

NATASZA KOŻBIAŁ

Uniwersytet Łódzki\*

 <https://orcid.org/0000-0002-7095-7938>



## Malarska koncepcja w eseju filozoficznym Bolesława Micińskiego

A Painterly Concept in a Philosophical Essay by Bolesław Miciński

### Abstract

The article discusses the essayistic work of Bolesław Miciński, who was interested in the individualization of the form of expression, both in the sphere of content and form. Contemporary thinking about philosophy in neo-positivist terms prompted the writer to create an individual dictionary of concepts that frees philosophy from rigorous frameworks and specialized jargon. In a modern, philosophical essay, he realizes a free reflection on aesthetic, philosophical, social and political issues (the relationship between art and politics). The authoress interprets the painting concept in *Portret Kanta*, remaining within the tricks and concepts used by the writer. The analysis of the creation of a philosophical and literary portrait, presented in the form of an essay, makes it possible to highlight the problems that the writer deals with — the issue of the existence of time in painting or the possibility of transposing concepts into images (*ut pictura poesis*). From a polemic with the 18th-century aesthetic — Gotthold Ephraim Lessing — the authoress moves to the notion of “fugue” as a potential realization of space in music, which the writer mentioned in *Podróże do piekiel*. Moreover, he considers the form of a fugue in reference to classicism in literature. This sketch is an initial attempt to unravel the “hidden, significant knots” in the work of the interwar essayist.

\* Uniwersytet Łódzki, Wydział Filologiczny, Zakład Literatury XX i XXI wieku  
ul. Pomorska 171/173, 90-236 Łódź  
e-mail: [natasza.kozbial@uni.lodz.pl](mailto:natasza.kozbial@uni.lodz.pl)

Pisanie moje to próba filozofowania w innych formach niż te, w których filozofia krzepnie mniej więcej od 150 lat. Zażarty indywidualista nie może zrozumieć faktu, że zarówno idealista jak i pansomatysta — człowiek wierzący i ateusz — wypowiadają swe myśli w identycznych konstrukcjach stylistycznych. Indywidualizacja powinna sięgać, jak się zdaje, nie tylko treści, ale i formy wypowiedzi. XIX wiek stworzył mit filozofii naukowej — był to zwykły *maquillage*, nie miał bowiem w sobie naukowej ścisłości, a odznaczał się całą ohydą stylu protokołów policyjnych i aktów urzędowych. (Miciński 1970: 194)

To słowa pisarza, którego zajmowały zagadnienia ulokowane na pograniczu literatury, filozofii i estetyki. Andrzej Zawadzki w swojej książce *Nowoczesna eseistyka filozoficzna w piśmiennictwie polskim pierwszej połowy XX wieku* określa — między innymi — Bolesława Micińskiego jako pisarza, który wpisuje się w kanon nowoczesnej, filozofującej eseistyki. Nowa forma wypowiedzi dotyczy przede wszystkim przemiany myślenia o filozofii, w której właściwie „to, co najcenniejsze, najbardziej twórcze, dokonuje się niejako poza nią samą” (Zawadzki 2001: 61). Na początku stulecia Stanisław Brzozowski przeczuwał, że z czasem filozofia zostanie uznana za rodzaj twórczości literackiej (S. Brzozowski, cyt. za: Zawadzki 2001: 68). Rzeczywiście na przełomie XIX i XX wieku obserwujemy kształtowanie się odmiennych środków ekspresji:

Zmiany te objęły [...] nie tylko koncepcje filozoficzne czy też światopoglądowe, lecz sięgnęły także głębiej, dotykając samych podstaw konstruowania wypowiedzi filozoficznej, zmieniając, jak się wydaje, cały jej obowiązujący dotychczasowo i uznany za kanoniczny, paradygmat oraz prowadząc, w efekcie, do zacierania granic pomiędzy wypowiedzią dyskursywną a wypowiedzią literacką. (Zawadzki 2001: 59–60)

Pisma Kierkegaarda i Nietzschego w szczególności przyczyniają się do osłabienia metodycznego ujmowania myśli filozoficznej, a także skonstruowania nowego słownika filozoficznego, w którym główną rolę odgrywają metafory i niezdeterminowane pojęcia (Zawadzki 2001: 40). Formą, która nie nakłania do ostatecznych rozstrzygnięć, zamkniętych w racjonalizowanym języku jest esej, coraz częściej wybierany przez filozofów XX wieku: Heideggera, Wittgensteina, Benjamina i Adorna w tradycji niemieckiej, de Unamuno i Ortegi y Gasset’a w tradycji hiszpańskiej, Rorty’ego i MacIntyre’a w tradycji anglosaskiej i Sartre’a, Foucaulta, Loytarda, Derridę w tradycji francuskiej (Zawadzki 2001: 44–45). W Polsce

„krypto-filozoficzną wypowiedź” wybierają m.in. Brzozowski, Stempowski, Malinowski, Żuławski, Sobeski i Miciński. Autor *Podróży do piekieł* „indywidualizację formy wypowiedzi” odnajduje właśnie w niejednoznacznym i wielowarstwowym eseju, dzięki któremu unika tzw. „paradoksu Bergsona” (Miciński 1970: 196) — krytycznego mówienia o schematach poprzez szablony. W eseju filozoficznym pisarze wybierają subtelną i autonomiczną poetykę, uwzględniając na przykład dialog (Jerzy Żuławski, Stanisław Brzozowski), dziennik (Maine de Biran, Henri-Frédéric Amiel, Henryk Elzenberg) lub kreślenie malarskiego portretu słowami (*ut pictura poesis*). Miciński ostatni chwyt określa jako transponowanie pojęć na wyobrażenia czy też intelektualne patrzenie, przeciwstawiające się neopozytywistycznym zamiarom:

Definitywny słownik filozoficzny — marzenie współczesnych neopozytywistów, byłby równoznaczny z morderstwem filozofii. [...] Prężność myśli nagina i modeluje słowa — ale barwa i blask słów dają myśli nowe *élans* i otwierają przed nią nowe perspektywy, których myśl sama w sobie znaleźć by nie mogła. Stąd szczególny aspekt poznania — być może istnieje coś takiego jak intelektualne patrzenie, dotykanie, intelektualne słuchanie i pojęciowa wyobraźnia. [...] Można filozoficznie rąbać kamienie na szosie i można mówić o filozofii tak, aby nie było w niej granicy między pojęciem np. a wyobraźnią. (Miciński 1970: 194–195)

Duży wpływ intelektualny na Micińskiego — obok Stanisława Ignacego Witkiewicza i Jerzego Stempowskiego — wywiera ks. Augustyn Jakubisiak — teolog, filozof i przewodnik duchowy w środowisku paryskiej Polonii. Ks. Jakubisiak rozwija własną ontologię czasu i przestrzeni, formułuje także koncepcję ontologicznego indywidualizmu (autodeterminizmu jako rozwiązania dychotomii: determinizm-indeterminizm). Krytykuje współczesne systemy myślowe — ideologie totalitarne, filozofię (neo)kantowską, szkołę lwowsko-warszawską i (neo)tomizm (Krzych 2018: 115). W korespondencjach do Juliana Tuwima, Wacława Grzybowskiego i Jerzego Stempowskiego dostrzeżemy fascynację Micińskiego chrześcijańską myślą filozofa, na kanwie której powstał *Portret Kanta*, dedykowany zresztą autorowi *Essai sur les limites de l'espace et du temps*.

Pisarz szeroko rozpatruje problem „definitywności” w filozofii, odwołując się do autonomii jednostki i jej miejsca we współczesnym świecie, kategorii estetycznych, a także zjawiska sztuki nowoczesnej. W jednym z listów do doktora Golonki z 1937 roku określa siebie jako skłonny do „konserwy” (Miciński 1970: 436–437). Być może obserwujemy reakcję na zdeformowane wybory społeczeństwa, które najpierw sięga po befsztyk, dopiero później po moralność. Miciński wydaje się przekonany o istnieniu związku między przemianami w sztuce nowoczesnej a sytuacją polityczną — tam, gdzie rozmawiają o surrealizmie i dadaizmie, pozostaje „tradycjonalistą”, przyjmuje stanowisko „soteriologicznego humanizmu” (Micińska 2008: 76–77). Krzysztof Kozłowski — jeden z badaczy twórczości Micińskiego — akcentuje, że „[...] pomysł pisarza, aby doszukiwać się związku między polityką a tym, co działo się w nowoczesnej sztuce jest — ogólnie mówiąc — kontrowersyjny; trzeba by najpierw udowodnić bezpośredni wpływ idei artystycznych na rzeczywistość polityczną” (Kozłowski 1996: 182). Zależność sztuki i polityki — pod którą być może podpisałby się Miciński — w pewnym sensie opisuje Jean Clair w eseju *La Responsabilité de l'artiste. Le savant-gardesentretrepreneur et raison*. Clair — w opozycji do ekspresjonizmu i abstrakcjonizmu — pokazuje jednocześnie obszar artystyczny reprezentowany przez malarzy, którzy „wyrażali rzeczywistość i odmówili skoku w abstrakcję” (Clair 2021: 116):

Najważniejszą rolą sztuki — konkluduje Clair — zawsze było nazywanie istot i rzeczy, nazywanie ich po imieniu, nazywanie ich dokładnie słowo w słowo, tak jak się mówi twarzą w twarz. Właściwość słowa i obrazu polega na ich przypomnianiu, na ich nazywaniu i zwracaniu ich ku nam, wszystkich rzeczy. Paradoksalnie, „figuracywność” poprzez odniesienia do materialnej substancji i indywidualizmu człowieka, może stać się medium pośredniczącym w dotarciu do sfery metafizycznej i boskiej. Swoje rozważania Clair kończy nieomal teologicznym akordem, odniesieniem sztuki do Absolutu. Cytuje konstatację teologa i poety Gottfrieda Benna (1886–1956): „Bóg jest Formą” (Gott ist Form), i nie jest to *Gott ist eine Forme*, ani też *Gott ist die Forme*, zatem formą określoną ani nieokreśloną, lecz „Bóg jest Formą”. (Clair 2021: 117)

Być może w ten sposób Miciński postrzegałby problem nowoczesności, która preparuje Sofoklesa à la Cocteau, rysuje kolumny greckie falistą linią i wdrapuje się na pomniki, żeby obserwować paradę (Miciński 1970: 192–193). Clair porusza problem politycznej odpowiedzialności nowoczesnego artysty w duchu wyważonej, eseistycznej refleksji, Miciński natomiast nie pozbywa się emocjonalnego tonu, o czym świadczą notatki o „infantylniej kulturze przedwojennej” (Miciński 1970: 194), nasycone wykrzyknikami. Także w esejach: *Uwagach o polityce, O nienawiści, okrucieństwie i abstrakcji czy Myślach o wojnie* spotkamy się z wyrazistym temperamentem autora. Pisarz jest świadomy swojego „rozgorączkowania”, które wyjaśnia w liście do Jerzego Stempowskiego w ten sposób:

Zachować spokój? — ale „zachowanie spokoju” wydaje mi się czymś za łatwym. [...] Oczywiście nie głoszę hysterii, łamania krzeselka, ani awanturniczego objawiania swoich permanentnych dyshumorów — chodzi mi tylko o takie uświadomienie i nie zwiewanie „z duszą jak motyl na listeczku”. Przerażające jak ludzie nie chcą rozumieć i z jaką troskliwością oszczędzają swoje nerwy. (Miciński 1970: 526–527)

Być może obserwujemy swoistą obronę Micińskiego przed kolektywizmem i „moralnym wygodnictwem” (Krakowiak 2018: 15) społeczeństwa wobec zastanej rzeczywistości, jednocześnie jednak pisarz zdaje sobie sprawę, że twórczość:

[...] wymaga zaprzeczenia szybkości, a więc pewnego odizolowania się od współczesności i dożyźnienia — dostarczających tematów felietonistom. Potrzeba czasu nie tylko na postawienie tezy, ale także na jej literackie, oryginalne ujęcie. Autor *Portretu Kanta* swoistość eseju dostrzegął w niepowtarzalnym zespoleniu w nim pierwiastka intelektualnego i artystycznego. (Krakowiak 2021: 49)

Malarstwem zafascynował się Miciński, gdy przebywał w Paryżu od 1937 roku na stypendium w ramach doktoratu o Victorze Cousinie. Jak wspomina w liście do Władysława Sebyły, fascynują go Rembrandt, Chardin, Rubens (i jego pejzaże), Goya, Guardi, a także Claude Lorrain (Miciński 1970: 397). Zapewne paryski epizod — w połączeniu z filozoficzno-estetycznym wykształceniem i intelektualnymi rozmowami z ks. Jakubisiakiem — przyczynił się do powstania *Portretu Kanta*, w którym ambicją autora jest przetransponowanie pojęć na wyobrażenia przy użyciu malarskich założeń. Zamyśl stworzenia portretu filozofa, który prowadził bezbarwne życie stanowi dość karkołomne wyzwanie, bo czy można uchwycić utwór w „jednym spojrzeniu”? W jaki sposób przedstawić zatracanie konturów rzeczywistości? I wreszcie — jak nie „wpaść” w pułapkę psychologizowania postaci?

W *Essai sur les limites de l'espace et dutempsks*. Jakubisiak przedstawia koncepcję czasu absolutnego, który dla jednostki jest jedynie „illusion suprême” — najwyższym złudzeniem i wewnętrznym pryzmatem, przy pomocy którego rozkładamy byt i życie. Przetransponowany do eseju epicki wymiar czasu pozwala Micińskiemu „sprowadzić” formę literacką do przestrzeni, ponieważ ujmuje człowieka „po malarsku”, od zewnętrznej strony i unieruchamia postaci już po pierwszym zapoznaniu się czytelnika z dziełem:

Utwór epicki ożywiony jest ruchem jedynie w pierwszym czytaniu. Nasza ciekawość — co dalej — wprawia obrazy w ruch. Ale to ruch pozorny, podobny do ruchu postaci narysowanych na marginesie książki, której stronicie spływają wartko spod palców dziecka bawiącego się w kinematograf. [...] Wystarczy raz jeden [...] zapoznać się z akcją, aby unieruchomić całą konstrukcję i przekształcić utwór literacki w malowidło. (Miciński 1970: 100)

Miciński porównuje chwyt „jednego spojrzenia” do tarczy Achillesa, na której został wyrzeźbiony starożytny świat. Mamy do czynienia z klasycznym *circulus vitiosus* (błędnym kołem) — nasze spojrzenie jest ograniczone i uwikłane w czasie, dlatego potrafimy jedynie nadawać następstwo faktom: „Dla nas jest najpierw światło, potem zmacone wody, ziemia, drzewa i ptaki. Ale Wiekuisty stworzył wszystko jednocześnie” (Miciński 1970: 101). Pisarz czyni wyraźną aluzję do refleksji XVIII-wiecznego estetyka, który mówi, że:

Homer maluje [...] tarczę nie jako skończoną, gotową, ale jako tarczę powstającą. Zastosował zatem i tu ową sławną sztukę, że zamienił obok siebie w przestrzeni istniejące szczegóły przedmiotu na następujące po sobie i w ten sposób z nudnego malowania jakiegoś ciała zrobił żywy obraz akcji. (Lessing 1902: 42)

Eseista nie zgadza się z Gottholdem Lessingiem. Po pierwsze, neguje tezę, jakoby Homer opisując, „malował” tarczę, po drugie, uważa, że jeżeli obserwujemy dzieło kowala poprzez następstwa, to tylko dlatego, że: „śledziły jego pracę niespokojne oczy Tetydy” (Miciński 1970: 101). Innymi słowy, scena powstawania tarczy Achillesa nie mówi o zakreśleniu przez Homera granic w sztuce poetyckiej, lecz o zasadach ludzkiej percepcji i sposobie, w jaki doświadczamy dzieła stworzenia (Kozłowski 1996: 84). Tylko świętym lub geniuszom zdarzyło się ujrzeć dzieje „od razu”, usłyszeć swój kwartet albo zobaczyć muzykę. Gdybyśmy jednak mogli „sprowadzić dzieje do właściwych przestrzennych wymiarów” (Miciński 1970: 99) — mówi Miciński — wówczas:

Moglibyśmy „zwiedzać” przyszłość, tak jak się zwiedza kaplicę Sykstyńską i [...] zwyczajem turystów pochylić się nad lustrem, żeby śledzić odbite dzieje tego świata, które na kamiennym niebie utrwalił Michał Anioł. (Miciński 1970: 103)

Dostrzegamy tutaj realizację polifonicznej wizji dziejów, dzięki której pisarz spaceruje wzdłuż wielkiego fresku i „mierzy dzieje łokciem, jak wizjoner z Patmos” (Miciński 1970: 472) — zatem czas pozostaje jedynie złudzeniem psychologicznym. W liście do ambasadora Grzybowskiego odnajdziemy fragment, który uzupełnia wyobrażenie eseisty o „czasowej” historii ujętej w przestrzennych, „malarskich” formach:

Teraz zaczynam wolno dochodzić do zrozumienia rozprawy ks. Jakubisiaka o granicach przestrzeni i czasu. Cóż to za epik! [...] W jego wizji historycznej jest aktualnie istniejący Pitt i cesarz Aleksander, i Czartoryski, i Churchill, i Stalin, i Pan, Panie Ambasadorze. (Miciński 1970: 471–472)

Nie tylko od ks. Jakubisiaka czerpie Miciński inspirację. Historyczną polifonię dostrzega — a może bardziej „przeżywa” — podczas paryskiej wystawy malarskiej. Wspomina w liście do Jarosława Iwaszkiewicza:

W Paryżu pierwszy raz widziałem malarstwo i to było dla mnie bardzo silne przeżycie. Widzieliśmy [wraz z żoną Haliną Micińską — przyp. N.K.] wystawę El Greco i naprawdę wstrząsającą wystawę *Les chefs d'oeuvres de l'artfrançaise*. To co mnie uderzyło najwięcej, to była nieporównana ciągłość historyczna. Czułem się często w Paryżu, jak Henryk Sandomierski u króla Rogera przed srebrnym *orbisterrarum*. (Miciński 1970: 410)

W *Portrecie Kanta* polifoniczna wizja dziejów i polemika z estetycznymi koncepcjami podziału sztuk na czasowe oraz przestrzenne pomagają eseście uzyskać malarską strukturę kantyzmu (Herling-Grudziński 1993: 114), dzięki której czytelnikowi od razu utkwi w pamięci:

[...] twarz Kanta uchwycona po raz pierwszy w lustrze w mahoniowej oprawie, a po raz ostatni w otwartej kopercie zegarka, czystej jak zwierciadło i nie zmażonej oddechem życia. (Herling-Grudziński 1993: 115)

Koncepcje czasu ks. Jakubisiaka i Kanta to odmienne stanowiska filozoficzne, choć obaj traktują o absolicie. Królewieckiego myśliciela nie interesuje ontologiczny wymiar czasu, gdyż „nosi ideę Boga w sobie” — sądzi, że odpowiedni, kierowany władzą wytyczania sobie celów sposób myślenia i odczuwania, podmiot może zapanować nad czasem i przestrzenią (Ambrożewicz 2003: 38). Kant starał się unikać kolizji z rzeczywistością, żeby nie zburzyć kunsztownej struktury życia i systemu (Miciński 1970: 126–127), dlatego z doskonałą precyzją odmierza godziny odpoczynku i pracy, ilość i jakość pokarmów, krój i barwę stroju. Właściwie Kant przypomina postać z eposu. Fakt, jak wielu biografów zainteresowało się jego życiorysem wzbudza w Micińskim naprzemienne niedowierzanie i zrozumienie. Historyków interesuje Kant nie tylko jako filozof, który stwarza konstrukcję pojęciową wydzwigniętą bez pierwowzoru w starożytności, ale też jako zjawiskową postać, nieprawdopodobnie „zapadającą się w sobie samym”. Janet — jeden z badaczy Kanta — pokusił się nawet o stwierdzenie, że filozof cierpi na chorobę umysłową<sup>1</sup>, natomiast Miciński przewrotnie pyta, czy aby psychiatria *n'est pas unemaladie de l'esprit humain*?<sup>2</sup> (Miciński 1970: 124)

Miciński twierdzi, że w portrecie Kanta „starannie unika wszelkich pozamalarskich elementów: analizy psychologicznej, interpretacji tekstu czy historycznego komentarza” (Miciński 1970: 122). Wykorzystuje metodę zasłony literackiej, w wątki kulminacyjne —

<sup>1</sup> „Kiedy się widziało wielu skrupulatów, można byłoby zapytać się ze smutkiem, czy spekulacja filozoficzna nie jest chorobą umysłu ludzkiego” (Miciński 1970: 593).

<sup>2</sup> Fr. „nie jest chorobą ludzkiej duszy?”

godziny rozmyślań lub senne koszmary u filozofa (Miciński 1970: 106–121) — wplata fragmenty z *Króla Leara* Szekspira, gdzie Edgar i Gloster rozmawiają ze sobą, pochylając się nad wyobrażoną przepaścią. W ten sposób ucieka od psychoanalizy i jednocześnie akcentuje problem zachwianej podstawy rzeczywistości u Kanta. Zadaje pytanie, czy może istnieć rzeczywistość tam, gdzie posługujemy się jedynie postulatami? Polemiczna jednak pozostaje kwestia próby psychologicznej zasłony. Jak słusznie zaznacza Kozłowski, połączenie obrazu życia królewieckiego myśliciela z jego źródłem systemu filozoficznego wyraźnie wskazuje na inspirowany psychoanalizą pogląd o twórczości jako wysublimowanej nerwicy (Kozłowski 1996: 84–85). Dodać może należałoby, że wyraźniej słyszymy nie tyle Freuda, co Kretschmera. Koniec końców pisarz nie wyzbywa się całkiem — tak, jak by tego chciał — pokusy przeprowadzenia psychoanalitycznej operacji; w epilogu czytamy przecież:

Skoro o zaniku poczucia rzeczywistości mowa, warto może dorzucić kilka wyjaśnień. Neuropatia? Zapewne, w wątlym łożysku astenicznej budowy filozofa rysują się skomplikowane linie stłumionej psychonerwicy, łatwo uchwytniej w maniackalnej obrzędowości codziennego życia, w dziwactwach i niezłomnych nawykach. Psycholog z tomem klasycznego Janeta w ręku z łatwością by odnalazł w biografii Kanta szereg cech, które składają się na zjawisko tzw. psychastenii, i bez trudu mógłby sformułować kliniczne nazwy dla kantowskich „krytyk”. (Miciński 1970: 123)

W rzeczy samej, eseista wymyśla wspomniane nazwy: *La perte de la fonctionduréel* — dla pierwszej, *L'amoureuxagéré de l'honnêteté* — dla drugiej i wreszcie *Les émotions sublimes* — dla trzeciej (Miciński 1970: 123)<sup>3</sup>. Wydaje się zatem, że trudno jest uniknąć pokusy psychologicznego spojrzenia na Kanta. Gdyby jednak Miciński koncentrował się jedynie na filozofii autora *Krytyki czystego rozumu* (pominąwszy źródło refleksji) i odzwierciedlił epokę, w której żył: „instrumentów dokładnie odmierzających czas, zegarków i obliczeń matematycznych” (Szyszkowska 1997: 128), prawdopodobnie straciłby plastykę portretu.

Literacko-malarski portret dopełniają powracające i przeplatające się mgliste motywy: wielość luster, cieni i światła, jedwabnych firanek, okiennych ram, czerwonych murów. Charakterystyczne elementy narracyjnie płyną i zacierają się, a jednocześnie zakotwiczają w wyobraźni odbiorcy, który odnosi wrażenie oglądania impresjonistycznego płótna. Perseweracja tematów uwypukla także zanikanie poczucia rzeczywistości u Kanta, który potrzebował wewnętrznych regulaminów i symetrii, ponieważ:

Najdrobniejsza zmiana w postawie lub stroju mogła go wprawić w zmieszanie. Zdarzyło się, że dostrzegłszy brak guzika przy surducie studenta przerwał wykład. Tak samo się zająknął i splątał myśli, gdy student guziki przyszył: „zechce pan odciąć guzik, od którego odwykłem” — poprosił nieśmiało. (Miciński 1970: 104)

Zarówno w *Portrecie Kanta*, jak i w *Podróżach do piekieł* pisarz wspomina o muzyce klasycznej i Lessingowskim podziale sztuk. Polemizuje z jego koncepcją estetyczną, którą wyłożył w *Laokoonie, czyli o granicach malarstwa i poezji* (1766). XVIII-wieczny estetyk zakłada, że płótno, brąz i kamień są przestrzenne i same w sobie nieruchome, natomiast mową i dźwiękiem rządzi czas (Suchocki 2001: 56), to znaczy:

<sup>3</sup> Fr. 1) Utrata poczucia rzeczywistości, 2) Przesadne umiłowanie uczciwości, 3) Wzniosłe uczucia.



Malarstwo i poezja operują innymi twórczymi. Malarstwo posługuje się „znakami naturalnymi”, które odwzorowują kształty spotykane w naturze, literatura — „znakami dowolnymi”, które oparte są na konwencji, jak słowa, symbole, alegorie. Odmienność tworzywa powoduje dalsze różnice. Malarstwo to sztuka przestrzenna, ukazuje ciała usytuowane w przestrzeni, ale unieruchomione w czasie. Literatura natomiast jest sztuką czasową, przedstawia następstwo elementów w czasie („akcje”). Zatem tworzywo określa specyfikę sztuk, „czasowość” lub „prze-strzenność”. (Wysłouch 1991: 6)

Dla Micińskiego malowidło jest przestrzenne, ale tylko w sensie fizycznym — w istocie kontemplując obraz Rembrandta, odkrywamy w miarę upływających lat coraz to nowe cienie na ramieniu Betsabe (Miciński 1970: 529). Eseista zapewne ma na myśli przeżycie estetyczne jako szczególnego rodzaju moment, który:

[...] daje nam możliwość studiowania przepływu czasu. Czas objawia się w przeżyciu estetycznym nie tylko jako diachroniczny przebieg zdarzeń, ale również jako rozpostarcie, pajęczyna sensów i wpływów, przyczyn i skutków, podążania i cofania się. (Szyszkowska 1997: 131)

Pisarz wywraca koncepcje niemieckiego estetyka i jednocześnie podkreśla ich anachroniczność. Uwzględnia czasowość w malarstwie (tarcza Achillesa) oraz przestrzenność literatury (epika), próbuje także nawiązać do formy fugi jako potencjalnej realizacji przestrzennej dla muzyki. W liście do doktora Golonki wspomina, że twórcze pisanie wyobraża sobie poprzez słuchanie dzieł Beethovena i Bacha — jako jedno spojrzenie na doskonałą całość (Miciński 1970: 443). Nie rozwija tego wątku tak szeroko, jak w przypadku wcześniejszych pojęć, ale możemy domyślić się, że chodziłoby o przestrzenne słyszenie podobieństw i różnic poszczególnych odcinków muzycznych. Miciński wspomina o tematach fugi w *Podróżach do piekieł*:

W monumentalnych fugach Bacha śledzimy temat, jak nitkę w ściegach krzyżowych — gdy ginie, mamy go aktualnie w pamięci i z napięciem oczekujemy jego powrotu. Temat wyłania się z sieci polifonicznej, jak słońce z mrocznego oceanu. (Miciński 1970: 34)

Innymi słowy, muzyczna polifoniczność tworzy siatkę czasowo na siebie nachodzących dźwięków w relacjach wysokości, rytmu i podobieństwa — nie da się zatem słuchać fugi, nie uprzytomniając sobie przestrzennych relacji pomiędzy tematami:

Czas, o którym mówimy w odniesieniu do muzyki jest bardziej zbliżony do przestrzeni niż moglibyśmy przypuszczać. Aspekt słyszenia, o którym mówił Husserl — słyszenia jak gdyby pogłosu dźwięku, zapamiętanej charakterystyki muzycznej, architektoniczne podejście do rozgrywających się dźwięków, pozwala nam śledzić skądinąd niezrozumiały przebieg fugi lub preludium chorałowego. Dobrym przykładem nierozdzielności czasu i przestrzeni jako aspektów naszej percepcji mogą być również preludia Chopina [op. 28 — przyp. N.K.], tak chętnie poddawane przeróbkom jazzowym. (Szyszkowska 1997: 135–136)

Autor *Portretu Kanta* rozpatruje także formę fugi w nawiązaniu do klasycyzmu w literaturze. Wychodzi z założenia, że wiązanie polifonicznej sieci muzyki Bacha podobne jest „surowemu rygoryzmowi formy”, w której poświadczono zostały duchowe ćwiczenia pisarzy.

Skłania się ku przeświadczeniu, że tworzenie nie jest uwalnianiem demonów tkwiących w osobowości, ale właściwie momentem ich wiązania (Miciński 1970: 91):

Trzeba tylko uruchomić dysk gramofonu, opuścić membranę — światło odbite w krążącym czarnym lustrze przesuwają się w spiralach po suficie. To trzeci *Koncert brandenburski* Bacha. Koncepcja szkicu krystalizuje się: tworzyć — mówi Ibsen — to uwolnić demony tkwiące w osobowości. Ta linia rozwoju procesu twórczego jest jakby urwana: proces twórczy, począty w niepokoju, rozładowuje się w wybuchu natchnienia. Druga linia to ta, której szukam: wije się spiralą na lśniących płytach koncertu Bacha — tworzyć, to spętać demony niepokoju — panować nad nimi. (Miciński 1970: 88)

Innymi słowy fuga — podobnie jak sonata w dziele literackim — jest tylko „umownym schematem”, który stawia muzykowi opór:

W muzyce klasycznej zdumiewa nas ilość formalnych ograniczeń, z którymi musieli łamać się klasyczni kompozytorzy. *Wariacje Goldbergowskie* Bacha rozwijają jeden jedyny motyw w trzydziestu dwóch wariacjach, przy czym każda stanowi kunsztowną całość opartą na skomplikowanej formie fugi czy kanonu. (Miciński 1970: 67)

Forma fugi staje się wyrazem „wolności w samoograniczeniu” (Micińska 2003: 195) i poświadczeniem monumentalnej pracy, w której:

Artysta [...] musi walczyć i łamać się z sobą, aby nie przekroczyć tych granic, które sam sobie wykreślił; w przelamywaniu trudności krystalizuje się jego dzieło. Jeśli „myśl” nie załamuje się w słowach, jeśli zachowa swoją prawdę wewnętrzną i jeśli przy tym nie rozsądzi swych ram, całość żyje życiem tak potężnym i konkretnym jak fuga c-moll Bacha, jak *Pan Tadeusz*, jak *Madame Bovary*. (Miciński 1970: 236)

Malarska koncepcja w eseju filozoficznym niewątpliwie pozostaje nowatorskim osiągnięciem Micińskiego. Eseista prowadzi spójny wywód pod względem doboru formy (esej, portret filozoficzny), koncepcji estetyczno-filozoficznych (malarskie założenia, *ut pictura poesis*, czas i przestrzeń, fuga, klasycyzm) oraz społeczno-politycznych (sztuka nowoczesna) w myśl zasady, że „stopień szczerości mierzy się stosunkiem treści do formy” (Miciński 1970: 62). Polemizuje z poglądami Lessinga i Kanta, pozostając pośród XVIII-wiecznych pojęć, które czyni jednocześnie bohaterami swoich esejów. Przekształca koncepcje filozoficzne i estetyczne w sposób nowoczesny, lecz w duchu Baudelaire’a, to znaczy nowoczesne nie jest to, co zapowiada wydarzenia nadchodzące, ale to, co zestraja się z chwilą obecną (zgodnie z muzycznym znaczeniem czasownika) (Clair 2021: 17):

Znaczenie nowoczesności jest więc przeciwne znaczeniu postępu, tej ideologii pozytywnej, optymistycznej i głupawej, charakterystycznej tak samo dla mieszczan jak dla socjalistów — powiedział Baudelaire — ideologii, która nie wie, co to wątpliwość, niepokój, lęk, ból, melancholia i która z życia chce znać tylko triumfujące jutro. Postęp, religia idiotów i leniwych [...] pojęcie groteskowe, które zakwitło na przegniłym gruncie nowoczesnej pyszalkowości. (Clair 2021: 19)

W XX wieku obserwujemy formowanie się grupy pisarzy i filozofów, którzy dokonują swego *sfumato* między literaturą a filozofią. Filozoficzność — jako postawa umysłowa — z solidnych podstaw poznawczych (poznanie naukowe), metodologicznych (systemowość)

oraz instytucjonalnych (profesjonalizacja dyscypliny) przesuwają akcent na większą swobodę wypowiedzi (Zawadzki 2001: 60). Polemiczna pozostaje kwestia, czy zrezygnowanie z wyspecjalizowanego języka w pełni rozwiązuje problem poprawnego — a nie tylko intuicyjnego — zrozumienia twórczości, którą tworzy wszechstronnie wykształcony filozof. Malarska wyobraźnia Micińskiego ujęta w formie eseju oddala od naukowego żargonu, ale czytelnik, chcąc przedostać się do głębszych warstw tekstu pozostaje zobowiązany do znajomości filozoficznej i estetycznej tradycji (Skarga 1982: 35). Tylko w ten sposób może odkryć słownik pojęć autora i rozpoznać nowatorskość myśli na tle innych utworów. Miciński z jednej strony żałuje, że w *Podróżach do piekieł* „chowa wszystkie istotne zawężenia” (Miciński 1970: 443), przysyłające całość zamierzonej koncepcji i zmuszające czytelnika do ich poszukiwania, z drugiej zaś postępuje w duchu tezy: „esej nie rozwiązuje problemów, ale je stawia” (Miciński 1970: 195), a jego zadaniem jest „przedstawienie złożonego problemu w taki sposób, aby można było go ująć jednym rzutem, jak obraz” (Miciński 1970: 196). Być może gest „jednego spojrzenia” siłą rzeczy musi kolidować z przejrzystością wywodu przez założony fragmentaryzm i zwięzłą formę eseju. Miciński w swoim czasie nie został uważnie wysłuchany. Krytyczne komentarze dotyczą przeważnie cech konstrukcyjnych, problemów związanych ze stylem oraz językiem utworu, zagadnień genologicznych i wreszcie — specyfiki samego dyskursu (Zawadzki 2001: 261–263). Jednak, jak zaznacza Zawadzki, jego nowatorstwo, przynajmniej w tradycji polskiej, zauważono i usiłowało uchwycić i usytuować wśród skodyfikowanych już sposobów wypowiedziania się, pisanie i komunikowanie (Zawadzki 2001: 262). Jan Kott wprost przyznaje, że nie pojmuje eseistycznej twórczości Micińskiego, Artur Sandauer wytyka za zbytne szafowanie erudycją i estetyzowaniem, a Jarosław Iwaszkiewicz krytykuje najważniejszą konkluzję w *Podróżach do piekła*, stwierdzając, że: „[...] trochę to za mało, i zapewne Miciński nie zdawał sobie sprawy, że strona negacji wypadła u niego znacznie jaskrawiej” (Iwaszkiewicz 1938: 4). Uwaga skutkuje listem Micińskiego, w którym tłumaczy się z własnej twórczości. Być może dlatego w *Portrecie Kanta* otrzymujemy skrupulatne prolegomena i epilog? To oczywiście nieunikniona ironia wobec założenia, że „esej pozostawia swobodę wyciągania wniosków” (Miciński 1970: 196). W każdym razie Miciński nie przestaje wymagać od nas uważnego tropienia powiązań i sensów w literaturze.

Na koniec zaakcentujmy jeszcze, jak historia przedstawiona w *Portrecie Kanta* zatacza koło, gdy spojrzymy na nią z odwrotnej perspektywy — nie jak na ostatnie dni Kanta, ale ostatnie dni Micińskiego:

Jako filozof odszedł Miciński od świata nie esejami o wojnie, ale *Portretem Kanta* i „Kantowską śmiercią”. Mimo rozpaczliwych wysiłków tracił powoli, w miarę postępów choroby, poczucie rzeczywistości. „W dniu, gdy dogorywał w małej miejscowości alpejskiej Laffrey — opowiada p. Regamey — przyszedł list od jego matki z Warszawy. W trakcie czytania tego listu przez żonę Miciński zaczął tracić przytomność. Spozstrzegłszy to, Nela [siostra Micińskiego — przyp. N.K.] ścisnęła go mocno za ramię. Otworzył oczy i powiedział: *Merci, tu me ramène à la réalité* — i dodał cicho: »Bo nie ma nic nad rzeczywistość«. To były jego ostatnie słowa”. (Herling-Grudziński 1993: 116)

## Bibliografia

- Ambrożewicz Zbigniew (2003), *Esej filozoficzny Bolesława Micińskiego jako sposób poszukiwania podstaw rzeczywistości świata*, Wydawnictwo Uniwersytetu Opolskiego, Opole.
- Brzozowski Stanisław (1910), *Idee. Wstęp do filozofii dojrzałości dziejowej*, Księgarnia Bernarda Połonieckiego, Lwów.
- Clair Jean (1997), *La responsabilité de l'artiste: les avant-gardes entre terreur et raison*, Gallimard.
- Clair Jean (2021), *Odpowiedzialność artysty. Awangarda — między terrorem a rozumem*, przeł. Żurowska M., posł. T. Bernatowicz, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź.
- Herling-Grudziński Gustaw (1993), *Wyjścia z milczenia*, Biblioteka „Więzi”, Warszawa.
- Iwazkiewicz Jarosław (1938), *Podróże do piekieł*, „Wiadomości Literackie”, nr 25, R. 15.
- Kozłowski Krzysztof (1996), *Podróże do piekieł. O eseistyce Bolesława Micińskiego*, Wydawnictwo WiS, Poznań.
- Krakowiak Małgorzata (2018), *Eseiści contra świat zburzonych paradygmatów (Stempowski — Wittlin — Miciński)*, „Sensus Historiae”, vol. XXXI, nr 2.
- Krakowiak Małgorzata (2021), *Mierzenie się z esejem. Studia nad polskimi badaniami eseju literackiego*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice.
- Krzyż K. Bartłomiej (2018), *Książd Augustyn Jakubisiak — słowo o zapomnianym polskim myślicielu i badaniach nad jego spuścizną*, „Wschodni Rocznik Humanistyczny”, t. 15, nr 1.
- Lessing Gotthold Ephraim (1902), *Laokoon. Czyli o granicach malarstwa i poezji*, przeł. Bronikowski K., nakład i druk S. Lewentała, Warszawa.
- Micińska Anna (2008), *Wędrowki bez powrotu*, Biblioteka „Więzi”, Warszawa.
- Micińska-Kenarowa Halina (2003), *Długi wdzięczności*, Biblioteka „Więzi”, Warszawa.
- Miciński Bolesław (1970), *Pisma. Eseje, artykuły, listy*, Znak, Warszawa.
- Pojęcie czasu w nauce, sztuce i religii* (2001), red. Wójtowicz A., Polska Akademia Nauk, Oddział w Poznaniu, Wydział Teologiczny Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza, Poznań.
- Szyszkowska Małgorzata (1997), *Uwagi na temat czasu i przestrzeni, ich przeżywania i doświadczania*, „Sztuka i Filozofia”, nr 14.
- Wysłouch Seweryna (1991), *Od Lessinga do Przybosa. Teoria i kompozycja opisu*, „Pamiętnik Literacki”, nr 82, z. 4.
- Wypowiedź literacka a wypowiedź filozoficzna* (1982), red. Głowiński M., Sławiński J., Zakład Narodowy im. Ossolińskich — Wydawnictwo, Wrocław.
- Zawadzki Andrzej (2001), *Nowoczesna eseistyka filozoficzna w piśmiennictwie polskim pierwszej połowy XX wieku*, TAIWPN Universitas, Kraków.
-