

Protokóły posiedzeń seminarjum dla
pod kierownictwem prof. Tatarkiewicza

Byłm. zim. i wios. r. uk. 1926/27

Protokóły posiedzeń seminarium filozoficznego
pod kierownictwem prof. Tatarkiewicza

r. uk. 1926/27

Protokół posiedzenia 1

dn. 28/I

P. Karwicka czyta (protokół) referat z wyprawy dr. Praci-
borskiego p.t.: "Przyrodnicze podstawy naszych sądów estetycz-
nych". Praca Praciborskiego rozpada się na dwie części: w I-jej omawia-
ne są przedmiotowe warunki upodobania estetycznego. w II-jej zaś
przedmiotowe warunki upodobania estetycznego. Tu merytorycznym za-
gadnieniem jest zagadnienie typu.

Ad 1) Podoba się nam wdp. Praciborskiego te podmioty któ-
re: a) są pożyteczne b) niebyły intensywne c) nie są jedno-
znaczne d) pasują do naszego usposobienia i potrzeb.

W związku z tym część wyprawy Praciborskiego nasuwa się
profesorowi następujące uwagi:

1° Czy rzeczywiście zawsze podoba nam się to, czego pragniemy.
To prawo ogólne można by zakwestionować, gdyż do-
stajemy takie wypadki, kiedy rozpoznanie potrzeb
nie wiąże się wcale z przyjemnością.

2° Praciborski używa wyrazu „podoba się coś”, „lubimy coś”, „coś
daje nam przyjemność” promiskue, tymczasem nie są
to terminy jednoznaczne.

3° jest kwestja sporna, czy rozumienia użycie są rzeczywiście

z wszystkich wrażeń najmniej zabawione ucz.
Ad 2) W drugiej części swej rozprawy Raciborski głosi, iż to,
czy dany przedmiot podobna nam się mniej, czy też więcej ra-
leży od stopnia, w jakim zbliża się przedmiot ten do typu
"od stopnia jego" typowości".
W związku z tą częścią wysnuwa profesor następujące zagadnie-

nia:

- 1° Czy naprawdę nasze oceny est. zawsze są od tego, czy
dany przedmiot mniej lub więcej odpowiada typowi.
Raciborski argumentuje tą drogą powołując się na fakty.
^{wadliwego} Tak oceniają znawcy. Jeżeli nam się pewne typowe przedmio-
ty nie podobają np. gady, to tylko dlatego, że są wadliwe.
2° Czy istnieje typy w naturze? Raciborski twierdzi, że istnieje.
Jako że podaje tu następujące argumenty: a) istnieje analogia
między istotami organicznymi i krystalicznymi, ^{wadliwa} b) krystalizacja
daje się wyobrazić pewne typy c) ~~z~~ fakty widzieć ograniczonym
które wskazują na to, że budowa niektórych istot żywych up-
rzedmiotowienie jest bardzo prostotowa, przypomina figury
geometryczne c) można samowolnie pewne właściwości w osobnych
poszczególne części, poszczególne części budowy wzajemnie sobie

- odpowiadają (np. krótkie nogi i krótkie dzioby u gołębi);
d) budowa zwierząt odpowiada warunkom mechaniczki
e) trudno jest wytworzyć formy przejściowe.
3° Jeżeli istnieje typy, to dlaczego brzemny je jako pod-
stawa sądów est. ~~Na to pytanie~~ W tej sprawie Raci-
borski mówi bardzo niewiele

Protokół posiedzenia 2-go 2 dn. 4/II

Przedmiotem dyskusji były następujące zagadnienia:

- 1° Co znaczy słowo "typ"? Co przez nie rozumiemy?
Wyraz "typowy" używa się zazwyczaj zamiast "najczysts-
ciej spotykany w pewnej grupie", "przeciętny".
Jasnym jest, że to nie taki prosty typ wchodzi w grę
przy naszych ocenach estetycznych.
W toku dyskusji wywnioskowano jeszcze inne roz-
umienie słowa "typ". I tak próbowano spowodować typy:
wszędzie gdzie do czystości rasy, gdzie też "typowym" chciało
nazwać najlepiej przystosowanego do walki obyt.
Wyp. profesora jeżeli się mówi przy wartościowaniu est.
o typowości, to ma się tu na myśli nie typ realny, lecz

logiczny, lecz typ idealny.

Powstaje on na drodze abstrahowania cech przystępujących do pewnej empirycznie znanej grupy przedmiotów, oraz na drodze idealizacji; typ idealny jest jednak czymś konkretnym a nie abstrakcyjnym.

2° Czy typowość jest zaletą estetyczną? Czy coś jest ładnym dlatego że jest typowym?

Pracownicy wartościujemy często przedmioty ze wzgl. na typ, ale typowość jest tylko jednym z spośród wielu, ale nie jedynym kryterium ocen estetycznych.

Czy typ zawsze się podoba? Mówią ludzie niekiedy (przytem niema się tu o myśli typu precyzyjnego), iż pewne typy im się nie podobają. Są uprzedzeni, którzy uważają za fałszywe zalety i wady brydki.

Dzieje się to wdg. profesora dlatego, iż z pewnych wzgl. doświadczenia że wydaje się im przykre i nie umiemy oni dostrzec przystępujących tej grupie zalet estetycznych, ani stworzyć dla tego gatunku idealnego typu.

Wystawca niekiedy pozbija się niechęci i uprzedzenia płynnego z fałszywej i powołanego fałszywego uboczenia

4
porozumienia krytykowania, wznajdzie się i do ocenianej ^{uprzedzenia} grupy, właściwy ideał. Często powodem braku upodobania estetycznego do pewnego gatunku, jest to, że oceniamy go wdg. typu swistego dla innego gatunku.

Protokół posiedzenia 3-ego z dn. 11/II

P. Bornholtz czyta pracę p.ł. „J. H. Szaniawski jako etyk i historyk etyki”

Pracownicy zostali rozd. I-ry o „Zapamiętaniach etycznych w dobie oświecenia polskiego”, oraz rozd. II-gi p.ł. „Wystąpienie Szaniawskiego”

Protokół posiedzenia 4-ego z dn. 18/II

Dalszy ciąg i zakończenie czytania pracy p. Bornholtza

Protokół posiedzenia 5-ego z dn. 25/II

P. Bohdanowiczówna streszcza I-ry rozd. księgi: ks. St. M. Witkiewicza p.ł. „Szkice estetyczne” 1922 r. Rozd. ten poświęcony jest analizie pojęcia piękna.

na. Wzręczemni leżomni są tu:

- 1) Istnieją dwa rodzaje piękna: piękno życiowe i artystyczne
- 2) Upodobanie estet. powstaje jedynie ze względu na konstytucję formalną przedmiotu
- 3) Upodobanie estet. buduje tylko nieczuwalne kompleksy; pojedyncze elementy wrażeń artyst. nie są piękne.
- 4) Kryterium ocen estet. jest subiektywne
- 5) Istotą sztuki stanowi cała forma - ten punkt najważniejszy dla poglądów Wittkiewicza
- 6) Zadaniem estetyki jest wytworzenie systemu pojęć całej sztuki po wyłączeniu z niej pojęcia rzeczywistości i przedmiotu.

Oprócz powyżej wymienionych też profesor w odr.

I-yu emigruje jeszcze inne, a mianowicie:

a) tylko wórk i słuch mają swoje sztuki, smaki i ra:

pracy nie są estetyczne b) niekiedy podobają się rzeczy kt. inni uważają za brzydkie, ale ^{ależ} samymi są piękne, ^{ależ} i przez nich samymi ^{znanego} budziom brzydkie rzeczy - mowmy tu o czynieniu wtedy z t. w. „perwersyjnym upodobaniem” c) forma podobna

5
się dla formy, upodobania estet. nie podobna wytr =
maczyć; piękno jest czymś pierwotnym d) nieuchwoni
jest estet. cechą dzieła sztuki; oscylacja niemożli =
wia upodobanie estet. e) blęd dotychczasowej estety =
ki polega na tem, że zapinuje się ona związkami
sztuki z życiem, zamiast zapinować się wyłącznie for =
mą.

Przedmiotem dyskusji było następujące zagadnie =
nie: czy rzeczywiście upodobanie estet. powstaje jed =
nie ze względu na formę, jak to głosi Wittkiewicz, a nie
jest ono warunkowe i zależne od zaestetyczenia czyn =
ników

W toku dyskusji wyróżniły się dwa nurty przeciw =
ko sobie Wittkiewicza 1° introspekcja nie wskazuje nam
żadnego takiego przejścia, w którymby upodobanie
estet. występowało bez żadnych skojarzeń;
2° gdyby nawet takie przejście istniało, to trudno
jest stwierdzić czy np. uspokojenie, powstające w cło =
wieku, kiedy obcuje on z dziełem sztuki, jest przyczy =
nne, czy też skutkiem, skutkiem upodobania estet.

Następnie wyłoniło się zagadnienie: jaka rola
gryłaby architektura na granicy teorii sztuki Wit-
kiewicza?

Architektura jest zbiorem przedmiotów nie tylko
piśmnych, ale i celowych. Zadaniem architekta jest
wytworzenie przedmiotów piśmnych ale także poży-
tecznych, odpowiadających pewnym praktycznym
postulatom. Z celowości konstrukcji pewnych budowli
liczymy się też przy ich estetycznym wartościowaniu.
Wobec tego należałoby, idąc po linii Witekiewicza
wykluczyć architekturę z grona sztuki, a to znów
nie zgadza się z intuicją społeczną oraz intuicją
wielu teoretyków i historyków sztuki.

Zagadnienie to było przedmiotem dyskusji, ^{dalszy ciąg} której
z braku czasu odłożony został do następnego
posiedzenia.

Protokół posiedzenia 6-go dn. 4/III

Przedmiotem dyskusji było w dalszym ciągu za-
gadnienie roli architektury na granicy teorii sztuki.

6.
bi Witekiewicza.

Łączyły się tu dwa stanowiska.

P. Chiasberianka, reprezentująca I z nich uważa, że
Witekiewicz, głosząc teorię czystej formy, nie mógłby archi-
tektury ~~nie~~ zakładać w przeciwieństwie do sztuki, ponieważ rozumieniem
architekta jest tworzenie rzeczy nie tylko piśmnych, ale
także i celowych.

P. Bohdanowiczówna usiłuje, opierając się na tekście,
wykazać, że na granicy teorii Witekiewicza, architektura
nie powinna być ze sztuką. To prowadzi, chociaż
ona, że architektowi chodzi o to, aby dzieło jego oka-
zało się nie tylko piśmne, ale i pożyteczne, lecz
upodobanie do pewnej budowli powstaje w nas wtedy
nie ze względu na I z intencje tworcy.

Wsk. p. Chiasberianki stanowisko powyżej przytoczo-
ne jest niesłuszne: tych dwóch intencji architekta
od siebie oddzielić nie można, jedna bowiem wyni-
ka z drugiej: jeżeli jakiś gmach nam się podoba, to
przynajmniej powściąć właśnie dlatego, że odpowiada
on pewnym praktycznym postulatom.

P. Bohdanowiczówna broni się dalej i porusza na ustęp
zamieszczony na str. 6, który stać się na korzyść swej
tezy w ten mniej więcej sposób zinterpretować: to, że ar-
chitekt, tworząc ~~per se~~ budovalę ma cel użytkowy na oku
nie stoi w sprzeczności z faktem, że dzieło jego będzie
upodobanie jedynie ze wzgl. na czystą formę, ponie-
waż każda konstrukcja kształtów ma pewną logikę
budowlą, ale mimo tego, że logika ta jest wynikiem
celowości podobna nam się ona sama przez się, a nie
z powodu owej celowości.

Wedł. p. Hermanna należy z tej dyskusji wyeliminować zupełnie intencje twórcy.

Dzieło architektury może nam się podobać (niezależnie
od celów artystycznych) bądź, ze względu na użyteczność, bądź
ze względu na piękno artystyczne, bądź też ze względu
na oba te czynniki.

Żdł. profesora niezaprzeczaniem i niepożądaniem jest nie
brać pod uwagę przy analizie dzieła sztuki intencji
twórcy; ~~gdyż~~ może się wtedy zdarzyć, że będą nam się
podobać rzeczy powstające w sprzeczności z tem, o co ar-

tyście chodzi.

Dalej profesor stawia pytanie, kiedy postawa odbior-
cy najlepiej harmonizuje z intencjami architekta:
czy wtedy, gdy myślimy^m tylko o konstrukcji kształtów,
czy też kiedy liczy się także z funkcją użytkową dzie-
ła. Jeżeli odróżnimy dekorację od architektury, to wówczas
przynajmniej należy, że z architektury nie da się wyeli-
minować momentów użytkowych. W dalszej archi-
tekturze ewoluacja upodobanie wyrażenie idzie w parze
z użytkowaniem.

P. Bohdanowiczówna porusza do tego, wygłoszonej na po-
przednim posiedzeniu a mianowicie: że nie ma upodo-
bania ze względu tylko na czystą formę, ponieważ in-
spekcja osoby, która się wspinającej, na takie porzeczanie nie
wskazuje.

Żdł. p. Bohdanowiczówny poroptywanie się na własnej
introspekcji nie jest dostatecznym argumentem za
nieistnieniem w ogóle takich ~~przez~~ stanów psych.
Waleczaliby w tym celu zrobić się do doświadczeń
innych ludzi, przeprowadzić ankietę i zbierać bogactwo

materijal.

Jeżeli zaś teraz powyżej przytoczona należy rozumieć
w ten sposób, że niema takich przedmiotów, bo niema
przedmiotów, któreby posiadały jedynie czyste
formy, to teraz to jest niemożliwe z tego względu,
że przecież sam Wittgenstein na str. 11 zachacza
że wszelkie przedmioty mogą się jedynie zbliżyć
do ideału czystej formy. Upodobanie jedynie
wyłączone ze wzgl. na konstrukcję kształtów mogą
budzić rzeczy piękne artystycznie i rzymskie, które
są gdy skupiny się tylko na wartościach formal-
nych.

Następnie przedmiotem dyskusji było zagadnie-
nie subiektywności ^{kryteriów} ocen estetycznych.

Stojąc na gruncie subiektywności tych kryteriów, można
jednak podawać pewne reguły, kanony. Są one sfor-
mowaniem subiektywnych sądów, ale sformułow-
aniem obiektywnym.

Protokół posiedzenia 7-ego z dn. 11/III

P. Czapliska streszcza rozdz. II-gi p.t. „Pojęcie for-
my” i podaje wykaz ^{własnych} bez zawartych wpływów rozdziału:

1) Istnieje 4 rodzaje formy. Powstają one przez skrzyżowa-
nie dwóch podziałów. I-ny podział: a) formy sylwetowe
b) trójwymiarowe, rzeczywiste. II-gi podział: a) formy budzą-
ce upodobanie ze względów estetycznych b) budzące upodobanie
nie artystyczne. Forma artystyczna, sylwetowa - to forma
malarzka, artystyczna trójwymiarowa - to forma rzeźbiar-
ska.

2) Upodobanie do rzeczy jest inne niż upodobanie
do malarstwa, z powodu różności form właściwych każdej
z tych sztuk

3) Istotnem dla konstrukcji artystycznej, inaczej kompo-
zycji jest to, że daje ona wrażenie jedności i mnogości. Dzieło
sztuki tem bardziej się podoba, im więcej czynników składa
się na jedną jedność. Istnieje jednak pewna granica, jedynie
subiektywnie dająca się ustalić, poza którą wzrost mno-
gości nie może, gdyż inaczej niweczy upodobanie estetyczne.

4) Artystyczne zadowolenie, powstające przy patrzeniu

na rzębie, polega na oglądaniu całości za pośrednictwem jednego profilu.

5) Jeżeli sztuka jest realistyczna, to istnieje bardzo małe prawdopodobieństwo, że będzie ona artystyczna, ponieważ na tej drodze nie może ona dojść do czystej formy.

6) Rozszerzenie pojęcia rzeczywistości. Witkiewicz określa tym terminem i rzeczywistość wewn. przerycia twórcy. Jeżeli ktoś maluje swą wojacką, więc świątą zewn. to i on łatwiej uprawia sztukę realistyczną. Witkiewicz tworzy taką koncepcję rzeczywistości w tym celu, aby w sztuce zostawić miejsce jedynie dla czystej formy.

7) Rozróżnienie 2 pojęć dotychczas niejasnych i wielof.: nie używanych wg. Witkiewicza: pojęcia kompozycji i ujęcia formy. Kompozycja jest to zestawienie elementów ujęcia formy - to potraktowanie najbardziejowych nawet części dzieła sztuki. Tak np. mówimy o starości Rembowski, go, młokości Chełmońskiego i.t.p. Ujęcie formy jest to najbardziej indywidualna i charakterystyczna cecha każdego artysty.

Przedmiotem dyskusji był I-sza lekcja (pojęcie formy). Formę pojmuję Witkiewicz jako przeciwstawienie treści, wtedy, gdy należało unikać wszelkich skojarzeń i interesować się jedynie wyglądem rzeczy, ale kiedy mówi, że wtem, co widzimy, podobna się nam reszota rzeczy, a nie same te rzeczy, wówczas forma jest u niego przeciwieństwem materii. Witkiewicz reprezentuje radykalny formalizm, ani treści ani materii, a tylko układ części są artystycznie frustane. Głosząc, iż właściwym zadaniem artysty jest tworzenie kompozycji, któreby się podobala niezależnie od tego, co przedstawia i jakie budzi skojarzenia, Witkiewicz temsamem jakos 99% współczesnej produkcji artyst. nie może uważać za dzieło sztuki.

Nasunęła się tu zasadnicza wątpliwość: a mianowicie, czy rzeczywiście pewne kształty podobają się bez względu na to, co wyrażają.

Wdg. profesora konstrukcja ^{mierzawie jako} sama przez się nie budzi w nas upodobania, lecz ^{czysto} jako forma czysta, jako kształt, co reprezentujący.

W następstwie zostaje wysunięta tego rodzaju wątpliwość: zgodnie

z intencjami Wittkiewicza upodobanie do kompozycji
ma mieć czysto artystyczny charakter, a tymczasem, gdy
pewna kompozycja tworzy się lub oglądany powstaje
w nas przecież wtedy pewne procesy intelektualne.
Zdaniem profesora obecności takich procesów Wittkiewicz
nie zaprzeczył, ale tłumaczyłby, że są one całkowicie
wcielane w artystyczny styl.

Protokół posiedzenia 8 z dn. 18/III

Profesor zwraca uwagę, że nie tylko Wittkiewicz,
ale także bd. wielu estetyków, zwłaszcza niemie-
ckich, utrzymuje, iż jedność w mnogości (Einheit
in der Mannigfaltigkeit) jest czynnikiem estetycz-
nym. U Wittkiewicza oryginalna i ciekawa jest próba
wyjaśnienia, dlaczego jedność w mnogości się
podoba. Tłumaczy on fakt ten, powołując się
na t. zw. metafizyczne uwanie, które w estetyce.
Pn. Andrie poprzez całą wielość i różnorodność
zjawisk prowadzi do jedności, musi być w nich po-
treba łączności ze światem i najsilniejszą upodobanie.

nie w ten, co właśnie odpowiada tej ich potrzebie.
Przedmiotem dyskusji było następujące zagadnie-
nie: czy istnieją jeszcze inne, niż Wittkiewicza, które
formy artystycznej i upodobania do rzeczy.

Thildebrandt wobec tego, co twierdzi Wittkiewicz, utr-
muje, iż forma artystyczna podoba nam się nie jako
trójwymiarowa, lecz jako dwuwymiarowa, wartość estetycz-
ności nie była, jako taka, lecz jej poszczególne
profile. Sztuka musi odzwierciedlać obrazy przed-
miotów, bo tylko wówczas wydają się one piękne,
co jest koniecznym warunkiem tego, aby były estetycz-
ne.

Z kolei porostem wątpliwość, czy słuszny jest pogląd
Wittkiewicza, iż forma malarska jest dwuwymiarowa.
Praktyka malarska jak to: liczenie się z poziomem per-
spektywy, retuszowanie, światłocienie wskazuje na to,
że artysta chce dać widzowi wrażenie bytów.
Wdg. profesora Wittkiewicza odpowiedziałby, że, kto patrzy
na obraz w ten sposób, iż chce w nim dojrzeć utwór
trójwymiarowy, ten już postawę zajmuje w stosunku

do malarsstwa, bo interesuje się przedmiotami, nie zaś kształtami domowymiarowem.

Trynestr wiosenny

Protokół poniedziałku 1 z dn. 6/V 1923 r.
P. Kiermłówna stoesacza rozt. V-ty p. k. „Otak aw:
nej „deformacji” kształtów świata zewn. na obrazach
malarzy współczesnych.”
Witkiewicz zagadnienie deformacji taktyje b. cieka:
wie. Wie pyta się on, jak to dotychczas robiono, dla:
czego wstąpi w tych dziełach wielokształtowość świat
zewn. lecz naschodit a mianowicie: dlaczego wogóle
robisz rzeczy podobne do przedmiotów realnych.
li, co stanowią I-e pytanie, usiłując deformację tłu:
maczyć bądź przez chęć oryginalności, bądź też mieno:
malności, wstąpić. Sz. wreszcie wśród nich i tacy,
którzy deformację uważają za zjawisko naturalne
i konieczne, ponieważ sztuka wyraża przeżycia twór:
cy, a każdy maćcej odczuć i widzi rzeczywistość

Witkiewicz na pytanie, dlaczego malarz robi rzeczy podobne
do naturalnych przedmiotów, odpowiada, iż przez to idzie:
nie podobieństwo wzbragając się inwentaica kompozycji
onaz osiąga się napęście kierunkowe mas, które jest meenies:
nie ważnym est. czynnikiem dzieła sztuki.

Wspęście kierunkowe (termin stworzony przez Witkiewicza)
daje się uzyskać tylko z pomocą naschodowictwa świat:
ta zewn. bo wtedy możemy pojmować dane masy jako
raczynające się tu, a kończące tam, jako zmierzające
w tym i nie w innym kierunku.

Czysta forma, niepodobna do przedmiotów realnych,
bądź albo zbyt prosta, albo zbyt chaotyczna; przez na:
schodowanie natnoy w I-ym wypadku wzbragając się
ja, w II-im zaś łatwiej jest nam zorientować się wśród
zmatniewiny linii i plam, ~~onaz~~ wyodrębnić układy spiste
i strzymać wrażenie jedności.

Jednak należy ciągle pamiętać, że upodabnianie form
wstępu do tych, spotykanych w świecie zewn. jest tylko
środkiem, a punktem wyjścia i celem jest czysta forma.
Proces twórczy w myśl teorii Witkiewicza ^{michajłowy} ~~matny~~ przy ma:

bowiem martwej natury, intencja artysty jest tu
pewna konstrukcja kształtu i do niej właśnie do-
bieramy odpowiednie przedmioty.

Z kolei powstała wątpliwość, czy Wittkiewicz głosiąc
jednocześnie, że upodobanie est. jest upodobaniem
do czystej formy nie popada w sprzeczność z teząmi
wyżej podanymi.

Wależy jednak dać odpowiedź przeczącą, ponieważ
Wittkiewiczowi nie o to chodzi, aby forma sama przez
sie budziła upodobanie, lecz o to, że forma ~~z~~ właśnie,
a nie coś innego, nie przedmiot działa na nas est.
choć działanie może się odbywać w pełnej mierze
za pośrednictwem przedmiotu.

Wskazywało się jeszcze jedno pytanie o mianowicie:
dlaczego dba o wzbogacenie kompozycji i wyszukania
napisania kierunkowego stosujemy deformacje nie od-
tworzymy zaś przedmiotów bez ich zmiksztalowania
czyli Wittkiewicz odpowiedziałby, że zadaniem artysty
jest nie innego jak tylko konstrukcja form, a me-
niemnie radko zdarza się, aby przedmiot świata

znow. trójcydłowi z czystą formą.

Wodaśiale $\bar{V}$ -tym wyznacza się jeszcze Wittkiewicz
precyzyjnie futurystów i ekspresjonistów. I-emu
zawraca dowolność tworzenia i ^{cała ta idea} braku konstrukcyj-
ności, II-emu zaś to stawia mierzalną cel sztuki,
widząc go w odtwarzaniu przeżyć ludzkich.
Profesor zwraca uwagę na pewien ciekawy fakt, a
mianowicie ~~na to~~ iż dawnej sztuki poprzedzały teorie,
które powstawały jako próby tłumaczenia tych
pięknoszych, ten zaś dzieje się nasdort, artysta widać
fa tworzyć w myśl pewnej już gotowej koncepcji sztuki.

Protokół posiedzenia 2-ego dn. 13/2

P. Howalski zastanowił sprzeczne, zdaniem jego, wypowie-
dzi Wittkiewicza w sprawie upodobania est.

Sprzeczność polegać ma na tem, że Wittkiewicz z jednej
strony uważa, iż forma podoba nam się sama przez
sie, bez żadnych życiowych skojarzeń, a z drugiej stro-
ny wprowadza do sztuki przedmioty realne, co ma
podnosić wartość est. dzieła sztuki i jest nawet jej.

niezbędnym czynnikiem.

Profesor nie widzi tu sprzeczności, przedmioty światła-
zen. występujące w obrazie, same i jako takie nie budzą
pełnie upodobania est. podobno się nam wydaje:
nie forma; one tylko pozwalają nam dojrzeć tę
formę, poprzez nie dopiero możemy zorientować się,
i zobaczyć konstrukcję kształtów.

Także materiały powieścić, że wprowadzenie natury
do obrazu jest warunkiem koniecznym zorientowania
się w kompozycji, podczas gdy warunkiem upodobania
est. jest forma i tylko forma.

P. Burakowski streszcza rozdz. II p. k. „Stosunek ogólnej
teorii sztuki do kryteriów oceny dzieł poszczególnych”
Oczekiwane tezy zawarte w tym rozdziale są następujące

1° Porównanie natury sztuki i natury teorii sztuki

Sztuka jest czymś subiektywnym, intuicyjnym, in-
dywidualnym; ma ona obiektywne kryteria
oceny utworów artystycznych. Teoria sztuki jest
czymś ogólnym i powszechnym, ma ona za za-
danie stworzenie pewnych podstawowych, zasad:

niezych pojęć.

2° Podział przedmiotów ze względu na spójność
materii, a w związku z tem ustalenie hierarchii
wytworów artystycznych.

3° Podział malarzy na a) artystów b) naturalistów
Przytem artystów i naturalistów mogą być tworzyć
zrówno pierwsi jak i drudzy twórcy

4° (Pogląd) na ^{„konieczność”} „sztukę danej epoki”

Protokół posiedzenia 3 ego dn. 20/2

Przedmiotem dyskusji było zagadnienie: „sztuka
danej epoki”. Witkiewicz uważa, że „sztuka danej
epoki” jest (pewna) fikcją. Porozna wspólność upo-
dobania ściśle z takimi czynnikami jak: moda, swo-
bism, narzucanie jednostkom pewnego talentu.

Pogląd Witkiewicza nie wydaje się słuszny.

Sztuka danej epoki nie jest czymś fikcyjnym, lecz
pewny fakt, którego przyczyn szukać należy
w prawach psychiki ludzkiej.

W pewnym okresie powstał i panował np. gust

bo taki właśnie kierunek odpowiada wówczas psychi-
ce twórców i odbiorców. Musiał on jednak ustąpić
i zrobić miejsce innemu stylowi z chrzą, gdyż nie-
mity się: sposób patrzenia, nastawienie (ogólna postawa)
i niejako wola jednostek.

W wytworzenie się sztuki danej epoki wpływają głównie
nie te, o których mówi Wittgenstein, czynniki, bo zależne
od ogólnej postawy duchowej artystów i widzów.

P. Buczynski — streszcza artykuł Augusta La-
moykiego p. t. „O kształtowaniu” zamieszczony w 3
„Dziennicy”

Lamoyski w artykule tym zawarł następujące
tezy:

1° Genery sztuki ściśle należą wzystej podziale
kształtowania u twórcy, kształtu potrzebne u od-
biorcy. Istotą sztuki jest kształtowanie

2° Ciężar absolutnego piękna, piękno jest cieniem
względem

3° Drugą sztuką jest produktem ewolucji intel-
lektualnej, oraz rozwoju środków technicznych,

a nie aktem rewolucyjnym

4° Sztuka abstrakcyjna oraz czysty realizm,
jako zbyt krótkie koncepcje, nie mogą mieć
zaperowanej trwałości egzystencji. Sztuka przyszłości
musi połączyć oba te kierunki.

5° Sztuka realistyczna dlatego tak długo panowała,
bo, ponieważ człowiek zawsze był jeszcze niewi-
sty intelektualnie, aby mógł sam tworzyć kompo-
zycje kształtów, obywatel się bez własnego racjonal-
nych z natury.

Tęza I że istotą sztuki jest kształtowanie, nasuwa
perone wątpliwości z względu na wieloznaczność i nie-
jasność terminu „kształtowanie”. Wygląda na to że
to definicja sztuki i za wąska i za szeroka.

I tak za wąską, bo np. muzyka i literatura piękna
nie byłyby objęte tą definicją, bo do czego tutaj ma
się sprowadzać kształtowanie

Do szerokiej wydaje się być definicja Lamoykiego
z tego względu, że o kształtowaniu możemy mówić
nie tylko poza sztuką

Chyba, że ma to być definicja tylko plastyki, przy-
tem kształtowanie będziemy przyjmować jako po-
drukowanie czegoś, co posiada kształt przestrzenny,
czegoś, co można zobaczyć.

Protokół posiedzenia z dn. 27/V

Przedmiotem dyskusji była następująca teza
Lamoyńskiego: sztuka zaczęła od realizmu, po-
niważ ludzie pierwotnie, stojąc na zbyt niskim
poziomie intelektualnym, nie mogli tworzyć sa-
modzielnie, a musieli trzymać się wiernie natury.
Dopiero gdy sztuka realizmowa doprowadziła
do maximum doskonałości, zwróciła się w innym
kierunku. Teza ta nie jest zgodna z faktami.

Prut opiera na historii sztuki w różnych krajach, a na-
wet w tej samej dziedzinie wskazuje na to, że nigdzie
sztuka nie zmierzała od realizmu do formalizmu i że
postęp sztuki odbywał się szeregiem skoków i przeobrażeń,
nie zaś po linii prostej.

Tak np. sztuka egipska zaczęła od prób abstrakcyjnych,

15
potem weszła w okres realizmowy, następnie zwróciła się
do stylizacji. Wbrew temu, co twierdzi Lamoyński należy
powiedzieć, że sztuka nie rozwija się według jakiegś jednej
zasady i że nie można zamrozić i zetrzeć jej
rozwoju.

P. Szebekowa referuje rozdz. VII książki dr. Leona Chmielka
noszącej tytuł: „Wielość rzeczywistości”. Wprowadza ten
traktuje o wielości rzeczywistości w sztuce.

Protokół posiedzenia dn. 3/V

P. Barankówna podaje wykład też zawarty
w rozdz. VII książki dr. L. Chmielka p.t. „Wielość rzeczywisto-
ści”

- 1) Postulat kopiowania natury jest negacją treści
sztuki.
- 2) Wszystkie kierunki malarstwa i rzeźby mogą
być wyeliminowane jako odpowiedniki poszcze-
gólnych rzeczywistości.
- 3) Treść dzieła sztuki jest mało decydującym czyn-
nikiem ^{jego} wartości artyst. i liczy się z reguły:

niem formy

- 4) Kryterium formalne oceny dzieła sztuki jest stałe, bo niezależne od rzeczywistości
- 5) Istnieją cztery rodzaje sztuki: 1) pojmitywizm odpowiada nam rzeczywistości rzeczy 2) realizm odpowiada nam rzeczywistości fizykalna 3) impresjonizm związany z rzeczywistością wrażeń 4) nowa sztuka, futuryzm związana z rzeczywistością wyobrażeń.
- 6) Dążeniem nowej sztuki jest wytworzenie stylu na zasadzie przeniesienia treści ^{przedmiotu sztuki}
- 7) Ornament jako taki nie jest dziełem ^{plastycznym}, służy on tylko do wywołania i zamocnienia atmosfery artystycznej.
- 8) Dzieło sztuki tworzy zamkniętą całość, elementy są w niej rozłożone wg. pewnego prawa określonego.
- 9) Koniecznym ale niewystarczającym warunkiem tego, aby dane dzieło posiadało wartość artystyczną jest przynależenie jego do jednej z rzeczywistości. Wspólna z Witkiewiczem jest lista 1) 3) 4) 6) 9)

zasadniczo różni się teoria Chrysta od teorii Witkiewicza, że Chrystek wprowadza do sztuki jako czynnik niezbędny rzeczywistość, która u Witkiewicza nie gra żadnej roli.

Nasuną się pytanie, czy Chrystka można uważać za realistę.

Realizm Chrystka jest osłabiony przez to że 1) uważa on że tylko elementy należy brać z rzeczywistości 2) pojmuję dużo tych rzeczywistości

Dalej powstaje wątpliwość, czy w ogóle realizm Chrysta nie jest fałszywy, a stworzony w tym celu, aby formizm podciągnąć do sztuki realistycznej, przecież te rzeczywistości które on wyraża tak są różne od naszej materialnej koncepcji i intuicji i z nią niespójne

I tutaj nasuwa się zasadnicze pytanie: czy 4 rzeczywistości Chrysta to cztery rodzaje bytów, czy też to 4 sposoby ujęcia tej naszej rzeczywistości, cztery jej interpretacje.

Należy przychylić się raczej do drugiego poglądu, u Chrystka mamy nie ontologiczny problem i pluralizm jego rozumienia, lecz epistemologiczny: 4 rzeczywistości to 4 sposoby ujęcia materii przez psychikę. Przeciwną teorię stosuje Chrystek na granicy sztuki plastycznej, która zawsze ma do czynienia

z nową, przedmiotem fizycznym.

P. Inswek streszcza rozdz. VIII „Sztuka” Witkiewicza p.t.

„Estetyka teorii sztuki S. Christka.”

Głównym zarzutem stawianym przez Witkiewicza Christko-
wi jest to, że stoi on na granicy realizmu.

Protokół posiedzenia dn. 10/VI

P. Mosdorf referuje poglądy Władysława Wierzyńskiego:
go zawarte w książce p.t. „Wiedza o sztuce” we wstępie
i w rozdz. traktującym o ornamentach w malarstwie.
Główne tezy Wierzyńskiego są następujące:

1) Estetyka jest szkołą, dyscypliną, demoralizacją.
Ona widzi, a nie pomaga artystcie. Intelktuali-
zowanie sztuki zabija ją, trzeba spuścić się na in-
stancje.

2) Subiektywne piękno nie istnieje. Teraz już przypo-
mina stanowisko Witkiewicza, który również wyznaje
subiektywizm i pluralizm form.

3) Rozszerzenie sfery sztuki. Kartka papieru może
być wg. Wierzyńskiego przedmiotem artystycznym.

17
nym ze względu na a) wymiar b) powierzchnię c) prze-
glądanie d) format e) barwę f) celowość

Ten pogląd przeciwstawia się tendencjom Witkiewicza,
który maguje z dziedzin sztuki wystrzekać, co nie jest
czystą formą.

4) Rozróżnienie dwóch prądów malarstwa:

a) prądów życiowych b) dekoracyjnych. Przyporo-
ca to zupełnie Witkiewicza, czynnik życia i artystycz-
ne.

5) Podstawą sztuki malarstwa jest ornament. Teraz
ponownie jest całkowitem zaprzeczeniem tezy Christka,
wg. którego ornament wartości artystycznej nie posiada.

6) Odrodzenie jest epoką upadku sztuki. Na to godzi
się i Witkiewicz.

P. Hermann referuje książeczkę Michała Sobieskiego
p.t. „Malarstwo doby ostatniej. Ekspresjonizm i kubizm”
Poznań 1926 r.

Można od Sobieskiego wyróżnić trzy formy malarstwa:

1) artysta maluje tak, jak widzi - mógłby to forme nazwać naturalistyczną (terminologia referenta)
2) artysta przekształca w pewien sposób przedmioty - jest to forma deformująca 3) forma operacji utw.: dem. linij pętlę stosuje zawsze pewne konw., wdg. których linie te rozumieć ^{warunek jest ornamentacyjny} 4) forma nie stosuje się do żadnych praw, zupełnie nie jest skorelowana jakieg. technick. przedmiotowości - to forma dowolna.

Przecież i czwarta forma nie ma nic do czynienia ze światem ^{zamiast} braku jej w precyzyjności do drzew pierwszych aluzji przedmiotowych.

Ekspresjonizm umiarkowany postępuje się II-g, skrajny ekspresjonizm II-g forma.

Przecież temu ostatniemu triumfowi twórcy, przede wszystkim sobowi, otwiera się krytyka

Zadaniem sztuki ekspresjonistycznej jest wyrażanie przesł. twórcy w tym celu musi się ona postępować pewnymi konwencjonalnymi znakami, dostępnymi dla naszego doświadczenia, po których moglibyśmy

poznać, co przeżywa artysta. Fortkniemi znakami są przedmioty świata realnego. Jeżeli ekspresjonista będzie malować przedmioty koncretne, choćby nawet i deformowane, jak to robi ekspresjonizm umiarkowany możemy się jeszcze i twórcy, porozumieć i domyślić się: co przeżył. W wypadku umiarkowania z obrazów świata realnego co ma miejsce w ekspresjonizmie skrajnym, komunikacja między odbiorcą a artystą, jest całkowicie niemożliwa: nie. Ekspresjonisci skrajni podkreślają ten fakt, iż wadliwych przejawia się pewna nieznośność. Jd. Sobekiego nie ma nieznośności tam, gdzie niemo. rytmu, rytm zaś jest podstawieniem się pewnych elementów wznoszących odśpach czasu lub przestrzeni. A więc sztuka która ma poświadczyć przeważnie muzykę, musiaby się postępować III-g formą, t.j. ornamentacyjną, a nie II-g, jak to czyni ekspresjonizm skrajny

Intencją operacji geometyzacji i stylizacji; dla intencji umiarkowanego stylizacji jest forma deformująca, dla skrajnego ornamentacyjna, ale pozbawiona elementów

subcechymsci.

Protokół posiedzenia z dn. 24/V

Dyskusja nad zagadnieniem ornamentu.

P. Nortansonówna przesłała niektóre rodzimoty
książki Rodina p. t. „d'art”

