

Piotr J. Przybysz

O teorii wartości artystycznej (estetycznej) Stefana Morawskiego

*Deleuze oznałmit samobójstwo Ariadny,
labirynt uznał za bezwyjściowy.
Nie jest to dobra odpowiedź na wyzwania nowej mutacji.
Nić Ariadny wydaje się niezniszczalna,
rzecz w tym jak ją i jaką znaleźć.*

S. Morawski, *Niewdzięczne rysowanie...*

Wprowadzenie

Autor *Absolutu i formy* już w latach pięćdziesiątych podejmował problematykę związaną z teorią wartości estetycznej¹. Jednak właściwa krystalizacja poglądów na ten temat nastąpiła w latach sześćdziesiątych. W dekadach następnych Stefan Morawski zderzał swoją koncepcję wartości artystycznych dzieła ze współczesną mu teorią i praktyką w sztuce. W ten sposób dokonywała się modyfikacja lub falsyfikacja zaproponowanych rozwiązań².

¹ Por. S. Morawski, *Szkice z podstawowych zagadnień estetyki marksistowskiej*, Kraków 1951; idem, „O trudnych problemach estetyki”, *Mysł Filozoficzna* 1955, nr 3, ss. 162-171; idem, „O istotnych problemach estetyki marksistowskiej. Eseieście odpowiedź pedanta”, *Twórczość* 1958, nr 4, ss. 94-105.

² Do podstawowych tekstów poświęconych tej problematyce po roku 1960 należy zaliczyć: S. Morawski, „O wartości artystycznej”, *Kultura i Społeczeństwo* 1962, nr 4, ss. 33-53; idem, „Zarys układu kryteriów oceny”, *Studia Estetyczne* 1965, t. II, ss. 31-53; idem, „O chudożestwieńnoścności”, *Trud po Filozofii Tartuskogo Gosudarstwiennogo Uniwersitieta* 1966, t. X, ss. 125-158; idem, „O pięknie”, *Przegląd Humanistyczny* 1966, nr 5, ss. 113-121; idem, „O obiektywności sądów estetycznych”, *Studia Este-*

Wartość jest u S. Morawskiego kategorią centralną nie tylko w estetyce, ale i w wyborach natury filozoficznej oraz światopoglądowej. Sądzi on, że w świecie ścierających się racji i prezentowanych stanowisk należy dokonywać wyborów. Wybory te w instancji najwyższej – światopoglądowej – powinny być „umocowane na racjach, które zdolne są stanąć w szranki tyleż z zasadami wątpliwymi, co z brakiem zasad”³. Tak określony sposób postępowania jest niezbędnie potrzebny człowiekowi, szczególnie teraz. Jesteśmy bowiem świadkami degradacji wartości, które towarzyszyły nam przez tak długi okres historii. Świat bez zasad, zdaniem Morawskiego, przeistacza się w chaos. Tracimy moc odróżniającą nas od fauny i flory, nie jesteśmy zdolni do porządkowania i wartościowania oraz poszerzania indywidualnej mądrości. Ponadto wartość rozumiana jako cel, do którego warto dążyć, nadaje sens naszemu bytowi. Bez tego też można być szczęśliwym, ale nie w pełni i bez refleksji. Witkacy określał to „szczęśliwym zbydłęcieniem ludzi”.

Największą irytację wzbudza w Morawskim współczesność. Nie dlatego, że zmusza do czegoś, że stawia wymagania, próbuje świat

tyczne 1967, t. IV, ss. 241-270; idem, „Wartości i oceny”, *Studia Filozoficzne* 1967, nr 4, ss. 41-56; idem, „Wartości i oceny. Zakończenie dyskusji”, *Studia Filozoficzne* 1968, nr 1, ss. 161-172; idem, „Szkoła stawiania pytań”, cz. 1, *Studia Estetyczne* 1970, t. 7, ss. 261-282; idem, „Szkoła stawiania pytań”, cz. 2, *Studia Estetyczne* 1971, t. 8, ss. 243-256; idem, *O kryteriach aksjologicznych w odniesieniu do dzieł sztuki*, w: *Granice sztuki. Z badań nad teorią i historią sztuki, kulturą artystyczną oraz sztuką ludową*, Warszawa 1972, ss. 17-27; idem, „Sztuka dawniej i dziś”, *Odra* 1973, nr 1, ss. 48-55; idem, *Inquiries into the Fundamentals of Aesthetics*, London 1974; idem, „O sposobach badawczych stosowanych w estetyce (aspiracje i możliwości)”, *Studia Estetyczne* 1975, t. XII, ss. 61-89; idem, „Estetyka a semiotyka”, *Pamiętnik Literacki* 1976, z. 3, ss. 359-402; idem, „Warianty interpretacyjne formuły «zmierecz sztuki»”, *Studia Socjologiczne* 1980, z. 4, ss. 231-258; idem, „O estetycznym i pozaestetycznym przeżyciu wobec natury, czyli o ucieczce od życia albo powrocie do źródeł”, *Aura* 1982, nr 12, ss. 3-8; idem, *O sensie i funkcjach twórczości najnowszej*, w: *Spółczesność wychowująca. Rzeczywistość i perspektywy*, materiały z sesji naukowej pod red. B. Suchodolskiego, Wrocław 1983, ss. 215-240; idem, *Wlabiryncie aksjologicznym*, w: *O wartościowaniu w badaniach literackich*, red. S. Sawicki, W. Panas, Lublin 1986, ss. 95-138; idem, *Na zakręcie: od sztuki do po-sztuki*, Kraków 1985; idem, *Czy zmierecz estetyki?*, w: *Zmierecz estetyki – rzekomy czy autentyczny?*, red. S. Morawski, Warszawa 1987, ss. 5-173; idem, *The Trouble with Postmodernism*, London 1996; idem, *Niewdzięczne rysowanie mapy... O postmodernie(izmie) i kryzysie kultury*, Toruń 1999.

³ S. Morawski, *Niewdzięczne rysowanie mapy...*, op. cit., s. 15.

naprawić, ale dlatego, że tego nie robi: „Konsumpcjonizm permisywny unaoacza najmocniej [...] przełom aksjologiczny. Żadnych rojeń o czymś co nieosiągalne, tajemnicze, nie do dotknięcia i nie do zdobycia. Wszystko w końcu jest w zasięgu ręki, zmysłów, żołądka [...]. Punktem wyjścia jest łatwość życia, którą ma się za wartość najwyższą [...]. Konsumpcjonizm zaś świetnie funkcjonuje dzięki fragmentaryczności bycia, chaotycznym zmianom, brakowi kotwicy. Życie łatwo, nie stawiając pytań bez odpowiedzi, nie atakując niebios”⁴.

Estetyka, a szczególnie sztuka, jak papierek lakmusowy reaguje na te zmiany. Mamy okazję dzięki teorii wartości estetycznej Stefana Morawskiego zastanowić się nad tym, na ile estetyka o ambicjach uniwersalistycznych jest dzisiaj anachroniczna i na ile odejście twórcy od swojego dzieła okazało się słuszne. Odejście, które nigdy nie było ostateczne.

Pojęcie wartości estetycznej

Definicja pojęcia wartości estetycznej Stefana Morawskiego prezentuje stanowisko kulturowo-historyczne (wcześniej określił je mianem „relacjonizmu społeczno-kulturowego”⁵). Jej autor uznał, iż wartości „są to jakości przedmiotowe, które w określonych sytuacjach kulturowych, z racji określonych reakcji, związanych zapewne z dyspozycjami gatunkowymi *homo sapiens* oraz z niezmiennymi warunkami jego egzystencji społecznej, zostały ustanowione w świadomości jako wartości”⁶. Co do wartości artystycznych Morawski dopowiada, iż „można rozumieć bądź to określone jakości czy zespół jakości obiektywnych, bądź odpowiadające sobie jakości przedmiotowe i podmiotowe”⁷. W związku z tym, iż mamy do czynienia ze stanowiskiem uwzględniającym aspekt historyczny, trudno oczekiwać, że dzieło sztuki zostanie określone za pomocą jednej wydzielonej jakości. Przyjmuje się zatem pojęcie struktury artystycznej, kształtowanej na przestrzeni dziejów, która charakteryzuje się właściwymi sobie cechami komplementarnymi.

⁴ Ibid., s. 81.

⁵ Por. S. Morawski, *O wartości artystycznej*, op. cit., s. 47.

⁶ Idem, *Wartości i oceny*, op. cit., s. 47.

⁷ Idem, *Zarys układu kryteriów oceny*, op. cit., s. 36.

Morawski wyodrębnia trzy tak rozumiane grupy cech: „I – spoisty układ jakości zmysłowo danych, II – zawierające elementy ekspresywne, wywołujące przeświadczenie, iż układ ten jest manifestacją sił psychicznych, III – jak gdyby wydzielone z rzeczywistości ze względu na jego apraktyczny charakter [autoteliczność i względna autonomia – dop. P.J.P.]”⁸. Grupom tych cech odpowiadają jakości konstytuujące wartości artystyczne: spistość strukturalno-formalna, czyli „zgodność wewnętrzna bądź elementów przedstawiających (treści) i formy w przypadku sztuki przedstawiającej, bądź funkcji utylitarnej i formy w przypadku sztuki użytkowej”⁹; ekspresywność, czyli właściwość przedmiotowa, która informuje o pewnej „aurze emocjonalnej” struktury artystycznej, a także o realnych lub pozorowanych stanach albo dyspozycjach psychicznych (pojęcie to czerpie swój zakres znaczeniowy od terminu H. Elzenberga „objawienie psychoidalne” i R. Arnheima „fizjonomia danego układu elementów”); mimetyczność¹⁰, wiążąca się z ekspresywnością.

Tak rozumiane wartości artystyczne rozpadają się na trzy swoiste rzędy (*tertiary qualitar*). Jakości artystyczne pierwszego rzędu – wartości protoartystyczne, jak je Morawski nazywa – dotyczą tego, co powszechnie rozumie się przez pojęcie *métier*. Są one w prezentowanej teorii wartości jakościami, które nie decydują o swoistym statusie aksjologicznym dzieła sztuki. Należy rozumieć, iż są one warunkiem niezbędnym, ale niekoniecznym większości dzieł sztuki. Drugi rząd – nadbudowujący się na pierwszym – to trzy rodzaje jakości: formalne, ekspresyjne i mimetyczne. Dopiero zestrój i zharmonizowanie tych jakości daje możliwość pojawienia się nadrzędnych wartości artystycznych, takich jak wzniosłość, piękno, tragizm, realizm itd.¹¹

⁸ Ibid., s. 37.

⁹ Ibid., s. 38.

¹⁰ Pojęcie mimetyczności S. Morawski wyłożył w artykule noszącym tytuł „Rzecz o mimetyzmie”, *Studia Filozoficzne* 1989, ss. 19-41. Konsekwentnie wskazuje tam, że *mimesis* w ścisłym tego słowa znaczeniu to jakość jednostkowa (odniesiona do „mikroskopowych” aspektów rzeczywistości), w przeciwieństwie do realizmu, który odnosi się do makroskopowego ujęcia rzeczywistości, wynikającego z przyjętych założeń filozoficznych, a te z rozstrzygnięć natury światopoglądowej. Pojęcie *mimesis* Morawski definiuje jako „maksymalnie przybliżoną zgodność między tym co odtwarzane, a tym co odtworzone, daną w kontakcie zmysłowym, bezpośrednim lub upośrednionym przez opis słowny” (s. 19).

Ontologia wartości estetycznej

Dla Morawskiego kluczem do określenia sposobu powstawania i istnienia wartości stały się dyspozycje biopsychiczne *homo sapiens*. Zaliczył do nich: dążenie do homeostazy, poczucie rytmu i popęd naśladowczy. Te niezmiennie antecedenecje biopsychiczne w wyniku społecznego charakteru egzystencji ludzkiej prowadzą do ukształtowania się umiejętności doznawania wartości estetycznych i wpływającej z tego świadomości estetycznej. Wartość estetyczna powstaje dzięki korespondencji jakości znanych podmiotowi o określonym historycznie poziomie świadomości estetycznej z jakościami zawartymi w dziele sztuki. Proces ten ma oczywiście charakter stopniowy i długotrwały. Przeżycie estetyczne kształtowało się – według Morawskiego – w ustawicznym procesie kulturyzacji doznawania przyrody przez człowieka. Podstawą tego zjawiska jest to, że „przeżycie estetyczne w obliczu przyrody jest nieodmiennie pochodną przeżyć ukształtowanych w kontakcie ze sztuką”¹².

Interesujące wydaje się pytanie, czy człowiek przed wytwarzaniem przedmiotów posiadających jakości estetycznie walentne był wrażliwy na te jakości. Sądzić można, że nie potrafiłby wytwarzać takich przedmiotów, jeżeliby tej wrażliwości nie posiadał – z czym zgadza się Morawski. Tak więc można przyjąć twierdzenie, że typowe w kontakcie z przyrodą przeżycia estetyczne są w przypadku człowieka cywilizowanego kształtowane dzięki przeżyciom doświadczonym w kontakcie ze sztuką. Stanowisko Morawskiego w tej kwestii jest jednak odmienne i – jak można przypuszczać – trudniejsze do obrony.

¹¹ W teorii wartości estetycznej Morawskiego widać głęboką znajomość i duży wpływ teorii estetycznej Romana Ingardena. Morawski jako pierwszy na gruncie marksizmu poddał teorię Ingardena kompetentnej krytycznej analizie i uznał jej doniosłość. Por. S. Morawski, „Estetyczne królestwo Ingardena”, *Nowa Kultura* 1958, nr 27, s. 8, 11 (jest to recenzja dwóch tomów *Studiów estetycznych* R. Ingardena); idem, „Szkola stawiania pytań”, cz. 1, op. cit., ss. 261-282; idem, „Szkola stawiania pytań”, cz. 2, op. cit., ss. 243-256 (jest to krytyczna analiza wraz z artykułacją alternatywnych rozwiązań książki R. Ingardena, *Przeżycie – dzieło – wartość*, Kraków 1966); idem, „Roman Ingarden”, *Współczesność* 1970, nr 15, s. 4; idem, *Główne nurty estetyki XX wieku. Zarys syntetyczny*, Wrocław 1992.

¹² S. Morawski, *O estetycznym i pozaestetycznym przeżyciu wobec natury...*, op. cit., s. 2.

Próbuje on konsekwentnie wskazać na proces, który taką wrażliwość ukształtował poprzez kulturyzację gatunku *homo sapiens*.

Proces ten przebiegł pięć dających się wyodrębnić faz rozwojowych o charakterze spiralnym. Faza pierwsza to okres, kiedy przeżycie estetyczne kształtowało się na gruncie dyspozycji *homo faber* w erze neolitu. Doświadczenia emocjonalne kształtowane były podczas wspólnej pracy nad przedmiotami, w których współcześnie dopatrujemy się wartości artystycznych (przedmioty kultu, malowidła naskalne, rzeźby i figurki). W tym okresie dokonało się według Morawskiego kształtowanie świadomości poczucia odrębności od przyrody, co jest podstawą częściowej kontemplacji i załączkowej samorefleksji. Wówczas też wyodrębnili się twórcy i percypujący. Druga faza ewoluowania przeżycia estetycznego polegała na zdominowaniu go przez doznania religijne. Cechą charakterystyczną tego etapu jest metafizyczno-symboliczna otoczka przeżyć estetycznych. Religia wniosła znacząco nowy element: doświadczenie transcencji. Przyrodę zaczęto odtąd postrzegać jako świat stworzony przez Boga. Początek trzeciej fazy Morawski umieszcza w okresie dojrzałego renesansu, a koniec – na początku XX wieku. Cechą charakterystyczną jest kształtowanie się przeżycia estetycznego jako wyraźnie izolowanego od doświadczeń dnia powszedniego i przeciwstawianego postawom intelektualnym, moralnym i religijnym. Morawski wskazuje na kantowskie rozróżnienie tych kwestii, które owocuje traktowaniem sztuki jako głównego obszaru przeżycia estetycznego, przyrody zaś jako wtórnego układu odniesienia. W efekcie tak przyjętych dystynkcji piękno artystyczne staje się miernikiem wartości estetycznych przyrody. W Heglowskiej koncepcji mamy bowiem do czynienia z konsekwencją tego założenia, które traktuje piękno przyrody jako mistyfikację. Czwarta faza ewolucji przeżycia estetycznego zaczęła się w latach dwudziestych naszego stulecia. Jak twierdzi Morawski, „linię demarkacyjną tej fazy wyznaczyłby zabsolutyzowany kult demiurga, posługującego się lawinowo rozwijającymi i ulepszanymi środkami technicznymi, nastawionego na bezwzględną przewagę wartości pragmatyczno-universalnych, poddanych kontroli rozumu i przezeń sterowanych”¹³. Istotę tej fazy prezentował kon-

¹³ Ibid., s. 4.

strukturyzm, z którego następnie wyrosły produktywizm radziecki oraz szkoła Bauhausu. Współcześnie przedłużanie tej fazy należy upatrywać w *land art*, *earth art* i w antysztuce (Marcel Duchamp, Giorgio de Chirico, Max Ernst, Oscar Dominguez, Jackson Pollock, Jean Dubuffet, Robert Rauschenberg, Yves Klein, Heinz Mack, Piero Manzoni, Barry Flangan, Michael Heizer, Walter de Maria, Christo, Joseph Beuys). Obcujemy nie z przeżyciem estetycznym, ale z jego dekonstrukcją i zaprzeczeniem. Ono samo jest zepchnięte na margines, „podkreśla kryzysowy stan ludzkiej egzystencji”¹⁴. Faza piąta, której formowanie się obserwujemy w obecnym czasie, jest powrotem w ruchu spiralnym do fazy pierwszej. Wpływa ona nie z estetycznej tradycji, lecz ruchu ekologicznego. Prowadzi więc do deestetyzacji naszych kontaktów z przyrodą, „to powrót do pulsacji biologicznych w nas samych, to zarazem spontaniczna ekspresja”¹⁵. Sens tego procesu według Morawskiego polega na ratowaniu się gatunku ludzkiego przed doświadczeniami traumatycznymi zadanymi, przez kulturę hiperracjonalną, ślepo pragmatyczną i nabożnie kultywującą postęp technologiczny.

Analogicznie przedstawione jest formowanie się świadomości estetycznej. Morawski wyodrębnia w nim trzy zasadnicze etapy. Etap pierwszy to ukonstytuowanie się swoistego rodzaju przeżycia, odniesionego do struktur autotelicznych. Ich krystalizacja jest możliwa dzięki grupowemu charakterowi pracy i komunikacji człowieka. Obszarem akceleracji jest styk świata magii i świata pracy, istniejący w każdej społeczności pierwotnej. Druga transgresja polega na uświadomieniu i zarejestrowaniu w słowach względnej samodzielności owych struktur. Trzeci etap to podtrzymanie i pogłębienie wspólnej tradycji estetycznej ludzkości. W perspektywie wertrykalnej przebiega to od swoistego rodzaju przeżycia odniesionego do struktur autotelicznych, poprzez narodziny świadomości estetycznej, aż do artykułowania sądów estetycznych najpierw werbalnie, a następnie w formie pisemnej.¹⁶

Na ten obszar dyspozycji gatunkowo danych Morawski nakłada rezultaty historycznego rozwoju i dochodzi do wniosku, że punkt

¹⁴ Ibid., s. 5.

¹⁵ Ibid., s. 6.

¹⁶ Por. S. Morawski, *Wartości i oceny*, op. cit., s. 51.

startu jest wspólny dla wszystkich kręgów kulturowych. Jest nim kultura pierwotna z jej powszechnie występującymi elementami magii i produkcji. To stanowi podstawę każdej sztuki w ewolucji na przestrzeni dziejów. Różnorodność współczesności jest efektem różnorodności warunków w trakcie rozwoju, a struktura rdzenia – tego, co się kształtuje na podstawie biopsychicznych właściwości człowieka – jest niezmienna, inwariantna. W procesie historycznym inwarianty te rodzą się i doskonalą, gdyż pomimo określania nowych norm i kanonów estetycznych, pojawiają się te same pytania, na które udziela się też podobnych odpowiedzi, akumulujących się w świadomości gatunkowej.¹⁷

Stefan Morawski przez inwarianty rozumie swego rodzaju jungowskie archetypy, których potwierdzeniem jest podobieństwo idei estetycznych w odległych czasowo i geograficznie kulturach. W przeciwieństwie do teorii Junga nie potrzebuje do ich uzasadnienia usankcjonowania metafizycznego. W sposób wystarczający można je wytłumaczyć przyczynami psychofizjologicznymi oraz kulturowymi.¹⁸ To rozstrzygnięcie ma swoje istotne uzasadnienie w przeprowadzeniu dowodu na obiektywność sądów estetycznych i prawdziwość zdań wartościujących, do czego w dalszej części powrócimy. Wykrycie i określenie tak rozumianych inwariantów jest przedsięwzięciem dość karkołomnym. Należałoby przeanalizować narodziny zmysłu estetycznego i sztuki, ich stopniowej, procesualnej autonomizacji, związków sztuki z innymi formami świadomości społecznej oraz związków zmysłu estetycznego z innymi formami asymilacji świata zewnętrznego. Istotne znaczenie ma także wykrycie wzajemnych powiązań, zależności i przeciwieństw. W sumie praca tak pomyślana jest zadaniem dla kompetentnego zespołu ludzi, którzy poświęcają się temu wspólnemu przedsięwzięciu. Dlatego nie dziwi fakt, że Morawski za podstawę do sformułowania zasadniczych inwarian-

¹⁷ Podstawą do tak zaprezentowanego stanowiska jest ewolucjonistyczna koncepcja antropologiczna, gdzie Morawski powołuje się m.in. na pracę M. Mead, *Continuities in Cultural Evolution* i M. Mead, Th. Schwartz, *Micro- and Macro-Cultural Models for Cultural Evolution*, New Haven and Yale 1966.

¹⁸ Na uzasadnienia, prowadzone w sposób analogiczny, Morawski wskazuje w pracach: H. Read, *The Forms of Things Unknown*, New York 1960; M. Bodkin, *The Archetypal Patterns in Poetry*, Oxford 1934; W. Abell, *The Collective Dream in Art*, Cambridge 1957.

tów przyjmuje, po pierwsze, uderzającą zbieżność kształtowania się idei estetycznych w odległych czasowo i geograficznie kulturach, po drugie, powtarzanie się pewnych kategorii wartościujących w literaturze przedmiotu Wschodu i Zachodu.

Zacząć należy od uchwycenia cech wspólnych sztuki pohomeryckiej (a wiemy o niej z ocalałych źródeł), porównać je z przedmiotami okresu oriniacko-perigordzkiego (figurki z jaskini Rideaux w Lespugue i Kostienkach nad Donem, sylwetowe monochromatyczne malowidła z Font-de-Gaumes czy Les Combarelles, ryty z jaskiń hiszpańskich oraz jaskiń w Dordogne) i na tej podstawie strukturę tę kwalifikować jako artystyczną. Metoda, która jest podstawą tego postępowania, zakłada, że skryształizowane formy świadomości społecznej pozwalają na rekonstrukcję samego procesu jej krystalizacji.

Morawski wprowadza dwie klasy inwariantów, których kryterium wyodrębnienia uwzględnia obszar ich występowania. Pierwsza grupa inwariantów estetycznych (uniwersalne) to niezmienniki, które mimo zmienności sztuki różnych kręgów kulturowych od paleolitu do współczesności pozostają trwale. Druga grupa to inwarianty, które występują w danych odmianach sztuki (paradygmatyczne). Do uniwersalnych inwariantów pola estetycznego Morawski zaliczył: *techné* (sprawność techniczną, wirtuozerie) – „wytworzone struktury, względnie niezależne od rzeczywistości otaczającej, dane są w taki sposób, że ich zawartość percepcyjnie uchwytne, wyposażona w przedmioty tzw. świata przedstawionego (fikcyjnego) czy też przedmiotów tych pozbawiona, jest szczególnie intensywna”¹⁹; formę artystyczną – „konstrukcja tych struktur, zaakcentowana przez intensywność zawartości, jest nastawiona na ujawnienie mistrzostwa, obróbki materiału, użytych środków wyrazowych, kompozycji”²⁰; ekspresję (właściwość relacyjna) – wpływa ona z intensyfikacji zawartości i szczególnej konstrukcji danej całości, może wynikać z własności obiektywnych przedmiotu lub też z „relacji między zamierzeniem twórczym a jego oznaką przedmiotowo daną, oraz do dominujących stylów twórczych, a więc do relacji między wzorami świadomości artystycznej a jej indywidualnymi modyfikacjami”²¹. Przykładem z tego repertuaru inwariantów jest *mimesis*, gdy

¹⁹ S. Morawski, „Sztuka dawniej i dziś”, *Odra* 1973, nr 1, s. 49.

²⁰ Ibidem.

²¹ Ibidem.

w sztukach przedstawiających wyznacza się jej znaczenie od wiernej imitacji po przetwarzanie rzeczywistości; w przedmiotach użytkowych to zgodność konstrukcji i funkcji.²²

Posługiwanie się jakością inwariantną ma daleko idące konsekwencje. Wiąże się z uznaniem decydującej roli inwariantów w procesie społeczno-kulturowym, którego efektem jest m.in. ukształtowanie świadomości estetycznej; ponadto wskazuje na kulturowo-społeczny charakter obiektywności sądów estetycznych i wynikającą z tak rozumianej obiektywności prawdziwość sądów estetycznych. Podstawą jest tu oczywiście uzasadnienie obiektywnego istnienia wartości estetycznej. Morawski przyjmuje, że wartości istnieją w polu kulturowo-społecznym. Argumentem uzasadniającym w perspektywie wertykalnej i diachronicznej obiektywność istnienia wartości estetycznych są skłonności gatunkowe człowieka (powyżej omówione). Argumentem uzasadniającym w perspektywie horyzontalnej i synchronicznej jest występowanie inwariantów, które są wspólne dla upodobań podmiotu kolektywnego – całej ludzkości. Argument ten Morawski określa mianem modelu rozszerzających się kręgów. Inwarianty występują na VII, ostatnim kręgu tworzenia się i obiektywizacji istnienia wartości estetycznych.

Punktem wyjścia istnienia i obiektywizacji wartości estetycznych w płaszczyźnie horyzontalnej jest jednostkowa chwilowa przyjemność jako odpowiedź na jakość przedmiotową. Uzgodnienie tak doznanej przyjemności z upodobaniami osobniczymi daje pierwszy stopień w obiektywizacji wartości. Drugi polega na uzgodnieniu jej z upodobaniami akceptowanymi w danym środowisku życia. Trzeci jest akceptacją tych, które odpowiadają upodobaniom wynikającym z postaw ideologicznych, czwarty zaś to wybory podyktowane upodo-

²² W pierwszej fazie formułowania pojęcia inwariantów estetycznych Morawski przyjmuje ich jednorodność, wymieniając harmonię, rytm, symetrię, *mimesis*, ekspresję, *katharsis* i *homo ludens*. Por. S. Morawski, *Wartości i oceny*, op. cit., s. 55. Mamy tu do czynienia, w porównaniu do późniejszej propozycji, z pomieszaniem inwariantów właściwych dla wszystkich przedmiotów zwanych artystycznymi z inwariantami właściwymi dla danej odmiany sztuki. Przyczyn „wycieniowania” rozumienia pojęcia inwariantów należy upatrywać w dostosowaniu tej kategorii do praktyk neoawangardowych. Analogicznie jak w nauce, gdzie istniejące paradygmaty podlegają fałsyfikacji, w sztuce inwarianty paradygmatyczne wraz z przemianami poszczególnych odmian sztuki wędrują do muzeum, by czekać na swój powrót.

baniem wynikającym z danej kultury narodowej, gdy w grę wchodzić mogą preferencje określonych dzieł, a nawet prądów artystycznych. Szczegółem przedostatnim, na którym dochodzić może do wymiany tak wyselekcjonowanych wartości, jest ich krąg wynikający z upodobań „rozległych kulturowych wspólnot historycznych”. Na poziomie ostatnim istnieją wartości inwariantne, wybrane z punktu widzenia upodobań podmiotu kolektywnego – całej ludzkości.²³

Dla Morawskiego walor obiektywności wartości estetycznej jest więc proporcjonalny do jej społeczno-kulturowego poziomu akceptacji, do zakresu jej intersubiektywności. Pamiętać jednak należy, że wartości w tak skonstruowanym modelu ich istnienia układają się w kształt piramidy. Na szczycie funkcjonują inwarianty, a podstawą jest wiecznie żywa reakcja człowieka na jakości przedmiotowo dane, która podlega presji kultury, miejsca i czasu. Odrębnym – jak sądzę – zagadnieniem, które w sposób dość ścisły wiąże się z poruszaną problematyką, jest pojęcie oryginalności i nowości w rozumieniu Morawskiego – wypada wyjaśnić, iż pojęcie nowości wiąże on z wymiarem diachronicznym, a oryginalność z wymiarem synchronicznym.

Wartości estetyczne istnieją nie tylko w polu kulturowo-historycznym, ale również w przedmiotach naturalnych. Stefan Morawski uzasadnia to ścisłym związkiem pomiędzy tworzeniem się gatunkowej świadomości estetycznej dzięki produkcji przedmiotów autotelicznych a sposobem postrzegania przez ten pryzmat natury: „wartość estetyczna dana jest zarówno w przedmiotach naturalnych, jak i w dziełach sztuki [...]. Wartość estetyczna natury kształtowana jest na doświadczeniu artystycznym i wynikającym z niego sposobie percepcji (zwanej estetyczną)”²⁴.

Pełne określenie stanowiska Morawskiego co do relacji między artystycznymi i estetycznymi wartościami dzieła sztuki wymaga wydobycia warunków, które uznaje on za niezbędne do określenia przedmiotu mianem dzieła sztuki. Na warunki te składają się: *techné*, rozumiana jako specyficzna umiejętność (artyzm) i jej wynik; struktura jakości zmysłowo danych, tworząca harmonię całości; względna odrębność takiego produktu od otoczenia zewnętrznego (autonomia bytowa); konieczność istnienia nadwyżki w relacji do instrumentalnego

²³ Por. S. Morawski, *Wartości i oceny*, op. cit., ss. 49-50.

²⁴ S. Morawski, *O wartości artystycznej*, op. cit., s. 47.

układu, w którym występują dane przedmioty.²⁵ To typowe i tradycyjne stanowisko w kwestii relacji między artystycznymi a estetycznymi wartościami sztuki. Morawski uznaje, że pojęcie wartości estetycznych jest szersze – zawiera się w nich piękno krajobrazu, dzieła sztuki i przedmiotu użytkowego, a wartości artystyczne to pojęcie węższe, właściwe jedynie dla dzieł sztuki: „wartość estetyczna to pojęcie szersze od wartości artystycznej”²⁶. Związek istniejący pomiędzy wartością artystyczną a estetyczną jest taki, iż wartości estetyczne budowane są według wzorca dzieł artystycznych. Tak więc piękno przyrody istnieje dla nas dzięki temu, iż reagujemy na wartości artystyczne tkwiące w sztuce. Na gruncie sztuki wartości estetyczne sprowadzają się do wartości artystycznych.²⁷ Pod tym względem stanowisko Morawskiego zbieżne jest z poglądami przedstawicieli estetyki analitycznej, m.in. z koncepcjami M. C. Beardsleya, J. Stolnitza, H. Osborne’a, R. Wollheima, T. Pawłowskiego, strukturalisty J. Mukařovskiego czy badaczy rosyjskich Z. Stołowicza i A. Zisa.

²⁵ Ibid., s. 49. Morawski w późniejszym okresie modyfikuje stanowisko; przez pojęcie dzieła sztuki rozumie teraz „przedmiot stanowiący ekspresywną strukturę jakości zmysłowo danych, bezpośrednio lub pośrednio oglądowych (semantyzowanych), funkcjonującą w sposób względnie autonomiczny, tzn. wydzieloną z rzeczywistości autentycznej, której pozostaje składnikiem; przedmiot ów jest zarazem *artefactum*, bezpośrednio lub pośrednio uzyskanym, oraz wyraża silniej lub słabiej daną indywidualność twórczą” – S. Morawski, „Próba określenia pojęcia sztuka”, w: M. Grzeźczak (red.), *Ruchome granice*, Gdynia 1968, s. 54.

²⁶ S. Morawski, „O obiektywności sądów estetycznych”, *Studia Estetyczne* 1967, t. IV, s. 259.

²⁷ Morawski nie akceptuje rozróżnienia wartości artystycznych i estetycznych, wprowadzonych przez R. Ingardena. Uzasadnienie swojego stanowiska przedstawił w: S. Morawski, „Szkoła stawiania pytań”, cz. 2, op. cit., ss. 243-256, i powtórzył w: idem, „Współczesne spory o naturę sztuki i przeżycia estetycznego”, *Sztuka i Filozofia* 1993, nr 6, s. 207. W zaproponowanej przez B. Dziemidoka (*Sztuka, wartość, emocje*, Warszawa 1992, s. 42) typologii stanowisk w kwestii relacji między artystycznymi i estetycznymi wartościami sztuki sugerowałbym przesunięcie stanowiska Morawskiego do grupy koncepcji tradycyjnych. Niemniej jednak kwestią wymagającą oceny pozostaje sprawa zasadności braku rozróżnienia pomiędzy wartościami artystycznymi a wartościami estetycznymi. Wątpliwości nabierają znaczenia szczególnie w sytuacji zderzenia się tej koncepcji z neoawangardą. Por. B. Dziemidok, „O potrzebie odróżniania artystycznego i estetycznego wartościowania sztuki”, w: J. Brach-Czaina (red.), *Primum Philosopharum. Księga pamiątkowa Stefanowi Morawskiemu ofiarowana*, Warszawa 1993, ss. 53-75.

Pewna niekonsekwencja w tak prezentowanym stanowisku polega na tym, iż z jednej strony, Morawski przyjmuje pewne gatunkowe predyspozycje człowieka do reagowania na jakości walentne, z drugiej zaś, stwierdza, że nasza wrażliwość na piękno przyrody kształtowana jest przez obcowanie ze sztuką.

Smak – przeżycie estetyczne – sąd estetyczny

Kolejna część teorii wartości Stefana Morawskiego rozstrzyga następujące zagadnienia: jak to się dzieje, że w przedmiotach stwierdzamy jakości estetycznie walentne, potrafimy wydać sąd o ich obecności lub braku, potrafimy te oceny hierarchizować i stwierdzić, czy te oceny mają walor sądów obiektywnych.

Podstawą tych rozstrzygnięć jest przyjęcie ustaleń zaproponowanych przez I. Kanta. Nie jest to zgoda bezwarunkowa. Morawski w Kantowskiej teorii smaku nie akceptuje metody transcendentalnej i operacji czysto dedukcyjnych. Za błędne uważa przyjęcie założenia, iż podmiot wyznacza przedmiot, czyli smak wyznacza piękno lub wzniosłość. Dostrzega wyraźne niekonsekwencje tej teorii, gdy Kant porzuca smak dla Intelaktu bądź Rozumu w trakcie rozważań dotyczących wyższości piękna przyrody nad pięknem sztuki. W oczach Morawskiego pełne uznanie zyskuje natomiast Kantowskie wyjaśnienie podstawy różnorodności gustów: „Kant odkrył [...], że rzecz nie w tym, że pojęcie ujednocila doświadczenie, lecz w tym, że ewentualnie rzeczywistość ludzka, przyrodnicza i społeczna, ujednocila zarówno doświadczenia, jak i pojęcia”²⁸. Tak więc § 41 *Krytyki władz sądownia* stanowi ostateczny argument przemawiający za pójściem śladem pewnej teoretycznej intuicji, którą Kant storpedował w imię spójności własnej teorii. Morawski wyznacza właśnie w tym miejscu początek drogi prowadzącej do uzasadnienia intersubiektywności wartości estetycznych. Przejmuje od Kanta następujące aspekty tego zagadnienia: obiektywność ocen można uzasadnić naturą ludzką (np. strukturą władz poznawczych); podstawą oceny jest wartość (np. piękno, wzniosłość); głównym aspektem obiektywności sądu estetycznego jest uniwersalny charakter sporu o jego elementy (opozycja myśli do in-

²⁸ S. Morawski, *O obiektywności...*, op. cit., s. 244.

nych władz psychicznych). § 41 odsłonił może najważniejszy aspekt, który należy dołączyć do powyższego zestawienia, a mianowicie historyczną obiektywność sądów, którą podejmowano od Vico, Diderota i Herdera po Hegla, Marksa i Taine'a.

Morawski za źródło sądu estetycznego uznał smak, rozumiejąc go jako „dyspozycję i aktualne, związane z nią przeżycia, nie tożsame bynajmniej z sądem estetycznym”²⁹. Dyspozycje te to inaczej wrażliwość zmysłowa, emocjonalna i siła wyobraźni, które umożliwiają w kontakcie z przedmiotem lub jego właściwościami natychmiastową reakcję. Morawski dostrzega zarówno różnorodność osobniczą tych dyspozycji, jak i ich uwarunkowanie dyspozycjami ponadindywidualnymi, kształtowanymi historycznie i kulturowo. Do różnorodnych dyspozycji osobniczych zalicza m.in. smak literacki, smak plastyczny i smak muzyczny lub występowanie ich łącznie. W wymiarze historyczno-kulturowym dyspozycje te różnicują się w zależności od epoki oraz kręgu kulturowego. Morawski rozumie smak jako powszechnie występującą dyspozycję gatunkową, zróżnicowaną zarówno jednostkowo, jak i kulturowo-historycznie. Jest to spójne z ontologią wartości estetycznej i jej historycznym różnicowaniem się. Jednak dystynkcja istotna tkwi w tym, iż smak nie ma charakteru intelektualnego. Reakcja smaku na przedmiot lub jego właściwości wywołuje doznanie, które dzięki sferze sensualno-imaginatywnej prowadzi do przeżycia estetycznego. Smak w takim rozumieniu nie dotyczy wszystkich jakości i całego przedmiotu, ale jest wyborem kierunkowym, podyktowanym upodobaniem, skierowanym na określone wartości i od nich uzależnionym. Smak nie powołuje do życia rzeczywistości estetycznej (nie jest jej demiurgiem, ale jedynie jej refleksem). Ten schemat budowania się przeżycia estetycznego jest warunkowany zarówno wrażliwością estetyczną jednostkową, ugruntowaną na czynnikach konstytucjonalnych gatunku ludzkiego, jak i wrażliwością estetyczną społeczną, ugruntowaną na zjawiskach kulturowych. Morawski, wprowadzając społeczno-naturalne rozumienie smaku, osiąga możliwość powiązania tych dwóch sfer wzajemnie warunkującymi się zależnościami oraz wzmocnieniem ustaleń dotyczących ontologii wartości. Mamy więc tutaj równoległość i komplementarność wyborów i rozstrzygnięć teoretycznych.

²⁹ Ibid., s. 246.

Przeżycie estetyczne, będące efektem reakcji smaku na przedmiot lub jego własności ze względu na różnorodność przedmiotów i ich struktur oraz na kulturowo-historyczne miejsce i czas, może, jak to określa Morawski, być „różnolite”. Celem nie jest zatem przedstawienie wszystkich możliwych przeżyć estetycznych w tym kontinuum, lecz sprowadzenie ich do typowych schematów, modeli, które określone są jako typowe funkcje. Te wynikają ze struktury dzieła, a przeżycie jest ewokowane potencją wynikającą z owej struktury. Sztuka w tym rozumieniu integralnie związana jest bowiem z jej oddziaływaniem, czyli nie istnieje bez oddziaływania, „a oddziaływanie zakłada ową ujawnioną czy utajoną więź komunikacyjną, której podstawowym elementem jest kulturowo uwarunkowana możliwość rezonansu”³⁰.

Podstawą przeżycia estetycznego jest percepcja przedmiotu artystycznego. Jego różnorodna struktura formalno-treściowa warunkuje, przy zajęciu odpowiedniej postawy przez odbiorcę, dwa podstawowe rodzaje doznawanych przeżyć. Można mówić o przeżyciach bardziej biernych bądź bardziej aktywnych; mogą występować bądź pierwiastki zmysłowe, bądź emocjonalne lub intelektualne, może też nastąpić ich synteza. Podstawą tak rozumianego przeżycia estetycznego jest uznanie, że „nie ma wrażeń czy emocji czysto estetycznych poza określonym rodzajem przedmiotu, do którego się odnoszą, oraz poza sytuacją kulturową, w której – *via* dane paradygmaty oraz kanony estetyczne – zachodzi ów złożony czy też prosty proces”³¹. Postawa, która często jest określana jako „gotowość do określonego rodzaju przeżyć” czy też „aktualizowany stosunek do danego przedmiotu”, jest według Morawskiego integralnie związana z samym przeżyciem estetycznym.

Do podstawowych funkcji przeżycia estetycznego Morawski zalicza funkcje: swoiście estetyczną, swoiście poznawczą, estetyczno-agitacyjną, organizującą przestrzeń życiową i reportażowo-eseistyczną. Pierwsze dwie funkcje stanowią obszar właściwy tego, co rozumie się przez pojęcie przeżycia estetycznego; trzecia jest łącznikiem pomiędzy tym polem a obrzeżami omawianego zagadnienia.

³⁰ S. Morawski, „O funkcjach sztuki oraz funkcjach twórczości najnowszej”, w: idem, *Na zakręcie od sztuki do po-sztuki*, Kraków 1985, s. 211; pierwodruk tego artykułu w wersji mniej rozwiniętej – por. S. Morawski, „O funkcjach sztuki najnowszej”, *Studio* 1974, nr 8, ss. 27-34. W prezentowanej koncepcji przeżycia estetycznego widać wyraźny wpływ poglądów R. Ingardena i jego ucznia L. Blausteina.

³¹ *Ibid.*, s. 212.

Funkcje swoiście estetyczną tworzą dwa rodzaje doznawanych przeżyć. Pierwsze to przeżycie kontemplacyjne³², drugie to przeżycie katharktyczne³³. Oba te pojęcia pomimo swoich niedostatków zostają zaakceptowane, ponieważ ich treść najbardziej zbliża się do tego, czego doświadczamy podczas obcowania z przedmiotami nazywanymi estetycznymi. Morawski kontemplację rozumie jako stan spotęgowania i koncentracji władz psychicznych, w którym dominują doznania zmysłowo-emocjonalne wynikające ze skupienia się na wartościach i jakościach wartościowych danego dzieła. *Katharsis* estetyczne to „zawieszenie skupionej energii w momencie teraźniejszym”³⁴, to wyzwolenie się od otaczającej nas rzeczywistości na skutek pojawiającego się ściślego bezpośredniego związku pomiędzy światem ukonstytuowanym w danym dziele a światem wrażeń, uczuć, dążeń, myśli określonego odbiorcy³⁵. Owe przeżycia są wynikiem współgrających bodźców struktury ekspresyjno-formalnej dzieła sztuki. Ekspresja tych struktur może mieć charakter łagodny lub ostry, konsonansowy lub dysonansowy, budzić ukojenie lub niepokój, „dotyczy czegoś, co jest światem osobnym, konkurencyjnym wobec dyskursywnego myślenia”³⁶.

Funkcja swoiście poznawcza, która istnieje dzięki ścisłemu jej związkowi ze sztukami przedstawiającymi, zawiera w sobie dwa rodzaje doświadczeń: doświadczenie projekcji i identyfikacji oraz doświadczenie katharktyczne pozaestetyczne.³⁷ Oba ufundowane są na podstawowej

³² Koncepcja przeżycia kontemplacyjnego jest jednym z najbardziej popularnych stanowisk w estetyce. Twórcą tego pojęcia jest A. Schopenhauer, który w swoim fundamentalnym dziele *Świat jako wola i przedstawienie*, ks. III, § 38, traktuje przeżycie estetyczne jako kontemplację i utożsamia to pojęcie z postawą. Do zwolenników owej koncepcji należeli m.in. O. Kulpe, J. Segala, C. J. Ducass, S. Ossowski, P. Haezrahi, J. Stolnitz i E. Vivas. Szczególnie ostro i gruntownie skrytykowali ją w latach sześćdziesiątych przedstawiciele nurtu estetyki analityczno-lingwistycznej.

³³ Jak słusznie zauważa Morawski, przeżycie katharktyczne wyodrębnione zostało przez Arystotelesa w *Poetyce*, 1449b, który określił je jako „wzbudzenie litości i trwogi doprowadza do oczyszczenia”. Bujny rozwój tej kategorii spowodował wielorakie jej rozumienie w estetyce. Morawski nie opowiada się za rozumieniem przeżycia katharktycznego jako rozładowania emocji, uczuć. Kontynuuje raczej propozycje J. A. Richardsa, w których istota efektu katharktycznego polega na uaktywnieniu różnorodnych, często skłóconych wewnętrznie, impulsów.

³⁴ *Ibid.*, s. 214.

³⁵ *Por. ibid.*, s. 213.

³⁶ *Ibid.*, s. 214.

³⁷ *Por. ibid.*, ss. 214 n.

właściwości funkcji swoście poznawczej – fikcji. To ona stanowi różnicę pomiędzy sztuką a innymi zjawiskami. To tutaj poprzez fikcyjność losów bohaterów docieramy do prawd dotyczących ludzkiej egzystencji. W ten sposób, jak stwierdza Morawski, realizuje się doświadczenie kathartyczne pozaestetyczne. Doświadczenie projekcji i identyfikacji wynika z doświadczenia odbiorcy i jego identyfikacji, na przykład z bohaterem literackim. Tak jak w poprzedniej funkcji uruchamiała się sfera emocjonalna odbiorcy, tak w tym przypadku staje się ona przezroczysta, by uwypuklić treści poznawcze i moralno-filozoficzne.

Funkcja estetyczno-agitacyjna łączy funkcje typowe dla przeżycia estetycznego z funkcjami będącymi na jego obrzeżu. W tego typu utworach struktura treściowo-formalna podporządkowana jest ideologicznemu wymiarowi utworu. Oba te wymiary muszą stanowić efektywnie wspierające się całości. Odbiorca powinien czuć się emocjonalnie umotywowany do naśladowania czy zrealizowania przesłania utworu. Sens graniczny tej funkcji, jak wskazuje Morawski, polega na przekroczeniu przez nią *sacrum* fikcji estetycznej i wyjściu ku rzeczywistym akcjom.³⁸

Funkcja organizowania przestrzeni życiowej (*żizniostrojenija*) integralnie wiąże się ze sztuką użytkową (rzemiosło artystyczne, architektura, wzornictwo przemysłowe). Morawski uzasadnia jej pozycję niedawną historią jej rozwoju: od Ruskina i Morrisa, przez secesję, Bauhaus, a później Corbusiera, a w ZSRR komfuturystów i proletkultowców. „Podkreślmy jednak, że funkcja ta – nacelowana na użyteczność funkcjonalną – nie jest wyzbyta elementu kontemplacji estetycznej”³⁹. To jest przyczyną, która powoduje rozszerzenie granicy funkcji swoście estetycznej. Percepcja odbywa się poza salami wystawienniczymi, w życiu codziennym, wzbogacona świadomością użyteczności przedmiotu.

Funkcja eseistyczno-reportażowa to, według Morawskiego, drugi biegun sztuki charakterystyczny dla twórczości współczesnej. Polega on na prozaizowaniu poszczególnych gatunków. Co prawda zachowana zostaje zasada fikcyjności oraz względnej autonomiczności przeżycia estetycznego, niemniej jednak trudno tę funkcję przeżycia este-

³⁸ Por. *ibid.*, s. 215.

³⁹ *Ibid.*, s. 216.

tycznego przypisać pojęciu sztuki. Będzie ono charakterystyczne dla zjawisk określanых mianem neoawangardy, antysztuki.⁴⁰

Przeżycie estetyczne jest podstawą do formułowania sądu określanego przez Morawskiego sądem estetycznym *sensu largo*. „Przez sąd estetyczny, w odróżnieniu od smaku, rozumiem nie sam akt psychiczny charakteru intelektualnego, lecz jego rezultat, czyli zdanie formułujące ocenę w oparciu o określone racje.”⁴¹ Sąd tego rodzaju (określany również mianem sądu estetycznego pierwiastkowego) rozstrzyga o przynależności przedmiotów do kategorii dzieła sztuki – jest to tak zwany pierwszy stopień skalowania tego typu przedmiotów. „Pierwiastkowy sąd estetyczny dotyczy wartości ustalonych jako artystyczne [...]. Sąd estetyczny pierwiastkowy jest obiektywny o tyle, o ile trafia w wartość artystyczną [...]. Pełny rozwinięty sąd estetyczny głosi, że «x jest wartościowe ze względu na takie to a takie racje», a za racje służy mu odpowiednie kryterium wartości.”⁴² Sąd ten formuje się na dwóch poziomach: pierwszy to sąd estetyczny pierwiastkowy jednostkowy, drugi to sąd estetyczny pierwiastkowy ogólny. Sądem estetycznym pierwiastkowym jednostkowym można nazwać taki sąd, twierdzi Morawski, który trafia we właściwości artystyczne przedmiotu. Zalicza się do nich: spoistość formalno-strukturalną, ekspresywność, mimetyczność, funkcjonalność i zgodność wewnętrzną. Na tak określonych sądach pierwiastkowych jednostkowych formowany jest sąd estetyczny pierwiastkowy ogólny, który udziela odpowiedzi na pytanie, czy x jest dziełem sztuki. To dopiero stanowi podstawę do wydania sądu estetycznego nazwanego przez Morawskiego sądem estetycznym *sensu stricto* (sądu estetycznego oceniającego, hierarchizującego). „Sąd estetyczny jest oceną [...]. Ocenę należy z kolei rozróżnić ze względu na to, czy odnosi się bezpośrednio i wyłącznie do danych własności czy przedmiotów kwalifikowanych jako estetycznie wartościowe, czy też w wyrażeniach porównawczych konfrontuje dane wartości z innymi i hierarchizuje je.”⁴³ Pierwszy rodzaj oceny Morawski nazwał oceną *sensu largo*, drugi oceną *sensu stricto*. Efektem oceny drugiego rodzaju jest hierarchizacja dzieł sztuki między

⁴⁰ Por. *ibid.*, ss. 216-217.

⁴¹ S. Morawski, *O obiektywności...*, op. cit., s. 248.

⁴² *Ibid.*, s. 259.

⁴³ *Ibid.*, s. 249.

sobą – uznanie jednego z nich za lepsze od innych. Jest to drugi stopień skalowania dzieł sztuki.

Na sąd estetyczny *sensu stricto*, którego podstawą jest przeżycie estetyczne wypływające ze sfery emocjonalnej człowieka, ma również wpływ sąd estetyczny porównawczy (nazywany sądem estetycznym intelektualnym). Morawski, wprowadzając pojęcie sądu estetycznego porównawczego, stwarza możliwość uzasadnienia oceny poza przeżyciem estetycznym. Sąd ten odwołuje się do racji intelektualnych: do zasłyszanej oceny czy przeczytanej opinii.

Problemem zasadniczym tak przedstawionej struktury sądu estetycznego jest odpowiedź na pytanie o jej status obiektywności. Morawski, chcąc zaproponowane rozwiązania ustrzec przed zarzutem arbitralności lub relatywizmu, podejmuje próbę przeprowadzenia dowodu na obiektywność ferowanych sądów zgodnie ze schematem. Oczywiście podstawą tej argumentacji są ustalenia dotyczące ontologii wartości, podejmującej już tę problematykę. Dowód dotyczy sądu estetycznego wynikającego z intersubiektywnej i kulturo-historycznej obiektywności wartości estetycznej.

Pierwszy argument przemawiający za obiektywnością sądów estetycznych pochodzi z antropologicznej podstawy teorii smaku i wartości estetycznej. Morawski stwierdza: „Jeśli by nie istniały jakieś prawa przyrodnicze oraz współdziałające z nimi prawa społeczno-historyczne, które utrwalają w dziejach gatunku *homo sapiens* i jego kultury podobne sposoby selekcji przedmiotów estetycznych jako przedmiotów szczególnych, o dobitnie koherentnych strukturach, oraz podobne sposoby produkcji przedmiotów zwanych dziełami sztuki, odpowiadające owym, ukształtowanym przez naturę i kulturę potrzebom estetycznym, nie można by nigdy mówić o obiektywności sądów estetycznych.”⁴⁴

Drugi argument dotyczy wykazania logicznego charakteru sądu estetycznego. Morawski odwołuje się do sprzeczności w amerykańskiej szkole semantyczno-lingwistycznej. Z jednej strony, odrzuca ona zdania tzw. perswazyjno-przekonujące do wyboru, a z drugiej – uprawnia niesprawdzalne twierdzenie G. Moora. Przyjmuje on, iż roszczenia zdań wartościujących są ponadindywidualne, ponieważ wskazu-

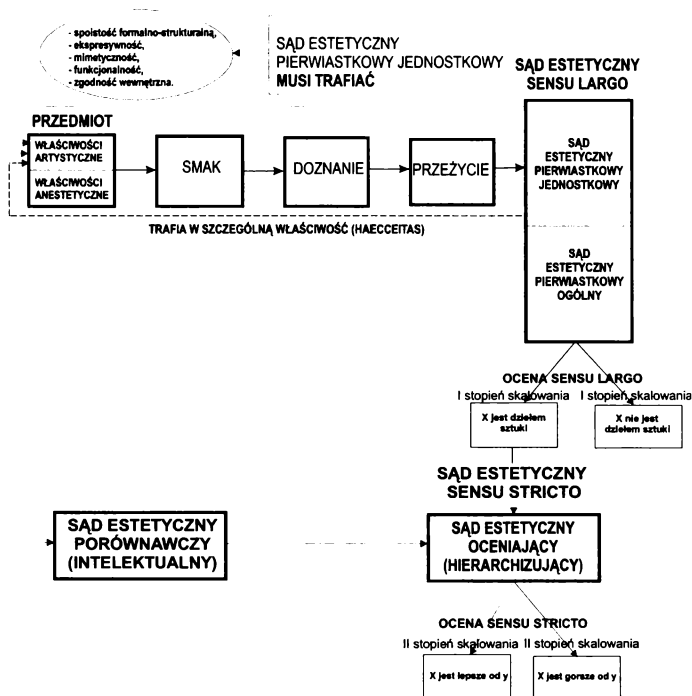
⁴⁴ Ibid., s. 256.

ją cechy przysługujące danym przedmiotom, a więc że wartości są poznawalne.⁴⁵

W trzecim argumentie przemawiającym za obiektywnością sądów estetycznych Morawski posługuje się założeniem aksjologicznym, że własności estetyczne są opisywalne, gdyż „własnością estetyczną jest zwykle zbiór elementów odpowiednio uporządkowanych, a nie pojedyncze elementy. Ów zbiór jest zależny dwustronnie: od własności anestetycznych i od podmiotu postrzegającego, ale nie jest mniej obiektywny od pierwszych i od drugich”⁴⁶. Jest to właściwie powołanie się w tej kwestii na stanowiska Ingardena, Poppera i Arnheima.

STRUKTURA SĄDU ESTETYCZNEGO wg STEFANA MORAWSKIEGO

oprac. Piotr J. Przybysz



⁴⁵ Ibid., s. 256.

⁴⁶ Ibid., s. 258.

Ostatni argument przemawiający za obiektywnością sądu estetycznego zaczerpnięty jest z Wittgensteinowskiego założenia, że ponad strukturą formalnologiczną wypowiedzi oceniającej kluczem do obiektywności sądu estetycznego jest interpretacja wartości (wartościowanie jest swoistym sposobem zachowania).

Przytoczone argumenty nie bronią w sposób ostateczny obiektywności sądów estetycznych. W sumie pojawia się tu dualizm argumentacyjny. Z jednej strony, broniony jest obiektywizm jako *sąd intersubiektywny*, z drugiej zaś, jako *prawdziwość w sensie logicznym*. Intersubiektywizm jest mocno uargumentowany w przedstawionej dotychczas teorii, natomiast druga grupa argumentów słabo – jeżeli nawet wziąć pod uwagę, że powszechność sądów, odwołująca się do zgodności własności przedmiotowych i podmiotowych uwikłanych w procesie estetycznym, wynika, jak twierdzi Morawski, z konstytucji biopsychicznej gatunku *homo sapiens* i wspólnej *praxis*.

Kryteria oceny dzieł sztuki

Problematyka sądów estetycznych warunkuje kwestię kryteriów i ocen. Określenie zakresu znaczeniowego i zależności pomiędzy tymi kategoriami implikuje natomiast wydzielenie klasy przedmiotów, które spełniają wymagania stawiane dziełom sztuki.

W artykule opublikowanym w 1965 roku Morawski przez pojęcie kryterium rozumiał: „określone probierze (tzn. cecha czy zespół cech), ze względu na które pewne zjawiska uznajemy za wartościowe”⁴⁷. Tak rozumiane probierze były w sposób ścisły związane z wartościami, wyznaczając zamknięty krąg możliwych wyborów. Poza tym nie wprowadzały jednoznacznej dystynkcji pomiędzy kryterium wartości a samą wartością. Morawski swoje stanowisko zmodyfikował w artykule opublikowanym w 1972 roku. Polegało to na wprowadzeniu kryterium o charakterze zewnętrznym: „Kryterium to coś zewnętrznego w stosunku do wartości, o którą pytano, coś, co sprawdza, czy owe wartości funkcjonują w sposób operatywny, ale nie wskazuje bezpośrednio, jakie są ich elementy konstytutyw-

⁴⁷ S. Morawski, *Zarys układu kryteriów oceny*, op. cit., s. 29.

ne”⁴⁸. W tym zabiegu chodziło o to, by wyznaczyć przez kryterium jakość wtórną na podstawie jakości empirycznie danych, które wydobywa sąd spostrzeżeniowy odnoszący się do realnie istniejącego wyposażenia przedmiotu⁴⁹. W podobny sposób próbuje się odpowiadać na pytania w rodzaju „czy ten obraz jest stary?” Wyznacza się kryteria oceny wieku obrazu: datę, podpis, styl, zestaw farb i sposób malowania charakterystyczny dla danego okresu. To wynika z zespołu jakości empirycznie danych, podlegających weryfikacji. W ten sposób kryterium jest zewnętrzne w stosunku do jakości. Kryterium nie konstytuuje wartości, ale z istniejących jakości tworzy jakości wtórne, które spełniają racje estetyczne bądź pozaestetyczne. Analogicznie kryterium wartości artystycznych nie wynika, zdaniem S. Morawskiego, z doznań jednostkowych w obcowaniu z przedmiotem posiadającym jakości wartościowe, ale z racji-argumentów, które przemawiają za wyodrębnieniem tego typu klasy przedmiotów. Argumenty wynikają z dokonanych rozwiązań ogólnoaksjologicznych, te zaś mają umocowanie w przyjętym światopoglądzie.

Zmiana stanowiska dotyczyła również rozumienia tego, czym jest kryterium. Z proberczy (cechy, zespołu cech) stało się ono zespołem racji, argumentów przemawiających za tym, by wyodrębnić daną grupę przedmiotów ze względu na posiadane przez nie jakości wartościowe. Źródłem owych racji miała być *filozofia*, której istotnymi elementami są poglądy: estetyczne, moralne, polityczne itd. Morawski uważa, iż jest to powszechnie obowiązująca, historycznie warunkowana reguła percepcji jakości wartościowych. Praktycznie wygląda to tak, że „dany osobnik z określonych racji i w określonych okolicznościach społeczno-historycznych percypuje je [jakości wartościowe] właśnie w ten sposób”⁵⁰.

⁴⁸ Idem, „O kryteriach aksjologicznych w odniesieniu do dzieł sztuki”, w: *Granicz sztuki...*, op. cit., s. 19. Artykuł opublikowany w 1972 r. z drobnymi korektami został zamieszczony jako tekst otwierający książkę Stefana Morawskiego wydaną w 1985 r. pt. *Na zakręcie: od sztuki do po-sztuki*. Rozwinięcie poruszony tu problematyki znajduje się w: S. Morawski, *Inquiries into the Fundamentals of Aesthetics*, Cambridge Mass., London: MIT Press 1974, ss. 1-179.

⁴⁹ S. Morawski, *O kryteriach aksjologicznych...*, op. cit., s. 19.

⁵⁰ *Ibid.*, s. 20.

Dopuszczalne rozstrzygnięcia dla tak zaproponowanych kryteriów artystycznych można poddać typologizacji, konfrontując je z racjami Morawskiego dotyczącymi kryteriów aksjologicznych, które nie sytuują się w obszarze subiektywizmu, gdzie podstawowym argumentem jest określony charakter doznania estetycznego mimo zmienności osobniczych upodobań. Trudno też Morawskiemu przypisać skrajny relatywizm, gdyż nie twierdzi on, że mamy tu do czynienia z ustawicznie zmiennymi grupowymi preferencjami i werdyktami w zależności od czasu i miejsca. Stanowisko to nie jest również obiektywistyczne, gdyż nie zakłada trwałości *a priori* przyjętych jakości przedmiotowych. Jest to propozycja różna od relacjonizmu-instrumentalizmu, gdzie kryterium wynika z odpowiedniości reakcji podmiotowych na dane przedmiotowe mające swoją podstawę w naturalnych właściwościach osobniczych bądź też wynikającą z przejściowych uwarunkowań kulturowych.

Argumenty aksjologiczne Morawskiego ugruntowane są w *praxis* społeczno-kulturowej, która podlega historycznej ewolucji. Posługuje się on pojęciem konstansów pola estetycznego, „tzn. kulturowo danej sytuacji obejmującej przedmioty i podmioty, które wynikały z dyspozycji naturalnych, ale przetworzone i ugruntowane zostały na całości dotychczasowych dziejów społecznych”⁵¹. Można przypuszczać, iż stanowisko w ten sposób określone należy uznać za zbieżne z *relatywizmem kulturowym i relacjonizmem społecznym lub społecznie uwarunkowanym*. Zabieg ten umożliwia Morawskiemu przeniesienie kwestii kryterium z obszaru osobniczego przeżywania wartości artystycznych na obszar kolektywnego doświadczenia. W ten sposób spina dwie istotne kwestie swojej teorii: kwestię ontologii wartości i zagadnienie inwariantów. Zasadą kryterium zaproponowanego przez Morawskiego jest odwoływanie się do tego, „co uporczywie przez stulecia, mimo zmienności sztuki i towarzyszącej jej refleksji, powtarzało się w kolektywnym jej doświadczeniu oraz dociekaniach nad nią i utrzymało się po chwilę obecną”⁵². Nie jest to negacja jednostkowego doświadczenia. To, co się powtarzało, wskazuje bowiem na naturalne dyspozycje człowieka, dzięki którym

⁵¹ Ibid., s. 21.

⁵² Ibid., s. 22.

powstaje coś, co nazywamy sztuką, a z drugiej strony, na zdolność do odbierania i przeżywania jakości wartościowych. Racje formułowane w tej sferze można określić jako racje formalne, które odnosić się będą do właściwości konstytutywnych dzieła sztuki. Druga sfera obejmuje racje utylitarne. Dotyczą one sfery pozaartystycznej i mają równie istotny wpływ na ocenę. Podstawą uzgadniania i budowania argumentów w obu sferach są wybory światopoglądowe. Na jednym biegunie należy umieścić wybory o charakterze świadomym i konsekwentnym, na drugim postawy nieświadome, a nawet sprzeczne. Obszar rozciągający się pomiędzy tymi dwoma biegunami wyznaczałyby rzeczywiście istniejące kombinacje panujące w danej epoce historycznej.

Morawski wyodrębnia dwa rodzaje ocen. Pierwsza, udzielając odpowiedzi na pytanie, czym jest dzieło sztuki, dotyczy tego, co stanowi konstytutywne cechy wszelkich wartości artystycznych. Jest to ocena fundamentalna. Kryterium jej stanowią konstancy pola estetycznego. Na ocenie tej nadbudowuje się drugi rodzaj – oceny wtórne. Kryterium do ich formułowania są racje estetyczne i pozaestetyczne.

Przejdźmy do charakterystyki oceny fundamentalnej. Stanowi ona końcowy proces wartościowania artystycznego. Istotne w prezentowanej teorii jest to, że to nie oceny wymagają wartości, ale wartości prowadzą do ocen. Dystynkcja ta unieważnia konieczność formułowania warunków postawy oceniającej, a także eliminuje oceny, które nie mają związku z wartością. Konsekwencją tego stanowiska jest przyjęcie warunków gwarantujących spełnienie „pełnego procesu aksjologicznego”, czyli przebycie określonej drogi, której poszczególne etapy wypełniają to, co Morawski rozumie przez poprawność oceny. Początek formowania się sądu oceniającego „to znajdowanie wartości najpierw na drodze prerefleksyjnej, poprzez reakcje sensualno-emojonalne, poprzez ożywienie wyobraźni i intuicji, a dopiero w fazie wtórnej racjonalizacja tego doświadczenia i jego werbalizacja w postaci zdania-sądu o danym zjawisku (czy danym układzie)”⁵³. Ocena ta oczywiście może być formułowana na podstawie sądu estetycznego porównawczego, w którym drogę wytycza praca intelektualna nad istniejącymi ocenami. Jeżeli zaś jest to nowe dzieło sztuki, pozostaje

⁵³ Ibid., s. 23.

trafienie w jakości wartościowe (*haecceitas*). Należy jednak zastrzec po raz wtóry za Morawskim, że to nie ocena powołuje do życia wartości, ale wprost przeciwnie. Nawet wtedy, gdy mamy do czynienia z „przewartościowywaniem wartości”. To – jak uzasadnia Morawski – najpierw jakości artystycznie wartościowe w formie niewerbalnej zostały uświadomione jako walentne, a następnie stały się podstawą do nadbudowania się na nich wartości artystycznej, która wyrażana jest w formie dyskursywnej. Wynika z tego, iż oceny fundamentalne podlegają analogicznym fluktuacjom jak konstytutywne wartości artystyczne i analogicznie jak tamtym właściwe są im pewne inwarianty.

Oceny wtórne, utworzone na ocenie fundamentalnej, występują w dwóch odmianach. Pierwszą odmianę Morawski nazywa ocenami określającymi wartość, udzielającymi odpowiedzi na pytanie, w jaki to szczególny sposób dzieła sztuki są dobre, cenne. Druga odmiana ocen wtórnych to oceny hierarchizujące. Tu decyduje się o tym, jakie dzieła sztuki i z jakich powodów są lepsze, cenniejsze od innych. Czego dotyczą tak wyodrębnione oceny wtórne? Morawski przedmiotem ocen czyni właściwości dzieła sztuki. „Oceny wtórne skupione są na takich – dla przykładu – właściwościach, jak przejrzystość lub zawilość komunikacyjna dzieł sztuki, ich ścisły związek z panującymi wzorcami estetycznymi, moralnymi, politycznymi itp. Bądź burzenie owych wzorców, doskonałość warsztatowo-techniczna, bądź lekceważenie maestrii na rzecz wizji oryginalnej, umacnianie rygorów akademickich, uwarunkowanym danym sposobem nauczania artystycznego, bądź rozluźnienia ich aż po fakt zamazywania granic między artystą wyuczonym (*métier*) a artystą amatorem itd.”⁵⁴

Właściwości te mają charakter aksjologiczny, gdyż funkcjonują w polu wartości właściwych dla danej epoki i danego społeczeństwa. Ocenianie ich, na co zwraca uwagę Morawski, może odbywać się z punktu widzenia właściwości immanentnych dzieła sztuki albo instrumentalnie, przez konfrontowanie ich z nadrzędnymi zadaniami sztuki. Będzie tu w grę wchodziła zgodność dzieła sztuki z przyjętymi zasadami religijnymi, ideologicznymi, światopoglądowymi itd. Skoro wiemy, czego mają dotyczyć oceny wtórne, należy ustalić kryteria (argumenty), stanowiące podstawę tych ocen. Morawski dzieli te argu-

⁵⁴ Ibid., s. 25.

menty na dwie zasadnicze grupy. Pierwsza obejmuje racje estetyczne wynikające z przyjętych poglądów estetycznych, uzgodnione z wyznawanym światopoglądem i w nim zakorzenione. Gdy racje te dominują w ocenach wtórnych, mamy do czynienia z ocenami właściwymi – w skrajnym przypadku z formalizmem. Gdy racje pozaestetyczne dominują w ocenie, nie mamy do czynienia z ocenami właściwymi, a w skrajnym przypadku można mówić o utylityzmie. Ta przejrzysta typologia zwraca uwagę na obszar ustawicznego sporu wykraczającego z natury swojej poza aksjologię. Tam bowiem, gdzie podejmujemy się hierarchizacji, zmuszeni jesteśmy uzasadnić swoje wybory. Samoświadomość aksjologiczna odwołuje się do argumentów spoza repertuaru tego obszaru wiedzy. Posiłkujemy się racjami światopoglądowymi, uzasadniamy wybory przesłankami ideologicznymi, religijnymi itd. Czynimy tak, opowiadając się w hierarchizacji dzieł sztuki za wartościami, które są swoiste, autonomiczne, lub też przeciwnie – za wartościami heteronomicznymi. Czy można łączyć ze sobą oba te aspekty procesu wartościowania i przyjąć z pełną pokorą aporie wynikające z tego stanowiska? Batalia w tej kwestii wcale nie dobiegła końca, a ożywia się szczególnie, gdy oceny fundamentalne podlegają modyfikacjom. Wtedy z pełną jaskrawością uświadamiany jest fakt, iż „kryteria oceny [...] są wciągnięte w kontrowersje ideologiczne, jedynym neutralnym zabiegiem w tym kontekście badawczym jest uprzytomnienie sobie tego faktu”⁵⁵.

Podsumowanie

Teorię wartości artystycznych (estetycznych) Morawskiego można określić mianem konsekwentnie historyczno-kulturowej. Wynika ona w sposób zasadniczy z przyjęcia założenia o historycznym kształtowaniu się świadomości estetycznej. Z tego wyprowadza się umiejętności gatunku ludzkiego artykułowania sądów, ocen i hierarchizowania przedmiotów artystycznych. Stan obecny jest możliwy do poznawczej eksplanacji jedynie poprzez uchwycenie podstawowych struktur tworzonych w historycznym rozwoju gatunkowym. Te struktury w wymiarze historycznym (diachronicznym) i poszczególnych

⁵⁵ Ibid., s. 27.

epok (synchronicznym) tworzą struktury coraz wyższego rzędu, wchodzące we wzajemne relacje. Teoria ta charakteryzuje się również relacjonizmem, który osadzony jest w genetyczno-funkcjonalnym sposobie traktowania wartości artystycznych (estetycznych).⁵⁶

Dla Morawskiego wartość artystyczna (estetyczna) jest efektem relacji pomiędzy przedmiotem estetycznie walentnym a podmiotem, który jest wrażliwy lub nie na te jakości, co wiąże się z rozwojem jego świadomości estetycznej. Percepcja istniejących jakości walentnych jest wybiórcza. Wrażliwość na jedne, a brak reakcji na inne wiąże się z poziomem rozwoju świadomości gatunkowej i jednostkowej, z koniunkturą wynikającą z aktualnie obowiązującego paradygmatu estetycznego, z racjami przyjętych rozstrzygnięć natury filozoficznej i światopoglądowej oraz ze specyfiką kręgu kulturowego, w którym jesteśmy osadzeni. Tak więc w jedne jakości walentne trafiamy, inne są potencjalne – pozostają do odkrycia. Sama zaś wartość artystyczna (estetyczna) jest wewnętrznie złożoną strukturą. U podstaw jej znajdują się wartości protoartystyczne, wynikające ze sprawności warsztatowej – są one niezbędne, ale nie decydują o charakterze swoistym dzieła sztuki. Dzięki nim pojawiają się jakości artystycznie walentne, tworzące fundament tego, co jest wymiarem estetycznym każdego dzieła sztuki. Morawski mówi o jakościach formalnych, ekspresyjnych i mimetycznych. To, że są one możliwe, bierze się z odpowiadających im sprawności warsztatowych artysty w danym gatunku, rodzaju, stylu i kierunku sztuki, bierze się z umiejętności ich łączenia i tworzenia struktur wyższego rzędu. Dopiero jakości artystyczne, wchodząc z sobą w relacje wynikające z zestroju i harmonii, dają możliwość pojawienia się nadrzędnych wartości artystycznych, takich jak wzniosłość, piękno, tragizm, realizm itd.

Sztuka, według Morawskiego, to nie tylko pochod ustawicznie zmieniających się stylów, kierunków, prądów artystycznych w poszczególnych epokach i kręgach kulturowych oraz odpowiadające im,

⁵⁶ Morawskiego teoria wartości artystycznych jest ściśle związana z rozstrzygnięciami, które nie stanowią tutaj przedmiotu zainteresowania. Wiążą się one z powojenną myślą strukturalistyczno-postrukturalistyczną i modernistyczno-postmodernistyczną, której podstawowy zrąb kształtował się we Francji. W publikacjach Morawskiego znajdujemy zapożyczenia, odwołania lub polemikę z podstawowymi etapami rozwoju tej myśli.

zmieniające się jakości artystycznie walentne, pojawiające się na giełdzie i przeżywające swoją bessę lub hossę. W tym skrzącym się różnorodnością i zmiennością festynie można dostrzec pewne elementy stałe podlegające odkrywaniu w jednostkowym i pokoleniowym wymiarze. Morawski nazywa je inwariantami, czyli niezmiennikami. Wiąże je z interpretacją właściwości biopsychicznych człowieka. Jesteśmy wrażliwi na sprawność techniczną, wirtuozerię, na formę artystyczną i ekspresję. Tu dokonuje się ciągła edukacja jednostkowa i pokoleniowa w kontakcie z przedmiotami estetycznie walentnymi. To jest punkt centralny pola estetycznego, wokół którego kształtują się inwarianty paradygmatyczne odpowiadające poszczególnym odmianom sztuki. Owe paradygmaty pełnią funkcję „muzeum wyobraźni” ludzkości. Każdy z nich albo będzie, albo jest, albo był w owym muzeum.

W propozycji swojej Morawski podejmuje wysiłek określenia się wobec fundamentalnego sporu w estetyce pomiędzy stanowiskami obiektywistycznymi a subiektywistycznymi, pomiędzy stanowiskami absolutystycznymi a relatywistycznymi. Spór obiektywistów z subiektywistami zasada się na sposobie rozstrzygnięcia pytania: *Czy wartość estetyczna jest własnością przedmiotu, czy zostaje nadana przez podmiot?* W stanowiskach absolutystycznych ścierających się ze stanowiskami relatywistycznymi odmienne rozstrzygnięcia dotyczą tego, czy wartość estetyczna jest cechą własną przedmiotu, czy też wartość estetyczna jest względna, zależy bądź od podmiotu, bądź od kontekstu społeczno-kulturowego, bądź od kontekstu historycznego. W tak określonym polu problemowym Morawski opowiada się za obiektywistami (posługuje się kategorią sądu intersubiektywnego) i stosuje relacjonizm, wyraźnie odcinając się od relatywizmu.

Istotną kwestią omawianej teorii jest sprowadzenie wartości estetycznych do wartości artystycznych sztuki. W takim stanowisku przyjmuje się prymarność wartościowania dzieła sztuki ze względu na przeżycie estetyczne. Poza tym wartości artystyczne to pojęcie węższe, bo odnoszące się tylko do przedmiotów artystycznych. Pojęciem szerszym są wartości estetyczne, które właściwie istnieją dzięki tym pierwszym. Oddzielenie wartości artystycznych od estetycznych, jak sądzę, przekreśliłoby wewnętrzną koherencję teorii. Konsekwencją tej decyzji – w sumie ratującą teorię – jest dwuznaczny stosunek Morawskiego do współczesnych zjawisk artystycznych neoawangardy i postmodernizmu. B. Dziemidok charakteryzuje to

następująco: „Z jednej strony opowiada się po stronie neoawangardy kwestionującej estetyczny paradygmat tradycyjnej sztuki [...]. Z drugiej jednak strony nie umie «oderwać się od estetyki całkowicie, gdyż nie wykształcone zostały kategorie nowe i korespondująca z nimi nowa skoordynowana wiedza»⁵⁷. W ten wewnętrznie sprzeczny sposób neoawangarda jest poznawana i oceniana.

Morawski na początku lat siedemdziesiątych stwierdził, że wobec umacniania się neoawangardy i słabnięcia znaczenia sztuki zaproponowana teoria traci swoją siłę sprawczą wyjaśniania, czym jest dzieło sztuki i jego konstytutywne wartości. Traktuje ją zatem jako jeden z możliwych paradygmatów filozofii sztuki, którego „koniunktura” maleje. „Wobec antysztuki kluczowe kategorie estetyczne – tak jak *techné*, forma, ekspresja, przeżycie swoistego rodzaju, zwane bezinteresowną kontemplacją, czy *katharsis* – okazuje się zawodne albo zgoła niepotrzebne. Jeśli nie sztuka, to jaka inna klasa przedmiotów miałaby wyznaczyć konstytutywny status tej dyscypliny?”⁵⁸ Podejmuje decyzję radykalną, ale w konsekwencji ratującą tę konstrukcję. Zabieg polega na zawieszeniu propozycji, a nie jej falsyfikacji.

Morawski stwierdza zmianę przedmiotu estetyki – dzisiaj to nie wartości z kryteriami i hierarchią ocen, ale to, co zawiera się w pojęciu *pojetyki*.⁵⁹ Zmiana „koniunktury” z wartości artystycznych na pojęcie twórcy, twórczości, dzieła sztuki i odbiorcy wyznacza nowy horyzont zainteresowań. Fundamentem, zarówno teraz jak i poprzednio, są argumenty natury empirystycznej. Tak się zmienia przedmiot poznania i jeżeli chce się kontynuować uprawianą naukę, należy podążać za dokonującymi się przeobrażeniami: „W Polsce byłem na pewno pierwszym z profesjonalnych filozofów, który zdał sobie sprawę, że kategorie estetyczne zostały w radykalny sposób zakwestionowane i że z trudem ogromnym można je stosować wobec przejawów antysztuki [...] pozwoliły mi gruntownie zmienić stosunek do akademickiej estetyki, której sam byłem przedstawicielem [...]. Znamiennym rysem [tej nowej postawy] była [...] autokrytyczna refleksja

⁵⁷ B. Dziemidok, „O potrzebie odróżnienia artystycznego i estetycznego wartościowania sztuki”, w: *Primum Philosopharum...*, op. cit., s. 73.

⁵⁸ S. Morawski, „O krytycznym stanie estetyki”, w: *Na zakręcie...*, op. cit., s. 354.

⁵⁹ *Ibid.*, s. 357.

nad podstawowym sensem estetyki, nad jej stosunkiem do sztuki i w końcu nad możliwością przetrwania jednej i drugiej”⁶⁰.

Refleksję musi wzbudzać również fakt, iż Morawski, uważając słusznie, że neoawangarda kwestionuje paradygmat estetyczny sztuki tradycyjnej, jednocześnie uznaje neoawangardę za główny nurt sztuki współczesnej i sprowadza wartości artystyczne do wartości estetycznych, a przy analizowaniu wartości sztuki neoawangardowej stosuje tradycyjne kategorie estetyczne.

Stefan Morawski, najwybitniejszy aktualnie polski estetyk i jeden z najwybitniejszych żyjących reprezentantów tej dyscypliny wiedzy na świecie, wzbudza szacunek swoją niespotykaną erudycją i niekwestionowanym dorobkiem naukowym. Do jego największych osiągnięć należy zaliczyć: twórczą recepcję w środowisku polskich marksistów teorii estetycznej Romana Ingardena, zaproponowanie oryginalnej i w pełni prawomocnej teorii wartości estetycznej, krytyczne rozwinięcie marksistowskiej myśli o estetyce, stworzenie na podstawie zmodyfikowanej teorii awangardy teorii neoawangardy oraz podjęcie kompetentnej i twórczej krytyki zjawiska postmodernizmu w kulturze, filozofii i sztuce. Jest estetykiem uprawiającym tę dziedzinę wiedzy w sposób zaangażowany: dysponujący głęboką samoświadomością, prezentujący własny punkt widzenia wraz z argumentacją, która jest efektem krytycznej recepcji poglądów w danej kwestii i, co najistotniejsze, nie uchylający się przed wymierzaniem sprawiedliwości czasom, w którym przyszło mu żyć. To człowiek traktujący życie jako zadanie i pasję: nie godzący się z hedonizmem, permissywizmem i konsumpcjonizmem, żywo reagujący na zmienność i różnorodność kulturową świata, czego efektem jest wielowymiarowe jego rozumienie.

Piotr J. Przybysz

⁶⁰ Ibid., s. 352.