

Marek Kazimierz Siwiec
Bydgoszcz

Koncepcja twórczości Władysława Tatarkiewicza a twórcze źródło

Fryderyk Nietzsche w *Woli mocy* formułuje intrygujące spostrzeżenie: „Nasza estetyka — była dotychczas estetyką kobiecą w tem znaczeniu, że tylko ludzie recepcyjni względem sztuki formułowali swe doświadczenia »co jest piękne?«. W całej filozofii dotychczas brak artysty”¹. A w *To rzekł Zaratustra* czytamy: „Wokół wynalazców nowych wartości kręci się świat, kręci się niewidzialnie”².

Z punktu widzenia twórcy

Te dwa spostrzeżenia Nietzschego mogą być wprowadzeniem w problematykę twórcy i twórczości. Pierwsze z nich, zaskakujące, a jednocześnie przenikliwe może razić jednostronnością i budzić sprzeciw. Wszak wystarczy przypomnieć myśl estetyczną Michała Anioła Buonarrotiego czy problematykę geniuszu w myśli Immanuela Kanta, Georga W.F. Hegla czy Artura Schopenhauera. Ale, jeśli nie ograniczymy się do sprzeciwu, możemy zauważyć istotny walor tego spostrzeżenia. Wskazuje ono bowiem na ważkie zadanie, zadanie uprawiania filozofii i estetyki z uwzględnieniem doświadczenia artysty, czyli z punktu widzenia twórcy. Sam Nietzsche podjął to zadanie z niezwykłym rozmachem, o czym niech świadczy program przewartościowania wszystkich wartości, a także drugie z przytoczonych spostrzeżeń.

Zadanie to stało się szczególnie pociągające dla filozofów i estetyków w XX w., zaś problematyka twórcy i twórczości stała się niezbywalna w filozofii

¹ F. Nietzsche, *Wola mocy*, przeł. s. Frycz i K. Drzewiecki, Warszawa 1910–1911, fragm. 360, s. 419.

² F. Nietzsche, *To rzekł Zaratustra*, przeł. s. Lisiecka i Z. Jaskuła, PIW, Warszawa 1999, s. 66.

i estetyce XX w. Do polskich myślicieli, którzy podejmowali to zadanie, należy również Władysław Tatarkiewicz. Jego ujęcie problematyki twórcy i twórczości, a zwłaszcza współczesna koncepcja twórczości ma niemałą wartość poznawczą i teoretyczną, także siłą inspirującą. Na podstawie tego ujęcia można rozpoznać „logikę” losów tej problematyki w dziejach filozofii i estetyki, a także poszukiwać nowych możliwości dla myślenia.

W prezentowanym szkicu chciałbym przede wszystkim przedstawić tę koncepcję twórcy i twórczości w ujęciu W. Tatarkiewicza. Następnie zaś zamierzam odnieść ją do problematyki twórczego źródła. Twórcze źródło oznacza skryty wymiar twórczości, wymiar zakorzeniony w rozmaitych doświadczeniach artysty, poety czy filozofa. Doświadczenia te wyrastają z podejmowania i realizowania twórczych procesów i kryją w sobie pamięć o najistotniejszych, często przełomowych momentach tych procesów, w rezultacie których powstają dzieła sztuki czy filozofii. Doświadczenia te skupiają też na sobie uwagę samych twórców i nierzadko stają się też tematami ich utworów. Stąd można twórcze źródło rozumieć jako sferę źródeł filozoficznego myślenia i poetyckiego obrazowania. W podejmowaniu problematyki twórczego źródła istotną rolę odgrywa badanie takich postaci twórczego doświadczenia jak zadanie twórcy i twórcza droga. Sądzę, że w koncepcji twórczości Władysława Tatarkiewicza można wskazać swoiste przesła czy mosty, które prowadzą do problematyki twórczego źródła. Twórcze źródło rozważam w kontekście myśli Georga Simmla, Karla Jaspersa i Barbary Skargi.

Twórca i twórczość w ujęciu Władysława Tatarkiewicza

Władysław Tatarkiewicz w swoich pracach niemało miejsca poświęca problematyce twórcy i twórczości.

Estetyka pluralistyczna a problematyka twórczości

W projekcie estetyki pluralistycznej, który wyłożył w *Historii estetyki*, podkreśla wielość „torów”, jakimi „posuwała się naprzód estetyka”³ i porządkuje je w zestawy dwutorowe, wzajemnie sprzęgnięte ze sobą. Jeden z takich podwójnych torów wskazuje na rolę i znaczenie dla estetyki problematyki twórcy i twórczości. Autor wyróżnia kilka takich dwutorowości:

- a/ nauka o pięknie i nauka o sztuce;
- b/ nauka o przedmiotach pięknych i przeżyciach estetycznych, co precyzuje jako naukę o tym, „co w pięknie i w sztuce jest uwarunkowane przez p r z e d m i o t, i to, co przez c z ł o w i e k a”⁴;

³ W. Tatarkiewicz, *Historia estetyki*, t. 1, ZNIO, Wrocław – Kraków 1960, s. 9; por. także: S. Morawski, *O przedmiocie i metodzie estetyki*, KiW, Warszawa 1973, s. 29.

⁴ W. Tatarkiewicz, *op. cit.*, s. 10.

- c/ dwutorowość opisów i przepisów, czyli czynnika empirycznego (wiedza) i normatywnego (smak);
- d/ dwutorowość ustalania faktów dotyczących własności piękna i sztuki oraz poszukiwania wyjaśnień mających te fakty tłumaczyć;
- e/ wreszcie dwutorowość związana z czerpaniem przez estetyka ze sfery sztuki i zmysłowych obrazów oraz z literatury i z intelektualnych symboli. W związku z tą ostatnią dwutorowością zauważa: „I jest naturalne, że różnią się między sobą poszczególne estetyczne teorie i pomysły, bo są z różnych torów: jedne z literackiego, inne z estetycznego w ścisłym słowa znaczeniu, jedne ujmują świat obrazów zmysłowych, a inne intelektualnych symboli”⁵. Spostrzeżenie to już wyraźnie wskazuje na inspirującą rolę sztuki i literatury dla badań estetycznych.

Wszak najbliższa problematyce twórcy i twórczości dwutorowość rozważana przez autora *Historii estetyki* dotyczy rozróżnienia na: f/estetykę w teorii i estetykę w praktyce artystycznej. Rozróżnienie to ma poszerzać krąg problematyki estetyki o zagadnienia wyłaniające się z praktyki artystycznej. Tatarkiewicz zauważa, w czym zdaje się pobrzmiwać echo czy też pewne pokrewieństwo przywołanego spostrzeżenia Nietzschego: „Dotychczasowa historia estetyki zajmowała się prawie wyłącznie poglądami estetyków-filozofów, ogólnie i *explicite* sformułowanymi teoriami”⁶. Zamiarem Tatarkiewicza jest zmiana nastawienia estetyki i ukierunkowanie jej na wypełnienie dostrzeżonej luki. Jednocześnie precyzuje terminologicznie to rozróżnienie jako estetyki *explicite* i estetyki *implicite*⁷, które jest teoretycznym instrumentem torującym drogę badaniom zwróconym ku praktyce artystycznej. Autor przeciwstawia estetykę teorii i traktatów estetyce czerpanej z praktyki artystów, zawartej w dziełach sztuki oraz w gustach i smaku danej epoki. Estetyk i historyk estetyki winien czerpać informacje nie tylko od wyspecjalizowanych teoretyków, filozofów czy uczonych, ale także od artystów. Winien odnosić się do dzieł sztuki jako do bogatego siedliska treści estetycznych. Władysław Tatarkiewicz pisze:

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, barwie, dźwięku. Z dzieł sztuki można wyprowadzić tezy estetyczne, które nie są w nich zapisane, ale są w nich zawarte, bo stanowią ich punkt wyjścia i założenie. Do dziejów szeroko rozumianej estetyki należą nie tylko twierdzenia wypowiedziane przez estetyków *explicite*, lecz także zawarte *implicite*

⁵ *Ibidem*, s. 11.

⁶ *Ibidem*, s. 14.

⁷ „Jest to jeszcze jedna dwutorowość estetyki i jej historii: wypowiedzianej *explicite* i zawartej *implicite* w smaku czy w dziełach sztuki” (*ibidem*, s. 13).

w smaku epoki czy w dziełach sztuki. Należy do dziejów tych nie tylko sama teoria estetyczna, ale także praktyka artystyczna, która te teorie ujawnia⁸.

To *implicite*, czyli domyślnie, w sposób uwikłany, wskazuje kierunek myślenia ku działalności artystów. I jeszcze jeden cytat, który pokazuje ujęcie Tatarkiewicza:

Postępy estetyki bywały w dużej mierze dziełem filozofów-estetyków. A także psychologów i socjologów. Jednakże wychodziły nie tylko od nich, lecz również od artystów i poetów, znawców i krytyków: oni także ujawnili niejedną prawdę dotyczącą piękna i sztuki. Ich obserwacje nad poezją czy muzyką, malarstwem czy architekturą, przeważnie szczegółowe i osobiste, doprowadziły jednakże do poznania wielu ogólnych prawd dotyczących całej sztuki i piękna⁹.

Pojęcia twórcy i twórczości

Władysław Tatarkiewicz podejmuje w szerokim zakresie problematykę twórcy i twórczości. W *Dziejach sześciu pojęć* ukazuje kształtowanie się głównych pojęć twórcy i twórczości oraz związanych z nimi teorii w dziejach filozofii i estetyki. Przede wszystkim jednak przedstawia koncepcję twórczości związaną z jej współczesnym pojęciem.

W swoim ujęciu zmierza do pokazania pojęć twórcy i twórczości jako zespolonych ze sobą oraz podlegających istotnym przemianom. Autor widzi dziejowe losy pojęcia twórczości jako „historię postępu, stopniowo przewyżniającego opory, przesady, ślepotę na twórcze cechy wielkiej sztuki”¹⁰. Główny kierunek tych przemian i ich dynamikę od starożytności po czasy współczesne łączy z opozycją sztuki i poezji. Opozycji tej towarzyszą inne dychotomie czy rozbieżności jak między poezją a plastyką, czy sztuką a pięknem. Rozpatrywanie ich stanowi dogodny punkt wyjścia dla określenia dalszych losów pojęcia twórczości. Tatarkiewicz podkreśla też, iż w starożytności ukształtowały się dwa pojęcia pokrewne pojęciom twórcy i twórczości wyznaczające rozumienie odnoszonych do nich zjawisk. Po pierwsze, pojęcia poety i poezji; oraz po wtóre, pojęcia boskiej siły, wyrastającej z kosmogonicznego pojęcia płodzenia, która przybrała postać boga jako platońskiego Demiurga będącego budowniczym świata. Wspólną nicią łączącą te pojęcia jest przekonanie wielokrotnie wypowiedane przez Platona, iż poeta działa pod wpływem boskiego natchnienia. Jednocześnie Tatarkiewicz wskazuje dokładniej ważną komplikację, która zaważyła na losach twórczości. Dotyczy ona dwoistości zadań, celów i wartości odniesionej do sztuki i poezji. Z jednej strony zadaniem tym może być poznanie prawdy, natury, reguły, prawa określającego ludzkie działanie, z drugiej zaś ujawnienie twórczej potencji, twórczości, tworzenia nowych rzeczy, roli wyobraźni i wolności. Czyli te różne wartości mogą być celami obu dziedzin. Komplikacja ta uwidocznia się w kilku przekonaniach: o historycznym

⁸ *Ibidem*.

⁹ *Ibidem*, s. 14.

¹⁰ W. Tatarkiewicz, *Dzieje sześciu pojęć*, PWN, Warszawa 1976, s. 294.

pierwszeństwie pierwszego zadania nad drugim, o niemożności jednoczesnego spełnienia tych dwóch zadań oraz o istotnej różnicy między poezją a rozmaitymi sztukami. Owa dwoistość przejawia się też w dążeniach i dylematach poetów oraz artystów współczesnych, a także – można dodać – estetyków, w jaki sposób uzgodnić te wartości i której z nich udzielić pierwszeństwa. Stąd jedni „dążą do indywidualnej swobody i twórczości – inni szukają i chcą znaleźć powszechne prawa rządzące sztuką i poezją i chcą się tym prawom poddać”¹¹.

Tatarkiewicz ujmuje przemiany pojmowania twórcy i twórczości nie całkiem konsekwentnie, raz za pomocą czterech zasadniczych pojęć oraz czterech związanych z nimi teorii: twórczości poetyckiej, boskiej, artystycznej i ludzkiej, a raz za pomocą tylko trzech z pominięciem poetyckiej. Można to wyjaśnić tym, iż autor spoglądając okiem historyka na całe dzieje twórczości, traktuje twórczość poetycką jako składnik, a więc węższy zakres twórczości artystycznej. Znajduje to uzasadnienie w czasach nowożytnych, a zwłaszcza w wieku XIX, kiedy opozycja poezji i sztuki zostaje przewyciężona, znalezione zostają elementy wspólne jak wolność czy wyobraźnia i powstaje nowe pojęcie sztuki jako twórczości obejmujące także poezję. Niemniej dla ujęcia całej złożoności tego zagadnienia lepiej mówić o czterech pojęciach.

Pojęcia twórczości boskiej i poetyckiej mają swoje początki w greckiej starożytności. Poeta był uosobieniem twórcy. Greckie nazwy poezji, ποιησις, wytwarzanie, wyrabianie, produkowanie, robienie, sporządzanie, ale także tworzenie, komponowanie oraz poezja, sztuka poetycka, i poety, ποιητής (*poietés*), wykonawca, twórca, także autor, poeta, kompozytor, pochodziły od ποιέω (*poiein*) – robić, czynić, wytwarzać, wykonywać, sporządzać. Zdaniem Tatarkiewicza: „Terminu odpowiadającego »twórczości« i »twórcy« nie było, ale naprawdę poeta był rozumiany jako ten, który tworzy. I tylko on jeden był tak rozumiany”¹². Opozycja poezji i sztuki polegała na tym, że twórczość jako aktywność swobodna, spontaniczna, niezwiązana regułami, prawami, wiedzą, lecz płynąca z natchnienia bogów, muz, daimoniona była przeciwstawiona sztuce, *téchne*, działalności świadomej, wytwórczej, opartej na regułach, wiedzy, prawach. Stąd w sztuce nie było miejsca dla twórczości. Owe siły nadludzkie zsyłają na poetę szał, w którym dostępuje wtajemniczenia w boskie sprawy i otrzymuje jakąś nadprzyrodzoną moc. Dzięki temu robi coś nowego, powołuje do istnienia nowy fikcyjny świat, umożliwia zaistnienie w nim powiązanych ze sobą rzeczy, osób, wydarzeń.

Twórczość poetycka dotyczy poety i jego dzieł. Pojęcie twórczości boskiej dominuje w średniowieczu i odnosi się do Boga i jego kreacji stworzenia. Twórczość polega głównie na tym, iż Bóg, *creator*, tworzy świat z niczego, tj. dokonuje *creatio ex nihilo*. Jest więc Stwórcą całej rzeczywistości. Jego twórcze *fiat* jest niczym nieskrępowaną aktywnością.

¹¹ *Ibidem*, s. 295.

¹² *Ibidem*, s. 289.

Pojęcie twórczości artystycznej kształtuje się w czasach nowożytnych od renesansu, a swoją kulminację osiąga podczas przełomu romantycznego. Pojęcie twórczości ludzkiej kształtuje się od końca XIX w. i rozwija się, obejmując nowe kategorie twórców, aż po czasy współczesne, w których zyskuje nader wysoką rangę. Zgodnie z pojęciem twórczości artystycznej twórcą jest artysta i poeta, człowiek sztuki, a jego domeną jest sfera sztuki obejmującej zarówno poezję, jak sztuki plastyczne. Pojęcie to zakłada, że twórczość jest nierozzerwalnie związana z aktywnością poety i artysty, czyli ze sztuką w tym nowym, poszerzonym znaczeniu. W ten sposób twórczość stała się pojęciem dokładnie definiującym sztukę: „Stała się cechą definiującą sztukę; zakres sztuki zrównał się z zakresem twórczości”¹³. Poeta i artysta są powszechnie uznawani za twórców: „»Twórca« stał się synonimem artysty i poety”¹⁴. W myśl pojęcia twórczości ludzkiej za twórców uważani są ludzie reprezentujący rozmaite profesje, nie zaś wyłącznie artyści i poeci. Krąg twórców w tym znaczeniu obejmuje przede wszystkim uczonych, wynalazców, techników, polityków, a twórczość uznawana jest za szczególnie pożądaną właściwość ludzkiego działania. Pojęcie twórczości ludzkiej nie powstaje przez zwykłe rozszerzenie aktywności artystycznej na inne sfery, a raczej przez wykrycie pierwiastków twórczych najpierw w nauce i technice, później w innych sferach działalności człowieka.

Władysław Tatarkiewicz podkreśla to szerokie rozumienie twórcy, zarazem, co szczególnie istotne, akcentuje odniesienie pojęcia twórcy do kultury: „W XX wieku wyraz »twórca« zaczęto stosować do całej k u l t u r y l u d z k i e j , zaczęto mówić o twórczości w nauce, o twórczym polityku, o twórcach nowej techniki”¹⁵. W tym czasie, można dodać, upowszechniło się określenie „twórca kultury”.

Koncepcja twórczości

Szczególnie znacząca wydaje się koncepcja twórczości Tatarkiewicza odnosząca się do współczesnego rozumienia tego pojęcia. Autor podkreśla bardzo szeroki zakres tego pojęcia, który „obejmuje wszelkiego rodzaju ludzkie czynności i wytwory, nie tylko artystów, ale także uczonych czy techników”¹⁶. Uważa, że dwa główne kryteria pozwalają rozpoznawać wytwory lub czynności twórcze: nowość i energia umysłowa.

Sporo uwagi poświęca nowości, poddaje ją analizie i odróżnia rozmaite jej odmiany. Po pierwsze, nowość związana jest z różnymi punktami widzenia na daną rzecz. Z jednego punktu widzenia coś jest nowe, z innego punktu widzenia traci cechę nowości. Nowość poszczególnego listka ujawnia się na tle wielu bardzo podobnych do siebie liści dobrze znanego drzewa nienowego gatunku: „Na

¹³ *Ibidem*, s. 309.

¹⁴ *Ibidem*, s. 294.

¹⁵ *Ibidem*, s. 295-296.

¹⁶ *Ibidem*, s. 302.

nienowym drzewie, nienowym sposobem, każdej wiosny wyrastają nowe liście”¹⁷. Analogicznie jest z wytworami ludzkimi. Z jednego punktu widzenia nowy jest każdy egzemplarz samochodu, który zjechał z linii produkcyjnej i który zdarza się nam określać mianem „nówki”. Ale z innego punktu widzenia ten samochód nie będzie nowy, bo jest produkowany seryjnie i ze względu na swoją budowę czy użyte materiały jest identyczny z wieloma innymi tej samej marki. Po wtóre, nowość jest stopniowalna i wysoki jej stopień określa twórczość. Nie mamy jednak miary, skali ani aparatury, którą można by zmierzyć określony stopień nowości i ustalić precyzyjnie, od jakiego momentu jest on wysoki. Stąd nie może on być precyzyjnie wskazany, a jedynie intuicyjnie rozpoznawalny. Po trzecie, nowość oznacza jakość „jakiej przedtem nie było; choć niekiedy jest tylko zwiększeniem ilości lub wytworzeniem nieznannej kombinacji”¹⁸. Tatarkiewicz rozpatruje jakościowo odrębne odmiany nowości, takie jak nowość kształtu, modelu i metody wytwarzania. Przykładami nowości w znaczeniu jakościowym mogą być rozmaite udoskonalenia samochodowe jak zmiany karoserii czy silnika. Przykładami ze sztuki są nowe utwory w starym stylu oraz nowy styl: „Każda świątynia dorycka miała nieco inny układ kolumn i belkowań, ale wszystkie miały tę samą koncepcję układu”¹⁹. Po czwarte, nowość może mieć rozmaite pochodzenie, może być osiągnięta za pomocą różnorodnego wysiłku, metodycznego bądź spontanicznie, a także może być oznaką różnych postaw i osobowości twórców. I, po piąte, nowość prowadzi do skutków praktycznych i teoretycznych o różnym charakterze i zasięgu. Na tle tak zarysowanego pojmowania odmian nowości formułuje Tatarkiewicz kryterium nowości dla twórczości, które „obejmuje raczej tylko nowe koncepcje, nie zaś każdy nowy układ; tylko twory wyższych uzdolnień; tylko mające doniosłe skutki”²⁰.

Drugie kryterium energii umysłowej wiąże się z tym, co, Tatarkiewicz nazywa „wyższym poziomem działania, większym wysiłkiem, większą skutecznością”²¹. I dodaje: „Za twórców mamy tych, których dzieła są nie tylko nowe, ale też są objawem szczególnej zdolności, napięcia, energii umysłowej, talentu, geniuszu. Energia umysłowa zużyta na wytworzenie nowej rzeczy jest miarą twórczości nie mniej niż sama nowość”²².

Kiedy rozważamy te kryteria, zauważamy element, który wyraźnie się powtarza, gdyż jest związany z jednym i drugim kryterium. Nowość bowiem Tatarkiewicz wiąże z wyższymi uzdolnieniami, a energię umysłową z talentem i geniuszem, które wyższymi uzdolnieniami niewątpliwie są. Ale skoro odróżnia

¹⁷ *Ibidem*, s. 303.

¹⁸ *Ibidem*.

¹⁹ *Ibidem*.

²⁰ *Ibidem*, s. 304.

²¹ *Ibidem*.

²² *Ibidem*.

te dwa kryteria, to można widzieć w tym ujęciu pewną niejasność, jakiś mankament czy teoretyczny niedostatek. Nasuwa się wszak interpretacja, która pozwala tę nieścisłość względnie łatwo usunąć. Można bowiem wytłumaczyć ją poprzez różne rozłożenie akcentów co do rozumienia tych kryteriów. W analizie kryterium nowości chodziłoby bardziej o podkreślenie owych uzdolnień, talentów jako pewnej potencji, natomiast w kryterium energii umysłowej o szczególne napięcie i zasób aktualnie, faktycznie zużytej energii, o skalę poświęcenia twórcy dla wytworzenia dzieła.

Innym jeszcze elementem określającym twórczość jest jej dodatnia ocena.

Ta koncepcja twórczości może być rozmaicie uzupełniana i rozwijana. Można by spytać w jakiej mierze do przemian problematyki twórczości przyczyniły się dzieła Fryderyka Nietzschego? Inne pytanie mogłoby dotyczyć dokonujących się zmian pod względem zakresu obejmowanych zjawisk przez pojęcie twórczości. Jeszcze inne pytanie mogłoby dotyczyć źródłowych wymiarów zjawisk związanych z twórcą i twórczością. Swoistym pomostem do tych pytań może być element energii umysłowej wskazywany przez Władysława Tatarkiewicza.

Twórczość a kultura

Jaką rolę spełnia problematyka twórczości w kulturze w ujęciu Władysława Tatarkiewicza? Można by oczekiwać, że w myśli filozofa, estetyka, który tyle uwagi poświęcił problematyce twórczości w kontekście sztuki i estetyki, który sformułował pojęcie twórczości ludzkiej wykraczającej poza twórczość artystyczną ku innym dziedzinom twórczości i kultury, zastosowanie tej kategorii do sfery kultury będzie rzeczą całkiem naturalną i niezbyt skomplikowaną. Jednakże tak nie jest. Choć problematyka twórczości stanowi także ważny motyw w jego refleksji nad kulturą i cywilizacją, to w żadnej mierze nie jest to motyw pierwszoplanowy, a na pewno podejmowany nie w takim zakresie, jak można by oczekiwać, znając jego koncepcję twórczości. Twórczość jest bowiem określona – wskazana raczej niż rozważana – jako jedna z potrzeb ludzkich i usamodzielnionych wartości, jakie sztuka wnosi do kultury i cywilizacji. Zatem twórczość macierzyście należy do sztuki, która jest jej nośnikiem w sferach kultury i cywilizacji. Stąd rola twórczości została podporządkowana sztuce i jej walorom kulturowym i cywilizacyjnym. Wszak, dodajmy, refleksja nad tą koncepcją pozwala ukazać ukryte w niej pewne przejawy idei czy ducha twórczości. Czym więc jest twórczość w sztuce, która wnosi swój wkład w kulturę i cywilizację? W jaki sposób Tatarkiewicz pojmuje kulturę i cywilizację? Swoje przemyślenia zawarł w szkicu niezbyt obszernym, ale bogatym w treść także o charakterze encyklopedycznym.

Cywilizację określa wobec natury jako „to wszystko, co ludzkość stworzyła, dodała do natury dla ułatwienia i ulepszenia życia, i co wielu ludziom jest wspólne”²³, zaś kulturę jako „te przeżycia i czynności po-

²³ W. Tatarkiewicz, *Cywilizacja i kultura*, w: *idem*, Parerga, PWN, Warszawa 1978, s. 76.

s z c z e g ó l n y c h l u d z i , którzy wydali cywilizację i z cywilizacji korzystają”²⁴. Cywilizacja – precyzuje Tatarkiewicz – obejmuje rzeczy, czynności, organizację, ustrój, prawo, moralność, wiarę, wiedzę, smak artystyczny (artyści i krytycy), ideologię. Nietrudno zauważyć, iż występowanie czynności duchowych w definicjach obu tych sfer rzeczywistości może być traktowane jako niekonsekwencja, która zaciera klarowność tego rozróżnienia. Stąd te dwie sfery nie zostają wyraźnie odróżnione. Autor akcentuje w cywilizacji ściśle powiązanie czynników materialnych i duchowych, które czyni sztucznym ich podział na te dwa działy. Związek ten wyraża się w tym, iż „te przedmioty materialne zostały bowiem obmyślane i są używane dzięki m y ś l i odkrywców i organizatorów”²⁵. Czyli myśl twórcza stanowi nieodłączny czynnik cywilizacji. Można w tym widzieć ważny przejaw twórczości. Nie byłaby to jednak twórczość *in statu nascendi*, ale raczej w postaci wytworów, myśli już wykrystalizowanych. Tatarkiewicz bowiem wiąże cywilizację z zewnętrznym, obiektywnym światem, a kulturę rozumie jako „stan subiektywny, psychiczny, wewnętrzny, indywidualny, dla każdego różny”²⁶. Wolno sądzić, iż ten pierwiastek duchowy, chociażby w postaci twórczej myśli, występuje w cywilizacji w postaci uzewnętrznionej, natomiast w kulturze przybiera postać stanu wewnętrznego danej jednostki. Zatem stan kultury właściwy byłby poszczególnej jednostce czy raczej indywiduum dbającemu o swój rozwój duchowy, stąd można go nazwać podmiotowym. Byłoby to w zgodzie z przekonaniem autora, iż kultura osiąga różny poziom w zależności od właściwości podmiotu. Kultura oznacza dlań stopień urzeczywistnienia wartości, norm, ideałów, jaki osiągnął dany podmiot. Kulturę rozpoznaje jako „n a d b u d o w ę nad pierwotną naturą człowieka, nadbudowę różnej wysokości”²⁷ oraz jako „nadbudowę d u c h o w ą”²⁸. Za tymi określeniami zdaje się skrywać aktywność rozmaitych twórczych czynników. Ale autor ogólne określenie kultury jako twórczej uważa za zbyt szerokie, bo „nawet wysoka kultura może nie być twórcza”²⁹. Jednocześnie formułuje pojęcie kultury „w sensie z b i o r o w y m : kultury wspólnej pewnej epoki, krajowi, grupie społecznej”³⁰. To przejście od kultury „różnej wysokości” właściwej poszczególnym podmiotom do kultury jakiejś zbiorowości pozostaje niewyjaśnione, choć autor uznaje je za zgodne z przyjętą koncepcją. Nie wiadomo bowiem, co się dzieje przy takim przejściu z różnicami między poszczególnymi indywiduami. Wydaje się bardziej uzasadnione przypuszczenie, iż mamy tu drugie pojęcie kultury wsparte

²⁴ *Ibidem*.

²⁵ *Ibidem*, s. 78.

²⁶ *Ibidem*, s. 79.

²⁷ *Ibidem*, s. 80.

²⁸ *Ibidem*.

²⁹ *Ibidem*. Rodzi się pytanie, w jakiej relacji pozostaje to stwierdzenie z cytowanym wcześniej: „W XX wieku wyraz »twórca« zaczęto stosować do całej k u l t u r y l u d z k i e j , zaczęto mówić o twórczości w nauce, o twórczym polityku, o twórcach nowej techniki”.

³⁰ *Ibidem*.

na jakimś przyjętym milcząco standardzie bardziej zobiektywizowanym, pozwalającym porównywać poszczególne indywidualia.

Zarysu czy też kierunku rozwiązania tego problemu można dopatrzeć się w bardziej dynamicznym ujęciu relacji między kulturą a cywilizacją, a mianowicie w relacji wzajemnego warunkowania między obiema sferami: „Cywilizacja jest wytworem ludzi posiadających kulturę, ale jest też glebą, na której wytwarza się dalsza kultura”³¹. W innym miejscu autor wskazuje na proces wymiany wierzeń religijnych, wiedzy naukowej, teorii filozoficznych, wartości czy idei, jaki dokonuje się między obiema sferami:

[...] jednostki o wyższej kulturze przyczyniają się do postępu cywilizacji, a postępująca cywilizacja przyczynia się do podniesienia kultury innych jednostek. Teorie naukowe, doktryny filozoficzne, wierzenia religijne, wchodzące do ideologii cywilizowanych społeczeństw, poczęły się dzięki kulturze uczonych, filozofów, proroków. Indywidualne cechy tych jednostek w cywilizacji stały się ponadindywidualne i anonimowe³².

Tę wypowiedź można by rozumieć jako określenie pewnej dynamiki kultury i cywilizacji. Kultura w znaczeniu indywidualnym zasila i powiększa zasoby cywilizacji, ta zaś staje się glebą, dzięki której może wytwarzać i rozwijać się kultura. Zauważmy, iż ta dynamika przemian kultury, do której przyczyniają się wybijające się jednostki, angażuje, choć bez bezpośredniego nazywania, pojęcie czy może raczej ideę twórczości. Trzeba też odnotować, iż to dynamiczne ujęcie kultury w znaczeniu jednostkowym i cywilizacji zaciera odróżnienie kultury w znaczeniu zbiorowym i cywilizacji.

Znaczenie kultury i cywilizacji autor upatruje nie tylko w zaspokajaniu potrzeb elementarnych, ale głównie w wykracaniu poza nie. Pośród potrzeb odmiennych od biologicznych na plan pierwszy wysuwają się potrzeby związane ze sztuką. Stąd po tej charakterystyce kultury i cywilizacji trzeba przejść do roli twórczości przede wszystkim w sztuce. Twórczość autor wymienia obok ekspresji i ładu, harmonii, piękna. Potrzeba ekspresji polega na „wypowiadaniu się, wyładowaniu swego życia psychicznego”³³, a w sztuce jest „sposobem wyładowania przeżyć, uczuć, cierpień”³⁴. Potrzeba ładu, harmonii, piękna prowadzi do poszukiwania doskonałości, a te wartości znajdują się też w przyrodzie i technice, tyle że „sztuka je pomnaża, a także uczy dostrzegać je w przyrodzie i technice”³⁵. Potrzeby twórczości Tatarkiewicz nie dookreśla, tylko dodaje, że sztuka: „Jest też wielką okazją twórczości”³⁶.

Przedstawione ujęcie twórczości w kulturze i cywilizacji skłania do kilku uwag. Przede wszystkim autor cywilizację pojmuje tak szeroko, że zdaje się

³¹ *Ibidem*.

³² *Ibidem*, s. 84.

³³ *Ibidem*, s. 91.

³⁴ *Ibidem*.

³⁵ *Ibidem*.

³⁶ *Ibidem*.

nie starczać pola dla kultury. Kultura w znaczeniu ponadjednostkowym zostaje podporządkowana cywilizacji. Do cywilizacji zalicza takie dziedziny jak wiara religijna, moralność, wiedza, smak artystyczny, które filozofowie kultury, np. Ernst Cassirer, zaliczają do kultury. Jednocześnie niezbyt konsekwentnie zalicza czynności duchowe zarówno do cywilizacji, jak do kultury. Cywilizację traktuje ponadto jako wspólny mianownik, który wyznacza stan całego środowiska dla określonej grupy ludzkiej w danym kraju i czasie, podstawowy element będący warunkiem jej sprawnego funkcjonowania i jej spoiwem. W przeciwstawieniu do tak pojmowanej cywilizacji kultura ujawnia szczególną dwoistość: po pierwsze, ma być osiągnięciem indywidualnym, podmiotowym urzeczywistnieniem wartości, norm czy ideałów, do jakiego zdolna jest dana jednostka; po wtóre, ten wkład każdej jednostki tworzy kulturę (i cywilizację) w znaczeniu wspólnotowym jako zobiektywizowany dorobek wartości, norm, ideałów, które stały się wyznacznikiem i płaszczyzną funkcjonowania całej wspólnoty. Z jednej strony zatem kultura ma charakter podmiotowy, z drugiej zaś przedmiotowy, obiektywny. W istocie mamy tu dwa różne pojęcia kultury, co w ujęciu W. Tatarkiewicza podlega pewnemu zatarciu przez brak wyraźnego oddzielenia kultury w znaczeniu globalnym od cywilizacji.

Zagadnienie to naświetla Georg Simmel w swojej koncepcji istoty kultury. Rozróżnia on kulturę w sensie obiektywnym i subiektywnym oraz stara się wyjaśnić, w jaki sposób dokonuje się przejście od subiektywnej aktywności duszy do kultury obiektywnej i na powrót do kultury subiektywnej. Drogą kultury jest dopełnienie, które polega „na włączaniu obiektywnych tworów do procesu rozwojowego subiektywnej duszy”³⁷. Dzieje się to w ten sposób, że dusza powraca do samej siebie przez „środek i stadium własnego dopełnienia”³⁸. Czyli droga do kultury jest „drogą okrężną duszy w poszukiwaniu jej własnego dopełnienia”³⁹.

Natomiast w rozważaniach Władysława Tatarkiewicza nie znajdujemy teoretycznego wyjaśnienia tego procesu. Aliści w przytoczonym fragmencie o swoistej wymianie między kulturą a cywilizacją możemy odnaleźć praktyczną ilustrację tego zjawiska. Niemniej twórczość nie stanowi w jego ujęciu warunku i przewodniej dla kultury idei. Siedliskiem twórczości jest sztuka, która ma znaczący wkład w kształtowanie kultury i cywilizacji. Tatarkiewicz wykazuje ważność twórczości dla kultury głównie za pośrednictwem sztuki. Ale również, jak wskazywałem wcześniej, w jego rozważaniach, niejako *implicite*, można odnajdywać niebezpośrednie odwołania do twórczości. Wszak sama twórczość w tym ujęciu nie została uznana za osobną zdolność i siłę tworzącą kulturę w jej istocie i różnych jej przejawach, czyli za siłę kulturotwórczą.

Można by się zastanawiać, dlaczego tak się stało. Zapewne oddziaływało tu szereg okoliczności. Zwrócę uwagę tylko na trzy z wchodzących w grę ewentu-

³⁷ G. Simmel, *O istocie kultury*, w: *idem*, *Filozofia kultury*, Wybór esejów, przeł. W. Kunicki, Eidos, Wyd. Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2007, s. 19.

³⁸ *Ibidem*.

³⁹ *Ibidem*.

alności. Po pierwsze, być może Władysław Tatarkiewicz w *Cywilizacji i kulturze* powstałej w 1974 r. ograniczył zgodność z kulturą rozumianą szeroko swojej koncepcji twórczości z jej kryteriami nowości i energii umysłowej czy duchowej. Po wtóre, w jego rozważaniach zabrakło pojęcia doświadczenia twórczego, które stanowi siedlisko i warunek impulsów twórczych przenikających do różnych sfer kultury. Po trzecie, być może mamy tu do czynienia ze zjawiskiem podobnym do oporu, który opisał Georg Simmel. Otóż opór pojawia się ze strony dzieła, które jest poddawane operacji wyniesienia poza swoje macierzyste środowisko i umieszczenia w perspektywie kultury: „Dzieło sztuki jest poddawane przykładowo całkiem innym procesom oceniającym i normatywizującym, gdy je rozpatrujemy w szeregu i w kategoriach estetycznych czy z zakresu historii sztuki, niż gdy będzie chodzić o jego wartość kulturalną”⁴⁰. Opór ten zostaje przewyżczony przez transcendujący punkt widzenia, który ustanawia wartość kulturalną. Reprezentuje ona całościową istotę kultury, a jednocześnie skalę, miernik, który wykracza poza kryteria wypracowane w poszczególnych sferach kultury, jak np. w sztuce, nauce czy ekonomii i życiu gospodarczym. Wartość kulturalna pozwala dojrzeć i ocenić rozmaite treści subiektywne i obiektywne jako należące do kategorii kultury oraz odnieść je do „rozwoju naszej wewnętrznej t o t a l n o ś c i ”⁴¹. Dzieje się tak wówczas, „gdy te jednostronne perfekcyjności staną się częścią całościowego położenia duszy, gdy wybalansują niezgodności pośród jej elementów za sprawą tego, że podniosą je wszystkie na wyższy stopień, krótko, gdy dopomogą dopełnić to wszystko jako jedność”⁴². Koncepcja Simmela pozwala zatem lepiej rozumieć rolę i związek pierwiastka podmiotowego, indywidualnego z pierwiastkiem przedmiotowym, co nie zostało rozpoznane w ujęciu Władysława Tatarkiewicza.

Twórcze źródło

Zazwyczaj źródło łączymy z początkiem czegoś. Można powiedzieć, iż źródło ma w sobie moc zapoczątkowania. W odniesieniu do problematyki twórcy i twórczości metaforyczne określenie źródło mogłoby znaczyć tyle, co wydarzenie, które inspiruje, skłania do twórczości, czyli bezpośrednio lub pośrednio stanowi o podjęciu procesu twórczego.

Ale takie potoczne znaczenie źródła ze względu na skomplikowaną strukturę twórczych procesów, w których stany podmiotowe, dostępne jedynie pośrednio, przeplatają się z czynnikami przedmiotowymi, obiektywnie uchwytymi, jest dalece niewystarczające i może być stosowane jedynie szacunkowo. Jakkolwiek można wskazać rozmaite wydarzenia z życia artystów i poetów, będące w tym

⁴⁰ G. Simmel, *op. cit.*, s. 19.

⁴¹ *Ibidem*, s. 20.

⁴² *Ibidem*.

znaczeniu źródłem impulsów twórczych, a nawet te, które warunkowały zamysły dzieł, to jednak trudno byłoby na tej podstawie precyzyjnie rozstrzygać o jakimś punkcie początkowym procesu twórczego. Jeszcze mniej przydatne byłoby takie określenie źródła, kiedy bierzemy pod uwagę całość dorobku jakiegoś twórcy. Wówczas ujawnia się jeszcze wyraźniej tylko metaforyczny sens mówienia o źródłach jako początkach twórczości. Takie ewentualne ustalenia, który rościłyby sobie prawo do niepodważalności, wydają się nieuchronnie narażone na zarzut arbitralności, czy to ze swojej istoty, czy tylko w przeważającej mierze.

Problematykę twórczego źródła można ujmować w odniesieniu do doświadczenia twórczego. W dalszej części rozważań chciałbym zwrócić uwagę na ujęcia źródła przez Georga Simmla, Karla Jaspersa i Barbarę Skargę.

Georg Simmel – źródło jako zmaganie o jedność i całość egzystencji

W koncepcji Simmla mamy dynamiczne pojęcie źródła jako zmagania o jedność i całość egzystencji poza wszelkimi specjalnymi umiejętnościami danego indywidualium. Wiąże się to z pojęciem kultury i wartości kulturalnej, zaś pewną rolę odgrywa ukazane wcześniej zjawisko oporu. Otóż wykraczanie dzieł poza owo macierzyste środowisko oznacza umieszczenie ich jakby poza ideami i normami „zaczepnietymi jedynie z ich obiektywnej treści”⁴³, a także oznacza odniesienie do „roszczeń tego jednolitego, centralnego punktu osobowości”⁴⁴. Czyli układ odniesienia dla określenia tego, co jest wartością kultury tworzy odniesienie ważne „dla całości naszej egzystencji, dla toczącego się zmagania o rozwój źródła w obrębie naszego ‘ja’”⁴⁵, „dla tej tajemniczej jedności poza wszelkimi specjalnymi potrzebami i siłami”⁴⁶, która jest potrzebna naszemu bytowi. Tę jedność Simmel pojmuje jako „wzajemne oddziaływanie i dynamiczne zachodzenie na siebie, związek, wybalansowanie wielości”⁴⁷. Źródło pulsuje w napięciu między skalą kultury i wartości kulturalnej a rozwojem wewnętrznej całości indywidualium.

Karl Jaspers – źródła filozofii i egzystencja

Jaspers problematykę źródła łączy ze źródłami filozoficznego myślenia, do których zalicza zdumienie, wątplenie oraz wstrząs jako poczucie słabości, niemocy, zagubienia, który wiąże się z sytuacjami granicznymi, jakich nie możemy wyeliminować z naszego życia (śmierć, cierpienie, walka, wina, przypadek). Jaspers wyraźnie odróżnia początek od źródła:

Ale początek to nie to samo co źródło. Początek jest czymś historycznym. Dla potomnych wynika z niego stale rosnąca liczba uwarunkowań, jakie stwarza

⁴³ *Ibidem.*

⁴⁴ *Ibidem.*

⁴⁵ *Ibidem.*

⁴⁶ *Ibidem.*

⁴⁷ *Ibidem.*

dokonana już praca myślowa. Ze źródła natomiast stale od nowa wypływa impuls pobudzający do filozofowania. Dopiero dzięki niemu współczesna filozofia staje się istotna, dawniejsza zaś – zrozumiała⁴⁸.

Początek zatem należy do pewnego ciągu wydarzeń czy przemian, który daje się obiektywnie rozpoznać i opisać jako pewien element większej całości. Źródło natomiast ma całkowicie odmienny charakter. Nie daje się całkowicie pomieścić w okolicznościach jakiegoś miejsca czy czasu. Można powiedzieć, że nie daje się uchwycić w sposób podmiotowo-przedmiotowy, czyli głównie zmysłowo-intelektualny jak wszelkie zjawiska. Raczej wykracza ono poza uwarunkowania podmiotowo-przedmiotowe. Można w nim widzieć warunek relacji poznawczych podmiotowo-przedmiotowych. Stąd źródło należy raczej wiązać z doświadczeniem egzystencyjnym, z którego płyną twórcze impulsy stale na nowo pobudzające do myślenia filozoficznego. Dopiero z tych doświadczeń źródłowych wyrasta nieodparty impet pytań filozoficznych i poetyckich obrazów. Dopiero poprzez te doświadczenia filozofia nabiera wagi twórczego myślenia i dzięki nim możemy się odnieść do tradycji z naszymi wątpliwościami:

Tradycja zawsze jest zarazem pytaniem. Mając na nią wzgląd człowiek stale musi doświadczać u własnego źródła, czym jest dla niego byt, pewność, niezawodność. Zawodność wszelkiego bycia w świecie stanowi dla nas drogowskaz. Wzbrania on zadawać się światem i wskazuje na coś poza nim⁴⁹.

Jaspers wskazuje wśród tych doświadczeń zdziwienie, wątplenie i zagubienie:

Zreasumujmy: źródło filozofii leży w zdziwieniu, w wątpleniu, w świadomości zagubienia. W każdym wypadku początkiem filozofowania jest wstrząs przejmujący człowieka – filozofując człowiek szuka celu w swoim przejęciu⁵⁰.

Szczególną wszak wagę przywiązuje do komunikacji:

Tak więc źródłem filozofii jest wprawdzie zdziwienie, wątplenie oraz doświadczenie sytuacji granicznych, ale ostatecznym, wszystko to w sobie zawierającym źródłem okazuje się wola autentycznej komunikacji. Świadczy o tym fakt, że filozofia od początku dąży do przekazu, wypowiada siebie i chce być słyszana, że jej istotą jest właśnie przekazywalność, której nie sposób oddzielić od prawdy⁵¹.

Egzystencyjno-egzystencjalny charakter źródła uwidacznia Jaspers w kontekście wolności, egzystencji i transcendencji. Podkreśla znaczenie dla wolności „źródłowej woli bycia wolnym”⁵². Wolność sytuuje w sferze rozjaśniania egzystencji: „Wolność jest tożsama z egzystencją w czasowym istnieniu”⁵³. Podkreśla, iż w sferze orientacji w świecie byt ma charakter przedmiotowy, poznawalny, stąd nie ma tam jeszcze wolności, podobnie jak u Kanta nie było wolności w świecie

⁴⁸ K. Jaspers, *Wprowadzenie do filozofii*, przeł. A. Wołkowicz, Wydawnictwo Siedmioróg, Wrocław 1995, s. 11.

⁴⁹ *Ibidem*, s. 14.

⁵⁰ *Ibidem*, s. 15.

⁵¹ *Ibidem*, s. 17.

⁵² K. Jaspers, *Wolność*, przeł. D. Lachowska (*Freiheit*, rozdz. VI, *Philosophie II. Existenzerhellung*, Berlin 1932), w; *Filozofia egzystencji*, PIW, Warszawa 1990, s. 163.

⁵³ *Ibidem*, s. 165.

zjawisk. W transcendencji natomiast nie ma już wolności: „Wolność jest jednak zawsze bytem egzystencji, a nie transcendencji; jest dźwignią, za pomocą której transcendencja osiąga egzystencję”⁵⁴. Wolność wiąże Jaspers z wyborem, decyzją, odpowiedzialnością i komunikacją. Dla kwestii źródła istotne znaczenie ma wybór i decyzja. W decyzji zdobywa się coś, przy czym trwa się bezwarunkowo, a co można porzucić tylko za cenę autodestrukcji: „Istnienie zdobyte w źródłowej decyzji jest źródłem, z którego żyję, ożywiającym wszystko, co mnie spotyka”⁵⁵.

W ujęciu Jaspersa źródło wykazuje twórczy charakter jako główny składnik doświadczeń, z których rodzi się myślenie filozoficzne. Jednocześnie ten wymiar doświadczenia nabiera poprzez związek z wolnością i egzystencją charakteru egzystencyjno-egzystencjalnego.

Barbara Skarga – źródło i źródłowość

W tej części rozważań chciałbym spojrzeć na problem źródła przez pryzmat ujęcia Barbary Skargi w eseju *O źródle i źródłowości*. W ujęciu tym dostrzegam pewne elementy, które pozwalają zarysować koncepcję źródła i źródłowości w związku z zadaniem i drogą twórcy.

Barbara Skarga wnikliwie naświetla problem źródła w różnych kontekstach, głównie filozoficznym. Punktem wyjścia jej rozważań jest bogaty w znaczenia, metaforyczny obraz widoku u źródła, czy u źródeł:

Źródło to metafora, która podobnie jak inne metafory nabrzmiała wieloma znaczeniami. Na ogół wskazuje na początek, na miejsce, gdzie coś się rodzi, skąd coś wypływa, źródłana woda, czysta, jeszcze niczym nie zabrudzona, przejrzysta. Jeszcze nie zmętniała, co się stać może w jej dalszym biegu, jeszcze nikt nie zdążył jej zanieczyścić. Metafora źródła prowadzi natychmiast do takich pojęć, jak czystość i przezroczyść. U źródła widać na wskroś. Inaczej mówiąc, ten, kto stoi u źródeł, widzi lepiej i dokładniej może określić kierunki strumieni, a więc następstwa. Toteż szukamy źródeł, i to rozmaitych⁵⁶.

Zauważmy, iż ta wstępna charakterystyka źródła jako projekt widoku u źródła kryje w sobie pewien element dynamiczny. Element ten można ująć zarówno w postaci skierowania przez źródło uwagi tego, kto poszukuje źródła na możliwe następstwa, jak też w postaci przejścia od metaforycznych tylko wyobrażeń i obrazów, jakie ewokuje źródło, do bliżej określonych pojęć. Bowiernie kiedy jesteśmy blisko źródła, mamy poczucie punktu zaczepienia, który pozwala nam lepiej zorientować się w sytuacji. Sprzyja temu też związek źródła z prawdą i to prawdą nieskażoną, czystą, autentyczną, będącą istotą myśli, przekonań, pojęć czy wydarzeń. Stąd poszukiwać prawdy znaczy: docierać, odkrywać czy wracać do źródeł.

⁵⁴ *Ibidem*.

⁵⁵ *Ibidem*, s. 171.

⁵⁶ B. Skarga, *Kwintet metafizyczny*, Universitas, Kraków 2005, s. 7.

Autorka wyróżnia trzy znaczenia źródła. Pierwsze, potoczne, zgodnie z którym źródło oznacza „takie miejsce, skąd możemy zaczerpnąć wiedzę prawdziwą”⁵⁷. Znaczenie to, jak sądzi, pozostaje domeną historyków. Stąd nie interesuje się nim. Dwa pozostałe znaczenia to źródło jako wytrysk, tj. warunek oraz początek⁵⁸. Szczególnie istotne jest pierwsze z nich, gdyż dotyczy „wytrysku, którym jest filozofia, a zatem ludzkie myślenie”⁵⁹. Filozof koncentruje się na odsłonięciu „podstaw samego myślenia i warunków jego prawdziwości”⁶⁰. Znaczenia te prowadzą do poważnych filozoficznych problemów. Istotne jest to, że badanie źródła w obu tych znaczeniach nie daje pewności. Przeciwnie, rodzi wątpliwości co do możliwości sprawdzenia nasuwających się przypuszczeń i hipotez. I tak źródło w pierwszym znaczeniu nie poddaje się zgłębieniu, gdyż „wytryska niemal z otchłani”⁶¹; w drugim zaś nie wiadomo, jak można by ująć początek czegoś, który sam nie mieściłby się w jakimś przyczynowym porządku wydarzeń. Stąd rodzi się ważna konstatacja: „Źródło nakazuje zatem cofnąć się, obejrzyć się za siebie, uchwycić coś, czego może już dawno nie ma”⁶².

Skarga w kontekście źródła i źródłowości poddaje refleksji myśl Kanta, Husserla i Heideggera. W nawiązaniu do tych filozofów pisze:

Wszystko, co źródłowe, ma być nie tyle podstawą do ewentualnych dedukcji, ale zgodnie z wyjaśnieniami Husserla, nie przyczyną, nie początkiem, lecz raczej warunkiem transcendentalem zaistnienia takiego lub innego fenomenu czy zrodzenia się danego oto tu pojęcia. Początek jest momentem istotnym dla naszego życia, ale natychmiast przekraczającym, a często, jak pisał Heidegger, zapominanym. Źródło, *arché*, jest zapoczątkowaniem, które nie traci swej obecności i ma nieustanny, dominujący wpływ na bieg wytrysku, jego wyłanianie się i zanikanie⁶³.

Skarga formułuje też szereg zastrzeżeń i wątpliwości. Ale, jednocześnie, dzięki tym wątpliwościom i jakby na przekór im, dochodzi do nader cennego spostrzeżenia:

Sądzę, że właśnie na skutek tych wątpliwości należy docenić moc twórczą wielkich filozofów. Nie jest istotne, czy odsłaniali oni, czy rekonstruowali na swój sposób. Ważne jest, że przez zwrot ku źródłom mówili coś istotnego. O wartości ich poszukiwań decyduje inwencja, niekiedy genialność⁶⁴.

To spostrzeżenie łączące źródło z twórczością, i to najwyższego lotu, pozwala na bezpośrednie odniesienie problematyki źródła i źródłowości do twórcy.

⁵⁷ *Ibidem*, s. 9.

⁵⁸ „Tu źródło jest bądź samym tym wytryskiem domagającym się odsłonięcia, a więc pierwszym i podstawowym warunkiem jakiegoś wydarzenia lub jakiejś myśli, bądź po prostu początkiem” (*ibidem*).

⁵⁹ *Ibidem*, s. 11.

⁶⁰ *Ibidem*.

⁶¹ *Ibidem*.

⁶² *Ibidem*.

⁶³ *Ibidem*, s. 17.

⁶⁴ *Ibidem*, s. 22.

Podsumowanie – źródło jako zadanie i droga twórcy

W ujęciu Barbary Skargi podobnie jak Karla Jaspersa dominuje motyw źródła jako szczególnego zapoczątkowania, które w odróżnieniu od zwykłego początku nie jest przekraczane przez jakiś dalszy ciąg, ale występuje jako warunek początku, warunek, który nie zanika i pozostaje aktywny w tym, co dalej się wydarza. To zapoczątkowanie jednocześnie zawiera w sobie nakaz cofnięcia się, obejrzenia za siebie. Rzec można, że źródło uobecnia się wielostronnie i w sposób wymykający się bezpośredniemu czy jednoznaczniemu uchwyceniu za pomocą jakiegoś określonego pojęcia czy obrazu.

To warunkujące i wymykające się zapoczątkowanie można pojmować jako coś trwałego czy nieruchomego. Ale można też zobaczyć w nim znaczący element dynamiczny. Element ten, jak już sygnalizowałem, można dostrzec niejako *in nuce* we wstępnej charakterystyce metaforycznego widzenia u źródła, które właśnie ze względu na źródło nabiera szczególnych walorów. Widzenie to, jakby z rozpędu, kieruje się ku nowym możliwościom, kierunkom i następstwom, czyli staje się dalekosiężne. Jednocześnie ten dynamiczny element zawarty jest również w rozwijanej dalej metaforze źródła. Oznacza wymóg i zdolność nastrojenia widzenia, tak, by stało się one wyraziste, tj. klarowne (czystość) i przenikliwe (przezroczystość), czyli zdolne do uchwytowania obrazów i pojęć wybijających się ze źródła. Właśnie w tym elemencie dynamicznym problematyki źródła możemy dostrzec zadanie i drogę, a mianowicie zadanie docierania do źródła jako drogę do prawdy czystej i autentycznej.

Sądzę, iż ten element dynamiczny w postaci właśnie zadania i drogi można pojmować jeszcze pełniej i szerzej jako wręcz samodzielny i autoteliczny względem samego źródła, jako zdystansowany wobec źródła, a zarazem w pewien sposób je dopełniający. Jeśli źródło nie jest zwyczajnym początkiem, ale warunkiem początku, który pozostaje aktywny w dalszym ciągu wydarzania, to można by pójść dalej i przyjąć, że – paradoksalnie, ale konsekwentnie – źródło wykracza poza początek, nie tylko wówczas, gdy początek został w jakiś sposób rozpoznany i utwalony, ale także wówczas, gdy jest on zaledwie wyczuwalny w doświadczeniu twórczym. Można by przyjąć, że źródło jako warunek początku może się uobecniać, nie tylko przekraczając początek w tym, co dalej się wydarza, tj. jakby po początku, ale też uobecniać się w tym, co wydarza się przed ustaleniem początku, tj. jakby wyprzedzając początek. W takim ujęciu źródło byłoby aktywne także w tym, co przydarza się niejako po drodze, tj. w trakcie poszukiwań drogi, poszukiwań, które mogą prowadzić na manowce, w ślepe uliczki, błędzenia, co bywa także ważnym twórczym doświadczeniem. Zatem można by pojmować źródło niejako od drugiej strony, w perspektywie drogi i zadania. Ze względu na tę perspektywę wolno podkreślać samodzielne znaczenie poszukiwań źródła, wobec których samo źródło pozostaje jakąś niedającą się pochwycić głębią czy umykającym horyzontem.

W obrazach i pojęciach związanych ze źródłem, a zwłaszcza w poszukiwaniach drogi do źródła kryją się szczególnie istotne motywy dla rozważań o twórcy i twórczości. Wydaje się, że owe poszukiwania można pojąć jako dynamiczny proces konstytucji sensu bycia twórcą i pojmowania samej twórczości. Czyli można pojąć właśnie jako postać dramatycznej, pełnej przełomów drogi. Droge tę można nazwać drogą twórcy. W szczególnie wyrazistej i rozwiniętej postaci droga twórcy występuje w myśli Fryderyka Nietzschego. Natomiast rozważana koncepcja Władysława Tatarkiewicza – pokazująca szczególną dynamikę rozwojową w dziejach myśli estetycznej pojęć twórcy i twórczości – oraz jego definicja twórczości – w znaczeniu współczesnym odwołująca się do kryteriów nowości i energii umysłowej – mogą stanowić ważny kontekst dla pogłębienia owego dynamicznego wymiaru zjawisk twórcy i twórczości jako zadania twórcy i drogi do źródła.

Władysław Tatarkiewicz's Views on Creativity with Regards to a Creative Source

by Marek Kazimierz Siwiec

Abstract

In the essay – which consists of the three parts – the author tries to show Władysław Tatarkiewicz's views on problems of the creativity as a basis to considerations on the creative source.

In the first part the author outlines a point of view of a creator such as an artist, a poet, a composer.

In the second part we can see the author sketching the problems of creativity and the creator itself. At the beginning he focuses on the Tatarkiewicz's programme of pluralistic aesthetics with important discerning notions of aesthetics *explicite* and aesthetics *implicit*. The latter relates to works of art and the aesthetics views of the artists which can be found within. Afterwards he discusses main notions of the creator and the creativity i.e. poetic creativity, divine creativity, artistic creativity, human creativity. More carefully he examines contemporary approach of the creativity by Tatarkiewicz and analyses two criteria of it: high level of a novelty and a large outlay of an intellectual energy. The author notices a certain difficulty of the approach, namely a repetition of the intellectual energy in both criteria, yet he proposes a solution to the issue: first criterion relates to potential energy as a certain possibility, whereas the second relates to energy effectively implemented by the creator. He also discusses relation between the creativity and culture.

In the third part the author approaches the problems of the creative source. He discusses views of Karl Jaspers, Barbara Skarga and Georg Simmel.

In the conclusion the author defines the creative source as a task and a way of the creator. He points out that Tatarkiewicz's view can be good groundwork to developing further considerations on the issue of the creative source.

Key words: creativity, creative source, pluralistic aesthetics, Władysław Tatarkiewicz, Karl Jaspers, Barbara Skarga, Georg Simmel.