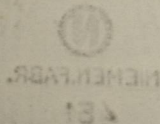


2



SKŁADNICA PAPIERU
W. TOMASZEWSKA
Warszawa, Nowy-Świat № 69
Telef. 136-72.



1
Protokół
ćwiczeń estetycznych
w Seminarjum Filozoficznym
Univ. Warsz.

1930 / I

2

I^e zebranie - d. 15. X. 1930

Przegląd upodobania w poezji.

Profesor odczytał kilka fragmenty wierszy w. Perzyskiego, M. Paulikowskiej i J. Tuwima, następnie pytał, komu z uczestników wiersze te podobają się, a komu nie, i wyważał do podania przyczyn, dla których podobają się i nie podobają. Na tem tem wywiązała się dyskusja i wyjaśniły się różnordne przyczyny upodobania, optycznej, akustycznej, refleksyjnej i innej jeszcze natury.

II zebranie - d. 22. X. 30

Przegląd upodobania w poezji (c.d.)

P. Proceł restaurował systematycznie czytanie upodobania, jakie uświadziły się w poprzedniej dyskusji. -
Następnie dyskutorem w tym samym sposób dalsze fragmenty wierszy (Paulikowskiej i Tuwima)

III . 29. X. 30

Pytanie upodobania u malarstwa.

Profesor pokazał uczniom porównania obrazu Boticello p.t. Zmierzanie, następnie pytał komu obraz ten się podobał, a komu nie.

Wzajemnie porównanych osób dany możliwości wy-
nagólnić przez momentów upodobania do dręta
natury plastycznej. Momenty te podzielić można na
trzy grupy: moment nastrojowy

" formalno artystyczny

" refleksyjny.

Do grupy pierwszej należą takie cechy obrazu,
jak: odpowiedniość nastroju do treści obrazu, do grupy
drugiej: miarowość formy, jednolitość kompozycji,
do trzeciej: przesłanie takie, jak n.p. trafność przed-
stawienia tematu przez artystę.

Na tle tego ostatniego myślenia nie dyskusja,
w której myślenie rolami, i naszymi nie
można mówić o trafności przedstawienia tema-
tu przez artystę, każdy bowiem artysta może
inne przedstawienie danego tematu, a mimo to

mystki i przedstawienia mogą być różnie
rytmu. Kłopotem tu zdaniem, w sprawocho-
waniu tego, czy obraz dobrze przedstawia
temat może być jego nastroj. Trzeba tu
jednak zaznaczyć, iż obiektywnie rozpatry-
wać można tylko nastroj samego obrazu,
nie zaś nastroj myślowy pisał obraz u malarza,
który to nastroj ma ucty subiektywny.

Każde przedstawienie tematu może od-
nosić się do niego z jego cech lub charak-
teru przedstawionej sceny i styl myś-
lowy różnie. Nasuwa się tu jeszcze uwaga,
iż artysta nie przedstawia właściwie tematu,
a w każdym razie nie przedstawia go
bezpośrednio, tylko wyobrażenie, jakie pow-
staje w jego umyśle i tu odpośrodkowość roz-
mieszczenia staje się kwestią czysto techniczną.

Co do nastroju zaznaczonej jeszcze wa-
żnej, iż często podobna jest sama nastroj, dobre
przedstawienie go, ale nie odpośrodkowość jego do
tematu.

4
Kompozycja rozpatrywanego obrazu budni
podkreśla pisał ona prostotę i energię
w irredukcyjnych artystycznych. Artysta opiera
tu jedynie dwoma postaciami na tej proste-
go pokoju bez ozdób, z oknem wychodzą-
cym na drugoplanowy krajobraz. Te nielicz-
ne akcesoria obrazu zostają jednak znakomicie
wykonanymi, o czym można się przekonać
zobaczając poszczególne części obrazu. Można
się również przekonać zorganizować jako
rolę spełniając one w obrazie. Postacie
aniota i Madonny, umieszczone na jed-
nym planie z emigracją myśli i ciał,
okno daje obrazowi nastroj miękki i po-
gody, nieproporcjonalnie dekady zpra-
cowana, poszukana w kwadracie posadka
daje możliwość orientowania się w odleg-
łościach przestrzennych obrazu.

Jan Grawert

Sprawozdanie z ćwiczeń proseminaryjnych z estetyki
odbytych w dniu 5 listopada 1930 roku, pod kierowni-
wstwem p. profesora Władysława Tatarkiewicza.

Przebieg ćwiczenia dał do obejścia reprodukcję
fragmentu fresku z kościoła Santa Maria ve Florencji, wy-
obrażającego ^{świętą} Annę. Autorem fresku był Domenico Girtlandiaja.
W toku oglądania reprodukcji przez słuchaczy p. Profesor
udzielił wyjaśnień odnoszących się ~~tak~~ do całości fresku,
jako też stosunku oglądanego fragmentu do całości.

Następnie uczył pytanie: komu się ten obraz podoba, a komu
się nie podoba.

Parę osób zaledwie zdobyło się na zdecydowaną odpowiedź
na pytanie: wobec tego odwrócono dobychrazowy porządek i
analizę obrazu rozpoczęli słuchacze, którzy nie ~~do~~ mieli zde-
cydowanego zdania.

Nie podobały się: 1° sztywność postaci, 2° zbyt nie wykonaniem cieni
głównych, pominięciem rozpraszając uwagę widza. Dodałmy zaś strong
obrazu jest skupiony wyraz twarzy damy.

Tu przewodniczący zwrócił uwagę na subtelny różnicę: czy
podoba się sam wyraz twarzy, czyli czynnik tematyczny obrazu, czy
też podoba się oddanie ^{wyrazu twarzy} ~~miękkie~~ malarskie, czyli czynnik formalny obrazu.

Po tej uwadze okazało się, iż podoba się sam sposób oddania
wyrazu, że widzi tu subtelność i lekkość wykonania, że
w sposób bardzo prosty malarz osiągnął to, iż twarz damy wy-
raża bardzo wiele. W tym wypadku u wszystkich prawie słu-
chaczy grę rolę motyw refleksyjny.

Na uwagę przewodniczącego, dlaczego właśnie nie zajął się u
nikogo motyw herucioy, dano odpowiedź, że następne wyjaśnienia
skierowały myśli na ^{motyw} ~~temat~~ literackie obrazu i pobudziły do refleksji.

W dalszym toku rozważań zwrócono uwagę na nieproporcjonalność
ryzy z resztą ciała. Była to jednak zmięśniająca proporcja, wy-
dłuża całość postaci i przez to dodaje jej dystynkcji. Dla innych
wzroków ryzy zmięśnia sam wyraz twarzy i czyni go sympa-

6
V Lebranie du. 12 XI 1920

Inżynierzy upodobania w architekturze

Indywidualnie ciwicek była aula uniwersytecka. Wszyscy uczestnicy ciwicek zgodili się, że oglądana sala jest nieestetyczna.

Lecznicy daty się zgrupować w następujące punkty:

1. Wady proporcji.

- a. Wadliwym jest stosunek głębokości do wysokości.
- b. Brak rozczłonkowania sali na mniejsze części.

2. Wady rozplanowania niezbędnych składników. Omówiono w tym punkcie brak symetrii w rozmieszczeniu drzwi, wysoce nieestetyczne umieszczenie drzwi w bocznych ścianach sali, oraz żadnej konieczności estetycznej nieumotywowanego dokończenia balkonu na wysokości II piętra.

3. Brak symetrii.

W omawianej sali ów brak rażąco jest słabe, ponieważ mamy w niej obok pewnych zalet symetrii

6
V Lebane du. 12 XI 1930

Przyczyny upodobania w architekturze

Indywidualnie cwićci była aula uniwersytecka. Wszyscy uczestnicy cwićci zgodzili się, że oglądana sala jest nieestetyczna.

Lecyby daty się zgrupować w następujące punkty:

1. Wady proporcji.

- a. Wadliwym jest stosunek gęłbi do wysokości.
- b. Brak rozrównkowania sali na mniejsze części.

2. Wady rozplanowania niezbędnych składników
Omówiono w tym punkcie brak symetrii w rozmieszczeniu drzwi, wysoce nieestetyczne umieszczenie drzwi w bocznych ścianach sali, oraz żadnej koniecznie estetycznej nieumotywowanej dorobienie balkonu na wysokości II piętra.

3. Brak symetrii.

W omawianej sali ów brak rażąco jest słatego, ponieważ mamy w niej obok pewnych załatków symetrii

(w rozmieszczeniu drzwi względem siebie, oraz niektórych okien), rażące zaniedbanie pod tym względem w innych częściach sali.

4. Brak proporcji części i całości.

^{nizkie} Wykreślono w tym punkcie zbyt wąskie okna, oraz zbyt małe drzwi w stosunku do wielkości ścian.

5. Wady w kształtach części poszczególnych. Poszczególne części tzn. do korytarzy same w sobie umieszczone w odpowiednich punktach w stosunku do całości. Tutaj podkreślono tylko pretensjonalność ram okiennych i drzwiowych, oraz bez bliższego umotywowania krylatek, balkonów.

6. Ordoby sali.

Powody dla których nie podobały się ordoby ani wymieniam w punktach:

a. Brak jednolitości w stylu ordób.

b. Łe rozmieszczenie tychże.

(Wstawa wadliwie umieszczony fryz na wysokości balkon, który psuje jeszcze bardziej i tak niewłaściwe proporcje sali.)

c. Brak harmonii między rzeźbami, ordób a ogarnem sali.

Na zakończenie dyskusji, jako punkt usterki wymieniono zupełnie nieodpowiednie do sali urządzenie (knesta, podium, lampy, ogrzewanie), oraz zaniedbanie sali, które również przyczynia się do nieumiejętnego wrócenia jej do wytworu.

Druga część posiedzenia poświęcona była ocenie estetycznej fasady gmachu głównego h. w. na podstawie zaprezentowanych rzeźb.

Fasada omawiana zdecydowanie niepodobała się jednej osobie. Inni podobały się również jednej osobie. Knesta nie wyraził swego zdania.

W dyskusji proponowano sobie na wstępie wygląd omawianej fasady, przytaczając następujące uwagi:

Tzw. "gmach główny" jest dwupiętrowy.

W środku fasady posiada portyk oparty na czterech kolumnach, stojących na podmurówce, zajmującej parter.

Zakończony jest ów portyk frontonem
kątowy trójkątny.

Wspomniana podmurówka niezgodna jest
z tradycją architektury Karyskiej i spec. cały portyk.

Kolumny są w stylu korynckim.

Proporcja pięter jest następująca:

1. Pierwsze piętro (zwłaszcza zwoleń najbardziej reprezentacyjne) jest najwyższe.
2. Piętro średnie.
3. Drugie piętro najniższe.

Kształt okien:

1. na pierwszym piętrze są zakończone
półkolisto.

2. na drugim i na portenie prostokątne

dekoracja ścian:

1. Wzory płaskorzeźby

2. Gzymsy na granicy pięter.

Ściany instalowane.

Dach z blachy.

Podział fasady porówny na 3 części t.j. portyk
i dwa piętra, pionowy na 5 części t.j. portyk

i dwa skrzydła, dzielone kolumnami na dwie części
lekko wzniesionym murem.

W fasadzie tej niepodobają się:

1. Dach zbyt wysoki, który przy dobre proporcji.
Lepiej by było zakrycie dachu, jak to mamy
w Pałacu w Łazienkach.

2. Dysharmonia między dość ozdobnym
frontonem, a "koronującym" cokołem.

3. W układzie skrzydeł brak reprezentacyjności.
Na zakończenie Pan Profesor udzielił wyjaśnienia
historycznego.

W trzeciej części posiedzenia rozpoczęła
dyskusję nad pytaniem, wysuniętym przez
Pana Profesora:

"Czym się zajmuje estetyka?"

Odpowiedzi były dwie. Pierwsza dotyczyła estetyki
na dwa skrzydła, zajmujący się przedmiotami
pięknymi i drugi zajmujący się stosunkiem
między podmiotem, a przedmiotem.

9.
Druga odpowiedź, bruzieca: Estetyka zajmuje się
pojawianiem piękna w życiu ^{i etyce} ~~sposobami~~
Dlatego dyskusję na temat: Co jest Stasiwym
przedmiotem estetyki przedmiot piękny,
czy pojaw piękna? Jak jest między
tymi pojęciami różnica?

Zanimy wywnieźto nawiąże przed
drugiej definicji i pojęciu „pojawu piękna”
i nad nim dyskutować zaczęto.

Nad tą drugą definicją jest implikowanie
czyli nieg stanowiska Platonskiego

Na te tego zastępowania omówiono
stosunek intencji omawianej definicji
do pojęcia „piękna”.

Proponowano formułę, że podług tej
definicji: „piękno obiektywizuje się w przedmiocie,
ale istnieje niezależnie od niego”
Autorka definicji precizuje tę formułę
nie opowiadając.

Precyzuje definicji pierwonej wywnieźto zaraz,
że występuje tam zwrot językowy „przedmiot”,

który ma być dwuznacznym. Autorka
zaraz jeszcze nie sprecyzowała go natychmiast.
Statego jej podwójnego sposobu rozumienia
zwrotu językowego „przedmiot” nie notuję.
Zauważę tylko, że takie precizowanie
dwuznacznemu zwrotowi protestowała.
Pan profesor w dyskusji tej twierdzi, że zwrot
językowy „przedmiot” jest jednoznaczny,
„oznacza” wokolwiek w wywołuje
upodobanie lub brak tegoż.”
Na tem dyskusję przerwano.

Posiedzenie VI z dn. 19 XI 30.

Nawiązując do ostatniego posiedzenia Profesor zaznaczył istotność spornego, wynikłego z rozbieżności dwóch prób definicji est.:

estetyka bada przedmioty piękne

estetyka bada stosunek przedmiotu do przedmiotu

Rozbieżności ta jest jednym z głównych problemów, absorbujących est. współczesną.

W trakcie dobrych prób zdefiniowania est. wysunęto następujące formuły:

«est. jest nauką o tych wartościach dzieła sztuki, które

«te są niezmiennicze, to zn. o takich, które uświado-

«mieć sobie musi każdy, kto ma odpowiednio przygotowanie»

Kwestionowano zatem: „wartości niezmiennicze”

Uzasadnienie: „wartości niem. są te, na które reaguje człowiek, zawsze jednako - bez względu na kultury, wartości. Zaświadcza, że to wyjaśnienie nie powtórza jedynie znowu zawarty defin.

Inny zarzut: czy aby istotnie „odpowiednio przygotowa-

nie jest bezwzględnie nieadrodne dla kontemplacji est.?

Inny zarzut: Definicja zbyt szeroka; obejmuje dzieła sztuki. Odpowiedź: defin. mówi o wartościach niezmiennych, estyka natomiast są tylko zmiennicze. Profesor zwraca uwagę na subiektywność tego stwierdzenia.

Inny zarzut: defin. wprowadza termin „wartości”. Następuje dyskusja Dyskusja, w której którejś chwili imię owano: kwestia ujmowania est. konkretnie i abstrakcyjnie, realistycznie i nominalistycznie, normatywne i opisowe, powołano też kwestię stosunku est. do historii sztuki.

Profesor zamykając dyskusję wrócił uwagę na konieczność rozróżniania przedmiotu i rodzaju, Profesor proponuje takie ujęcie zagadnienia: est. zajmuje się dziełem, w/którem odróżnia zmiennicze i niezmiennicze elem. W tym ujęciu przedmiotem est. byłoby dzieło - nie konkretnie, rodzajem zaś - abstrakcja.

Dalsze uwagi profesor poprzedzają definicję: defin. mówi

tylko o „dialektyce” z poiniżeniem „pistena pyrody” Odpo-
wiedź: nastąpiło mimowolne rozeznienie est. do filoz. estetyki.
Prof. zwraca uwagę na systemy celowo identyfikujące est.
z hist est. a to ze względu na trudności przy próbach defini-
owania pyrody

Inny temat: definicja powinna element subiektywny - prze-
życie est. Odpowiedź: celem tego jest stwierdzenie przedmio-
towego podjęcia. Długo dyskusja na temat subiektywności est.

Jeszcze próba definicji:

«est. jest nauką o pięknie».

wysuwający ten projekt, stwierdza pewną nieścisłość,
dającą miejsce szerokiej interpretacji defin. lecz jest szkodli-
wy widnieć o ten celby w niej pomyśleć, podkreśla pro-
tem, że definicja zawiera «wzrost, co podaje estety-
czne definicje».

Profesor wysuwa projekt następującej definicji:

«est. jest nauką o przedmiotach pięknych»

i rozważa, że nie jest celowe umiatać za wielkość

11.
konkretyzacji: „idea piękna” nie jest piękna.

Nad ostatnio wysuniętą definicją:

«est. jest nauką o wzruszeniach estety-
cznych».

Dyskusja przeprowadzić nie zdążyła.

Konkretyzacja przedmiotu Profesor zalecać rozprawa-
nie się z dwiema pracami z zakresu estetyki est.:
Michała Sabeskiego: „Wzruszenia estetyczne i estetyka”
i Jakuba Segala: „O charakterze psycho-
logicznym zasadniczych zagadnień estetyki” (Pne-
gizm filoz 1911)

Posiedzenie 7.

Lut. 3. IV. 80.

Porostawiając na uboczu trzy definicje estetyki, jakie zostały wysunięte na poprzednim posiedzeniu p. profesor podał pewien materiał, który stał się punktem wyjścia i tematem dzisiejszej dyskusji.

I. Chęć dać możliwie precyzyjną definicję estetyki, trzeba sobie raz na wstępie zdać sprawę z trzech zbliżonych do siebie pojęć: piękny, artystyczny i estetyczny. Jedno z tych pojęć musi wejść w skład naszej definicji. Ktoregoby z nich należało użyć?

Straszyński uważa się do tego wyrazu: artystyczny. Byłi wprawdzie estetycy, którzy wychodzą z założenia, że estetyka jako nauka, nie może się zajmować czemś nieobiektywnym, musi posiadać wyrażony

przedmiot swych badań, — chcieli zainteresowania estetyki skierować jedynie na przedmioty sztuki — ogląd tej jednostki nie utrzymywał się, porostawiał się, licząc na uboczu cały, niewłaściwie piękny świat natury.

Porostają więc kam do wyboru które pojęcie: piękny i estetyczny.

Jedną z pań zauważyła, że w jej pojęciu rozumienia estetyczny to tyle co: niebyłoby, minimum piękna. Przedmiot estetyczny nie wywołuje, a przynajmniej niekoniecznie musi wywołać postawę estetyczną. Widząc. Piękny natomiast to już coś wyzszego; tylko taki przedmiot nawiązuje piękny, który wywołuje w nas postawę właśnie postawę estetyczną. Autorke poglądów tego rodzaju przybliżyła, że postawa ta może być obiektywna lub subiektywna, że bowiem niekiedy przedmioty indywidualnie obiektywne, a nawet byty, mogą się one jednak podobać, gdyż wchodzą w skład pięknej całości.

Ktoś zauważyła, że w takim pojęciu rozumienia sprawy sztuki pełną nieologicznością: nie można bowiem używać wyrazu

estetyce, choć nie wywołuje u nas postawy
estetycznej.

Autorzy powyższych poglądów w wywodach swoich
powołali się na powszechny jakoby fakt, że wyraz
i tak są właściwie pojęwaną w poloczeniu mace-
min. Każdy jeden z pańców rozumie, że w poloczeniu
maceministycznie rozumie estetyczny macy tyle co
piżmowy.

P. prof. rozumie, że pogląd ten wywołuje się, że
bardzo subiektywny i że zatem do estetyki nie na-
leżały go wprowadzać.

A dalej analizując tych pojęć podwójność, że
w estetyce powstano nie używać terminu estetyczny, po-
dać dobowemu mniejszy zakres od pojęcia: piżmowy.
Pod ten estetyczny termin daje się podciągnąć w pol-
czeniu macemin, czyli estetycznie dobre.

Samyjażę dyskusję na ten temat p. prof.
dotyczy tylko objaśnienia. Jest prawda, że „piżmowy”
używa się czasem do określenia estetycznego.

Ma on jednak wtedy znaczenie przenośne, którego
lepiej pod uwagę brać nie możemy. Bo ten termin

ten ~~jest~~ (jako zabawienie obywateli) jest mniej
wieloznaczący, niż „estetyczny”. Ma on zabawienie
obywateli, podczas gdy „estetyczny” oznacza już
postawę estetyczną. Sam termin, wprowadza
nas na to: ~~Siódmy~~ znaczący macemin, postre-
zenie. (Dlatego ten termin „estetyczny” w macemin
drinierem wprowadzany został dopiero przez
Baumgartena. Jeszcze przed estetyką uwydat-
niony pozostaje zmysłowość.

Piżmowy znaczący macemin nie ma do samu
co estetyczny. Ale estetycy, mówiąc, że tylko estety-
czne przedmioty, które wzbudziły u nas upodobanie,
mówimy, mówiąc piżmowemu. A ten „określenie”
w „piżmowy” występował zawsze termin: „wzrosty”.
„Estetyczny” więc wtedy obejmował i wieloletni
przedmiot piżmowy ale i wzrosty, miał więc
także wzrosty.

Pokolewności macemin o terminach był
powołaniem, mogli, mówiąc, że na jeden i ten
zrozumiał i widać sobie dobitnie sprawy
z zakresu i treści tego pojęcia. Był to panistwo i trzeba

* jeżeli leżymy „płacz”, olamy zakres wzoru,
nie będziemy mogli definiować celów.

II
Iszyskie trzy dziejowce przyto eschylis, przy-
towu na poprzednim posiedzeniu, wistly te rzeczy
wspolu, ze slaty na slawowisku eschylis. Obiekt-
wistymy; eschylis niechaj niechaj sie, przed-
miotami eschylis. Czy byly takie slawowisko
jest możliwe.

Ładysław na ten temat, jedna z pań
chce obrócić przedstawienie w ciekawą i interes-
ującą esej, podaje pewien schemat. Cały
proces zainteresowania estetycznych można ująć
w trzy punkty. A. B. C. Przyjemność A oznacza
estetykę wewnętrzną, B. - to jest
estetyka - C - osoba domagająca się
estetycznych. ^{Badamy} Co się dzieje w duszy twórcy
i widza domagającego się estetycznych. Wskazywanie
się psychologię. Estetyka stanowi przed-
miot historii sztuki. Estetyka uświadamia
rozumie się, jedynie tym odmiennie, który

Też przedmiot służy, z widzeniem, ma zbadac
zróżn ~~was~~, now porywus, uszych upodoban
estetycznych.

Przebieg salicylu powstawania przedmiotów estetycznych
byłoby raczej stracony w zakres teorii po-
zwania. Skajce na stanowisku autora psycholo-
gii, niemożliwym poznać zadanie przedmiotów,
my bowiem nie możemy poznać ob-
szaru naszego świata jako pewnego powstania
naszych konkretnych pojęć. Następnie opar-
zają się do estetyki estetycznej psychologicznej
dr. objętych. I. niegdyś jednak, na to
sprawa to wymaga obciążenia i obciążenia
omówienia, dyskusji nad nim porównaw-
do następnych przedmiotów.

III. Na zachowanie p. prof. zwrócił uwagę, że kto staje na stanowisku estetycznej psychologii - ten musi traktować estetykę oprócz tego jako zainteresowanie estetycznej sfery, gdyż nie może przepuścić ten zachowanie, które jest oceną, wartościowaniem, ~~zależy~~ o samej estetyce, pojmować jej wartość normalną.

Posiedzenie 8.

Ósmie posiedzenie inicjału wypełnił referat, którego tematem było ustalenie metody obiektywnej i psycho-
logicznej w estetyce. Referent streszczył i porównał dwie
prace: Michała Sobieskiego „Uzasadnienie metody
obiektywnej w estetyce”, oraz Jarosława Segala „Ocharak-
terne psychologicznym zasadniczych zagadnień
estetyki”. Oba autorzy kładą wielki nacisk na
wyznaczenie zagadnień, ono bowiem decyduje o metodzie
badania. Według Sobieskiego zagadnieniami estetyki
byłoby: 1) rozgraniczenie różnych rodzajów piękna
w zależności od różnych struktur; 2) wyjaśnienie zależności
odmienności piękna przyrody i sztuki; 3) wreszcie,
dla zrozumienia podmiotowej strony piękna wyjaśnienie
twórczości artysty. Poza zakres estetyki wstąpiłaby
natomiast historia idei piękna, oraz wielkie zagad-
nienia dające się włączyć w zakres historii sztuki.
Inaczej wyznacza zakres estetyki Segal. Według niego
przedmioty ^{piękne} interesują nas o tyle, o ile wywołują w nas

potężną estetyczną, stąd nie może być nazywać je
przedmiotami estetycznymi. Termin piękny
ma raczej znaczenie obiektywne, zaś estetyczny
charakteryzuje nasz stosunek do przedmiotu,
obejmuje on myślenie zarówno przedmioty piękne
jak i brzydkie, zarówno plus jak i minus estetyczny.
Jakie jednak przedmioty możemy nazywać este-
tycznymi? Jedyną powołującą ich cechą jest to,
że wywołują w nas kontemplację estetyczną. Kontem-
placja jednak jest zależna od pojęć estetycznej
podmiotu. Zagadnieniem zatem estetyki jest badanie
naszych reakcji. Ich przyjęcie należy szukać nie w
przedmiotach lecz w nas. Przedmiot gra jedynie
rolę okazji. Obiektem jest myślenie czy przedmiot
poziada być „transcendentny” czy też istnieć tylko
w naszej wyobraźni.

Temu stanowisku przeciwstawił się Sobieski.
Przedmioty piękne istnieją niezależnie od naszych
pociągów, w nich zatem należy szukać istoty
piękna. Lubić może rachować swą stodołę choć
nikt jej odmierzać nie będzie. Estetyka psycholo-

główna nie może być nic ponad epizy pnieży,
Kryterjum piękna nie daje zupełnie, jest zatem
mniemaniem. Najmniejsza ię tylko pnieżami
degradowe ię do roli galeri psychologii i ualeinwa
o waultich jej braków. Jej mniemstawałności mcorae
dowodzi i ten fakt, ię często jej przedstawiciele uiełają
ię do metod heteronomicznych.

W roli omawia Sobeski kilka rodzajów metod obiękty-
wnych jakto: formalizm, idealizm lub próby ich
połączenie. Wreszcie formuluje własne stanowisko.
Według niego forma jest myślowym wyrazem uem-
ciowej treści. Wmiej uiniera artysta własne pnieży
liście, ię myślowa analogiczne u obiercy. Stąd Konecna
jest opowiedzenie formy i treści. Stąd ucorae Kryterjum
piękna będzie czysto uemciowym jest uwarem i pmed-
miotomem gdyż reakcja jest ściśle określona pmer
właściwości przedmiotów estetycznych.

To referacie uominęła się Dyskusja.

Jeden z uczestników uabramu uakne użynował śmierdzenie
Segala, ię pnieży estetyczne mogą być uynwołane pmer
przedmioty uyoobraione. Oponent uamiał uarut, ię

powstawanie przedmiotów miewalnych jest uwarunkowane
istnieniem przedmiotów Konekretnych. Niema uyo-
braienia bez spostrzeżenia.

Nawracając do głównego zagadnienia referatu uabrał
głos pan Profesor. SKrytyka uawał mianowicie
główny argument Segala za metodą psychologiczną
Według Segala nie możemy ualeić powneckiej echy
dla przedmiotów estetycznych, natomiast gdy uie-
mimy pod uwagę pnieży estetyczne, to ualee
także możemy uinać Koneplację. Jest to pogląd
nieuważny. To u uieum, Koneplacyjnym
stosunkiem do świata miewi ię nie istnieją uosunek
aktywny, ueruwamie ię. Niema zatem powneckiej
echy, ani dla pnieży, ani dla przedmiotów estetycz-
nych. Pozostaje jedynie uumieranie pluralistyczne.
Nie możemy uynaczyć eck uosólnych dla uosólnych
przedmiotów estetycznych, możemy jednak tego do Koneci
dla powneckich grup. To uwarunek jest uwarunkiem estetyki.
Na Koneci uabrał głos referent. Usiłuje on uogodzić obu
stanowiska. Musimy śmierdzi brać pod uwagę pmedmiot
w którym reakcja uchoodzi. Ci Kier pouda uprawdnie

wyższe warunki do wywołania wrażenia słodzący,
bei podmiotu jednak to wrażenie nie powstanie.
Tak samo przeżył estetyczne powstaje dopiero
w odbiorcy. Komercyjnym jest jednak istnienie przedmiotu
transcendentnego. Imiędziej Sęgala, że przeżył
estetyczne miarę w nas powstaje pod wpływem przedmiotu
wyobrażonego nie jest słowne. Inne są nane przeżyć
n.p. wobec Konkretnego obrazu, inne zaś gdy ten obraz
odtworzymy z pamięci. Tym drugim towarzyszy
inne pewne namięć myślenia. Tak samo artysta
w chwili tworzenia nie ma całkowitej wizji dzieła;
ponieważ elementy tworzy powstają dopiero z chwili
Konkretyzacji w materiale. Materiał, ustem posiada
według referenta cechy psychofizyczne. Artysta dla
tego wybiera pewien kształt lub barwę, że z nią nie
łączy pewne namięć; ma więc gwarancję, że to samo
namięć powstanie u odbiorcy. Tak więc chcąc
mówić tylko o naszych przeżyciach estetycznych
mówimy, że one zostały wywołane przez właściwość dzieła,
i one zupełnie odpowiadają.
Porównałaby jednak pewna trudność w stosunku

17.
do literatury. Co mianowicie wmaie w niej są
materiały? Według referenta byłoby nim słowo,
pomyślenie mierzalnie wypowiedziane lub napisane,
wystawiona mowa wewnętrzna, której przecie zawsze
towarzyszy pojęcie dzieła.
Czy ten dyskursus przerwano.

Posiedzenie I

dnia 21/I 314

Porozumaję się I-te posiedzenie pan Profesor
nawiązał do tematu poprzednich éwreń - do
metody estetyki. Wbrew mniemaniu, że metoda
estetyki, jeśli nie jest subiektywna, musi być
spekulatywna. Widzi Profesor możliwość istnienia
metody pozytywnej, mianowicie historycznej.
Porozumiję się z materiałem historyka sztuki,
podkłada go kolejno analizie i indukcji,
można dojść do pewnych punktów, nieko-
ńcząc jednej formuły, lecz do ualecie-
nia pewnych cech wspólnych dla pewnej
dośrodków sztuki; będzie to cechy stylu.

Poprzednio rozważana była kwestja defi-
niowania pojęć poddanych estetyki,
teraz Profesor postawił pytanie: Czy i jak
można określić pojęcie sztuki, zwracając
przytem uwagę na drożakie ualecie tego
wyrazu: estymacja, bądź jej wytwór.

18. artysta
Proponuję określenie sztuki, jako estymacji
p. Profesor otworzył dyskusję.
I- p. m. definicji brzmiała: sztuka jest to
twórczość. Określenie to wymagało oporów.
I- oponent zwrócił uwagę, że artysta nie konie-
cznie musi tworzyć, lecz może kopiować, dowa-
dząc przytem, że i twórca oryginalny byłko ko-
piując naturę. Dyskusja na ten temat wyo-
niła dwie kwestje: jaka jest różnica między
kopiowaniem, a tworzeniem, i czy kopista mo-
że zaliczać do artystów? Wynikło to konieczność
zprecyzowania definicji kopiowania i tworzenia.
Ponies rozstrzygnięcie rozważania, co będzie kopiz,
np. czy będzie niż rzeźba lub fotografia dost-
pny do definicji kopiowania, jako odtwarzania
przedmiotu w takim samym lub podobnym
materiale, lecz niekoniecznie w tej samej formie
(wielkości). Nie można więc powiedzieć, aby artysta
kopiował z natury zachód słońca, a stąd nie
można zaniesć pozytywnej definicji sztuki, że
jest kopiowaniem. Z tego również wynika, że

że kopista nie jest artystą, lecz raczej technikiem.
W związku z rozważaniem czy fotografia jest
kopie jedną z osób zamierza, że nawet pojęcie
kopowania zawiera w sobie pewien sposób twórczo-
ści, a fotografia nie posiada jej w najmniejsz-
szym stopniu.

ii- zamiast precyzyjnej definicji sztuki, jako twór-
czości, opiera się na tym, że twórczość zakłada
powstawanie z niczego. T. Prof. jednak nie
uważa tego za niezbędną warunek twórczości.
Wydawało się teraz pytanie, co to jest twórczość.
W odpowiedzi na to jedna z osób zdefiniowała
twórczość, jako wykonanie nowego przedmiotu
z dostępnego myślowego materiału.

Przedmiot ten może być nowy subiektywnie,
lecz obiektywnie. Subiektywność twórcy nie
gwarantuje, że każdy inny będzie należał
do twórczości i jest to zawsze w odniesieniu
do twórczości ogółu, jako realizowanie jakiegoś
przedmiotu. Należy od tego odgraniczyć twórczość
artystyczną, a wtedy twórczość się zmniejsza.
twórczość

P. Prof. uważa za słusne skłanianie się do subje-
ktywnego pojmowania twórczości: za podstawę na-
leży tu myśleć subiektywność; nie zaś krytyka
jest wymuszenie tego, co jest estetyczne, - a history-
ka - tego, co jest nowe. Kwestja relatywności kry-
tyków i historyków umiast P. Prof. na krzyżach.

W obronie obiektywności przy określaniu
twórczości wystąpił jeden z uczestników, wprowadza-
jąc pojęcie twórczości ogólniej, z której się zga-
dzała lekkość.

Ktoś inny do tego pojęcia twórczości próbował wpro-
wadzić pojęcie celowości, jako celu artysty przy twó-
rzeniu. Bywał jednak artysta, który twórczością
sztuki bez celu: według zdania jednej z osób,
artysta nie ma nawet innego celu, prócz potrzeby
twórczości. Jest to twórczość myślowa z tego
względną, że wtedy nie raz wielkie dzieła sztuki
materiałowy niższy niż namierza sztuki, jako
powstające celowo. Wprowadzenie pojęcia sztuki
stworzonej nie wymaga twórczości, gdyż przedmiot
by twórczo ^{kielki} celowo po zmierzaniu celu z dziełami

stuki. Za wprowadzeniem intencji artystycznej do pojęcia twórczości przemawia fakt, że drier przedstawia drogę, przypadkiem nie zawierający do dzieł sztuki: okręty, aeroplany, samochody są tworem techniki.

Wykonista się wreszcie biega propozycja: uważanie wprowadzenie intencji do celu w tym sensie, że twórczość artystyczna jest rezultatem wysiłku artystycznego, który ma za cel mieć estetyczną. Na skutek zastanowień Prof. np.: czy twórczość jest rezultatem wysiłku została wprowadzona modyfikacja poprzedniej definicji na następującą: twórczość ma specyficzny punkt wyjścia i dociecia. Dyskusja uadę z definicji została oddana na inny raz.

Następnie zagadnienie stanowiło pytanie: czy definicja sztuki, jako twórczości sprawdza się? Ponieważ była mowa o twórczości w ogóle, a nie artystycznej, definicja ta jest za szeroka. Otworzył się z sobą dwie drogi, albo szukać innego wyrazu, albo poprzedni ograniczyć. P. Prof. za-

proponował drugą, w celu zastąpienia różnych możliwości definiowania sztuki.

II- definicja brzmiała: sztuka jest to odtwarzanie. Było to pojęcie Greków, a zatem, mające za sobą przeszłość historyczną. Grecy pojmowali je w sensie odtwarzania rzeczywistości w różnych kompleksach sposobach i kombinacjach.

Propozycja zmieniła się jeszcze tym, aby być w stanie czynności nazywać odtwarzaniem.

Drugi oponent skłonny był uznać tę definicję, jako odtwarzanie tego co jest w wyobraźni; Grecy jednak pojmowali ją inaczej.

Następnie kwestję było sprawdzenie czy definicja nie jest za szeroka bądź za wąska?

Główną ona zastosowanie u Greków, którzy nie zaliczali do sztuki architektury; obecnie nie uważa się za zastosowanie, ani w dziedzinie muzyki, ani architektury, jest więc za wąska. Z drugiej jednak strony jest za szeroka, to np.: nauka jest odtwarzaniem, a nie jest sztuką. Jako więc definicja za wąska i za szeroka musi odepaść. Na tem dyskusja

została przerwana, a kwestja dalszych możliwości definiowania sztuki - odłożona na następny raz.

Zebrańie IX

dn. 28/I 31 r

21.

Dalsze próby zdefiniowania wyrazu sztuki.

Jeden z uczestników definiuje sztukę jako „przekształcanie jednych rzeczywistości na drugie”. Ale podobne określenie jest bliższe omawianym poprzednio.

Podam inny definicję (III): sztuka jest to wyrażanie.

W ten sposób definiują próżnie sztuki ekspresjonistów i niektórzy teoretycy sztuki np. Lipps, Benedetto Croce, Ullitz.

Profesor podaje analizę próżnie wyrażanie. Sztuka jest to wyrażanie czegoś psychicznego przy pomocy czynników fizycznych które są zmysłom dostępne.

Ali w powyższym określeniu jest dwuznaczność.

Coś „psychicznego” można dwójako rozumieć. Jest to bądź wyrażanie własnej treści psychicznej - bądź jakiśkolwiek.

Zatem czy chodzi tu o wyrażanie własnej treści psychicznej (tj. wyrażanie siebie) czy o tworzenie fizycznych znaków które coś wyrażają. Są to koncepcje zbliżone - ale różne.

Zatem powyższe określenie sztuki obejmuje te dwie teorie.

Jeden z uczestników próbuje zidentyfikować te dwie teorie.

Profesor wyjaśnia nieporozumienie określając różnicę między

triumu twórcy. Różnica tłumaczy ich przeobrażenie:
Pierwsza koncepcja jest koncepcją powstania dzieła sztuki. Dlaczego ludzie zaczęli tworzyć? bo chcieli wyprzedzić się -
druga teoria to charakterystyka sztuki jako myślowej.
Dziś sztuka podobnie jak żyje sprowadza do duszy jakiegoś człowieka.
Te dwie teorie mają w sobie wspólnego - to co twierdzi pierwszy
ranga nie neguje. Pierwsza postać z. czyli wyrażanie - dru-
ga idzie dalej ale obejmuje pierwszy.
Jako ilustrację teorii pierwszej Profesor patrzy Gimpelizer'a
chichotem, gdzie cały jest pragnienie autora wyrażenie,
wyrażanie same.

Głuska druga teoria stanowić może dowolny portret:
przedstawienie bowiem stan duszy jakiegoś osoby. Nie uważaj się tu
uczucie mistra ani same - lecz uczucie które wkłada mistrz
w daną postać - a które my uprzedziliśmy sobie patrzeć.
Różnica między dwoma teoriami polega na tym, że to już było
potwierdzone na tym - że w pierwszym typie wyraża się uczu-
cie wrażeń, a w drugim jakkolwiek.

Pierwsza teoria choć broni wówczas jednak ma porządek
w starożytności (Arystoteles - Poetyka)

Jeden z uczestników zabiera głos stwierdzając że sztuka jest to

wyrażanie przy pomocy czynników fizycznych pewnej rzeczy-
wistości duchowej nie zaś psychicznej.

Pierwszy jest o wyjaśnienie - co oznacza duchowe, a nie psychiczne?
Okazuje się że miał on na myśli poglądy znanego pre-
ciwnika psychologizmu Husserla. Profesor streszcza uczestnikom
te poglądy: wedle nich:

Każdy wyraz ma trzy funkcje - mianowicie:

- a) oznacza coś psychicznego lub fizycznego.
- b) wyraża coś, mianowicie chwilowy stan myśli tego kto go wyraża.
- c) coś znaczą, ma jakiegoś sens, oznaczony np. w słowniku - tak że
ten sam wyraz oznacza różne obrazy i ilość przedmiotów, wyrażając
inne pojęcia różnych, znaczą zawsze jeden i ten sam sens mianowicie
To, co wyraz „znaczy” nie jest, wedle Husserla, czynnikiem psychicznym.
Wskazuje właśnie do tego i przemawiający Husserla
z logiki do estetyki jeden z uczestników wskazał myślenie,
że to, co wyrażają dzieła sztuki, nie jest naturą psychiczną,
lecz jest mianem „duchowej”

Pytanie zostało więc na to, iż pomimo „znaczenia”
z „wyrażaniem”, bo „wyrażać” można zawsze tylko coś psychicznego
Harmony się wyjaśnić różnic między psychicznym a duchowym
drogą. Jak określić pojęcie duchowe? Duch przeciwnie jest pojęciem

duchy. Przemakającą ostentacją zżerają też przeciwności Husserla
z przeciwnością „duchy” i „ducha”, które - jak mu wyjaśniono
w dyskusji - powstało w idealistycznej filozofii Hegla.
Przyjmując ona iż obok duszy czyli „ducha subiektywnego” istnieje
„duch obiektywny”: prawnie, nauka, sztuka, religia i.t.d.

Powiedzenie II.

23.

dn. 4/IV 31 r.

Po interpretowaniu definicji sztuki, jako wyrażenia
czegoś przełicznego przez przedmiotowy fryz, my-
ślę o tym do krytyki tego określenia.

Ustalono, że jest ono za szerokie, skłoniło bowiem
do wyrażenia myśli, że jest skłonnością po-
niechęci, a nie myślenia, co powstaje na tej drodze
jest artystyczne.

Czy definicja ta nie jest zaradczą za wąską?

- Jest nią, jeśli zachodzi wypadek, że upodobanie
w dziele sztuki jest spowodowane tylko cenną fi-
zycznością. Powstało tedy pytanie, czy myślenie
takie zachodzi, czy też w każdym upodobaniu
poza respektowaniem baw, kontaktów i.t.p. musi
istnieć coś przełicznego?

W dyskusji wskazano na kilka postaci, w jakich
pojawia się element przełiczny w stosunku
niedługo do dzieła sztuki.

i- Po pierwsze: czynnik przełiczny występuje,
gdy przedmiot dzieła sztuki jest psychologiczny
t.j. psychika stanowi jego temat: np. portret i.t.p.

II - Krytyka psychicznego pojęcia się gędy uświadomienia
sobie ról artysty w dziele sztuki, w tym sensie
że nane upodobanie jest zaangażowane przez upo-
dobanie artysty, choć sam przedmiot upodobania
nie jest czymś psychicznym.

W oparciu przeciw taktu ujęciu krytyka
psychicznego w dziele sztuki, jeden z uczestników
zawarł, że powyższe stanowisko jest stanowiskiem
estetycznego widza -

III - W każdym obracie jest coś psychicznego,
ponieważ stanowi ono same pewne ujęcie ne-
psychistowskie przez artystę i tym co się w dziele sztuki
podobnie nie jest psychistowskie, lecz właśnie to
jej ujęcie. Zadowolenie artystyczne zawdzięcza
taktu ery istniejącemu sposobowi patrzenia ar-
tysty na przedmiot i przedmiot, w którym nie
odróżnia intensywności artysty, nie namierzący dziełem
sztuki.

IV - Krytyka psychicznego w dziele sztuki atakuje
od „wzruszenia się” weli widza, który właśnie prze-
żywa przerwę na dzieło sztuki (jest to teoria dipso)

W tym wypadku mamy do czynienia z psychi-
cznym widzem, nie zaś artystą.

V - Krytyka psychicznego wreszcie bywa upowa-
żniana przez kojarzenie pewnych nastrojów z
dziełami sztuki. Nie jest to wreszcie odkrywanie
sztuki; tak samo reagujemy na muzykę.

Zachodzi pytanie czy te krytyki są ni-
odróżnionym warunkiem miły dla estetycznego?

Hypotetyczne zostało zdanie, że nie: - dmo-
no uwagę na to, że myślenie krytyki psy-
chicznego jest esztekne studium: tleni on jed-
nie w miły widza (które oczywiście jest czymś
psychicznym) nie zaś w przedmiocie tego miły.
Pnechodzie kolejno ustalone pośrednio moż-
ności myślenia elementu psychicznego wy-
kazaliśmy, że skojarzenia mogą zachodzić, lub
nie; wzruszenie, jak również psychika przedstawia-
na nie jest krytyką powrotem, dyskusja
zatem sprzeczna się do tego czy zawarte odwołanie
artysty?

W końcu jednak zgodziliśmy się, że jest to je-

don e typów pmywania, obok którego istnieje i
typ pmywania kontemplacyjnego, a ten (wyma-
ga) polega na odłożeniu się doświatu sztuki, nie
zaś poddawaniu go analizie —

Porównanie 12

25.
du 11/II str.

Choć pmyślny do następującej definicji poję-
cia sztuki: „sztuka jest to kształtowanie”.
Ta definicja jest skłonna do pierwszej, t. j. do
określenia sztuki, jako tworenia, podkreśla je-
dnak bardziej esymetyk plastyczny sztuki i rolę
w niej — tworzenia.

Definicja ta w nierównym stopniu odporządku różni
chierom sztuki: całkowite rozważanie ma ona w niej
w uwaleniu już jest tynieć pmyślnym
Współnie zaś jest czy ta definicja ma zastoso-
wanie w dziedzinie poezji.

Niniejsze pojęcie kształtu może być wprowadzone
tylko pmyślnie. Próbowano wprowadzić również
pmyślnie pojęcie kształtu, wracając uwagę na
stopieńność poezji, nie chodzi tu jednak o
kształt dźwiękowy, lecz poetycki. Tworzenie po-
ety jest słowo myślane, a tworzenie nie jest istotne
jest ewacuie, a kształtem poetyckim — układ
tróci; wszystko to zaś jest pmyślnym pojęciem
formy.

W poszukiwaniu o układy elementów abstrakcyjnych lub organicznych w każdym razie nie prostych.

W naszym pojęciu formy jest wyraźnie przeniesienie z plastyki na arch. Stany będą w tych działach sztuki wyrażeniem właściwego znaczenia kształtowania. Jeśli zaś trzymać się właściwego znaczenia tego wyrazu, to jest za słaba, tak samo, jak definicje wywarane poprzednio.

1-a definicja ma pewne nieporozumienie wśród laików, a brzmienie: „sztuka jest to ozdoba”. Termin ten jest zastrzeżony dla sztuk plastycznych, przedmiotowych - architektury. Wywołuje z zadowoleniem, że architektura jest to ozdoba budownictwa, niektórzy wypowiadali mi o tym, że mała sztuka polega na ozdobości.

Z poglądem tym, który panował w końcu XIX w. wyraża także niek. XI. Z powodu jego precyzji można myśleć niemieckiego architekta Lohsa, który uważał ozdobię za najniższy poziom sztuki, przytaczając na dowód słowność ludów pierwotnych do małego wzroku ozdób.

Oryginalna jest definicja sztuki Vierkauolta. Według niego „sztuka jest to to, co należy do szeregu normującego sztuki dzisiejszej”. Istota tej definicji polega na dwóch zasadniczych zasadach. Po pierwsze, postępując się, przy definiowaniu pojęcia sztuki, właśnie ten pojęciem popada się w błędne koło; po drugie: dla czego tylko sztuka ma należeć do szeregu normującego sztuki dzisiejszej. I ta zatem definicja nie może być przyjęta.

I choći pragniemy do prób definiowania sztuki przy pomocy nie jednego, lecz kilku wyrazów. Pierwszą próbą w tym kierunku było pojęcie 1-y, 2-y, 3-y definicji t. j. określenia sztuki, jako tworzenia, wyrażania i kształtowania. dyktując to ujęcie udało się sformułować jedną z następujących brzmień:

„Sztuka jest to tworzenie takich kombinacji barw, kształtów, dźwięków, ruchów i treści, które miałyby wyrażać wspomnienie twórcy, oraz wywołując w słuchaczach i widzach wspomnienie podobne”

Tę zasadniczą definicję starano się wyrazić dokładniej. 1-a propozycja dotyczyła zastąpienia słowem kombinacje

wyrażanie myśli — wyrażanie myśli.

To myślało zatem, że sztuka objęta by w tedy dzieła us-
ukowe. Zauważono także, że niejedna rzecz stała się
samą definicją, gdyż sztuka musiałaby wyrażać myśli
przez układy abstrakcyjne, a nie różnicę myślową.
Tymczasem by usiłowało wznieść przez wprowadzenie
pojęć myśli i myśli nie dysjunktywnie, lecz
konjunktynie.

Zaproponowano, aby wyrażenie i myśli objęte termi-
nem myśli, to wyrażenie definicji znaczącej
jednak jej sens, a autorze chodziło o sformułowanie
podkreślenie czynnika emocjonalnego.

Jeden z kierunków krytycznej estetyki kładzie nacisk
właśnie na ów czynnik wyrażeniowy, jako zasadni-
czy element sztuki. Pogląd ten głosił M. Croce
długo. M. Croce wprowadza pryncyp do definicji sztuki
czynnik „wartości”, która działa na nas emocjonalnie.
Z kolei wysunęto następującą definicję:

„Sztuka jest tworzeniem kompleksów rzeczy, lub komple-
ksów przedstawień, wywołujących potęgę estetyczną.”

Posiedzenie 14

28
4 III 1931.

Obronę posiedzenie zajęto
zreferowaniem poglądów niemieckiego
estetyka Ullricha na sztukę oraz.

dyskusją, jaka wywiązała się
na skutek wystąpienia jednego
z udziałem prosekutorium
z następującą definicją sztuki.

„Sztuka jest to tworzenie
układu konkretnych, wyrażających
myśl i tworzących i
obliczonych na wywołanie
myśli i kreowanie.”

Jest to definicja, która zaspokaja
czynnik wartości (zawarty
w definicji Ullricha

„Sztuka jest to przedstawienie
wartości, zmierzające do wywołania
myśli.”)
Definicja ta spotkała się odrazu

z zaručením, že jest za nepochybné,
 to pod ním podpíšeť také i nauka.
 W nauce - pro kterou brání si autor
 defektivní - to tyloko thovénie
 systémů myšlůvých, jedné sely
 utváří to thovénie systémů
 konkrétních. Stává se z toho.
 jest ^{komplexem} ~~systémem~~ materialismu, more
 bytí takto i komplexem
 vyobrazení obecných. Wie jest istotněm
 dla poezie, re musí poezie
 postat materialismu. Poezie
 more bytí takto ^{tedy} myšlone.
 Defektivní je utváří. Objasnění
 defektivní se uchrání se jedním
 od podstatného ^{jin} zaručením, re
 w zokreslují se wchozí i nauka,
 která přechází takto, a more
 navet představitelům deje
 systému konkrétní, vyrazit se
 myslí knižce i obliče

na význam Tyranie myslí konkrétní.
 W tem myslím dyskusí p. p. konkr.
 vyjasnit různý ^{2 zobrazení} typy naukami
 idiografickými a komparativními.
 W různý se zokreslují vždy i různé
 (Windelband, Dilthey) Ricket.
 W shem díle „Über die Grenzen
 der Naturwissenschaften.
 Begriffsbildung.“ Freiberg 1902.
 Historie. rekonstrukce přechodu -
 - k tomu je vte systémy konkrétní.
 postat historické, je k pojmy křídla.
 Wapotební. re je tyloko pojezení,
 je k mrtvým domem autor,
 defektivní. Istotně Wapotební
 kritická daniary sobě konkrétní,
 kance i přetváření. Wilm o ilen
 bytoby představitel sobě
 Wapotební. pro pokyny osilých
 vyobrazení. W tem vřetění
 poleží role nauk idiografických

(od idios - indywidualizmu). ze daje
okre. charakterystyki przestrzeni i
barwy. Istnieje Autor definiuje
mito oś jeden doświadczeni i doświadczeni
osob. ze nauki systemów
konkretnych mi doświadczeni, tzn.
jei analizuje. Nauki jednego
systemy konkretni doświadczeni,
przytaczam historyj, które
nie jest sama. Zwrócić, mi byś
pnieć i uświadczeni konkretni
rekonstrukcji peony neocysty.
Istnieć chodzi o uświadczeni
konkretni. to tu wiśsz.
wydy nauki a nauki
nie ma. Z tego wynika, że definiuje.
" Nauki jest to uświadczeni uświadczeni
konkretnych, uświadczeni myś
doświadczeni i obliwonych na
logistyczny myśli po krebowych
określenie i ze nauki (określenie)

ona i nauki) przytaczam byś uświadczeni.
Na tem dyskusji pnieć.

Posiedzenie 15
11 marca 1881 r.

Zestawiono przytoczone dotychczas definicje sztuki,
i tak - 1/ sztuka jest tworzeniem, 2/ - od tworzenia,
3/ - kształtowaniem, 4/ - wyrażaniem, 5/ wyrażaniem
ucenia (tworzeniem ułtądów, które wyrażają uczucia
i wywołują uczucia), 6/ - tworzeniem ułtądów,
wyrażających myśl i obliczających na wywołanie
myśli pokrewnych; definicje 1, 2, 3 są zbliżone
do siebie; definicje 5, 6 są odwróceniami defi-
nicji 4, 5, najmniej wątpliwości budzi defini-
cja 5, która w porównaniu z poprzedzającą
wyprowadza nowy termin „ucenie”; definicja
6 wyprowadza nowe pojęcie „myśli”; na jednym
z poprzednich posiedzeń została przytoczona
jeszcze jedna definicja, nad którą została
otwarta dyskusja, definicja 7 brzmi:
Sztuka jest tworzeniem kompleksów
rzelnych lub kompleksów przedstawiennych,
wywołujących postawę estetyczną, lub pro-
wiz - sztuka jest tworzeniem ułtądów,

wywołujących postawę estetyczną.

Definicja ta wprowadza termin „estetyczny”,
czego słotyckas uchwiliłony i obawy przed tym
nowym słowem.

Nad tą definicją wygłoszono kilka dyktand.

Przedyskutowano także, że jest to wy-
soka: istnienie ułtądów, nie odnoszące się do sztuki,
a wywołujące postawę estetyczną (Hansel).

Następnie ułożono się do pracy, że jest
i za wysoka, gdyż jeżeli nie będzie to sztuki
wywołuje postawę estetyczną.

Antoni definicji, replikując na pierwszy raz,
uważa, że należałoby trzymać się pierwotnej forma-
ty, a wówczas, gdy określimy sztukę, jako kom-
pleks przedstawiennych, w którym mają miejsce
i sądy przedstawione, to nie trudno będzie
wyzłomować z niej tego rodzaju wytwory,
jak samostki; wobec powyższego sztuka
przypada, co się nazywa koniecznością
psychologiczną, ponieważ to nie ma miejsca
po prostu samostkach.

Zaczynam, iż z tego wynika odmiennie
słubki nie goją się doświadczenia, aochi-
lechność.

Autorka definiuje utwór jako, iż wóła się
marchu przegrywając się wydaty tylko, wobec
asii doświadczenia (np. pociąg Elka Adama)
i gość przedstawił.

Zamierzam, iż wobec np. tego sposobu ^{wyrażenia}
jak opisany talerz, dywan zachowujący
dwójką postaw: z jednej strony mamy przed-
miot najtkroci, z drugiej - doświadczenia; nie ma-
my jej natomiast wobec oznaczenia opodocy-
na formach geometrycznych, aochitebny.

W związku z tą uwagą podsumowano, iż na
samochód można patrzeć dwójką, t.j. m. i.
i jako na doświadczenia.

Przeciwko temu rozumowaniu zdaniem
doświadczenia wyraża to starożytny obiekty,
ponieważ oni wszyscy, co jest piękne,
jest doświadczeniem (doświadczenia)

Zamierzam, iż tak szeroko pojęte zna-

całem wyraża, słubka odpowiada jego pierwot-
nemu najtkroci, jako rozumu, obojętnego
to, co można zrobić mniej gnie; dyktando pociąg
zaczęło najwac tej nazwy dla oznaczenia słubki
pięknej (beaux arts, belle Kunst).

Zapropozowano nadanie definicji artystick
odmiennego brzmienia, a mianowicie - słubki
to jest tworzenie wrażeń, mających na celu
wywołanie postawy estetycznej.

Zamierzam, iż tak zmienioną definicję należy
naupodobnie wyrażać, tylko, a to dla uproszcze-
nia właściwych doświadczeń słubki od innych przed-
miotów, gdzie poza celem podległym uwzględnieniu
je estetycznemu.

Autorka definicji opiera się na miarę, choro-
daje, iż założenie celowości tworzenia przesy-
sponanieszowej twórczości artystycznej;
stojąc na gruncie formuły pierwotnie
profanej i analizując przebieg wywo-
łane przez doświadczenia a przez wybór
techniki, wywnosi, iż wobec tego estety-

niego raczej wiele jest artyfaktu, gdyż tymczasem wobec dziecka zabawy artysta jest twórcą, który praca nad tworzeniem wielominowat się niegłęboko z rzeczywistości.

Trzebażo uważać, że artyfakt, osiągnięty ma w tem jednak cel jakis i może się dać w ten sposób określić negatywnie różnicę pomiędzy dziełem sztuki a wytworem techniki, najszybciej powiedzieć, jako nie przeznaczony do celów praktycznych.

Zapropozowane, by jednak wrócić do smodzyfikowanej formuły, określając cel, byłaby jako samowiedzą artyfakt, bądź jako coś bezosobowego i najszybciej zmienną definicję wyrazem „przedstawicielstwo”

Wyjaśniono, że nuda samostochu wybita z celowości użytku; przedmiot praktyczny może być piękny, lecz nie jest to konieczne, a w niektórych wypadkach użytkowanie przedmiotów praktycznych może być piękno samostochu, aeroplanu itp. jest dostosowaniem do funkcji; dalsze to powód

wiekowym estetyzmem najszybciej, jak de Corbuzier, do uszanowania estetyzmu do tyłu, co jest dostosowane do funkcji (na estetyzm, raczej)

Wyjaśnienie to najszybciej uważa, że, jeśli chodzi o takie przedmioty, jak telewizor lub dywan, to forma zasadnicza, użytkowa jest w nich zastania, upiększenie natomiast - czynnikiem dodatkowym; przedmioty praktyczne są 1° przeznaczone do jakiegoś użytku, 2° najszybciej obiekty do zafabrykowania; są ludzkie przedmioty użytku przedmiotów użytkowych: istnienie nie czyni przyjemnego wrażenia dywanu w terenie figuralnym; zasadniczo - im mniej jest czynnikiem technicznym - tem większe obiekty do zrealizowania estetycznego.

Rzeczono uważa, że upiększanie w samech obiektach różni się od upiększania w dziele sztuki innym zakamienieniem rozumowym, najszybciej bardziej abstrakcyjnym obrobkiem.

Przez to rozróżnienie przyjęć estetycz-

nysh, które w osnowie swojej są zawsze
funkcyjne, preniezione zjawisk czasowych.

P. Profesor, rozumując dyskusję, stwier-
dza, że stage ntajnać umiarang definiacji,
jest - mianem rzeczotho - nieuniknionem odwo-
łanie się do intencji; a to następująco
mając metodologię: poruszając się do defi-
nicji skutku, nie należy się bawić z tem, że
definicja ma się ufać w opisywaniu do ce-
chy zabrosu przedmiotów, podporządkować
pod ten termin; wyraz „skutek” jest wyra-
zem potoczonym, który ulega wielobrotu
prekwalifikacjom, dosłownie wyrażone do róż-
nych ujęć; możemy w tym, czy w inny
wypadku wyrażać zabros, lecz ujmując
go historycznie, nie możemy wyrażać ciek
wzrostu dla rzeczotho bez względu
wypadków. Wyciągając konsekwencję
z całości skutku dyskusji nad terminem
„skutek”, P. Profesor zauważa, że, jeśli
definicja ma być dobra, to zawsze musi

dobrze wadać pomysłowi definicji;
jak „kwalifikacja”, „nazwa”, „estetyczny” i „inten-
cja” (ten ostatni z wyjątkiem lub mniej-
szymi zastrzeżeniami).

Posiedzenie 16

d. 29 kwietnia 1981 r.

Na ostatnim posiedzeniu podjęto próbę zdefiniowania pojęcia sztuki przez przeciwstawienie sztuki i przyrody. Punktem wyjścia rozważań było zagadnienie, co jest estetycznym myśleniem - piękno sztuki, czy piękno przyrody. W literaturze tej myślimy o tym, iż wielu filozofów, z których jemu dawałi pierwszą naturę i inni sztuce.

Naturę przyjmował pierwszą naturalizm (Arystoteles), który twierdził, iż natura, jako mór, jest myśleniem o sztuce, która jest sztuka. Jest to klasyczny pogląd grecki.

Pierwszą sztukę przyjmował idealizm (Hegel, Schelling), twierdząc, iż sztuka myślenia jest nie konkretna natura, rozumiejąc, że natura tego nie czyni, zatem jest nie sztuka. W Polsce na tym stanowisku stał Henryk Stanczyński.

Łącznym rozważaniem zagadnienia różnicy między charakterem estetycznym przyrody, a charakterem estetycznym sztuki, byłoby rozważanie dyktetyczne, jednakże tymczasem jest to rozważanie analityczne.

Próbę takiego rozważania, dokonano przez Stanczyńskiego.

podjęł p. Profesor jako zagadnienie dyskusji. Próba ta brzmiała: „piękno przyrody jest pięknem natury, piękno sztuki jest pięknem myślenia o naturze”. Dla należytego zrozumienia tej definicji należy ustalić, co Kant pojmował przez „piękno myślenia o naturze”, w zależności bowiem od tego, czy chodzi tu o coś psychicznego, czy też o coś realnego, co jest jedynie odczuciem przez psychiczne, można to przeciwstawić przeprowadzić na planetyzacji twórcy, lub też na planetyzacji młodego. Jedyną ogólną postawą Kantu wskazywałaby na to, iż uwzględnić on raczej odczucie.

Wydania się tu zagadnienie, czy piękno sztuki jest zawarte n.p. w realnym ujęciu barw obrazu, czy też w ujęciu myślenia o młodego. Na zagadnienie to możemy odpowiedzieć wzięwszy pod uwagę pojęcie. Odpowiedzi na pytanie na koncie obywatela - gdzie w poezji nie może być mowy o różnych ujęciach realnych po- rozumiejąc, że ona jedynie przez myślenie, które tworzy i odczuwa. Chodzi tu zatem o piękno czysto myślenia i to może tłumaczyć stanowisko na planetyzacji odczuwania.

Poezja operuje myśleniami odczuwania i przeciw-

między o naturę, wobec której mamy tylko wyobrażenia postnegawer. Jednakże inne chciały sztuki jak n.p. plastyka zbliżają się do natury. Wzrostem jednak razi wobec natury tylko postnegawer, wobec sztuki dołożony coś od siebie, jakkolwiek w mniejszym lub większym stopniu, zależni od tego czy mamy do czynienia z poezją, czy z plastyką.

Sztuka jest więc z tego punktu widzenia niedo-
nolita, tymczasem istnieją pewne stałe cechy, różniące
sztukę od natury. Pierwszymi rzecz o rozpatrenia tych
różnic.

Poetyka

zmiętność, niepokój;
miej czynników;
równo-materiałność;
porównanie kilkoma;
zmysłami;

Sztuka

statość, spokój;
mniej czynników;
jednomałerność, <sup>uprzed-
nie-</sup>
porównanie jednym
zmysłem;

Te przeciwieństwa potwierdza zdanie Desiré'a;
„sztuka jest nieogor biedniejsza od przyrody, ale w tem-
li jej bogactwo”.

Jan Gracowski

Posiadam 17.

ol. 6 maja 1987r.

Jenow jednak zasadniczo różni się między naturą, a sztuką
daje czynnik odgraniczenia w sztuce.

Przemiędzy kadek sztuki jest w ten, czy inny sposób
ograniczone, ujęte w ramy, i oddzielone od reszty rzeczy-
wistości. W malarstwie sztuka do tego ramy, w rzeźbie cokoł,
w sztuce teatralnej spolykamy odgraniczeniu czasowe i prze-
strzenne przez karkł, ramy sceny i t.p. W przyrodzie
nie spolykamy tego tego odgraniczenia, możemy wyis-
tko rzec, porównamy to, czego orestu i my sami
jesteśmy. Stanowi to więc zasadniczo różnicę między
naturą, a sztuką.

Hammann kładł duży nacisk na tę różnicę.
Twierdzi on, iż czynnik ramy w sztuce nie jest przypad-
kowy, ale przeciwnie, rozmyślny i celowy. Czynnik ten
można odróżnić także i w architekturze, co specjalnie
myślami myśłuje w architekturze Moskiewskiego oem-
rarsu.

Zasadniczo różnicę między naturą a sztuką spo-
łykamy również w stosunku między względem nich.

Stosunek człowieka do natury jest wieloznaczny,
do sztuki zaś jednoznaczny – to jest taki, jaki nam-
na nam artysta. wobec natury stosunek ten my sami
myślimy, wobec sztuki ulegamy takiemu, jaki
nam wybrał artysta. Możnoby powiedzieć, że wobec
natury my sami jesteśmy zaradcom artysty i możemy,
wobec sztuki zaś tylko możemy.

Sprawa tych różnic stosunku może do sztuki
i do natury zajmowali się estetycy Conrad Fiedler
i Hilbrandt.

Hilbrandt zwrócił uwagę na jedną róż-
nicę, którą możnoby nazwać optyczną.

Mówi on mianowicie, że kontemplacja jest możliwa
jeżeli wtedy, gdy oczy są nieruchome, tak, jak to
się dzieje, gdy patrzymy w nieskończoność. Zdobieniem
jego sztuka ma właśnie stwarzać możliwość kon-
templacji przez przedstawianie przedmiotów w ten
sposób, jakby były oglądane z nieskończoności.

Natura i sztuka mają zatem warunki osobne.
Sztuka jednak może stawać sobą dla siebie.

1. Konieczność w innych osobnych warunkach

i doprowadzić do jej wyznaczonej realizacji;
lub 2. Starac się przymusić swoje osobne
warunki i zbliżyć się do przyrody.

Drugą z tych dążeń uwypokula się, gdy się
równa się różnic stylów – klasycyzm wyodrębnia
sztukę – barok zbliża się do przyrody, do życia,
przez swe dążenie do nieograniczoności i nieokreślono-
ści.

Jan Gracjanowski

Poseidzenie 18. du. 13 maja 1934r.

Głównym zagadnieniem zebrania było czy w sztuce są czynniki poraestetyczne, a jeśli są to czy je należy ^{przynajmniej nie do wzmocnienia wprowadzając} konserwować czy też usuwać. ^{Wchodzą one}

1) Jakie są w sztuce czynniki poraestetyczne?

Na wstępie dyskusji przypomniano o definicji terminu „estetyczny”. Z zakres jego może wchodzić zarówno to co jest dodatnio estetyczne jak i ujemnie estetyczne. Wp. teory wzmianste rzeczy porostają estetyczne mimo ich piękna czy brzydoty tam, że ten termin obejmuje wszystko, co wzmianste ~~coś~~ ^{coś} budzić może kontemplację, ale w takim razie może w sztuce niema czynników poraestetycznych.

Ostatecznie p. prof. przypomniał, że za estetyczne przedmioty uważamy te, które wzbudzają swoim wyglądem dodatnia lub ujemna reakcję tj. co nasuwamy kontemplację estetyczną. Nie znacząc to, żebyśmy z kontemplacji usuwali czynniki uśmiechu, bo po kontemplacji zawsze następuje decyzja uśmiechu tak samo jak nie może

my usuwać czynników intelektualnych, które mogą być potrzebne do przygotowania do zrozumienia czegoś. Po tem wrócono do wypatrywania, co jest czynnikiem poraestetycznym w sztuce. Dyskusja najpierw czy nie będzie ten tendencja. Dobrze wyrażających i innego pomówienia tego terminu nieporozumieniu p. prof. proponuje zdefiniować go najpierw.

Mówi czynnik poraestetyczny jest właściwie tendencja, bo każdy czynnik poraestetyczny ma pewną intencję, może to nie będzie coś tylko intelektualnego lecz może będzie to coś obliczonego na efekt praktyczny.

Pytania się pierwsza definicja (przedmiot sztuki) tendencyjnego jako takiego dzieła sztuki, które ma za zadanie wywołanie postawy praktycznej, propagowania jakiejś tezy, idei, która ma wywołać pewne zmiany w życiu. Stwierdzono, że są dzieła sztuki tendencyjne np. powieści społeczne a więc pierwsze pytanie było rozstrzygnięte: istnieje czynnik poraestetyczny jest nim tendencja. Na to jednak zauważono, że może czynnik tendencyjny jest mimo to poraestetycznym a to dlatego, że jest on

może temu samemu, co czynnik intelektualny
albo w nim się może zawierać. Stwierdzone
jednak, że ani się w czynniku intelektualnym
tendencjonalny nie zawiera ani mu nie jest
podporządkowany, gdyż pierwszy jest czynnik
wewnętrzny w przeciwstawieniu do drugiego
jako ~~on~~ zewnętrznego. Następnie dyskusja wsi-
neta się nad drugim pytaniem:

2) czy należy czynnik porządkujący przylegno-
wać w sztuce czy też raczej usunąć?

Wsp. chciałoby przedstawić czynnik dyktujący nie-
chęć wyciągania zadyktu praktycznych konser-
wencji, ale ktoś inny chciałby wprowadzić zmianę
w ustroju społecznym to jeżeli artysta
chce być mianem co w rzeczywistości to
czy ma prawo wyjść poza pewien zakres, a je-
żeli wyjdzie to czy to daje estetyczną wartość
czy nie? Rozmówca nad tą sprawą dyskusji
profesor konkluduje stwierdzając, że ile jest
twórców było wiele powściągniętych temu miejsca i robi-
ła kontemplację estetyczną. Pojawienie się

tendencji można dążyć rozumieć 1° jako
nadanie dziełu typu charakterystycznego
2° jako wyjście poza pewien zakres, gdyż ten-
dencjonalność zbyt silnie występuje tam, gdzie jest
kontemplacja. W drugim rozumieniu ze wzgle-
du na sztukę jest organizm czynnik u-
jemnym w dziele sztuki, w pierwszym nie jest
czynnikiem lecz owszem jest dopuszczalnym.

3) Powstało (jednak) nowe zagadnienie: 3) jeżeli artysta
nie przewodzi pewnego zakresu, tak że tendencja
nie skłoni kontemplacji to, czy wtedy jest ona
tylko dopuszczalną, czy też nawet może i pod-
nosi wartość dzieła sztuki? Według jednego z u-
czestników dyskusji tendencja odpowiada czynni-
kowi intelektualnemu i tak jest nieharmonii-
zowaniem czynników tego ze sztukowym obiektem
wartości dzieła sztuki tak mów odwrócić har-
monizowanie z elementami sztukowym ele-
mentem intelektualnym a więc tendencjonalnego
potęgą jego wyrażającą prężność. Tu głos zabrali
dwajna profesor (rozstrzygać dalej myśl: Przyjmujemy

je czynnik tendencyjny pociągający ją do
stani tam, je nie ono staje interesującym,
je gdy stanie przed nim widzi ją blis-
kawicą oblicza go jąca myśl, idea to
może naogół nie tendencyjny len raczej
czynnik intelektualny ideowy na to wpływa.
Teraz podawa pan profesor pytanie
sa tamie dżeta stani w której tendencja
jest potrzebna. Ołowa o pomniku patrioty-
cznym. Czynnik patriotyczny jest tu konieczny
gdyż sama (także) niekiedy pomnika tu
nie wystarcza tak samo, jak nie może być
pomniki społecznej bez tendencji. Wa to
wymnieto, je pomnikowi tak samo, jak
plakatom, jachtom lub pospolitym reklamom,
nie można uważać za dżeta stani, na to
jednak pan profesor odpowiedział, że gdy
by wystąpił pomnik z samym dżeta stani,
to niewiele by zostało nerby. Tu wymnieto
projekt, by określić bliżej „tendencje”. Tenden-
cja to styl, co propagowanie pewnych idei

40
w przedmiotem stani, lub raczej to dżeta
to stani jest tendencyjnym, które sa pewne
nieltem stani dżeta stani pewne stani
popelnienie i przy ich pomocy wprowadzić umiemy
w ustroju społecznym.

Wymnieto pytanie w jakim stopniu
do tendencji jest idea. Idea może nie
stani z dżeta stani, może być jego owo-
wą, ale też może nie z tą ideą stani pro-
mienię wprowadzenia jej w życie.

Reasumując w tym dżeta dżeta dżeta,
pan profesor stwierdził, że tendencja jest czyn-
nikiem 1° niekoniecznym 2° niekiedy przy
wartości dżeta stani, jeśli jest czynnikiem
dżeta i nieharmonizowanym, ale, który
niekiedy potęguje wartość dżeta stani, jeśli
stani go wewnętrznie.

Tu profesor wysnuwa następne pytanie:
5) Czy poza ideą i umiłowaniem jest coś więcej
w pomniku np. botnika Wittiga?
Jest tu pewien czynnik glorifikacyjny, ale

czy da się on sprowadzić do czynienia zwy-
stowego, w rentu upadła, ale może do
intelektualnego lub do tendencji.

Jako, że ma cechy raczej zewnętrzne. bliska
tendencji więc raczej do tego czynienia.
Między tym czynieniem globalizacji, upra-
wnienia, a tendencyjnym są jednak
różnice, gdyż z def. tendencji wynika o zmia-
nie w ustroju społecznym, tu zaś raczej
o zachowanie jawniej tradycji, czy dla ho-
gor. Wynika to jednak, że są dwie setki
tendencyjne, w których tej chodzi o zach-
wanie tradycji np. u Siemieniwa.

W odpowiedzi podkreślił pan profesor, że
jest chodzi o pomysł to dla nie chce
nie wytworzenia nowego uchwycenia tra-
dycji lecz czegoś co nie jest tendencją,
lecz raczej pomysł ~~już~~ ma coś, upra-
wnienie, wręcz liogor.

Zebrał pan profesor, projekt-
ując powołanie na przykładzie zebrań

41
zagadnienia; czy poza tendencją nie wystę-
pują inne powroty poraerstetyczne
przy dochodzeniu przed dźwiękiem sztuki.

Posiedzenie 19.

20 maja 1931.

W dalszym ciągu jest omawiane
zagadnienie czynników pozaestetycznych
w dziele sztuki.

Pan profesor podaje jako uzupełnienie
dyskusji poprzedniej klasyfikację stosunków
między czynnikami estetycznymi
i pozaestetycznymi w dziele sztuki.

1. Czynnik estetyczny i pozaestetyczny
mogą istnieć obok siebie i nie wchodzić
z sobą w związek.

przytłum. a. Czynnik pozaestetyczny
może przysparzać czynnikowi estetycznemu
niekorzystając t. w. postawę
estetyczną odbiorcy.

b. Dwa czynniki godzą
się, porwalając odbiorcę na głębiej
reagowanie tak na jeden jak na drugi.

2. Czynnik pozaestetyczny
może stać się warunkiem

42
wzrostu estetyczny. Stać się np. bodźcem
dla artysty dla stworzenia dzieła sztuki,
w którym czynnik pozaestetyczny istnieje
tylko jako idea tematu.

Wobec tego zostało rozważone
zagadnienie: Czy przedmiot posiadający
stosunek estetyczny wywołujący
wzrost estetyczny
jest dziełem sztuki?
jako przykład rozważano plakat.

Wysunęto myśl, że plakat nie jest
dziełem sztuki ponieważ:

elementem konstytutywnym
plakatu jest czynnik pozaestetyczny
czynnik estetyczny tylko elementem
dopełniającym.

Ponieważ tak sformułowane
stanowisko prowadzi w konsekwencji
usunięcie z kategorii dzieł sztuki
wystawek dzieł przedmiotów, w których

zachodzi powyższy stosunek czynnika
estetycznego względem poraestetycznego,
wynikło formułę, iż o przynależności
danego przedmiotu do kategorii
dzieł sztuki należy decydować przeważa
czynnik estetyczny, ewentualnie
równowaga obu czynników, przeważa
element poraestetyczny dyskwalifikuje
dany przedmiot, jako dzieło sztuki.

Druga propozycja. Glazująca do stworzenia
formuły wytyczającej plakaty z poziomu
dzieł sztuki buntujące:

Czynnik poraestetyczny może być
natury a. "idealnej"
b. "materiałnej"

w dziele sztuki może istnieć tylko
pierwszy rodzaj elementów poraestet.
W tym jednak w tym wypadku
zachowanie równowagi na nie-
czynnik poraestetyczny

nie dyskwalifikuje danego przedmiotu jako
dzieła sztuki.

Argumenty sprzeczne dające do wzięcia
plakatu między dzieła sztuki buntujące:

1. Intencje poraestetyczne posiada
tylko krótki stały afisz,
artyista ma prawo kierować się
jedynymi intencjami artystycznymi.
Zatem ~~artystyczny~~ czynnik
poraestetyczny może kwalifikować
jako utrudnienie pracy artystycznej,
nigdy zaś jako konieczność
wyłączenia elementów estetycznych
z dzieła.

2. Różnicowanie stanowiska zbyt dogmatycznie
ograniczającego dzieła przedmiotów różnicujących
do dzieł sztuki są zgnębne, ponieważ
przedmiot wywołujący postawę estetyczną
a jednocześnie nie będący dziełem sztuki

(ani też jasna dietem natury) jest
niemożliwy do zaklasyfikowania.

Skąd konsekwencja ogólna wynika,
i w dyskusji nad klasyfikowaniem
przedmiotów fizycznych należy mieć
klasę artystycznego generyum, a brząc
pod uwagę dany konkretny
przedmiot — wglężyć na kryteria
selekcji własne, pryncypie estetyczne.

To stanowisko musi być uzupełnione
przez obiektywniejsze kryteria istnienia
intencji artystycznej wobec istnienia
nie tylko obiekt sztuki i nie obiekt sztuki
ale i obiekt sztuki dziełnych postaci na obiekt
sztuki udane i nieudane, te zaś ostatnie
postawy estetycznej dodatkowej nie wywołują.
Uzupełnienie to jednak przedwysobieniem
porządku na szczeblu konieczności rozróżniania
przedmiotów estetycznych i artystycznych.

Na zakończenie przedkłada

44
rozporządzenie dyskusję na temat zasadniczy:
wskazać elementu praestetyczny
w dziele sztuki względnie umiarkować
za sobą.

Odniesienie kryterium intelektualny,
który wyobrazony jest z obiektu sztuki
na pewien fakt rozumowania
przez wola i postawy porównawczej
wobec obiektu sztuki, postawy dążącej
do rozpoznanienia tego obrotu, naszej
żądny wiedzy. Przekładem jest tu
stosunek kryterium do powieści
psychologicznej.

W dyskusji omawiano także niektóre elementy formalistyczne w sztuce.

Wysunęto cyfry techniczny, dekoracyjny, techniczny.

Pierwszy podmiotu powstania nie istnieje on w sztuce, ale jest niejako nutowany na podstawie obserwatora, który wobec dzieła sztuki zauważa jedną z wielu motywów postaw formalistycznych i stanowisko ekonomiczne.

Cyfry dekoracyjny został uznany za element estetyczny, wywołujący postawę estetyczną, ale wobec pierwszej w jej całości, a nie jej formalistycznych elementów, które mogą być dziełami sztuki.

W kwestji cyfry technicznej

zapętko dwa stanowiska

1. Wprawdzie poznawanie elementów technicznego nie jest identyczne z postawą estetyczną, jest ^{jednak} integralnym składnikiem, gdyż nie można przejść bezmyślnie do dzieła sztuki, nie znając techniki.

2. Proces poznawania środków technicznych nie jest postawą estetyczną, ale jest warunkiem wahającego przejścia estetycznego.

Do rozpatrzenia konkretnych przykładów z zakresu architektury i plastyki w konkretnych przykładach i należy odróżniać wobec techniki stanowisko artysty i widza. Stanowisko pierwszego jest jasne i nie nasuwa wątpliwości. Widza niejednokrotnie dowiadujemy majomości techniki wobec różnych rodzajów sztuki.

Prytem należy położyć i doskonalsi

zamiast artysty odchodzić od procesu
porównania środków technicznych.
Oraz filozofie rozprawić się z
wobec estetycznymi i formalnymi
i porównawczymi technikami.

Znamyśmy zatem techniki
stwierdzić nam do zrozumienia był
zagadnicą; które stanowiłyby odtąd
a które bez odpowiedniej wiedzy o technice
rozstrzygnięte być nie mogą, a których
rozstrzygnięcie wymaga intensywności
funkcyj estetycznych. Oni natomiast
techniki porównania są również
do zwrócenia uwagi na niektóre
subtelniejsze przekroje.

Zatem myślenie techniczne
jest raczej myśleniem porównawczym,
intelektualizmem, będącym na usługę
myślenia estetycznego. Dylemat
ten myślenie „zastawia” technicznego
może umożliwić zapisać postawy

46
estetycznej, a zwrócić do rozważania
postawy zawodowca.

Posiedzenie Du. 20 I 1931.

Dyskusja dotyczyła w dalszym ciągu
elementów technicznych w sztuce.
Omówiono kwestię faktury w malarstwie,
wskazując iż ta nie jest identyczna
z techniką i stanowi odrębny wymiar
funkcyj estetycznych. Jdąc technika
to mniej więcej szerokość wiedzy,
a faktura to indywidualny
sposób osiągnięcia wyrazu artyst.

Niedyskutowano natomiast
inne aspekty, które uważano
za porównawcze.
a. fantastyczny - ten podniósł
do ideału myślenia i intell.
b. zainteresowanie treścią.

Wyrażenie zainteresowanie
 kształce wam uchem i, w sztukiem
 piętyca est. i, które, które
 up. sawany, które krowka
 policyjnej i, jest clem. nie wchochym
 do sztuki, postawy estetycznej
 Dmy leknie dret lot. moim
 piętyca traci, interesuje go nie
 w obu powyższych ujemnościach.

Nawiasowo (ter wyników)
 omówiono istnienie jednej estetyki
 lub wielu dla każdej sztuki osobno.

Posiedzenie 14. X. 1931 r.

P. Profesor pokazał kilka barwnych reprodukcji
 obrazów Maneta, Van-Sotha: Łaska, zapłyty
 an. kładym razem, która obrac się profeta i koma
 nie i dlatego.

W obrazie Maneta / rozważa o niej laoni / pod-
 noszą nastój, ^{wprost} ~~gest~~ ^{i spokojnie} ~~baon~~,
^{istotnie} ~~rozważa~~ ^{uogólnienie}, to
 odwołanie do każdej postaci, za-
 gadformaci kreści w związku z różnym wyrazem
 sławy rozmarzenia, gesty, kłębów i mglistości,
^{wyrażenie odmienności} ~~apetyt~~
 Subtelność ujęcia tematu, myślenie, natural-
 ność, powściągnięcie, wartość kompozycji, jas-
 ność. Paniono niekwestionowanie kreści, mono-
 tonię barw, składowanie sekcji, sekcji
 (zbyt dużo tematy kompozycji, subtelność (głębokość)
 fotografii, brak powściągnięcia, inialety.

P. Profesor, resumując wyznaczniki
 asfania i stusiofetyge rozbicia w bar-
 cionę i golon, zaznaczył, że obraz ten ma się
 profeta z względu na koloryt / barwy /

zjawie), skoncentrowanie uwagi na osobach
(to wlasnie bylo nowoscią u impresjonistów -
u dawniejszych malarzy portrecie w takim
wyposazeniu zazwyczaj ginsty na tle kra-
jowosci, tu obraz pokazuje ciutobladnie
to, co kreka, naturalnosc (brak potra-
fist to fiden z pierwotnych niegotowa-
nych obrazow), pismo gorki, jakby obraz
nowi.

W obrazie Van-Sozha (krajowosc wie-
sionny) profusorow koloryt, stylizacja
(dren), kompozycja (podziat na dwa plany,
ocenacenie punktu sredkowego, perspektywa,
pozycja, naturalnosc, zignie barwy wody,
krafnowi impresji (wisnosc). Janioro koloryt
(molty), radmierne wyomierze drzew na pienu-
socy planu obrazu, przekroczenie zniekosto-
cen w drzewach, co jakoby ma byc krefu-
cja abrydzenia widsoni obrazu, radmierne
zkrócenie perspektywy, niejednolitość
techniki blizkiego (ciutobladna): dal-

szego planu obrazu (gonka).

48
P. Profusor, mowiaj, ze istotnie obraz
moze sadzic: swoj mowz by dzonych. Wy-
niste napad i nfigle u gory: dolu tozale
czony obraz niemozonym prostozemnie. Lue,
razdunije z wyraznoscia, adzeta osigzoge
wrazenie glębi, powietrza. Obraz jest pje-
ny: przescony niosoz, o kolorzie jasnym
i iniezym; przekroczenie linii pionowych
i wyznaczenie szkieletu, poglów: gatęzi kyo-
li stwara wrazenie pglu - dynamism,
tak charakterystyczny w obrazach Van-So-
zha; uderza prostota ujęcia, natural-
nosc kompozycji, brak wyoznakania, dze-
nia do monumentalnosc i jakiejś i jakiejś;
w obrazie występije nawet moment
przygadkowosci kompozycji, jonez co nijk-
sa zif pje naturalnosc, nasgot jakob
Manet: Van-Sozh nie sanicobynali jej
wyboru; obraz nie jest prostozemny,
jest zgnij, pety nastoje wsocennego.

Lubuski nad uboższymi Łakami (głównie
kobiety) odwołano do następnego po-
dzemku.

Podjęcie 21. X. 1931.

P. Profesor zabiera opinie wypowiedzi o obrazie
Łaka na poprzednim podjęciu. Byłoby ujem-
ne i gorsze, że Łak jest ile oświecony, nasz był
długo nie, - jakbyśmy plany za łak, - oświeca bród,
obraz jest wymuszony, zmanipulowany, a odgłos
tęli się na oryginalności, jest nieścisły.

Osoby, którym obraz się podobał, na podjęciu
decydującym podnoszą łak, ich zafascynację, kont-
rast samego łaka i opozycyjnej twarzy, prostotę
słownictwa, a więc wyraz nie, oświeca, naturalność,
inwencji twarzy, osiągnięta za pomocą ony niepo-
dobnej grzech się niektórym refleksom, wyrażeniom,
charakterystyczności twarzy (niektórzy, lecz
tęże łak nie są oświeca malarsko), spo-
kojny harmonijny koloryst, most osiągnięty
przez owe szczególne oświecenie głowy, umie-
jętne złagodzenie monotonnego łaka przez
umieszczenie błękitnej opaski za białymi.

Jeden z uczestników podnoszą, że
wyraz mądrości nie zawsze ma znaczenie-

nie ujemne, czasem mądrość to samo, co
charakterystyczne, wyjątkowe, indywidualne wyjęte.

Na to ktoś może uwagi, że ubrać jest
ełka niego smaczniejszą w znaczeniu ujemnym
i straszącą.

P. Profesor pokładając uwagę na 4 kate-
gorie, a, które sążdać wyjątkowego charakteru
stylu tego profanów, probować powtórnie obra-
żać i przywołując sobie wyobrażenia
o nim uwagi.

Jedną z nich uważa być tego, co widać
w bezwzględności (całości, kaskady, kumpozycja),
drugi z nich uważa być przedstawienie przed-
miotu (lucnie, brzo, onch, gesty, brzo-
określone sposoby przedstawienia / naturalność,
maniera), czwarty - rozumie się i wyobrażenia,
jakości i potęgę wyobrażenia (umiejętność,
indywidualność, szczerość). Następnie za-
leży zwrócić uwagę na uwagę pierwszego ro-
dzaju, bądź do drugiego; uwagi o prostocie
i, jowialstwie - do pierwszego, drugiego

Kub III wyjątkowo

Jedną z nieuniknionych uwag, że
właściwie wyjątkowo pierwszy, który się z czoło-
wym: to co się widzi - widząc się z powagą i osobistą wagą.

Na to P. Profesor protestuje, że jest to
zaświadczenie o jego pomysłach, wyjątkowo
widać (początek katechizm) a katechizm i wyjątkowo,
za pomocą bliżej wyjątkowo i wyjątkowo wyjątkowo.

Jeszcze z uwagą o jego wyjątkowości, że każdy wyjątkowo
wyjątkowo można wyjątkowo być to z dwóch
stron - ze strony talentu i stylu: w tym po-
dwójnym podziale można umieścić przede
sobą wyjątkowo, wyjątkowo wyjątkowo P. Profesora.

P. Profesor, zwrócić się, że katechizm, początek
można wyjątkowo do stylu, a katechizm
III i IV - do talentu, wyjątkowo wyjątkowo,
czy wyjątkowo wyjątkowo w podwójnym podziale
tego drugiego katechizmu.

Wyjątkowo i wyjątkowo wyjątkowo natural-
ność i wyjątkowo / wyjątkowo wyjątkowo / wyjątkowo
całkowicie prostotą.

3

Posiedzenie 28. X. 1931.

Posiedzenie to, prowadzone przez, odbyło się w Konserwatorium.

Wybrano kierownika sekcji z P. Profesorem J. Zimmermannem.

Stukowa Konserwatorium p. adyunkt na per-
lepienie pociągów sonaty krótkiej Bachowskiej
(bez wymienienia kwinty: dyktu utworu).

Wzrost ten się podobał wszystkim.

Proponowano natomiast, powstanie, zagadnień, byżę
charakteru utworu, harmonię, rytm, dyktu.

Niektórzy (większość) zauważyli profus stuchanie
skrajności waroków. barwa: onitowa (zielona,
biała, czerwona błękit, niebieska, srebrna poirata,
srebrna i czerwona, od białej krawędzi aż do ciemnej, po-
lowanie, plusk deszczu, grucha tęczowa.

Trzy mi wieli adyunkt skrajności, zauważyli
kierownik ("metafizyczny"), podaje się do-
joni, wyrażające ewentualnie skrajności
utworu.

Portione odgłosów sągół przegibito sko-

51

jażenia: najwięcej uwagi u tych osób,
które miały skrajności z pociągami re-
sem; osoby skrajnie bezowocne i tym razem
nie przegibito skrajności.

Niektórzy zauważyli skrajności utworu -
rozbieżność, dyktu, smutek.

P. Zimmermann, zauważył uwagi, skraj-
ności, że skrajności, wyrażające utworu, byżę
sonaty nie było przygotowane - barwa i, jakby
skrajności (skrajności), zauważył do przodu;
mniej więcej zgodnie proponowano skrajności,
byżę charakter sonaty.

Ta sama osoba odgłosów barwa skrajności
Grieg (niektórzy bez wymienienia kwinty: dy-
ktu).

Osoby, którym utwor ten się podobał,
wyrażające - dyktu, dyktu, podziwianie,
barwa, oryginalne dyktu, niełatwo rytm,
barwa, dyktu, adyunkt.

Ci, którym utwor ten się nie podobał,
mniej o oryginalnym dyktu, przygotował dyktu.

53

czynności poraż. w muzyce i muzyce.

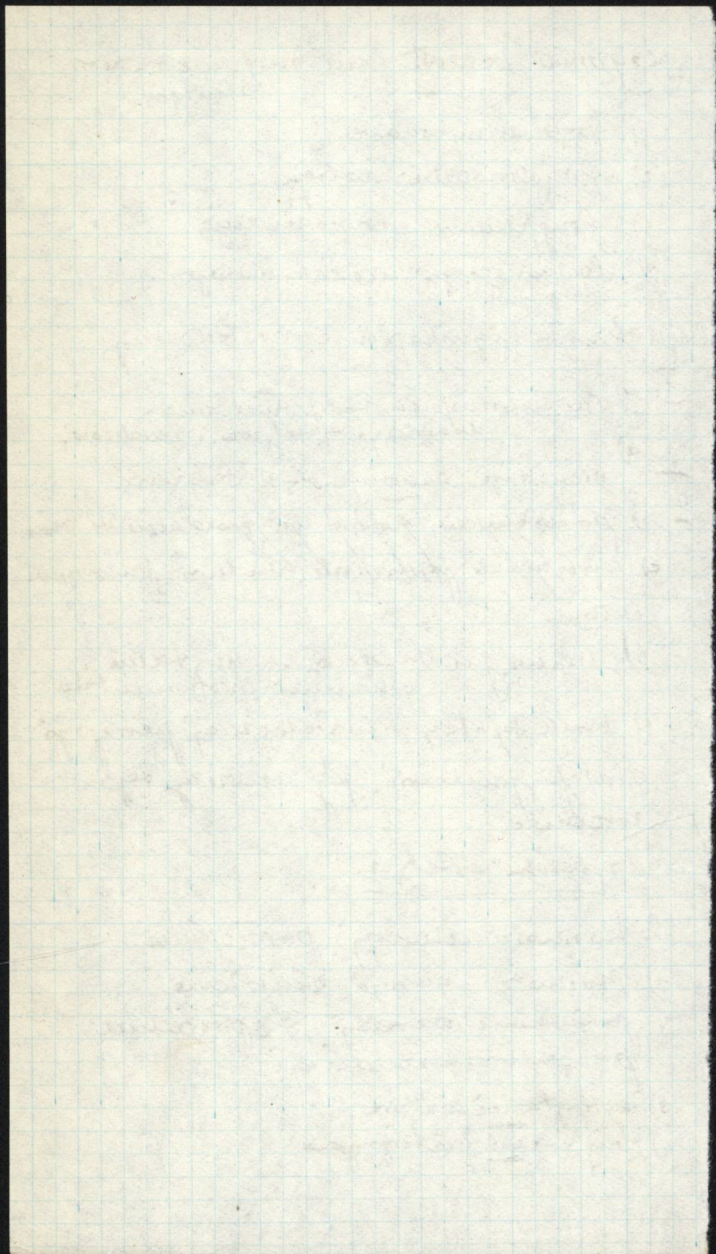
- 1) sprawa wykonawcy
- 2) przygotowanie nastroju.
- 3) przygotowanie wypowiedzi
- 4) Połączenie całego wykonawstwa

(czynności, wynikające z tej techniki)

- 1) Skierowanie i swobodę. Skierowanie
dowolnego gęstości i audycji.
- a) nieuchwytne budowy, stąd trudności
- b) podjęcie / budowa, jej podjęcie i podjęcie
- c) wyrażenie / podjęcie. Audycja / przygotowanie
całości.
- b) wzmocnienie / budowa / chętnie
bmiemnie instrumentów.
- c) brak syntetycznej, dźwiękowej percepcji
Hil / przygotowanie, jej / muzyka /
dokonać

(czynności estetyczne)

- 1) Możliwość analizy, przygotowanie
- 2) Możliwość użycia skupienia,
przyjmowanie / budowa / ekspresyjnie
porównanie analizy.
- 3) Skierowanie / autor
- 4) Przyjmowanie / muzyka



Utwór najotwartej miłośnicy, dmuś.

Twórca, to jest pojęcie, przynosi do nas
swobodę, zniknięcie, choć prędy a nawet byt-
ki.

Oczy, które utwór igie próbował podkreślić
jego płytkości, beztroskowo, stawał do niego obci-
ty, jako obywatel, dowieg.

Jedy pierwszą wykonawcą asygnował jeszcze raz
dla porównania tanie osobki. Świeży, po-
cieszający, trochę niespokojny, jakby ten utwór
bezpośrednio z serca z pustką i płytkością
foxtrotta; foxtrott dyle i jednak zabył wy-
prężyć, swobodę.

Obok utworem, wykonywanym przez pierw-
szego wykonawcę, była piosenka Mandelzona.

Wracanie najotwartej blade, choć pojęcie.
Próbowało beztroski wnętrza, bez głębi,
kroci, sekwencyjność utworu.

Posiedzenie z dn. 4 listop. 1931 r.

P. Ciulke po odcytaniu sprawozdania przedstawił systematy-
zowanie wyniki wypracowań uczestników poprzedniego
posiedzenia. Posiedzenie poprzednie odbyło się w Konservatorium
i p. profesor poprosił je na audycji muzyki. Zebrani postanowili
określić, co im się w odegranych utworach podoba, lub też
co się nie podoba. P. Ciulke przypomniał, że uwagę dawać
następujące czynniki:

1) W zakresie treści utworu: dyktando, wstęp dyktando, porządek
następstwa, melodia, tempo, rytm, tonacja, "kompozycja"

2) W zakresie przedmiotu utworu:

Tu p. Ciulke zauważył, że przyglądając się podział na muzykę
tzw. "czystą", wyrażającą uczucia, nastroje i na muzykę programo-
wą. Jeśli idzie o muzykę programową, to zauważył, że jej
przedmiotem może być 1) rzecz 2) postać 3) czas 4) wyświeślenie
5) diwiski przyrody.

3) W zakresie sposobu przedstawienia przedmiotu przez
autora wyróżniono prostotę, szorstkość, wdzięku, indywidualności.

1) W zakresie środków, jakimi operuje artysta:
rytmiki, podane w kat. I. P. Ciulke Siedzi, że kategoria
4^a pokrywa się z kat. 1^a.

Wymerata się krótka dyskusja nad ujęciem podziału
muzyki na muzykę cystą i programową. P. Profesor
zauważył, że sponie jest, czy muzyka cysta wogóle coś „przedstawi”
Można natomiast ^{być może} określić: wyraża „zaświat „przedstawi”.
Następnie p. Zimmermann odczytywał protokół
z aukcji przeprowadzonej na temat: „jak oddziaływa
muzyka?”

Uczestnicy aukcji, odpowiadając na pytanie: „jaki autor
jest szczególnie ulubiony” urządzili swój wybór zgodnie
charakterem twórczości danego autora, wskutek czego
aukcja nie wyróżniła poszczególnych utworów.

Specjalnie dla nas ciekawe było określenie upodobania
do muzyki solowej i symfonicznej.

Zmolewicy muzyki solowej podkreślali, że jest ona dostępniejsza
i przystępniejsza, zmolewicy muzyki symfonicznej
mówili, że ona opłatać, imponuje, ^{potrafi} zachwycić, podczas
gdy solowa tylko zachwyca. Muzyka symfoniczna ma

55
większe możliwości formalne, „^{i fineli}” „większej urody”. Ponadto
mijała moment młodości, a stawała moment społecny.
Pomyślano o muzyce symfonicznej myśleć o nam, że
uczestniczymy w uroczystości.

Na 24 odpowiedzi, 16 powiada, że reakcja ~~na~~ wobec danego
utworu muzycznego zmienia się zależnie od sposobu
wykonania, przy wykonaniu, że każde wykonanie jest poprawne.
Wielu uwagi podkreśla, że reakcja zależy także od ułożenia
w jakim przystępujemy do słuchania.

Główna dyskusja wymerata się na porównaniu
przy rozważaniu pytania: dlaczego więcej podoba się
utwór muzyczny słyszany po raz drugi, oceniając, jeżeli
za pierwszym razem podobał się.

Tedna z uczestników tłumaczyła, że dlatego często chodzący
na koncerty o tym samym już programie, że pragnienie
usłyszeć grę jakiegoś znakomitego wykonawcy. P. Profesor
w odpowiedzi ^{zauważył} ~~zauważył~~, że raczej zależy nam na po prostu
= umi utworu w dobrym wykonaniu, a nie na obserwacji
samego wykonania i dokonywania porównań między
porównań naszymi interpretacjami.

W dalszym ciągu, zamierzono, że za drugim razem łatwiej się

Stucha, nie uatrącając uwagi, aby rozwinąć brzmienie posre-
-żonych instrumentów, chętnie i obojętnie postrzega
motywy, i takniej wyraża się niechęć i akompaniament.
i ogarniający już przedewszystkiem to, co najważniejsze,
nie rozpraszając się drobnościami.

Jeżeli reakcja zależy od naszego nastroju przed stucha-
-niem utworu, to i takniej gdy już mamy utwór, przed
początkiem analizy możemy wykonać odpowiedni nastój,
przygotować się na stuchanie właśnie tego utworu.

Stuchając utworu mamy mały pojęcie o jego treści.
próbowaliśmy przynajmniej z rozmawianiem, a to próbowanie
zabawienie uwagi sprzyja przerywaniu estetycznym.

Gdy stuchamy prozą piętą przeważnie w nas ciekawość,
zapytanie: jak będzie dalej; a to przekłada się na ogarnięcie
całości.

Muzyki stuchamy najczęściej w wykonaniu obcym, a nie
własnym. Gdy czytamy mowę, możemy w dowolnym
miejscu zatrzymać się na chwilę, zsyntetyzować wyrażenie,
przypomnieć sobie poprzednie słowa, poczynić inne
słownictwo pisane, przestudiować więcej się manewrów.

Natomiast muzykę brzmienia i metrum - należy

od myślowości. Kiedy utwór stuchamy po prostu zależność
to jest mujeja, czyli, że bardziej samodzielną i prosto
przeżywaną obojętnie, przedniej.

Jeden z uczestników sądzi, że przy stuchaniu rozumi-
-ujemy pewien problem harmonij, z chęcią, gdy już rozumi-
-wamy odczuwamy, rozumujemy doświadczenie harmonij
budowy utworu - zainteresowanie słabnie. Jeżeli przy
pewnej analizie dylatujemy rozstrzygnięciem, stuchanie
początkowo będzie nas uduchać, jeżeli za pierwszym
razem budowa utworu będzie dla nas zrozumiała,
stuchając po prostu z tem większą ciekawością będziemy
się zastanawiać nad utworem.

Kto inny sądzi, że ^{jest} przy pierwszej analizie uporamy
się z komunikacją formalną, przy poczynieniu przeżywaną
już myślowości treści dzieła. Jest także zdanie pierwsze:
z początku poddać się wyrażeniu, gdy stuchamy prozą
długo niejdzie w kierunku estetycznym w analizie
utworu, ponieważ się dla mnie jego bogactwa.

Zauważono także, że często mowa kilkakrotnie
odczuwamy i poddać się jego merytorycznym urokom,
nie zwracając już uwagi na treść. Podobnie w muzyce,

Z początku szukamy treści, potem - szukając powtarzania
przenośnym „metafizycznie”, jeśli powiem, to określenie
p. Cukiego.

Jeden z kolegów przypomniał, że w r. 66. pewien
uczeń przy analizie utworu Thunera powiedział,
że cenny go rozumienie w utworze indywidualizmu autora.
To samo może być zdanie przy szukaniu utworu muzy-
cznego.

Posiedzenie z dn. 25 listopad. 1931 r.

P. Zimmermannowa odczytuje dalej wyniki aukcji.
Półowa odpowiedni miśni, że noli, gdy utwor jestopatrowy
tytułem, półowa woli utwor bez tytułu. Tytuł jest skierowaniem
uwagi w określonym kierunku i dlatego właśnie w muzyce
umysł takie znaczenie, bo muzyka wprawdzie jest dostate-
cznie zrozumiała dla słuchacza. Ci, którzy wolą utwór
bez tytułów motywów, to ten, że tytuł kłopotuje ich w odbiorze,
przeszkadza w swobodnym słuchaniu. Kol. Mikulowski
zauważył, że zbyt przywiązuje wagę do tytułu i sro-
gółu sporu pracy poezji estety. Zjawia się praca
krytyczna, prowadzenie treści z tytułem, ażeby
stwierdzić, czy tytuł jest słuszny, czy niewłaściwy.

Aukcja podaje, że muzyka namica onisj, nastroj,
jednomyślnie odpowiadają powiada, że muzyka zawsze
wynika z nastroju. Nastroj wywołujący przez muzykę
ma zawsze celę podmiotową.

P. prof. podkreśla, że osobliwie^{tu} jest, że cyfryk nurekajęcy
napię nastroj, to nie żadne wydanie, słowem - nie z praktyki
życia, ale coś abstrakcyjnego.

Uczestnicy zebrania dodają, że odpowiedni aukcji niestrójni

Tęż z muzyką zawsze ustrój podmiotowy. Przeciwnie
z muzyką mamy humor. Kobi. Ciutke jak pomyślał,
podaje utwory Mararta, Straussa, Prokofiewa.
Kobi. Ciutke postawił pytanie: czy lepszy (w mac. orst) jest
ustrój smutny, czy wesoły, czy jeden z nich ma więcej
ceń. p. prof. dyskutując nad tą sprawą odwołał do odpowiedni-
ch 'chwil.

Jedną z uczestniczek zauważyła, że są ludzie, którzy przyglądają-
się wrażliwości nie mogą radzić muzyki słuchać, że i tak,
któryś raz w muzyce nie może nadać.

p. prof. tłumaczy, że odnosi się to do typów chorobliwych,
przewrażliwionych, które nie mogą opierać wrażeń.

Na pytanie: „co ci, bracia” w muzyce z frez, czy konstrukcją?
- tylko dźwięk fadawców, odpowiedział „konstrukcją”.

Reszta odpowiedni uważa frez za czynnik decydujący.

Wszystkie odpowiedzi zgadzały się, że w muzyce są stałe
napisane i ulgi i tęż się zarysują z odpowiednimi
momentami dynamicznymi.

Ograniczając dyskusję napisata odpowiedni na
pytanie: jaką muzykę wolisz, starszą, czy nową. 15 fadaw-
ców odpowiedziało się za dawną muzyką. Zmieniła dając

muzyki nadekaza, że nowa lepiej, więcej, że nowa jej słuchać,
ale wtedy, gdy się nie jest zmęczonym. Muzyka nowa jest
zgnętna, prosta, muzyka dawna jest pełna harmonii.
Panna Juliana zauważyła, że nie ma więcej rytmu ceni
tej odpowiedzi. Słuchając przeciwnie nowej muzyce
nie rozumieją jej, nie chcą się z nią łączyć kompromisy-
mych, nie rozumieją nowoczesnej harmonii i dlatego
mówią, że muzyka nowoczesna jest dysharmoniczna.
Charakterystycznie, że nie potrafisz pozytywnie określić,
co im się nie podoba w nowej muzyce, podaje tylko
strony negatywne: muzyka nowej brak harmonii, brak itd.
Panna Juliana tłumaczy to przy ujęciu do formy
muzyki dotychczasowej: słuchając lubię muzykę,
pełniej jej w niej cedy nie ma więcej w nowej, dlatego
odrzucają nową.

p. prof. zamoty ujęcie w formę syllogizmu:

muzyka dotychczas. podobna się
to, co jest harmonijne podobna się
zatem - muzyka ta jest pełna harmonii
i odwrócić:

muzyka nowoczesna nie podobna się - zatem
jest dysharmoniczna.

Poseidzenie z dnia 2 grudnia 1931 r.

Przechodimy do nowych zagadnień:

Zastanawiać się mamy nad istotą krytyka kopanemowego w pierzuchach estetycznych. ~~Warto pod~~ Za podstawę służyć ma praca Kūlpego w opracowaniu p. Krońskiego.

Ściągnięte określenie procesu kopanemowego: pierwszy stanem myślowym dane wyobrażenie A wywołuje inne wyobrażenie B.

Wypytano co pierzuchamy wobec jakiegoś dzieła sztuki powiedzieć możemy na 2 części:

1) Wypytano to, co spotkamy bezpośrednio w danym dziele sztuki [tu należy należyć barwę, budowę strofijną, dźwięk, harmonię itp.]

2) Wypytano, ~~co~~ czego bezpośrednio nie ~~obserwujemy~~ ~~spotkamy~~ ~~portujemy~~, a tylko wyobrażamy w myślu z tem, co portujemy [kilkę przykładów: widok jabłka ~~portujemy~~ z wyobrażeniem jabłoni, smak jabłka etc. Do kopanemowych wyobrażeń należą także namiętność kopanemowa z obrazem van Gogh'a "Blick auf Ales"; domysły co do treści literackiej obrazu Manet'a; z takim samym wyobrażeniem wody w myślu z wyobrażeniem sonaty mozartowskiej Beethovena i ciepłe kolory, szybki ruch

w myślu z "Tancem ^{arabek} ~~wschodnim~~" Greca.

Do tych wstępnych rozważań przystąpiono do ustalenia podstawowych zagadnień w myślu z mianem krytyka kopanemowego w pierzuchach estetycznych.

Wardne, wstępne zagadnienie sformułowane zostało w pytaniu: czy i kiedy asocjacja jest krytykiem estetycznym i gdzie uchwycić w doświadczeniu estetycznym.

Walezy ^{można} ~~rozstrzygnąć~~ rozstrzygnąć się 1) na czym ów krytyk polega 2) oddzielić go od krytyka ~~asocjacyjnego~~ bezpośredniego w dziele sztuki 3) ustalić czy posiada pewne ogólne właściwości [jakim ma charakter - abstrakcyjny, czy konkretny, czy ostre, jakieś odrębne rodzaje krytyka kopanemowego] 4) wreszcie zbadać, czy posiada mianem estetycznym - dodatnie, lub ujemne.

Rozpoczęto od wym historycznego, przedstawionego przez p. Krońskiego:

Theodor Gustav Fechner w swym dziele "Forschungen der Esthetik" rozróżnia krytyki bezpośrednie i kopanemowe w dziele sztuki (coś podobne nam się także przy kopanemowych wyobrażeniach). Wypytano jednak kwestję jak odróżnić kopanemowe estetyczne od nieestetycznego. Odróżnieniem kryter-

już raptem z Oswald Külpe w swym dziele

Pracę swą racyną Külpe od przeglądu pojęcia różnych czynników w procesie estetycznym w myślach jego ewolucji.

Już Schelling i Platon rozróżniali piękno ujęte i duchowe (ide piękna). Platon rozróżniał piękno zewnętrzne i wewnętrzne.

Filozofa przedmiotowa nie rozstrzygała zagadnień estetycznych w ogóle, znajdujemy radekne ślady zainteresowania nią już średnia. Dopiero wiek XVIII to u nas odrodzenie estetyki.

Ale w Hume rozróżnia piękno absolutne i relatywne. Piękno opiera się na tym co w przedmiocie widzimy, drugie na porównaniu świata z natury z modelem [czynnik kopernikowski jest tu porównany b. wąsko w porównaniu z technice - jedynie jako doszukiwanie się podobieństwa świata z natury do modelu.]

Hume - inny estetyk angielski przedstawia piękno własne (własne?) relatywne. Piękno b. bywa ~~postrzegane~~ postrzegane tylko przez sam akt postrzegania zmysłowego. Drugie racyną czynnik intelektualny i opiera się na wprowadzeniu momentu

wytkłowego [właśnie podoba się także dlatego, że może dać dobre schronienie przed wrogiem]

Winkelmann przedstawia ~~z~~ piękno formy - piękno wyrazu. Pojęcie to odpowiada umiarkowanej platońskiej, a także do pewnego stopnia pojęciu Homera. Podobne przedstawienie sprawy znajdujemy u Mendelssohna i Lessinga. Herder wypowiada się na temat czynnika kopernikowskiego w procesie estetycznym, twierdząc, że piękno nie polega na tym czym dane rzeczy są, tylko na tym co przypominają (was die Dinge sind und was sie erinnern)

Wobec w estetyce Kanta znajdujemy pojęcie piękna wolnego przedstawione piękno ~~zależne~~ (freie i abhängende Schönheit) [jako przykład pierwszego podaje arabski - formy, które nie wie o znaczeniu (nie przedstawia) jako przykład drugiego portret, który podoba nam się właśnie dlatego, że jest to portret człowieka - tu piękno przynajmniej jest do wyobrażenia modelu.]

[W II połowie wieku XIX wznowiła się sprawa między zwolennikami estetyki idealistycznej i formalistycznej. Pierwszych reprezentuje Schelling i Hegel - w oświeceniu ich forma występuje jako wyraz treści. Do drugich należą Herbart, Zimmer-

mann i Hauslich - ci głośno, że pismo polega wyłącznie na harmonii, symetrii - kreś jest raczej uprzednie obopólna dla estetyki. Zwrotek tych dwóch niot z Fechnereu jest pri-
lwiną - są to innego rodzaju koncepcje, traktowane z innego punktu widzenia.

Oryginalność Fechnera polega na tym, że starał się on o empiryczne podejście do zagadnienia, co dało mu wyobrażenie estetycznego. W związku z tym starał się na wyobrażenie, że uprawiać ~~estetykę~~ estetykę eksperymentalną, [właściwie Fechnera składa się z stare zagadnienia rozważane pod kątem estetyki empirycznej i eksperymentalnej].

Do raportowania się z ewolucją poglądów na omawiane z punktu widzenia w domenie estetycznej przystąpiono do dyskusji nad ich wartością i zagadnieniami z nią związanymi.

Jako pierwsze wyznaczone zostały zagadnienia programowe: empiria bezpośrednia i kognitywna w poezji. Do empirii bezpośredniejalicano rym, rytm, stopkę, rymy wyrażone, głośno utworu, a także opis krajobrazu, metafory [przykład: "niezłoty koń, radosny"], apostrofy.

P. przedkłada stawa pytanie czy kreś stawa należy do empirii bezpośredniej? P. Cunkle uważa, że byłby element abstrakcyjny

czyż można odnieść do tego kryterium w poezji.

Jeden z uczestników kwestionuje oryginalność rymu do empirii bezpośredniej, nawiązując do manewru rymu jako nawiązującego do wyrażenia rymu w celu nauczania mu indywidualności tworcy. Twierdzi również, że poezja, przekazywana językiem nie jest pisana dla głośnego czytania, ponieważ bowiem nie, jak bliźniactwo, która ma w głośnym czytaniu znacząco wartość następującą.

P. Broncel analizuje wypadek przewyżnienia poezji przez powstanie w pamięci manewru utworu. Wskazuje ona istnienie "języka wewnętrznej" ^{poezji} ~~utworu~~, w którym sama stawa, a nie ich dźwięk, lub wólek głośno mówiący odnieść do empirii bezpośredniej. Wyobrażenia są słuchowe, czy wzrokowe, manewry wyrazów jest empiriwnym asocjacyjnym. Podkreśla wielowartość ^{obu} symboli i ich łączenia.

Jeden z uczestników przedstawia możliwości gradacji łączenia prostych i bardziej skomplikowanych: "more melodic łączenia z tak elementarnymi, że możemy je odnieść do empirii bezpośredniej."

P. Cunkle sprzeciwia się twierdzeniu P. Broncela wskazywając

Wskazywać na to, że w tym celu należy przede wszystkim
stać tem powołanie raliowrono, jako tem następnego
wymagając roczne rodaje kopien w sztuce plastycznej.

Jako pierwszy test postawił fragment kaplicy
 Zygmuntowskiej na Wawelu. Budził on kłopoty
 o. różnorodnie, jak up.: u tych, którym nie udało
 modelu kłopoty z innymi kłopotami z tej samej
 epoki, albo ze starcami kłopotami w ogóle (przebieg
 od fotografii do realnej rzeczy). U tych którym udało
 li model, kłopoty kłopoty do pewnej zmiany
 całej, a więc kłopoty kłopoty kłopoty kłopoty
 Zygmuntowskiej, lub dalsze-część kłopoty kłopoty
 kłopoty; niektórzy kłopoty kłopoty kłopoty kłopoty
 li kłopoty, w kolorach kłopoty, kłopoty, kłopoty...
 kłopoty kłopoty kłopoty kłopoty kłopoty kłopoty kłopoty
 kłopoty, kłopoty kłopoty kłopoty kłopoty kłopoty kłopoty
 kłopoty na kłopoty, kłopoty kłopoty kłopoty kłopoty
 kłopoty kłopoty kłopoty kłopoty kłopoty kłopoty

mieli kopanemu o treści eondygujnej; inni history-
cznej, jak wyobrażenie cyra współczesnego, epoki Zy-
gmuntowskiej itp. Wreszcie dość często były momen-
ty kopanemu zupełnie przypadkowego, jak asocjacja
ze starym albumem fotografii, z pewną ołwiestoną,
wycieczką do Krakowa, spotkaniem na Wawelu
osobami itp.

Do zebrania tak różnych i różnorodnych przy-
kładów kopanemu starano się uproszczować je, ustalić
pewne klasy, rodzaje, aby móc następnie szukać ja-
kichś ogólnych praw dla kopanemu i odpowiednich aso-
cjacji, mapie, manerze dla pierzwa estetycznego
od estetycznego obfitego.

Wiemotnie proponowano podział na 4 klasy:
kopanemu pierzmernych, czasowych, rzeczowych i symbo-
licznych.

Pierwsza z tych klas (kopanemu pierzmerne) obejm-
wałaby trójwymiarowe wyobrażenia na podstawie fo-
tografii, dopierwanie fragmentu do całości itp.

Druga należałaby podzielić na 2 grupy a) kopanemu
czasowo-historycznych (epoka zygmunto-wska) i b) podmi-

ktoro-czasowych (wycieczka do Krakowa)

Klasa 3 obejmowałaby kopanemu z innymi ka-
pizami wyobrażeniami.

Wreszcie do 4 należał wyobrażenia nastroju, bog-
actwa, kolorów etc.

Podział powyższy bruno jednak za niewystar-
zący dla badania wyznika kopanemu w estety-
ce, ponieważ karta z klas obejmując zarówno wa-
runki, jak i wartości dla tego celu kopanemu
ma. M.in. nie odróżnia wyrażenie kopanemu
w pewnym stopniu pojedynczych i komercyjnych od
wielu przypadkowych i indywidualnych.

Drugi proponowany podział zawierał 3 gru-
py:

- 1) kopanemu subiektywne (jak wyobrażenia, wyobrażenia)
- 2) " konietywne (dotrzymywanie całości, ko-
lonizacja, pierzmerne, kłopotliwa.)
- 3) symboliczne (jak wyobrażenia epoki Zygmunt-
owskiej, renesansu etc.)

Z tych pierwsza grupa obejmująca kopanemu pora-
estetyczne, które można odrzucać.

1. Chyć się proponuje dalsze uproszczenie przedmiotu, który rozstrzygnąłby tylko kojarzenia subiektywne od obiektywnych, zawierających obie ostatnie grupy poprzedniego przedmiotu.

Większe byłyby uwarunkowane wydajne kojarzenia z przedmiotu, drugie przedmiotem samym i warunkami, w jakich się znajduje.

Ważliwość, jako wzajemna z tym przedmiotem, nie narusza, porównawcza w zważeniu z nastrojeniem, jako treść kojarzenia: czy więc można go nazwać obiektywnym, a jeżeli nie, to czy należy go zaliczyć do czynników poraestetycznych.

Inny przedmiot proponował rozróżnienie kojarzeń wyprzedzających od wyrostków innych. Reszta wyprzedzająca, dostrzeżenie z tegoż samego zakresu, drugie nie odrywają roli w dostrzeżeniu istotnym, z resztą pobocznym. (Wtedy np. patrzeć na Uniwersytet i proponować mi nie ciałach, którego kiedyś tam widziałem, nie wyprzedza to w najwęższym stopniu swego wyobrażenia Uniwersytetu, jakie posiadamy

Z tego przedmiotu można całą drugą grupę odnieść, jako niezbędną dla naszego celu, z pierwszą niewyrostkowe kojarzenia mają wartość estetyczną, ale wyrostkowe nie kwalifikują na estetyczne, mogą w pewnych warunkach swą wartość posiadać.

Cała rozstrzygnięcie p. Profesor przedstawił pierwsze przedmiot, jako proponuje Witasek. Obejmuje on 3 grupy:

- 1) kojarzenia z palcami innych wyrostków
- 2) " z wyrostkami nieporównywalnymi wyrostków (tu należy włączyć ów element endogenny)
- 3) kojarzenia z wyrostkami innych przedmiotów (inne katedry, album)

Przedmiot ten nie jest zupełny, nie obejmuje bowiem następująco, wartość bogactwa, nie zawiera rozróżnienia między kojarzeniem a kojarzeniem tej samej katedry i z innymi katedrami.

Całe ten przedmiot rozstrzygnięto.

8

Powiadaniu z dn. 27 stycznia 1932.

Tematem jest w dalszym ciągu roz-
głoszenie cyfrowe kojarzonego
z siebie: wyodrębnienie go i wy-
kazanie.

Przedmiotem p. Profesora zwrotu
uważa we próbie rozróżnienia sztuk
z kojarzeniem określonym (jak
malarstwo, rzeźba, poezja) i nie-
określonym (ornamentyka, archi-
tektura, muzyka...) wyprzedzając
przedmiotem do kojarzenia, odpo-
wiada to jednemu z szeregu gromad-
ziska podziału sztuk na odtworzenie
i nie-.

Gustav Theodor Fechner w swojej
Vorlesung der Aesthetik, wyraża-
jąc te sprawy w erotyko-morfologicznej
der direkte und der assoziative
Faktor. Cyfry bezpośredni: to,

65

co stricte, co pośrednie i
cyfry asocjacyjne: to, co usup-
lowane, co wyobrażane. Tu na-
stępuje dalsza dyskusja nad roz-
graniczeniem zakresu i pomiaru
cyfrowym. Od najmniejszego po-
ziomu bezpośredniego (dane nam
z jednym barwy i siłki) prze-
chodząc do rozmiaru go w duchu
Fechnera. Obejmując on wtedy barwy,
dźwięki, kształty, siłki, stosunki
rytmiczne i symetryczne, cyfry
mówiące optycznie: formy rzeczy. Qua-
lity intelektualne jest tu dopuszcza-
ne, idąc do podstawa postępu
dyskusji. - Pewna interpretacja,
rozmiaru; jak również usuplowanie
fragmentu do całości będąc ułamek
do cyfry asocjacyjnej.

Alle myślenie, z wyjątkiem
cyfry bezpośredniej, jest więc:

berpotrudnió daue nam so, przedu-
ty; - miedy krymichu bozarsuónym
bede wyobrazenia, których uie
nieilichu do obrazu. (jak mę-
wierko i crou z gmmntorom
m kaplicy.)

Do krymichu bozarsuónego w tem
męzcuu zuchreniu obę męzcuo
jidzui bozarsuóu uieucelone -
męptaje uatoumias podwat ko-
paseu hitasku.

(Ony męz; krymichuóu traktowa-
uii przeduótoni pozuo pouuuo-
uóuio pouuufdu przeduótonu u-
a męthym, a uo malowauym -

I tu i tam męptasera pęzme
nieilic abstracie, sua pozyciów
wiadomóie. Kóuueo polozg
u llio uo męksuóu lub męzdu
komplikowauuóu procesu.)
- truellu bozarsuóu uieucelone

se zuchreniu baroku; oobrote, mę-
paduone, uo męzguóu - Ab-
ta mępuna, uif kwekta uerue
i męstrojón. Do którop z krymichu
one uakre. P. mękuboró: męre-
u uakrój daue, pót berpo'reduó
P. profesor. uóuuiet uuoje, u
penuu komplekz uóuupł uatóri-
uapę troj udieyduuau, tou u-
cucioy. Uakupę czeóto boza.
kuuó przeduótonu i przeduótonu
pópmu uakrój. - Ale zuchreniu
uukowaz uypaduk oetmrotu.
kiedy obok zabawuóuio męseuue
przeduótonu mied oecymu
dobro. uę uerue, mępofau
pau iuuu przeduóty; uhoza-
koue. u przeduótonu póttręuym.

9

Posiedzeniu z d. 3 lutego 1932.

W dalszym ciągu rozpatrywana była kwestia znaczenia kojarzeń dla pojęcia estetycznego. Wyodróżniono trzy zasadnicze rodzaje kojarzeń: 1.

2. kojarzenia z pojęciem

3. kojarzenia ze sobą

~~z sobą~~

Pytanie p. profesora, stanowiszce punkt wyjścia dyskusji, brzmiało: W jakim z tych trzech znaczeń krymionik asocjacyjny jest krymionikiem doniosłym dla pojęcia estetycznego?

W odpowiedzi na to pytanie wyłożono przedewszystkiem ~~drugie znaczenie~~ krymionik asocjacyjny w znaczeniu drugim (kojarzenia z pojęciem), jako nie współdziałający w pojęciu estetycznym. Wyrotato to jednak licznemu zastępowaniu w wielu uczestników posiedzenia. Wykuwano ^{nieustannie} różne argumenty przeciw wyłożeniu krymionika asocjacyjnego w tem znaczeniu, a mianowicie mówiono, że krymionik, który widział wiele obrazów przez kojarzenia z temi podobno widzianymi inaczej ~~się~~ reaguje

67

na nowa pojęcia. To samo zachodzi przy rozpoznawaniu autora obrazu, które ~~może~~ ^{może} emennie reakcja estetyczna dzięki kojarzeniom z innymi dziełami tego autora.

Salna dyskusja jednak wykazała niestosowność tych argumentów. Znajomość bowiem wielu dzieł sztuki wpływa na pojęcie reakcji estetycznej dzięki kojarzeniom, ale dzięki wytrwaniu dyspozycji do odczuć estetycznych. Pojęcie rozpoznania autora nie myli się z kojarzeniem, ale różni od dyspozycji, zarówno intelektualnej, która ~~po~~ umożliwia rozpoznaniu autora, jak ^{do dzieła sztuki} namiętności, która a priori nastawia iyerdlivie (lub nie). Nie wpływa to jednak na pojęcie estetyczne, a znaczenie może ^{jedynie} przy analizie tego pojęcia.

W wyniku dyskusji, uznano zatem, że: krymionik asocjacyjny w 1-szym i 3-cim znaczeniu gra rolę w pojęciu estetycznym — natomiast w znaczeniu drugim oddziałuje na reakcję jedynie przy wtórnej analizie. Jako konsekwencję tego twierdzenia przyjęć należy ~~uwaga~~ indywidualność

przebiegi estetycznych.

68 17.
Poseidzenie z dn. 17 lutego 1932 r.

W dalszym ciągu była rozpatrywana kwestja indywidualności przebiegi estetycznych. Wskazano że ta relatywistyczna konsekwencja nie odnosi się do czynników asocjacyjnych właściwych, a chodzi o rozpoznanie graniczonej i przynależności zaburzenia nerwowego z przedmiotem na podstawie własnych doświadczeń doświadczeń indywidualnych, można ją jednak z przebiegiem estetycznym wyeliminować. Drugą konsekwencją istnienia czynników asocjacyjnych w przebiegu estetycznym jest nie istnienie krytycznej formy, a formy zawsze związanej z czasem skazaniem.

Ale w tym celu materiał zebrany przez badanie wrażeń estetycznych związanych ze seducjami plastycznymi, Tanna Cymermanowa przekazała ze swej pracy rozdział tytulowy się czynników asocjacyjnych w umyśle.

Czynnik rozpoznanowy w umyśle posiada tylko właściwość, która jest niezależna od ramienia dworcy

Czynnik ten gra poważną rolę, tylko w specjalnym
typu muzyki t.j. w muzyce programowej, zabiega-
jącej o odtworzenie konkretnych treści przedmiotowych
i postrzeganej jako jednolitym przeniesieniem
odpowiednim bytu lub programem. Program
bywa natury rewersyjnej: stara się o odtworzenie
pewnych zjawisk świata rewersyjnego i 2) rewersyjnej
polegającej na odtwarzaniu pierwiastków psychicznych
t.j. uczuciowych i intelektualnych. Właściwie muzyka
rozróżnia się dwa typy kojarzenia 1) kojarzenia,
które określa się jako oparte na poprzednich do-
świadczeniach 2) ^{kojarzenia} na zasadzie podobieństwa.
1) odpowiada wpływom kojarzenia na zasa-
dę kontaktu w czasie. Do tej grupy należy
kojarzenia związane specjalnie z barwą dźwięku
np. dźwięk rogu, który nasuwa obrazy lasów,
polowania. Zastosowanie dźwięków nie jest dowolne,
widzi się ścisłe z naturą instrumentów, bogactwo
dźwięków np. i harmoniczna głębszość instrumentów
dętych odpowiada świetli pastorałowi albo
kłębowi wrot w muzyce stanowi piękne płakow.

65
Kojarzenia drugiego typu można podzielić na trzy
typy: 1) Kojarzenia na podstawie analogii dźwiękowo-rytmicznych
2) Kojarzenia na podstawie analogii ruchomych i przenosin.
3) Kojarzenia na podstawie analogii uastrowy.
Popołanie i tej grupy stanowi jednolitym trójciopostępowe
era. Kojarzenia te osiąga muzyka najłatwiej i ich punktem
zaczepienia są momenty odrębne muzyczne.
Przykłady: zjawiska przyrody, gromy odtworzone siwow
dźwięk kaskad, szum drzew - lekka figura muzyki
Kojarzenia drugiego typu powstają i Stuchacza na mocy
analogii jego reakcji subiektywnej z naturą. Przykłady:
leśna uroda ^{symfonia} lekka uroda figury niekomadyczne
światła, a zawierają i takie stanowiska analogii do wysokości
go i niskiego potężnia skrytyk urody. Trudno
winni być skawie dźwięk czołki, drgającej o uro-
cy barwy

T. Traf. stwierdza że w kojarzeniach na podstawie
analogii dźwiękowo rytmicznej mamy do czynienia
z podobieństwem, a w kojarzeniach drugiego typu z analogią
Właściwym cięgiem. Tę sama czynność analogiczną om-
wie trójci rodzaj kojarzenia. Kojarzenia na podstawie

analogii nastrojów polegają na prawie psychologicznym. Stwierdzeniem wpływu nastroju na tryb i dobrotę przedstawienia. Ale tej podstawie można wnioskować ^{przedstawienia} ~~rozprawy~~ o samych nastrojach i nastrojach indywidualnych, bez pomocy programu lub dyktanda, zależnie od mocy swej woli. Trzeci nastrojowy.

W dyskusji nad powyższym podziałem kajanców Jan Czumke wyraża zdanie, że drugą grupę: kajanców na podstawie analogii ruchowej czyli przenosin nabrałoby wstąpić na chwiej, a mianowicie na kajanców ruchowych i plastycznych, ponieważ istnieją nastroje zaimitacyjne odzwierciedlone w ruchach kwiatołów. Pan Profesor stwierdza, że kajanców plastycznych są tak mało, że można zaimitować kompozycję z tym kierunkiem, nie mając one dla nas konkretnego znaczenia.

Pan Czumke uważa jednak, że nastroje są tylko zawieszane analogii, do barwy np. do kolorów ziemnych lub ciętych.

Pan Broun uważa, że drugą grupę nastrojów przenosi na tło niebieskie, a na jej miejscu postawić kajanców.

sonu i barwy

Panna Wilmannówna jest zdania, że podział kajanców w muzyce przedstawiany przez Tannego bynajmniej nie jest niestwierdzony, ponieważ fakty wyrażają się z odpowiednimi wstawkami. Według Tannego Wilmannówny nie można postawić na jednolitym poziomie z jednej strony kajanców obrotowo-ruchowych, a z drugiej nastrojowych, bo wreszcie skojarzenia posiada nastrojowe zabarwienie. P. Profesor uważa, że podstawą podziału jest kajanców dwóch typów jest wyrażenie nastroju, gdy w wypadku pierwszego i drugiego nastroju jest tylko faktum powstania.

W tym zakresie zakończono dyskusję.

Poziedkienie z dnia 24 lutego 1932r.

Nawiązując do dyskusji, prowadzonej na ostatnim zebraniu, zajęliśmy się kwestią granic i uprawienia muzyki programowej. Muzyka programowa, w/g. panny Zimmermanówny, szuka oparcia w innych sztukach. Czynnik Rozjaniowy w muzyce wogóle gra rolę wtórną, w muzyce programowej jest elementem istotnym.

Pan profesor, powracając do naszego podziału Rozjani na 1) wielokone 2) grawitacyjne i 3) nastrojowe, wysunął pytanie, które z tych Rozjani są istotne dla muzyki. W toku rozważań okazało się, że: 1) w muzyce jest mało, a nawet brak, Rozjani wielokonych, 2) Rozjani grawitacyjnych, w szczególności wyrobionego muzyka, jest znacznie więcej niż przy sztukach plastycznych, 3) Rozjania nastrojowe zdarzają się często.

Następnym pytaniem wysuniętym przez p. profesora było: dlaczego podobały się nam melodie taneczne?

Podano dwa uzasadnienia: 1) że grają tu rolę czynników pozaestetycznych, 2) że grają tu rolę czynników estetycznych, mianowicie Rozjania.

Rozważanie pierwsze kwestionuje obecność przeżycia estetycznego. Pan Cuntke przeciwstawił się takiemu uzasadnieniu, twierdząc, że tu bezwzględnie zachodzi przeżycie estetyczne. Obecność czynników Rozjaniowych nie neguje obecności przeżycia estetycznego, mogłaby tylko ustalić hierarchię przeżyć estetycznych w zależności od jakości i ilości czynników Rozjaniowych w nich zawartych.

Wywarzał się spór o to, czy pierwiastki Rozjaniowe przy złączeniu muzyki lekkiej są pierwiastkami estetycznymi czy pozaestetycznymi. Nasunęło się więc pytanie co to jest czynnik estetyczny? Ustalono, że czynnik estetyczny dotyczy zawsze treści przedstawienia. Przytem ponieważ p. Stępniewski zakwestionował definicję przeżycia estetycznego daną przez prof. Witwickiego, p. Cuntke odniósł tę definicję, w/g. której uczucia estetyczne są związane z treścią przedstawienia.

W spore tym p. Zimmermanowa i p. Cuntke zajęli stanowisko skrajne. P. Zimmermanowa twierdziła, że przyjemność odczuwana przy słuchaniu muzyki lekkiej nie dotyczy treści tej muzyki tylko atutu dźwięku, więc polega na czynnikach pozaestetycznych.

H/g. pana Cuntke mamy w tym wypadku berwzględne podstawy estetyczne. Te skrajne stanowiska starał się pogodzić p. Krowicki mówiąc, że wobec muzyki ^{lekkiej} powinniśmy zająć stanowisko estetyczne i pozaestetyczne, bezinteresowne i interesowne. Muzyka lekka chociaż jednak tak, że łatwiej wobec niej zająć stanowisko pozaestetyczne. Zaświadczyło jeszcze pytanie czy czynnik ^{lekki} rozjawniowy pomaga do przyjęcia estetycznego, czy je utrudnia? Co do tego, zdania były podzielone.

P. prof. Krowicki dyskutując na tematy muzyczne, zwrócił uwagę, że upodobanie do muzyki lekkiej opiera się nie tylko na rozjawniowach, a więc na czynnikach wtórnym, ale jest wywołane także czynnikami bezpośrednimi jak to: melodyjnie i rytmem. Teraz przenieśliśmy nasze rozważania o dźwiękach, poezji.

Wyodrębiliśmy w poezji trzy elementy 1) brzmienia akustyczne, dźwięk, ~~światło~~ 2) wyobrażenia 3) czynnik intelektualny. Powstało teraz pytanie, który z tych (czynników) elementów uważa za czynnik bezpośredni.

P. Matuszowski wnosi że ten czynnik bezpośredni w poezji dźwięk-~~światło~~; wyobrażenia i czynnik intelektualny są dla niego rozjawniowaniami.

Na nieco innem stanowisku stał p. Stępieński. H/g. niego wyobrażenia i czynnik intelektualny są też czynnik bezpośredni, może nie w tym stopniu co ~~światło~~ ^{dźwięk}, są jednak tak z niem zrównięte, że wzróżnienie psychologiczne asocjacji jest w tym wypadku czynnik silniejszy. Stanowisko to poparł p. profesor.

Poradzenie z dn. 2/III - 1932.

Na poradeniu poprowadzonym z dn. 2 marca, 32 r. wezła
zbadania jako rolę odgrywają czynnik i ukojenia i
i bezpośrednio w dziedzinie pracy p. profesor polecił
odczytać niżej ten tenarowa.

W dyskusji okazało się, że reakcja estetyczna była
różna. Pan. Hępiński za przyjęcia reakcji ujemnej
podał następujące powody: 1) niemożność i pozbawienie
rytmu i rytmu, monotonność, a razem czynnik akusty-
czny; 2) ubóstwo obrazowania 3) następny płaszczyzny sen-
tymentalności, jako czynnik intelektualny, przyjęcia
nad czynnikiem obrazowym i intelektualnym górnym
akustycznym. To samo stanowisko poparła pp. Wne-
niowska i Wielanowska.

Precyzyjnego zdania był p. Wojtecki, który w precyzyj-
nie do innych poprowadził podkreślił i gładkość
i potoczność mierna 1) ugraniczenie i piskne obrazo-
wanie 3) następny odpowiedni dla mierna o treści
niejświeżej, nieświeżej.

Różnicę reakcji tłumaczy p. Wojtecki również ubo-

smukowania, które wymagało uprzedzenia sobie
wskazywania utwornu i jego allegorii historycznej.

To zdanie poparło jeszcze kilka osób
Następnie p. profesor zmienił uwagę na dwie reakcje
mierna: 1) krótkość obrazów, które nie stanowią opisu
lecz pozwalają dowolnie obrazować, 2) utrudnienie
odpowiedniego charakteru.

Teraz powstało pytanie co było podstawą reakcji
dźwięk, obraz czy trój intelektualna?

Zaproponowały się tu dwa stanowiska.

P. Hępiński twierdził, że zasadniczym i prawi-
myśelnym był w tym wypadku czynnik akusty-
czny, słaby - intelektualny, a obrazowy nie
mógł powstać wyżej.

~~P. Hępiński~~ ^{p. Hępiński} tak określił swe stanowisko: reakcja
zasadnicza jest na rytm i melodyj, a razem
czynnik akustyczny, ale z chwilą myślenia się
obraz górnym czynnik plastyczny.

Za przewagę czynnika obrazowego opowiedział się
p. Wojtecki.

Dla wyjaśnienia tych kwestii p. profesor

odciska drugi niemi - Penyistkiego
Jaskolnick stwierdza nie czynnikiem realnej
był tutaj i dźwięk i rytm i obraz, to jednak
głównie czynnik nastrojowy

Zachodzi teraz pytanie co jest przyczyną tego
nastroju? - Odpowiedzi na to pytanie brzmia-
ły: czynnik akustyczny, czynnik obrazowy nie
mogły wywołać nastroju, bo były zastawy, a
zatem był to czynnik intelektualny, lecz nie
w sensie czynnika kojarzonego, lecz automaty-
cznego, polegającego na ewolucyjnym wywarach.

P. Hępiński był skłonny zaliczyć ten czynnik
do bezpośrednich.

Ponieważ ze słukami plastycznymi okazało
się odpowiadać mu tam najwspierający był kojar-
zeń, które nawiązują wielokrotnie. Tak samo
należy go rozumieć i w poezji, gdzie powstał na
drodze kojarzenia, a byłoby wskutek czego do-
mniadzenia jest odciągany, jako bezpośredni.

Następnie poniżej kwiaty kojarzeń drugiego typu
t.j. granicznych, które dla poezji są nie istotne

p. profesor postanowił pytanie czy ten rodzaj asocja-
cji t.j. uczuciowej jest istotny w poezji?

Chodzi tu o kojarzenie uczuciowe danego wyobrażenia
z uczuciem właściwym samemu wyobrażeniu.

P. Hępiński zalecał zwrócić uwagę na takie
skorajenie. Wskazywał na przykład p. Wielkowskiego
na, które poparł p. profesor wyjaśniając, że powsta-
ły one na drodze kojarzenia wyobrażeń, w których
jedno ogólnie wypadło, porostawiając tylko war-
nie uczuciowe. Ten rodzaj skojarzeń występuje
b. wyraźnie w lirze: wywołanie wywarów zabawnia-
wych uczuciowo, wywołuje podobne uczucia.

Reasumując myślimy poniżej wzmianki p. pro-
fesor stwierdził, że w poezji skojarzenia wielokrotnie
odgrywają dużą rolę, ale jednak jest odgraniczając
od bezpośrednich z skojarzenia granicznych
odgrywają rolę uboższą z skojarzenia uczuciowe
i najbliższymi.

13-

Poseidzenie d. 9. III. 32

Rozpoznawany temat: pojęcie formy w estetyce.

Pierwsze zadanie: określenie pojęcia. Uczestnicy proponują ko-
leżno aż 7 różnych określeń:

1. Forma jest układem harmonijnym czynników bezpo-
średnich i asocjacyjnych (Mikusiński)
2. Forma jest czynnikiem kształtującym, ~~które~~ w precyzie-
nie do treści, która jest czynnikiem kształtowanym (Kicieliński)
3. F. j. ogółem własności konstrukcyjnej i zdobniczej dzieła
sztuki (Rorich)
4. F. j. kształtem, t.j. ten, co powstaje w dziele, gdy abstr-
ahuje się w nim od treści i materiału (Chyżewski)
5. F. j. precyzyjnym materiału, podczas gdy treść jest sym-
bolem i w sobie ma odniesienie (Kociubiński)
6. F. j. układem elementów wyrażających (Jadłowski)
7. F. j. relacja (stosunek) zachodzący między be-
pośrednimi składnikami dzieła (Kociubiński). —

2 kolei staje zadanie sprawdzenia, czy te definicje są
współne między sobą, czy też czyż ich da się sprowa-

75

dzić do powstańca? Porównanie definicji 1, 2 i 4 prowadzi
do wniosku, że w omawianej swej sferze reprodukcji, miało być dążyć
do sprowadzenia się do def.: „forma jest układem elementów”
Def. 5. też nie jest różna, a i 7-a różni się tylko verbalnie.
Mając na uwadze definicje 3 i 6 ~~podkreśla~~ uważa, że nie-
zgodnie wprowadzenia ~~bardziej~~ dalszy cel określający, a to
dla odróżnienia formy artystycznej, o której tu chodzi, od
formy ogólnej. Def. 3 czyni to na drodze rozróżnienia
 („układ brył konstrukcyjny brył zdobniczy”), def. 6 — przez
cechy „wyrażania” („układ elementów wyrażających”). Tak samo,
wreszcie, def. 1 wprowadza do pojęcia formy artystycznej także
różnicę własności — harmonijności.

Wynikiem próby dokładniejszego określenia formy wywołuje
kwestię. Jak pożyteczny wynik dyskusji powstaje, że forma
jest w każdym razie pewnym układem. Co, w takim jej
rozumieniu, jest precyzyjnym formy? Elementy? W
res, treść, jakby to zależało się o pierwszej części, bez dalszej
analizy.

Taki był wynik posiedzenia. [Uwaga: dyskutowano jeszcze nad innymi
kwestiami, np. czy „treść” utworu poetyckiego stanowi zawsze tylko zawartość
myślową, czy także swoje ma być miejsce? Jeśli natomiast stanowi treść utworu,
to czy obraz, przy pomocy którego następuje wywołanie, należy już do formy? itp.]

Posiedzenie dn. 16 marca 1939 r.

14.
Przedmiotem dyskusji był film René Clair'a p.t. "Niech żyje wolność" (A nous la liberté).

Fabula jego jest historia człowieka, który, wy-dostawszy się więzieniu, w niernyckie szybkiem tempie dorabia się fantastycznej fortuny na maso-wej produkcji palefandów. Jednak, w momencie gdy stoi u szczytu powodzenia, zjawiają się daw-ni towarzysze więzieni, którzy domagają się podziału jego majątku w ramach za zachowa-nie tajemnicy jego przeszłości. Nie chcąc do tego dopuścić, postanawia uciec z częścią swego ma-jątku, lecz los mu nie sprzyja. Z ukrytej na dachu walizki, gwałtowny wicher wyrzuca banknoty, które rozrzuca na głowy tłumu, zebranego na poświęcenie nowej fabryki. Por-bawiony majątku nie traci jednak humoru i, z piosenką na ustach, wraz ze swoim przy-jacielem, idzie w świat na włóczęgę.

Dyskusję zagalł p. Profesor pytaniem komu się

76
ten film zdecydowanie nie podobał, a na kim nie zrobił żadnego wrażenia. Stwierdzenie odpo-wiedzi nie było. W końcu jedna osoba wysna-ła, iż nie zrobił na niej wrażenia wogóle, resz-cie uczestników, z pewnymi zastrzeżeniami, film się podobał.

W pierwszym rzędzie wyłoniła się kwestja rytmizacji. Wskazywano na rytmiczność ob-rzędów wywołaną poddaniem ruchu i dźwię-ku rytmowi i muzyce. Tu przytoczono szereg scen i motywów powracających np. zawiesz-wanie ręki, praca w więzieniu i fabryce. P. Chiczewski podkreśla głównie rytm treściowy, który widzi w powtarzaniu myśli o wspólnych ogniwach. To samo stwierdza p. Chikutowski w związku z osobą wyja oraz z fabryką w połączeniu z osobami. P. Sobociński uważa, że treść filmu leży się w linij fablowania, przytem zagadnienia ważne są ujęte lekko; nawiasowo stwierdza analogję do innych filmów (Barka nad Strzą; Droga do raju).

Na pytanie p. Profesora, jak przedstawia się kwestja samych obrazów t.j. czy część wrokowa jest dodatkowa, czy obojętna, p. Sikulowski twierdzi, że strona wrokowa odgrywa pierwszą rolę, bowiem zamiast nazwisk wyto osób, zamiast ob słowa — obrazu, przytem najistotniejszą rzeczą jest utrzymanie charakteru całości. To nasuwa nam porównanie z malarstwem.

Całość robi na nim wrażenie rysunku odrkowego, w którym tło jest zarysowane schematycznie, a postacie występują na pierwszym planie. Poradę miernia, iż wycie grup postaci jest celowe gdyż słowna pewien nastrój, widac w tem robotę dobre przemyślaną.

P. Sobociński uważa, że film ten jest za gadatliwy, bowiem powtarzanie scen wytworzą nastrój ~~między~~ między; niektóre zaś wydają mu się za długie. W obronie filmu p. Profesor sądzi, że może właśnie ta monotonia jest cechą dołatnią. Z tego powodu wywołuje się dłuższa dyskusja na temat stylizacji obrazów. P. Sobociński kładzie nacisk

na precyzję wykonania, zwłaszcza podoba mu się mimika aktorów, stwarzająca nastrój, oraz wycie zwierciadeł dla wywołania harmonii obrazu. W tym miejscu p. Profesor przytacza krytykę pewnej osoby, którą razita brydota obrazów oraz architektury.

P. Siedlecki uważa ten zarzut za nieślusny, a na poparcie swego twierdzenia, przypomina zdjęcia z powojem i łunizceni drewanii. Natomiast uważa za niezasadnione wycie wyrażenia „rytm”, a proponuje słowo „tempo”. Dzielę bowiem film na trzy kolejne grupy obrazów, a mianowicie: 1) początek — ekspozycja 2) środkowa część — romans i 3) zakończenie. Grupy te różnią się etapami tempa np. w środkowej części jest wybitne zwolnienie tempa zdjęć, które pod koniec endu wrasta. Dzielę temu uważa niektóre partie za zbyt mięgie, jak np. powolny spacer młodego człowieka po ogródku.

P. Grochowska ma pewne skojarzenia

Oskarato się, że przeważnie zmieszane.

Konkluzje: sprawa czynników asocjacyjnych i formy.

1) część bezpośrednio dana musi być pojnowana w szerszy sposób.

2) czynniki asocjacyjne mogą grać wielką rolę, specjalną zaś czynniki myślenia.

Na zakończenie, do wymienionych zdań w czasie dyskusji, dorucić kilka uwag obecny na zebraniu p. Brun, które dadzą się ująć w trzy punkty.

1) Skłoty ideowy nierozróżniony. Wytlumaczenie swej tezy daje autor w skojarzeniach np: leżenie na trawie obok nauka w szkole i praca w fabryce.

2) Skłoty pieniężny wyrażony w pogoni za banknotami porównaniu siły wiatru.

3) Skłoty przyrody - powrót do natury wyrażony w motywie kwiatka jest mało wymowny i niesprecyzowany, gdyż Clair jest intelektualistą wychowanym w mieście.

Posiedzenie z dn. 24-IV-32 ok.

"Forma jest układem elementów" i właściwym przedstawianiem się elementów; wskazuje w życiu potocznym, a często nawet i "estetyków" pojęciu formy przedstawiania się treści.

Analizie tego pojęcia poświęcone było posiedzenie.

Wysunęto szereg określeń: treść dzieła sztuki jest sumą jego elementów; jest jego nastrojem; jest jego myśłem ^{i.t.d.}

Dyskusja skupiała się na dwu określeniach:

1) Treść dzieła sztuki jest to co w nim przedstawione,

2) " " " " " " " wyrażone.

Sztuka przedstawia realne przedmioty, a wyraża uczucia, myśli, różnorodne przeżycia autora.

W znaczeniu potocznym treść i dzieło sztuki są tym samym, że owa przedstawia, jak i to co wyraża i to co przeżywamy, patrząc na nie.

Jeżeli nieustannie usuwamy pojęcie, że to, co sztuka wyraża, obejmuje to, co ona przedstawia.

Określenie treści jako tego, co dzieło sztuki przedstawia, nie upada, ponieważ istnieje takie dzieło sztuki (np. ornamenty), które nie nie przedstawia - są to dzieła sztuki posiadające treść. Stwierdono przytem uwagę na potrzebę rozróżnienia treści

Oskarato się, że przeważnie emulę.

Konkluzje: sprawa czynników asocjacyjnych i formy.

1) część bezpośrednio dana musi być pojmowana w szerszy sposób.

2) czynniki asocjacyjne mogą grać wielką rolę, specjalną zaś czynniki myślenia.

Na zakończenie, do wymienionych zdań w czasie dyskusji, dorucił kilka uwag obecny na zebraniu p. Brun, które dadzą się ująć w trzy punkty.

1) Motyw ideowy niewyraźny. Wytlumaczenie swej tezy daje autor w skojarzeniach np: leżenie na trawie obok nauka w szkole i praca w fabryce.

2) Motyw pieniężny wyrażony w pogoni za banknotami porównaniem siły wiatru.

3) Motyw przyrody - powrót do natury wyrażający się w motywie kwiatka jest mało wymowny i niesczery, gdyż Clair jest intelektualistą, wychowanym w mieście.

Posiedzenie z dn. 27-IV-32 ok.

"Forma jest układem elementów" i właściwym przedstawianiem jej są elementy; wskazuje w życiu potocznym, a często nawet i w estetyce pojęcie formy przedstawia się treść.

Analizie tego pojęcia poświęcone było posiedzenie.

Wysunęto kilka określeń: treść dzieła sztuki jest sumą jego elementów; jest jego nastojem; jest jego myśłem ^{i.t.d.} prowadzącym.

Dyskusja skupiała się na dwu określeniach:

1) Treść dzieła sztuki jest to co w nim przedstawione,

2) " " " " " " " wyrażone.

Sztuka przedstawia realne przedmioty, a wyraża uczucia, myśli, różnorodne przeżycia autora.

W znaczeniu potocznym treść w dziele sztuki rozumiemy zarówno to, co ona przedstawia, jak i to co wyraża i to co przeżywa, patrzeć na nie.

Jeżeli niestawimy surowo pogląd, że to, co sztuka wyraża, obejmuje to, co ona przedstawia.

Określenie treści jako tego, co dzieło sztuki przedstawia, nie upada, ponieważ istnieje takie dzieło sztuki (np. ornamenty), które nie nie przedstawiają - są to dzieła sztuki przedstawiające treść. Stwierdono pryncypium uwagi na potrzebę rozróżnienia treści

Łeżystwa od leżystwa

Treść leżystwa to to, co pięto, przedstawia i ugrasa.

Treść leżystwa nie jest niczem innym, jak elementem pięta. Jest tu ta sama dźwięk, która zachodzi w pojęciu formy.

A) Pojęcie konkretne: forma = temu co dane w pięcie sztuki; formie takiej, przedstawia się to, co nie jest dane w pięcie, lecz przedstawione, lub ugrasione.

B) Pojęcie abstrakcyjne: to, co dane w pięcie bezpośrednio i konkretnie, może być recepcyjne abstrakcyjne na 1) elementy i 2) układ, (treść leżystwa).

Ten układ sam bywa też nazywany ~~treścią~~ formą, przedstawia się jej te elementy, (treść leżystwa).

Poziedzenie z d. 4. V. 32.

Od pojęcia "formy" dyskusja przeszła do pojęcia "formalizmu". Prawdopodobnie pośiedzenia zajęto referowaniem i omówieniem poprzednich ~~prezentacji~~ referatów o problemie formalizmu, J. H. Witkiewicza.

Poziedzenie z dnia 26-V-1932

W poprzednim zebraniu dyskutowała się ostateczna praca doc. Elzenberga p.t. "przeciw formalizmowi", którą referował T. Broniec. Doc. Elzenberg przedstawia trzy możliwe postacie formalizmu, wyraża je w trzech słowach, które kolijno zwałera:

Tera tura: Relacje formalne są jedynym kryterium piękna. Przeciw temu twierdzeniu wystawczy wykarac, że bez zmiany kryterium formalnego przedmiotu, może się zmienić domniemane estetyczne. W tym celu doc. Elzenberg podaje nast. przykłady: 1) obraz zawieszony w kierunku odwrotnym do normalnej porzezi, 2) prostokąt ustawiony pochylony, 3) lustro owalne zawieszone poziomo 3) bilet wizytowy na którym napisano w ten sposób, że przeczyta ono kawałek na chwiej podłogi. Według autora forma tych obrazów się nie zmienia, natomiast zmienia się nasz do nich stosunek, o ile przedtem nam się podobały, w tych porzeziach przestają nam się podobać. Ostatecznym tematem rozprawy jest dyskusja, w której przedwzrostkiem zakwestjonowano kilka faktów, a mianowicie, czy prostokąt ustawiony pochylony jest brzydki, czy lustro owalne zawieszone poziomo jest nie-

prawdy bynajmniej od umiarkowanego poziomu. Jeżeli
nawet fakty zostałyby przyjęte, zakwestjonowane
ich wartość jako argumentów, ponieważ przy zmianie
nie potoczna przedmiot zmienia się dla nas
jego kryterium formalne, przedmiot bowiem jest w in-
nym do nas stosunku. W przeciwnym razie
moglibyśmy powiedzieć, że linia pionowa i pozioma
to jedno i to samo (pdyta gramof. pucharowa w odwró-
dionym) Tę skrajnym obiektywizmem zachęcały
zmiany miabyły, ale wtedy niemożliwa jest
wszelka estetyka. Tęż sama zwraca uwagę, że przy od-
woleńiu obramowania zmienia się napięcie kierunkowe
przedmiotów. Tęż sam w kierunku wrytym z zmianą
potoczna zmienia się układ est. elementów.

T. Trof. mówi, że metoda obramowania doc. Elzeub-
ga jest wyjątkowo trudna, ponieważ na elementy
regulujemy zbył staty, należy więc postęgiwać się przykła-
dami stonowania co jest o wiele trudniejsze. T. Trof.
stwierdza że teraz nie zostało obalone tylko argumenty
skazykowane. Teraz 2ga. Relacje formalne są gównym
kryterium piękna. Aby być też walerye wystawery dowie-

że chociaż kryterium formalne w odwołaniu może się
nam nie podobać, jednak podoba się nam przedmiot
który jest zadowolony.

Przykłady: 1) Prostokąt zbudowany według tegoż podria-
tu więcej się nam podoba niż kwadrat, jeżeli jednak
prostokąt taki postawimy pochyło na ramieniu kąt,
kwadrat stojący normalnie z rągi kryterium równowagi
będzie się nam więcej podobał. 2) Drban z dróben
równowy ku nam dróben jest formalnie piękniejszy
bo jest bardziej symetryczny. Podoba nam się jednak
więcej drban odwrócony do nas profilem ponieważ jest
bardziej celowy. W dyskusji zakwestjonowane ^{piękno} ~~drban~~
fakt, ponieważ nie jest zupełnie pewne czy kwadrat
mniej się podoba od prostokąta i drugi, do mi wiadomo
czy drban ustawiony profilem ma z powodu asymetrii mniej
wartości estetycznej, ponieważ bogactwo sylwetki jest także niewątpliwie
wartością estetyczną. Tęż sam, jeżeli nawet uznamy fakty argument
trudno wnosić, ponieważ równowaga może być także za kryterium
formalne, natomiast symetrii nie należy apriorycznie wnosić
za najwyższy kryterium estetyczny. Na ten dyskusję zakwestjonowane
i do następnego zebrania odciano poruszenie przez p. Jutowskiego kwestję kry-
terium celowości w estetyce.

Posiedzenie z dnia 1-II-1932.

Pan Brancel wymienił alabastro przykładał skrywano
 oncia w drugiej kcie, a mian: że waga formalna jest
 ogólnym kryterium piękna. Przykładał p. Elreuberga:
 1. Elipsa jest Tachnipsa od koda, ~~to~~ jednak ~~stos~~ godyby ~~stos~~
~~umiało~~ korbate elipsy niepodobatoby się nam, dlatego
~~nie~~ ^{nie} ~~odp~~ ^{odp} ~~wiadła~~ ^{wiadła} naszym pojęciom koncentracji. W dyskusji
 P. Prof. owar kilka osób kwestionuje nam fakt czy elipsa
 jest piękniejsza od koda. T. Sielicki przytacza przykład,
 że owszem o zachodzie ~~stos~~ ^{stos} ~~widziemy~~ ^{widziemy} ~~stos~~ ^{stos} ~~mażę~~ ^{mażę} korbate
 elipsy i wcale nas to nie wari. Inna grupa osób zgadza
 się z autorami p. Elreuberga, uważa że ~~parabola~~ ^{parabola} elipsa
 jest Tachnipsa od koda, a prostokąt od kwadratu.
 Przykład podaje p. Krawicki: krzyż Taciński piękniejszy się nam
 wydaje od greckiego. Torakem p. Mikulowski: p. Skrzemiński
 przedstawia dowód ^{ten} że elipsa jest bogactwa niż koda. T. Mik.
 w dalszej dyskusji wyraża, że bogactwo ~~z~~ ^z ~~formy~~ ^{formy} ~~już~~ ^{już}
 warte jest. ale ~~stos~~ ^{stos} ~~perwemu~~ ^{perwemu} ~~granic~~ ^{granic}, skoro bowiem
 abyśmy na granicach stajemy się zbyt zawide bogactwo prostok.
 jest być wartości. P. Prof. jest dumn precyzyjny uważa
 że bogactwo jest ale tylko w pewnych ^{stos} ^{stos} ~~warunkach~~ ^{warunkach}
 wartości estetycznej, nie zaś w daleko skrajnych granicach

byćby wóbec układu elementarist ale niekonkretnych 82
P. Prof. stosuje do spóźnienia do twierdzenia Tannya
Jubiony i ~~in~~ insara, że wóbec przedmiotów nie zaliczo-
nych do sztuki up. wóbec „pięknego” twierdzenia mat.
matyrycznego wygwaru pięknego wygwaru w znaczeniu
analogicznem.

Wielkość p. lankiego funduszu i ~~przebiegu~~ ^{rozmiarów} przebiegu
estetycznych od porażających pochodzących i tego, że
wobec pewnych zmian wrodzonej up. powstają zachodzących
zmianach ucieleśniania porażających i estetycznych
że fundusz jest przebiegiem estetycznym wyodrębnionym.

Odpowiedzi P. Linke'emu P. Słupnicki stwierdza, że
 pryncypalny rancor catoci, wyodrębnienie jest erymnikiem
 analitycznym, a jest doświadczeniem, którego pryncypa estetycznego
 elementy intelektualne są integralne nie zaś jej istotne
 W kardynalnej akcie pryncypa estetycznego mały tendencję dogerum;
 elementów, krytyczny up. Koala Duchu, w kardynalnym momencie
 pryncypalny nie tylko metafizyczny, ale i ich rancor catoci i fotoroficzny
 doświadczeniej konkluzji stwierdza że nie kwestionujemy
 Thymos i doświadczenie antypery, lecz Thymos i argumentów.

Wstępnie p. Brunel referował wniosek doc. El.
Lemberga, a mianowicie: nie można dowiedzieć formy
linii, ale i nie można dowiedzieć nie wytyczym,
Czysta forma ma jednak, każda barwa, każdy
zespół linii ma swe zabarwienie ujemne, a więc
i analizę jest dla nie potrzebny, a weryfikację postrze-
żeń wypadki można wytłumaczyć zapomocą
mowy wytyczym.

P. Sypniewski zgadza się z doc. Lembergiem, ponieważ
niektóre rzeczy nie ma wady nie jest z natury, można p.
zjawie kładzie sam w sobie, barwy, jako barwy, ale kładzie z nich
nadaje się, jako całościowy wyraz, jako symbol pewnych rzeczy
mówi. Chciał takich elementów, które nie mogłyby być symbolami

P. Jutowski uważa, że doc. Lemberg rozróżnił zamiast
pojęcie linii, natomiast było rozróżnienie pojęcie formy.

Co się zaś tyczy zdania P. Sypn. P. Jutowski w konsekwencji
jego stwierdzenia można byłoby powiedzieć, że nasze pojęcie
estetyczne wobec obrazu musiałoby być zaliczone od tego na czym
obraz został nam ukazany.

P. Profesor twierdzi, że doc. Lemberg nie przyjął pojęcia

83.
kresu w zbyt szerokim znaczeniu, forma to według
układ elementów i rzeczy nam dających, rzeczy
powinny więc być elementami i rzeczy dane, tym
cięższym elementom docent Lemberg nie odgrywa
do zakresu treści. Co się tyczy zakresu formy to
Pani Profesor uważa, że należałoby doń odgrywać
barwy i kombinacji linii. Co do zdania p. Sypniew-
skiego na temat symbolizowania nieodległego
od elementów i układów P. Prof. uważa, że się
nam podobać uformowane całości, albo
sami przez się bez względu na to co przedsta-
wiają i symbolizują, albo dlatego, że coś wyrażają,
a wtedy podobać nam się w związku z innymi.
Właśnie ostatnie zebranie w roku
akad. 1931/32 zamknięto.

Przykład 2gi. Prostokąt bardziej nam⁸⁴
się nam podoba niż kwadrat, jeżeli
jednak będzie on wycięty z kawałka
jedwabiu, będzie nam się podobał
od jedwabnej wstążki, która jest prostokątem
wyodróżnionym. Wstążka się nam więcej podoba,
bo kojarzy się nam z modą kobiecą. W dys-
kusji zakwestjonowano nasz fakt, ponieważ
prostokąt z drugiego kawałka jedwabiu
nie zawsze będzie nam się mniej podobał
od wstążki. Torażem nie wstążka o formie
wyodróżnionej prostokąta, ale wstążka spleciona
podoba nam się jako zagmatwana
nie regularna linia. Tera 3ia. Wiele więcej powstaje
przegląd estetyczny jeżeli przedmiot nie zawiera
onorynka formalnego. Tera okaze się
niekwestna jeżeli znajdziemy przedmiot por-
bowany orynka formalnego, który wben-
dra w nas normę piękną

Przykłady: 1) Piękne twierdzenie matematyczne

2) Piękny postęp

3) Piękny epoka historyczna

W dyskusji wytknięto się kilka stanowisk:

T. Jabłoński jest zdania, że wyrażenie piękny postęp jest przenośnią, natomiast piękność epoki można wyobrazić w sposób następujący na analogicznym przykładzie, jeśli coś nam się podobą podoba czytanie książki, to wracanie przypomina przypomina się nam. Muzyczny czas po przeczytaniu książki i kojarzy się z jej wspomnieniem. Jeśli chodzi o twierdzenie matematyczne. Tamara Jabłońska wdrożyła w nim krytykę formalną

T. Broniec pyta o rozumowanie doc. Elzenberga: powiedz o pięknym postępie, że jest tylko dobry to za mało, jest to bowiem postęp dobry z pewną wartością, i w tym to dobro z wartością nawiązując piękno widoczne dlatego, że to jest to ^{prawdopodobnie} ~~stwierdzenie~~ piękna estetyczne

Jednak to mogłoby świadczyć, według 85 P. Broncia tylko o wspólnych cechach tej wartości z pięknem estetycznym, nie zaś o wartości. T. Chyrowski uważa iż doc. Elzenberg wprowadza pojęcie piękna rozumowego (zawszego w hist. matemat. i t. d.) i estetycznego (piękny postęp), które zestawia na jednej płaszczyźnie z pięknem estetycznym: popełniając tu błąd metodyczny, że to bowiem pięknem gatunkowo różne. Zanimując w tym zagadnieniu stanowisko estetyki Kanta, a więc uważając upodobanie estetyczne jako bezpożądane, bezinteresowne (nie związane np. z pojęciem dobra) i będące jedynie wynikiem doznania formy, T. Chyrowski uważa za najpewniejszą i najmocniejszą tak różnicę pojęć nie mających z pięknem estetycznym nic wspólnego i wyodrębnia ich do klasy estetycznych doznań. T. Stępniewski uważa, że argument doc. Elzenberga przedstawia relacje ponadwymiarowe. Przedmiotem ponadwymiarowym możemy rozbić na relacje, które są analogiczne do wymiarowych. Przedmiotem przynajmniej estetycznego mogą być relacje konkretne, analogiczne rozumiały mogą budzić relacje abstrakcyjne. A ten dyskusję zamknij.

Zebrań z dnia 8-VI-32 r.

Na zebraniu omawiano w dalszym ciągu pracę
doc. Elzenberga. T. Stępieński uważa, że przykła-
dów na poprawie ^{główny} doc. Elzenberga należy
stukać w piersi, a mianowicie w odkształcaniu
znaczeń wyrazu na przykładie estetycznym

T. Linke jest zdania, że wobec „pięknego epoki” lub
„pięknego twierdzenia matematycznego” należy
do kryterium z przycięciem intelektualnym lub estetycznym
które są bardzo blisko siebie od przycięcia estetycznych, niepo-
wornieści radiacji wpośrodkowania w tych wszystkich uwa-
żach, ucieleśnionych przykładach i przykładach jednak ucieleś-
nie są w obu wypadkach tylko ^{pojęciem} kryterium różnicy i odległości
od siebie kompleksów.

T. Jędruska o przykładach podanych przez doc. Elzenberga dostrze-
ga obecność kryteriów formalnych i uważa, że ucieleśnieniu
intelektualnej ^{zawierają} i o sobie kryterium dostrzegania od formalnych.

~~P. Stępieński~~ ^{Stępieński} uważa, że wyraz piękny można wyrazić
jednokrotnie, wielokrotnie i analogicznie. Wtedy analogie

