

Teresa Pękała

Tradycja i innowacja w estetyce polskiej

Wiek XX nazywany jest słusznie wiekiem awangardy. Nowość staje się naczelną wartością i głównym kryterium oceny sztuki. Stosunek do tradycji oscyluje pomiędzy negacją, najbliższej w czasie, sztuki akademickiej a całkowitym odrzuceniem tradycji artystycznej. Jak przemiany w sztuce przyjęli polscy estetycy minionego stulecia? Jak oceniają awangardę i jaki jest ich stosunek do osiągnięć poprzednich pokoleń? Czy szczególne warunki geopolityczne, w jakich rodziła się polska awangarda znajdują swój wyraz w historii polskiej estetyki?

Udzielenie odpowiedzi na te pytania pozwoliłoby rozjaśnić pole problemowe bardziej ogólnego pytania: Czy estetyka polska kroczyła szczególną drogą do nowoczesności. Przedmiotem badań objęłam cztery koncepcje: Leona Chwistka, Władysława Tatarkiewicza, Stanisława Ossowskiego i Mieczysława Wallisa, w porządku problemowym, a nie monograficznym. Za kryterium wyboru znałam istnienie pism, myśli, refleksji *explicite* podejmujących interesujące mnie zagadnienie, pewną wspólnotę pokolenia, jakie ci uczeni reprezentują, a także model badań estetycznych.

Leon Chwistek – logik, matematyk, filozof i artysta – współtwórca formizmu, pierwszego awangardowego ruchu na ziemiach polskich. Jak wspomina Teresa Kostyrko, „w zdolnościach literackich nie ustępował Witkacemu”, czego dowodzą fragmenty zaginionej niestety powieści *Pałace Boga*. Dostrzegał powiązania między różnymi dziedzinami życia i nauki – między teorią i praktyką sztuki, między sferami życia społecznego, co doskonale pokazują szkice zebrane w tomie *Zagadnienia kultury duchowej w Polsce*.

Mieczysław Wallis – filozof, słuchacz Wilhelma Windelbanda, historyk sztuki, autor doskonałej monografii *Secesja* i przez całe życie czynny krytyk artystyczny, autor około 900 recenzji, erudyta, ze znanostwem oceniający dzieła sztuki z różnych krajów i czasów – od rzeźby antycznej do eksponujących brzydotę prac Romana Kramsztyka i eksperymentalnych prac Katarzyny Kobro.

Władysław Tatarkiewicz – filozof i historyk filozofii i estetyki, wybitny znawca sztuki. Przemijanie w *Zapiskach* wyobrażał sobie „przestrzennie jako drogę”. Jako historyk koncentruje się na podmiotowości, w estetyce – na twórcy dzieła. W taki sposób czyta teksty starożytne. Polemizując z Nicolaïem Hartmannem, pisał: „mamy istotnie wiarę w to, że filozofia jest nauką. Ale bodaj nie tylko nauką. Jest zarazem wysiłkiem stworzenia poglądu na świat. I dlatego historyk filozofii nie może się nie interesować tym, jakie to poglądy na świat i kiedy zadowalały ludzkość”¹. Uważał, że historyk estetyki nie dysponuje wiedzą mającą tradycję tak długą jak filozofia.

To, co uznaje za poglądy estetyczne w przeszłości, zależy od tego, co sam uważa za estetykę, a jego historia estetyki w znacznie większym stopniu zależy od jego własnych przeświadczeń².

Postawę Tatarkiewicza charakteryzuje fascynacja Europą – projekt „równowagi kulturowej” określił mianem pluralizmu. Zwrócił uwagę na sytuację emocjonalno-intelektualnego „znużenia antykiem”, wynikającą ze zderzenia kultur Wschodu i Zachodu. Tatarkiewicz traktował to zjawisko nie w kategoriach zagrożenia myśli klasycznej, lecz jako „źródło uzupełniające rozwój naszej wiedzy o dziedzictwie greckim”³.

Stanisław Ossowski – filozof i socjolog, autor najpełniejszego w okresie międzywojennym dzieła poświęconego problematyce estetycznej *U podstaw estetyki* (wydanego w 1933 roku; następnym opracowaniem z tej dziedziny była dopiero praca Monroe’a C. Beardsleya, która ukazała się 25 lat później). Wnikliwie i wieloaspektowo analizuje genezę i funkcje sztuki. Przypomina, że sztuka pierwotna była organiczną częścią życia społecznego, spełniała funkcje heteroteliczne – religijne, magiczne, militarne, ideologiczne, erotyczne, rekreacyjne, wychowawcze, poznawcze, integracyjne i produkcyjne. Pierwotna twórczość służyła celom zewnętrznym i nie miała charakteru autonomicznego (według terminologii Ossowskiego „autotelicznego”). Dla rozważanego w niniejszym tekście problemu szczególnie interesujące są uwagi Ossowskiego na temat emancypacji sztuki⁴.

Wiedzę na temat zjawisk estetycznych wymienieni myśliciele czerpali z obserwacji sztuki, jej zmienności i wielości, szukali paraleli pomiędzy stanowiskami w filozofii, estetyce i sztuce. Uważali, że twórczość ludzka przybiera różne formy, ponieważ ludzie mają różne potrzeby duchowe, otaczają się ludźmi i przedmiotami o rysach wytworzonych przez czasy i kulturę. Ich

¹ W. Tatarkiewicz, N. Hartmann, „Der philosophische Gedanke und seine Geschichte”, *Przegląd Filozoficzny* 1937, t. 40, nr 1, s. 471.

² E. Borowiecka, „Trzy Historie Władysława Tatarkiewicza”, *Kwartalnik Historii Nauki i Techniki* 1977, t. 22, nr 1, s. 51.

³ A. Kuczyńska, „Estetyka i ludzie” (Wprowadzenie), w: W. Tatarkiewicz. *Wybór pism estetycznych*, Universitas, Kraków 2004, s. XXVII.

⁴ Por. B. Dziemidok, „Estetyka Stanisława Ossowskiego” (Wprowadzenie), w: S. Ossowski. *Wybór pism estetycznych*, wprowadzenie, wybór i opracowanie B. Dziemidok, Universitas, Kraków 2004, s. XVI–XVII.

stanowiska, jak będę starała się pokazać, są pluralistyczne, ale nie skrajnie relatywistyczne. Warto się zastanowić, czy i w jakim stopniu doświadczenie awangardy wpłynęło na poglądy polskich estetyków i czy zweryfikowało ich postawy wobec tradycji.

Wśród źródeł odmienności polskich koncepcji estetycznych XX wieku najbardziej znaczącym jest historia polskiej kultury. W tym jej fragmencie, który obejmuje kulturę artystyczną, szczególne warunki życia narodu odcisnęły wyraźny ślad. Zarówno polska sztuka akademicka, do której odniesie się później awangarda, jak i towarzysząca jej teoria i krytyka artystyczna, podtrzymują i pielęgnują romantyczny *ethos* sztuki. Wysoka pozycja sztuki narodowej wymagała od estetyków polskich ostrożności i dystansu wobec bezkrytycznie przyjmowanego na Zachodzie mitu prekursorstwa. Nie przyjęła się w warunkach polskich powszechna w narodzinach awangardy praktyka poszukiwania w sztuce wyłącznie tego, co zapowiadało awangardowe rozwiązania formalne – kubizmu u Cezanne’a, u Delacroix’a neoimpresjonizmu, w architekturze XIX wieku elementów, które zapowiadały nowoczesną funkcjonalność. Estetycy polscy musieli zaakceptować fakt, że dla polskich odbiorców dziewiętnastowieczni akademicy byli strażnikami „wielkich tematów” z historii narodu, a nie zwykłymi pompierami. „Machiny historyczne” Jana Matejki, Wojciecha Kossaka, Jana Styki pełniły ważną rolę kulturową i w świadomości artystycznej polskich odbiorców nie konkurowały ze sztuką nowoczesną.

Nowa sztuka zachodnia i wyzwania cywilizacyjne stawiały przed estetyką polską trudne zadanie pogodzenia historycznie ugruntowanej pozycji sztuki narodowej z awangardowymi trendami. Z perspektywy czasu można powiedzieć, że gotowość polskich estetyków do podjęcia wyzwania nowoczesnej sztuki, w tym także awangardy, rzadko oznaczała rezygnację z wypracowanych już kategorii. Próbowano raczej rozszerzać ich znaczenie, wykazywać zmienność form na przestrzeni dziejów, stosować rozwiązania alternatywne. Różnego rodzaju próby pogodzenia nowej sztuki z tradycją znamionują polską refleksję. Estetycy podejmowali je na różnych płaszczyznach – metodologicznej, historiozoficznej, aksjologicznej. Zdawali sobie doskonale sprawę z miejsca, jakie zajmuje sztuka w myśleniu Polaków. Sztuka podobnie jak religia była miejscem określenia tożsamości i – czasem jedyną dopuszczalną – formą komunikacji na jej temat⁵. Tatarkiewicz pisał, że sztuka „potrzebna jest jako potwierdzenie i przejaw ciągłości, jako znak *continuum*, który można przeciwstawić nie tylko przemijaniu dziejów, lecz również indywidualnej, gatunkowej skończoności człowieka”⁶.

Tak w ogólnym zarysie wyglądają okoliczności historyczne na początku XX wieku, które złożyły się na stosunek polskich estetyków do ukształtowanej tradycją pozycji sztuki i które znalazły swój wyraz w ich poglądach na temat nowych wartości wniesionych przez awangardę.

⁵ Por. A. Kuczyńska, op. cit., s. XX.

⁶ W. Tatarkiewicz, „Zapiski do autobiografii”, w: idem, *Wybór pism...*, op. cit., s. 184.

Historyczne uwarunkowania rozwoju polskich teorii estetycznych po raz drugi wpłynęły znacząco na ich kształt po drugiej wojnie światowej. Warunki rozwoju naukowego i swobodnego kształtowania opinii na temat sztuki i kultury artystycznej były ograniczone i z tego powodu nieporównywalne do panujących na Zachodzie. Niemal we wszystkich przypadkach, w jakich mamy do czynienia z kontynuacją twórczości z okresu międzywojennego, mamy też do czynienia z próbami wywierania wpływu na treść prezentowanych poglądów, wraz z represjami za niepodporządkowanie się władzom. Nawet z pozoru neutralne politycznie zagadnienia estetyczne, jak na przykład *Dzieje zwierciadła* Wallisa, bywały powodem do wstrzymania druku lub ingerencji cenzury. Fiaskiem kończyły się próby rozgoryczonych autorów wypracowania koncepcji historiozoficznej, która godziłaby „rewolucyjne przemiany” w sztuce z tradycją artystyczną⁷. Tam bowiem, gdzie oczekiwano wyjaśnienia przyczynowego zjawisk estetycznych w sytuacji społecznej, polscy uczeni wskazywali na wielorakość źródeł – nie tylko społecznych, ale też wyływających z właściwego epoki smaku, gustów czy wrażliwości estetycznej. Kultura umysłowa i klimat intelektualny tamtych czasów są obecne w *Historii estetyki* Tatarkiewicza, w *Secesji* Wallisa, w pracach z zakresu socjologii sztuki Ossowskiego.

Wszystkich wymienionych estetyków w różny sposób dotknęły represje ze strony władz. Tatarkiewicz, po wojnie odsunięty od zajęć, wraca na UW po 1965 roku. Wallis boryka się z cenzurą. Ossowski, który już w okresie międzywojennym podjął problem socjologicznego podłoża sztuki nowoczesnej, w latach stalinowskich był odsunięty od dydaktyki. Uwagi na temat zależności sztuki od czynników politycznych i wprost wyrażona krytyka podporządkowania twórczości w Związku Radzieckim doktrynie państwowej nie mogły podobać się władzom. Tymczasem sam Ossowski przyznaje, że wywody o zależnościach pomiędzy ustrojem społecznym i twórczością artystyczną popiera „umyślnie dość efektownymi przykładami”⁸, aby przestrzec przed uniwersalizacją kategorii socjologicznych i zachęcić do szczegółowego badania nadbudowy teoretycznej działalności artystycznej. Teorie estetyczne, w jego przekonaniu, zawsze miały wpływ na rozwój sztuki – od starożytnej Grecji do pism *kamaistycznych* w Indiach⁹.

Podsumowując ten wątek, należy stwierdzić, że historyczne uwarunkowania zarówno w czasie pierwszej awangardy, jak i w okresie po drugiej wojnie światowej były na tyle silne, że wpłynęły na kształt polskich teorii estetycznych, w tym na interesującą nas postawę wobec nowych prądów w sztuce. Na odmienną polską estetykę rozważaną w perspektywie historycznej złożyły się: w okresie międzywojnia potrzeba uporania się z ro-

⁷ Rozprawa M. Wallisa *Ciągłość i nieciągłość w dziejach sztuki* ukazała się drukiem dopiero w 2004 roku: M. Wallis, „Ciągłość i nieciągłość w dziejach sztuki”, w: idem, *Wybór pism estetycznych*, wprowadzenie, wybór i opracowanie T. Pękała, Universitas, Kraków 2004, s. 80–87.

⁸ S. Ossowski, „Sztuka a życie społeczne”, w: idem, *Wybór pism...*, op. cit., s. 138.

⁹ Ibidem.

mantycznym *ethosem* sztuki, a po drugiej wojnie, dodatkowo, próby pogodzenia wypracowanych już poglądów na temat wartości i dziejów sztuki z nową sytuacją polityczną.

Szczególny splot okoliczności historycznych, w jakich działali polscy estetycy XX wieku, sugeruje, by nieco inaczej dookreślić przedmiot ich zainteresowań, w tym pojęcie nowoczesności i rozumienie awangardy. Geografia artystyczna Europy – w czasie powstania pierwszej awangardy i neoawangardy – obejmuje obszary, które tylko z nazwy są do siebie podobne. Inne były warunki, w jakich rodził się zachodni i polski modernizm oraz zachodnia i polska awangarda. Najnowsze trendy sztuki światowej docierały do nas zwykle z opóźnieniem i częstokroć wszystkie na raz. W polskim modernizmie ścierały się dążności uniwersalistyczne z silnymi tendencjami do podkreślenia odrębności narodowej. Z początkiem XX wieku na ziemi polskie napłynęły wielką falą nowe kierunki artystyczne, spóźniony impresjonizm współistniał z secesją, początkami symbolizmu i ekspresjonizmem. Wszelkie te nowości wpływały z konieczności na siebie, nadając polskim nurtom modernistycznym swoisty charakter, różniący je od analogicznych kierunków na Zachodzie. Najbardziej reprezentatywny jest w tym względzie formizm.

Formiści nie naśladowali nikogo. Wpływ tego, co widzieli, był oczywisty, ale nad wszystkim górował schemat wrodzony, wyzwolony z naturalistycznego konwenansu. I, jak dalej przekonuje Chwistek: Jest trudno zobaczyć własną oryginalność, a trzeba to zrobić koniecznie, bo w przeciwnym razie nie zrozumiemy nigdy, że jesteśmy pierwszą klasą swojego własnego stylu, a nie drugą lub nawet trzecią klasą stylu obcego¹⁰.

Teoria sztuki Leona Chwistka przyjmowana była niemal jak – nie wprost wyłożony – manifest polskiej awangardy sankcjonujący wysoką wartość formizmu¹¹. Ze względu na przedmiot badań, jak i dorobek artystyczny Chwistka, jego koncepcja wyróżniała się wśród ocenianych jako zachowawcze postawy pozostałych estetyków. Nie zawsze pamiętano, że jest ona częścią oryginalnej koncepcji filozoficznej, zakładającej istnienie związku między typem rzeczywistości a panującym kierunkiem artystycznym i podkreślającej odpowiedniość między poszczególnymi fazami rozwoju rzeczywistości a typem sztuki. Chwistek nie wiązał kierunku sztuki z epoką historyczną, uważał natomiast, że postęp w sztuce polega na dostosowaniu się typu sztuki do typu nowej rzeczywistości. Pozwoliło mu to sformułować postulat zgodności sztuki z pewną rzeczywistością, co nie przekreśla wartości dzieł dawnych, ale w ramach określonego typu podnosi wartość dzieł reprezentujących rzeczywistość współczesną. Istotne było kryterium jednorodności elementów rzeczywistości w sztuce. Dla rozważań na temat stosunku polskich estetyków do tradycji i nowości ważne jest przypomnienie, że Chwistek

¹⁰ L. Chwistek, „Twórcza siła formizmu”, w: idem, *Wybór pism estetycznych*, wprowadzenie, wybór i opracowanie T. Kostyrko, Universitas, Kraków 2004, s. 348–349.

¹¹ Por. T. Kostyrko, „Leon Chwistek jako filozof sztuki i uczestnik życia artystycznego” (Wprowadzenie), w: L. Chwistek, *Wybór pism...*, op. cit., s. XXV.

nie wiąże kierunku sztuki z pewną przemijającą epoką historyczną, ale z rodzajem postawy poznawczej, która może pojawiać się w różnych okresach historycznych. Typ sztuki może pojawiać się w różnych okresach historycznych¹².

Postęp w sztuce jest więc równoległy do zmian w postawach poznawczych. Na takich założeniach zbudowana jest estetyczna teoria aksjologiczna Chwistka, w której wartość dzieł awangardy znajduje podobne uzasadnienie, jak dzieł innego typu. Wartość i ocenę dzieła wyprowadza Chwistek z kryterium treści i kryterium formy. Kryterium treści oznacza, że dzieło sztuki musi być zgodne z pewną rzeczywistością – nie jest istotne, jaką rzeczywistość przedstawia. Był to jeden z punktów w sporze z Witkacym, który negował wartość dzieł realistycznych, natomiast Chwistek nie odmawiał wartości dziełom realistycznym sztuki starożytnej czy XVI i XVII wieku. Nie było mu jednak obojętne, czy utwór przedstawia minioną czy współczesną rzeczywistość; uważał, że zgodność ze współczesnością jest dodatkowym walorem sztuki. Kryterium formy oznaczało, że o zasadach formy można mówić tylko w granicach pewnego systemu, co z kolei wymaga ustalenia, z jakiej rzeczywistości kształty pochodzą. Podstawą krytyki artystycznej dążącej do obiektywności jest, zdaniem Chwistka, niesprzeczny system teoretyczny, w tym wypadku teorii poszczególnych typów rzeczywistości. Oznacza to, że dzieło można analizować i oceniać jedynie w kontekście dzieł danego typu, porównywanie dzieł odosobnionych z różnych typów jest niemożliwe i bezsensowne. Przykład Chwistka dowodzi, że nawet w sytuacji wyraźnego zainteresowania i preferowania wartości awangardy nie znika z pola widzenia inna sztuka. I awangarda, i twórczość miniona rozpatrywane są w szerszym kontekście historycznym, kulturowym i filozoficznym.

W dziejach sztuki związek zjawisk estetycznych z procesami społecznymi i przemianami historycznymi dostrzegany jest przez polskich estetyków jako ogólne i niekwestionowalne zjawisko. Jest to jednak relacja dwustronna i, jak się wydaje, trudna do przekroczenia – stąd nikłe ślady tak popularnych na Zachodzie refleksji na temat granic sztuki. Estetycy nie podejmują wprost badań na poziomie podstawowym, które dotyczyłyby zmiany relacji między sztuką a życiem społecznym u progu XX wieku. Poza nielicznymi wyjątkami pojawienie się awangardy nie zostało odczytane jako zagrożenie dla sztuki, lecz raczej jako etap w jej rozwoju. Teza o związku sztuki z dziejami, życiem społecznym i ogólnie rozwojem cywilizacyjnym była formułowana jako argument za trwałym miejscem sztuki. Problematyka miejsca sztuki w życiu narodu, pokolenia, epoki historycznej stanowiła teoretyczne zaplecze dla filozofii dziejów sztuki.

W myśli Tatarkiewicza związek zjawisk estetycznych z procesami społecznymi owocuje koncepcją „wyjaśniania historycznego”. Nacisk należy położyć na pojęcie „wyjaśniania” – bo o całościowy obraz świata chodziło miłośnikowi ładu, a nie o proste wyjaśnianie przyczynowe¹³.

¹² Ibidem, s. XX.

¹³ Por. A. Kuczyńska, op. cit., s. XXXII–XXXIV; por. także: B. Dziemidok, J. Harrel, „Tatarkiewicz a historia estetyki”, *Studia Estetyczne* 1975, t. 12, s. 12.

Estetyk musi się z tymi zależnościami liczyć, a w szczególności historyk, przedstawiając rozwój poglądów estetycznych, musi się odwoływać raz po raz do dziejów ustroju, filozofii i sztuki¹⁴.

Rozwijając tę myśl w szerszą refleksję metodologiczną, Tatarkiewicz stwierdza:

Gdyby historyk estetyki czerpał swe informacje jedynie od uczonych estetyków, to nie odtworzyłby w pełni tego, co w przeszłości wiedziano i sądzono o pięknie i sztuce. Musi je również czerpać od artystów, musi notować też myśli, które znalazły wyraz nie w książkach naukowych, nie na piśmie, lecz w smaku, w *vox populi*. Nie wszystkie myśli estetyczne znalazły od razu wyraz słowny, były za to wypowiedziane w dziełach sztuki, w kształcie, w barwie, dźwięku¹⁵.

Tatarkiewicz, analizując prawidłowości istotne dla dziejów estetyki, zwraca uwagę, że *vox populi* w rzeczach sztuki był nieraz w opozycji wobec twórcy; to on kazał w Bizancjum niszczyć dzieła sztuki świeckiej i on też mobilizuje, w jego przekonaniu, do sprzeciwu wobec sztuki abstrakcyjnej.

Wysoka świadomość historyczna wyróżniająca postawy polskich teoretyków sprzyjała dystansowi badawczemu, ale nie jest wykluczone, że mogła w pewnym stopniu osłabiać zdolność do rozpoznawania zmian, a niekiedy być przyczyną niedoceniań przełomu awangardowego. Decydujący w tym względzie był model uprawiania nauki i rozumienie przedmiotu estetyki. Estetycy, którzy reprezentują model estetyki oddolnej, bliższej teorii i krytyce artystycznej, są bardziej otwarci na zmiany i w większym stopniu czują się zobligowani do zajęcia stanowiska w kwestii zakresu i charakteru badań estetycznych.

Takim badaczem był niewątpliwie Wallis. Ideał „prawdy wolnej od metafizycznych uwikłań”, posługiwanie się uogólnieniami indukcyjnymi, skupienie się na genezie zjawisk nadawały jego estetyce charakter wiedzy empirycznej, mocno związanej z bieżącym życiem artystycznym. Natomiast cel badań estetycznych i swoiste dla Wallisowskiej estetyki kategorie filozoficzne pod względem rodowodu bliższe są studiom nad naukami o duchu i neokantyzmowi. Potwierdzają ten wniosek używane chętnie przez Wallisa pojęcia: świat, całość, wyraz, przeżycie, rozumienie, struktura psychiczna.

W drobnych pracach publikowanych najpierw w „Robotniku”, później głównie w „Wiadomościach Literackich”, dojrzewają poglądy Wallisa na temat sztuki dwudziestego wieku, a wraz z nimi przekonanie o wielorakości dążeń artystycznych i różnorodności środków wyrazu. Towarzyszący nieodłącznie pracy krytyka wymóg ustosunkowania się do nowych form i jakości artystycznych ustrzegł Wallisa przed dwiema skrajnymi reakcjami na zmiany w sztuce: przed radykalnym awangardyzmem absolutyzującym wszelką nowość i przed ksenofobicznym tradycjonalizmem, widzącym w nowej sztuce symptomy kryzysu. Śledząc biografię Wallisa i jego relacje na temat nowych tendencji artystycznych, nie odnosi się wrażenia, by był on świad-

¹⁴ W. Tatarkiewicz, *Historia estetyki*, t. I, *Estetyka starożytna*, Arkady, Warszawa 1985, s. 18.

¹⁵ W. Tatarkiewicz, *ibidem*, s. 17.

kiem szczególnie dramatycznego zderzenia dwu pokoleń twórców. Spotkania z Brunonem Schulzem i Teodorem Axentowiczem, książka o Józefie Pankiewicz, szkice o Katarzynie Kobro i brzydocie jako wartości estetycznej – wszystkie wskazują na postawę otwartości, która chroniła estetykę polską przed absolutyzowaniem nowości i bezkrytycznym odrzucaniem tego, co minęło. Wallis dostrzegał w recepcji nowych stylów i postaw artystycznych prawidłowość faz odrzucenia, panowania, stawiania się „sztuką wczorajszą”, aż wreszcie wejścia do szacownego grona „sztuki dawnej”.

Wieloaspektowe badanie sztuki i uwzględnianie różnych źródeł jest charakterystyczne dla sylwetki twórczej Tatarkiewicza. Alicja Kuczyńska, analizując jego pojmowanie historii, przypomina, że początkowo umiejętność odpowiedzi na pytanie „skąd przychodzę” pozwalała mu odnaleźć sens bycia we współczesności. Później przełamał formułę historyczności i uznał, że „teraz” jest integralnie związane z przeszłością, a podział na przeszłość i teraźniejszość jest umowny¹⁶. Podobnie jak Wallisowi „oddolna metoda” badań estetycznych oraz bezpośrednie obcowanie z dostępną sztuką dawną i powstającą sztuką awangardową pozwoliły na dostrzeganie pewnych prawidłowości w rozwoju sztuki, tak u Tatarkiewicza analogiczną rolę odegrała historia. Postawa historyka wobec dziejów jest aktywna, od niego zależy, co uzna za fakty estetyczne i jak je ze sobą powiąże¹⁷. Przykładem rozwiązywania relacji między tradycją i innowacją może być pogląd Tatarkiewicza na temat sztuki odtwórczej i abstrakcyjnej.

Wszystkie postaci sztuki odtwórczej przedstawiają, jego zdaniem, realne jednostkowe rzeczy w wyglądzie, strukturze czy ekspresji¹⁸. Robią to za pomocą realnych kształtów, a nie abstrakcyjnych znaków, rzeczywistość jest dla nich środkiem i celem. Według Tatarkiewicza powstają nowe formy w sztuce, ale nie zmienia się jej zasada – odtwarzanie. Nawet kubizm należy do szeroko pojętej sztuki odtwórczej. Picasso – jak przypomina Tatarkiewicz – zaprzeczał możliwości sztuki abstrakcyjnej. Sztuka abstrakcyjna tworzy formy różne od konkretnych rzeczywistych rzeczy. W znaczeniu filozoficznym nie są one jednak „abstrakcyjne”, żadna sztuka w znaczeniu filozoficznym nie może być abstrakcyjna – dowodzi Tatarkiewicz. Nazwa *sztuka abstrakcyjna* przyjęła się, ale istnieje tylko pewna analogia między sztuką a czynnością abstrakcji. Sztuka abstrakcyjna izoluje pewne elementy – barwy, kształty – choć malując, przedstawia je konkretnie. Nie jest odtwórcza w tym sensie, by jej wytwory musiały być podobne do rzeczy realnych. Przejście do sztuki abstrakcyjnej u jednych było ciągłe, u innych było zerwaniem ciągłości. Za najpierwszych malarzy nowej epoki uważa się Paula Cezanne’a, Georges’a Seurata, Claude’a Moneta (w późnej fazie), a z następnego pokolenia – Henriego Matisse’a. Przedmioty przedstawione stają się nic nieznaczące, nieistotne, pokazywane coraz swobodniej, w jednostkowy sposób, wreszcie stają się nierozpoznawalne. Wniosek, jaki z tych

¹⁶ Por. A. Kuczyńska, op. cit., s. XXXVII.

¹⁷ Por. E. Borowiecka, op. cit., s. 39.

¹⁸ W. Tatarkiewicz, „Nowa sztuka a filozofia”, w: idem, *Wybór pism...*, op. cit., s. 101.

rozważań wyprowadza Tatarkiewicz, nie potwierdza zasadniczej odmienności obydwu typów sztuki. Zachodzi raczej paralelizm między postaciami sztuki odtwórczej i abstrakcyjnej. Sztuka abstrakcyjna nie może być jedynie *aspektyzmem* – nie odtwarza wyglądu rzeczy – może natomiast dążyć do samej pięknej formy (jak kaligrafizm), do ekspresji (jak ekspresjonizm – przez odtworzenie wyglądu lub przez użycie abstrakcyjnych form), do wyrażania istoty bytu i poszukiwania prawdy. Główna opozycja, zdaniem Tatarkiewicza, przebiega pomiędzy *formizmem*, gdzie forma jest stosowana dlatego, że jest piękna, a *kosmizmem*, kiedy jest używana w celu odświeżenia własności bytu. Artyści nie zawsze zdają sobie sprawę z celu użycia form abstrakcyjnych: czy chodzi im tylko o „czystą formę” (Witkacy), czy o to, by budziła „uczucia metafizyczne”¹⁹.

Tatarkiewicz nie wprost podejmuje bardzo ważny problem rozumienia istoty sztuki. Wątek ten *explicite* jest przedmiotem refleksji Ossowskiego. Rozważając relację między sztuką i kulturą, zwraca on uwagę, że charakterystyczna dla naszej kultury koncepcja sztuki wywodzi się z dwojakiej tradycji: sztuki heterotelicznej, której przyświecają uświęcone cele i która pretenduje do powszechnego szacunku – i sztuki swobodnej, wolnej, autotelicznej. Ossowski przypomina, że wszędzie tam, gdzie za rzecz poważną uchodziła jedynie sztuka heteroteliczna, nie miała ona monopolu na twórczość artystyczną. Niemniej nawet wtedy, gdy „niepoważna” twórczość zdobywa zaszczytne miejsce, dzieje się to jakby przy okazji tworzenia dzieł poważnych – niereligijne rzeźby będące wytworem średniowiecznego humoru i fantazji powstają na ścianach i kolumnach gotyckich katedr. Podobnie powstają iluminacje ksiąg średniowiecznych, frywolne intermezza religijnych misterii. Emancypacja sztuki – przypomina Ossowski – polega na przejęciu autotelicznego nurtu sztuki „niepoważnej” przez nurt sztuki poważnej. Idzie za tym uznanie sztuki za doniosłą dziedzinę kultury i nadanie artyście wysokiej pozycji społecznej. Sakralny charakter, który uzyskuje sztuka, głównie w romantyzmie, jest zdaniem Ossowskiego główną przyczyną niezrozumienia i gwałtownych reakcji na dzieła abstrakcji i nowoczesną muzykę. Synteza dwu tak różnych tradycji w koncepcji sztuki europejskiej jest przyczyną i teoretycznych sporów, i zróżnicowanej recepcji nowości. Ossowski pisze:

Charakter sakralny, który sztuka „czysta” odziedziczyła po sztuce religijnej, wyjaśnia nam, czemu obrazy abstrakcjonistów albo obrazy deformujące rzeczywistość, albo szerzej: obrazy niezgodne z malarską tradycją wywoływały najżywsze oburzenie, gdy je oglądano zawieszony w salach wystawowych, natomiast analogiczne kompozycje przyjmowano spokojnie w sztuce stosowanej, na kilimach czy na porcelanie. Talerze malowane przez Picassa nie budziły żadnego wstrząsu u tych, którzy zżymali się na widok płócien Picassa: talerze nie były objęte sakralną tradycją; jako autor obrazów oprawionych w ramy i zawieszonych na sali wystawowej Picasso był następcą Leonardów i Rembrandtów²⁰.

¹⁹ Ibidem, s. 106.

²⁰ S. Ossowski, „Sztuka i kultura”, w: idem, *Wybór pism...*, op. cit., s. 109.

Dualizm sztuki o charakterze religijnym i sztuki autotelicznej, o którym wspomina Ossowski, wydaje się nie do końca przewyciężony w świadomości estetycznej. Natomiast na gruncie teoretycznym istnienie dwu nurtów artystycznej twórczości może być potraktowane jako podstawa do zrozumienia dwudziestowiecznej koncepcji sztuki i wykorzystane w argumentacji za ciągłością sztuki.

Kolejną po Tatarkiewiczzu i Ossowskim próbą wytłumaczenia odrębności nowej sztuki, niezaprzeczącej ciągłości jej rozwoju, jest podejście Wallisa, dostrzegającego tę odmienną w charakterze prezentowanych wartości. W literaturze przedmiotu Wallis znany jest jako twórca podziału wartości estetycznych na *łagodne* i *ostre*. Klasyfikacja ta budzi uzasadnione zainteresowanie, ponieważ jest jedną z nielicznych prób obrony paradygmatu estetycznego przy pomocy klasycznych kategorii. Przedmiotem dociekań Wallisa są nie tyle odmiany wartości rozumiane jako „modyfikacje piękna”, ile własności przedmiotów dających doznania estetyczne harmonijne i własności dające doznania częściowo dysharmonijne. Pierwsze nazywa *wartościami estetycznymi łagodnymi*, drugie *wartościami estetycznymi ostrymi*.

Podział na wartości estetyczne łagodne i ostre jest podziałem wewnątrz dodatnich wartości estetycznych. Każda wartość, która może wywoływać przeżycia estetyczne, jest w tym znaczeniu dodatnią wartością estetyczną. Piękno i śliczność są wartościami łagodnymi. Wzniosłość, tragizm, komizm, charakterystyczna i ekspresyjna brzydota – wartościami estetycznymi ostrymi. Różnica między nimi jest różnicą typu, a nie siły, intensywności czy bogactwa doznań²¹.

Uznanie komizmu, tragizmu, a zwłaszcza brzydoty za odmiany wartości estetycznej dodatniej jest do dnia dzisiejszego stanowiskiem mającym wielu oponentów. Jednym z nich był Tatarkiewicz, wedle którego wartość brzydoty jest jedynie „dziwacznym pomysłem filozofów – estetyków”²². Na nieporozumieniu, czyli uznaniu wartości ostrych za wartości estetyczne ujemne, to znaczy za przeciwieństwo piękna w wąskim znaczeniu, zbudowano według Wallisa całą teorię *antyestetyzmu* jako cechy odróżniającej twórczość awangardy.

Tak jak wcześniej Tatarkiewicz poszukiwał zasady rozwoju sztuki w odtwórczości, tak Wallis zmienności form dopatrywał się w upodobaniu do różnych typów wartości. Obydwaj estetycy dostrzegali łącznie między sztuką dawną a nowoczesną, w czym innym jednak upatrywali radykalnej odmienności form sztuki nowej. Wallis uczynił podział na wartości łagodne i ostre głównym założeniem swojej wizji historii sztuki. W kategoriach czysto formalnych nie da się do końca zrozumieć stylu epoki, przejścia od klasycyzmu do hellenizmu, od renesansu do baroku, od klasycyzmu do

²¹ M. Wallis, „Wartości estetyczne łagodne i ostre”, w: idem, *Wybór pism...*, op. cit., s. 197–213.

²² W. Tatarkiewicz, „Dwa pojęcia piękna”, w: idem, *Parerga*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1978, s. 18.

romantyzmu. Upodobania do wartości łagodnych lub pociąg do wartości ostrych zależą od różnic w dążeniach artystycznych, te zaś są wypadkową złożonych procesów w świadomości estetycznej, w życiu gospodarczym, społecznym i religijnym. Zrozumienie kontekstu historycznego i kulturowego pozwala szerzej spojrzeć na różnice w upodobaniach, ale i na konkretne przemiany stylistyczno-gatunkowe.

Wallis był jednym z pierwszych estetyków polskich, którzy zauważyli problem *antyestetyzmu* w twórczości współczesnej. W referacie wygłoszonym na Międzynarodowym Kongresie Estetycznym w Bukareszcie w 1972 roku trafnie rozpoznał zasadnicze cechy antyestetyzmu. Odróżnił odrzucenie wartości estetycznych w ogóle od rezygnacji z konstytuowania wartości estetycznych łagodnych. Proponował, by w stosunku do większości działań artystów jemu współczesnych używać raczej określenia *antykallizm*, ponieważ jest to odwrót od wartości estetycznych łagodnych – piękna, wdzięku, śliczności. W porównaniu z wcześniejszymi epokami, kiedy również powstawały dzieła estetycznie brzydkie lub groteskowe, jest to dziś zjawisko nieporównywalne pod względem skali. Refleksja ta koresponduje z wyżej przytoczoną myślą Ossowskiego o skutkach syntezy dwu tradycji artystycznych dla recepcji sztuki abstrakcyjnej. Z tekstu Wallisa można by wnioskować, że przemiany te posunęły się w czasie awangardy znacznie dalej.

W tekście Wallisa padają określenia dobrze znane, ale dopiero z lektury późniejszych opracowań awangardy. Agresja, wstrząs, brutalność, szok – te cechy sztuki nowoczesnej wiąże Wallis z typem wartości ostrych. Jako wnikliwy obserwator i krytyk sztuki w zmianie typu wartości nie widział kryzysu sztuki. Nie sądził też, by awangarda była jednorodna stylistycznie i by można było określić jej działania mianem antyestetyzmu. W większości jest to raczej antykallizm. To, co łączy dążenia artystyczne twórców współczesnych, to podobieństwo typu reakcji psychicznej, jaką pragną wywołać u odbiorcy²³.

Pragnę zaakcentować intuicję badawczą Wallisa, którą wykazał w próbach zrozumienia złożoności fenomenu sztuki nowoczesnej, zwłaszcza awangardy. Zwraca on uwagę na nową formę percepcji, którą opisuje jako „uderzenie, oszołomienie, szok”. Walter Benjamin nazwie tę formę reakcji zdarzeniem „punktowym” i tak jak Wallis użyje określenia szoku. Paul Virilio mówi o szybkości i postrzeganiu „rwanym”, „nieciąglym”. Ostrowartościowy typ sztuki sprzyja „percepcji zintensyfikowanej” – jak ją określił Stanisław Morawski, przeciwstawiając tę formę postrzegania odbiorowi kontemplacyjnemu.

Nowy typ odbioru wiąże się z przewartościowaniami w obrębie świadomości estetycznej. Bez uwzględnienia tego wymiaru awangardyzmu nie sposób zrozumieć radykalnych przemian tworzywa, środków wyrazowych,

²³ M. Wallis, „Przemiany w sztuce i przemiany w estetyce”, w: idem, *Wybór pism...*, op. cit., s. 105–111.

tematów. Wallis słusznie rozdziela w swoich tekstach antykallizm i antyestetyzm od formalnego wymiaru przemian artystycznych²⁴.

Trudno byłoby zarzucić polskim autorom, którzy podejmowali problem recepcji sztuki abstrakcyjnej lub stawiali pytanie o stosunek awangardy do paradygmatu estetycznego, niedoceniając przemian zachodzących w sztuce współczesnej w czasie, kiedy w Europie rodziły się pierwsze kierunki awangardowe. Trzeba jednak wyraźnie podkreślić, że nie absolutyzują oni tego faktu. Stanowisko polskich estetyków nie zmienia się po wojnie, także wtedy, kiedy nowa rzeczywistość polityczna domaga się nowej sztuki. Wallis po powrocie z oflagu stara się zrozumieć zmiany, jakie zachodzą w kraju. W artykule przeznaczonym do poznańskiego „Życia Literackiego” przekonuje samego siebie, że można pogodzić *stare z nowym*.

Zbyt gwałtownie zrywać z przeszłością to znaczy wyrzekać się zasobu umiejętności i doświadczeń przez nią nagromadzonych. Odbija się to ujemnie, nieraz w ciągu dłuższego czasu, na poziomie nowej sztuki. Toteż zwykle po okresie radykalnego odrzucenia tradycji następuje okres, w którym dokonuje się recepcji tych elementów sztuki dawnej, co mogą przydać się do tworzenia sztuki nowej. Czy nie lepiej pójść od razu tą drogą?²⁵

Wiadomo, że sztuka nie poszła proponowaną przez Wallisa drogą, a artykuł powędrował zapewne do szuflady, ponieważ nie ma po nim śladu w bibliografiach prasowych. Pogląd Wallisa nie jest jedynie werbalizacją nadziei wobec polityzacji sztuki i cenzury. Jest wyrazem pokoleniowego rysu wielkich humanistów, patrzących z perspektywy długiego trwania na rewolucje, w tym artystyczne. Z przekonaniem twierdzi on:

Nie ma obawy, by młoda sztuka, wyrastająca z nowego podłoża społecznego, pełna patosu etycznego i rozmachu twórczego, została zagłuszona przez dawną sztukę. Może natomiast wiele zyskać wybierając ze sztuki dawnej to, co jej odpowiada, przede wszystkim zaś usiłując przejść od niej umiejętności i doświadczenie, gromadzone nieraz w ciągu wieków²⁶.

Tą refleksją Wallisa, sformułowaną wobec nowej, powojennej rzeczywistości, wracamy do wcześniej już akcentowanej szerokiej historycznej i kulturowej perspektywy właściwej dla postaw polskich estetyków w ocenie przemian w sztuce. Tatarkiewicz w *Architekturze nowożytnej* i w *Historii estetyki* charakteryzuje, jak to określił, „ducha”, jakiego wyrażały budowle i dzieła, oraz smak, którego były wyrazem. Analogicznie osiągnięcia teorii estetycznych w *Historii estetyki* analizowane są zawsze w stosunku do

²⁴ O dwu porządkach w refleksji nad awangardą pisze m.in. S. Morawski. Patrz S. Morawski, „Paradoksy estetyczne najnowszej awangardy”, w: idem, *Na zakręcie: od sztuki do po-sztuki*, Wydawnictwo Literackie, Kraków, Wrocław 1985, s. 184.

²⁵ M. Wallis, „Sztuka polska a przewrót społeczny”, Rps PTF 32 (1), k. 76–79, cyt. za: T. Pękała, „Świat jako przedmiot estetyczny”, wprowadzenie do: M. Wallis, *Wybór pism...*, op. cit., s. XI–XII.

²⁶ M. Wallis, „Sztuka polska a przewrót społeczny”, w: idem, *Wybór pism...*, op. cit., s. XXIII.

źródeł, z których wyrastały, wyprowadzane z ich stosunku do poglądów dawniejszych, opisywane w kategoriach podobieństw i różnic, „rysów typowych i odrębnych”. Wartość nowości, z takiej perspektywy, jest zawsze relatywna w stosunku do różnych cech i wartości, nad którymi się nadbudowuje, jest zawsze wartością czegoś i w stosunku do czegoś.

W *Dziejach sześciu pojęć* Tatarkiewicz wprost napisze: „Każda twórczość implikuje nowość, ale nie każda nowość implikuje twórczość”²⁷. Dzieła ludzkie mogą być rozpatrywane z różnych punktów widzenia i z jednego mogą być nowe z innego nie. Nowość podlega stopniowaniu. Są różne rodzaje nowości – w sztuce odróżniamy na przykład nowy utwór w danym stylu od nowego stylu. Nowość, podkreśla Tatarkiewicz, bywa zamierzona i niezamierzona, ma różne pochodzenie. Stworzenie nowego dzieła ma różne skutki. Wiek XX charakteryzuje się pankreacjonizmem, ale w wielu przypadkach wystarczyłoby, zdaniem Tatarkiewicza, mówić o produktywności lub aktywności. W dziejach sztuki twórczość definiowana przez nowość ma krótką historię. Samo pojęcie twórczości nie jest pojęciem wzorcowym, ale – podkreśla autor dziejów tego pojęcia – nie ma powodu się go pozbywać.

Można powiedzieć: nie jest pojęciem naukowym, ale filozoficznym. Porównując sztukę z wojskiem powiemy, że nie jest jak szabla czy karabin, ale – jest jak sztandar. Sztandary są również potrzebne, na pewno na uroczystościach, a niekiedy nawet w bitwach²⁸.

Wyrażoną tu w łagodnym tonie opinię na temat roli, jaką w ocenach mogą odgrywać narzędzia teoretyczne, rozszerza autor *Dziejów sześciu pojęć* na całość pracy badawczej. Nie tylko bowiem w ocenie teraźniejszości zalecana jest ostrożność w formułowaniu twierdzeń ostatecznych i radykalnych. Tatarkiewicz podkreśla, że każda czynność wykonywana przez historyka sztuki lub historyka estetyki zawiera znaczny element subiektywności. Jest to oczywiste przy interpretacji faktów i ich porządkowaniu, ale też przy ich wyborze, a nawet ustalaniu. Zdaniem Tatarkiewicza, w pracy tego rodzaju uczestniczy inicjatywa historyka, zależna od jego możliwości, zdolności, zainteresowań, potrzeb i uwarunkowań, środowiska i epoki. Pogląd o aktywnej roli uczonego w opracowywaniu historii nazywa Tatarkiewicz w artykule *O pisaniu historii filozofii* interwencjonizmem – który w jego przekonaniu nie oznacza aprioryzmu ani konwencjonalizmu (punktem wyjścia jest bowiem konfrontowanie faktów). Niemniej powoduje on, że wyniki pracy historyka są „niepewne i tymczasowe, podlegają korekcie i odwołaniu”²⁹.

Zbliżone poglądy znajdziemy w koncepcji Wallisa. W jego ujęciu, historia sztuki powinna nie tylko rejestrować wydarzenia artystyczne, ale być

²⁷ W. Tatarkiewicz, *Dzieje sześciu pojęć. Sztuka, piękno, forma, twórczość, odtwórczość, przeżywanie estetyczne*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1988, s. 302.

²⁸ W. Tatarkiewicz, *ibidem*, s. 311.

²⁹ W. Tatarkiewicz, *Droga do filozofii*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1971, s. 73–74.

również „historią ich odbioru, rozumienia i oceny w ciągu stuleci”³⁰. Dzieje recepcji pozwalają spojrzeć na historię sztuki w kontekście przemian kulturowych, ale mają też znaczenie dla zrozumienia wartości samych dzieł, wskazują na ich „wielointerpretacyjność”. W książce o Stanisławie Noakowskim znajdziemy śmiałą, choć odosobnioną myśl porównującą działalność historyka sztuki do pracy archeologa „odkopującego przeszłość”, co przedmiot jego starań – dzieła sztuki – czyni niewyczerpywalnym. Historię sztuki widzi Wallis jako działalność hermeneutyczną – to znaczy jako niekończącą się i podejmowaną wciąż na nowo „rozprawę współczesności z dziedzictwem artystycznym przeszłości”³¹. W artykule, z którego pochodzą te słowa, *Winckelmannowi w hołdzie*, Wallis pokazuje, jak tworzą się i umacniają dyskursy historyczne. Winckelmann nie tylko rozbudził umiłowanie rzeźby greckiej, ale – jak słusznie zauważył Wallis – narzucił kilku pokoleniom przeświadczenie, że piękno antyczne jest czymś jedynym w swoim rodzaju w dziejach sztuki.

Przemiany w sztuce współczesnej, których Wallis był świadkiem i komentatorem, skłoniły go do uznania niewystarczalności stosowanych dotąd procedur interpretacji. O ile sztuka dawna osadzona była w skodyfikowanym systemie znaczeń, o tyle sztukę nowoczesną cechuje symboliczna niesprawność. Także programowa wieloznaczność budziła opory Wallisa, który pytał w jednej z recenzji, czy w ogóle można mówić o dziełach sztuki tam, gdzie twórcy rezygnują z ostatecznego ukształtowania swych tworów.

W recenzji *Nowej historii estetyki* Katharine E. Gilbert i Helmuta Kuhna pisał z niepokojem o rozejściu się refleksji estetycznej i twórczości artystycznej. Uważał, że estetyk przynajmniej w części ponosi odpowiedzialność za to, co dzieje się w sztuce. Wallis był przekonany o odpowiedzialności tych, którzy piszą o sztuce, nie tylko w ogólnym znaczeniu edukacyjnym, ale dostrzegał też wpływ ich opinii na samą sztukę.

Podobne myśli znajdziemy u Chwistka, który wprost powie:

rozwój sztuki niemożliwy jest bez teorii. Nawet najprostszy, najmniej uświadomieni artyści pracują w myśl jakiejś, własnej czy cudzej teorii. Tragedią sztuki polskiej, według mego przekonania, jest brak teorii. Indywidualność artystyczna nie natrafiając na opór narzucony przez teorię (Paul Valery) staje się bierna i ulega niezmiernie łatwo wpływowi gotowych wzorów³².

W kontekście podobnych dylematów i z potrzeby zajęcia stanowiska wobec coraz głośniejszego konstатовanego kryzysu estetyki zrodził się już w okresie drugiej awangardy Wallisowski program estetyki „otwartej”. Po raz pierwszy zaprezentował go w 1971 roku, wygłaszając w Lublinie referat *Przemiany w sztuce i przemiany w estetyce*; później, w rozbudowanej postaci, na Międzynarodowym Kongresie Estetycznym w Bukareszcie

³⁰ M. Wallis, „Co estetyk ma do powiedzenia historykowi sztuki”, w: idem, *Wybór pism...*, op. cit., s. 231.

³¹ Ibidem.

³² L. Chwistek, „Zagadnienie metody w estetyce”, w: idem, *Wybór pism...*, op. cit., s. 173.

w 1972 roku. O ile estetyka chce nadążyć za przemianami w sztuce, nie może poprzestać na nadawaniu zjawiskom niemieszczącym się w tradycyjnych klasyfikacjach określeń „utwory graniczne”, „marginesowe”. Rewizji musi ulec tradycyjna koncepcja dzieła jako tworu powstającego głównie, jeśli nie wyłącznie, z pobudek estetycznych. Nie da się utrzymać koncepcja dzieła sztuki jako organicznej całości. Skoro sztuka wychodzi poza obszar estetyczności, także estetyka powinna sięgnąć do wyników innych dyscyplin, takich jak psychologia strukturalna i psychologia głębi, etnologia i socjologia, teoria informacji i semiotyka. Postawa otwartości na przemiany w sztuce nie dopuszczała też milczenia wobec ogólnego metodologicznego niedostosowania estetyki do sztuki, czego najbardziej jaskrawym przykładem jest impas, w jakim znalazła się estetyka wraz z pojawieniem się sztuki nowoczesnej, zwłaszcza awangardy. W bukareszteńskim wystąpieniu Wallis mówił, że potrzeba estetyce nowych pojęć, nowych narzędzi badawczych. Jednym z takich pojęć preferowanych przez Wallisa jest pojęcie „dzieła otwartego” wprowadzone przez estetyka włoskiego Umberto Eco. Koncepcja mówiąca o wielości, a nawet nieskończoności interpretacji, z których żadna nie jest uprzywilejowana, doskonale wpisywała się w Wallisowski program estetyki oparty na pluralizmie artystycznym i estetycznym. Uważał, że estetykę cechować musi „otwartość” uwzględniająca podobną otwartość opisywanych przez nią dzieł. Estetyka musi przyjąć do wiadomości powstanie nowych kierunków radykalnie zrywających z tradycją, ale – jak przekonywał Wallis w wielu artykułach prasowych – musi też mieć na uwadze długotrwały proces przemian w wiekach dawnych. Głębokie przeobrażenia, których jesteśmy świadkami, tkwią korzeniami w wieku XIX i wcześniej. Estetyka powinna pamiętać o przemianach towarzyszących sztuce – o zmianach w kulturze i wrażliwości estetycznej człowieka XX wieku. Winna ją charakteryzować życzliwość zarówno wobec sztuki dawnej jak i najnowszej. Jest to program estetyki pluralistycznej, estetyki otwartej na coraz to nowe zjawiska w sztuce, estetyki świadomej „wiecznej prowizoryczności” własnych ustaleń, której wyniki – tak jak pisał wcześniej Tatariewicz o historii estetyki – są niepewne i tymczasowe³³. W wielu punktach pod programem „estetyki otwartej” podpisaliby się i pozostali polscy estetycy. Trudno znaleźć w ich sądach wypowiedzi ostatecznie przesądzające o kształcie przyszłej sztuki i kultury artystycznej, a jeśli pojawia się w nich ton relatywizmu, to jest on umiarkowany.

Polscy estetycy dwudziestego wieku odpowiedzieli na wyzwania współczesności i przemiany w sztuce w sposób dojrzały, właściwy zwykle dopiero dla koncepcji stworzonych *ex post*. W bilansie minionego wieku polskie koncepcje, będące pokłosiem okresu międzywojennego, zyskują na wartości, pozwalają bowiem dostrzegać złożoność przemian artystycznych, zróżnicowanie świata sztuki, a w nim tendencje tak awangardowe jak i ariergardowe. Były to w większości koncepcje pluralistyczne, uwzględniające nowe

³³ M. Wallis, „Estetyka wobec przemian w sztuce XX wieku”, w: idem, *Wybór pism...*, op. cit., s. 237–239.

wartości i środki artystyczne, ale nie rezygnujące do końca z uprzywilejowanej pozycji np. kategorii piękna i doskonałości. Wszyscy omawiani w tym tekście uczeni: Chwistek, Tatarkiewicz, Ossowski i Wallis wyszli od „naukowej dwupółki”, używając słów Tatarkiewicza z *Zapisków do autobiografii*, to znaczy widzieli sztukę w różnych perspektywach badawczych, dostrzegali historyczną zmienność ocen i potrzebę dystansu czasowego. Ich koncepcje najlepiej tłumaczą odrębność polskiej estetyki, uwarunkowanej geopolityką i dziedzictwem historycznym oraz tradycją interdyscyplinarnego modelu uprawiania nauki, w estetyce dziś dominującego. Są też poglądy polskich estetyków wyrazem europejskiej kultury intelektualnej pokolenia odważnego, czasem heroicznego, ale z życzliwością – właściwą tylko wielkim – przyjmującego wyzwania nowych czasów.

Tradition and Innovation in Polish Aesthetics

The 20th century is being called the century of the avant-garde. Newness becomes the superior value and the main criterion for the appraisal of art. The attitudes of the 20th century artists towards the tradition of art oscillates between the negation of academic art and the full rejection of the artistic tradition. How were the changes in the art perceived by Polish aestheticians of the past century? How did they perceive the avant-garde and what was their attitude towards the achievements of previous generations? Did the unique geopolitical conditions, when the Polish avant-garde was born, affect the history of Polish aesthetics? These and similar questions are analyzed here, within the framework of concepts promoted by leading Polish 20th century aestheticians: W. Tatarkiewicz, M. Wallis, S. Ossowski, L. Chwistek and others.