

Od Redakcji

W 2003 r. we frankfurckim wydawnictwie Suhrkamp ukazał się niemiecki przekład (autorstwa Friedricha Griese) książki Władysława Tatarkiewicza *Dzieje sześciu pojęć* (tytuł przekładu: *Geschichte der sechs Begriffe: Kunst, Schönheit, Form, Kreativität, Mimesis, ästhetisches Erlebnis*). Książka, będąca pierwszym niemieckojęzycznym wydaniem dzieła Tatarkiewicza, ukazała się jako drugi tom serii „Denken und Wissen. Eine Polnische Bibliothek”, wydawanej pod auspicjami Deutsches Polen-Institut Darmstadt. Celem serii jest prezentacja najwybitniejszych osiągnięć polskiej humanistyki, filozofii i myśli społecznej po 1939 roku, prawie zupełnie nieznanych odbiorcom na Zachodzie, w tym w niemieckim kręgu językowym. Jako pierwszy tom serii ukazała się książka Jerzego Szackiego *Der Liberalismus nach dem Ende des Kommunismus*.

Artykuł prof. Renate Reschke (estetyka z Uniwersytetu Humboldta w Berlinie) stanowi tekst jej wystąpienia na sesji zorganizowanej przez Deutsches Polen Institut we współpracy z Uniwersytetem Humboldta z okazji wydania książki Władysława Tatarkiewicza. Sesja odbyła się 4 XI 2003 r.

Autorka, prócz szkicowej prezentacji zawartości dzieła polskiego filozofa, podejmuje próbę scharakteryzowania głównych cech myślenia Tatarkiewicza o zagadnieniach sztuki, estetyki i ich historii, tudzież stawia pytanie o aktualność jego postawy badawczej w naszej epoce, stroniącej od całościowych syntez i nieskłonnej do poszukiwania ciągłości w historycznych przemianach pojęć i sposobów widzenia świata.

R e n a t e R e s c h k e

Jaka historia estetyki?

Władysław Tatarkiewicz i jego „sześć pojęć”

I

Wielkie *Historie estetyki* są rzadkim zjawiskiem. Śledzenie estetycznej myśli przez stulecia, badanie genezy i wewnętrznej logiki estetycznych pojęć, rekonstruowanie ich dynamiki, wielowarstwowości, a często i wieloznaczności, przestało już być *en vogue* w dwudziestowiecznym dyskursie filozoficzno-estetycznym i kulturoznawczym. Powody tego stanu rzeczy są rozmaite, skutkiem zaś – zdecydowana nieufność wobec tradycyjnych, historycznych ujęć całościowych oraz zdecydowana rezygnacja z historycznych prezentacji poszczególnych dyscyplin.

Wielka *Historia estetyki* w trzech tomach (od czasów starożytnych do nowożytnych) Władysława Tatarkiewicza, wydana w latach 1962–1966, jest prawdziwym rarytasem, rzadko spotykanym dziełem, opisującym wyczerpująco historyczny horyzont europejskich dziejów ducha w dziedzinie estetycznych dokonań, pojęć i idei. *Dzieje sześciu pojęć* jeszcze bardziej sprawiają wrażenie prawdziwych dinozaurów we współczesnym pejzażu dyskursu. Zachowało się w tym dziele i znalazło swoje dopełnienie wiele z tego, co – obecne w historii myśli XX wieku – sięgało korzeniami w wiek XIX. W swoim dziele Władysław Tatarkiewicz – może jako jeden z ostatnich, ale ostatnich *znaczących* myślicieli europejskich w dziedzinie filozofii i sztuki – dobitnie wykazuje raz jeszcze nadzwyczaj rozległą wiedzę historyczną i konsekwencję pojęciową.

Ważny był dla niego wymiar europejski. Jest on obecny w przywoływanych tutaj *Dziejach sześciu pojęć*. Myśleć po europejsku, wydobywać to, co europejskie z kultury i sztuki Europy – to było dla Tatarkiewicza najważniejsze: „opracowanie całokształtu dziejów *europejskiej*¹ estetyki”, danie „systematycznego układu istniejących w różnych czasach poglądów z zakresu estetyki, ich istoty, rozwoju i wzajemnych stosunków”². I właśnie to całkowicie uprawnione roszczenie do uczestnictwa w europejskim dyskursie płynęło ze Wschodu, z europejskiego Wschodu, z Polski. Tatarkiewicz kładł akcent na całość tego, co europejskie, w czym zawiera się nie tylko krytyka takich dziewiętnastowiecznych historii estetyki, które ograniczały się bądź do poszczególnych epok, bądź do poszczególnych krajów (m.in. Bernard Bosanquet, Friedrich Theodor Vischer, Robert Zimmermann), ale także wymóg skoncentrowania myśli europejskiej na jej historycznym fundamencie, na kulturze antycznej i jej dziejach jako źródle wszystkich istotnych mitów i idei, pojęć i teorii. Dawało mu to możliwość, a także gwarancję odnalezienia europejskiej tożsamości we wspólnym duchowym źródle. Sześć pojęć: *sztuka, piękno, forma, twórczość, odtwórczość, przeżycie estetyczne* to – dla Tatarkiewicza – pojęcia w genezie swojej europejskie w tym sensie, że zrodziły się lub istniały już w myśli starożytnej. To, co jeszcze niewiele lat temu mogło być krytykowane jako europocentryzm, dziś brzmi o wiele mniej anachronicznie i zyskuje nieoczekiwaną aktualność, jeśli zważyć, w jak wielkim stopniu grecko-romańskie pochodzenie Europy przestało być oczywiste i stało się na nowo przedmiotem historycznej, kulturalnej i kulturoznawczej refleksji³. Zważywszy, że

¹ Podkreślenie autorki.

² Władysław Tatarkiewicz: *Historia estetyki*, t. 1 *Estetyka starożytna*, Wydawnictwo Arkady, Warszawa 1985, s. 9 i 10.

³ Christian Meier mówi o tym, że starożytna grecka kultura była w swym historycznym wymiarze europejska i była „zarazem przypuszczalnie *conditio sine qua non* na drodze do Europy nowożytnej” (*Die Antike der Geschichte Europas*, w: *Ferne und Nähe der Antike. Beiträge zu den Künsten und Wissenschaften der Moderne*, wyd. Walter Jens i Bernard Seidensticker, Berlin, New York 2003, s.10). Natomiast Jürgen Mittelstrass widzi w strukturach myśli starożytnej wciąż

wszystko, co greckie i rzymskie, można pojąć jedynie w specyficznej dialektyce swojskości i obcości, refleksja na temat fundamentów europejskości zyskuje znów na znaczeniu także dla myśli estetycznej i historyczności jej pojęć.

II

„Można się też pytać: dlaczego zajmując się estetyką, najwięcej czasu przeznaczam na jej historię” – czytamy w *Zapiskach do autobiografii* Tatarkiewicza⁴. Najpierw odpowiada on na to retoryczne pytanie przypuszczeniem: „Być może jest to ucieczka przed obowiązkiem wypowiedzania własnych poglądów?”. Potem uzasadnia: „Jedną z intencji tego, co napisałem, było: uprościć obrazy świata, w szczególności świata ludzkich czynności i wytworów i przez uproszczenie uczynić go przejrzystym i lepiej zrozumiałym [...]. Chciałem na podstawie historii wyjaśnić sobie, jakie są możliwości tego świata, możliwości myśli i twórczości”. Na koniec mówi o „naukowej dwupolówce”⁵: „[...] sztuka uczy widzieć, filozofia natomiast porządkować i uogólniać. Być może dzięki tym dwóm obszarom: „interesowałem się zachować równowagę między tym, co konkretne, a tym, co abstrakcyjne, między aktualną teraźniejszością a przeszłością”⁶. W tych wypowiedziach widać metodę Tatarkiewicza, wyrażającą się w koncepcji uchwycenia historycznego wymiaru estetyki. Wyrzeczenie się własnych teorii estetycznych, konsekwentna prostota (tj. porządek i jasność) pojęć i kategorii, logika i rozdzielenie historycznych szlaków świata idei i świata nauki – to cechy zarówno *Historii estetyki* jak i *Dziejów sześciu pojęć*. Łączy je wspólny zamiar: możliwie jak najpełniejsze zaprezentowanie tekstów źródłowych, a zarazem (re)konstrukcja myśli starożytnej. W dziele o sześciu pojęciach zostało poprowadzone dalej – tj. aż po czasy najnowsze – to, co w trzecim tomie *Historii estetyki* skończyło się na początku nowożytności (Gian Vincenzo Gravina i Giambattista Vico)⁷. Nawet sam Tatarkiewicz uważał *Sześć pojęć* za „uzupełnienie i zamknięcie”, niejako za czwarty

istotny element współczesności: „Bez greckiej myśli, i w tym sensie bez starożytności, nasz świat byłby innym światem. To, że ten świat [...] ma grecką formę, powoduje trwałą obecność starożytności” (*Die Gegenwart der Antike in Schule und Universität*, w: tamże, s. 32).

⁴ Władysław Tatarkiewicz, *Zapiski do autobiografii*, „Kwartalnik Historii Nauki i Techniki” 1976, nr 2, R. 21, s. 193–247.

⁵ Tamże, s. 222 i n.

⁶ Cyt. za: Alfred Loepfe, *Władysław Tatarkiewicz*, w: *Geschichte der Aesthetik*, Bd. 1 (*Die Aesthetik der Antike*), Basel, Stuttgart 1979, s. 14.

⁷ „Już z góry żałować wypada, że trzeci tom kończy się na roku 1700. Któż jednak miałby odwagę wymagać od człowieka, mającego na karku 81 lat, by raz jeszcze odtworzył cały aparat, który teraz musiałby być jeszcze bardziej szczegółowy? [...] Ale nawet dla mniejszej pracy Tatarkiewicz ma za mało lat przed sobą i za mało sił twórczych i dlatego zupełnie świadomie nie zajął się już pojęciem estetycznej doskonałości” (Alfred Loepfe, dz. cyt., s. 13 i n.).

tom swojej wielkiej *Historii*⁸. Różnica między nimi jest raczej różnicą perspektyw niż materiału. Jeżeli *Historia Estetyki* chce być „historią ludzi, pisarzy i artystów, którzy w zeszłych wiekach wypowiadali się o pięknie i sztuce, formie i twórczości”, to w tomie *Dzieje sześciu pojęć* chodzi o czystą historię pojęć, o „historię zagadnień, pojęć, teorii estetycznych”⁹.

Historię estetyki rozważa Tatarkiewicz dwutorowo: „Jest (ona) z jednej strony historią odkryć i postępu myśli estetycznej, z drugiej zaś historią jej recepcji, zbadaniem tego, jakie pojęcia i poglądy estetyczne były kolejno przyjmowane przez ogół i panowały w ciągu wieków”¹⁰. Tak rozumiana – czyni ona swym przedmiotem ciągłość i nieciągłość refleksji nad sztuką i pięknem, oddziela oryginalność i naśladownictwo od idei i pojęć i prezentuje się sama jako konstytutywna część estetyki. Opanowanie obfitości materiału było gorącym życzeniem Tatarkiewicza. „Opanowanie” oznacza dla niego uproszczenie, koncentrację, syntezę, aby osiągnąć „większy ład i przejrzystość”. Osiąga się to, gdy „różnorodność zjawisk” podzieli się „na wielkie grupy wedle najogólniejszych kategorii”¹¹. Historia estetyki jest odzwierciedleniem duchowej władzy człowieka objaśniania i porządkowania świata. W dziejach kultury europejskiej – poczynając od starożytności – znajduje Tatarkiewicz zdumiewającą trwałość i długowieczność najogólniejszych kategorii dotyczących bytu, działania, chcenia i myślenia. Próby ich klasyfikacji i strukturyzacji w dziedzinie estetyki pokazały ich niewrażliwość na historyczne przemiany, jak to widać na przykładzie pojęć piękna i sztuki. Swoją werbalną trwałość zawdzięczają nieprzerwanemu działaniu. Właściwej estetycznym pojęciom i nazwom wieloznaczności stara się estetyk przeciwdziałać, tworząc klasy elementów i układów, którymi może operować, aby „wytłumaczyć sztukę czy piękno bądź upodobanie do sztuki i piękna”¹². Estetyk-historyk śledzi zmiany znaczenia, które przez stulecia dokonują się prawie niezauważalnie, zanim ostatecznie to, co nowe i odmienne, wyjdzie na jaw. Znajduje się on, wedle Tatarkiewicza, w stanie ciągłej walki z synonimami i homonimami, których ukryte związki znaczeniowe musi wydobywać na światło dzienne. W zakresie pojęć jest on przeciwnikiem tego, co Ludwig Wittgenstein określał mianem jedynie „podobieństwa rodzinnego”, musi zachować ostrożność i daje się porównać do „leśnika, który w gęstwinie leśnej musi rąbać ścieżki albo je przynajmniej prostować”¹³.

Tym, co znajduje, jest obfitość informacji i dat, która wymaga od niego rozstrzygnięcia, czy zachować całość materiału, czy też dokonać uzasadnionego wy-

⁸ Władysław Tatarkiewicz, *Dzieje sześciu pojęć*, PWN, Warszawa 1982, s. 5.

⁹ Tamże, s. 5.

¹⁰ *Historia estetyki*, t. 1, wyd. cyt., s. 18.

¹¹ *Dzieje sześciu pojęć*, wyd. cyt., s. 9.

¹² Tamże, s. 13.

¹³ Tamże, s. 19.

boru. Jeśli w swojej *Historii estetyki* Tatarkiewicz chciał dać „zbiór tekstów możliwie kompletny” i „jak najwięcej wiadomości z dawnej estetyki”¹⁴, to w *Dziejach sześciu pojęć* idzie mu raczej o wybór i usystematyzowanie, o historycznie zorientowaną analizę. Argument, że w drodze ku czasom nowożytnym i współczesnym zwiększa się ilość teorii i pojęć, co zmusza do dokonywania selekcji, jest jednak mało przekonujący. Brzmi to tak, jakby trzeba było uzasadniać metodologiczną słuszność dokonywania selekcji. Różne zależności refleksji od materiału i sposobu zadawania pytań skłaniają ku stale dokonującej wyboru analizie.

Historykowi przeszkadza raczej istnienie nierównoczesnych równoczesności w sprzecznych systemach myślowych. W odniesieniu do sztuki można stwierdzić drobiazgowo analizowaną różnorodność jej pojęć, co Tatarkiewicz – upraszczając zgodnie ze swoją metodą – tłumaczył historyczną i duchową postawą względem antyku: „Starożytne pojęcie sztuki było jasne i wyraźne, ale nie odpowiada współczesnym potrzebom. Współczesne pojęcie odpowiada potrzebom, ale nie jest ani jasne, ani wyraźne. Pierwsze pojęcie jest już tylko pojęciem historycznym, drugie, na pozór aktualne, domaga się korekty”¹⁵. Spór o pojęcie sztuki w czasach współczesnych będzie więc także piętą Achillesową każdej estetyki XX wieku. I tak fenomenologiczna i psychologiczna estetyka znajdują rozwiązanie dzięki swoim hasłom wczucia się i przeżycia, traktowanym jako narzędzia nieodwracalnego odejścia od estetyzmu i piękna; a współczesna sztuka i artyści, przez metaforyczne obrazowanie i rejestrowanie swojej pracy, wskazują na niejasność nowoczesnej sztuki i teorii, a w rezultacie na niedefiniowalność tego, czym jest sztuka. Te doświadczenia mają jednak w tle tradycyjne rozumienie sztuki i są bliższe epoce rozciągającej się między starożytnością a czasami nowożytnymi niż rzeczywistości współczesnej sztuki i dyskursu. W tym samym czasie, gdy Theodor W. Adorno stawia fundamentalne pytanie o współczesną sztukę, a filozoficznej estetyce zarzuca beznadziejną przestarzałość oraz uwikłanie w systemy myśli tradycyjnej filozofii¹⁶, Tatarkiewicz kreśli porywająco szeroko zakrojoną historię estetyki jako historię jej (filozoficznych) pojęć. Fascynuje go duchowy rodowód estetycznego myślenia, długi oddech historii znaczący genezę pojęcia i podziału sztuk pięknych („dwa tysiąclecia zajęło wydzielenie sztuk pięknych, a dzielenie sztuk pięknych zaczęło się naprawdę dopiero w XVIII wieku”¹⁷). Nie można więc się dziwić, że swoje najgłębsze zainteresowanie poświęca on epoce rozciągającej się do oświecenia.

¹⁴ *Historia estetyki*, t. 1, wyd. cyt., s. 10 i n.

¹⁵ *Dzieje sześciu pojęć*, wyd. cyt., s. 37 i n.

¹⁶ Theodor W. Adorno, *Ästhetische Theorie*, wyd. Gretel Adorno i Rolf Tiedemann, Frankfurt/M. 1973, s. 39 i n.

¹⁷ Władysław Tatarkiewicz, *Dzieje sześciu pojęć*, wyd. cyt., s. 87.

Wszystkie pojęcia, jakimi posługuje się współczesna estetyka, odnajduje Tatarkiewicz już w starożytności, jakkolwiek zarówno znaczenia tych pojęć, jak i stany rzeczy uległy zauważalnym zmianom. Nazwa często pozostaje, pojęcie się zmienia. Metodologiczny potencjał dokonań Tatarkiewicza leży w śledzeniu tych zmian, w odkrywaniu w nich ciągłości myślenia i uczynieniu z niej kryterium opisu. W ciągłości zawiera się historyczność. Dla Tatarkiewicza jest oczywiste, że historyczność stanowi wrodzone znamię estetyki, dąży więc do podkreślenia znaczenie czasu dla teorii estetycznych i dla ich pojęć. Można to przyjąć jako konkretny kierunek interpretacji. Chodzi o to, by uwidocznić różnice, a mimo to zachować ciągłość. Przyjęcie przez Tatarkiewicza prymatu ciągłości nad nieciągłością prowadzi do specyficznego rozumienia teorii. Zgodnie z nim trwałość głównych przedmiotów teorii znajduje swe uzasadnienie w istnieniu historycznego, duchowego początku, historyczne spojrzenie zwraca się ku osi czasu, łącząc i włączając w siebie chronologie i linearność. Nie jest prawdą, że Tatarkiewiczowi chodzi o jednostronnie rozumiane następstwo czasowe pojęć i ich treści, nie odcina się on też od współczesnych problemów; jest natomiast prawdą, że w tle jego wywodów kryje się sceptycyzm wobec przemożnej siły współczesności, a także przyjmowanie historycznego sposobu myślenia jako czegoś, co historię pragnie uczynić i czyni zrozumiałą.

III

Dzieje pojęć Tatarkiewicza są hermetyczną historią myśli. Także wtedy, gdy przywołuje on przykłady i doświadczenia z dziedziny sztuki. Mają one wymiar raczej idealny niż realny. Poprzestając wyłącznie na odnoszeniu pojęć wzajem do siebie, Tatarkiewicz rezygnuje z ich zewnętrznego, tj. społecznego, politycznego i kulturowego kontekstu i wymiaru. Co najwyżej rejestruje je na tle historycznej panoramy stylów, wielokrotnie je opisuje, pomijając wewnętrzną logikę ich rozwoju, ich wewnętrzną i zewnętrzną dynamikę i dialektykę. Nie ma tu miejsca na historyczną rzeczywistość i konflikty obecne w kulturze. Nie chodzi o to, że zjawiska te pozostały nienazwane i nieuświadomione, ale o to, że ich istota nie znalazła odbicia w prezentacji pojęcia. Tatarkiewicz nie zajmuje się poszukiwaniem jej w pojęciowej infrastrukturze. Nie zajmuje się też dialektyką pojęcia i rzeczywistości, refleksji i historycznej konkretności, zwraca się natomiast konsekwentnie ku ich pierwotnej i wewnętrznej zmienności, w niej upatrując właściwego *movens* czy *agens* swojej historii pojęć. W niewielu tylko wyjątkowych wypadkach czynnik społeczno-kulturalny staje się przedmiotem rozważań. Na przykład, by wyjaśnić, dlaczego w epoce renesansu i baroku zrodziło się poczucie odrębności sztuk pięknych, pisze on: „...można podać przyczyny natury społecznej: Oto zmieniła się pozycja społeczna architektury, malarstwa, rzeźby, a także muzyki i poezji, zmieniła się tak bardzo, że ich wyróżnienie, wyodrębnienie stało się rze-

czą jak najbardziej naturalną”¹⁸. Taka wzmianka nie jest wszelako ani wyjaśnieniem, ani analizą. Rzeczywistości zawartej w pojęciach, wielowarstwowości antagonistycznych momentów: afirmatywnych i utopijnych, rzeczowych i aktywnych, sposobu ich ujmowania i przyswajania lub marginalizowania, wypierania lub przemilczania, nie da się zrekonstruować w samej tylko historii pojęcia. Trzeba tu wziąć pod uwagę nie tylko kontekst dyskursu, ale także kontekst warunków tego dyskursu. I tak historia estetyki koncentruje się i sprowadza wedle Tatarkiewicza do różnorodnych myśli i niczego więcej¹⁹. A następnie pojawiają się nierozwiązywalne pytania. Dlaczego Grecy nie mieli pojęcia sztuki odnoszącego się do sztuk pięknych? Dlaczego średniowiecze nie było gotowe uznać poezji za sztukę? Albo dlaczego dokonany w XVIII wieku przez Charles’a Batteux podział sztuk na piękne i wytwórcze padł na żyzną duchowo glebę, został przyjęty i uznany odtąd za najważniejsze klasyfikacyjne wydarzenie w estetyce? Dlaczego wreszcie dopiero w połowie XVII wieku uczyniono tematem rozważań twórczą wartość poezji i siłę wyobraźni poety, na którą to kwestię udzielono zresztą mętnej i niewystarczającej odpowiedzi? Czy dlatego, że na te pytania nikt się przedtem nie odważył: „Aż wreszcie znalazł się ten, który to zrobił”²⁰.

I *last but not least*, kiedy na pytanie, dlaczego współczesna estetyka w dużej mierze zrezygnowała z pojęcia piękna, otrzymujemy odpowiedź, że łatwiej zrezygnować z trudnych pojęć niż je ulepszać²¹. Owo „dlaczego” nie znajduje wyjaśnienia przez odwołanie do warunków kulturalno-społecznych. Uwaga Tatarkiewicza skupia się na duchowej tożsamości pojęć, na ich trwałej rozpoznawalności pomimo wszystkich przemian. A jednocześnie zbiega się z przekonaniem Fritza Mauthnera, wyrażonym w niemal tym samym czasie, że w każdym pojęciu zawarta jest cała „monografia dziejów ludzkości”²². Według Mauthnera styl epoki i jej estetyka wyrażają się w językowej strukturze pojęć. Zadaniem każdej historii estetyki jest więc odszyfrowanie pojęć i dekodowanie struktur kulturowych zawartych w pojęciach.

Pojęcia estetyczne naznaczają rdzeń kultury danej epoki. Ich konotacje czynią je wehikułem pamięci kultury; odszyfrować je – to wyśledzić tropy, wyznaczyć ścieżki w gęstwinie (by raz jeszcze przywołać autoportret Tatarkiewicza jako leśniczego) i – po zrekonstruowaniu – wprowadzić do języka. To jest pole zadań dla historyka.

W akcie interpretacji, przełamując pozorną (lub rzeczywistą) hermetyczność pojęć, wnosi on w teraźniejszość ową dialektycznie zniszczoną i zarazem zachowaną

¹⁸ Tamże, s. 73.

¹⁹ *Historia estetyki*, t. 1, wyd. cyt., s. 309 i nn.

²⁰ *Dzieje sześciu pojęć*, wyd. cyt., s. 292.

²¹ Tamże, s. 59 i nn., 73, 74 i nn., 179 i nn.

²² Fritz Mauthner, *Wörterbuch der Philosophie, Neue Beiträge zu einer Kritik der Sprache*, Leipzig 1923, t. 1, s. 123.

historyczną rzeczywistość, zdając sobie sprawę zarówno z jej bliskości, jak i obcości. Praca nad rekonstrukcją nie jest działalnością subiektywną. Chodzi tu raczej o prześledzenie procesu duchowego pokrewieństwa przekazanych nam pojęć i doświadczeń z czasami współczesnymi. Dzięki temu reinterpretacja tego, co dawniej zostało pomyślane, staje się zarazem zrozumieniem przeszłości i terażniejszości.

Skupiając się na semantyce pojęć, historia estetyki odszyfrowuje ślady społeczeństw, kultur, nauki i sztuki i przywraca im – w zmienionej postaci – ich treść i tożsamość. Sam ich historyczny wymiar staje się kategorią estetyczną i oferuje hermeneutyczne podejście do pojęć, których barwy z biegiem czasu i przez zapomnienie uległy zmętnieniu. W ten sposób uwidacznia się bliskość i odmienność epok, a postulowana przez Tatarkiewicza świadomość tego, że pojęcie to *signa temporis*, otrzymuje wymiar kulturowy. Osłabia to wszelkie uproszczenia i pozwala zrozumieć, jak myślano w przeszłości. *Dzieje sześciu pojęć* nie dopuszcza taką modernizacji metody.

IV

W historii monumentalnej i antykwarycznej (wg określenia Nietzschego²³), w szczególnych sposobach współzycia z historycznością, w napięciu między tym, co wielkie, a tym, co prowincjonalne, między dochowaniem wierności a małostkowością, osadzona jest historia pojęć Tatarkiewicza. Metodologicznie i konceptualnie polega on całkowicie na sile pojęć i sile ich dziejów. Sześć wybranych pojęć należy wedle niego do tych pojęć podstawowych, które konstytuują każdą historię estetyki. Największe historie estetyki XIX wieku istotnie tworzyły swoje kompendia z punktu widzenia piękna i zarazem sugerowały bądź unaoczniały oczywistą nierozzerwalność związku estetyki z pojęciem piękna. Także w XX wieku prezentacje historyczne chętnie skupiały się na pojęciach. I tak historyczne studia koncentrowały się na blasku piękna lub wzniosłości, tj. na podwójnym źródle estetyki – pięknie i wzniosłości. Podobnie odtwórczość, zmysłowość/spostrzeżenie (*Aisthesis*), sytuację estetyczną/przeżycie estetyczne uważano przez stulecia za wyznaczniki teorii estetycznych. *Dzieje sześciu pojęć* Tatarkiewicza są częścią tej tradycji i mają swoje miejsce w spektrum i kontekście takich sposobów przedstawiania.

Uwagi na temat pojęć sztuki i piękna zajmują 300 stron, uwagi na temat czterech pozostałych pojęć – skromne 200 stron. Ta nierównowaga ilościowa odpowiada nierównowadze treści. Jeśli *Historii estetyki* udało się przy pomocy tych dwóch pojęć ogarnąć wyczerpująco cały obszar od starożytności po czasy nowożytne, to rozszerzenie pola badań na współczesność wymagało dołączenia dalszych pojęć podstawowych. Okazało się jednak, że ich początki sięgają głębiej, niż no-

²³ Friedrich Nietzsche, *Niewczesne rozważania: O pożytkach i szkodliwości historii dla życia*, przeł. Małgorzata Łukasiewicz, Wydawnictwo Znak, Kraków 1996, s. 95.

wożytne teorie mogły przypuścić – i że ich jawne bądź ukryte związki ze sztuką i pięknem mają wpływ na treść tych teorii. Rzeczywiste rozszerzenie zakresu występuje bardzo rzadko. Pojęcia formy, twórczości i odtwórczości, a także przeżycia estetycznego mają przeszłość, której współczesne teorie wprawdzie nie pomijają, ale relatywizują w odniesieniu do historii. Tatarkiewicz bada je z dokładnością co do litery i klasyfikuje w podgrupy aż do detali. Przywołuje zarówno wybitnych, jak i mało znanych przedstawicieli estetyki w rozmaitych epokach, daje im dojść do głosu, by poświadczyć nieustanny ruch pojęć estetycznych. Rozważa starożytne pojęcie sztuki, a dokładniej *techné*, w odróżnieniu od sztuk poszczególnych; żywy oddźwięk, jakim cieszył się antyk w renesansie; radykalnie nowe podejście zaoferowane przez czasy nowożytne (oświecenie) i nowoczesną klasykę; ostateczne zakwestionowanie przekazanego pojęcia sztuki przez dwudziestowieczną psychologię, sferę industrialną i medialną. Śledząc te zjawiska, dociera do najskrytszych tajników analizowanych teorii. W XIX wieku doszło – zdaniem Tatarkiewicza – do zachwiania pojęcia sztuki. Fotografia, architektura przemysłowa i muzyka taneczna, a później film, nie dawały się podporządkować obowiązującym od czasów Batteux kryteriom sztuki. Tatarkiewicz starał się traktować i tłumaczyć to wszystko jako dane, zaistniałe fakty, ale widoczna jest przy tym jego irytacja i bezradność, na które jedynym lekarstwem było odwołanie się do definicji sztuki lub kojące wejrzenie w historię:

Żyjemy w okresie szukania nowości. Czy szukaniu temu nie będzie już końca? Historia uczy, że wszystko się zmienia, można więc przypuszczać, że tak dziś żywa potrzeba zmian również przeminie prędzej czy później. [...] Znaleźliśmy się na nierównym terenie, nie wiemy, co nas czeka. Nasuwa się porównanie: Rzeka, która trafia na nierówności terenu i głazy, tworzy wiry, potem zmienia koryto. Ale zdarza się też, że wraca do dawnego kierunku i płynie dalej równo i prosto²⁴.

Metodologiczne trudności znikają po przyjęciu historycznego dystansu. Przykładem może być pojęcie piękna. Mianem *wielkiej* teorii określał Tatarkiewicz tendencję, by definiować piękno jako harmonię²⁵. Do tej definicji czy teorii czuli się w obowiązku ustosunkowywać – aprobująco bądź krytycznie – wszyscy znani myśliciele starożytni, średniowieczni i nowożytni. Miała ona centralne znaczenie aż do XVIII wieku, przetrwała zwycięsko rozmaite kryzysy i dopiero w czasach współczesnych jej niekwestionowana dotąd wartość została podana w wątpliwość. W ciągu stuleci, poczynając od starożytności, Tatarkiewicz widzi pojęcie piękna w dialektyce tego, co obiektywne, i tego, co subiektywne (Platon *versus* Hume i *vice versa*). Dopiero czasy współczesne rozdzieliły te dwie sfery i tym samym ostatecznie przeformowały i usunęły to pojęcie z estetyki. Stało się tak z przy-

²⁴ Władysław Tatarkiewicz, *Dzieje sześciu pojęć*, wyd. cyt., s. 61.

²⁵ Tamże, s. 140 i nn.

czyny m.in. tego, co Carsten Zelle nazwał podwójnym źródłem estetyki w tym, co piękne, i w tym, co wzniosłe, tj. z przyczyny podwojenia samej estetyki, procesu, który zapoczątkowało oświecenie²⁶. Także Tatarkiewicz zajmuje się tym procesem i zauważa dokonujący się od XVIII wieku wpływ angielski teorii wzniosłości na kontynentalne myślenie o estetyce. Dla niego jednak ta kategoria nie jest konkurencyjna wobec pojęcia piękna, przyczynia się natomiast do zróżnicowania i wzbogacenia jego struktury. Nieufność wobec piękna, obecna we współczesnych rozważaniach, jest wprawdzie wedle Tatarkiewicza wstrząsem, ale wstrząsem niepokojącym estetyka tylko chwilowo.

Na temat pojęcia formy i pojęcia odtwórczości zostało wiele powiedziane. W Tatarkiewiczowskiej wersji ich dziejów należą one do niezbywalnego zasobu estetycznych pojęć podstawowych. Tatarkiewicz rozszerza całe spektrum ich trwania i przemian tak, by powiązać Arystotelesa z czasami współczesnymi. Wreszcie, twórczość i przeżycie estetyczne uważa Tatarkiewicz za współczesne, późne formy teoretycznej refleksji. Nie znaczy to, że nie zastanawiano się nad twórczością artystyczną, nad *ars activa* lub *vita contemplativa* we wcześniejszych wiekach (Arystoteles, Tomasz z Akwinu), lub że nie należały one do repertuaru teorii estetycznych. Ale przecież jeszcze np. *felix aestheticus* Alexandra Gottlieba Baumgartena jest stanem, któremu brakuje uzasadnienia psychologicznego. Tatarkiewicz słusznie dostrzega tu znamię i właściwy obszar zainteresowań współczesności. Ciężenie estetyki ku psychologii zaczęło się w XIX wieku i odtąd tendencja ta z niesłabnącą siłą przenika wszystkie istotne estetyczne refleksje. Wedle niego kładzie ona fundamenty pod współczesną estetykę. Estetyka żyje – zdaniem Tatarkiewicza – dzięki żywotności swoich pojęć. Porównanie historii jej pojęć do cmentarza uważa on z tego powodu za nietrafne. Raczej jest ona rodzajem „zakładu naprawy: pewne części się naprawia, inne usuwa i zastępuje nowymi”²⁷. *Dzieje sześciu pojęć* nie są w każdym razie warsztatem naprawczym w tym sensie. Są one zbiorem i współobecnością pojęć, których linie powiązań nie zawsze są przejrzyste i których wewnętrzny związek można odnaleźć tylko w ich historii.

V

Co jeszcze na koniec pozostaje do powiedzenia? Tatarkiewicz kończy swoją historię pojęć wskazaniem na tytuł książki i zebraniem motywów pojęć i teorii estetycznych. Jest on świadom nie całkiem właściwego użycia terminu „estetyczny”, jakkolwiek są to dzieje estetycznych pojęć podstawowych, ponieważ termin ten uformował się dość późno i w historii omawianych pojęć występuje od nie-

²⁶ Carsten Zelle, *Die doppelte Ästhetik der Moderne. Revisionen des Schönen von Boileau bis Nietzsche*, Stuttgart – Weimar 1995.

²⁷ Władysław Tatarkiewicz, *Dzieje sześciu pojęć*, wyd. cyt., s. 395.

dawna – i zanim się pojawił, „długo przebiegały dzieje europejskich rozważań o pięknie i sztuce, twórczości czy formie”²⁸. Tym samym Tatarkiewicz formułuje problem ogólnej natury: od kiedy sensownie można mówić o historii estetyki, i podejmuje istotną decyzję. Akceptuje różnicę czasową między zaistnieniem jakiegoś zjawiska a jego pojęciowym ujęciem, jak również wielorakość i niezgodność określić jego treści. Daje pierwszeństwo istnieniu „estetycznych” zjawisk i rozpoczyna opis dziejów od ukazania ich istnienia. Rzeczywistość znacznie wyprzedza swoją pojęciową definicję. Definicjom odpowiadają motywy refleksji, którym – przez wdzięczność, jak mówi²⁹ – daje imiona tych, którzy są trwale z nimi związani. Dzieje europejskiej refleksji estetycznej zaczynają się od motywu pitagorejskiego (miara, liczba, harmonia), orfików i sofistów, Platona (piękno jako idea) i Arystotelesa, Plotyna i Pseudo-Dionizego, Alighieri Dantego i Francesco Petrarcki (sztuka jako fikcja), Leona Battisty Albertiego i Michelangelo Buonarottiego, Jeana Racine’a i Emmanuele Tesauro (sztuka jako metafora). Następnie wymienia Jeana Baptiste Dubosa i Giambattistę Vico (poetycka prawda), Georga Wilhelma Friedricha Hegla (dialektyka piękna), Karola Marksa (społeczne uwarunkowanie sztuki), Theodora Lippsa (empatia) i Guillaume Apollinaire’a (zerwanie granic między sztukami). Charles Le Corbusier dał nazwę ostatniemu motywowi – motywowi formy dostosowanej do społecznej egzystencji. Jak to zwykle bywa, owe motywy można w historii estetyki wykorzystywać na dwa sposoby. Można albo ich ilość zmniejszać w sposób ciągły i dramatyczny w kierunku ku współczesności, co daje się wyrazić następująco: wszystkie istotne, powszechne motywy estetyki znajduje historyk w myśli starożytnej i poprzez nią je przedstawia i opisuje. Albo można też uważać, że *wykaz motywów* tworzy się z tego jedynie powodu, aby „uprzytomnić wielość i stopniowe ich powstawanie” i aby zachęcić do „lepszych, pełniejszych i systematyczniejszych prób zestawienia estetycznych pojęć, pomysłów, teorii”³⁰. W tym ostatnim *credo* wyraża się to, co jest oczywiste dla niego i zarazem dla jego książki. Historia estetyki jest zestawieniem historycznych pojęć i teorii z punktu widzenia ich wewnętrznej systematyzacji, jest przede wszystkim obserwacją i opisem długotrwałych procesów, których początek i dalszy stopniowy rozwój budzą większe zainteresowanie niż jakakolwiek niezgodność i jakakolwiek nieciągłość. Biorąc pod uwagę fakt, że także historia estetyki ma swoją historię, książka Tatarkiewicza należy do godnych uwagi europejskich dzieł XX wieku.

Z języka niemieckiego przełożyła
Aleksandra Łabuńska

²⁸ Tamże, s. 393.

²⁹ Tamże, s. 399.

³⁰ Tamże, s. 403.