

ANNA KOSSOWSKA

AWF w Warszawie
Filia w Białej Podlaskiej

FEUERBACH O PORTRETACH

Jak wyglądał Feuerbach? Jak powinien wyglądać jego portret? Co sam Feuerbach sądził o portretach? Czy z jego wypowiedzi na ten temat można wydobyć elementy filozofii portretu? Czy za pomocą jego narzędzi pojęciowych można zbudować filozofię portretu? Oto pytania, na które chciałabym w tym artykule odpowiedzieć.

Wprawdzie wypowiedzi Feuerbacha o portretach to — na kilka tysięcy stron druku — tylko kilkanaście zdań, ale przecież można z nich wydobyć elementy jego „filozofii portretu”¹. Najważniejsze z nich znajdują się w pracach: *Myśli o mierności i nie mierności*², w *Historii nowszej filozofii od Bacona do Verulamu do Spinozy*³ oraz w listach: do E. Kappa z 26 XII 1845 r.⁴, do J. Schibicha z 15 VIII 1851 r.⁵ i z 22 III 1852 r.⁶

By odpowiedzieć na pytanie, jak wyglądał Feuerbach, musimy sięgnąć do jego portretów wykonanych za jego życia przez artystów z XIX w. i do opisów jego powierzchownie, pochodzących od niego samego, co pozwala nam porównać, jak sam siebie widział i jakim widzieli go inni.

Dwa najbardziej znane portrety Feuerbacha powstały na przestrzeni blisko kilku lat i pochodzą od ludzi jak najyczliwiej usposobionych do niego — jego kolegów i przyjaciół, których zainteresował jego wygląd. Jednak Feuerbacha spotkał zawód: niejedno w tych portretach wzbudziło jego sprzeciw. Jeden, powstały około 1845 r. w czasie pobytu w Heidelbergu, wykonany przez zaprzyjawnionego z nim, młodszego o szesnaście lat Bernharda Friesa (1820-1879), nie cieszył się uznaniem za-

¹ „Filozofia portretu” powstała kilka lat temu. Za twórcę tej nowej koncepcji filozofii uchodzi Andrzej Nowicki. „Twórcę filozofii portretu” nazwała go w tytule swej pracy T. Rzepa (*Psychologiczny portret twórcy filozofii portretu*. „Studia Filozoficzne” 1989/10, s. 13-23). Tematyce tej poświęcił on kilkanaście prac i jako pierwszy użył terminu „filozofia portretu”, określając nim jedną z najważniejszych części składowych swojego sposobu filozofowania.

² L. Feuerbach: *Myśli o mierności i nie mierności*. W: *Wybór pism*, t. 1. Warszawa 1988, s. 28.

³ Tego: *Historia nowszej filozofii od Bacona do Verulamu do Spinozy*. W: *Wybór pism*, op. cit., s. 219.

⁴ L. Feuerbach: *Ausgewählte Briefe von und an Ludwig Feuerbach*. W: *Sämtliche Werke*. Bd. 13, Stuttgart 1964, s. 152. Emilia Kapp była jego wieloletniego przyjaciela Feuerbacha. Chr. Kapp był geologiem, profesorem filozofii w Erlangen (1822-1836) i w Heidelbergu (1839-1840).

⁵ L. Feuerbach: *Ausgewählte Briefe...*, op. cit., s. 185-186. Josef Schibich pochodził z Lechwitz na Morawach. Był pedagogiem, później także gospodarzem. Utrzymywał bliski kontakt listowny z Feuerbachem (Por. *Biographische Einleitung von W. Bolin*. W: L. Feuerbach: *Sämtliche Werke*. Bd. 12, Stuttgart 1964, s. 138).

⁶ L. Feuerbach: *Ausgewählte Briefe...*, op. cit., s. 193.

równu u Feuerbacha, jak i w ród jego przyjaciół⁷. O litografii tego portretu, sporz - dzonej we Frankfurcie, Feuerbach pisał w U cie z 26 XII 1845 r. do E. Kapp: „dzi kuj za opini o moim wizerunku. W krytycznej ocenie zgadza si z moj własn , ró nimy si tylko wyra eniem (...). W zestawieniu z prawdziw , obecn osob oczywi cie obraz jest niczym, ale pami dla której obraz jest przeznaczony, jest tolerancyjna”⁸. W innym li cie, daj c upust swemu niezadowoleniu z transpozycji Utograficznej portretu, namalowanego przez Friesa, pisał: „jest to wizerunek zmarłego, a nie ywego”⁹.

Tak wi c Feuerbach prze ywał poczucie obco ci wobec swej zastygłej i niemej podobizny portretowej, trudno mu było j zaakceptowa , bo była ona pozbawiona intensywnego wra enia ycia. Z drugiej strony, bez wzgl du na to, czy była to mniej lub bardziej interesuj ca i udana próba ukazania rodkami malarskimi jego wize- runku, zdawał sobie spraw z tego, e pot nym impulsem do namalowania tego portretu była ch ocalenia jego powierzchowno ci od zapomnienia, utrwalenia jej dla tych, w pami ci których y b dzie dalej. A—jak wiadomo — pami w miar upływu lat zaciera ywe pocz tkowo wspomnienie osoby portretowanej, jej obraz blednie i ga nie, i wtedy trudno jest dowie , e wygl dała ona inaczej, ni j przedstawiono w portrecie. I w tym kontek cie skłonny był ocenia portrety bardziej tolerancyjne. Musimy jednak pami ta o tym, e Feuerbach, w przytoczonym powy ej li cie do E. Kapp, wypowiedział wspólny zarzut przeciwko portretom w ogóle, nie tylko wobec jego własnego portretu. Portrety uznaje za co bezwar- to ciowego w porównaniu z rzeczywist , prawdziw postaci ludzk . Z drugiej strony sam z pietyzmem gromadził i przechowywał portrety wielkich filozofów, m. in. Bruna, Spinozy i Kartezjusza¹⁰. Tak wi c stosunek Feuerbacha do portretów nie był jednoznaczny, oceniał je z ró nych punktów widzenia.

Drugi portret, namalowany—jak podaje Feuerbach, „w po piechu ze wszystki- mi zaletami i wadami”¹¹ przez jego koleg i przyjaciela Carla Rahla (1812-1865)¹² pochodzi z czasu podró y Feuerbacha, jesieni 1850r., do Monachium¹³. Istnieje jego fototypia, któr wykonał fotograf J. Albert w oparciu o oryginał, powstały w 1850 roku¹⁴. Stosunek Feuerbacha do tego portretu —jak wynika z przytoczonego wy ej

⁷ B. Fries wykształcenie plastyczne zdobywał ucz c si w Monachium, w Rzymie, w Düsseldorfie, w Genewie i w Pary u. Jego twórczo to w znacznej mierze obrazy olejne, akwarele i rysunki o tematyce przyrodniczej. W jego malarstwie spłoty si elementy klasycznoromantyczne z realistycznymi (Por. *Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler*, hrsg. U. Theime. Bd. 12, Leipzig 1916, s. 476-477).

⁸ L. Feuerbach: *Ausgewählte Briefe...*, op. cit., s. 152.

⁹ *Ibid.*, s. 186.

¹⁰ Tego : *Briefwechsel I. W: Gesammelte Werke*, hrsg. W. Schuffenhauer. Bd. 17, Berlin 1984, s. 240.

¹¹ Tego : *Ausgewählte Briefe...*, op. cit., s. 186.

¹² C. Rahl — ucze Akademii Wiede skiej, rytownik, miedziorytnik, przez jaki czas prowadził szkoł malarstwa w Wiedniu, potem stał si jednym z profesorów Akademii Wiede skiej. Por. *Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler*, hrsg. H. Vollmer. Bd. 27, Leipzig 1933, s. 570.

¹³ Obecnie portret ten stanowi własno wolnej niemieckiej fundacji we Frankfurcie nad Menem (*Ibidem*).

¹⁴ Ozdabia ona pierwsz stron monografii C. Beyera *Leben und Geist Ludwig Feuerbachs*, wydanej w Lipsku w 1873 r.

stwierdzenia — nie był zdecydowanie negatywny, dostrzegał jakie jego „zalety”, niestety nie wyjaśnił bliżej, jak je należy rozumieć.

W portrecie tym, ograniczonym do popiersia z głów, na bezprzedmiotowym tle, w twarzy skierowanej w lewą stronę, w spojrzeniu, dostrzegamy wyraz przenikliwość, wynikający z doświadczenia lat dojrzałych. Czoło przeoraną jest głowa, w sukienkach. Włosy są falujące, rozłożyste broda jest starannie wypielęgnowana, w sumie. Feuerbach odziany jest w ciemny, zapinany pod szyję na guzik surdut, spod którego wygląda biały kołnierzyk. Brak akcesoriów, mówiących o jego umiejętnościach i zamiłowaniach filozoficznych, wskazujących na to, że jest to wizerunek filozofa — i właśnie tego, a nie jakiegoś innego.

Nie bez znaczenia jest czas powstania portretów Feuerbacha: mieszczą się one w połowie lat 40. i na początku lat 50., gdy Feuerbach, prawie nieznan pisarz z lat 30., staje się w latach 40. osobą bardzo znaną. Dzięki *Istocie chrześcijaństwa* (1841), której poświęcono kilkadziesiąt recenzji i polemik, zdobywa sławę na całym świecie. Wiele wybitnych umysłów odczuwało wówczas potrzebę ustosunkowania się do jego filozofii. Powstała też potrzeba posiadania jego portretu u czytelników, których zainteresowały jego prace, a portrety te miały uzupełniać to, co o nim wiedziano z księzek, o dodatkową informację o tym, jak wyglądał.

Niewątpliwie sława, jaka w tym czasie otaczała filozofa, i ów potężny rezonans, jaki wywarły w umysłach jego prace, mogły przyczynić się do podjęcia decyzji o portretowaniu Feuerbacha, a także do nadania wiśszego blasku Friesowi i Rahlowi, do podniesienia w oczach ogółu rangi ich malarstwa. „Wiadomo bowiem — jak pisze Andrzej Nowicki — że jeżeli do portretowania wybrał sobie jakiegoś wielkiego filozofa, to blask przedmiotu opracowania może być w jakiejś mierze przypisany portretującemu (...)¹⁵. Im wybitniejsza postać jest portretowana, tym więcej sławy może przysporzyć osobie portretującemu.

Głowa boka przemiana, jaka dokonała się z biegiem czasu w powierzchowności Feuerbacha, znalazła wyraz w kolejnych jego wizerunkach, wykonanych przez młodszego brata J. Schreitmüllera (1842-1885). W 1863 r. sporządził on w odlewie gipsowym popiersie Feuerbacha, sprowadzone jesienią tego roku z Monachium do mieszkania filozofa¹⁶, oraz portret w profilu w postaci medalionu, który ozdabia pomnik Feuerbacha wzniesiony na cmentarzu w Norymberdze przez v. Cramera-Kletta¹⁷.

W portrecie w formie medalionu uderza przede wszystkim wyraz twarzy, niemal bolesny, z pewnym odbiciem jego żywota filozofa, ład coraz bardziej pogłębiony, rozdzielenie widać w nim a ówczesnym społeczeństwem. Feuerbach postarzał się, zaostrzyły się jego rysy, pogłębili bruzdy na czole i policzkach, nad oczami zwisały mu powieki. Twarz okala przerzedzony zarost, przechodzący w długą brodę. W postaci tej jest jednak wiele majestatu i dostojności, tyle ile może być w postawie filozofa, który pomimo najgłębszego poniesienia, opuszczenia i anonimowości

¹⁵ A. Nowicki: *Promienie epsilon i najwęższe rodzaje portretowego promieniowania*. „Przełom Humanistyczny” 1989/11, s. 48.

¹⁶ Por. *Biographische Einleitung...*, op. cit., s. 174.

¹⁷ Por. *Ibidem*, s. 207.

mowo ci”¹⁸, „zepchni cia na skrajny margines filozofowania”¹⁹, umiał zachować godność i siłę ducha. Portrety te pod wieloma względami nie różniły się od siebie. Ograniczaj się do popiersia, jeżeli nie do głowy. Wbrew negatywnym słowom Feuerbacha walory tych portretów zostały docenione przez współczesnych i potomnych. Wiadczą o tym transpozycje tych dzieł, wykonanie technik litograficznych i drzeworytniczych, przyczyniając się do rozpowszechnienia znajomości tych portretów, i tym samym rozszerzając zasięg ich oddziaływania.

Warto bliżej zastanowić się, dlaczego Feuerbach nie akceptował swoich portretów malarskich i niechętnie pokazywał je innym. Nie ulega wątpliwości, że są tu dwa momenty. Pierwszy wiąże się ze sposobem, w jaki Feuerbach pisał o własnej powierzchowności, z którego jasno wynika, że przyglądając się sobie w lustrze był uprzedzony w stosunku do tego, co w nim widział. „Jeżeli chodzi o mnie — pisał — to nie ma na co patrzeć”²⁰. Tak więc jego stosunek do własnej powierzchowności był zabarwiony ujemnie. Nie uważał siebie za modela odpowiedniego do malarskiego przedłożenia. Toteż nic dziwnego, że nie był zadowolony z portretów, które nie stawiały sobie innego celu, jak tylko uchwycenie podobieństwa, jak pokazanie jego wyglądu.

Drugi moment wiąże się z przekonaniem, że w porównaniu z własną wartością jako filozofa, jego powierzchowność fizyczna była czymś tak mało istotnym, że mógł manifestować swój pogard dla niej. Znacznie więcej o nim mówiły jego dzieła, one były jego najlepszymi portretami, drogą do poznania i wydobywania tego, co w nim najbardziej istotne i głębokie. Działo się tak dlatego, że „książki są duszmi ludzi i mają je, jeżeli nie więcej, to tyle samo siły i życia, co ludzie żywi”²¹. Tylko w książkach utrwalają się osobowość, którą sam uważał za godną utrwalenia. W książkach był w sposób prawdziwie ludzki, bowiem eksterioryzował w nich najcenniejsze treści swojego świata wewnętrznego. „Tylko w swoim zewnętrznym — pisał — rzeczywistości się wewnętrznego. Istotą życia jest eksterioryzacja życia”²². Naprawdę żyjemy wtedy, gdy nasz świat wewnętrzny przelewa się z nas na zewnętrzny i obiektywizuje się w rzeczach — dziełach wyrażających najlepsze cechy i możliwości człowieka. W książkach pisarz przypieczętował swoje poglądy, do wiadczenia, wyniki swojego życia, cały kompleks wrażeń, myśli i nastrojów, a następnie samego siebie. Dlatego słowne w rzeczywistości jego „wiernymi wizerunkami” (*getreue Ebenbildnisse*), przedłożeniem jego samego, ogniwem w łańcuchu jego duchowych metamorfoz.

Dlatego wołał, aby ludzie widzieli go takim, jakim przedstawiał go w książkach, nie takim, jakim przedstawiał go portrety, gdyż te ostatnie nie wyrażały go adekwatnie,

¹⁸ L. Feuerbach: *Ausgewählte Briefe...*, op. cit., s. 247.

¹⁹ Ibidem, s. 246.

²⁰ Ibidem, s. 193.

²¹ L. Feuerbach: *Abälard und Héloïse oder der Schriftsteller und der Mensch*. W: *Gesammelte Werke*, hrsg. W. Schuffenhauer. Bd. 1, Berlin 1981, s. 539.

²² Tego: *Wider den Dualismus von Leib und Seele, Fleisch und Geist*. W: *Sämtliche Werke*. Bd. 2, Stuttgart 1959, s. 341.

²³ L. Feuerbach: *Abälard und Héloïse...*, op. cit., s. 351-152.

nie pokazywały, kim był naprawdę. W związku z tym filozof pisał w liście z 22 III 1852 r. do J. Schibicha: „Nie mog Panu przysła swojego cielesnego wyglądu. Je li Pan chce w ten sposób zdobyć trafny wgląd we mnie i w moją filozofię, dopiero wtedy przekonasz się Pan, jaka nieskończona różnica jest pomiędzy namalowanym lub wyobrażonym a rzeczywistym Feuerbachem (...)”. Tak więc Feuerbach przestrzega Schibicha, że do prawdy o nim dochodzi się na innej drodze, nie poprzez fizyczne obserwacje jego wyglądu, które dają nam pojęcie o zmianach, jakie z biegiem czasu dokonywały się w jego powierzchowności, nie mówiły natomiast o jego dziejach wewnętrznych. O nich mówiły jego książki, np. *Teogonia*, o której pisał, że „odtworzył w niej całe swoje życie duchowe od początku do końca”²⁵. F. Mauthner stawia hipotezę, że Feuerbach wybierał z filozofów to, co go interesowało, i konstruował ich obrazy podobne do siebie²⁶. Takim autoportretem jest, według niego, książka o Baconie²⁷. A zatem, zanim Feuerbach przystąpił do charakterystyki poglądów Bacona, musiał mieć już w swojej osobowości pewne charakterystyczne rysy tego filozofa (np. fascynację przyrodą), i w ten sposób nieuchronnie sterował swój warsztat badawczy w stronę głębszych studiów nad dorobkiem poznawczym i metodologicznym Bacona. I oczywiście nie odnosi się to tylko do tego jednego konkretnego filozofa i do tej jednej konkretnej książki, ale także do innych. W końcu same tytuły dzieł Feuerbacha (zwłaszcza w zakresie historii filozofii) mówią wymownie o tym, że myśli jego konkretyzowały się wokół jakichś wybranych (szczególnie mu bliskich) myśli epok minionych, wokół najważniejszych momentów ich biografii duchowych.

Takim autoportretem Feuerbacha może być książka o Leibnizu, którego ukazuje przez pryzmat tych wartości, które trwale się w nim samym zadomowiły, i które mu zawdzięcza (indywidualizm, różnorodność, cielesność). Wyjątkowo swój nowatorski sposób uprawiania historii filozofii, powołuje się na Leibniza, który mówił o sobie, że „przez naturę i wychowanie zostałem w taki sposób ukształtowany, że w cudzych dziełach raczej szukam pożytku dla siebie, niż cudzych błędów”²⁸ i „przy każdej okazji gani reformatorów filozofii za to, że odrzucają starą filozofię, zamiast ją poprawiać i na niej dalej budować”²⁹. W związku z tym Feuerbach postuluje, by historyk filozofii na pewnym etapie własnych badań wychodził poza tekst omawianego filozofa, a więc nie ograniczał się do *Darstellung* (do referowania cudzych myśli), ale przeprowadzał *Entwicklung*. *Entwicklung* to dla Feuerbacha jednocześnie nie czynno-analityczna i syntetyczna, to teoretyczne pogłębienie prac badanego filozofa, wyeksplikowanie potencjalności ukrytych w jego myślach, ukazanie cudzych

²⁴ Tego: *Ausgewählte Briefe...*, op. cit., s. 193.

²⁵ Ibidem, s. 247.

²⁶ F. Mauthner. *Der Atheismus und seine Geschichte im Abendlande*. Bd. 4, Stuttgart u. Berlin 1923, s. 193.

²⁷ Ibidem, s. 195.

²⁸ „Natura atque institutio ita comparatus sum, ut in aliorum scriptis potius quaeram profectus meos quam defectus alienus” (L. Feuerbach: *Darstellung, Entwicklung und Kritik der Leibnizschen Philosophie*. Ansbach 1837, s. 19).

²⁹ Ibidem, s. 11.

my li jako mo liwych naszych my li³⁰. Dlatego trudne jest rozwini cie, łatwa jest krytyka. Zreszt prawdziwa krytyka polega wła nie na rozwini ciu, a jest ono mo liwe tylko przez oddzielenie istotnego od przypadkowego, absolutnego od zdeterminowanego, obiektywnego od subiektywnego³¹.

Innym autoportretem Feuerbacha jest znakomita monografia historycznofilozoficzna o politycznej aktualno ci, po wi cona czołowemu przedstawicielowi filozofii nowo ytnej Bayle'owi, który był wielkim wzorem osobowym Feuerbacha. Odnajdywał si w jego pogl dach, które stanowiły zako czenie pewnego procesu, który zaczyna si od Bacona, Spinozy i Leibniza, a kulminował w sceptycyzmie i wolnomy licielstwie Bayle'a. Feuerbacha fascynował nie tylko typ umysłowo ci Bayle'a jego wielka niezale no i wolno duchowa, ale tak e pewne momenty jego biografii duchowej. Bayle (jak Bacon i Leibniz) był filozofem, anie profesorem filozofii, „nazywał swój funkcj profesorsk niezno nym ci arem”; „Bacon uważał, e czas po wi cony stu bie pa stwowej jest straconym czasem, Leibniz odrzucił ofiarowan mu profesur na uniwersytecie w Heidelbergu”³². Mo na stwierdzi , e Feuerbach nie mógł pozosta niewra liwy na badanie tego kr gu my licieli o radykalnych tendencjach filozoficznych, bo sam pisał o sobie: „nie mam kwalifikacji na profesora filozofii wła nie dlatego, e jestem filozofem, w szczególno ci ukrytym filozofem (*KryptophUosoph*)”³³

Poszczególni filozofowie, za plecami których ukrywał si , byli personifikacjami okre lonych my li Feuerbacha, a tak e wzorami osobowymi, z którymi niejednokrotnie si uto samiał. Z drugiej strony zdawał sobie spraw z tego, e ka da obecno istnienia w ksi ce jest obecno ci cz stkow , bo obowi zkiem twórcy jest nie poprzestawanie na stworzeniu jednego dzieła, lecz tworzenie nast pnych, coraz doskonalszych dzieł, w których nieustannie rozwijałby własn osobowo i własne mo liwo ci twórcze, i które wyra ałyby go bardziej adekwatnie. „Ka de gotowe dzieło — pisał w 1846 r. w przedmowie do pierwszego wydania swoich dzieł — zmuszało mnie, abym u wiadomił sobie swoje własne bł dy i braki, i dlatego pozostawiło usilne pragnienie, by zatrze pami o nim nowym dziełem”³⁴. Z drugiej strony, jak ju wspomnieli my, *Teogoni* uważał Feuerbach za swoje „najbardziej wyko czone i najdojrzałe dzieło”, bo było ono w stopniu bez porównania wi kszym, ni inne, zako czeniem i podsumowaniem pewnych bada . Dlatego pragn ł, by oceniano go na podstawie tego dzieła w taki sposób, jak gdyby cały był w nim. Ksi ka i jej autor stanowili jedno : ksi ka była człowiekiem, a człowiek był ksi k

Podsumowuj c t cz rozwa a mo emy przyj , e Feuerbach swój „portret duchowy” tworzył przez kilkadziesi t lat pracami filozoficznymi, z których jedne były bardziej nim samym, a inne mniej.

³⁰ Por. Ibidem, s. 7.

³¹ Por. Ibidem.

³² L. Feuerbach: *Ausgewählte Briefe...*, op. cit, s. 41.

³³ Ibidem, s. 57.

³⁴ L. Feuerbach: *Aus dem Vorwort zur ersten Gesamtausgabe. W: Sämtliche Werke.* Bd. 2, op. cit, s. 403.

Jak wspomnieli my wcze niej, Feuerbach z du rezerw odnosił si do sposobu malarskiego portretowania jego postaci. Nie akceptował swoich portretów, były one dla niego polem negatywnym, negatywnymi modelami portretów. Z tego punktu widzenia s dz , e warto tu przytoczy pewn wypowied Feuerbacha, która mo e okaza si przydatna do zrozumienia tego, jakim warunkom musi—jego zdaniem — odpowiada wzrocowo sporz dzony portret „Prawdziwy, artystyczny portret— pisał—jest nie tylko odbiciem podobie stwa — poniewa upi ksza mój naturalny wygl d, idealizuje mnie, tzn. wydobywa ducha, istot mojej indywidualno ci z osłaniaj cych i ograniczaj cych domieszek, oczyszcza z plam i wad naturalnego istnienia”³⁵. A zatem Feuerbach, nie akceptuj c swoich portretów, wiedział, jakie cechy powinien mie dobry portret

Przede wszystkim w dobrym portrecie portretuj cy nie ma obowi zku zachowania wierno ci wobec oryginału, wr cz przeciwnie, nie powinien poprzestawa tylko na odbiciu podobie stwa. Obowi zkiem portretuj cego jest wydobycie tego, co w portrecie najwa niejsze, a wi c bogactwa ycia duchowego malowanej postaci, bowiem ono jest czynnikiem konstytuuj cym portret Wygl d zewn trzny jest spraw drugorz dn , fizyczna posta człowieka powinna by zwierciadłem tego, co dzieje si w jego duszy, odbiciem jego wn trza. Malarz powinien posiada umiej tno przenoszenia na płótno rodkami malarskimi charakterystycznych cech duchowego wn trza malowanej przez siebie postaci. Zdaniem Feuerbacha — portretuj cy go malarze takiej umiej tno ci nie posiadali. Przedstawili nam podobiny Feuerbacha, które zapoznaj nas z rysami jego twarzy, ale nie ukazuj jego „portretu duchowego”. Najwi ksz ich słabo ci było—zdaniem Feuerbacha—to, e nie mogły by pomocne w zrozumieniu jego filozofii, w odśloni ciu prawdy o nim samym.

Pomimo i Feuerbach nie rozpoznawał si na portretach sporz dzonych przez malarzy, z rado ci przyj ł swój portret zbudowany przez Chr. Kappa (1798-1874) z dwóch słów: „zmarłychwstały Bruno”³⁶. Słowa te zapewne były aluzj do ksi ki, która ukazała si anonimowo w 1771 roku pod tytułem *J. Brunus redivivus, ou Traité des erreurs populaires*. Wprawdzie poj cie „portretu” zazwyczaj kojarzy si nam z wizerunkiem twarzy lub postaci człowieka, przedstawionej na obrazie, rysunku, grafice czy rze bie, ale mówi si tak e o „portretach literackich”, w których tworzywem s słowa. Mo na nimi opisywa nie tylko wygl d portretowanej osoby, ale tak e charakteryzowa jej osobowo .

Je eli kto uto samia si bardziej ze swoim wiatem wewn trznym ni z wygl dem zewn trznym, to mo e uwa a portrety zbudowane ze słów za bardziej „podobne” od portretów malowanych farbami. Tak wła nie było z Feuerbachem.

Warto wi c postawi pytanie: na czym polegała swoisto portretu zbudowanego przez Kappa? Na ile portret ten był adekwatny w stosunku do „modela”? Dlaczego wzbudził on tak wielki rezonans w umy le Feuerbacha?

Kapp nie opisuje wygl du zewn trznego Feuerbacha (bowiem wygl d zewn trzny nie otwiera horyzontu prawdziwego poznania człowieka), ale chwytą pewn niepowtarzaln relacj mi dzy Feuerbachem a Brunem. Dostrzega pewne podo-

³⁵ L. Feuerbach: *My li o mierci...*, op. cit., s. 28.

³⁶ L. Feuerbach: *Briefwechsel I...*, op. cit., s. 217.

bie stwo pomi dzy tymi wybitnymi my licielami, pewn analogi pomi dzy miejscem zajmowanym przez Feuerbacha w kulturze niemieckiej XIX w., a miejscem zajmowanym przez Bruna w kulturze włoskiej XVI w. Kappowski portret stanowi pewien rodzaj autoportretu, poniewa dostarcza nam wiedzy o samym Kappie, który przyst puje do portretowania Feuerbacha z okre lonym „baga em” wiedzy i własnych przemy le na temat relacji zachodz cej mi dzy Feuerbachem a Brinim. Zauwa e w filozofii i yciu Feuerbacha i Bruna mo na wskaza na wiele momentów koresponduj cych ze sob

Z tego punktu widzenia niezwykle interesuj ce jest odnalezienie si Feuerbacha w portrecie zbudowanym z kilku słów Kappa. Mo na by to odczyta jako komunikat o uto samieniu si Feuerbacha Brunem. Warto wi c zastanowi si nad tym, co zawdzi czał Feuerbach włoskiemu my licielowi? Jak interpretowa owo identyfikowanie si Feuerbacha z Brunem? Jak dalece przyj cie tego zało enia wpływa na obraz Feuerbacha?

Nie ulega w tliwi ci, e Feuerbach, uto samiaj c si z Brunem (*Jordanus Brunus redivivus*), brał pod uwag dwa momenty. Po pierwsze przede wszystkim to, e Bruno nie był „filozofem pa stwowym”, któremu płacono za umacnianie pa stwa, porz dku społeczno-politycznego, ale filozofem, który „płacił” za głoszenie swoich pogl dów znoszeniem prze ladowa (wyrzucano go z uniwersytetów, a wreszcie spalono na stosie). Nie mo na nie zauwa y pewnej analogii mi dzy yciem Bruna a rol Feuerbacha na terenie filozofii. Bowiem u Feuerbacha powstaje nowe poj cie filozofa: prawdziwym filozofem mo e by tylko filozof niezale ny, a wi c w danej sytuacji działaj cy poza uniwersytetem. Nie wsz dzie, nie w ka dym miejscu, nie w ka dym rodowisku mo na — zdaniem Feuerbacha — w sposób niezale ny i twórczy my le . Istniej takie rodowisk w których dla niezale nych filozofów nie ma miejsca w ród profesorów filozofii, poniewa istniej cy ustrój i sposób sprawowania władzy prowadz do selekcji negatywnej, faworyzuj c pracowników posłusznych, prawomy lnych i nieoryginalnych, utrwalaj cych istniej cy stan rzeczy i nie poddaj cych go krytyce. Feuerbach nie nale ał do takich filozofów. Jeszcze jako młody człowiek miał t satysfakcj , e przez wolnomy liciele był uwa any za przywódc , ale — tak jak Bruno — musiał „płaci ” za to wyeliminowaniem ze rodowiska uniwersyteckiego. Obaj my liciele podkre lali koniecznie poszukiwania prawdy, ywej i twórczej wiedzy, na innej drodze, ni poprzez uprawianie jej na uniwersytetach i katedrach, co stanowi wiadectwo sprzeciwu wobec martwej i zako czonej wiedzy i wyraz opowiedzenia si za konieczno ci stosowania w badaniach filozoficznych innych metod od dotychczas stosowanych. Mówi c j zykiem Feuerbach filozofia winna „zej ” z katedry i przesta by spraw profesorsk , a sta si spraw człowieka pełnego i wolnego.

Zuchwała tre dzieł Bruna skłaniała drukarzy do podawania fałszywych nazw drukarni. Z kolei pierwsze dzieło Feuerbacha ukazało si w 1830 r., anonimowo i zostało skonfiskowane przez policj , a *Tymczasowe tezy do reformy filozofii* (1842) i *Zasady filozofii przyszło ci* (1843) nie mogły by wydrukowane w Niemczech i po raz pierwszy zostały opublikowane w Szwajcarii. Inna praca Feuerbacha, *Koniecznie reformy filozofii* (1842), czekała w r kopisie na wydanie a do 1874 roku i została opublikowana dopiero po mierci filozofa.

Zestawiaj c oraz porównuj c obu filozofów, dochodzimy w wyniku analizy do odkrycia wspólnego fundamentu ich postawy, którym jest zaangażowanie w głoszenie prawdy. Pomimo, e nie s sobie współczu ni, s na tyle podobni i zbliżeni w sposobie myślenia i widzenia świata, e spotykaj si po tej samej stronie barykady. Należ do filozofów niepokornych politycznie, rzucaj cych wyzwania światu, przełamuj cych stereotypy i przesady myślowe. Zachodzi mi dzy nimi wyraźne pokrewieństwo ideowe. Nic wi c dziwnego, e Feuerbach czuł si bardzo głęboko związany uczuciowo i intelektualnie z Bninem, a do subiektywnego poczucia to samo ci z jego osob , która była dla niego personifikacją „bohaterskiej miernoty” i po wi enia ycia w obronie własnych przekona . Nie ma nic przeciwko temu, by jego imi było zestawiane i porównywane z Bninem. W związku z tym uznaje za stosowne wyrazi autorowi tego porównania swój wdzi czno . W liście do narzeczonej B. Löwe z 11 I 1835 r. Feuerbach pisał: „G. Bruno to mój intymny przyjaciel i najbliższy mi duch”³⁷. Jednym z ulubionych portretów Feuerbacha, do którego musiał przywi zywać wielk wag , skoro wisił w jego gabinecie, był portret G. Bru- na w wie cu z „d bowych li ci”.

Ta fascynacja postaci Bruna doprowadziła z logiczn konsekwencj do rozbudzenia zainteresowania Feuerbacha filozofii Bruna, któr najpierw poznawał z drugiej r ki, za J. Bruckerem (1696-1770), z Hegla, a pó niej, gdy nauczył si j zyka włoskiego — z dzieł Bruna. Warto przypomnie , e w 1836 roku Feuerbach zaczą czy si włoskiego, by móc studiować dzieła Bruna w oryginale (czytał tak e łąci skie dzieła Bruna). łądy tych lektur znajdujemy w notatkach r kopi miennych Feuerbacha.

U Bruna zafascynowało go renesansowe poj cie aktywnej materii. J. Brucker, na którego powołuje si Feuerbach, wskazuje, e „z dzieł Bruna dałoby si zacytować wiele takich miejsc”, które antycypuj przekształcenie poj cia „atomu” (najmniejszego elementu nieruchomej „masy”) w rozwini te przez Leibniza poj cie „monady”, czyli najmniejszego elementu aktywnej „natury”. „Natur ” nazywał Bruno „bóstwem w rzeczach” (*deus in rebus*), rozumiej c przez to wewn trzn aktywno . Natura przedmiotu jest jego wewn trzn aktywno ci .

Z listy innych filozofów renesansowych, studiowanych przez Feuerbacha, wymieni nale y prace J. Boehmego, który — zwiedziony pewnym podobieństwem łąci skiego słowa *Qualitas* (jako) do niemieckiego słowa *Qual* (cierpienie) — wyci ga z fałszywej przesłanki (rzekomego podobie stwa) genialny wniosek, e materia jest jako ciowo zróżnicowana a obiektywne jako ci materii mają swoje ródło w cierpieniu, w trudzie, w aktywno ci materii.

„Renesansowa filozofia” Bruna (a tak e Bacona i Boehmego) była dla Feuerbacha po rednim ogniwem mi dzy poj ciami materii u Arystotelesa (dynamis, monno , pełnia mocy, pełnia aktywno ci) a poj ciami materii u Leibniza. Dla Feuerbacha istniało nadrz dne poj cie ogólne „renesansowego filozofa”, a G. Bruno, F. Bacon,

³⁷ Ibidem.

³⁸ „W moim nowym — pisał — ciemnym, bo jednookim gabinecie, do pracy mam tylko jedn ł k , na której mog si pasa moje oczy — portret Bruna w wie cu z d bowych li ci, który Pa skie niestały uwiy w dolinie Nekaru” (L. Feuerbach: *Ausgewählte Briefe...*, op. cit., s. 84).

J. Boehme byli tylko szczegółowymi egzemplifikacjami tego pojęcia. W ten sposób do swego pojęcia Renesansowej filozofii” G. Bruna wci gał i to, co znajdował u Bacona i Boehme.

W wietle tych rozważań, powinien powstać portret Feuerbacha obejmujący dwie osoby, przedstawiający Feuerbacha pod postacią Bruna, skoro Feuerbach to Bruno XIX wieku, podobnie jak Bruno był według Chr. Kappa Feuerbachem XVI wieku.

Uwagi Feuerbacha o portretach nie wyczerpują problemu jego filozofii portretu, ponieważ na fundamencie jego filozofii, a nie jedynie wytworzonym przez niego narzędziowym, takim jak „międzyprzestrzeź” czy alienacja, mogłaby zostać zbudowana bardziej rozwinięta filozofia portretu od tej, którą sam wyeksplikował.

Przy założeniu, że w rozważaniach o portretach korzystałyby z tych myśli, do których doszedł w innych dziedzinach, mogłyby to być np. rozważania dotyczące pustej przestrzeni dla aktywności oglądających. Dla Feuerbacha najgłabszymi i najbardziej fascynującymi utworami były utwory pobudzające wyobraźnię odbiorcy, zawierające „luki” (*Auslassungen*) i „puste pola” (*leere Zwischenräume*)³⁹, skłaniające czytelnika do wypełnienia ich wysiłkiem własnej aktywności myślowej. Również portretujący mogłoby koncentrować uwagę na tworzeniu portretów niedookreślonych, pozostawiając duży pole swobody dla uczestników spotkania z portretami. W rezultacie powstawałyby portrety wzbogacone o dodatkowe treści niesione przez osobowość i zdolności intelektualne osób oglądających portret. Każda z nich wnosiłaby do portretów takie treści, których inna nie potrafiła wnieść, a portret stawałby się polem interesującego spotkania różnorodnych, uzupełniających się współtwórców. Za stwierdzenie Feuerbacha, mówiłby, że „człowiek niewykształcony widzi (...) takimi samymi, a może nawet fizycznie lepiej rozwiniętymi oczami, (...) znacznie mniej niż człowiek wykształcony”⁴⁰ mogłoby mieć swój odpowiednik w rozważaniach nad recepcją portretów. Jeśli osobom oglądającym wystaw portretów byłby człowiek niewykształcony i pospolity, to w tych portretach zobaczyłby znacznie mniej od tego, który znajduje się na wysokim poziomie kulturalnym i ma bogatą osobowość. Dzięki kulturze widzimy więcej i lepiej.

Feuerbach zwracał uwagę na miejsce wystawienia obrazów, na zlokalizowanie ich w określonej przestrzeni. Są takie przestrzenie, które wpływają korzystnie i inspirują na przebieg percepcji obrazów, i takie przestrzenie, które wpływają zakłócająco i rozpraszająco, a nawet mogą jej uniemożliwić. W szczególności Feuerbach podkreślał niekorzystny wpływ „zamkniętej przestrzeni”, która może przeszkadzać w odbiorze znajdujących się w niej obrazów, bądź przestrzeni nieodpowiednich i niewłaściwych. Inaczej mówiłby, jeden i ten sam obraz w kilku różnych przestrzeniach może być odbierany zupełnie inaczej. W 1867 roku Feuerbach, będąc w pinakotece i glijotece monachijskiej, był pod wrażeniem znajdujących się w niej obrazów, zwłaszcza jego bratanka Anselma i C. Rottmanna. Wprawdzie przestrzeń jego głowy była wypełniona „przeżytymi pięknymi przyrodą”, ale — jak pisał

³⁹ L. Feuerbach: *Dodatki i uwagi. W: Wykładów o istocie religii*. Warszawa 1981, s. 332.

⁴⁰ Tego: *Darstellung, Entwicklung...*, op. cit., s. 157.

— „nie miał właściwego nastroju do oglądania obrazów w zamkniętej przestrzeni”⁴¹ i musiał wyjść na wolne powietrze.

Warto byłoby postawić się tymi rozważaniami Feuerbacha na obszarze filozofii portretu. Jeśli nie ma przestrzeni obojczy, to zmiana tła portretów może zmieniać spostrzegane na nich osoby. Pamiętaj o tym, że sam Feuerbach tej myśli nie wypowiedział, możemy jednak sami ją wydobyć, uwzględniając nie tylko to, co jest przez Feuerbacha wyrażone *explicite*, ale także te myśli i przypuszczenia, które *implicite* tkwią w jego pismach. W pracy o Leibnizu Feuerbach pokazuje w praktyce, jak należy wychodzić poza tekst omawianego przez siebie filozofa, a więc nie ograniczać się do *Darstellung*, ale przeprowadzać *Entwicklung*, czyli rozwijać te myśli i przypuszczenia, które u filozofa występują w postaci założeń. „Z tego co powiedziane — pisze — wydobywamy to, co nie zostało powiedziane, ale *implicite* tkwią w tym, co zostało powiedziane”⁴².

Z całej filozofii Feuerbacha najbardziej znane jest pojęcie alienacji. Warto więc byłoby również przebadать wszelkie zjawiska alienacyjne, jakie zachodzą w świecie portretu. Warto tu zwrócić uwagę, że Feuerbach podkreślał ogromne znaczenie włoskiego malarza A. Orcagni (1308-1368)⁴³, który podobno jako pierwszy spośród artystów nowożytnych namalował swój autoportret⁴⁴. Wiadomo, że w okresie renesansu jednym z przejawów alienacji było negowanie znaczenia indywidualności twórcy w sztuce. Uważano się, że twórca biernie odtwarza rzeczywistość, wyalienowany z człowieka zdolności twórcze, i tym samym zabija siebie. Dopiero we wczesnym renesansie odkryto, że artysta jest twórcą i wnosi coś własnego w swoje dzieła — i wtedy zainteresowano się osobą twórcy, a to zainteresowanie sprawiło, że pojawiło się zapotrzebowanie na portrety twórców.

Podsumowując dotychczasowe rozważania, warto byłoby zastanowić się nad tym, jak powinien wyglądać portret Feuerbacha zgodnie z jego filozofią portretu. Skoro dla Feuerbacha najlepszym portretem pisarza były jego dzieła, a w dobrym portrecie problem podobieństwa miał znaczenie podrzędne, powinien powstać portret, w którym malarz znacznie mniej interesowałby się portretowaniem wyglądu zewnętrznego, a znacznie bardziej portretowanie osobowości i świata wewnętrznego Feuerbacha. Mogłoby powstać portret z bogatym kontekstem intelektualnym, ukazujący Feuerbacha w roli pisarza, w momencie pisania z charakterystycznym dla niego narzędziem pracy, a więc z piórem lub ze stworzonym przez niego dziełem, czyli z książką.

Zgodnie z założeniami metodologicznymi teorii EIS, stworzonej przez A. Nowickiego, warto byłoby przedstawić Feuerbacha w „spotkaniach z innymi ludźmi”, a więc nie samego, ale ukazać go w różnych typach relacji łączących go z innymi ludźmi, np. w gronie osób mu bliskich, z rodziną — z żoną i córką — z rodzicielstwem i z rodzicami, lub w towarzystwie przyjaciół i wybranych myślicieli.

⁴¹ L. Feuerbach: *Ausgewählte Briefe...*, op. cit., s. 344.

⁴² Tego: *Darstellung, Entwicklung...*, op. cit., s. 7.

⁴³ Por. L. Feuerbach: *Historia nowszej...*, op. cit., s. 219.

⁴⁴ Por. M. Wallis: *Autoportret*. Warszawa 1964, s. 40.

przeszło ci („portrety inkontrolowane”)⁴⁵. Mo na te sporz dzi cał seri wizerunków Feuerbacha, w których uchwycona byłaby relacja, łącząca Feuerbacha z rzeczami, na które zwracał uwagę, i które były dla niego w życiu ważne, oraz w charakterystycznych dla niego sytuacjach i w działaniu, a więc ukaza go np. w trakcie gry na flecie, w czasie wycieczki na tle krajobrazów górskich, w trakcie przejazdu konnej, w gabinecie przy pracy lub w galerii obrazów („portretowanie przedmiotami”)⁴⁶. Mo liwe te byłoby na gruncie tej teorii pokazanie na portrecie treści filozofii Feuerbacha⁴⁷, a także sporządzenie takiego portretu, który pozostawiłby pole dla współtwórczej aktywności uczestników spotkań z portretami Feuerbacha (portret spacjogeny)⁴⁸.

Kiedy w 1984 roku rysowałam portret Feuerbacha, zalecało mi tylko na odtworzeniu wyglądu jego twarzy. Gdy ten portret rysowałam dzisiaj, mając nie tylko własną wiedzę o życiu i twórczości Feuerbacha, ale także więcej przemyśleń z zakresu filozofii portretu, narysowałam go inaczej, próbując ukazać postać Feuerbacha w otoczeniu jego dwóch głównych dzieł i z portretem Giordana Bruna na ciele, skoro Feuerbach to *Bruno redivivus*.

Obecnie, kiedy znana jest cała twórczość Feuerbacha, i kiedy powstało wiele księжек proponujących różne interpretacje jego filozofii, przed artystami staje problem inny, nie tylko informowanie o jego wyglądzie, ale sporządzenie takiego portretu, który pokazałby go jako twórcę systemu filozoficznego, dając malarską interpretację jego filozofii.

⁴⁵ Por. A. Nowicki: *Filozofia warsztatu pracy twórczej i warsztat filozofii portretu*. „Edukacja Filozoficzna” 1989/7, s. 295.

⁴⁶ Por. Ibidem, s. 297.

⁴⁷ Por. A. Nowicki: *Portrety teologów*. „Euhemer” 1980/1, s. 37.

⁴⁸ Por. tego : *Formy ergantropii w portretach fotograficznych*. W: *Struktura podmiotu*. Lublin 1987, s. 67.