

 <https://orcid.org/0000-0002-6743-2938>

Piotr J. Przybysz

Uniwersytet Gdański

e-mail: piotr.przybysz@ug.edu.pl

FENOMENOLOGIA, FILM I AWANGARDA. O INSPIRACJACH STEFANA MORAWSKIEGO*

Phenomenology, Film and the Avant-garde. The Inspirations of Stefan Morawski

Abstract: The article addresses three key issues that are presented in the section of the “Cultural Studies Review” dedicated to the 100th anniversary of the birth of Professor Stefan Morawski. Firstly, the issue of the relationship between Stefan Morawski and Roman Ingarden and his environment, where I draw attention to the role of Roman Ingarden’s phenomenology in building an independent position in Morawski’s aesthetics/philosophy of art. Secondly, in reconstructing Morawski’s aesthetic views on the basis of published film reviews and on the basis of his reflections on film criticism and artistic meta-criticism, I pay attention to the axiological context of the hierarchisation of works of art, which is the basis of this review. Thirdly, I present basic findings on avant-garde and neo-avant-garde art, as well as on avant-garde theory. This provides an opportunity to better recognise what Morawski’s diagnosis of continuity and severance in the historical development of art was in this area. The above three issues are preceded by biographical information, which is continued in the rest of the text. In this way, Morawski’s choices and changes of interests become more understandable and fraught with consequences.

Keywords: Stefan Morawski, Roman Ingarden, film, axiology, avant-garde art, neo-avant-garde art, avant-garde theory

W tym roku obchodzimy setną rocznicę urodzin prof. Stefana Morawskiego. W oddawanym w ręce Czytelników numerze „Przeglądu Kulturoznawczego” wyodrębniono specjalny dział poświęcony problematyce podejmowanej przez Profesora, wybitnego filozofa kultury, filozofa sztuki, estetyka, historyka myśli estetycznej i krytyka sztuki. W tym numerze autorzy tekstów poruszają trzy istotne zagadnienia.

* W artykule częściowo wykorzystano materiały biograficzne, które wcześniej zostały opublikowane w: P.J. Przybysz, *Stefana Morawskiego droga do uprawiania estetyki/filozofii sztuki. Podstawowe ustalenia* (cz. 1), „Colloquium” 2021, nr 2, s. 123–136.

Po pierwsze, zagadnienie relacji łączących Stefana Morawskiego z Romanem Ingardenem i środowiskiem wokół niego skupionym; tu głównym źródłem informacji jest korespondencja przechowywana w Cyfrowym Archiwum Romana Ingardena. Po drugie, problem rekonstrukcji poglądów estetycznych Morawskiego na podstawie opublikowanych recenzji filmowych i na podstawie jego rozważań dotyczących krytyki filmowej i metakrytyki artystycznej. Po trzecie, będzie to próba udzielenia odpowiedzi na pytanie, w jakim stopniu diagnozy Morawskiego dotyczące zerwania i ciągłości w historycznym rozwoju sztuki, występujące jego zdaniem w sztuce awangardowej i neoawangardowej, są aktualne i zasadne.

1. Na początku drogi

Stefan Morawski [Rosenbaum]¹ urodził się w Krakowie 20 października 1921 roku, a zmarł w Warszawie 2 grudnia 2004 roku. Jest autorem około 1200 publikacji. Najważniejsze prace Morawskiego to: *Rozwój myśli estetycznej od Herdera do Heinego* (1957), *Studia z historii myśli estetycznej XVIII i XIX wieku* (1961), *Absolut i forma. Studium o egzystencjalistycznej estetyce André Malraux* (1966), *O przedmiocie i metodzie estetyki* (1973), *Inquiries into the Fundamentals of Aesthetics* (1974), *Na zakręcie: od sztuki do po-sztuki* (1985), *Główne nurty estetyki XX wieku. Zarys syntetyczny* (1992), *The Troubles with Postmodernism* (1996), *Niewdzięczne rysowanie mapy... O postmodernie(izmie) i kryzysie kultury* (1999)².

W trakcie II wojny światowej Morawski, po ucieczce z getta, studiował medycynę i filozofię, ponadto brał czynny udział w powstaniu warszawskim, w którym zginął jego młodszy brat Jerzy. Z czterdziestoosobowej rodziny z Holocaustu ocalało jedynie sześć osób. W 1945 roku, po zakończeniu wojny, powrócił do rodzinnego Krakowa. Spędził tutaj ponad siedem lat bardzo aktywnego życia. Był to zdecydowanie inny świat niż ten, który opuścił przed wybuchem wojny. Morawski tak to ujmuje: „Trzeba było urządzić sobie egzystencję samemu. Od korzeni – według własnych sił, możliwości i zamiarów, na gruzach rzeczywistości,

¹ Na podstawie Protokoll Jüdische Gemeinde Krakau (ul. Skawińskiego nr 2 w Krakowie) z dnia 9 sierpnia 1940 r., przesłanego mi przez Panią Martę Janiszewską-Stefanek z Żydowskiego Instytutu Historii, mogłem jednoznacznie rozstrzygnąć pisownię pierwotnego nazwiska profesora Morawskiego. Morawski zmienił nazwisko w czasie okupacji.

² S. Morawski, *Rozwój myśli estetycznej od Herdera do Heinego*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1957; idem, *Studia z historii myśli estetycznej XVIII i XIX wieku*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1961; idem, *Absolut i forma. Studium o egzystencjalistycznej estetyce André Malraux*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1966; idem, *O przedmiocie i metodzie estetyki*, Książka i Wiedza, Warszawa 1973; idem, *Inquiries into the Fundamentals of Aesthetics*, Massachusetts Institute of Technology Press, Cambridge [1974]; idem, *Na zakręcie: od sztuki do po-sztuki*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1985; idem, *Główne nurty estetyki XX wieku. Zarys syntetyczny*, Wydawnictwo „Wiedza o Kulturze”, Wrocław 1992; idem, *The Troubles with Postmodernism*, Routledge, London 1996; *Niewdzięczne rysowanie mapy... O postmodernie(izmie) i kryzysie kultury*, Uniwersytet Mikołaja Kopernika, Toruń 1999.

która była nie do odbudowania”³. Tutaj też najprawdopodobniej podjął decyzję, że praca naukowo-dydaktyczna będzie jego sposobem na życie. Plan ten realizował w imponującym tempie. Najpierw obronił pracę magisterską noszącą tytuł *Intuicja a intelekt u Bergsona i Russella* i 11 września 1945 roku uzyskał tytuł magistra nadany uchwałą Rady Wydziału Humanistycznego Uniwersytetu Warszawskiego⁴. Promotorem pracy był prof. Władysław Tatarkiewicz. W roku akademickim 1945/46 podjął obowiązki asystenta bezpłatnego przy Katedrze Historii Filozofii na Wydziale Humanistycznym Uniwersytetu Jagiellońskiego. Ponadto, w związku z wyjazdem prof. Tatarkiewicza na zaproszenie do Francji, został poproszony o poprowadzenie zajęć ze studentami Uniwersytetu Warszawskiego – to właściwie moment, w którym los pchnął go w kierunku estetyki. „Wezwał mnie i rzekł [Tatarkiewicz – przyp. P.J.P.]: «Będzie Pan za mnie prowadził zajęcia estetyczne»”⁵. Po niespełna dwóch latach (w 1947 r.) Morawski obronił doktorat, a promocja doktorska odbyła się 18 lutego 1948 roku na Wydziale Humanistycznym Uniwersytetu Warszawskiego. Praca *O koncepcji Edmunda Burke’a na tle XVIII-wiecznej estetyki angielskiej*, której promotorem był prof. Tatarkiewicz, w dużym stopniu powstała podczas pobytu na Wydziale Sztuk Pięknych Uniwersytetu w Sheffield w Anglii w roku akademickim 1946/47.

Ten czas, co wydaje się nieprawdopodobne, dodatkowo wypełniło uważne śledzenie dokonań ówczesnej produkcji filmowej. Morawski bardzo intensywnie zajmował się recenzją filmową od 1949 do 1956 roku⁶. Nie znaczy to, że później ich nie pisywał, ale *gros* powstało właśnie w tym okresie (np. w 1949 r. – 56 recenzji, w 1950 – 32, a w 1951 – 41). Efektem tego były wypracowane podstawy krytyki dzieła filmowego, którego rdzeniem są rozstrzygnięcia aksjologiczne w obszarze sztuki.

W latach akademickich 1950/51 i 1951/52 do tych obowiązków dołączyło prowadzenie zajęć w Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie. W 1951 roku został mianowany adiunktem w Katedrze Podstaw Marksizmu-Leninizmu Uniwersytetu Jagiellońskiego. Systematycznie więc piął się po kolejnych szczeblach akademickiej kariery. Jednak to, do czego dążył, w nikłym stopniu nosiło cechy pracy naukowej, bardziej wynikało z wyznawanej wiary. Dowodem na to jest napisany przez Morawskiego skrypt *Szkice z podstawowych zagadnień estetyki marksistowskiej*. Morawski na początku

³ S. Morawski, *Kto-m zacz?* [w:] M. Turski (red.), *Losy żydowskie: świadectwo żywych*, Stowarzyszenie Żydów Kombatantów i Poszkodowanych w II Wojnie Światowej, [Agencja Wydawnicza „Tu”], Warszawa 1996, s. 106.

⁴ Informacje dotyczące zdobytych stopni i tytułów naukowych, zajmowanych stanowisk oraz miejsc zatrudnienia czerpię z dokumentów udostępnionych mi przez profesora Morawskiego.

⁵ S. Morawski, *Ukąszenia i przeciwtoksyny albo omamy i ocucenie* [w:] T. Porada (red.), *Stefan Morawski – szkic do portretu. Materiały z okazji jubileuszu 60-lecia*, Polskie Towarzystwo Filozoficzne, Uniwersytet Łódzki, Galeria Art Forum, Łódź 1984, s. 14.

⁶ W tym czasie systematycznie pojawiały się recenzje Stefana Morawskiego, m.in. w „Gazecie Krakowskiej” – prowadził tam rubrykę, która w 1949 r. nosiła tytuł *Na taśmie filmowej*, a od 1950 r. *Z ekranu*.

lat 80. minionego wieku w ten sposób wyjaśniał to i oceniał: „Tak oto nieświadom swych pomyłek i sprzeczności myślowych zamieniłem marksizm w ewangelię”⁷. To, co wydarzyło się po wydaniu drugiej wersji owego skryptu, należy traktować jako szczęśliwe „ocucenie” 32-letniego późniejszego profesora. Morawski takie ocucenie po raz drugi przeżyje w 1968 roku na Uniwersytecie Warszawskim. 6 lipca 1952 roku w „Trybunie Ludu” ukazała się krytyczna recenzja Jadwigi Siekierskiej poświęcona jego pracy pod znamienym tytułem *Przeciwko wulgaryzacji*. Siekierska zarzuca, że praca nie ma charakteru naukowego, z czym należy się zgodzić. Ponadto, co filozofa musiało szczególnie dotknąć, to zarzut, że psuje młodzież, gdyż „praca (...) znalazła się w rękę naszej studiującej młodzieży jako podręcznik, to główny powód do prawdziwego niepokoju”⁸. Po latach tak to wspominał:

Dzisiaj patrzę na to wydarzenie jako moment względnego ocucenia chorej świadomości (...). Usunięto mnie z Uniwersytetu Jagiellońskiego. Nagle, z dnia na dzień, krakowskie środowisko naukowe uważające mnie za jednego z czołowych ideologów marksistowskich, uznało, że jestem bardzo złym marksistą. (...) Przeniesiono mnie do Warszawy⁹.

Od 1 grudnia 1952 roku został zatrudniony w Państwowym Instytucie Sztuki w Warszawie jako samodzielny pracownik naukowy. Tak rozpoczął się nowy etap w jego życiu, w którym skoncentrował się na historii estetyki, czego owocem były między innymi książki: *Program sztuki narodowej w krytyce i teorii artystycznej lat 1830–1860* (1955), *Rozwój myśli estetycznej od Herdera do Heinego* (1957)¹⁰ oraz wspólnie z Elżbietą Grabską antologia *Myśli o sztuce w okresie romantyzmu* (1961), a także *Studia z historii myśli estetycznej XVIII i XIX wieku* (1961).

2. Inspiracje Ingardenowskie

Można przypuszczać, że doświadczenia zgromadzone w związku z krytyką wokół *Szkiców z podstawowych zagadnień estetyki marksistowskiej* i uzyskanie w 1955 roku tytułu docenta¹¹, a ponadto podjęcie pracy, od 1956 roku, w Katedrze Estetyki Uniwersytetu Warszawskiego kierowanej przez prof. Władysława Tatarkiewicza, sprowokowały pytanie o własne stanowisko w estetyce/filozofii sztuki¹². Morawski

⁷ S. Morawski, *Ukąszenia i przeciwtoksyny...*, op. cit., s. 15–16.

⁸ J. Siekierska, *Przeciwko wulgaryzacji*, „Trybuna Ludu”, 6.07.1952.

⁹ S. Morawski, *Ukąszenia i przeciwtoksyny...*, op. cit., s. 16. Stefan Morawski, podobnie jak Zygmunt Bauman, nie podążył drogą „rewizjonisty” Leszka Kołakowskiego; taką klasyfikacją posługuje się Magdalena Środa. Zob. M. Środa, *Więcej niż jeden Bauman*, „Książki” 2021, nr 1, s. 10–11.

¹⁰ S. Morawski, *Rozwój myśli estetycznej od Herdera do Heinego*, op. cit.

¹¹ W dniu 24 czerwca 1955 r. Centralna Komisja Kwalifikacyjna dla Pracowników Nauki przyznała tytuł naukowy docenta [dokument przyznający tytuł naukowy – zbiory własne P.J.P].

¹² W latach 1957–1959 prof. Morawski pełnił funkcję prodziekana Wydziału Filozoficznego Uniwersytetu Warszawskiego, a w latach 1966–1968 dziekana tegoż wydziału. W 1962 r. objął katedrę estetyki Uniwersytetu Warszawskiego, którą kierował do roku 1968. W latach 1962–1968 prowadził

podjął to wyzwanie, między innymi konfrontując się z filozofią i estetyką Romana Ingardena.

Pierwsze kontakty z Romanem Ingardenem miały miejsce w trakcie jego ponad siedmioletniego pobytu w Krakowie. Z tego okresu zachowała się opinia Ingardena na temat „kwalifikacji naukowych p. Dr Stefana Morawskiego”¹³. Ingarden stwierdza:

(...) znajomość moja umysłowości i dorobku naukowego p. Morawskiego ogranicza się do luźnych i stosunkowo nielicznych kontaktów osobistych i do jednego odczytu wygłoszonego przez p. M. w krakowskim Towarzystwie Filozoficznym. Opinia moja musi być w tych warunkach oparta na powierzchownych obserwacjach i może być jednostronna¹⁴.

Ta dość powierzchowna wówczas znajomość pozwala na sformułowanie zaskakująco pozytywnej opinii. Ingarden pisze:

Odniosłem wrażenie, że Dr Morawski odznacza się nieprzeciętnymi zdolnościami i dość znaczną jasnością myślenia i wykładu a także sporym zasobem wiedzy w zakresie estetyki. (...) p. Morawski ma dar jasnego i przystępnego wykładu¹⁵.

Ingarden, który był w tym czasie uznanym filozofem w kraju i za granicą (dzieliła ich różnica 28 lat), młodemu wyznawcy marksizmu na pewno imponował rzetelnością warsztatową, precyzją analityczną, wyobraźnią intelektualną i głęboką erudycją.

Morawski pracę nad własnym stanowiskiem prowadził w trzech po sobie następujących etapach, które wzajemnie się znosząc, jednocześnie się uzupełniały. Pierwszy to poznanie i zrozumienie poglądów odgrywających istotną rolę we własnych rozstrzygnięciach. Następny etap to krytyka poglądów kluczowych oraz zbieżnych z tworzoną teorią. Trzeci, wynikający z dwóch poprzednich, to budowanie własnego stanowiska zarówno w obszarze estetyki/filozofii sztuki, które to stanowisko poddawał krytyce i modyfikacjom w kolejnych sporach i polemikach. Tak więc własnego stanowiska, przy takim sposobie jego uprawiania, nie osiągał w sposób ostateczny i absolutny, właściwie cel był *in statu nascendi*. Nie dziwi w związku z tym, że sposobem na rozumiejące przyswojenie sobie ważnych rozstrzygnięć z obszaru filozofii, filozofii kultury, estetyki filozoficznej, historii i teorii sztuki było między innymi publikowanie recenzji. Morawski w analogiczny sposób konfrontował się z fenomenologią, a w niej z estetyką Romana Ingardena.

Okres 1956–1968 dla Morawskiego jest najbardziej twórczy w dziedzinie estetyki/filozofii sztuki, tworzy on zręby swojej teorii estetycznej. Pracuje nad książkami

przy Instytucie Filozofii i Socjologii PAN ogólnopolskie konwersatorium estetyczne dla doktorantów i doktorów [na podstawie maszynopisu sporządzonego przez Stefana Morawskiego – zbiory własne P.J.P.].

¹³ Korzystam z opinii Romana Ingardena nt. dra Stefana Morawskiego z dnia 30 listopada 1948 r. udostępnionej mi przez Archiwum Uniwersytetu Jagiellońskiego.

¹⁴ Ibidem.

¹⁵ Ibidem.

Między tradycją a wizją przyszłości (1964)¹⁶ oraz *Absolut i forma. Studium o egzystencjalistycznej estetyce André Malraux* (1966)¹⁷. W tym okresie powstaje cykl artykułów, które w nieznacznie zmienionej postaci tworzą zasadniczą część książki *Inquiries into the Fundamentals of Aesthetics* (1974)¹⁸. Od 1956 do 1969 roku Morawski opublikował około 58 recenzji książek, czasopism i artykułów¹⁹. Chodziło głównie o sprawdzenie wagi własnych rozstrzygnięć i argumentacji w konfrontacji z konkurencyjnymi bądź przeciwnymi stanowiskami. Sytuacja analogiczna wiązała się z fenomenologią Romana Ingardena²⁰. Tutaj wykrystalizowały się zasadnicze problemy, które wymagają zadawania pytań i poszukiwania trafnych odpowiedzi. Morawski wysoko cenił rozstrzygnięcia Ingardena, dlatego podjął z nimi polemikę. Ingarden, zdaniem Morawskiego, należał do badaczy prawdziwie oryginalnych i samodzielnych, którzy „dają własną wizję rzeczywistości”, w przeciwieństwie do erudytów, którzy przeważnie są świetnymi wykładowcami, lub w przeciwieństwie do interpretatorów, którzy w wąskich wycinkach wiedzy posuwają ją do przodu²¹. Oczywiście bycie oryginalnym badaczem nie przekreśla bycia bardzo dobrym dydaktykiem. Morawski sytuował Ingardena na szczycie hierarchii, dlatego że był on filozofem „nie z zawodu, lecz przede wszystkim z powołania, nie uczonym trawestującym rozwiązania innych czy też żmudnie zbierającym i sprawnie organizującym cudze wyniki poznawcze, lecz tym badaczem, który otwiera horyzonty dotąd nieodkryte”²². Filozofię, której Ingarden był wierny, Morawski oceniał jako reakcję na scjentyzm XIX-wieczny, gdzie kwestionowano sprowadzanie wiedzy o świecie do

¹⁶ S. Morawski, *Między tradycją a wizją przyszłości*, Książka i Wiedza, Warszawa 1964.

¹⁷ Idem, *Absolut i forma*, op. cit.

¹⁸ Idem, *Inquiries into the Fundamentals of Aesthetics*, op. cit.

¹⁹ Recenzje dotyczyły też osób związanych z prof. Romanem Ingardenem. Zob. S. Morawski, *Przedmiot i metoda estetyki* [rozszerzona rec. książki: J. Gałęcki, *Problematyka estetyki*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1962, ss. 198], „Studia Filozoficzne” 1963, nr 3–4, s. 175–205; idem, *Janina Makota o klasyfikacji sztuk pięknych. Z badań nad estetyką współczesną* [rec. książki: J. Makota, *O klasyfikacji sztuk pięknych. Z badań nad estetyką współczesną*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1964, ss. 284], „Studia Estetyczne” 1965, t. II, s. 335–345.

²⁰ Do podstawowych publikacji poświęconych filozofii i estetyce Romana Ingardena zaliczam: S. Morawski, *Estetyczne królestwo Ingardena*, „Nowa Kultura” 1958, nr 27, s. 8–11; idem, *Estetyczne królestwo Ingardena. Sprostowanie*, „Nowa Kultura” 1958, nr 28, s. 7; idem, *Ingardenowska koncepcja sztuki filmowej*, „Kwartalnik Filmowy” 1958, nr 4, s. 17–32; idem, *Przedmiot i metoda estetyki*, op. cit.; idem, *Roman Ingarden*, „Współczesność” 1970, nr 15, s. 4; idem, *Szkola stawiania pytań*, cz. 1, „Studia Estetyczne” 1970, t. VII, s. 261–282; idem, *Szkola stawiania pytań*, cz. 2, „Studia Estetyczne” 1971, t. VIII, s. 243–256; idem, *Eine Schule des Fragens zu R. Ingardens Buch. Erlebnis-Werk-Wert*, „Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft” 1974, nr XIX (2), s. 143–158; idem, *On Ingarden's Selection Paper in Aesthetics*, „Canadian Philosophic Review” 1986, nr VI (8), s. 383–386.

²¹ Podobną ocenę formułują uczniowie prof. R. Ingardena. Zob. L. Sosnowski, *Roman Ingarden. Portret nauczyciela* [w:] idem (red.), *Spotkania. Roman Ingarden we wspomnieniach*, Księgarnia Akademicka, Kraków 2020, s. 64.

²² S. Morawski, *Roman Ingarden*, op. cit.

dyskursywnie uporządkowanych przejawów prawidłowości psychofizjologicznych i biofizjologicznych, a ponadto przeciw relatywizmowi społeczno-historycznemu uzależniającemu wiedzę od zmiennych historyczno-kulturowych. Co prawda fenomenologia nie kwestionowała wyników w obszarze nauk szczegółowych, ale uważała je za równie wątpliwe jak poznanie potoczne, dlatego zdaniem fenomenologów to na filozofii spoczywa obowiązek dotarcia inną drogą do prawd podstawowych, które w poznaniu naukowym są nieosiągalne. Tak zorientowana filozofia ma być, zgodnie z Husserlem i Ingardenem, „wiedzą ścisłą”, której rezultatem jest poznanie pewne i obiektywne. Morawski w uprawianej przez Ingardena filozofii cenił „(...) imponujący wysiłek analityczny, ciągły powrót do tych samych tematów i wątków, ukazywanych we wciąż nowym świetle”²³. Na to, jak dla Morawskiego ważna w wybiuciu się na samodzielność była filozofia Ingardena, wskazuje trafiające w samo sedno jego stwierdzenie:

Wobec niego trzeba było się wpierw samookreślić, by zaproponować jakiegokolwiek wyniki własne (...). Z końcem lat 50-tych zaczęła się nasza korespondencja, trwająca dość długo i moje uporcezywe studiowanie jego dzieł. Wówczas dopiero zrozumiałem w pełni jego wielkość²⁴.

Morawski jednak w kwestiach zasadniczych z Ingardenem się nie zgadzał. Po pierwsze nie podzielał jego wiary w absolutną wiedzę, ukonstytuowaną w granicach operacji czysto świadomościowych. Po drugie uważał za nieprzekonujące twierdzenie, że rozważania ontologiczne jako metoda badawcza dają ostatecznie pewne podstawy poznaniu i zbliżają nas ku samym rzeczom. Uważał, że za relacjonizmem historyczno-kulturowym stoją mocniejsze argumenty:

(...) ponieważ założenia fenomenologiczne, programowo ahistoryczne, każą kulturę traktować tak samo jak uchwyconą ejdetycznie daną tu oto „materię” przedmiotową. Ja zaś nie widzę szansy, by stosując *epoché*, można było dotrzeć do tego, co stanowi o wartości w ogóle (...)²⁵.

Pomimo tego, że prace Ingardena o Berkeleyu, Bergsonie czy Brentanie programowo pozbawione były kontekstu społecznego i historycznego, Morawski twierdził, iż „(...) przekonał [Ingarden – przyp. P.J.P.] mnie jednak, że ten sposób podejścia do dziejów filozofii jest równie, choć inaczej, płodny jak tamten, gdyż ukazuje narodziny i dojrzewanie określonych idei”²⁶.

Morawski poznawał i polemizował z fenomenologią Romana Ingardena przez ponad 14 lat. Cezurę początkową tych zainteresowań wyznacza rozpoczęcie pracy w Katedrze Estetyki Uniwersytetu Warszawskiego (1956), cezurę zaś końcową stanowi rozpoczęcie pracy, po zwolnieniu z Uniwersytetu Warszawskiego (1968), w Instytucie Sztuki PAN (1970). Nie oznacza to całkowitego rozbratu z fenomenologią;

²³ Ibidem.

²⁴ Ibidem.

²⁵ Idem, *Szkola stawiania pytań*, cz. 2, op. cit., s. 253.

²⁶ Idem, *Roman Ingarden*, op. cit., s. 4.

tkwi ona głęboko w aksjologii, która została wypracowana w sporze z aksjologią między innymi Ingardena.

3. Aksjologiczny kontekst hierarchizacji dzieł sztuki

Zainteresowanie filmem i namiętne uczęszczanie do kina w powojennym Krakowie w przypadku Morawskiego zaowocowało refleksją metakrytyczną, której podstawą były rozstrzygnięcia aksjologiczne. Morawski w artykule *U podstaw krytyki filmowej* (1963)²⁷ przedstawił typologię sposobów uprawiania krytyki artystycznej (filmowej), nie wartościując jednak ich zalet/wad. Traktował je równorzędnie, gdyż każdy z nich, w zależności od zastosowanej metody, umożliwia kompetentny dostęp do dzieła sztuki. Za kluczową kwestię, z estetycznego punktu widzenia, uznał jednak wartości strukturalne (immanentne) dla prowadzenia takiej krytyki. Ponadto należy wiedzieć, co z czym można porównywać, gdy ferujemy wyroki. Skryształowane stanowisko w tej kwestii przedstawił w artykule *Zarys układu kryteriów oceny* (1965)²⁸, poprzedzonym rok wcześniej *Dialogiem o sensowności uprawiania estetyki* (1964)²⁹, w którym interlokutorem Morawskiego był Leszek Kołakowski³⁰.

Bez względu na klasę jakości, która ma stanowić podstawę kwantyfikacji, pierwszy krok dotyczy stwierdzenia występowania (lub nie) cech komplementarnych struktury artystycznej. Do tych cech Morawski zalicza: dwie cechy główne – spoisty układ jakości zmysłowo danych i ekspresywność, oraz trzy cechy dodatkowe – autonomię bytową struktury, czyli wydzielenie jej z rzeczywistości ze względu na apraktyczny charakter, elementy mimetyczne (w przypadku sztuki przedstawiającej) i elementy funkcjonalne (w przypadku sztuki użytkowej). Aby stwierdzić występowanie owych cech, należy posłużyć się kryteriami konstytuującymi wartość artystyczną (ufundowanymi na konstantach pola estetycznego), fundamentalnymi – i dlatego bezpośrednio związanymi z wartościami. Dwa główne kryteria odnosić się będą do spoistości strukturalno-formalnej i ekspresywności; trzy pozostałe określą mimesis, funkcjonalność i spoistość struktury drugiego rzędu.

²⁷ Idem, *U podstaw krytyki filmowej*, „Kwartalnik Filmowy” 1963, nr 1 (2), s. 49–50.

²⁸ Idem, *Zarys układu kryteriów oceny*, „Studia Estetyczne” 1965, t. II, s. 31–53.

²⁹ Idem, *Dialog o sensowności uprawiania estetyki*, „Studia Estetyczne” 1964, nr 1, s. 3–15.

³⁰ Należy zwrócić uwagę na tekst Morawskiego, *Ingardenowska koncepcja sztuki filmowej* (op. cit.). Nie będzie on jednak przedmiotem naszego zainteresowania, gdyż poświęcony jest przedstawieniu aktualności Ingardenowskiej koncepcji swoistości sztuki filmowej na tle współczesnej myśli dotyczącej tego zagadnienia. W sposób syntetyczny stanowisko Ingardena co do filmu jako dzieła sztuki przedstawiają: A. Helman, *Dzieło sztuki – filmowe* [w:] A.J. Nowak, L. Sosnowski (red.), *Słownik pojęć filozoficznych Romana Ingardena*, Universitas, Kraków 2001, s. 38–42; B. Stępień, *Utwór filmowy a Ingardenowa teoria filmu*, „Rocznik Filozoficzny” 1972, z. 1, s. 119–121.

Kryterium mimetyczności pojawia się wtedy, gdy ekspresywność wiąże się z przedstawieniem (pozorowaniem) realnych stanów i dyspozycji psychicznych. Mimetyczność

(...) stanowi, jeżeli w daną strukturę artystyczną wchodzi tak zwane elementy przedstawiające, jedno z trzech dodatkowych kryteriów. Pozostałe dwa to funkcjonalność, jeżeli w strukturę artystyczną wchodzi elementy użyteczności, oraz spistość struktury niejako drugiego rzędu, a mianowicie zgodność wewnętrzną bądź elementów przedstawiających (treści) i formy w przypadku sztuki przedstawiającej, bądź funkcji utylitarnej i formy w przypadku sztuki użytkowej³¹.

Kryteria te Morawski określa mianem pierwotnych, będących podstawą formułowania kryteriów ocen. W istocie chodzi o wygenerowanie pewnej puli danych – spełnionych warunków aksjologicznych w obszarze – oraz ich kwantyfikację. W obszarze jakości artystycznych można porównywać różnorodność elementów lub ich jedność; zbieżność lub rozbieżność treści z formą; zbieżność/rozbieżność funkcji z formą; a także oryginalność i nowość dzieła sztuki³². Utwór, który spełnia w sposób pełniejszy część lub całość warunków aksjologicznych, będzie lepszy od tego, który w taki sposób warunków nie spełnia. To spełnianie warunków aksjologicznych jest stopniowalne, tak jak można mówić o kwantyfikacji mimetyczności, gdyż realizm jest stopniowalny. Mamy bowiem do czynienia z utworami, które w pełni odzwierciedlają istotę przedstawianych zjawisk, ale też z takimi, które tylko w części docierają do prawdy.

Dochodzimy w tym miejscu do bardzo istotnego ustalenia dotyczącego kwantyfikowania i skalowania dzieł sztuki. Z teorii tej dają się wyprowadzić określone szeregi kwantyfikacyjne. Mianowicie jest to szereg spistości strukturalno-formalnej, szereg ekspresywności, szereg mimetyczności, szereg funkcjonalności i szereg spistości struktury drugiego rzędu. Jeżeli w utworach porównywanych kwantyfikacja dotyczy tylko jednej wspólnej cechy, mamy do czynienia z jednym z szeregów kwantyfikacyjnych. Sytuacją typową jest porównywanie wielu wspólnych cech – i tu występować może równoważenie się mimetyczności: na stopień ekspresji lub spistości strukturalno-formalnej wyższy w jednym utworze, a niższy w pozostałych. Należy zgodzić się z Morawskim, że „wskazanie takiej grupy dzieł sztuki, która dałaby się poprawnie skalować, wymaga więc żmudnej i długotrwałej pracy historyka jednej dziedziny artystycznej lub kilku z nich”³³.

³¹ S. Morawski, *Zarys układu kryteriów oceny*, op. cit., s. 38.

³² Morawski proponuje, by elementy, które uwzględnia się w trakcie kwantyfikacji, nazywać „formemami”, „semantemami”, „ikonemami” i „funktemami” (funktemy miałyby wskazywać na stopień funkcjonalności w sztuce stosowanej, a szczególnie w sztuce przemysłowej).

³³ S. Morawski, *Zarys układu kryteriów oceny*, op. cit., s. 40. W książce *Absolut i forma* (op. cit.) Morawski charakteryzuje kryterium strukturalistyczne (zwartość wewnętrzna dzieła sztuki), kryterium oryginalności (szczególna, unikatowa wizja świata), realizmu (relacja treści do formy), formalne (stopień koherentności „układu znaków mających odniesienie do siebie samych bądź też (...) zna-

W obszarze tej problematyki sytuuje się pytanie o hierarchię jakościową danych wartości, czyli o to, czy mimetyczność w sztuce użytkowej jest gorsza od mimetyczności dzieła sztuki. W tradycji estetyki często argumentowano hierarchię jakościową danych wartości. Morawski opowiada się za konsekwentnym oddzieleniem różnych dziedzin sztuki w skalowaniu jakościowym od siebie. Skutkiem tego jest przyjęcie założenia, że każda dziedzina sztuki, a w niej poszczególne gatunki artystyczne, wymagają kryteriów osobnych³⁴.

Morawski nie rezygnuje ostatecznie ze skalowania typu jakościowego. Kryteriami, które nie dają się sprowadzić do kwantyfikacji według różnego stopnia intensywności wartości przyjętych jako konstytutywne, są kryterium oryginalności i kryterium nowości. Określa je mianem kryteriów kontekstualnych – i ta właściwość jest podstawą przeprowadzenia rozróżnienia pomiędzy nimi. Oryginalność i nowość to szczególnie jakościowy aspekt wartości konstytutywnych. To, jak twierdzi Morawski, własność własności. Rozumie to jako „szczególny sposób kształtowania struktury artystycznej albo sposób wprowadzenia i podkreślenia takich to a takich środków wyrazowych, czy wreszcie, elementów treściowych (idea, bohater, anegdota)”³⁵.

Tym, co różni oba kryteria, jest kontekst. W przypadku kryterium oryginalności będzie to kontekst poziomy (horyzontalny – synchroniczny). Możemy wyrokować o oryginalności w przypadku jakiegoś dzieła sztuki, gdy porównamy je podwójnie: z innymi pracami tego autora oraz z pracami innych artystów współczesnych twórcy. Co do kwantyfikowania oryginalności, Morawski uważa, że jest to jakość niepodlegająca skalowaniu. Dane dzieło sztuki jest oryginalne albo nie.

Nowość angażuje kontekst pionowy (wertykalny – diachroniczny – historyczny). Stwierdzenie nowości dotyczyć będzie wskazania na odmienne od dotychczas istniejących w danej dziedzinie sztuki sposoby wypowiedzi (w grę wchodzi: chwyt formalny, odmienna tematyka, bohaterowie, zawartość fabularna itp.). Przyczyną pojawiania się nowości jest więc ludzka potrzeba tworzenia i percypowania innych niż dotąd treści i form. To natomiast wyznacza sferę zjawisk awangardowych, z którą wiąże się omawiane kryterium. Co do kwantyfikacji nowości, Morawski wskazuje, że nowości między sobą nie można porównywać i skalować. Taka możliwość istnieje w sytuacji, gdy mówimy o zakresie rozprzestrzeniania się tej jakości w poszczególnych wartościach konstytutywnych dzieła sztuki. Przy większej ilości wartości opianowanych przez jakość określaną nowością możemy mówić o dziele sztuki nowszym od pozostałych w danej epoce. Jest to zjawisko powszechnie występujące. Polega na dynamicznym rozprzestrzenianiu się nowości w danej epoce na poszczególne

ków w pełni adekwatnych do wyrażanych przez nie stanów psychicznych”, s. 117) oraz kryterium nowości i antyalienacyjnego charakteru sztuki.

³⁴ Morawski podtrzymuje konsekwentnie to stanowisko, gdy wyjaśnia prymat kryteriów treściowych nad formalnymi. Ów prymat występuje jedynie wówczas, gdy skalowane dzieła sztuki mają charakter przedstawiający. Treść można traktować tam nadrzędnie, gdyż elementy mimetyczne wyznaczają kształt formalny dzieła. Przy niespełnieniu tego warunku zostaje naruszona spójność strukturalna.

³⁵ S. Morawski, *Zarys układu kryteriów oceny*, op. cit., s. 43.

wartości konstytutywne. Wynika to z faktu społecznej akceptacji i aprobaty naśladowania i kopiowania nowości, którą utożsamia się z postępem i rozwojem.

Co do wzajemnych zależności i uwarunkowań pomiędzy nowością i oryginalnością, Morawski wyróżnia trzy podstawowe sytuacje, które znajdują bogate udokumentowanie w historii sztuki. Pierwsza zależność polega na wzajemnym krzyżowaniu się oryginalności i nowości w jednym utworze bądź w spuściźnie jednego artysty. Bywa również tak, że to, co określane jest mianem awangardowości, nie jest oryginalne. Trzecia sytuacja polega na istnieniu dzieł oryginalnych, którym trudno przypisać właściwość nowości.

Podsumowując ustalenia w zakresie artystycznych kryteriów oceny dzieła sztuki, Morawski wyróżnia trzy jej rodzaje: (a) według intensywności wartości konstytutywnych; (b) według ich nowości; (c) według ich oryginalności. Traktuje te trzy kryteria równolegle, a więc ich nie hierarchizuje. Hierarchizacja dotyczy zaś hierarchizowanych przez wymienione kryteria dzieł sztuki. Podstawowym warunkiem jest ocena typu (a). Spełnienie zaś warunku nowości przez dzieło sztuki stawia je wyżej od dzieła sztuki, które takiej właściwości nie ma lub ma ją w mniejszym stopniu. Wypełnienie porównywalne warunków (a) i (b) odsunąć może hierarchizację do etapu oceny oryginalności. Zatem w zaproponowanej kwantyfikacji wyżej ceni się te dzieła sztuki, do których wartości odnosi się większa liczba kryteriów oceny. Inaczej mówiąc, Morawski wyżej ceni różnorodność wartości w ten sposób kwantyfikowanych niż ich jednostkową manifestację.

Drugą sferę kwantyfikowania dzieł sztuki stanowi obszar ich pozaartystycznego oceniania. Morawski zajmuje tu stanowisko uznające równoprawność hierarchizacji utworów ze względu na wartości istniejące w obu sferach. Warunek jest tylko jeden – „by honorowano podział na owe dwa różne typy kryteriów oceny i by zdawano sobie zawsze sprawę, jakimi operuje się kryteriami”³⁶.

Oceny pozaartystyczne dokonywane są z trzech podstawowych punktów widzenia: religijnego, politycznego i moralnego. Te trzy aspekty oceny dzieła sztuki formują utylitarne kryteria kwantyfikacji. Morawski uznaje za istotne następujące kryteria: ideologiczne, zrozumiałości, ogólnoaksjologiczne (filozofia wartości) i filozoficzne (szczególnie kryterium dezalienacji).

Z zaproponowanego sposobu porównywania utworów wynika, że najbardziej wiarygodne skalowanie odbywa się w obszarze twórczości tego samego artysty. Prawdopodobieństwo błędu rośnie wraz z poszerzaniem się obszaru wchodzących w grę utworów, poczynając od danego prądu artystycznego przez wyodrębniający się styl aż do gatunku i rodzaju sztuki.

Teorię wartości artystycznych (estetycznych) Morawskiego można określić mianem konsekwentnie historycznokulturowej. Wynika ona bowiem w sposób zasadniczy z przyjęcia założenia o historycznym kształtowaniu się świadomości estetycznej. Z tego wyprowadza się umiejętności gatunku ludzkiego do artykułowania sądów,

³⁶ Ibidem, s. 47.

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 epok (synchronicznym) tworzą struktury coraz wyższego rzędu, wchodzące we wzajemne relacje. Teoria owa charakteryzuje się również relacjonizmem, który osadzony jest w genetyczno-funkcjonalnym sposobie traktowania wartości artystycznych (estetycznych)³⁷.

4. Teoria awangardy i jej podstawy metodologiczne: ciągłość i zerwanie³⁸

Lata 70. minionego wieku wiązały się z zainteresowaniem sztuką współczesną (zarówno sztuką awangardową, jak i neoawangardą). Morawski przyjął, co nie jest powszechnie obowiązującą dystynkcją, nazywać dokonania sztuki awangardowej na początku XX wieku awangardą lub Wielką Awangardą, dokonania zaś artystów po II wojnie światowej – sztuką neoawangardową. Filozof określił ją także jako „awangardę w awangardzie”³⁹. Oznacza to, że zidentyfikował w niej nowe zagadnienia, które różnią się istotnie od zagadnień występujących w Wielkiej Awangardzie. Dodatkowo zwraca uwagę na to, że w przypadku neoawangardy mamy do czynienia ze zdecydowanie bardziej radykalnym charakterem wielu propozycji. Uważał za błędne podkreślanie ciągłości między obiema awangardowymi formacjami, twierdząc, że ich związek jest równie pozorny, jak i marginalny. Marginalność wynikała z faktu, że zmienił się kontekst kulturowo-cywilizacyjny i mechanizmy działania kultury oraz wzrosła rola reklamy. Faktem potwierdzającym te rozstrzygnięcia było odejście przez sztukę neoawangardową od estetycznego paradygmatu (zerwanie ciągłości z dominującymi w sztuce przez wieki jakościami i wartościami estetycznymi). To zaś

³⁷ Morawskiego teoria wartości artystycznych jest ściśle związana z rozstrzygnięciami, które nie stanowią tutaj przedmiotu zainteresowania. Wiązą się one z powojenną myślą strukturalistyczno-poststrukturalistyczną i modernistyczno-postmodernistyczną, których podstawowy zrąb kształtował się we Francji. W publikacjach Morawskiego znajdujemy zapożyczenia, odwołania lub polemikę z podstawowymi etapami rozwoju tej myśli.

³⁸ Trafnie pisze na ten temat Teresa Pękala: „Punktem zwrotnym w tym procesie jest sztuka konceptualna – twórczość krytyczna, demaskatorska, demistyfikująca pojęcie sztuki, które jeszcze ciągle określa”. T. Pękala, *Awangarda i ariergarda. Filozofia sztuki nowoczesnej*, Wydawnictwo UMCS, Lublin 2000, s. 206. Na ten moment zwraca uwagę również Morawski. Zob. *Kontynuacja czy zerwanie. Wywiad ze Stefanem Morawskim przeprowadza Wojciech Skrodzki*, „Literatura” 1972, nr 31, s. 14–15. Do ważnych publikacji podejmujących tę problematykę należy zaliczyć: S. Morawski, *Konceptualizm w Polsce* [rozmowę przeprowadził W. Skrodzki], „Literatura” 1973, nr 2, s. 11; idem, *Konceptualizm obcy i rodzimy*, „Projekt” 1975, nr 3, s. 26–37; idem, *Niewykorzystana szansa polskiego konceptualizmu*, „Sztuka” 1975, nr 4, s. 37–39; idem, *Konceptualizm. Style. Pojęcia*. Nurty, „Tygodnik Kulturalny” 1977, nr 27, s. 6; idem, *Uwagi o procesie twórczym i spadku po konceptualizmie*, „Twórczość” 1997, z. 7, s. 88–95.

³⁹ S. Morawski, *Awangarda XX wieku – stara i nowa*, „Miesięcznik Literacki” 1975, nr 3, s. 53.

dla Morawskiego wiązało się z koniecznością poszukiwania uzasadnienia dla metamorfozy przedmiotu poznania estetyki w diachroniczno-synchronicznych prawidłowościach i genetyczno-funkcjonalnych zmianach rozwojowych tej dyscypliny wiedzy. Ponadto owe zmiany profesor osadzał w strukturze empirycznej, czyli w sztuce, i również tam prowadził analogiczne eksploracje, które skutkowały argumentacją uzasadniającą trafność rozstrzygnięć na gruncie estetyki. Źródłem dokonujących się przeobrażeń była jednak struktura nadrzędna zarówno dla estetyki, jak i dla sztuki – struktura kulturowo-cywilizacyjna. Tu przebiegały procesy, które Morawski uważał za fundamentalne (podstawowe) dla zmian i kształtu współczesnej sztuki i estetyki⁴⁰. Wyniki prowadzonych pod tym kątem badań znalazły się w książce *Na zakręcie: od sztuki do po-sztuki* (1985)⁴¹ i we wstępie do pracy zbiorowej *Zmierzch estetyki – rzekomy czy autentyczny?* (1987)⁴².

W publikacjach z połowy lat 80. Morawski podsumowuje swoje zainteresowania neoawangardą. Przedstawia całościowe ujęcie fenomenu awangardowości jako spójnej teorii, którą wyklada w sześciu twierdzeniach⁴³. Należy zwrócić uwagę na to, że kategoria ciągłości i zerwania osadzona jest w praktykowanym przez niego historyzmie⁴⁴. Píše na ten temat w *Some Remarks on the Methodology of Writing the History of Aesthetics* (1971):

Historyk ustrukturyzuje przedmiot swojej pracy, opierając się nie tylko na podstawie synchronicznych powiązań (poziomych) pomiędzy odnotowanymi przez siebie zjawiskami, lecz również – a prawdopodobnie przede wszystkim – na powiązaniach diachronicznych pomiędzy zjawiskami zarówno uprzednimi, jak i następującymi w stosunku do zjawiska badanego⁴⁵.

Można w tym kontekście mówić o swoiście rozumianej kontynuacji i zerwaniu, co Morawski wyjaśnia następująco:

Prościej jest uzasadnić strukturę wydzieloną w danym kontekście historycznym, jeśli struktura poprzedzająca w pewien sposób prowadzi do cech dominujących wskazanych przez badacza oraz jeśli struktura po niej następująca świadczy o zaniknięciu tychże cech dominujących na skutek starcia z tymi nowymi cechami⁴⁶.

⁴⁰ Szerzej na ten temat zob. P.J. Przybysz, *Where Is Culture Heading? Critical Reflections on Stefan Morawski's Proposals*, „Colloquium” 2018, nr 4, s. 143–164.

⁴¹ S. Morawski, *Na zakręcie*, op. cit.

⁴² Idem (red.), *Zmierzch estetyki – rzekomy czy autentyczny?* [archiwum przekładów klasycznych tekstów z zakresu estetyki], t. 1–2, przeł. K. Biskupski [et al.], Czytelnik, Warszawa 1987.

⁴³ S. Morawski, *O słabościach praxis neoawangardowej i niedostatkach teorii awangardy* [w:] U. Czartoryska, R.W. Kluszczyński (red.), *Wybory i ryzyka awangardy. Studia z teorii awangardy*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa–Łódź 1985, s. 20–21.

⁴⁴ W tej kwestii Morawski odwołuje się do pracy: J. Kmita, *Z problemów epistemologii historycznej*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1980.

⁴⁵ S. Morawski, *Some Remarks on the Methodology of Writing the History of Aesthetics* [w:] *In Memoriam Panayotis A. Michelis*, Édition de la Société hellénique d'esthétique, Athens 1971, s. 372.

⁴⁶ Ibidem.

Do zerwania z paradygmatem sztuki hołdującej wartościom i jakościom estetycznym doszło w neoawangardzie (szczególnie gdy chodzi o sztukę konceptualną, happening i performance), z kontynuacją tego paradygmatu mamy natomiast do czynienia w sztuce postmodernistycznej⁴⁷.

Morawski w swojej pracy dążył do sformułowania teorii awangardy. Należy w związku z tym zadać pytanie o rozumienie przez niego pojęcia teorii naukowej w naukach humanistycznych i jej celu, czyli przyczyny sprawczej, dla której powołuje się ją do życia. Filozof twierdzi, że

(...) przez teorię w naukach społecznych i historycznych rozumie się zazwyczaj system twierdzeń i pojęć uporządkowanych, wzajem od siebie niezależnych, które łącznie wzięte prowadzą do wspólnych wniosków dających się testować. Celem zaś tego systemu jest wyjaśnienie sensu zespołu faktów objętych jakimś ramowym pojęciem, funkcjonującym w wiedzy potocznej i specjalistycznej (...) ⁴⁸.

Rozumienie to odpowiada prowadzonym pracom poświęconym awangardzie i neoawangardzie. W latach 80. Morawski formułuje zestaw twierdzeń dotyczących tego, co jest źródłem awangardy i neoawangardy, czym jedna formacja różni się od drugiej i dlaczego, jakie są główne nurty artystyczne tych formacji i co jest ich konsekwencją. Nie cofa się także przed wartościowaniem zjawisk (np. podkreślając wyższą wartość twórczości autotelicznej w Wielkiej Awangardzie, w neoawangardzie zaś twórczości kontestacyjnej i burzycielskiej)⁴⁹.

Ustawiczne korekty wspomnianych nurtów powodowały modyfikację cech konstytutywnych fenomenu awangardy i neoawangardy oraz doskonaliły opracowywaną typologię tych zjawisk. Poczynając od artykułu *Kilka uwag o sztuce XX wieku* (1967)⁵⁰, przez *Paradoksy estetyczne najnowszej awangardy* (1973)⁵¹, *Sens awangardy* (1974)⁵² i *Awangarda XX wieku – stara i nowa* (1975)⁵³, a kończąc na pracy podsumowującej te eksploracje *Na zakręcie: od sztuki do po-sztuki* (1985)⁵⁴, cały czas następuje wyraźne doskonalenie systemu twierdzeń, którego podstawę stanowi coraz pełniejsze rozumienie, czym jest awangarda, a czym ona nie jest. Poligon, na którym Morawski testuje swoje wnioski, będące efektem przyjmowanych twierdzeń, to szeroko rozumiana sztuka awangardowa i neoawangardowa – zarówno twórczość, recepcja, jak i teoria. Z jednej strony następuje potwierdzenie trafności przyjętych sformułowań, z drugiej zaś ustawiczna korekta wynikająca z konfrontacji

⁴⁷ Szczegółowo tą problematyką Morawski zajmuje się w książce *Niewdzięczne rysowanie mapy...* (op. cit.), wyodrębniając podstawowe typy sztuki postmodernistycznej, a w ich ramach charakteryzuje twórczość wybranych artystów.

⁴⁸ S. Morawski, *O słabościach praxis...*, op. cit., s. 20.

⁴⁹ Ibidem.

⁵⁰ S. Morawski, *Kilka uwag o sztuce XX wieku*, „Nurt” 1967, nr 9, s. 39–42.

⁵¹ Idem, *Paradoksy estetyczne najnowszej awangardy*, „Studia Socjologiczne” 1973, nr 3, s. 105–121.

⁵² Idem, *Sens awangardy*, „Literatura” 1974, nr 47, s. 10.

⁵³ Idem, *Awangarda XX wieku – stara i nowa*, op. cit.

⁵⁴ Idem, *Na zakręcie*, op. cit.

z rzeczywistością artystyczną. Porządkowanie faktów mieszczących się w ramach zbioru spełniającego kryteria awangardowości w sztuce, ich geneza, typologia i odkrywanie znaczeń – wszystko to prowadzi Morawskiego do poznawania sensu awangardy na różnych jej poziomach, począwszy od sensu w jednostkowej twórczości artystycznej przez wyodrębniane nurty artystyczne, całość dokonań sztuki XX wieku, historii sztuki, elementu składowego formacji kulturowej, egzystencji jednostkowej, gatunkowej i świadomości im odpowiadającej. Mamy więc do czynienia z siatką sensów fenomenu awangardowości rozpiętą na różnych poziomach analizowanych struktur, które tworzą logicznie uzasadniającą się całość. Nie jest to całość zamknięta i ostatecznie określona, Morawski nie rości sobie prawa do wyłączności na jedynie słuszną teorię awangardowości.

W 1983 roku wraz z pracą nad kryzysem kultury i sztuki Morawski formułuje pojęcie kryzysu neoawangardy⁵⁵. Zdecydowanie podkreśla funkcjonowanie w niej dwóch antytetycznych nurtów. Jeden konformistyczny – ten, który podporządkował się mass mediom: jest wulgarny, spłaszcza świat, poprzez masaż umysłów sprowadza wszystko do jałowego wymiaru, gdzie prawdy są sformułowane, by odbiór nie nastreżał zbyt wielu trudności. Drugi to nurt kontestacyjny, zbuntowany wobec zastanej rzeczywistości, homogenizacji i sztuczemu ujednocnianiu wartości. Nieustannie zdziera on maski i piętnuje oszukańcze mechanizmy życia społecznego, dąży do osiągnięcia maksymalnej samoświadomości⁵⁶. Ten nurt sztuki neoawangardowej Morawski wspierał i pozytywnie waloryzował. Jak pisze Grzegorz Sztabiński:

Morawski przejawiał sympatię dla postaw i działań neoawangardowych, czego dowodem była przyjaźń z artystami tej sfery. Często rezygnował z roli obserwatora, by stać się uczestnikiem działań neoawangardowych (m.in. w formie dialogu prowadzonego ze Zbigniewem Warpechowskim, będącego integralną częścią akcji przeprowadzonej podczas V Międzynarodowego Sympozjum Sztuki Performance w Lyonie w 1983 roku) czy też włączał się do dyskusji na plenerach nie z pozycji mentora czy obiektywnego badacza, ale jako uczestnik poszukiwań prowadzonych wspólnie z artystami. Jednocześnie zachował świadomość różnic w perspektywach filozofa i artysty. Ich punkty początkowe i odniesienia są przynajmniej częściowo różne. Dlatego idą ramię w ramię w tym samym kierunku, ale ich ścieżki się nie przecinają. Obowiązek ratowania Logosu – porządku intelektualnego, który jest zagrożony w naszych czasach, jest szczególnie ważny dla filozofa⁵⁷.

⁵⁵ Szerzej na temat kryzysu zob. P.J. Przybyśz, *Kryzys estetyki – rzekomy czy autentyczny* [w:] idem, *Filozofia sztuki Stefana Morawskiego*, Słowo/Obraz Terytoria, Gdańsk 2010, s. 99–147. W tym miejscu warto podkreślić, że kategoria kryzysu nie jest tożsama z katastrofizmem (m.in. reprezentowanym przez Stanisława Ignacego Witkiewicza).

⁵⁶ Morawski, na co wskazuje Grzegorz Sztabiński, tę sztukę neoawangardową, którą pozytywnie waloryzował, traktował jako reakcję na symptomy kryzysu współczesnej mu kultury. Por. G. Sztabiński, *Kryzys sztuki – kryzys estetyki*, „Studia Filozoficzne” 1988, nr 11, s. 165–172.

⁵⁷ I. Lorenc, G. Sztabiński, *Logos, Mythos and Avant-garde Art: The Philosophical and Aesthetic Views of Stefan Morawski* [w:] K. Wilkoszewska (red.), *20th Century Aesthetics in Poland: Masters and Their Followers*, Semper, Warszawa 2013, s. 123. Morawski pisał o tych twórcach m.in. w pracach: S. Morawski, *Rozmyślenia bez tytułu* [w:] B. Litwiniec (red.), *Sztuka otwarta. Parateatr*, Ośrodek

Pod koniec lat 80. ubiegłego wieku Morawski zaczął poznawczo eksplorować następną formację – postmodernę, a w niej sztukę postmodernistyczną, która w jego interpretacjach zastąpiła neoawangardę w domknięciu cyklu kulturowego – nowoczesności. Niemniej jednak nie ogłosił śmierci neoawangardy, a wprost przeciwnie, uważał ją za ostatni bastion obrony aksjologicznego uniwersum humanistycznego.

Tę problematykę z jednej strony domyka, a jednocześnie otwiera, wywiad przeprowadzony przez Marka Karpińskiego z Morawskim, opublikowany w 1988 roku pod znanym tytułem *Perfidna gra z przeszłością*. Morawski już w pełni świadomie posługuje się pojęciem postmodernizmu, gdzie w obszarze sztuki uważa go za zjawisko negatywne. Z drugiej strony precyzyjnie odróżnia sztukę postmodernistyczną od sztuki awangardowej i neoawangardowej. W konfrontacyjnej charakterystyce podkreśla, że awangarda okazała się szczególnym elementem neoawangardy. Ta pierwsza mieści w sobie dwa antytetyczne nurty: „konkwistadorski” (określenie Morawskiego) – pochwałę i zachwyt nad postępem cywilizacyjnym, czyli jego afirmację, i „antykonkwistadorski” – krytykę i próbę ucieczki od rzeczywistości cywilizacyjnego postępu⁵⁸.

Aksjologiczne wybory Morawskiego co do awangardy to afirmacja jej humanistycznego wymiaru, wymiaru, jak by to nazwał Zygmunt Bauman, „ogrodniczego”, gdzie człowiek dąży do samorealizacji tego, co w nim stanowi o człowieczeństwie. To głęboka wiara, jak to nazywa Morawski, w wartości europejskie, które pielęgnowała jeszcze awangarda z lat 70., ta część, która przedmiotem swojego zainteresowania i zadaniem dla siebie czyniła samorealizację człowieka nie poprzez symbiozę z maszyną czy komputerem, ale właśnie poza nimi. Morawski, domykając swoje zainteresowania neoawangardą, sądzi, że właśnie ten wymiar twórczości neoawangardowej będzie ziarnem, z którego po czyścicu postmodernizmu wyrośnie nowa sztuka.

Bibliografia

- Amsterdamski S., *Między doświadczeniem a metafizyką*, Książka i Wiedza, Warszawa 1973.
 Helman A., *Dzieło sztuki – filmowe* [w:] A.J. Nowak, L. Sosnowski (red.), *Słownik pojęć filozoficznych Romana Ingardena*, Universitas, Kraków 2001, s. 38–42.
 Kmita J., *Z problemów epistemologii historycznej*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1980.

Teatru Otwartego „Kalamur”, Wrocław 1982, s. 120–137; idem, *O Grotowskim* [rozmawia K. Sielicki], „Teatr” 1985, nr 1, s. 4–7; idem, *O twórczości Grzegorza Sztabińskiego. Katalog wystawy indywidualnej*, Biuro Wystaw Artystycznych, Łódź 1986; idem, *Artyści awangardy w okresie postmodernizmu* [wystawa prac Jana Chwałczyka, Wandy Gołkowskiej, Juliana H. Raczko i Grzegorza Sztabińskiego], „Exit” 1993, nr 4, s. 652–654; idem, *Comments on G. Sztabiński's Self-presentation*, „Leonardo” 1989, nr 22 (2), s. 279–286.

⁵⁸ Por. S. Morawski, *Perfidna gra z przeszłością (Awangarda, postmodernizm. Czy sztuka jest w stanie kryzysu?)* [rozmowę przeprowadził M. Karpiński], „Polityka” 1988, nr 49, s. 8.

- Kontynuacja czy zerwanie. Wywiad ze Stefanem Morawskim przeprowadza Wojciech Skrodzki*, „Literatura” 1972, nr 31, s. 14–15.
- Lorenc I., Sztabiński G., *Logos, Mythos and Avant-garde Art: The Philosophical and Aesthetic Views of Stefan Morawski* [w:] K. Wilkoszewska (red.), *20th Century Aesthetics in Poland: Masters and Their Followers*, Semper, Warszawa 2013.
- Morawski S. (red.), *Zmierzch estetyki – rzekomy czy autentyczny?* [archiwum przekładów klasycznych tekstów z zakresu estetyki], t. 1–2, przeł. K. Biskupski [et al.], Czytelnik, Warszawa 1987.
- Morawski S., *Absolut i forma. Studium o egzystencjalistycznej estetyce André Malraux*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1966.
- Morawski S., *Artyści awangardy w okresie postmodernizmu* [wystawa prac Jana Chwałczyka, Wandy Gołkowskiej, Juliana H. Raczko i Grzegorza Sztabińskiego], „Exit” 1993, nr 4, s. 652–654.
- Morawski S., *Awangarda XX wieku – stara i nowa*, „Miesięcznik Literacki” 1975, nr 3, s. 53–72.
- Morawski S., *Comments on G. Sztabiński’s Self-presentation*, „Leonardo” 1989, nr 22 (2).
- Morawski S., *Czy zmierzch estetyki?* [w:] idem (red.), *Zmierzch estetyki – rzekomy czy autentyczny?* [archiwum przekładów klasycznych tekstów z zakresu estetyki], t. 1–2, przeł. K. Biskupski [et al.], Czytelnik, Warszawa 1987, s. 5–173.
- Morawski S., *Dialog o sensowności uprawiania estetyki*, „Studia Estetyczne” 1964, nr 1, s. 3–15.
- Morawski S., *Eine Schule des Fragens zu R. Ingardens Buch. Erlebnis-Werk-Wert*, „Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft” 1974, nr XIX (2), s. 143–158.
- Morawski S., *Estetyczne królestwo Ingardena*, „Nowa Kultura” 1958, nr 27, s. 8–11.
- Morawski S., *Estetyczne królestwo Ingardena. Sprostowanie*, „Nowa Kultura” 1958, nr 28, s. 7.
- Morawski S., *Główne nurty estetyki XX wieku. Zarys syntetyczny*, Wydawnictwo „Wiedza o Kulturze”, Wrocław 1992.
- Morawski S., *Ingardenowska koncepcja sztuki filmowej*, „Kwartalnik Filmowy” 1958, nr 4, s. 17–32.
- Morawski S., *Inquiries into the Fundamentals of Aesthetics*, Massachusetts Institute of Technology Press, Cambridge [1974].
- Morawski S., *Janina Makota o klasyfikacji sztuk pięknych. Z badań nad estetyką współczesną* [rec. książki: J. Makota, *O klasyfikacji sztuk pięknych. Z badań nad estetyką współczesną*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1964, ss. 284], „Studia Estetyczne” 1965, t. II, s. 335–345.
- Morawski S., *Kilka uwag o sztuce XX wieku*, „Nurt” 1967, nr 9, s. 39–42.
- Morawski S., *Konceptualizm obcy i rodzimy*, „Projekt” 1975, nr 3, s. 26–37.
- Morawski S., *Konceptualizm w Polsce* [rozmowę przeprowadził W. Skrodzki], „Literatura” 1973, nr 2, s. 11.
- Morawski S., *Konceptualizm. Style. Pojęcia. Nurty*, „Tygodnik Kulturalny” 1977, nr 27, s. 6.
- Morawski S., *Kontynuacja czy zerwanie* [sztuka konceptualna – rozmowę przeprowadził W. Skrodzki], „Literatura” 1972, nr 31, s. 14–15.
- Morawski S., *Kto-m zacz?* [w:] M. Turski (red.), *Losy żydowskie: świadectwo żywych*, Stowarzyszenie Żydów Komбатantów i Poszkodowanych w II Wojnie Światowej [Agencja Wydawnicza „Tu”], Warszawa 1996.

- Morawski S., *Między tradycją a wizją przyszłości*, Książka i Wiedza, Warszawa 1964.
- Morawski S., *Na zakręcie: od sztuki do po-sztuki*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1985.
- Morawski S., *Niewdzięczne rysowanie mapy... O postmodernie(izmie) i kryzysie kultury*, Uniwersytet Mikołaja Kopernika, Toruń 1999.
- Morawski S., *Niewykorzystana szansa polskiego konceptualizmu*, „Sztuka” 1975, nr 4, s. 37–39.
- Morawski S., *O Grotowskim* [rozmawia K. Sielicki], „Teatr” 1985, nr 1, s. 4–7.
- Morawski S., *O przedmiocie i metodzie estetyki*, Książka i Wiedza, Warszawa 1973.
- Morawski S., *O słabościach praxis neoawangardowej i niedostatkach teorii awangardy* [w:] U. Czartoryska, R.W. Kluszczyński (red.), *Wybory i ryzyka awangardy. Studia z teorii awangardy*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa–Łódź 1985.
- Morawski S., *O twórczości Grzegorza Sztabińskiego. Katalog wystawy indywidualnej*, Biuro Wystaw Artystycznych, Łódź 1986.
- Morawski S., *On Ingarden's Selection Paper in Aesthetics*, „Canadian Philosophic Review” 1986, nr VI (8), s. 383–386.
- Morawski S., *Paradoksy estetyczne najnowszej awangardy*, „Studia Socjologiczne” 1973, nr 3, s. 105–121.
- Morawski S., *Perfidna gra z przeszłością (Awangarda, postmodernizm. Czy sztuka jest w stanie kryzysu?)* [rozmowę przeprowadził M. Karpiński], „Polityka” 1988, nr 49, s. 8.
- Morawski S., *Przedmiot i metoda estetyki* [rozszerzona rec. książki: J. Gałęcki, *Problematyka estetyki*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1962, ss. 198], „Studia Filozoficzne” 1963, nr 3 (4), s. 175–205.
- Morawski S., *Roman Ingarden*, „Współczesność” 1970, nr 15, s. 4.
- Morawski S., *Rozmyślenia bez tytułu* [w:] B. Litwieniec (red.), *Sztuka otwarta. Parateatr*, Ośrodek Teatru Otwartego „Kalambur”, Wrocław 1982.
- Morawski S., *Rozwój myśli estetycznej od Herdera do Heinego*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1957.
- Morawski S., *Sens awangardy*, „Literatura” 1974, nr 47, s. 10.
- Morawski S., *Some Remarks on the Methodology of Writing the History of Aesthetics* [w:] *In Memoriam Panayotis A. Michelis*, Édition de la Société hellénique d'esthétique, Athens 1971.
- Morawski S., *Studia z historii myśli estetycznej XVIII i XIX wieku*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1961.
- Morawski S., *Szkoła stawiania pytań*, cz. 1, „Studia Estetyczne” 1970, t. VII, s. 261–282.
- Morawski S., *Szkoła stawiania pytań*, cz. 2, „Studia Estetyczne” 1971, t. VIII, s. 243–256.
- Morawski S., *The Troubles with Postmodernism*, Routledge, London 1996.
- Morawski S., *U podstaw krytyki filmowej*, „Kwartalnik Filmowy” 1963, nr 1 (2), s. 49–50.
- Morawski S., *Ukąszenia i przeciwtoksyny albo omamy i ocucenie* [w:] T. Porada (red.), *Stefan Morawski – szkic do portretu. Materiały z okazji jubileuszu 60-lecia*, Polskie Towarzystwo Filozoficzne, Uniwersytet Łódzki, Galeria Art Forum, Łódź 1984.
- Morawski S., *Uwagi o procesie twórczym i spadku po konceptualizmie*, „Twórczość” 1997, z. 7, s. 88–95.
- Morawski S., *Zarys układu kryteriów oceny*, „Studia Estetyczne” 1965, t. II, s. 31–53.
- Pękala T., *Awangarda i ariergarda. Filozofia sztuki nowoczesnej*, Wydawnictwo UMCS, Lublin 2000.
- Przybysz P.J., *Filozofia sztuki Stefana Morawskiego*, Słowo/Obraz Terytoria, Gdańsk 2010.
- Przybysz P.J., *Kryzys estetyki – rzekomy czy autentyczny* [w:] idem, *Filozofia sztuki Stefana Morawskiego*, Słowo/Obraz Terytoria, Gdańsk 2010, s. 99–147.

- Przybysz P.J., *Stefana Morawskiego droga do uprawiania estetyki/filozofii sztuki. Podstawowe ustalenia* (cz. 1), „Colloquium” 2021, nr 2, s. 123–136.
- Przybysz P.J., *Where Is Culture Heading? Critical Reflections on Stefan Morawski's Proposals*, „Colloquium” 2018, nr 4, s. 143–164.
- Siekierska J., *Przeciwko wulgaryzacji*, „Trybuna Ludu”, 6.07.1952.
- Sosnowski L., *Roman Ingarden. Portret nauczyciela* [w:] L. Sosnowski (red.), *Spotkania. Roman Ingarden we wspomnieniach*, Księgarnia Akademicka, Kraków 2020.
- Stępień B., *Utwórfilmowya Ingardenowateoriafilmu.*, „Rocznik Filozoficzny” 1972, z. 1, s. 119–121.
- Sztabiński G., *Kryzys sztuki – kryzys estetyki*, „Studia Filozoficzne” 1988, nr 11, s. 165–172.
- Sztabiński G., *Neoawangarda i postmodernizm. Refleksje Stefana Morawskiego nad sztuką współczesną* [w:] Z. Rosińska, A. Łabuńska (red.), *Przekraczanie estetyki*, Wydział Filozofii i Socjologii Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2003.
- Środa M., *Więcej niż jeden Bauman*, „Książki” 2021, nr 1, s. 10–11.