

Andrzej Zawadzki

Gatunki nowoczesnego pisarstwa filozoficznego : dialog i portret

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce
literatury polskiej 91/4, 39-62

2000

Artykuł został zdigitalizowany i opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach
dozwolonego użytku.

ANDRZEJ ZAWADZKI

GATUNKI NOWOCZESNEGO PISARSTWA FILOZOFICZNEGO: DIALOG I PORTRET

Filozoficzne pisarstwo przełomu XIX i XX w. chętnie i, jak można sądzić, w pełni świadomie sięgało po różne, odziedziczone w spadku po tradycji filozoficznej formy gatunkowe, odpowiednio je modyfikując, przekształcając, dostosowując do własnych celów intelektualnych oraz artystycznych. Istotne miejsce przypada tu dwóm gatunkom: dialogowi oraz portretowi. Z jednej strony, bogata, sięgająca starożytności (jeśli za prototyp portretu uznać tzw. charaktery, których twórcą był m.in. Teofrast) tradycja nadawała im odpowiednią rangę i legitymizację; z drugiej strony, specyficzne cechy konstrukcyjne tych gatunków, tkwiące w nich możliwości pozwalały na wykorzystanie ich jako nośnego instrumentu swobodniejszej, nie skrepowanej formalnymi rygorami refleksji filozoficznej, odnawiającej i przywracającej swe zapoznane związki z literaturą oraz retoryką, instrumentu umożliwiającego także wyrażenie i przekazanie wielu zagadnień charakterystycznych i podstawowych dla nowoczesnej refleksji nad podmiotem, poznaniem czy też kulturą. Ujmując rzecz najogólniej: dialog pozwalał na uwydatnienie otwartego, dialektycznego charakteru myślenia, traktowanego w kategoriach dynamicznego procesu, nie zaś wytworu statycznego, zakrzepłego w trwałe, spetryfikowane formy; portret natomiast służył dobitnemu ukazaniu problemów związanych z poznaniem jednostki, tego, co w niej niepowtarzalne i indywidualne.

Nowoczesny dialog filozoficzny

Dialog filozoficzny jest, jak wiadomo, jedną z najistotniejszych i najczęściej podejmowanych form gatunkowych w tradycji myśli europejskiej – od starożytności (m.in. dialogi Platona i Cycerona), przez średniowiecze wczesne (dialogi św. Augustyna), dojrzałe (m.in. dialogi Abelarda), aż po nowożytność. Dialogi zajmują istotne miejsce w dorobku pisarskim Erazma z Rotterdamu, także Giordana Bruna¹. Dialog renesansowy bliski jest satyrze oraz tradycji menippejskiej: za satyry uznać można liczne dialogi Erazma (m.in. *Juliusz wyrzucony z nieba*, *Jak zostać szlachcicem*, *Franciszkanie*), a w dialogach Bruna obszerne partie sa-

¹ Zob. Erazm z Rotterdamu, *Rozmowy. Wybór*. Przełożyła i opracowała M. Cytowska. Warszawa 1969. – G. Bruno, *Pisma filozoficzne*. Tłumaczył z oryginału włoskiego W. Zawadzki. Wstępem i przypisami opatrzył A. Nowicki. Warszawa 1956.

tyryczne i humorystyczne stanowią ważny kontrapunkt kompozycyjny dla toczony przez rozmówców filozoficznej dysputy².

Także w stuleciach XVII–XVIII dialog bywał często formą konstruowania wypowiedzi filozoficznej, pewnym zmianom jednak uległy jego funkcja i budowa: słabł w większości wypadków charakter satyryczny, ludyczny dialogu, który zbliżał się do stylistyki dalekiej od rubaszości, do wytwornej salonowej konwersacji (Hume, Diderot³), bądź też do rozpisanego na głosy traktatu, co zacierало w znacznym stopniu gatunkową specyfikę (Berkeley), a wreszcie ciążył ku subiektywizacji, przekształcając się w zakamuflowany dialog wewnętrzny (Rousseau⁴).

² Sam Bruno (*ibidem*, s. 56) określał swe dialogi jako satyrę oraz komedię.

³ D. Hume (*Dialogi o religii naturalnej. Naturalna historia religii. Wraz z dodatkami. Z oryginału angielskiego przełożyła, opracowała i wstępem poprzedziła A. Hochfeldowa*. Warszawa 1962, s. 3–4) przeciwstawia dialog „ściśle i systematycznej argumentacji”, „stylowi metodycznemu” i „wykładowi wprost”, wykorzystując „naturalny ton towarzyskiej konwersacji” do zmiany całej struktury komunikacyjnej utworu: wertykalną, monologiczną relację autor–czytelnik zastępuje konstrukcją bardziej skomplikowaną, horyzontalną, polifoniczną, w której zderzone zostają różne perspektywy oraz punkty widzenia, nie prowadzące w sposób konieczny do ostatecznego rozstrzygnięcia, żaden zaś z głosów narracyjnych nie może zostać całkowicie utożsamiony z instancją autorską:

„Są jednak pewne tematy, dla których forma dialogu nadaje się szczególnie dobrze, tak że należy ją tu mimo wszystko przełożyć nad bezpośredni i prosty sposób pisania.

Wszelka teza tak o c z y w i s t a, że prawie nie podlegająca dyskusji, a zarazem tak d o n i o s ł a, że ciągle warto ją wpajać umysłowi na nowo, wydaje się wymagać tego sposobu przedstawienia; świeżość ujęcia wynagrodzić tu może szablonowość tematu, żywy tok rozmowy – nadać mocy zawartej w nim nauce, a różnorodność punktów widzenia, przedkładanych przez różne osoby i postacie, może się okazać zajmująca i pożyteczna.

Z drugiej strony, wszelki filozoficzny problem niejasny i niepewny na tyle, że rozum ludzki nie potrafi zająć wobec niego zdecydowanego stanowiska, jeżeli mamy się nim w ogóle zajmować, wydaje się w naturalny sposób wprowadzać nas w styl dialogu i rozmowy”.

W Diderota *Śnie d'Alemberta* oraz *Kuzynku mistrza Rameau* dialogiczna dramatyzacja myśli nieuchronnie poświadcza częściowy, względny, heterogeniczny charakter poznania, z którego wykluczone jest ostateczne i jednoznaczne ujęcie rzeczywistości w spójny system. Konwencja konwersacyjna służy jako nader funkcjonalny chwyt, pozwalający na swobodniejsze traktowanie tematu, uzasadnia rozluźnienie formalnych rygorów myślenia i konstrukcyjnej spójności tekstu, pozwala na łączenie i wspólne rozważanie różnych, często dość odmiennych zagadnień (cyt. z: Diderot, *Mistyfikacja. Sen d'Alemberta*. Przełożył i wstępem opatrzył J. Kott. Warszawa 1962, s. 161): „BORDEU: Bo tym sposobem dotykamy każdego tematu i żadnego z nich nie zgłębiaamy. PANNA DE L'ESPI-NASSE: I co to szkodzi? Nie piszemy książki, rozmawiamy”. Tak pojęty dialog bliski więc jest, jak można sądzić, postawie eseistycznej – Kott (*ed. cit.*, s. 9, 16) uważa *Sen d'Alemberta* za esej filozoficzny oraz esej przyrodniczy. Natomiast A. Terrasse (*Rhétorique de l'essais littéraire*. Quebec 1977, s. 135) za esej w formie dialogu (*essais dialogue*), w którym ukazany jest proces formowania się myśli, podanej nieciągłości, powrotom, przerwom. J. Varlot (wstęp w: D. Diderot, *Le Neveu de Rameau et autres dialogues philosophiques*. Paris 1972, s. 11–13) podkreśla „wahanie się” dialogu Diderota jako gatunku pomiędzy wypowiedzią filozoficzną a literacką, choć bowiem nazywa go dialogiem filozoficznym, to jednak dodaje, że jest on „formą literacką najswobodniejszą, jaką dysponuje pisarz, pozwalającą na dramatyzację pojęć” oraz na oddanie „wielości »ja«” (*multiplicite du „moi”*); zob. też uwagi o pokrewieństwie dialogu oraz powiastki filozoficznej. J. Litwin (*Eseje o dialogach wewnętrznych. Diderot. Lamennais*. Warszawa 1967, s. 22) postrzega dialogi Diderota jako „toczące się zygzakami dyskusje i kontrowersje, nie myśli już ukształtowane i usystematyzowane”, przypomina, iż Diderot „zalecał myślącym zmieniać perspektywy widzenia i myśleć w także »przeciw sobie« albo w formie dialogu, by własnych myśli, tak względnych, nie przekształcać w krępujący dogmat czy absolut” (s. 25). Dialog jest tu więc pojmowany jako zapis kształtowania się myśli, która funkcjonuje jako proces, nie jako skończony wytwór.

⁴ W twórczości Rousseau daleko posunięta subiektywizacja dialogu zbliża ten gatunek w sposób wyraźny do duchowej autobiografii, dziennika intymnego: dialog stanowi tu w istocie dwugłos

Badacze problematyki dialogu wyróżniają tu zazwyczaj jako podgatunek rozmowy (dialogi) zmarłych, podkreślając konstrukcyjną, myślową specyfikę tych tekstów oraz – względną przynajmniej – odrębność w tradycji pisarstwa dialogicznego. Za archetektę tego podgatunku uchodzą *Rozmowy umarłych* Lukiana z Samosat, utwór czerpiący obficie z tradycji satyry menippejskiej (Menippos zresztą, razem z cynikiem Diogenesem, należy do głównych bohaterów utworu Lukiana), demaskatorski wobec greckiej tradycji mitycznej oraz filozoficznej wskutek parodystycznego traktowania najbardziej znanych myślicieli, a także innych wybitnych postaci, rzeczywistych czy też fikcyjnych⁵.

Za przykład nowożytnych dialogów zmarłych służyć mogą m.in. utwory Hansa Sachsa, Fénelona czy też Lorda Lytteltona, za najwybitniejszą jednak realizację tego podgatunku uchodzą *Rozmowy zmarłych* Fontenelle'a, w tradycji polskiej zaś dialogi Ignacego Krasickiego pod tym samym tytułem⁶. Podstawowym chwytem stanowiącym konstrukcyjny i myślowy *nunc movens* dialogów, decydującym także o ich artystycznej specyfice, jest zderzenie ze sobą w sytuacji rozmowy dwóch postaci reprezentujących odmienne postawy filozoficzne (Seneka i Epiktet u Krasickiego), postawy życiowe (Aleksander Wielki i hetera Fryne u Fontenelle'a) czy wreszcie odmienne kręgi kulturowe (Platon i Konfucjusz u Krasickiego, Ferdynand Korteż (tj. Cortez) i Montezuma u Fontenelle'a). Zabieg ten służy krytyce, często bardzo ostrej, poglądów poszczególnych myślicieli, a także, szerzej, całej kultury europejskiej, służy demaskacji uznanych powszechnie poglądów oraz mitów cywilizacyjnych. „Podejrzliwość” dialogu wobec tradycji filozoficznej znajduje swój wyraz – jak u Fontenelle'a – w kwestionowaniu uroszczeń rozumu filozoficznego do osiągnięcia poznania pewnego: prawda bowiem pozostaje zawsze ukryta (rozmowa Artemizji z Rajmundem Lullusem); nieustannie się wymyka, staje się niemożliwa do uchwycenia, co podważa status filozofii jako odpowiedzialnego dyskursu, spychając ją do roli „dziecinnej zabawy” (rozmowa Kartezjusza z Dymitrem Samozwańcem); sam rozum zaś zależny jest od przesądów (rozmowa Stratona

wewnętrzny, zapis liryczny, forma rozmowy zaś służy jako wygodna konwencja umożliwiająca autoprezentację podmiotu, nękanego sprzecznościami i niekonsekwencjami swej natury. Uwydatnione to jest metatekstowym, odautorskim komentarzem, w którym trzy obszerne dialogi określone zostają jako „bezsztaltne próby” (*informes essais*), opierające się arbitralnemu, podjętemu *ex post*, narzuceniu porządku konstrukcyjnego oraz ciągłości (*suite*). Ta pisarska strategia stanowić więc ma, jak się wydaje, uwierzytelnienie autentyczności egzystencjalnego przeżycia, tekstowy ekwiwalent „żywego odczucia nieszczęść” (*vif sentiment des mes malheures*). Zob. J. J. Rousseau, *Oeuvres complètes*. T. 10. Francofort sur M. 1856, s. 61–62.

⁵ Zob. Lukian, *Rozmowy umarłych*. (Wyd. wybór). Tłumaczył M. K. Bogucki. „Sprawozdanie Dyrekcji C. k. Gimnazjum IV w Krakowie za rok szkolny 1904” t. 3. O Lukianie i jego dialogach zob. np. *Słownik pisarzy antycznych*. Pod redakcją A. Świerkówny. Warszawa 1982. – K. Korus, *Od retoryki do satyry greckiej*. Lukian z Samosat. Wrocław 1988.

⁶ Zob. Fontenelle, *Rozmowy zmarłych*. Przełożył J. Germań. Wstępem opatrzył K. Pomian. Warszawa 1961. – I. Krasicki, *Rozmowy zmarłych*. Wstęp i komentarze Z. Libera. Warszawa 1987. Na temat dialogów umarłych zob. przede wszystkim Z. Sisko, *Oświeceni wśród Pól Elizejskich*. *Rozmowy zmarłych*. *Recepcja – twórczość oryginalna*. Wrocław 1976. – Pomian, *ed. cit.* Na temat Krasickiego *Rozmów zmarłych* zob. m.in. W. Borowy, *O poezji polskiej w wieku XVIII*. Warszawa 1978, s. 155–160. – R. Przybylski, *Klasycyzm, czyli Prawdziwy koniec Królestwa Polskiego*. Wyd. 2. Gdańsk 1996, s. 119–139. Polskie wersje rozmów zmarłych (od renesansu do pozytywizmu) inspirowane utworem Lukiana rejestruje i omawia Z. Leśnodorski w rozprawie *Lucjan w Polsce* (Kraków 1933).

z Rafaelem z Urbino) i od anatomicznej budowy mózgu (rozmowa Karola V z Erazmem z Rotterdamu)⁷.

Wydaje się więc, że dialog to gatunek *par excellence* krytyczny: jest uprawiany zwłaszcza w okresach kryzysów i przełomów światopoglądowych, wyraża duchowy niepokój, służy za narzędzie krytyki wartości⁸; afirmuje postawę paradoksalną, uwydatnia sprzeczności oraz przeciwieństwa, kwestionuje nie tylko kulturowe instytucje bądź sensory, lecz także same granice oraz możliwości poznania⁹ i wreszcie – stanowi „destrukcyjną hermeneutykę kultury”¹⁰, propagując postawę sceptyczną, krytykując racjonalizm, obnażając słabości myślenia filozoficznego.

Jako forma literacka natomiast dialog odznacza się, po pierwsze, wysokim stopniem genologicznej „pasożytniczości”, łatwością wchodzenia w związki i koegzystowania (w jednym utworze) z innymi gatunkami czy podgatunkami (esej, satyra, powiastka); po drugie, zdolnością do angażowania różnych, często odmiennych stylistyk oraz poetyk; po trzecie, dużą funkcjonalnością w sferze pragmatyki językowej, spełniając różne funkcje retoryczne i projektując różne typy wirtualnego odbiorcy; po czwarte wreszcie, pewną gatunkową plastycznością czy nieokreślonością, pozwalającą na reinterpretację zgodną z postulatami wysuwanyymi przez konkretne estetyki. Za przykład służyć może estetyka niemieckiego romantyzmu: dialog zostaje tu uznany za „łańcuch czy też koronę fragmentów”¹¹ oraz, jako domena ironii, jest przeciwstawiony myśleniu systemowemu:

Filozofia jest prawdziwą ojczyzną ironii, którą chciałoby się określić jako piękno logiczne: ponieważ wszędzie tam, gdzie filozofuje się w formie dialogu mówionego bądź pisanego, nie zaś w sposób rygorystycznie systematyczny, należy domagać się ironii oraz realizować ją¹².

W piśmiennictwie polskim za utwory najwybitniejsze i jednocześnie najbliższe głównym nurtom europejskiej tradycji dialogu uznać można Łukasza Górnickiego *Dworzanina polskiego* oraz Stanisława Herakliusza Lubomirskiego *Rozmowy Artaksesa i Ewandra*. Ten ostatni utwór składa się z serii naprzemiennych monologów obydwu rozmówców, które poświęcone są zagadnieniom literackim, filozoficznym, teologicznym, a nawet przyrodniczym i w których partie dyskusyjne występują na przemian z partiami o charakterze narracyjnym oraz opisowym. Zarówno heterogeniczność tematyczna, jak i pewna swoboda kompozycyj-

⁷ Sińko (*op. cit.*, s. 66) pisze wręcz, że prawda w *Rozmowach* Fontenelle’a jest „sceptyczna, wieloraka i relatywna”.

⁸ Zob. *ibidem*, s. 7, 33.

⁹ W postawie tej Pomiń (*ed. cit.*, s. 27) dopatruje się istotnego *iunctim* między dialogami Fontenelle’a a myślą drugiej połowy w. XX, antycypowaną przez Nietzschego. Pisze też o wpływie Montaigne’a na Fontenelle’a oraz o polemice tego ostatniego z racjonalizmem kartezjańskim (s. 17, 18, 20–22).

¹⁰ Przybyłski, *op. cit.*, s. 127.

¹¹ *Fragments de l'„Athenaeum”*. W: Ph. Lacoüe-Labarthe, J.-L. Nancy, *L'Absolu littéraire. Théorie de la littérature du romantisme allemand*. Paris 1978, fragm. 77 (s. 107).

¹² F. Schlegel, *Fragments critique*. W: jw., fragm. 42 (s. 85). Formę dialogu mają obszerne fragmenty *Entretien sur la poésie* Schlegla. Novalis zaś (*Uczniowie z Sais. Proza filozoficzna – studia – fragmenty*. Wybrał, przełożył, wstępem i przypisami opatrzył J. Prokopiuk. Warszawa 1984, s. 289) pisał: „Nasze myślenie jest więc dialogiem, nasze odczuwanie – sympatią”. O poetyce dialogów Novalisa zob. Lacoüe-Labarthe, Nancy, *op. cit.*, s. 424–425.

na pozwalają uznać *Rozmowy* za dzieło bliskie pismom sylwicznym¹³. Udowodniono także, iż Lubomirski korzystał obficie z esejów Montaigne'a oraz Bacona, czerpiąc z nich tematy i motywy, jak również zapożyczając, w znacznym przynajmniej stopniu, poetykę:

Swoim małym dziełkiem *Sermones fideles, ethici, politici, economici, sive interiora rerum* otwiera Bacon długi szereg pisarzy tzw. eseistów. Cechą znamioną ich sposobu pisania jest traktowanie różnorodnych spraw bez jakiegoś określonego porządku, luźno i krótko, z dygresjami i nie bez sprzeczności. Postać taką mają także *Próby* Montaigne'a. Otóż podobny charakter mają i *Rozmowy Artaksesa i Ewandra*. Są to polskie *essais*¹⁴.

Wydaje się więc, iż wielotematyczny dialog Lubomirskiego zajmuje w polskim procesie historycznoliterackim pozycję analogiczną – *toutes proportions gardées* – do *Prób* Montaigne'a oraz *Esejów* Bacona, stanowiąc, obok pism Andrzeja Frycza Modrzewskiego, prototyp polskiej eseistyki.

W polskiej literaturze wieku XIX znamionym przykładem formy dialogu są Juliana Klaczki *Wieczory florenckie*, nawiązujące do Josepha de Maistre'a *Wieczorów petersburskich*. W utworze Klaczki dialog rozpada się na kilka odrębnych dysput, których przedmiotem jest porównanie i konfrontacja dwóch sposobów konstruowania dzieła sztuki i dwóch odmiennych estetyk: estetyki opartej na kanonach klasycznych, mającej na celu przedstawienie rzeczywistości za pomocą formy zamkniętej, całościowej, skończonej, a zrealizowanej w sposób najpełniejszy w *Boskiej Komedii* – i estetyki łamiącej tradycyjne kanony przedstawienia, odznaczającej się formą heterogeniczną, wykraczającej poza tradycyjne podziały sztuk, szukającej nowych, doskonalszych środków ekspresji artystycznej i znajdującej swój najlepszy wyraz w pracach Michała Anioła. Dzieło tego artysty charakteryzuje się fragmentarycznością, która nie jest efektem przypadkowym, lecz immanentną cechą twórczości:

Toteż nie można się dziwić, że twórcze dzieło jego żywota dotarło do nas nie w całości, ale w kawałkach tylko i ułamkach, jakby urwane czy potrzaskane, lub raczej, że innym nigdy nie było, tylko zawsze w stanie niedokończenia, zawsze fragmenty tylko i *disiecta membra*¹⁵.

Dialog prowadzony przez bohaterów nie zostaje zakończony jednoznaczną konkluzją, opowiedzeniem się za którymś z rozważanych stanowisk, nie ma też charakteru systematycznego, metodycznego, lecz dygresyjny, meandryczny, dopuszcza polifonię, wielość stanowisk równouprawnionych i skonfrontowanych w swobodnej dyskusji. Potwierdzają to sygnały z różnych poziomów komunika-

¹³ R. Pollak (*Wstęp* w: S. H. Lubomirski, *Wybór pism*. Wrocław 1953, s. LIX. BN I 145) określa *Rozmowy* jako rozprawy „*de omnibus et quibusdam aliis*” – „wykłady na tematy dość kapryśnie dobrane i kapryśnie uporządkowane”.

¹⁴ W. Szczygieł, *Źródła „Rozmów Artaksesa i Ewandra” Stanisława Herakliusza Lubomirskiego*. Kraków 1929, s. 7. O wpływie Montaigne'a oraz Bacona zob. zwłaszcza s. 11–15, 34–35, 81–82.

¹⁵ J. Klaczko, *Wieczory florenckie. Juliusz II*. [Tekst I] tłumaczył S. Tarnowski. [Tekst II] tłumaczyła A. Morzkowska. Z posłowiami M. Brahmery i J. Białostockiego. Warszawa 1965, s. 27. Klaczko bliski jest tutaj koncepcjom fragmentaryczności rozwiniętym przez romantyzm niemiecki, pojmujący fragment organicznie, jako formę spójną wewnątrznie, zamkniętą, stanowiącą wynik świadomych zabiegów konstrukcyjnych: „*Disiecta membra* niejednej greckiej budowy, jej kolumny, kapitele, metopy, trygify, są każde dla siebie zupełnym i skończonym dziełem sztuki [...]” (s. 42).

cyjnych tekstu, zarówno mowa postaci: „nie cierpię dyskusji prawidłowej, systematycznej”, jak i głos narratora:

Co [...] stanowiło wdzięk tych rozmów, to zupełna swoboda i, żeby się tak wyrazić, nieład. Każdy szedł za chwilowym pomysłem czy wrażeniem i nieraz po długich dopiero dygresjach wracało się do głównego przedmiotu, który od dawna zdawał się zapomnianym¹⁶.

Formy dialogiczne w literaturze polskiej przełomu XIX i XX wieku

Także w świadomości literackiej oraz estetycznej końca XIX i początków XX w. dialog zajmuje pozycję istotną; nie tylko dostrzegano jego wysokie walory artystyczne, lecz także uznawano za uprzywilejowaną formę wypowiedzi krytycznej czy też krytyczno-filozoficznej, pozwalającą na swobodniejszy tok rozumowania oraz oferującą bogatszy ogląd problemu dzięki zderzeniu różnych perspektyw:

Dialog, owa precyzyjna forma literacka, stosowana przez wszystkich krytyków twórczych od Platona do Lucjana, od Lucjana do Giordana Bruna, od Bruna do owego wielkiego poganina, którego Carlyle tak kochał – pozostanie zawsze dla myśliciela najponętniejszą formą wyrazu. Umożliwia on odsłonięcie i markowanie myśli, ujęcie w formę każdej fantazji, urzeczywistnienie każdego nastroju. Umożliwia przedstawienie przedmiotu z dowolnego punktu widzenia i oglądanie go ze wszystkich stron, jakby rzeźbę, zyskując w ten sposób nie tylko bogactwo i istotną efektywność, jaka wypływa z ubocznych myśli podsuniętych przez myśl przewodnią w rozwoju, i istotnie oświetla ideę dokładniej, lub też z szczęśliwych myśli późniejszych, uzupełniających całość, a zarazem wnoszących z sobą pewien subtelny wdzięk czegoś przypadkowego¹⁷.

Forma dialogu pozwala więc na ukazanie myśli w jej immanentnym rozwoju, dokonującym się w dialektyce całości i fragmentu, ujawnienia i maskowania, co podkreśla wydatnie jej charakter procesu, stawania się.

Funkcję i znaczenie, jakie przypisywano formie dialogicznej w filozofii oraz estetyce przełomu wieków, najpełniej chyba określił Walter Pater w rozprawie *Plato and Platonism*¹⁸. Pater wyróżnia w tradycji platonizmu dwie przeciwstawne tendencje: z jednej strony, filozofia uprawiana jako „teoria idei”, jako metafizyka oraz jako nauka ścisła, na gruncie której ukształtowana została koncepcja prawdy jako pewności absolutnej, osiąganego na drodze poznania bezpośredniego i niezapśredniczonego (P 173); z drugiej strony – rozumiana w sposób specyficzny tradycja sceptycyzmu, pojmująca prawdę probabilistycznie, jako efekt doświadczenia osobistego (P 157), jako właściwość prowizoryczną, przygodną oraz wymykającą się poznaniu (P 168). Te opozycyjne wobec siebie rozumienia statusu i funkcji myślenia filozoficznego znajdują swój wyraz w odmiennych strategiach filozoficznego pisarstwa: z jednej strony system oraz poddany formalnym rygorom trak-

¹⁶ *Ibidem*, s. 15, 9.

¹⁷ O. Wilde, *Sztuka i życie*. Wybrał i przełożył M. R. Wierzbicki. Warszawa 1922, s. 146. Tam też uwagi o formie dramatycznej jako o formie wypowiedzi krytycznej. Forma dialogu pojawia się w literaturze nowszej dość często i w różnych funkcjach; wymienić tu można m.in. H. von Hofmannsthal *O postaciach w powieści i dramacie. Rozmowa Balzaka z Hammer-Purgstalem w jednym z ogrodów w Döbling w roku 1842* (w: *Księga przyjaciół i szkice wybrane*. Wybrał, przełożył i notami opatrzył P. Hertz. Kraków 1997) oraz Valéry'ego *Eupalinos ou l'architecte, L'Âme et la Danse, Dialogue de l'arbre*.

¹⁸ W. Pater, *Plato and Platonism. A Series of Lectures*. New York 1899, rozdz. *Doctrine of Plato* (dalej skrót: P).

tat, właściwy filozofii akademickiej, z drugiej zaś esej, którego prototypem jest Platoński dialog:

O ile Arystoteles jest wynalazcą traktatu, o tyle Platoński dialog, w swym zamyśle, w swych specyficznych możliwościach, jest w swej istocie esejem – teraz i wówczas prowadzącym do wcześniejszej formy poezji filozoficznej, do Heraklita poematów prozą. [P 157–158]

Posługujący się „niemetodyczną metodą” dialog (oraz esej) jest formą otwartą, w której „ostatnie słowo nigdy nie zostaje wymówione” (P 172), sama zaś prawda, jako wytwór rozumowania, służy często jedynie za pretekst do konfrontacji intelektualnej lub też do „dialogu umysłu z sobą samym” (P 164). Przeciwwstawiony filozofii dogmatycznej, jest esej gatunkiem typowo nowoczesnym, dopuszczającym, w sposób równouprawniony, różne metody dochodzenia do prawdy, łączącym funkcję konstatacyjną, logiczną, z funkcją performatywną, perswazyjną, oraz służącym jako krytyczny komentarz do współczesności.

W piśmiennictwie polskim przełomu XIX i XX w. dialog był formą literacką wykorzystywaną dość często i w różnych funkcjach. Liczne i znamienne przykłady jej zastosowania odnaleźć można zwłaszcza w literaturze pierwszej dekady XX w.: oprócz dialogów Stanisława Brzozowskiego, które zostaną omówione osobno, wymienić można m.in. Wilhelma Feldmana *Dialogi o treści i formie*, Marii Grossek *Dialogi*, Macieja R. Wierzińskiego *Czytelnik a krytyka literacka. Dialog*, Leona Goreckiego *Dialogi polityczne* czy wreszcie Józefa Mirskiego *O wolnym z duchami wielkich obcowaniu. Dialog*, jak też Karola Irzykowskiego *Obrońca literatury sensacyjnej. (Dialog)*¹⁹.

Na podobieństwa między dialogiem a krytyką (rozumianą, rzecz jasna, w sposób „głęboki”, jako postawa wobec rzeczywistości oraz określony sposób analizowania wytworów kultury) zwrócił także uwagę Stanisław Brzozowski, postrzegając te zależności w perspektywie, jak się wydaje, funkcjonalnej: „Krytyka wystarcza samej sobie lub nie wystarcza niczemu. Jest to dla mnie moja forma filozofii, jak dialog dla Platona”²⁰. Przyjmował też Brzozowski perspektywę, którą można by określić jako socjologiczno-literacką, ponieważ uwzględnia ona zależności pomiędzy strukturą literacką a strukturą społeczną:

Dialog Platona zrodziła kultura czasów, gdy o filozofii rozmawiano na rynkach, gdy była ona sprawą społeczną, a nawet towarzyską, gdy była namiętnością całego oświeconego narodu.

Swoje własne dialogi Brzozowski traktował nie jako formę artystyczną, lecz jedynie jako „metodę pisarską lub też odzwierciedlenie dialektycznego biegu myśli”, mające na celu wywołanie w umyśle czytelnika dialogu wewnętrznego²¹.

¹⁹ „Sfinks” t. 2 (1908). – Jw., t. 8 (1909). – Jw., t. 18–19 (1912). – „Panteon” 1907, nr 1. – „Lamus” 1909/1910, z. 2. – K. Irzykowski, *Czyn i słowo. Głosy sceptyka*. Lwów 1913.

²⁰ S. Brzozowski, *Listy*. Opracował, przedmową, komentarzem i aneksami opatrzył M. Sroka. T. 2. Kraków 1970, s. 532. Brzozowski niejednokrotnie zestawiał utwory swoje oraz innych pisarzy (np. Mereditha) z dialogami Platona, które uważał za szczególnie dojrzałą formę myśli – zob. s. 218 oraz 192, 252.

²¹ S. Brzozowski, *Wstęp do filozofii*. W: *Kultura i życie. Zagadnienia sztuki i twórczości. W walce o światopogląd*. Wstępem poprzedził A. Walicki. Teksty opracowała i przygotowała do druku oraz indeks zestawiała K. Podgórska. Warszawa 1973, s. 542. *Dziela*. Pod redakcją M. Sroki.

Wśród dialogów Brzozowskiego jako najistotniejsze dla przyjętej tu perspektywy wymienić należy: *Wstęp do filozofii*; *Fryderyk Nietzsche*; *Katarakty*, a także *Miriam. Fragment dialogu*; dialogiem dramatycznym jest *Nad grobem Ibsena. Po przedstawieniu „Rosenholmu”*. *Rozmowa*²². *Katarakty* to utwór o charakterze przede wszystkim medytacyjnym, choć występują w nim również partie polemiczne, krytyką obejmujące kulturę mieszczańską oraz niektóre tendencje współczesnej filozofii. Rolę figur organizujących myślową strukturę dialogu pełnią trzy grupy metafor: metafora światła – słońce jako prawda, wychodzenie z mroku jako droga do prawdy – stanowiąca, jak można sądzić, nawiązanie do tradycji platońskiej i neoplatońskiej; metaforyka przestrzenna, w której poruszanie się w przestrzeni jest wykładnią procesu dochodzenia do poznania prawdziwego, dokonującego się nie przez stosowanie naukowych procedur, lecz na drodze indywidualnej, niepowtarzalnej inicjacji: „Każda dusza chodzi własnymi drogami i nie można wprowadzić ją na żadną ścieżkę, która nie jest dróg tych przedłużeniem”²³; oraz metaforyka architektoniczna, podkreślająca procesualny, dynamiczny charakter poznania:

Świat myśli każdego człowieka jest jak gdyby gmach będący w budowie. Nie wszystko w nim ukończone, przeciwnie, w duszy każdego z nas wiele jest jeszcze surowego materiału. [...] Toteż w rozmowach naszych ukazujemy sobie to stos cegieł, które mają być użyte na fundamenty, to posąg, który stanąć ma w jakiejś niszy, gdy gmach ukończony zostanie²⁴.

Wydaje się, że dialog, dzięki swej specyficznej, „otwartej” konstrukcji, która pozwala na daleko idącą dramatyzację, dynamizację myśli, istotnie stanowił nośną formę dla własnego, krytyczno-filozoficznego dyskursu autora *Legendy Młodej Polski*. Dialogiczna forma pozwala bowiem uchwycić immanentny ruch „myśli niegotowej”, zarówno w akcie samostwarzania, jak i w procesie twórczego konstruowania świata, rzeczywistości ustanawianej kreatywnym gestem podmiotu i pojętej jako forma niedomknięta: „Wiara w czyn i wiara w to, że świat nie jest zamkniętą całością, że nawet jako taka całość pomyślany być nie może, są właściwie jedną i tą samą rzeczą”²⁵.

Podobnie forma dialogu służy „udramatyzowanej”, bogatszej, bo dokonywanej niejako *in statu nascendi*, autoprezentacji oraz jednocześnie autokreacji filozoficznego i tekstowego podmiotu, ukazaniu jego polifonicznej, dynamicznej struktury, wreszcie – uzyskaniu dystansu do spetryfikowanych i przez to ograniczających podmiotowość formuł czy też kategorii²⁶.

²² Brzozowski dwukrotnie odnotował w swoich listach, że pisze utwór *Dialogi filozoficzne* (nazywane też przez niego, w innym miejscu, *Dialogami i szkicami o materializmie*) – zob. *Listy*, t. 1, s. 391, 416 oraz 397 (przypis 10 do listu 123, z listopada 1907). O dialogach tych brak danych.

²³ Zob. S. Brzozowski, *Katarakty*. W: *Kultura i życie*, s. 241.

²⁴ *Ibidem*, s. 240. W dość podobnym kontekście występuje metaforyka architektoniczna w znanej Brzozowskiemu książce Fichtego *Teoria wiedzy*, jak również w dialogu Valéry’ego *Eupalinos*, gdzie działalność architekta służy jako metafora „*Bildung*” – procesu tworzenia się i dojrzewania osobowości. Zob. P. Valéry, *Oeuvres complètes*. T. 2. Paris 1957, s. 92. Dialog Valéry’ego nawiązuje zresztą w sposób bezpośredni do tradycji rozmów zmarłych.

²⁵ Brzozowski, *Wstęp do filozofii*, s. 576.

²⁶ Zob. słowa jednego z bohaterów dialogu *Fryderyk Nietzsche*: „Każde »jak« jego to już jest mogiła” (*Kultura i życie*, s. 616), a także wypowiedź Brzozowski’ego (*Listy*, t. 2, s. 532; podkreśl. A. Z.) na temat podmiotowego gestu krytyka wobec kultury: „Krytyk daje zawsze silnie u d r a

W dialogach *Wstęp do filozofii* oraz *Fryderyk Nietzsche* twórczość – jedna z najistotniejszych dla Brzozowskiego kategorii filozoficznych – jest nie tylko obficie tematyzowana, lecz także ekwiwalentyzowana właśnie dzięki strukturze konwersacyjnej, pozwalającej na kontrastowanie wielu punktów widzenia (we *Wstępie do filozofii* sugerują to imiona bohaterów, które można interpretować jako aluzję do wybitnych przedstawicieli kanonu europejskiej filozofii); choć jeden z głosów (we *Wstępie do filozofii* jest nim, jak się wydaje, Emanuel, we *Fryderyku Nietzsche* – Kazimierz) posiada zazwyczaj pozycję uprzywilejowaną i może być, przynajmniej pod pewnym względem, uważany za *porte-parole* autora, to jednak pozycja ta jest jednocześnie podważana przez zabieg autorefutacji, zmuszający do przeformułowania poglądów, czy też przez posądzenie o retoryczną, perswazyjną, nie zaś logiczną konstrukcję argumentacji²⁷.

Wśród przedstawicieli bogatej tradycji dialogu filozoficznego, którzy mogli oddziaływać zarówno na teoretyczno-estetyczne poglądy Brzozowskiego na formę dialogiczną, jak również na konstrukcję jego własnych dialogów, bez wątpienia wymienić należy Platona, a także, jak się wydaje, Fichtego – jego koncepcja twórczej jaźni, dyskutowana obszernie w dialogu *Wstęp do filozofii*, wpłynęła wydatnie na Brzozowskiego pojmowanie podmiotu jako ustanawiającego przyrodę oraz kulturę, niewykluczone też, że właśnie od Fichtego zaczerpnął autor *Ideji* koncepcję samego dialogu jako genealogii myśli, rozumianej nie jako statyczny wytwór, lecz jako dynamiczny proces²⁸.

Ponadto znał Brzozowski (i tłumaczył) dialogi Giordana Bruna, jak również Williama Savage'a Landora *Dialogi fikcyjne*²⁹. W tym ostatnim utworze konfrontacja współczesnych sobie postaci służy tu dyskusowaniu zagadnień filozoficznych, politycznych oraz moralnych (rozmowy Platona z Diogenesem, Seneki z Epiktetem, Marka Tulliusza Cyncerona z jego bratem Kwinktusem, Cromwella z Walterem Noble), jak też zarysowaniu psychologicznych i obyczajowych portretów wybitnych postaci i umysłowości różnych epok (dialogi między Piotrem Wielkim a jego synem Aleksym, między Katarzyną Wielką a księżną Daszkow); *Dialogi fikcyjne* to utwór w wysokim stopniu aluzyjny: odnaleźć w nim można obszerne nawiązania i do tradycji dialogu *largo sensu* (m.in. do dialogów Platona, Ksenofonta, Cyncerona, Lukiana, Galileusza, Alfieriego), i – osobno – do tradycji

matyzowane starcie własnej duszy z problemami wysokiej kultury”. Można tu, jak się wydaje, doszukiwać się pewnych podobieństw między Brzozowskim a Gombrowiczem; na temat związków między oboma pisarzami zob. M. Głowinski, *Gombrowicz a Brzozowski*. „Teksty Drugie” 1997, nr 1/2.

²⁷ Zob. Brzozowski, *Wstęp do filozofii*, s. 573, 586.

²⁸ Fichtego *Powołanie człowieka* ukazało się w serii „Symposion”. W niej też opublikowano *Rozmowy zmarłych* Fontenelle'a oraz Diderota *Kuzynka mistrza Rameau*, nie sposób jednak stwierdzić, czy utwory te mogły jakoś na Brzozowskiego wpłynąć – nie są znane w jego pismach wzmianki o tych autorach.

²⁹ O tłumaczeniu dialogów Bruna (m.in. *Uczty popielcowej* oraz *O przyczynie, pierwiastku i tym, co jest jedno*) wspomina Brzozowski wielokrotnie w *Listach*, wyrażając się zresztą dość krytycznie o włoskim myślicielu; dialogi Landora określił natomiast jako „prawdziwą kopalnię intuicji i charakterystyki psychologicznej” (t. 2, s. 270). Brzozowski zamierzał też poświęcić Landorowi osobną rozprawę, jednak, o ile wiadomo, tekst taki nie powstał (a w każdym razie nie został opublikowany). Wybór dialogów tego pisarza ukazał się w serii „Symposion”: W. S. Landor, *Dialogi fikcyjne*. Z rozprawą W. E. [właśc.: R. W.] Emersona. Przełożyła i wstępem poprzedziła M. Rakowska. Lwów 1911.

dialogów zmarłych, na co wskazuje perseweracja pewnych postaci oraz wątków, które uznać można za typowe dla tej tradycji (krytyka Seneki, krytyka filozofii Platona, któremu przeciwstawiony jest, jako wzór autentycznego myśliciela, Diogenes).

Nawiązywał także Landor do tradycji eseistycznej, przede wszystkim angielskiej: świadczy o tym dialog Bacona z Ryszardem Hookerem, szczególnie zaś dialog Newtona z Barrowem, gdzie głównym tematem jest interpretacja oraz krytyka Baconowskich esejów³⁰.

Dialogi fikcyjne zbliża do formy eseju nie tylko tematyczna heterogeniczność, lecz także konstrukcyjna „polirodzajowość” samej wypowiedzi, której nie sposób jednoznacznie zaliczyć ani do literatury, ani do filozofii³¹.

Niełatwo tu rozstrzygnąć, czy nowoczesny dialog filozoficzny odznacza się zdecydowaną odrębnością na tle tradycji gatunku: bogactwo tej tradycji, wielość i różnorodność zastosowania, archiwizowane w „obiektywnej pamięci gatunku”³², pozwalają, jak się wydaje, na dość swobodne operowanie formą dialogu oraz jej funkcjonalizowanie w różnych kontekstach. Dialog nowoczesny kontynuuje więc raczej tradycję gatunkową, podejmując i swoiście modelując określone, tkwiące w niej możliwości. Za najistotniejsze cechy nowoczesnych realizacji formy dialogicznej uznać chyba należy, po pierwsze, subiektywizację czy raczej interioryzację: dialog przekształca się więc w dialog wewnętrzny bądź też w rozbity na głosy wewnętrzny monolog, „rozmowę duszy z samą sobą”, autokreację filozoficznego (filozofującego) „ja”, ujawniającą ścieranie się różnych, nierzadko przeciwstawnych sobie podmiotowych tendencji i osłabiającą w ten sposób dogmatyczną pozycję podmiotu, pojmowanego nie jako byt, substancja, lecz jako stawianie się, działanie³³; po drugie, zbliżenie do eseistycznych form wypowiedzi, m.in. przez tematyczną heterogeniczność oraz rozluźnienie struktury wywodu, umożliwiające dzięki zastosowaniu konstrukcji konwersacyjnej; po trzecie wreszcie – funkcję krytyczną i polemiczną, demaskacyjny gest podejrzliwości wobec kultury i jej utrwalonych sensów: dialog jako forma to narzędzie intelektualnego, indywidualnego dialogu z tradycją, nośny instrument jej rewaloryzacji³⁴.

³⁰ Za nawiązanie do tradycji eseistycznej uznać także można u Landora wprowadzenie postaci Montaigne’a rozmawiającego ze Scaligerem. Autor *Prób* występuje również w Fontenelle’a dialogach zmarłych, gdzie dyskutuje z Sokratesem.

³¹ W studium o Landorze Emerson (*ed. cit.*, s. 237–238, 239) pisał o nim: „Nie wkroczył sam bynajmniej na najwyższe szczyty literatury: nie jest ani poetą, ani filozofem”; „Książki jego są dziwną mieszaniną polityki, etymologii, alegorii, uczucia i historii jego osobistej”. Jako przykład dialogowanego eseju *Dialogi fikcyjne* Landora wymieniają M. Głowiniński, A. Okopień-Sławiński i J. Sławiński w *Zarysie teorii literatury* (wyd. 5. Warszawa 1986, s. 406); zob. też uwagi Patera o eseju (i dialogu) jako „trzeciej formie” wypowiedzi filozoficznej, mieszczącej się pomiędzy poematem filozoficznym, odpowiadającym myśli intuicyjnej, obrazowej, a traktatem związanym z myślą systemową, dogmatyczną (P 156).

³² Określenie M. Bachtina (*Problemy poetyki Dostojewskiego*. Przełożyła N. Modzelewska. Warszawa 1970, s. 186).

³³ Takie pojmowanie bytu uznawane jest niekiedy za znamienne dla nowoczesności – zob. A. Touraine, *La Destruction du „Moi”*. W: *Critique de la modernité*. Paris 1992, s. 131. O reprezentacji nowoczesnego „ja” jako „miejsca wewnętrznego dialogu” zob. Ch. Butler, *Early Modernism: Literature, Music, Painting in Europe 1916*. Oxford 1994, s. 119.

³⁴ Za późne realizacje czy może raczej za nawiązanie do tradycji dialogu filozoficznego uznać

Portret jako gatunek wypowiedzi filozoficznej (od Patera do Micińskiego)

Portret literacki jest niewątpliwie gatunkiem o tradycji długiej i bogatej, nacechowanym także, jak się wydaje, stosunkowo dużą stabilnością genologicznych wyznaczników, a z drugiej strony – sporą, by tak rzec, elastycznością, pozwalającą na wykorzystywanie form portretowych w rozmaitych kontekstach i rozmaitych funkcjach, nierzadko różniących się od siebie w sposób znaczący³⁵.

Nietrudno zauważyć, że występowanie form portretowych nie ogranicza się jedynie do tekstów *stricto* literackich; gatunek chętnie wykorzystywano także w historiografii, w pismach politycznych i dyplomatycznych, w epistolografii oraz, szczególnie, w piśmiennictwie moralnym, zwłaszcza w jego odmianach XVII- i XVIII-wiecznych, obfitujących przeważnie w portrety charakterologiczne, które odznaczają się niekiedy wysokimi walorami estetycznymi³⁶.

można *Rozmowy z diablem* L. K o ł a k o w s k i e g o. W zawartych tam utworach, mających formalną strukturę konwersacji (*Apologia Orfeusza [...]*, *Modlitwa Heloizy [...]*, *Stenogram z metafizycznej konferencji prasowej Demona [...]*, *Rozmowa z diablem doktora Lutra [...]*), adresat wypowiedzi bohaterów tytułowych obecny jest zawsze wirtualnie: w *Modlitwie* (nawiązującej, jak się wydaje, do dialogów duszy z Bogiem, znanych m.in. z tradycji mistycznej św. Jana od Krzyża oraz św. Teresy z Avili) jest nim Bóg, w *Rozmowie* (w której z kolei dopatrywać się można aluzji do dialogów z diablem toczonych przez bohaterów Dostojewskiego oraz Manna) diabeł, a w *Apologii* oraz w *Stenogramie* – adresat zbiorowy. W *Rozmowach z diablem* filozofujący podmiot ukazuje aksjologiczny kryzys jednostki w obliczu Absolutu (*Modlitwa*), demistyfikuje istotne mity kultury śródziemnomorskiej (*Apologia*), dokonuje krytyki nowoczesnej cywilizacji, bezbronnej wobec istnienia i nieusuwalności zła, nieodłącznie tkwiącego w ludzkiej naturze (rozmowa Lutra z diablem okazuje się, ostatecznie, monologiem wewnętrznym) i w samej strukturze rzeczywistości, a także w kulturze, zapoznającej zło w imię ideologii postępu (*Stenogram*). Reinterpretacja oraz rewaloryzacja istotnych kulturowych znaczeń dokonana tu zostaje nie tyle za pomocą analizy czy też komentarza, ile przez twórcze „przepisanie”, dodanie własnego tekstu do archetypowego „tekstu” kultury.

³⁵ Na temat historii i teorii portretu literackiego zob. H. B o u i l l i e r, *Portraits et miroirs. Études sur le portrait dans l'oeuvre de Retz, Saint-Simon, Chateaubriand, Michelet, les Goncourttes, Proust, Léon Daudet, Jouhandeau*. Paris 1979. – *Le Portrait littéraire*. Éd. K. Kupisz, G.-A. Pérouse, J.-Y. Debreuille. Lyon 1988. – W. S t e i n e r, *Portret w literaturze i malarstwie: semiotyka gatunku*. „Punkt” 1978, nr 4. – *Filozofia portretu*. Red. A. N o w i c k i. Lublin 1992. Zob. też hasła: L. Ł o p a t y ń s k a, *Portret*; A. K o w a ł s k a, *Charakter – Portret obyczajowy*. „Zagadnienia Rodzajów Literackich” 1964, z. 2. – J. S ł a w i ń s k i, *Portret literacki*. W: M. G ł o w i ń s k i, T. K o s t k i e w i c z o w a, A. O k o p i e ń - S ł a w i ń s k a, J. S ł a w i ń s k i, *Słownik terminów literackich*. Pod redakcją J. S ł a w i ń s k i e g o. Wyd. 3, poszerzone i poprawione. Warszawa 2000. Jak się wydaje, większość prac poświęconych portretowi literackiemu ma charakter historyczny, a tylko nieliczni autorzy koncentrują swą uwagę na problemach bardziej teoretycznych. Do wyjątków zaliczyć można szkic F. D u g a s t - P o r t e s ' a *Le Temps du portrait* (w zb.: *Le Portrait littéraire*), próbujący uchwycić i określić właściwy portretowi wymiar czasowości; przede wszystkim zaś – intersemiotyczne studium S t e i n e r, która dowodzi, że wyróżniającym portret trybem oznaczania nie jest ikonizacja (a więc – bardziej lub mniej domniemane podobieństwo do modelu), lecz indeksalność, odniesienie do konkretnej osoby, bez którego portret nie mógłby funkcjonować jako znak. Pomijam tu problematykę autoportretu – omówioną najpełniej w pracy M. B e a u j o u r a *Miroirs d'encre. Rhétorique de l'autoportrait* (Paris 1979. Polska wersja rozdz. 1: *Autobiografia i autoportret*. Przełożyła K. F a l i c k a. „Pamiętnik Literacki” 1979, z. 1) – jako odbiegającą, moim zdaniem, od portretu rozumianego w sensie gatunkowym.

³⁶ D u g a s t - P o r t e s (*op. cit.*, s. 236) uznaje portret za gatunek szczególnie bliski tradycji maksym moralnych; nie jest to, jak można domniemywać, stanowisko odosobnione, o czym świadczą choćby tytuł pracy L. L e v r a u l t a *Les Genres littéraires: Maximes et portraits* (Paris 1909) – niestety, niedostępnej mi podczas pisania tego szkicu.

Wśród licznych i różnorodnych form, jakie przybierał portret w tradycji literackiej, wyróżnić można, *prima facie*, kilka grup czy też odmian, pozwalających zarysować wstępną typologię tego gatunku, opartą na podstawowych dychotomiach określających status, cechy i funkcje portretu: 1) portret niesamodzielny, funkcjonujący jako podporządkowany składnik obszerniejszych struktur narracyjnych, oraz portret samodzielny, funkcjonujący jako utwór niezależny i zbliżający się zazwyczaj do wypowiedzi krytycznej czy też eseistycznej³⁷; 2) portret skupiony na prezentacji tego, co ogólne, typowe, uniwersalne, esencjalne, zbliżający się więc do formy *exemplum* czy nawet do alegorezy, oraz portret ukazujący to, co indywidualne, niepowtarzalne, momentalne, przemijalne³⁸; 3) portret ukazujący cechy zewnętrzne oraz portret „analityczny”, „charakterologiczny”, stanowiący psychologiczny i/lub emocjonalny, intelektualny *etc.* rys postaci.

Historię portretu i form portretowych prześledzić można od starożytności (m.in. Tukidydes, Plutarch, Swetoniusz, Tacyt), poprzez średniowiecze (m.in. *Chansons de geste*), czasy nowożytne (m.in. Rabelais, de La Bruyère, Saint-Simon czy wreszcie de Segrais, autor *Divers portraits*, uznawany za kodyfikatora gatunku w jego kształcie nowożytnym³⁹), aż po wiek XIX: portret zyskuje wówczas wysoką rangę jako nośna i funkcjonalna forma artystyczna, pozwalająca na wszechstronną i głęboką penetrację indywidualności⁴⁰, funkcjonuje także jako istotny składnik struktur powieściowych, zarówno realistycznych (Balzak), jak i naturalistycznych (Flaubert)⁴¹.

Portret w swym kształcie nowoczesnym, a więc taki, jaki uformował się pod koniec w. XIX oraz na przełomie w. XIX i XX odznacza się, jak można sądzić, tendencją do daleko posuniętej autonomizacji. Zjawisko to ma kilka aspektów: po pierwsze, kształtowanie form powieściowych jako rozbudowanych portretów, podnoszenie charakteru portretowego do rangi narracyjnej dominanty utworu, co *expressis verbis* wyrażone zostaje w symbolice tytułów (np. *Portret artysty z czasów młodości* Joyce’a, *Portret damy* H. Jamesa); po drugie, rozwój portretu jako samodzielnego gatunku wypowiedzi krytycznoliterackiej, silnie zakorzenionego jednak w tradycji XIX-wiecznej (Sainte-Beuve’a *Portraits littéraires*, Hazlitta *Literary Portraits*)⁴²; po trzecie wreszcie, co z przyjętej tu perspektywy jest sprawą największej wagi, ukształtowanie się i rozwój takich form portretowych, których

³⁷ Zob. Sławiński, *op. cit.*, s. 411.

³⁸ Według Bouilliera (*op. cit.*, s. 31) *Charaktery* de La Bruyère’a stanowią przykład typowości w portretowaniu; Dugast-Portes (*op. cit.*, s. 245) przypisuje portretom tradycyjnym konstrukcję czasowości pojętej jako linearne, sukcesywne akumulowanie wiedzy o charakterze, cechach zewnętrznych i wewnętrznych bohatera, portretom współczesnym zaś, wzorowanym na fotografii – waloryzując chwilowości.

³⁹ Zob. Bouillier, *op. cit.*, s. 24.

⁴⁰ Z zainteresowaniem romantyzmu indywidualnością wiąże portret Steiner (*op. cit.*, s. 183).

⁴¹ Bouillier (*op. cit.*, s. 23) uważa, że portret zyskuje swą gatunkową autonomię właśnie w powieści, wskazuje jednak na wczesne, XVII-wieczne formy powieściowe.

⁴² O portrecie jako gatunku wypowiedzi krytycznej zob. M. Głowiniński, *Ekspresja i empatia. Studia o młodopolskiej krytyce literackiej*. Kraków 1997, s. 128–141. Na podobieństwa konstrukcyjne między portretem literackim (jako gatunkiem wypowiedzi krytycznej) a esejem wskazują E. Gaworska, E. Ichnatowicz, W. Klemm w artykule *Problematyka przełomu w badaniach nad krytyką literacką końca XIX wieku* (w zb.: *Przełom antypozytywistyczny w polskiej świadomości kulturowej końca XIX wieku*. Red. T. Bujnicki, J. Maciejewski. Wrocław 1986, s. 170.

nie sposób zredukować ani do tradycyjnie pojmowanego portretu literackiego, ani też do odrębnego gatunku wypowiedzi krytycznej, najbliższych więc, jak się wydaje, esejowi oraz wykorzystywanych w budowaniu dyskursu filozoficznego. Ta właśnie odmiana portretu – jej przykłady, które uznać można za najbardziej reprezentatywne w piśmiennictwie polskim, jak również wybrane przykłady z literatur obcojęzycznych – zostanie poddana bliższej analizie w tym szkicu.

Zainteresowania swoje ograniczam, po pierwsze, do tych utworów, w których ujęcie portretowe zastosowane jest jako zabieg świadomy, a więc albo wskazuje się je bezpośrednio przez kluczowe elementy struktury tekstu (tytuł, podtytuł), albo też sugeruje się je w sposób wyraźny, *explicite*, w narracji; po drugie, do zagadnień związanych przede wszystkim z konstrukcją omawianych utworów, co pozwoliłoby uchwycić te cechy ich budowy, które decydują o specyfice portretu nowoczesnego, jego odmienności w stosunku do tradycji gatunku; oznacza to, że inne aspekty owych tekstów, choć bez wątpienia ważne z perspektywy innej niż tutaj przyjęta, potraktowane zostaną jako drugoplanowe.

Portret imaginacyjny: Pater, Brzozowski

Za swoisty wzorzec czy wręcz nawet archetekt portretu modernistycznego uznać chyba można *Imaginary Portraits* Waltera Patera: radykalna, jak się wydaje, odmienność Paterowskich portretów w stosunku do tych form portretowych, które ukształtowały się w tradycji gatunku, upoważnia w istocie do określenia ich mianem „całkowicie nowej formy literackiej”, pozostającej jednakże w bliskim związku z esejem – gatunkiem szczególnie chętnie uprawianym przez autora *Appréciations*⁴³. Charakter nowatorski zawdzięczają *Imaginary Portraits* wprowadzeniu w opisową raczej, z założenia, strukturę portretu obszernych partii opowiadania, a także wypowiedzi krytycznych i eseistycznych, co powoduje znaczne rozluźnienie tradycyjnie pojmowanej formy portretu, jej większą elastyczność. Wysuwana zaś na plan pierwszy „imaginacyjność” przyczynia się w sposób wyraźny do zakłócenia porządku denotacji uznawanego za wyróżnik semiotyki portretu⁴⁴, w rezultacie – do osłabienia odniesienia do rzeczywistości pozatekstowej i wypuklenia w pełni kreacyjnego oraz, częściowo przynajmniej, autoreferencjalnego charakteru Paterowskiej formuły portretu.

Zreformowany przez Patera gatunek portretu dzięki swym specyficznym cechom oraz możliwościom, które oferuje, niewątpliwie stanowi funkcjonalny instrument, pozwalający na wszechstronną i dogłębną analizę psychologii jednostki, na „ujawnianie wewnętrznej prawdy podmiotu”, co było jednym z podstawowych celów, jakie krytyk stawiał swojej twórczości⁴⁵. Istotnie: problematyka podmiotowości pod różnymi postaciami, różnie formułowana – to główny wątek portretowego cyklu Patera. Od razu jednak zauważyć można antynomiczne napięcie występujące pomiędzy wyrażanymi w narracji, czy to *explicite*, czy też za po-

⁴³ W. E. Buckler, *Walter Pater. The Critic as Artist of Ideas*. New York and London 1987, s. 181, 183.

⁴⁴ Zob. Steiner, *op. cit.*, s. 179.

⁴⁵ Buckler, *op. cit.*, s. 47; zob. też s. 42, 46–49. O Patera koncepcji podmiotowości zob. ponadto M. H. Levenson, *A Genealogy of Modernism. A Study of English Literary Doctrine 1908–1922*. Cambridge 1984, s. 15–19.

mocą metafor, sądami na temat podmiotowości a założonym sposobem jej prezentacji: cechująca portret literacki – w konsekwencji obrania za model gatunku malarskiego – statyczność zderzona zostaje z wyraźnie procesualnym ujęciem podmiotowości, akcentującym jej charakter dynamiczny, otwarty, poddany stawianiu się oraz nieustannym przemianom. „Proces budowania umysłu”, „podróż intelektualna”, „stopniowa ekspansja duszy”, „proces przemiany umysłowej” (*The Child in the House*), przewijający się przez *A Prince of Court Painters* autotematyczny wątek nie dokończonego portretu, wątek podróży jako zakamuflowanej inicjacji, prowadzącej do odnalezienia prawdziwego „ja” (*Apollo in Picardy*) czy też umożliwiającej duchowe dojrzewanie (*Duke Carl of Rosemold*), to tylko niektóre motywy wskazujące na rozumienie podmiotowości w kategoriach procesu, rozwoju, nie zaś substancji bądź esencji. Podobną funkcję pełni tu metaforyka architektoniczna: wątki takie, jak „dom myśli” (*The Child in the House*), „gmach intelektualny” (*Emerald Uthwart*), odsyłają do semantyki „Bildung”, procesu formowania umysłu⁴⁶.

Statyczna budowa portretu rozszadzana jest także przez wtargnięcie struktur innogatunkowych: portret *A Prince of Court Painters*, noszący podtytuł *Extracts From an Old French Journal*, oparty jest w całości na konstrukcji dziennika; fragmenty fikcyjnego diariusza stanowią *postscriptum* do portretu *Emerald Uthwart*, w którego tekst włączony został ponadto obszerny cytat z innego jeszcze dziennika. Te strukturalne cytaty z form, których istotnym wyznacznikiem jest temporalność, przyczyniają się do zdynamizowania portretu, powodując jednak, do pewnego stopnia, zachwianie jego budowy, rozluźnienie tradycyjnych kanonów tego gatunku. Cytaty z dzieł fikcyjnych – do wymienionych już dorzucić można jeszcze klasztorny manuskrypt, wspomniany w *Apollo in Picardy* – nie wyczerpują bogatego repertuaru literackich aluzji w *Imaginary Portraits*: narratorzy poszczególnych utworów odwołują się *explicite* także do kanonicznych dzieł pisarzy starożytnych (do Tukidydesa, Plutarcha, Platona w *Hyppolytus Veiled*, do Platona w *Emerald Uthwart*, do Owidiusza w *Apollo in Picardy*), funkcjonujących tu, jak się wydaje, zarówno w roli przywoływanego *ad hoc* źródła, jak i niekwestionowanego autorytetu, pomagającego uprawomocnić dyskurs narracyjny.

Kolejny – obok wspomnianych cytatów z utworów fikcyjnych oraz aluzji do dzieł istniejących faktycznie – poziom nawiązań, który daje się wyróżnić w *Imaginary Portraits*, określić wypada jako palimpsestowy: przedmiotem aluzji nie są tu już poszczególne, prawdziwe czy też fikcyjne, utwory oraz konkretni pisarze, lecz mity i fabuły mityczne, odtworzone, „przepisane” i jednocześnie komentowane obszernie. Budową palimpsestową odznaczają się przede wszystkim *Apollo in Picardy*, *Denys d’Auxerrois* i *Hippolytus Veiled* – w tym ostatnim przypadku już sam podtytuł *A Study from Eurypides* sugeruje odczytanie utworu jako „literatury drugiego stopnia”⁴⁷.

Patera formuła portretu jest, jak się wydaje, próbą przewyciężenia antynomii statyki i dynamiki, przestrzenności i czasowości, środków przedstawiania właści-

⁴⁶ Metaforyka architektoniczna odnosi się u Patera także do problematyki formy artystycznej. Zob. Buckler, *op. cit.*, s. 39, 49.

⁴⁷ Termin G. Genette’a (*Palimpsestes. Le littérature au second degré*. Paris 1982). Buckler (*ibidem*, s. 230) określa palimpsest jako zmienną dla Patera „metaforę kreacji artystycznej”.

wych literaturze i środków przedstawiania znamienych dla sztuk plastycznych: za przykład może tu posłużyć *Denys d'Auxerrois*, skonstruowany jako rozbudowana ekfrazja rozwinięty opis witraża oraz cyklu gobelinów, funkcjonujący więc w istocie jako intersemiotyczny przekład. Można odnaleźć w dziele Patera więcej przykładów antynomii oraz prób ich godzenia, pewna dialektyczność ujawnia się także w samej konstrukcji portretowanych postaci: z jednej strony, są one silnie zindywidualizowane, z drugiej jednak strony noszą wyraźny rys powszechności, uniwersalności, mają funkcjonować jako przykład trwałych i powszechnych, w określonym miejscu i czasie, cech oraz zachowań⁴⁸. Portret więc, w takim kształcie, jaki nadał mu Pater, byłby próbą przekroczenia antynomii indywidualności i typowości. Sam wreszcie Patera projekt twórczej krytyki dopuszczał daleko posunięte zacieranie granic pomiędzy historycznym, krytycznym komentarzem a narracyjnością, pomiędzy dyskursem fikcyjnym a dyskursem niefikcyjnym, referencyjnym⁴⁹.

Wydaje się, iż portretowy cykl Patera wywarł pewien wpływ na Stanisława Brzozowskiego *Widma moich współczesnych. Fikcyjne portrety satyryczne*⁵⁰. Zależność tę dostrzec można przede wszystkim w ogólnej koncepcji portretu, pojmowanego jako dzieło fikcyjne, o przewadze opowiadania nad opisem, a także w sięganiu po różne poetyki oraz w aluzyjności, nawiązywaniu do cudzych tekstów. *Widma* jednakże różnią się od *Imaginary Portraits* w sposób wyraźny funkcją: w portretach Brzozowskiego cechami dominującymi są zdecydowanie satyryczność i polemiczność, których brak w utworze Patera.

Widma moich współczesnych są cyklem o dość zróżnicowanym charakterze: można tam odnaleźć utwory najbliższe chyba portretowi rozumianemu jako wypowiedź krytycznoliteracka (*Katarzyny Nietoperz opinie literackie; Jean qui rit et Jean qui pleure. (Dwa oblicza p. Weyssenhoffa); Zygmunt Podfilipski, Henryka Sienkiewicza apologeta pośmiertny*); dalej – rodzaj portretu zbiorowego, skupionego na prezentacji kilku osób, charakterystycznych dla pewnego środowiska i sposobu myślenia (*Król-Duch w Krakowie*); wreszcie zaś utwory chyba tylko pozornie nawiązujące do konstrukcji portretowej, a stanowiące w istocie rodzaj impresyjno-medytacyjnego szkicu (*Dusza miast*).

Portretowane postaci są w sposób widoczny budowane jako typy, co jeszcze niekiedy podkreślają znaczące nazwiska (*Pan Kajetan Jutro; Z życia i myśli Joachima Weltschmerza*). Ryzykując pewne uproszczenie, można by wysunąć tezę, iż portrety o narracji trzecioosobowej cechuje stosunkowo większa statyczność, stabilność tworzonej charakterystyki, uzyskiwana właśnie dzięki obiektywizacji perspektywy narracyjnej; portrety o narracji pierwszoosobowej natomiast to ujęcia cechujące się większą dynamiką: częste wykorzystywanie tu chwytów przypadkowego spotkania w podróży (*Pan Kajetan Jutro; Król-Duch w Krakowie*), nagłej, niespodziewanej konfrontacji narratora z postacią, która stanowi przed-

⁴⁸ Emerald Uthwart to zarazem „byt indywidualny” (*individual being*), „rzeczywiste »ja«”, jak i „wieczne »ja« młodości”. Zob. W. Pater, *Imaginary Portraits*. W: *Three Major Works*. Ed. W. Buckler. New York 1986, s. 350, 357, 361.

⁴⁹ Buckler (*op. cit.*, s. 44) wskazuje m.in. na konflikt formy i substancji, faktu i wyobraźni, przeszłości i teraźniejszości, towarzyszący wszystkim dziełom pisarza.

⁵⁰ Brzozowski wspomina o lekturze *Imaginary Portraits* dwukrotnie: w *Ideach* (Lwów 1910, s. 426) i w *Głosach wśród nocy* (Lwów 1913, s. 238).

miot portretu (*Tak mówił Homunkulus, cywilizacji współczesnej wizja zbiorowa; Zygmunt Podfilipski*), sugeruje pewną momentalność, skrótowość portretowego ujęcia⁵¹.

Spośród portretów zgromadzonych w *Widmach moich współczesnych* charakter intertekstualny posiada w stopniu najsilniejszym *Tak mówił Homunkulus*, w którym bez trudu zauważyć można aluzje do *Boulevard et Pecuchet* Flauberta, *Braci Karamazow* Dostojewskiego oraz do Nietzschego, a również nawiązania do nieistniejących dzieł pisarzy autentycznych jednakże, takich jak Villiers de l'Isle Adam oraz Teodor Jeske-Choiński. Samo wprowadzenie postaci Homunkulusa, przedstawiającego wizję doskonałego, bo w pełni zautomatyzowanego człowieka i społeczeństwa, zbliża portret do bajki czy też powiastki filozoficznej, gatunku uprawianego ówczesnie m.in. przez Jana Lemańskiego oraz Antoniego Langego⁵². *Tak mówił Homunkulus* nie jest jedynym portretem wykorzystującym elementy innych gatunków. Już początek portretu *Nikt* wyraźnie wskazuje na zastosowanie poetyki noweli kryminalnej:

Na głowę jego nałożono wysoką nagrodę; za samą wskazówkę, gdzie się ukrywa, obiecywano okazałe sumy; lecz Nikt drwił sobie z tego wszystkiego i nie upływał dzień jeden, niemal jedna godzina bez wiadomości o jakiejś nowej jego okrutnej i w wyrafinowaniu swym często bezinteresownej zbrodni⁵³.

Pomimo charakteru silnie satyrycznego, sugerowanego już przez podtytuł dzieła, doraźne cele polemiczne czy też wręcz pamfletowe nie wyczerpują całkowicie, jak się wydaje, problematyki *Widm moich współczesnych*. Sam gest portretowania ma bowiem charakter wyraźnie etyczny, służy demaskacji, deziluzji, ujawnieniu prawdy, samopoznaniu, inspirowanemu nowoczesną filozofią podejrzliwości:

Bądź ze mną szczerzy. Pragnę cię pokochać, muszę cię poznać. Odsłoń mi prawdę swoją. Bądź ze mną takim, jakim jesteś sam z sobą.

Nazwać po imieniu to znaczy zabić widmo, ale wyzwolić człowieka.

Dlatego wszystko ma dla nas znaczenie. Wszystko jest poważne. Poza każdym słowem, poza każdym gestem doszukujemy się głębszych przyczyn.

Mistrz Nietzsche i mistrz Dostojewski, i trzeci, rzadko w zestawieniu tym wymieniany, mistrz Marks nauczyli nas tej nieufności⁵⁴.

⁵¹ Za wyjątek uznać należy portret *Z życia i myśli Joachima Weltschmerza*, w którym pierwszoosobowa narracja sugeruje właśnie pełny, obiektywny charakter portretu, rozpoczynającego się od stwierdzenia (cyt. z: S. Brzozowski, *Widma moich współczesnych. (Fikcyjne portrety satyryczne). Książka o starej kobiecie. (Fragment powieści)*. Lwów 1914, s. 31): „Joachima Weltschmerza znam od dawna. Pamiętam najzupełniej dokładnie jego tabaczkowy surdut, w jaki ubierał się przed laty, i jego oliwkowego koloru spodnie, mocno rozepchane na kolanach” *etc.*

⁵² A. Lange, *W czwartym wymiarze. Opowiadania fantastyczne*. Kraków 1912. – J. Lemański, *Ofiara królowy. Powieść fantastyczna*. Cz. 1–2. Kraków 1906. O wątkach utopijnych oraz antyutopijnych w literaturze polskiej przełomu wieków pisała J. Miklaszewska w pracy *Antyutopia w literaturze Młodej Polski* (Wrocław 1988).

⁵³ Brzozowski, *Widma moich współczesnych*, s. 21.

⁵⁴ *Ibidem*, s. 137, 139, 141.

Podobną funkcję pełni wątek palimpsestu, łączący w sobie – jeśli można po-
służyć się terminem anachronicznym – psychoanalityczną hermeneutykę podmio-
towości z hermeneutyką tekstu:

Czytałem z przyjemnością, odcyfrowując każdy wyraz tekstu, jakby kluczem pisaną
depeszę, przebiegając myślą wijące się pod nim kruźganki na wpół uświadomionych, na
wpół instynktownych autosugestii i omamień, by osiągnąć wreszcie do istniejącej w każ-
dym, najkłamliwszym nawet i najbardziej unikającym widoku własnego swego „ja” czło-
wieku – jego samotnej, tym samotniejszej, że przez niego samego nie znanej, wewnętrznej
prawdy. Nagle zatrzymały mnie i zastanowiły swą własną już, nie palimpsestyczną treścią
następujące wyrazy: „Gdyby jakaś istota zstąpiła pomiędzy nas i domagała się od nas, by-
śmy jej pokazali najwyższe wykwyty naszej duszy, tytuły szlachectwa naszej ziemi, co poka-
zalibyśmy jej?”⁵⁵

Portret filozoficzny: Valéry, Miciński

Swój portret Kartezjusza – *Vue de Descartes* – Paul Valéry określił jako
„szkic osobowości intelektualnej” (V 818)⁵⁶. Istotnie, „żywa obecność” (D 789),
żywy akt twórczy i jego forma (D 799), „obecność jego samego [tj. Descartes’a]
w preludium filozoficznym” (D 806) czy wręcz nieustannie słyszalne brzmienie
jego głosu (V 826) – to wątki wyznaczające charakter zarówno autoprezentacji
Kartezjusza w jego własnym dziele, jak i charakter portretowej prezentacji myśli-
ciela w dziele Valéry’ego, gdzie przedmiotem jest „bardziej sam umysł [*esprit*]
niż rzeczy, które są przez niego przedstawione i określone” (D 794), myślenie zaś
jest tu definiowane nie jako statyczna struktura, ukończony wytwór, lecz jako sta-
wanie się, dynamiczny proces: „Umysł ze swej własnej natury nie posiada żadne-
go środka, aby zakończyć swoją istotną aktywność, i nie ma myśli, która byłaby
dla niego myślą ostatnią” (D 796); „Moją uwagę przyciąga próżne pragnienie po-
strzeżenia samej pracy myśli. Tematy, problemy, podstawy tej myśli interesują
mnie jedynie jako pewien wysiłek” (D 795–796). Ów dynamizm czy wręcz dra-
matyczność myślenia uwypuklone zostają przez powtarzającą się tu nader często
i w różnych odmianach metaforykę teatralną: „spektakl przemian myśli” (D 789),
„tragedia myśli” (D 800), „dramat intelektualny” (V 814), „teatr myśli” (V 826),
a także przez wątek „wewnętrznego Proteusza” (D 817).

Od myśli spekulatywnej, abstrakcyjnej, nieoddzielny jest element w stosunku
do niej heterogeniczny:

życie inteligencji stanowi niezrównany liryczny kosmos, pełny dramat, w którym nie brakuje
ani przygody, ani uczuć, ani bólu (który przynależy doń w sposób szczególny), ani komizmu,
ani niczego, co ludzkie. [D 788]

⁵⁵ *Ibidem*, s. 12.

⁵⁶ Skrót V odsyła do: P. Valéry, *Vue de Descartes*. W: *Oeuvres*. T. 1. Paris 1957, s. 818.
W tym samym tomie znajdują się też inne szkice poświęcone Kartezjuszowi: *Seconde Vue de Des-
cartes* (skrót S), *Descartes* (D), *Fragment d'un Descartes* (F). Między tymi utworami występuje
duże podobieństwo, zarówno tematyczne, jak i konstrukcyjne – obszernie niekiedy partie tekstu są
wręcz identyczne. O Valéry’ego interpretacji kartezjanizmu, szczególnie zaś Kartezjańskiego „*cogi-
to*”, zob. N. C e l e y r e t t e - P i e t r i, *Valéry et le „Moi” d’après les „Cahiers”*. Lille 1978, rozdz.
Sous le signe de Descartes. – W. N. I n c e, *The Poetic Theory of Paul Valéry. Inspiration and Tech-
nique*. Leicester 1961, s. 165–166.

Także Kartezjańskiemu „*cogito*” odmawia Valéry znaczenia fundamentu metafizycznego, trwałej podstawy prezentacji rzeczywistości oraz autoprezentacji podmiotu: nie ma ono charakteru logicznego wniosku, lecz jest aktem woli mocy, zamachem (*coup de force*) (D 806–807), ekspresją silnej osobowości: nie można więc rozpatrywać go w porządku logicznym, porządku sensu i jako aktu konstatacyjnego, lecz jedynie w porządku wartości (V 825), jako akt performatywny⁵⁷. Podmiot Kartezjański okazuje się w efekcie podmiotem jedynie autobiograficznym: całe dzieło Kartezjusza, w szczególności zaś *Dyskurs o metodzie*, to „opowiadanie o życiu” (D 791), „narracja o życiu” (D 806), monolog, w którym pojęcia, życiowe doświadczenia, uczucia są ze sobą nieoddzielnie powiązane i opowiedziane przez „ten sam głos” (V 818).

Przedstawienie tak skonstruowanego podmiotu skazane jest nieuchronnie na wieloznaczność: „Mnogość [*pluralité*] Kartezjusza jest faktem” (D 794), oraz na przyjęcie określonej perspektywy jako rezultatu niemożliwości skonstruowania pełnego, całościowego oglądu:

Co do mnie, to nie sądzę, aby można było opisać egzystencję, unieruchomić ją w jej ideach i w jej aktach, zredukować ją do tego, czym się wydaje, i jakby zamknąć ją w jej dziełach. [D 795]

Ta różnorodność, a nawet sprzeczność, jest jednak waloryzowana pozytywnie:

Jaki może być większy powód do sławy, czy to dla człowieka, czy też dla tekstu, niż wzbudzanie sprzeczności? Oznaką prawdziwej śmierci jest powszechna zgoda. Przeciwnie, ilość różnych, sprzecznych twarzy, które można komuś przypisać, świadczy o jego bogactwie. [D 795]

Valéry’ego portret Kartezjusza określić by można jako podwójny zabieg hermeneutyczny: z jednej strony negatywny, destrukcyjny, polegający bowiem na obnażeniu metafizycznych uroszczeń Kartezjańskiego „*cogito*”, na demaskacji jego zakorzenienia w podmiotowości historycznej, empirycznej; z drugiej jednak strony pozytywny, gdyż tylko taki, konkretny i rzeczywisty podmiot może stać się przedmiotem autentycznego rozumienia:

Zamiarem Kartezjusza było dać się nam zrozumieć, to znaczy natchnąć nas swoim własnym niezbędnym monologiem, sprawić, byśmy złożyli nasze własne śluby. Chodziło mu o to, byśmy znaleźli w sobie to, co on odnajdywał w sobie. [D 790]

To, co, w jego dziele, odsyła mnie do mnie samego i do moich problemów – tego udziela temu dziełu moje własne życie. [D 804]

Tym więc, co w dziele Kartezjusza najistotniejsze, nie jest stworzenie metody oraz systemu, a więc nie aspekt ściśle filozoficzny, lecz sam gest prezentacji „wspaniałego i pamiętnego »Ja«” (V 842)⁵⁸. Znamienne, że taka interpretacja prowadzi Valéry’ego do uznania stworzonej przez Kartezjusza konstrukcji

⁵⁷ W tej krytyce Kartezjańskiego „*cogito*” dopatrywać się należy wpływu myśli Nietzschego, szczególnie zaś jego argumentu z *Poza dobrem i złem* – zwraca na to uwagę C e l e y r e t t e - P i e t r i (op. cit., s. 243).

⁵⁸ To kończące *Vue de Descartes* zdanie zostało powtórzone, także na końcu, w *Seconde Vue de Descartes* (S 844), jednak z charakterystyczną zmianą zaimka: „Ja [*Moi*]” na „On [*Lui*]”.

podmiotu za kontynuację Montaigne'owskiej problematykacji podmiotowości (V 818).

W tradycji polskiej za najcelniejsze realizacje formy portretowej jako wypowiedzi o charakterze filozoficznym należy bez wątpienia uznać Bolesława Micińskiego *Portret Kanta* oraz *Portret Juliana Apostaty*⁵⁹. Wydaje się, że pierwszy z tych utworów w sposób najpełniejszy odpowiada także ogólnym założeniom modernistycznej poetyki portretu oraz założeniom wynikającym z przyjęcia modelu malarskiego; drugi z nich, radykalizując hermeneutyczny projekt portretu jako sposobu poznania, ukazuje zarazem ograniczenia tego projektu i tkwiące w nim sprzeczności.

Narrator *Portretu Kanta* przyjmuje różne role, komplikując strukturę utworu i nadając jej wielowymiarowość, wielowarstwowość, uznaną przez Micińskiego za cechę istotną poetyki eseju⁶⁰; oprócz roli glosatora, komentującego z pozycji metatekstowej tekst własny, oraz roli podmiotu zbiorowego, który w krótkim fragmencie tekstu poprzedzającym właściwą narrację o życiu Kanta rozważa w trybie warunkowym możliwość poznania przyszłego biegu historii⁶¹, występuje także: 1) w roli historyka sztuki i estetyka, wygłaszającego mini-wykład poświęcony tradycyjnemu podziałowi sztuk na czasowe oraz przestrzenne; 2) w roli biografą, relacjonującego ostatni okres życia filozofa w oparciu o teksty źródłowe; 3) wreszcie – co chyba najistotniejsze – w roli obserwatora, usiłującego skonstruować spójny obraz rzeczywistości.

1. *Portret Kanta* stanowi ten etap w rozwoju formy portretowej, w którym zyskuje ona – jeśli można posłużyć się takim wyrażeniem – gatunkową samoświadomość, o czym przede wszystkim świadczy obszerny odautorski komentarz umieszczony na końcu tekstu. Model malarski wyznacza tu zarówno budowę i sposób percepcji utworu: „Malarskie założenia zdeterminowały nie tylko formę, ale i objętość szkicu, który z konieczności musiał być zwięzły, aby go można było, podobnie jak obraz, ogarnąć jednym spojrzeniem”, jak i sposób konstruowania samej wypowiedzi, w której osłabieniu ulega dyskursywność, tradycyjnie przypisywana wypowiedzi filozoficznej: „Ambicją tego szkicu była transpozycja pojęć na wyobrażenia” (K 122).

Przyjęcie modelu malarskiego dla dzieła literackiego powoduje w sposób nieunikniony uwikłanie w antynomię czasowości i przestrzenności, tkwiącą już w portrecie Paterowskim. Miciński usiłuje ją rozwiązać na dwa sposoby: *primo*, na płaszczyźnie tematycznej, przez krytykę tradycyjnego podziału sztuk na przestrzenne oraz czasowe, przez próbę ukazania jego względnego charakteru; z jednej bowiem strony, pełna percepcja dzieł plastycznych i rekonstrukcja ich znaczeń przez odbiorcę wymaga nieuchronnie czynnika temporalnego (K 99), z drugiej zaś strony, pewne gatunki literackie, jak ekfrazą, oraz – szerzej – rodzaje literackie, jak epika, mini-

⁵⁹ B. Miciński: *Portret Kanta*. W: *Pisma*. Kraków 1970; *Portret Juliana Apostaty*. Opracowała E. Spalińska. „Teksty Drugie” 1990, nr 5/6. Dalej skróty lokalizacyjne: K, A.

⁶⁰ B. Miciński, *Z notatnika*. W: *Pisma*, s. 196.

⁶¹ Wiele wątków myślowych tego fragmentu eseju, a także identycznych sformułowań i metafor można odnaleźć w liście Micińskiego do J. Stempowskiego, z grudnia 1940 (*Pisma*, s. 530), np. wątek apokaliptyczny, akcentowany przez wprowadzenie postaci św. Jana, określonego jako „genialny wizjoner z wyspy Patmos”, przenosię „prucia jakby nici ciekawości”, wreszcie – sam motyw unicestwienia historii przez poddanie jej uporządkowaniu przestrzennemu, pozwalającemu na jednorazowy *quasi*-estetyczny ogład.

malizują rolę czasowości, ukazują pozornie tego czynnika jako strukturującego samo dzieło, wyznaczającego charakter jego odbioru i w istocie ekwiwalentyzują swoją strukturą konstrukcje spacialne, a także sposób percepcji znamienne dla sztuk przestrzennych; *secundo*, na płaszczyźnie konstrukcyjnej, przez stosowanie alternacji czasu przeszłego niedokonanego, sugerującego temporalną rozciągłość, trwanie, i czasu teraźniejszego, ekwiwalentyzującego, do pewnego przynajmniej stopnia, ogląd „momentalny”, pozbawiony wymiaru temporalnego, dokonujący się w „wiecznym teraz”⁶².

2. Narrator-biografista czerpie swój materiał przede wszystkim z dzieła Thomasa De Quinceya *Ostatnie dni Immanuela Kanta*⁶³. Obfite zapożyczenia obejmują informacje dotyczące zarówno pewnych istotnych cech osobowości oraz egzystencji filozofa w jej późnym okresie, jak też charakterystycznych wątków anegdotycznych, współtworzących intelektualny portret Kanta. Do pierwszej grupy można zaliczyć przede wszystkim wątek regularności, systematyczności, monotonii życia filozofa, które prawie całkowicie pozbawione było zmienności i zdarzeniowości: „Niewielu chyba filozofów znalazło tylu biografów, a żaden z pewnością nie prowadził życia równie bezbarwnego i systematycznego” (K 108), „życie [Kanta] godne było uwagi nie tyle z powodu wydarzeń, co z powodu czystości i filozoficznej godności codziennego rytmu” (Q 15), oraz blisko z tym pierwszym związany wątek narzucania przez Kanta najbliższemu otoczeniu rygorystycznego porządku:

Najdrobniejsza zmiana w postawie lub stroju mogła go wprawić w zmieszanie. Zdarzyło się, że dostrzegłszy brak guzika przy surducie studenta przerwał wykład. [K 104]

Tak intensywna była jednostajność jego życia i przyzwyczajień, że najmniejsza zmiana położenia przedmiotów tak drobnych, jak szczyryk czy nożyczki, niepokoiła go, i to nie tylko jeśli były przesunięte o dwa lub trzy centymetry dalej niż zwykle, ale nawet jeśli leżały z lekka przekrzywione. [Q 33]

Z kolei – wątek utraty przez Kanta władz umysłowych, zwłaszcza pamięci i poczucia czasu: „W miarę gasnącej pamięci rozluźniało się poczucie jedności psychicznej, zaćmiewała świadomość i czas biegł coraz szybciej” (K 120); „Trzecią oznaką jego słabnących władz było to, że stracił całkiem poczucie czasu” (Q 27); wreszcie zaś u De Quinceya można odnaleźć wątek stopniowego tracenia wzroku przez filozofa, stanowiący jeden z leitmotivów eseju Micińskiego: „Z początkiem jesieni prawie oko zaczęło go zawodzić, z lewego dawno już nie było pożytku” (Q 41).

Zarówno De Quincey, jak i Miciński wykorzystują obficie materiał anegdotyczny z życia Kanta, przytaczając zdarzenia drobne, nie należące do porządku

⁶² „Momentałość” cechuje także portretowy ogląd w *Portrecie Juliana Apostaty*: „Postaramy się odnaleźć Juliana w jednej tylko chwili życia i poprzez analizę jednej tylko chwili, w której pisał list do przyjaciela Euargiosa, postara[my] się zrozumieć całe jego życie” (A 210; cytowany fragment podkreślono w źródle); chwila jest więc tu związana z całością egzystencji jako figura *pars pro toto*; podobne chyba rozumienie chwilowości – jako „atomu wieczności”, „refleksu wieczności w czasie” – występuje u S. Kierkegarda (*Pojęcie lęku. Psychologicznie orientujące proste rozważanie o dogmatycznym problemie grzechu pierwotnego. Przez Vigiliusa Haufniensis*. Przełożyła i posłowiem opatrzyła A. Dżakowska. Warszawa 1996, s. 106).

⁶³ Th. De Quincey, *Ostatnie dni Immanuela Kanta*. Przełożył, wstępem i posłowiem opatrzył A. Przybylski. Kraków 1996. Dalej skrót Q.

biografii intelektualnej, lecz raczej pozwalające na odtworzenie codziennej egzystencji filozofa, a także ukazujące w charakterystyczny sposób stan jego umysłu w ostatnich latach przed śmiercią: upadek podczas spaceru i pomoc, udzielona filozofowi przez młode damy (K 118, Q 28); codzienne budzenie Kanta przez służącego Lampego o godzinie piątej rano (K 104, Q 23); wątek przygotowywania się przez Kanta do snu oraz metafora kokonu: „Rozbiera się »według metody« i »według metody« starannie owija się w brunatną kołdrę jak w kokon” (K 107), „Tak zakutany jak mumia lub (jak zwykłem mu mówić) oplątany jak jedwabnik w swym kokonie, oczekiwał nadejścia snu, co raczej następowało natychmiast” (Q 22); zwyczaj pisania na marginesach książek (K 107, Q 25); zwyczaje towarzyskie filozofa, zwłaszcza jego zasada, by liczba gości zaproszonych na obiad mieściła się pomiędzy liczbą Gracji a liczbą Muz (K 109, Q 17).

Miciński przytacza podobny bądź nawet ten sam co De Quincey materiał dotyczący życia Kanta, wykorzystuje go jednak w odmienny sposób. U pisarza angielskiego zdarzenia z życia filozofa funkcjonują niemal wyłącznie w porządku biograficzno-anegdotycznym; polski eseista wykorzystuje każde z przywoływanych zdarzeń do budowy struktury znaczeniowej utworu, opartej na przeciwstawieniu dwóch tendencji: z jednej strony, podejmowanego nieustannie przez Kanta wysiłku strukturyzacji rzeczywistości, narzucenia jej organizacji, ładu, trwałego kształtu, z drugiej zaś – ciężenia świata ku chaosowi, rozpadowi, dekompozycji. Za przykład służyć tu mogą dwa motywy: ścięcie topoli zasłaniających widok na wieżę Lobenicht, przeszkadzających filozofowi w wieczornych rozmyślaniach i mącących utrwalaony rytm jego życia, oraz zapalenie się szlafmocy Kanta podczas przypadkowej drzemki. Oba zdarzenia, w relacji De Quinceya potraktowane faktograficznie (Q 21, 29), w eseju Micińskiego urastają do rangi wydarzeń ontologicznych, stanowiących *pars pro toto* tendencji porządkujących oraz rozpadowych; pierwsze z nich oznacza przywrócenie ładu świata: „Ścięto więc topole, aby uratować zachwiane i na długoletnim nawyku oparte poczucie rzeczywistości filozofa” (K 116), drugie zaś – unicestwienie tego ładu:

Oto głowa opadła na piersi, pochyliła się nad stołem i płomyk świecy liźnął bawełnianą szlafmycę. W nikłym płomyku, w swądzie spalonej bawełny płonął świat: płonęły drzewa, morza, góry. Pożar obejmował niebo gwiaździste i szerniał od dymu gwiazdy jak ptaki krążące nad płonącym domem opadały w ogień i noc. [K 120–121]

3. Wydaje się, że także sam model malarski pełni w utworze Micińskiego rolę rozbudowanej metafory rzeczywistości, rozumianej nie jako istniejąca niezależnie od podmiotu i uprzednio wobec niego, lecz jako podmiotowy konstrukt, zależny od sposobu, w jaki jest postrzegany: „Niemniej, osłabione poczucie rzeczywistości, które jest niejako ośrodkiem malarskich ambicji niniejszego szkicu, zasługuje na komentarz” (K 124). To osłabione poczucie rzeczywistości, zakłócające próby ustrukturywania przez Kanta własnej egzystencji (K 108), stanowi główny wątek *Portretu*. Zaburzenia wzrokowej percepcji rzeczywistości, spowodowane czasowym zanikiem widzenia w jednym oku⁶⁴, podkreślane są wielokrotnie: „Rzę-

⁶⁴ Niewykluczone, że wątek ten zaczerpnął Miciński od De Quinceya, kilkakrotnie wspominającego o kłopotach wzrokowych filozofa (Q 21, 33, 41); prawdopodobnie też De Quinceyowi Miciński zawdzięcza wybór schyłkowego okresu życia Kanta za przedmiot szkicu, jak i liczne szczegóły z życia filozofa. Bliższa analiza tych zapożyczeń wymagałaby jednak osobnej rozprawy.

dy ławek, czoła, głowy wsparte na ramionach – oddalały się z wolna i rysowały na białych ścianach gmatwaną linią i geometrycznych płaszczyzn jak na sztychu”; „twarze przechodniów zniekształcone w bocznym widzeniu” (K 104); „W kalekim spojrzeniu pole widzenia zwęziło się jak księżyc w pierwszej kwadrze [...]” (K 118).

Podobną funkcję pełnią także inne metafory związane z postrzeganiem i aktywnością wzrokową. Wątek płynności lustrzanego odbicia sugeruje, jak się wydaje, destabilizację, zachwianie obrazu rzeczywistości:

Jak ptak oślepiiony błyskiem zwierciadła świat opada w dłonie, które ściskają rękojeść lustra. Chwieją się w stężonym szklanym źródle obłoki, blaski, cienie.

Twarz spływa z lustra, pochyla się nad barometrem i gaśnie w przezroczystym szkle, że ledwie można odczytać ciemne kontury oczodołów, nosa i ust. [K 103]

Góry rozpełzały się na mapie i niebo gasło za oknem, i morze, „płynne z wie r c i a d ł o obrzeżone niebem. [K 115–116]⁶⁵.

Metafora okiennej szyby odsyła natomiast do nieprzejrzystości *medium* postrzegania rzeczywistości: „Poranna mgła kłębi się w skrętach wąskiej uliczki, czepia gałęzi i zaćmiewa szyby salonu” (K 103), „ślepną szyby okien” (K 105), oraz do uzależnienia obrazu rzeczywistości od sposobów jej kategoryzowania: „Ograniczony obraz przyrody zamknięty w prostokącie okna jak pejzaż w ramie” (K 114)⁶⁶.

Sposobowi, w jaki oko Kanta postrzega rzeczywistość – jako płaską, jednowymiarową – odpowiada sposób, w jaki filozof sam postrzegany jest przez „oko” narracyjne: jest to obraz spłaszczony, zdeformowany: „Podobny do rysunków egipskich sunął aleją lipową płaski jak własny cień” (K 118), oraz prawie zawsze z profilu (K 106, 107, 116, 118). Sam tekst więc, przez zdemaskowanie metafory oka obiektywnego, dającego pełny, trójwymiarowy ogląd, podważa, jak się wydaje, własną zdolność do stworzenia iluzji rzeczywistości, do przedstawienia pełnego i nie zniekształconego, do ostatecznego uchwycenia swego *signifié*, którym jest portretowana osoba.

Problem podobny pojawia się w drugim z portretów Micińskiego, tyle że postawiony w sposób bardziej jeszcze radykalny. Portret Kanta był ujęciem jedno-

⁶⁵ Semantyka metafory lustra nie jest u M i c i ń s k i e g o jednoznaczna; w *Portrecie Juliana Apostaty* sugeruje ona wierne naśladowanie rzeczywistości: „Tak wielkie podobieństwo między myślą i życiem jak między odbiciem w lustrze a postacią, która się w lustrze przegląda!” (A 207); u Valéry’ego metafora lustra wskazuje na zapośredniczony charakter samopoznania (D 795).

⁶⁶ Na osobną uwagę zasługuje liczna w tekście grupa metafor roślinnych oraz zwierzęcych, wśród których rola dominująca przypada następującym motywom: kwiaty, liście, łodygi, gałęzie (K 100, 108, 110, 112, 115, 117, 118, 119); ptaki, szczególnie ich skrzydła (K 101, 103, 111, 118, 119, 120). Motywy te są, jak się wydaje, zaczerpnięte z estetyki secesji, podobnie jak przewijający się w eseju pod różnymi postaciami wątek linii o skomplikowanym, arabeskowym kształcie: muszli (K 115), nici (K 102, 111), pajęczyny (K 115, 116, 117). Te tradycyjne motywy ornamentalne, jak również wątek konturu rozmaitych przedmiotów (K 106), cienia o trudno uchwytnym kształcie (K 107) budują semantykę granicy, marginesu, tego, co znajduje się pomiędzy różnymi porządkami, pomiędzy – jak postrzegany przez Kanta świat – stanem ładu, konstrukcyjności, a stanem chaosu, dekompozycji, pomiędzy istnieniem obiektywnym, niezależnym od intelektu, zewnętrznym wobec niego, a istnieniem narzuconym mocą umysłu filozofa.

wymiarowym, portret Juliana Apostaty funkcjonuje w autoreferencjalnej i nieskończonej, bo zamkniętej w sobie, grze odniesień:

To już nie owalne lustro zawieszane nad konsolą, to lustro z dwoma skrzydłami: *en face* dwa profile – nieskończoność profilów odbitych z lewego skrzydła w prawym, z prawego w lewym. [A 207]

Ciągle nieskończoność profilów odbitych w chwiejnych skrzydłach lustra, w których się przeglądał. [A 208]

Samo lustro zaś posiada strukturę palimpsestu, zwielokrotniającą jeszcze i pomnażającą odbicia:

Trudno odnaleźć tę twarz w gąszczu szerniejszej zieleni, w spleźnym tle, które znaczą zetlałe plamy lustra, które zbyt wiele wchłonęło – bo i Sofoklesa, i Fedona, i Cezara. [A 208]⁶⁷

Każdy hermeneutyczny wysiłek „uchwycenia wymykającego się sensu obecności portretowanego” wzmaga, paradoksalnie, nieuchwytność tej obecności:

Pokryty jest [Julian] narastającym z roku na rok pokostem czasu. Ci, którzy chcą powrócić go życiu, powlekają jego twarz jeszcze jedną powłoką ciemniejszego pokostu. Ledwie go widzimy. [A 211]

Podobnie więc jak Kartezjusz Valéry’ego – Micińskiego Julian Apostata jest nieuchwytny przez swoją różnorodność, wielorakość; fakt ten nie podważa jednak sensowności wysiłku rozumienia, zmienia jedynie jego funkcję oraz zadania, zastępując dążenie do wyczerpującej, ostatecznej rekonstrukcji, nigdy w pełni nie domkniętym procesem, w którym poznanie (i przedstawienie) innego umożliwione jest przez poznanie siebie (K 100, A 217), a portret okazuje się zawsze autoportretem⁶⁸. „Jednostka staje się problemem naszych czasów” – napisał Paul Valéry (V 842). Za cechę wyróżniającą portret filozoficzny można by uznać postawienie, na płaszczyźnie hermeneutycznej, problemu możliwości poznania podmiotu: zagadnienie to, choć w formie załączkowej, widoczne już w portretach Brzozowskiego, swe pełne rozwinięcie zyskuje w Valéry’ego *Vue de Descartes* oraz w Micińskiego *Portrecie Kanta* i *Portrecie Juliana Apostaty*. Podobieństw między utworami Valéry’ego i Micińskiego jest zresztą więcej: sam wybór postaci „wielkiego filozofa”⁶⁹, zainteresowanie pisarskim stylem wypowiedzi filozoficznej, akcentowanie myśli jako twórczego procesu („praca wewnętrzna” Kanta u Micińskiego).

⁶⁷ Palimpsest jako metafora ludzkiego umysłu występuje u Th. De Quinceya (*Wyznania angielskiego opiumisty i inne pisma*. Wybrał i przełożył M. Bielewicz. Wstępem opatrzyła W. Rułewicz. Warszawa 1980, s. 190): „takim palimpsestem, o czytelniku, jest i twój mózg. Nakładające się stale na siebie warstwy idei, obrazów i uczuć spadały na twój mózg lekko niczym światło. Każda kolejna warstwa zdawała się grzebać tamtą, która spadła poprzednio. A przecież w rzeczywistości ani jedna z nich nie została unicestwiona”.

⁶⁸ Bouillier (*op. cit.*, s. 37) pisze, iż „portret, ostatecznie, ukazuje w większym stopniu samego malarza niż modela”. Podobne uwagi znajdujemy u Dugast-Portes’a (*op. cit.*, s. 245).

⁶⁹ W szkicu „Wielki filozof” jako kategoria historyczna L. Kołakowski pisał (cyt. z: *Pochwała niekonsekwencji. Pisma rozproszone z lat 1955–1968*. Przedmowa, wybór, opracowanie Z. Mentzel. Warszawa 1989, s. 203): „Kategoria wielkiego filozofa może być potrzebna filozofii, ale nie każdej filozofii, lecz takiej jedynie, która dopuszcza wiarę, iż wartości uniwersalne dochodzą do głosu w dziejach poprzez unikalne i niepowtarzalne produkty osobowej twórczości”.

Specyfikę nowoczesnego portretowego „widzenia” wyznacza określona, podmiotowa perspektywa, z której widzenie to się dokonuje, uwydatniająca niepełność, fragmentaryczność i ograniczoność oglądu; ta cecha związana jest, jak się wydaje, z ogólną zmianą, jaka nastąpiła w metaforyce „wzrokowej” pod koniec w. XIX: przesunięciem akcentów z obiektywności postrzegania wzrokowego na jego subiektywność, z perspektywy uniwersalnej, ponadhistorycznej, statycznej na perspektywę konkretną, dynamiczną, na różnorodne kontekstowe uwikłania, które determinują ów akt poznawczy⁷⁰. Wyznaczają tę specyfikę także liczne nawiązania intertekstualne, cechujące większość omawianych tu utworów⁷¹; pojawiający się w wielu z nich wątek palimpsestu czy wreszcie nasycenie tekstu metaforami, znamienne przede wszystkim dla *Portretu Kanta*, przyczynia się do podważenia statusu języka jako w pełni przejrzystego *medium*; tym, co w portrecie przedstawione, jest więc również sam proces przedstawienia. Wydaje się, że te właśnie cechy portretu w jego wersji nowoczesnej zadecydowały o tym, iż dla filozoficznego czy też szerzej – myślicielskiego pisarstwa przełomu XIX i XX w. był on gatunkiem atrakcyjnym.

⁷⁰ Zob. przede wszystkim M. J a y, *Downcast Eyes. The Denigration of Vision in Twentieth-Century French Thought*. Berkeley 1993, rozdz. *The Crisis of the Ancient Scopic Régime: From the Impressionist to Bergson*. – C. Guillen, *On the Concept and Metaphor of Perspective*. W: *Literature as System*. Princeton 1971. O oku i „czystej obserwacji” jako o metaforach literackiego naśladowania rzeczywistości wspomina także, w kontekście *Mimesis* E. Auerbacha, D. Carroll w artykule *Mimesis Reconstructed: Literature – History – Ideology* („Diacritics” Summer 1975, s. 9). Interesującą próbę socjologii oka jako analizy społecznych uwarunkowań postrzegania rzeczywistości w dziele sztuki oraz postrzegania samego dzieła sztuki przynosi szkic P. Bourdieu *La Genèse sociale de l’oeil* (w: *Les Règles de l’art. Genèse et structure du champ littéraire*. Paris 1992).

⁷¹ O intertekstualności w portretach literackich wspomina D u g a s t - P o r t e s (*op. cit.*, s. 236).