

FILOZOFICZNE TŁO ARCHITEKTURY MODERNISTYCZNEJ

Agata Szmitkowska

Politechnika Białostocka, Wydział Architektury, ul. O. Sosnowskiego 11, 15-893, Białystok
E-mail: a.szmitkowska@pb.edu.pl

A PHILOSOPHICAL BACKGROUND OF MODERNIST ARCHITECTURE

Abstract

Modernism manifested itself in many artistic fields. Various ideas which inspired Modernist artists were frequently a unique response to current debates in the branch of the humanities, primarily philosophy. Particularly close connections between the then theory of architecture and philosophy were evident in creative attitudes characteristic of Modernism which were focused on future and progress and resulting acknowledgement of the pioneering role played by architecture in social development. The author of this article aimed to outline the most important analogies between Modernist philosophy and Modernist architecture. It is to be an introduction and also a contribution to further more detailed research in the interdisciplinary field. This article came to existence after literature review in the field of philosophy and architecture of Modernism.

Streszczenie

Modernizm przejawiał się w wielu dziedzinach twórczości. Różne idee przyświecające artystom modernizmu były często swoistą odpowiedzią na aktualne polemiki w dziedzinie nauk humanistycznych, a przede wszystkim filozofii. Szczególnie wyraźne związki pomiędzy ówczesną teorią architektury a filozofią wykazywały charakterystyczne dla modernizmu postawy twórcze nakierowane na przyszłość i postęp oraz wynikające z nich uznanie pionierskiej roli architektury w rozwoju społecznym. Celem autorki niniejszego artykułu było zarysowanie najważniejszych analogii pomiędzy modernistyczną filozofią i architekturą. Ma on stanowić wstęp i przyczynek do dalszych szczegółowych badań na polu interdyscyplinarnym. Powstanie artykułu poprzedziły studia literatury z dziedziny filozofii i architektury modernizmu.

Keywords: philosophy; architecture; avant-garde; futurism; expressionism; modernist architecture

Słowa kluczowe: filozofia; architektura; awangarda; futuryzm; ekspresjonizm; architektura modernizmu

WPROWADZENIE

Kształtowanie się postaw i poglądów architektów epoki modernizmu, podobnie jak w przypadku wielkich stylów przeszłości, determinowały powszechne przemiany zachodzące we wszystkich sferach ludzkiej myśli i działalności. Mimo niezwykle dużej rangi, jaką zyskało wówczas teoretyczne uzasadnianie sztuki, trudno jest wskazać dominujący prąd filozoficzny oddziałujący na modernistyczną twórczość w dziedzinie architektury. Analizując poszczególne kluczowe elementy artystycznego modernizmu, można jednak wskazać pewne paralele z aktualnymi w czasie narodzin i trwania modernizmu dysputami i teoriami filozoficznymi.

1. ORYGINALNOŚĆ KONTRA POWTÓRZENIE

Cechą wspólną modernistycznych twórców, a szczególnie awangardy, było wartościowanie swojej działalności przez pryzmat oryginalności. Źródłem owej oryginalności miał być sam artysta, nieskrępowany tradycją i gotowy do całkowitej innowacji. Miał on unikać konwencjonalnych środków i powielania elementów własnych aktów twórczych. Warunkiem oryginalności była zatem ciągła separacja od przeszłości – kulturowej i indywidualnej. Innowacyjne dzieło awangardy miało tworzyć nowe, nieznane wcześniej odbiorcy reguły, wprowadzać nowy rodzaj porządku, nową jakość.

W czasach narodzin modernizmu artystycznego niechęć do powtarzania sztuki przeszłości trwała w reakcji „z dyskursem o konieczności transformacyjnego powtórzenia przeszłych form dla ukonstytuowania się tego, co nowe.”¹ Takie tendencje pozostawały w zgodzie z filozofią Karola Marksa (1818-1883) głoszącego, że powtarzanie „zapożyczonego języka” jest konieczne, by mogło zdarzyć się nowe². Będąc gorącym zwolennikiem nowoczesności, Marks nie pragnął destrukcji zastanego świata i jego wartości estetycznych. Uważał, że dzięki powtórzeniu można mówić rzeczy nowe i w konsekwencji zyskiwać świadomość ich nowego sensu. W przypadku architektury powyższy proces prowadzić mógłby do stopniowego zarzucenia dawnego języka, powtarzania przeszłych form, a więc do faktycznych narodzin modernizmu³. „*Formy, mimo że pochodzą od już istniejących, często zdają się zaskakiwać*” – jak pisał niemiecki architekt Walter Gropius⁴. Również architekci francuscy w osobach Augusta Perreta i Tony Garniera opowiadali się za kontynuacją dawnych linii rozwojowych architektury. Całkowicie odmienne stanowisko prezentowali natomiast futuryści, dla których kulturalne dziedzictwo przeszłości stanowiło rodzaj balastu. Należało się go pozbyć, a twórczość oprzeć na całkiem nowej wrażliwości⁵.

2. INNOWACYJNOŚĆ

Idąc dalej, Marks postulował czerpanie form z przyszłości („poetyka przyszłości”), co było cechą licznych zjawisk artystycznych późniejszych etapów modernizmu, a przede wszystkim okresu „*rozwoju klasycznych formacji awangardowych*”⁶. Modernistyczni artyści awangardy eksperyment, tworzenie i odkrywanie nowego uważali za zasadniczą i nieodłączną cechę procesu tworzenia. Wszystkie liczne w modernizmie deklaracje programowe wyrastały z projektu sztuki przyszłej. Również architekci poprzez manifesty i pu-

blikowanie teoretycznych wypowiedzi wytyczali nowe drogi dla uprawianej przez siebie dyscypliny.

Ważny element manifestu Marksa stanowi aspekt dotyczący powiązań techniki i sztuki. Procesów modernizacji nie sposób oddzielić od rozwoju technicznego. Przemysł, standaryzacja, mechanizacja, automatyzacja – wszystko to jest z artystycznym modernizmem nierozzerwalnie związane i wzajemnie uwarunkowane⁷. Wypracowujący formułę nowej estetyki wychodzili od świadomości postępu technicznego, który towarzyszył ich epoce. Postulowali stosowanie nowych materiałów i technik. Zbrojony beton, uważany dotychczas za materiał odpowiedni do wznoszenia budowli inżynierskich, zaczęto stosować na szeroką skalę w architekturze budynków. Przykładem jednej z pierwszych budowli tego typu wykorzystujących możliwości żelbetu, pomijając obiekty przemysłowe, jest Hala Stulecia we Wrocławiu projektu Maxa Berga z lat 1911-1913. W powszechnym użytku znalazło się szkło oraz stal walcowana, która zastąpiła kruche odlewy żeliwne. Stosowanie tych materiałów uwidoczniło się szczególnie wyraźnie w krajobrazie miast amerykańskich, których wyznacznikiem stały się wysokościowce o stalowej konstrukcji i dużych powierzchniach przeszkleń (np. dom handlowy Schlesinger & Meyer w Chicago, z lat 1899-1904, projektu Louisa H. Sullivana).

Pochwała innowacyjności w architekturze znalazła wyraz nie tylko w coraz ściślejszych jej związkach z nauką i techniką, ale też w wielości futurystycznych projektów teoretycznych, np. architektów włoskich, a w tym Antonia Sant’Elia i jego wizji miasta nowoczesnego zaprezentowanej w Mediolanie w roku 1914⁸, w kreślonych podczas I wojny światowej wizjonerskich projektach Bruno Tauta, np. „*Stadtkrone*” z około 1916 roku. Za fantastyczne uznać należy pierwsze szkice szklanych wieżowców kreślone przez Miesa van der Rohe w 1919 roku⁹. Z projektami architektury utopijnej

¹ T. Żaluski, *Modernizm artystyczny i powtórzenie. Próba reinterpretacji*, Universitas, Kraków 2008, s. 415.

² *Ibidem*, s. 416.

³ *Ibidem*.

⁴ P. Gössel, G. Leuthäuser, *Architektura XX wieku*, Taschen, Köln 2006, s. 187.

⁵ R. Banham, *Rewolucja w architekturze: teoria i projektowanie w pierwszym wieku maszyny*, WAiF, Warszawa 1979, s. 8-9.

⁶ T. Żaluski, *op.cit.*, s. 417.

⁷ M. Berman *Wszystko, co stałe, rozplywa się w powietrzu. Rzecz o doświadczeniu nowoczesności*, Universitas, Kraków 2015, s. 105-158.

⁸ K. Frampton, *The evolution of 20th Century Architecture. A Synoptic Account*, Springer, Wien; China Architecture & Building Press, Beijing 2007, s. 15.

⁹ N. Pevsner, *Historia architektury europejskiej*, Arkady 2009, s. 257.

¹⁰ Wyliczając wady istniejących miast, Le Corbusier uznał je za niemożliwe do usunięcia i wobec takiego stanu rzeczy postulował ich całkowite zniszczenie, by na ich miejscu wznieść nowe, doskonale rozplanowane według „*zasad harmonii estetycznej i bezosobowej logiki podziałów funkcjonalnych*”. Właściwy plan miasta miał być warunkiem koniecznym szczęścia mieszkańców, a opierać się miał „*wyłącznie na doskonałym dopasowaniu naukowo określonych potrzeb ludzkich*” i przejrzystym rozplanowaniu przestrzeni życiowej. Z. Bauman, *Globalizacja*, PIW, Warszawa 2000, s. 51-53.

kojarzą się wyobrażenia nowych miast stworzone przez Le Corbusiera, jak „Une ville contemporaine” z 1922, Plan Voisin z 1925 i Ville Radieuse z 1935 roku.¹⁰ Bardziej realistyczny charakter miał projekt miasta przemysłowego Tony Garniera pochodzący z lat 1904-1917. Architekci i urbaniści czynili zatem „*radykałne próby przekształcenia przestrzeni rzeczywistej – wielkiego miasta i jego architektury*”¹¹.

3. POSTĘPOWOŚĆ

Pośród modernistycznych twórców popularna była oświeceniowa „idea postępu”, zakładająca liniowy rozwój sztuki i historii. Z „*amerykanizmem, postępem, pochwałą technologii i inwencji*” identyfikował się między innymi W. Gropius¹². Awangarda modernistyczna wierzyła w „wektorowość czasu”, „postępowość dziejów”, że to, co późniejsze, powinno być lepsze od tego, co przeszłe. Twierdziła, że „*pojawienie się bytów nowych czyni dawne, zastane przeżytkami i pozbawia je prawa do istnienia*”¹³. Awangardowi architekci niechętnie spoglądali w stronę architektury zastanej i przeszłej, przyświecał im „duch pionierski”. W obliczu wyznawania takich idei jedynym słusznym celem stało się przyspieszenie tempa zmian, których motorem miała być artystyczna twórczość – „*najbardziej wysunięta do przodu placówka społecznego postępu*”¹⁴.

4. ZAANGAŻOWANIE POLITYCZNE

Ważnym motywem filozofii Marksa związanym ze sztuką był problem jej społecznego uwarunkowania. Uważał, że piękno powinno być udziałem wszystkich ludzi, ale powtarzał za Friedrichem Engelsem (1820-1895): „*Ludzie muszą przede wszystkim jeść, pić, mieć mieszkanie i odzież, zanim będą mogli zajmować się polityką, nauką, sztuką, religią itd.*”¹⁵. Na przełomie XIX i XX wieku materializm dialektyczny Marksa i Engelsa znalazł kontynuację w działalności Włodzimierza Lenina (1870-1924). Zgodnie z postulowaną przez marksizm-leninizm zależnością między postępowaniem człowieka a okolicznościami jego życia działalność człowieka (kultura) zależy od jego uzdolnień, ale również

jego uzdolnienia zależą od jego działalności (kultury)¹⁶. Poprzez unię filozofii marksizmu-leninizmu z polityką w Związku Radzieckim filozofia ta zyskała silną pozycję i otrzymała powszechny polityczny, partyjny charakter¹⁷. Z utopijnymi wizjami społecznymi łączyła się architektura modernistycznej awangardy, często politycznie zaangażowana. Jej zadaniem miała być służba życiu. Poddano krytyce XIX-wieczne miasto jako strukturę życia społecznego wtłoczoną w pewne ramy organizacji przestrzennej i artystycznej, odzwierciedlającą niesprawiedliwość stosunków społecznych będących wynikiem kapitalizmu.

W obliczu kryzysu mieszkaniowego w miastach środkowej Europy przed i po I wojnie światowej działalność wspierającą rozwój masowego budownictwa mieszkaniowego podjęto głównie w miastach, w których za sprawy budowlane odpowiadali członkowie partii socjaldemokratycznych, np. w Amsterdamie i w Wiedniu. W celu poprawy warunków higieniczno-sanitarnych i realizacji popularnego wówczas hasła „światło i powietrze dla wszystkich” zarzucono model XIX-wiecznej kamienicy często na rzecz domów wznoszonych rzędami w otoczeniu zieleni, zgrupowanych w osiedla. Wśród architektów zaangażowanych w budownictwo osiedli socjalnych znaleźli się między innymi tak znani twórcy, jak Hans Scharoun, Jacobus Johannes Pieter Oud, Ernst May, Bruno Taut i W. Gropius. W orbicie pomysłów mających na celu rozwiązanie palących problemów mieszkaniowych znalazły się też idee Le Corbusiera, np. projekt Maison Dom-ino z lat 1914-1915, Maison Citrohan z 1920 roku, koncepcja Immeubles-Villas z 1922 jako modelowej jednostki mieszkalnej. Dom według Le Corbusiera to „*maszyna do mieszkania, łazienki, słońce, ciepła i zimna woda, temperatura regulowana według uznania, przechowywanie jedzenia, higiena, piękno i harmonijne proporcje*”¹⁸.

Sformułowana w 1933 roku przez Międzynarodowy Kongres Architektury Nowoczesnej tzw. Karta Ateńska – podstawa nowoczesnej urbanistyki, była wyrazem „*zaangażowania środowisk architektonicznej międzynarodówki awangardystów po stronie lewicy społecznej*”¹⁹.

¹¹ W. Baraniewski, M. Poprzedzka, *Sztuka I połowy XX wieku*, w: *Sztuka świata*, t. IX, Arkady, Warszawa 1996, s. 17.

¹² P. Gössel, G. Leuthäuser, *Architektura XX wieku*, Taschen, Köln 2006, s. 187.

¹³ Z. Bauman, *Ponowoczesność jako źródło cierpienia*, Wydawnictwo Sic!, Warszawa 2000, s. 157.

¹⁴ *Ibidem*.

¹⁵ W. Tatarkiewicz, *Historia filozofii*, t. III, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2009, s. 55.

¹⁶ *Ibidem*, s. 297.

¹⁷ *Ibidem*, s. 293.

¹⁸ Le Corbusier, cyt. za: P. Gössel, G. Leuthäuser, *Architektura XX wieku*, Taschen, Köln 2006, s. 225.

¹⁹ W. Baraniewski, M. Poprzedzka, *op. cit.*, s. 19.

Popularność filozofii marksizmu-leninizmu wśród architektów odnaleźć można w tekście manifestu Bauhausu z 1919 roku: „Pozwólcie nam stworzyć cech rzemiosł bez podziałów klasowych, który zniesie barierę między rzemieślnikiem a artystą! Niech będzie nam wolno wspólnie pragnąć, projektować i tworzyć nową budowlę przyszłości, która połączy wszystko: architekturę, rzeźbę i malarstwo... w jedną formę, krystaliczny symbol nowej, nadchodzącej wiary”²⁰. To właśnie w politycznych ruchach rewolucyjnych dopatrywali się duchowego pobratymstwa i wspólnoty celów²¹.

Na wzór ruchów rewolucyjnych architekci modernistycznej awangardy działali zespołowo, a ich ulubioną formą wypowiedzi stał się „manifest”. Za dzieło sztuki i jeden z wielkich manifestów modernizmu można również uznać sam „Manifest komunistyczny” Karola Marksa.

Według Marksa wspólny wysiłek ludzi powinien mieć na celu zapanowanie nad światem i uczynienie go domem dla wszystkich ludzi. Modernizm zyskał niezaprzeczalnie wymiar globalny, ponadpaństwowy („styl międzynarodowy”)²².

5. AWANGARDOWOŚĆ

Modernistyczni architekci, świadomi wielkiej wartości architektury w kulturze, widzieli w sobie cechy wybitne, właściwe dla obrazu nadczłowieka w filozofii Friedricha Nietzschego (1844-1900). Świadczą o tym między innymi następujące słowa Waltera Gropiusa: „Jedynie geniusz posiada siłę, by utwierdzić ziemskie za pomocą tego, co eteryczne, w celu objawienia tego, co niezmiernie”²³. Hermann Finsterlin, członek założonej w 1919 roku grupy ekspresjonistów Gläserne Kette, „kazał się nazywać *Prometeuszem*”²⁴. Awangardowi architekci uważali, że dzierżą w swoich rękach niezwykłą moc kreacji, nieograniczoną przez żadne prawa czy autorytety. Ich twórczość stanowić miała warunek rozwoju ludzkości i miała torować drogę innym poprzez dotychczas niezdojane obszary. W swoim istnieniu widziała awangarda głęboki sens dziejowy²⁵. Dawała sobie prawo do „duchowego przewodnictwa, dyktowania dobrego smaku (...), zajmowania postawy misjonarskiej”²⁶.

Filozofia Friedricha Nietzschego w zakresie dualistycznej koncepcji przeżyć estetycznych, które są po części „apollinijskie”, a po części „dionizyjskie” wychodziła, od estetyki kontemplacji Arthura Schopenhauera (1788-1860)²⁷. Filozof ten utożsamiał przeżycie estetyczne z kontemplacją, co miało swe źródła jeszcze u Pitagorasa, Arystotelesa i Tomasza z Akwinu, a jego teorie wykazywały związki z motywem „bezinteresowności i formalności przeżycia estetycznego” w filozofii Immanuela Kanta (1724-1804). Kontemplacja była według niego „ukojeniem wiecznie niespokojnej woli”, a więc miała wymiar metafizyczny²⁸. Choć Schopenhauer żył i tworzył na początku wieku XIX, został szczególnie doceniony właśnie przez modernistów, w epoce kryzysów prowadzących do wybuchu II wojny światowej i związanymi z nimi powszechnymi odczuciami niepokoju, niespełnienia, nieuchronności katastrofy. Wobec pełnych pesymizmu nastrojów nadzieję przynosić miało obcowanie ze sztuką jako jedyną prawdziwą wartością w świecie. Sztuka ma bowiem moc, by przewyciężyć tragizm ludzkiego istnienia, choć sami artyści często odrzucani są przez społeczeństwo i wiodą pełne cierpienia życie. Nietzsche odrzucił determinizm zawarty w pełnej pesymizmu filozofii Schopenhauera, przywracając wiarę w wielkość i moc jednostek wybitnych.

6. INTUICJA I METAFIZYKA

Pewną zależność, czy też raczej wzajemne podobieństwo obserwować można w filozofii Henriego Bergsona (1859-1941) i nurcie ekspresjonistycznym w architekturze. Według bergsonizmu nadrzędną rolę w procesie odbioru dzieła sztuki odgrywać powinna intuicja, jako jedyne prawdziwe narzędzie poznania, dużo doskonalsze od intelektu. Niemożliwość ujęcia rozumem zachodzących w świecie licznych zjawisk i ujęcia ich w zasady naukowe skłoniła Bergsona ku metafizyce. Intuicjonizm cieszył się powodzeniem i dużym zainteresowaniem w szerokich kołach inteligencji przede wszystkim w latach 1907-1914, a więc u samych początków ekspresjonistycznej twórczości architektonicznej. Wyrazem nieposkromionej niczym wyobraźni ekspresjonistów były tworzone przez nich serie rysunkowych fantazji architektonicznych. Projektowane

²⁰ P. Gössel, G. Leuthäuser, *op. cit.*, s. 187.

²¹ Z. Bauman Z. (2000), *Ponowoczesność...*, *op. cit.*, s. 163.

²² M. Berman, *op. cit.*, s. 105-158.

²³ W. Gropius, *Sztuka monumentalna a architektura przemysłowa*, 1911, cyt. za: M. Droste, *Bauhaus*, Taschen, Köln 2006, s. 11. Tłumaczenie: autorka.

²⁴ P. Gössel, G. Leuthäuser, *Architektura XX wieku*, Taschen, Köln 2006, s. 165.

²⁵ Z. Bauman, *Ponowoczesność...*, *op. cit.* s. 155-164.

²⁶ *Ibidem*.

²⁷ W. Tatarkiewicz, *Dzieje sześciu pojęć*, PWN, Warszawa 1976, s. 388.

²⁸ *Ibidem*, s. 376-377.

przez ekspresjonistów poetyckie, a nawet baśniowe w wyrazie formy inspirowane naturą trudno było poddać obiektywnej ocenie. Wytlumaczenie proponowanej przez nich idealistycznej architektury – rzeźbiarskiej (Erich Mendelsohn), o kryształowych, ciętych, poligonalnych kształtach (Otto Bartning), organicznej (Hugo Häring), czy też operującej fantazyjną, plastyczną dekoracją i symbolem (Melchior van der Mey, Pieter L. Kramer, Michel de Klerk, Gunnar Asplund) – nie było możliwe według kryteriów racjonalności, lecz raczej archetypowej symboliki, wrażeniowości, metafizyki, duchowości. Wyrażały one prymat odczuć nad nauką i empirią. Odsyłały do głębszych prawd i miały często znaczenie metaforyczne. Za ilustrację tej estetyki posłużyć może jedna z pierwszych budowli ekspresjonizmu – tzw. Szklany Dom projektu Bruno Tauta z 1914 roku i jej znamienny opis autorstwa Angeliki Thiekötter: „jakby ziemia otworzyła się i wyrzuciła w łuk, formując betonowy postument połączony z ogromną szklaną sferą, która została wyniesiona w stronę światła w wyniku erupcji, a teraz opada”²⁹.

Poza wspomnianym wyżej pokrewieństwem z ideologią twórczą ekspresjonistów definicja sztuki stworzona przez Bergsona, zgodnie z którą celem sztuki ma być wywołanie intensywnych przeżyć estetycznych, rodzaju wstrząsu („Sztuka raczej wraza się w psychikę ludzką niż ją wyraża.”³⁰), odpowiadała również, w swych ogólnych założeniach, poglądom wszystkich awangardowych architektów modernizmu³¹.

ZAKOŃCZENIE

Architektura, w odróżnieniu od innych dziedzin sztuki, jak sztuki plastyczne i muzyka czy literatura, ze względu na jej ważny aspekt funkcjonalny niełatwo podlega rewolucyjnym zmianom. Jako sztuka użytkowa wpłata jest w sieć związków natury socjologicznej, psychologicznej itp. Jej dzieła musiały przez wieki schlebiać gustom rządzących. Wielokrotnie pełniła funkcje propagandowe. Wyobraźnię architektów ograniczają dodatkowo możliwości techniczne – materiało-

we i inżynieryjne. Wszystko to sprawia, że odnalezienie bezpośrednich wzajemnych asocjacji między architekturą a filozofią jest zadaniem trudnym. Powyższa próba poszukiwań związków pomiędzy filozofią a architekturą modernizmu i postawami twórczymi właściwymi dla modernistycznych twórców nie pretenduje do miana szczegółowej analizy problemu ani go nie wyczerpuje. Jest to zaledwie zarys interesującej autorkę tematyki, pewien zbiór jej przemyśleń, który stanie się być może przyczynkiem do dalszych i głębszych poszukiwań.

LITERATURA

1. **Banham R. (1979)**, *Rewolucja w architekturze: teoria i projektowanie w pierwszym wieku maszyny*, WAI F, Warszawa.
2. **Baraniewski W., Maria Poprzedzka M. (1996)**, *Sztuka I połowy XX wieku*, w: *Sztuka świata*, t. IX, Arkady, Warszawa.
3. **Bauman Z. (2000)**, *Globalizacja*, PIW, Warszawa.
4. **Bauman Z. (2000)**, *Ponowoczesność jako źródło cierpień*, Wydawnictwo Sic! s.c., Warszawa.
5. **Berman M. (2015)**, *Wszystko, co stałe, rozplywa się w powietrzu. Rzecz o doświadczeniu nowoczesności*, Universitas, Kraków.
6. **Droste M. (2006)**, *Bauhaus*, Taschen, Köln.
7. **Frampton K. (2007)**, *Modern Architecture: A Critical History*, Thames and Hudson, London.
8. **Frampton K. (2007)**, *The evolution of 20th Century Architecture. A Synoptic Account*, Springer, Wien; China Architecture & Building Press, Beijing.
9. **Gössel P., Leuthäuser G. (2006)**, *Architektura XX wieku*, Taschen, Köln.
10. **Pevsner N. (2009)**, *Historia architektury europejskiej*, Arkady, Warszawa.
11. **Tatarkiewicz W. (1976)**, *Dzieje sześciu pojęć*, PWN, Warszawa.
12. **Tatarkiewicz W. (2009)**, *Historia filozofii*, t. III, PWN, Warszawa.
13. **Zaluski T. (2008)**, *Modernizm artystyczny i powtórzenie. Próba reinterpretacji*, Universitas, Kraków.

Badania zostały zrealizowane w ramach pracy statutowej nr S/WA/1/15 Politechniki Białostockiej i sfinansowane ze środków na naukę MNiSW.

²⁹ P. Gössel, G. Leuthäuser, *op. cit.*, s. 167.

³⁰ H. Bergson, *Essai sur les données immédiates de la conscience*, 1889, s. 12, cyt. za: W. Tatarkiewicz (1976), *Dzieje sześciu pojęć*, PWN, Warszawa, s. 44.

³¹ W. Tatarkiewicz, *Dzieje...*, *op. cit.* s. 44.