

ANNA KOSSOWSKA

---

**Andrzej Nowicki jako twórca filozofii portretu**

Andrzej Nowicki as a Former of the Philosophy of Portrait

---

Zainteresowanie portretami liczy wiele tysięcy lat i występuje we wszystkich znanych kulturach. Badaniem portretów zajmują się zazwyczaj historycy sztuki. Filozoficzne podejście do tej problematyki pojawia się także na terenie badań filozoficznych Andrzeja Nowickiego, określanych przez niego mianem „filozofii portretu”. Badania te (wyłożone w kilku książkach i kilkudziesięciu pracach, rozwijane wciąż w cennych, niedrukowanych jeszcze rozprawach) są komplementarne wobec badań nad portretami w obrębie filozofii sztuki. Różnią się jednak zestawem najważniejszych problemów do rozwiązania oraz zbiorem podstawowych narzędzi pojęciowych. Artykuł podejmuje próbę syntetycznej rekonstrukcji najważniejszych założeń oryginalnej teorii portretu Andrzeja Nowickiego i jej znaczenia dla wzbogacenia naszej wiedzy o jakimś kierunku filozofii przez analizę i prezentację jego twórcy.

W sytuacji istnienia różnych koncepcji uprawiania badań nad portretami A. Nowicki wyjaśnia, że przez „filozofię portretu” (FP) rozumieć będzie budowany od lat 70. „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 form ich obecno-

ści w kulturze, a zwłaszcza relacjami zachodzącymi pomiędzy portretami a twórcami portretów, osobami portretowanymi i uczestnikami spotkań z portretami”<sup>1</sup>. Tym, co różni filozofię portretu od innych badań nad portretami, jest więc przeniesienie przez A. Nowickiego problemu, którym zazwyczaj zajmowali się historycy sztuki, do wnętrza filozofii i uczynienie go zagadnieniem filozoficznym.

Andrzej Nowicki interpretuje portrety, podobnie jak inne wytwory człowieka będące częścią kultury, z perspektywy otwartego, budowanego od ponad pięćdziesięciu lat systemu filozofii kultury<sup>2</sup> zwanego w skrócie EIS – opartego na ergantropii (teorii obecności twórcy w we własnych wytworach)<sup>3</sup>, inkontrologii (filozofii spotkań)<sup>4</sup> i spacjocentryzmie (filozofii przestrzeni)<sup>5</sup>. W otwierającej się perspektywie wielości wewnątrzsystemowych źródeł FP zarysowuje się – jako szczególnie istotny – problem wzajemnych relacji i oddziaływań zachodzących pomiędzy różnymi autonomicznymi częściami systemu. Przynależność prezentowanej tu filozofii portretu do pluralistycznej struktury systemu EIS i wykształconych w jego ramach specyficznych narzędzi pojęciowych sprawia, że jest ona powiązana z poszczególnymi częściami systemu w sposób dwukierunkowy. Z jednej strony – te części systemu, które wykrystalizowały się wcześniej, ułatwiają budowę filozofii portretu, funkcjonując jako gotowe podłoże i warsztat, z którego można przejmować różne gotowe narzędzia pojęciowe do opisu i badania portretów. Z drugiej strony – zebrany szczegółowy materiał empiryczny na temat portretów i cała rozbudowana aparatura pojęciowa wytworzona do badania portretów mogą wzbogacić i pogłębić moc kreatywną systemu o nowe twierdzenia, które, choć odnoszą się do portretów, mogą mieć znaczenie inspirujące dla ujmowania zjawisk z innych obszarów badań (np. filozofii snów). Dwukierunkowe oddziaływanie między filozofią portretu a różnymi częściami składowymi systemu sprawiają, że następuje między nimi proces wzajemnego przenikania się ich fundamentalnych pojęć, które wzajemnie splatając się i uzupełniając, wzbogacają swoją moc inspirującą. W policentrycznej strukturze systemu EIS, który przybiera coraz to nowe kształty (jednocześnie zachowując własną tożsamość), kolejna część składowa systemu (np. FP) nie wypiera poprzednich, ale wchodzi z nimi w wielorakie i owocne korelacje. Tym samym wytwarza się zdolność do ujmowania jakiegoś przedmiotu badań, np. portretu, jednocześnie z wielu różnych punktów widzenia, w jego obiektywnej wieloaspektowości (fundament pluralizmu metodologicznego).

<sup>1</sup> A. Nowicki, *Filozofia warsztatu pracy twórczej i warsztat filozofii portretu. Wykłady monograficzne na UMCS w latach 1987–1989*, „Edukacja Filozoficzna” vol. 7, 1989, s. 281–309.

<sup>2</sup> Por. id., *Co to jest filozofia kultury?*, „Ann. Universitatis Mariae Curie-Skłodowska”, vol. 10, 1985, s. 1–10.

<sup>3</sup> Por. id., *Ergantropia jako centralna kategoria filozofii kultury*, „Studia Filozoficzne” 1987, nr 11, s. 3–11; id., *Formy ergantropii w portretach fotograficznych*, [w:] *Struktura podmiotu*, pod red. A. Nowickiego 1988, s. 55–70.

<sup>4</sup> Por. id., *Zadania i metody inkontrologii*, „Folia Societatis Scientiarum Lublinensis”, vol. 18, Hum. 1, 1976, s. 13–29; *Studia z inkontrologii*, pod red. A. Nowickiego, Lublin 1984.

<sup>5</sup> Por. A. Nowicki, *O czytaniu spacjocentrycznym*, „Studia o Książce”, t. 17, 1987, s. 287–299.

Wszystko to, co dotyczy najważniejszych części składowych systemu filozofii kultury, odnosi się także do świata portretów. A. Nowicki wprowadził cały zestaw narzędzi pojęciowych związanych z ergantropijnym, inkontrolologicznym i spacjocentrycznym podejściem do portretów. Dlatego jego filozofię portretu można nazwać ergantropijną, inkontrolologiczną i spacjocentryczną<sup>6</sup>. Pojawiła się ona w sposób konieczny jako kolejne ogniwo budowanego od kilkudziesięciu lat systemu filozofii kultury, wyrastając z inkontrolologii, ergantropii i filozofii przestrzeni.

Dla badacza portretu wynikają stąd doniosłe dyrektywy metodologiczne. Pierwsza z nich nakazuje badanie każdego portretu z punktu widzenia inkontrolologii (w świetle spotkań) ponieważ nie tylko najważniejsze bodźce skłaniające nas do wytwarzania portretów zawdzięczamy spotkaniom – spotkania są jednym z najważniejszych czynników tworzenia portretów – ale także każdy portret jest miejscem interesujących spotkań, a życie historyczne portretu polega na nieskończonej serii spotkań z osobami, które go oglądają. Pojęcie spotkania występuje w filozofii portretu na trzech obszarach: w rozważaniach nad genezą, treścią i życiem historycznym portretów. Filozofia portretu wyrasta więc z inkontrolologii i można ją uznać „za dział inkontrolologii (powołanej do życia w r. 1973 filozofii spotkań), ponieważ każdy portret jest w istocie splotem rozmaitych spotkań. [...] Spotkania z nimi należą do kategorii «spotkań w rzeczach»”<sup>7</sup>.

Dругa dyrektywa metodologiczna nakazuje badanie każdego portretu w świetle teorii ergantropii (skupiającej uwagę na formach realnej obecności człowieka w wytwarzanych przez niego rzeczach), co na obszarze filozofii portretu oznacza, że „filozofia portretu, koncentrując uwagę na formach obecności człowieka w portretach jako rzeczach wytworzonych przez innych ludzi, pełni wobec ergantropii zadania komplementarne”<sup>8</sup>. Podstawowym problemem stanowiącym trzon filozofii portretu jest pytanie: „czy i w jaki sposób portretowany może być obecny w rzeczach wytworzonych przez innych ludzi?”<sup>9</sup>. W tym znaczeniu filozofia portretu może wzbogacić i udoskonalić moc kreatywną teorii ergantropii o nowe, kryjące „najwięcej trudności teoretycznych” twierdzenie, dotyczące „splotu ergantropijnej obecności trzech najważniejszych współtwórców portretu: portretującego, portretowanego i uczestnika spotkania z portretem”<sup>10</sup>. Do czynności wstępnych, które powinny poprzedzać badanie portretów, należy więc ustalenie istotnych ogniw procesu portretowania (autor, portretowany, widz) jako podstawy omawiania badanego materiału portretologicznego.

<sup>6</sup> Por. id., *Filozofia warsztatu pracy twórczej...*, s. 294.

<sup>7</sup> Id., *Filozofia portretu jako dział inkontrolologii*, [w:] *Filozofia portretu*, pod red. A. Nowickiego, Lublin 1992, s. 9.

<sup>8</sup> *Ibid.*, s. 10.

<sup>9</sup> A. Nowicki, *O projektowaniu nowych nauk*, „Zagadnienia Naukoznawstwa” 1990, nr 3 (103), s. 433.

<sup>10</sup> Id., *Filozofia warsztatu pracy twórczej...*, s. 300–301.

Obecność tych trzech ogniw (podmiotów) procesu portretowania sprawia, że z jednej strony każdy portret, jako produkt ludzkiej kreacji i interpretacji, jest przede wszystkim autoportretem twórcy, nosi piętno charakterystycznego dla niego sposobu portretowania, a także jego wewnętrznego świata. Zawiera personifikację jakichś części (prawo fragmentaryzacji) osobowości portretującego. Z drugiej strony portret dostarcza interesujących informacji o sposobie istnienia osoby portretowanej w portrecie. „Portretem (określonej osoby) – pisze Nowicki – jest taka rzecz, w której znajdujemy istotne części osoby portretowanej”<sup>11</sup>. Rozważania te prowadzą do postulatu ujmowania relacji portret – osoba portretowana w sposób odzwierciedlający jej obiektywną wieloaspektowość, tzn. uwzględniający relację przedstawiania (wyglądu modelu, pewnej jego struktury psychicznej), wyobrażania (osoby, którą model „odgrywa”) i wyrażania (uczuć i myśli twórcy). Po trzecie – sposób istnienia portretu, jako przedmiotu ergantropijnego zależy przede wszystkim od uczestników spotkań z portretem. Jedną z najważniejszych form spotkania się z portretami jest ich oglądanie („odczytywanie”). Wśród fundamentalnych zagadnień z zakresu filozofii portretu pojawia się – jako jedno z najtrudniejszych – pytanie o to, „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?”<sup>12</sup>. Dla Nowickiego portret jest „przedmiotem ergantropijnym”, „zbitką”, czyli jednocześnie portretem osoby portretowanej i autoportretem twórcy; miejscem spotkań osoby oglądającej portret z osobą portretującą i osobą portretowaną. Wiadomo, że w portrecie można wykryć przede wszystkim części osobowości osoby portretowanej, z drugiej strony, ponieważ w portretach spotykamy także i inne osoby, to warto zastanowić się, w jakiej mierze portrety są personifikacjami części osobowości portretowanego, a w jakiej także portretami osób istniejących poza portretami, które także mogą wywierać wpływ na ostateczny kształt portretu. W ostateczności „nasz stosunek do portretu jest splotem całej sieci relacji, jakie łączą nas nie tylko z osobą portretowaną, ale z wieloma innymi podmiotami i przedmiotami”<sup>13</sup>. Każdy człowiek nosi bowiem w sobie „ja” różnych osób, z którymi się zetknął, i które go ukształtowały. Osobowość jego jest małym tłumem ludzi (daimonionów), którzy na niego wpłynęli.

Trzecia dyrektywa metodologiczna nakazuje badanie dalszych losów portretów w celu wykrycia, czy i w jakiej formie są one nadal aktywne, bowiem występowanie „pustych pól”, „luk”, które są cechą charakterystyczną portretów spacjocentrycznych, ma na celu zachęcić odbiorcę do aktywności współtwórczej, do „wejścia w portret”, odczytania jego aksjologicznego komunikatu, zawartego w głębszej jego warstwie.

<sup>11</sup> Id., *Filozofia portretu...*, s. 7. Nowicki przyjmuje węższe i szersze znaczenie portretu. W szerszym znaczeniu portret oznacza nie tylko dzieło malarskie czy fotograficzne, ale także literackie i muzyczne, ponieważ te także odzwierciedlają osobowość swoich twórców.

<sup>12</sup> Id., *Filozofia warsztatu pracy twórczej...*, s. 301.

<sup>13</sup> Id., *Filozofia portretu...*, s. 27–28.

Portret spacjocentryczny zazębia się w pewnym aspekcie z portretem magnetycznym. To nie my wybraliśmy ten portret, to on wybrał nas – swoją nagle uaktywnioną, magnetyczną mocą przyciągania, walką o to, żebyśmy go zauważyli.

Punktem kluczowym do oceny portretu pozostaje odpowiedź na pytanie: czy ten portret ma zdolności do wytwarzania przestrzeni dla współtwórczej aktywności osób, które będą się z nim spotykać. A zatem wartości portretu należy szukać w jego mocy spacjogennej. „Najcenniejszym portretem – pisze Nowicki – jest ten, dzięki któremu powstało najwięcej wartościowych dzieł różnego rodzaju”<sup>14</sup>. Jako filozof portretu wysoko ceni portrety: spacjogenne (będące źródłem inspiracji dla filozofów, poetów, kompozytorów, malarzy, rzeźbiarzy), a więc takie, które skłaniają oglądającego do własnej aktywności. Zadaniem filozofii portretu jest m.in. wypracowanie zróżnicowanych kryteriów oceny portretów, A. Nowicki przyjmuje aksjologię policentryczną, która stosuje wartościowanie wieloaspektowe.

Filozofii portretów można postawić pytanie: do czego mogą służyć portrety, jaka jest ich funkcja? W jaki sposób z nich korzystać? Portret jest nie tylko przedmiotem do wytwarzania, dyskusowania, wymyślania przez widza, ale także do badania. A. Nowicki przedstawia obszerny rejestr możliwych sposobów ujęcia portretu jako „przedmiotu do...”, który zawiera ponad sto różnych pomysłów<sup>15</sup> uwzględniających fakt, że czym innym jest portret dla osoby portretowanej, czym innym dla malarza, czym innym dla widza.

Dla samego A. Nowickiego urok portretów kolekcjonowanych w dzieciństwie polegał na tym, że „w towarzystwie portretów wielkich ludzi – jak pisze – czułem się sam człowiekiem dorosłym, ważnym”<sup>16</sup>. Budziły one w nim chęć bycia jednym z nich, kształtowały jego światopogląd. Zbieranie portretów filozofów i kompozytorów było ulubionym zajęciem A. Nowickiego od dziecka, ale swoją teorię portretu stworzył w latach 70. Istotne jej załączki znajdują się nie tylko w opublikowanej w 1965 r. pracy dotyczącej rozstrzygnięcia sporu o serię starych rycin z Vaninim, Brunem i Campanellą<sup>17</sup>, ale także w pracach z lat 1968–1970 o ikonografii Vaniniego<sup>18</sup> i Łyszczyńskiego<sup>19</sup>. Prace te są ważne, ponieważ antycypują doniosłe twierdzenia z późniejszego okresu. Główny problem Nowickiego w tych pracach – jak sam podaje w 1992 r. w *Filozofii portretu*, przedstawiając zarys własnego intelektualnego rozwoju – to: jak wyobrażano sobie tych myślicieli, „jak starano się (wysiłkiem

<sup>14</sup> Id., *O projektowaniu nowych nauk...*, s. 438.

<sup>15</sup> Por. id., *Filozofia portretu...*, s. 28–33.

<sup>16</sup> Id., *Nauczyciele*, Lublin 1981, s. 255.

<sup>17</sup> Id., *Rozstrzygnięcie sporu o serię starych rycin. Odkrycie proveniencji sztychów z Vaninim, Brunem i Campanellą*, „Euhemer”, 1965, nr 3 (46), s. 3–8.

<sup>18</sup> Id., *L'iconografia vaniniana*, [w:] *Giulio Cesare Vanini (1585-1619) la sua filozofia dell'uomo e delle opere umane*, Wrocław 1968, s. 38–44; *Ikonografia Vaniniego*, [w:] *Centralne kategorie filozofii Vaniniego*, Warszawa 1970, s. 247–283.

<sup>19</sup> Por. A. Nowicki, *Ikonografia...*, [w:] *Studia nad Łyszczyńskim*, cz. IX, „Euhemer 1971, nr 4 (82), s. 169.

wyobraźni) dopasować ich wygląd do treści ich dzieł i do tego, co widziano w ich osobowości<sup>20</sup>. Pojawia się wtedy kategoria: *verrior effigies*, zaczerpnięta od Giovanniego Imperialego (1596-1670), oraz termin „wygląd” człowieka, któremu przeciwstawia jako „prawdziwszy wizerunek” jego dzieła. Ważnym tematem badań jest także w tych latach *Klasyfikacja portretów jako klasyfikacja sposobów utożsamiania się z samym sobą* (1972), którym A. Nowicki zajmował się w książce *Człowiek w świecie dzieł* (1974), uznając ją w 1992 r. „za narodziny filozofii portretu<sup>21</sup>. Jest to praca, w której problematyka portretologiczna nabiera filozoficznej ważności. Cenna myśl tej pracy, która stanowi oryginalny wkład do filozofii portretu, i która odróżnia tę filozofię portretów od badań innych autorów, związana jest z teorią promienionowania dzieł, m.in. książek, na twarz portretowanego<sup>22</sup>, opromieniających go swoim blaskiem. „Wynika stąd, że badacz portretów powinien zwracać baczną uwagę nie tylko na «samą» portretowaną osobę, ale także na inne osoby i przedmioty obecne na portrecie, badając ich semantyczne oddziaływanie na portretowaną osobę<sup>23</sup>.

Jedną z najbardziej charakterystycznych cech osobowości Andrzeja Nowickiego jest – istniejąca w nim od osiemdziesięciu lat – silna potrzeba posiadania portretów. Musi „widzieć” filozofa, o którym pisze, mieć wciąż przed oczami jego portret. Nie chodzi przy tym o „podobieństwo” do jego „rzeczywistego wyglądu”, ale o wyobrażenie pasujące do jego filozofii. Pisał o tym w *Portretach filozofów w poezji, malarstwie i muzyce* (Lublin 1978), książce opartej na ogromnej bazie empirycznej, w całości poświęconej problematyce portretu. Dla A. Nowickiego konkretne portrety filozofów sporządzone przez poetów, malarzy, rzeźbiarzy, muzyków to interesujący materiał empiryczny do przemyśleń nad „społeczną potrzebą posiadania takich portretów<sup>24</sup>, które są syntezą, takim skrótem, podaniem czegoś najistotniejszego o filozofie. Trudno bowiem wszystkie myśli filozofa w skrótowny sposób zreferować. Trzeba czytać jego książki, żaden portret ich nie zastąpi, może tylko podsunąć zbitkę wygodną do noszenia w pamięci takiej syntezy wizerunku czy takiego herbu. Syntezy, która jest alternatywą wobec historii życiorysowej (diachronicznej). Pokazuje ona nie diachronicznie, czasowo, tylko synchronicznie, cechy filozofa, nie po kolei, tylko naraz, ukazuje, jak one istniały w człowieku jednocześnie, bez procesu kolejnego ich powstawania, rodzenia się. Liczba takich portretów – według rejestracji, opisu i klasyfikacji A. Nowickiego – nie jest zbyt wielka, a udanych jeszcze mniejsza (zastanawiające i symptomatyczne zjawisko), „tym bardziej więc – powiada Nowicki – warto je zbierać, badać i zastanawiać się nad tym, co należy uczynić, aby w przyszłości dzieła tego rodzaju powstawały częściej niż dotąd i były coraz lepsze<sup>25</sup>.

---

<sup>20</sup> Id., *Filozofia portretu...*, s. 11.

<sup>21</sup> *Ibid.*, s. 11.

<sup>22</sup> Por. id., *Człowiek w świecie dzieł*, Warszawa 1974, s. 171–215.

<sup>23</sup> Id., *Portrety filozofów*, Lublin 1978, s. 38.

<sup>24</sup> *Ibid.*, s. 8.

<sup>25</sup> *Ibidem*.

Do osobnych refleksji skłania fakt rozpatrywania badanego materiału empirycznego w aspekcie jego możliwości bycia innym niż jest, czyli próba odpowiedzi na pytanie: „jakie mogą i powinny być portrety filozofów?”<sup>26</sup>. W tym kontekście nawiązuje do ontologii Ernsta Blocha (1885-1977). Nowickiego dzieło jest wysoce oryginalną próbą zbudowania, za E. Blochem, takiej wizji portretu, której jeszcze nie ma. Najważniejszym zadaniem filozofii portretu jest projektowanie nowych portretów, rozpatrywanie portretu „pod kątem jego możliwości stania się innym, lepszym niż jest”<sup>27</sup>. Taki portret przypomina typ idealny Webera, uosabia wszystkie maksymalne cechy, jakie może mieć dany gatunek – filozof uosabia w ogóle człowieczeństwo, może skupiać najlepsze cechy człowieka. Nowicki wysuwa postulat, żeby w portrecie pokazywano filozofa z dziełami, wraz z wytworzonymi przez niego narzędziami pojęciowymi<sup>28</sup>, bo to one są prawdziwym portretem, a nie obraz jego powierzchowności. Szczególnym zainteresowaniem A. Nowickiego są portrety filozofów, ale w następnych latach podejmuje też rozważania nad portretami teologów (1980) i nauczycieli (1981).

Do swojej książki *Nauczyciele* narysował m.in. portrety Juliusza Krzyżanowskiego i Tadeusza Kotarbińskiego. Z inspiracji A. Nowickiego powstało też wiele zaprojektowanych przez niego portretów filozofów, m.in. Emanuele Gennaro (1916-1990) narysował Filozofię Kazimierza Łyszczynskiego, Tono Zancanaro – portret Marsyliusza z Padwy, Giusepina Ponzi – serię portretów Vaniniego. Wrocławscy i lubelscy uczniowie Nowickiego rysowali wiele portretów Grzegorza z Sanoka, Bruna, Vaniniego, Łyszczynskiego, Witwickiego, Mozarta (w tym kilka obrazów olejnych).

Warto tu zwrócić uwagę, że kolekcja portretów A. Nowickiego obejmuje ok. 10 tysięcy pozycji, które znajdują się „na ścianie”, w książkach, w albumach, w klaserach, na pocztówkach, w wycinkach w czasopismach, w kserokopiach, w seriach teczek – porządkowanych według bardzo różnych zasad (serie: portrety filozofów, portrety kompozytorów, portrety poetów, dzieła malarzy w porządku alfabetycznym) – w 39 tomach *Kroniki jego życia*, w *Złoty ch księgach* różnych kultur. Oprócz tego setki portretów są w teczkach pt. „do rozłożenia”. Uważne obejrzenie pokazuje, że zbiór ten stanowi spójną i pełną treści całość. W Warszawie w mieszkaniu przy ul. Dantego, w którym mieszka obecnie A. Nowicki, na ścianach w gabinecie zwracają uwagę przede wszystkim portrety Bruna, Vaniniego, Lukrecjusza (specjalnie namalowany dla Autora przez malarza włoskiego Gennara z dedykacją z 27 V 1989 – prezent na jego 70. urodziny), Grzegorza z Sanoka, Kopernika, J. F. Herbarta, chińskiego filozofa Li Zhi (1527–1602), Dantego, afisze (z portretami Bruna, Vaniniego, Campanelli, Cardana, Cesalpina i Cremoniniego). Zabrakło natomiast miejsca na powieszenie reprodukcji portretu Jonasa Mackonisa wyobrażającego Łyszczynskiego, która przez 18 lat wisiła w jego mieszkaniu lubelskim, i wielu innych. Uj-

<sup>26</sup> Por. *ibid.*, s. 7–8, 384–385.

<sup>27</sup> *Ibid.*, s. 384.

<sup>28</sup> Por. A. Nowicki, *Lampa trzydziestu spotkań*, Katowice 1980, s. 86–108.

mując przestrzeń, w której pracuje, w aspekcie jej możliwości bycia inną (większą) najchętniej ozdobiłby ściany przynajmniej setką ulubionych portretów, które w latach 1964-1973 zdobiły jego Katedrę Historii Filozofii Uniwersytetu we Wrocławiu. Wybór tych, które wiszą, nie jest przypadkowy – odczuwa on potrzebę posiadania blisko siebie, w zasięgu ręki (wzroku) tych portretów, aby móc prowadzić z nimi dialog. „Ulubione obrazy [...] – jak odnotowuje – to najbardziej istotne elementy mojej osobowości”<sup>29</sup>. Prawdziwy sens zbioru portretów stworzonego przez Nowickiego polega na tym, że jest on jego autoportretem – mówi o jego zainteresowaniach, upodobaniach i koncepcji kompozycyjnej.

W swoich badaniach naukowych podjęłam problemy teorii portretu Profesora A. Nowickiego, pisząc przede wszystkim książkę *Aksjologiczne treści portretów* (2003) oraz szereg tekstów na temat postaci Feuerbacha, a ponadto przedstawiając też problem portretów sportowców.

W *Aksjologicznych treściach portretów*<sup>30</sup> skoncentrowałam się na próbie odpowiedzi na pytanie, jaki system wartości można wyczytać z dzieła osoby portretującej, czyli na aspekcie aksjologicznym. Pytanie z natury rzeczy dotyczy obrazów stworzonych z wewnętrznej potrzeby, a nie portretów stworzonych na zamówienie, które wyrażają wartości cenione przez zamawiającego, a nie przez malarza. Wszystkie inne omawiane w pracy problemy występują na drugim planie i ze względu na swoje powiązanie z tym najważniejszym problemem: czy portrety mogą przekazywać treści aksjologiczne, informować o tym, jakie wartości malarz szczególnie cenił, i wpływać na kształtowanie systemu wartości odbiorcy?

Analizie poddałam prace dwóch wybitnych polskich autorów. Po pierwsze Mieczysława Wallisa (1895–1975), który spośród polskich estetyków napisał najwięcej wartościowych prac o portretach. Dwie jego książki mające słowo „portret” w tytule zawierają uwagi o konkretnych portretach, a więc bogactwo materiału empirycznego opartego na konkretnym malarskim materiale dowodowym, a w zbiorze prac filozoficznych zawarty jest filozoficzny fundament jego estetyki. Mieczysław Wallis jest zatem postacią w kulturze polskiej wyjątkową, nie ma bowiem drugiego, który by te dwa elementy tak szeroko rozbudował i tak ściśle ze sobą połączył. Drugim autorem, któremu poświęciłam obszerny rozdział, jest Andrzej Nowicki, posługujący się pojęciem filozofii portretu jako istotną częścią składową filozofii kultury.

Autorzy ci istotnie różnią się od siebie. Należą do różnych pokoleń. Wallis należał do tego samego pokolenia co rodzice Nowickiego, więc Nowicki – będąc młodszym od Wallisa o ćwierćwiecze – zajął się problematyką portretu, gdy prace Wallisa były już opublikowane.

Druga różnica polega na tym, że w przeciwieństwie do Wallisa, który był estetykiem i historykiem sztuki, Nowicki jest historykiem filozofii szczególnie zaintere-

---

<sup>29</sup> A. Nowicki, *Uczeń Twardowskiego*, Katowice 1983, s. 132.

<sup>30</sup> Por. A. Kossowska, *Aksjologiczne treści portretów*, Lublin 2003, s. 300.



sowanym portretami filozofów (a także kompozytorów) i filozofem kultury, którego interesuje przede wszystkim aksjologiczna treść dzieł filozoficznych i dzieł sztuki.

Trzecia różnica polega na tym, że Wallis wyrasta ze szkoły lwowsko-warszawskiej, ze szkoły Kazimierza Twardowskiego (1866–1938). Źródła filozofii Nowickiego są zupełnie inne, przede wszystkim jest to filozofia włoskiego Odrodzenia (Bruno, Vanini) i wyrastająca z niej w pewnym sensie filozofia romantyzmu. W pracy, za Wallisem, omawiam problematykę portretu w ogóle, bez wyróżniania określonej kategorii osób portretowanych, z jednym wyjątkiem – autoportretu, gdy wyróżnioną grupę stanowią malarze. Następnie, wraz z Nowickim, zajmuję się portretami filozofów, którym poświęcił wiele uwagi (podobne w charakterze prace napisał o portretach kompozytorów i twórców z innych dziedzin kultury).

Mając dwa wzory (Wallisa, Nowickiego), mogłam wybrać albo podejście estetyki i historii sztuki, albo – zgodnie z wykształceniem i zainteresowaniami – podejście filozoficzne, ze szczególnym uwzględnieniem aksjologii. Dokonałam wyboru i podstawowym tematem uczyniłam próbę odpowiedzi na pytanie: czy z portretów można rozpoznać naczelne wartości uznawane i eksponowane przez twórców portretów? Jeżeli czytelnik będzie szukał mojego własnego wkładu do filozofii portretu, to przede wszystkim na tym polu.

Napisałam też szereg tekstów na temat postaci Feuerbacha, którego myśli o portretach uważam za szczególnie interesujące<sup>31</sup>, a – jak sądzę – Andrzej Nowicki z Feuerbacha bierze wiele, z czego zresztą sam sobie zdaje sprawę, pisząc: „Gdyby nie to, że źródłem inspiracji były dla mnie dzieła ok. stu filozofów, a także dzieła poetów, malarzy, kompozytorów i refleksja nad historią, nad własnymi przeżyciami i własnym warszatem historyka filozofii i filozofa kultury, sam postawiłbym sobie zarzut, że to, co wydaje mi się moim własnym systemem filozofii spotkań w rzeczach, jest w rzeczywistości tylko rozwijaniem myśli wziętych od Feuerbacha”<sup>32</sup>.

W jednej z prac poświęconych Feuerbachowi przytaczam Feuerbacha zdanie na temat książek, mówiące o tym, że są one w rzeczywistości jego „wiernymi wizerunkami” (*getreue Ebenbildnisse*)<sup>33</sup>, przedłużeniem jego samego, ogniwem w łańcuchu jego duchowych metamorfoz. W książkach pisarz przypieczętowanie swoje poglądy, doświadczenia, wyniki swojego życia, cały kompleks wrażeń, myśli i nastrojów, a następnie samego siebie. Dlatego wolał, aby ludzie widzieli go takim, jakim przedstawiały go książki, niż takim, jakim przedstawiały go portrety, gdyż te ostatnie nie wyrażały go adekwatnie, nie pokazywały, kim był naprawdę.

Można przyjąć, że również Andrzej Nowicki swój „portret duchowy” tworzył przez kilkadziesiąt lat pracami filozoficznymi, z których jedne były bardziej nim samym, a inne mniej. Zdawał sobie sprawę z tego, że każda obecność istnienia w książce jest obecnością cząstkową, bo obowiązkiem twórcy jest nie poprzestawanie na

<sup>31</sup> Por. A. Kossowska, *Feuerbach o portretach*, „Edukacja Filozoficzna” 1996, vol. 21, s. 237–248.

<sup>32</sup> A. Nowicki, *Złota księga spotkań z filozofią*, 200. Ineditum.

<sup>33</sup> L. Feuerbach, *Abelard und Heloise oder der Schriftsteller und der Mensch*, [w:] *Gesammelte Werke*, hrsg. W. Schuffenhauer, Bd. 1, Berlin 1981, s. 351, 152.

stworzeniu jednego dzieła, lecz tworzenie następnych, coraz doskonalszych dzieł, w których nieustannie rozwijałyby własną osobowość i własne możliwości twórcze, i które wyrażałyby go jak najbardziej adekwatnie. Z drugiej strony *Spotkania w rzeczach* uważał za swoje najdojrzalsze dzieło, bo było ono w stopniu bez porównania większym niż inne zakończeniem i podsumowaniem pewnych badań. Książka i jej autor stanowili w tym przypadku jedność. I oczywiście nie odnosi się to tylko do tej jednej konkretnej książki, ale także do innych. W końcu same tytuły dzieł Nowickiego mówią wymownie o tym, że myśli jego konkretyzowały się wokół jakichś wybranych (szczególnie mu bliskich) myślicieli epok minionych, wokół najważniejszych momentów ich biografii duchowych. Takim autoportretem Nowickiego mogą być książki o *Grzegorz* z Sanoka, *Koperniku*, *Brunie*, *Vaninim*, *Witwickim* (i wielu innych), postaciach ukazywanych przez pryzmat tych wartości, które trwale się w nim zadomowiły, i które im zawdzięcza.

Zasadnicze przyczyny zainteresowania Nowickiego portretami (oprócz tradycji rodzinnej) były związane ze światem książek (obrazów, rzeźb, dzieł muzycznych). „Przeżywanie” spotkań z twórcami w ich dziełach implikowało potrzebę „zobaczenia twórców”, posiadania ich portretów, żeby sprawdzić, czy ich wygląd „pasuje” do ich dzieł, a jeśli tak, to chciał mieć ich portrety stale przy sobie i uzupełniać „przeżywanie” spotkań z nimi ich wyglądem. A ponieważ wygląd twarzy jest na ogół związłym symbolem przemyśleń, twórczości i talentów, to ona kończy spotkanie, jest „punktem dojścia”, a nie „punktem wyjścia” do poznania czyichś poglądów. Jest dopełnieniem poznania, symbolicznym rysem, szkicem postaci, takim logo. Żeby zrozumieć portret filozofa trzeba znać jego filozofię, jeżeli nie zna się jego dorobku, to nic nie wyczyta się z jego twarzy. Filozof buduje całość świata w pojęciach i wyraża w pojęciach ogląd świata, nie dźwiękami, nie pędzlem, tak jak kompozytor czy malarz. „I to dla mnie samego – podkreśla A. Nowicki – jest zaskakującym odkryciem tego, co od lat występuje w moim myśleniu – słowa nabierają osobowego charakteru, to znaczą 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 (...) i tak dalej, setki słów, z których wynurzają się setki twarzy”<sup>34</sup>. Nie wystarczy samo pojęcie, ale musi ono zostać uzupełnione przez towarzyszący mu „obraz” (wyobrażenie). „Chyba najbardziej chciałbym tego – pisze – żeby niektóre moje słowa stały się moimi portretami (...) chciałbym, żeby (...) z tych słów wynurzała się moja twarz (...) Jakie to byłoby szczęście, gdyby moja *twarz* wynurzała się ludziom z takich słów, jak *spotkanie*, *portret*, *rzecz*, *słowo* (...), słowo *portret* było słowem zwykłym, a dzięki mnie zostały odsłonięte dalekie horyzonty nieprzeczuwalnej różnorodności możliwych portretów”<sup>35</sup>. Nowicki jest nie tylko twórcą teorii portretu, ale także wytworem własnej teorii. Jego prawdziwe istnienie jest istnieniem w filozofii portretu, którą stworzył i z którą się utożsamia.

<sup>34</sup> Id., *Filozofia warsztatu pracy twórczej...*, s. 307.

<sup>35</sup> *Ibid.*, s. 308.

Nowicki wyróżnia ok. 40 rodzajów portretów: m.in. portret ergantropijny, portret inkontrolologiczny, portret spacjocentryczny, portret magnetyczny, portret polimeryczny, portret odkrywczy, portret retrospektywny, portret prospektywny, portret wieloznaczny, zbitkę, rozszczepkę, portret stylizowany (pozytywnie, negatywnie), portret ukryty, portret pozorny, portret charakterystyczny, portret generalizujący, portret specyficzny, portret kontekstowy (wielokontekstowy) i wiele innych<sup>36</sup>. Do podstawowych rodzajów portretu zalicza trzy najważniejsze, tworzące zestaw centralnych kategorii. Są nimi: portret ergantropijny, który zakłada obecność człowieka w rzeczach (*homo in rebus*) czy istnienie twórcy w wykreowanych przez siebie dziełach; portret inkontrolologiczny, który pokazuje „spotkanie w rzeczach”; portret spacjocentryczny, który eksponuje wolne przestrzenie niezapełnione, zachęcające uczestników spotkań z portretami do współtwórczej aktywności, do wypełnienia ich wysiłkiem własnej wyobraźni<sup>37</sup>.

Przytoczoną powyżej terminologię można przenieść na płaszczyznę klasyfikacji i interpretacji portretów Feuerbacha, wykorzystując ją do opisu i projektowania takich portretów, jakich jeszcze nie ma. Uczyniłam to w pracy o portretach Feuerbacha<sup>38</sup>, postulując, że można byłoby przedstawić filozofa „w spotkaniach” z innymi ludźmi, a więc nie samego, ale ukazać go w różnych typach relacji łączących go z innymi ludźmi, np. w gronie osób mu bliskich, z rodziną: z żoną i córką, z rodzeństwem i z rodzicami, lub w towarzystwie przyjaciół i wybranych myślicieli przeszłości („portretowanie osobami”<sup>39</sup>). Po drugie można też sporządzić całą serię wizerunków Feuerbacha, w których uchwycona byłaby relacja łącząca Feuerbacha z rzeczami, na które zwracał uwagę, i które były dla niego w życiu ważne, oraz w charakterystycznych dla niego sytuacjach i w działaniu, a więc ukazać go np. w trakcie gry na flecie, w czasie wycieczki na tle krajobrazów górskich, w trakcie przejażdżki konnej, w gabinecie przy pracy lub w galerii obrazów („portretowanie przedmiotami”). Możliwe też byłoby na gruncie tej teorii pokazanie na portrecie treści filozofii Feuerbacha<sup>40</sup>, a także sporządzenie takiego portretu, który pozostawiałby pole dla współtwórczej aktywności uczestników spotkań z portretami Feuerbacha (portret spacjogeny<sup>41</sup>). Obecnie, kiedy znana jest całość dzieł Feuerbacha, i kiedy powstało wiele książek proponujących różne interpretacje jego filozofii, przed artystami staje problem inny niż tylko informowanie o jego wyglądzie sporządzenie takiego portretu, który pokażałby go jako twórcę systemu filozoficznego, dając malarską interpretację jego filozofii, syntezę jego osobowości i dzieła. „Każda myśl – co podkreśla A. Nowicki – jest «czyjąś myślą», jest osadzona w «kontekście osobowym», który nadaje jej określo-

<sup>36</sup> Por. *ibid.*, s. 295–299.

<sup>37</sup> Por. *ibid.*, s. 295–296.

<sup>38</sup> Por. A. Kossowska, *Feuerbach o portretach*, „Edukacja Filozoficzna” 1996, vol. 21, s. 237–248.

<sup>39</sup> Por. A. Nowicki, *Uczeń Twardowskiego*, s. 131–146.

<sup>40</sup> Por. *id.*, *Portrety teologów*, „Euhemer” 1980, nr 1, s. 37.

<sup>41</sup> *Id.*, *Formy ergantropii w portretach fotograficznych*, s. 67.

ny sens. Wynika stąd wnioszek, że różnorodność osób, które wypowiadają pozornie «te» samą myśl, sprawia, że w różnych kontekstach osobowych «ta sama» myśl ma w nich nieco inny sens<sup>742</sup>.

Ponieważ Feuerbach nie rozpoznawał się na portretach sporządzonych przez malarzy, a z radością przyjął swój portret zbudowany przez Chr. Kappa (1798–1874) z dwóch słów: „zmartwychwstały Bruno”<sup>743</sup>, to można by spróbować ukazać postać Feuerbacha w otoczeniu jego głównych dzieł i z portretem Giordana Bruna na ścianie, skoro Feuerbach to *Bruno redivivus*<sup>744</sup>. Jeśli ktoś, tak jak Feuerbach, utożsamia się bardziej ze swoim światem wewnętrznym niż z wyglądem zewnętrznym („Jeśli chodzi o mnie – powiadał – to nie ma na co patrzeć”<sup>745</sup>) to może uważać portrety zbudowane ze słów za bardziej „podobne” od portretów malowanych farbami. „Dla filozofii portretu – jak odnotowuje Andrzej Nowicki – 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”<sup>746</sup> lub tak jak w przypadku Feuerbacha – dwa słowa. Kapp nie opisuje w nich wyglądu zewnętrznego, ale chwyta pewną niepowtarzalną relację między Feuerbachem a Brunem. Dostrzega pewne podobieństwo pomiędzy tymi wybitnymi myślicielami, pewną analogię pomiędzy miejscem zajmowanym przez Feuerbacha w kulturze niemieckiej XIX w. a miejscem zajmowanym przez Bruna w kulturze włoskiej XVI w. Kappowski portret stanowi – zgodnie z założeniami FP A. Nowickiego – pewien rodzaj autoportretu, ponieważ dostarcza nam wiedzy o samym Kappie, który przystępuje do portretowania Feuerbacha z określonym „bagażem” wiedzy i własnych przemyśleń na temat relacji zachodzącej między Feuerbachem a Brunem. Zauważa, że w filozofii i życiu Feuerbacha i Bruna można wskazać na wiele momentów korespondujących ze sobą. Z tego punktu widzenia niezwykle interesujące jest odnalezienie się Feuerbacha w portrecie zbudowanym z dwu słów Kappa. Można to odczytać jako komunikat o utożsamianiu się Feuerbacha z Brunem. W ten sposób dochodzimy do podstawowego narzędzia pojęciowego filozofii portretu A. Nowickiego, jakim jest pojęcie „zbitki”<sup>747</sup>, „czyli takiego portretu, który pod postacią jednej osoby przedstawia (lub wyobraża) co najmniej dwie różne osoby”<sup>748</sup>.

<sup>742</sup> Id., *Myślące ptaki*, 2005, Ineditum. s. 4.

<sup>743</sup> L. Feuerbach, *Briefwechsel I*, [w:] *Gesammelte Werke*, hrsg. W. Schuffenhauer, Bd. 17, Berlin 1984, s. 217. Chr. Kapp był geologiem, profesorem filozofii w Erlangen i w Heidelbergu.

<sup>744</sup> Słowa te były zapewne aluzją do książki, która ukazała się anonimowo w 1771 r. pod tytułem: *J. Brunus redivivus, ou Traité des erreurs populaires*. Por. A. Kossowska, *Feuerbach (1804–1872) jako „zmartwychwstały Bruno”* (1548–1600), „Ruch Filozoficzny” 1994, nr 3–4, s. 311–313.

<sup>745</sup> Por. L. Feuerbach, *Ausgewählte Briefe von und an Ludwig Feuerbach*, [w:] *Sämtliche Werke*, Bd. 13, Stuttgart 1964, s. 193.

<sup>746</sup> A. Nowicki, *Filozofia warsztatu pracy twórczej i warsztat filozofii portretu*, „Edukacja Filozoficzna” 1989, nr 7, s. 308.

<sup>747</sup> Por. *O tworzeniu i metodzie odczytywania „zbitek”*, [w:] A. Nowicki: *Człowiek w świecie dzieł*, s. 88–100.

<sup>748</sup> A. Nowicki, *Filozofia warsztatu pracy twórczej i warsztat filozofii portretu*, „Edukacja Filozoficzna”

Jako długoletni pracownik Uczelni Wychowania Fizycznego mam do czynienia z osobami związanymi ze sportem, więc było rzeczą naturalną, żeby wiedzę i przemyślenia związane z portretami malarzy, poetów przenieść na całkowicie odmienny grunt i zbadać aksjologiczne treści ukryte w portretach sportowców<sup>49</sup>.

W pracy *Portrety sportowców*, stosując – *per analogiam* – metodę klasyfikacji portretów opracowaną w ramach filozofii portretu przez A. Nowickiego, istniejące portrety sportowców podzieliłam na trzy zasadnicze grupy. Do pierwszej grupy zaliczyłam te portrety, które – w przeciwieństwie do tych, gdzie osoba portretowana jest sama, bez żadnych przedmiotów i osób jednoznacznie konstytuujących jej tożsamość jako sportowca – przedstawiają relację łączącą sportowca z rzeczami, z którymi jest najbardziej związany i które nadają mu określone znaczenie („portretowanie przedmiotami”). Portretów tego rodzaju jest dość dużo, a z okresu starożytności najdoskonalszym jego przykładem jest *Dyskobol* Myrona, ukazujący atletę na chwilę przed aktem emitowania rzutu dyskiem trzymanego w prawej ręce. W *Dyskobolu* Myrona jest coś więcej niż sam wygląd atlety, uchwycona jest również relacja łącząca go z dyskiem. Stefan Symotiuk podkreśla, iż „fakt, że Dyskobol nie wpatruje się przed siebie w cel, ale spogląda za siebie, na wyciągniętą rękę, w której trzyma dysk, ukazuje przeżyciowy związek miotacza i przedmiotu”<sup>50</sup>. *Dyskobol* Myrona należy do tych dzieł, w których uchwycona została relacja łącząca zawodnika z przedmiotem symbolizującym rodzaj uprawianej przezeń dyscypliny sportu, a przy kreśleniu portretu sportowca jest to bardzo istotna sprawa. Drugą kategorię portretów, zwanych inkontrolnymi, stanowią te portrety, które wpisują portretowaną postać w określoną sytuację, ukazując zawodnika w związkach łączących go z innymi ludźmi: trenerem, kolegami, przeciwnikami, fanami czy jego wzorem osobowym. Trzecią grupę stanowią portrety zawierające luki, puste pola skłaniające odbiorcę do wypełnienia ich wysiłkiem własnej aktywności myślowej, pozostawiające duże pole swobody dla uczestników spotkań z portretem.

Z aksjologii filozofii portretu A. Nowickiego wynika, jakim warunkom musi – jego zdaniem – odpowiadać wzorcowo sporządzony portret. Zastosowanie tych wytycznych na gruncie portretów sportowców oznacza, że dobry portret to przede wszystkim taki portret, który nie ogranicza się wyłącznie do odtworzenia wyglądu zewnętrznego sportowca, ale uwzględnia relację łączącą sportowca z rzeczami, z którymi jest najbardziej związany i które wskazują na to, że jest to wizerunek sportowca, a nie kogoś innego. A więc zgodnie z dyrektywami metodologicznymi FP trzeba portretować dyskobola z dyskiem, jeźdźca z koniem, żeglarza z żaglówką, koszykarza i piłkarza z odpowiednią piłką, narciarza z nartami. Właściwie dobrany świat rzeczy stanowi kontekst, który odsłania istotę osobowości portretowanego. Warto tu zwrócić

---

na” 1989, nr 7, s. 296.

<sup>49</sup> Por. A. Kossowska, *Portrety sportowców*, „Kultura Fizyczna” 1996, nr 3–4, s. 3–7. Por. także: *Człowieka sportu byt w portrecie*, [w:] id.: *Aksjologiczne treści portretów*, s. 247–279.

<sup>50</sup> S. Symotiuk, *Casus „Dyskobola”*. *Kulturowe aspekty filozofii rzutu*, „Przegląd Humanistyczny” 1991, nr 2, s. 82.

uwagę, że każde dzieło sztuki przedstawiające sportowca jest autoportretem twórcy, informuje nas o tym, co dla niego jest ważne, co zwraca jego uwagę, jakie wartości ceni. Podejmując próbę klasyfikacji nieskończonej różnorodności portretów na pewne podstawowe grupy nie ze względu na styl, kierunek i technikę ich wykonania, czy też wg ich autorów, ale wyłącznie ze względu aksjologiczny komunikat zawarty w danym dziele, wyróżniłam różne typologie wartości w nich eksponowanych (m.in. piękno ciała, ruchu, rywalizację, zwycięstwo lub klęskę swego idola).

W przekonaniu, że warto pisać o portretach sportowców, utwierdziło mnie zainteresowanie studentów, którzy pod moim kierunkiem napisali ponad 40 prac magisterskich. Jedna z nich, o karykaturach sportowców, została złożona w Muzeum Karykatury w Warszawie.

Wskazane powyżej arbitralnie wybrane przykłady inspiracji czerpanej z filozofii portretu Andrzeja Nowickiego stanowią jedynie jeden, orientacyjnie naszkicowany układ odniesienia dla jego badań. Można sądzić, że wszyscy, którzy będą w przyszłości zajmować się osobami twórców filozofii, będą mieli ważną część pracy przygotowaną przez Andrzeja Nowickiego.

## SUMMARY

The article discusses the meaning of Professor Andrzej Nowicki's works for the development of philosophical research, defined by him as the philosophy of portrait. The research is complementary to the studies on portrait within the philosophy of art. It focuses on enriching our knowledge of any trend in philosophy through an analysis of presentation of its creator.