbiorowa pt. *Studia z inkontrologii*, a teraz oddajemy Czytelnikom drugą jej część — *Filozofię portretu*. Warto jednak zauważyć, że również inne prace zbiorowe Zakładu zajmowały się „spotkaniami” i „portretami”. Takie prace, jak *500-lecie Grzegorza z Sanoka* (1979) i *W 400-lecie urodzin Vaniniego* (1985) były relacjami o naszych spotkaniach z tymi myślicielami i próbami ich portretowania; *Czas w kulturze* (1983) i *Filozofia przestrzeni* (1985) to prace o czasie i przestrzeni spotkań. *Struktura podmiotu* (1988) ukazywała wielocząsteczkową strukturę podmiotów spotkań i wprowadzała do obiegu pojęcie „portretu ergantropijnego”, a *Filozofia warsztatu* (1990) — podobnie jak wcześniejsze *Studia z inkontrologii* (1984) — pokazywała spotkania filozofii z muzyką i innymi dziedzinami kultury. Również i w *Filozofii portretu* wiele miejsca zajmują problemy muzyki, co nie powinno dziwić, ponieważ już w starożytności Platon nazywał muzykę „sztuką portretowania” (εἰκαστική).

Wielość dziedzin, które składają się na kulturę, wymaga badania kultury z różnych punktów widzenia, toteż wszystkie prace zbiorowe Zakładu mają charakter interdyscyplinarny. W *Filozofii portretu* wokół badanego przez nas przedmiotu zauważyć można konstelację rozmaitych punktów widzenia charakterystycznych dla psychologii (Teresa Rzepa), socjologii (Czesław Gryko), filozofii (Andrzej Nowicki, Krzysztof Wieczorek, Stefan Symotiuk), historii filozofii (Zofia Majewska), muzykologii (Jadwiga Hodor, Iwona Jeleń-Siedlaczek) i malarstwa filozoficznego (Emanuele Gennaro).

Podobnie jak poprzednie zeszyty z tej serii, również *Filozofia portretu* ma okładkę ozdobioną rysunkiem Władysława Witwickiego (1878–1948), sporządzonym w r. 1940 i reprodukowanym w książce *O widzeniu przedmiotów* (Warszawa 1954). Narysowane przez wielkiego psychologa i filozofa 24 główki pokazują, jak różnaitość wyglądoów zależy od zmiany punktu widzenia.

A. Nowicki

Andrzej Nowicki

FILOZOFIA PORTRETU JAKO DZIAŁ INKONTROLOGII

(Dzieje budowy filozofii portretu — Uwagi o portretach
kompozytorów — Portret jako przedmiot do...)

Filozofię portretu można uważać za dział inkontrologii (powołanej do życia w r. 1973 filozofii spotkań), ponieważ każdy portret jest w istocie splotem rozmaitych spotkań. W szczególności:

— każdy portret jest owocem spotkania i relacją o spotkaniu pomiędzy portretującym a portretowanym,

— owocem spotkań pomiędzy portretującym i tymi twórcami, od których uczył się sztuki portretowania,

— oraz owocem spotkań portretującego z tworzywem, którego aktywność wywiera wpływ na kształt portretu,

— portretowany wnosi w portret to, co wyniósł z owocnych spotkań,

— portret jest miejscem spotkań osoby, która go ogląda, z portretującym, portretowanym i tymi światami, które oni w sobie noszą.

Spotkania z nimi należą do kategorii „spotkań w rzeczach”.

Fundament systemu filozofii kultury stanowi myśl o realnej obecności człowieka w wytwarzanych przez niego rzeczach. Rozwinięciem tej myśli jest teoria ergantropii, zajmująca centralne miejsce w tym systemie.

Jeżeli kulturą jest „człowiek w rzeczach” (*cultura est homo in rebus*), to powstaje pytanie, czy jestem obecny jedynie w tych rzeczach, które sam wytwarzam, czy też, oprócz tego można wykryć moją obecność w rzeczach wytworzonych przez innych ludzi. Teoria ergantropii koncentruje uwagę na pierwszym rodzaju obecności, przyjmując, że twórca jest obecny w wytworzonej przez siebie rzeczy przede wszystkim charakterystycznym dla siebie sposobem jej wytwarzania. Filozofia portretu, koncentrując uwagę na formach obecności człowieka w portretach jako rzeczach wytworzonych przez innych ludzi, pełni wobec teorii ergantropii zadania komplementarne.

Istotne częściki budowanej przeze mnie filozofii portretu znajdują się — w postaci rozproszonej — w czterech moich książkach i dwudziestu kilku pracach. Rozwijane w nich wątki przedstawiam w porządku chronologicznym w *Dziejach budowy filozofii portretu* (tekst z grudnia r. 1989) i uzupełniam je dwoma nie drukowanymi dotąd szkicami: *Uwagami o portretach kompozytorów* (z marca r. 1985) i *Portretem jako przedmiotem do...* (z lutego r. 1989).

DZIEJE BUDOWY FILOZOFII PORTRETU

Zbieraczem portretów byłem od dziecka, ale pierwsze załączki filozofii portretu pojawiły się w moim umyśle wraz z dokonaniem 25 lutego 1965 r. odkryciem proveniencji sztychów z Vaninim, Brunem i Campanellą¹. W opublikowanym wówczas tekście pojawia się kilkakrotnie słowo „portret” i „pasjonujący problem”: jak ci wielcy myśliciele „wyglądali naprawdę”.

Badaniom moim w tej dziedzinie patronował wówczas Luigi Firpo z Turynu, od którego przejąłem nazwę tej dziedziny — i k o n o g r a f i a. Wzorem, który mi przyświecał, były jego znakomite prace o ikonografii Campanelli i Erazma z Rotterdamu. Wkrótce

¹ A. Nowicki: *Rozstrzygnięcie sporu o serię starych rycin. Odkrycie proveniencji sztychów z Vaninim, Brunem i Campanellą*, „Euhemer”, 1965, nr 3 (46), s. 3–8.

też pojawiły się moje o ikonografii Vaniniego² i Lyszczyńskiego³, a wraz z nimi myśl, że sprawą teoretycznie interesującą jest nie tylko to, jak myśliciele ci wyglądali „naprawdę”, ale również to, jak ich sobie wyobrażano; jak starano się (wysiłkiem wyobraźni) dopasować ich wygląd do treści ich dzieł i do tego, co wiedziano o ich osobowości.

O kierunkach dalszych moich rozważań zdecydował Giovanni Imperiale (1596–1670), u którego znalazłem pojęcie *verior effigies*⁴. Od „wyglądu” człowieka „prawdziwszym wizerunkiem” są jego dzieła. Przyjęcie tej myśli mogło prowadzić do wygaśnięcia zainteresowania „portretami” i skoncentrowania uwagi na „dziełach” myślicieli, ale — w sposób paradoksalny — spotęgowało pasję kolekcjonowania portretów i porównywania ich ze względu na osiągnięcia przez nie stopień „prawdziwości”, czyli umiejętności uchwycenia i utrwalenia tego, co najbardziej istotne dla portretowanego myśliciela.

Przyjąłem założenie, że „to, co najbardziej istotne” dla danego człowieka pokrywa się z tym, „z czym się człowiek utożsamia” albo „powinien utożsamiać”. Owocem tych rozważań była napisana w r. 1972 praca pod charakterystycznym tytułem: *Klasyfikacja portretów jako klasyfikacja sposobów utożsamiania się z samym sobą*⁵ — włączona do książki *Człowiek w świecie dzieł* (1974). Ukazanie się tego tekstu można uznać za narodziny mojej filozofii portretu, która już wtedy miała rangę jednej z najważniejszych części składowych prezentowanego przeze mnie systemu filozofii kultury opartego na inkontrologii i ergantropii.

² A. Nowicki: *L'iconografia vaniniana*, [w:] *Giulio Cesare Vanini (1585–1619) la sua filosofia dell'uomo e delle opere umane*, Wrocław 1968, s. 38–44; *Ikonografia Vaniniego*, [w:] *Centralne kategorie filozofii Vaniniego*, Warszawa 1970, s. 247–283.

³ A. Nowicki: *Ikonografia...*, [w:] *Studia nad Lyszczyńskim*, cz. IX, „Euhemer” 1971, nr 4 (82), s. 169 i rozszerzona wersja, [w:] *Kazimierz Lyszczyński 1634–1689*, Łódź 1989, s. 71–78.

⁴ A. Nowicki: *Giovanni Imperiale (1596–1670), jego Muzea i Noce*, „Archiwum Historii Filozofii i Myśli Społecznej”, 1969, t. 15, s. 145–158.

⁵ A. Nowicki: *Człowiek w świecie dzieł*, Warszawa 1974, s. 81–105.

Tym, co odróżniało tę filozofię portretu od rozważań innych autorów o portretach, była myśl o „irradiacji semantycznej” rozumianej jako promieniowanie rzeczy (dzieł ludzkich) na twarz portretowanego człowieka⁶.

Wyróżnioną klasą rzeczy stały się dla mnie książki, a przedmiotem badań stało się „portretowanie przedmiotami” na przykładzie wykorzystywania książek do nadawania portretowanemu człowiekowi określonego znaczenia. Wyniki badań przedstawiłem w paragrafach: *Formy obecności człowieka w książce*⁷ i *Klasyfikacja stosunków łączących człowieka z książką*⁸, a także w „Studiach o Książce”⁹.

W połowie lat siedemdziesiątych podjąłem dwa równoległe badania: z jednej strony nad rysunkami Władysława Witwickiego (1878–1948), koncentrując uwagę na portretach Sokratesa, które ukazywały go „w świetle spotkań”¹⁰, z drugiej nad „portretami muzycznymi”¹¹. Zebrane materiały wykorzystałem w książce *Portrety filozofów w poezji, malarstwie i muzyce* (1978) — w całości poświęconej problematyce filozofii portretu. Mimo okazałych rozmiarów nie była ona pełną prezentacją systemu, ponieważ na pierwszy plan wysunąłem analizę materiału empirycznego, omawianie konkretnych utworów literackich, malarskich, rzeźbiarskich, muzycznych i przesłoniłem nimi filozoficzne treści tej książki. A najważniejsze treści były następujące:

⁶ *Tamże*, s. 171–215.

⁷ *Tamże*, s. 155–168.

⁸ *Tamże*, s. 168–215.

⁹ A. Nowicki: *O sposobach istnienia człowieka w książce*, „Studia o Książce”, t. 4, Wrocław 1973, s. 3–25 i *O czytaniu obrazów i czytaniu na obrazach*, *tamże*, t. 5, Wrocław 1975, s. 45–52.

¹⁰ A. Nowicki: *Sokrates na rysunkach Władysława Witwickiego*, „Meander”, 1977, nr 7–8, s. 289–306; *Od Achillesa i Afrodyty do Uranii i Zenona z Elei, czyli antyk w wyobraźni plastycznej Władysława Witwickiego*, „Meander”, 1983, nr 12, s. 521–536.

¹¹ A. Nowicki: *O „dźwiękowych portretach” Heraklita i Platona w muzyce współczesnej awangardy*, „Meander”, 1978, nr 2, s. 81–92; *Antyk w muzyce Mozarta*, „Przegląd Humanistyczny”, 1988, nr 3, s. 47–57.

— podkreślenie, że filozofia portretu jest działem inkontrologii (już pierwsze zdanie tej książki informowało, że „Portrety filozofów są książką o spotkaniach...”),

— nawiązujące do ontologii Ernsta Blocha (1885–1977) przesunięcie punktu ciężkości z zainteresowania tym, co było i tym, co jest, na zainteresowanie tym, czego jeszcze nie ma, a więc „podejmowane próby rozpatrywania badanego materiału w aspekcie jego możliwości bycia innym niż jest”, stałe przechodzenie od problemu „jakie są” portrety do poszukiwania „odpowiedzi na pytanie, jakie mogą i powinny być portrety filozofów”¹²,

— przyjęcie założenia, że wszystkie portrety są dziełami wielowartstwowymi¹³,

— poszukiwanie „przestrzeni dla naszej własnej aktywności” zarówno w zakresie „sposobu czytania portretów”, jak i w zakresie „sposobu wytwarzania takich portretów, jakich dotąd jeszcze nigdy nie było”¹⁴.

Istotnym uzupełnieniem *Portretów filozofów* były wydrukowane w r. 1980 — *Portrety teologów*, w których rozwijałem myśl, że dobry portret teologa powinien ukazywać go wraz ze stworzonym przez niego systemem teologicznym i że przykładem trafnego rozwiązania tego zadania może być *Disputa del Sacramento* Rafaela (1483–1520). Portret powinien pokazywać nie tylko człowieka, ale także i przede wszystkim tworzone przez niego dzieło — akt eksterioryzowania się w rzecz¹⁵.

Drugim uzupełnieniem były moje *Uwagi do teorii portretów nauczycieli* napisane w r. 1979 i wydrukowane w *Nauczycielach* (1981). Dobry portret nauczyciela powinien pokazywać go w spotkaniach z jego uczniami, a także „w sytuacjach odsłaniających związki działalności nauczycielskiej z innymi dziedzinami jego życia, ujaw-

¹² A. Nowicki: *Portrety filozofów*, Lublin 1978, s. 7–8, 384–385.

¹³ *Tamże*, s. 32–37, 376–378.

¹⁴ *Tamże*, s. 66–68, 243, 280, 289, 339, 370.

¹⁵ A. Nowicki: *Portrety teologów*, „Euhemer”, 1980, nr 1 (115), s. 31–39.

niać te aspekty osobowości, które są głównym źródłem jego sukcesów nauczycielskich i wychowawczych”¹⁶.

Trzecim uzupełnieniem był napisany w r. 1978 dialog *O posągach narzędzi myślowych*, wydrukowany w r. 1980 w *Lampie trzydziestu spotkań*, odpowiadający na pytanie, jakim powinien być dobry portret filozofa. Zakładając, że wielkim filozofem jest tylko ten, kto potrafi wytwarzać nowe narzędzia pojęciowe, wysuwam tam postulat, aby portret filozofa pokazywał go wraz z wytworzonymi przez niego narzędziami pojęciowymi¹⁷.

Przystępując do pisania książki o Władysławie Witwickim próbowałem podsumować własne rozważania nad tym, jakie cechy powinien posiadać jego — sporządzany przeze mnie — portret. Napisałem więc dialog *O sztuce portretowania*¹⁸, wydrukowany w *Uczniu Twardowskiego* (1983), eksponując w nim pojęcie „portretowania osobami”, czyli pokazywania osoby portretowanej „w spotkaniach” z różnymi ludźmi w taki sposób, żeby każde spotkanie odkrywało jakiś nowy, nieznany aspekt jej osobowości. Równocześnie, ingardenowskiej koncepcji „miejsc niedookreślonych” przeciwstawiłem „wyraźnie określone puste pola” dla aktywności czytelnika obrazów.

W roku 1984 podjąłem decyzję wykorzystania własnego zbioru portretów kompozytorów jako materiału do napisania książki. Naszkicowany wówczas projekt książki pt. *Portrety kompozytorów* został wydrukowany w całości zaraz po *Dziejach budowy filozofii portretu*, nie ma więc potrzeby omawiania go w tym miejscu. Należy tylko zwrócić uwagę na związek łączący ten projekt z *Aneksem do Portretów filozofów*, zawierającym wskazówki dotyczące zbierania portretów¹⁹.

W obu zbiorach portretów (filozofów i kompozytorów) abstrahowałem od twórcy, a więc nie zwracałem uwagi na to, czy dany portret jest wierszem, utworem muzycznym, rzeźbą, obra-

¹⁶ A. Nowicki: *Nauczyciele*, Lublin 1981, s. 16–18.

¹⁷ A. Nowicki: *Lampa trzydziestu spotkań*, Katowice 1980, s. 86–108.

¹⁸ A. Nowicki: *Uczeń Twardowskiego*, Katowice 1983, s. 131–146.

¹⁹ A. Nowicki: *Portrety filozofów*, s. 386–388.

zem czy fotografią. Wbrew tym, którzy czasem przeciwstawiali kreacyjny charakter obrazu bezosobowemu kopiowaniu wyglądu człowieka przez aparat fotograficzny, włączałem portrety fotograficzne do dzieł sztuki zwracając uwagę na fakt, że również w fotografii portretujący może zaznaczyć własną obecność charakterystycznym dla siebie sposobem portretowania. Była to jedna z głównych myśli mojego tekstu napisanego w marcu r. 1980 i składającego się z 21 aforyzmów pod wspólnym tytułem: *Klasyfikacja portretów fotograficznych z punktu widzenia filozofii kultury*. Nie opublikowany wówczas tekst rozbudowałem w styczniu r. 1987 do 30 aforyzmów, które ukazały się w *Strukturze podmiotu* pod tytułem *Formy ergantropii w portretach fotograficznych*, stawiając w ostatnim aforyzmie pytanie: Czy istotne części osoby portretowanej mogą być realnie obecne w portrecie fotograficznym?²⁰. Trzecią wersję tej pracy opublikowałem w r. 1989 w języku włoskim²¹.

W roku 1987 ukończyłem książkę o Mozarcie, eksponując w niej pojęcie „portretu magnetycznego” i stawiając w niej pytanie, co sprawia, że określony portret „posiada moc przyciągania uwagi, moc wrycia się w pamięć, moc wytwarzania więzi między osobami” (portretującym, portretowanym i tymi, którzy oglądają ten portret). Pytanie to wiąże się z zauważonym — w czasie kolejnej lektury prac Władysława Witwickiego — problemem **a k t y w n o ś c i t w o r z y w a**.

20 października 1987 r. rozpocząłem na UMCS cykl wykładów monograficznych z filozofii warsztatu i filozofii portretu. Obszerny konspekt tego wykładu, obejmujący zarówno wykłady wygłoszone, jak i te, których nie zdążyłem jeszcze wygłosić, został wydrukowany w „Edukacji Filozoficznej” (1989) i jest — jak dotąd — najważniejszą z moich prac na temat portretu²². Konspekt ten miał, w swoim założeniu, rejestrować wszystkie zauważone przeze mnie

²⁰ *Struktura podmiotu*, praca zbiorowa pod red. A. Nowickiego, s. 55–70.

²¹ A. Nowicki: *Pensieri sulla fotografia*, „Presenza Taurisanese”, R. VII, 1989, nr 1–2, s. 8–9.

²² A. Nowicki: *Filozofia warsztatu pracy twórczej i warsztatu filozofii portretu*, „Edukacja Filozoficzna”, t. 7, 1989, s. 281–309.

problemy mieszczące się w ramach filozofii portretu i pomyślany był jako rejestr otwarty na dopisywanie nowych problemów.

Problemem, który należy dopisać, jest szczególnie rodzaj portretów, którego nie uwzględniałem w projektowanych wówczas klasyfikacjach, a który pojawił się wraz z projektem poszerzenia systemu filozofii kultury o filozofię snów. Budowany system nie powinien pozostawiać tego świata, do którego każdy z nas wraca każdej nocy, poza obrębem własnych badań. Potrzebna jest nowa teoria snów wyrastająca z nowego zestawu takich pytań, jakich dotąd nie stawiano. Należy do nich pytanie o wytwarzane w snach portrety osób, które nam się śnią. Problematyce tej zamierzamy poświęcić następną pracę zbiorową Zakładu Filozofii Kultury pod projektowanym tytułem: *Filozofia snów*.

Są także problemy, które w wydrukowanym konspekcie potraktowane zostały w sposób zbyt skrótowy, wymagający znacznego rozbudowania. Dotyczy to zwłaszcza funkcji portretu, a doniosłość tego problemu wynika z eksponowanego w książce *Człowiek w świecie dzieł* (1974) „Odkrycia Lullusa”, głoszącego, że „istotę konstituuje funkcja”²³. Postawmy zatem pytanie: Co sprawia, że portret jest portretem? Jakie funkcje powinien spełniać dany przedmiot, żeby go można było uznać za portret?

Bezpośrednim źródłem inspiracji do podjęcia tego problemu stał się fascynujący tytuł książki, którą w r. 1985 opublikował włoski kompozytor, muzykolog i filozof kultury, Boris Porena²⁴. Tytuł: *Musica da... (Muzyka jako przedmiot do...)* wytwarzał pole stymulujące aktywność myślową czytelnika, odkrywającego, że muzyka jest nie tylko przedmiotem do słuchania, ale także do wytwarzania, badania, dyskusowania. Uczestnicy prowadzonego przeze mnie seminarium powiększyli ten rejestr do kilkudziesięciu pozycji. Zachęcony wynikami przeprowadzonego eksperymentu postawiłem

²³ Nowicki: *Człowiek w świecie*, s. 15–20.

²⁴ Por. A. Nowicki: *Filozofia przestrzeni muzycznej Borisa Poreny*, „Ruch Muzyczny” z 3 II 1985, nr 3, s. 17 oraz prace B. Poreny drukowane w pracach zbiorowych: *Filozofia kultury*, „Annales UMCS”, t. 10, s. 23–40 i *Filozofia warsztatu*.

sobie zadanie opracowania rejestru uzupełnień zaprojektowanego tytułu: *Portret jako przedmiot do...*

W ten sposób, w lutym r. 1989 powstało kilka kolejnych wersji tekstu, który dotąd nie był publikowany i ukazuje się dopiero teraz, tuż po *Uwagach o portretach kompozytorów*.

UWAGI O PORTRETACH KOMPOZYTORÓW

I

Zbieram portrety kompozytorów, ponieważ:

— odczuwam potrzebę wykonywania czynności związanych ze zbieraniem (wyszukiwanie; przetwarzanie tego, co znajduję, na eksponaty; porządkowanie; objaśnianie; przyglądanie się tym eksponatom, które są dla mnie szczególnie cenne, a także całej kolekcji i procesowi jej stopniowego rośnięcia),

— jest to forma spotkań z muzyką; zarówno poszczególne eksponaty, jak ich układy mają zdolność wywoływania wyobrażeń muzycznych i to trojakiemu rodzaju: takich, jakie mogą pojawiać się w umyśle odbiorcy, wykonawcy i kompozytora,

— przygotowuję sobie materiał do napisania książki o portretach kompozytorów, ponieważ odczuwam potrzebę wykonywania czynności związanych z pisanem: stawiania problemów, poszukiwania dróg do ich rozwiązania, cieszenia się znajdowanymi rozwiązaniami.

II

Ktoś pozbawiony instynktu kolekcjonera może sądzić, że zbieranie portretów jest stratą czasu, ponieważ istnieją albumowe wydawnictwa z portretami kompozytorów, które można sobie kupić, a własny zbiór jest tylko namiastką, której daleko do poziomu graficznego i elegancji luksusowego wydawnictwa. Otóż właśnie od-

wrotnie: to kupiony album jest namiastką samodzielnie tworzonego zbioru i to namiastką, której brak najważniejszych wartości:

— album jest cudzą kompozycją, natomiast tworzony przeze mnie zbiór jest moją własną kompozycją,

— twórca albumu za mnie zdecydował, jakie reprodukcje w nim będą; w moim zbiorze ja sam decyduję o tym, których kompozytorów umieszczę i które spośród ich portretów wybiorę,

— album jest pozycją istniejącą w wielu jednakowych egzemplarzach, pełni więc funkcję uniformizującą tych, którym zastępuje własny zbiór; samodzielnie tworzone zbiory są różne, wyrażają osobowość zbierającego,

— album jest strukturą zamkniętą, niezmienną, sztywną; własny zbiór ma charakter otwarty, stanowi żywy, rozwijający się organizm; może być zawsze uzupełniany i przekształcany.

III

Zbieranie portretów jest tworzeniem kompozycji aleatorycznej. Z jednej strony ja sam tworzę ogólną koncepcję zbioru, decydując o tym, co i w jaki sposób ma być zbierane, przetwarzane i porządkowane, z drugiej — wielką rolę odgrywa przypadek, ponieważ trudno przewidzieć, co znajdę. Kompozycja ta przypomina collage, układ, w którym umieszczane są gotowe przedmioty (wyrywane z pierwotnych kontekstów, przekształcone w składniki nowej całości).

IV

Przetwarzanie tego, co znajduję, polega — w tym przypadku — na następujących czynnościach: wyrwaniu z pierwotnego kontekstu (wycięcie reprodukcji z czasopisma), nadaniu wszystkim eksponatom jednakowego formatu (przez naklejenie ich na jednakowe arkusze formatu 21×30,5 cm), wyciśnięciu na każdym eksponacie indywidualnego piętna (m.in. przez podpisanie go własnym charakterem pisma i ujednolicone elementy podpisu). W niektórych przy-

padkach informacja dodatkowa o kontekście pierwotnym ma na celu zachowanie relacji między kontekstami.

V

Każdy portret jest autoportretem portretującego, a więc i portrety kompozytorów są zbitkami z osób portretujących i portretowanych.

Podejmując decyzję o umieszczeniu eksponatów w porządku alfabetycznym osób portretowanych (to znaczy kompozytorów), a nie osób portretujących (malarzy, grafików, rzeźbiarzy, fotografów itd.) usuwam z tych zbitek osoby portretujące na drugi plan. Dokonuję swego rodzaju „przetreszczenia”, ponieważ moje czynności „kompozycyjne” (wybór, przetworzenie, układ) czynią ze mnie osobę portretującą, która wchodzi w skład nowo tworzonych zbitek na miejsce pierwotnych autorów portretów. Tworzony przeze mnie zbiór portretów staje się w ten sposób moim własnym autoportretem (mówi o moich zainteresowaniach, upodobaniach w zakresie muzyki i sztuk plastycznych, o zamiłowaniu do zbierania, o mojej koncepcji kompozycyjnej, która doprowadziła do powstania takiego właśnie zbioru).

VI

Oprócz materiałów gotowych, znalezionych w masie tego, co już istnieje, mój zbiór wyróżnia się dążeniem do antycypacji portretów, których jeszcze nie ma, a które mogą i powinny powstać z mojej inspiracji.

I może to właśnie jest istotą mojej kompozycji? Mój zbiór portretów kompozytorów ma przede wszystkim posiadać moc pobudzającą wyobraźnię osób obdarzonych zdolnościami do portretowania: ma mieć moc pobudzania do tworzenia takich portretów, jakich dotąd nigdy jeszcze nie było.

VII

Na obecnym etapie (24 III 1984 r.) w skład posiadanego przeze mnie zbioru wchodzi następujące klasy eksponatów:

--- wyglądy zewnętrzne osób będących kompozytorami (całe postacie, popiersia, zwłaszcza twarze),

— wyglądy z charakterystycznymi przedmiotami symbolizującymi muzykę (instrumenty muzyczne, nuty),

— wyglądy z przedmiotami wskazującymi nie na muzykę w ogóle, ale na tego właśnie kompozytora (np. partytura podpisana jego nazwiskiem),

--- portrety sytuacyjne (sytuacja, z której wynika, że dana osoba jest związana ze światem muzyki i to w charakterze kompozytora),

— portrety inkontrologiczne (pokazujące kompozytora w spotkaniach, które formowały jego osobowość),

— portrety, na których nie ma osoby kompozytora, ale są rzeczy, wśród których czuł się u siebie (mieszkanie, w którym kompozytor tworzył) lub jego dzieła.

Z tej klasyfikacji wynika, że na razie brak jest jeszcze kilku najważniejszych klas portretów: przede wszystkim takich, z których emanowałaby treść tworzonej przez danego kompozytora muzyki.

VIII

Pasjonujący problem: relacja pomiędzy wyglądem kompozytora a jego muzyką.

Zachodzą następujące możliwości:

— znamy jakiś utwór muzyczny, a nie znając wyglądu kompozytora przecież jakoś go sobie wyobrażamy; później trafiamy na jego portret, który może: odpowiadać naszym domysłom albo różnić się od naszych oczekiwań; w tym drugim przypadku powstaje napięcie pomiędzy wyobrażeniami muzycznymi, związanymi ze słuchaniem jego muzyki, a wyglądem sprzecznym z tym, jakiego oczekiwaliśmy,

— znamy wygląd kompozytora, a nie znając jeszcze jego utworów próbujemy je sobie wyobrazić; później słuchamy tych

utworów, które mogą: odpowiadać naszym domysłom albo różnić się od nich. W tym drugim przypadku powstaje napięcie analogiczne do wyżej wspomnianego.

Cóż się dzieje dalej? Możemy oczywiście oddzielać wygląd od muzyki; przy oglądaniu portretów koncentrować uwagę na wyglądzie, przy słuchaniu muzyki nie zwracać uwagi na wygląd kompozytora (zapominać o tym, jak wygląda). Ale może być i tak, że między wyglądem kompozytora a muzyką zaczyna wytwarzać się tak silny związek, że wrażenia słuchowe odbierane w czasie słuchania jego utworów przywołują zapamiętany wygląd kompozytora, i odwrotnie, oglądając jego portret przypominamy sobie jakieś elementy jego muzyki. Zauważamy fakt: niektóre portrety mają zdolność wywoływania wyobrażeń muzycznych (nie tylko przypominania sobie tego, co słyszeliśmy, ale także antycypowania takiej muzyki, jakiej jeszcze nigdy nie słyszeliśmy).

To nie wszystko. Z jednej strony zapamiętany i uobecniany sobie wygląd kompozytora zaczyna wpływać na sposób odbierania jego utworów, bo przecież kompozytor może wyglądać: delikatnie albo brutalnie, dostojnie albo prostacko; może być na portrecie smutny albo uśmiechnięty; może budzić sympatię lub antypatię — jest więc czymś naturalnym, że to, co wycytujemy z jego portretu, przenosimy na słuchaną muzykę.

I odwrotnie, zapamiętana i uobecniana sobie muzyka może wpływać na sposób widzenia jego portretu. Jeżeli kochamy tę muzykę, rysy oglądanego portretu szlachetnieją, nabierają cech muzycznych.

IX

Powróćmy do wypowiedzianych wcześniej myśli: tworzony przeze mnie zbiór portretów kompozytorów jest moim auto-portretem, którego doskonałość polega na jego niedokończeniu, zmienności, zdolności do przekształcania się; zapamiętana muzyka wpływa na sposób widzenia portretów.

Wynika stąd domiosły wniosek. Moja kolekcja nabiera z upływem czasu coraz większej wartości, ponieważ patrząc na te same portrety mam coraz bogatsze przeżycia muzyczne. Dzięki częstemu słuchaniu muzyki, a zwłaszcza dzięki usłyszeniu nowych, jeszcze bardziej zachwycających utworów danego kompozytora, jego wygląd nasyca się pięknem jego muzyki.

X

Na wartość eksponatu — w zbiorze portretów kompozytorów — składają się m.in. następujące jego własności:

— przede wszystkim to, że jest on portretem tego właśnie kompozytora, którego bardzo chciałem mieć w swojej kolekcji,

— jest on dobrym portretem, to znaczy posiada:

- a) moc reprezentowania kompozytora,
- b) moc dookreślania jego muzyki,
- c) moc ewokowania wyobrażeń muzycznych,
- d) moc pobudzania do aktywności twórczej,

— stanowi dzieło sztuki wyposażone w wartości estetyczne (posiadane przede wszystkim przez oryginał, ale obecne, przynajmniej częściowo, także w posiadanej przeze mnie reprodukcji),

— posiada wartość estetyczną niezależną od tego, co wyobraża (na przykład dzięki doskonałej technice reprodukcji, dobremu gatunkowi papieru, barwie itd.),

— jest eksponatem rzadkim, stanowi moje „odkrycie”, zdobycie go kosztowało wiele trudu (na przykład wyszukałem go i kupiłem w antykwariacie za granicą), a dla osób, które go oglądają, stanowi zaskoczenie, przedmiot podziwu,

— został wytworzony przeze mnie albo w jakiś sposób przyczyniłem się do jego powstania,

— wreszcie na wartość eksponatu wpływa jego przynależność do określonej kolekcji (a więc, że wchodzi w liczne, interesujące relacje z innymi eksponatami i że wyciśnięte jest na nim piętno naszej osobowości).

XI

Zdobywanie portretów w celu włączenia ich do kolekcji polega na:

— znajdowaniu lub kupowaniu „gotowych” eksponatów.

— samodzielnym wytwarzaniu eksponatów (własne rysunki lub fotografie).

— „wrywaniu” portretów z ich pierwotnych kontekstów.

Ta trzecia droga wiąże się z niszczeniem pierwotnego kontekstu.

W związku z tym można wyróżnić cztery następujące sytuacje:

A. Pierwotny kontekst nie ma żadnej wartości, stanowi obiekt, który — gdyby nie zawierał tego portretu — kwalifikowałby się do wyrzucenia go na śmietnik. Wycięcie portretu z takiego obiektu nie nasuwa żadnych problemów,

B. Pierwotny kontekst (książka, zeszyt jakiegoś czasopisma albo jakaś inna kolekcja) posiada pewną wartość, która w wyniku wycięcia z niej portretu ulega (częściowemu lub całkowitemu) zniszczeniu. Stajemy w ten sposób przed trudną decyzją wyboru większej wartości (jaką jest tworzona przez nas kolekcja), czyli poświęcenia czegoś, co uznaliśmy za niższą wartość.

C. W przypadku równej wartości tego, co ma być składnikiem naszej kolekcji i tego, co ma zostać zniszczone, można szukać jakiejś drogi pośredniej (częściowego ocalenia tego, co mieliśmy zniszczyć, na przykład wklejamy portret wraz z kontekstem, który wprawdzie zakłóca pierwotną koncepcję zbioru samych portretów, ale zachowuje to, na czym nam zależy, a zarazem zachowuje związek portretu z pierwotnym kontekstem, na przykład z cudzym objaśnieniem),

D. W przypadku bardzo wysokiej wartości pierwotnego kontekstu rezygnujemy z wrywania portretu (nie chcemy niszczyć książki lub czasopisma). Stają wówczas przed nami dwie możliwości: a) sporządzenie eksponatu zastępczego, na przykład reprodukcji fotograficznej, b) zastąpienie eksponatu odsyłaczem.

W tym ostatnim przypadku kolekcja staje się szczególną kompozycją przestrzenną, składa się bowiem nie tylko z kilku te-

czek z portretami wklejonymi na arkusze jednakowego formatu, ale także z obiektów, które znajdują się w innych miejscach. Mogą to być: a) obrazy wiszące na ścianach, b) książki ułożone na półkach z ilustracjami, które traktujemy jak eksponaty naszej kolekcji — pozostawione w książkach jak w depozycie, c) klasery ze znaczkami pocztowymi, d) pudełka z medalami, e) muzea z galeriami obrazów, f) place z pomnikami kompozytorów.

W ten sposób nasza kolekcja składa się z eksponatów, które są (w teczkach) i z takich, których nie ma (w teczkach), a jednocześnie w jakiś sposób są obecne (i należą do naszej kolekcji w wyniku naszej decyzji czysto myślowego włączenia ich do niej). W gruncie rzeczy również większość eksponatów, które mamy w naszych teczkach, to też są odsyłacze do czegoś, co znajduje się poza teczką (fotografie pomników, reprodukcje obrazów znajdujących się w muzeach różnych krajów całego świata — tak jakbyśmy to my oddali eksponaty tym muzeom w depozyt).

W przeciwieństwie do kapitalistycznego pojęcia własności związanego z czynnościami kupna i możliwości sprzedaży, a więc z przekształcaniem dzieł sztuki w towary, pojawia się tu „kulturalna koncepcja własności”, w której własnością naszą jest to, z czym łączą nas szczególnie silne związki emocjonalne i intelektualne; to, co w wyniku interioryzacji stało się częścią substancji naszej osobowości.

Prawdziwą kolekcją portretów kompozytorów nie jest więc to, co znajduje się w naszych teczkach, ale ta kolekcja, którą nosimy w sobie.

XII

Wyobraźmy sobie, że nie mamy jakiegoś eksponatu, na którym nam szczególnie zależy. Są wówczas dwie możliwości: pierwsza, że eksponatu tego nie ma tylko w naszej teczce, ale istnieje gdzie indziej, na przykład w postaci pomnika w jakimś mieście. Możemy więc myślowo włączyć go do naszej kolekcji, umieszczając wśród posiadanych eksponatów kartkę z odsyłaczem do owego pomnika.

Druga możliwość: nie wiemy, czy i gdzie istnieje portret, który bardzo pragnęlibyśmy mieć w naszej kolekcji. Przypomnijmy sobie wówczas to, co uznaliśmy za kryterium doskonałości: niekompletność. To bardzo dobrze, że kolekcja nasza jest niekompletna, ponieważ może nadal trwać proces jej uzupełniania, tworzenia, przeżywania radości związanych z poszukiwaniem, znajdowaniem, komponowaniem. Gdyby kolekcja była kompletna, wówczas znikłaby przestrzeń dla naszej kolekcjonerskiej aktywności.

Kolekcja niekompletna góruje nad kompletną nie tylko rozległością swobodnej przestrzeni, ale także zawartością emocjonalną: składają się na nią nie tylko zebrane przez nas eksponaty, ale także nasze pragnienia, oczekiwania, nadzieje, antycypacje — próby wyobrażenia sobie tych portretów, których jeszcze w naszej kolekcji, a czasem i w ogóle na świecie, nie ma.

W przeciwieństwie do kolekcji kompletnej, która jest czymś zamkniętym, zastygłym, martwym, kolekcja niekompletna jest pełna życia.

XIII

Może więc zdarzyć się, że najcenniejszymi eksponatami naszej kolekcji są te, których w niej nie ma. Te, które istnieją tylko *virtualiter* (potencjalnie) i *proiectualiter* (w naszej wyobraźni, w postaci projektu takiego portretu, jakiego jeszcze nie ma). Od portretów będących przedmiotami „do oglądania” cenniejszymi eksponatami są te, które na razie są „przedmiotami do wytworzenia”.

Zdarza się, że malarz pod koniec swojego życia dokonuje podsumowania własnej twórczości i sporządza rejestr wykonanych przez siebie portretów. Ale o jednym z największych polskich malarzy opowiada się, że jako dziecko sporządził rejestr tych obrazów, które chciałby namalować, a później przez kilkadziesiąt lat — z godną podziwu wytrwałością — realizował ten własny projekt.

Dzięki tworzeniu kolekcji portretów uczymy się „sztuki patrzenia” na portrety. Opanowanie takiej sztuki wzbogaca nas wewnętrznie i wznosi na wyższe piętra uczestnictwa w kulturze. Ale

ponad sztuką oglądania gotowych portretów i umiejętności ujmowania ich obiektywnej wieloaspektowości i wartości znajduje się — na jeszcze wyższym pięttrze — znacznie trudniejsza sztuka wyobrażania sobie takich portretów, jakich jeszcze nie ma, sztuka wyobrażania sobie fascynujących przedmiotów do wytworzenia.

PORTRET JAKO PRZEDMIOT DO...

Kilkakrotnie już „nawiedzała mnie” myśl, że izolowane słowa „podmiot” i „przedmiot” są „pólsłowami” pozbawionymi sensu. Wypowiadając słowo „podmiot”, trzeba natychmiast dookreślić, jaką czynność mamy na myśli, ponieważ nie można być „podmiotem w ogóle”. Wyrażenie „być podmiotem” ma sens tylko wtedy, gdy oznacza: „być podmiotem określonej czynności”. To samo dotyczy wyrażenia „być przedmiotem”; nabiera ono sensu jedynie przez dookreślenie jakiej czynności jest się przedmiotem.

Tym, co ontologicznie pierwsze, nie są „podmioty” i „przedmioty”. Dopiero określona czynność sprawia, że ten kto ją wykonuje, może być nazwany „podmiotem” — i to nie „podmiotem w ogóle”, ale podmiotem tej właśnie określonej czynności. I rzecz też nie istnieje jako „przedmiot”, ale staje się przedmiotem jedynie wówczas, gdy jest przedmiotem czyjejś określonej czynności.

Budowany tu system filozofii kultury wymaga zmiany sposobu myślenia o dziełach ludzkich. Należy odejść od tradycyjnego sposobu ujmowania ich jako izolowanych rzeczy, ponieważ naprawdę istnieją one tylko w spotkaniach i wytwarzanej przez te spotkania sieci relacji podmiotowo-przedmiotowych.

W przeciwieństwie więc do badań, które zajmują się dziełem takim, jakim ono jest samo w sobie, spróbujmy zająć się przede wszystkim tym, czym dana rzecz staje się „w przestrzeni spotkań” jako przedmiot rozmaitych możliwych czynności.

Zacznijmy od sprawdzenia płodności tej metody na terenie filozofii portretu. Jakie horyzonty rozszerzonej wiedzy o portretach

odsłoni próba sporządzenia rejestru możliwych uzupełnień tytułu: *Portret jako przedmiot do...*?

Zważywszy jednak na fakt, że słowo „portret” ma wiele znaczeń, a nasz sposób rozumienia tego słowa — włączający do klasy portretów, obok portretów malarskich i rzeźbiarskich, także portrety filmowe, powieściowe, poetyckie, muzyczne, psychologiczne, socjologiczne — może różnić się od sposobów rozumienia czytelników, spróbujmy najpierw odpowiedzieć na pytanie: co sprawia, że dana rzecz jest dla kogoś portretem?

Nie będziemy zaglądać do encyklopedii, chodzi bowiem o taką odpowiedź, która wyrasta z podstawowych założeń systemu, do którego należy nasza filozofia portretu: założeń związanych z teorią ergantropii, polimeryzmu, inkontrologii. Są to założenia następujące:

- każda osoba portretowana ma strukturę wielocząstkową,

- każdy portret jest „obrazem abstrakcyjnym” w tym sensie, że powstaje przez wybór części uważanych za istotne i abstrahowanie od innych części,

- w każdym portrecie obecna jest przede wszystkim osoba portretującego; obecna charakterystycznym dla siebie sposobem portretowania, czyli abstrahowania od tego, co nieistotne,

- obecność osoby portretowanej w portrecie zależy od tego, czy w portrecie tym można wykryć jej istotne części,

- to, co portretujący uważa za istotne części osoby portretowanej, nie musi pokrywać się z tym, co jest istotne dla osoby oglądającej portret, dlatego właśnie nie mówimy, że dana rzecz „jest” portretem, ale dodajemy, że jest ona portretem „dla kogoś”.

Z założeń tych można wydedukować naszą własną definicję portretu. Portretem (określonej osoby) jest taka rzecz, w której znajdujemy istotne części osoby portretowanej. A ponieważ w rzeczy tej odnajdujemy prócz tego istotne części innych osób (zwłaszcza osoby portretującej) oraz istotne części tworzywa, z którego (czy w którym) został sporządzony ten portret, nasz stosunek do portretu jest splotem całej sieci relacji.

jakie łączą nas nie tylko z osobą portretowaną, ale z wieloma innymi podmiotami i przedmiotami.

Skoro wyrażenie „być portretem” jest skrótem wyrażenia „być portretem dla określonej osoby”, warto wyodrębnić trzy podstawowe grupy osób, dla których portret jest „przedmiotem do...”, aby do sporządzanego rejestru uzupełnień wprowadzić pewien porządek. Czym innym bowiem jest portret dla osoby portretowanej, czym innym dla osoby portretującej i czym innym dla osoby, która — nie będąc ani portretowaną, ani portretującą — może korzystać z portretu jako „przedmiotu do...” Tak więc

dla osoby portretowanej portret bywa przedmiotem do...

1. zwielenokrotniania się i pomnażania w ten sposób form własnego istnienia w świecie,
2. zamawiania go u osób umiejących wytwarzać portrety,
3. projektowania tego, co ma być wykonane,
4. pozowania i wpływania tym pozowaniem na jego kształt,
5. przeglądania się w nim,
6. czerpania z niego wiedzy o samym sobie,
7. podziwiania się,
8. refleksji krytycznej nad samym sobą,
9. informowania innych osób o sobie,
10. zmuszania innych osób do tego, żeby patrząc na nasz portret myślały o nas,
11. zastąpienia siebie portretem,
12. zasłonięcia swego prawdziwego oblicza przez portret,
13. do przypominania sobie własnej przeszłości,
14. do ocalenia tego, co przemija,
15. do zapewnienia sobie pewnej formy nieśmiertelności,

dla osoby portretującej portret bywa przedmiotem do...

16. wytwarzania,
17. rozwiązywania problemów artystycznych,

18. projektowania własnych działań twórczych,
19. wyrażania własnej osobowości,
20. budzenia podziwu dla własnej umiejętności portretowania,
21. wywoływania uczuć estetycznych,
22. sprawiania sobie radości, jaką daje czynność portretowania,
23. sprawiania sobie przyjemności, jaką daje dyrygowanie osobą portretowaną, skłanianie jej do tego, żeby przybierała różne pozy,
24. sprawiania radości osobie portretowanej, odwdzięczania się jej, nagradzania,
25. sprawiania radości osobom, które chcą mieć portret osoby portretowanej lub jakikolwiek portret wykonany właśnie przez tę osobę portretującą,
26. wiązania umysłu osoby portretowanej, żeby patrząc na swój portret myślała o osobie portretującej,
27. wiązania umysłu osoby oglądającej portret, żeby myślała o osobie portretowanej,
28. dawania swoim uczniom przykładu, jak należy sporządzać portrety,
29. utrwalania istotnych części portretowanego,
30. nadawania myślom i dziełom osoby portretowanej charakteru osobowego,
31. ocalania od zapomnienia wyglądu osoby portretowanej,
32. zatrzymania czasu, utrwalenia tego, co przemija,
33. odzyskania straconego czasu, przypominania tego, co było,
34. wyobrażania sobie tego, co być mogło,
35. zdobycia wiedzy o sobie samym jako osobie portretującej,
36. doskonalenia własnych umiejętności,
37. eksperymentowania,
38. przekazywania prawdziwych lub fałszywych informacji o wyglądzie osoby portretowanej:
39. — o różnych jej wyglądach,
40. — o jej życiu, fazach rozwoju,

41. — o jej umiejętnościach,
42. — upodobaniach,
43. — charakterze,
44. — uczuciach, pragnieniach, obawach, nadziejach, projektach,
45. — świecie wewnętrznym,
46. — pozycji społecznej, o miejscu, jakie zajmuje w grupie, społeczeństwie, historii, w kulturze,
47. — o spotkaniach portretowanego z innymi ludźmi i relacjach, jakie go z nimi łączą,
48. — o spotkaniach portretowanego z rzeczami, które lubi, które posiada, które zdobył i o relacjach, które go z nimi łączą,
49. — o narzędziach, które osoba portretowana stosuje w swojej pracy,
50. — o narzędziach, które sama wytwarza i o relacjach, jakie ją łączą z narzędziem pracy (na przykład pianistę z fortepianem),
51. — o rzeczach, które osoba portretowana wytwarza i o jej obecności w tych rzeczach,
52. — o swoim spotkaniu z osobą portretowaną,
53. — o swoich uczuciach dla osoby portretowanej,
54. do pokazywania własnej interpretacji osobowości portretowanego,
55. integracji rozproszonych obserwacji (faktów, cech, aspektów, zdarzeń) w pewien system; do retroaktywnej koherentyzacji życia osoby portretowanej; do uwypuklenia czegoś w kimś,
56. dezintegracji obrazu osoby portretowanej, rozbicia istniejących stereotypów, przygotowania gruntu pod inną integrację,
57. uporządkowania wiedzy o osobie portretowanej, o sobie samym jako portretującym i o sztuce sporządzania portretów,
58. powiększania osoby portretowanej, do eksponowania jej jako ideału piękna, wzoru cnót, personifikacji najwyższych wartości (portret monumentalizujący, brązowniczy),
59. symbolizowania nim pojęć abstrakcyjnych,
60. budzenia podziwu i miłości do osoby portretowanej,
61. celów kultowych, do składania osobie portretowanej hołdów,

62. celów magicznych, żeby osoba portretowana za pośrednictwem owego portretu sprawiała cuda,
63. przekształcania istniejącej kultury przez tworzenie modelu „bohatera” personifikującego wartości uznawane przez określoną grupę za najwyższe,
64. pomniejszania, ośmieszania, niszczenia osoby portretowanej (karykatury),
65. zastępczego wyładowywania potrzeby agresji (niszczenie portretu, darcie fotografii, obalanie pomnika),
66. magicznego szkodenia osobie portretowanej (klucie lalki szpilkami),
67. terapii podtrzymującej na duchu, utrwalającej samoocenę, wartościowującej,
68. upominania i aktywizowania osoby portretowanej (patrz, jaki byłeś, jaki jesteś, jakim być możesz, jakim mogłeś być, jakim mógłbyś być, jakim powinieś być),
69. pocieszania (jeśli ogarnie cię przygnębienie, spójrz na ten portret, niech cię podniesie na duchu fakt, że są ludzie, którzy cię tak widzą),
70. ratowania, kiedy ogarnie cię myśl, że nie warto żyć, że zmarnowałeś swoje życie, że nie osiągnąłeś tego, o czym marzyłeś i chciałbyś odebrać sobie życie, spójrz na ten portret, który cię przekona, że jednak warto żyć (do takiego portretu można powiedzieć słowami Owidiusza: *O portrecie, tu nos abducis ab Histro*),
71. „uspokojenia” (spójrz na swój portret, zrealizowałeś to, co miałeś zrealizować, nie musisz się już trudzić, możesz zakończyć całą życiową działalność, „spocząć na laurach”),
72. spowodowania „zwrotu”, do zorientowania osoby portretowanej w tym wszystkim, czym była i w możliwościach dotąd niezrealizowanych, żeby podjęła decyzję autokreacyjną, dotyczącą nieoczekiwanego zwrotu, dzięki czemu pojawi się w jej życiu coś nowego, coś, czego dotąd jeszcze nie było,
73. przekształcania innych osób (oglądających portret),

74. odstraszania, żeby nie naśladowali portretowanego,
75. wzorowania się na osobie portretowanej,
76. odsłaniania ludziom oglądającym portret ich własnych możliwości (jeśli portretowanemu wystawiono za jego osiągnięcia pomnik, spróbuj i ty, może swoimi osiągnięciami też zasłużysz sobie na pomnik),
77. jako próbna wersja do poprawiania,
78. do krytykowania,
79. chwalenia i nagradzania,
80. zapewnienia swemu twórcy uznania, sławy, nieśmiertelności,
81. podpisywania własnym imieniem i nazwiskiem,
82. ofiarowania,
83. sprzedania,
84. zniszczenia,

dla osób oglądających portret bywa przedmiotem do...

85. oglądania,
86. wyśmiewania,
87. podziwiania,
88. kopiowania, tą samą lub inną techniką, powielania na znaczkach pocztowych,
89. naśladowania,
90. kupowania,
91. „oprawiania w ramki”,
92. wieszania na ścianie we własnym mieszkaniu,
93. — w szkole, w urzędzie, w kościele, w kawiarni,
94. wystawiania w muzeum,
95. zarejestrowania, skatalogowania, opisanie,
96. ozdabiania (i uatrakcyjniania) książek, nut, banknotów,
97. — ulic, placów, ogrodów,
98. pokazywania innym osobom,

99. uzupełniania własnego zbioru portretu (np. różnych portretów tej samej osoby, różnych portretów tego samego malarza, zbioru portretów, filozofów, kompozytorów. malarzy),
100. „czytania” w celu uchwycenia go w jego obiektywnej wielowarstwowości, wieloaspektowości, wieloznaczności,
101. badań naukowych (materiał dla historyków, psychologów, filozofów, artystów), analizowania, opisywania, objaśniania,
102. przeprowadzania eksperymentów psychologicznych, badania jak na ten portret zareaguje osoba portretowana, kiedy zapozna się ze swym portretem i jak zareagują inne osoby,
103. porównywania z innymi portretami,
104. celów dydaktycznych, pokazywania, jak wyglądała osoba, o której się mówi,
105. — i pokazywania, jak się portretuje,
106. do poszukiwania w nim siebie, kogoś, czegoś, myśli, uczuć,
107. ewokowania wyobrażeń muzycznych (portret kompozytora może przypominać fragmenty jego utworów),
108. budzenia uczuć patriotycznych, integrowania określonej grupy kultem dla osoby portretowanej,
109. wytwarzania więzi między osobami oglądającymi i podziwiającymi te same portrety,
110. do tego, żeby w umyśle osób oglądających portret rodziły się ich własne myśli,
111. — i decyzje autokreacyjne,
112. do pobudzania wyobraźni twórców, inspiracji, dzięki której powstają inne dzieła z różnych dziedzin kultury,
113. nawiązania dialogu z osobą portretującą,
114. — z osobą portretowaną,
115. — z osobami oglądającymi ten sam portret.
116. do uformowania się naszego własnego sposobu oglądania portretów, naszego własnego sposobu ich wytwarzania oraz naszego własnego sposobu myślenia o portretach.

Portret „otwarty” może być przedmiotem do uzupełniania go naszą własną wyobraźnią, własnymi myślami i uczuciami, własnymi dziełami. Również przedstawiony tu rejestr uzupełnień ma charakter otwarty. Może i powinien być wzbogacony przez czytelników, którym — być może — przyjdą na myśl jeszcze inne sposoby korzystania z portretów jako przedmiotów do...

I wersja z 18-19 I 1989 liczyła 29 pozycji,

II wersja z 1 II 1989 (uwzględniająca uzupełnienia Teresy Rzepy i Iwony Siedlaczek) — 88 pozycji,

III wersja z 10-11 XII 1989 liczy 116 pozycji.

Teresa R z e p a

O PORTRECIE PSYCHOLOGICZNYM

Jest nam przyjemnie, gdy patrzymy na fotografię, na której wyglądamy szczególnie korzystnie: właśnie tak, jak chcielibyśmy wyglądać. Chętnie pokazujemy tę fotografię innym. Są też fotografie, na których może nie wyglądamy szczególnie korzystnie, ale o których pomyślimy: „to jestem naprawdę ja”. Bywają i takie fotografie, których nie lubimy oglądać, odsuwamy je, chowamy głęboko: fotografie z utrwalonym niekorzystnym naszym wyglądem, złym grymasem ust, nieoczekiwanym i obcym spojrzeniem. Mamy więc w zbiorze swoich fotografii najróżniejsze „wyglądy”, przybieramy na nich rozmaite pozy, mamy dziesięć lat, dwadzieścia i... coraz więcej. Coś się w naszych „wyglądach” zmienia, coś pozostaje trwałego: charakterystyczne, przenikliwe spojrzenie, typowe skrzywienie ust, zmarszczenie brwi.

Kiedy oglądam galerie obrazów, często przyglądam się uważniej przedstawionym na nich postaciom. Czy z obrazu mogę wyczytać, dlaczego tak bardzo przeżywa coś osoba, na której twarzy artysta wypisał uczucie? Czy wnika, czy wczuwam się w jej stan uczuciowy? A może zastanawiam się nad swoim portretem: osoby przeżywającej smutek, radość, uniesienie, pogardę, wstręt, poniżenie? Jaki właściwie jestem? Jaki portret przedstawiałby mnie najtrafniej? Czy istnieje malarz, rzeźbiarz, fotograf czy psycholog, który potrafiłby obserwując mnie ocenić i wybrać to, co

mnie najtrafniej określa i wyróżnia, a potem utrwalić to „coś” na moim portrecie, na którym rozpoznam się jako „ja” uchwycony w najwyraźniejszej podmiotowości? A może lękam się takiego portretu; obawiam się, że zobaczę na nim coś, co mnie przeraża, odkryję prawdę o sobie, której nie znam lub którą poznawszy tak bardzo chciałem usunąć ze świadomości, że o niej zapomniałem?

Jakże dobrym psychologiem musi być malarz, rzeźbiarz, poeta, muzyk czy pisarz, który umie trafnie uchwycić charakterystyczne cechy wybranej osoby i wiernie przedstawić je na portrecie. Lecz skoro tak jest, od wieków bowiem malowano, rzeźbiono, komponowano, opisywano, słowem — sporządzano mniej lub bardziej trafne i wierne portrety; to czy można mówić oddzielnie o portrecie psychologicznym? Czy istnieje odrębna kategoria psychologicznego portretowania, czy też jest to cecha każdego portretowania? A może jest tak i tak jednocześnie? Nie powstanie przecież dobry portret (niezależnie od jego tworzywa i twórcy) bez obecnej w nim warstwy psychologicznej. Jeżeli tak, to czymże się różni dowolny portret od portretu psychologicznego?

Różni się tworzywem i to jest podstawowe kryterium różnicujące portrety. Tak jak pisarz (jako osoba portretująca wybraną osobę portretowaną), posługując się słowniakiem języka tworzy portret literacki, jak malarz maluje portret farbami, a muzyk komponuje portret muzyczny przy użyciu dźwięków, tak psycholog tworzy portret psychologiczny, używając języka psychologii. Jak sporządzać portret psychologiczny, jaka jest jego geneza i miejsce na tle innych metod psychologii? Na te pytania staram się odpowiedzieć w niniejszym szkicu.

Najpierw warto zastanowić się nad wspólnymi cechami portretów, niezależnie od różnicującego je tworzywa.

W znaczeniu słownikowym „portret” to: 1) „dzieło sztuki (obraz, rysunek, rzeźba itp.) lub fotografia większych rozmiarów przedstawiająca określoną osobę lub grupę osób z zachowaniem podobieństwa; podobizna, wizerunek”; a także 2) „charakterystyka,

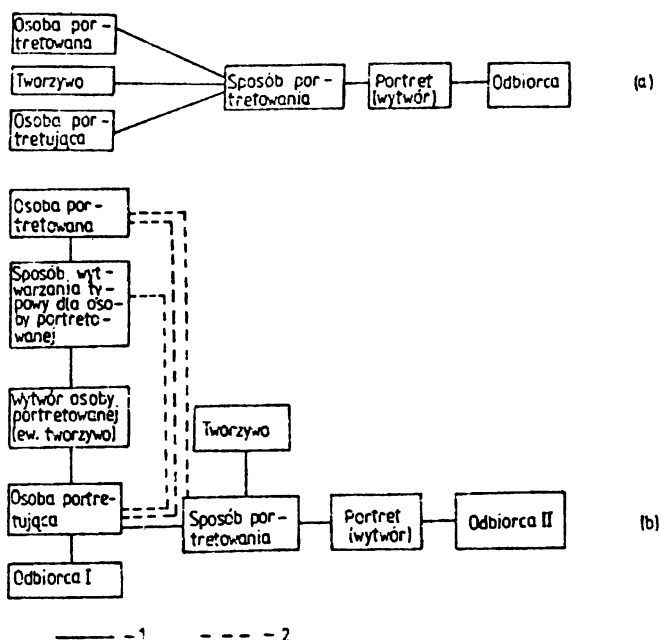
opis jakiejś osoby; opisanie, scharakteryzowanie jakiejś postaci w utworze, najczęściej literackim”¹.

Pierwsza definicja słownikowa wyraźnie, druga *implicite*, wskazują na funkcję portretu. Podstawową cechą wspólną portretów, niezależnie od zastosowanego tworzywa, jest po pierwsze: przedstawianie (prezentacja). Ponadto, należy się zgodzić z twierdzeniem zawartym w pierwszej definicji, iż istotą funkcji przedstawiania jest relacja podobieństwa. Po drugie, obie definicje mówią o elementach składowych portretu, tj. o osobie portretowanej i portretującej oraz o tworzywie i samym portrecie, jak również (domyślnie) o jego odbiorcy. Po trzecie, definicje informują o sposobach portretowania: malowanie, rzeźbienie, fotografowanie, opisywanie. Dodajmy komponowanie, naśladowanie (gra aktorska) i ... portretowanie psychologiczne (lub tworzenie psychologicznych portretów).

Uznając różnorodność tworzywa w przypadku jakiegokolwiek typu portretowania, zatrzymajmy się na chwilę nad tworzywem używanym przez psychologa. Podstawowym tworzywem jest tu język psychologii, ale także rozmaite wytwory osoby portretowanej, włączone przez psychologa do portretu jako „materiał dowodowy”, jako argumenty na rzecz formułowanych przez niego twierdzeń dotyczących osoby portretowanej, namalowany przez nią obraz, napisana książka, wypełniony arkusz testowy, szkic, pamiętnik, jej listy etc. Wynika stąd, że to, co dla innych portretujących jest już ich wytworem (często portretem), czymś przeznaczonym dla odbiorcy, dla psychologa jest jednocześnie czymś wytworem, ale i materiałem podlegającym interpretacji psychologicznej. Najdogodniej będzie wyjaśnić podstawowe różnice zachodzące między portretowaniem w ogóle a portretowaniem psychologicznym posługując się schematem (nr 1).

Jak można zauważyć, pierwszy schemat (a) mieści się niejako w schemacie przedstawiającym portretowanie psychologiczne (b). Prowadzi to do kilku ważnych konsekwencji:

¹ *Słownik Języka Polskiego*, t. 2, Warszawa 1982, s. 929-930.



Schemat 1. Portretowanie (a) i portretowanie psychologiczne (b);
1 — relacja konieczna, 2 — relacja niekonieczna

1. Osoba portretowana przez psychologa pełni jednocześnie rolę osoby portretującej (samą siebie); ujawniając mniej lub bardziej wyrażnie typowy dla siebie sposób wytwarzania rozmaitych wytworów („pozuje”).

2. Psycholog jako osoba portretująca może narzucać osobie portretowanej sposób wytwarzania wytworów, a także wpływać na wybór tworzywa (np. polecając wykonać test rysukowy). Staje się to niemożliwe, gdy osoba portretowana nie żyje.

3. Psycholog może występować zarówno w roli odbiorcy wytworów osoby portretowanej, jak i w roli osoby portretującej (np. tworząc portret psychologiczny malarza, którego obrazy podziwia, czy filozofa, którego dzieła studiuje).

4. Psycholog wytwarza własny wytwór (portret psychologiczny)

na podstawie wytworów osoby portretowanej. Stanowią one (po pierwsze) ewentualne tworzywo portretu psychologicznego, gdy psycholog włącza wybrane wytwory do portretu; po drugie, wytwory te — podlegając interpretacji psychologicznej — stanowią materiał przekształcany za pomocą języka psychologii (tworzywa) w psychologiczny portret.

5. Psychologiczne portretowanie zawiera więc dodatkowe ogniwo pośrednie, wynikające ze specyfiki „pozowania” do psychologicznego portretu, polegającej na wytwarzaniu wytworów jako podstawy portretu. Ta uwaga nawiązuje również do naszego codziennego pozowania. Czymże jest bowiem uczestnictwo w „teatrze życia codziennego”? Przywdziewaniem masek, tworzeniem autoportretów, modelowaniem „ja-dla-innych”. „Innym” może być również psycholog. Uwaga ta mówi ponadto o możliwości tworzenia autoportretów psychologicznych, gdy osobą portretowaną jest sam psycholog (schemat /b/ zostaje zastąpiony schematem /a/).

6. Jeżeli artysta jako osoba portretująca (malarz, rzeźbiarz, kompozytor, pisarz) stara się przed portretowaniem wniknąć w osobowość osoby portretowanej, by ją następnie przedstawić, uobecnić, ujawnić w portrecie, wtenczas postępuje jak psycholog. Jego sposób portretowania musi być wzbogacony o dodatkowe ogniwo typowe dla portretu psychologicznego (schemat „a” zostaje zastąpiony schematem „b”).

Obecnie omówię: historię portretu psychologicznego i sformułuję jego definicję I oraz posługując się przedstawionym schematem — poszczególne elementy psychologicznego portretowania wraz z własną propozycją sporządzania psychologicznych portretów (II).

I. CO TO JEST PORTRET PSYCHOLOGICZNY I JAKIE SĄ ŹRÓDŁA JEGO POWSTANIA?

W rozumieniu potocznym portret psychologiczny to diagnoza sporządzona danej osobie przez psychologa. W takim rozumieniu portret psychologiczny często odpowiada opisowi literackiemu, cha-

rakterystyce danej osoby dokonanej w języku psychologii. Być może zadziwiające jest to, że w środowisku psychologów definicja portretu psychologicznego (zgodnie z moim rozeznaniami) jest zbieżna z potocznym rozumieniem pojęcia. Ponadto, aczkolwiek częściej, mówi się w tym środowisku o portretach psychologicznych zamiennie jak o wizerunkach czy modelach człowieka typowych dla zasadniczych orientacji psychologicznych. Portret psychologiczny zatem to pewna metafora wymagająca podania kilku charakterystycznych rysów opisujących „podmiot”, „jednostkę”, „przedmiot zainteresowania psychologii”. W tym sensie, w psychologii nakreślono dotąd cztery portrety psychologiczne człowieka².

Po pierwsze, jednowymiarowy i mechanistyczny portret człowieka reaktywnego, nakreślony przez behawiorystów. Człowiek reaktywny funkcjonuje na zasadzie układu cybernetycznego stymulowanego zewnątrz, z określonym repertuarem reakcji i całkowicie „sprywatyzowanym” życiem wewnętrznym. Portret człowieka kreślą jego czyny, uzewnętrzniana aktywność, jego zachowania, a nie: świadomość, osobowość, konflikty wewnętrzne, lęki czy uczucia.

Po drugie, można prezentować kliniczny, irracjonalny portret człowieka niedoskonałego — dzieło psychoanalitików. Człowiek niedoskonały to mierny aktor kierujący swoim losem, słaby i poddany oddziaływaniu potężnych (acz niekontrolowanych) sił wewnętrznych, przed którymi musi się bronić. Portret człowieka „psychoanalitycznego” kreślą jego lęki, konflikty motywacyjne, mechanizmy obronne, wady i zaburzenia, których motorem są nieświadome moce popędów.

Po trzecie, psychologowie o orientacji poznawczej szkicują niezbyt popularny portret człowieka samodzielnego, który jest sterowany zewnątrz i wewnątrz, zatem jego zachowania zależą tak od środowiska, jak i cech osobowości. Potrafi samodzielnie kierować dopływającymi informacjami, przetwarzać je i odpowiednio wykorzystywać. Portret człowieka kreślony przez psychologów poznawczych składa się z rezultatów zajmowania przez jednostkę po-

² Por. np. J. Kozielecki: *Koncepcje psychologiczne człowieka*, Warszawa 1980, (wyd. I, 1976).

stawy badacza wobec otoczenia i własnego „ja”. Składa się więc z rozmaitych fragmentów ludzkiej wiedzy: nabytych przekonań, zweryfikowanych hipotez, skonstruowanych lub przejętych teorii, ukształtowanych postaw, systemu wartości.

P o c z w a r t e, chodzi też o portret psychologiczny człowieka, kreślony na razie dość niejednolicie i niezbyt jasno przez psychologów humanistycznych³. Portret człowieka spontanicznego, żyjącego w zgodzie z naturą, akceptującego siebie i innych, odpornego na wpływy kulturowe. Wizerunek osoby skoncentrowanej na problemach, a nie na własnym „ja”, zdolnej do przeżywania głębokich uczuć i samorozwijającej się, dokonującej transgresji, kierującej się wewnętrznymi mechanizmami rozwoju (np. wolą, potrzebą miłości czy uznania, szacunku) i wykorzystującej różnorodne sposoby kreacji swej osobowości.

Odpowiednio do podstawowych, acz ujmowanych metaforycznie, cech portretów kreślonych w ramach poszczególnych paradygmatów psychologicznych, można zrekonstruować portret badacza-psychologa reprezentującego dany nurt psychologiczny, a także odtworzyć używane przez niego narzędzia i sposoby portretowania, a nawet dotrzeć do „czystych” (przykładowych) typów portretowanych osób. W takim ogólnym ujęciu, właściwie każde działanie dowolnego psychologa wiązałoby się z portretowaniem. Nie byłby to błąd, zważywszy na naczelną funkcję portretowania, jaką jest przedstawianie (prezentacja) kogoś z zachowaniem relacji podobieństwa do oryginału. Jest to przecież jedno z zadań psychologii i jedna z podstawowych czynności psychologa, stwarzająca możliwość co najmniej gromadzenia materiałów, podlegających następnie analizie psychologicznej. Właśnie przez wzgląd na znaczenie psychologicznego portretowania jako czynności mogącej dostarczyć interesujących danych do dalszych badań, mam zamiar bronić tej metody, będącej obecnie w niełasce u psychologów.

Portret psychologiczny jako metoda prezentacji osobowości portretowanego nie cieszy się najlepszą opinią, a nawet trudno po-

³ Por. np. A. H. M a s ł o w: *W stronę psychologii istnienia*. Warszawa 1986. s. 185 i n.

wiedzieć, czy cieszy się jakąkolwiek opinią. Jest bowiem rzadko używany. Prawdopodobnie dlatego, że dość szybko przyniósł rozczarowanie, którego powodem była niewspółmierność oczekiwań w stosunku do uzyskiwanych rezultatów. Również dlatego, że mógł być wykorzystywany jako dobre narzędzie manipulacji opinią społeczną o osobie portretowanej. Być może dlatego, że narażał osobę portretującą-psychologa na ryzyko popełnienia kilku poważnych błędów, właściwie trudnych do uniknięcia przy portretowaniu:

- błędu idealizacji lub przeciwnie — deprecjacji osoby portretowanej;

- błędu „zaprogramowanej” selekcji materiałów, prowadzonej raczej w celu zachowania wewnętrznej spójności portretu niż jego podobieństwa do osoby portretowanej (prawdziwości);

- błędu jednostronności portretu, tzn. pomijanie niejednokrotnie bardziej (niż psychologiczne) znaczących zmiennych socjologicznych, kulturowych, historycznych;

- błędu wynikającego z przyjęcia i posługiwania się aparaturą pojęciową specyficzną dla danej szkoły psychologicznej;

- błędu koncentracji na (niekoniecznie trafnie) wyróżnionym przez psychologa okresie życia portretowanej osoby.

Korzeni portretu psychologicznego należy poszukiwać w biografistyce, zatem sięgać bardzo głęboko w historię nauki. W najprostszej jednak linii korzenie te tkwią w tzw. studium przypadku, rodem z kliniki psychiatrycznej⁴. Metoda studium przypadku (*case study*) powstała jako uzupełnienie metody biograficznej, jeżeli tak rozumieć historię choroby pacjenta opracowywaną w klinice. Celem studium przypadku było wypracowanie orzeczenia psychiatrycznego na podstawie szczegółowych obserwacji zachowań pacjenta oraz interpretacji wykonanych przezeń wytworów swobodnych i narzuconych. Studium przypadku to inaczej portret psychiatryczny danej osoby. Przy tym, studium konstruowano w ścisłym związku (można powiedzieć: na wszystkich możliwych do uchwycenia planach) z historią życia badanej osoby. Łączyło się ono integralnie z biografią, prowadząc

⁴ W. McKinley Runyan: *Life Histories and Psychobiography*, New York-Oxford, 1984, s. 10-12.

do ukonstytuowania się na gruncie psychologii właściwie dwóch metod: psychobiografii i portretu psychologicznego.

Psychobiografia cieszyła się i cieszy do dziś zainteresowaniem nie tylko psychologów, lecz historyków, literatów i filozofów. O sytuacji i ocenie portretu psychologicznego już wspomniałam. Co wyróżnia zatem psychobiografię na tle psychologicznego portretu, dlaczego psychobiografia zdobyła w tym duecie „palnę pierwszeństwa”?

Pierwszymi psychobiografami na świecie byli: Władysław Witwicki (1878–1948) i Sigmund Freud (1856–1939)⁵. Obie psychobiografie stanowiące pierwowzór ich sporządzania (zwłaszcza powszechnie znana i przygotowana przez Freuda), wprowadzały do studium przypadku dwie zasadnicze innowacje. Po pierwsze, przedmiotem badania obu były osoby nie podlegające bezpośredniemu badaniu psychologicznemu. Psychobiografia nie wymagała spotkania „twarzą w twarz” Witwickiego z Sokratesem, czy Freuda z Leonardo da Vinci. Eliminowała zatem wszelkie metody badań psychologicznych, za wyjątkiem interpretacji wytworów pozostawionych przez te osoby oraz dzieł ich dotyczących, a także wszelkich danych biograficznych.

Po drugie, obaj autorzy pierwszych psychobiografii konstruowali je na kanwie własnych teorii wyjaśniających zachowanie opisywanych postaci. W przypadku teorii kratyzmu Witwickiego, za „główną sprężynę” (mechanizm) działania Sokratesa została uznana „potrzeba władania, mocy, wyższości nad otoczeniem i nad własne popędy”⁶. W przypadku teorii psychodynamicznej Freuda, za podstawowe mechanizmy twórczości Leonarda da Vinci należy uznać odsłonięte przez twórcę psychoanalizy pierwotne popędy i mecha-

⁵ Mylnie uznaje się S. Freuda za pierwszego psychobiografistę, co wynika z niewielkiego zasięgu — *de facto* — pierwszej psychobiograficznej pracy napisanej przez W. Witwickiego i poświęconej Sokratesowi. Ta psychobiografia została wydana w r. 1909 (W. Witwicki: *Wstęp, Platon. Uczta*, Lwów 1909). Natomiast psychobiografia Leonarda da Vinci autorstwa Freuda została wydana rok później (S. Freud: *Eine Kindheitserinnerung des Leonardo da Vinci*, Wien 1910).

⁶ Witwicki: *wyd. cyt.*, s. 17 i n.

nizmy ich stłumienia, prowadzące do sublimacji *libido* w postać „dążenia do wiedzy”⁷.

Jednocześnie te dwie innowacje metody psychobiograficznej w ujęciu klasycznym określają jej specyfikę na tle innych metod psychologicznego badania i prezentacji wyników badań. Specyfika ta polega, co warto powtórzyć, na przeprowadzanej przez badacza-psychologa (na podstawie dostępnych mu materiałów) rekonstrukcji osobowości wybranej postaci w jej rozwoju, z nawiązaniem do różnych faz życia, ze szczególną koncentracją na mechanizmach determinujących czyny znane z biografii. Tak można zdefiniować metodę psychobiografii. Wobec tego psychobiografistykę należy zdefiniować (przez analogię do psychohistorii) jako naukę wprowadzającą zdobycze psychologii do biografistyki. A dokładniej: nie tyle „zdobycze” psychologii, co — po prostu — wybraną bądź skonstruowaną przez badacza teorię psychologiczną.

Dzięki przypomnianej tu i bardzo głośnie rozprawie Freuda, a potem dzięki pracom jego uczniów i następców, psychobiografistykę od momentu jej narodzin łączono jednak z psychoanalizą. Właściwie od r. 1910 do dzisiaj psychobiografistyka była i jest pojmowana przez większość uczonych jako aplikacja teorii psychoanalitycznych do biografistyki. Negatywne strony tej fuzji stwarzały warunki do podejmowania ostrej krytyki prezentacji biografii danej osoby w duchu psychoanalitycznym⁸. Krytyka dotyczyła zwłaszcza:

- szczególnej, wręcz niewspółmiernej do zmiennych socjologicznych i historycznych, dominacji w psychobiografistyce czynników natury psychologicznej;

- silnych tendencji do wyjaśniania badanych zachowań w odwołaniu do procesów patologicznych, co — zdaniem krytyków — prowadziło do tworzenia nie „psychobiogramów”, lecz „patobiogramów”;

- wyraźnych preferencji do wyjaśniania zachowań człowieka dorosłego w terminach doświadczeń wczesnodziecięcych.

⁷ S. Freud: *Leonarda da Vinci wspomnienia z dzieciństwa*, [w:] *Poza zasadą przyjemności*, Warszawa 1975, s. 443 i n.

⁸ McKinley Runyan: *wyd. cyt.*, s. 202–204 oraz 208–209.

Pojawiające się głosy krytyczne spowodowały, iż metodologia dzisiejszej psychobiografistyki postuluje nowe rozwiązania. Wskazuje zatem na konieczność uwzględniania różnic transhistorycznych i międzykulturowych. Proponuje odchodzenie od dominacji teorii psychoanalitycznych obciążonych kliniczną praktyką. Zaleca wierność zasadzie opiniowania danego faktu biograficznego (czy interpretowania danego wytworu) na podstawie kilku źródeł, z uwzględnieniem zmienności tych opinii (czy ocen) w czasie. Wreszcie, zwraca uwagę na stosowanie wszędzie, gdzie to możliwe, nie tylko jakościowych, lecz i ilościowych kryteriów oceny wiarygodności źródeł⁹.

Wróćmy do postawionego pytania: co przede wszystkim odróżnia psychobiografię od psychologicznego portretu? Jak można wnosić z przedstawionych rozważań, tym zasadniczym aspektem różnicującym jest typowy dla psychobiografii i obecny w niej dynamizm, możliwość odwoływania się i korzystania nawet z odległych faktów biograficznych, wskazywanie na prawidłowości rozwoju, drogę kształtowania się badanej osobowości.

Natomiast portretowi psychologicznemu kryterium to „nakazuje” przypisać cechę statyczności. Portret psychologiczny pokazuje osobowość w wybranym przez badacza (jego zdaniem najbardziej charakterystycznym lub szczególnie ważnym) momencie czasowym. Zamyka ją również w przestrzeni fizycznej i społecznej typowej dla tego okresu życia jednostki, a więc w danym miejscu, w określonej roli zawodowej i społecznej, w charakterystycznym gronie osób otaczających ją etc. Portret — to „moment psychobiograficzny”, wybrany przez psychologa „wygląd” portretowanej osoby.

Psychobiografia — wobec tego — to dynamiczny zbiór przenikających się portretów psychologicznych; zbiór zorganizowany ze względu na odkryte przez psychobiografistę podstawowe mechanizmy (mechanizm) zachowań jednostkowych.

Portret psychologiczny może, co prawda, lecz nie musi odkrywać zasad działania czy rozwoju. Podobnie portret psychologiczny może,

⁹ *Tamże*, s. 240–241.

lecz nie musi, być informacyjnie bogatszy od psychobiografii. Zależy to, oczywiście, od rozległości, rzetelności i trafności materiałów, jakimi dysponuje psycholog. Zależy to również od możliwości samego badacza, a zwłaszcza od jego umiejętności selekcyjnych i interpretacyjnych, polegających na wyborze wytworów adekwatnie opisujących daną osobę, a także od znalezienia reguły przełożenia „języka” owych wytworów na język psychologii.

Opisaną fundamentalną różnicę między portretem psychologicznym a psychobiografią można najprościej ująć w ten oto sposób: zdiagnozować „jak jest” — to portret psychologiczny; wyjaśnić: „dlaczego tak jest” — w odwołaniu do istniejącej lub wykreowanej przez badacza teorii psychologicznej — to psychobiografia. Portretowi psychologicznemu przysługuje więc (metodologicznie) czynność opisywania (na podstawie wyników interpretacji psychologicznej); psychobiografii — opisywanie i wyjaśnianie (na podstawie określonej teorii psychologicznej). Zarówno portretowi psychologicznemu, jak i psychobiografii przynależy zabieg przewidywania. Na podstawie danych zawartych w portrecie psychologicznym czy w psychobiografii psycholog może przewidywać dalszy rozwój zdolności, wskazywać na konieczność korekcji, prognozować losy jednostki.

Jak wynika z przedstawionych rozważań, psychobiografia jest metodą nadrzędną w stosunku do portretu psychologicznego. Może więc z powodzeniem korzystać z portretu jako metody pomocniczej.

Proponowałabym następującą drogę korzystania z obu metod, przy uwzględnieniu relacji nadrzędności. Najprzód sporządzenie portretu psychologicznego danej osoby lub kilku portretów psychologicznych wytworzonych ze względu na różne, zinterpretowane wytwory portretowanego, czy też ze względu na różne okresy jego życia. Portret psychologiczny lub psychologiczne portrety danej osoby byłyby więc punktem wyjścia do następnego kroku — psychobiografii. Propozycję tę można — stosownie do możliwości badacza — poszerzać, na przykład gdy badacz-psycholog jest utalentowanym artystą i wzbogaca portret psychologiczny portretem muzycznym czy plastycznym. Propozycję tę można także poszerzyć, zapraszając

do współpracy przy sporządzaniu portretu psychologicznego wybranej osoby kilka innych, kompetentnych osób. Niekoniecznie samych psychologów.

Wskazówkę do takiego postępowania znajduję w przykładach dialogów Platona, dokonanych przez W. Witwickiego. Chodzi o nieodpartą potrzebę Witwickiego komentowania i objaśniania dialogów na drodze kreślenia psychologicznych portretów obecnych w dialogach osób, a w przypadku Sokratesa — jego psychobiografii. Chodzi ponadto o realizowaną przez Witwickiego potrzebę ilustrowania dialogów, a więc kreślenia malarskich portretów postaci. Jak mi wiadomo z listów W. Witwickiego do syna Tadeusza, chodziło jeszcze o trzecią (aczkolwiek nie zrealizowaną) płaszczyznę czy formę wzbogacenia literackich, psychologicznych i plastycznych portretów, mianowicie o „podkład” muzyczny.

Korzystając z tych wskazań, zawartych *implicite* w pracach i listach Witwickiego, tworzenie psychologicznych portretów można wyobrażać sobie jako współpracę kilku specjalistów (nawet „zwielokrotnionych”, np. kilku psychologów, malarzy, muzyków). Ideę zwielokrotnionego portretowania proponuje w swych pracach Andrzej Nowicki¹⁰.

Dobrze, powie sceptyk, idea to piękna i wspaniała może być jej realizacja. Jednakże idee takie wprowadza się w życie wówczas, gdy wybór osoby portretowanej jest jednoznaczny. Osobą portretowaną w przypadku takiego wielostronnego i wielopostaciowego portretowania musi być osoba wybitna, ponadprzeciętna, wyróżniająca się. Tak, odpowiemy sceptykowi, bo chodzi o to, aby podjęta praca mogła być wykorzystywana dalej, na przykład w psychologii twórczości. Sporządzanie i porównywanie wielostronnych i wielopostaciowych (również psychologicznych) portretów osobowości niezwykłych może być dobrą, trafną drogą wyjścia z sytuacji patowej, w jakiej znajduje się dziś psychologia twórczości.

Te uzasadnione racje nakazują przynajmniej nielekceważenie

¹⁰ Por. podstawowe dzieło na ten temat: A. Nowicki: *Portrety filozofów*, Lublin 1978.

metody psychologicznego portretowania, a nawet lansują ją jako metodę przygotowującą podłoże pod psychobiografię.

II. CO SKŁADA SIĘ NA PORTRET PSYCHOLOGICZNY? JAK TWORZYĆ PORTRET PSYCHOLOGICZNY?

Zacznijmy od przypomnienia elementów składowych, konstytuujących portret psychologiczny. Są to:

- osoba portretowana,
- osoba portretująca,
- sposób wytwarzania typowy dla osoby portretowanej,
- wytwór osoby portretowanej (ewentualne tworzywo),
- tworzywo portretu psychologicznego,
- sposób portretowania typowy dla osoby portretującej,
- wytwór osoby portretującej, czyli portret psychologiczny.

Dodatkowymi elementami są w tym układzie: odbiorca I i odbiorca II. Pierwszy z nich może, lecz nie musi wystąpić w układzie, a ponadto — jeżeli wystąpi — to najczęściej jako osoba portretująca. Natomiast odbiorcą II jest czytelnik tekstu psychologicznego, przedstawiającego portret danej osoby. Orzekanie o reakcjach i odczuciach uczestników spotkań z portretem stanowi odrębny przedmiot rozważań, mieszczący się przede wszystkim w zakresie inkontrologii.

Obecnie scharakteryzuję poszczególne ogniwa, prowadzące do wytworzenia psychologicznego portretu. Proces psychologicznego portretowania należałoby zacząć od sformułowania zadań, jakie stawiamy przed psychologicznym portretem. Zwłaszcza zaś przed tym konkretnym portretem, który decydujemy się sporządzić. Co to jest psychologiczny portret — wiemy. Chodzi teraz o ustalenie, jakie sfery czy cechy osobowości winien on uwzględniać. Jasne sformułowanie tego problemu jest czynś podstawowym dla osoby portretującej, określa bowiem tym samym całościowy program portretowania i jednocześnie „wyznacza” sytuację pozowania osobie portretowanej. Zakłócając porządek schematu, chociaż postępując zgodnie z pojawiającym się wymogiem, przechodzę do

dokładniejszej charakterystyki najpierw psychologicznego portretu jako wytworu psychologa.

1. Portret psychologiczny (wytwór osoby portretującej)

Choć portret psychologiczny można sporządzić każdej dowolnie wybranej osobie, to jednak zawężam analizowany tu obszar badawczy do psychologicznych portretów twórców. Jak wspomniałam, motywy wyboru osoby portretowanej są wówczas jasne, a korzyści płynące z portretu — wielorakie. Tym niemniej przedstawiona poniżej propozycja sporządzania portretów psychologicznych może być zmodyfikowana zależnie od zadań, które stawia psycholog przed psychologicznym portretem i portretowaniem.

Portret psychologiczny może mieć konstrukcję prymitywną, jednowymiarową lub skomplikowaną, wielowymiarową. W przypadku osobowości twórczych można teoretycznie zakładać, że najistotniejszą cechą twórczości jest odkryta przez badacza „cecha X” (np. myślenie twórcze, wyobrażenia lub policentryczność /wielotorowość/ myśli etc.). Odpowiednio do tej wyróżnionej na drodze teoretycznych rozważań cechy można skonstruować test i polecić wybranemu twórcy jego wykonanie, zaś uzyskany rezultat testowania ocenić i nazwać. Wówczas, zgodnie z takim schematem postępowania, portret psychologiczny składałby się właśnie z jednego wymiaru konkretyzującego się w jednej nazwie, mającej sens na gruncie poczynionych założeń teoretycznych. W rozpatrywanym przykładzie jednowymiarowy portret psychologiczny miałby postać: „Twórca jest X_1 lub X_2 lub ... X_n ” (np. „człowiekiem o słabej wyobraźni lub rozbudowanej fantazji, lub policebronem” etc.). Nie można *ad hoc* orzekać, że takie portretowanie jest nieprzydatne. Raczej jest ono ubogie. Jeżeli bowiem teoretycznie uzasadniony przez osobę portretującą i potwierdzony empirycznie wybór okazałby się trafny w odniesieniu do wielu (wszystkich) portretowanych twórców, wówczas prawdopodobnie takie jednowymiarowe portretowanie odniosłoby sukces. Jednakże — jak sądzę — bardziej prawdopodobne jest to, że istotą portretu psy-

chologicznego twórcy pozostanie wielowymiarowość i skomplikowanie.

W psychologicznym portretowaniu osobowości niezwykłych chodzi przecież o portret przestrzenny. Portret, o jakim myślimy mówiąc, że przedstawiona na nim osoba „jest jak żywa”. Znaczy to, że z takiego portretu odbiorca może bardzo wiele wyczytać, odkryć, zrozumieć, przejąć... Dowiedzieć się, dlaczego ta właśnie osoba jest portretowana i obserwowana, w jaki sposób portretowana. Móc ocenić, czy wybór jest słuszny, a sposób portretowania trafny, wierny i rzetelny. Wykreować swój stosunek do osoby portretowanej, jak również do osoby portretującej. Stwierdzić, czy psychologiczny portret wniósł nowe treści do (być może) posiadanego już obrazu osoby portretowanej. Ponadto, zgodnie z postulatem J. B. Brunera¹¹ o metaforycznym rozumieniu działalności twórczej, można potraktować psychologiczne portrety wybranych osób jako personifikację twórczości i na tej podstawie skonstruować obraz jej determinant (przynajmniej zasadniczych). Byłaby to druga (obok punktu wyjścia do konstruowania psychobiografii) bardzo istotna korzyść płynąca z psychologicznego portretowania.

Tak więc — informacji o jakich częściach czy sferach osobowości powinien poszukiwać portretujący planując sporządzenie portretu psychologicznego wybranej osoby?

Sądzę, że taki portret nie musi opisywać wyglądu zewnętrznego osoby portretowanej. Dobrym wyjściem byłoby tu dołączenie kilku fotografii lub filmu, ukazujących twórcę przy pracy, „w warsztacie pracy”.

Portret psychologiczny twórcy, choć w mniejszym stopniu niż diagnoza psychologiczna, powinien jednak uwzględniać sposoby wyrażania uczuć i emocji oraz preferowany styl komunikowania się z innymi. Nie jest to aż tak istotne z uwagi na to, że podstawową formą kontaktu twórcy z innymi ludźmi jest kontakt przez własne dzieła. Chyba że twórca pracuje wyłącznie w zespole lub jego wykłady i wypowiedzi zarejestrowane w rozmowach czy

¹¹ J. S. Bruner: *Poza dostarczone informacje*, Warszawa 1978, s. 376–377.

dyskusjach mają wybitny, wyróżniający go charakter; bądź też, gdy twórca uznaje za jedno z podstawowych źródeł inspiracji spotkania z interesującymi osobami. Wówczas należałoby badać nie tyle styl komunikowania się z innymi, co „styl spotkań”: ich planowanie, prowadzenie i korzystanie z nich.

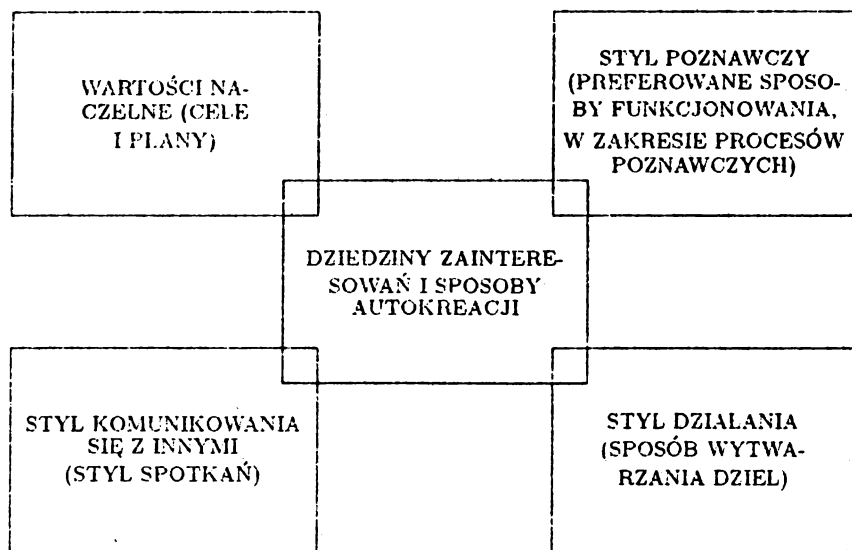
Natomiast bardzo dokładnie, rzetelnie i trafnie portret psychologiczny twórcy powinien opisywać dziedziny zainteresowań oraz sposoby zaspokajania potrzeby kreacji i autokreacji. Równie szczegółowo i w ścisłym związku z procesami auto- i kreacyjnymi powinien przedstawiać styl poznawczy twórcy, czyli preferowane przez niego sposoby funkcjonowania w zakresie podstawowych procesów poznawczych, tj. rozwiązywania problemów, myślenia, pamięci, wyobraźni i fantazji, spostrzegania.

Następnie, lecz ciągle w związku z wymienionymi sferami osobowości, istotne jest uwzględnienie naczelných, uznanych przez twórcę wartości, a przede wszystkim rozumienie przez niego sensu życia. Wreszcie, psychologiczny portret twórcy winien zawierać opis stylu działania, a zwłaszcza poziomu aktywności: (w tym: wrażliwości na źródła inspiracji), stylu pracy (w tym: planów i programów działania, stylu tworzenia dzieł), ewentualnie stylu wypoczynku.

Wyróżnione kategorie opisu, konieczne do sporządzenia psychologicznego portretu twórcy, odnoszą się przede wszystkim do psychologicznych podstaw procesu tworzenia własnych, oryginalnych pomysłów, do przyjmowania (lecz głównie w aspekcie przekształcalności) zastanej wiedzy oraz jej przekazywania innym w tworzonych dziełach. Są to najistotniejsze części twórczej osobowości, które powinny nadać psychologicznemu portretowi cech „przestrzenności” i „żywości”¹².

¹² Próby takich portretów por. [w:] T. Rzepa: *Wspomnienia o Władysławie Witwickim*, „Przegląd Psychologiczny”, 1988, nr 3, s. 835–852; też: *Auto-prezentacja Władysława Witwickiego w listach do syna*, „Studia Philosophiae Christianae ATK”, R. 23 (1987), nr 2, s. 129–145 oraz też: *Czy Władysław Witwicki utożsamiał się z Sokratesem?*, „Studia Filozoficzne”, 1988, nr 8 (273), s. 115–130; a także też: *Próba psychologicznego portretu Andrzeja Nowic-*

Gdyby dotychczasowe rozważania ująć schematycznie, powstałby następujący model osobowości twórcy (schemat 2).



Schemat 2. Modelowy portret psychologiczny twórcy

W ujęciu graficznym mamy do czynienia z modelem przestrzennym. Wyróżnione sfery osobowości twórcy przenikają się, a realizacja którejkolwiek z nich jest właściwie niemożliwa lub co najmniej niepełna bez „obecności” sfer pozostałych.

Przywoływany już w tym tekście sceptyk będzie miał tym razem obowiązek zwrócenia uwagi na to, że jeżeli założyć taki przestrzenny, wielokrotnie zrelatywizowany, psychologiczny portret twórcy, to właściwie każda jego czynność, każdy rodzaj aktywności będzie podporządkowany twórczości. Czy taki twórca — powie sceptyk — potrafi choć przez jakiś czas nie być twórcą? Bez wątpienia, lecz

kiego, „Przegląd Humanistyczny”, 1989, nr 7 (286), s. 103–115; czy też: *Psychologiczny portret twórcy filozofii portretu*, „Studia Filozoficzne”, 1989, nr 10 (287), s. 13–23.

takich chwil „niebycia twórcą” będzie niewiele. Prawdopodobnie na tym polega tajemnica twórczości. Możliwe jest przecież, choć zabrzmi to banalnie, życie dla tworzenia (życie dla twórczości).

Odwołam się do słów (autoportretujących) Władysława Tatar-kiewicza¹³:

„Żona mówi o mnie, że jestem światowy, ale nietowarzyski, i to jest prawda. Lubię światowe zebrania, na których wnętrza, ludzie, ubiory — wszystko jest piękniejsze niż na co dzień. Lubię szybkie i krótkie spotkania i wymiany słów: wtedy łatwiej się ujawnia, że ten jest mądry, tamten dowcipny, ta piękna, tamta urocza, ta ma cudowną suknię, tamten zachwycające maniery. [...] A życie towarzyskie w małym gronie rodziny czy przyjaciół, owszem, daje poczucie bliskości ludzkiej, ale długie rozmowy przy stole czy lampie są najczęściej powtarzaniem rzeczy stokrotnie już mówionych. W bliskim gronie najchętniej powiem to, czego inni z tego grona jeszcze nie wiedzą, niech i inni to zrobią, a potem — wracamy do swej pracy, książki, myśli”.

O tym wyborze stanowi ukształtowany system wartości uczono-go: najistotniejsze (nie traktowane szybko i w wymiarze tylko koniecznym) są myśli, książki, praca. Zatem życie dla tworzenia jest możliwe.

Wróćmy teraz do prezentacji pozostałych ogniw psychologicznego portretowania, podporządkowując tę prezentację wyróżnionym wymogom stawianym przed psychologicznym portretem twórcy.

2. Osoba portretowana

Bez żadnej przesady powtórzę, iż osobą portretowaną może być każdy człowiek. Dlatego też wybór osoby portretowanej świadczy nie tylko o niej (bowiem „dlaczegoś” została wybrana), lecz i o osobie portretującej. Świadczy głównie o dziedzinach zainteresowań portretującego. Psycholog zainteresowany psychobiografią, psychologią twórczości, historią psychologii czy dziejami nauki będzie

¹³ W. Tatar-kiewicz: *Zapiski do autobiografii*. [w:] *Uczni polscy o sobie*. t. I. Warszawa 1988, s. 70.

w wyborze kierował się rolą, jaką dana osoba odegrała lub odgrywa w historii nauki, jej wkładem w rozwój danej dyscypliny. Zatem wybierze do portretowania jednostkę wybitną. Wybór może paść także na psychologa. Jeżeli osoba portretująca jest zainteresowana metodologią psychologii, wybór i przesłanki wyboru mogą być bardziej skomplikowane. Osoby portretowane mogą być bowiem tylko modelami, typami, którym odpowiadają abstrakcyjne pojęcia: „osoby portretowanej”, „jednostki twórczej”, „badacza-psychologa” itp. Jeżeli natomiast osoba portretująca jest wiernym reprezentantem jednej z dominujących orientacji psychologicznych, wówczas może — w celu dostarczenia dowodów na rzecz słuszności teoretycznych założeń lansowanych przez szkołę — dokonywać wyborów osób portretowanych według klucza „czystego typu”. Oczywiście, wówczas będziemy mieli do czynienia z możliwością popełnienia błędów, na które wskazywałam wcześniej (specyficznych dla ogniwa: sposób portretowania). Jeśli psycholog jest silnie związany z praktyką, może — diagnozując wiele osób — sporządzać ich „mini-portrety” w celu późniejszego wykorzystywania w sferze teoretycznej.

Wybór przez psychologa osoby portretowanej zależy — wobec tego — od trzech czynników:

— dziedziny zainteresowań osoby portretującej i od jej planów badawczych,

— siły związku z płaszczyzną teorii bądź płaszczyzną praktyki psychologicznej, bądź jedną i drugą jednocześnie,

— ekonomiki postępowania, tj. wiedzy o (1) dostępności do wybranej osoby czy też do pozostawionych przez nią materiałów; (2) adekwatności wyboru w stosunku do zainteresowań oraz planów badawczych; (3) poziomie społecznego zainteresowania daną osobą i płynącego stąd społecznego zapotrzebowania na jej portret psychologiczny.

Trudno zatem w tym miejscu wyliczać cechy osobowości czy sposoby zachowań osoby portretowanej. W pewnym sensie określają je choćby podane warunki determinujące sytuację wyboru oraz program badania nakreślony przez psychologa. Kiedy wybór zo-

stanie (ze względu na te warunki) dokonany, osoba portretowana może odmówić uczestnictwa w procesie portretowania, może sterować procesem portretowania tak, by wykreować swój portret jako mniej lub bardziej podobny do oryginału. W każdym razie na pewno może przyczynić się do naszkicowania portretu w lepszym (podwyższanie własnej wartości, koloryzowanie cech osobowości) lub gorszym (obniżanie własnej wartości, zaczernianie obrazu osobowości) świetle. Ale wytwory osoby portretowanej — niezależnie od jej intencji — mogą powiedzieć o niej więcej niż to, co chce i zamierza przekazać psychologowi.

W specyficznej sytuacji — niemożności uzyskania zgody bądź odmowy ze strony osoby portretowanej — odwołujemy się (mając na uwadze wszelkie możliwe błędy portretowania) do najrozmaitszych, choćby nawet sprzecznych ze sobą źródeł informacji o osobie portretowanej, traktując je tym bardziej ostrożnie i wnikliwie.

3. Osoba portretująca

Najprościej sięgnąć w tym miejscu do książki napisanej przez psychologa, którego podstawową dziedziną zainteresowań jest metodologia psychologii¹⁴. Osoba portretująca-psycholog stanowi przecież konkretyzację idealnego psychologa-badacza. Opiszę zatem ów ideał, a następnie spróbuję odpowiedzieć na pytanie o przydatność opisanych cech (elementów) modelu do psychologicznego portretowania.

Badacz-psycholog dysponuje określoną świadomością metodologiczną o układzie hierarchicznym. Indywidualną świadomość metodologiczną, która jest zrelatywizowana do społecznej świadomości metodologicznej, konstytuują trzy piętra czy perspektywy:

— ontologiczna (wiedza badacza o naturze rzeczywistości, jego światopogląd, wybrany język opisu rzeczywistości),

¹⁴ J. Brzeziński: *Metodologiczne i psychologiczne wyznaczniki procesu badawczego w psychologii*, Poznań 1978, zwłaszcza s. 7-11.

— epistemologiczna (poglądy badacza na naukową metodę badania /poznawania/ rzeczywistości),

— wiedza o modelach badań (o konkretnych modelach badań stosowanych przez psychologów w procesie empirycznej kontroli różnych twierdzeń psychologicznych).

To jasne, że dwie pierwsze perspektywy określają dowolnego badacza, niekoniecznie psychologa, dlatego ich obecność u osoby portretującej jest — z założenia — konieczna. W przypadku trzeciej perspektywy, mianowicie wiedzy o modelach badań, należy wprowadzić pewne ograniczenie. Jest pożądane, aby psycholog-portrecista poznał wszystkie aktualnie stosowane w psychologii modele badań (i w trakcie studiów najczęściej je poznaje). Konieczne i niezbędne jest jednak, by oprócz wiedzy statystyczno-matematycznej posiadał umiejętności, charakteryzujące osoby określane mianem „dobrych psychologów”. Choć jest to określenie potoczne, trafnie nazywa psychologa, który¹⁵:

— cechuje się umiejętnościami „komunikacyjnymi” (ma łatwość kontaktu z drugim człowiekiem, pozyskiwania jego zaufania, wykazuje gotowość do współpracy);

— jest przygotowany „do interpretacji” (ma doświadczenie i wiedzę psychologiczną o zasadach tzw. „objawiania” zjawisk psychicznych, dotyczących klasyfikacji objawów, ich znaczenia oraz przyczyny i kontekstu występowania);

— przede wszystkim posiada, ale i umie się posługiwać niezbędną dyspozycją, jaką jest intuicja psychologiczna, „gwarancja” trafności interpretacji.

Jeżeli zatem omówiony model psychologa-badacza uzupełnimy o wskazane umiejętności „szczegółowe”, wówczas uzyskamy model psychologa-osoby portretującej. Pamiętać bowiem należy o tym, że osoba portretująca nie tylko konstruuje program badania na podstawie własnego modelu osoby portretowanej, nie tylko dokonuje

¹⁵ W znacznym stopniu opieram się na rozważaniach W. Witwickiego rozproszonych w jego pracach psychologicznych, ale głównie na: W. Witwicki: *Wiara oświeconych*, Warszawa 1980, (wyd. I — Paris 1939), s. 53 oraz tegoż: *Psychologia*, t. 2, Warszawa 1969 (wyd. I — Lwów 1927), s. 27–28.

wyboru i gromadzi wytworzone przez nią wytwory, lecz przede wszystkim interpretuje owe wytwory mając na uwadze jednocześnie wszystkie ogniwa procesu portretowania.

4. Sposób wytwarzania typowy dla osoby portretowanej

Nie tyle chodzi tu o sposób funkcjonowania osoby portretowanej w sytuacji badania psychologicznego, generalnie rzecz biorąc — może ona bowiem — jak powiedziałam — 1) przyjąć propozycję występowania w roli osoby portretowanej lub odmówić pozowania: 2) pozować prawdziwie lub fałszywie (maskować się, pokazywać w lepszym lub gorszym świetle), tzn. zachowywać się adekwatnie do podjętej decyzji, wzbudzonych motywów oraz do „prywatnego” obrazu siebie (autoportretu).

Chodzi tu raczej o uchwycenie — na podstawie trafnie zaprogramowanego badania — właśnie stylu poznawczego, stylu działania i stylu komunikowania się z innymi, czyli stylów typowych dla osoby portretowanej. Pożądane jest zatem — w sytuacji odpowiadającej wszelkim wymogom psychologicznego badania — wyzwolenie czy sprowokowanie takich zachowań (za pomocą przemyślanych przez osobę portretującą metod badawczych), które weryfikowałyby hipotezy sformułowane na gruncie wiedzy psychologa o osobie portretowanej (lub o „kategorii”, do której ją zaliczył, na przykład osobowości twórczych).

5. Wtwory osoby portretowanej

Wtwory te podzieliłam już wcześniej na: swobodne i wymuszone. Wtwory wymuszone wywołane są przez osobę portretującą, należą do nich: odpowiedzi na pytania zadawane przez psychologa, rozwiązania testów czy kwestionariuszy, wykonane rysunki, opisy itp. W przypadku portretowania twórcy najistotniejszymi wtworami podlegającymi interpretacji są wtworzone przez niego dzieła: książki, rozprawy, teorie, systemy filozoficzne, obrazy, utwory muzyczne, wiersze, inscenizacje, scenariusze filmowe.

wystawy... To właśnie w nich, zgodnie z założeniami ergantropii¹⁶, będzie psycholog poszukiwał jednej z najważniejszych form obecności twórcy w dziełach, mianowicie typowego dlań sposobu wytwarzania. Daje to możliwość sporządzania psychologicznych portretów także, co warto podkreślić, bez udziału osoby portretowanej.

Do omówienia pozostają jeszcze tzw. *wytwory swobodne*. Są to wszelkie eksterioryzacje osoby portretowanej, będące objawami zjawisk psychicznych. Mogą to być wytwory ulotne, krótkotrwałe, np. zaobserwowany przez psychologa wyraz mimiczny, gest, charakterystyczny sposób akcentowania słów itp. Inną klasę stanowią *wytwory trwałe*. Należą do nich m.in.: zapisy marzeń sennych, wspomnień, zasłyszanych opowieści itp., listy, pamiętniki, dzienniki lektur, autobiografie, notatki z przeprowadzonych rozmów, fotografie. Są to dokumenty psychologiczne tym cenniejsze, im bardziej wszechstronnie, w większym zróżnicowaniu ujmują osobę portretowaną.

Każdy z wytworów, zależnie od jego „mocy portretowania” (trafności i rzetelności), może stać się ewentualnym tworzywem portretu. Jeżeli psycholog uzna, że dana wypowiedź, obraz, szkic etc. wyjątkowo trafnie i rzetelnie ukazuje osobę portretowaną, wówczas nie przekłada „języka” tego wytworu na język psychologii, lecz zamieszcza ów wytwór jako tworzywo portretu (dokument psychologiczny).

W procesie psychologicznego portretowania bowiem wytwór pozostaje w stosunku bezpośredniości do osoby portretowanej, zaś w stosunku do psychologa — pośredniości. Stąd też podstawową funkcją wytworu jest jego użyteczność, przydatność osobie portretowanej do „pozowania”, a osobie portretującej — do trafnego i rzetelnego zinterpretowania tych „póz” w celu wytworzenia psychologicznego portretu.

Wytwory osoby portretowanej powstają na fundamencie wszelkich stanów psychicznych: aktualnych i pochodzących z retrospekcji

¹⁶ A. Nowicki: *Ergantropia jako centralna kategoria filozofii kultury*, „Studia Filozoficzne” 1987, nr 11 (264), s. 3–11.

spostrzeżeń, wyobrażeń, wrażeń, śladów pamięciowych, myśli, marzeń sennych, wiedzy jednostkowej aktualizowanej i potencjalnej, rozmaitych reguł rządzących przebiegiem procesów psychicznych, intuicji, doświadczenia indywidualnego i doświadczenia językowego. Za fundament wytworów należy zatem uznać życie organiczne, psychiczne i społeczne osoby portretowanej oraz wiedzę o nim. Przy czym: „psychiczne” nie znaczy „świadome”. To oczywiste, że na tym fundamencie tworzy wytwory osoba portretowana. Zadaniem psychologa jest natomiast ujawnienie, wyłonienie na powierzchnię owych „fundamentów” przez interpretację wytworów. Czasem jest tak, że niepotrzebne są jakiegokolwiek zabiegi lub potrzebne jedynie minimalne, by tego dokonać. Bardzo dobrym przykładem są tu prowadzone przez reprezentantów psychologicznej szkoły würrzburskiej wnikliwe analizy poszczególnych faz przebiegu procesów psychicznych. Z koniecznym uzupełnieniem, iż owe informacje o zjawiskach psychicznych były przekazywane przez psychologów o znakomitym treningu.

Najczęściej jednak jest tak, że osoba portretująca musi skorzystać z już istniejących narzędzi badawczych bądź skonstruować takie, które staną się „wyzwalaczem” czy stymulatorem pobudzającym proces „wytwarzania na fundamencie...”. Narzędziami są tu wszelkie techniki badania psychologicznego, stymulujące osobę portretowaną do tworzenia wytworów.

Zatem może to być równie dobrze: natarczywie, źle prowadzona obserwacja, prowokująca i wymuszająca określone zachowania rozmowa, jak i adekwatnie do programu badań psychologa skonstruowana metoda — lista pytań stosowana w rozmowie kierowanej, test psychologiczny, kwestionariusz, eksperyment. Wprowadzenie tych technik do schematu portretowania daje w rezultacie wytwory (w tym: zachowania) osoby portretowanej tzw. wymuszone. Nie znaczy to jednak, że są to wytwory dla niej obce, nietypowe. Wymuszoność dotyczy samej sytuacji badania, w jakiej psycholog poleca wykonanie czegoś, lecz nie musi dotyczyć wytworów osoby portretowanej. Przecież w każdej chwili może ona odmówić wykonania zadania. A jeżeli podejmuje się je wykonać, wówczas psycholog stara

się kontrolować szczerłość osoby portretowanej, przeciwdziałając manipulacji czy fałszowaniu wyników. Psycholog może posłużyć się tu najprostszą metodą częstego apelu o szczerłość, kierowanego do osoby portretowanej. Może też wprowadzić do stosowanych metod tzw. skalę kłamstwa/szczerłości, pozwalającą ocenić nie tylko stopień prawdziwości odpowiedzi, lecz także stosunek do badania i badającego.

Jak można zauważyć, dotarcie do „fundamentu” wytworów nie jest proste. O tym przecież mówi lwia część metodologii psychologicznej i temu są podporządkowane stawiane przed nią zadania.

6. Tworzywo

Tworzywem psychologicznego portretu jest język psychologii. O tym, jak posługuje się nim psycholog, decydują co najmniej dwa czynniki.

P o p i e r w s z e: jasność semantyczna, reguły łączenia (syntaktyka) i reguły użycia (pragmatyka) języka psychologii. W tej kwestii istnieją wśród psychologów spore rozbieżności. Upraszczając można powiedzieć, że nawet w sprawach podstawowych dotyczących języka (np. definicji pojęć psychologicznych) decyduje „przynależność” do danej szkoły psychologicznej, stosowanie specyficznej aparatury pojęciowej. W tym przypadku należałoby raczej mówić o teoretycznych preferencjach psychologa i jego kompetencji w tym zakresie, decydujących właśnie o podjętym wyborze.

P o d r u g i e: o jakości wykorzystania języka psychologii jako tworzywa portretu psychologicznego decyduje doświadczenie językowe psychologa. Tak jak w pierwszym przypadku warunkiem poprawności użycia języka psychologii jest wiedza o języku psychologii, tak w tym — doświadczenie w posługiwaniu się nim, zwane też kompetencją językową.

Chociaż tworzywo (czy też „plan wyrażania”) psychologicznego portretu będą najczęściej stanowiły słowa należące do języka psychologii, tym niemniej należy uwzględnić inne możliwości. Plan

wyrażania (tworzywo) mogą również konstytuować liczby odsyłające do psychologicznych znaczeń. Może to być zapisany liczbowo na przykład iloraz inteligencji, wskaźnik neurotyzmu czy też podatności na sugestie. Plan wyrażania mogą również tworzyć fotografie wraz z opisem, filmy, diagramy, rysunki, szkice warsztatu pracy twórcy, schematy, plany pracy, modele osobowości sporządzone przez portretującego. Wreszcie tworzywem mogą być wybrane przez psychologa — szczególnie trafnie i rzetelnie obrazujące osobę portretowaną — jej własne wytwory lub też już istniejące portrety tej osoby. Jak z tego wynika, tworzywo portretu psychologicznego może być „wielojęzykowe”. Zadaniem osoby portretującej jest ustawiczna dbałość o język psychologicznego portretu (występujący niejako w roli metajęzyka), przede wszystkim zaś o jego jasność i wyrażność.

7. Sposób portretowania typowy dla osoby portretującej

Sposób portretowania zależy (przynajmniej) od wszystkich wskazanych tu zmiennych, a nie sądzę, iżby ich listę można było zamknąć. Najistotniejszym jednak czynnikiem w sposobie portretowania jest umiejętność interpretacji wytworów. Interpretacja ta jako samodzielna metoda badawcza pojawiła się nie tylko w ramach orientacji psychoanalitycznej, lecz (niezależnie) należy ją wywodzić ze szkoły lwowskiej, związanej z twórczością filozoficzną i psychologiczną Kazimierza Twardowskiego¹⁷.

Osoba portretująca poddaje zebrane wytwory zabiegowi interpretacji. Interpretując obserwuje z pewnego dystansu dane zjawiska psychiczne, których interpretowane wytwory mogą być objawami. Na tej podstawie portretujący psycholog rekonstruuje życie psychiczne (fundament wytworów) osoby portretowanej wraz z charak-

¹⁷ Przede wszystkim por.: K. Twardowski: *O czynnościach i wytworach*. [w:] *Księga Pamiątkowa ku uczczeniu 250 rocznicy założenia Uniwersytetu Lwowskiego*, Lwów 1912; ze współczesnych prac psychologicznych: Z. Skórny: *Metody badań i diagnostyka psychologiczna*. Wrocław 1974. zwłaszcza s. 122–148.

terystycznymi sposobami czy stylami aktywności poznawczej i komunikacyjnej.

Po zgromadzeniu możliwie pełnego zestawu materiałów psycholog-portrecista dokładnie się z nimi zapoznaje. Następnie powinien dokonać podziału materiałów zgodnie z kryterium jakości zawartych w nich informacji oraz ich związku z daną sferą osobowości portretowanego. Z wyselekcjonowanymi wytworami winien zapoznać się raz jeszcze, dokonując wówczas ich interpretacji, czyli przełożenia na język opisu psychologicznego (z wykorzystaniem języka psychologii) — „języka wytworów”. Zabieg interpretacji nie jest możliwy bez podstawowego narzędzia pracy psychologa — intuicji psychologicznej. Na koniec osoba portretująca zbiera w całość rezultaty przeprowadzonej interpretacji, tzn. tworzy portret psychologiczny.

* *
*

Po tylu zastrzeżeniach, wskazaniach, zaleceniach, ograniczeniach i tylu niewiadomych, sporządzanie portretów psychologicznych wydać się może czynnością ryzykowną: albo z góry ocenioną jako niemożliwą do przeprowadzenia, albo też jako bardzo pociągającą. Świadomość licznych, a na pewno niemałych trudności, była i jest główną przyczyną unikania przez psychologów podejmowania się tego zadania. Tym niemniej wiemy, że czytając prace poświęcone znaczącym w dziejach nauki uczyonym, często odczuwamy wyraźną potrzebę określenia zawartych w nich treści o charakterze historyczno-biograficznym — treściami psychologicznymi. Brak tych treści oceniamy jako przykrą lukę, poważne niedopatrzenie ze strony autora.

Należy zatem wystąpić z propozycją uzupełniania prac o charakterze biograficznym — portretami psychologicznymi; propozycją wielopostaciowego i wielostronnego portretowania z koniecznym portretem psychologicznym. Byłby to trzeci ważny argument za-

sadności psychologicznego portretowania. Obok dostarczania materiałów dla psychobiografistyki i psychologii twórczości, psychologiczne portrety powinny stać się nieodłącznym elementem prac historyczno-biograficznych.

Czesław G r y k o

O „PORTRECIE SOCJOLOGICZNYM”

„Życie to jest teatr, mówisz ciągle, opowiadasz;
Maski coraz inne, coraz mylnie się nakłada;
Wszystko to zabawa, wszystko to jest jedna gra.
Przy otwartych i zamkniętych drzwiach.
To jest gra!
Życie to nie teatr, ja ci na to odpowiadam;
Życie to nie tylko kolorowa maskarada;
Życie jest straszniejsze i piękniejsze jeszcze jest;
Wszystko przy nim błędnie, błędnie nawet sama śmierć!”

(Edward Stachura: *Życie to nie teatr*, [w:] *Poezja i proza*, t. I, Warszawa 1982, s. 209.)

Na czym polega swoistość „portretu socjologicznego”? Co stanowi przedmiot czynności portretowania socjologa? Jakie są ontologiczne ramy portretu? Czy możliwy jest „obiektywny”, bez uwzględnienia subiektywnych postaw, opis portretowy? Na ile jest on adekwatny w relacji do „modelu”? Jakimi metodami (technikami) posługuje się portretujący socjolog? Jakie są cechy szczególne portretu socjologicznego, odróżniające go od portretu literackiego i reporterskiego? Co wynika z intuicyjnego przekonania, że socjolog zajmuje się opisem jednostek w ich wzajemnych oddziaływaniach? Oto pytania, które wstępnie postawiłem i na które chciałbym w tym artykule odpowiedzieć.

Rzeczywistość społeczna jest definiowana w terminach metaforycznych, co wiąże się z metaforycznością myślenia potocznego¹.

¹ Por. G. Lakoff, M. Johnson: *Metafory w naszym życiu*, Warszawa 1988; A. Okopień-Sławińska: *Metafora bez granic*, [w:] *Merafora*,

Jednocześnie historyk myśli socjologicznej natrafia na tę samą trudność co historyk filozofii. Chodzi o to, że koncepcje socjologiczne — podobnie jak w filozofii — są tak różnorodne, posługują się tak różnymi metodami i aparatem kategorialnym, że niemożliwa jest często dyskusja między nimi. Każda z nich buduje własny „portret” rozumiany jako opis i wyjaśnienie fenomenu życia zbiorowego ludzi i formuluje swoiste dla niej metafory. Dla socjologii naturalistycznych i ewolucjonistycznych będą to metafory: organizmu i podporządkowane im pochodne metafory biologiczne (np. jednostka ludzka traktowana na wzór pojedynczej komórki organizmu biologicznego), mechanizmu (człowiek jako element pewnej całości mechanicznej, jaką jest społeczeństwo), cybernetycznej „czarnej skrzynki” (człowiek zdeterminowany zewnętrznymi podziałkami w relacji bodziec-reakcja), zaś dla socjologii humanistycznej — koncentrującej się na działaniu i czynności jednostki ludzkiej traktowanej jako podmiot — charakterystyczne są metafory teatru, aktora, roli, gry, maski, fasady, sceny i kulis². Te dwa przeciwstawne typy „portretów socjologicznych”³ i odpowiadających im zbiorów metafor są wynikiem określonych rozwiązań ontologicznych w socjologii.

„Teksty”, 1980, nr 6; A. Nowicki: *Centralne kategorie filozofii Giordana Bruna*, Warszawa 1962, s. 220–221; tenże: *Człowiek w świecie dzieł*, Warszawa 1974, s. 171–215.

² Por. charakterystyczne tytuły książek — R. Worms: *Organisme et société*, Paris 1986; E. Goffman: *Człowiek w teatrze życia codziennego*, Warszawa 1981.

³ O portrecie socjologicznym jako jednym z portretów naukowych tak pisze A. Nowicki: „Portrety można podzielić na naukowe (na przykład antropologiczne, etnologiczne, socjologiczne (podkr. moje — Cz.G.), historyczne, psychologiczne i artystyczne [...]). Zadaniem portretów naukowych jest zwykle uwypuklenie cech ogólnych typowych, reprezentatywnych, powtarzalnych i pomijanie lub minimalizowanie cech jednostkowych. Na przykład [...] w portrecie socjologicznym — cechy charakterystyczne dla ludzi danej klasy, warstwy lub zawodu [...]”. *Formy ergantropii w portretach fotograficznych* [w:] *Struktura podmiotu*, Lublin 1988, s. 64.

ONTOLOGICZNE PODSTAWY „PORTRETU SOCJOLOGICZNEGO”

„Portretujący” socjolog musi od razu postawić sobie pytanie: co ma portretować, co stanowi przedmiot jego czynności? W ten sposób staje przed zasadniczym pytaniem ontologii bytu społecznego: co jest jego substratem, istotą? „Portret socjologiczny” opisuje zbiory społeczne (grupy, społeczeństwo) czy też tylko działającą jednostkę?

Socjologowie zafascynowani empirycznym stwierdzaniem zależności między mierzalnymi faktami w ogóle nie dostrzegają tych wątpliwości. Pierwszym polskim socjologiem, który w pełni zdawał sobie sprawę z potrzeby rozważań ontologicznych w socjologii, był Paweł Rybicki⁴. Widział on dwie warstwy zagadnień naukowych: ontologiczną — stwierdzającą co istnieje rzeczywiście oraz empiryczną — stwierdzającą to, co udaje się dowieść metodami socjologii empirycznej. Taki „empiryczny portret” jest uboższy od złożonego i wieloaspektowego modelu. Socjologia inspirowana pozytywistycznym obrazem nauki charakteryzuje się rezygnacją z próby teoretycznego ogarnięcia całej rzeczywistości społecznej na rzecz empirystycznej, zdroworozsądkowej wizji społeczeństwa. A przecież bez odpowiedzi na pytanie, co istnieje realnie, nie można być pewnym czy to, czym się zajmują socjologowie-empirycy dotyczy świata rzeczywistego, realnego czy też świata fikcyjnego, samokreującego się w trakcie wysublimowanych badań empirycznych, bez realnego korelatu.

Tak więc zasadniczy problem ontologiczny w socjologii polega na tym, czy uznać, że realnie istnieją jedynie jednostki ludzkie, a zbiorowości społeczne to jedynie addytywne zbiory elementów, czy też uznać realne i niezależne od istnienia jednostek istnie-

⁴ Por. P. Rybicki: *Problemy ontologiczne w socjologii*, „Studia Socjologiczne”, 1965, nr 2, s. 7–40 i nadbitka; tenże: *Struktura społecznego świata. Studia z teorii społecznej*, Warszawa 1979, s. 15–75. Książka ta ngrodzona najbardziej prestiżową w Polsce nagrodą socjologiczną im. Ludwika Krzywickiego jest najlepszym, obok *Wstępu do socjologii* F. Znanieckiego i *Elementarnych pojęć socjologii* J. Szczepańskiego, podręcznikiem socjologii teoretycznej w Polsce.

nie całości ponadjednostkowych takich, jak: ród, naród, państwo, które nie są sprowadzalne do swoich elementów. Nawiązując do starego sporu filozoficznego o powszechniki P. Rybicki pierwsze rozwiązanie nazywa nominalizmem socjologicznym, drugie zaś socjologicznym realizmem. Na nominalizm socjologiczny składa się następujący zespół tez:

„a) realnie istnieją tylko jednostki ludzkie i wielość tych jednostek; b) poszczególne zbiory jednostek mają właściwości przysługujące im jako zbiorom; takimi właściwościami są wielkość liczebna, struktura (w znaczeniu np. struktury demograficznej), stan skupienia lub rozproszenia; c) w określonych okolicznościach ludzie ujmują w swej świadomości zbiory jednostek jako całości; takie całości istnieją jednak tylko w przedstawieniach; d) przedstawione całości określa się skonwencjonalizowanymi nazwami: naród, państwo, społeczeństwo, społeczność i inne”⁵.

Tezy sformułowane *ex contrario* są wyrazem realizmu socjologicznego. Przeciwnieństwo obu stanowisk ontologicznych, określanych przez innych autorów jako dylemat indywidualizmu i kolektywizmu⁶ lub indywidualizmu i holizmu⁷, nie jest absolutne, w sensie wykluczających się członów dychotomii. Jest to pewne idealizacyjne uproszczenie. Trudno znaleźć w historii socjologii zarówno skrajnych nominalistów socjologicznych, jak i socjologicznych realistów. Owej opozycji można się doszukać w sporze między psychologizmem (teoria instynktystyczna Williama McDougalla oraz indywidualistyczna psychoanaliza Sigmunda Freuda) a socjologizmem (socjologiczny system Émila Durkheima). Sądzę, że dylemat ten na gruncie samej socjologii jest nierozstrzygalny. Marksowska mediacja z szóstej tezy o Feuerbachu, że istota człowieka to całokształt stosunków społecznych, ni-

⁵ A. Rybicki: *Struktura społecznego świata...*, s. 51–52.

⁶ J. O'Neill: *Modes of Individualism and Collectivism*, London 1973. Por. także P. Szto m p k a: *O marksistowskiej koncepcji rozwoju społecznego — nieco inaczej*, „Studia Filozoficzne”, 1977, nr 12(145), s. 84, 86–88.

⁷ J. Sz m a t k a: *O holizmie i indywidualizmie w naukach społecznych*, „Studia Filozoficzne”, 1976, nr 7, s. 17–39. Por. także — t e n ż e: *Jednostka i społeczeństwo. O zależnościach zjawisk indywidualnych od społecznych*, Warszawa 1980.

czego nie wyjaśnia dopóki nie wprowadzimy jeszcze jednego elementu analizy — kultury. Bez niej obracamy się w błędnym kole dramatu samotnej, zagubionej jednostki, obrazowo przedstawionej we współczesnym egzystencjalizmie (J.P. Sartre, M. Heidegger, K. Jaspers) i wszechogarniającego hobbesowskiego społecznego Le-wiatana. I chociaż człowiek został, na co zwrócił uwagę J.P. Sar-tre, wrzucony wbrew jego woli w byt, to jednak tworzy własną, specyficzną tylko dla siebie rzeczywistość — świat kultury. Owo tworzenie odbywa się w kontekście społecznym, społeczeństwo bo-wiem jest niezbędne do realizacji tkwiącej w człowieku poten-cjalności. W ten sposób sfera społeczna (pojmowana jako nacisk kolektywu na jednostkę — durkheimowskie społeczeństwo jako rzeczywistość *sui generis*, zsubstancjalizowana świadomość zbiorowa) i sfera kulturowa (pojmowana jako twórczość kulturalna jed-nostki) łączą się, tworząc jedną, nierozdzieloną r z e c z y w i s t o ś ć s p o ł e c z n o - k u l t u r o w ą. Taki sposób widzenia problematyki ontologicznej w socjologii odnajdziemy w modelu „socjologii inte-gralnej” Pitirima Sorokina. „Metoda integralna” polega na anali-zie wzajemnego oddziaływania trzech komponentów: osobowości, społeczeństwa i kultury. Rzeczywistość społeczno-kulturowa inte-growana jest wokół określonego systemu wartości⁸.

Przyjęta koncepcja ontologiczna pociąga za sobą (impli-kuje) określone konsekwencje metodologiczne, dostarczając aparatu pojęciowego i wpływając na technikę zbierania i interpretacji mate-riałów.

PROBLEMY METODOLOGICZNE

Po odpowiedzi na pytanie co portretować, trzeba odpowiedzieć na pytanie jak to robić? Podobnie jak w zagadnieniach onto-logicznych mamy tu do czynienia, używając określenia Thomasa Kuhna, z dwoma paradygmatami metodologicznymi. Jest to z jed-

⁸ P. A. Sorokin: *Society, Culture and Personality*, New York 1947, s. 47, 77.

nej strony metoda socjologii naturalistycznej, a z drugiej — socjologii humanistycznej. Ta pierwsza jest chronologicznie wcześniejsza, socjologia humanistyczna bowiem pojawiła się jako reakcja na skrajności naturalizmu. Naturalistyczna perspektywa poznawcza różni się od humanistycznej sposobem badania „portretowanej” rzeczywistości i pozycją „portrecisty”. „Naturalista” mitologizując „przyrodnicze poznanie” przenosi je mechanicznie do metodologii nauk społecznych, co Karl Popper nazwał złośliwie „małpowaniem tego co powszechne, ale fałszywie uznawane jest za metodę nauki w ogóle”⁹. Taką tendencję zapoczątkował Émile Durkheim ze swoim postulatem, aby traktować fakty społeczne jak rzeczy, zaś „faktem społecznym jest wszelki sposób robienia, utrwalony lub nie, zdolny do wywierania na jednostkę zewnętrznego przymusu; albo inaczej: taki, który jest w danym społeczeństwie powszechny, mając jednak własną egzystencję, niezależną od jego jednostkowych manifestacji (podkr. moje — Cz.G.)”¹⁰. Takie ujęcie faktu społecznego otwierało drogę do użycia procedur nauk eksperymentalnych, przede wszystkim modelu nauk fizycznych¹¹. Zostało to w pełni zrealizowane w „nowej socjologii” Georga Lundberga. Jego praca *Foundations of Sociology* (New York 1939) stała się manifestem niopozytywistycznej socjologii. Nie ma w niej miejsca na uwzględnienie kontekstu społeczno-kulturowego. Są tylko empirycznie postrzegalne obiekty, rzeczy-ludzie:

„doktryna głosząca, że człowiek jest wyjątkowym przedmiotem, którego zachowanie nie może być objaśnione w układzie odniesienia adekwatnym dla wszystkich innych — jest bardzo stara i godna szacunku. W naszej pracy przyjmujemy po prostu założenie przeciwstawne. Z punktu widzenia tego założenia papier fruwający pod podmuchem wiatru jest interpretowany jako przedmiot o określonych cechach w ramach określonego pola sił. W tym samym układzie odniesienia opisujemy człowieka i tłum, papier i wiatr”¹².

⁹ K. R. Popper: *Objective Knowledge*, London 1972, s. 185.

¹⁰ É. Durkheim: *Zasady metody socjologicznej*, Warszawa 1968, s. 42.

¹¹ A. Giddens: *Positivism and Sociology*, London 1974.

¹² G. A. Lundberg: *Foundations of Sociology*, New York 1939, s. 18. Cyt. za: Z. Bauman: *Wizje ludzkiego świata*, Warszawa 1965, s. 254.

Skoro „socjologia [...] traktuje ludzi tak samo jak inne nauki o rzeczywistości traktują zwierzęta, rośliny, kamienie”¹³, to tradycyjny, kwalitatywny język i metody humanistyki przestają wystarczać. Naukowe jest tylko to, co może być zmierzone i wyrażone w terminach matematyczno-przyrodniczych. W rezultacie używano ścisłą, zmatematyzowaną, odhumanizowaną wiedzę o postrzegalnych przejawach zachowania się. Ten społeczny behawioryzm zniekształcał rzeczywistość społeczno-kulturową, nie widząc jej jakościowej odrębności i sprowadzając ją do rzeczywistości przyrodniczej. Mimo że „z perspektywy kilkudziesięciu lat Lundberg może wydawać się figurą marginesową i w swym scjentyistycznym zapamiętaniu odrobinę krotocwilną”¹⁴, to wpływ metody, którą Pitirim Sorokin określił zjadliwie jako „kwantofrenię”¹⁵, jest nadal znaczący, co więcej, wśród tzw. „socjologów-empiryków” metoda ta stanowi nurt dominujący, prowadząc do osiągania ścisłych wyników w rozwiązywaniu błahych i banalnych problemów. Co więcej, ignoruje się tradycję kreując nowych Kolumbów, czemu sprzyja sytuacja, gdzie

„[...] metrofroniczni manipulatorzy liczb są teraz uznawani za najbardziej cenionych wykładowców, a studenci będący ignorantami w historii, teorii, metodach i innych podstawach socjologii i psychologii, mimo to uzyskują swoje stopnie doktorskie z wysokimi ocenami, jeżeli znają elementarną statystykę”¹⁶.

Reakcją na scjentyistyczną metodologię socjologii pozytywistycznej były teorie socjologii „rozumiejącej”. Tę zmianę postawy badawczej jasno przedstawia Edmund Mokrzycki:

„Przy pomocy wyobraźni dokonujemy swistego eksperymentu myślowego: stawiamy się w sytuacji osoby, będącej przedmiotem rozumienia. Pytanie,

¹³ O. Neurath: *Empirische Soziologie*, Wien 1931. Cyt. za: S. Ossowski: *O osobliwościach nauk społecznych*, Warszawa 1983, s. 199.

¹⁴ J. Szacki: *Historia myśli socjologicznej*, cz. II, Warszawa 1981, s. 775.

¹⁵ P. A. Sorokin: *Fads and Foibles in Modern Sociology and Related Sciences*, London 1958, rozdz. VII i VIII: *Quantophrenia*, s. 102–173.

¹⁶ *Tamże*, s. 104–105: „[...] metrophrenic manipulator of numbers is now far above that of qualitative scholars. [...] Being ignorant in the history, theory, methods, and other fundamentals of sociology and psychology, they still can get their Ph. D. with high honors if they know elementary statistics”.

na które ten eksperyment ma udzielić odpowiedzi, można by sformułować następująco: jakie odczucia, myśli, postawy, wyobrażenia, intencje lub temu podobne własności byłyby moim udziałem, gdybym był w sytuacji tego oto człowieka, gdyby wszystko, co wiem o nim, było prawdą o mnie. W szczególności, gdy nasze zainteresowanie dotyczy znaczenia określonego zachowania się danej osoby, pytanie to przybiera taką mniej więcej postać: jakie elementy świadomości kryłyby się za takim oto zachowaniem się, gdybym ja będąc w sytuacji tej osoby zachowywał się w ten sposób. Wynik tego eksperymentu stanowi rezultat rozumienia. Tak więc rozumienie jest zabiegiem intelektualnym, chociaż w zasadzie bezrefleksyjnym¹⁷.

Takie postulaty najwcześniej, jeszcze u schyłku wieku XIX, sformułowała szkoła metodologów niemieckich, przede wszystkim Wilhelm Dilthey: „Metoda nauk humanistycznych polega na rozumieniu i tłumaczeniu (*deuten*). Łączą się tu wszystkie jej funkcje. Zawarte są tu wszystkie prawdy nauk humanistycznych”¹⁸. Najbardziej znaczące teoretycznie i wpływowe systemy socjologii humanistycznej stworzyli Max Weber i Florian Znaniecki. Weberowska koncepcja *Verstehenden Soziologie* bliska była diltheyowskiemu ujęciu, zaś F. Znaniecki wzbogaca ten nurt rozważań o pojęcie współczynnika humanistycznego. Termin ten po raz pierwszy został sformułowany w opublikowanym w r. 1922 *Wstępie do socjologii* i wskazuje na zasadniczą różnicę między zjawiskami przyrodniczymi a zjawiskami społecznymi:

„Zjawiska przyrodnicze w naturalistycznym pojmowaniu — to przedmioty i fakty, zasadniczo niezależne od przebiegu naszego doświadczenia i myślenia. [...] Zjawiska przyrodnicze są dane badaczowi jako samoistne, jako «niczyje». [...] Tymczasem zjawiska humanistyczne [...] to są zasadniczo zjawiska «czyjeś». Są to przedmioty doświadczenia i działalności oraz czynności myślowe czy praktyczne członków naszej własnej grupy społecznej, jak my sami i inni członkowie tej grupy ich doświadczają i pojmują; dalej, przedmioty i czynności, które obserwujemy obecnie w innych grupach społecznych, tak jak są dane członkom tych grup lub przez nich wykonywane; dalej, przedmioty i czynności, odtwarzane z zabytków historycznych, tak jak przypuszczać możemy, że istniały dla żyjących w odnośnych epokach osobników świadomych lub przez nich były

¹⁷ E. Mokrzycki: *Założenia socjologii humanistycznej*, Warszawa 1971, s. 56–57.

¹⁸ W. Dilthey: *Der Aufbau der geschichtlichen Welt*, cyt. za: Z. Kuderowicz: *Dilthey*, Warszawa 1987, s. 214.

świadomie spełniane. Sfera, w której obraca się humanista, to nie świat realności samoistnych, jakby się przedstawiał jakimś idealnemu absolutnemu podmiotowi; to świat cudzych «świadomości», ściślej mówiąc, świat przedmiotów, danych innym konkretnym, historycznie uwarukowanym osobnikom i grupom, oraz czynności, dokonywanych nad owymi przedmiotami przez tych, którym one są dane jako ich doświadczenia. [...] Tę cechę [...] przedmiotów humanistycznego badania, tę ich zasadniczą właściwość, że jako przedmioty teoretycznej refleksji są one już przedmiotami, komuś danymi w doświadczeniu, lub czyniącymi świadomymi czynnościami nazwać możemy współczynnikiem humanistycznym tych zjawisk¹⁹.

Zasadę współczynnika humanistycznego możemy interpretować zarówno jako koncepcję ontologiczną, jak i metodologiczną²⁰. W kontekście rozpatrywanego tu dylematu metodologicznego (naturalizm *versus* antynaturalizm) interesuje nas ta druga interpretacja, którą J. Szczepański tak przedstawia:

„[...] współczynnik humanistyczny jest [...] ujęty jako zasada metodologiczna orzekająca, że w badaniu układów społecznych nie możemy pomijać postaw i przekonań ludzi w nie uwikłanych. Innymi słowy, zasada ta sprowadza się tu prawie do dyrektywy, że w opisie sytuacji społecznej nie możemy rezygnować z uwzględnienia subiektywnych poglądów ludzi na tę sytuację, gdyż w przeciwnym razie nie będziemy mogli zrozumieć i wytłumaczyć sobie ich działań w tej sytuacji. Zatem socjolog powinien patrzeć na rzeczywistość społeczną nie oczyma «absolutnego» obserwatora, lecz «oczyma jej uczestników»”²¹.

Metodologiczny dylemat (pozytywizm *versus* antypozytywizm) przejawia się w dychotomiach:
 wyjaśnianie — rozumienie
 generalizacja i standaryzacja — indywidualizacja, konkretyzacja.
 Pociąga to za sobą różnice w technikach badawczych. „Portret”

¹⁹ F. Z n a n i e c k i: *Wstęp do socjologii*, Warszawa 1988, s. 23–25. Por. także tegoż: *The Method of Sociology*, New York 1934, s. 37, 173–174; *Social Actions*, New York 1936, s. 11; *Nauki o kulturze. Narodziny i rozwój*, Warszawa 1971, s. 228; *Spółeczne role uczonych*, Warszawa 1984, s. 16–18, 22, 286–288, 482, 506, 523–524.

²⁰ Por. J. Szczepański: *Socjologia. Rozwój problematyki i metod*, Warszawa 1969, s. 389; Szacki: *wyd. cyt.*, s. 741; J. Szacki: *Znamecki*, Warszawa 1986, s. 90–102.

²¹ Szczepański: *wyd. cyt.*, s. 389.

socjologa pozytywisty koncentrować się będzie na opisie całości społecznych poprzez stosowanie standaryzowanych technik w maksymalnym stopniu wykorzystujących matematykę (badania surveyowe, ilościowa analiza treści). „Portret” socjologa humanisty będzie akcentować jednostkowość, postawy, motywy, stąd wykorzystanie metody obserwacji uczestniczącej i metody dokumentów osobistych. Traktuje on z nieufnością matematyzację całej wiedzy socjologicznej w przekonaniu, że „elektronowa maszyna do liczenia nie zastąpi plastyczności intelektualnej, kultury humanistycznej badacza i jego krytycyzmu wobec własnych interpretacji”²². Dążenie do uzyskania materiałów możliwie pełnych, koniecznych do zrozumienia ludzkich zachowań poprzez wczuwanie się (Einfühlung, empathy) w doświadczenie innych ludzi, prowadzi ku włączeniu do źródeł socjologicznych takich materiałów, jak powieść realistyczna, publicystyka, reportaż. Adekwatny „portret socjologiczny” może bowiem powstać tylko w sytuacji wykorzystania różnorodnego, wszechstronnego materiału. Jeden z klasyków światowej socjologii, ale jakże daleki od założeń socjologii humanistycznej, Ludwik Gumplowicz pisze w księdze pamiątkowej poświęconej Elizie Orzeszkowej, że:

„powieści jej są wielką skarbnicą nie tylko sztuki, która wyższego celu nie zna nad odtwarzanie rzeczywistości i prawdy, ale nieocenionym zbiorem materiałów dla socjologii. A nie chodzi tu tylko o zaspokojenie ciekawości próżnej badaczy, ale o szerzenie światła, rozpraszającego ciemności, w której się wylęgają społeczne uprzedzenia i zawiści”²³.

Stanisław Ossowski wyrazi to dobitniej:

„*Czarodziejaska góra* Tomasza Manna bardziej pogłębi wiedzę niejednego czytelnika o człowieku niż to lub tamto dzieło naukowe. Psychologii tłumu można się uczyć z Szekspirowskiego *Juliusza Cezara*, a psychoanalizy z *Hamleta*, z *Ryszarda III*, z *Kordiana*, z czwartej części *Dziadów*, z powieści Dostojewskiego, które wyprzedziły w czasie Freuda i jego następców. Sorokin sądzi, że takie powieści, jak Tolstoja *Wojna i pokój*, Stendhala *Pustelnia Parmeriska* albo

²² Ossowski: *wyd. cyt.*, s. 213.

²³ L. Gumplowicz: *Słowo od socjologa*, [w:] „*Upominek*”. Książka zbiorowa na cześć Elizy Orzeszkowej 1866–1891, Kraków–Petersburg 1893. Cyt. za „*Przegląd Socjologiczny*”, t. 28, 1976, s. 78.

nowe książki Ernie Pyle czy Hil Mauldina dają głębszy i bardziej trafny obraz motywacji ludzi uczestniczących w działaniach wojennych niż odsetki uzyskane w badaniach Stouffera, jakie nam daje jego *American Soldier*²⁴.

Konsekwentne trzymanie się zasady współczynnika humanistycznego było przyczyną waloryzowania literatury pięknej. Jako wyraz świadomości autora utworu literackiego literatura pozwala nam na wnioskowanie o rzeczywistości, w której „zanurzony” jest nadawca. Jednakże nie wolno zapominać, że literatura służy astystycznym, a nie poznawczym celom i wyniesiona z niej znajomość rzeczywistości społecznej nie może być dostateczna. Portret literacki nie może zastąpić „portretu socjologicznego”. Spełniają one różne funkcje: literat pobudza emocje i postawy, socjolog racjonalizuje zachowania i je wyjaśnia.

„Mówiąc metaforą, można by różnicę między opisem literackim i socjologicznym porównać do różnicy między opisem jesiennego lasu przedstawionym przez literata i przyrodnika. Literat daje wizję osobistą kolorów jesieni, opis nastrojów, opisuje «smutki tęskne i prorocze». «którym wtóruje, szumiąc, liść jesienny» itp. [...] Przyrodnika nie interesują kolory i nie interesuje go, gdzie wiatr rozwieje poszczególne liście. Interesują go procesy biochemiczne i fizjologiczne, które powodują zmiany koloru i obumieranie liści”²⁵.

Do tak pojmowanego portretu literackiego można też zaliczyć poezję, o której Stanisław Brzozowski pisał w *Pamiętniku*, że „poezja musi być pojmowana jako twórcza autodefinicja człowieka”²⁶. Jeszcze bliższy „portretowi socjologicznemu” jest — w moim przekonaniu — opis reporterski. Reporter prezentując sprawozdanie z wydarzeń stosuje metodę bliską znanej w socjologii i antropologii metodzie obserwacji uczestniczącej. Dobry reportaż opisując istotne społeczne problemy poprzez ich udratyzowanie i sugestywność mobilizuje opinię publiczną, co stanowi punkt

²⁴ Ossowski: *wyd. cyt.*, s. 223.

²⁵ J. Szczepański: *Literatura i socjologia*, „Kultura”, 1965, nr 19. Cyt. za *Odmiany czasu teraźniejszego*, Warszawa 1973, s. 690. Por. także — R. Miller: *Fikcja literacka jako jedna z dróg poznania świata rzeczywistego*, [w:] *Problemy kultury i wychowania. Zbiór studiów dedykowanych Prof. B. Suchodolskiemu* Warszawa 1964, s. 338–349.

²⁶ S. Brzozowski: *Pamiętnik*, Lwów 1913, s. 11.

wyjścia do sformułowanego w terminach nauki „portretu socjologicznego”.

Co prawda pytanie postawione przez Józefa Chalasińskiego w dychotomicznej konwencji socjologa: powieść czy tabela statystyczna? jest przejawiskawione, ale zasadne jest mówienie o „twardych”, naturalistycznych i „miękkich”, humanistycznych technikach „socjologicznego portretowania”. Dylemat „naturalizmu-antynaturalizmu” jest ciągle aktualny, w socjologii bowiem nigdy nie doszło do absolutnej dominacji i jednoczesnego przewyciężenia czy upadku jednej z dwu zasadniczych orientacji filozofii społecznej — pozytywizmu lub antypozytywizmu. Mamy tu raczej do czynienia z procesem fluktuacji obu tendencji, a współczesny socjolog musi wybrać drogę między Scyllą stanowiska pozytywistycznego a Charybdą stanowiska humanistycznego.

HOMO SOCIOLOGICUS, CZYLI PORTRET W MASCE

„Opis portretowy” nigdy nie jest czystym, obiektywnym opisem, ponieważ jego przedmiotem jest pewien konstrukt. Stanowi go „zbitka”²⁷ sposobu widzenia charakterystycznego dla portretującego i wygląd obiektu portretowanego. Ten pierwszy problem już omawiałem, dalsze uwagi dotyczą więc tego drugiego. Pojawia się tu ten sam problem co w przypadku portretu artystycznego — portret nie pokazuje, jak naprawdę portretowana osoba wygląda, ale jak chciałaby wyglądać. Dotyczy to też portretu fotograficznego (pomijam tu zdjęcia reporterskie robione ukrytą kamerą itp.), gdzie fotografowany chcąc jak „najkorzystniej” wyglądać wkłada odświętne ubranie, przybiera pozę, uśmiecha się. Tę analogię można też zastosować do „portretu socjologicznego”. Jeśli uznamy rzeczywistość społeczno-kulturową za ontologiczną ramę portretu, to

²⁷ O pojęciu „zbitka” por. A. Nowicki: *La «zbitka» come una forma della «compresenza» nella storia della filosofia e nella filosofia dell'arte*. „Misure Critiche”, 1972, nr 5, s. 58–71; tenże: *O metodzie interpretacji obrazów religijnych*, „Euhemer”, 1972, nr 4, s. 77–88; tenże: *Człowiek w świecie dzieł*, Warszawa 1974, s. 88–101.

bezpośrednim przedmiotem opisu jest jednostka uwikłana w ten społeczno-kulturowy kontekst, a więc osobowość społeczna. Termin ten pochodzi od łacińskiego słowa *persona* (ang. *personality*, franc. *personnalité*, niem. *Person*) i pierwotnie oznaczał maskę aktora; etymologicznie wywodzi się od „personare”, czyli przenikania głosu aktora przez (per) otwory w masce, stąd *personatus*, czyli z a m a s k o w a n y. Jean Stoetzel pokazuje cztery znaczenia tej nazwy:

„1) wygląd zewnętrzny (maska) człowieka, jego niejako zewnętrzny wyraz [...]; 2) rola grana przez aktora lub człowieka w życiu codziennym [...]; 3) aktor albo osoba grająca rolę [...]; 4) to, co stanowi o wartości człowieka i jego zdolności działania”²⁸.

Osobowość społeczna wiąże się z metaforą przedstawienia teatralnego, zaś współczesna socjologia powszechnie traktuje teatr jako odzwierciedlenie świata, jego analogon. Autorzy posługujący się analogią zachodzącą pomiędzy aktorami grającymi rolę na scenie i ludźmi działającymi w społeczeństwie nawiązują do Szekspirowskiego fragmentu z *Jak wam się podoba*:

„Świat jest teatrem, aktorami ludzie,
którzy kolejno wchodzi i znikają.
Každy tam aktor niejedną gra rolę [...]”²⁹.

Szekspirowska intuicja stała się podstawowym sposobem pojęciowego ujęcia życia społecznego dla całego szeregu koncepcji socjologicznych (interakcjonizmu, socjologii fenomenologicznej, etnometodologii). Najbardziej z nich znaną jest dramaturgiczna koncepcja życia społecznego Ervinga Goffmana, zaś najgłębszą teoria roli społecznej. Została ona sformułowana na gruncie socjologii amerykańskiej (Charles Cooley, George Herbert Mead, Robert E. Park, Ralph Linton), a najbardziej wysublimowaną, rozbudowaną postać przybrała w systemie socjologicznym Floriana Znanieckiego. Jej punktem ośrodkowym jest osoba (*persona*), która „[...] z socjologicznego

²⁸ J. Stoetzel: *La Psychologie sociale*, Paris 1963, s. 140 i nast. Cyt. za J. Szczepański: *Elementarne pojęcia socjologii*, Warszawa 1972, s. 122–123.

²⁹ W. Szekspir: *Jak wam się podoba*, [w:] *Dzieła dramatyczne. Komедie*, t. 2, Warszawa 1980, s. 266.

punktu widzenia [...] jest dynamiczną, historyczną syntezą wszystkich jej ról społecznych"³⁰, w innym zaś sformułowaniu: „synteza ról społecznych odgrywanych przez nią od narodzin do śmierci konstytuuje jej osobowość społeczną”³¹. Rola społeczna jest całokształtem stosunków (gry) między jednostką a otoczeniem społecznym. Nie jest przypadkiem powiązanie słowa osoba (persona) z maską. Jest to uznanie faktu, że każdy zawsze i wszędzie występuje jako aktor w masce, w sytuacji z a m a s k o w a n i a³². Rzadko jest tak, że odczuwamy nienormalność tej sytuacji, najczęściej tak zżywamy się ze swoją personą, że traktujemy ją jako własne „ja”. Plastycznie opisał tę sytuację J. Chałasiński, posługując się pokrewnym pojęciem „m u n d u r u s p o ł e c z n e g o”:

„każdy zachowuje się tak, jak tego wymaga jego mundur. A mundur to nie tylko ubranie, to całokształt zwyczajów i idei, które składają się na człowieka jako istotę społeczną. Im mundur jest lepiej dopasowany, tym mniej się go odczuwa. Ludzie w doskonale dopasowanych mundurach skłonni są zaklinać się na wszystko, że nie mają munduru na sobie. Wystarczy jednak do naga rozebrać ludzi z ich mundurów, pozbawić ich społecznych dystynkcji i zmieszać w bezimiennej masie nagusów, wśród których profesor uniwersytetu przestaje się różnić od ulicznego sprzedawcy gazet. Jakże odmienne staje się wtedy zachowanie ludzi. Z punktu widzenia przyrodniczo-psychologicznego, który bierze pod uwagę jednostkę ludzką bez munduru, zbiór nagusów to sytuacja najbardziej naturalna. Ale w zbiorowym życiu ludzie nigdy nie występują nago - w sensie fizyczno-przyrodniczym, lecz zawsze w mundurach. Nawet na plaży nagość jest też tylko rodzajem munduru [...] mamy zawsze do czynienia z oddziaływaniem na siebie l u d z i u m u n d u r o w a n y c h (podkreśl. autora). Ludzie jednakowo umundurowani w jednakowe dobrze dopasowane mundury nie zauważają mundurów ani na sobie, ani na towarzyszach. Te mundury są bowiem tak dobrze dopasowane, że należą do natury każdej jednostki. [...] Nawet psychologowie, badając ludzi w dobrze dopasowanych mundurach, ulegają złudzeniu, że badają ludzi w ich naturalnej nagości”³³.

³⁰ F. Znaniecki: *Nauka o kulturze. Narodziny i rozwój*, Warszawa 1971, s. 695.

³¹ Tenże: *Społeczne role uczonych*, Warszawa 1984, s. 294.

³² Por. J. Jacobi: *Zamaskowanie. Obserwacje z psychologii życia codziennego*, Warszawa 1979.

³³ J. Chałasiński: *Spółczeństwo i wychowanie. Socjologiczne zagadnienia szkolnictwa i wychowania w społeczeństwie współczesnym*, Warszawa 1948, s. 67. Por. także E. Wojtusiak: *Z problematyki munduru społecznego. Esej*

Połączenie rozróżnień pojęciowych teorii F. Znanieckiego z językiem teatrologii umożliwia konceptualizację „portretu socjologicznego” w analitycznych kategoriach. Sytuację teatralną tworzy przedstawienie teatralne, stanowiące efekt wzajemnego oddziaływania między realizatorami i wykonawcami (aktorzy, reżyser, scenarzysta) i publicznością (audytorium). W życiu społecznym sprawa się komplikuje, nie ma bowiem ostrego przedziału między „stroną tworzącą” a „stroną odbierającą”, ponieważ każdy jest jednocześnie aktorem (w dodatku o zmiennych rolach) i widzem (krytykiem, reżyserem, scenarzystą). Nakładane „maski” i „mundury” umożliwiają identyfikację, zrozumienie granych przez nas ról. Skoro osobowość oznacza charakterystyczny repertuar ról, to możemy przenieść narzędzia pojęciowe stosowane w teorii osobowości do teorii ról.

F. Znaniecki rozróżnia cztery elementy osobowości społecznej, czyli roli społecznej: 1) jaźń odzwierciedloną, 2) stan socjalny, 3) funkcję społeczną i 4) znaczenie życiowe.

„Jaźń odzwierciedlona czy jaźń społeczna, to osobnik ujęty tak, jak przedstawia się sobie samemu, gdy uświadamia lub wyobraża sobie, że jest przedmiotem zainteresowania pewnego kręgu społecznego [...]”; stan socjalny — określić można jako całokształt tych praw, które osobnikowi przyznaje i stara się zapewnić dany krąg społeczny, bądź z własnej inicjatywy, bądź działając z ramienia i pod kontrolą większej wspólnoty lub grupy. Prawom tym odpowiadają obowiązki względem osobnika ze strony uczestników kręgu, których wykonywania krąg od nich wymaga. Do stanu socjalnego należy: stanowisko moralne, pozycja ekonomiczna, sfera bezpieczeństwa i sfera prywatności. [...] Funkcję społeczną osoby stanowi ogół obowiązków, jakie posiada w danym kręgu [...] znaczenie życiowe polega na wpływie, jaki odgrywanie przez osobnika danej roli wywiera bądź na jego własne życie, bądź na życie kulturalne i społeczne jego środowiska”³⁴.

Późniejszy tekst F. Znanieckiego przynosi jasne sprecyzowanie „sytuacji dramaturgicznej”:

„Rola społeczna jest systemem normatywnym stosunków między jednostką a częścią jej środowiska społecznego. System taki wyznacza tę część środowiska,

socjologiczny, „Kultura i Społeczeństwo”, 1982, nr 1–2, s. 107–132.

³⁴ F. Znaniecki: *Ludzie teraźniejsi a cywilizacja przyszłości*. Warszawa 1974, s. 119, 121–122, 127, 129.

ten «krąg społeczny», z którym jednostka jako «osoba społeczna» ma być normatywnie związana; warunkuje jej «jaźń społeczną», tj. obraz tego, czym winna być dla innych i dla siebie w danej roli jako istota cielesna i psychiczna; ustanawia jej «stan socjalny», czyli zespół praw, jakie ma jej przyznawać dany krąg społeczny; oraz ustala jej «funkcję społeczną», czyli zespół obowiązków, których wykonywania dany krąg może się od niej domagać. Role, odgrywane przez różne jednostki w pewnej zbiorowości, zazębiają się o siebie; zależność innych ról od danej roli stanowi o jej znaczeniu społecznym³⁵.

Te cztery elementy konstytuują rolę społeczną. Należałoby do tego dodać jeszcze piąty element — nieobecny w teorii roli F. Znanieckiego — samoocenę, wyobrażenie samego siebie, samoświadomość jednostkową, a więc jaźń subiektywną³⁶. Jaźń jako świadomy podmiot to rezultat wzajemnych oddziaływań (interakcji) między jaźnią subiektywną i odzwierciedloną³⁷. Persona jako wiązka ról społecznych jest dynamicznym układem dostosowującym się do oczekiwań przypisanych danej roli w określonej grupie społecznej.

Oczekiwanie te wynikają ze społecznego „scenariusza”. Są nimi przede wszystkim różnorodne normy i wartości narzucane przez grupę (prawne, moralne, zwyczajowe, obyczajowe). W zależności od znaczenia przypisywanego danej roli będzie się różnicować siła presji grupowej wywieranej na jej wykonawcę. Musi on „odegrać” przypisaną mu rolę. Przygotowuje się do niej tak, jak aktor w garderobie przed spektaklem, który studiuje przed lustrem swoją mimikę, trenuje gesty, nakłada szminkę na twarz i zakłada sceniczny kostium. Podobnie zachowuje się uczestnik życia społecznego, z tym, że zwierciadłem dla niego jest wyobrażana przez niego reakcja „publiczności”. Zakłada więc odpowiednią do

³⁵ Tenże: *Spoleczne role uczonych*, s. 530–531.

³⁶ A. Podgórecki nazywa ją jaźnią pierwiastkową — A. Podgórecki: *Patologia życia społecznego*, Warszawa 1969, s. 50–65.

³⁷ W amerykańskiej socjologii odpowiada to koncepcji jaźni Georga Herberta Meada jako nieustannej interakcji między elementem „indywidualistycznym” (I) i „kolektywistycznym” (me). Por. G. H. Mead: *Umysł, osobowość i społeczeństwo*, Warszawa 1975. Por. także J. Szacki: *Spoleczny pragmatyzm G. H. Meada*, „Archiwum Historii Filozofii i Myśli Społecznej”, t. 22:1976, s. 90–91; I. Krzemiński: *Symboliczny interakcjonizm i socjologia*, Warszawa 1986, s. 59–66.

roli „maskę społeczną” — fizjonomiczną (wygląd), lingwistyczną (język), kostiumową (strój), rezydencyjną (mieszkanie), pozycyjną (pozycja społeczna), zewnętrzno-ideologiczną (ideologia na pokaz), zewnętrzno-moralną (deklarowana postawa moralna w konflikcie z własnym postępowaniem moralnym)³⁸. Maską fizjonomiczną to specjalne techniki upiększania ciała (makijaż, układanie i barwienie włosów, malowanie ciała) nawet na drodze jego deformacji i uszkodzenia (bolesna technika tatuażu, deformacja uszu, nosa czy warg przez noszenie wszelkiego rodzaju ozdób) oraz techniki posługiwania się ciałem (gesty, mimika, sposób chodzenia, siedzenia, konsumowania)³⁹. Język jest powszechnie wykorzystywanym narzędziem „zamaskowania”. Można go wykorzystać poprzez charakterystyczny sposób wysławiania się (uroczysty, żartobliwy, patetyczny, rozkazujący, złośliwy, rubaszny, wulgarny itp.) oraz używanie charakterystycznego zasobu wyrazów, zwrotów i form (język literacki, potoczny, naukowy, techniczny, dyplomatyczny, łowiecki, złodziejski itp.). Najczęściej wykorzystywaną maską jest ubiór, który zawsze świadomie lub nieświadomie (konformizm kostiumowy) wabi (strój mini), prowokuje (ubioły kontestującej młodzieży), ostrzega (uniformy policyjne), ochrania (kombinezony robotników), symbolizuje (biel i czerń szat jako symbol radości i smutku). Elementami ubioru są też tzw. dodatki, np. sznury pereł jako maska bogactwa, orderzy jako maska dzielności, okulary jako maska uczoności.

Słynne angielskie powiedzenie *my home is my castle* wskazuje na mieszkanie jako maskę ochronną. Można je też wykorzystać do innych celów, na przykład zamaskowania swego statusu społecznego. Parwieniusz przykładowo będzie się starał podnieść swój prestiż przez urządzenie domu w stylu rodowej arystokracji, stąd „wystrój pałacowy” w M-4 — gipsowe sztukaterie, imitacje kominków, portrety rzekomych przodków na ścianie, kryształ, dywany, lambre-

³⁸ Jest to zmodyfikowana klasyfikacja K. Jaspersa z jego *Allgemeine Psychopathologie*, Berlin 1913. Por. Wojtusiak: *wyd. cyt.*, s. 115–125.

³⁹ Por. błyskotliwą rozprawę M. Maussa: *Sposoby posługiwania się ciałem*. [w:] *tenże: Socjologia i antropologia*. Warszawa 1973, s. 531–566.

kiny, grube tomy herbarzy na półce. Z drugiej strony kontestujący artysta celowo wprowadzi w mieszkaniu „intelektualny nieład i zaniedbanie”. Najbardziej zróżnicowaną kategorię stanowią maski pozycyjne, związane z pozycją ekonomiczną (bogacz nakładający maskę człowieka ubogiego), funkcją społeczną (prowincjonalny kacyk nakładający maskę demokracji i „obrońcy ludu”), z zawodem (pazerny lekarz w masce Judyma). Maski zewnętrzno-ideologiczne i zewnętrzno-moralne można potraktować łącznie. Zakłada się je bowiem w celu ukrycia rzeczywiście wyznawanej ideologii i realizowanej postawy moralnej. Ideologiczno-moralne maskowanie się stanowi jedną z konstytutywnych cech ustroju totalitarnego, gdzie zasadą jest monoświatopoglądowość i represja wobec innych, nieuznawanych przez państwo wartości i światopoglądów. Fanatyczne zaangażowanie w sprawy związane z zabiegami indoktrynacyjnymi i manipulacyjnymi, zmierzającymi do sakralizacji oficjalnych autorytetów, to jaskrawy przykład owego maskowania się (udział w szczególnego rodzaju obrzędowości: akademiach, pochodach, manifestacjach ku czci...).

Maska staje się niezbędnym rekwizytem dnia codziennego i „[...] możemy niewątpliwie zmieniać maski, lecz nie umiemy ich odrzucić. Gramy różne role, często płytkie i nieprawdziwe, które jednak zespalają się z naszą istotą, kształtując nas dzień po dniu”⁴⁰. Dramat życia polega na tym, że z konieczności gramy różne role równocześnie (rodzinne, zawodowe, polityczne, religijne itp.) i rzadko jest tak, że wzajemnie harmonijnie się one uzupełniają. Najczęściej musimy sobie radzić z sytuacją konfliktów ról, np. nie można bezkonfliktowo pełnić rolę członka organizacji ateistycznej i organizacji religijnej; rolę matki i żony z rolą prostytutki itp. Konflikt ról przenosi się na konflikt masek. Maski przestają być dobrze „dopasowane”. Następuje „rozszczerzenie”⁴¹ osobowości, które nie zawsze stanowi dezintegrację pozytywną, prowadzącą do wtórnej, wyższej formy integracji — jak to jest w teorii Kazimierza

⁴⁰ I. Lacroix: *Sens dialogu. Wybór pism*, Warszawa 1957, s. 238–239.

⁴¹ O „rozszczerzeniu” na przykładzie autoportretu pisze A. Nowicki [w]: *Człowiek w świecie dzieł*, s. 81–88.

Dąbrowskiego⁴² — ale może być przyczyną ciężkich dewiacji psychicznych i społecznych (konflikty wewnętrzne, stany lękowe i depresyjne). Przywrócenie jedności następuje w ten sposób, że jednostka jakąś rolę traktuje jako podstawową, a pozostałe jako uboczne. Wybór roli podstawowej zależy od tego, jaką grupę społeczną jednostka przyjęła za grupę odniesienia, czyli z którą się identyfikuje, której akceptację chce zdobyć lub utrzymać⁴³.

Nie zawsze taką integrację da się osiągnąć. Wiąże się to chociażby ze „sztywnością” scenariusza niektórych ról, na przykład biologicznie niemożliwa jest zmiana mężczyzny w kobietę, bardzo trudno też zmienić rolę społeczną mężczyzny na rolę społeczną kobiety.

Wniosek ze skróto — z konieczności — przedstawionej tu problematyki można zawrzeć w następującym sformułowaniu: portret *Homo Sociologicus* to wizerunek uczestnika balu maskowego biorącego udział w dramacie życia, które często przybiera kształt tragifarsy. Za egzemplifikację może posłużyć celna obserwacja Georga Orwella o zmianie zachowania się kelnerów po przekroczeniu granicy między kulisami a sceną. Gbur z zaplecza po przejściu wahadłowych drzwi dzielących kuchnię od sali restauracyjnej zmienia się diametralnie, nakładając maskę gentelmena, światowca i arystokraty⁴⁴.

Artykuł ten nie przedstawia konkretnego „portretu socjologicznego”, co zresztą nie było jego zadaniem, ale pokazuje pewne ontologiczne i metodologiczne problemy związane z jego budową.

⁴² Por. m.in. K. Dąbrowski: *O dezintegracji pozytywnej*, Warszawa 1964; tenże: *Osobowość i jej kształtowanie poprzez dezintegrację pozytywną*, Warszawa 1975; tenże: *Trud istnienia*, Warszawa 1975; tenże: (red.): *Zdrowie psychiczne*, Warszawa 1985.

⁴³ Termin „grupa odniesienia” wprowadził Herbert H. Hyman w studium: *The Psychology of Status*, „Archives of Psychology”, 1942, nr 269. Najbardziej wnikliwą analizę teorii grup odniesienia przeprowadził R. K. Merton w książce *Social Theory and Social Structure*, (1949), wyd. polskie — Warszawa 1982.

⁴⁴ G. Orwell: *Down and Out in Paris and London*, London 1951, s. 68–69. Cyt. za Goffman: *Człowiek w teatrze...*, s. 173–174.

„Portretujący” socjolog nie może pominąć rozwiązań ontologicznych, dotyczących istoty opisywanej rzeczywistości społecznej. Określają one zarówno przedmiot, jak i metodę oraz technikę „portretowania”. Wbrew nominalizmowi socjologicznemu przedmiotem „portretu socjologicznego” nie jest wyizolowana jednostka ludzka ani też — wbrew realizmowi socjologicznemu — wszechogarniające, przytłaczające jednostkę społeczeństwo. Jest nim osobowość społeczna jako aktywny, twórczy element rzeczywistości społeczno-kulturalnej. Takie rozwiązanie ontologiczne implikuje konkretną technikę portretowania. Nie nadają się do tego metody i techniki wypracowane na gruncie nauk przyrodniczych i stosowane w pozytywistycznie zorientowanej socjologii empirycznej. *Homo Sociologicus* to portret ze „współczynnikiem humanistycznym”. Jedyne metodami socjologii humanistycznej (rozumienie, empatia, obserwacja uczestnicząca) możemy zbliżyć się do złożonego i wieloaspektowego modelu.

W przekonaniu autora największe możliwości niesie tu ze sobą socjologiczna teoria ról, mająca szansę integracji celów i metod badawczych filozofii kultury, socjologii i psychologii społecznej.

Krzysztof Wieczorek

PORTRET JAKO MIEJSCE SPOTKANIA

Pojęcie portretu kojarzy nam się zazwyczaj z wizerunkiem twarzy lub postaci człowieka, względnie grupy ludzi, wykonanym w określonej konwencji i formie artystycznej. Może to być obraz, rysunek, grafika, zdjęcie, rzeźba czy też jakakolwiek inna dwu- lub trójwymiarowa kompozycja plastyczna; w szerszym sensie możemy też mówić o portrecie np. literackim, a nawet — muzycznym¹. Słyszając termin „filozofia portretu” możemy się zatem spodziewać, że będzie to jakaś wyspecjalizowana gałąź filozofii sztuki, zajmująca się tym szczególnym rodzajem dzieła sztuki, jakim jest portret.

Rozpatrywanie portretu jedynie w kategoriach zjawiska artystycznego nie odsłania nam jednak wszystkich najistotniejszych aspektów tej przebogatej w różnorakie sensory dziedziny przedmiotowej. Zaslugą Andrzeja Nowickiego jest wykazanie, że uprawiając filozofię portretu „znajdujemy się w samym centrum ontologii i an-

¹ Por. A. Nowicki: *Portrety filozofów w poezji, malarstwie i muzyce*, Lublin 1978, cz. III — *Dźwiękowe portrety filozofów*, s. 298–370, a także tegoż: *O «dźwiękowych portretach» Heraklita i Platona w muzyce współczesnej awangardy*, „Meander”, 1978 (R. XXXIII), nr 2, s. 81–92.

tropologii filozoficznej”². Umiejętność „czytania”³ obrazów — *mutatis mutandis* także i portretów — polega nie tylko na rozpoznawaniu przedstawionych osób i przedmiotów oraz przeżyciu estetycznym zrodzonym w kontakcie z dziełem sztuki. Każdy portret jest dziełem wielowarstwowym, które może nam wiele powiedzieć o osobie portretowanej, o twórcy dzieła, o nas samych i o świecie. W niniejszym szkicu chciałbym zwrócić uwagę na kilka warstw, których obecność w portrecie związana jest ze spotkaniami — tymi, które umożliwiły powstanie dzieła, oraz tymi, które stają się możliwe dzięki istnieniu portretu.

Portret nie przedstawia w zasadzie nigdy — wyjąwszy szczególne przypadki podyktowane względami funkcjonalnymi, jak np. zdjęcie paszportowe lub list gończy⁴ — obiektywnego wyglądu portretowanej osoby. Właściwym tematem portretu jest — wybrany spośród wielu możliwych — określony sposób widzenia postaci przez twórcę. Zatem sporządzając portret autor utrwala nie tyle zespół cech charakteryzujących osobę portretowaną, ile pewną niepowtarzalną relację łączącą go z tym, kogo portret przedstawia. Niemożliwe byłoby powstanie portretu bez spotkania twórcy z modelem.

Wyeksterioryzowana w portrecie relacja między autorem a osobą portretowaną (osobami portretowanymi) jest ponadto każdorazowo uwikłana w szerszą sytuację kulturową. W każdym portrecie jako dziele sztuki da się odnaleźć charakterystyczny styl i manierę, które wskazują na epokę, szkołę oraz indywidualność twórczą artysty. W ten sposób poprzez skupienie uwagi na wartościach artystycznych

² Cytuję według maszynopisu konspektu wykładu A. Nowickiego pt. „Filozofia portretu a ontologia i antropologia filozoficzna” z 25 IV 1989; o ważności i płodności filozoficznej refleksji nad portretem zob. tegoż: *Człowiek w świecie dzieł*, Warszawa 1974, s. 91–104; *Nauczyciele*, Lublin 1981, s. 16–18; *Metoda inkontrolologiczna w historii filozofii a policentryczna struktura osobowości filozofów*, „Studia Filozoficzne”, 1983, nr 4, s. 91–93.

³ Por. A. Nowicki: *O czytaniu obrazów i czytaniu na obrazach*, „Studia o Książce”, t. 5, Wrocław 1975, s. 45–52.

⁴ O ile przyjmujemy, że tego rodzaju podobizny — nie pretendujące do roli dzieł sztuki — mieszczą się w szeroko rozumianym pojęciu portretu.

działa możemy jednocześnie wzbogacić naszą wiedzę o relacjach, jakie łączą twórcę portretu z innymi artystami, prądami i kierunkami w sztuce; przez to zaś portret odsłania przed nami fragment osobowości swego twórcy, i to taki, który został ukształtowany w dialogu z innymi osobami reprezentującymi postawy i poglądy uważane za istotne przez autora portretu. Widzimy zatem, że poszerza się liczba uczestników spotkania, którego punktem węzłowym jest portret.

Obok śladu spotkania twórcy z modelem oraz warstw świadczących pośrednio lub bezpośrednio o jego stosunku do innych twórców, dostrzegamy także propozycję czy antycypację spotkania twórcy z odbiorcą dzieła, gdyż portret wskazuje na swego autora jako na osobę wyposażoną w — manifestującą się we właściwy sobie sposób — indywidualność artystyczną oraz reprezentującą określony, indywidualny stosunek do istniejących propozycji, stylów, konwencji i kierunków artystycznych, wyrażony przez wybór takiego a nie innego sposobu wykonania portretu. Tak jak każde inne dzieło sztuki portret jest więc również zapisem całokształtu doświadczeń artystycznych swego twórcy, będących między innymi rezultatem jego niezliczonych spotkań z dziełami innych mistrzów, z własnymi nauczycielami, współpracownikami i współzawodnikami.

Na współprzedstawiony w portrecie kontekst kulturowy wskazuje także sposób wkomponowania postaci w to wszystko, co stanowi tło i co wraz z wizerunkiem postaci składa się na całość dzieła. Bardzo wiele o sportretowanej osobie mówią nam przedmioty, które ją otaczają⁵ oraz miejsce, w którym ją przedstawiono; również jej pozycja, ubiór, postawa, gest, wyraz twarzy, spojrzenie — wszystko to są na ogół elementy nieprzypadkowo dobrane, składające się na wymowną i wyrazistą kompozycję. Umiejętnie wykorzystując te środki wyrazu, artysta uzyskuje całościowy efekt, dzięki któremu człowiek na portrecie prezentuje się jako integralna całość, uchwytana jednym spojrzeniem i zrozumiała w jednym błysku intuicji⁶: za-

⁵ Por. Nowicki: *Człowiek w świecie dzieł*, s. 83-86.

⁶ „Takie poznanie [...] stanowi poznanie głębsze i prawdziwsze od naukowego. [...] O krajobrazie czy człowieku przedstawionym przez malarza przeróżne

razem jednak równie umiejętna analiza specyficznego kodu artystycznego pozwala rozłożyć na elementy (a może tylko: dopełnić stematyzowaną wiedzę) ów błysk intuicji i uzyskać w ten sposób szereg informacji o przedstawionym człowieku: o jego pozycji i roli społecznej, zajęciach, upodobaniach, kontaktach międzyludzkich, stanie zdrowia, samopoczuciu. Przy pomocy tego samego kodu artysta wyraża swój stosunek do portretowanego: zarówno oficjalny, będący egzemplifikacją norm obyczajowych związanych z odnoszeniem się do osoby reprezentującej określoną warstwę społeczną, jak też nieoficjalny, prywatny, często sprzeczny z tym pierwszym i dlatego niekiedy głęboko ukryty, wyrażający się jedynie w subtelnych aluzjach. Właściwie dobrany kontrast tych dwóch postaw może służyć artyście jako zwrócona do odbiorcy portretu propozycja rozumienia i oceny przedstawionej na nim osoby. Dla przykładu: portrecista może dać do zrozumienia, że jego model nie zasługuje jako człowiek na szacunek, jakim cieszy się z racji piastowania wysokiej godności⁷, lub przeciwnie — że nie należy pogardzać człowiekiem należącym do niskiej warstwy społecznej, gdyż reprezentuje on sobą wysokie walory moralne i osobiste⁸.

nauki mogą wiedzieć i mówić wiele rzeczy, lecz Rembrandt pokazuje nam człowieka, a Ruysdael krajobraz, uchwytnie od razu w ich całości i jedności” (E. Gilson: *Henri Bergson* [w:] E. Gilson, T. Langan, A. Maurer: *Historia filozofii współczesnej*, Warszawa 1979, s. 305).

⁷ Dobitym przykładem takiego dzieła, które pod maską czci i szacunku dla królewskiej godności ukrywa pełną drwinę karykaturę, jest obraz Francisca Goi *Rodzina króla hiszpańskiego Karola IV*. Oto co pisze o nim Joanna Guze: „Sławny obraz *Goi Rodzina króla hiszpańskiego Karola IV* odbiega najzupełniej od wszystkiego, co znaliśmy jako portret dworski. Wystarczy spojrzeć na te wystrojone, odrażające kukły, które namalował Goya; na tę szpetną królową, na tego bezmyślnego króla; i przypomnieć sobie dumne i piękne infantki Velasqueza. To zdumiewające, doprawdy, że żadna z przedstawionych na tym portrecie osób nie poznała się, że Goya wykpił je i skarykaturaował” (J. Guze: *Na tropach sztuki*, Warszawa 1968, s. 271–272).

⁸ Do tego rodzaju dzieł należą pierwsze w dziejach malarstwa polskiego portrety chłopów, których autorem jest wielki malarz romantyczny Piotr Michałowski. Ze szczególną siłą wyrazu przemawiają do widza dwa portrety starych chłopów (Muzeum Narodowe w Krakowie), portret chłopca w kapeluszu i studium chłopca wiejskiego (Muzeum Narodowe w Warszawie) oraz portret

Powyższy (choć krótki i ogólnikowy) przegląd różnorodnych treści, które mogą być wyrażone w portrecie przy pomocy odpowiedniej kompozycji plastycznej, pozwala na sformułowanie następującego wniosku: każdy portret jest utrwalonym spłotem relacji międzyludzkich zachodzących między twórcą a modelem oraz łączących każdego z nich z osobami należącymi do ich bliższego i dalszego społecznego środowiska. Jest również antycypacją więzi osobowych, które za pośrednictwem portretu nawiązują się pomiędzy ukazaną na nim osobą a tymi, którzy będą portret oglądać, a także między odbiorcami a twórcą dzieła. Jest więc zarazem śladem, jak i instrumentem spotkań⁹.

Można powiedzieć jeszcze coś więcej: portret jest także miejscem spotkania. Upoważnia nas do tego stwierdzenia teoria, która głosi, że ludzie mogą spotykać się ze sobą w rzeczach¹⁰. Teoria spotkań w rzeczach jest rozwinięciem tezy o *ergantropii*¹¹, czyli o realnej obecności człowieka w wytworzonych przez niego przedmiotach. Teza ta z kolei opiera się na oryginalnej koncepcji człowieka, którą można nazwać *antropologią molekularną*¹²: człowiek jest całością złożoną z wielu części, współobecnych jednocześnie w różnych rozproszonych po świecie wytworach. Kompozytor jest — częścią swej osobowości — obecny w milionach płyt zawierających nagrania jego utworów, pi-

mlodego górala (w zbiorach prywatnych); por. S. Kozakiewicz: *Malarstwo polskie. Oświecenie, Klasycyzm, Romantyzm*, Warszawa 1976, s. 95–96; zob. także reprodukcje wymienionych dzieł.

⁹ Termin „instrument spotkania” wyjaśniam bliżej w książce K. Wierczorek: *Dwie filozofie spotkania. Konfrontacja myśli A. Nowickiego i J. Tischnera*, Katowice 1990.

¹⁰ Zob. A. Nowicki: *Spotkania w rzeczach*, Warszawa 1991; por. także recenzję A. Nowickiego — z książki J. Bukowskiego: *Zarys filozofii spotkania*, Kraków 1987 — zatytułowaną *Spotkania w rzeczach*, zamieszczoną w „Studiach Filozoficznych”, 1988, nr 4.

¹¹ A. Nowicki: *Ergantropia jako centralna kategoria filozofii kultury*, „Studia Filozoficzne”, 1987, nr 11, s. 3–11.

¹² Zob. moje obszerniejsze uwagi na temat tej antropologii [w:] K. Wierczorek: *Andrzej Nowicki — polski filozof spotkania*, „Edukacja Filozoficzna”, t. 3. Warszawa 1987, s. 219–231.

sarz — w setkach tysięcy egzemplarzy wydrukowanej książki, filozof w każdej swojej myśli powtarzanej, rozwijanej i przekształcanej przez innych, malarz we wszystkich swoich obrazach. Innym sposobem obecności (lecz także realnym) jest obecność człowieka na przedstawiającym go portrecie. Oprócz nich dwóch — twórcy i modelu — w spotkaniu w portrecie uczestniczą na wiele różnych sposobów także inne osoby: te, które przyczyniły się do spotkania artysty z modelem; te, które ukształtowały warsztat i osobowość twórcy; te, dzięki którym przedstawiona osoba stała się godna uwiecznienia w dziele sztuki oraz inne¹³. W tym ergantropijnym rozumieniu spotkanie w portrecie polega zatem na równoczesnej współobecności różnych istot ludzkich w jednej rzeczy, jaką jest portret.

Warto jednak postawić sobie pytanie, czy tylko w tym sensie można mówić o portrecie jako miejscu spotkania? Istnieje bowiem wiele rodzajów spotkań. Istnieją też takie filozoficzne teorie spotkań, które głoszą, że aby wydarzenie w przestrzeni międzyludzkich obcować mogło zostać uznane za spotkanie, musi spełniać wiele mniej lub bardziej restryktywnych warunków¹⁴. Większość europejskich filozofów spotkania stoi wprawdzie na stanowisku, że jednym z najważniejszych koniecznych warunków spotkania jest bezpośrednie komunikowanie się jego uczestników, aktualnie współobecnych w tym samym miejscu i czasie (uznanie tej tezy oznaczać musi oczywiście rezygnację z badania portretu jako miejsca spotkania) jednakże przyjąwszy nawet tak ostre założenia można dopatrywać się istotnych związków łączących wydarzenie powstania portretu i fakt jego istnienia z wydarzeniami spotkań. Po pierwsze bowiem można sensownie i efektywnie pytać o spotkanie twórcy portretu ze swym modelem (godząc się z tezą, że fakt utrwalenia podobizny ludzkiej przez portrecistę niekoniecznie musi

¹³ Podobnie jak na przykład w książce współlistnieje na różne sposoby wiele osób, które przyczyniły się do jej powstania — zob. A. Nowicki: *O sposobach istnienia człowieka w książce*, „Studia o Książce”, t. 4, Wrocław 1973, s. 3–25.

¹⁴ O różnych sposobach rozumienia terminu „spotkanie” w najważniejszych odmianach europejskiej filozofii spotkania pisze obszerniej [w:] K. Wieczorek: *W stronę definicji spotkania*, „Studia Filozoficzne”, 1989, nr 10 (287), s. 25–38.

być równoznaczny ze spotkaniem, lecz w każdym razie wskazuje na taką możliwość), po drugie zaś sposób funkcjonowania portretu jako dzieła sztuki charakteryzuje się w szczególności tym, że gromadzi on wokół siebie osoby chcące obcować z nim bądź jako z dziełem sztuki w ogóle, bądź jako jednym z dzieł określonego twórcy, bądź jako przedmiotem artystycznym wskazującym swą treścią na określoną osobę — tę, którą portret przedstawia — a tym samym portret funkcjonuje wspólnototwórczo, stwarzając sposobność nie tylko okazjonalnych i nierozciągłych w czasie spotkań, lecz także do nawiązywania się trwalszych więzi między poszczególnymi osobami, które łączy wspólne zainteresowanie tym właśnie dziełem.

Sądzę zresztą, że domaganie się fizycznej współobecności osób jako koniecznego warunku spotkania ma charakter postulatu formalnego, a zatem nie powinno mieć pierwszoplanowego znaczenia dla refleksji typu metafizycznego w rdzennym sensie tego słowa, tzn. refleksji skupiającej się przede wszystkim na treści badanego wycinka rzeczywistości — a tym właśnie winna się w moim przekonaniu zajmować w pierwszym rzędzie filozofia spotkania. Nie to jest bowiem najistotniejsze, w jakich warunkach realizuje się to, co chcemy nazwać spotkaniem, lecz czym jest spotkanie, jaka jest jego najgłębsza treść. Otóż na podstawie wnikliwej lektury podstawowych tekstów zaliczanych do nurtu filozofii spotkania można dojść do wniosku, iż spotkanie jest podstawową formą bezpośredniego kontaktu z autonomiczną, nieredukowalną, pierwotną rzeczywistością, której źródłem i centrum jest osoba drugiego człowieka. Postulat współobecności wiąże się oczywiście z ową bezpośredniością kontaktu. Sądzę jednak, że ten związek ma charakter zdroworozsądkowy, bezrefleksyjny. Uznaje się po prostu za fakt bezdyskusyjny, że bezpośredni kontakt jest możliwy wówczas, gdy dwie osoby przebywają wobec siebie *face à face*, natomiast jest niemożliwy, gdy ten warunek nie zachodzi. Lecz taki materialistyczno-zdroworozsądkowy punkt widzenia klóci się dość wyraźnie z idealistyczno-metafizyczną koncepcją osoby, stanowiącą tło i odniesienie tych odmian filozofii spotkania.

o których mowa. Uważam przeto, że dla uniknięcia uproszczeń grożących zafalszowaniem istoty zagadnienia powinno się nieco inaczej pojmować termin „bezpośredni kontakt”: za każdym razem, gdy w treści mojego doświadczenia pojawia się moment nieredukowalnej obecności osobowości innej niż moja, mam do czynienia z bezpośrednim (bo nie zapośredniczonym przez żadne inne doświadczenia, skierowane wyłącznie ku przedmiotom bądź ku sobie samemu) kontaktem z jakimś „ty”. Moment obecności drugiego „ty” może się oczywiście pojawić w sytuacji komunikacji twarzą w twarz; lecz nie wykluczamy z góry, że może pojawić się także w jakiejś innej sytuacji, na przykład związanej z kontemplacją portretu. Warto pamiętać o tym, jak niepewna i niekompletna jest nasza wiedza o człowieku, a w szczególności jak arbitralna (choć tak bardzo zdomowiona nie tylko w zdroworozsądkowym myśleniu, lecz także w tradycji antropologii filozoficznej) jest teza, iż granice tożsamości osoby ludzkiej pokrywają się z fizycznymi granicami ludzkiego ciała, czyli — mówiąc prościej — że człowiek jest zawsze i tylko tam, gdzie znajduje się jego ciało; teza, której rzucił zdecydowane wyzwanie Andrzej Nowicki.

Przygotowawszy w ten sposób pole dalszej refleksji, spróbujmy odpowiedzieć na pytanie: jakie związki mogą łączyć portret ze spotkaniem rozumianym jako bezpośredni kontakt z autonomiczną, nieredukowalną, pierwotną rzeczywistością, której źródłem i centrum jest osoba drugiego człowieka?

Natychmiast rzuca się w oczy fakt, że istnieje taka kategoria portretów, które z podobnie rozumianymi spotkaniami nie mają nic lub mają bardzo niewiele wspólnego. Są to mianowicie te dzieła, w których wygląd osoby portretowanej jest wyłącznie formalnym pretekstem do zaprezentowania określonego rozwiązania problemów natury czysto plastycznej, takich jak: barwa, światłości, układ kompozycji przestrzeni itd. Do najsłynniejszych dzieł tego rodzaju należy „Mona Lisa” Leonarda da Vinci, której sławny zagadkowy uśmiech stanowi przykład oryginalnego, mistrzowskiego rozwiązania problemów anatomii plastycznej (rozwiązania, którego tajemnica do dziś nie została całkowicie wyjaśniona), zaś układ ciała jest rezulta-

tem bardzo skomplikowanych pomiarów związanych z nietypowym zastosowaniem zasady „złotego podziału”. Do tej samej kategorii zaliczyć możemy także dla przykładu „Portret starej kobiety” Rembrandta z r. 1654, z fascynującą grą światłocieni, szereg eksperymentów kolorystycznych, jak: „Dama w błękicie” Thomasa Gainsborougha (po r. 1770), „Dama w ogrodzie” Claude’a Moneta (ok. r. 1865), „Dama w czerni” Auguste’a Renoira (1876), „Chłopiec w czerwonej kamizelce” Paula Cézanne’a (1890–1895) czy „Taniec” (1909) i „Rozmowa” (1910) Henriego Matisse’a; ten sam charakter mają też fotogramy Ryszarda Krynickiego, ukazujące akty kobiece traktowane jako bryły geometryczne i całkowicie odpodmiotowane.

Takie portrety nie mówią nam nic o spotkaniu malarza z modelem. Nie są także źródłem doświadczenia obecności osoby, której wizerunek oglądamy; nie wywołują nawet wiarygodnego złudzenia, iż malarz przedstawił swój model „jak żywy”, gdyż w kontakcie z dziełem na pierwszy plan wysuwają się, zgodnie z wolą artysty, walory formalne. Tego rodzaju dzieła wiąże ze spotkaniem tylko jedno: pozwalają nam zobaczyć fragment świata oczami artysty. Zostajemy dopuszczeni do intymnej tajemnicy: tak oto widział starą kobietę Rembrandt van Rijn; tak przedstawiał się oczom Paula Cézanne’a chłopiec noszący czerwoną kamizelkę. To nas jakoś zbliża do autorów obrazów; czujemy się ich partnerami w wielkim dziele poznawania i rozumienia świata oraz afirmacji jego piękna. Lecz nie jest to doświadczenie bezpośredniego kontaktu, gdyż nie opuszcza nas świadomość, że poprzez rzecz — portret — zbliżamy się do osoby — twórcy.

Następną kategorią portretów, w których wyraźnie chodzi o coś innego niż spotkanie, są portrety monumentalne, wyobrażające dostojników państwowych, bohaterów, wielkie postacie historyczne. W tych dziełach indywidualny wygiąd przedstawionych osób ma niewielkie znaczenie. Rysy ich twarzy bywają zwykle (choć nie zawsze) pochlebnie wygładzone i upiększone, a malując lub rzeźbiąc nieznane sobie z widzenia postacie historyczne artyści często korzystają z usług współczesnych sobie modeli — anonimowych lub rozmyślnie dobranych spośród współczesnych dostojników

— którzy używają im swego wyglądu. Zadaniem portretów monumentalnych jest przede wszystkim wzbudzenie czci dla przedstawionych osób przez wyeksponowanie ich rzeczywistych lub urojonych wartości i godności. Elementem pierwszoplanowym takich dzieł są więc zwykle insygnia władzy świeckiej lub duchownej, przepyszne szaty świadczące o bogactwie i dostojności, orderzy i odznaczenia oraz inne oznaki zasług i godności; także układ ciała, gesty i minika wyrażnie znamionują dumę, powagę i znaczenie. Czasem dla podkreślenia wielkości człowieka przedstawia się go w otoczeniu innych osób w sytuacji i konfiguracji bezspornie wskazującej na wyższość głównego bohatera nad pozostałymi (popatrz na „Hołd Pruski” /1882/ czy „Batorego pod Pskowem” /1871/ Jana Matejki). Portrety te są więc rodzajem perswazji: apelują do odbiorcy o uznanie określonego rodzaju lub określonego zespołu wartości przypisanych przedstawionej osobie, przy czym komunikacja odbywa się tu przy pomocy szeregu konwencjonalnych znaków symbolizujących te właśnie wartości. Trudno tu dopatrzeć się jakichkolwiek elementów związanych z doświadczeniem spotkania, znów poza jednym: odwoływaniem się do przestrzeni wartości wspólnie uznawanych przez bohatera, twórcę i odbiorcę dzieła, a więc usytuowaniem zawartego w portrecie komunikatu na płaszczyźnie aksjologicznej, która jest charakterystyczna również dla doświadczenia spotkania¹⁵. Lecz swoiście komercyjny, a w każdym razie zdecydowanie instrumentalny, charakter większości dzieł tej kategorii każe przypuszczać, że — być może poza nielicznymi wyjątkami — stanowią one świadomą próbę upozorowania wspólnoty na płaszczyźnie aksjologicznej między przedstawioną postacią a odbiorcami. Do owych nielicznych wyjątków zaś należą

¹⁵ „Struktura międzyludzkiej przestrzeni odsyła do aksjologii” — pisze J. T i s c h n e r w artykule *Przestrzeń obcowania z Drugim* („Analecta Cracoviensia”, t. 5, Kraków 1977, s. 83), a w pracy *Fenomenologia spotkania* („Analecta Cracoviensia”, t. 10, Kraków 1978, s. 78), dodaje: „spotykając drugiego w horyzoncie, który umożliwia spotkanie i jest zarazem pierwszym dziełem spotkania, wiemy: spotkany drugi i ja wraz z nim znajdujemy się w przestrzeni, w której coś jest lepsze a coś gorsze. coś dobre, a coś złe. Przestrzeń ta nie jest zwykłą przestrzenią geometrii Euklidesa, lecz przestrzenią hierarchiczną”.

te portrety, których twórcy z wewnętrznej potrzeby serca i z uzasadnioną nadzieją na odbiór zgodny z ich intencją dzielą się własnym przekonaniem o autentycznej wielkości i wartości portretowanej osoby (można tu wymienić tytułem przykładu, obok cyklu monumentalnych płócien historycznych Jana Matejki, portrety Adama Mickiewicza pędzla Walentego Wańkowicza bądź pełne ekspresji i szczerości portrety-hagiografie Napoleona Bonapartego, takie jak „Bonaparte pod Arcole” Antoine’a Jeana Grosa czy popiersie Napoleona dłuta Antonia Canovy z r. 1803.

Istnieje wiele rodzajów portretów, przy uważnej analizie których da się odnaleźć momenty łączące je na różne sposoby z kategorią spotkania. Pełna prezentacja tej problematyki zajęłaby tu jednak zbyt wiele miejsca. Chciałbym jedynie skoncentrować się na trzech zjawiskach stanowiących przedmiot filozofii portretu, sytuujących się najbliżej doświadczenia spotkania.

Pierwszym z nich jest istnienie klasy portretów, które o p o w i a d a j ą o s p o t k a n i u. Stanowią one klasę bardzo zróżnicowaną wewnętrznie, gdyż każde autentyczne spotkanie jest wydarzeniem niepowtarzalnym, jedynym w swoim rodzaju, nie podlegającym klasyfikacji, zatem każdy portret, którego tematem jest spotkanie, nosi na sobie piętno niepowtarzalności. Nie usiłując przeto dokonać żadnej typologii w obrębie tej klasy, poprzestanę na zilustrowaniu jej kilku przykładami.

Oto pełna klasycznego piękna rzeźba Bertéla Thorvaldsena „Eros i Psyche”; oto sławny „Pocałunek” Auguste’a Rodina; oto równie znany pomnik dwóch wieszczów niemieckiego romantyzmu — Johanna Wolfganga Goethego i Friedricha Schillera — w Weimarze; oto płaskorzeźba M. Milbergera przedstawiająca Mickiewicza z Puszkinem pod pomnikiem Iwana Dolgorukiego; oto wzruszająca „zbitka”¹⁶ dwóch spotkań: portret Zygmunta Augusta i Barbary Radziwiłłówny, będący jednocześnie autoportretem Jana Matejki w towarzystwie żony, Teodory z Giebułtowskich Matejkowej; oto

¹⁶ O pojęciu „zbitki” zob. Nowicki: *Człowiek w świetle dzieł*, s. 88–101 oraz tenże: *La «zbitka» come una forma della «compresenza» nella storia della filosofia e nella filosofia dell’arte*, „Misure Critiche”, 1972, nr 5, s. 58–71.

trzy obrazy podobne w tematyce i klimacie, opowiadające o dramatycznym rozstaniu: „Śmierć Barbary Radziwiłłówny” Józefa Simmlera i dwie wersje „Śmierci Ellenai” Jacka Malczewskiego; oto pełen ekspresji wizerunek „sytuacji granicznej”¹⁷ — „Rozstrzelanie powstańców madryckich” Francisca Goi. Każde z tych dzieł na swój indywidualny, sobie tylko właściwy sposób, opowiada o spotkaniu — autentycznym, mitycznym lub fikcyjnym, zaobserwowanym lub wyobrażonym, pięknym i wzniosłym lub tragicznym, rozpoczynającym się, trwającym lub kończącym się, niekiedy nieodwracalnie poprzez śmierć. Każde z tych plastycznych studiów spotkania zasługuje na odrębny opis i szczegółową analizę, wydobywające na jaw zdumiewającą trafność oddania istotnych momentów wydarzenia spotkania przy pomocy środków plastycznych. Przy całym zróżnicowaniu i zindywidualizowaniu tych dzieł łączy je jedna cecha wspólna: ani autor, ani odbiorca nie uczestniczą w przedstawionym spotkaniu. On i my jesteśmy tylko obserwatorami, lecz nie ulega najmniejszej wątpliwości, że tym, co obserwujemy, jest właśnie spotkanie.

Aby w inny sposób przybliżyć się za pośrednictwem portretu do fenomenu spotkania, przyjrzyjmy się z kolei odmiennego rodzaju przykładom: oto seria obrazów Rembrandta przedstawiających Saskię; oto „Maja naga” i „Maja ubrana” Francisco Goi; oto „Portret filozofa Johna Locke” Godfreya Knellera z r. 1697; oto przejmująca w swym wyrazie twarz starego chłopca Seňki na obrazie Piotra Michałowskiego; oto rzeźba Konstantego Laszczki przedstawiająca Leona Wyczółkowskiego; oto Franc Fiszer w karykaturze Kazimierza Sichulskiego; oto Jan Paweł II na fotografiach Adama Bujaka. Te dzieła również opowiadają o spotkaniach, lecz inaczej: nie o spotkaniach oglądanych z zewnątrz, dla których artysta tak samo jak odbiorca jest jedynie stojącym

¹⁷ O „sytuacji granicznej” generującej spotkania pisze Tischner w *Przeżyciu obcowania z Drugim*, s. 84; por. komentarze na ten temat [w:] J. Bukowski: *Czy ks. J. Tischner przełamuje «cogito»?*, „*Analecta Cracoviensia*”, t. 13, Kraków 1981, s. 45–47 oraz K. Wieczorek: *Rola kategorii „spotkania” w antropologii filozoficznej J. Tischnera*, „*Studia Filozoficzne*”, 1984, nr 1, s. 60.

z boku „trzecim”. Tutaj oglądamy spotkanie niejako wprost z jego wnętrza. Tu portret jest artystycznym zapisem doświadczenia spotkania, którego uczestnikiem jest malarz, rzeźbiarz, rysownik czy fotograf. Obcując bezpośrednio z autonomiczną rzeczywistością drugiego człowieka, twórca pragnie utrwalić istotne momenty treści tego doświadczenia. Czyż więc sens tego rodzaju dzieł nie jest blisko spokrewniony z wysiłkiem tych filozofów, którzy mając pełną świadomość nieadekwatności dyskursywnych narzędzi pojęciowych próbują mimo to wydobyć, ujawnić i określić treść doświadczenia spotkania?

Jednakże wspólną cechą tych portretów jest to, że dla odbiorcy została przewidziana jedynie bierna rola: jesteśmy informowani o tym, w jaki sposób artysta przeżył doświadczenie spotkania. Jeśli chcielibyśmy sami wgłębić się w treść tego doświadczenia, możemy to uczynić jedynie na drodze wczucia (*Einfühlung*). Lecz ten rodzaj aktu psychicznego to raczej spekulacja niż autentyczne doświadczenie: patrząc na portret, próbuję odnaleźć w sobie odpowiedź na pytanie, jak przeżyłbym to spotkanie, gdybym to ja był Rembrandtem, Knellerem czy Bujaikiem.

Zdecydowanie różnej jakości doświadczenie staje się naszym udziałem, gdy obcujemy z dziełami, które zaliczyłbym do drugiej klasy: do portretów zawierających propozycję lub zaproszenie do spotkania. Analiza tej kategorii dzieł wymaga dużej ostrożności i subtelności, gdyż bardzo cienka i trudno dostrzegalna granica oddziela je od wspomnianych wcześniej eksperymentów formalnych, których intencją jest najczęściej pragnienie udoskonalenia warsztatu i zasobu technik plastycznych, niekiedy błyskotliwy popis kunsztu, a niejednokrotnie nonkonformizm i przekora *pour épater le bourgeois*. Portrety zapraszające do spotkania także są nowatorskie i odkrywcze, lecz nie z tych samych powodów. Ich istotę stanowi skierowana do odbiorcy propozycja: popatrz na tego człowieka inaczej, a dostrzeżesz w nim coś, czego przedtem nie mógłbyś zauważyć. Jest to propozycja zmiany postawy wobec człowieka, którego portret przed-

stawia, wezwanie do „bycia-wobec-niego”¹⁸ inaczej niż dotychczas.

Ta klasa portretów wyodrębnia się wskutek osobowego, dialogicznego charakteru antycypowanej relacji z szerszej grupy zjawisk artystycznych, których wspólnym mianownikiem jest odmowa zgody na bierną i obojętną akceptację istniejącej rzeczywistości; zjawisk nawołujących do porzucenia konformizmu, odświeżenia spojrzenia, obudzenia umysłów z uśpienia. Takie dzieła potrzebne są w każdej epok, a zwłaszcza w okresach schyłkowych i „międzyepokach”¹⁹. W najślawniejszej „międzyepoce”, która przekształciła średniowiecze w nowożytność — mam na myśli renesans — domagał się ich, a także sam je tworzył, niepoprawny *excubitor animorum dormitantium* Giordano Bruno²⁰. W wielkiej dwudziestowiecznej „międzyepoce”, przekształcającej nowożytność w nieznaną jeszcze przyszłość, także nie brakuje artystycznych zwiastunów i rzeczników buntu przeciw obojętności i znieczulicy. Jest to nurt zdecydowanie dominujący we współczesnej sztuce. W Polsce na szczyty mistrzostwa w otwieraniu oczu na rzeczywistość wzniesli się dwaj artyści: Bronisław Wojciech Linke i Jerzy Duda-Gracz.

Jednak czym innym jest propozycja nowego spojrzenia na świat czy na szczególnie niepokojące zjawiska w jego obrębie, a czym innym — zaproszenie do spotkania. Portrety będące propozycją spotkań to unikaty w twórczości artystycznej. Trudno byłoby podać przykład dzieła, które w pełni świadomie, programowo

¹⁸ Pojęcie „bycia wobec” wprowadza i objaśnia Tischner w *Przestrzeni obcowania z Drugim*, s. 77–78.

¹⁹ Znakomite i nader trafnie charakteryzujące naszą współczesność określenie „międzyepoka” pochodzi od Melchiora Wańkowicza. Zob. M. Wańkowicz: *Reportaż w międzyepoce* [w:] *Karafka La Fontaine'a*, t. 1, Kraków 1974, s. 43.

²⁰ Tak oto pisze o Brunie A. Nowicki: „Bruno [...] podjął rozpoczęte przez Kopernika dzieło światopoglądowej rewolucji [...] i w nawiązaniu do funkcji pełnionej przez dzieło Kopernika w taki sposób charakteryzował własną misję życiową: ‘obdarzać oczami krety’, ‘przywracać wzrok ślepcom’, ‘wyzwalać skutą łańcuchami rozum’, ‘budzić umysły z uśpienia’, ‘pomagać w rozwijaniu skrzydeł’” (Nowicki: *Człowiek w świecie dzieł*, s. 23). Określenie *excubitor animorum dormitantium* (budzieli śpiących umysłów) pochodzi z listu Bruna do wicekanclerza uniwersytetu w Oxfordzie (por. *tamże*, s. 337).

podejmowałoby to zadanie. Istnieją portrety pozornie bliskie tej tematyce, lecz jednak chodzi w nich o coś innego. Oto na przykład znany, choć zaginiony obraz Aleksandra Gierymskiego „Żydówka z pomarańczami”, a oto „Strajk” Stanisława Lentza. Oba portrety zdecydowanie domagają się innego spojrzenia na swych bohaterów niż obojętne i znudzone lub pogardliwe i pełne wyższości spojrzenie przeciętnego przechodnia. Oba wyraźnie eksponują wartość i godność osoby. Lecz stara kobieta i gniewni robotnicy są tu tylko egzemplifikacjami szerszego problemu, problemu społecznego — stosunku do ubogich i wyzyskiwanych. Dlatego tematem tych obrazów nie jest spotkanie.

Istnieje natomiast w polskiej sztuce XX wieku zjawisko, które jeśli nawet nie mieści się dokładnie w granicach klasy portretów zapraszających do spotkania, to w każdym razie sytuuje się w pobliżu tych granic: są to obrazy Firmy Portretowej Stanisław Ignacy Witkiewicz i Spółka²¹. Jest w nich — jak również w osobowości ich twórcy — coś, co każe z pewną nieufnością odnosić się do zawartych w nich propozycji spotkania. Takich zastrzeżeń można wysunąć kilka: nonszalancja, niefrasobliwość i sztuczne pozy Witkacego; jego konfliktowy charakter i pogardliwy stosunek do osób z bliższego oraz dalszego otoczenia; jego upodobania do eksperymentów formalnych, poparte filozoficzną teorią Czystej Formy w malarstwie;²² eksperymenty polegające na malowaniu w stanach narkotycznych halucynacji, połączone ze skrupulatnym odnotowywaniem na obrazach informacji o rodzajach i dawkach środków psychotropowych; komercyjny, zarobkowy charakter Firmy Portretowej — wszystkie one mogą podważać z jednej strony wiarygodność Stanisława Ignacego Witkiewicza jako przewodnika po tajemniczej krainie spotkań, a z drugiej strony wartość obrazów Firmy inną niż zaspokojenie ciekawości twórcy-eksperymentatora oraz zaspokojenie wyszukanych gustów tych, którzy mieli za nie zapłacić. A jednak żywy,

²¹ Por. A. Kostołowski: *Firma portretowa S. I. Witkiewicz. Próba interpretacji*, „Studia Muzealne”, Poznań 1969, s. 77–98.

²² I. Jakimowicz: *Malarskie konsekwencje Czystej Formy*, „Przegląd Humanistyczny”, 1974, nr 7–8.

bezpośredni kontakt z niezrównanymi pastelowymi portretami Witkacego powoduje, że wszystkie wątpliwości się rozwiewają. Twarze mężczyzn i kobiet przemawiają z drapieżnym autentyzmem. Za tymi twarzami widać żywych ludzi o mistrzowsko podkreślonych cechach usposobienia, temperamentu, charakteru. Dzieło Firmy Portretowej od chwili swego spotkania funkcjonowało jako wezwanie do dialogu; otwierało horyzont spotkania.

Warto w tym miejscu zasygnalizować jeszcze jeden trop, który może w przyszłości zaowocować znacznym poszerzeniem wiedzy o związkach filozofii portretu z filozofią spotkania: czołowy teoretyk surrealizmu, poeta André Bréton, miał świadomość fundamentalnej roli spotkań w życiu człowieka, gdyż zadał sobie trud przeprowadzenia ankiety wśród 140 respondentów, zawierającej pytania: czy możesz powiedzieć, jakie spotkanie było najważniejszym spotkaniem twojego życia? czy i do jakiego stopnia spotkanie to wydawało ci się i wydaje nadal czymś przypadkowym, a w jakiej mierze czymś, co nieuchronnie musiało się wydarzyć?²³ Ta ankieta Brétona pozwala domniemywać, że być może i inni surrealiści w swoich poszukiwaniach nowych środków wypowiedzi artystycznej sięgnęli również po temat spotkania.

Na zakończenie chciałbym dotknąć sprawy, która przekracza granice filozofii portretu i wymaga podjęcia szerszych badań interdyscyplinarnych, zapowiadających osiągnięcie niezmiernie ciekawych i pouczających wyników. Sprawa ta dotyczy najtrudniejszych problemów metafizyki człowieka, dlatego bez przeprowadzenia nad nią gruntownych studiów można ją zaledwie wstępnie zasygnalizować.

Istnieje pewna bardzo szczególna kategoria portretów, które w moim przekonaniu mają wyjątkowo bliski związek z fenomenem spotkania ze względu na cel, w jakim są tworzone. Chodzi mianowicie o wizerunki świętych. Są wśród nich arcydzieła i kicze; są znane na całym świecie, łaskami słynące cudowne obrazy i figury oraz skromne, ciche portrety w bocznych ołtarzach i wiejskich kapliczkach. Problem kultu tych wizerunków leży w kompetencjach

²³ A. Bréton: *Cent-quarante réponses à l'enquête sur la rencontre*, „Minotaure”, 1933, nr 3-4.

teologii i nie sposób się tu weni zagłębiać. Trzeba się jednak odwołać przynajmniej do jednej prawdy z katolickiego wyznania wiary: „wierzę w świętych obcowanie”. W myśl tej wiary możliwe jest nie co innego, jak spotkanie ze zmarłymi, którzy zostali kanonizowani, czyli ogłoszeni przez Kościół świętymi. Formą nawiązania kontaktu ze świętym jest modlitwa, jedną zaś z powszechnie stosowanych form modlitwy — adoracja obrazu lub figury.

Gdyby wrócić na chwilę do założeń ergantropii Andrzeja Nowickiego, w ich świetle okaże się, iż w kulcie portretów świętych nie ma nic dziwnego. Nowicki wierzy, i to zapewne szerzej niż niejeden katolik (choć z zupełnie innych powodów), w realną obecność Jezusa Chrystusa w Eucharystii²⁴. Dokładnie te same powody pozwalają uznać za równie realną obecność Marii Magdaleny na obrazie Tycjana, św. Pawła na płótnie Caravaggia czy św. Marka w dziele Tintoretta. Inkontrolologia tłumaczy możliwość spotkania z ludźmi, uznawanymi przez Kościół katolicki za świętych, faktem ich realnej obecności w dziełach. Lecz dla inkontrolologii — z racji jej konsekwentnie ateistycznego punktu wyjścia — nie ma żadnej różnicy w formie obecności, a w ślad za tym i w rodzaju spotkania, pomiędzy obrazem Hermana Hana w katedrze pelpińskiej przedstawiającym wniebowzięcie Najświętszej Marii Panny, płótnem Jana Matejki przedstawiającym śmierć Dziewicy Orleańskiej, które można oglądać w muzeum w Rogalinie, i rysunkiem Szymona Kobylńskiego w *Ilustrowanej Kronice Polaków* Mateusza Siuchnińskiego (Warszawa 1967, s. 90), przedstawiającym egzekucję Kazimierza Łyszczyńskiego. Natomiast dla człowieka modlącego się przed świętym wizerunkiem różnica jest zasadnicza: wierzy on, że kierując intencję dialogiczną ku portretowi, *ipso facto* nawiązuje dialog z osobą, którą portret przedstawia. Jest to sytuacja unikalna: żaden inny portret prócz wizerunków świętych nie stanowi przedmiotu tego rodzaju oczekiwań i nie pełni takiej

²⁴ A. Nowicki: Ateistyczny sens teologii Eucharystii [w:] *Kongresy Eucharystyczne w doktrynie i praktyce Kościoła katolickiego*, Warszawa 1987, s. 171-186.

funkcji w społeczności odbiorców: funkcji polegającej na kreowaniu — w zależności od sposobu interpretacji — ekwiwalentu bądź substytutu spotkania. Dlatego właśnie twierdzę, że związek portretów świętych z fenomenem spotkania jest szczególnie bliski i głęboki.

Na zakończenie tego krótkiego i z konieczności pobieżnego przeglądu problematyki sytuującej się na styku filozofii portretu z filozofią spotkania warto sformułować wniosek, którego treść i implikacja nie zamykają się w granicach żadnej z tych dwóch dziedzin, mieszczą się natomiast w obszarze szeroko pojętej filozofii kultury.

Próba pogłębionej odpowiedzi na pytanie: czy portret może być uważany za miejsce spotkania?, odwołująca się do rozumienia pojęcia „spotkanie” w zgodności z tradycją „klasycznej” europejskiej filozofii spotkania, przynieść musiała w rezultacie odpowiedź negatywną. Udało się jednak wskazać sytuacje umiejscowione „na pograniczu”, mające bliski związek z wydarzeniami spotkań. Wśród nich na szczególną uwagę zasługują trzy rodzaje: portrety-opowiadania o spotkaniu, portrety-propozycje spotkań i portrety-ekwiwalenty bądź substytuty spotkań. Istnienie tego rodzaju zjawisk ma istotne znaczenie nie tylko dla teoretycznych dociekań. Wbrew bowiem temu, co głoszą najbardziej uznani filozofowie spotkania, jak: Martin Buber, Ferdinand Ebner, Franz Rosenzweig, Emmanuel Lévinas, nie sposób zgodzić się z tezą o całkowitej nieprzewidywalności i enigmatyczności spotkań. Jeśli spotkanie jest wolnym i spontanicznym aktem, do którego warunków możliwości należy otwartość, zaufanie i rozporządzalność²⁵, to świadoma, wolna i odpowiedzialna osoba jak najbardziej może mieć wpływ na kształtowanie i rozwijanie w sobie takich cnót, czyli sprawności, które pozwolą jej w sposób jak najdoskonalszy spełniać warunki umożliwiające spotkanie. Nawet jeśli nie można dokładnie przewidzieć i precyzyjnie zaplanować, czy i jak, kiedy i z kim dojdzie do spotkania (nie wymuszonego i nie upozerowanego, tylko

²⁵ Por. J. Bukowski: *Zarys filozofii spotkania*. s. 239–264.

autentycznego i spontanicznego), to w każdym razie można dbać o kształtowanie kultury spotkań, by w sytuacji, gdy faktycznie wydarzy się spotkanie, jego uczestnicy nie zachowali się „jak parwienusz przed pałacem kultury” lub jak przysłowiowy słoń w składzie porcelany.

Jednym z najcenniejszych spostrzeżeń w inkontrologii Andrzeja Nowickiego jest uwaga, iż istnieją spotkania „nie w porę”, w szczególności spotkania „przedwczesne”, które kończą się zmarnowaniem szansy na zrealizowanie wysokich wartości, ponieważ przydarzają się osobom nieprzygotowanym²⁶. Trudno się z tą opinią nie zgodzić. Każde wydarzenie w życiu człowieka, wymagające jego czynnej postawy i współudziału, uzależnione jest w swym przebiegu i rezultatach od sprawności człowieka, a ignorowanie tej prostej prawdy przynosi często negatywne lub wręcz tragiczne skutki. Jaskrawym przykładem jest życie seksualne człowieka: wbrew powszechnie przyjętej do dziś opinii nie wystarczy to, „co każdemu Bozia dała”, by szczęśliwie i harmonijnie uporządkować tę sferę życia.

Narzuca się wniosek, że ignorowanie potrzeby kształtowania kultury spotkań także jest pozostałością zdroworozsądkowych stereotypów zastępujących głębszą refleksję. A jeśli tak, to właśnie filozofia spotkania powołana jest w pierwszym rzędzie do budzenia świadomości roli, jaką spotkania odgrywają w życiu człowieka oraz poczucia odpowiedzialności za własną postawę w rozgrywających się na drodze życia spotkaniach. Im wyższa będzie wśród ludzi kultura spotkań, tym więcej spotkań będzie się faktycznie w życiu ludzkim wydarzać i tym owocniejszy będzie ich przebieg, gdyż szanse stwarzane przez naturalny, spontaniczny bieg zdarzeń będą bardziej niezawodnie i pełniej wykorzystywane. Dlatego każda okazyja i każdy sposób podwyższenia tej kultury powinien być do-

²⁶ O spotkaniach „przedwczesnych” zob. Nowicki: *Portrety filozofów...*, s. 19; o konieczności przygotowania (*dispositio*) przestrzeni (zewnętrznej i wewnętrznej) spotkania zob. tegoż: *Prolegnomena do inkontrologicznej filozofii przestrzeni* [w:] *Filozofia przestrzeni*, pod red. A. Nowickiego, Lublin 1985, s. 13–18.

strzeżony, odnotowany oraz zdyskontowany przez filozofię spotkań. W toku powyższego wywodu okazało się natomiast, że filozofia portretu może wnieść swój poważny wkład w wiedzę o spotkaniach, a także że kontakt wrażliwego odbiorcy z niektórymi rodzajami portretów może w istotny sposób wpłynąć na podniesienie kultury spotkań.

Stefan Symotiu k

STATUS „SZKICU PORTRETOWEGO”

W różnych dziedzinach działań kulturowych istnieje sfera czynności „próbnych”, przygotowujących dzieło. W teatrze są to „próby”, w filmie „zjęcia próbne”, w malarstwie i literaturze „szkice”. „Próby” takie — w zakresie filozofii — zostały podniesione do rangi gatunkowej w sztuce eseju przez Plutarcha, Montaigne’a, Bacona i ich następców.

To, co podlega w próbach — próbom, to dzieło niepełne i nie na tyle doskonałe, aby godne było utrwalenia i przekazu społecznego, toteż próby uznawane są za prywatne i robocze czynności, nie wchodzące w skład i sposób istnienia samego dzieła. Pewne szkice wybitnych artystów — Dürera, Michała Anioła, Picassa — przechowuje się jako dokumenty pamiątkowe, podobnie postępuje się z rękopisami i notatkami do słynnych dzieł literackich. Próby teatralne zostały uhonorowane w ten sposób, iż ostatnia z nich — „próba generalna” uznawana była za rodzaj uroczystej przedpremiery i fetowana specjalnym gronem widzów.

Istnieje przekonanie, że „próby” zawierają w sobie treści i sensy głębsze niż samo przygotowanie dzieła, że zawiera się w nich samo to dzieło *in statu nascendi*, w postaci kolejnych dojrzewających „półproduktów”, w których powstawaniu możemy śledzić sam proces twórczy, różnorodne momenty decyzyjne przesądzające o kształcie rezultatów. Sądzi się też, że poszczególne szkice połą-

zione w jeden ciąg odtworzyłyby dane dzieło „w ruchu”, a więc odkryły historyczność ukrytą w strukturalności jego budowy. Bardzo głośny stał się zresztą film pokazujący tok malowania przez Picassa pewnego obrazu; kolejne zmiany koncepcji, metamorfozy treści są dobrą ilustracją powyższej tezy teoretycznej¹.

Czy jednak zawsze jest tak, że szkic musi przygotowywać dzieło pełne i w tym sensie być tylko jego zależną częścią lub kluczem doń, jako do czegoś doskonalszego? Czy nie może być tak, że szkic przedstawia jakiś byt w sposób zupełnie adekwatny i skończony, gdyż przedmiot, o którym traktuje, jest właśnie w sensie ontologicznym „szkicowy”, nierozwinięty, nie zakończony? Gdyby więc przedmiot ten przedstawić dziełem „pełnym”, byłoby ono właśnie nieadekwatne. Szkic natomiast tego przedmiotu-szkiu jest najzupełniej prawdziwy.

Trzeba tu jednak rozróżnić szkice w pełnym tego słowa znaczeniu i szkice „udawane”. Oto bowiem w szeregu gatunków sztuki postrzeżono, że tworzenie dzieł — kopii przedmiotu — nie jest właściwe. Sztuka rzeźbiarska najwcześniej doszła do tego przekonania. Tu „realizmu” w odtwarzaniu unika się, ta zaś jego realizacja — jaką znajdujemy w „salonie figur woskowych” w Londynie, gdzie stoją znane postacie przedstawione „jak żywe” — uznawana jest za osobliwość i dziwactwo. To, że rzeźby przedstawiają postacie ze śladami dłuta lub dłoni artysty, jest dziś rzeczą normalną. W malarstwie jednak bardziej zachowała się tradycja „fotograficzna”. A przecież już malarstwo impresjonistyczne wprowadziło zasadę „szkicowości” w przedstawianiu rzeczy. Szereg plam barwnych można było traktować w pełni jako „ślady” prób uchwycenia powierzchni rzeczy przez artystę. Można powiedzieć, że taka metoda „szkicowania” impresjonistycznego stanowi działanie konwencjonalne, gdyż w s z y s t k o da się ująć przy jej pomocy, bez względu na naturę rzeczy i ludzi. Można równie dobrze impresjonistycznie przedstawić oblicze Einsteina co i niemowlęcia w kołysce. Szkic „prawdziwy” to taki zarys obiektu, w którym widoczna jest jego pro-

¹ Por. A. Nowicki: *Człowiek w świecie dzieł*, Warszawa 1974, s. 53.

wizoryczność, a także to, że „nic więcej” już do tego szkicu dodać się nie da, że każdy nowy szczegół i kreska zburzyłyby jego istotę.

Szkic zatem celowo zmierza do uchwycenia rzeczy „niegotowych”, niepełnych, fragmentarycznych. I może zaistnieć taka sytuacja, że sama rzecz jest na swój sposób „pełna”, ale szkicujący ujmuje ją z takiej perspektywy, iż ujawnia ona swoją fragmentaryczność. Niech za przykład tej sytuacji posłuży nam powszechne w numizmatyce zjawisko, jakim jest odciskanie konturów głów władców z profilu. Można by uznać to za kwestię pewnej mody (tylko historyczną), gdyż już na pieniądzach papierowych czy na znaczkach pocztowych ten obyczaj przestaje istnieć. Jednak istnieją istotne powody, dla których moda na głowy „z profilu” utrzymywała się przez całe stulecia. Przede wszystkim profile są bardziej „energiczne” i „drapieżne” niż oblicze *en face*. Na zjawisko to zwraca uwagę Z. Nałkowska na przykładzie jednej ze swoich bohaterek:

„Jej chętna ludziom uwaga, żywy udział w tym co ich dotyczy i gorliwa uczynność jedną jej ich przyjaźń i uczucia. Tak jest, póki patrzy człowiekowi w oczy, póki zwrócona jest ku niemu wprost. Wystarczy jednak, by cokolwiek odchyliła w bok głowę, inaczej ustawiając się względem światła, a twarz jej ulega gwałtownej zmianie. Policzki, od przodu okrągłe, z boku dzielą się fałdami na części, linia szczęki załamana jest w wyraźny kąt prosty, cokolwiek przy tym obwisły. Jej profil należy jakby do innej kobiety [...]. Widziana z boku zmienia się w złą staruchę, gorzką, pełną rozpacz, podstępna wiedźmę. Jej słowa brzmią daremnie, żarty przestają bawić. Widząc ją taką ludzie odstępują zawiedzeni, patrzą na siebie porozumiewawczo”².

Lecz i w innym sensie, interpersonalnym, zwrócenie się do kogoś „bokiem” jest oznaką nieprzyjaźni (zwrot „boczyć się” na kogoś) lub lekceważenia. To raczej temu, kto dominuje, przystoi takie położenie ciała niż temu, kto podlega. Relacja *face to face* obejmuje nastroje sympatii lub wrogości: kto do innego zwraca się bokiem, jest poza tymi nastrojami. Lekceważy go. Ewentualnie godzi się przyjmować od niego informacje werbalne, ale bez kontaktu wzrokowego („nie zaszczycając go spojrzeniem”) i jakby zainteresowaniami zwracając się gdzie indziej, dalej. Nie oznacza to jednak ustalonej reguły

² Z. Nałkowska: *Charaktery dawne i ostatnie*, Warszawa 1968, s. 56.

„niewidzenia”, gdyż w każdej chwili ten ktoś może spojrzeć na obserwatora i skontrolować go.

Fakt zatem umieszczenia profilów władców na monetach dobrze oddawał status polityki w stosunku do ekonomii w czasach antycznych i średniowiecznych. Władcy nie wtrącali się do ekonomii, rezerwując sobie w każdej chwili prawo ingerencji i interwencji. „Odwracali twarz” od rynku, handlu, produkcji itp., ale w ramach pogardy i lekceważenia doraźnego i arbitralnego. Wzrok ich na monetach był też skierowany w bok i dal, jakby w sprawy ważniejsze i „przekraczające” doraźne kłopoty i troski materialne ludzi. Władca z pieniądza sygnalizował istnienie innych światów kultury niż świat gospodarczy. Sygnalizował też jednocześnie, że stale „słyszcy” i gotów jest „wysłuchać” swoich poddanych, szczególnie tych, którzy dysponują monetami z jego podobizną. A więc szereg istotnych komunikatów społecznych ukrytych jest w tak „szkicowym” przedstawieniu „niepełnego oblicza” panującego. Widać zatem, że uchylanie się portretującego od pełniejszego wizerunku oblicza cesarza wynika stąd, że sam sposób istnienia cesarza w danej sferze życia jest częściowy, partykularny, doraźny, prowizoryczny. W ekonomii jego obecność jest „szkicowa”, natomiast w polityce, religii bardziej pełna. Toteż na portretach tego rodzaju, przedstawiających takie sytuacje, „profile” są czymś wyjątkowym.

Możemy zatem ustalić rację bytu „szkicu” jako gatunku autonomicznego i adekwatnego jednocześnie do pewnej rzeczywistości „niegotowej”. Niegotowość ta może być dwojaka: pozytywna i negatywna. Istnieje fragmentaryczność człowieka „jeszcze” i „już”, taka która czyni go bytem potencjalnym, zdolnym do dalszego rozwoju lub bytem „bez szans”, przegranym, straconym, bytem-ruiną. Toteż kiedykolwiek mamy do czynienia z dziełami o charakterze „szkicowym”, trzeba ustalić ich charakter. Szkicowość — o jakiej wspomnieliśmy powyżej, omawiając przykład wzięty z nuniizmatyki — nie deprecjonuje. Inaczej obyczaj taki i moda nie utrzymałyby się długo. Ta szkicowość wywyższa portretowanego. Tu jednak chcemy zająć się „szkicem negatywnym” jako przeciwieństwem tamtego pozytywnego. Kieruje nas w tę stronę kunszt Z. Nałkowskiej ujaw-

niony w jej zbiorze portretów psychologicznych *Charaktery*. Geneza pisarstwa Nałkowskiej wywodzona jest w tym względzie z Teofrasta, La Bruyèr'a, Vauvenargues'a³, lecz jeszcze ważniejsze jest, że „zaszyfrowany” charakter jej metody oraz typ dydaktyzmu miał prawdopodobnie wpływ na zbiór czterech portretów Cz. Miłosza: *Umysł zniewolony*. Nałkowska jednak pisze „zwięźlej” i „czyściej”. tj. czysto psychologicznie, unikając aluzji politycznych i ideologicznych.

KUNST PORTRETOWY Z. NAŁKOWSKIEJ

„Charakter” stanowi kategorię psychologiczną partykularyzującą osobowość. Sytuuje się go najczęściej pomiędzy temperamentem a osobowością, co można przełożyć na kategorie freudowskie „id” i „superego”. Charakter leżałby wówczas najbliżej „ja” jako ośrodka decyzyjnego i wybierającego, dlatego właśnie łączono go najczęściej z „wolą” jako czynnikiem wyboru. Łączony był on jednak nie tyle z predyspozycją ku wolności, rozumianej jako „chwiejęność” człowieka w trakcie wybierania, co z „trwałością” zachowań ludzkich, zdolnością do wytrwałego, metodycznego, upartego, a może i zaciętego zdążania do celu, ku wartościom i ideałom. Taki właśnie charakter ujmowany jest w rozmaitych wariantach w dziełku Nałkowskiej, pisanym przez ponad trzydzieści lat, lecz bez najmniejszego śladu wpływu czasu na strukturę i styl tego pisarstwa. Już to stanowi pewien fenomen „charakterologiczny”.

Charakter, a więc w znacznej mierze „ja” ludzkie, pojmowany jest przez Nałkowską jako rodzaj „skrzepu” psychologicznego, a zatem jako „wytwór”, nie zaś cecha wrodzona. Charakter to coś „urabianego”, nie zaś „danego”. Podobnie jak „narzędzia pracy” określane były w marksizmie jako „zakrzepnięta praca”, tak też charakter jest takim skrzepem, zgęszczeniem, twardością wewnętrzną, która zarazem ma narzędziowy charakter. Dzięki charakterowi

³ L. Napiórkowska: *Charakter jako gatunek literacki w koncepcji Zofii Nałkowskiej*, [w:] „Litteraria” III, 1971, s. 135–139.

człowiek posługuje się samym sobą jako narzędziem do obcowania z innymi, w różnym stopniu oddziaływując na nich i poddając się (lub nie poddając) ich oddziaływaniom. Jako narzędzie „charakter” jest fragmentaryczny i uniwersalny jednocześnie. Stanowi część człowieka, lecz wystawioną na kontakt z rzeczami i ludźmi w różnych sytuacjach. Jest jednocześnie wewnętrzny i zewnętrzny, aktywny i bierny (gdyż niesie w sobie pewną „odporność” na zakłócenia i „inercję” w trwaniu). Obok różnic strukturalnych cechuje go też różna intensywność i gradualność w przejawianiu się. Bywają charaktery „silne” i „słabe”.

U Nałkowskiej „charakter” jest efektem zatrzymania rozwoju osobowości człowieka na pewnym etapie dojrzewania, szczególnie wówczas, gdy fiaskiem kończą się jego próby realizacji maksymalistycznych marzeń i nadziei. Życie ludzkie wedle jej ujęcia składa się jakby z trzech kręgów koncentrycznych. Najmniejszy, to krąg prywatności, witalności, intymności. Istnieją ludzie całkowicie pogrążeni w sobie, szczęśliwi z tego co mają, bez ambicji i dalekosiężnych planów, żyjących w niewielkim horyzoncie czasu. Taki na przykład jest Kalikst: „Nie pragnie być inny, niż jest. I tam, gdzie w danej chwili jest, uważa że jest dobrze [...]”. Postępuje zawsze tylko tak jak należy, nic ponadto”⁴. Przy takim minimalizmie bez trudu można realizować swoje cele, które nie są wygórowane. Brak tu nawet takiego dystansu do siebie, który przejawia się w poczuciu humoru. Ten znamieny brak w osobowości skrzętnie zauważy jeszcze autorka u kilku osób.

Większość portretów Nałkowskiej dotyczy jednak ludzi mających dalsze horyzonty autoperfekcjonizacji. Nie są one nigdy precyzyjnie określone, bohaterowie „charakterów” nie mają inklinacji ku partiom, programom, nurtom, szkołom. Tylko enigmatyczne „szczęście”, nieokreślona „sława”, sukcesy, powodzenie, stanowisko są prześwitującym obiektem intencji i oczekiwań. Wartości tego rodzaju pomyślane są tak, aby ich nieokreśloność przesądzała

⁴ Nałkowska: *op. cit.*, s. 20. Por. też D. Danielewicz: *Dziwność świata i ludzi w utworach Zofii Nałkowskiej*, „Prace Polonistyczne”, seria XI, 1953, s. 241.

o niemożliwości ich zrealizowania. Albo są też one u Nałkowskiej przedstawione tak, jak faktycznie egzystują w powszednim świecie szarych, banalnych, nijakich ludzi. Ci bowiem są prawdziwymi bohaterami *Charakterów*. Ludzie-szkice. Antropoidy. Nie znajdujemy tu postaci dramatycznych, wzniosłych, ekstremalnych. Wszystkie nieszczęścia są jakieś nostalgiczne, melancholijne, wyprane z jaskrawości. Świat Nałkowskiej jest mglisty i widmowy. Można go właśnie wyłącznie szkicować.

Niejasny świat wartości indywidualnych może być przeżywany iluzorycznie, fikcyjnie, fantazyjnie i wówczas życie jednostki odbywa się poza „rzeczywistością” przyrodniczą i historyczną, w sferze ułud i pozorów. Lecz częściej jest tak, że postać portretowana dostrzega bezowocność swojej sytuacji i dążeń wobec wyobrażonych, a zarazem nieokreślonych marzeń (czekanie na „coś wielkiego”), co z życia ludzkiego czyni układ podobny do pękniętej płyty gramofonowej: powtarza ona w koło ten sam fragment melodii, niezdolna ani do poruszania się naprzód, ani do cofnięcia. Jest to daremne „dreptanie w miejscu”, wykonywanie ruchów pozornych, inercyjne, automatyczne powtarzanie tych samych gestów i zachowań. Coś z freudowskiej „nerwicy natrętw” jest bliskie temu pojmowaniu biograficznego „zatrzymania się” jednostki u Nałkowskiej, ale bez dramatyzmu, jakie zjawisko to ma u Freuda. Ton Nałkowskiej jest raczej melancholijny, współtowarzyszy ona osobom portretowanym stylistyką rezygnacji i cichej lamentacji. Coś z tonu utyskiwań, uskarżania się, współczujących zwierzeń, coś wreszcie z kobiecego plotkarstwa jest w tych portretach. Ale jednocześnie ogromne okrucieństwo tkwi w obiektywnym, chłodnym, zimnym ukazywaniu znanych sobie przecież osób jako całkowicie biograficznie „skończonych”, na zawsze i bezpowrotnie zatrzymanych w rozwoju, podobnych właśnie do „pękniętej płyty”⁵.

⁵ Portrety Z. Nałkowskiej dałoby się też odnieść do obszernej literatury filozoficznej, analizującej z różnych stron tzw. „typ estetyczny” człowieka; od koncepcji „człowieka sentymentalnego” Schillera, przez analizę „pięknouchoństwa” Hegla, po „człowieka estetycznego” Kierkegaarda, a z nowszych kierunków po postać „wyalienowanego Narcyza” Mouniera. Wszędzie tu mamy do czynienia

Nawet tam, gdzie dostrzegamy pewną sympatię ku portretowanemu, gdy artystce jawi się on jako na swój sposób szczęśliwy i zadowolony z życia, wewnętrznie zgodny z „fasonem” własnej roli i stylu życiowego, to i tu ujawnia się jej dystans wobec minimalizmu tkwiącego w takim „szczęściu”. Kiedy czytamy w portretach Marcji i Elwiry słowa „lubi siebie”, czujemy w tym współczucie. Niepełność, bezwolność, rezygnacja, zdanie się na łaskę czasu i biegu spraw powodują, że cała galeria portrecików Nałkowskiej w niczym nie przypomina pirandellowskich „aktorów w poszukiwaniu autora”; nie jest to zbiór ludzi będących rozrzuconymi figurami szachowymi, zdolnymi do skomplikowanych gier, ani nie są to klocki z dziecinnej układanki, które można by złożyć w koherentny obraz. To raczej osoby-odpadki z pracowni twórczej, jednostki nie dające się wpisać w zbiorową akcję powieści czy dramatu scenicznego. Sugestie, że szkice Nałkowskiej są przygotowaniem do jej pełnych powieści, trzeba potraktować ze sceptycyzmem. Jedynym przeznaczeniem takich osób jest zaistnieć w „szkicu”. Nie mają w sobie treści ani mocy, aby zdobyć sobie pole do bardziej istotnej egzystencji i prezentacji, tak jak do niczego nie może już nadać się pęknięta płyta gramofonowa.

z subiektywnością ukierunkowaną „bezprzedmiotowo” (tj. ku mglistym ideałom), tak iż za rdzeń podmiotowości uznaje się właśnie stany całkowicie bezprzedmiotowe (nostalgia, marzenia, tęsknoty itp.). U Nałkowskiej występuje tylko element tragizmu („zgorzknienia”) w opisie postaci Narcyzów, co w stylistyce zaznacza się formułami „mimo” i „ale” (jawnie lub domyślnie). Jeśli więc ktoś jest „szczęśliwy”, to jest on takim *p o m i m o* czegoś (np. kalectwa, stracenia życia na daremne badania naukowe itp.) lub też: jest „szczęśliwy”, *a l e* stan jego zakłóca jakiś „cierń” (myśl o ludziach nieszczęśliwych, o utraconym dziecku, o dawnej młodzieńczej miłości). Można by również wskazywać na socjologiczne aspekty owego zatrzymania się w stanie życiowego „impasu” jako realizowania się, głośnej w socjologii zachodniej „zasady Pietera”, głoszącej, iż awans życiowy człowieka w instytucjach zatrzymuje się na określonym „poziomie niekompetencji”, gdy jednostka awansowana o „szczebel” wyżej, ze względu na dotychczasowe powodzenia w pracy, nie sprawdza się na tym szczebelu, wskutek czego nie może już być awansowana wyżej, ale też trudno jest ją degradować niżej. Zatem jej istnienie jest już tylko daremnym „obracaniem się” w miejscu zupełnie dla niej niedostosowanym.

Nieodwracalność losów ludzkich wiąże się z dwiema — zdawałoby się sprzecznymi — cechami: monokierunkowością życia oraz jego nieplanowością. Ludzie zebrani przez Nałkowską w jedną klasę nie przewidują wielu wariantów swojej egzystencji i nie znajdują metod na zastępcze sukcesy i spełnienia. Wybierają swoją egzystencję w pewnym zasadniczym akcie decyzji życiowej, lecz decyzji tej już następnie nie są w stanie powtarzać. Raz decydują się na określony styl, tempo, miejsce istnienia i pracy, na wybór partnera życiowego — po czym realizują to monokierunkowo, aż do miejsca „pęknięcia”, które zatrzymuje ich w rozwoju. Potwierdza się tu teza Jana Lempickiego, że człowiek w pełni wybiera samego siebie, aż po wygląd fizyczny — bo jest w stanie kształtować swoją tuszę, sprawność ciała, wygląd fryzury itp. — lecz widzimy, że wybór taki może być jednorazowy, bez możliwości cofnięcia się lub zmiany decyzji. To również element istnień „szkicowych”. Zatem rzecz cała przypomina trochę w swojej ontologii słynny finał *Wesela* Wyspiańskiego, ów „taniec chochołów” — tyle, że w przeciwieństwie do Wyspiańskiego Nałkowska bliżej podchodzi do tańczących i przygląda się każdemu z osobna. Stawia diagnozy, bez prognoz oraz terapii. W istocie jej *Charaktery* trzeba nazwać „rozszerzonymi epitetami”. Podobnie jak zwykliśmy niekiedy określać kogoś zwięzłym epitetem, tak czyni to i Nałkowska już w tytułach portretów, np. *Malwina albo zrezygnowana*, *Cyryl albo niepewność*, tyle że epitet ten jest nieco dokładniej sprecyzowany w niewielkiej porcji dodatkowych zdań.

Zwiężłość dokonywanych aktów portretowania narzuca porównanie metody Nałkowskiej ze sztuką fotograficzną. Przez jeden moment chwytą się człowieka w szkło obiektywu i zastyga on w jakiejś pozie i geście na całe życie. Porównanie takie byłoby trafne, lecz dodać by trzeba, że to samo życie jest jakby takim unieruchamiającym fotografem, nie zaś pisarką. Ta opisuje tylko ludzi już w taki sposób realnie „utrwalonych”. Ponadto portrety Nałkowskiej różnią się od faktycznej sztuki fotografii tym, że osoby ujęte w niewielkiej liczbie zdań zachowują jednak pewną zminimalizowaną porcję dynamiki: są w stanie powtarzać niektóre

takie same ruchy, działania, gest. Oprócz ruchu jednego — postępu. Orientacja światopoglądowa kunsztu portretowego Nałkowskiej każe nam sięgnąć do schematów mitologii greckiej, szczególnie do owych skazańczych losów Tantalą, Syzyfą, Midasą, którzy robią coś, co jest daremne, a nawet w skutkach odwrotne do zamierzeń. Szczególnie liczba „małych Tantalów” w miniaturach portretowych Nałkowskiej zdaje się być bardzo duża.

Jest rzeczą interesującą, że nie tylko sama autorka widzi swoich bohaterów „szkicowo”. Oni sami właśnie są ukazani jako widzący szkicowo innych. Kobiety czekające przez całe życie na „nieokreślonego” idola traktują realnych mężczyzn ze swego otoczenia jako cienie czy „szkice” tamtego. Fragmentaryczność ich indywidualnych dziejów wynika z ich sposobu patrzenia na rzeczywistość jako nierealną i niematerialną, z jakiegoś zbanalizowanego i zinfantylizowanego platonizmu. Jednocześnie porcja „możliwości”, którymi dysponują i rozporządzają, jest tu taka, że nie wystarcza na rozpoczęcie „nowego życia”. Raz „zainwestowane” wysiłki i marzenia prowadzą — wbrew prawom społecznym i ekonomicznym — do kryzysów definitywnych i nieodwracalnych.

GRANICE LAKONICZNOŚCI W UJĘCIACH PORTRETOWYCH

Zjawisko „zwięzłych charakterystyk”, z jakim mamy do czynienia w omawianym zbiorze Nałkowskiej, nie jest bynajmniej czymś wyjątkowym kulturowo, choć w opracowaniach polonistycznych stale mamy do czynienia z przywoływaniem w tym przypadku Teofrasta, La Bruyèrę i innych. Przecież równie zwięzłe, a może jeszcze zwięźlejsze, charakterystyki osób znanych formułowane są w setkach słowników i encyklopedii, przewodników i kompendiów z różnych dziedzin, przecież w dziesiątkach instytucji w „teczkach osobowych” działów kadr tkwią krótkie opinie i charakterystyki poszczególnych pracowników, dokonane przez ich przełożonych. Przecież w życiu codziennym krążą „środowiskowe opinie” o ludziach, sprowadzające się zazwyczaj do paru epitetów i frazesów. Człowiek pada ofiarą powszechnej w świecie społecznym potrzeby lakoniza-

cji, streszczania, zawężlania informacji. Znajdujemy się tu w sytuacji owego muzułmańskiego uczonego, któremu — według Woltera — wezyr rozkazał napisać dzieje ludzkości, lecz potem, z braku czasu na czytanie, kazał mu sporządzać coraz to krótsze streszczenia, aż wreszcie przed śmiercią polecił, aby wszystkie tomy streścić mu w jednym zdaniu. Uczony zdobył się na to bez większego trudu, oznajmiając: „No cóż, ludzie zawsze rodzili się, żyli i umierali”. W wielu przypadkach jesteśmy zdani na konieczność lakoniczności niewiele różniącą się od powyższej.

Jakież jest zatem wyjście? Optymizm w tym względzie przejawiał jeden z ojców biografistyki — Plutarch — pisząc:

„Niekoniecznie też w najślawniejszych czynach ludzi objawiają się najlepiej cnoty i wady ich charakterów. Przeciwnie, nieraz jakiś prosty czyn, jakieś krótkie powiedzenie, czy nawet żart lepiej naświetlają wrodzone cechy natury ludzkiej, niż bitwy, w których padaly tysiące zabitych [...]. Postąpię tak, jak postępują malarze, którzy oddając podobieństwo twarzy starają się uchwycić w niej te cechy zewnętrzne, które wyrażają charakter danej jednostki, nie troszcząc się o resztę szczegółów. Niech zatem i mnie wolno będzie tak właśnie wnikać raczej w rysy, które odmalowują ludzką duszę i z ich pomocą kreślić obraz opisywanego życia”⁶.

⁶ Plutarch z Cheronei: *Żywoty sławnych mężów (Z żywotów równoległych)*, tł. M. Brożek, Wrocław 1977, s. 126. Kwestia cech „rys” osobowościowych, ich układu i dominant, ma swoje racjonalne uzasadnienie głównie przy założeniu „organicystycznego” współistnienia jakości życia psychicznego. Tylko wówczas bowiem pojedyncza cecha lub stan mogą być uznane za determinantę pociągającą za sobą inne cechy, za symptom pozwalający na dalsze wnioski i domysły. Tak pojęta cecha może być wówczas potraktowana jako *leitmotiv* lub „nić Ariadny” w labiryntach psychiczności. Organicyzm taki jest jednak traktowany współcześnie jako koncepcja dość staroświecka. Por. J. Lempicki: *Historiozofia Hipolita Taine’a*, Warszawa 1938, s. 128–165. Przywoływanie tu postaci Plutarcha jest uzasadnione dodatkowo faktem, że właśnie w momencie powstawania miniatur Z. Nalkowskiej — w 1924 r. — ukazała się książeczka A. Świętochowskiego, przyjaciela jej ojca, zatytułowana *Czcigodni Polacy. Charaktery. Książka do czytania dla młodzieży*. W jej przedmowie autor zauważa, że pisano dotąd panegiryczne biografie postaci z historii i kultury polskiej. w oparciu o ich talenty, „tymczasem o galerię wielkich charakterów, co powinno być właściwym zadaniem polskiego Plutarcha, nikt się nie postarał” (s. 5). Nikt dotąd nie wiązał dziełka Nalkowskiej z tym źródłem, a przesłanki ku temu są w metodzie Świętochowskiego. Pisał on też miniatury parustronicowe.

Tyle, że sam Plutarch, gubiąc się wręcz w ogromnej masie anegdot biograficznych, tworzy „żywoty równoległe”, tj. sytuuje swoich bohaterów wobec pewnej określonej ogólności. Może to być przykładowo z a d a n i e dokonania reform społecznych, jak w przypadku Spartan: Agisa i Kleomenesa czy Rzymian: braci Grakchów. Wobec tego „wspólnego mianownika” ich losów Plutarch uzyskuje wspólną miarę dla uniwersalizacji ocen. Może skonstruować wzorzec „tragicznego reformatora”, mający zasięg transhistoryczny.

Czy jednak wobec szarych, przeciętnych jednostek ludzkich możemy stworzyć również jakiś wzorzec? Czy miałby on być wzorcem negatywnym (jak u Nałkowskiej, traktującej „rysy charakterologiczne” dość podobnie jak uczyniliśmy to powyżej, odwołując się do obrazu porysowanych płyt gramofonowych)? „Rysa” tu, to beznadziejny uraz, nieodwracalne pęknięcie, ostateczne załamanie (choćby przeżywane w milczeniu i ciszy). Można bowiem mówić o „rysach” w sensie pozytywnym — jak czyni to Plutarch, a w

wiele jego postaci to autorzy jednego zaledwie czynu. Staje się on następnie przesłanką pewnej inercji życiowej jednostki, która żyje już następnie w cieniu tego wyjątkowego czynu, jakby korzystając z tego biograficznego „kapitału”, choć częstokroć bardzo ascetycznie i w pełni wyrzeczeń. Czyn dokonany nadaje sztywność ich losowi. Nie chcą jakby rezygnować z osiągniętego „apogeum” i kulminacji życiowej. Zastygają w oczekiwaniu, że los i historia przywróci im ponownie czas sukcesów i powodzeń, że los powtórnie się do nich uśmiechnie. Sukces paraliżuje. Charakter ma więc „Janusowe oblicze” — daje wytrwałość, upór, konsekwencję, ale też amputuje życie z inicjatywy, pomysłowości. Cechuje on ludzi już za życia stojących na cokole. Oto Rejtan, który staje się symbolem patriotyzmu, zaszywa się następnie na wsi, gdzie popada w ponury nastrój, frustrację i kończy samobójstwem o dość szaleńczym charakterze. Oto Leleweł, który wegetuje w Brukseli w skrajnym ubóstwie, jakby chcąc przekreślić tym faktem czas następujący po pełnym uniesień okresie powstaniowym r. 1830; oto postacie Ściegiennego, Marcinkowskiego, Królikowskiego, Worcella, Kolberga, które po dokonaniu historycznych gestów zapadają w długotrwały stan cichej egzystencji, opancerzając się od ciosów losu „charakterem”. „Charakter” jest zatem czymś obronnym, wtórnym, zastępczym. Ciekawe, że taki „wytrwałościowy” model osobowości lansował Świętochowski w latach euforii po odzyskaniu niepodległości w r. 1918. W analogicznym okresie euforii po r. 1945 Nałkowska powraca do kontynuacji swoich „charakterów”. Można zastanawiać się, jak jej metoda odnosi się wówczas do sygnalizowanego zbliżania się „socrealizmu” z jego apoteozą „typów” osobowościowych.

XIX wieku H. Taine — lub w sensie negatywnym. Tu Nałkowska jest przykładem znaczącym. Można by wreszcie zająć stanowisko w ogóle zaprzeczające potrzebie portretowania antropoidów, chociaż oni sami jakieś potrzeby „autoportretowe” żywią. Lecz trzeba wówczas wyznaczyć granicę, od której „zasługuje się” na portret. Ponadto trzeba mieć na uwadze fakt, że indywidualności „szkicowe” w pewnych momentach historycznych nabierają doniosłej roli dziejowej, na przykład wchodząc w skład rozhisteryzowanych tłumów. Wówczas też ich fragmentaryczny sposób egzystencji włącza się w sposób nieuporządkowany w zbiorowe działanie masowe, które dopiero na tym poziomie analizowane jest przez instytucjonalną socjologię (Le Bon, Tarde, Riesman i in.).

Model biografii lakonicznej może mieć istotny sens dydaktyczny dla pedagogii społecznej, stanowiąc wzór odstraszący dla ludzi mających możliwości planowo-wielowariantowego ukształtowania swoich losów lub też zdecydowania się na monokierunkową, a zatem z góry narażoną na porażkę, perspektywę osobistej historii. Toteż lakoniczność portretowania, jaką prezentuje Nałkowska, trzeba uznać za doniosłą społecznie oraz kulturowo i podtrzymywać jej obieg zbiorowy. Natomiast odmiennie sprawy przedstawiają się z lakonizmem „szkiców biograficznych” wielkich postaci, na jakie skazani są twórcy leksykonów, encyklopedii itp. Tu szkic osoby może i musi odwoływać się oraz ukierunkowywać odbiorcę do innych źródeł poznania danego człowieka, do jego własnych pism i opracowań o nim. Sztuka lakoniczności polega tu zatem na tym, aby zachęcić czymś odbiorcę do sięgnięcia właśnie ku owym dalszym, a często mniej łatwym niż encyklopedie i słowniki, źródłom. Już w starożytnej sztuce portretowania filozofów umiano dokonywać takich zabiegów. Można wskazać choćby na Diogenesa Laertiosa, który nie skąpił zarówno anegdot, dokonywanych jakby w myśl idei Plutarcha, ale i wykazu pism, dzieł, źródeł, na podstawie których można dokładniej wyobrazić sobie oblicze filozofa. W ten sposób portret zyskuje cechę „dwu perspektyw”: można postrzec daną postać z bliska, w jakichś charakterystycznych szczegółach, drobiazgach, w geście, słowie itp., lecz w tle dostrzegamy też coś bardziej istotnego, głębokiego — tam

istnienie jednostki zawiera się pełniej, dokładniej, bardziej, uniwersalnie.

Tę „sztukę dwu perspektyw” dobrze oddaje wschodnia przypowieść o malarzach, którym Tamerlan polecił narysować swój obraz jako wielkiego władcy, ale obraz „prawdziwy”. Ginęli oni kolejno, gdyż bądź to przesadzali w panegiryzmie, budząc oburzenie portretowanego, bądź to byli zbyt realistyczni, przedstawiając m.in. chromą nogę zleceniodawcy. Ocalał dopiero ów malarz, który przedstawił mu obraz wyglądający z daleka na panegiryczny, lecz przy podejściu bliżej ukazujący również wady (włącznie z ową chromą nogą) cielesności władcy. Jest to poważny problem zarówno dla biografów, jak również dla wszystkich historyków, a wskazany tu przykład jego rozwiązania — pouczający. Niestety, historia filozofii pod względem kunsztu portretowego odnotowała głęboki regres (trwający ponad dwa tysiące lat), wobec umiejętności Diogenesa Laertiosa. Przynajmniej w sferze takich „kompendiów” historycznych, jakie on rozwijał w swoim czasie⁷.

Kulturowa tendencja do zawężania, skracania, lakonizowania treści przekazów i komunikatów będzie istniała bez względu na to, czy ustanowi się metodologicznie poprawny sposób sporządzania tego rodzaju układów informacyjnych. Wyjściową tezę dla samowiedzy tego rodzaju działalności kulturowej musi być konstatacja, że skrót — jako szkic — może być elementem całości pozytywnych, perfekcyjnych (gdy szkic jest wstępem i kluczem do portretów osób i rzeczy doniosłych dla kultury), może zaś być ujęciem adekwatnym i mającym inną rację bytu, gdy pojmujemy jego sens tak, jak czyniła to w swoim zbiorze Z. Nałkowska.

⁷ Optymizm Diogenesa Laertiosa i Plutarcha torował drogę hagiografii średniowiecznej, a w XIX w. hagiografom „przedsiębiorczości” (np. w Polsce znanym z „portretów ludzi sukcesu”: S. Smilesowi, *Pomoc własna*, Warszawa 1867, O. S. Mardenowi, *Wola i powodzenie*, Warszawa 1911); *Charaktery Nałkowskiej* znacząco bliskie są zaś M. Wiszniewskiego *Charakterom rozumów ludzkich*, wśród których np. „portret wartogłowa” mógłby śmiało zostać włączony do książeczki Nałkowskiej.

Zofia Majewska

O INGARDENOWSKICH PORTRETACH HUSSERLA

Rodzajem portretowania filozoficznego jest prezentacja i ocena poglądów danego myśliciela. Dokonujemy tutaj rozszerzenia pojęcia portretu, ponieważ odnosimy to pojęcie nie tylko do odtwarzania wyglądu zewnętrznego (w języku potocznym tak najczęściej rozumiemy to słowo), lecz również do przedstawienia sylwetki intelektualnej czy szerzej — osobowościowej filozofa. Jeśli zgodzimy się, że pisanie o filozofie stanowi rodzaj sporządzania jego portretu myślowego, to Ingarden portretował Husserla. Polski fenomenolog wielokrotnie podejmował refleksję nad filozofią swego mistrza, przy czym jego stosunek do niej ulegał pewnej ewolucji. Można powiedzieć, że stworzył różne portrety Husserla, pewne wątki w nich się powtarzały, ale obraz Husserla wzbogacał się też o nowe przemyślenia.

Były to portrety szczególne, bo wykonane przez ucznia, który znał dobrze swojego nauczyciela, przez wiele lat z nim korespondował, odwiedzał go i dyskutował z nim, ale zarazem bardzo wcześniej zgłaszał zastrzeżenia do rozwiązań mistrza. Portrety te stanowią zbitkę osobowości portretowanego i portretującego. Myślę, że byłoby błędem traktowanie tego, co mówił Ingarden o Husserlu, wyłącznie jako źródła informacji o tym ostatnim. Ingardenowskie portrety Husserla dostarczają także wiedzy o samym Ingardenie.

Husserl wyraźnie dystansuje innych filozofów, jeżeli chodzi o uwagę, jaką Ingarden mu poświęcał. Ingardenowskie portre-

townie Husserla odbywało się dwiema drogami — przy okazji prezentacji własnego stanowiska uczeń często powołuje się na mistrza, ale także omawia jego poglądy w osobnych pracach. Istnieją zatem uwikłane portrety Husserla — pewna wizja jego filozofii wyłania się z dzieł ucznia — i portrety bezpośrednie, stanowiące kolejne etapy namysłu nad tą filozofią oraz próby jej interpretacji i oceny.

Przy różnych sposobnościach w 13 tomach *Dzieł filozoficznych* Ingarden powołuje się na Husserla 370 razy. Ta pokaźna liczba dowodzi, że nie są to wzniązki akcydentalne, lecz że Ingarden odczuwał wyraźną potrzebę nawiązywania do mistrza¹. Portrety *implicite*, składające się z okrucich, wycinkowo informują o filozofii Husserla, bywają dopełniane w czasie i uzupełniane w sensie merytorycznym — przy okazji podejmowania wciąż nowych problemów w kolejnych dziełach.

Ponadto Ingarden tworzył też portrety Husserla *explicite*. Poświęcił 483 strony swoich prac tylko prezentacji filozofii Husserla i polemice z nią. Było to portretowanie procesualne o swoistym dramatyzmie i punktach kulminacyjnych wyłaniania się obrazu nauczyciela. Zapoznavanie się z kolejnymi dziełami Husserla, rocznice jego śmierci i urodzin, międzynarodowe spotkania fenomenologów i wykłady poza granicami kraju stanowiły dla Ingardena okazję do sporządzania portretów nauczyciela. Chciałabym tu omówić chronologicznie główne etapy portretowania Husserla — niektóre miały charakter prezentacji tylko określonych dzieł, inne — ambicję globalnego ujęcia sylwetki filozoficznej nauczyciela.

Spontaniczny sprzeciw wobec idealizmu transcendentnego jako stanowiska niedostatecznie ugruntowanego znalazł wyraz już w liście z r. 1918². Później powstawały portrety Husserla w następujących pracach:

¹ Po Husserlu na następnym miejscu plasują się Kant (183 razy, tłumaczenie *Krytyki czystego rozumu*) i Bergson (121). Przewaga Husserla jest zatem wyraźna.

² R. Ingarden: *Z badań nad filozofią współczesną*, Warszawa 1963, s. 453–472.

- 1932 — *O „Formalnej i transcendentalnej logice”*³;
1939 — *Główne fazy rozwoju filozofii E. Husserla*⁴;
1950 — *Krytyczne uwagi do „Medytacji kartezjańskich”*⁵;
1956 — *O idealizmie transcendentalnym u E. Husserla*⁶;
1957 — *Zagadnienie konstytucji i sens rozważania konstytucyjnego u Edmunda Husserla*⁷;
1959 — *Przemówienie radiowe na stulecie urodzin Edmunda Husserla*⁸;
1960/62 — *O motywach, które doprowadziły Husserla do transcendentalnego idealizmu*⁹;
1967 — *Wstęp do fenomenologii Husserla*¹⁰;
1970 — *Co jest nowego w ostatniej pracy Husserla?*¹¹.

Jeszcze w latach dwudziestych dominuje wyraźna fascynacja fenomenologią Husserla, co uwidacznia się w jego portrecie sporządzanym *implicite*. Jednakże wraz z precyzowaniem własnej koncepcji filozofii¹² zastrzeżenia Ingardena wobec Husserla przybierają na sile, przy jego portretowaniu pojawia się coraz więcej uwag krytycznych i polemicznych. Zarzuty wobec filozofii nauczyciela ulegają radykalizacji, zwłaszcza w okresie powojennym. Myślę, że niemałą rolę odegrały tu spotkania z fenomenologami i interpretatorami Husserla, którzy uważali jego stanowisko za indyferentne zarówno wobec idealizmu, jak i realizmu metafizycznego. Jeszcze w r. 1956 Ingarden kwalifikuje rozstrzygnięcie Husserla jako eidetyczno-ontologiczne, a nie metafizyczne. W roku 1959 wskazuje

³ *Tamże*, s. 487–515.

⁴ *Tamże*, s. 383–452.

⁵ E. Husserl: *Medytacje kartezjańskie*. Warszawa 1982, s. 237–291.

⁶ Ingarden: *wyd. cyt.*, s. 473–486.

⁷ *Tamże*, s. 516–549.

⁸ *Tamże*, s. 623–628.

⁹ *Tamże*, s. 550–622.

¹⁰ *Tenże*: *Wstęp do fenomenologii Husserla*. Warszawa 1974.

¹¹ Por. „*Studia Filozoficzne*”, 1970, nr 4/5, s. 3–14.

¹² Por. tegoż: *Bemerkungen zum Problem Idealismus — Realismus*. „*Jahrbuch für Philosophie und phänomenologische Forschung*”. Ergänzungsband. Halle 1929; s. 159–190 oraz *Spór o istnienie świata*, t. 1, Warszawa 1987, s. 31–67.

na historyczne powody takiego kształtu, jaki przybrała fenomenologia Husserla w latach trzydziestych (odmawia on realności okropnemu światu faszystowskiemu). Rzadki to wypadek genetycznego wyjaśniania filozofii w dziele Ingardena. W rozprawie z r. 1960/61 stawia zarzut, że idealizm transcendentálny Husserla jest zamaskowanym stanowiskiem metafizycznym. W roku 1967 wskazuje na przesłankę tkwiącą u podstaw traktowania świadomości czystej jako bytu absolutnego. Stanowi ją założenie, że istnieją lub są możliwe przeżycia niezależne od spostrzeżenia zewnętrznego. W tekście z r. 1970 Ingarden stwierdza, że stanowisko Husserla w pracy *Kryzys nauki europejskiej a transcendentálna fenomenologia* niczym istotnym nie różni się od stanowiska zajętego w *Ideach I*. Pozostają bowiem utrzymane trzy charakterystyczne elementy: a) metoda analizy istotnościowej, b) postulat fenomenologicznej *epoché*, c) idealizm transcendentálny.

Ingardenowskie portrety Husserla nie są portretami krytycznymi, lecz polemicznymi, bo uczniowi nie chodziło tylko o odrzucenie pewnych tez mistrza, ale i o przekonanie do własnego sposobu myślenia. Ingarden nie zajmował postawy bezstronnego obserwatora, ale wykorzystywał fenomenologię Husserla do budowania własnej filozofii, dokonywał oceny rozwiązań Husserlowskich z perspektywy ich przydatności do celów i zadań, które sam stawiał filozofii.

Portrety Husserla, powstające w czasie, dopełniane i modyfikowane, stanowią zaledwie częściową prezentację jego fenomenologii. nie uwzględniają wszystkich jego dzieł. Ingarden oświadczał *explicit*, że nie ma czasu na czytanie rękopisów nauczyciela. I można byloby mu wybaczyć — trudno wymagać od myśliciela tak samodzielnego, by zrezygnował z własnych badań i poświęcał się studiom archiwalnym. Sądzę jednak, że niektóre wypowiedzi Ingardena o poglądach mistrza pretendują do tego, by ocenić całość jego dokonań. A tu już rodzi się pytanie: czy polski fenomenolog nie daje fałszywego obrazu filozofii Husserla, czy jej nie zniekształca?

Chciałabym jednakże podkreślić, że dla tego typu filozofii, jaką jest fenomenologia — która pragnie być nauką bezzakołoniową —

szczególnego znaczenia nabiera punkt wyjścia, a nie ostateczne rezultaty. By powiedzieć inaczej — fenomenologów interesuje nie tyle pole dojścia filozofii, co pole wyjścia. Jeśli moment początkowy filozofowania będzie solidny, oczywisty, to uzyskamy gwarancje, że postępując z żelazną konsekwencją zapewnimy też oczywistość wynikom. Natomiast nawet najbardziej interesujące rezultaty, ale uzyskiwane drogą, co do której fenomenolog ma zastrzeżenia — w tym też rezultaty przypadkowe — nie są godne uwagi. W ten sposób rugowana zostaje z filozofii praca koncepcyjna, nie liczy się pomysł, zaczyna się filozofię sprowadzać do analitycznej pracy zapewniającej niejako mechanicznie — dzięki wierności dyrektywom metodologicznym — absolutną pewność ostatecznym wynikom. To nic, że nie są one efektowne, że wiedzie do nich prawdziwa „droga przez mękę”, za to drobiazgowo analizy i unikanie ujęć syntetycznych gwarantują nam pracę na całe życie i absolutne ugruntowanie uzyskanych tym sposobem efektów. Fenomenologowie reprezentują postawę doprawdy heroiczną, cele stawiają maksymalne, żądają ścisłości i absolutnego uzasadnienia, nie godzą się na nic, co przychodzi zbyt łatwo. Z tego powodu kwestionują osiągnięcia filozoficzne, nawet najbardziej fascynujące, jeśli mają choćby najmniejszą wątpliwość co do przesłanek, które je implikują i co do metod, które do nich prowadzą. Indywidualność badającego ma zostać wyłączona, bo sądzą, że każdy na obranej przez nich drodze postępowania doszedłby do podobnych efektów poznawczych. Tymczasem spór Ingardena z Husserlem dowodzi, że niemożliwe jest radykalne zredukowanie indywidualności filozofa i w gruncie rzeczy o wynikach pracy intelektualnej współdecyduje również osobowość badającego, jego sposób pojmowania filozofii, cele i zadania, które jej stawia.

Dla filozofii kultury portrety Husserla sporządzone przez Ingardena to interesujący materiał do przemyśleń nad obecnością w nich portretującego i portretowanego.

Ingardenowskie portrety Husserla doczekały się już w literaturze filozoficznej nie tylko omówień, ale i różnych interpretacji. Wprawdzie nikt nie używał określenia „portret”, lecz przecież wiele

stron poświęcono rozważaniom, czy obraz filozofii Husserla zaprezentowany w dziełach Ingardena jest adekwatny. Najczęściej omawiano to jako „spór Ingardena z Husserlem”, ale tocząc ten spór polski fenomenolog zarazem portretował nauczyciela. Merytoryczne naświetlenia różnic i podobieństw między Husserlem a Ingardenem ma już obszerną bibliografię, nie widzę zatem potrzeby szczegółowego analizowania tych kwestii, gdyż wiązałoby się to z koniecznością powtarzania tego, co znane. Skoncentruję się więc na sprawach, które uważam za najważniejsze.

Dla fenomenologii — jak wspomniałam — kapitalne znaczenie ma moment, od którego zaczyna się filozofowanie. Stąd szczególna uwaga Ingardena skierowana na pojmowanie filozofii i uprawnione w niej metody. Polemika z Husserlem w dziełach poświęconych bezpośrednio prezentacji poglądów nauczyciela zawężona została do problemu tzw. idealizmu–realizmu. Bezpośredni portret Husserla to przede wszystkim portret idealisty transcendentального — stosującego metodę redukcji transcendentальной i prowadzącego rozważania konstytutywne, czyli dociekającego, jak czystej świadomości konstituuje się sens jej korelatów. Do tego wizerunku Husserla Ingarden odnosi się niechętnie. Akceptuje natomiast metodę opisu fenomenologicznego i badań eidetycznych. Ingardenowskie portrety Husserla są więc antynomiczne.

Zarazem zauważalne staje się, że Ingarden i Husserl różnią się już w punkcie wyjścia. Filozofia Husserla sytuuje się na płaszczyźnie epistemologicznej, zaś Ingardenowska na ontologicznej.

Mówiąc o absolutności świadomości i zależności świata, Husserl myśli o sposobach ich dania. Ingarden natomiast pyta o związek egzystencjalny między światem i świadomością — interesuje go, czy świadomość warunkuje istnienie świata, czy też nie. W filozofii Husserla teza o istnieniu świata została wyłączona poprzez radykalną zmianę nastawienia naturalnego na transcendentálne. Pozostała tylko czysta świadomość i pole „transcendentálne zredukowanych fenomenów”. Teraz zadanie filozofa polega na opisywaniu struktur czystej świadomości, a ponieważ jest ona intencjonalna, więc także na opisywaniu jej korelatów — dociekaniu,

jak konstytuuje się sens przedmiotów intencjonalnych. Określenie „przedmiot intencjonalny” nie ma tu jakiegoś swoistego statusu ontologicznego, oznacza tylko coś, na co — w różny zresztą sposób (poznawczo, wolicjonalnie, wartościująco) — kieruje się świadomość.

Ingarden jest przede wszystkim ontologiem, chodzi mu o możliwe związki egzystencjalne między różnymi rodzajami bytów, a chciałby jeszcze być metafizykiem — ustalić faktyczne zależności bytowe między przedmiotami o różnych sposobach istnienia. Interesują go zatem inne problemy niż te, które stawiał Husserl. Zależność bądź niezależność świata od świadomości jest dla niego problematyczna i stanowi przedmiot trudnych oraz rzetelnych badań. Stąd tak ostro atakuje sformułowanie Husserla: „jeśli skreślimy świadomość, to skreślimy świat”, bo ono — jego zdaniem — już w punkcie wyjścia przesądza o relacji egzystencjalnej pomiędzy światem a świadomością.

Wspominałam powyżej, że Ingardenowska prezentacja i ocena poglądów Husserla doczekała się licznych omówień. Zwykle jednak każdy z wypowiadających się na ten temat sądzi, że z dzieł Ingardena wyłania się jakiś jeden obraz filozofii Husserla, który bywa oceniany jako adekwatny bądź nie, przy czym nieadekwatność znajduje odmienne wyjaśnienia. Zasadnicze stanowiska w tej sprawie dadzą się — moim zdaniem — sprowadzić do trzech.

1. Portret Husserla wykonany przez Ingardena nie jest adekwatny, ponieważ nie mógł taki być, gdyż zrobiony został przez kogoś, kto sam był fenomenologiem. Spór pomiędzy Ingardenem a Husserlem jest wewnętrznym, mało znaczącym sporem w obrębie kierunku filozoficznego, którego zaakceptować nie sposób. Portret ten dostarcza wiedzy o poglądach nauczyciela i ucznia, ale nie wnosi nic istotnego do filozofii, bo fenomenologia nie da się utrzymać¹³.

¹³ Takie stanowisko zajmowali zwłaszcza niektórzy marksiści. Por. np. J. Sarna: *Fenomenologia Romana Ingardena na tle filozofii Edmunda Husserla*. Kielce 1981.

2. Ingarden adekwatnie sportretował Husserla, obnażył trudności i niekonsekwencje jego fenomenologii, przez co stworzył podstawy do radykalnego przewyciężenia husserlizmu, choć sam w pełni tego nie zrealizował¹⁴.

3. Ingardenowski portret Husserla stanowi coś w rodzaju antyportretu, ponieważ uczeń nie pojął, o co chodziło nauczycielowi. Cały spór między nimi opiera się na nieporozumieniu — Ingarden walczył z przeciwnikiem, którego sam wymyślił. Nie potrafił dotrzeć do nowatorstwa filozofii Husserla, do uchYLENIA przez niego problemu relacji między dwoma odrębnymi sferami bytowymi. Husserl znosi opozycję między podmiotem a przedmiotem, bo świat, w którym żyjemy, nie jest czymś gotowym. Świadomość znajduje się wewnątrz świata, którego sens dopiero konstytuuje. Niekiedy zgłasza się nawet zastrzeżenie co do stanowiska fenomenologicznego Ingardena. Jego autorytet zaważył niekorzystnie na interpretacji Husserlowskiej filozofii, przesłonił jej istotne *novum*. Ingardenowski portret Husserla uniemożliwił właściwą recepcję jego fenomenologii¹⁵.

Nie chodzi mi tu tyle o rozstrzygnięcie, czy Ingardenowskie portrety Husserla są adekwatne, nie chodzi o merytoryczne roztrząsanie racji portretowanego i portretującego, lecz o refleksje nad czynnością portretowania i nad funkcjami tych portretów w kulturze filozoficznej. Na podstawie trzech powyżej zaprezentowanych stanowisk widzimy, jak różne funkcje przypisuje się portretom Husserla

¹⁴ Por. np. D. Gierulanka, A. Półtawski: *Kierunki badań filozoficznych Romana Ingardena*, [w:] *Szkice filozoficzne Romanowi Ingardenowi w darze*, Warszawa-Kraków 1964, s. 473–477; A. Półtawski: *Czysta świadomość a ontologia Ingardena*, „Ruch Filozoficzny”, 1972, nr 1, s. 11–14.

¹⁵ Por. J. Szewczyk: *Spór o istotę filozofii*, „Studia Filozoficzne”, 1966, nr 2, s. 179–201; J. Tischner: *Ingarden-Husserl: spór o istnienie świata*, [w:] *Fenomenologia Romana Ingardena*, Warszawa 1972, s. 127–143; H. G. Gadamer: *Die phänomenologische Bewegung*, „Philosophische Rundschau”, 1963, H. 1/2, s. 17–19; H. Steinbach: *Ist Ontologie als Phänomenologie möglich?*, „Zeitschrift für philosophische Forschung”, 1968, s. 78–100; W. Schopper: *Das Seiende und der Gegenstand. Zur Ontologie Roman Ingardens*, München 1974; K. Okopień: *Czy Ingarden jest fenomenologiem?*, „Studia Filozoficzne”, 1989, nr 5, s. 119–129.

sporządzonym przez Ingardena (inspirującą do powstawania nowych dzieł oraz przesłaniającą — szkodliwą dla rozwoju filozoficznego).

Myszę, że Ingardenowskie portrety Husserla i ich odmienne interpretacje nasuwają też refleksje natury ogólniejszej. Jakie są przyczyny nieporozumień między filozofami? Tam, gdzie spotykają się dwie wielkie indywidualności, *consensus* nie jest sprawą łatwą. Gdyby Ingarden był historykiem filozofii, można byłoby mu wystawić surową ocenę, że nie wniknął zbyt głęboko w intencje Husserla, ale trzeba pamiętać, że Ingarden był przede wszystkim bardzo samodzielnym filozofem, a ponieważ jego wizja filozofii nie pokrywała się z Husserlowską, stąd polemika z mistrzem. Jeśli coś było niejasne i niezrozumiałe dla Ingardena w Husserlowskiej filozofii, to odważnie do tego się przyznawał. Sądzę, że nawet jeśli niektóre Ingardenowskie portrety Husserla są nieadekwatne, czas poświęcony na ich lekturę nie będzie stracony, bo są one zarazem autoportretem Ingardena.

Należy zatem zapoznać się z Ingardenowskimi portretami Husserla, by lepiej zrozumieć Ingardena, ale by właściwie ocenić fenomenologię Husserla, trzeba sięgnąć do jego własnych dzieł.

Iwona Jeleń-Siedlaczek

**PORTRETY MUZYCZNE W ŚPIEWNIKU
„MUZYKA DO PIEŚNI WOLNOMULARSKICH”
JÓZEFA ELSNERA (1769–1854)**

Dyskusje, liczne spory i dociekania, czy w utworach muzycznych można znaleźć coś poza samą czystą muzyką, są nadal aktualne. W ich kontekście rozważania na temat tych utworów, które określimy „portretami muzycznymi”, uważamy za istotne. Nie tylko bowiem w takich dziedzinach sztuki, jak malarstwo czy literatura możemy rozważać problem treści. Treści (tzn. tych przedstawień, wyobrażeń, myśli, sądów, nastrojów, emocji związanych i wywodzących się bezpośrednio z rzeczywistości, w jakiej żyje twórca), które przez abstrakcję — czyli swoiste, właściwe danemu twórcy uogólnienie, przy pomocy specyficznego języka danej dziedziny — przenosi on do swojego dzieła¹.

Analiza muzykologiczna, jeśli pragnie odkrywać nowe obszary na swym polu badań, musi pójść w kierunku badania jakości i wartości treści pozamuzycznych oraz wykrywania w utworach muzycznych obecności człowieka — twórcy danego dzieła. Eksperyment ten będzie zawsze interesujący, każdy bowiem muzykolog jest także określoną osobowością, podchodzącą do utworu muzycznego

¹ Z. Lissa: *Problem odzwierciedlenia rzeczywistości w muzyce*, [w:] tenże: *Muzykologia polska na przełomie. Rozprawy i artykuły naukowo-krytyczne*, Kraków 1952, s. 9–24.

z „bagażem” wiedzy, własnych przemyśleń, koncepcji, często z pozycji człowieka innego stulecia (możliwość zupełnie nowego spojrzenia na dzieło). Podczas analizy muzykologicznej — tak jak podczas każdego badania naukowego — wchodzą w „orbity” wzajemnych oddziaływań dwa „światy” — świat własny utworu muzycznego jako dzieła określonego twórcy, żyjącego w określonej epoce oraz świat badacza-muzykologa.

Wyniki analizy określają więc wypadkowe tego realnego spotkania badacza z dziełem, wypadkowe wzajemnych oddziaływań, przy czym każda analiza z tego powodu może odkryć coś zupełnie nowego, czego nikt dotąd nie zauważył, nawet w utworze dobrze znanym i często analizowanym.

Do analizy muzykologicznej treści pozamuzycznych w utworze należy problem istnienia w nim „portretu muzycznego”. Z punktu widzenia teorii „ergantropii”² człowiek w dzieło eksterioryzuje cząstki własnej osobowości — każde dzieło ludzkie można więc określić jako autoportret jego twórcy.

Dzieło muzyczne jest także „portretem”, niekiedy bardzo wyraźnym, czasem i zamierzonym przez twórcę (szczególnie w muzyce nam współczesnej ujawnia się taka tendencja, istniejąca obok biegunowo różnej, zmierzającej do całkowitej eliminacji pierwiastka osobowego twórcy z jego dzieła (innych ludzi, rzeczy, zjawisk itp.). W muzyce programowej, w muzyce z tekstem badanie treści, obecności twórcy czy występowania portretów muzycznych jest znacznie ułatwione, gdyż pomaga nam sam kompozytor określonym wyborem tekstu, tematu dzieła, często wyraźnymi wskazówkami, niekiedy opisem. Jednakże i tutaj nie możemy przesądzać, że nasze badanie wykrywa jedynie możliwą interpretację, ze względu bowiem na wielowersyjność wszystkich dzieł sztuki³ my przedstawiamy tylko

² A. Nowicki: *Portrety filozofów w poezji, malarstwie i muzyce*, Lublin 1978; tenże: *Formy ergantropii w portretach filozoficznych*, [w:] *Struktura podmiotu*, Lublin 1988, s. 55–70.

³ R. Ingarden: *Studia z estetyki*, t. 2, Warszawa 1958, (w szczególności *Utwór muzyczny a sprawa jego tożsamości*).

jedną z możliwych. Ale owa różnorodność jest właśnie największą wartością wszelkich badań.

Pod względem zawartości „portretów muzycznych” interesujący nas śpiewnik *Muzyka do pieśni wolnomularskich* (w większości z muzyką Józefa Elsnera) jest dziełem szczególnym. Wydany w r. 1811 w Warszawie w najprężniejszej wówczas sztycharni nut księdza I. Cybulskiego, jest wyrazem ogromnego zainteresowania J. Elsnera — podówczas będącego najprawdopodobniej już sześć lat członkiem polskiej masonerii⁴ — jej wewnętrzną działalnością. W rok później (14 III 1812) w uznaniu zasług artystycznych oraz ogromnego wkładu muzycznego w obrzędy i ceremonie lożowe uhonorowano go V stopniem wolnomularskiego „wtajemniczenia” nazywanym stopniem Kawalera Szkockiego, a po następnych dwu latach (20 IV 1814) otrzymał J. Elsner już stopień najwyższy — Kawalera Różanego Krzyża⁵.

Oprócz wymienionych pieśni J. Elsner jest autorem sześciu śpiewów na różne uroczystości lożowe, z których większość nie zachowała się do naszych czasów. Warto też dodać, że impulsem do napisania innych utworów były uczucia przyjaźni żywione w stosunku do braci masonów, którym Elsner nierzadko też dedykował swe utwory (np. J. F. W. Malczowi, Fr. A. Roemerowi i in.), oraz do autorów tekstów, do których pisał muzykę (żeby wymienić tylko kilku, jak: K. Brodziński, J. Bryczyński, J. Hoffmann, L. Osiński, C. Godebski, L. Dmuszewski, O. Kolberg i in.).

Nas interesuje jednak tylko zachowana część śpiewnika wolnomularskiego, zawierająca muzykę J. Elsnera do 19 pieśni. Śpiewnik zawiera ogółem 29 pieśni, Elsner jest więc autorem muzyki do większości pieśni z tego zbioru. Napisał muzykę do 17 tekstów polskich, których autorami (znanymi jedynie w trzech przypadkach) byli: masoni Ludwik Adam Dmuszewski (1777–1847), Cyprian Godebski (1765–1809), Ludwik Osiński herbu Junosza (1775–1838), oraz muzykę do dwóch tekstów niemieckich nieznanego autorstwa.

⁴ S. Małachowski-Lempicki: *J. Elsner jako wolnomularz*, „Kwartalnik Muzyczny”, z. V, Warszawa 1929.

⁵ Małachowski-Lempicki: *wyd. cyt.*

Udział J. Elsnera w tworzeniu tego śpiewnika nie ograniczał się wyłącznie do kompozycji, jego to bowiem zasługą jest samo powstanie zbioru, którego przygotowaniem, opracowaniem i rozpropagowaniem na terenie całego kraju (przy pomocy specjalnie do tego celu zredagowanego przez siebie, wydanego i rozesłanego do wszystkich łóż krajowych okólnika), zajął się kompozytor osobiście⁶.

W pieśniach wolnomularskich J. Elsnera — z omawianego zbioru — znajdują się następujące portrety muzyczne:

I. Portret Józefa Elsnera jako kompozytora — wszystkie pieśni oraz pieśń nr 1 (dołączona przez J. E. aria Sarastra z II aktu opery W. A. Mozarta „Czarodziejski flet”);

II. Portret J. Elsnera jako masona — wszystkie pieśni;

III. Portret W. A. Mozarta jako kompozytora (mistrza stylu klasycznego) i jako wybitnego masona — pieśni nr 1 i 3 oraz większość pieśni ze zbioru:

IV. Portret osób związanych z wolnomularstwem:

— portret Napoleona Bonaparte (1769–1821) — pieśń nr 2

— portret wrogów wolnomularstwa — pieśń nr 16

— portret mistrza loży masońskiej pod nazwą *Świątynia Izis* (nie udało się ustalić konkretnej osoby mistrza) — pieśń nr 21

— portret króla Fryderyka Augusta (1750–1827) — pieśń nr 22⁷;

V. Wybrane portrety ideałów masońskich (wolność, równość, braterstwo), pieśni dotyczące „kodeksu” wolnomularskiego, obrzędów masońskich itp.:

— portret trzech głównych ideałów masońskich (wolność, równość, braterstwo) — pieśni nr 3 i 10

— portret „wesołości” — pieśń nr 4

— portret „sławy” jako kategorii świeckiej nieśmiertelności masona — pieśń nr 5

⁶ S. Malachowski-Lempicki: *Wolnomularstwo polskie a muzyka*, Odbitka z nr. 7 (X 1925) „Wiadomości Muzycznych”.

⁷ A. Nowak-Romanowicz: *Józef Elsner — monografia*, Warszawa 1957, seria: Studia i Materiały do Dziejów Muzyki Polskiej, pod red. T. Strumilly, t. 4, s. 291 i 297.

- portret obrzędu przyjęcia w poczet członków loży masońskiej
- pieśń nr 9
- portret wspominający zmarłych masonów — pieśń nr 20.

ANALIZA PORTRETÓW MUZYCZNYCH

I portret muzyczny — J. Elsnera jako kompozytora — jest najważniejszym i najłatwiej uchwytnym portretem, sam bowiem autor śpiewnika pomaga nam w interpretacji, umieszczając na pierwszym miejscu w zbiorze arię z opery W. A. Mozarta *Czarodziejski flet*. Uzyskanie dokładnej odpowiedzi na pytanie, dlaczego właśnie tę kompozycję i tego kompozytora wybrał, pozwoli na dookreślenie osobowości kompozytorskiej samego Elsnera. Tak więc aria, która jest arią Sarastra z II aktu opery W. A. Mozarta *Czarodziejski flet*, napisana została w formie pieśni zwrotkowej o charakterystycznej budowie wewnętrznej: wstęp instrumentalny (preludium instr.), część wokalna (zawierająca krótki odcinek instrumentalny — interludium), zakończenie instrumentalne (będące jednocześnie preludium przed kolejną zwrotką pieśni, a po ostatniej zwrotce faktycznym zakończeniem). Nietrudno jest zauważyć, że pieśni Elsnera ze zbioru mają identyczną budowę formalną, więc aria — pieśń Mozarta stała się tutaj wykładnikiem doskonałego stylu klasycznego, prezentacją mistrzowskiego rzemiosła kompozytorskiego i wzorem, do którego dąży Elsner. Stawia to naszego kompozytora, niestety, w rzędzie nie tych oryginalnych, burzących poprzednie zasady, kanony tworzenia i budujących nowe, własne, ale w grupie znacznie liczniejszej — kontynuatorów i epigonów stylu klasycznego. I choć już pod koniec XVIII w. dochodzi do głosu koncepcja estetyki muzycznej Romantyzmu (w pismach J. G. Herdera, braci Schległów — Fryderyka i Augusta Willhelma, dalej W. H. Wackenrodera i L. Tiecka, aż po J. P. F. Richtera i E. T. A. Hoffmana⁸ — którego J. Elsner znał osobiście) wielu kompozytorów pozostaje

⁸ M. Nawrocka: *U podstaw romantycznej koncepcji muzyki. Poglądy E. T. A. Hoffmana*. [w:] *Z filozoficznych problemów muzyki*. Praca zbiorowa pod red. M. Piotrowskiego, Poznań 1989, s. 89.

jeszcze długo pod zdecydowanym wpływem stylu klasycznego trzech wiedeńczyków. Niektórzy tworzący muzykę w stylu klasycznym rozwijali go, w sposób twórczy podchodzili do zastanej tradycji (jak choćby G. Rossini), wielu jednak pozostało wyłącznie epigonami.

J. Elsner nie należał do kompozytorów wysoce oryginalnych, a raczej do epigonów i to traktujących muzykę poprzedników jako jedyny możliwy do naśladowania wzorzec. Wartościowe jest jednak to, że czerpanie z tradycji klasycznej odbywało się u niego w sposób świadomy, wybór najlepszego wzorca (umieszczona na pierwszym miejscu zbioru aria) i próby własnej realizacji w dążeniu do ideału klasycznego są celowym działaniem kompozytora, który zdaje sobie sprawę, że nie stworzy nowych prawideł muzycznych, gdyż jego talent nie jest na taką miarę. W latach 1799–1854, gdy J. Elsner żył w Polsce, nie było tu jeszcze gruntu do wydania geniuszu nowego stylu, ale dzięki ówczesnym znakomitym organizatorom szkolnictwa, życia muzycznego stolicy, a także znakomitym pedagogom o rzetelnej wiedzy muzycznej — niedługo już trzeba było na nich czekać. Klasyczne, epigońskie działania J. Elsnera jako kompozytora zaowocowały więc w jego uczniach: genialnym Fryderyku Szopenie oraz innych, równie utalentowanych, jak Tomasz Nidecki czy Ignacy Dobrzyński. Okazały się one bardzo twórcze, oryginalne, niezwykle nawet w światowym wymiarze.

Szczególnie twórczym i bardzo osobistym wkładem J. Elsnera (co należy podkreślić) było pragnienie stworzenia polskiego stylu narodowego w muzyce, co zaszczerpił swoim uczniom.

Pieśni Elsnera, z 3-odcinkową, klasyczną budową formalną pieśni zwrotkowej całkowicie mieszczą się w okresie, który w latach życia i działalności kompozytora wypierany był już przez nowy, romantyczny prąd. W okresowej budowie, przy użyciu prostych środków harmoniczych (typowych dla klasycznego komponowania) na bazie których jedynie linia melodyczna niejednokrotnie stanowi sympatyczny akcent bardziej osobistego piętna kompozytora, stworzył Elsner zbiorem pieśni masońskich portret własny jako kompozytora obdarzonego inwencją umiarkowaną, piszącego bez szczególnej

oryginalności i mieszczącego swoje dzieła w bardzo określonych ramach stylu klasycznego. Jednocześnie wykazał jednak rzetelną znajomość warsztatu środków kompozytorskich tego stylu, co nie jest bez znaczenia.

Akompaniament pieśni ogranicza się jedynie do roli uzupełnienia harmonicznego, oparty jest najczęściej o typowe zestawienie trzech podstawowych funkcji tonacji (T, S, D), które zmieniają się na rzadko występujące akordy D wtrąconej, II i VI stopnia w momentach, gdy kompozytor pragnie szczególnie podkreślić nastrój, wyraz, charakter jakiegoś fragmentu tekstu. Tylko czasami, we fragmentach czysto instrumentalnych akompaniamentu wprowadza Elsner motywy figuracyjne, bogatsze w inwencję muzyczną; są to najczęściej zwroty zakończeniowe, gdyż wstępy instrumentalne z reguły redukuje kompozytor do krótkiego wprowadzenia w tonację, ograniczając je nawet do jednego akordu — niejako pomocy dla wokalisty w znalezieniu właściwego dźwięku.

Punkt ciężkości przeniesiony został na budowę frazy linii melodycznej, w której najpełniej wyrażone zostały możliwości twórcze Elsnera i okazuje się, że nie tylko znalazł on podstawowe założenia estetyczne muzyki klasycznej z jej *Gefühlstheorie*, teorią afektów, założenia tzw. estetyki uczuciowości opartej na dosłownym interpretowaniu tekstu muzyką, ale i realizował je w pieśniach w sposób może nie nazbyt twórczy, lecz interesujący. Stworzył bowiem na gruncie pieśni zwrotkowej — która w tym czasie w muzyce polskiej była raczej pisaną przez amatorów-melomanów prostą piosenką na głos z akompaniamentem — pieśń-arię, pieśń-małą kantatę, której wykonanie nie jest możliwe przez dyletanta muzycznego. Aby prawidłowo od strony warsztatu wokalnego odtworzyć pieśni wolnomularskie, należy mieć ten warsztat opanowany. Partia wokalna pieśni Elsnera zasługuje na szczególną uwagę, gdyż nie mieści się w konwencji typowej pieśni zwrotkowej, lecz zbliża się raczej w swym stylu wokalnym do arii operowej czy kantaty. Wiemy, że Elsner był cenionym nauczycielem śpiewu w stworzonym przez siebie przy teatrze W. Bogusławskiego w Warszawie chórze — szkole śpiewu, skąd wyszło wiele doskonałych śpiewaczek,

które zasilily scenę operową teatru. Elsner znalazł więc warsztat kompozytorski utworów wokalnych także i od tej wewnętrznej strony.

Przeznaczone w założeniu do zbiorowego śpiewania pieśni masonskie Elsnera nie spełniają tego zadania, zdecydowanie wykraczając poza ramy prostej, łatwej do odtworzenia głosem linii melodycznej. Ale też i nie dla zupełnych laików były one pisane. W gronie wolnomularzy polskich, w lożach, do których należał sam Elsner, w pozostałych do naszych czasów spisach ich członków znajdujemy nazwiska muzyków, artystów sceny, ludzi wykształconych, dla których muzyka — jeśli nawet nie była profesją — nie była też obca. Nie zależało więc Elsnerowi (jak nietrudno się domyślić) na stworzeniu muzyki dla ludzi przeciętnych, ale pragnął dać radość śpiewania tym, którzy zdolają pokonać trudności techniczne zawarte w głosie wokalnym jego pieśni, a więc rozbudowaną strukturę meliczną (do septimy włącznie), liczne wokalizy, rulady, obiegniki oparte na pochodach gamowych, trójdźwiękach, najczęściej w drobnych wartościach rytmicznych szesnastek. Takie właściwości operowego śpiewu solowego prezentują w większości pieśni Elsnera ze śpiewnika wolnomularskiego.

Istotą portretu J. Elsnera jako kompozytora jest fakt łączenia przez niego na gruncie muzyki wielu osobowości, a więc:

— epigona stylu klasycznego, opierającego swój ideał na świadomie wybranym, doskonałym jego obrazie — twórczości W. A. Mozarta,

— nauczyciela (zarówno śpiewu, jak i kompozycji), dla którego pisanie własnych dzieł było najpełniejszą możliwością pokazania tego, czego uczył,

— artysty stale związanego ze sceną operową (jako instrumentalisty-skrzypka i dyrygenta), sztuką wokalną i wokarno-instrumentalną,

— kompozytora mającego własne wizje świata, rzeczywistości go otaczającej, w której pragnie twórczo uczestniczyć właśnie komponowaniem, marząc o stworzeniu polskiego stylu w muzyce

(szczególnie operowej) przez pisanie utworów scenicznych o tematyce narodowej,

— znakomitego organizatora życia muzycznego i propagatora muzyki we wszystkich środowiskach, z którymi się zetknął (czego dowodem m.in. śpiewnik wolnomularski).

Dążenia Elsnera do stworzenia narodowego stylu w muzyce polskiej są szczególnie warte podkreślenia, jako że był to Polak z wyboru, nie zaś pochodzenia. Interesował się jednak bardzo polską tradycją muzyki ludowej, w późniejszej twórczości wzorując się na niej i z niej czerpiąc. W okresie pisania pieśni do śpiewnika idea ta jeszcze nie jest jednak słyszalna w muzyce, tylko jedna z pieśni (nr 4) — traktująca o „weselości” — zawiera pierwiastki żywiołowości polskich tańców ludowych.

Oczywiście portret Elsnera jako kompozytora o określonej osobowości twórczej dookreśla także stosunek do tekstu, do którego pisał muzykę. Ponieważ teksty do pieśni z omawianego śpiewnika związane są z wolnomularstwem i takąż działalnością Elsnera, której wyrazem jest już sama idea wydrukowania śpiewnika dla potrzeb polskich łóż masońskich, uważamy za właściwe wyodrębnić kolejny portret Elsnera — właśnie jako masona.

II portret muzyczny — J. Elsnera jako wolnomularza — jest o tyle niezwykły i interesujący, że w dziełach czy artykułach o kompozytorze fakt jego przynależności do masonerii jest omawiany sporadycznie, bardzo powierzchownie i nikt dotąd nie zbadał zawartego w utworach masońskich portretu Elsnera jako wolnomularza.

Badanie interesującego nas portretu będzie polegało na analizie tekstu pieśni ze zbioru w kontekście muzyki Elsnera. Mamy do dyspozycji tylko jedną zwrotkę tekstu każdej pieśni, ale typ pieśni zwrotkowej, jaki reprezentują omawiane utwory, upoważnia nas do twierdzenia, iż właśnie w pierwszej zwrotce tekstu kompozytor mógł przedstawić swój stosunek do niego, swą aktywność twórczą, tyle bowiem umożliwiała ramowa budowa tego typu pieśni.

Po przeprowadzeniu niezbędnej klasyfikacji ze względu na tematykę możemy wyróżnić następujące pieśni:

z okazji promowania masonów — pieśń nr 6,

z okazji przyjęcia „światowego” do związku — nr 9,
na poświęcenie kaplicy masońskiej — nr 10 i 23,
na rocznicę powstania loży — nr 18,
ku czci osobistości związanych z wolnomularstwem — nr 2, 16,
22,
o charakterze żalobnym — nr 20,
biesiadna — nr 4,
dla loży adopcyjnej — nr 3,
z okazji wyboru mistrza — nr 21, nr 3 w jęz. niem.,
na cześć Wielkiego Budownika — nr 8.

Interesującym zabiegiem będzie teraz przeprowadzenie klasyfikacji pieśni według ich tonacji. Wybór określonych tonacji przez kompozytora sugeruje jego intencje. W okresie klasycznym najczęściej przyjmowano pewne stereotypy tonacyjne dla oddania nastrojów. Tonacje bemolowe (zwłaszcza B-dur, Es-dur i ich paralele) traktowano jako „bohaterskie” czy „doniosłe, poważne” (np. III Symfonia Es *Eroica*, V Symfonia c *Przeznaczenie* czy sonata fortepianowa op. 13 c *Patetyczna* L. v. Beethovena, Symfonia Es *Der Philosoph* J. Haydna). Tonacja F-dur dla odmiany kojarzona była z radością, wiosną i wolnością (Sonata na fort. i skrzypce op. 24 L. v. Beethovena *Wiosenna*, pieśń KV 596 Mozarta ze słowami „Komu, lieber Mai...”). Tonacje G, D, A, uznawano za pogodne, jasne, lekkie i „słoneczne” w charakterze, zaś tonację C-dur wiązano z osobą bożka wojny — Marsa oraz z tematyką wojenną, burzliwą.

Jak ma się to do muzyki J. Elsnera w omawianych pieśniach? Otóż na 19 pieśni 10 jest w tonacjach B i Es-dur: w tonacji B-dur 5 pieśni-portretów osób związanych z wolnomularstwem, w tonacji Es-dur również 5 pieśni, których teksty dotyczą ideałów, cnót masońskich. W tonacji F-dur napisał Elsner muzykę do dwóch pieśni: biesiadnej i radosnej o życiu masona „szczęśliwym”. Tonacje G, A, E-dur posiadają pieśni radosne: z powodu promowania masona i poświęcenia nowej kaplicy masońskiej oraz pieśń-hymn na cześć rozkoszy. W tonacji C-dur są marszowe w charakterze pieśni sławiące męstwo, waleczność, odwagę i patriotyzm masonów.

Klasyfikacja pieśni według ich tonacji sugeruje już pierwsze dane do portretu Elsnera-masona. Zdecydowana większość pieśni ma tonację „poważne, doniosłe”. Dotyczą one osób ważnych dla Polaków w tamtym czasie, a więc postaci Napoleona i Fryderyka Augusta (z którymi wiązano pewne nadzieje politycznej natury), osoby najważniejszej w zgromadzeniu lożowym — Mistrza Łoży oraz ideałów masońskich — „trzech sióstr”: wolności, równości, braterstwa, ważnych nie tylko dla masona, ale dla prawdziwego człowieka „cnót”. Człowieka takiego charakteryzuje sprawiedliwość, mądrość, patriotyzm, uniżowanie prawdy i sławy, która daje tu na ziemi nieśmiertelność.

Nie można nie zauważyć, że największy rezonans w umyśle Elsnera wzbudziły słowa pieśni nr 3: „Witajcie siostry swobody, witajcie w świątyni chwały, którą ręce świętej zgody dla dobra Świata zdziałały”. Natężenie emocjonalne prawdziwie doniosłej, lirycznej i pięknej frazy głosu wokalnego jest w tej pieśni największe. Elsner jako całkowicie oddany sprawom i ideałom masonerii musiał przy pisaniu muzyki do tego tekstu nieznanego autorstwa, odczuwać wielkie wzruszenie, które udziela się także odbiorcy pieśni. Pojawia się w tym tekście wszystko, co mogło przyciągać pięknem człowieka myślącego i prawego do masonerii, a więc wspomniane „siostry swobody”, do czego dodawano jeszcze miłość, szacunek i tolerancję poglądów bliźniego, potem „świątynia chwały” — loża masońska, która pielęgnować miała te cnoty, uczyć realizować je w życiu codziennym, stanowiła nie tylko miejsce spotkań braci-masonów, ale i azył dla powyższych ideałów.

Elsner dalej dwukrotnie powtarza słowa „dla dobra Świata zdziałały”, utwierdzając siebie i innych wolnomularzy w przekonaniu, że ich związek został założony po to, aby zgodnie czynić dobro i sprawiedliwość na świecie. Bogate w ornamenty wokalizy na słowach „dobro” i „świat” wskazują dobitnie na intencje kompozytora — te słowa są w tekście najistotniejsze dla niego.

Pieśń nr 3 jest wyjątkowa w tym zbiorze nie tylko z podanych wcześniej względów, ale i dlatego, że jest ona jednocześnie portretem Mozarta (o czym poniżej). Spotkanie tego bogatego w wol-

nomularską symbolikę tekstu z muzyką Elsnera, która połączyła go z osobą Mozarta poprzez budowę linii melodycznej oraz zakończenia instrumentalnego, do złudzenia przypominającego styl elsnerowskiego „mistrza”, dało rezultat zupełnie wyjątkowy na tle pozostałych pieśni. Jest tutaj bowiem obecny sam Elsner jako kompozytor, który składa hołd drugiemu kompozytorowi — naśladując, wiernie odtwarzając istotę jego stylu, jest Elsner-mason, który w ten sposób — wspomnieniem frazy mozartowskiej — przywołuje do życia innego masona. Obydwóch łączy ta sama przynależność — artystyczna i wolnomularska.

We wszystkich pieśniach Elsner stosuje na słowach ważnych (według niego) te same zabiegi kompozytorskie, jak: powtórzenie tekstu z tą samą lub zmienioną frazą muzyczną, rozłożenie tekstu na zdecydowanie dłuższy odcinek linii melodycznej poprzez różnego rodzaju wokalizy. Niektóre ważne (według niego najważniejsze) słowa tekstu podkreśla też sporadycznie fermatą, osiągając wtedy faktyczne podkreślenie danego słowa (np. pieśń nr 7: „wszystko ma Boga jakiegoś prócz zbrodni” — „prócz”). Najczęściej stosowanym zabiegiem, osadzonym niezwykle mocno w estetyce klasycznej, jest wznoszenie linii melodycznej na fragmencie tekstu poprzedzającym istotne słowo i odwrotnie. Również pokazywanie muzyką niektórych słów i zwrotów tekstu zawierających określniki miejsca (nad, pod, ponad itp.), a także odnoszących się do określonych czynności (podnoszenie, dźwiganie itp.) odbywa się w sposób najwinnie dosłowny (nad — melodia w górę, czynność podnoszenia — skok melodii w górę).

Jest jednak w zbiorze pieśni nr 16 (portret wrogów wolnomularstwa), gdzie burzliwy, niespotykany w innych pieśniach akompaniament przechodzi stopniowo w liryczny, co zbliża tę pieśń Elsnera raczej do wczesnoromantycznej pieśni niemieckiej. Akompaniament ten tak znakomicie buduje nastrój tekstu, że gdyby nawet część tego tekstu zniknęła — sama muzyka odtworzy nastrój tego fragmentu.

Oddziaływania tekstów na muzykę i odwrotnie jest w pieśniach Elsnera zauważalne. Na ogół tylko niektóre słowa tekstu, wywołujące większy rezonans w umyśle kompozytora, zostają przez niego

uwypuklone muzyką, ale też i całe teksty, jak w wymienionych pieśniach nr 3 i 16, potrafią tak działać na wyobraźnię muzyczną Elsnera, że pragnienie oddania muzyczną frazą nastroju całości jest silniejsze od chęci akcentowania poszczególnych słów — i wtedy Elsner jako kompozytor, który żyje działalnością wolnomularską, potrafi wzruszyć do głębi liryczną frazą, czy też zastosować środki, które w sposób sugestywny oddają jęsgo wewnętrzny stan emocjonalny.

Z muzyki Elsnera do tekstów wolnomularskich wylania się obraz człowieka niezwykle zaangażowanego, mocno przejętego sprawami związku. Ponadto reakcje na takie słowa, jak: patriotyzm, męstwo, sława, dobro, mądrość itp. — oddane pojedynczymi frazami muzycznymi — są wynikiem nastawienia na nie kompozytora, a to nastawienie z kolei stanowi konsekwencję określonej postawy, która — jeśli nawet niemożliwa była do realizacji w życiu codziennym — istniała jako ta lepsza częśćka osobowości Elsnera i jako ta lepsza częśćka zaistniała w jego muzyce.

Warto podkreślić jeszcze jeden składnik osobowości twórczej kompozytora, który sam Elsner podkreślił przez powtórzenie tekstu: „i gdy czynów jest nadgroda, dążmy do niej z bratnią zgodą”. Oczywiście chodzi tu o przedtem występującą w tekście „sławę”, która jest „nadgroda” nie za bierność, pokorę i bezwołę, ale za działanie — „czyny” mądre, sprawiedliwe, patriotyczne aż po bohaterstwo i przez to piękne. To tak bardzo różne od epok poprzednich (wyłączając Renesans) odniesienie do sławy stawia Elsnera w szeregu ludzi myślących Oświecenia, którzy odważyli się filozofować przeciw pokorze i nadmiernej, fałszywej skromności.

Elsner jest człowiekiem czynu, którym pragnie zasłużyć na sławę u potomnych.

III portret muzyczny — W. A. Mozarta — znajdujący się w śpiewniku wolnomularskim, jest portretem, który zasadniczo wysuwa na czoło dwa elementy osobowości tego kompozytora: genialność tego przedstawiciela szczytowych osiągnięć klasycznych w muzyce oraz bardzo silny związek z ruchem wolnomularskim.

Elsner wyborem arii Sarastro z II aktu opery *Czarodziejski*

flet przez przywołanie tego utworu świadomie podkreślił zarówno wielkość kompozytorską Mozarta, jak i jego niezwykley udział w działaniach masonerii. Opera *Czarodziejski flet* — pełna podtekstów i symboliki masońskiej, z librettem, napisanym także przez masona J. J. E. Schikanedera (1751–1812)⁹ — stanowi prawdziwy triumf kompozytorski i triumf człowieka wolnego i niezależnego. Umieszczając tę arię na pierwszym miejscu zbioru Elsner dał wyraz swemu uznaniu dla geniuszu kompozytorskiego Mozarta, a także pokazał wzór muzyki masońskiej.

Tekst pieśni nr 3 „Witajcie siostry swobody, witajcie w świątyni chwały, którą ręce świętej zgody dla dobra Świata zdziałały” wykazuje tak wiele zbieżności z tekstem arii Mozarta, że stwierdzenie jego obecności w utworze nie jest bezpodstawne. Przy okazji omawiania portretu Elsnera, wyróżniliśmy pieśń nr 3 jako zdecydowanie najpiękniejszą ze wszystkich lirycznych pieśni. Stylistycznie najwyraźniej nawiązuje ona do frazy Mozarta.

Teraz możemy sprecyzować, na czym polega podobieństwo pieśni nr 3 do arii Mozarta. Należy je wyprowadzić właśnie z tekstów, które mogły wzbudzić w obu kompozytorach analogiczne emocje. Mowa jest w nich bowiem o „świątyni” — czyli loży masońskiej — miejscu spotkań braci pod hasłem dobra i przyjaźni, które pozwalają im wyjść poza przykrą często codzienność „w lepsze kraje”, „świat” będący jeszcze jedynie marzeniem, ale który może stać się rzeczywistością. Marzenie, pragnienie i nadzieja stworzenia przez przynależność do masonerii „lepszego świata” jest obecna zarówno w arii Mozarta, jak i pieśni Elsnera.

Reakcje emocjonalne na podobny tekst u obu kompozytorów, którzy na równi zaangażowani byli w działalność wolnomularską, są wyraźnie zbliżone. Słyszemy się w muzyce wzruszenie, objawione liryczną frazą, powtórzone przez obu kompozytorów fragmenty tekstu świadczą o pragnieniu wyeksponowania treści dla nich istotnych możliwie jak najpełniej. Są to w przypadku Mozarta owe „lepsze

⁹ L. von Köchel: *Chronologisch-thematisches Verzeichnis der Werke W. A. Mozart*, Lipsk 1984.

kraje", może „światy", u Elsnera zaś „dobro świata" — na dźwięk słów takich mocniej zapewne biło serce masona.

Tekst pieśni nr 3 jest faktycznie pierwszym w zbiorze tak silnie związanym z symboliką wolnomularską i nie jest bezpodstawne stwierdzenie, że opracowany został przez Elsnera w stylu arii Mozarta, znajdującej się w zbiorze pod nr 1, gdyż zawiera liczne analogie — ogólnego nastroju, figur melodyczno-rytmicznych, zakończenia instrumentalnego — które, gdyby znalazły się w utworze Mozarta, przyjęlibyśmy niemal za jego własne.

Mozart sportretowany przez Elsnera muzycznie jest tak bardzo sobą, przywołany jakby własną frazą dobrze przystającą do tekstu, który bliski jest osobowości tego kompozytora, jaką znamy z jego utworów masonskich — zaangażowanego w działalność związkową i w niej poszukującego dla siebie „lepszego świata" niż ten, w którym przyszło mu żyć i tworzyć.

Prawie wszystkie pieśni Elsnera ze zbioru wolnomularskiego — nawiązujące swoją budową do lekkości, prostoty, wdzięku i przy tym dążące do osiągnięcia podobnej głębi wyrazowej stylu Mozarta — są przez to mniej czy więcej jego portretami. Mozart jest obecny na kartach śpiewnika własnym prawie (bo naśladowanym przez Elsnera wiernie) stylem komponowania, bliską Elsnerowi osobowością masonską, jest podwójnym „bratem" Elsnera — jako kompozytor i mason.

IV portret muzyczny — Napoleona — znajduje się w pieśni stanowiącej wyjątek z kantaty napisanej przez Elsnera na cześć woźdza Francuzów, w związku z jego pobytem w Warszawie, a wykonanej dnia 14 I 1807 r. w Teatrze Narodowym (przed wystawieniem opery Elsnera *Andromeda*), gdzie był obecny sam Napoleon¹⁰.

Alina Nowak-Romanowicz w swej monografii o Elsnerze dodaje, że napisał on kilka pieśni masonskich, „których słowa były gloryfikacją Napoleona i [...] były one przede wszystkim wyrazem uczuć łożu «Braci Polaków Zjednoczonych», do której należeli prawie sami wojskowi (m.in. książę Józef Poniatowski)"¹¹.

¹⁰ Nowak-Romanowicz: *wyd. cyt.*, przyp. 198, s. 137.

¹¹ *Tamże*.

Trudno stanowczo odpowiedzieć na pytanie o indywidualny stosunek Elsnera do tej postaci. Jako kompozytor-mason układał on nągninnie tzw. śpiewy lożowe na różne okoliczności, co zjednało mu ogromny szacunek braci. Mógł w nich powstrzymać się od wyrażania własnego stosunku do postaci Napoleona, oddając jedynie ogólnie panujące opinie. Może nawet oczekiwano od niego takich właśnie kompozycji. Jednak tamtych śpiewów nie znamy, a ten, który jest w naszym posiadaniu, możemy zbadać i zinterpretować.

Elsner nie musiał umieszczać tego fragmentu z kantaty w zbiorze pieśni wolnomularskich, gdyż sam był reżyserem przedsięwzięcia. Mógł jedynie czuć się zobowiązany popularnością Napoleona w kręgach masonerii w tamtym czasie (o czym świadczy też tekst pieśni nr 18, w której występuje łoża imienia Napoleona właśnie). Co można wnosić z samego utworu? Tekst jest wyjątkowo krótki, ale zawiera istotne szczegóły dotyczące oczekiwań Polaków w stosunku do tego człowieka. Elsner w *Sumariuszu*...¹² wspomina cesarza w sposób zwyczajny, bez żadnych istotnych uwag na jego temat. Nie przyjmuje propozycji wstąpienia do orkiestry Jego Cesarskiej Mości i wyjazdu do Francji, tłumacząc to absolutną niemożnością opuszczenia opery, którą przecież ledwie z W. Bogusławskim zdołali wskrzesić. Ma szacunek do Napoleona jako postaci znaczącej w życiu politycznym Europy, ale taki sam wykazuje w stosunku do innych władców (np. Fryderyka Augusta). Tak więc „możni tego świata” zmieniali się, a Elsner czuł się przede wszystkim kompozytorem, który w tym przypadku występuje jako kronikarz. I tak należy rozpatrywać zarówno pieśń-portret Napoleona, jak i Fryderyka Augusta.

Pieśń nr 2 w tonacji B-dur — zakwalifikowanej wcześniej jako używanej w muzyce klasycznej dla określonej tematyki — ma faktycznie poważną wymowę. Jest ona spokojna, dostojna nawet: bardzo prostymi środkami muzycznymi, wręcz naiwnymi — przez wnoszenie i opadanie linii melodycznej — Elsner stara się podkreślić

¹² J. Elsner: *Sumariusz moich utworów muzycznych* (oprac. A. Nowak-Romanowicz), wyd. w serii: Źródła pamiętnikarsko-literackie do dziejów muzyki polskiej, pod red. T. Strumilly, t. 4, 1957, s. 114–118.

w niej rolę Napoleona jako „opatrznici nad Ojczyzną”, która przezeń „ma być dźwigniona”. Akcent, jaki powstał na dalszych słowach: „witajmy czułość łzami wielkiego Napoleona”, przez wprowadzenie wyjątkowej funkcji harmonicznego — akordu D wtrąconej — brzmiącej pod względem kolorystycznym jaskrawo, nawet ostro w porównaniu z pozostałym tekstem muzycznym, podkreśla wagę nadziei, oczekiwań Polaków. Akord D wtrąconej na słowach „witajmy...” brzmi jakby niepokojąco, wyczekująco (częściowo z powodu swej budowy — bez primy, ale z małą septimą i małą noną) w kontekście słowa następnego — Napoleon.

Elsner zastanawia się więc nad tym, co dla Polski zdziała „wielki” Napoleon Bonaparte. Na słowach tych molowa postać tego samego akordu D wtrąconej brzmi dostojnie, jak w odniesieniu do cesarza, ale zarazem jaskrawo odcina się od brzmienia poprzedniego, przechodząc z zadumy niespokojnej, a nawet smutku, w jakby „pustą” euforię. Jeszcze nic się nie wydarzyło dobrego dla Polski prócz tego, że wita ona cesarza na swej ziemi. I ta pieśń jest jedynie eleganckim powitaniem dostojnego gościa, Napoleon nie rozbudził bowiem w umyśle Elsnera-kompozytora takich emocji, jak inne postaci. W sposób świadomy, bardzo racjonalny Elsner portretuje jego osobę jako ważną ze względów politycznych dla Polski. Z innych względów nie działa na jego wyobraźnię muzyczną ta postać, której portret w klasyczną frazę ujęty, nie oddaje, jak u L. v. Beethovena *Eroica* (początkowo dedykowana Napoleonowi) bohaterstwa i zarazem szaleństwa wojennego osobowości tego człowieka, a raczej chłód polityka. To zatem inny portret Napoleona — wart odnotowania właśnie przez tę swoistość interpretacji.

V portret muzyczny — wrogów wolnomularstwa — zawiera pieśń nr 16, krótko przy okazji portretu Elsnera omówioną jako wyjątkowo umiejętnie muzyką oddającą treść i nastrój tekstu. Teraz możemy bliżej zająć się drugim portretem w niej zawartym.

Tekst sugerował wiele możliwości realizacyjnych — Elsner wybrał stosunkowo prosty sposób, ale rezultat uzyskał doskonały, oddając muzyką nastrój dwóch (bo taki podział ma sam tekst) kontrastowych fragmentów, z których pierwszy odnosi się do

wrogów wolnomularstwa i jemu to przeciwstawiony został drugi — opiewający zalety związku. Muzycznej frazie części I pieśni — burzliwej, pełnej napięcia spotęgowanego mocno falującym akompaniamentem w postaci triol ósenkowych, przechodzących stopniowo z rejestru oktawy razkreślnej do oktawy malej w ręce prawej, na tle stałych, w niskich rejestrach umieszczonych oktav calonutowych ręki lewej zostaje przeciwstawiona bardzo śpiewna, liryczna, zbliżona swą kantyleną głosu wokalnego do pieśni nr 3 z tego zbioru, część II. Wyraźną cezurą pomiędzy częściami są dwa takty, w których Elsner zatrzymuje całkowicie ruch akompaniamentu, przekształcając go w uzupełnienie wyłącznie harmoniczne w postaci akordów ćwierćnutowych, na których tle głos śpiewnym recytatywem wprowadza w zupełnie inny świat — wolnomularski i są to takie „drzwi” właśnie, które otwierają się, aby można było wejść w zupełnie odmienny nastrój. Gdyby nawet nie było dalszej części tekstu i tak z frazy muzycznej odgadujemy, jak piękne jest to, co przeciwstawione zostaje „służalom niecnoty”. Przez prosty zabieg — zasadę kontrastu — Elsner uzyskał dokładny portret tych, których uważał za wrogów wolnomularstwa, nie tych określonych imionami, ale wszystkich, którym obce, a nawet wrogie były masońskie „światła” — ideały, cnoty, zasady. To, co bliskie sercu, przeciwstawiał muzyką temu, czego nie przyjmował, przeciw czemu krzyczał za słowami tekstu: „precz stąd”.

Wyjątkowe na tle pozostałych pieśni zespolenie tekstu z muzyką, uwypuklenie jego znaczeń i zmiennych nastrojów musi być przez nas odnotowane jako argument za rolą i możliwościami muzyki w tworzeniu portretów. Ten portret muzyczny autorstwa Elsnera jest szczególnie wyrazisty, pełen ekspresji i już tylko krok od niego do muzyki romantycznej, której załączki posiada w stopniu większym niż inne pieśni ze zbioru, czym także się spośród nich wyróżnia.

VI portret muzyczny — mistrza loży masońskiej — nie będzie rozpatrywany jako portret konkretnej osoby, nie udało nam się bowiem dotrzeć do „obrazów”, czyli spisów członków loży „Świątynia Izis” (bo o mistrzu loży o tej nazwie jest mowa w tekście pieśni)

w tantym okresie i odnaleźć ówczesnego mistrza. Przeznaczeniem śpiewnika było jednak służenie wszystkim łóżom krajowym, ważniejsza jest więc nie określona postać, ale mistrz — jako symbol najwyższej godności wolnomularskiej. I taki kontekst interesuje nas przy analizie portretu z pieśni 21, która ma postać duetu na głos tenorowy i basowy z akompaniamentem fortepianu.

Tonacja B-dur nie wymaga już dookreślenia, istotny jest natomiast fakt, iż wstęp instrumentalny, oparty w całości o akord T tej tonacji, jest trzykrotnym powtórzeniem schematu rytmicznego szesnastki i ćwierćnuty, oddzielonych pauzą ósemkową z kropką. Analogia z uwerturą do opery Mozarta *Czarodziejski flet* jest natchnioną — w obu przypadkach został zastosowany przez kompozytorów sygnał masoński, który zawiera w sobie istotę wolnomularskiej filozofii — liczba trzy to liczba „święta”, której przyporządkowane są trzy „światła”: wolność, równość, braterstwo, trzy ideały — mądrość, piękno, moc; ukazana ona została przy pomocy trzech brzmiących akordów. Jednocześnie i u Mozarta, i u Elsnera jest to sygnał rozpoczęcia: w operze Mozarta wędrowni księcia Tamino, która przekształca go ze „światowego” w wolnomularza; w pieśni Elsnera — uroczystości powołania nowego mistrza loży masońskiej.

Sygnał masoński ze wstępu tej pieśni jest też doskonałym portretem mistrza takiego, jakim widział go Elsner. Mistrz ma stanowić dla wszystkich braci zrzeszonych w loży przykład, być jak te trzy akordy-„kolumny” oparciem moralnym, reprezentując cnoty i ideały masońskie. Oczekiwania w stosunku do mistrza loży są właśnie takie i dalszy tekst muzyczny przepełnia nadzieją, że tak w istocie będzie.

To właśnie w tej pieśni Elsner używa fermaty jako środka muzycznego służącego podkreśleniu ważnych treści. Pojawia się ona trzykrotnie, na słowach: „mistrz”, „odzyskać” („gwiazda, co przez lat wiele bladym światłem błyskała, oto dziś w Izis kościele dawną Światłość odzyskała”) i „znajdować” („rządząc wolnym mularzom w ich sercach Tron swój znajdujesz”), przy czym dźwięki, którymi słowa te zostały odmalowane, są najwyższymi

występującymi w tekście głosów wokalnych (dwukrotnie f¹ i jeden raz e¹).

Elsner powtórzył dwukrotnie identyczną muzyczną frazę z tekstem: „zostawmy berła mocarzom, ty ów świetny młot piastujesz” oraz czterokrotnie opatrzony inną muzyką tekst: „w ich sercach tron swój znajdujesz”. Te powtórzenia nie są bez znaczenia dla elsnerowskiego portretu mistrza łoży. To, co niesie sam tekst, powtórzone i uwypuklone frazą zawierającą liczne wokalizy na sylabach poszczególnych słów, daje obraz mistrza równego „mocarzom”, których berła nie są niczym ważniejszym od „młota” — symbolu godności mistrza łoży, a większego zasięgiem swojej „władzy”, która nie jest faktyczną władzą, a raczej przewodnictwem duchowym dla braci i dlatego znajduje mistrza „swój tron w ich sercach”. Piękny to i niezwykle budujący portret człowieka, którego jego przyjaciele wyznaczyli na swego „mistrza”

Dodatkowym akcentem w tym portrecie jest zwrócenie przez Elsnera uwagi na fakt, że dopiero w kontekście działań wolnomularskich, którymi w nagrodę okrzyknięty mistrzem członek łoży się wślawił, jego „gwiazda światłość dawną odzyskała”. Cały ten fragment tekstu został przez Elsnera ujęty w ramy lirycznej frazy. Piękna jest bowiem i pełna wzruszenia jego pamięć o gruncie, z którego mógł wyjść tylko człowiek wspaniały, godny obrania go mistrzem łoży. Kieruje tę myśl Elsner i do samego mistrza, mówiąc jakby do niego: pamiętaj o swych „korzeniach”, o związku wolnomularskim, z którego wyszedłeś aż do tak wysokiej godności. Prośbę-upomnienie nakłada na akompaniament, w którym „blade światło gwiazdy mistrza” (zanim zetknął się on z ideałami wolnomularskimi) jest pokazane przy pomocy wątych figur ósemkowych snujących się na tle pojedynczych dźwięków lewej ręki, które w jednej chwili krzepną w akordy pełne, brzmiące, silne jak kolumny, co przywodzi na myśl (kontrast ów stanowi natychmiastowa zmiana faktury akompaniamentu z 2-gł. na 5-gł.) „świętynię Izis”.

Barwna postać mistrza łoży, pokazana w rozwoju: od zwyczajnych działań „profana” do wspaniałych wybranego, który przez

to staje się równy „mocarzom” — wzbudza zachwyt i szacunek odbiorcy pieśni.

Udany to portret, świadczy on, że uczestnictwo czynne w zebraniach loży, obserwacje tam poczynione pobudziły Elsnera do wysiłku twórczego, którym pragnął pokazać postać mistrza loży masonskiej niezwyklej, rozbudzić ciekawość „światowych”, a wzmocnić wiarę w trafność wyboru tego związku (wydającego takich mężów) w tych, którzy już doń przynależą i to mu się w pełni udało.

VII portret muzyczny — króla Fryderyka Augusta (1750-1827) — księcia warszawskiego w latach 1807-1815 niewątpliwie świadczy o tym, że Elsnera mocno wewnątrznie angażowały sprawy świadomie wybranej ojczyzny-Polski i polskiego związku wolnomularskiego. Pieśń nr 22 na sekstet głosów wokalnych ułożona (sopran, 3 tenory, 2 basy) zawiera oczywiście portret Fryderyka Augusta, którego majestat królewski wyraża dwukrotny okrzyk „Królu!”, rozpoczynający utwór po raz pierwszy w głosach niższych, potem wyższych, brzmiących dostojnie, rzeczywiście „królewsko”, szczególnie w partii głosów niskich (dzięki zastosowaniu pełnych akordów bez przewrotów). Faktyczny obraz tej postaci został jednak stworzony przez dalsze słowa tekstu i przez muzyczne do nich odnośniki kompozytora.

Chór głosów rozproszony na słowach niewiele znaczących „nie my tylko sami doznajem tego wesela”, nagle zostaje postawiony (słupami akordowymi w równych wartościach rytmicznych) w gotowość do zgodnego odśpiewania zmieniającego się tekstu, którego wagę podkreśla w ten sposób: „granica kraje rozdziela”. Istotne jest, że Elsner na tle brzmiących jeszcze poprzednich słów „tego wesela”, śpiewanych przez głosy najwyższe, na takt przed pojawieniem się nowego tekstu wprowadza po raz trzeci zawołanie „Królu!” (chór czterech głosów niższych), które nie brzmi tu już pochwalnie, a raczej szyderczo w kontekście wciąż słyszalnych słów głosów wyższych i słów następujących zaraz potem „granica kraje rozdziela”, granica nie między państwami, ale dzieląca Polskę na różne „kraje”.

Dalej wizerunek Fryderyka Augusta budowany jest na zasadzie przeciwstawienia jego wielkości jako króla — moralnym

wartościom wyznawanym przez Polaków, w szczególności przez masonów, o których mowa, że „łączą się sercami” pomimo granic. Chór Elsnera pięknie to oddaje poprzez nałożenie na siebie dwóch odcinków kolejno po sobie wchodzących w odległości oktawy głosów tenorowego i sopranowego wokalizą „Bracia się łączą Sercami”. Te wartości, to „dwie dawne cnoty Polaków: miłość i wiara”. Będą one podarunkiem dla króla — „przyjm zamiast potęgi znaków prostą, lecz drogą ofiarę”, ale towarzyszące im znaczne rozbudowywanie frazy muzycznej, powtórzenia słów „miłość i wiara” na długich wokalizach głosów wyższych powodują, że środek ciężkości z osoby obdarowanego przesuwa się na obradowujących w ten sposób, iż potęga Fryderyka Augusta traci znaczenie wobec wspaniałych cnót Polaków, z których składają oni „ofiarę”. Ofiara ta jest możliwa jedynie w kontekście masonskich „światel”, które pozwalają łączyć się ludziom ponad i pomimo granic oraz różnic.

Nie można nie zauważyć, że w pieśni tej postać króla stała się jedynie pretekstem do pokazania Polaków-masonów i Elsner swoją muzyką skutecznie się do tego przyczynił. Osoba Fryderyka Augusta nie budzi w kompozytorze-masonie takich emocji, jak cnoty, które uważa on za większą „potęgę” od majestatu królewskiego.

Sądźmy, że pojawi się kiedyś szczegółowy portret Fryderyka Augusta przy okazji badania całej kantaty, z której pieśń nr 22 stanowi wyjątek¹³. Na podstawie tego krótkiego fragmentu — wybranego przez Elsnera do śpiewnika bardzo trafnie, gdyż leżący w jego podtekście patriotyzm oraz duma narodowa przeciwstawione „potędze” królewskiej mogły uchodzić za przejaw nie słabnącego ducha wolności wśród Polaków, „łączących się sercami” tą pieśnią, (jeśli była śpiewana w łozach całego kraju) — nie możemy dokładnie odtworzyć portretu Fryderyka Augusta. Interesujący portret masonerii polskiej i samego Elsnera, przyćmiewający osobę tytułową pieśni, stawia ją w rzędzie ciekawych „zbitek”¹⁴ portretowych.

¹³ Nowak-Romanowicz: *wyd. cyt.*, s. 137.

¹⁴ Nowicki: *wyd. cyt.*

VIII wybrane portrety muzyczne — ideałów, „kodeksu masońskiego”, obrzędów lożowych itp.

Takie portrety muzyczne zawierają po części wszystkie pieśni ze zbioru. Reakcja Elsnera na tekst symbolicznie czy w sposób dosłowny przywołujący związek, jego ideały, określone sytuacje z życia masonów jest natychmiastowa — stara się on te właśnie słowa, niekiedy całe fragmenty tekstu podkreślić przez powtórzenie, stosując również takie środki muzycznego wyrazu, jak: zmiana kierunku linii melodycznej, jej zatrzymanie na danym słowie czy zwrocie poprzez długą wokalizę, fermata, stosowanie licznych ozdobników na słowach ważnych, a także wprowadzenie wyjątkowych na tle danej pieśni zwrotów harmoniczych (zawierających akordy poboczne i wtrącenia na ogół dość rzadko przez kompozytora stosowane). We wszystkich pieśniach zawartych w tym zbiorze możemy doszukać się małych „portretów”, które możemy nazwać ogólnie „masońskimi”.

Zajmiemy się jednak bliżej tylko wyróżnionymi przez nas wcześniej kilkoma pieśniami, które w całości uznaliśmy za portrety masońskich ideałów, cnót, obrzędów itp. W pieśniach nr 3 i nr 10 znajduje się portret najważniejszych ideałów masońskich, określanych często mianem trzech „świąteł”: wolności, równości, braterstwa, do których dołączano także miłość drugiego człowieka i tolerancję.

Pieśń nr 3 — bardzo krótka, bo zaledwie 16-taktowa — zawiera niezwykle wzruszający portret wymienionych ideałów. Elsner śpiewający swą liryczną i piękną frazą w obrębie oktawy inwokację-powitanie „siostr swobody”, jawi się tu jako rzeczywiście otwarty na przyjęcie tych wzniosłych ideałów mason. Powitanie odbywa się w „świątyni chwały”, czyli loży masońskiej, nazywanej „świątynią” lub rzadziej „kaplicą” dla podkreślenia jej wzniosłego charakteru, niezwykłości tego miejsca.

Prostota i świeżość melodii tej pieśni (po odjęciu dość trudnej wokalizy) dają portret ideałów prostych, prawdziwych, a przez to pięknych. Ale człowiek wszędzie zostawia swe ludzkie piętno, swą cząstkę i aby to wyrazić, wzbogaca Elsner linię melodyczną właśnie wokalizami, które pokazują ów stosunek człowiek-świat ideałów.

a więc rozmach działań ludzkich (bogata w ornamenty linia melodyczna) w oparciu o wzniosłe i piękne ideały (akompaniament i cały utwór w swej prostocie harmoniczej). Harmonia, wzajemne oddziaływanie i dopełnianie się (pomiędzy linią głosu wokalnego a akompaniamentem) tych dwóch składników pozwalają mieć nadzieję, że „dobro świata” z tekstu tej pieśni jest bliskie realizacji, ale bliskie — niestety — tylko w ramach muzyki tej pieśni, która ma moc uszlachetniania.

W pieśni nr 10, która mogła służyć uroczystości otwarcia nowej loży, portret ideałów masonskich znanych z pieśni nr 3 został wzbogacony o kolejne, i to jakże niezwykle, szczytne ideały: mądrość, zwalczanie przesądów i dumy w znaczeniu zarozumiałości i pogardy dla drugiego człowieka. A wszystko to podporządkowane było naczelnej zasadzie — „człek w czleku widzi brata”.

Pieśń posiada 2-członową budowę, każdy człon liczy 8 taktów i ma odmienny charakter. W pierwszym Elsner odtwarza uroczystą wymowę tekstu, podniosły i zarazem radosny nastrój towarzyszący temu „świętu”, podczas którego „węzłem wieczystym” połączyły się „wszystkie ludy. wszystkie stany”. I ma on przez to charakter oficjalny, uświecniając wydarzenie „poświęcenia kaplicy” (jak nazywali masoni ten obrzęd lożowy), a brzmienie tej frazy określić można radosnym marszem braterstwa.

Tym wyraźniej odcina się nastrój drugiego członu, gdzie fraza muzyczna, wykorzystując wysoki rejestr głosu wokalnego (częste występowanie dźwięków f¹ i g¹), daje nam zajrzeć do środka tej nowej „świątyni”, aby zobaczyć, że „tam tylko szczęście spełnione, szczęście dla mądrego świata, gdzie przesąd, duma wzgardzone, gdzie człek w czleku widzi brata”. Akompaniament — który przechodzi na tych słowach w łagodne, triolowe łuki, delikatnie cały czas falujące w górę i dół — podkreśla zmianę nastroju, którego podniosłość pozostaje, ale liryzm, ukryta głęboko czułość i wzruszenie są jego nowymi atrybutami. W dwa identyczne zwroty melodyczno-rytmiczne ujął Elsner teksty: „tam tylko szczęście spełnione” i „gdzie przesąd, duma wzgardzone”, swoją ingerencją kompozytorską dając wyraz doskonałemu rozumie-

niu tych wyjątkowych treści, sugerując też, iż zależność taka jest niezbędna, jeśli faktycznie ma się dążyć do „szczęścia”. Cały drugi człon pieśni jest obrazem tego „szczęścia”, które równa się dążeniom do ulepszenia świata w sposób mądry — przez odrzucenie przesądów i zarozumiałstwa, przez tolerancję i braterstwo ludzi.

Poprzez liryczną, śpiewną, czułą i wzruszającą frazę portret w tej pieśni zawarty nabrał kolorytu niezwykle osobistego. To jakby prośba samego kompozytora, byśmy z nim razem podążyli „ścieżką mądrości”, a nagrodą za pokonane trudy będzie samo „szczęście” i jeśli będzie nim to „szczęście spełnione” — którego nastroj mamy w członie drugim pieśni — to nie uależy się wahać!

Pieśń nr 4 przynosi portret muzyczny „weselości” i jest to przedstawienie zupełnie odmiennego rysu osobowości masona, pożądanego, oczekiwanego, gdyż weselość „smutek rozwesela” po prostu i „wdziękowi nowego wdzięku przydaje”.

Zebrania lożowe miały różny charakter, ta pieśń uświetniała zapewne łoże biesiadne. Jak w trakcie analizy pieśni zdołaliśmy się zorientować, powaga muzyki na słowach dotyczących dokonanych dzięki weselości zmian nastroju człowieka, a nawet jego samego, ma zburzyć wszelkie wątpliwości, czy temat jest na tyle ważny, aby o nim aż śpiewać. Weselość została pokazana jako atrybut pożądaný wśród członków związku. Muzyka pogodna, miejscami żartobliwa zbliża tę pieśń (o czym była już mowa) do formy malej kantaty świeckiej z okresu baroku. Akompaniament stosunkowo bogaty w pomysły melodyczno-rytmiczne, w charakterze żywiołowy, z metryką taneczną (metrum 8) i zastosowanie różnych zwrotów — oddają nastrój łoża biesiadnej, gdzie i śmiech, i chwila zadumy, a nawet smutku (smutek ten pojawia się już w tkliwej frazie głosu wokalnego na słowach wcześniejszych, wyprzedzając samo słowo „smutek”, które pojawia się dopiero w tekście frazy następnej) w połączeniu z muzyką, śpiewem i mądrym słowem tworzą aurę dobrej zabawy. A to wszystko dzięki „weselości”.

W pieśni nr 5 mamy muzyczny portret „sławy”. W tonacji „bohaterskiej” Es-dur i o charakterze marszowym, mającym oddać „dążenie” do owej „sławy”, która „czynów jest nadgodą”. pozwala

ona spojrzeć na siebie oczami Elsnera i zobaczyć, jak świadomie odkrywa on w tej pieśni zupełnie inny jej aspekt.

Gdy mówimy o kimś, że jest sławny, rozumiemy przez to najczęściej, że zyskał rozgłos i jest znany w określonym kręgu społecznym, państwie, w świecie. Nie kojarzymy jednak sławy człowieka z jego „nieśmiertelnością”, a „sława” z pieśni nr 5 jest właśnie kategorią świeckiej nieśmiertelności człowieka, jaką uzyskuje on w pamięci potomnych, jeśli wsławił się doniosłymi czynami.

Portret sławy jako tej, która „na nowo żywot dawa”, znajduje się w tej pieśni w taktach 6 i 7. Takt 6 stanowi przygotowanie do tego najważniejszego sformułowania całego tekstu, występuje w nim zmiana charakteru akompaniamentu, który w prawej ręce zawiera stały schemat melodyczno-rytmiczny naśladujący uderzenia werbla (stałe na dwóch dźwiękach w ruchu sekundowym poruszające się szesnastki), w lewej natomiast melodię o charakterze kontrapunktycznym w stosunku do linii głosu wokalnego, pod którą niemal słyszalny jest tekst: „u w a g a!”. Całość ta zmierza do akordu całonutowego wypełniającego takt 7, na którego brzmiącym tle pojawia się ów najistotniejszy tekst, wyrecytowany na dźwięku obcym w tej tonacji, dźwięku „Ges” (nona w akordzie D₁⁹). W całej pieśni tylko ten jeden raz został użyty dźwięk „Ges” i znajduje się on właśnie na tym najistotniejszym tekście („nowy żywot”). Brzmienie tego dźwięku i akordu ma zabarwienie nieco „diaboliczne”, bo też Elsner odważył się jak sam Lucyfer powiedzieć, co nie przystawało do chrześcijańskiej tezy o „nieśmiertelności” człowieka, że „nieśmiertelnić” może go także dobra sława jego wspaniałych czynów. Nie wiemy, czy Elsner zdawał sobie sprawę, że sława dzieł i same dzieła mogą także spowodować „nieśmiertelność” człowieka. Piszac zbiór pieśni masońskich „nieśmiertelnił” dla nas, potomnych, postacie tamtego czasu ujęte w portrety, ich ideały, życie, „nieśmiertelnił” też samego siebie. Czy o tym wiedział, gdy komponował? Pieśń nr 5 jest przykładem przeczucia, które mówiło Elsnerowi, że należy zmienić nastawienie do „sławy”, będącej „grzechem” z punktu widzenia religii chrześcijańskiej, w przeciwieństwie do gloryfikowanej przez nią anonimowości czynów i dzieł. I zrobił

to, portretując „sławę” jako tę, która „daje nieśmiertelność” — rozpatrywaną w kategoriach zupełnie świeckich.

Pieśń nr 9 jest muzycznym portretem masońskiego obrzędu przyjęcia „światowego” na „ucznia” loży masońskiej. Zwraca on uwagę przede wszystkim na najistotniejszy punkt tej ceremonii — odsłonięcie przed „profanem” jeszcze wiedzy o podstawowych zasadach „kodeksu” wolnomularskiego, czyli o „prawidłach mierniczej sztuki”, jak mówi tekst pieśni, powtórzony zresztą dwukrotnie przez Elsnera.

Cała pieśń miarową rytmiką, której podstawową wartość stanowi ćwierćnuta, charakterem spokojnego marsza portretuje symboliczną drogę — „tor”, którym „nie licząc trudów” ma odtąd podążać nowy mason. Na tej „drodce, ścieżce, torze” rozgrywają się wszystkie działania loży zmierzające do nauczania (stąd przydomek „ucznia” lub „czeladnika”) adepta nowych zasad, praw i obowiązków jako masona. Liczne powtórzenia zwrotów melodyczno-rytmicznych występujące zarówno w głosie wokalnym, jak i akompaniamencie, oddają stałość tego, w co zostaje wprowadzony nowy członek loży. Uporczywość zaś tej powtarzalności może przywołać na myśl żmudne ćwiczenia wewnętrzne „ucznia” prowadzące go do „wtajemniczenia” wolnomularskiego. Taki obraz znajduje się w zakończeniu instrumentalnym tej pieśni — trzykrotnie powtórzony, uporczywie powracający motyw ósemkowy oparty na interwałach bezpośrednio po sobie następujących sekst i tercji zostaje w takcie przedostatnim „zwyciężony” gamą w drobnych wartościach szesnastek od dźwięku d^2 w dół do d^1 ; napięcie mija i pozostaje radosny akord toniczny A-dur — to już ta radość, czekająca „ucznia” loży po pokonaniu pierwszych słabości własnego charakteru. Optymistycznie bardzo zabrzmiała ta ostatnia „kreska” do portretu.

W pieśni nr 20 portret muzyczny poświęcony jest zmarłym braciom-masonom. Oprócz bardzo typowych, pompacyjnych zarówno w tekście słownym, jak i muzycznym zwrotów: „chwała wam, cześć i uwielbienie” przynosi ta pieśń ciekawą analogię do portretu „sławy” z pieśni nr 5. Nie tylko zbieżność tonacji obu

pieśni — Es-dur, ale na słowach „szanowne cienia” oraz „cnót” (w zwrocie „pamięć cnót zostaje”) użycie tego samego, obcego dla tonacji dźwięku „Ges” sugeruje, że kontekst pieśni nr 5 jest obecny i w pieśni nr 20. Pamięć „cnót” zmarłych masonów, dalej — „chlubnych prac” jest niczym innym jak „sławą” z pieśni wcześniejszej, a wykorzystanie tego samego dźwięku „Ges” i akordu D_1^9 powoduje, że nie mamy żadnych wątpliwości, iż wraca w pieśni nr 20 ta sama „nieśmiertelność”, którą odmalował Elsner dość mrocznym kolorytem akordu D_1^9 już w pieśni nr 5.

Reakcja emocjonalna na treść, którą można odbierać analogicznie do treści pieśni nr 5 — spowodowała podobną frazę w muzyce Elsnera do pieśni nr 20. Przez to portret wspominający zmarłych masonów nie ma w sobie nic żałobnego, smutnego, gdyż zostali oni „unieśmiertelnieni” dzięki sławie swoich czynów w pamięci żyjących. Jakże to głęboko filozoficzny i jakże optymistyczny w swej wymowie portret.

Jadwiga Hodor

PORTRETY MUZYCZNE BOGUSŁAWA SCHAEFFERA

Portret jako gatunek sztuk plastycznych uprawiany od najdawniejszych czasów (m.in. w Chinach od XIV w. p.n.e.) przedstawia najczęściej osobę lub grupę osób. Spełnia on dość istotną rolę w malarstwie, grafice, rzeźbie, literaturze, natomiast w muzyce występuje rzadziej, na zasadzie totalnej abstrakcji, wyjątkowych konfiguracji myślowych kompozytora, w absolutnym oderwaniu od wrażeń wzrokowych — tak przecież istotnych dla tego rodzaju sztuki i w określony sposób ją konkretyzujących. Portret muzyczny jest często wytworem intencji lepszego porozumienia się kompozytora ze słuchaczem (np. *Don Juan* R. Straussa), może być mniej lub bardziej wyrazisty, sugestywny, lecz nigdy w sposób jednoznaczny nie utrwalą wyglądu człowieka, jego charakterystycznych cech, znamion osobowości, przymiotów jego indywidualności.

„Abstrakcyjność muzyki” (mimo że wydaje się to sprzeczne z logiką) budzi u każdego ze słuchających indywidualne skojarzenia, emocje, wyzwala wyobraźnię, fantazję, rodzi zatem odmienne wizje tego samego przekazu. W przeciwieństwie do innych rodzajów sztuki, muzyka — w dziedzinie portretu — ma jakby mniejsze szanse, gdyż w sensie językowym jest asemantyczna.

„Portret” w muzyce wypada więc traktować nie dosłownie, lecz raczej umownie i wieloznacznie — w myśl ergantropii, zakładającej

obecność twórcy w swoich dziełach i inkontrologii (oba terminy wprowadzone do filozofii przez prof. A. Nowickiego), która akcentuje wartość oraz znaczenie wszelkich możliwych spotkań i wzajemnych relacji między ludźmi, między ludźmi i ich dziełami (bez względu na czas ich powstania). Wzajemne oddziaływanie i przenikanie się (bezpośrednie lub pośrednie, poprzez dzieła) stwarza ogromne możliwości nie tylko dla indywidualnego rozwoju, ale także inspiruje do własnej twórczości.

Skąd biorą się portrety muzyczne?

Zacznę może od tego, że każda twórczość, każde działanie człowieka jest jego autoportretem (zgodnie z centralnym założeniem ergantropii); cokolwiek kompozytor napisze, będzie to wytwór jego osobowości, jakaś część jego indywidualności. Najważniejsze i najistotniejsze cechy człowieka zawierają się w owocach jego pracy, zatem kompozytor jest obecny w swoich utworach dzięki talentowi, zdolnościom, umiejętnościom, możliwościom twórczym, wreszcie dzięki określonej, własnej filozofii życia.

Każdy człowiek (a już szczególnie artysta) pod wpływem środowiska, najbliższych, nauczycieli, przyjaciół, lektury, sztuki itd. kształtuje się w swoisty sposób. Oddziaływanie innych ludzi, bądź też ich dzieł, staje się często inspiracją do tworzenia m.in. portretów muzycznych o bardzo różnej problematyce, ewentualnie o określonym programie literackim. Dzieła tego typu mogą być poświęcone cechom zewnętrznym człowieka (ewentualnie ludzi), mogą określać jego charakter, sposób bycia i reakcji, mogą interpretować jego myśl, filozofię, stosunek do ludzi, przyrody, do pracy itd.

W twórczości B. Schaeffera, jednego z najciekawszych i najwszechstronniejszych współczesnych twórców polskich, odnajdujemy niewielką liczbę utworów, które można by rozpatrywać z punktu widzenia portretu muzycznego (w olbrzymim dziś dorobku kompozytora liczącym obecnie 300 kompozycji, portrety muzyczne stanowią zaledwie 4,25 proc.). W sumie naliczyłam ich trzynaście, ale ponieważ są w tym wyborze dzieła tak doniosłe i ważne jak *Koncert B-A-C-H*, *Heraklitiana*, *Heideggeriana* czy *Vaniniana*, można

sądzić, że zajmują one poważniejszą część całokształtu twórczości kompozytora. Upoważnia mnie do takiego sądu również fakt, że utworom tym i sam ich autor, i inni komentatorzy poświęcają stosunkowo wiele miejsca.

Tu muszę wyjaśnić rzecz — jak myślę — podstawową. Schaeffer wbrew opinii, jaką mu wyrobiono (intelektualizm, porządek, dokładność, pedanteria), jest jej absolutnym zaprzeczeniem. W istocie rzeczy zajmuje go tylko jedno: twórczość. W ciągu 45 lat intensywnej twórczości tylko dwukrotnie spisywał swoje utwory: w r. 1973, kiedy wydawało mu się, że nie będzie mógł komponować (miał potem dwuletnią przerwę) i w r. 1989 — na moją usilną prośbę — kiedy zestawiałam materiały do obszernej monografii. Naturalnie — dla celów doraźnych — np. dla programów „Warszawskiej Jesieni”, dodawał do spisu nowe utwory, ale nie wszystkie: wpisywał te, nad którymi już zaczął pracować (a komponuje z reguły 6–8 utworów jednocześnie), opuszczał zaś te, które już napisał, a które niekiedy były wykonane. Słowem: kompozytor ten dla komentatorów nie jest tak bardzo pomocny, jak np. Strawiński czy Lutosławski (który Stucky’emu dostarczył wszystkich detalicznych informacji nie tylko o utworach, ale i opracowaniach, subwydaniach itp.). Poszczególne informacje trzeba od Schaeffera wyciągać metodą nękania go i ustawicznego proszenia, by znalazł odpowiedni komentarz. I tak na przykład na temat utworu *Bergsoniana*, bardzo wyrafinowanego pod względem dźwiękowym, kilkakrotnie wykonanego, istnieje studium Fessmanna, o które Schaeffer nie zechciał postarać się, a przecież w studium o jednym tylko utworze znalazłoby się mnóstwo interesujących spostrzeżeń lub spostrzeżeń mylnych, do których — znając subtelności partytury — mogłabym się ustosunkować.

Myślę, że jest w tym człowieku — mimo ambicji (bo ostatnio na przykład dba bardzo o wykonania swoich utworów) — jakaś absolutna abnegacja, dochodząca w niektórych posunięciach do wymiarów ekscentryczności.

Schaeffer jest jednak człowiekiem życzliwym, chętnie użyczającym swego czasu, moglibyśmy więc dojść do pewnego porozumienia

dotyczącego utworów, które można by umieścić w kategoriach portretów muzycznych (co nie przekreśla ich przynależności do innych jeszcze kategorii). Wytypowałam trzynaście takich utworów i wszystkie kompozytor zaakceptował, choć przyznał, że utwory są w bardzo różnym stopniu portretami. Jedna uwaga kompozytora zastanowiła mnie i myślę, że mogę ją tu zacytować: utwór może być portretem w pojęciu innych, dla kompozytora nie musi nim być (typowy przykład: *Babudōkisp* na pięć żeńskich głosów). Schaeffer uważa jednak, że sąd innych jest równie uprawniony jak sąd autora, gdyż taka jest rola sztuki, która nie zamyka się w kręgu myśli i działań samego tylko kompozytora.

Utwory, które tu należą, skomponowane zostały w latach 1967-1989, a więc w ciągu 21 ostatnich lat. Zastanawiałam się, czy przed r. 1967 nie było utworów, które mogłyby być zaliczone do omawianego przeze mnie gatunku, ale myślę, że nie należy tu iść za daleko. Zwrócę tylko uwagę na jeden przypadek: *Diarium* z bardzo wczesnego okresu (1947), cykl kompozycji na fortepian, które Schaeffer pisał w lecie codziennie przez cały miesiąc, a z których 14 wybrał do wydania, choć pozostałe — w liczbie 17 — również mogłyby zaciekać biografa, wykonawców i słuchaczy. Niektóre utwory z tego cyklu są z pewnością portretami, na przykład utwór, który „opisuje” obiekt ówczesnej pierwszej miłości (dziwnym trafem ta wciąż piękna pani mieszka z rodziną w Krakowie), a raczej drugiej, gdyż pierwszą była — jeszcze we Lwowie — mała dziewczynka, która potem wyrosła na znaną dziś i cenioną w kołach plastycznych malarkę, również jak Schaeffer piszącą o sztuce (kompozytor nie widział jej od 50 lat, choć wszystko o sobie wie, jak przypuszcza autor *Heraklitianów*).

Wybrane przeze mnie utwory napisał Schaeffer w wieku od 38 do 59 lat. Są to więc utwory kompozytora dojrzałego, który po okresie abstrakcyjnego komponowania zwrócił się — moim zdaniem bardzo szczęśliwie — ku muzyce ogarniającej coraz to nowe obszary. Jako zwolenniczka muzyki dla niej samej muszę przyznać, że dokonuję tu operacji dość niezwykłej i perfidnej. Ani Schaeffer, ani ja nie zachwycamy się muzyką programową, problemami „treści”

muzyki i wszelkimi pozamuzycznymi asocjacjami. We wspólnych dyskusjach ustaliliśmy jednak, że problem ten istnieje na pewno dla innych, muzykę odbiera się nie tylko akustycznie i zmysłowo, można ją odbierać również asocjacyjnie. *Marsz żałobny* Chopina czy *Muzyka żałobna* Lutosławskiego nie wywołują u mnie smutku. Marsz Chopina jest dla mnie przede wszystkim wspaniałym utworem. Co prawda termin marsz pochodzi od słowa łacińskiego *marcare* — kroczyć miarowo, wyraziście — a nadto sam marsz jest muzyką, której pierwotnym celem jest, by ruch, tempo i miarowość jakiejś większej grupy osób były regulowane, ale to wszystko nie przeszkadza odbierać tę wspaniałą muzykę Chopina jako muzykę samą w sobie, bez jej funkcji pierwotnej. *Muzyka żałobna* Lutosławskiego, wzorowana na Bartóku, któremu jest poświęcona, ma w sobie tyle bartókwskiej witalności i tyle węgierskiego (rytmika!) wigoru, że zapomina się — i to zupełnie — o jej tytule.

Wśród kompozytorów (teoretyków oraz krytyków) istnieją dwie postawy estetyczne. Estetyka autonomiczna przyjmuje, że w muzyce istnieje identyczność treści i formy, że nie ma potrzeby rozdzielania muzyki na owe dwa człony, że treścią muzyki jest ona sama (idea koncepcji *musica ipsa*, eksponowana przez Schaeffera w dziele o takimż tytule). Przeciwna jej estetyka heteronomiczna zakłada, że treść muzyki istnieje poza nią, że jest od formy niezależna. Portrety muzyczne, gdyby były tworzone z myślą o wyrazistym przedstawianiu tematu czy treści dzieła, musiałyby należeć do estetyki tego drugiego typu. Ale myślę, że kompozytor idący tylko tym tropem, niesłuchanie zubożałby samą muzykę. Schaeffer na przykład jest zdania, że muzyka fabularna, opowiadająca o czymś, musi podporządkować środki celowi, który nie zawsze jest tego wart (przyroda jest ładniejsza od muzyki, która ją opisuje — tu jednak dodam od siebie, że gdy przyroda zniknie w swej urokliwej postaci i zostanie tylko wspomnieniem, być może utwory opisujące ją będą zyskiwały na wartości!). Jeśli muzykę — kontynuuję dalej myśl Schaeffera — trzeba podporządkować czemuś innemu niż ona sama, z pewnością traci ona na swojej autentyczności, na swojej sile substancjalnej, staje się namiastką typu idol, zamiast obiektem praw-

dziwej miłości (odwzajemnionej, pełnej), schodzi do rangi funkcji, którą przejmuję niechętnie i bez oporów. U Schaeffera jest to zrozumiale, biorąc pod uwagę jego niechęć do pisania muzyki teatralnej czy filmowej (takie możliwości zawsze istniały). Kompozytor broni autonomii muzyki, imperatywów autentycznych („jestem muzykiem i muzyka ma mi najwięcej do powiedzenia” — powiedział mi kiedyś), zachowuje dystans do muzyki czemuś poświęcanej, „dedykacyjnej”. Jeśli więc tworzy utwory portretowe — to dla nich samych, być może dla oderwania się od muzyki wyłącznie autonomicznej. Kompozytor jest zbyt złożoną osobowością, by można było jego posunięcia kwalifikować jako typowe, celowe, stereotypowe. Kompozytora interesuje zwielokrotnienie możliwości muzyki (w tym duchu pisany był *Wstęp do kompozycji*, oraz komponowane są jego utwory), dlatego pozostawia sobie stale wielki margines odchyień. Zauważyłam, że niemal wszystkie utwory Schaeffera są odchyleniami od konwencji. I tak przykładowo w ponad 50 utworach orkiestrowych i koncertach ani razu nie powtarza się w dyspozycji instrumentów jakiegokolwiek stereotyp orkiestrowy; w każdym dziele Schaeffer „zapomina” o wymogach orkiestry jako zespołu ustalonego etatami, o wymogach wydawców, którzy niechętnie widzą partytury oryginalne (zestawione z instrumentarium nietypowych, przysparzających w realizacji tyle kłopotów), nie uwzględnia też nawyków dyrygentów. Kompozytor zapytany przeze mnie o istotę portretu muzycznego, odpowiedział:

„dopóki istnieje problem treści w muzyce, problem jej opisowości będzie zawsze naukowym nadużyciem. Muzyce możemy przypisywać opisowość, nie możemy jej jednak ją udowodnić”.

Osobiście nie byłabym aż tak rygorystyczna. Kompozytor pomija tu kwestie nawyków odbiorczych. Kojarzenie jest jedną z najbardziej naturalnych rzeczy. Jeśli jakąś muzykę kojarzę sobie z przyrodą (np. w muzyce Sibeliusa „widzę” krainę tysiąca jezior), to nie mogę tego faktu pominąć tylko dlatego, że kompozytor — którym się zajmuję — nie akceptuje tego.

W końcu same tytuły dzieł Schaeffera mówią o tym, że myśl jego konkretyzowała się wokół jakiejś wybranej postaci, wokół

autora, bohatera czy filozofia lub też wykonawcy. Natomiast sama identyczność portretu z muzyką nie jest w jego dziełach z góry przesądzona. Nadmierne wyjaskrawienie faktu, że Schaeffer „opisuje” Heideggera czy Bergsona, nie prowadzi do niczego, nie wyjaśnia natury samej twórczości, nie tłumaczy siły inispiracyjnej, nie oddaje istoty muzyki.

A oto spis wybranych przeze mnie utworów w kolejności chronologicznej:

1. *Hommage à Strzeмиński na taśmę* (1967) — utwór powstały na marginesie muzyki filmowej, specjalnie zamówiony przez J. Przybosa (zięcia Strzeмиńskiego). B. Schaeffer stworzył tu rodzaj poematu na taśmę cytując teksty Strzeмиńskiego o malarstwie.

2. *Heraklitiana na solo i taśmę* (1970) — w 12 wersjach; na: flet, saksofon, perkusję, wibrafon, fortepian preparowany, harfę, wiolonczelę, sopran, z udziałem aktora, malarza lub kompozytora (autora oczywiście). B. Schaeffer uwielbiał znane aforyzmy Heraklita; utwór jest muzyczną interpretacją jego myśli i filozofii.

3. *Hommage à Czyżewski dla aktora i zespół muzyczny* (1972) — typowy utwór na zamówienie. Schaeffer nie lubi poezji ani malarstwa Czyżewskiego, ale został namówiony przez pianistę Jerzego Skarbowskiego (pochodzącego z Bielska i przez długie lata pełniącego tam funkcję kierownika Wydziału Kultury), który pragnął upamiętnić Czyżewskiego jako swego krajana.

4. *Bergsoniana na flet, sopran, fortepian, waltornię, kontrabas i taśmę* (1972) — Schaeffer wziął tu pod uwagę dwa podstawowe pojęcia Bergsona: *durée* i *élan vital*, które posłużyły mu za idee przewodnią w kształtowaniu muzyki (w Niemczech Zachodnich wyszła praca Fessmanna na ten temat).

5. *Hommage à Irzykowski na zespół* (1973) — Schaeffer w młodości zajmował się wiele Irzykowskim (*notabene* Irzykowski był dalekim krewnym kompozytora od strony matki), uważa go za szczególnego rodzaju ofiarę bezrozumnego pojmowania talentu i kultury. Zdaniem kompozytora był to potecjalnie genialny pisarz zniszczony przez zawistników.

6. *Romuald Traugutt na orkiestrę* (1976), drugi utwór cyklu *Harmonie i kontrapunkty* (pierwszym utworem jest *Uwertura Warszawska*) — powstał z wcześniejszej inspiracji ojca kompozytora, który bardzo lubił formę poematu symfonicznego i wielokrotnie zachęcał syna do uwzględnienia tego rodzaju muzyki w swojej twórczości.

7. *Spinoziana na zespół* (1977) — autentyczny portret Spinozy jako człowieka, wyrażony środkami muzycznymi za pomocą trzech skal żydowskich.

8. *Vaniniana dla dwóch aktorów i zespół* (1978) — utwór powstały z inspiracji filozofa prof. A. Nowickiego, autora kilku książek o włoskim filozofie, znawcy jego życia i epoki.

Schaeffer zainteresował się Vaninim nie tylko jako człowiekiem o określonej postawie, filozofii życia, lecz również jako myślicielem specyficznie oddziałującym na swojego czytelnika.

9. *Heideggeriana na 11 instrumentów solowych* (1979) — napisane zostały przez kompozytora na własny jubileusz 50-lecia urodzin. Pod wpływem filozofii Heideggera Schaeffer wykracza tu poza ramy zwykłej formy; muzyka nie jest już muzyką, czas nie jest czasem ontologicznym, lecz psychologicznym, materia muzyczna w dawnym sensie nie istnieje lub nie jest dla muzyki istotna.

10. *Koncert na organy, skrzypce solo i orkiestrę B-A-C-H* (1984) — utwór napisany na zamówienie z prośbą, aby był oparty na muzycznym motywie b-a-c-h; jedyny utwór na temat Bacha zamówiony w Europie.

11. *Gracianiana na fortepian i środki elektroniczne* (1987) — otrzymawszy od przyjaciół małą książeczkę hiszpańskiego opata, kompozytor stwierdził zdziwiony, że zawarte w niej niektóre maksymy są idealnie podobne do jego własnych przewodnich myśli, że znakomicie przystają do jego filozofii życia.

12. *Pilch Music na klarnet basowy, fortepian, perkusję i środki elektroniczne* (1988) — muzyka do filmu poświęcona wybitnemu perkusiście Janowi Pilchowi, który występuje w tym filmie m.in. obok samego kompozytora-pianisty; jest to portret muzyczny gry na instrumentarium perkusyjnym, a nie Pilcha.

13. *Babudökisp na 5 żeńskich głosów* (1988) — utwór poświęcony pięciu paniom ze Stuttgartu, śpiewającym w zespole muzyki współczesnej; Schaeffer po przestudiowaniu ich głosów skomponował coś w rodzaju portretu zbiorowego (śpiewają jednocześnie).

Spis, który tu przedkładał, zawiera nie tylko tytuł, obsadę i rok powstania, ale i najogólniejszą charakterystykę genezy utworów. Już z samego zestawienia owych trzynastu kompozycji (które „pomijają” 287 innych pozycji w dorobku Schaeffera) wynika, że intencją kompozytora nie było bynajmniej zbudowanie jakiejś galerii portretów muzycznych, lecz że w istocie rzeczy czasem zwracał się on ku pewnym postaciom (kierowany najróżniejszymi motywacjami), by im poświęcić nieco więcej uwagi.

Czy tematem może być człowiek? Bywały różne pomysły tego typu. Ryszard Strauss opisuje w *Życiu bohatera* (*Ein Heldenleben*, 1897–1898) chyba siebie samego, skoro w częściach V i VI cytuje własną muzykę. W tym sensie Schaeffer często wraca do swojej osoby, gdyż w jego kompozycjach pojawiają się aluzje do własnych wcześniejszych utworów. Mahler twierdził — choć było to w liście, nie w wypowiedzi oficjalnej — że po Beethovenie nie było współczesnego utworu, który by nie ujawniał jakiegoś wewnętrznego programu (*inneres Programm*). Liszt uważał, że muzyka programowa obrazuje aluzyjnie lub wiernie wrażenia duszy w sensie myśli i obrazów, uważał też, że lepiej będzie, gdy sam kompozytor wskaże na ideę poetycką kompozycji niż by to miał robić krytyk, wydawca czy ktokolwiek inny. W muzyce opisywano przyrodę (*Weltawa* B. Smetany, *Alpensinfonie* R. Straussa), ale również osoby (*Macbeth* tegoż R. Straussa). W okresie rozkwitu poematów symfonicznych kompozytorom różnego autoramentu każdy temat wydawał się dobry, istniał przecież na przykład poemat symfoniczny *Winnetou*. Schaeffer ma na swoim koncie *Komualda Traugutta*, ale nie napisał tej kompozycji — jak już wiemy — jedynie z własnej potrzeby, po prostu podporządkował swoje umiejętności dziełu, które bez ojcowskiej namowy nigdy by nie powstało. Podobnie jak w niektórych religijnych kompozycjach interesowała go przede wszystkim forma utworu, tak i w tym przypadku najsilniejszym impulsem była myśl

o stworzeniu wyjątkowo krótkiej kompozycji na wielką orkiestrę (życie przerwane zadaną bohaterowi śmiercią!), o kilkakrotnie, gruntownie zmieniającej się instrumentacji. Muzyka w niezwykle zwięzły sposób (w zwartej formie) określa tu sylwetkę bohatera, wielkiego Polaka, jego krótką działalność i dramatyczny koniec (Traugutt został powieszony). Przepojona tragizmem przebiega w nieustannym napięciu, w maksymalnym stężeniu; specyficznie obrazowa faktura — z pozoru nie mająca tematów — okazuje się przy bliższym poznaniu bogatym zbiorem przemyślnie ukrytych, zaszyfrowanych motywów melodycznych, rozpoznawalnych wyłącznie przez kompozytora czy też osoby znające dobrze utwór. Silne brzmienie orkiestry otrzymuje tu Schaeffer zupełnie nowymi środkami, stosując przez cały czas gęstą i wielowarstwową fakturę, symbolizującą złożoną rzeczywistość tamtych czasów i jej dramatyczne problemy. Olbrzymia liczba współistniejących ze sobą przeróżnych „akcji muzycznych” — zwielokrotnione działanie w tym samym czasie, sprzyja niespokojnej i wybuchowej narracji muzycznej o silnym ładunku dynamicznym.

Innym portretem już nie na orkiestrę, lecz na taśmę jest *Hommage à Strzemiński*. Władysław Strzemiński to bez wątpienia jedyny malarz swojej epoki, który zachwycił Schaeffera. Malował abstrakcyjnie i bardzo indywidualnie. Był jednym z pionierów naprawdę nowoczesnej sztuki w Polsce i zarazem jej wybitnym przedstawicielem, a nadto teoretykiem (słynna teoria widzenia). Schaeffer zachwycał się nim, miał w domu reprodukcje jego obrazów (pięknie zresztą wykonane). Kiedyś rozmawiał z Julianem Przybosiem przez parę godzin, obaj powiedzieli sobie wszystko o sztuce i o muzyce (w której Przyboś bardzo dobrze się orientował) i wówczas powstał pomysł skomponowania muzyki do filmu o Strzemińskim. Ale kompozytorowi to nie wystarczało: obok muzyki do filmu skomponował też muzykę w formie *hommage'u*, w której posługiwał się wypracowanymi środkami studia elektronicznego, nie rezygnując jednocześnie z eksperymentów (zamiana głosu żeńskiego śpiewaczki Izy Jasińskiej na głos męski, tajemniczy, dwuznaczny, „gdyż w każdym artyście — mówi Schaeffer — jest też coś

kobiecego”), i zestawiał warstwy muzyki heterogenicznej w sposób daleko odbiegający od wytworzonych już w studio konwencji.

W utworze tym można dostrzec dużą pomysłowość przy użyciu stosunkowo małych środków (w końcu kompozycję tę zestawił niejako z materiału nagranego do filmu). Czy jest to portret Władysława Strzemińskiego? Myślę, że jest to jeden z najautentyczniejszych w zamierzeniu portretów muzycznych, jaki Schaeffer skomponował. Ten utwór jest swoistym hołdem złożonym artyście, który w r. 1952 z głodu upadł na jednej z ulic Łodzi (trzeba wiedzieć, że w pierwszej wojnie stracił nogę) i zmarł w szpitalu. W czasach stalinowskich był atakowany i usunięty z Wyższej Szkoły Sztuk Plastycznych w Łodzi, szkoły, której był filarem. Zatem los jego był tragiczny i bolesny. Muzyka Schaeffera przepojona jest smutkiem, jakąś dziwną melancholią, w harmonice Schaeffer dobrał środki wyjątkowo intensywne, muzyka przebiega w ruchu jakby żałobnym. Do stylu tej muzyki Schaeffer nigdy więcej nie nawiązywał, może tylko w jednym krótkim fragmencie *Monodramu*, gdzie wywołuje wzruszenie równe temu, jakie budzi w utworze poświęconym Strzemińskiemu.

Z kolei *Hommage à Irzykowski na zespół instrumentalny* skomponowany został z wielkiego sentymentu dla Irzykowskiego. Schaeffer „wmyślał się” w to dzieło z wyjątkową intensywnością. Już raz kiedyś nawiązał on do Karola Irzykowskiego. Znamiennie jest to, że dotknął tylko wstępu do *Pałuby*, jakby z obawy, iż wglębiając się w całość Irzykowskiego zrobi coś niestosownego. W *TIS MW2* podstawą są *Sny Marii Dunin*, ów fantastyczny fragment niby to prześwietlający dzieło, a zaledwie wprowadzający tylko w jego klimat. Wizja ta jest uderzająco bliską przeświadczeniu o ważkości snu innego autora, Ionesco (w *Snach o Schäfferze*, *notabene* wykorzystanych przez Schaeffera w osobnej kompozycji). Tu — w *Hommage'u* — kompozytor nawiązuje po raz wtóry (jest to wyjątek w jego twórczości!) do Irzykowskiego, stawiając mu swój mały, prywatny pomnik (określenie Schaeffera). Jest to z całą pewnością portret polskiego pisarza. W poszukiwaniu prawdy Irzykowski spiętrzał nieprawdopodobieństwa, nawet jako krytyk-racjonalista nie szedł zwykłym tropem. Schaefferowi typ umysłowości Irzykowskiego był

zawsze bardzo bliski, z zachwytem rozczytywał się nawet w *Beniaminku* (rzeczy o Boyu i przeciw Boyowi Żeleńskiemu, który raził go swoją powierzchownością i postępowością na pokaz), choć był to paszkwil wyjątkowo przykry. Kompozytor widzi w polskim pisarzu przede wszystkim wielki talent, wielką zdolność do przekraczania konwencjonalnych i umownych granic. *Hommage* jest przepełniony miłością do autora *Paluby*, nieświadomego rodzaju swojego talentu; został „tylko” krytykiem, w Polsce, która krytyków nie znosi i nie poważa. Schaeffer nie uważa Irzykowskiego za geniusza, gdyż był to autor bardzo nierówny; uważa go jednak za talent niezwykle, zmar-nowany, jak wiele talentów w Polsce. Muzyka poświęcona Irzykowskiemu (z gatunku muzyki akcji), o medytacyjnym i refleksyjnym charakterze, wyróżnia się głębią wyrazu, przepełniona jest ciemnymi i ponurymi barwami, oddającymi smutny los wielkiego pisarza polskiego. Partytura tego utworu jest arcybogata i dokładna. Nuty (wysokości dźwiękowe, rytmy) nie są tak ważne jak sama materia dźwiękowa — opisana przez kompozytora tak dokładnie, że w efekcie każdej nucie odpowiadają tu szczegółowe komentarze, co „z punktu widzenia wykonawczego stawia rzecz na głowie”, ale kompozytor chce tu dotrzeć do samej substancji muzyki.

W bliskim związku z tym utworem stoją *Spinoziana na zespół instrumentalny*, powstałe w r. 1977 bez jakiegokolwiek okazji, spontanicznie, pod wpływem lektury nawet nie samego Spinozy, lecz jego biografii. Życie filozofa, pisarza czy kompozytora jest dla Schaeffera równie fascynujące jak twórczość. Życie — to los danego człowieka. Spinoza — osamotniony, odtrącony, konsekwentny i nieugięty w swojej (obcej ówczesnej myśli filozoficznej) wizji panteistycznego monizmu, Spinoza, który potrafił się zdobyć na bohaterstwo życia według kanonów własnej osobowości, na niezależność i wolność duchową — przejął kompozytora z niezwykłą siłą. (Później kompozytor przejął się również losem Vaniniego). To przeżycie było jednak silniejsze, gdyż doprowadziło do muzyki absolutnej, silnej, sugestywnej w wyrazie. Poszczególni instrumentalisci mają tu wolny wybór spośród instrumentów o podobnej aplikaturze (aluzja do indywidualnego myślenia, samodzielnego dociekania

prawdy), muzyka przebiega na zasadzie równoważnego traktowania pomysłów — wybrany instrument pokazuje różnorodność i wszechstronność działania, podczas gdy inne instrumenty powtarzają ciągle to samo, co wyraźnie kojarzy się z nie uznawanym przez swoich ziomków i odpychanym Spinozą. Ale gdybyśmy nie słyszeli nic o „temacie Spinoza”, być może nie domyślelibyśmy się, że idzie tu o kogoś, kto tytułem samej biografii stał się kompozytorowi tak bliski. Może tylko użycie (trzech) skal żydowskich dałoby uważnemu i wykształconemu w muzyce słuchaczowi coś do myślenia.

Fascynacja Schaeffera zarówno człowiekiem, jak i jego filozofią zrodziła utwór *Vaniniana na dwóch aktorów, zespół wykonawców, środki elektroniczne i taśmę* (1978). Pisząc swoje *Vaniniana* Schaeffer miał zadanie bardzo trudne. Cokolwiek byśmy o muzyce sądzili, nie nadaje się ona zbyt do głoszenia prawdy. Jej język jest autonomiczny; tak jak muzyka nie potrzebuje tekstu, słowa czy obrazu (gdyż sama jest wymowna), tak i myśl nie potrzebuje muzyki. Schaeffer zapragnął jednak połączyć obie te formy; było to zadanie fascynujące. Swoje *Vaniniana* przerabiał wielokrotnie (wyjątek to rzadki w jego działalności twórczej!), wreszcie dotarł do rezultatu, który go zadowolił. Napisał ni to sztukę, ni teatr instrumentalny, a jednak udało mu się stworzyć dzieło integralne, świeże, tchnące własnym życiem, dzieło o niezwyklej ekspresji, wzmożone siłą tekstów samego Vaniniego.

Vanini miał dystans do własnego tekstu, nigdy nie ujawniał pełnych rezerw myślowych, zawsze korzystał — jak Schaeffer w swoich najlepszych enuncjacjach — z nadmiaru myśli, pisał tak, by czytelnik był zmuszony myśleć dalej; Vanini wciąż jeszcze niepokoi czytelnika. Nigdy nie chodziło mu o wywieranie wrażenia, gdyż nie był demagogiem. Szukał prawdy, dziś oczywistej i może mylnej, ale w swoim czasie nie było człowieka, który by tak zabiegał o przemyślenie każdego problemu od nowa.

Schaeffer potraktował Vaniniego głównie jako człowieka, zarysował teatralny, a może metateatralny portret myśliciela. Portret ten ujął w kilkunastu małych scenach na przestrzeni 68 minut i nie zawahał się ani razu przed portretowaniem myśli włoskiego filozofa.

Vaniniana stały się kompozycją dla znawców. Wykonane zostały w Lecce i trzech innych miejscowościach południowych Włoch w ramach międzynarodowego sympozjum naukowego poświęconego Vaniniemu. W roli Vaniniego wystąpił Andrzej Grabowski, z którym współpraca — jak twierdzi kompozytor — przebiegała arcsympatycznie, w wielu innych rolach (nauczycieli, adwersarzy) Andrzej Kierc, który zabłysnął umiejętnością wnikania i przeistaczania się w różne postaci. Wspaniałą rolę odegrała sopranistka Halina Skubis, która mówiła teksty w różnych językach (gdy aktorzy pozostawali przy łacinie i włoskim). Instrumentalistami w *Vaninianach* byli Krzysztof Suchodolski (wiolonczela) i sam kompozytor (grający na fortepianie), a media elektroniczne wprowadzał Marek Choloniewski. Wykonania utworu, odbywające się głównie w kościołach, były znakomite i w swej wymowie przejmujące.

W *Vaninianach* poznajemy Schaeffera-scenarzystę przekazującego nie tylko myśli Vaniniego (co jest głównym motywem), ale również jego drogę do wolności myśli wraz z wszelkimi konfliktami pojawiającymi się na niej i dramatycznym końcem (scena osądzenia Vaniniego, jego aresztowania i bohaterskiej śmierci). Przebogata materia dźwiękowa (głosy instrumentalne, głos wokalny, taśma) znakomicie posłużyła kompozycji, która przy całej swojej zagadkowości i złożoności pozostała jasnym i prostym wykładem o myślach, życiu oraz śmierci wielkiego i niezależnego włoskiego myśliciela.

Lata siedemdziesiąte w twórczości Schaeffera obfitują w utwory poświęcone filozofom. Obok omówionych wyżej *Vaninian* należą tu: *Heraklitiana*, *Bergsoniana*, *Heideggeriana*.

Heraklitiana

Schaeffer długo rozmyślał nad kompozycją, którą różni wykonawcy mogliby realizować bez naruszenia generalnej idei utworu; utwór wielokształtny musiał być też wieloznaczny. Taką wieloznaczność znalazł kompozytor w filozofii Heraklita z Efezu (ur. ok. 540, zm. 480 p.n.e.) głoszącego teorię „wiecznego ruchu i zmiany w świecie”. Kompozytora pociągała owa heraklitejska niejasność

i wieloznaczność, ale jego ambicją było nie cytować filozofa, lecz przeniknąć swoją muzykę jego myślami. *Heraklitiana* zostały napisane na solo i taśmę, pierwotnie (1970) dla dziesięciu, a później dwunastu wykonawców. Mogą nimi być: flecista, saksofonista, perkusista, wibrafonista, pianista, pianista grający na fortepianie preparowanym, harfistka, wiolonczelista, sopran, aktor, malarz lub kompozytor (autor oczywiście).

„Grać w duchu Heraklita (według komentarza kompozytora) znaczy tworzyć własną przygodę muzyki: dźwięki, akcje, gesty, zachowanie się — nie powinny budzić tradycyjnych skojarzeń z muzyką. Poddać się muzyce na taśmie solista (ew. solista) powinna odnajdować w niej raczej to, co można zrobić niż to, co wynika z muzyki. Grać stale przeciw muzyce (zgodność z samego zestawienia solistycznej muzyki z taśmą)”.

Cykl *Heraklitiana* jest typowym utworem z gatunku muzyki akcji. Na tle taśmy (mającej tu inne znaczenia niż w utworach solowych z taśmą) solista rozwija akcje jedna po drugiej dbając o to, by być w zgodzie z sobą, a przeciw muzyce na taśmie. Taśma powstała w Studiu Eksperymentalnym Polskiego Radia w Warszawie przy udziale Bohdana Mazurka jako realizatora dźwiękowego i jest niezmienna dla wszystkich wersji.

Zgodnie z naczelną ideą przyświecającą utworowi (oddać filozofię Heraklita przy pomocy dźwięków, nasycić i przepoić muzykę jego myślami, narzucić zarówno wykonawcom, jak i odbiorcom chwile obcowania z „duchem” Heraklita), *Heraklitiana* dzięki wielu czynnikom wizualnym (oświetlenie czerwone i niebieskie w ciemnościach grającego solisty, jego mimika, gesty, ruchy, akcje), audytywnym (muzyka z taśmy, muzyka grana na żywo i wynikająca z wszelkich działań pozamuzycznych), a także w zależności od dyspozycji psychicznych i gotowości duchowej wykonawcy (od czego uzależniona jest ostateczna wersja interpretacji) pobudzają słuchaczy do wysiłku intelektu i pracy wyobraźni. Trudno sobie wyobrazić dwa takie same wykonania tego utworu. Jest tu coś z happeningu; na naszych oczach rozgrywają się nieprzewidziane w szczegółach (również i dla kompozytora) zdarzenia, tworzy się niepowtarzalna i nieuchwytna wartość, uzależniona od przemijającej chwili.

Bardzo pięknie o *Heraklitianach* pisze w swojej książce *Portrety filozofów* prof. dr hab. Andrzej Nowicki — filozof kultury i entuzjasta idei Schaeffera; poświęcił im również szereg wykładów na UMCS w Lublinie. Z książki dowiadujemy się, że Schaeffer zapoznał się dokładnie z Heraklitem w czasie przygotowań do doktoratu w r. 1968.

Heraklitiana miały wiele znakomitych wykonai, a wersja na „fortepian preparowany” z Adamem Kaczyńskim — doczekała się nawet realizacji filmowej, która zarówno wykonawcy, jak i kompozytorowi (uczestniczącemu przy kręceniu filmu) przyniosła wiele satysfakcji.

Bergsoniana

Bergsoniana na flet, sopran, fortepian, róg, kontrabas i taśmę powstała w listopadzie 1972 roku; jest to utwór jednoczęściowy (zbudowany z dwóch członów noszących nazwy *duré* i *élan vital*), którego zapis pozwala na swobodną konfrontację głosu i instrumentów z taśmą. Poszczególne głosy wywodzą się — jak to często u Schaeffera bywa — z różnych źródeł. Są to: głos ludzki, instrument dęty drewniany, blaszany, instrument smyczkowy i klawiszowy (razem z taśmą aż sześć różnych warstw). Ogólnym założeniem twórczym kompozycji (zgodnie z tytułem) są dwa pojęcia bergsonowskie — *duré* i *élan vital* — które tworzyły (jak pisze w komentarzu kompozytor) rodzaj przewodnika dla rozwojowo traktowanej całości formy.

W tym czasie Schaeffer pozostawał pod wielkim wrażeniem lektury dzieł Bergsona (i jego spirytualistycznej metafizyki, polegającej na intuicji) oraz Prousta, który w literaturze (*A la recherche du temps perdu*) znalazł jakby odpowiednik tendencji myślowych i poznawczych Bergsona (Schaeffer zamierzał w tym czasie nawet korzystać z tekstów Prousta w planowanych kompozycjach scenicznych).

Schaeffera zainteresowała w filozofii Bergsona przede wszystkim jego antymaterialistyczna postawa. Istnieje związek między materią a życiem, między ciałem i duchem, między determinizmem a wolną

wolą; Bergson zastanawiał się, czy duch może być materią i coś z tego przeniknęło również do filozoficznych rozważań Schaeffera nad sztuką, zwłaszcza nad tymi jej formami, które wymagają konkretnej, rzemieślniczej realizacji (jak na przykład w kompozycjach jazzowych, w których operuje się idiomami). Bergson rozmyślał również nad rolą świadomości w tworzeniu, interesował go problem poznania, które może operować czynnikiem intuicji, niewyraźnej w słowach, nie dającej się dobrze określić, ale przecież istniejącej, i tu Schaeffer odnalazł siebie, działanie twórcze bowiem w dużej mierze zawdzięcza on intuicji.

Język ustala charakter świata w pojęciach, które są abstrakcyjne, z których nie da się ewokować konkretnego, język nie jest też w stanie oddać najistotniejszych relacji muzyki tworzących piękno. O tym pięknie dowiadujemy się dopiero przy jego zaistnieniu. Schaeffer twierdzi, że zawsze wtedy dziwimy się, iż takie właśnie środki techniki i rzemiosła przynoszą owoc w postaci piękna, w dodatku jednorazowego. *Élan vital* Bergsona ma cel, lecz nie jest on z pewnością apriorycznie ustalony; możemy go intuicyjnie doświadczać dzięki identyfikowaniu się z materią. Intensywność wniknięcia w materię (owo trwanie — *durée*) prowadzi do ciągłych zmian i przemieszczeń, a tym samym do wolności. Rozwój tej wolności wiąże się z *élan vital*, dzięki któremu możliwa jest twórczość.

Bergsoniana powstały dla założonej przez Andrzeja Dutkiewicza „Grupy XX” i przez ten zespół były kilkakrotnie wykonywane. Schaeffer przy pisaniu kompozycji pomyślał o oddaniu hołdu jednemu z największych myślicieli, posługującego się w swej filozofii nie lekturą i fascynacją innych autorów, lecz własnym odczuciem, w tym przypadku genialnym.

Heideggeriana

Schaeffer zna Heideggera jak mało kto, książka *Sein und Zeit* towarzyszyła mu od lat, najpierw w odpisach, później w oryginale; filozof ten jest kompozytorowi tak bliski, że swoje wykłady o nowej

muzyce dla studentów, czy w Galerii Krzysztofora dla malarzy, zmieniał często w wykłady o filozofii Heideggera. Można powiedzieć, że Schaeffer jest cały przesiąknięty tym filozofem, jego sposobem myślenia i tworzenia myśli, jego techniką wgłębiania się w istotę traktowanego zagadnienia.

W muzyce Schaeffer jest filozofem, chce wiedzieć, czym jest muzyka; niektóre swoje utwory (jak np. *Tertium datur*) nazywał traktatami muzycznymi. Stanowi to pewną analogię do średniowiecza (w którym rzeczy traktowano z wielką powagą, „wmyślając się” w nie), do epoki traktatów pisanych nie dla efektu czytelniczego czy osiągnięcia naukowych stopni, lecz z rzeczywistej potrzeby poznania świata, wnikięcia w jego tajemnice.

Schaeffer jest zwolennikiem jedności duchowej i materialnej: bardzo silnie interesuje go epoka, w której jeszcze nie wytworzyło się poczucie narodowe, epoka uniwersalizmu, epoka, w której dziedzictwo kultury antycznej łączyło się z pierwszymi kanonami chrześcijaństwa w jedno. W sztuce nawiązuje wyraźnie do kierunku artystycznego zwanego po włosku *pittura metafisica*, poszukując od lat jej muzycznej odmiany. W tym artystycznym działaniu pomocną mu była filozofia Heideggera, któremu postanowił wyrazić wdzięczność w postaci kompozycji.

Heideggeriana dla zespołu wykonawców są dziełem trudnym i niezwykłym.

Nasuwa się tu kilka pytań. Pierwsze z nich to: czy muzyka może oddać problemy filozofii, czy może odzwierciedlać ją, choćby transcendentnie. Nie mam powodu nie wierzyć kompozytorowi, że pisząc *Heideggeriana* myślał o niemieckim filozofie, o jego dziele. Może to zatem być tylko akt przynależności utworu do kręgu duchowego Heideggera, który nie stworzył zamkniętego systemu (w XX wieku już o tym nie myśłano), ale jego filozofia szła najdalej w głąb materii istotnej dla poznania człowieka. Filozof zastanawia się często, dlaczego tak mówimy, jak mówimy. Typowym przykładem jest analiza konsekwencji płynącej z użycia zaimka zwrotnego „się” (niem. *man*). Jakże bliskie są te rozważania muzykowi, który choć wie, że muzyka nie wpływa — jak literatura

czy plastyka — z realności, że jest abstrakcyjna, że w naturze jej nie ma, że jej naturę tworzy się dopiero w trakcie komponowania, choć wie to wszystko, może łatwo zauważyć, że i na tym polu wiele dzieje się jakby samo przez się (tworzenie się konwencji: nikt się przecież na nią nie umawia, ona tworzy się sama!). Rozwój muzyki dokonywał się dwutorowo: tworzyły się konwencje (system dur-moll jest tego najlepszym przykładem, ale także takie formy, jak fuga czy sonata), ale nie one decydowały o rozwoju muzyki, lecz myśl, która poza nie wyrastała. Schaeffer — jak wiemy — burzył często muzykę, a jednocześnie ją na nowo konstruował. Również w tym utworze konwencja znikła gdzieś zupełnie, a muzyka pojawia się i znika, może podobnie jak życie ludzkie, jak wszelkie istnienie (*Dasein*) w ogóle. Wielkie pauzy służą tu refleksji. Gdy słyszymy jakieś zdarzenie *Heideggerianów*, wskutek złożoności języka (a język Heideggera też jest bardzo złożony!) nie możemy powiedzieć dokładnie, co właściwie usłyszeliśmy, gdyż tkanka muzyczna nie przypomina niczym tkanek, które znamy, tkanek ujętych w metrum, rytmie, w jasnych konturach linii, w ustalonych proporcjach między tym, co ważne, a tym, co na drugim planie, w zespalającej wszystko harmonice czy technice brzmienia, do czego jesteśmy przyzwyczajeni, czego oczekujemy w muzyce. Słyszymy jakieś zdanie — jakby w zupełnie obcym języku — i zastanawiamy się, co właściwie zostało powiedziane. Muzyka ta ma więc swoją tajemnicę. Jest przede wszystkim nieredukowalna do jakiejś prostszej postaci i na tym polega urok tej kompozycji, napisanej przez Schaeffera na własny jubileusz: 50-lecia urodzin.

Heideggeriana napisane są na 11 instrumentów solowych. Flet, obój i puzon tworzą grupę instrumentów dętych. Naturalnie nie jest to „grupa” w sensie konwencjonalnym, są to trzy różne instrumenty dęte, ani razu nie traktowane podobnie, każdy z nich ma tu swój własny repertuar środków. Technikę tę Schaeffer zapożyczył już wcześniej w kilku utworach, ale tu potraktował rzecz bardzo konsekwentnie. Podobnie postąpił z grupą perkusyjną (marimbafon, wibrafon, bateria), do której dołączył fortepian. Grupę czterech instrumentów smyczkowych tworzą troje skrzypiec i wio-

lonczela. Tu trio skrzypcowe często jednoczy się w jakby jeden instrument, natomiast wiolonczelę kompozytor „dzieli”, jakby rozszczepia. Ta tendencja jest właściwa kompozytorowi, który uważa, że traktowanie instrumentów jako pojedynczych linii jest banalne; wymyślił więc zasadę, że grupa instrumentów staje się często jakby jednym instrumentem (w naszym przypadku mamy jakby skrzypce dwunastostrunowe!), natomiast pojedynczy instrument (u Schaeffera z reguły solowy) rozdziela się brzmieniowo na materię, którą słyszymy w zwielokrotnieniu (stąd owo wielkie upodobanie Schaeffera do dźwięków multifonicznych, do czterogłosowych podwójnych tremolowych „trylów”). W *Heideggerianach* technika ta używana jest w dużym zakresie.

Mam mgliste przeczucie, że Heidegger wpłynął nawet na język dźwiękowy kompozytora. Schaeffer jest w tym utworze bardziej radykalny, być może dlatego, że myślał o Heideggerze, który w swojej filozofii stał samotnie nad innymi filozofami zastanawiającymi się, czy akceptować idee innych, czy sprzeciwiać się im (było to zadanie zawsze chętnie spełniane przez filozofów!). Nie sądzę, by w literaturze współczesnej dało się znaleźć utwór podobny do *Heideggerianów*. W swoim dwieście piątym utworze kompozytor nawiązuje (może z racji jubileuszu. wspomnień!) do naiwnej postawy tworzenia muzyki bez liczenia się z jej zasadami. Wiemy, że „przyłapano” go na tym, iż jest kompozytorem awangardowym. Ale tu jest już muzykiem dojrzałym i nawet gdy zupełnie zbacza z toru konwencji, jest kompozytorem świadomym możliwości materiałowych muzyki.

Następne pytanie, jakie się tu nasuwa, dotyczy formy. Przyzwyczailiśmy się myśleć o formie jako o czymś z góry danym. Jest to pojęcie fałszywe. Forma tworzy się w trakcie muzyki, nigdy nie jest dana, gdyż wtedy kompozytor wypełniałby ją tylko (co zresztą zdarza się, gdy piszemy na przykład uwerturę orkiestrową) melodiami, harmoniami, motywami i tematami. Tymczasem — twierdzi Schaeffer — ciekawsza jest forma kolejno przedstawiająca serwowane przez kompozytora sceny czy fragmenty, które potem tworzą całość. Czy logiczną? To już sprawa formalnych uzdolnień kompozytora. Wielcy kompozytorzy tworzyli logikę wcale o niej nie myśląc,

w każdym razie nie myśląc o niej tak, jak czyni to dziś zawsze „wtórnie” myślący analityk, którego bardziej interesuje, czy muzyka zgadza się (tzn. czy zawiera tematyczne, motywiczne i fakturalne analogie, po których poznaje on formę, co jest oczywiście ułomne), zamiast — co ona w sobie zawiera. Inaczej mówiąc: analityka interesuje bardziej, czy wykład był logicznie przeprowadzony niż czy był dobry. Schaeffer wynalazł formę, którą w *Heideggerianach* pokazał w sposób wzorcowy. Utwór zmontowany jest z wątków oddzielonych od siebie dużymi pauzami tak, by nie tworzyły one ciągłości (zauważmy, że na przykład w późniejszym *Konercie organowym* będzie starał się o niepostrzeżone przechodzenie jednej postaci w drugą, o idealną wprost ciągłość toku narracyjnego, o niemal „nie kończące się melodie”!). Pauzy służą tu refleksji na temat usłyszanego fragmentu. Kolejne epizody znikają niepostrzeżenie, aby nowe zdarzenia pojawiły się niemechanicznie, nieprzewidywalnie, słowem: tworzy formę niespodziewaną, nie: oczekiwaną. Gdybyśmy porównali tę formę do wykładu (filozofa), to wówczas uderza nas, że nie wyklada on nam swych racji mechanicznie, jedną po drugiej, lecz wiąże poszczególne wątki ze sobą, tworząc myślowe relacje między nimi, jakby pomosty myślowe. I w tym punkcie Schaeffer bardzo jest podobny do Heideggera. Niemiecki filozof nie opuszcza wątków już wyjaśnionych, lecz stale konfrontuje je z innymi, jakby z żalem rozstaje się ze swoimi tematami (dlatego Heidegger może się w czytaniu wydać nudny, czy jałowy, a w przechodzeniu z tematu w temat nawet ciężki).

I jeszcze jedno pytanie (lubię operować takimi pytaniami, gdyż one przyczyniają się do wydobycia problemów ukrytych): w jaki sposób *Heideggeriana* współgra z myślą Heideggera, na przykład z jego tezą, iż człowiek jest wprojektowany w świat, *geworfen* — rzucony w świat. Schaeffer tworzy jakby indywidua muzyczne obdarzone różnymi cechami; każde zdarzenie muzyczne, każdy indywidualny wątek jest światem dla siebie. Jest zdarzeniem egzystencjalnym. Egzystencjalizm (Jaspers, Heidegger) zapytywał o sens istnienia i o położenie człowieka w świecie. Zapytywał o losową zależność człowieka i o charakter jego izolacji. Wyizolowane wątki w *Heidegge-*

rianach Schaeffera aż się proszą, by potraktować je myślowo analogicznie. Tu wchodzi w grę faktycznie *Grenzsituationen* (Jaspers) oraz *Bewusstsein der Geworfenheit* (Heidegger) i można o tym mówić tylko w tym utworze Schaeffera.

Heideggeriana są bardzo trudnym utworem. Mimo że zespół składa się z 11 instrumentów, utwór musi prowadzić dyrygent, aby zapanować nad złożoną, ekspresyjnie w swoim zwielokrotnieniu spotęgowaną muzyką. Rzecz taka nabiera właściwych proporcji, gdy ją poznajemy bliżej.

Muzyka *Heideggerianów* opiera się na 23-dźwiękowej serii mikrotonowej idącej w obie strony. Na 60 stronach partytury Schaeffer zawarł tyle różnych myśli muzycznych (za każdym razem rodzących się z innego, pojedynczego dźwięku), a przecież właściwie zniósł wysokości dźwiękowe (w znaczeniu melodycznym), dekomponując je w stopniu nawet sobie dotąd nieznanym.

Gracianiana na fortepian i media elektroniczne powstały w zimie r. 1987 z dość dziwnych względów. Oto syn kompozytora, Piotr, znający kilka języków obcych, zapalał nagle chęcią poznania języka hiszpańskiego; w domu zaroilo się od kaset, książek i mimo woli autor *Heideggerianów* zaczął się rozglądać za jakimś hiszpańskim myślicielem. Znał od lat pewne myśli Graciana (Baltasara Graciana y Morales), hiszpańskiego filozofa z XVII wieku, postanowił więc poznać je w całości. Kompozytor czytając te maksymy doznał wielu wzruszeń, gdyż pokrywały się one z jego własnymi doświadczeniami i przemyśleniami. W hołdzie złożonym wielkiemu myślicielowi, którego świat etyczny i duchowy stał się tak bardzo bliski kompozytorowi, napisał utwór dla siebie (tzn. na fortepian) z towarzyszeniem środków elektronicznych. Kompozytorowi imponował Gracian — jezuicki opat, nie identyfikujący się z klerem, któremu przewodził: „umiał myśleć samodzielnie, niezależnie i na jakim poziomie!” — mówił z uznaniem Schaeffer. Kompozytor jest wykształconym skrzypkiem, natomiast jako pianista właściwie samoukiem, choć lekcje u profesora Ludwika Stefańskiego wiele dla niego znaczyły. (Słynny mąż Haliny Czerny-Stefańskiej nauczył swoich adeptów umiłowania instrumentu, przyjemności gra-

nia, wykonywania muzyki i zastanawiania się nad indywidualnymi rozwiązaniami pianistycznymi. Schaeffer siada do fortepianu jak inni do stołu brydżowego!). Schaeffer ma wielką łatwość grania, a nawet pewne predyspozycje wirtuozowskie. W *Gracianianach* można podziwiać delikatne uderzenia i umiejętność prowadzenia wątków wielogłosowych (specjalną uwagę poświęca on głosom środkowym, podobnie jak na przykład w *Kongrucjach*). Nie będąc nigdy fanatykiem ćwiczenia, wyspecjalizował się w muzyce subtelnej i delikatnej, w improwizacji, którą pojmuje po swojemu, oraz w muzyce wymagającej specjalnego wyrafinowania, jeśli chodzi o wirtuozostwo i specyficzną barwę fortepianu. W nagraniu płytowym cechy te ujawniają się z całą oczywistością. *Gracianiana* są tak pomyślane, że utwór zaczyna się jak wielowarstwowa improwizacja, a kończy w zupełnej deformacji, głównie przy pomocy przekształceń elektronicznych. Źródłem dźwięku są tu tylko dźwięki fortepianowe.

Wśród portretów muzycznych Schaeffera pozostała jeszcze do omówienia ostatnia grupa utworów pisanych na zamówienie. Należy tu *Hommage à Czyżewski dla zespołu wykonawców sekcyjnych i muzycznych* (1972) — typowy utwór sceniczny. Podstawą kompozycji *Hommage* stały się idee malarskie i teksty Tytusa Czyżewskiego.

Tytus Czyżewski był malarzem, poetą i krytykiem sztuki. Stanowił on typowy produkt polskiej awangardy malarskiej, która nie mogąc wiele znaczyć w kulturze europejskiej, akcentowała nasze rodzime elementy, tworząc w ten sposób niezbyt ciekawy melanż intencji futurystycznych z upodobaniami ludowymi, ściślej mówiąc podkarpackimi. Schaeffer nie jest entuzjastą tego typu estetyki, ale ceni Czyżewskiego jako poetę, jego talent kolorystyczny i liryzm (słowa poety: „malarstwo jest muzyczną rozkoszą tonów najrzadszych, najprostszych, z których malarz tworzy obraz świata”).

Do napisania utworu poświęconego Czyżewskiemu zachęcił kompozytora zainteresowany teatrem instrumentalnym Jerzy Skarbowski, teoretyk i pisarz muzyczny, długoletni działacz kulturalny (szef Wydziału Kultury) w Bielsku-Białej, gdzie miał być urządzony rodzaj awangardowego festiwalu. Skarbowski zapragnął postawić

Czyżewskiemu pomnik, naturalnie „wyrzeźbiony” przez Bogusława Schaeffera. Festiwal nie odbył się, ale kompozycja powstała: materiałowo niespójna, lecz synkretyczna scenicznie. Urzeczywistniała ona ideały Herdera — możliwość stworzenia jedności z poezji, muzyki, akcji dramatycznych i dekoracji; w tym przypadku wszystkie te elementy zredukowane zostały do minimum. Kompozytorowi chodziło głównie o stworzenie w muzycznym czasie wizji, która na odbiorcach pozostawiałaby wrażenie bezpośredniego kontaktu ze sztuką. Zazwyczaj na scenie wszystko jest umowne i czas traktowany jest jako komponent ruchomy, dający się zatrzymać lub też przeskoczyć (następny akt może dziać się kilka lat później). Schaeffera interesowała tu możliwość stworzenia akcji scenicznej zaprojektowanej na czas i w czasie wykonania utworu (wielką rolę w kształtowaniu wizji tej muzyki odegrały próby nad *Theatre Piece* Cage’a, których Schaeffer był głównym inspiratorem, a które traktował jako nieobowiązujący eksperyment formalny; coś z takiego eksperymentatorstwa przeniosło się do *Hommage’u*. Szło mu głównie o przeciwstawienie się literaturze: teatr jako przeciwieństwo literatury, którą czytamy wolno i dowolnie, gdy w teatrze akcja musi się toczyć nieubłaganie w czasie, musi stać się procesem czasowym; tekst podporządkowuje się tu akcji, staje się niekiedy nieważny, mniej ważny lub zgoła funkcjonalny. Tego typu kompozycje znajdują się gdzieś w połowie między muzyką a teatrem, odnawiają teatr przez muzykę i odwrotnie.

W przeciwieństwie do wszystkich niemal innych utworów „portretowych”, ta kompozycja nie była nigdy wykonana, nie była nawet próbowana, utknęła gdzieś w martwym punkcie między ideą a urzeczywistnieniem. Ale jest to los wielu kompozycji Schaeffera. On sam nie ma o tym utworze zbyt wysokiego mniemania, toteż nic dziwnego, że pozostawił sobie w nim margines uzupełnień, które kiedyś jeszcze — być może — wniesie do tej kompozycji, a które utwór — jak mówi Schaeffer — postawią na nogi.

Kolejnym utworem zamówionym u kompozytora jest Koncert B-A-C-H. Po sukcesie *Mszy elektronicznej*, którą Bronisława Wietrzny poprowadziła z chórem chłopięcym Filharmonii Krakowskiej

w Norymberdze, Schaeffer otrzymał bardzo poważne zamówienie — utwór z okazji 300-lecia urodzin Jana Sebastiana Bacha. Radio Bawarskie i organizatorzy Tygodni Organowych w Norymberdze życzyli sobie (o ile byłoby to możliwe), aby kompozytor posłużył się mottem Bacha. Schaeffer pisał już kiedyś taką kompozycję, był to cykl utworów fortepianowych, z którego fragment widnieje jako pierwszy utwór w zeszycie *Musica per pianoforte*. Wtedy, w roku 1949, rocznica bachowska wyglądała inaczej: była to 200 rocznica śmierci wielkiego kompozytora, która przypadała na rok 1950. Już w tym utworze Schaeffer posługuje się motywem B-A-C-H, który przemyślnie kombinuje z motywem własnym B-Es-C-H (Bogusław Schaeffer), jego zdaniem jeszcze piękniejszym i bardziej inspirującym, gdyż zawiera on wszystkie możliwe interwały od małej sekundy aż do kwarty (be-s= 5, c-h= 1, es-c= 3, es-h= 4, b-c= 2, wreszcie b-h= 1, w sumie 112345, podkreślenie małej sekundy, ostrego dysonasu tak typowego dla harmoniki współczesnej i harmoniki Schaeffera).

Schaeffer niezwykle starannie przygotował się do kompozycji tego dzieła. Przede wszystkim ustalił bardzo oryginalny skład orkiestry, dający możliwość uzyskania dla organów tła maksymalnie mieniącego się od barw i kontrlinii. Organom nie towarzyszy homogeniczna orkiestra, lecz olbrzymi zespół złożony z następujących instrumentów:

a) skrzypce solo, odgrywające tak wielką rolę w utworze, że kompozytor zdecydował się określić swój koncert na organy, skrzypce i orkiestrę;

b) (inne) skrzypce solo oraz wiolonczela solo; oba te instrumenty odgrywają wielką rolę w polimelodycznym kształtowaniu dzieła, a w pewnym miejscu utworu (może jednym z najpiękniejszych) tworzą wraz ze skrzypcami solowymi specyficzne trio smyczkowe;

c) instrumenty solowe: flet, róg angielski, mały klarnet, tuba (!), saksofon sopranowy, saksofon altowy, saksofon tenorowy i gitara; instrumentom tym kompozytor powierza zadania specjalne, wykraczające poza funkcje towarzyszenia;

d) dwa kwartety smyczkowe, z których pierwszy gra niezwykle

często, a nawet zastępuje orkiestrę (Schaeffer zauważył, że kwartet smyczkowy — zwłaszcza gdy jest pisany w rozleglejszej fakturze — w nagraniu na taśmie może brzmieć jak orkiestra), natomiast drugi brzmienie kwartetu dopełnia do smyczkowego oktetu;

e) wybrane instrumenty dęte drewniane: grupa 4 obojów i 2 kontrafagotów (rezygnacja z innych instrumentów jest tu znamienna, nie zapominajmy wszakże, że flet, mały klarnet i róg angielski grają w orkiestrze jako instrumenty solowe, ale czasem dopełniające brzmienie);

f) wybrane instrumenty dęte blaszane: 4 trąbki i 4 puzony (brak rogów Schaeffer motywuje niechęcią do prezentacji miękkiego brzmienia, które rezerwował — w wielkiej ilości — dla organów, chcąc uczynić je instrumentem „miłym, ciepłym i łagodnym”), naturalnie jest w tej grupie tuba;

g) grupa 4 perkusistów, grających na 39 (niekiedy powtarzających się) typach instrumentów, w których nie brak nie tylko ksylorimby czy wibrafonu, ale nawet takich, jak: dobaci, autobreak-drums, o-daiko, steel-drums, syrena, flet lotosu czy pila; wszystkie te instrumenty dochodzą do głosu, są w swoim charakterze niezastąpione;

h) grupa smyczkowa: 12 skrzypiec, 4 altówki, 2 wiolonczele i 3 kontrabasy, traktowane grupowo, na ogół homogenicznie i homofakturalnie;

i) grupa instrumentów smyczkowych specjalnie w tym utworze przestrojonych, w sumie instrumentów tych jest dziesięć: 6 skrzypiec i 4 wiolonczele.

W sumie instrumentalistów jest tu 67 (nie licząc dwoje solistów), ale każdy instrument solowy i każda grupa instrumentalna ma tu inną funkcję.

Idea skomponowania utworu poświęconego Bachowi, który — jak wiemy — stworzył gigantyczną syntezę poprzedzającej go muzyki, wiązała się u Schaeffera z historycznym ujęciem możliwości muzyki. Organy są instrumentem historycznym, nie da się temu zaprzeczyć. Jeśli nowe dzieło miało coś znaczyć, to konieczna była re-

wizja stosunku kompozytora do całej nowej muzyki. Napisać utwór na organy i orkiestrę nie jest dla kompozytora tak doświadczonego wielkim problemem. Chodziło mu jednak o coś więcej. Dlatego posłużył się wieloma koncepcjami, które miały nową muzykę postawić w innym świetle. I tak na przykład tyle się mówi i pisze o kolorystyce nowych dzieł, ale kiedy się im przyjrzymy, widzimy, że chodzi tu tylko o pewne zmiany (czy nawet przemiany) w pojmowaniu instrumentacji. Schaeffer nie instrumentuje swojej muzyki w *Koncertcie*, on instrumentację komponuje. Co kilka stron zjawia się nowa dyspozycja orkiestrowa, aż 54 razy następuje generalna przemiana orkiestry, co znaczy, że orkiestra 55 razy składana jest przez kompozytora od nowa i tylko organy solowe i skrzypce solowe pozostają te same (zresztą nie grają cały czas). Schaeffer nigdy nie nudzi. W teatrze na przykład sceny zmieniają się jedna po drugiej kalejdoskopowo. Podobnie zmienia się w *Koncertcie* orkiestra: już przyzwyczajamy się do jej brzmienia, gdy nagle zmienia się cała w inne instrumenty i ten sam tok muzyki brzmi już inaczej. Uważam, że dopiero w takich przypadkach można mówić o rewolucji w zakresie kolorystyki dźwiękowej.

Ta nowa technika kompozycji, osiągnięta dzięki — moim zdaniem — genialnemu przewrotowi w zakresie muzyki, a polegająca na prekompozycji, wprowadzana była stopniowo już w innych utworach, ale dopiero w *Koncertcie* została ona użyta z całą świadomością jej konsekwencji i z całym wyrafinowaniem. Uważam, że jest to — po toponomiczności — pierwsza w dziejach nowej muzyki istotna przemiana w zakresie instrumentacji, przemiana, która ma wymiar kopernikański: oto bowiem tradycyjna, w akademicki sposób przez wszystkich traktowana orkiestra odrywa się od swoich konwencji (które każą wielu sądzić, że orkiestra się całkowicie przeżyła) i steruje w stronę zupełnie nowych obszarów. Za tym nowym pomysłem nie mógłby stanąć wydawca, który zawsze będzie chciał mieć „normalne” utwory na normalną orkiestrę, lecz pełen pomysłów twórca, który rozumując dialektycznie doszedł do wniosku, że można zasadę zmienności przerzucić na orkiestrę (powstaje w ten sposób „zmienna instrumentacja”).

Schaeffer zbudował swoje dzieło z pięciu części. Każda z nich składa się z kilku fragmentów, których czas trwania waha się między (w przybliżeniu) jedną a czterema minutami. Takie rozczłonkowanie muzyki pozwoliło kompozytorowi na dysponowanie szeroką skalą ekspresyjnych środków od prostej (ale zawsze intensywnej) melodyki aż po żywiołowe wybuchy rytmiki i dynamiki. Taka skala środków wymagała nowych koncepcji formalnego kształtowania muzyki. W tym dziele Schaeffer pracuje — co osobliwe! — tematycznie, ale tematyka nie jest tu wysuwana na pierwszy plan, lecz tworzy jakby udogodnienia konstrukcyjne w narracji całościowej. I tak na przykład pewne techniki przetworzeniowe czy kontrapunktyczne zastosowane są tam, gdzie kompozytorowi zależało na tym, aby muzyka — nawet dla przeciętnego słuchacza — rozwijała się. Tam jednak, gdzie kompozytorowi chodziło o ewokowanie atmosfery tajemniczej czy wręcz mistycznej, posługiwał się koncepcjami nowej faktury, nowymi zestawieniami dźwięków, harmonii i barw.

Przewodnim tematem koncertu jest melodia, prowadzona solo przez skrzypce w cz. I *Tranquillo*, piękna i urzekająca, pełna liryzmu, ponadczasowej i wszechobecnej miłości (do muzyki, świata, ludzi i ich problemów). Klimat tematu rozpromienia cały *Koncert*. W kolejnych częściach pojawia się temat (lub jego fragmenty) w różnych miejscach, każdorazowo inaczej, w innej oprawie, w nowym kolorystyce dźwiękowym, w odmiennej fakturze i harmonii. Zawsze zjawia się w sposób naturalny, nigdy znienacka, przynosząc swą obecnością ukojenie, oczarowanie i radość. Najcudowniejsze miejsca w *Koncercie* (np. cz. II *Affettuoso*, cz. IV *Burlesco* czy cz. V *Semplice*) wiążą się z tym tematem.

Celem każdej części jest stworzenie podobnej atmosfery przy pomocy nowych kolorów, innego rozświetlenia barw instrumentalnych; to tak jak spotkania z tym samym człowiekiem — niezwykle ciekawym, ale w różnych sytuacjach, porach dnia, odstępach czasowych. Rolę takich odstępów spełniają tu wszystkie fragmenty kulminacji, miejsca olbrzymiego napięcia, zespolenia się poszczególnych głosów w heterogenicznym, pulsującym bogactwem zdarzeń kolażu. Z kolei niemal we wszystkich wolnych częściach (potwierdzających

liryczny talent Schaeffera) z reguły dominuje brzmienie skrzypiec (nie tylko solowych); poza tematem przewodnim zjawiają się w nich inne, zaskakujące melodie, jak na przykład niezwykle religioso rozpoczynające cz. V z wyszukaną, wyrafinowaną i pełną uniesienia kantyleną.

W części III — jako hołd złożony wielkiemu kantorowi lipskiemu — Schaeffer wprowadza w pełnym blasku blachy temat Bacha z chorału *Wer in dem Schutz des Höchsten*.

Kolorystycznie wyróżniającą się częścią w całości *Koncertu* jest część IV (z najmniejszą liczbą partii solowych skrzypiec) — z całym bogatym kalejdoskopem wciąż zmieniających się barw współgrających ze sobą instrumentów solowych i grup instrumentalnych.

Dla mnie utwór ten nie jest koncertem; raczej rodzajem symfonicznego cyklu zawartego w pięciu odmiennych wizjach (improwizacjach kolorystycznych), głównie tej samej myśli muzycznej.

Tematy B-A-C-H, jak również (w mniejszym stopniu) B-Es-C-H przewijają się przez cały utwór. B-A-C-H jest harmonizowany na 200 sposobów tonalnych i metatonalnych, stanowi podstawę i melodyki, i harmoniki; przede wszystkim w tym sensie jest to niezwykle portret oddziałujący magią nazwiska wielkiego mistrza baroku — muzyką (choć pisaną na znany temat) na wskroś oryginalną, wkraczającą na nieużytkowane dotąd obszary, a mimo to bliską każdemu!

W roku 1988 Bogusław Schaeffer pisze utwór, stanowiący podkład do gotowego filmu, a raczej gotowej wizji filmu *Pilch Music*. Kompozycję tę Schaeffer napisał w ciągu trzech dni, zainspirowany przez Jana Pilcha, który już był umówiony ze swoim reżyserem. Samo zestawienie instrumentów i mediów jest tu przypadkowe. Okazało się bowiem, że najłatwiej będzie Pilchowi dobrać klawecistę, pianistę i elektronika, więc i utwór napisany został na takie zestawienie mediów wykonawczych (basklarnet — Jan Cielecki, fortepian — Bogusław Schaeffer, media elektroniczne — Marek Chołoniewski oraz jako centralna i tytułowa postać — perkusista Jan Pilch). Nagranie trwało tylko kilka godzin, powstał

utwór krótki, zwarty, oparty na krótkich, ale starannie skomponowanych motywach, co do których roli muzycy porozumieli się niemal automatycznie. Sama kompozycja zapisana jest w typowy dla Schaeffera sposób, jeśli chodzi o ułatwienia wykonawcze: główny motyw podany jest ściśle, po nim następuje jego hipotetyczne jakby „rozwodnienie”, a potem wreszcie wykonawcy mają tylko podaną liczbę taktów, którymi w danej frazie dysponują. Nowa fraza zaczyna się w ten sam sposób od początku. Taki zapis pozwala na trzymanie się uzgodnionej konwencji stylistycznej, nie trzeba tu dodawać, że o jej kształcie decydowała w tym przypadku gra samego Jana Pilcha, który jest ulubionym wykonawcą Schaeffera.

Kompozytor mówi o nim z najwyższym uznaniem, podkreślając jego talent, arcy muzyczność, znakomite umiejętności, artystyczną wyobraźnię i pomysłowość. „Pisanie dla Pilcha — powiedział mi kiedyś — jest dla mnie wielką przyjemnością, a granie z tym fenomenalnym muzykiem radosną satysfakcją.”

W roku 1988 powstaje kompozycja *Babudökip na pięć głosów żeńskich*, napisana na zamówienie prowadzącej zespół wokalny niemieckiej śpiewaczki Ditburg Spohr. Dziwaczny tytuł tłumaczy się łatwo, gdy zestawimy pierwsze dwie litery nazwisk pięciu pań. Zespół ten występuje z repertuarem bardzo wyszukany, często specjalnie tworzonym dla niego, z uwzględnieniem skali i barwy głosu poszczególnych wokalistek. Schaeffer otrzymał od pani Spohr pełną informację na temat zespołu oraz zestawienie głosów ze wszystkimi niezbędnymi danymi i — nie mając jeszcze okazji słyszenia kwintetu ze Stuttgartu — zajął się tym nowym utworem, zresztą na marginesie prac o wiele większych i może ważniejszych (*Koncert na fortepian na osiem rąk i orkiestrę, Kammer-symphonie*). Napisał rzecz enigmatyczną i wieloznaczną: posłużył się tu (zaadresowaną do umiejętności śpiewaczek w kształtowaniu niezależnych głosów żeńskiego kwintetu) gęstą polifonią, a obok niej także koncepcjami rytmicznymi całości. W utworze pojawiają się również fragmenty o niemal mistycznym nastroju.

Kiedy poprosiłam kompozytora o bliższe informacje na temat śpiewaczek, powiedział, że są bardzo muzykalne, poważne i do

granic przyzwoitości dokładne w swoim fachu. Schaeffer lubi ludzi utalentowanych, dlatego też chętnie przystał na zamówienie tworząc zbiorowy portret muzyczny pięciu „śpiewających” indywidualności.

Portrety Schaeffera nie należą do dzieł tak oczywistych jak jego symfonie, koncerty instrumentalne, msze czy kwartety smyczkowe. Fakt, że utwór kameralny nosi tytuł *Bergsoniana* czy *Spinoziana* dowodzi, że kompozytor wyróżnia go od innych już samym tytułem. Schaeffer jest zdecydowanym przeciwnikiem tytułów numerycznych, stale więc poszukuje takich, które by wyodrębniały jego utwór od innych. Tytułom poświęca (zresztą na własnym przykładzie) osobny artykuł w swoim *Informatorze muzyki XX wieku* (jeden z jego najulubieńszych uczniów — kompozytor Andrzej Gierulski — napisał nawet pracę magisterską na ten temat). Dla Schaeffera nie jest obojętne, jak nazywa się jego nowe dzieło, cieszy się, gdy znajdzie jakieś indonezyjskie czy hebrajskie słowo, które odpowiada założeniu kompozycji. Stąd roi się — zwłaszcza w ostatniej setce kompozycji Schaeffera — od dziwacznych, ale muzycznie zawsze mile brzmiących tytułów, takich jak: *Matan*, *Kesukaan*, *Tsiyur*, *Jangwa*, *Maah* i wiele innych podobnie obcych dla polskiego (i każdego) słuchacza. Wszyscy jesteśmy niedouczeni i Schaeffer z rozrzewnieniem wspomina uwagę profesora Nowickiego, który wyjaśnił mu, że powinno się mówić „te *Hemklitiana*”, bo w grę wchodzi tu liczba mnoga (przyznam się, że też o tym nie wiedziałam). Wzorem dla Schaeffera mogły być *Chopiniana* Aleksandra Głazunowa, a być może też *Bachianas Brasileiras* Heitora Villi-Lobosa (utwory, w których słynny kiedyś kompozytor brazylijski łączył elementy rodzimego folkloru z duchem kontrapunktu Bacha). Ale jeśli porównamy dzieło Głazunowa (które jest opracowaniem orkiestrowym popularnych utworów Chopina, służących baletowi) czy Villi-Lobosa z utworami Schaeffera (*Heraklitiana*, *Bergsoniana*, *Spinoziana*, *Vaniniana*, *Heideggeriana* i *Gracianiana*), wówczas zastanowi nas fakt tak wielkiej liczby dzieł poświęconych innym ludziom.

Kiedyś w rozmowie Schaeffer wypowiedział znamienne słowa: „inni też mają talent”. Przyznam się, że nigdy dotąd nie słyszałam.

by któryś z kompozytorów w ten sposób się wyraził. Schaeffer uważa, że kompozytorzy — czy chcą czy nie — tworzą jeden wielki zespół ludzi, który zajmuje się stałym odnawianiem muzyki. Nie ulepszeniem, lecz odnawianiem. Ale kiedy przychodzi czas odnowy, artysta szuka pomocy, natchnienia czy inspiracji w innych twórcach, może podobnie jak i on myślących i sądzą, że wcale nie chodzi tu o jakieś nawiązywanie do czyjejś twórczości. W przypadku Schaeffera na pewno nie, bo gdyby tak było, mielibyśmy do czynienia z Szymanowskianami, Kofflerianami itp. tytułami. I nie sądzę, by on sam szukał pomocy czy inspiracji w wybranych filozofach czy bohaterach. Kiedyś — przed laty — powiedział mi, że najpiękniejszym uczuciem poza miłością jest wdzięczność. Myślę, że zawdzięczając coś (a może bardzo dużo) Bergsonowi czy Heideggerowi, Schaeffer — który lubi bardziej dawać niż brać — uznał za stosowne w ten sposób wyrazić tym autorom swoją wdzięczność. Trzeba było słyszeć, z jaką czułością mówi o profesorze Jachimeckim, czy o pewnym lwowskim docencie, który z dała od Lwowa, na peryferiach świata, uczył go języków, wówczas z łatwością można sobie wyobrazić, że w pewnych utworach kompozytorowi nie chodziło o zobrazowanie człowieka, o jego naszkicowanie, lecz o kontakt z daną postacią. Uśmiejemy się do myśli ulubionych autorów, dlaczego więc kompozytor nie mógłby się kontaktować poprzez swe utwory z myślami filozofów czy uczuciami bohaterów?

Zawsze istniał problem stopnia, w jakim odbywa się kontakt dzieła z tematem. Ten kontakt nie zależy od intencji kompozytora. Kompozytor może wierzyć, że dzieło jego przepełnione jest treścią, ale jeśli nie wystarcza mu rzemiosło, zamierzona treść nie dojdzie do głosu. W utworze miernym nie usłyszymy zbliżenia muzyki do tematu, lecz tylko intencję wyrażoną w tytule. Z drugiej jednak strony idealna pokrywalność muzyki z jej tematem wymagałaby od kompozytora wyrzeczenia się swoich indywidualnych koncepcji na rzecz powszechnie zrozumiałego języka. Innymi słowy kompozytor musiałby zejść do przeciętności, by być powszechnie zrozumiany. I myślę, że właśnie dlatego Schaeffer wybrał na swoich bohaterów osoby jasne i czyste, ale przecież nie tak sławne jak najślawniejsi

ze sławnych! Kompozytor zmusza nas do zastanowienia, dlaczego właściwie odpowiada mu Irzykowski, o którym świat wie tylko tyle, że był złośliwym krytykiem (zapominając o tym, że był utalentowanym pisarzem), dlaczego Vanini, o którym nikt nic nie wie (choć polskiemu czytelnikowi przybliżył go Andrzej Nowicki), dlaczego Baltasar Gracian y Morales, który zachwycił Schopenhauera. I sam ten fakt, iż zmusza nas do zastanowienia i może nawet chęci spotkania tych pisarzy, filozofów i bohaterów, jest artystycznie doniosły. Jakaś *Czwarta sonata* nie zachęca nas do takich refleksji, *Heideggeriana* — na pewno. W Schaefferze tkwi nie tylko kompozytor, ale i moralista, pedagog, czujny obserwator życia, kultury, języka. Kiedy analizuję *Heideggeriana*, wyczuwam istnienie jeszcze innych elementów, poza elementami wysokości, trwania czasowego i dynamiki (bo dla laika tylko z tych elementów składa się muzyka); wyczuwam tu istnienie takich — nowych — parametrów, jak pokrywalność i niepokrywalność materiału dźwiękowego, jak przesuwanie punktu ciężkości z jednego elementu na inny (co nawet w nowej muzyce nigdy się w jednym i tym samym utworze nie zdarza); wyczuwam tu grę kolorystyką wymierzaną już nie tylko przez dobór instrumentów i rejestrów, lecz przez heterofoniczną fakturę; wyczuwam istnienie jakby nowych pierwiastków, z których tylko część potrafię nazwać. Nie jest to wcale pusta pochwała kompozytora. On sam prowokuje w tym utworze nas wszystkich, ale też i samą materię muzyczną dzięki temu, że na dłuższy czas koncentruje się ona na pojedynczych dźwiękach, każąc naszemu słuchowi przenosić się w inne, nowe sfery, nawet czysto akustycznego, odbioru. Technika, jaką stosuje, jest po części i dla niego samego nieuchwytna. Widać to wyraźnie w tych partiach *Heideggerianów*, w których redukuje dawną melodyczność do ekstremalnego minimum. Korzyścią takich enigmatycznych utworów jest kojarzenie w muzyce najprzeróżniejszych doznań. Nie jest to utwór jednoznaczny, choć z pozoru wiemy, o kogo tu chodzi. Nigdy nie poznalibyśmy po samej muzyce, że chodzi tu o Heideggera, o jego filozofię, o jego obsesje (choć obsesyjności Heideggera odpowiada tu obsesyjność faktury dzieła, wyraźnie zredukowanej do jednego sposobu na muzykę — do quasi-unisonowej heterofonii).

A *Vaniniana*, które w spisie kompozycji oznaczone są jako pozycja dwusetna (czyżby jubileuszowa?)! Poznałam nieco korespondencję A. Nowickiego z B. Schaefferem dotyczącą tego utworu. Zazwyczaj Schaeffer pisze utwór bez trudności, w tym przypadku jednak podzielił swoją pracę na wiele etapów. Na każdym z nich — jak mi się przyznał — uważał, że dzieło jest już gotowe. Gotowe, ale jeszcze nie do pokazania innym, a zwłaszcza Profesorowi Nowickiemu, którego niezwykle ceni, a któremu pierwotnie chciał przekazać ten utwór na 60 rocznicę jego urodzin. (Na 70 rocznicę przygotował — podobno bardzo pogodną — *Autumn Nusic na skrzypce, fortepian, aktora i taśmę*, z którą jednak jeszcze się nie rozstaje, gdyż po to, by mogła być wydana w Salzburgu, trzeba sporej pracy edytorskiej, a w nawale innych zajęć nie może się na nią zdobyć). *Vaniniana* miały być utworem bardzo dyskretnym, podporządkowanym jednej wizji, lecz w końcu stały się opowieścią parateatralną dlatego, że takiej opowieści — mimo *Monodramu* — Schaeffer jeszcze nie skomponował, a zawsze najbardziej go intryguje możliwość pracy w zakresie przez innych nie znanym, w każdym razie — nie wyeksploatowanym.

W *Koncercie na organy, skrzypce solo i orkiestrę B-A-C-H* kompozytor stworzył jak gdyby własny portret. Będąc jeszcze młodzieńcem grał czasem na skrzypcach z towarzyszeniem organów. Organy wyobrażał sobie tylko w takim zestawieniu. Kiedy więc otrzymał zamówienie na koncert organowy B-A-C-H (Bach był przecież organistą i za życia znany był bardziej jako organista niż kompozytor), pomyślał też o skrzypcach, tym bardziej że — jak wiemy — Bach znał ten instrument dokładnie i posługiwał się najwymyślniejszymi środkami (również polifonicznymi) pisząc na ten instrument (sonaty solowe!). Dla Schaeffera było to oczywiste. Ale słuchacze mogą mieć na ten temat inny pogląd. Niejednokrotnie kompozytor mógł usłyszeć, że jego *Koncert* nie jest w gruncie rzeczy koncertem organowym, że przeniknięty jest zbyt duchem skrzypiec, że nie zawsze słychać kiedy grają organy (jest to raczej komplement). W sumie nie napisał Schaeffer typowego koncertu organowego, ale myślę, iż dobrze się stało, że pisząc nie myślał

wyłącznie o popisach i wirtuozerii organisty. Schaeffer powiedział „Uwielbiam organy, ale nad nimi przedkładałem muzykę; właśnie taką muzykę słyszałem”. Moim zdaniem *Koncert* to jedno z najbardziej osobistych dzieł Schaeffera. Jego muzyka jest wyjątkowo oryginalna i udana. Gdy pomyślę, ile trzeba było dyscypliny, by całą wielką część aparatu smyczkowego zrezagować w przestrojeniu (m.in. na struny b-a-h-c i ich warianty) i jak wielkiego opanowania rzemiosła trzeba było, by ta muzyka brzmiała harmonicznie zgodnie (a brzmi tak w najwyższym stopniu), dochodzę do wniosku, że utwór ten jest arcydziełem smaku, rzemiosła i wyczucia proporcji. Uważam go (mimo Bacha) za autoportret kompozytora. Jest to bowiem muzyka może najbardziej subiektywna, całkowicie dyskredytująca sąd, że nowa muzyka jest w słuchaniu trudna, mało natchniona i zbyt abstrakcyjna.

W *Gracianianie na fortepian i media elektroniczne* mamy również bardzo osobistą muzykę. Kompozycja nagrana na płytę przez samego Schaeffera, przy użyciu jemu tylko właściwych środków pianistycznych, w miarę rozwoju coraz bardziej była deformowana (kompozytor jest autorem idei dekompozycyjnej i w tym utworze — zresztą krótkim — ujawnił tę tendencję z całą oczywistością). Schaeffer — jako pianista — mnoży tutaj linie, gra wielowarstwowo (mnóstwo środkowych głosów!), wydobywa z fortepianu nie pojedyncze dźwięki, lecz całe zwroty muzyczne (idiomy lub tzw. emotywoграфы) i tworzy z tej już złożonej tkanki jeszcze bardziej złożony model nowej muzyki; wyraźna to zbieżność z hiszpańskim filozofem — inne, niekonwencjonalne myślenie. Gracian potrafił myśleć inwersyjnie, widzieć pod powierzchnią inne pokłady. Sądzę, że ten typ myślenia jest właściwy również Schaefferowi, który ma wielką odrazę do stereotypowego myślenia.

Wreszcie *Pilch Music* czy *Babudökisp*, świadczące o sympatycznej słabości Schaeffera do utalentowanych wykonawców. Pisanie dla konkretnych ludzi jest wielką przyjemnością — podkreśla kompozytor. Sama świadomość, że utwór dostanie się w ręce muzyka o dużej skali możliwości technicznych, muzyka o szerszych horyzontach, muzyka tworzącego, a nie reprodukującego kompozycję, napawa komi-

pozytora optymizmem, każe mu jak najstaranniej i najkunsztowniej dobierać środki muzyczne, a jednocześnie — co jest bardzo istotne — pobudza jego wyobraźnię. Zamiast bojaźliwego „tego on (ona) nie zagra”, kompozytor wstawia w myślach „zobaczymy jak on (ona) sobie z tym poradzi”.

Schaeffer ma stale na uwadze równowagę między wysiłkiem potrzebnym do opanowania tekstu muzycznego a końcowym efektem. Dedykując utwór konkretnej osobie, dąży przede wszystkim do wypuklenia i błyskotliwego ukazania jej indywidualnych możliwości wykonawczych, tworząc tym samym wierny portret odtwórcy.

Po omówieniu powyższych utworów u niektórych czytelników mogą pojawić się pewne wątpliwości. Czy przedstawione utwory są rzeczywiście portretami muzycznymi? Czy sugestie i intencje kompozytora pokrywają się z rezultatem? Czy odbiorcą tego rodzaju muzyki może być każdy, albo inaczej: czy tego rodzaju „portretowa muzyka” jest na tyle sugestywna i zrozumiała, że dotrze we właściwy sposób do każdego słuchacza?

Jednoznacznych odpowiedzi tu nie znajdziemy, jednak wiemy już, że jeśli Schaeffer zdecydował się na portret muzyczny, to u podstaw tej decyzji stała zawsze silna i zdecydowana motywacja, rodzaj hołdu, względnie uznania (na przykład wobec ulubionego wykonawcy). Innymi słowy portret muzyczny można każdorazowo zidentyfikować ze specyficzną, spəcjocentryczną reakcją kompozytorską, twórczą odpowiedzią na spotkanie z innym człowiekiem.

Emanuele Gennaro

MOJE SPOTKANIA MALARSKIE Z WIELKIMI FILOZOFAMI

Kiedy po raz pierwszy podjąłem decyzję wyrażenia intuicji filozoficznych rysunkami lub obrazami — było to w r. 1953, a więc 36 lat temu — zacząłem od obrazów typu fantastyczno-sentymentalnego bądź liryczno-spekulatywnego. W ten sposób powstały m.in. następujące obrazy pastelowe:

W „Medytacji nad życiem” widać myśliciela. Jego rysy twarzy wskazują na to, że jest nim filozof-sceptyk, Giuseppe Rensi, niegdyś profesor Uniwersytetu w Genui; znałem go osobiście i wysoko ceniłem jego dzieła filozoficzne. Źródłem inspiracji dla tego obrazu były słowa Schopenhauera: „Życie jest tęczą nad otchłanią”. Myśliciel, między klepsydrą i czaszką, zastanawia się nad egzystencją ludzką, która — jak zawieszona wysoko droga tęcza — wypełniona istotnymi epizodami (narodziny, małżeństwo, dzieci, śmierć) — ma pod sobą okropny krajobraz pełen strasznych gór i wąwozów.

W „Nieznanym bogu” widzimy kolosa bez twarzy odzianego w mgławice, a nisko na ziemi ludzi, z których jedni klęczą i modlą się, a drudzy stoją na uboczu i wątpią.

W „Wężu ewolucji” (obrazie reprodukowanym później w rozmaitych wariantach) zawieszoną, zagubioną w pustej przestrzeni kulę ziemską okręca swoimi splotami potężny gad, syntetyzujący w sobie nieskończony łańcuch wszystkich gatunków żywych istot.

Później wykonałem jeszcze wiele innych obrazów tego rodzaju („Geografia”, „Historia”, „Od Chrystusa do bomby atomowej”, „Życie jako akrobacja” itd.). Maniera fantastyczno-sentymentalna jeszcze pozostała, ale obok niej pojawiły się obrazy oparte na zasadach racjonalnych i logiczno-schematycznych, jako istotny składnik „malarstwa filozoficznego” (*pittura filosofica*).

Bardzo szybko wpadłem na pomysł malowania obrazów, które byłyby malarskimi przekładami różnych wizji świata wytwarzanych przez rozmaitych wielkich filozofów. Jeśli ich idee wydawały się zbyt abstrakcyjne, trzeba było stworzyć słownik form malarskich odpowiadających wiernie schematom logicznym charakterystycznym dla ich systemów.

Moim pierwszym spotkaniem malarskim z dawnymi systemami filozoficznymi było spotkanie z boskim Platonem. Przyczyną wyboru była nie tylko atrakcyjność tej postaci i to, że jako wykładowca filozofii bardzo dobrze znałem jego dzieła, ale także (i przede wszystkim) to, że jego klarowny i wyraźny trójdzielny podział na świat nadniebny, demiurga i świat ziemski podsuwał mi dokładnie uporządkowany i uschematyzowany pejzaż o charakterze homogenicznym i harmonijnym. Posłużyłem się stylem prostym, archizowanym, w którym figury pełnią taką funkcję jak na starożytnych wazach greckich. Osiągnięty rezultat wzbudził mój entuzjazm. Oto miałem przed sobą pierwszą pozycję z projektowanej serii, starożytną wizję świata, którą udało mi się przełożyć na obraz.

Później tego Platona powtarzałem wiele razy, zachowując ogólną koncepcję, ale wzbogacając ją w każdej kolejnej wersji o nowe elementy, a więc o takie fantastyczne pomysły wielkiego myśliciela ateńskiego, jak obraz duszy ludzkiej w postaci dwóch koni i woźnicy, dusza świata, mit o jaskimi i mit o Erze, synu Armeniosa z Pamfilii.

Następnie przyszedł okres fascynacji przedsokratykami. W Talesie i w pitagorejczykach, w Empedoklesie i w Demokrycie znalazłem wiele koncepcji pozornie prostych, ale niezwykle głębokich, które doskonale nadawały się do przekładu na bardzo sugestywne konfiguracje, intuicyjne, schematyczne i chromatyczne.

Tym, co najbardziej podziwiałem u tych pierwszych wielkich filozofów, była ich umiejętność dokonywania wspaniałych uogólnień na temat świata i życia. Tales odkrył doniosłość wody jako źródła energii życiowej; Parmenides — jedność i substancjalną trwałość pod ujmowaną przez zmysły różnorodnością form; Pitagoras — dającą się wyrazić liczbami niebiańską i muzyczną równowagę i harmonię wszystkich rzeczy; Heraklit — doniosłość ognia i centralną pozycję walki i wojny jako motoru stawania się w tej potężnej rzece zjawisk, do której nie można wstąpić dwa razy; Anaksagoras — nieskończoną różnorodność jakości i kołowrotowe przechodzenie od chaosu do porządku i od porządku do chaosu; Empedokles — przyciąganie i odpychanie, miłość i nienawiść jako siły rządzące światem. Wreszcie atomiści osiągnęli maksymalną prostotę wizji, sprowadzając wszystko do atomów i próżni, pokazując, jak z pyłu rodzą się niezliczone światy — było to potężne źródło inspiracji dla stworzenia obrazu o wielkim napięciu dramatycznym w warstwie czysto wizualnej.

Moje obrazy należące do malarstwa filozoficznego nie powstawały w kolejności chronologicznej, odpowiadającej kolejnym etapom dziejów myśli filozoficznej, ale przy okazji lektur, które nagle wzbudzały moje zainteresowanie, sympatię i stawały się źródłem inspiracji. Jeśli chodzi o Kanta, to znałem go bardzo dobrze, ponieważ po raz pierwszy zacząłem czytać jego dzieła mając 15 lat i już wtedy zaczął mnie fascynować regularną, niemal geometryczną architekturą swojego systemu. Ta architektura była prawdopodobnie ukrytym przewodnikiem w jego transcendentalnych medytacjach. Otóż właśnie filozofia Kanta podsunęła mi myśl, żeby środkami malarskimi przedstawić „logiczno-schematyczną interpretację” wielkich systemów.

W roku 1956, po wielu rysunkach próbnych, namalowałem wielki obraz, rodzaj graficzno-chromatycznego gobelinu, który cały czas wisi w mojej pracowni tuż przy biurku. Obraz ten streszcza w jednej wizji całość krytycznej spekulacji Kanta, od *Krytyki czystego rozumu* do *Krytyki władzy sąđenja*. Przywiązywałem zawsze wielką wagę do tego obrazu, ponieważ był on dla mnie dowodem możliwości

dokonania wiernego przekładu bardzo trudnego i skomplikowanego tekstu filozoficznego na racjonalne i schematyczne przedstawienia, czyli zwizualizowanej geometryzacji rozważań spekulatywnych. Ten przekład nie tylko dawał mi satysfakcję rozjaśniania trudnych rozumowań, ale budził rozkosz estetyczną związaną z ujawnieniem hieratycznego sensu tego systemu.

Później namalowałem jeszcze wiele innych obrazów poświęconych Kantowi. Jeden z nich syntetyzował cały rozwój filozoficzny myśliciela pruskiego, ponieważ wychodził od hipotezy mgławicy (która służy jako tło), żeby dojść do aprioryzmu. Drugi obraz rozważa problem interpretacji filozofii Kanta: czy mamy w niej do czynienia z jednym jedynym „czystym rozumem”, czy też jest wiele równorzędnych rozumów, odrębnych dla każdego „podmiotu empirycznego”. Widać tu wyraźną analogię do postawionego przez Leibniza problemu monad; problem ten towarzyszy całym dziejom idealizmu absolutnego przez dwa stulecia, od Fichtego do Gentilego.

Przez całe życie posjonowałem się naukami przyrodniczymi, jednym z tematów (pełnym kuglarstwa i trudności), który mnie najbardziej fascynował — była teoria Einsteina. Chodziło, oczywiście, o przeskoczenie całej „aparatury” matematycznej i bezpośrednio dotarcie do samego sedna, do realistycznego znaczenia tej rewolucyjnej wizji. Namalowałem więc obraz z różnymi systemami czasoprzestrzennymi, czterowymiarowymi, poruszającymi się z różną prędkością, a także z obserwatorem i z jego narzędziami pomiarowymi o rozmiarach odwrotnie proporcjonalnych do poszczególnych prędkości. W systemach tych obowiązuje nowa, einsteinowska formuła grawitacji jako zakrzywienia przestrzeni, natomiast światło dociera do każdego systemu w tym samym momencie niezależnie od proveniencji, kierunku i prędkości każdego systemu. Osiągając dany system każda wiązka światła zaczyna wokół niego krążyć (jak na to wskazują fotograficzne zdjęcia zaćmień Słońca) i to zestawienie różnych elementów, czynników, form i barw dało — jak o tym świadczy powszechne uznanie — bardzo interesujący rezultat.

Reprodukcję obrazu przedstawiającego teorię Einsteina umieścił Evandro Agazzi w zeszycie wydawanego przez siebie czasopisma

„Epistemologia”, poświęconym wielkiemu fizykowi z okazji stulecia jego urodzin. Zaproponowałem wtedy Agazziemu uzupełnienie reprodukcji krótkim objaśnieniem treści obrazu, a on zawołał: „Prawie wszystkie artykuły do tego zeszytu napisane zostały przez laureatów nagrody Nobla, czy Pan sądzi, że oni nie domyślą się, że ten obraz przedstawia kosmos Einsteina?” Był to największy komplement, jaki kiedykolwiek słyszałem w swoim życiu. Przedstawienie teorii Einsteina dało początek całej serii obrazów poświęconych wielkim kosmologom wszystkich czasów, takim jak Ptolemeusz i Tycho de Brahe. Kopernik i Newton, Galileusz i Edwin Hubble, autor teorii ekspansji wszechświata.

Do cudownych spotkań należy podjęcie tematu relacji zachodzących pomiędzy Sokratesem a sofistami w związku z problematyką rozważań nad doświadczeniem zmysłowym. Dla Protagorasa i Gorgiasza podmioty są zanurzone w strumieniu jednostkowych wrażeń, a każdy z nich stara się z niego wydobyć ambicją lub chytrością, własnymi siłami albo wprowadzając innych w błąd, natomiast Sokrates, stosując metodę dialogiczną i majeutyczną, próbuje wprowadzić do tego strumienia jakiś porządek (poznawczy i praktyczny), a więc osiągnąć pewne pojęciowe syntezy, ważne dla wszystkich, zarówno jeśli chodzi o rozumienie, jak i o praktykę.

W celu przedstawienia tej koncepcji zastosowałem wielobarwną technikę dywizjonistyczną, nadającą się do wyrażenia rozproszenia masy wrażeń i form różnych stosunków międzyludzkich w ujęciu sofistów, a z drugiej strony do wyrażenia dążeń Sokratesa, który chciał skierować tę różnorodność ku szlachetnym celom. Powstały w ten sposób charakterystyczne obrazy, w których na tle rozproszonych barwnych plam pojawiają się figury emblematyczne i związki logiczne. Ten typ przedstawienia empirii posłużył mi później jako model dla wielu innych obrazów pokazujących wielkie doktryny, od starożytnego sceptycyzmu Pyrrona do angielskiego empiryzmu i współczesnego empiriokrytycyzmu.

Szczególnie doniosłym spotkaniem było dla mnie to, które zaowocowało projektem ukazania na płótnie systemu Arystotelesa z jego ideą skończoności świata, której przeciwstawiłem kolejne

obrazy przedstawiające obalenie geocentryzmu przez Kopernika, ideę nieskończoności nieba u Giordana Bruna, a później systemy Newtona, Einsteina oraz koncepcje współczesnej astronomii. Na obrazie przedstawiającym panoramę systemu Arystotelesa widzimy cudowną równowagę — złudną i tymczasową — między centrum i peryferiami, między Ziemią i czystym aktem, między światem ziemskim i świetlaną strefą metafizyki, między bytami niedoskonałymi i przemijającymi a światem wiecznych, absolutnych form.

Arystotelesowi miałem poświęcić jeszcze kilka innych obrazów pokazujących całą jego twórczość, od logiki do poetyki, podobnie jak uczyniłem to w przypadku Kanta. Zadania tego jeszcze nie zrealizowałem, poprzestając na razie na próbie łącznego pokazania fizyki i metafizyki przez umieszczenie kolosalnej sfery Natury w trójkącie pierwszego nieruchomego motoru oraz dziesięciu kategorii. W wersji powiększonej widać promieniowanie energii form, które ożywiają wszystkie byty niebiańskie i ziemskie. Również i w tym przypadku pomocny okazał się niezrównany model starożytnej sztuki hellenńskiej, dzięki któremu udało mi się połączyć harmonię form i barw z uroczystym charakterem wizji doskonałości i szczęścia.

Przełożył z włoskiego A. Nowicki

POST SCRIPTUM

Drukowany tu tekst został napisany specjalnie do naszej pracy zbiorowej. Autor ukończył go 1 listopada 1989 r. i, niestety, w czasie prac redakcyjnych nad tą książką zmarł. Wypada więc uzupełnić jego tekst krótkim biogramem.

Emanuele Gennaro, filozof i malarz, docent Uniwersytetu w Genui, ur. 26 III 1916 r. w Genui, zmarł tamże 8 VIII 1990 r. Jego mistrzem był wybitny filozof włoski Ugo Spirito (1896–1979). Światowy rozgłos zdobył Gennaro swoją książką *La rivoluzione della dialettica hegeliana* (Roma 1954), ponieważ rozwijany w niej skrajny indywidualizm („solipsyzm problematyczny”) spowodował umieszczenie jego nazwiska w tytule radzieckiej książki Swietozara Efirowa: *Od Hegla do ... Gennara* (Moskwa 1960). Sam Gennaro na-

zywał swój system filozoficzny „misteryzmem”, a opierał go na fundamencie „straszliwej prawdy epibiozy” (warunkiem życia jest zabijanie i zjadanie innych żywych istot). Oryginalność Gennara jako historyka filozofii polega na przekonaniu, że każdy system filozoficzny można przełożyć na barwne plamy obrazu abstrakcyjnego. Takich obrazów olejnych namalował ponad sto, m.in.: „Heraklit”, „Demokryt”, „Gorgiasz”, „Sokrates”, „Arystoteles”, „Epikur”, „Plotyn”, „Kuzańczyk”, „Kopernik”, „Giordano Bruno”, „Bacon”, „Kartezjusz”, „Spinoza”, „Kazimierz Lyszczyński”, „Leibniz”, „Vico”, „Kant”, „Hegel”, „Schopenhauer”, „Kierkegaard”, „Marks”, „Bergson”. „Heidegger”, „Einstein”.

Jego ważniejsze prace filozoficzne to: *Considerazioni sul pensiero di Ugo Spirito*, Roma 1942; *Metafisica e problematicismo*, Firenze 1948–1953; *La caduta speculativa di Talete*, 1951, wyd. 2–1970; *La rivoluzione della dialettica hegeliana*, Roma 1954; *Introduzione al misterismo*, Roma 1954; *Problematica della filosofia odierna*, Firenze 1955; *La filosofia della storia della filosofia*, Firenze 1955; *Per una schematizzazione logico-figurativa di teorie filosofiche e cosmologiche*, Genova 1956; *Filosofia ed arte: la pittura filosofica*, Lugano 1957; *Nascita della pittura filosofica*, Brescia 1957; *Sur la peinture philosophique*, Aix-en-Provence 1957; *La fondazione critica del filosofare*, Genova 1957; *La natura come caos*, Venezia 1958; *La testa del cigno*, Genova 1961; *Culto dei miti e realtà dell'uomo*, Genova 1962; *L'uomo, la scienza e la filosofia*, Bari 1962; *Ictus. Appunti filosofici sulla morte improvvisa*, Genova 1972; *La ricerca della saggezza*, t. 2, Messina 1972–1973; *La scienza, la tecnica e la crisi filosofica dell'uomo*, Genova 1974; *Storia della filosofia e filosofi in atto*, Genova 1975; *Sulla espressione pittorica della filosofia*, Genova 1979; *Epibiosi la verità terribile*, Genova 1985; *Colombo e la filosofia*, Genova 1989; *La individualità della mente*, Genova 1990; *Il problema metafisico come mistero ipercritico*, Genova 1990. W języku polskim: *O warsztacie malarstwa filozoficznego*, [w:] *Filozofia warsztatu*, Lublin 1990, s. 159–167.

PRACE ZAKŁADU FILOZOFII KULTURY

- I — 500-lecie Grzegorza z Sanoka, Lublin 1979, s. 175.
- II — Czas w kulturze, Lublin 1983, s. 115.
- III — Studia z inkontrologii, Lublin 1984, s. 107.
- IV — Filozofia przestrzeni, Lublin 1985, s. 158.
- V — W 400-lecie urodzin Vaniniego, Lublin 1985, s. 94.
- VI — Struktura podmiotu, Lublin 1988, s. 83.
- VII — Konwersatorium z metodyki nauczania filozofii (Stefan Symotiuk), Lublin 1989, s. 111.
- VIII — Filozofia kultury (Annales UMCS, Philosophia, t. X). Lublin 1990, s. 254.
- IX — Bibliografia prac. Siedemdziesięciolecie profesora Andrzeja Nowickiego, Lublin 1989, s. 99.
- X — Filozofia warsztatu, Lublin 1990, s. 213.
- XI — Filozofia portretu (Studia z inkontrologii, część II), Lublin 1991.
- XII — Filozofia snu, Lublin (w przygotowaniu).

ISBN-83-327-0470-4