

Ł u k a s z K o w a l i k

***Charisteria* i historia. Polemika Jerzego Pelca z estetyką Władysława Tatarkiewicza**

Słowa kluczowe: *semiotyka, forma, treść, sztuki plastyczne, literatura, dzieło sztuki, funkcja semantyczna, subiektywizm, znak, szkoła lwowsko-warszawska, temperamenty, W. Tatarkiewicz, J. Pelc, T. Czeżowski*

W poniższym szkicu przedstawiam tło historyczne, psychologiczne i merytoryczne polemiki Jerzego Pelca z estetyką Władysława Tatarkiewicza w książce pamiątkowej *Charisteria* z 1960 roku.

1. Barwy epoki

W roku 1949, ostatnim roku istnienia „Przeglądu Filozoficznego”, ukazał się przedostatni, łączony numer tego czasopisma; był to numer tematyczny pt. „Estetyka współczesna”. Obok artykułów polskich estetyków przedwojennych – W. Tatarkiewicza, R. Ingardena, M. Wallisa czy niedawno zmarłego W. Witwickiego, na łamach czasopisma pojawił się autor zagraniczny, prof. T. Pawłow, „przewodniczący Bułgarskiej Akademii Nauk i członek Akademii Nauk ZSRR”, który przedstawił zasady estetyki marksistowskiej; ponadto w numerze znalazło się sprawozdanie *Nowy program estetyki w ZSRR*.

W numerze tym redaktor naczelny, Władysław Tatarkiewicz, opublikował swoją napisaną dawniej (w 1935 roku) pracę pt. *Dwa pojęcia formy* (Tatarkiewicz 1949). Będzie ona tematem dalszych rozważań.

Numer następny „Przeglądu Filozoficznego”, jak się okazało – ostatni, nosił tytuł „Filozofia a Pokój”. W notce wstępnej redaktorzy pisali: „Zeszyt miał

zawierać też pracę o etyce marksistowskiej pióra L. Kołakowskiego, która jednak z powodu choroby autora nie mogła być dostarczona. Luka ta została tylko częściowo zapelniona przez recenzje nowych książek z dziedziny etyki marksistowskiej” (druga strona okładki). Książki o etyce marksistowskiej prezentowali K. Szaniawski i S. Morawski; autorem opracowania *Radziecka myśl filozoficzna lat ostatnich* był N. Łubnicki. Po wydaniu numeru „Filozofia a Pokój” między „Przeglądem Filozoficznym” a filozofią marksistowską zapadł rzeczywistość „wieczysty pokój”, czyli „Przegląd Filozoficzny” przestał się ukazywać.

2. Staroświecka książka

Z kolei w roku 1960, dla uczczenia twórczości prof. Władysława Tatarkiewicza, ukazała się książka pamiątkowa pt. *Charisteria*, co po grecku znaczy „dary wdzięczności” (a ściślej nawet „ofiary dziękczynne”). Co ciekawe, zbiór ten miał pierwotnie ukazać się 20 lat wcześniej, ale wybuch wojny, a potem zamieszanie czasów powojennych uniemożliwiły realizację projektu. Ostatecznie postanowiono związać publikację z 70-leciem urodzin profesora, choć książka ukazała się parę lat nawet po tej rocznicy. Kilku autorów zamieszczanych prac od dawna nie żyło, m.in. ks. Jan Salamucha, zabity w powstaniu warszawskim, czy inni, którzy nie przeżyli wojny.

Redaktorem zbioru był prof. Tadeusz Czeżowski. Zaraz na początku książki znajduje się jego krótki esej historyczny pod zastanawiającym tytułem *Wyszydzony podręcznik*. Tytuł ma, rzecz jasna, swoje uzasadnienie merytoryczne – tekst dotyczy XVIII-wiecznego podręcznika logiki, który był atakowany przez zwolenników innej koncepcji nauczania filozofii. Owa książka, jak twierdzi Czeżowski, została wydana „w złym dla siebie czasie, gdy narastały nowe prądy w nauce i w szkolnictwie” i z tego powodu „stała się symbolem konserwatyzmu” (s. 17). Dlatego była wyszydzana. A przecież jej tezą naczelną było, „że wykształcenie logiczne jest niezbędnym składnikiem mądrości i że ten, kto chce zniszczyć przeciwnika, odbiera mu przede wszystkim sposobność do kształcenia się”. Czeżowski rekonstruuje przesłanie „wyszydzonego podręcznika” w czterech punktach:

- 1) Nowa filozofia pogardza logiką Arystotelesa, lecz czyni to niesłusznie (...).
- 2) Można rozumować bez znajomości logiki (...), lecz znajomość taka jest niezbędna dla osiągnięcia doskonałości.
- 3) Wprawdzie logika była nadużywana, lecz to nie jest argumentem dla odrzucenia logiki, a tylko dla usunięcia nadużyć.
- 4) Nie należy zrażać się trudnościami logiki (...). Nie sprzeciwia się ona naukom eksperymentalnym, owszem, pozwala je łatwiej sobie przyswoić (Czeżowski 1960, s. 18).

Wystarczy pamiętać o dwuznacznej, aluzyjnej mowie, koniecznej w czasach PRL, a łatwo będzie zdać sobie sprawę, że Czeżowskiemu nie chodziło wcale o podręcznik z XVIII wieku ani o logikę Arystotelesa. „Wyszydzonym podręcznikiem” była, symbolicznie rzecz biorąc, szkoła lwowsko-warszawska, która w okresie ofensywy marksizmu broniła przedwojennego, logicznego wykształcenia, opierając się „nowym prądom w nauce i szkolnictwie”.

Autorem historycznego „wyszydzonego podręcznika” był XVIII-wieczny rektor Uniwersytetu Krakowskiego, doktor teologii Kazimierz Stęplewski. Dwieście lat później inny autor podręcznika logiki i prac o logice Arystotelesa, były rektor Uniwersytetu Warszawskiego, Jan Łukasiewicz, nie wyobrażając sobie życia w kraju nurtowanym przez „nowe prądy”, zmarł na emigracji w Dublinie.

3. Los podręczników

Bezpośrednio przed ukazaniem się *Charisteriów*, w 1959 roku Tadeusz Czeżowski opublikował swój własny podręcznik – było to trzecie, zmienione i uzupełnione wydanie *Głównych zasad nauk filozoficznych*. Pewnego dnia wertowałem egzemplarz tej książki, i co ciekawe, między stronicami znalazłem karteczkę zostawioną tam przez nieznanego czytelnika. Na karteczce figurowała odręczna notatka, a właściwie mini-recenzja, o następującej treści:

W całej książeczce ani słowa o:

- marksizmie,
- dialektyce,
- teorii odbicia,
- materializmie historycznym,
- Marksie.

Anonimowy czytelnik musiał być takim faktem urażony. Dlaczego państwo ludowe toleruje niesfornych filozofów, którzy wciąż wykładają „burżuazyjną” logikę?

W XVIII wieku, w czasach Stęplewskiego, oburzeni jego podręcznikiem logiki byli pijarzy i jezuici, dwa równie gorliwe zakony, choć występujące z odmiennych pozycji: postępowej i tradycyjnej. Dla jezuitów książka była zbyt śmiała, dla pijarów – przestarzała. Jak sugeruje Czeżowski, zwłaszcza ta druga okoliczność była przykra. Pijarzy, zakon na owe czasy postępowy, dostrzegli w książce przejaw wstecznictwa. Ci więc, którzy mogli być sojusznikami profesora Stęplewskiego, gdyby zechcieli potraktować go w sposób życzliwy, zaatakowali go za to, że był nie dość nowoczesny. Ten rozłam wydał

się Czeżowskiemu szczególnie bolesny. Jeśli bowiem chodzi o jezuitów, to ich ataki były w tamtym kontekście tak łatwe do przewidzenia, że należało je traktować jako naturalne.

XVIII-wieczny podręcznik został kąśliwie przyjęty, ale zaraz potem przyszły „nowe czasy”. Ich symbolem uczynił Czeżowski jednego z kolegów Stęplewskiego, niejakiego prof. Putanowicza, który zdobył wpływy po śmierci nieszczęsnego obrońcy logiki. Niczym Fortynbras nad martwym Hamletem (z wiersza Zbigniewa Herberta), Putanowicz wprowadził na Uniwersytecie Krakowskim porządek przywieziony z zagranicy. I to z Włoch – bo nazwisko Putanowicz, dodajmy, ma bardzo włoskie brzmienie...

Wnet potem Józef Putanowicz (...) powróciwszy z Włoch, gdzie sławniejsze akademie zwieździł, przełożył uniwersytetowi potrzebę odmiany na wydziale filozoficznym i tę przywiódł do skutku. Zaprowadzono kurs filozofii eklektycznej, której Putanowicz był pierwszym profesorem... (cytat w: Czeżowski 1960, s. 19).

Na tym Czeżowski kończy swoją przypowieść. W czasach zdominowanych przez Putanowiczów (traktowanych symbolicznie – niech nam wybaczy dusza prawdziwego Putanowicza!), *Charisteria* były przestrzenią wolności, w której spotkać się mogli przedstawiciele dawnej, przedwojennej edukacji: Izydora Dąmbska, Roman Ingarden, Henryk Elzenberg, Stefan Świeżawski, Maria Ossowska i wielu innych, a także – wychowany jeszcze w tej tradycji – Jerzy Pelc.

4. Spór o pojęcia czy spór charakterów?

W *Charisteriach* tekstem, który przez swoją wymowę zaskakuje i wyraźnie odcina się na tle innych, jest artykuł młodego doktora z Katedry Logiki UW, Jerzego Pelca. Praca dotyczy pojęcia formy i treści w dziełach sztuki plastycznej i literackiej i nosi tytuł *Funkcje semantyczne a forma i treść w sztuce* (z długim i pedantycznym podtytułem) (Pelc 1960).

Podczas gdy inne teksty poruszają przygodne tematy historyczne lub niezależne kwestie teoretyczne, Jerzy Pelc postanowił ofiarować prof. Tatarkiewiczowi upominek dość osobliwy – krytykę jego poglądów. Sam ujmuje sprawę całkiem jednoznacznie – zasadniczym trzonem jego pracy jest wielostronicowa „krytyka poglądów Władysława Tatarkiewicza” (Pelc 1960, s. 179), choć, jak przyznaje, „atakować koncepcję Tatarkiewicza nie jest rzeczą łatwą” (s. 180). Tatarkiewicz nazywany jest „autorem krytykowanej rozprawy” (s. 193) lub po prostu „krytykowanym” (s. 205), mimo skądinąd wielu kurtuazyjnych zastrzeżeń i zapewnień o szacunku. Jerzy Pelc osłabia nawet wynik swojej polemiki,

twierdząc, że tylko odmiennie niż „krytykowany” rozłożył akcenty, bo przyjął odmienne założenia (s. 181).

Jednak w praktyce wprowadzone przez Pelca korekty są poważne. Poglądy Tatarkiewicza zostają ukazane jako błędne, nieprzemyślane, wadliwe logicznie. Jedno z przyjętych przez Tatarkiewicza pojęć zwyczajnie „nie istnieje” (s. 200), inne wymagają poprawek i uzupełnień. O jednym z twierdzeń Tatarkiewicza polemista pisze: „Nawet metafora tego rodzaju wydaje się nieudana” (s. 202). Koncepcja estetyczna, którą wypracował stary profesor, zostaje uznana za zbyt niedopracowaną, by sprostać rygorom nowoczesnej semiotyki.

5. Wspomnienie o prof. Pelcu

Najbardziej rzucającym się w oczy rysem zachowania prof. Pelca było, według mojej opinii, ściśle trzymanie się zasad (pryncypializm). Pamiętam ze studiów, że pewien student, mój kolega, na korytarzu w Instytucie Filozofii stał obejmując swoją ówczesną dziewczynę – dziś żonę. Prof. Pelc przechodził obok nich, zarejestrował fakt kątem oka, nagle zawrócił, dyskretnie poprosił studenta na bok i pouczył go, że uniwersytet nie jest stosownym miejscem do całowania się dla zakochanych. Było w tym może coś z tradycji Kazimierza Twardowskiego, który udzielał studentom podobnych nauk moralnych i przestrzegał aż nadto surowo zasad dobrego wychowania. Czy jednak lekcje szacunku udzielane dorosłym ludziom są konieczne oznaką szacunku dla nich? Może stajemy tutaj na krawędzi jakiegoś paradoksu. Jedno trzeba przyznać – elegancja samego prof. Pelca i jego towarzyskie maniery były po staroświecku wygórowane, a przez to legendarne, i być może upoważniały go do występowania w roli mentora.

Zacząłem od błahego przykładu, bo dostrzegam w nim analogię z postępowaniem prof. Pelca w sprawach naukowych. Przywołam więc teraz inne wspomnienie, wprawdzie dość pogodne, ale i znamienne. Na jednym z seminariów prof. Pelca wystąpił profesor z naszego Instytutu, także z Zakładu Semiotyki Logicznej. Mówił o pojęciu „uniwersum dyskursu”. Trudno było nie spostrzec, że prof. Pelc odczuwał dystans wobec tego określenia, które nie pochodziło z warsztatu szkoły lwowsko-warszawskiej, lecz zostało przeniesione z zagranicznych publikacji. Po referacie przyszedł czas na pytania. Prof. Pelc wykazywał tym razem dużą inicjatywę, a nie zawsze tak bywało – mianowicie, gdy jakiś temat Profesor uważał za w ogóle niewart dyskusji, zapadało chłodne milczenie, po czym seminarium pośpiesznie się kończyło.

– „Rozważmy takie zdanie: «Marysia wyszła z psem na spacer». Co tutaj należy do «uniwersum dyskursu»?” – zapytał prof. Pelc. Pytanie było z gruntu podejrzanе, bo prelegent omawiał poważne kwestie filozofii nauki, a tu nagle przywołana zostaje dziewczynka, jakby rodem z elementarza.

– „Cóż... Na pewno Marysia... Także pies... Ale dalej... dalej już pojawiają się te problemy, o których mówiłem w referacie” – odparł prelegent. Prof. Pelc zadał kilka pytań, pozornie pomocniczych, ale które tylko odsłaniały nowe trudności. Prelegent zaczął przejawiać przy odpowiedziach coraz większą podejrzliwość, po czym na chwilę zamilkł, a nagle wyznał wprost:

– „Odnoszę wrażenie, że pytania Pana Profesora zmierzają do ośmieszenia pojęcia «uniwersum dyskursu»”.

– „Rzeczywiście – uśmiechnął się prof. Pelc – trafnie odczytał Pan moje intencje. Zastanawiam się bowiem, do czego to pojęcie jest nam w ogóle potrzebne”.

– „Jak to! – zawołał prelegent – Ono było mi potrzebne w tytule referatu”. Serdeczny śmiech rozproszył narastające od paru chwil napięcie.

Zdarzenie to zapamiętałem jako typowe dla sposobu uprawiania filozofii przez prof. Pelca. Sprowadzić wszystko do spraw najprostszych, a jeśli jakieś pojęcie nie wytrzyma próby na prostych przykładach, to, podobnie jak u Davida Hume’a, „dalejże w ogień z nim, albowiem nie może zawierać nic prócz sofisterei i złudzeń!”

W polskiej tradycji filozoficznej Tadeusz Kotarbiński ustalił wszak, że „Marysia” i „pies” to nazwy rzetelne. „Spacer” to nazwa pozorna, czyli onomatoid, jednak przynajmniej potoczny i łatwo zrozumiały w kontekście „chodzić na spacer” (to jak „dawać drapaka” u Kotarbińskiego). Ale już „uniwersum dyskursu” to jakiś byt urojony, hipostaza, którą, jak mawiał z kolei Kotarbiński, należałoby „wyrugować” z języka humanistyki. I prof. Pelc nieraz „rugował” – zawsze grzecznie, ale nieustępliwie. Niektórzy bywali tym dotknięci.

6. Temperamenty

Czy można uogólnić te spostrzeżenia i pozwolić sobie na próbę charakterystyki psychologicznej? Może być ona uznana za niestosowną w sytuacji *de mortuis* i na dodatek ze strony pomniejszego obserwatora. Jeśli jednak się na nią decyduję, to dlatego, że sam prof. Pelc wielokrotnie dawał wyraz weredycznej zasadzie – nie: *nil nisi bonum*, tylko: *nil nisi verum*. Spróbujmy więc sięgnąć do starożytnej teorii czterech temperamentów.

Prof. Pelc zasłużył się w nauce polskiej jako kodyfikator pewnej tradycji filozoficznej. Postępował trochę jak juryści, którzy sporządzają kodeksy obowiązujących praw. Przyjmował rejestr poglądów, które uznawał za właściwe, a następnie oceniał cudze poglądy według tej miary. Na podstawie wielu wspomnień wiadomo, że taką ocenę co wrażliwsi odbierali jak egzekucję,

i rzeczywiście, w sensie prawnym była to próba „egzekwowania” wymagań kodeksu intelektualnego, uznanego przez Profesora za prawomocny.

Właśnie ta stanowczość w narzucaniu zasad poprawności nasuwa myśl, że prof. Pelc łączył w sobie usposobienie choleryka (to znaczy skłonność do dominacji) z usposobieniem flegmatyka (konsekwentne trzymanie się reguł, raz uznanych za słuszne). Sporą część egzekwowanego „kodeksu” zajmowały nauki Kotarbińskiego i Ajdukiewicza. Mogło to jednak wywoływać efekt „jedynie słusznej nauki”. Poruszającym świadectwem takiej reakcji był wymierzony w prof. Pelca atak prof. Barbary Skargi (*Przeciw inkwizytorom*, „Przegląd Filozoficzny – Nowa Seria” 1999, nr 3).

Dla prof. Pelca istniały pewne nienaruszalne zasady, a każdy, kto im nie umiał sprostać, mógł odnieść wrażenie, że został „skreślony”. Ton głosu Profesora był zawsze łagodny, ale sens słów (a czasem milczenia) – kategoryczny. Były to właśnie „wyroki”, jak werdykt sędziego – tak przynajmniej odbierano opinie prof. Pelca z uwagi na jego autorytet. Towarzysząca „wyrokom” łagodność pochodziła chyba ze składowej „flegmatycznej” w osobowości Profesora. Ta składowa w ogóle wydawała się u niego znacznie bardziej podstawowa i przejawiała się zresztą także w minimalizmie i sceptycyzmie prof. Pelca. Składowa choleryczna była zaś konsekwencją przyjęcia zestawu określonych zasad, w praktyce pokrywających się z dziedzictwem „radykalnego skrzydła” szkoły lwowsko-warszawskiej (a więc właśnie np. Kotarbińskiego i Ajdukiewicza, choć już nie – Tatarkiewicza lub Czeżowskiego).

Zasady te na płaszczyźnie naukowej były przez prof. Pelca traktowane jako zarówno konieczne (stąd wrażenie nietolerancji), jak i wystarczające (stąd efekt minimalizmu). Minimalizm i sceptycyzm wzajemnie się dopełniały – prof. Pelc uważał, że dobrze pomyślanych pojęć i reguł jest całkiem niewiele (jego *Wstęp do semiotyki* to nieduża książeczka; dla porównania *Elementy* Kotarbińskiego były traktatem obszernym jak średniowieczne „summy”). Uważał też, że to minimum wystarczy, aby dobrze uprawiać naukę. Wszystko zaś, co poza sugerowane minimum próbuje wykroczyć, jest zbędną komplikacją – wynikiem pomyłki lub niepotrzebnie ambitnych zapędów badacza.

Stąd bardzo zachowawczy styl pracy prof. Pelca. Nieufnie podchodził do wszelkich nowych „mód” – to, co w nich było wartościowe, starał się zawsze sprowadzić do tego, co znane już dawniej. Był to redukcjonizm, preferujący stare, dobre, sprawdzone rozwiązania i oparty na przekonaniu, że w nauce nie ma kurtuazyjnej tolerancji – nauka pociąga „dyscyplinę” i wiąże się z rygorami. To znów chyba dziedzictwo K. Twardowskiego.

Zarzuty Jerzego Pelca wobec koncepcji Władysława Tatarkiewicza mają więc po części charakter konfliktu temperamentów, a po części – sporu w „rodzinie”, jaką mimo wszystko stanowiło środowisko *Charisteriów*.

7. Koncepcja W. Tatarkiewicza

...malarstwo do swojego naśladownictwa używa całkiem innych środków czy znaków niż poezja (to pierwsze – figur i barw, występujących w przestrzeni, ta zaś artykułowanych dźwięków rozbrzmiewających w czasie)...

G. Lessing, *Laokoon*, s. 77

Teoria estetyczna Władysława Tatarkiewicza powstała w latach 30. XX wieku. Składały się na nią głównie artykuły: *Postawa estetyczna, poetycka i literacka* (1933), *Skupienie i marzenie* (1935) oraz właśnie *Dwa pojęcia formy* (1935, wyd. 1949), które stanowią przedmiot analizy ze strony Jerzego Pelca w artykule z *Charakteriów*.

W *Dwóch pojęciach formy* Władysław Tatarkiewicz odróżnia pojęcie „formy A”, stosowne dla sztuk plastycznych, i pojęcie „formy B”, stosowne dla literatury. Pojęcie „formy B”, i tylko ono, występuje w parze z pojęciem „treści”.

A zatem stan rzeczy [w sztukach plastycznych] jest inny niż w poezji. Nie ma analogii między słowem a malowidłem. Słowo jest znakiem, poprzez który świadomość nasza skupia się na oznaczanej przezeń rzeczy; obraz zaś sam jest rzeczą, na której świadomość się skupia. Słowa są, rzec można, przezroczyste: przez nie umysł nasz kieruje się na rzecz. A obrazy są nieprzezroczyste, zatrzymują nasze spojrzenia (Tatarkiewicz 1949, s. 99–100).

„**Forma A**” oznacza układ materiału, a więc pewną konfigurację elementów. Dzieło sztuki plastycznej jest kompozycją elementów, a „forma A” to sposób ułożenia tych elementów. Sposób ten dostrzegamy bezpośrednio, ale chcąc go oddzielić od elementów, należy go z dzieła wyabstrahować, tj. wyodrębnić myślowo czy intuicyjnie. „Układ”, „konfiguracja”, „kompozycja”, „forma A” – to w tym wypadku słowa bliskoznaczne.

„**Forma B**” jest ściśle związana z językiem, jej właściwości są bowiem właściwościami znaku językowego. „Forma B” to bezpośrednio dana postać znaku, jego wygląd (w wypadku słów to ich brzmienie, a w wypadku pisma – kształt graficzny napisu). Ale znak wskazuje na swoją treść. Treścią jest to, co przez znak „oznaczone” (tj. przedmioty) lub to, co przez znak „wyrażone” (np. przeżycia twórcy znaku). Są więc dwie odmiany „treści”: to, co oznaczone („treść I”) i to, co wyrażone („treść II”). Ponadto Tatarkiewicz oddzielnie umieszcza subiektywne, skojarzone z dziełem „myśli i obrazy”, powstające w umyśle czytelnika podczas lektury dzieła literackiego.

„Forma A” w sztuce plastycznej nie posiada odpowiednika w postaci „treści”. To, co nazywa się popularnie „treścią” dzieła plastycznego, to albo zawarty w dziele „temat” (obecny na obrazie), albo zewnętrzny wobec dzieła „wzór” (występujący poza obrazem). Żadnego z nich nie warto nazywać

„treścią”, bo analogia jest zbyt odległa i stwarza więcej kłopotów, niż przynosi pożytku. Obrazy takie jak pejzaże czy portrety są wprawdzie dziełami sztuki „przedmiotowej”, tj. przedstawiają swoje przedmioty-wzory, np. ludzi czy pola, ale to jeszcze nie znaczy, że obrazy mają „treść”.

Te pola istnieją, ci ludzie istnieli poza obrazem, na obrazach są tylko ich podobizny. Gdy patrzemy na obrazy, to oczywiście nie patrzymy na pola i ludzi. Obrazy są nam bezpośrednio dane (...). Natomiast ich przedmioty są (...) konstruowane przez umysł.

Zapewne, obrazy miały swój *w z ó r*: rzeczywiste pola i ludzi. Ale o wzorze można powiedzieć tylko, że był przyczyną dzieła sztuki, nie zaś, że jest jego składnikiem (Tatarkiewicz 1949, s. 99).

Malarstwo może być zatem „przedmiotowe”, ale „przedmiot” malarstwa nie powinien być nazywany jego „treścią”, ponieważ wywołuje to niepotrzebne komplikacje. Przyczyną tych komplikacji jest przyjmowanie *z ł u d n e j a n a l o g i i* między literaturą a malarstwem. Złudzeniu takiemu nie powinno się ulegać. Między literaturą a malarstwem przebiega „wielka granica”.

Wielka granica przebiega nie między utworami przedmiotowymi a nieprzedmiotowymi, lecz między literaturą a innymi sztukami. Gdy zajmiemy wobec nich postawę estetyczną, to dzieło literackie przedstawia się nam w dwu warstwach czy płaszczyznach, a plastyczne w jednej.

Literatura daje pole do odróżniania formy (B) i treści, a plastyka go nie daje: w niej mamy do czynienia tylko z samą formą.

Tylko w teorii poezji jest miejsce dla pojęcia formy B. W teorii zaś plastyki jedynie dla pojęcia formy A (Tatarkiewicz 1949, s. 100).

Tatarkiewicz twierdzi, że w procesie odbioru dzieła literackiego przez czytelnika (tj. w przeżyciu estetycznym) dane są cztery elementy: forma B (z zawartą w niej ubocznie jej wewnętrzną formą A), treść I, treść II, a także „wywołane u odbiorcy skojarzenia, uzupełnienia” (Tatarkiewicz 1949, s. 101). Te uzupełnienia z pewnością mogą towarzyszyć także odbiorowi sztuki plastycznej, choć Tatarkiewicz o tym nie wspomina.

Tabela 1. Koncepcja formy i treści dzieł sztuki w *Dwóch pojęciach formy* W. Tatarkiewicza (1949)

Sztuki plastyczne	Literatura
<i>Forma A</i> (tzn. układ elementów)	<i>Forma B</i> (tj. zbiór słów) (ułożonych w formę A)
<i>Temat</i> (przedmiot wewnętrzny dzieła) <i>Wzór</i> (przedmiot zewnętrzny dzieła)	<i>Treść I</i> (to, co oznaczone) <i>Treść II</i> (to, co wyrażone)
	<i>Uzupełnienia</i> (skojarzone myśli i wyobrażenia)

Tatarkiewicz sądził, że towarzyszące „formie B” trzy czynniki treściowe: treść I, treść II i subiektywne skojarzenia czytelnika, mogą stać się podstawą klasyfikacji dzieł literackich. Część z nich kładzie bowiem główny nacisk na pierwszy z tych czynników, część na drugi, a część na trzeci. Myślenie Tatarkiewicza przebiega tu już podobnymi torami, jak później w jego słynnej definicji dzieła sztuki.

Ponieważ zaś ta definicja jest częściej przywoływana, niż analizowana, poświęćmy jej dodatkową chwilę uwagi w poniższej dygresji.

8. Wielka definicja

Swoją definicję dzieła sztuki Władysław Tatarkiewicz ogłosił w *Dziejach sześciu pojęć* (1975), nazywając ją „definicją alternatywną”. Przed jej sformułowaniem Tatarkiewicz omówił swą koncepcję z Jerzym Pelcem, żeby upewnić się, że nie będzie ona budzić zastrzeżeń logicznych.

Pamiętam nawet, jak przed wielu laty Profesor [Tatarkiewicz] zatelefonował do mnie, by u mocno stropionego zasięgnąć rady, czy takie alternatywne definiowanie nie jest niepoprawne pod względem logicznym (Pelec 2006, s. 52).

Wielka definicja Tatarkiewicza brzmi, jak wiadomo:

Dzieło sztuki jest odtworzeniem rzeczy bądź konstrukcją form, bądź wyrażaniem przeżyć, jednakże tylko takim odtworzeniem, taką konstrukcją, takim wyrazem, jakie są zdolne zachwycać, bądź wzruszać, bądź wstrząsać (Tatarkiewicz 1975, s. 52).

Definicja ta generuje 49 szczegółowych odmian dzieł sztuki. Przedstawmy je w tabelce, przyjmując oznaczenia:

- p* – dzieło *piękne*,
- u* – dzieło wywołujące *uczucie* wzruszenia,
- s* – dzieło wywołujące *szok* (tj. wstrząs),
- R* – dzieło będące *rekonstrukcją* (tj. odtworzeniem) rzeczy,
- K* – dzieło będące *konstrukcją* form,
- E* – dzieło będące *ekspresją* (tj. wyrazem) przeżyć.

Mamy wówczas następujące przypadki, będące kombinacjami czynników dzieła sztuki:

Tabela 2. Definicja dzieła sztuki według W. Tatarkiewicza (opr. Ł.K.)

Typy dzieł sztuki	p	u	s	pu	ps	us	pus
R	Rp	Ru	Rs	Rpu	Rps	Rus	Rpus
K	Kp	Ku	Ks	Kpu	Kps	Kus	Kpus
E	Ep	Eu	Es	Epu	Eps	Eus	Epus
RK	RKp	RKu	RKs	RKpu	RKps	RKus	RKpus
RE	REp	REu	REs	REpu	REps	REus	REpus
KE	KEp	KEu	KEs	KEpu	KEps	KEus	KEpus
RKE	RKEp	RKEu	RKEs	RKEpu	RKEps	RKEus	RKEpus

Dzieła oznaczone na skrzyżowaniu rubryk *p*, *u*, *s* i rubryk *R*, *K*, *E* to dzieła sztuki „proste”. Nie ma wątpliwości, że takie istnieją. Pozostałe dzieła sztuki to dzieła „złożone” – trzeba by w praktyce sprawdzić, czy są one możliwe, tzn. czy poszczególne zadania (*R*, *K*, *E*) i efekty (*p*, *u*, *s*) dzieł sztuki nie wchodzą ze sobą w konflikt. Wśród złożonych dzieł sztuki szczególną pozycję zajmuje dzieło „pełne”, oznaczone na skrzyżowaniu rubryki *pus* i rubryki *RKE*. Dzieło to, o symbolu *RKEpus*, zarazem odtwarza, konstruuje i wyraża, a przy tym jest piękne, wzruszające i wstrząsające. Nie znaczy to jednak, że jest najlepsze pod względem estetycznym. Może być zwykłym „grochem z kapustą”. Tatarkiewicz nie dostarcza nam kryteriów rozstrzygnięcia tego typu wątpliwości.

Definicja Tatarkiewicza jest jednym z wielkich pomników szkoły polskiej w filozofii. Jest to definicja redukcyjna, tzn. jeżeli coś jest np. przedmiotem *REpus*, to jest dziełem sztuki, ale jeśli coś jest dziełem sztuki, to wcale nie musi być przedmiotem *REpus*. Zależność (implikacja) jest tylko jednostronna.

9. Uwagi polemiczne Jerzego Pelca

Jerzy Pelc był uczniem Tatarkiewicza, jednak znacznie większy wpływ wywarł na niego Tadeusz Kotarbiński, zwłaszcza przez swój podręcznik *Elementy teorii poznania, logiki formalnej i metodologii nauk* (1929). W polemice z Tatarkiewiczem Pelc występuje z pozycji zajmowanych przez Kotarbińskiego, próbując jak gdyby wygzekwować na Tatarkiewiczem podporządkowanie się rygorom nauki Kotarbińskiego. Jednocześnie widać w artykule Pelca wyraźną skłonność do perspektywy, która miała się stać jego specjalizacją na całe życie – semiotyki jako ogólnej teorii znaku. Po latach prof. Pelc, już jako kierownik

Zakładu Semiotyki Logicznej na Uniwersytecie Warszawskim, napisze *Wstęp do semiotyki* (1981), książeczkę, która stanie się podręcznikiem uprawianej przez niego dziedziny i zarazem kodyfikować będzie poglądy i pojęcia, które Pelc uważał za słuszne.

Komentarze Jerzego Pelca do koncepcji Tatarkiewicza są liczne i szczegółowe, dlatego ograniczymy się tylko do najbardziej znamienitych, a zarazem reprezentujących dwie wspomniane powyżej tendencje Pelca-uczonego: 1) wierność wobec teorii języka Tadeusza Kotarbińskiego, 2) koncepcję semiotyki jako ogólnej teorii znaku, a nie tylko teorii znaku językowego.

a) Trzy „funkcje semantyczne”

Teoria języka, którą przyjął Jerzy Pelc, opierała się na wyraźnym rozróżnieniu trzech głównych funkcji semantycznych języka: 1) znaczenia, 2) oznaczania, 3) wyrażania. Tego ścisłego rozróżnienia zabrakło Pelcowi w koncepcji Tatarkiewicza, co umożliwiało stawianie pod tym kątem zarzutów. Trzy funkcje semantyczne języka powinny być nie tylko odróżnione, ale także równouprawnione. Pelc stawia więc Tatarkiewiczowi nie tylko zarzut niedokładności, ale też stronniczości, tzn. faworyzowania jednej, wybranej funkcji semantycznej kosztem pozostałych. Według Pelca, Tatarkiewicz ma wyraźną predylekcję, aby faworyzować funkcję oznaczania przedmiotów. Jest to osobisty wybór Tatarkiewicza, tymczasem semiotyk, jak uważa Pelc, powinien powściągnąć swoje subiektywne odczucia i ograniczyć się jedynie do opisu powstających możliwości.

Od razu zauważmy, że można dyskutować, czy podejście Pelca jest słuszne. Po pierwsze, dlaczego Tatarkiewicz nie miałby prawa do przedstawienia swojej własnej, subiektywnej koncepcji estetyki? Przecież filozofia służy między innymi do tego, żeby wyrażać liczne i różnorodne poglądy w jakiejś sprawie. Czym innym jest nakreślenie przestrzeni stanowisk (tj. wyróżnienie możliwych poglądów), a czym innym osobiste zajęcie wybranego stanowiska, takiego właśnie, do którego ma się skłonność. Prawa tego nie można chyba w filozofii nikomu odmawiać. Po drugie zaś, czy równouprawnienie kilku różnych funkcji językowych, bez uprzywilejowania żadnej z nich, na pewno jest neutralne, a taka neutralność oznaką naukowości? Przecież „rzeczywistość” może właśnie tak wyglądać, że któraś z funkcji *jest* uprzywilejowana, a nieuwzględnienie tego faktu stanie się błędnym opisem rzeczywistości. Być może poetycki użytek z języka właśnie jest „stronniczy”, i na tym nawet polega istota poezji?

Dla przykładu wystarczy przypomnieć dobrze znaną wśród teoretyków literatury koncepcję Romana Jakobsona (1896–1982), semiotyka rosyjskiego, który wyróżniał sześć funkcji semantycznych języka, w zależności od

akcentowanego składnika sytuacji komunikacyjnej (Jakobson 1989, s. 88). Dokładnie jedna z tych funkcji została uznana przez Jakobsona za „funkcję poetycką”, tj. odgrywającą zasadniczą rolę w estetyce dzieł literackich. Aby trafnie, „naukowo”, ująć istotę poezji, trzeba przełamać postawę neutralną i dokonać określonego wyboru w przestrzeni możliwości.

Jakobson poszedł więc drogą podobną do Tatarkiewicza. Artykuł Jakobsona *Poetyka w świetle językoznawstwa* z prezentacją wspomnianej teorii ukazał się w Polsce i Ameryce w roku 1960, a zatem wtedy, co *Charisteria*. Ujmując sprawę w kategoriach Tatarkiewicza, należałoby powiedzieć, że dla Jakobsona istotą poezji była właśnie „forma” utworu literackiego – jego warstwa brzmieniowa, wręcz muzyczna. „Skumbrie w tomacie, skumbrie w tomacie (...), skumbrie w tomacie pstrąg” – oto przykład poetyckiego użycia języka dla Jakobsona. Istotne jest tu ciekawe brzmienie, a nie funkcja semantyczna oznaczania, ponieważ dla tego wiersza K. Gałczyńskiego jest drugorzędną sprawą, że słowa te oznaczają „bezglowe, marynowane w cierpkim sosie rybki, zamknięte w blaszanych puszkach” (Jakobson 1989, s. 111). Funkcja oznaczania jest przy poetyckim użyciu języka wtórna właśnie dlatego, że poetyckie użycie języka nie jest neutralne, bezstronne ze względu na pełnione funkcje języka, lecz faworyzuje „formę” brzmieniową języka, a nie żaden składnik jego „treści”.

Zauważmy przy tym na marginesie, że eksponowanie warstwy brzmieniowej (jak w koncepcji poezji Jakobsona) jest z pewnością jedną z „funkcji” języka, ale z perspektywy Pelca i Tatarkiewicza nie jest to wcale „funkcja semantyczna”. Funkcja semantyczna musi bowiem, jak się wydaje, dotyczyć „treści” (w rozumieniu Tatarkiewicza), podczas gdy Jakobson jest właśnie „formalistą”, tzn. dla niego to nie „treść”, lecz „forma” dzieła literackiego jest czynnikiem decydującym o poetyckości.

W perspektywie Jerzego Pelca, przejętej z *Elementów* Kotarbińskiego (Pelc 1960, s. 189, przyp. 58), znak językowy: 1) *znaczy* coś, tj. posiada sens, 2) *oznacza* jakieś przedmioty (desygnaty), 3) *wyraża* przeżycia autora. Znaczenie, oznaczanie i wyrażanie to trzy czynniki, które trzeba brać pod uwagę rozpatrując efekt estetyczny, jaki dzieło literackie (a wężiej: poetyckie) wywiera na odbiorcę. Tatarkiewicz, twierdząc, że w dziełach sztuki literackiej ważna jest treść, myśli przede wszystkim o oznaczaniu przedmiotów, a to jest, zdaniem Pelca, właśnie faworyzowanie czy obdarzanie przywilejem tylko jednej z trzech funkcji semantycznych. Chociaż w wywodach Tatarkiewicza obecne są zastrzeżenia, nie znajdują one wystarczającego uznania w oczach Jerzego Pelca:

A to dlatego, że jestem przeciwny uprzywilejowaniu jakiegś jednej z funkcji semantycznych słowa i przypisywaniu jej przed innymi szczególnych zasług dla oddziaływania estetycznego poezji (Pelc 1960, s. 187).

Tatarkiewicz – a także, jak dodaje Pelc, Roman Ingarden – są skłonni sądzić, że „przedmioty przedstawione” w dziele literackim (a więc, jak ci autorzy je określają, „desygnaty”) stanowią „instancję ostateczną” (s. 186). Na to właśnie Pelc się nie zgadza. Głównym argumentem Pelca jest istnienie dzieł poetyckich, w przypadku których uwaga nie jest wprost skierowana na przedmioty-desygnaty, a dokładniej nie jest skierowana na przedmioty-rzeczy. To uściślenie wydaje się kluczowe dla argumentu Pelca. Powołuje się on na utwory, w których używane są „metafory odkonkretniające” (s. 187).

Przykładem użytym przez Pelca jest początek sonetu Mikołaja Sępa-Szażeńkiego: „I nie miłować ciężko, i miłować / marna pociecha...” Oczywiście w przytoczonym zdaniu nie występują „nazwy rzetelne” (w sensie poglądów T. Kotarbińskiego), lecz tylko „nazwy pozorne” (czasownik „miłować”, rzeczownik „pociecha”), do tego zaś predykat pojawia się w formie przysłówka („ciężko”). Zaznaczmy jednak, że Jerzy Pelc urwał przytaczany przez siebie fragment celowo po pierwszych słowach, zanim w dalszym ciągu wiersza padnie, chyba wystarczająco reistyczne, słowo „rzeczy” („rzeczy one, / które i mienić, i muszą się psować”). Nawet jednak, jeśli przykład nie jest idealny, to można zgodzić się z Pelcem, że dałoby się dobrać także przykłady trafne. Choćby wiersz o skumbriach – w którym nie rybki są najważniejsze, a dźwięk.

b) Subiektywne poglądy w nauce

Tatarkiewicz, zdaniem Pelca, traktuje poezję zbyt subiektywnie, a przez to jednostronnie. Prezentując teorię naukową, powinien powściągnąć swoje własne poglądy na poezję, a tymczasem, jak wyraźnie zaznaczył Pelc, Tatarkiewicz wysunął „teorię, ku której sam [Tatarkiewicz] najbardziej się skłania” (Pelc 1960, s. 185).

Ten właśnie zarzut ze strony Pelca bardzo zaskakuje. Wynikałoby z niego, że Tatarkiewicz nie ma prawa przedstawiać własnych poglądów, ale ma bronić jakiejś teorii rzekomo bezstronnej, ku której sam się „nie skłania”? Przecież skłaniać się ku jakiejś teorii to znaczy po prostu wierzyć w nią, uważać ją za przekonującą, uzasadnioną, trafną, dobrze opracowaną. Jak ktoś może wysuwać teorię, ku której się „nie skłania”? Co prawda „skłanianie” może też oznaczać „myślenie życzeniowe” – ktoś *chciałby*, żeby dana teoria okazała się prawdziwa, i dlatego wierzy (irracjonalnie, opierając się na emocjach, pragnieniach), że jest prawdziwa – bo dla niego osobiście byłoby to korzystne. Ale chyba Pelc nie stawia takiego zarzutu Tatarkiewiczowi? Trudno przyjąć takie przypuszczenie. Widzę w zarzucie Pelca pod adresem Tatarkiewicza psychologiczną skłonność do dominacji (choleryczną), przejawianą przez Jerzego Pelca. Z zarzutu tego zdaje się bowiem wynikać, że teoria Tatarkiewicza jest stronnicza (subiektywna), a teoria Pelca jest bezstronna (obiektywna).

Czy uczony ma prawo do stronniczości? Wydaje mi się, że w filozofii prawo do stronniczości, rozumiane jako prawo do posiadania własnych poglądów, jest zupełnie podstawowe. Filozofia może nawet uchodzić za ogólną teorię ludzkich światopoglądów. Dlatego wydaje mi się, że Jerzy Pelc był bardzo mocno przywiązany do wizji filozofii jako nauki bez „poglądów”, bo przez poglądy rozumiał czynnik subiektywny, emocjonalny, który w nauce nie powinien być akceptowany. Czy jednak nie jest to zbyt idealna, a przez to utopijna, „scjentystyczna” wizja nauk humanistycznych? Starożytni nazywali „poglądy” filozoficzne greckim słowem *aréskonta* albo łacińskim *placita* – oba pochodzą od słów oznaczających (w różnych trybach) „podobanie się”, „lubienie”, „sprawianie komuś przyjemności”. „Pogląd” to teza, która się danemu filozofowi podoba, ku której on się skłania, w której znajduje upodobanie. W perspektywie prof. Pelca uczony powinien jednak powściągać swe sympatie i antypatie w sprawach budzących emocje (postulat „flegmatyczny”).

Powtórzę, że wiązę tę postawę prof. Pelca z jego koncepcją nauki. Przytoczę teraz uderzający przykład zajmowania tej postawy przez Jerzego Pelca. Semiotyka, jako nauka o znakach, bada m.in. symbole, w sensie przedmiotów alegorycznych, a przy tym nacechowanych uczuciowo. Jerzy Pelc przypomina istnienie tych znaków, polemizując z przekonaniem Tatarkiewicza, że ozdobny dywan ma tylko „formę”, a jest pozbawiony „treści”. Pelc pisze, że na dywanie mogą przecież się pojawić, w charakterze ornamentu, motywy o wyglądzie znaków-symboli:

zdarza się spotkać ornamenty skomponowane ze znaków, np. z napisów lub z symboli, alegoryj, emblematów, takich jak **swastyka, orzeł, sierp i młot, krzyż**. Wówczas trzeba w analizie oddzielić funkcję ornamentacyjną, właściwą danemu dziełu sztuki, od jego wtórnej funkcji semantycznej (Pelc 1960, s. 193, przyp. 74).

W przytoczonym cytacie uwypukliłem pogrubionym drukiem sekwencję symboli. Jerzy Pelc do tego stopnia był przekonany, że uprawiając naukę należy abstrahować od wszelkich uczuć i „skłonności”, że nie stanowiło dla niego problemu umieszczenie w jednym rzędzie symboli wywołujących skrajnie różne reakcje emocjonalne. Można odnieść wrażenie, że symbole te zostały przez autora celowo w swej kolejności przemieszane, jak gdyby „przeplecione”, żeby dać do zrozumienia, że obiektywna nauka, jaką jest semiotyka, ogólna nauka o znakach, wszystkie te symbole traktuje jednako, beznamietnie. A przecież dla Władysława Tatarkiewicza i jeszcze dla co najmniej kilku innych autorów *Charisteriów*, wymienione przez Pelca symbole nie były to przedmioty, z których można utworzyć dowolną „przeplatankę”. Swastyka oraz sierp i młot były symbolami śmierci wielu kolegów i przyjaciół (w tym

np. ks. Jana Salamuchy, którego tekst w *Charisteriach* sąsiaduje bezpośrednio z tekstem Pelca). Dla tych samych osób biały orzeł i krzyż były symbolem ich własnej tożsamości lub przynajmniej mogły budzić uczucie przywiązania i wzruszenia.

Czy naprawdę można więc w semiotyce abstrahować od uczuć, skłonności i poglądów? Jerzy Pelc chciał w swojej demonstracyjnej sekwencji symboli pokazać, że można. Ale czy takie klinicznie sterylne podejście do symboli, wyjałowionych z emocji, nie odejmuje im czegoś, co jest dla nich istotne? Czyż nie jest to właśnie abstrahowanie od funkcji semantycznej „wyrażania przeżyć”? Jerzy Pelc, któremu zarówno religia, jak nacjonalizm były zawsze obce, mógł wprawdzie uważać krzyż i orła za symbole ideologii, tak jak symbolami ideologii były dla niego bez wątpienia swastyka oraz sierp i młot. Ale czy znowu wtedy on sam nie przenosił swoich własnych emocji do nauki? I czy *charistérion*, „dar wdzięczności”, może abstrahować od uczuć osoby obdarowywanej?

Nawiasem mówiąc zauważmy, że tym, co szczególnie razi w przytoczonej sekwencji symboli, jest do pewnego stopnia ich kolejność – a więc układ elementów, „forma A” Tatarkiewiczza.

c) Szerokie pojęcie znaku

Pora przejść do trzeciego aspektu polemiki Jerzego Pelca z Władysławem Tatarkiewiczem. Pierwszym było równouprawnienie wszystkich trzech „funkcji semantycznych” przy okazji analiz opartych na pojęciu znaku językowego. Drugim aspektem było traktowanie semiotyki jako nauki, na ile to możliwe, obiektywnej, która nie tyle przesądza czy dokonuje rozstrzygnięć, co ogranicza się do opisu przestrzeni możliwości. Są np. różne symbole, i każdy człowiek może jedno z nich cenić, a innych nie. Albo też – są różne rodzaje poezji, jedno działają na odbiorcę przy pomocy formy, inne przy pomocy różnych rodzajów treści (odpowiednio do trzech funkcji semantycznych), ale badacz nie powinien żadnej z nich faworyzować kierując się przesłankami uczuciowymi.

Trzeci aspekt polemiczny to rozszerzenie pojęcia z n a k u, przez przyznanie statusu znaku wszelkim rozpatrywanym dziełom sztuki. Istotą koncepcji Tatarkiewiczza było wyznaczenie „wielkiej granicy” pomiędzy dziełami literackimi a dziełami plastycznymi. Granica opierała się na statusie znaku, który Tatarkiewicz przyznawał dziełom literackim, a nie przyznawał go dziełom plastycznym. Dzieła plastyczne dlatego zostały ograniczone do samej „formy A” (bez „treści”), ponieważ nie są znakami, a zatem nie posiadają s t r u k t u r y d w u w a r s t w o w e j. Struktura dwuwarstwowa jest charakterystyczna dla znaku.

Coś jest znakiem tylko w razie współlistnienia dwóch elementów. Pierwszy z nich to „element zmysłowo postrzegalny”, czyli na dobrą sprawę sam

znak (dokładniej – jego „forma B”). Drugi element to „element domniemany” (myślowo), a więc znaczenie znaku. Jak jednak rozumieć „znaczenie”? Pelc spostrzega, że dla Tatarkiewicza „elementem domniemany” jest zazwyczaj przedmiot oznaczony, czyli desygnat (mniej o to, czy chodzi o desygnaty realne, czy intencjonalne – to temat ważny, lecz w tym momencie drugoplanowy). „W poglądzie tym po raz wtóry dochodzi do głosu przeświadczenie Tatarkiewicza o nadrzędnej roli oznaczania pośród funkcji semantycznych języka” (Pelc 1960, s. 191). Tatarkiewicz znów więc faworyzuje „o z n a c z a n i e”, nie doceniając należycie roli „z n a c z e n i a” i „w y r a ż a n i a”.

Interwencja Jerzego Pelca w terminologię Tatarkiewicza ma więc na celu umożliwienie traktowania dzieł sztuki plastycznej jako znaków. To zaś sprawia, że będzie można przyznać sztuce plastycznej jakąś „treść”. „Wielka granica”, jaką chciał ustanowić Tatarkiewicz, zostaje zniesiona. Dla Pelca była to demarkacja sztuczna i niepotrzebnie zawężająca badania semiotyczne.

Tatarkiewicz dzielił sztuki plastyczne na „nieprzedstawiające” i „przedstawiające”. Sztuki „nieprzedstawiające” nie miały w ogóle żadnej „treści”, miały tylko „formę A”. Sztuki przedstawiające także nie miały „treści” w ścisłym sensie, ale miały namiastkę „treści”, a mianowicie swój „przedmiot” w postaci „tematu” lub „wzoru”. Sztuki przedstawiające to zatem sztuki „przedmiotowe”, a „nieprzedstawiające” – „nieprzedmiotowe”. W każdym razie wszelkie sztuki plastyczne miały być z założenia „nieprzezrocyste”, na mocy przebiegu „wielkiej granicy”.

Taka właśnie bowiem, nieprzejrzysta, jest plastyczna „forma A”. „Przezrocyste” miały być tylko dzieła literackie, bo one wykazują dwuwarstwową strukturę znaku. Pierwsza ich warstwa („forma B”) jest „przezroczysta”, a za nią kryje się druga warstwa – warstwa „treści” (która sama rozszczepia się na co najmniej dwie podwarstwy: „treść I” i „treść II”).

Pelc podchodzi do sprawy odmiennie. Jego deklaracja co do uznania dzieł plastycznych za znaki jest swego rodzaju manifestem semiotyki jako ogólnej teorii znaków – wszelkich znaków, nie tylko językowych, ale i obrazowych.

Sądzę (...), że obraz jest również znakiem, podobnie jak słowo, tylko znakiem innego typu: podczas bowiem gdy ono jest symbolem, a więc rzeczą niepodobną do desygnatu, który oznacza, obraz jest przedmiotem materialnym, semantycznie przyporządkowanym przedmiotowi wyobrażonemu, na zasadzie podobieństwa. I słowa zatem, i obrazy – jako znaki – odnoszą się do czegoś, co jest „poza nimi” (Pelc 1960, s. 194).

Często, a nawet bardzo często obrazy zatrzymują nasze spojrzenia. Ale nie stanowi to reguły, wbrew temu, co daje do zrozumienia autor *Dwu pojęć formy* (Pelc 1960, s. 195).

Odnajdujemy tu analogię do sytuacji, jaka zachodzi w literackim przeżyciu estetycznym: nie jest w nim mianowicie regułą, że poprzez słowa umysł nasz zawsze kieruje się ku temu, co one znaczą, oznaczają czy wyrażają – bywa też niekiedy, że zatrzymujemy się na słowie, delektujemy jego dźwiękiem, rytmem, rymem, ono staje się czynnikiem przeżycia estetycznego (tamże).

Obrazy – dzieła sztuki malarskiej – są wobec tego pełnoprawnymi znakami i jako takie mają również, jak znaki językowe, strukturę dwuwarstwową: „element bezpośredni” i „element domniemany”. W konsekwencji zarówno dzieła literackie, jak i dzieła plastyczne mają „formę” i „treść”. Użytkownik znaku może zatrzymać uwagę albo na „formie”, albo na „treści” każdego dzieła.

Między literaturą a sztukami plastycznymi nie ma zatem „wielkiej granicy”, ale jest, powiedzmy – „wielka różnica”. Jest to jednak różnica tyleż wielka, co banalna, oczywista. Tworzywem literatury są znaki-słowa, tworzywem sztuk plastycznych – znaki-obrazy. Nie jest to więc jakaś tajemnicza, istotowa różnica dwóch rodzajów form: „formy A” i „formy B”, jak chciał Tatarkiewicz.

Chyba że „formą” nazwiemy tu odmiany znaku. Słowa są to bowiem znaki-symbole, czyli znaki niepodobne w wyglądzie do swej treści, a obrazy to znaki-podobizny (znaki ikoniczne), wykazujące podobieństwo wyglądu do swych desygnatów. Tu jednak Tatarkiewicz mógłby oponować: ale co to właściwie jest „wygląd” i „podobieństwo”? „Wygląd” to pewna „forma”, a podobieństwo jest orzekane właśnie dzięki porównaniu dwóch „form”, dwóch „wyglądów”. Spór między Pelcem a Tatarkiewiczem może łatwo przerodzić się w spór o słowa, a dokładniej o to, które z terminów uznać za pierwotne, a które definiować na podstawie tych pierwszych.

W każdym razie konkluzją Jerzego Pelca w sprawie „wielkiej różnicy” jest przyjęcie innego podziału sztuk niż „przedstawiające” i „nieprzedstawiające” (gdzie literatura miałaby być „przedstawiająca” ze swej istoty, a sztuki plastyczne wykazywałyby dwoistość, raz będąc „przedstawiające”, a raz „nieprzedstawiające”). Jerzy Pelc wychodzi od pojęcia znaku i dlatego dzieli sztuki – wszystkie sztuki – na „sztuki semantyczne” i „sztuki asemantyczne” (Pelc 1960, s. 196), czyli na takie, które dwuwarstwową strukturę znaku wykazują i takie, które jej nie wykazują. Jest to podejście zgodne z przyjmowaną programowo przez Pelca koncepcją semiotyki jako ogólnej teorii znaku. Generalizacja pojęcia znaku jest więc tutaj uzasadniona.

d) Pansemiotyzm?

Sądzę, że można poprzestać na omówieniu powyższych trzech aspektów polemiki Jerzego Pelca z koncepcją estetyczną Władysława Tatarkiewicza. Z pozostałych, szczegółowych postulatów Pelca na uwagę zasługuje może jeszcze tylko kontrowersja: na ile dywan „wyraża pewne przeżycia swego twórcy jako takiego” (Pelc

1960, s. 199). Dywan jest bowiem dziełem sztuki ornamentacyjnej, a więc asemantycznej. Nie ma na nim znaków, o ile nie ma swastyk czy sierpów i młotów. Ale uczucia tkacza dywanów mogą stanowić „element domniemany” dywanu, a mianowicie „to, co wyrażone”. Byłaby to zatem pewna „treść”, a Jerzy Pelc rozważa nawet przez chwilę, czy nie nazwać jej „treścią C”.

I tu kłopot, bo „treść” powinna występować tylko w dziełach-znakach, a dywan miał być nie-znakiem, miał być a s e m a n t y c z n y (przynajmniej bez dodatkowych założeń, jak ornamenty-symbole z „sekwencji Pelca”). A może dywan jest po prostu *osobliwym* znakiem?

W ten sposób nawet dzieła sztuki asemantycznej, np. ornamenty, zostałyby sztucznie podciągnięte do kategorii utworów o strukturze znakowej. Byłyby jednak znakami ułomnymi, niezdolnymi – z góry to można twierdzić – do wypełniania dwu ważnych funkcji semantycznych – znaczenia i oznaczania (Pelc 1960, s. 199).

Dla Tatarkiewicza domniemane myśli tkacza, rekonstruowane przez dociekliwego użytkownika dywanu, należałyby z pewnością do kategorii „uzupełnień” (skojarzeń), tworzonych w toku przeżycia estetycznego w wyobraźni odbiorcy. Jerzy Pelc zaś bierze je pod uwagę, prezentując, jeśli tak można powiedzieć, swoje podejście p a n s e m i o t y c z n e – świat jest pełen znaków, w tym sensie, że każdy przedmiot może stać się dla kogoś, w jakiejś sytuacji, znakiem czegoś.

10. Wielość „form”

Pozostaje opisać, jak na polemikę ze strony Jerzego Pelca zareagował Władysław Tatarkiewicz. Wydaje się, że przynajmniej nie zareagował tak, jak tego mógł oczekiwać Pelc. Tatarkiewicz nie zmienił bowiem podejścia na „pansemiotyczne” i wolał pozostać przy swoich dawnych rozróżnieniach, choć z pewnością formułował je już w ostrożniejszy sposób. Rzadziej pozwalał sobie np. na takie skrótowe zwroty, jak „forma jest też w treści i treść w formie”, co wytykał mu Pelc (1960, s. 200) jako sformułowanie zbyt retoryczne, a za mało ścisłe. Ale zasadniczo Tatarkiewicz koncepcji nie zmienił. Lub też może – zmienił ją w znamienny dla siebie sposób – przez dodanie do swej pierwotnej koncepcji innych, nowych pojęć „formy”. Stare „dwa pojęcia formy” pozostały na swoich miejscach, ale Tatarkiewicz uzupełnił je o inne przypadki, które do tej pory nie były wyodrębnione dość wyraźnie.

Pojęciu formy poświęcił Tatarkiewicz osobny rozdział w *Dziejach szczęścia pojęć* (1975), swym późnym dziele, w którym niejako wyciągał wnioski systematyczne z trzech tomów wcześniejszej *Historii estetyki*.

Jednym z tytułowych „sześciu pojęć” jest właśnie „forma”, ale szybko się okazuje, że pod jednym słowem kryje się przynajmniej tyle oddzielnych pojęć szczegółowych, że można je było oznaczyć kolejnymi literami alfabetu od A do L, nie licząc pomniejszych odmian. Ostatnia z form literowanych przez Tatarkiewicza, „forma L” – to forma w znaczeniu Witolda Gombrowicza. Stary profesor filozofii uwzględnił koncepcję pisarza dużo młodszego od siebie i uchodzącego przez pewien czas za *enfant terrible* polskiej literatury. Tatarkiewicz uznał, że podobną koncepcję formy jak Gombrowicz miał niegdyś Denis Diderot. Nigdzie natomiast nie wspomniął Tatarkiewicz uwag Jerzego Pelca – przynajmniej nie powołał się na jego polemiczny artykuł. „Forma A” pozostaje „formą A” (układ elementów), „forma B” to nadal „forma B” (bezpośredni wygląd, skorelowany z „treścią”).

Tatarkiewicz nie ob staje już przy koncepcji „wielkiej granicy” i nie próbuje łączyć „formy A” wyłącznie z plastyką, a „formy B” wyłącznie z poezją. Nie czyni tego w każdym razie *expressis verbis*. Ale skądinąd nie ukrywa, że „forma A” jest charakterystyczna raczej dla sztuk plastycznych, a „forma B” raczej dla sztuki poetyckiej. Koncepcję mocnego oddzielenia literatury od sztuk plastycznych uznaje Tatarkiewicz, zresztą jak i dawniej, za „motyw odwiecznie grecki”. W końcowym zestawieniu „stałych motywów” estetyki (Tatarkiewicz 1975, s. 399–402) wiąże symbolicznie motyw „wielkiej granicy” z postacią Diona Chryzostoma (sofisty z I–II w.) oraz Gottholda Lessinga (XVIII w.), jako późniejszego odnowiciela dawnej koncepcji. Nie wspomina natomiast, że jest to także „motyw Tatarkiewicza” – że również on sam próbował kiedyś odnawiać „odwieczny” pogląd.

W *Dziejach sześciu pojęć* dodał też Tatarkiewicz ważne rozróżnienie, w myśl którego pojęcie „formy A” może być używane albo w znaczeniu opisowym, albo oceniającym (Tatarkiewicz 1975, s. 267). „Forma A” może oznaczać albo jakikolwiek, dowolny układ elementów, albo też tylko układ oceniany jako wartościowy (np. „harmonijny” czy „regularny”). To ważny dodatek, a można w nim, co więcej, dostrzec odległe echa zarzutów Pelca na temat prawa do wyrażania emocji przy uprawianiu nauki. Estetykę można uprawiać jako teorię deskryptywną lub normatywną. Trzeba odróżniać te dwie role, ale warto też przyznać, że w filozofii dochodzą do głosu obie te postawy. Jak pamiętamy, Jerzy Pelc zdecydowanie nalegał na czystą opisowość w nauce. Tatarkiewicz miał podejście bardziej „humanistyczne”. Dostrzegał, że estetyka nie tylko rozpoznaje i opisuje poszczególne formy, ale też ma prawo podkreślać ich normatywny charakter.

Tatarkiewicz dodaje teraz do „formy A” i „formy B”, znanych z jego dawnej koncepcji estetyki, trzecie estetyczne pojęcie formy – „formę C” (kształt, zarys, kontur rzeczy). Rozmnożenie „form” oznaczonych kolejnymi literkami pochodzi stąd, że Tatarkiewicz, który w *Dwóch pojęciach formy* ograniczał

się tylko do znaczeń ściśle estetycznych słowa „forma”, teraz uzupełnia swój spis o inne znaczenia, w większości tylko przygodnie związane z estetyką. Znajdują się tu np. *eidē* Arystotelesa („formy substancjalne”) i „formy aprioryczne” Kanta. Pomijamy je tutaj, jako niezwiązane z koncepcją *Dwóch pojęć formy* i wywołaną przez ten artykuł polemiką Jerzego Pelca.

11. Sumienie logiczne

Ktoś mógłby uznać, że młody Jerzy Pelc podszedł do koncepcji Tatarkiewicza zbyt surowo, to znaczy tak jak w XVIII wieku zakon pijarów do „wyszydzonego podręcznika” Stęplewskiego. Czy przedstawiciele szkoły lwowsko-warszawskiej, zamiast toczyć między sobą spory, nie powinni raczej wzajemnie się wspierać, wiedząc, że są otoczeni przez „jezuitów” (tj. marksistów), bo w przeciwnym wypadku zagrozi im wkrótce „profesor Putanowicz”? Myślę, że na takie strategiczne spekulacje nie pozwalało polskim filozofom ich **sumienie naukowe**. Zgodnie z takim „sumieniem”, także polemika może być przedmiotem „daru”. Jest to może dar osobliwy – ale tak, jak osobliwym znakiem jest dywan i wyrażone w nim przeżycia tkacza. Między temperamentami Tatarkiewicza i Pelca zachodziły różnice, ale ich sumienie intelektualne było ukształtowane w tym samym kręgu uczonych, którzy wypowiedzieli się jako autorzy *Charisteriów*. Zawartość tego „sumienia logicznego” została dobrze wyłożona przez Czeżowskiego w eseju o „wyszydzonym podręczniku”, gdy w czterech punktach podsumował logiczne *credo* Stęplewskiego.

Jerzego Pelca i Władysława Tatarkiewicza łączyła fascynacja zjawiskiem wieloznaczności – obaj chętnie zdawali sprawę z wielu odmiennych znaczeń jakiegoś terminu. Tatarkiewicz jednak próbował zwykle uporządkować mnogość znaczeń dokonując uogólnień o dużym rozmachu (tzn. dużym zakresie), lecz mniejszej precyzji. Jerzy Pelc sprzeciwiał się dokonywaniu na tej drodze jakichkolwiek uproszczeń i zwykle wytykał każdy przypadek, gdy jego zdaniem wieloznaczność została przysłonięta zbyt pochopnie lub zbyt łatwym zabiegiem. Tatarkiewicz miał tu bardziej liberalne podejście, co być może było pochodną jego dobrodusznego i otwartego temperamentu (sangwinik). Sam sądził przede wszystkim, że „wieloznaczność, gdy jest uświadomiona, przestaje być groźna” (Tatarkiewicz 1975, s. 287).

Bibliografia

- Czeżowski T. (1960), *Wyszydzony podręcznik*, w: tenże (red.), *Charisteria. Rozprawy filozoficzne złożone w darze Władysławowi Tatarkiewiczowi w siedemdziesiątą rocznicę urodzin*, Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe.
- Jakobson R. (1989), *Poetyka w świetle językoznawstwa* [1960], przeł. K. Pomorska, w: R. Jakobson, *W poszukiwaniu istoty języka*, red. M. Mayenowa, t. 2, Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- Lessing G. (1959), *Laokoon, czyli o granicach malarstwa i poezji* [1766], przeł. H. Zymon-Dębicki, w: G. Lessing, *Dzieła wybrane*, t. III, Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- Pelc J. (1960), *Funkcje semantyczne a forma i treść w sztuce (Rozważania logiczne nad poglądami Władysława Tatarkiewicza na strukturę, oddziaływanie i rodzaje dzieł sztuki)*, w: T. Czeżowski (red.), *Charisteria. Rozprawy filozoficzne złożone w darze Władysławowi Tatarkiewiczowi w siedemdziesiątą rocznicę urodzin*, Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe.
- Pelc J. (2006), *Filozof filozofii – o narzędziach i warsztacie umysłowym Władysława Tatarkiewicza* [2001], w: *Sens, prawda, wartość. Filozofia języka i nauki w dziełach Kazimierza Ajdukiewicza, Witolda Doroszewskiego, Tadeusza i Janiny Kotarbińskich, Romana Suszki, Władysława Tatarkiewicza*, red. J. Pelc, Biblioteka Myśli Semiotycznej, t. 50, Warszawa: Polskie Towarzystwo Semiotyczne.
- Tatarkiewicz W. (1949), *Dwa pojęcia formy* [1935], „Przegląd Filozoficzny”, R. XLV, z. 1–2, Warszawa–Kraków: Polskie Towarzystwo Filozoficzne, s. 87–101.
- Tatarkiewicz W. (1975), *Dzieje sześciu pojęć. Sztuka, piękno, forma, twórczość, odtwórczość, przeżycie estetyczne*, Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe.

Streszczenie

W ofiarowanej Władysławowi Tatarkiewiczowi księdze pamiątkowej *Charisteria* (1960) znalazła się krytyka jego estetyki dokonana przez Jerzego Pelca. Merytorycznie spór dotyczył pojęć „formy” i „treści” zastosowanych do dzieł sztuki literackiej i dzieł sztuki plastycznej. Według Tatarkiewicza, dzieła plastyczne mają „formę A”, rozumianą jako układ elementów zmysłowych, a dzieła literackie „formę B”, czyli są zbiorem znaków językowych. „Formie B” przysługuje zawsze „treść”, której dzieła plastyczne są pozbawione. Jerzy Pelc wysunął wobec tej koncepcji uwagi krytyczne z perspektywy

semiotyki logicznej. Według Pelca, znaki językowe spełniają trzy równorzędne funkcje językowe: (1) znaczą, (2) oznaczają i (3) wyrażają – co odpowiednio różnicuje pojęcie „treści”. Dzieła plastyczne również mogą spełniać te funkcje, ponieważ w ramach ogólnej teorii znaku, jaką jest semiotyka logiczna, znakami są zarówno „znaki ikoniczne” (dzieła plastyczne), jak i „znaki symboliczne” (dzieła literackie). Z punktu widzenia historii filozofii, książka *Charisteria* była w epoce marksizmu oazą filozofii tradycyjnej, przedwojennej. Spór między W. Tatarkiewiczem i J. Pelcem przebiegał we wspólnej tradycji szkoły lwowsko-warszawskiej, choć toczył się pomiędzy jej skrzydłem lewym, nastawionym rygorystycznie i scjentystycznie (Pelc), a skrzydłem prawym, nastawionym bardziej tolerancyjnie i humanistycznie (Tatarkiewicz).