

MARIUSZ BARTOSIAK

Wydział Filologiczny, Uniwersytet Łódzki

KULTUROWE PEREGRYNACJE ZAPOMNIANEGO JĘZYKA ROZUMU I MILCZĄCEJ IDEI PIĘKNA

1. Wprowadzenie. 2. Parabola jaskini. 3. Zapomniany język rozumu. 4. Liczba, proporcja i harmonia w klasycznej sztuce greckiej. 5. Milcząca idea piękna. 6. Milcząca wiedza. 7. Zakończenie

Słowa kluczowe: milcząca wiedza w kulturze, idea piękna, język rozumu, klasyczna kultura grecka, złoty podział

1. WPROWADZENIE

Zapomniany język rozumu i milcząca idea piękna to oczywiście metafory obecnych w kulturze europejskiej konwencji poznawczo-performatywnych. Pierwsza odnosi się do radykalnej tezy, ukrytej w powszechnie znanej i często przywoływanej w wielu dyskusjach paraboli jaskini, użytej przez Platona w jego dialogu *Państwo*. Druga natomiast przenika praktykę artystyczną starożytnej Grecji i stanowi nieustanny punkt odniesienia (i niepisaną regułę) nowożytnych praktyk artystycznych. Oba problemy, radykalna teza Platona oraz idea piękna (zarówno jako obecna w sztuce, jak teoretyczna koncepcja estetyczna), były obszernie dyskutowane, jednak nie łączono ich ze sobą, między innymi dlatego, że postrzegane były jako właściwe różnym dziedzinom – pierwsza rozważana była przede wszystkim w kontekście ontologicznym, druga natomiast wyłącznie estetycznym. Dalsze rozważania poświęcone będą próbie ich połączenia w spójną całość.

Nowożytna kultura europejska ma dwie źródłowe podstawy: kulturę starożytnej Grecji i kulturę chrześcijańską. Oczywiście tych źródeł jest znacznie więcej, w różnym stopniu wcześniejsze kultury (nie tylko kontynentalne) miały wpływ na myśl i praktyki kulturowe nowożytnej Europy, jednak to właśnie dynamiczny dialog między starożytną Grecją i chrześcijaństwem najmocniej wybrzmiewał w naszych kulturowych dyskusjach. Religie i religijność starożytnej Grecji zachowały się jedynie w opowieściach mitologicznych i tekstach poetyckich – z praktycznego punktu

widzenia zostały wyparte przez rytuały chrześcijańskie. Sztuka jednak i filozofia starożytnej Grecji stanowiły dla nowożytnej Europy nieustanne źródło inspiracji i adoracji. W tym kontekście, szczególne miejsce zajmuje w historii kultury europejskiej Platon i Arystoteles, traktowani bardzo często jako antagoniści. Ta opozycja między nimi znajdowała bardzo często odzwierciedlenie i swego rodzaju reinterpretację w wielu późniejszych sporach, również w dziedzinach, w których nie zabierali głosu, np. różnice teologiczne między wypowiedziami św. Augustyna z Hippony i św. Tomasza z Akwinu często stanowiły echo sporu między Platonem i Arystotelesem¹. Obaj są również często przywoływani w kontekstach filozoficznych, estetycznych czy artystycznych. Na potrzeby dalszych rozważań, zauważmy, że różnili się w stosunku do doświadczenia i poznania zmysłowego. Platon uważał doświadczenie zmysłowe za kompletnie bezużyteczne poznawczo, w szczególności, gdy chodziło o prawdę, dobro i piękno, ponieważ doświadczenie zmysłowe przez swoją efemeryczność, zmienność i zależność od jednostkowych kompetencji sensorycznych, w nieunikniony sposób wiodło w przeciwnym kierunku bądź w najlepszym razie powodowało pomieszanie i stagnację poznawczą. Arystoteles natomiast, nie odrzucał poznania zmysłowego całkowicie – uważał, że może być użyteczne, jeśli zostanie poddane skrupulatnej analizie rozumowej, której podstawy zawarł w swoich dziełach logicznych, co więcej, w swoich pracach bardzo często na danych zmysłowych i bezpośrednich, ale wielokrotnych obserwacjach budował daleko idące sady poznawcze. Obaj byli natomiast zgodni, co do nadrzędnej roli rozumu w poznawaniu².

2. PARABOLA JASKINI

Parabola jaskini otwiera siódmą księgę *Państwa* Platona³. Najpopularniejsza interpretacja tej parabolii wiąże się z radykalnym idealizmem Platona, zgodnie z którym świat fenomenalny (postrzegany zmysłowo) jest oddzielony od świata idealnego, świata idei. Pierwszy porównany jest do cieni na ścianie jaskini, w której jesteśmy jako ludzie uwięzieni i z racji naszej ludzkiej natury nie postrzegamy realnych przedmiotów, lecz ich obrazy, cienie rzucane przez znajdujące poza zasięgiem naszych zmysłów realne idee przedmiotów, tworzące świat idei. Tak przedstawia się najpopularniejsza interpretacja. W końcówce szóstej księgi Platon wprowadza jednak bardziej złożoną konstrukcję, w której między światem idei i światem fenomenalnym istnieją jeszcze dwa poziomy⁴, które łącznie Platon nazywa postawami *spotykanymi w duszy ludzkiej*⁵. Te poziomy odpowiadają czterem postawom mentalnym ludzi, zróżnicowanym ze względu na dominującą w nich władzę poznawczą.

¹ Por. E. Gilson, *Historia filozofii chrześcijańskiej w wiekach średnich*, tłum. z ang. S. Zalewski, Warszawa 1987, 67–77, 326–344.

² Zob. np. G. Reale, *Historia filozofii starożytnej*, t. II, *Platon i Arystoteles*, tłum. z wł. E.I. Zieliński, Lublin 1997.

³ Platon, *Państwo*, tłum. z gr. W. Witwicki, Kęty 2003.

⁴ Por. komentarz tłumacza: tamże, 220–222.

⁵ Tamże, 219 (511e).

Kontekst szóstej księgi przemieszcza i komplikuje interpretację. Przemieszcza z ontologii w stronę epistemologii⁶, komplikuje wprowadzając dodatkowe poziomy. Cztery *postawy duszy*, cztery poziomy poznania obejmują (w porządku wstępującym): odwzorowania rzeczy postrzeganych zmysłami (*Ejkónes*) – dominuje myślenie obrazami (*Ejkasija*); rzeczy postrzegane zmysłami (*Horatá*) – dominuje wiara (*Pístis*), postrzeganie (*Ájsthesis*) i mniemanie (*Dóksa*); symbole i operacje geometryczne (*Geometriká*) – dominuje rozsądek (*Díanoiia*); istoty rzeczy, czyli idee (*Ta éjde*) – dominuje rozum (*Nús*)⁷. Dwa pierwsze obejmują świat fenomenalny, dwa pozostałe – świat idealny, i w ten sposób korelują z najbardziej rozpowszechnioną interpretacją. Z tego przemieszczenia i komplikacji wynika kilka istotnych wniosków (również dalszych rozważań). Pierwszy, podkreślany również w kontekście powszechnej w kulturze interpretacji – natura i poznanie idei są domeną rozumu. Zauważmy w tym miejscu, że rozsądek jest przez Platona ściśle związany z geometrią, a zatem wymaga umiejętności abstrakcyjnego myślenia. Drugi, znacznie mniej oczywisty, dotyczy wstępującego stopniowo, poprzez cztery wskazane poziomy i postawy mentalne, porządku poznania. Od wyobrażeń poprzez przekonania, mniemanie i postrzeganie do abstrakcyjnego myślenia kategoriami geometrycznymi do czysto rozumowego poznania idei jako najwyższego stopnia poznania. Jaką zatem naturę ma to rozumowe poznanie idei?

3. ZAPOMNIANY JĘZYK ROZUMU

W nowożytnych dyskusjach kulturowych idee są traktowane przede wszystkim jako pojęcia ogólne. W języku polskim i angielskim, termin idea wiązany jest z filozofią Platona (*istota rzeczy, jej doskonały wzorzec, powszechnik, istota bytu istniejąca realnie, niezależnie od ludzkiej świadomości*) i Kanta (*pojęcie rozumu ograniczające i jednoczące poznanie*), a także, w całkowitej opozycji do tych ujęć, choć nadal w kontekście nowożytnych rozważań filozoficznych idea rozumiana jest jako *wrażenie, doznanie zmysłowe, impresja umysłu ludzkiego, stanowiące przedmiot poznania*. Do znaczeń używanych w dyskursach filozoficznych lub dyskusji bezpośrednio do nich się odwołujących, idea jest również rozumiana jako *myśl przewodnia wyznaczająca cel i kierunek działania, będąca również zasadniczą tendencją twórczości naukowej i artystycznej; pomysł, koncepcja, pojęcie, pogląd, wyobrażenie*⁸.

Platon zdecydowanie sprzeciwiłby się takiemu przemieszczaniu znaczenia jego idei (co oczywiście w żaden sposób nie wpływa na dyskusje kulturowe). W *Liście siódmym* wyraźnie stwierdza: *Każdy poszczególny przedmiot posiada trzy przedstawienia*,

⁶ Również dlatego że jednym z motywów szóstej księgi jest pytanie, jak poznać ideę dobra, która stanowi wzorzec dobrego (dla jednostki i wspólnoty) postępowania, co z kolei jest jednym lekarstwem, zdaniem Platona, na degenerację państwa jako wspólnoty obywateli.

⁷ Zob. komentarz W. Witwickiego: tamże, 218.

⁸ Podaję za: *Wielki Słownik języka polskiego PWN*, t. 2, red. S. Dubisz, Warszawa 2018, 79. Analogiczną, choć różniącą się szczegółowością dystrybucję znaczeń, znajdziemy również w słownikach angielskich: *Cambridge Dictionary* (<https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/idea> (dostęp: 28.09.2025)), a także w amerykańskiej odmianie: *Merriam-Webster Dictionary* (<https://www.merriam-webster.com/dictionary/idea> (dostęp: 28.09.2025)).

na których wiedza o nim bezwarunkowo opierać się musi; czwartym jest właśnie ona – owa wiedza o przedmiocie. Jako coś piątego należy przyjąć to, co jest samym przedmiotem poznania i rzeczywistą istnością⁹.

Adam Krokiewicz, w swoich rozważaniach o Sokratesie, tak komentuje ten fragment: [Platon] *przechodzi do rzeczy właściwej i tłumaczy, że należy rozróżnić między 1) nazwą, 2) definicją i 3) wizerunkiem każdego z «bytów», a 4) umysłową wiedzą o nim i wreszcie 5) tym, co jest poznawalne i naprawdę istniejące, czyli «ideą»*¹⁰. Bez wątpienia idea nie może być sprowadzona ani do nazwy (nawet bardzo ogólnej), ani do żadnego pojęcia czy wyobrażenia mentalnego. Jest czymś radykalnie innym. Zauważmy, że ta klasyfikacja obejmuje pięć elementów, że ma charakter ontologiczny, podczas gdy poprzednia, obejmująca cztery postawy/poziomy dotyczy przede wszystkim poznania, a zatem epistemologii.

Jeśli idea nie jest ani pojęciem, ani wyobrażeniem, ani wiedzą, to czym jest? Podpowieź znajdziemy w ścieżce wskazanej w porządku poznawczym. Pierwsze dwa poziomy obejmują wyobrażenia, mniemania i spostrzeżenia. Trzeci poziom wymaga myślenia abstrakcyjnego, ponieważ obejmuje obiekty geometryczne w ich symbolicznej postaci. Czwarty nie jest w tej klasyfikacji tak szczegółowo opisany. W *Timajosie* Platon analizuje proces kreacji świata, skupia się przede wszystkim na *Duszy świata*¹¹. Jakkolwiek interesuje go cały proces, podstawowym problemem jest wzorzec, według którego świat został wykreowany, a zatem idea. Gdy poddaje ten problem szczegółowej analizie, w pewnym momencie jego dyskurs staje się coraz bardziej wypełniony nie tylko samą symboliką geometryczną, ale również pojedynczymi liczbami, ich proporcjami i uzyskaną w efekcie harmonią¹². Można odnieść wrażenie, że istota idei ma postać liczb, ich proporcji i harmonii. Pobrzmiwają tu echa pitagorejskich nauk o liczbie, proporcji i harmonii¹³. Giovanni Reale, podsumowując swoje rozważania o myśli Platona, również wskazuje na tę korespondencję: *Widać wyraźnie, że Platon wyprowadził ostateczne konsekwencje z pitagoreizmu na uzyskanym przez siebie poziomie metafizycznym [...], jako że przesuwa on liczbę z poziomu czysto ilościowego na poziom metafizyczny i aksjologiczny, przechodzi z poziomu czysto arytmetycznego, związanego jeszcze z ujęciem filozofów przyrody, na niezwykle nowy poziom metafizyczny*¹⁴. Ten nowy poziom metafizyczny jest zatem ściśle związany z liczbą, proporcją i harmonią, one stanowią język rozumu poznającego świat idei.

⁹ Platon, *Listy*, tłum z gr. M. Maykowska, Warszawa 1987, 52 (342a).

¹⁰ A. Krokiewicz, *Sokrates*, Warszawa 1958, 122.

¹¹ Platon, *Timajos*, dz.cyt., 678–686 (29a–37b).

¹² Tamże, 683–686 (35a–37b).

¹³ Zob. G. Reale, *Historia filozofii starożytnej*, t. I, *Od początków do Sokratesa*, tłum z wł. E.I. Zieliński, Lublin 1994, 103–125.

¹⁴ Tamże, 207.

4. LICZBA, PROPORCJA I HARMONIA W KLASYCZNEJ SZTUCE GRECKIEJ

Jeśli wszystkie idee mają taką naturę, to powinna ją mieć również idea piękna. Kanony sztuki greckiej okresu klasycznego są bez wątpienia znakomitym przykładem podporządkowania wolności twórczej rygorom liczby, proporcji i harmonii. Zdaniem G. Reale, idea *może się zwielokrotnić w swojej «jedności» i zniżyć do tego zmysłowe właśnie za pośrednictwem bytów matematycznych, [...] dzięki temu mogą one dokładnie określać zasadę materialną, tak aby odzwierciedlała ona w możliwie najlepszy sposób świat inteligibilny*¹⁵. Potwierdzają to opracowania i analizy sztuki greckiej okresu klasycznego, w szczególności w zakresie muzyki (to bez wątpienia inspiracje pitagorejskich nauk o proporcji i harmonii dźwięków), rzeźby i architektury. W. Tatarkiewicz w swojej *Historii estetyki* jedynie temu okresowi poświęca szczegółowe szkice prezentujące dokładne proporcje liczbowe rzeźb i budowli. Wyłania się z nich obraz całkowitego podporządkowania sztuki zasadom kompozycyjnym i konstrukcyjnym, które w XX wieku zyskują miano *świętej geometrii*, częściowo pewnie dlatego, że zasady te są obecne najbardziej w znaczących obiektach sakralnych, nie tylko europejskich. Jak zauważa W. Tatarkiewicz, w architekturze zasady te dotyczyły: *zarówno całego budynku, jak jego szczegółów, kolumn, kapiteli, gzymsów, fryzów czy szczytów. Ta kanoniczność, stałość i powszechność forma architektury greckiej czyniła, że były formami jakby obiektywnymi, bezosobowymi, koniecznymi. Źródła rzadko wymieniają nazwiska artystów, jak gdyby artysta niewiele znaczył, był nie twórcą, lecz raczej wykonawcą tego, co i tak konieczne. Przed oczami pierwszych estetyków stały dzieła architektury, które mogli odczuwać jako wzniesione według wieczystych praw, ponadindywidualne i ponadczasowe*¹⁶.

Podobnie rzecz się miała w odniesieniu do rzeźby. W. Tatarkiewicz wskazuje trzech rzeźbiarzy tego okresu, którzy zasłynęli z doskonale realizowanych proporcji ciała ludzkiego. Podobnie jak w architekturze, proporcja i harmonia nie obejmowała jedynie całej postaci. W tym kontekście przywoływane jest zaginione dzieło Polikleta (rzeźbiarza z V w. p.n.e.), którego cytuje wielu autorów starożytnych. W. Tatarkiewicz powołuje się na Galena, który pisze, że piękno: *tkwi w proporcji [...] części ciała, to jest w proporcji palca do palca, palca do przegubu, jego do dłoni, jej do łokcia, łokcia do ramienia i wszystkich tych części jednych do drugich. A jak to jest napisane w Kanonie Polikleta. Bo pouczywszy nas w tym piśmie o wszystkich proporcjach ciała, Poliklet czynem potwierdził swą teorię stworzywszy posąg wedle zaleceń swej teorii. Zarówno posąg ten, jak i rozprawę nazwał Kanonem*¹⁷.

Nieco później, bo w I w. p.n.e., Witruwiusz wszystkie dostępne mu informacje o proporcjach zebrał w swoim dziele: *O architekturze ksiąg dziesięć*¹⁸. Jest ono o tyle istotne, że właśnie to napisane po łacinie kompendium stanie się dla nowożytnej kultury europejskiej (szczególnie w Renesansie) stałym źródłem inspiracji

¹⁵ Tamże, 207.

¹⁶ W. Tatarkiewicz, *Historia estetyki*, t. 1, *Estetyka starożytna*, Warszawa 1985, 58.

¹⁷ Tamże, 86.

¹⁸ Witruwiusz, *O architekturze ksiąg dziesięć*, tłum. z łac. K. Kumaniecki, Warszawa 2004.

i praktycznej wiedzy. Znany wszystkim (nie tylko historykom sztuki) *człowiek witruwiański* Leonarda da Vinci, narysowany niemal pod dyktando wskazówek Witruwiusza¹⁹, będzie przez kolejne setki lat symbolem doskonałości klasycznej sztuki greckiej, a także idealnych proporcji ciała ludzkiego. Klasyczny okres w kulturze greckiej stanie się dla nowożytnej Europy źródłem głębokich przemian i odkryć kulturowych, poczynając od dojrzałego średniowiecza do czasów współczesnych, z powtarzanym i wielokrotnie interpretowanym *Homo sum; humani nihil a me alienum puto*, Jestem człowiekiem, nic, co ludzkie, nie jest mi obce.

5. MILCZĄCA IDEA PIĘKNA

W. Tatarkiewicz w części poświęconej proporcjom ludzkiego ciała stwierdza, że ci, co mierzyli zabytki greckie, znaleźli w nich jeszcze ogólniejszą prawidłowość: że zarówno posąg, jak budowle konstruowane są wedle tej samej proporcji złotego cięcia: tak nazywa się podział linii, w którym część mniejsza ma się do większej, jak ta do całości. [...] Złote cięcie dzieli linię na części, które w przybliżeniu mają się do siebie jak 0,618 : 0,382. Najświetniejsze świątynie, jak Partenon, i posągi, takie jak Apolla Belwederski i Wenus z Milo, są wedle opinii niektórych znawców we wszystkich szczegółach zbudowane wedle zasady złotego lub tzw. funkcji złotego cięcia (0,528 : 0,472)²⁰. Ilustracją tej obserwacji jest podwójna ilustracja analizy dwóch zarysów klasycznych rzeźb: Apolla Belwederskiego i Wenus z Milo, z precyzyjnie zaznaczonymi proporcjami (złotym cięciem i funkcją złotego cięcia)²¹.

Rozpoznanie złotego cięcia i funkcji złotego cięcia w odniesieniu do klasycznej sztuki greckiej wprowadza kontekst *świętej geometrii*, którą liczne prace dwudziestowieczne łączą z sakralnymi budowlami nie tylko starożytnej Grecji i Rzymu, ale również starożytnego Egiptu, kulturami Mezopotamii, sztuką Indii, czy klasycznych kultur południowo- i środkowoamerykańskich²². Idea świętej geometrii obejmuje nie tylko sztukę i architekturę, jej zasady rozpoznawane są w naturze (szczególnie z wykorzystaniem ciągu Fibonacciego) oraz w sztuce (również użytkowej) i architekturze współczesnej²³. Te zróżnicowane rozpoznania i konteksty bardzo rzadko są identyfikowane ze świętą geometrią w pracach naukowych, między innymi dlatego, że z kolei w opracowaniach określanych jako paranaukowe *święta geometria* jest wiązana z mistyką (w tym z mistyką liczb i kabałą), ezoteryką i innymi kontekstami funkcjonującymi na obrzeżach badań naukowych. Natomiast reguły kompozycyjne

¹⁹ Tamże, 72–75.

²⁰ W. Tatarkiewicz, dz.cyt., 81.

²¹ Dokładny opis tych i wielu innych analiz (np. Partenonu), przystępnie opisany i zilustrowany opis konstrukcji złotego cięcia i funkcji złotego cięcia, a także oryginalne fotografie rzeźb z naniesioną analizą liczbową, które stanowią źródło prezentacji W. Tatarkiewicza, zob.: A. Żukow, *Z rozmów z mistrzem o złotym cięciu, Apollinie Belwederskim i Parthenonie*, Architektura i Budownictwo 6 (1934), 173–184; <https://bcpw.bg.pw.edu.pl/dlibra/publication/1346/edition/1437?language=pl> (dostęp: 28.09 2025).

²² Zob. np. H. Banks, *The Return of Sacred Architecture*, Rochester 2007; F. Corbalán, *Złota proporcja. Matematyka piękna*, tłum z hiszp. W. Bartol, Barcelona 2022.

²³ F. Corbalán, dz.cyt., 36, 95–135.

bazujące na złotym cięciu są powszechnie praktykowane w sztuce i projektowaniu, jednak są wtedy traktowane jako oczywiste (ponieważ zapewniają wrażenie ładu i harmonii) i bezkontekstowe (ponieważ da się je wyrazić wyłącznie za pomocą liczb i proporcji, a więc bytów kompletnie abstrahujących od jakiegokolwiek kontekstu kulturowego). W działaniach artystycznych i projektowych mistyczno-ezoteryczna otoczka kulturowa okazuje się drugorzędna, ważna jest natomiast jedynie praktyczna umiejętność stosowania zasad matematycznych. W tym trybie te zasady przekazywane są również we współczesnych szkołach artystycznych i projektowych. Ich obecność w kompozycjach malarskich ostatnich kilkuset lat, sugeruje, że były nauczane przez mistrzów różnych szkół malarskich, całkiem niezależnie do siebie, jako uniwersalne zasady kompozycyjne. M. Polanyi określa tego typu praktykę kulturową jako milczącą wiedzę²⁴.

6. MILCZĄCA WIEDZA²⁵

M. Polanyi przeciwstawił milczącą wiedzę wiedzy eksplicytnej, propozycjonalnej. Wiedza milcząca, to wiedza, którą zdobyliśmy, ale nie możemy jej wyrazić inaczej, jak tylko poprzez jej praktyczne zastosowanie. Po prostu wiemy, jak coś zrobić, ale nie wiemy, jak to dyskursywnie uzasadnić. Milcząca wiedza jest trudna do wyartykułowania, jest nieświadoma, ale jest praktykowana. Jest odzwierciedlana w naszych podmiotowych działaniach i w naszych interakcjach ze społecznym otoczeniem. Jej zakres jest bardzo szeroki, od działań codziennych (przyswojone wzorce psychomotoryczne, których wzorcowość jest z reguły nieuświadamiana – najczęściej przyjmujemy je i traktujemy jako oczywiste), poprzez interakcje społeczne aż po twórcze działania w sztuce (szczególnie w sztukach performatywnych). Milcząca wiedza jest przekazywana bezpośrednio między ludźmi w ich praktycznej interakcji. Jest nabywana poprzez czynne uczestnictwo w szeroko rozumianej kulturze – obok wiedzy dyskursywnej, przyswajamy również wiedzę niedającą się zwerbalizować, ale dającą się zastosować w praktycznym działaniu: „cel umiejętnego performansu jest osiągany przez przestrzeganie reguł, których osoba je stosująca nie zna jako takich”²⁶.

Co ciekawe, znaczna część archiwum kulturowego jest przekazywana nie w formie dyskursywnej, ale praktycznej, przez co dla odbiorców (i w efekcie użytkowników) staje się przedmiotem ich milczącej wiedzy. M. Polanyi opisuje ten fenomen w kategoriach relacji mistrz-uczeń: „Obserwując mistrza i naśladując jego starania w jego obecności, jego bezpośredni przykład, uczeń nieświadomie przejmuje zasady

²⁴ Zob.: M. Polanyi *Personal Knowledge. Towards a Post-Critical Philosophy, Enlarged Edition with a New Foreword by Mary Jo Nye*, The University of Chicago Press, Chicago and London 2009; tenże, *The Tacit Dimension*, The University of Chicago Press, Chicago and London 2009.

²⁵ Część poświęcona koncepcji milczącej wiedzy składa się z nieznacznie zmodyfikowanych fragmentów mojego artykułu: M. Bartosiak, *Milczący sens horyzontu poznawczo-performatywnego*, w: *Teorie i praktyki komunikacji 2*, red. A. Barańska-Szmitko, A. Filipczak-Białkowska, Łódź 2023, 417–419.

²⁶ M. Polanyi, dz.cyt., 49.

sztuki”²⁷. Oczywiście, ten schemat dotyczy nie tylko sztuki, ale wszystkich naszych aktywności – dla dziecka to rodzice są pierwszymi mistrzami, dla nastolatków – ich bohaterowie i idole, dla dojrzałych osób – każda interakcja społeczna, w której nabywamy nowych umiejętności i kompetencji od osoby je mającej i pokazującej nam jak je nabyć (nawet jeśli przy tym opisuje to w mniej lub bardziej dyskursywny sposób – analogicznie do zasad sztuki). Milcząca wiedza, przekazywana „uczniowi” bezpośrednio przez „mistrza”, jest zatem zdeponowana w faktycznie praktykowanych tradycjach kulturowych – w najszerszym rozumieniu, we wszystkich ich aspektach, wymiarach i zakresach.

7. ZAKOŃCZENIE

Klasyczna kultura grecka została ponownie odkryta u schyłku Średniowiecza, była intensywnie eksplorowana i reinterpretowana w Renesansie i kolejnych epokach kulturowych. Im bardziej ją poznawaliśmy (lub tak nam się jedynie wydawało) i upowszechnialiśmy w naszych aktywnościach kulturowych, tym bardziej – paradoksalnie – pozbawialiśmy ją jej metafizycznego wymiaru (przynajmniej we wskazanych powyżej zakresach).

W perspektywie milczącej wiedzy, platoński język rozumu został zapomniany jako taki, choć nadal jest praktykowany w teoriach matematycznych, które z reguły nie są stosowane w swojej pełni i *czystości*, ponieważ każda aplikacja wymaga ograniczenia lub modyfikacji narzucanych przez konkretne warunki praktyczne, staje się w ten sposób swego rodzaju *cieniem* klarowności i złożoności wzorca matematycznego. Podobnie idea piękna stała się szeroko rozpowszechnioną milczącą wiedzą, praktykowaną w coraz szerszych kontekstach praktycznych.

BIBLIOGRAFIA

- Banks H., *The Return of Sacred Architecture*, Rochester: Inner Traditions 2007.
- Bartosia M., *Milczący sens horyzontu poznawczo-performatywnego*, w: *Teorie i praktyki komunikacji 2*, red. A. Barańska-Szmitko, A. Filipczak-Białkowska, Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego 2023, 413–421.
- Corbalán F., *Złota proporcja. Matematyka piękna*, tłum z hiszp. W. Bartol, Barcelona: RBA Coleccionables, S.A.U. 2022.
- Gilson E., *Historia filozofii chrześcijańskiej w wiekach średnich*, tłum. z ang. S. Zalewski, Warszawa: PAX 1987.
- Krokiewicz A., *Sokrates*, Warszawa: PAX 1958.
- Platon, *Listy*, tłum z gr. M. Maykowska, Warszawa: PWN 1987.
- Platon, *Państwo*, tłum z gr. W. Witwicki, Kęty: Wydawnictwo ANTYK 2003.
- Platon, *Timajos*, w: *Dialogi*, t. II, tłum. z gr. W. Witwicki, Kęty: Wydawnictwo ANTYK 1999, 657–743.
- Polanyi M., *Personal Knowledge. Towards a Post-Critical Philosophy, Enlarged Edition with a New Foreword by Mary Jo Nye*, Chicago and London: The University of Chicago Press 2009.
- Polanyi M., *The Tacit Dimension*, Chicago and London: The University of Chicago Press 2009.

²⁷ Tamże, 53.

- Reale G., *Historia filozofii starożytnej*, t. I, *Od początków do Sokratesa*, tłum. z wł. E.I. Zieliński, Lublin: Wydawnictwo Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego 1994.
- Reale G., *Historia filozofii starożytnej*, t. II. *Platon i Arystoteles*, tłum. z wł. E.I. Zieliński, Lublin: Wydawnictwo Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego 1997.
- Tatarkiewicz W., *Historia estetyki*, t. 1, *Estetyka starożytna*, Warszawa: Wydawnictwo Arkady 1985.
- Wielki Słownik języka polskiego PWN*, t. 2, red. S. Dubisz, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN 2018.
- Witruwiusz, *O architekturze ksiąg dziesięć*, tłum. z łac. K. Kumaniecki, Warszawa: Prószyński i Sk-a 2004.
- Żukow A., *Z rozmów z mistrzem o złotem cięciu, Apollinie Belwederskim i Parthenonie*, Architektura i Budownictwo 6, 1934, 173–184.

CULTURAL PEREGRINATIONS OF THE FORGOTTEN LANGUAGE OF REASON AND THE TACIT IDEA OF BEAUTY

Summary

The forgotten language of reason and the tacit idea of beauty are metaphors for cognitive and performative conventions present in European culture. The former refers to a radical thesis hidden in Plato's well-known and frequently discussed parable of the cave, used in his dialogue *The Republic*. The latter, on the other hand, permeates ancient Greek artistic practice and constitutes a constant point of reference (and unwritten rule) for modern artistic practices. Both issues, Plato's radical thesis and the idea of beauty (both as present in art and as a theoretical aesthetic concept), have been extensively discussed, but they have not been linked, in part because they were perceived as belonging to different disciplines – the former was considered primarily in an ontological context, the latter exclusively in an aesthetic one. The considerations presented in this article attempt to combine them into a coherent whole in the context of the concept of tacit knowledge.

Key words: tacit knowledge in culture, idea of beauty, language of reason, classical Greek culture, golden ratio

Nota o Autorze

Dr hab. **Mariusz BARTOSIAK**, prof. UŁ – pracownik naukowo-dydaktyczny w Katedrze Dziennikarstwa i Komunikacji Społecznej, na Wydziale Filologicznym Uniwersytetu Łódzkiego. Prowadzi badania w zakresie komunikacyjnych funkcji sztuki, komunikacji międzykulturowej, tradycji poznawczo-performatywnych i artystycznych w kulturze (w tym również blisko- i dalekowschodnich).

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-3498-1367>

Kontakt e-mail: mariusz.bartosiak@uni.lodz.pl