

ANDRZEJ NOWICKI

FILOZOFIA WARSZTATU PRACY TWÓRCZEJ
I WARSZTAT FILOZOFII PORTRETU.
WYKŁADY MONOGRAFICZNE NA UMCS W LATACH 1987—1989

20 października 1987 roku rozpocząłem na UMCS cykl wykładów monograficznych z filozofii warsztatu dla studentów III, IV i V roku filozofii i dla absolwentów wychowania muzycznego. Wykład został zaplanowany na cztery semestry (po 30 godzin każdy). Przedstawiony tu konспект obejmuje częściowo to, co zostało już wygłoszone, częściowo to, co zostanie wygłoszone.

TEMAT I: FILOZOFIA WARSZTATU PRACY TWÓRCZEJ

Wstęp: analiza dwóch obrazów pokazujących różne warsztaty oraz rysunku pokazującego rodzenie się filozofii warsztatu.

1. Rudolf von Alt (1812—1905); Warsztat malarza Hansa Makarta (1840—1884). Najważniejszym składnikiem tego warsztatu jest ogromna przestrzeń wypełniona niezwykle bogatym zbiorem rozmaitych drogocennych przedmiotów-modeli, których wyglądy przenoszone będą przez malarza na jego płótna;

2. Georg Friedrich Kersting (1785—1847); Warsztat malarza Caspara Davida Friedricha (1774—1840), obraz olejny z 1819 roku. Najważniejszym składnikiem tego warsztatu są pamięć i wyobraźnia malarza. Warsztat Friedricha jest mały i zupełnie pusty, ponieważ twórca sądził, że obecność jakichkolwiek obcych przedmiotów przeszkadza, rozprasza uwagę, działa zakłócające na światy powstające wewnątrz jego obrazów (nastrojowych pejzaży);

3. Władysław Wit wieki (1878—1948); Warsztat starożytnego rzeźbiarza Fidiasza (z V w. p. n. e.) — rysunek z 1920 roku. Rzeźbiony posąg Ateny jest pokazany jako dzieło zbiorowe Fidiasza i jego czterech pomocników, którzy również mają w sobie coś *boskiego*, ponieważ bez pracy fizycznej opartej na znajomości tworzywa nie może

powstać doskonałe dzieło. Szóstą osobą na rysunku jest filozof obserwujący pracę rzeźbiarza i budujący filozofię warsztatu.

1. Przez warsztat rozumieć będziemy warsztat pracy twórczej, w szczególności warsztat filozofa, historyka filozofii, malarza, kompozytora, muzykologa, geofizyka (z tych dziedzin czerpane będą przykłady).

2. Przez filozofię warsztatu rozumieć będziemy całość wiedzy filozoficznej związanej z projektowaniem, budowaniem i funkcjonowaniem warsztatów, w szczególności:

- a) rozważania nad aparaturą pojęciową rozważań o warsztacie;
- b) rozważania nad przestrzenią i strukturą warsztatu;
- c) analizę porównawczą różnych warsztatów;
- d) projektowanie optymalnych warsztatów.

3. Centralną kategorią filozofii warsztatu jest rzecz (*res*) ujmowana w trzech podstawowych aspektach:

a) *res facta* (termin Jana Tinctorisa z 1477 r.) czyli dzieło wytworzone w warsztacie;

b) *res creanda* (lub: *res ad quam*) czyli projekt dzieła, którego jeszcze nie ma;

c) *res ex qua* czyli podstawowe tworzywo.

4. Każdy warsztat budowany jest ze względu na *res ad quam*, czyli dla wytworzenia projektowanego dzieła.

5. Przestrzeń warsztatu obejmuje:

a) twórcę;

b) współtwórców (tych, którzy działają obok twórcy i tych, których twórca nosi w sobie, na *polu dajmoniona*);

c) zbiór przedmiotów (tworzywo);

d) zbiór narzędzi (zarówno przedmiotów materialnych jak i tych narzędzi pracy, które twórca nosi w sobie; np. zbiór narzędzi pojęciowych badacza);

e) dzieła rozpoczęte (z elementami własnej podmiotowości, której wymagania stawiają twórcy opór);

f) dzieła ukończone, które mogą funkcjonować jako bodźce lub tworzywo;

g) szczególne własności przestrzeni (wynikające z tego, co w niej jest, a także z układu składników warsztatu).

6. Przestrzeń warsztatu posiada własności magnetyczne, przyciągające przedmioty potrzebne do budowy dzieł i ludzi zafascynowanych procesem powstawania dzieł.

7. W przestrzeni warsztatu może pojawić się:

a) uczeń pragnący poznać warsztat mistrza, żeby tworzyć doskonałe dzieła;

b) badacz pragnący poznać warsztat, żeby zebrać materiały do budowanej przez siebie filozofii warsztatu;

c) osoba pragnąca sporządzić portret twórcy, stosująca *metodę portretowania warsztatem*.

3. W przeciwieństwie do przestrzeni, w której ludzie maleją (są poniżani, poniewierani, lekceważeni, unicestwiani), przestrzeń warsztatu ma własności nobilitujące, jest przestrzenią, w której człowiek rośnie, staje się osobą godną szacunku; znalezienie się w przestrzeni warsztatu może nadawać życiu ludzkiemu sens; może sprawiać, że człowiekowi „rosną skrzydła”.

9. Podstawowym składnikiem warsztatu jest gromadzone tworzywo (*res ex quibus*), oraz zbiór narzędzi do pracy nad tym tworzywem.

10. Życie warsztatu związane jest z napięciem pomiędzy projektem (*res ad quam*), a tworzywem (*res ex qua*). W tym polu napięcie zostaje wytworzone dzieło (*res facta*), które opuszcza warsztat, rozpoczynając samodzielne życie poza warsztatem.

11. Twórczość polega na tym, że z tworzywa zebranego ze względu na projekt, wytworzone zostaje dzieło:

res ad quam → *res ex qua* → *res facta*

12. Tworzywo może pełnić rolę bodźca. Źródłem projektu może być fascynacja ogólnymi, szczególnymi i jednostkowymi własnościami tworzywa, które w takiej sytuacji staje się w pewnym sensie *współtwórcą dzieła*:

res ex qua → *res ad quam* → *res facta*

13. Spotkania z wytworzonymi dziełami polegają na tym, że w polu spotkań pojawiają się projekty, a pod ich wpływem gotowe dzieła zostają przekształcone w tworzywo, z którego będą wytwarzane nowe dzieła. *Res facta* może być przekształcona w *rem ex qua*.

14. Dla filozofii warsztatu twórca jest częścią warsztatu. Występuje tu zależność dwustronna. Twórca tworzy warsztat, ale tylko dzięki warsztatowi twórca staje się twórcą; warsztat formuje osobowość twórcy.

15. Do budowanego przez siebie warsztatu twórca wnosi projekty i narzędzia, natomiast tworzywo bierze z zewnątrz.

16. Zgodnie z prawami ergantropii twórca jest obecny w warsztacie:

a) w projekcie, dzięki któremu powstaje warsztat;

b) w wyborze, sposobie zbierania i sposobie porządkowania tworzywa;

c) w charakterystycznym zestawie narzędzi (częściowo przejętych od nauczycieli, częściowo zmodyfikowanych, częściowo tych, które sam wytworzył);

d) w sposobie przetwarzania tworzywa w dzieła:

- w sposobie myślenia (filozof), stawiania pytań;
 - w sposobie badania (uczony);
 - w sposobie komponowania (kompozytor);
 - w sposobie widzenia, wyodrębniania tego, co istotne, abstrahowania od tego, co nieistotne (malarz), itd.;
- e) w gotowych dziełach noszących na sobie piętno jego stylu.

Do wszystkich tych punktów odnosi się równanie: *est modus in rebus = est homo in rebus*. Wynika stąd zróżnicowanie kategorii *modus* (sposób projektowania, sposób zbierania, sposób porządkowania, sposób wytwarzania narzędzi i posługiwania się nimi, sposób przetwarzania tworzywa, sposób istnienia w wytworzonych przedmiotach).

17. Twórczość jest zawsze współtwórczością (aktywnością konkreatywną). Każde dzieło powstaje zawsze dzięki wielu współtwórcom.

18. We wszystkich warsztatach (bez względu na to, czy są to warsztaty filozofów, malarzy, kompozytorów, historyków filozofii czy muzykologów), można wyróżnić następujące podstawowe kategorie współtwórców:

a) myśliciele, którym twórca zawdzięcza podstawowe pojęcia organizujące twórczość: dzieło, tworzywo, narzędzia, wartość itd. i dzięki którym podejmuje decyzję autokreacyjną, która czyni z niego podmiot pracy twórczej i każe mu budować warsztat;

b) nauczyciele twórcy, którzy rozbudzili jego zainteresowania, nauczyli sposobu patrzenia, zbierania materiałów, przekazali narzędzia i metody; zafascynowali go swymi osiągnięciami i pobudzili do naśladowania, współzawodnictwa, szukania własnej drogi;

c) osoby wytwarzające bodźce, pobudzające wyobraźnię;

d) osoby, które dostarczyły tworzywo częściowo już przez nie przetworzone (i są obecne w tym tworzywie);

e) osoby pomagające, współpracujące;

f) osoby spotykające się z wytworzonymi dziełami i dokonujące re-kreacji tych dzieł we własnym umyśle;

g) nauczyciele tych osób, zwłaszcza ci, którzy rozbudzili w nich potrzebę spotkania się z muzyką, malarstwem, poezją, filozofią, pracami naukowymi i uczyli, jak korzystać z dzieł wytworzonych przez innych ludzi.

19. *Res ad quam* może być przez twórcę ujmowana jako jakieś jedno dzieło albo jako całość tego, co twórca chce po sobie pozostawić, czyli *działa zebrane*.

Działa zebrane obejmują zarówno:

a) dzieła już wytworzone (*res factae*), jak i

b) dzieła rozpoczęte (*res inchoatae*), wymagające dokończenia, oraz

c) dzieła projektowane (*res creandae*), których jeszcze nie ma.

Idea dzieł zebranych nasycza tworzone dzieła dodatkową treścią. Dzięki tej perspektywie dzieło jest nie tylko dziełem, ale także ogniwem łańcucha dzieł (albo ogniwem wielu różnych łańcuchów), wchodzi z innymi dziełami w skomplikowane stosunki: dla jednych jest *polem*, *dojścia*, dla innych *polem wyjścia*, dla jeszcze innych *polem równoległym* lub *polem przejścia*. Stosunki takie mogą łączyć ze sobą dzieła różnych twórców.

Mogą być twórcy, którzy już w momencie projektowania własnego dzieła ujmują je jako element globalnej wizji kultury — wyrastający z tysięcy innych dzieł, mający być źródłem inspiracji (tworzywem) dla tysięcy dzieł, które powstaną w przyszłych stuleciach.

20. Z ontologicznego punktu widzenia warsztat składa się ze składników niejednorodnych. Nawet w tej swojej części, jaką jest tworzywo czyli zbiór charakterystycznych (dla danego warsztatu) przedmiotów. Dwa przykłady:

A. Podstawowym tworzywem historyka filozofii są — jak mówił Władysław Tatarkiewicz — myśli filozofów. Są one czerpane z dzieł samych filozofów (z rękopisów, dzieł drukowanych, przekładów) i z opracowań innych historyków filozofii (wraz z ich interpretacjami tych myśli). Tworzywo to — pod względem ontologicznym — składa się z trzech różnych zbiorów:

- a) przedmiotów materialnych wytworzonych przez innych ludzi (rękopisów, książek, artykułów, mikrofilmów, kserokopii);
- b) z własnych notatek sporządzonych przez historyka filozofii;
- c) z wiedzy, czyli ze zbioru informacji zapamiętanych, przetworzonych i wytworzonych przez siebie.

Dwie pierwsze klasy obejmują przedmioty materialne (psychofizyczne), trzecia — wytwory psychiczne.

B. Podobnie w warsztacie malarza mamy trzy zbiory:

- a) przedmioty materialne (fizyczne i psychofizyczne), których wyglądy zamierza malarz odtworzyć;
- b) własne szkice i notatki;
- c) wyglądy zapamiętane (a także przetworzone i wymyślone).

21. W pracach o warsztatach bibliograficznych historyków literatury uwzględnia się tylko przedmioty pierwszego rodzaju (dzieła pisarza i literatura pomocnicza). Pomija się ontologiczne zróżnicowanie sposobu istnienia: książek, notatek, informacji zapamiętanych.

Gruntownego wyjaśnienia wymaga pojęcie *notatek* i *szkiców*. Funkcjonują bowiem dwie milczące, a fałszywe przesłanki:

- a) że notatki należy sporządzać tylko wówczas, kiedy nie ma się własnej książki, kserokopii czy mikrofilmu;
- b) że notatka jest zwykłym powtórzeniem tego, co jest w książce.

Z pola uwagi znika w ten sposób to, co najważniejsze, to mianowicie, że sporządzanie notatek nie jest mechanicznym kopiowaniem (i namiastką) materiału pełnowartościowego, ale jest (i powinno być) samodzielną pracą nad tekstem, opartą na niezwykle trudnych i odpowiedzialnych decyzjach: co uznać za istotne, a co pominąć, a także, co uznać za powiązane ze sobą.

Notatki są (i powinny być) wybieraniem, wydobywaniem tego, co ważne i abstrahowaniem od tego, co nie będzie nam potrzebne. To samo dotyczy rysunków i szkiców, jak uczył Władysław Witwicki.

22. Istotną cechą sporządzanych notatek powinny być ich przemysłane różnicowanie. Na przykład to, co najważniejsze, powinno być wyróżnione graficznie: umieszczone w miejscu centralnym, wypisane wielkimi literami, większymi, niż wszystkie inne, powinno być spacjowane, podkreślane, wyróżniane barwą i dodatkowymi znakami (np. plusami, wykrzyknikami, strzałkami).

23. Odkrywane związki między informacjami najlepiej przedstawić w postaci diagramów: rzędów, szeregów, kół, prostokątów, modeli przestrzennych wskazujących na charakter powiązań (zjawiska będące częścią innych zjawisk, zjawiska należące do tej samej klasy, zjawiska będące przyczyną, skutkiem lub przeciwieństwem innych zjawisk; kolejność chronologiczna, aksjologiczna, mnemotechniczna, alfabetyczna).

24. Tak sporządzane notatki (pkt. 22 i 23) nie są namiastką pełnowartościowego materiału (np. książek), ale są wytworem pracy analizującej, wartościującej, porządkującej; mogą więc posiadać większą wartość naukową od tych materiałów, z których są sporządzane.

25. Należy odróżnić optymalne rozmiary warsztatu od rozmiarów maksymalnych.

Wydawać by się mogło, że warsztat najlepszy to ten, który zajmuje najwięcej miejsca (setki metrów sześciennych, sal, półek, skrzyń), w których jest najwięcej książek, reprodukcji, płyt, teczek i zeszytów z notatkami. Niekiedy podejmuje się temat tak obszerny, że materiały do niego można by gromadzić w nieskończoność i nigdy nie przystąpiłoby się do właściwej pracy, ponieważ miałoby się paraliżującą świadomość czątkowości, niekompletności potrzebnego materiału.

Warsztat nie powinien przekraczać takich rozmiarów, które mogą być myślowo opanowane przez jego twórcę. W warsztacie zbyt wielkim — łatwo można się zgubić. Nadmiar zgromadzonych informacji może utrudniać szybkie dotarcie do informacji najważniejszych. To, co najważniejsze, może utonąć w masie szczegółów drugo-, trzecio-, dziesięciordernych.

Przy planowaniu warsztatu należy wyważyć proporcje między czasem poświęconym na jego budowanie, a czasem przewidzianym na pracę twórczą.

Najlepsze notatki to wcale nie te, w których wszystko zostało zanotowane (skopiowane), ale te, w których:

- a) trafnie wydobyto to, co najważniejsze;
- b) trafnie pominięto sprawy drugorzędne;
- c) trafnie uchwycono najważniejsze powiązania.

Najcenniejszy typ notatek, to skorowidze rzeczowe i diagramy łączące informacje w system powiązań. To samo dotyczy strategii zapamiętywania. Najlepsza pamięć to nie pamięć najbardziej pojemna, ale selektywna i systemowa — o najgęstszej sieci powiązań między elementami zapamiętanymi.

26. Istnieje wiele barier utrudniających budowę warsztatu. Najważniejsze bariery to:

a) bariera biologiczna — ograniczona liczba lat życia, ograniczona liczba godzin, które można wygospodarować na pracę twórczą; bariera szybkości czytania (tak, żeby nie przeoczyć tego, co najważniejsze), bariera szybkości sporządzania notatek, bariera szybkości pisanja własnych tekstów;

b) bariery *geograficzne* polegające na tym, że w mieście, w którym się znajdujemy, szybko wyczerpuje się zapas książek potrzebnych do pracy nad wybranym tematem (zapas obrazów do obejrzenia w muzeach, zapas muzyki do wysłuchania, zapas specjalistów, z którymi należałoby przekonsultować pojawiające się trudności). Dalsze miesiące pracy w tym samym miejscu nie przyniosą niezbędnego przyrostu informacji. Stąd właśnie — dla powstawania dobrych prac doktorskich i habilitacyjnych, a także dla powstawania dzieł malarskich i muzycznych — niezbędne są wielomiesięczne staże za granicą (nie tylko ze względu na dostęp do materiałów, których nie ma w kraju, ale także i przede wszystkim dla poznania innych warsztatów pracy);

c) bariery ekonomiczne polegające na tym, że olbrzymia większość twórców (pracowników naukowych, artystów itd.), nie ma:

- ani dostatecznej ilości wolnego czasu na pracę twórczą;
- ani środków finansowych do zakupienia wszystkich potrzebnych materiałów potrzebnych do pracy;
- ani odpowiednio przygotowanego miejsca do pracy;
- ani miejsca na warsztat o optymalnych rozmiarach.

Należy do tego dodać i to, że pewnych potrzebnych rzeczy w ogóle nie ma. Nawet gdyby się miało odpowiednie środki finansowe i miejsce do przechowywania zakupionych materiałów, to często nawet najbardziej niezbędnych rzeczy nie ma w sprzedaży (dotyczy to nawet tak elementarnych materiałów jak maszyny do pisania, taśmy, kalki, papier, farby, instrumenty muzyczne itd.).

W ten sposób projektowanie optymalnego warsztatu nabiera cha-

rakteru utopijnego. Modne stało się piętnowanie *postaw roszczeniowych*, ale wymuszona rezygnacja twórców z budowy optymalnego warsztatu sprawia, że nie wytwarzają dzieł tak doskonałych, które mogłyby zostać przez nich wytworzone, gdyby mieli odpowiednie warunki, tworzywo i narzędzia pracy.

Sprawa budowy optymalnego warsztatu nie może być uważana za prywatną sprawę twórcy. Jest sprawą ogólnospołeczną i powinna być przedmiotem polityki kulturalnej, która powinna zapewnić optymalne warunki dla tworzenia kultury narodowej — a nie tylko interesować się wartością propagandową tego, co jest wytwarzane.

27. Do najważniejszych składników warsztatu należą narzędzia pracy. Pomijamy tu problematykę narzędzi materialnych w postaci maszyn, komputerów, instrumentów muzycznych, pieców do topienia metali i sporządzania odlewów. Zajmiemy się problematyką narzędzi pojęciowych, a więc stylu myślenia twórców, sposobu, w jaki tworzą.

W przypadku filozofa, historyka filozofii, muzykologa, a także wielu przyrodników, wartość osiągnięć zależy nie tylko od bogactwa zebranego materiału, ale także i przede wszystkim od narzędzi, czyli:

- a) od umiejętności wybrania najlepszych narzędzi z tych, które już istnieją;
- b) od umiejętności modyfikowania (doskonalenia) wybranych narzędzi, umiejętności przystosowania ich do potrzeb, do charakteru badanego materiału (przetwarzanego tworzywa);
- c) od umiejętności wytwarzania nowych narzędzi;
- d) od umiejętności posługiwania się tymi narzędziami.

CHARAKTERYSTYKA DWUNASTU WARSZTATÓW

Podstawą tej charakterystyki jest wskazanie na — wyróżniającą ten właśnie konkretny warsztat — kolekcję najważniejszych przedmiotów. Omówione zostaną warsztaty następujących osób: Antoni Bolesław Dobrowolski, Boris P o r e n a, Władysław Witwicki, Wolfgang Amade Mozart, Loredana Lipperini, Olivier Messiaen, John C a g e, Dick H i g g i n s, Bogusław Schaeffer, Giordano Bruno, Emanuele Gennaro, a w drugiej części omówię obszerniej własny warsztat.

1. Antoni Bolesław Dobrowolski, geofizyk

W centrum warsztatu kolekcja składająca się z trzech tysięcy gwiazdek śniegowych (*najpiękniejszych klejnotów natury*). Nie jest to kolekcja przedmiotów fizycznych, ponieważ — jako przedmioty fizyczne — gwiazdki są wyjątkowo nietrwałe (ich *życie* można mierzyć ułamkami sekund) i zbyt małe (kilka milimetrów średnicy); więc zamiast nich zbiera się przedmioty psychofizyczne, czyli powiększenia fotograficzne na-

klejone na kartony, różniące się od rzeczywistych gwiazdek śniegowych: trwałością, rozmiarem, niezmiennością, brakiem barwy, płaskością (w rzeczywistości gwiazdki nie są dwuwymiarowymi blaszkami, ale trójwymiarowymi bryłkami), wybranym (w pełni ukształtowanym) momentem rozwoju. Przedmioty te są więc w znacznej mierze wytworem badacza, zależnym od jego potrzeb, pomysłowości, instrumentów. Może je wprowadzić porównywać z gwiazdkami oglądanymi przez mikroskop i z wyglądami zapamiętanymi (i częściowo przetworzonymi przez umysł, zwracający uwagę na wybrane aspekty uznane za istotne, pomijający to, co uważa za nieistotne). Kolekcja ta służy do kilku celów:

- a) jest materiałem do wykrywania praw rządzących procesem formowania się gwiazdek i wyjaśniających różnorodność ich kształtów;
- b) zaspokaja estetyczną potrzebę spotykania się z przedmiotami pięknymi,
- c) służy jako model do analizowania utworów muzycznych i poetyckich.

2. Boris Porena, kompozytor i muzykolog

Najdziwniejszą osobliwością warsztatu tego kompozytora jest ogromna kolekcja licząca wiele tysięcy chrząszczy (w czasie kilkudniowego pobytu w Polsce Porena nie tylko wygłaszał odczyty, dyskutował i grał na fortepianie, ale także łapał w lesie chrząszcze). Kolekcja ta jest źródłem inspiracji zarówno w pracy kompozytorskiej jak i naukowo-badawczej; zwiążek entomologii z muzykologią opiera się na zauważonej przez P o r e n ę analogii pomiędzy doskonałością budowy utworów Bacha, a doskonałością budowy organizmu owada.

3. Władysław Witwicki, psycholog i malarz

Wieloletnie studia nad życiem, osobowością i dziełami W i t w i e k i e g o doprowadziły do przekonania, że podstawą jego warsztatu była kolekcja fascynujących go wyglądnów ludzi i rzeczy; kolekcja składająca się z wyglądnów zapamiętaných, naszkicowaných i reprodukcji. Wyglądnów zapamiętane i naszkicowane nie są kopią przedmiotów, ale ich interpretacją: wydobywają to, co istotne, pomijają to, co nieistotne. Drugim składnikiem warsztatu były różnorodne tworzywa, fascynujące W i t w i e k i e g o ukrytymi w nich możliwościami: utrwalania w tym tworzywie interesujących wyglądnów. Trzecim składnikiem były wyglądnów wytworów ludzkich jako materiał do poznawania życia psychicznego twórców (charakterystyczna dla Witwickiego metoda: odtwarzanie życia psychicznego ludzi przez psychologiczną analizę ich wytworów). Pozostałe elementy warsztatu były podobne do warsztatów innych psychologów.

4. Wolfgang Amadeus Mozart, kompozytor

Kolekcja zauważanych i zapamiętywanych, a fascynujących go brzmień:

- a) indywidualnego brzmienia głosu danej śpiewaczki, jej umiejętność śpiewania i nasycania śpiewu uczuciem;
- b) indywidualnego brzmienia konkretnego instrumentu oraz sposobu wydobywania z niego dźwięków przez konkretnego instrumentalistę.

Te brzmienia były najważniejszymi bodźcami wprawiającymi wyobraźnię muzyczną Mozarta w ruch. Komponował przeważnie na określony głos i określonego instrumentalistę, starając się o to, żeby skomponowany utwór pasował do konkretnego wykonawcy tak, jak dobrze skrojone ubranie (ulubione przez Mozarta porównanie kompozytora do krawca).

5. Loredana Lipperini, muzykolog

W przeciwieństwie do tych muzykologów, dla których podstawą badań nad twórczością Mozarta są partytury (rękopisy i druki), dokumenty, książki, opracowania, w tym warsztacie największe zaczenie ma kolekcja płyt — wiele różnych wykonań tych samych utworów (na przykład 33 różne wykonania opery *Don Giovanni*). Z płyt i taśm korzysta każdy współczesny muzykolog, ale przeważnie zakłada się, że podstawę dla analizy może być jedno dobre wykonanie. Dla Loredany Lipperin: istotna jest wielowersyjność kompozycji Mozarta.

6. Olivier Messiaen, kompozytor

Najbardziej interesującą osobliwością warsztatu kompozytorskiego Messiaena jest zbiór taśm magnetofonowych z nagrałymi głosami egzotycznych ptaków. Kolekcja ta służy do trzech celów:

- a) wykorzystywana jest jako tworzywo (głosy ptaków z taśmy włączane są w swoim autentycznym kształcie, lub po przetworzeniu do własnych utworów);
- b) jest przedmiotem badań melodyki, rytmu, skal;
- c) służy jako model przy komponowaniu muzyki instrumentalnej

7. John Cage, kompozytor

Osobliwością tego warsztatu jest zbiór nagranych na taśmę magnetofonową przypadkowych dźwięków środowiskowych, które dotąd uważano za czynnik zakłócający odbiór kompozycji. Cage uznał te przypadkowe dźwięki, szumy, szmery za tworzywo własnych kompozycji. Drugą osobliwością tego warsztatu jest księga chińska *I Ching* z tablicami przypadkowych układów, które pozwalają na wyeliminowanie wła-

nych decyzji i nadanie kompozycji charakteru maksymalnie przypadkowego.

8. Dick Higgins, kompozytor i malarz

Tworzywem w tym warsztacie mogą być utwory innych kompozytorów (Haydna, Chopina, Mendelssohna, Skriabina), natomiast od Higginsa pochodzi przede wszystkim wymyślony przez niego sposób ich przekształcania. Do przekształcania służą barwne kompozycje malarskie Higginsa (realistyczne i abstrakcyjne), wykonywane na przezroczystej folii nakładanej na partyturę (metoda *overlay*). Przypadkowe skrzyżowania znaków partytury z liniami i barwnymi plamami rysunków są odczytywane jako dyrektywy przekształcania utworu zanotowanego w partyturze.

9. Bogusław Schaeffer, kompozytor i filozof muzyki

Tym, co przede wszystkim różni Schaeffera od innych kompozytorów, jest koncentracja uwagi na *możliwościach muzyki*. W *Muzyce*. — pisze Schaeffer — *dokonują się stale odkrycia, toteż obecnie możliwości muzyki są olbrzymie, ale większość kompozytorów nie zna tych możliwości, nie interesuje się nimi i dlatego ich dotychczasowe wyszkolenie było stosunkowo małe. Możliwości muzyki nie należy rozumieć tylko w sensie ilości środków. Ich pomnożenie nie jest łatwe; jest często iluzoryczne, pozorne. Największe przemiany muzyczne dokonywały się nie dzięki dodawaniu do konwencjonalnego repertuaru nowych mediów kompozycyjnych, lecz przez zmiany samej koncepcji kompozycyjnego postępowania. Aby takie zmiany mogły zaistnieć, trzeba często sięgać do samych elementów muzycznych, weryfikując — raz jeszcze, na własny użytek — aktualny zasób środków z punktu widzenia możliwości dokonywania w nich zmian.*

Twórca kompozytor — powiada Schaeffer — *powinien pobudzać innych do działania w zakresach, które oni zaledwie przeczuwają, powinien starać się — jako nauczyciel kompozycji — przede wszystkim o rozszerzenie pola widzenia swoich uczniów, aby tam, gdzie inni widzą tylko dwie możliwości, zauważali jeszcze trzecią możliwość (warto w tym kontekście zwrócić uwagę na charakterystyczny tytuł koncertu instrumentalnego z 1958 roku: *Tertium datur*), a nawet jeszcze sto innych możliwości.*

Z każdym rokiem ilość możliwości rośnie, ale większość kompozytorów nie potrafi i nie chce korzystać z wolności. Komponuje tak, jak gdyby w muzyce ostatnich lat nic się nie zdarzyło. Powstają zatem w latach osiemdziesiątych XX wieku kompozycje, które faktycznie należą do lat sześćdziesiątych, pięćdziesiątych, jeśli nie wręcz do XIX wieku. Nie

chodzi przy tym o to, żeby koniecznie stosować w komponowanej muzyce to, co najnowsze, ale o to, żeby zdawać sobie sprawę z tego, że możliwości do wyboru jest znacznie więcej, niż się wydaje i że są one właśnie po to, żeby z nich korzystać. A przede wszystkim: chodzi nie tylko o to, żeby ciągle się uczyć i zapoznawać z tym, co zostało odkryte przez innych kompozytorów, ale o to, żeby własnym trudem odkrywać nowe możliwości muzyki.

W ten sposób powstał warsztat Bogusława Schaeffera, w którym znaczenie podstawowe ma właśnie stale rosnąca kolekcja zarejestrowanych (w pamięci lub w notatkach) możliwości — zarówno tych które zostały odkryte w ostatnich czasach przez innych kompozytorów jak i tych, które odkrył i wciąż odkrywa sam Schaeffer.

10. Giordano Bruno, filozof

Giordano Bruno był prawdopodobnie pierwszym filozofem, który stworzył pojęcie *warsztatu filozofa* (termin: *officina* użyty w książce wydrukowanej w 1582 roku). Filozofowie byli dla niego przede wszystkim wytwórcami nowych narzędzi pojęciowych.

Stąd zainteresowanie Bruna księgą Delta *Metafizyki* Arystotelesa — rejestrem narzędzi pojęciowych, wybranych i zbadanych przez tego filozofa. W nawiązaniu do tego modelu Bruno napisał w 1591 roku traktat *Summa terminorum metaphysicorum*, w którym znacznie poszerzył ten rejestr, zgodnie z głoszonym od 1582 roku przekonaniem, że nie wystarczają już warsztaty Platona i Arystotelesa, a więc, że trzeba brać narzędzia pojęciowe także od innych filozofów i, w razie potrzeby, tworzyć nowe narzędzia. Nie wystarczy mieć narzędzia, trzeba także umieć się nimi posługiwać. W tej sprawie nawiązał Bruno do *Wielkiej sztuki* Ramona L u l u s a, biorąc od niego model rotacji tarcz współśrodkowych. Kombinatorykę L u l l u s a wykladał Bruno na wielu uniwersytetach, wydał też kilka prac objaśniających i rozwijających jej zasady.

Osobliwością warsztatu Bruna było oryginalne połączenie narzędzi pojęciowych z posągami — świetny pomysł dydaktyczno-mnemotechniczny wizualizacji pojęć abstrakcyjnych, rozwijany w pracach z 1591 roku, zwłaszcza w *Lampas triginta statuarum* i w *De compositione*.

11. Emanuele Gennaro, historyk filozofii i malarz

Genueńczyk Gennaro jest twórcą wymyślonego przez siebie w 1955 roku *malarstwa filozoficznego* (*pittura filosofica* albo *filosofia per immagini*). Wykładając przez wiele lat historię filozofii, wpadł na pomysł ilustrowania wykładów obrazami olejnymi, w których, zamiast pokazywać twarze filozofów, starał się, przy pomocy fascynujących barw-

nych plam, pokazać istotę omawianych systemów filozoficznych. Dziś jego kolekcja liczy około setki takich obrazów. Są wśród nich: Heraklit, Gorgiasz, Sokrates, Arystoteles, Epikur, Plotyn, atomiści, stoicy, Kuzańczyk, Kopernik, Giordano Bruno, Bacon, Kartezjusz, Spinoza, Leibniz, Vico, Kant, Hegel, Schopenhauer, Kierkegaard, Marks, Bergson, Heidegger, Einstein, jest także polski ateista Kazimierz Łyszczyński i rozpoczęta praca nad obrazem filozofii Vaniniego. Gennaro jest nie tylko historykiem filozofii, ale także filozofem. Są w jego kolekcji *autoportrety* — obrazy pokazujące narzędzia pojęciowe jego własnej filozofii takie jak: chaos, życie, epibioza, rozkosz, ból, zło, tajemnica.

12. Warsztat własny

Na prośbę prof. Jana Legowicza napisałem *Uwagi o własnym warsztacie* („Życie Szkoły Wyższej” 1987, nr 12, s. 93—105), w których próbowałem scharakteryzować własny sposób uprawiania historii filozofii. Wiadomo jednak, że około 1972 roku historia filozofii zeszła w moich pracach na drugi plan, a w centrum pojawiło się dążenie do zbudowania własnego systemu filozoficznego, obejmującego wszystkie działy filozofii, ze szczególnym uwzględnieniem filozofii ergantropii (badania form obecności człowieka w przedmiotach materialnych), filozofii spotkań, filozofii czasu i przestrzeni, filozofii religii (ściślej: filozofii roztapiania religii w kulturze świeckiej), filozofii muzyki, filozofii warsztatu i filozofii portretu. Zaczęło się to na dobre od książki *Człowiek w świecie dzieł* (PWN 1974), a za *pola dojścia* można uznać prace: *Ergantropia jako centralna kategoria filozofii kultury* („Studia Filozoficzne” 1987, nr 11, s. 3—11), *Ateistyczny sens teologii eucharystii* (w: *Kongresy eucharystyczne*. Warszawa 1987, s. 171—188), *O czytaniu spacjocentrycznym* (*Studia o Książce*. T. 17, Wrocław 1987, s. 287—299), *Wieloząstkowa struktura podmiotu kultury* (w: *Struktura podmiotu*. Lublin 1988, s. 47—56) i *Podmiot muzyki* (Ibidem, s. 73—85), a także kilka prac, które mają w tytule lub podtytule hasło: *Spotkania w rzeczach* („Studia Filozoficzne” 1988, nr 4, s. 169—174; „Przegląd Humanistyczny” 1988, nr 1—2, s. 169—178).

Byłyby to *pola dojścia*, gdyby praca moja została w tym momencie przerwana. Natomiast przy założeniu (nadziei), że będzie jeszcze jakiś czas trwała, *pola dojścia* okażą się *polami przejścia* do następnych prac. Z tych prac, częściowo rozpoczętych a częściowo pozostających w sferze projektów, najważniejszą pracą filozoficzną ma być *Filozofia portretu*. Ona właśnie jest dla mnie w tej chwili tym zadaniem (*res creanda*), które skłania do reorganizacji warsztatu w ten sposób, żeby to, co było dotąd *ulubionym zajęciem* — czyli zbieranie portretów filozofów i kom-

pozytorów (por.: *Kto jest kim w Polsce 1984*, s. 680). — stało się gromadzeniem tworzywa (*res ex qua*) dla realizacji tego zadania.

W ten sposób druga część wykładu monograficznego skoncentrowana będzie na problematyce budowy filozofii portretu.

Przygotowaniem do podjęcia tego zadania była przede wszystkim książka: *Portrety filozofów w poezji, malarstwie i muzyce* (Lublin 1978 i takie artykuły jak *Portrety teologów* („Euhemer” 1980, nr 1, s. 31—39 czy *Formy ergantropii w portretach fotograficznych* (w: *Struktura podmiotu*. Lublin 1988, s. 57—72), maszynopis *Gry magnetycznych portretów* (ukończony w 1987 r.) i gromadzone od wielu lat notatki, szkice pomysły do książki *Portrety kompozytorów*.

TEMAT II: WARSZTAT FILOZOFII PORTRETU

1. Centralnymi kategoriami budowanej przeze mnie filozofii portretu są trzy nowe i najbardziej charakterystyczne dla niej pojęcia:

- portret ergantropijny,
- portret inkontrologiczny,
- portret spacjocentryczny.

Obecność tych trzech pojęć (a także kilkudziesięciu innych) odróżnia tę filozofię portretu od wszystkich innych rozważań o portretach i dlatego można ją nazwać ergantropijną, inkontrologiczną i spacjocentryczną, w skrócie: EIS.

2. Przez filozofię portretu (FP) rozumiem: dział filozofii, który zajmuje się wszystkimi problemami filozoficznymi związanymi z projektowaniem, sporządzaniem i różnymi sposobami badania portretów, a także z badaniem życia historycznego portretów, czyli różnymi formami ich obecności w kulturze, a zwłaszcza relacjami zachodzącymi pomiędzy portretami a twórcami portretów, osobami portretowanymi i uczestnikami spotkań z portretami.

3. Najważniejsze zadania FP:

- a) tworzenie narzędzi pojęciowych przydatnych do projektowania, sporządzania, badania, opisu i klasyfikacji portretów;
- b) badanie form obecności portretującego w portrecie;
- c) badanie form obecności portretowanego w portrecie;
- d) badanie form obecności uczestnika spotkań z portretem w portrecie;
- e) klasyfikacja portretów;
- f) ustalanie kryteriów oceny portretów;
- g) krytyczna ocena wypowiedzi na temat portretów;

h) scalanie trafnych, aforystycznych wypowiedzi na temat portretów w spójny system filozofii portretu;

i) projektowanie optymalnych modeli portretów.

4. Najważniejsze sposoby istnienia FP:

a) różne FP mogą być częścią systemów filozoficznych:

— wyraźnie wyodrębnioną i wyłożoną w sposób systematyczny;

— wymagającą wyodrębnienia i uporządkowania;

— ukrytą, potencjalną, dającą się wydedukować z innych twierdzeń danego systemu (dotyczy to także EIS, wyrastającej w sposób naturalny z inkontrologii, teorii ergantropii, teorii wieloząstkowej struktury osobowości, teorii czytania spacjocentrycznego);

b) różne FP mogą być wydobyte z literatury portretograficznej, w szczególności z wypowiedzi:

— malarzy, rzeźbiarzy, kompozytorów i innych twórców portretów;

— historyków sztuki, w szczególności ze znakomitych prac Mieczysława Wallisa (1895—1975): *Autoportret* (1964), *Autoportrety artystów polskich* (1966), *Dzieje zwierciadła* (1973);

— powieściopisarzy, na przykład z powieści Oscara Wilde'a: *Portret Doriana Graya*;

— różnych uczestników spotkań z portretami m. in. osób odpowiadających na pytania psychologa (w szczególności mam tu na myśli pionierską pracę Haliny Sosińskiej: *Przyczynek do psychologii uczuć estetycznych*. „Kwartalnik Psychologiczny”, t. VII, Poznań 1935, s. 489—503);

c) różne FP mogą być ukryte w portretach i można je z nich wydobyć — przy zastosowaniu *filozoficznego sposobu czytania portretów*;

d) nowe, szczególnie interesujące FP mogą znajdować się w tych systemach filozoficznych, wypowiedziach artystów i portretach, których jeszcze nie ma.

5. Przez *eksponowanie* rozumieć będę wydobywanie, podkreślanie, akcentowanie, zwracanie szczególnej uwagi na coś. Termin ten będzie potrzebny do definiowania poszczególnych rodzajów portretów.

6. Portret ergantropijny to taki portret, który eksponuje obecność człowieka w rzeczach (*homo in rebus*) — w przeciwieństwie do tych portretów, które redukują obraz człowieka do wyglądu powierzchni jego ciała.

7. Portret inkontrologiczny to taki portret, który pokazuje spotkanie i eksponuje istotne relacje pomiędzy uczestnikami spotkania — w przeciwieństwie do tych portretów, które izolują jednostkę od stosunków łączących ją z innymi ludźmi, innymi istotami żywymi, a zwłaszcza z przedmiotami ergantropijnymi.

8. Portret spacjocentryczny to taki portret, który eksponuje pole dla aktywności współtwórczej uczestników spotkań z portretami — w przeciwieństwie do portretów, w których pola takie są ukryte.

9. Portret magnetyczny to taki portret, który posiada moc przyciągania uwagi, moc wrycia się w pamięć, moc wytwarzania więzi między osobą a osobą, która się z nim spotyka.

10. Portret polimeryczny to taki portret, który eksponuje wiele cząstkowość istnienia osoby portretowanej — w przeciwieństwie do tyci portretów, które eksponują jej rzekomą jedność.

11. Portret policentryczny to taki portret, w którym są co najmniej dwa różne punkty magnetyczne, skupiające na sobie uwagę i wytwarzające w ten sposób pole napięć — w przeciwieństwie do portretów monocentrycznych.

12. Portret odkrywczy to taki portret, który powiększa i pogłębia naszą wiedzę o osobie portretowanej — w przeciwieństwie do portretów poprzestających na pokazywaniu tego, co już wiemy.

13. Portret retrospektywny to taki portret, który pokazuje przeszłość osoby portretowanej.

14. Portret prospektywny to taki portret, który próbuje antycypować przyszłość osoby portretowanej (przewidzieć kim będzie, pokazać, kim może być).

15. Portret wieloznaczny czyli dopuszczający wiele rozmaitych interpretacji tego, co przedstawia, wyraża i wyobraża.

16. *Zbitka* czyli taki portret, który pod postacią jednej osoby przedstawia (lub wyobraża) co najmniej dwie różne osoby.

17. *Rozszczepka* czyli taki portret, który cechy jednej osoby rozszczepia co najmniej na dwie różne osoby.

18. Portret stylizowany pozytywnie to taki portret, który stylizuje przedstawianą osobę na myśliciela, bohatera, gwiazdę filmową, kogoś należącego do wyższej warstwy społecznej.

19. Portret stylizowany negatywnie to taki portret, który stylizuje portretowaną osobę na kogoś godnego pogardy, lekceważenia lub nienawiści.

20. Portret ukryty to taki portret, o którym początkowo nie wiemy, że jest portretem określonej osoby, a dopiero później odkrywamy, kogo przedstawia lub wyobraża.

21. Portret pozorny to taki portret, o którym sądzimy, że jest portretem określonej osoby, a później okazuje się, że byliśmy w błędzie, ponieważ przedstawia lub wyobraża inną osobę.

22. Portret charakterystyczny, czyli oparty na abstrahowaniu od cech nieistotnych i eksponujący to, co najważniejsze.

23. Portret generalizujący, czyli eksponujący najbardziej ogólne (ogólnoludzkie) cechy osoby portretowanej.

24. Portret specyficzny, czyli eksponujący szczególne cechy danej osoby, to znaczy te, które ją włączają do określonej epoki, narodu, warstwy społecznej, zawodu (na przykład *Myśliciel R o d i n' a*, portret *żołnierza*, portret *matki*, portret *górnika* itd.).

25. Portret indywidualizujący, czyli taki, który eksponuje jednostkowe cechy danej osoby, odróżniające ją od innych ludzi.

26. Portret oceniający czyli eksponujący:

- a) pozytywne cechy danej osoby (por. pkt 18);
- b) cechy negatywne (por. pkt. 19);
- c) zarówno światła jak cienie.

27. Portret kontekstowy, czyli taki, który umieszcza daną osobę w charakterystycznym dla niej kontekście.

28. Portret wielokontekstowy, czyli eksponujący przynależność danej osoby do kilku różnych kontekstów (por. pkt. 15).

29. Portret zbiorowy, w którym co najmniej dwie osoby mogą być pokazane w bardzo różnych sytuacjach, np.:

a) portret chaotyczny, w którym między portretowanymi osobami nie ma żadnego związku (np. są daleko od siebie, nie zauważają obecności drugiego człowieka);

b) portret włączający portretowaną osobę w tłum (np. maszerujących żołnierzy, przechodniów, pasażerów);

c) portret ilustrujący jedną z 18 sytuacji wyróżnionych przez Władysława Witwiciego w jego ostatniej klasyfikacji uczuć heteropatycznych (*Stosunki osobiste między ludźmi*. Warszawa 1948, s. 1—21);

d) portret inkontrolowany (por. pkt 7).

30. Portret z *polem dajmoniona* pokazujący, kogo osoba portretowana w sobie nosi (np. nauczycieli, wzory osobowe).

31. Portret z pejzażem charakterystycznym dla osoby portretowanej (np. namalowany przez Leona Wyczółkowskiego portret Kazimierza Przerwy Tetmajera na tle Tatr).

32. Portret z pejzażem wskazującym na uczucia osoby portretowanej (zgodność *nastroju* przyrody z nastrojem człowieka).

33. Portret z przedmiotami charakterystycznymi dla danej osoby w szczególności:

a) z przedmiotami pokazującymi jej bogactwo i pozycję społeczną;

b) z przedmiotami ujawniającymi jej zamiłowania;

c) z narzędziami pracy (*portretowanie warsztatem*), por. zwłaszcza reprodukcje w: Rainer Behrends i Karl-Max Kober: *The Artist and his Studio*. Leipzig 1973, np. warsztat H. Makarta i C. D. Frie-

d r i c h a, albo rysunek W. Witwickiego przedstawiający warsztat F i d i a s z a);

d) z przedmiotami wytworzonymi przez daną osobę (por. portret ergantropijny).

34. Portrety zewnętrznych części ciała (najlichniesza grupa portretów), np.:

a) portret pokazujący całą powierzchnię ciała (rzeźba), albo jedną stronę tej powierzchni (akt malarski);

b) portret wyróżnionej części ciała (najczęściej twarz, popiersie, ręce).

35. Portrety wewnętrznych części ciała:

a) portrety podskórnych części ciała (mięśnie, ścięgna, osoby „obdarte ze skóry” w atlasach anatomicznych);

b) szkielety, zdjęcia rentgenowskie;

c) wizerunki organów zewnętrznych: płuc, serca, wątroby.

36. Portrety daktyloskopijne.

37. Portret ciała, w którym nie osoba jest ważna, ale sprawy czysto malarskie, na przykład:

a) piękno brył;

b) piękne krzywe linie konturów ciała;

c) światłocienie i barwy.

38. Portrety, w których nie osoba portretowana jest ważna, ale przedmiot, do którego jest ona dodatkiem (por. Jan Matejko: *Ubiory w Polsce 1200—1795*. Kraków 1967).

39. *Portrety liczbowe*, w których dana osoba jest portretowana przez charakterystyczne dla niej liczby:

a) lata życia;

b) wysokość, obwód klatki piersiowej, itd.;

c) proporcje;

d) posiadany majątek (w hektarach lub stan konta w banku);

e) osiągnięcia sportowe (rekordy), lub zawodowe (procent przekroczenia normy), liczba opublikowanych prac;

f) lokata (miejsce w określonej grupie uczniów, zawodników);

g) numer (więźnia, zawodnika, numer dowodu osobistego, numer legitymacji).

40. Podział portretów ze względu na materiał, w którym są wykonane:

a) portrety malarskie (olejne, akwarele, pastele, rysunki);

b) drzeworyty, miedzioryty;

c) portrety rzeźbiarskie (posągi, płaskorzeźby, medale);

d) portrety numizmatyczne i filatelistyczne;

e) portrety powieściowe i poetyckie;

- f) portrety filmowe, teatralne, radiowe, telewizyjne;
- g) portrety holograficzne;
- h) portrety muzyczne (słowno-muzyczne i czysto instrumentalne);
- i) portrety naukowe (m. in. portrety historyczne, psychologiczne);
- j) portrety syntetyczne (poliptychiczne, wielowarstwowe z użyciem wielu materiałów).

41. Podział portretów ze względu na sposób percepcji:

- a) portrety przeznaczone do oglądania;
- b) do słuchania (portrety muzyczne);
- c) do dotykania;
- d) węchowe (ważne zwłaszcza dla psa);
- e) portrety informujące;
- f) portrety mające budzić określone uczucia;
- g) portrety mające pobudzać wyobraźnię;
- h) portrety skłaniające do myślenia;
- i) portrety działające na podświadomość;
- j) portrety angażujące całość władz psychicznych.

42. Podział portretów jako *przedmiotów do...*:

a) do identyfikacji (fotografie w paszportach, dowodach, legitymacjach; portrety pamięciowe i daktyloskopijne do identyfikowania przestępców);

b) do celów mnemotechnicznych (żeby zapamiętać czyjś wygląd);

c) do podnoszenia lub obniżania prestiżu (portrety kandydatów w walce przedwyborczej, fotografie dołączane do ofert matrymonialnych, karykatury polityczne);

d) do przeżywania uczuć estetycznych (portrety artystyczne);

e) do celów poznawczych — portrety takie są nie tyle rezultatem badań, co narzędziem badań. Sporządzając portret, musimy zwracać uwagę na cechy istotne, rysowanie jest metodą uważnego spostrzegania, analizowania, wykrywania cech istotnych, znajdowania odpowiedzi na postawione pytania; dotyczy to także portretów psychologicznych;

f) do utrwalania, powiększania, zwielokrotniania naszej obecności w świecie. Dzięki portretowi zarówno osoba portretująca jak osoba portretowana *istnieją bardziej*. Wysyłając portret osobie mieszkającej w innej części świata, staję się obecny — częścią własnej osobowości — nie tylko *tu*, ale także *tam*;

g) portret jest jednym z najdawniejszych sposobów zapewniania sobie i innym świeckiej nieśmiertelności. Dzięki portretowi jestem nadal w świecie, w którym już *mnie* nie ma (por. A. Nowicki: *Ateistyczna perspektywa nieśmiertelności*. „Euhemer” 1967, nr 1—2, s. 45—51; *O formach obecności człowieka w kulturze*. „Euhemer” 1968, nr 1, s. 5—10).

43. Współtwórcy portretów.

Każdy portret jest dziełem zbiorowym, ponieważ na jego ostateczny kształt ma wpływ nie tylko ta jedna osoba, którą uważamy za twórcę portretu. Współtwórcami portretu są w szczególności:

a) filozof portretu, który zwraca uwagę twórców na portret, wyjaśnia jego istotę, odsłania różnorodność możliwych portretów, a więc i różnorodność możliwych działań nieprzeczuwanych przez twórcę nie interesującego się filozofią portretu;

b) nauczyciele twórcy portretu, którzy uczyli go patrzeć na świat i odtwarzać zauważane wyglądy, odsłaniając mu tajniki różnych technik artystycznych;

c) osoba zamawiająca portret, pobudzająca wyobraźnię twórcy proponowanym tematem, lub skłaniająca go do działań artystycznych silnymi bodźcami pozaartystycznymi (np. wysokością proponowanego honorarium, perspektywą nagrody, sławy);

d) model fascynujący twórcę portretu swoim wyglądem i cechami osobowymi;

e) osoba, którą portret ma wyobrażać (postać mitologiczna, historyczna lub literacka) i ci, którzy zainteresowali twórcę własnymi konstrukcjami i interpretacjami danej postaci;

f) materiał, w którym portret ma być wykonany; specyficzne i jednostkowe cechy tego materiału pobudzające wyobraźnię twórcy (na doniosłą, współtwórczą rolę materiału wskazywał W. Witwicki);

g) narzędzie, którym został wykonany portret i twórca tego narzędzia (np. na kształt kompozycji fortepianowej wciąż poważny wpływ wywierają ci, którzy wynaleźli i skonstruowali fortepian, a na kształt fotografii ci, którzy wynaleźli i skonstruowali aparat fotograficzny);

h) pomocnicy twórcy portretu, którym powierza on wykończenie swego dzieła, sztycharz, który przenosi obraz olejny na kliszę do reprodukcji, fotograf, który sporządza zdjęcie obrazu;

i) nauczyciele osoby, która spotyka się z portretem, ci, którzy uczyli ją patrzeć na obrazy i rozbudzili jej zainteresowanie portretami;

j) osoby spotykające się z portretem. W ostatecznej instancji sposób istnienia portretu zależy właśnie od nich.

44. Przy niektórych rodzajach portretów rejestr współtwórców poważnie rośnie. Np. przy sporządzaniu portretu filmowego mamy do czynienia z dziełem zbiorowym producenta, autora scenariusza, reżysera, operatora, scenarzysty, aktora, charakteryzatora, kompozytora, montażysty, nie mówiąc o poetach, historykach, powieściopisarzach, malarzach, którzy tworzyli różne wizje portretowanej postaci i wpłynęli w ten sposób na wyobraźnię autora scenariusza, reżysera, aktora.

45. Najwięcej trudności teoretycznych kryje się w splocie ergantropijnej obecności trzech najważniejszych współtwórców portretu: portre-

tującego, portretowanego i uczestnika spotkania z portretem. Z jednej strony bowiem każdy wytwór człowieka, a więc także czyjś portret, jest przede wszystkim autoportretem samego twórcy. Z drugiej strony portret — w intencjach twórcy i osoby zamawiającej portret — ma być przede wszystkim portretem osoby portretowanej, ma utrzymywać jej obecność w świecie. A wszystko zależy od tego, jaki przebieg będzie miało spotkanie z portretem: co uczestnik spotkania potrafi zauważyć, jak odczyta ten portret, kogo w tym portrecie rozpozna, co z tego spotkania pozostanie w jego pamięci, czy i w jaki sposób spotkanie z portretem pobudzi jego wyobraźnię?

W każdym razie łatwo zauważyć, że w mowie potocznej wyrażenie *mój portret* jest wieloznaczne: może oznaczać, że to ja wymalowałem ów portret, albo że ja zostałem wyobrażony na tym portrecie, albo że ów portret jest moją własnością.

46. Podobne trudności teoretyczne dotyczą w jakiejś mierze również *portretu psychologicznego*, który z jednej strony — jako praca naukowa — ma odsłaniać prawdziwe oblicze portretowanego (na podstawie rzetelnie przeprowadzonych badań przy pomocy sprawdzonych metod naukowych), a z drugiej — jako portret sporządzony przez określonego psychologa jest także, w jakiejś mierze, jego portretem, ponieważ zawiera odpowiedzi na jego pytania, a zestaw tych pytań — zanim jeszcze zostaną udzielone odpowiedzi — przesądza już, które aspekty będą eksponowane, a które pomijane jako mniej istotne; od niego też pochodzi interpretacja tych odpowiedzi. Wiadomo też, że niezależnie od tego, w jaki sposób portret ów został sporządzony, będzie on odczytywany w taki sposób, jaki będzie zastosowany przez czytelnika. A jeśli rozmaici czytelnicy zastosują rozmaite sposoby czytania, to każdy z nich odczyta ten portret inaczej.

47. Zarówno sporządzaniem portretów, jak i przebiegiem spotkań z portretami, rządzą określone prawa psychologiczne. Wbrew pozorom, ani kształt sporządzonego portretu, ani kształt, jaki ów portret przybierze w umyśle uczestnika spotkania z portretem, nie mają charakteru przypadkowego. Pozory przypadkowości wynikają ze współdziałania bardzo wielu czynników o różnej sile i o różnym kierunku działania; działanie tych czynników może się sumować albo neutralizować i w każdym razie działanie każdego czynnika jest modyfikowane przez działanie pozostałych, a samo wpływa modyfikująco na działanie innych czynników.

48. Na podstawowe prawa percepcji zwracał uwagę w swoich pracach Johann Friedrich Herbart (1776—1841). W przeciwieństwie do tych badaczy, którzy badają konkretną percepcję w sposób izolowany — tak jak gdyby przestrzeń spotkania pomiędzy podmiotem a przedmiotem była pusta, a podmiot był zawsze niezapisaną tabliczką, na której odciska

się obraz przedmiotu — i w przeciwieństwie do Kanta, po którym Herbart objął katedrę w Królewcu w 1809 roku (i zajmował ją do 1833 roku), a według którego o percepcji decydują subiektywne lecz powszechne, aprioryczne formy i kategorie, H e r b a r t trafnie zauważył, że o percepcji decyduje cała zawartość umysłu konkretnej osoby, która postrzega przedmiot. Tę zawartość nazywał *szeregami przedstawień* (*Vorstellungsreihen*) albo *masami apercypcyjnymi* (*Apperzeptionsmassen*) albo jeszcze precyzyjniej: *masami apercypującymi* (*die apperzipirenden Massen*). Była to inkontrologiczna teoria poznania, w której każda kolejna percepcja była wynikiem spotkania pomiędzy *przedstawieniami apercypującymi* a *przedstawieniami apercypowanymi*. Jeśli te nowe przedstawienia były zgodne ze starymi przedstawieniami: to albo przedstawienia te sumowały się i stare ulegały wzmocnieniu, albo — skoro nie wносиły nic nowego — były pomijane jako zbędne. Jeśli nowe były różne, ale nie sprzeczne z już istniejącymi, pojawiała się możliwość integracji polegająca na tym, że masy apercypujące wzbogacały percepcję przedmiotu własnymi treściami. Równocześnie przedstawienia apercypowane wzbogacały umysł i do nowej percepcji przystępował z bogatszymi masami apercypcyjnymi.

Wreszcie, jeśli nowe przedstawienia były sprzeczne z istniejącymi, następował proces wzajemnego hamowania się (*Hemmung der entgegengesetzten Vorstellungen*), czyli walka prowadząca do przewyciężenia *dysonansu poznawczego* przez odrzucenie nowych przedstawień, lub przez zniszczenie starych i zastąpienie ich nowymi.

W ten sposób proces poznania miał u Herbart'a charakter dialektyczny, a nawet dramatyczny. Nie było to spokojne, bezkonfliktowe odzwierciedlanie świata, ale jeszcze jeden przejaw walki o byt. Każde nowe przedstawienie wchodziło w przestrzeń spotkania wypełnioną różnymi masami przedstawień: silniejszych i słabszych, życzliwych i nieżyczliwych; mogło zostać życzliwie przyjęte i włączone do umysłu, albo musiało podjąć walkę ze starymi przedstawieniami, a wynik tej walki nie zawsze był łatwy do przewidzenia; nowe przedstawienia mogły być w tej walce zniszczone i odrzucone, ale też mogły odnieść zwycięstwo nad starymi przedstawieniami.

Skoro o rezultacie walki decydowały takie czynniki, jak tożsamość, zgodność, sprzeczność i stosunek sił, to nasuwał się pomysł, żeby mierzyć siłę przedstawień i wprowadzić do psychologii wzory matematyczne.

49. Dzieła Herbart'a — jak wszystkie inne dzieła filozoficzne i psychologiczne — można czytać na wiele różnych sposobów. W szczególności można:

a) oceniać je globalnie z punktu widzenia naszych własnych mas apercypcyjnych; jeśli wypełnione są bardzo silnymi przekonaniem wy-

znawanego systemu psychologii, sprzecznego z pomysłami Herberta, to pomysły te nie mają żadnych szans na życzliwe rozpatrzenie. Zostaną odrzucone, żeby nie mąciły spokoju i zadowolenia związanego z posiadaniem doskonalszej wiedzy psychologicznej;

b) jeśli w pracach Herberta znajdują się twierdzenia zgodne z naszymi przekonaniem, wówczas mogą być zaakceptowane przez nasze masy apercepcyjne z zadowoleniem, że nasze przekonania są potwierdzone, wzmocnione, albo też mogą być odrzucone jako zbędne, bo H e r b a r t nie ma nam nic nowego do powiedzenia;

c) jeśli w naszych masach apercepcyjnych są puste miejsca, które pragniemy wypełnić i dopuścimy możliwość, że w pracach Herberta może się trafić coś przydatnego do wypełnienia tych pustych miejsc, zajmujemy postawę życzliwego zainteresowania, czytamy jego tekst w sposób selektywny i uzupełniamy system naszych przekonań niektórymi twierdzeniami Herberta;

d) jeśli nastawieni jesteśmy na budowanie własnego systemu (filozofii portretu i filozofii spotkania), a więc nie tyle na poznawanie dzieł Herberta, co na własną aktywność myślową, stosujemy spacjocentryczny sposób czytania; szukamy w tekstach Herberta nie gotowych myśli do asymilowania ich lub odrzucenia, lecz tego, co — będąc odmienne — może stać się dla nas źródłem inspiracji i wprawić naszą własną myśl w ruch. (W tym sensie dysonans poznawczy może pełnić funkcję pozytywną, wytwarzać pole twórczych napięć). Wtedy pojęcie mas apercepcyjnych może stać się bodźcem do stworzenia narzędzi bardziej precyzyjnych, bardziej zróżnicowanych.

50. Stosując ten ostatni sposób czytania, możemy postawić następujące pytanie: Co można zrobić z tego materiału, jakim są wypowiedzi Herberta o masach apercepcyjnych — dla wzbogacenia filozofii portretu?

51. Zaczniemy od pojęcia *mas apercepcyjnych*. Słowo „masy” będzie oznaczało dla nas wszystkie treści wypełniające nasz umysł, a więc nie tylko *przedstawienia*, ale także wyobrażenia, przekonania, supozycje, uczucia, pragnienia, decyzje. Przymiotnikiem *apercepcyjne* podkreślamy aktywność umysłu. Ta aktywność wymaga doprecyzowania: apercepcjowanie oznaczać będzie dla nas:

- a) selekcję percepcji;
- b) zwracanie uwagi na wybrane składniki *mas do apercepcjowania* i abstrahowanie od innych;
- c) włączanie wybranych percepcji w szersze konteksty wypełnione wybranymi składnikami starych *szeregów przedstawień*;
- d) określoną interpretację tych percepcji;
- e) uznanie ich za *własne*;

f) podnoszenie *mas apercygowanych* do rangi *mas apercygowujących*. To, co ostatecznie zostało apercygowane, samo staje się czynnikiem współdecydującym o apercygowaniu nowych przedstawień.

52. Pojęcie *mas apercygowujących* może i powinno być wykorzystane przez filozofię portretu zarówno do badania procesu sporządzania portretów (o sposobie percepcji osoby portretowanej decydują masy apercygowywane osoby portretujące), jak i do badania sposobu odczytywania portretów przez uczestników spotkań z portretami (o sposobie percepcji portretu decydują masy apercygowywane osoby oglądającej portret).

53. Termin *mas apercygowywane* nie wystarcza, ponieważ nie jesteśmy wyłącznie obserwatorami świata, istotami apercygowującymi osoby portretowane i portrety, ale także i przede wszystkim jesteśmy istotami, które coś wytwarzają. Należy więc rozwiązać następujące równanie: Istnieje takie x , które tak się ma do relacji pomiędzy podmiotem działania a wykonywanym przez niego działaniem, jak *mas apercygowywane* mają się do relacji pomiędzy podmiotem apercygowującym a *masami apercygowowanymi*. Z braku lepszego terminu nazwiemy je *masami konkreacyjnymi*, rozumiejąc przez to słowo taki zestaw naszych wyobrażeń, uczuć, przekonań, supozycji, pragnień, które mają wpływ na nasze decyzje i działania. Być może, te *mas konkreacyjne* są tożsame z *masami apercygowowanymi*, ale wprowadzenie nowego terminu jest niezbędne dla podkreślenia, że zajmujemy się innym obszarem problemowym: nie poznawaniem świata, ale naszym działaniem, wytwarzaniem rzeczy.

Widzenie i rysowanie są ze sobą sprzężone, ale przecież są to czynności różne. Przyjmujemy więc hipotezę, że na sposób widzenia osoby portretowanej mają wpływ *mas apercygowywane*, a na sposób portretowania jej mają wpływ *mas konkreacyjne*,

54. Oprócz poznawania świata i działania prowadzącego do powstania wytworzonych przez nas przedmiotów, czyli oprócz percepcji i kreacji istnieją także procesy autokreacyjne, w toku których zmieniamy samych siebie. Należy więc rozwiązać kolejne równanie: istnieje takie y , które jest czymś analogicznym do *mas apercygowowanych* i *mas konkreacyjnych* a ma wpływ na nasze decyzje autokreacyjne.

O procesie formowania się osobowości decyduje dialektyka spotkań i autokreacji (por. A. Nowicki: *Dialektyka spotkań i autokreacji w „Filozofii nauczycela” Jana Legowicza*. „Studia Filozoficzne” 1979, nr 10, s. 197—202). Zmieniamy się dzięki innym ludziom, ale na oddziaływanie tych ludzi możemy się — z własnej woli — otwierać albo zamykać.

Podobnie więc jak stare szeregi przedstawień mogą zająć dwie różne postawy wobec nowych przedstawień:

- a) postawę *zamkniętą*, która nie dopuszcza nowych przedstawień;
- b) postawę *otwartą*, nastawioną na apercygowanie nowego,

tak sarno i to, co znajduje się w naszym świecie wewnętrznym — jako nasza podmiotowość — może być częściowo zamknięte, a częściowo otwarte na wpływy emanujące ze spotykanych osób. Należy zatem przyjąć, że składamy się częściowo z *mas zastygłych*, które bronią naszej tożsamości przed jakimikolwiek zmianami, a częściowo z *mas plastycznych*, czyli z gotowości do zmieniania się (do realizowania naszych własnych decyzji autokreacyjnych lub do otwierania się na określony rodzaj wpływu ze strony osób, które spotykamy, zwłaszcza ze strony naszych nauczycieli. Procesy te próbowałem analizować w książce *Nauczyciele*. Lublin 1981).

55. Zgodnie z zasadą głoszoną przez Giordana Bruno, mówiącego, że moc oddziaływania musi mieć swój odpowiednik w mocy podlegania oddziaływaniu (i odwrotnie), należy przyjąć, że odpowiednikami *mas plastycznych* w osobowości ucznia muszą być *masy emanacyjne* w osobowości nauczyciela. Wprowadzone tu narzędzia pojęciowe mogą okazać się przydatne przy analizowaniu portretów inkontrolowanych.

56. Portrety są aktami autokreacji. Niezależnie bowiem od tego czy portret tworzę, każdy portret — jako moje dzieło — jest zawsze także moim autoportretem. Jako mój autoportret może potwierdzać mój dotychczasowy kształt, albo też może być portretem prospektywnym, antycypującym to, czym jeszcze nie jestem. W tym sensie portret jest (może być) aktem autokreacji. W każdym razie po sporządzeniu portretu jestem sam już kimś innym, niż byłem przed rozpoczęciem go.

57. Przechodzimy teraz do sprawy najważniejszej: Czym mogą być portrety w życiu człowieka?

Zamiast wyliczenia różnych możliwości (co kiedyś też trzeba będzie zrobić), spróbuję przedstawić, czym są portrety w moim własnym życiu.

58. Wspomniałem już o moich pracach, które mają w tytule słowo *portrety*. Można do nich dodać książki o filozofach, które — w jakiejś mierze — były próbami sporządzenia portretów filozoficznych Grzegorza z Sanoka, Kopernika, Bruno, Vaniniego, Witwickiego.

Nic więc dziwnego, że kiedy w latach 1987—1988 zacząłem budować filozofię warsztatu i doszedłem do pytania o własny warsztat, przyszedł mi do głowy pomysł, żeby charakteryzować warsztat przede wszystkim przez zbiór charakterystycznych przedmiotów, które stanowią podstawowe tworzywo (a następnie przez narzędzia, którymi badam i przetwarzam to tworzywo), to odpowiedź mogła być tylko jedna: podstawowym tworzywem mojego własnego warsztatu jest zbiór portretów, a podstawowym zestawem narzędzi są narzędzia pojęciowe przydatne do badania i tworzenia portretów.

59. Badając to tworzywo odkryłem jego ergantropijny charakter w warstwie słów odgrywających najważniejszą rolę w moim myśleniu. Gdybym miał najkrócej scharakteryzować styl własnego myślenia, odpowiedziałbym, że myślę słowami, obrazami i diagramami, a ponieważ te trzy składniki są ze sobą ściśle splecione, można to wyrazić krócej: myślę łańcuchami portretów.

Wyrażenie to oznacza, że w moim myśleniu szczególne miejsce zajmują następujące czynności:

a) stapianie się obrazów ze słowami w taki sposób, że obraz ewokuje określone słowa, a słowo ewokuje określone obrazy;

b) zdobywana przeze mnie wiedza o poszczególnych filozofach składa się z łańcuchów słów i obrazów. Im wiedza ta jest doskonalsza, tym więcej obejmuje obrazów i słów, a przede wszystkim najrozmaitszych powiązań pomiędzy obrazami i słowami;

c) oprócz potrzeby wewnętrznej, żeby tę posiadaną wiedzę — wzbogaconą o własne przemyślenia, własne interpretacje, własny sposób uporządkowania — przekazywać za pośrednictwem możliwie największej liczby słów, obrazów i diagramów (obszernych książek, licznych artykułów, wykładów, odczytów, rozmów, listów), jest i druga potrzeba, żeby bogactwo treści wyrażać w sposób jak najbardziej zwięzły, żeby tworzyć takie wyrażenia, słowa, a nawet skróty składające się z jednej lub kilku liter, które zawierać będą w sobie jak najwięcej treści. Takie skróty (symbole reprezentujące sobą ogromne obszary wiedzy) są niezbędne do uobecniania sobie w każdym momencie najbardziej intensywnego myślenia różnych wielkich całości. Chodzi o to, żeby przy rozwiązywaniu konkretnego problemu posługiwać się całą własną wiedzą, a nie tylko jej małą cząstką, która w tej chwili przypadkowo przychodzi na myśl;

d) nie jest więc prawdą, że znaczenie słów można poznać ze słownika. Jedno i to samo słowo w jednym umyśle nie ma żadnego pokrycia, w drugim umyśle ewokuje tylko strzępy przypadkowo zdobytych wiadomości, w innym może ewokować ogromne obszary rzetelnej wiedzy i bogactwo własnych przemyśleń;

e) z obranej profesji historyka filozofii — odpowiadającej zapewne już wcześniej (przed trzynastym rokiem życia) częściowo ukształtowanemu sposobowi myślenia — wynika, że takimi słowami, które dla mnie kryją w sobie najwięcej treści, stały się ostatecznie nazwiska filozofów i innych twórców kultury, a więc takie nazwiska jak: Heraklit, Euhemer, Platon, Arystoteles, Lukrecjusz, Bruno, Vanini, Kant, Hegel, Feuerbach, Marks, Nietzsche, Witwicki, a z innych dziedzin Matejko, Mozart, Szekspir, Goethe, Leśmian, Staff, Miciński, Tomasz Mann, Marcel Proust i wiele innych.

Kiedy pada jedno z takich nazwisk, wówczas w moim umyśle ozywają:

— zapamiętane wyglądy ich twarzy (autentyczne lub skojarzone z nimi dzięki wybranym portretom);

— zapamiętane treści ich dzieł;

— najrozmaitsze powiązania wewnętrzne pomiędzy ich dziełami i pomiędzy składnikami ich dzieł;

— najrozmaitsze powiązania między tymi twórcami a wszystkim innym (powiązania z ich nauczycielami, z ich uczniami, z tymi, o których oni pisali i z tymi, którzy o nich pisali lub ich portretowali, z wydarzeniami historycznymi i kulturalnymi, z miejscami, w których przybywali i z nieskończoną różnorodnością innych bytów i zjawisk — silniej lub słabiej skojarzonych z różnymi składnikami ich dzieł);

f) powiązania te mają charakter dwustronny: z jednej strony nazwisko filozofa ewokuje określone słowa i to w określonym porządku, a więc najpierw te słowa, które uznałem za centralne kategorie ich systemów filozoficznych (np.: Arystoteles — narzędzia pojęciowe, Vanini — doskonałość tego, co niedokończone, Hegel — *Aufhebung*, Herbart — masy apercepcyjne, Ingarden — konkretyzacja), dalej słowa z tytułów ich dzieł i zapamiętanych wypowiedzi itd. Z drugiej strony — i to dla mnie samego jest zaskakującym odkryciem tego, co od lat występuje stale w moim myśleniu — słowa nabierają osobowego charakteru, to znaczy istnieją setki takich słów, z których wynurzają się znajome twarze myślicieli.

Na przykład: jeśli pada słowo *alienacja*, natychmiast wynurza mi się z tego słowa twarz Feuerbacha, jeśli słowo *apercepcja* — twarz Herbarta, jeśli słowa *a priori* i *rzecz sama w sobie* — twarz Kanta, jeśli słowo *Aufhebung* — twarz Hegla, jeśli słowo *atom* — twarz Lukrecjusza, jeśli *ateizm*, *admiranda arcana*, *amfiteatr* — twarz Vaniniego, jeśli *anioł* i *chóry anielskie* — twarz Dionizego Pseudoareopagity, jeśli *Antarktyda*, *wyprawy polarne*, *gwiazdki śniegowe*, *lód*, *chmury* — twarz A. B. Dobrowolskiego, jeśli *praca*, *siły wytwórcze*, *stosunki produkcyjne*, *kapitał*, *walka klas*, *rewolucja*, *społeczeństwo bezklasowe* — twarz Marksa, jeśli *miejsca niedookreślone i konkretyzacja* — twarz Ingardena, i tak dalej, setki słów, z których wynurzają się setki twarzy.

60. A jeśli pada słowo *ambicja*? Ze słowa tego wynurza się, oczywiście, twarz Władysława Witwickiego, ale także przychodzą od razu na myśl własne ambicje, własne marzenia. Także i te najbardziej ukryte. Ale w pracy naukowej trzeba je ujawnić, jeśli wnoszą coś do filozofii

portretu. A wnoszą, ponieważ to one są motorem, który wprawia myśl w ruch. A dobry portret to taki, który potrafi odsłonić marzenia osoby portretowanej.

61. Jakież są więc te moje ambicje i marzenia? Te najbardziej nieskromne?

Chyba najbardziej chciałbym tego, żeby niektóre słowa stały się moimi portretami, i kiedy różni ludzie z różnych krajów i różnych stuleci będą spotykać się z tymi słowami, chciałbym, żeby im z tych słów wynurzała się moja *twarz*. Nie chodzi przy tym o takie słowa jak *ateografia*, *ergantropia*, *inkontrologia*, ale także i przede wszystkim o słowa pospolite, które starałem się nasycić nowymi niezwykłymi znaczeniami. Jakie to byłoby szczęście, gdyby moja *twarz* wynurzała się ludziom z takich słów, jak *spotkanie*, *portret*, *rzecz*, *słowo*. Gdyby okazało się, że dla kogoś słowo *spotkanie* było przez długi czas słowem zwyczajnym, a dzięki mnie stało się niezwykłym, bo zaczęła przez to słowo przeświecać fascynująca filozofia spotkań owocujących cennymi dziełami. I słowo *portret* było słowem zwykłym, a dzięki mnie zostały odsłonięte dalekie horyzonty nieprzeczuwanej różnorodności możliwych portretów. I słowo *rzecz* było słowem najbardziej pospolitym i pogardzanym, a tu nagle, dzięki odkryciu ergantropii, okazuje się, że w rzeczy może tkwić cząstka osobowości człowieka, który tę rzecz wytworzył. I wreszcie samo *słowo*, coś najbardziej codziennego, z czym wszyscy wciąż mamy do czynienia, i nagle odsłonięta została prawda, że słowa mogą być portretami i że z niektórych słów mogą wynurzać się twarze ludzi, którzy potrafili nasycić te słowa niezwykłą fascynującą treścią!

62. Ale przecież nie chodzi o to, żeby kilkanaście słów stało się moimi portretami i żebym przez stulecia wynurzał się ludziom z tych słów. To tylko taki, przejęty od V a n i n i e g o, sposób mówienia (niby mówi się o sobie, a w rzeczywistości chodzi o sprawy poważne i trudne). Dla filozofii portretu ważne jest przede wszystkim to, że do rozmaitych rodzajów portretów należy dodać jeszcze i ten rodzaj, a więc, że portretem może czasem stać się jedno słowo.

63. Ten sposób mówienia ma pełnić także funkcje wychowawcze. Zawsze kiedy — ryzykując śmieszność — piszę o samym sobie i o swoich osiągnięciach, czynię to przede wszystkim w tym celu, żeby rozbudzać ambicje moich uczniów i czytelników. Kiedy piszę, że potrafiłem zrobić coś niezwykłego, to sens jest taki: *Spróbuj, może i ty potrafisz zrobić coś takiego, jeśli zechcesz.*

Najważniejszą funkcją portretu — na którą wiele lat temu w jednym z najpiękniejszych swoich wierszy wskazała Ewa Szelburg-Zarembina — jest właśnie ta: dawanie przykładu rozbudzającego wielkie ambicje.

Albo, jak pisał angielski poeta, cytowany przeze mnie czterdzieści lat temu w pracy doktorskiej: portrety ludzi, którzy czegoś dokonali *remind us we can make our life sublime*.

64. Naszkicowany tu system filozofii portretu ma, oczywiście, charakter otwarty. Nie oznacza to wcale skromności autora wyrażającej się w samokrytycznym przekonaniu o rozmaitych słabościach i mankamentach tego, co przedstawił. Autorowi przyświecała inna koncepcja doskonałości — ta, którą przeciwstawił Arystotelesowi Vanini. A więc nie ta, która polega na wykończeniu i zamknięciu (nic dodać, nic odjąć — *ne varietur!*), ale ta, która polega na pobudzaniu uczniów i czytelników do współtwórczej aktywności.

Nieważne są drobiazgi. Najważniejszą sprawą jest odkrycie nowych obszarów, odsłonięcie nowych szlaków, postawienie nowych pytań, rozsypanie projektów. Warto wejść na te obszary, warto pójść tymi szlakami, sprawdzić, ile jeszcze niezwykłych rzeczy można odkryć, ile wspaniałych rzeczy stworzyć.

To, co tu zostało przedstawione, to nie jest podręcznikowa wiedza, której należy się nauczyć na pamięć do egzaminu. Ten tekst jest zaproszeniem do wspólnego myślenia, tworzenia, rozwijania, pogłębiania, wzbogacania filozofii portretu.

Najważniejszą rzeczą nie jest więc to, co ja sam powiedziałem czy napisałem, ale to, co — pobudzony przez mój tekst — stworzy czytelnik. Ważne jest to, co pojawi się w jego umyśle jako jego własne myśli i projekty, a jeszcze ważniejsze są te cudowne rzeczy, które w jakiejś mierze, także dzięki spotkaniu z tym moim tekstem, zostaną stworzone przez czytelników.