

PIOTR J. PRZYBYSZ

ŚCIEŻKI AKSJOLOGICZNYCH ROZSTRZYGNIEŃ STEFANA MORAWSKIEGO (cz. II)

Stefan Morawski, jeden z najwybitniejszych polskich estetyków, poświęcił wiele uwagi zagadnieniom aksjologicznym. Uważał, iż przedmiot poznania estetyki wyznacza właściwa jej aksjologia, która materiał empiryczny i potwierdzenie słuszności swoich rozstrzygnięć czerpie ze sztuki. Część druga artykułu jest kontynuacją rekonstrukcji zasadniczych rozstrzygnięć S. Morawskiego z tego obszaru, które rozsiane są w różnych publikacjach. W tym numerze przedstawiam następujące zagadnienia: kryteria oceny dzieł sztuki, hierarchizację dzieł sztuki oraz konkluzje. Celem artykułu jest również poddanie krytycznej ocenie rozstrzygnięć, za którymi Morawski się opowiadał i wskazanie na ich mocne i słabe (trudne do obrony) strony.

1. Kryteria oceny dzieł sztuki

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

Kryterium oceny dzieła sztuki dla Stefana Morawskiego to jakość wtórna uzyskiwana na podstawie jakości empirycznie danych, które wydobywa sąd spostrzeżeniowy odnoszący się do realnie istniejącego wyposażenia przedmiotu¹. Kryterium wartości artystycznych nie wynika zdaniem S. Morawskiego z doznań jednostkowych w obcowaniu z przedmiotem posiadającym jakości wartościowe, ale z racji – argumentów, które prze-

¹ S. Morawski „O kryteriach aksjologicznych w odniesieniu do dzieł sztuki” w: tenże *Granice sztuki. Z badań nad teorią i historią sztuki, kulturą artystyczną oraz sztuką ludową* Warszawa 1972 s. 19.

mawiają za wyodrębnieniem tego typu klasy przedmiotów. Argumenty wynikają z dokonanych rozwiązań ogólnoaksjologicznych, te zaś mają umocowanie w przyjętym światopoglądzie.

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”². 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”³. Nie jest to negacja jednostkowego doświadczenia. To, co powtarzało się, wskazuje bowiem na naturalne dyspozycje człowieka, dzięki którym powstaje coś, co nazywamy sztuką, z drugiej strony zaś na zdolność do odbierania i przeżywania jakości wartościowych. Racje formułowane w tej sferze można określić racjami formalnymi, które odnosić się będą do właściwości konstytutywnych dzieła sztuki. Druga sfera obejmuje racje utytarne. Dotyczą one sfery pozaartystycznej i mają równie istotny wpływ na ocenę. Podstawą do 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 i w mniejszym lub większym stopniu sprzeczne. Obszar rozciągający się między tymi dwoma biegunami wyznaczałyby rzeczywistości 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 dla niej stanowią stałe 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. To końcowy proces wartościowania artystycznego. Co istotne i logicznie uzasadnione w prezentowanej teorii – to nie oceny wymagają wartości, ale wartości

² Tamże, s. 21.

³ Tamże, s. 22.



prowadzą do ocen. Dystynkcja ta unieważnia konieczność formułowania warunków postawy oceniającej, a także eliminuje oceny, które nie posiadają związku z wartością. Konsekwencją tego stanowiska jest przyjęcie warunków, które gwarantują spełnienie „pełnego procesu aksjologicznego”, czyli przebycie określonej drogi, której poszczególne etapy wypełniają to, co Morawski rozumie pod pojęciem poprawności oceny. Początek formowania się sądu oceniającego

to znajdowanie wartości najpierw na drodze prerefleksyjnej, poprzez reakcje sensualno-emocjonalne, 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)⁴.

Ocena ta oczywiście może być formułowana na podstawie sądu estetycznego porównawczego, gdzie drogę wytycza praca intelektualna nad istniejącymi ocenami. Jeżeli zaś jest to nowe dzieło sztuki, pozostaje trafienie w jakości wartościowe (*baeccetas*). Należy jednak zastrzec, po raz wtóry za Morawskim, że to nie ocena powołuje do życia wartości, ale jest 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 tym samym 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 między innymi następujące właściwości dzieła sztuki: przejrzystość lub zawilość komunikacyjna, ścisły związek z panującymi wzorcami estetycznymi, moralnymi, politycznymi, lekceważenie lub doskonałość warsztatowo-techniczna, oryginalność lub umacnianie rygorów akademickich⁵.

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

⁴ Tamże, s. 23.

⁵ Por. tamże, s. 25.

widzenia właściwości immanentnych dzieła sztuki albo instrumentalnie, konfrontując je 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 ferowanych ocen. Morawski dzieli te argumenty na dwie zasadnicze grupy. Pierwsza to racje estetyczne wynikające z przyjętych poglądów estetycznych, zakorzenione – uzgodnione z wyznawanym światopoglądem. 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; w skrajnym zaś przypadku można mówić o utylitarystyce.

Czy można łączyć z sobą oba te aspekty procesu wartościowania i przyjąć z pełną pokorą aporie wynikające z tego stanowiska? Batalia w tej kwestii wcale nie dobiegła końca, ożywia się szczególnie wtedy, gdy oceny fundamentalne podlegają modyfikacjom. Artykułowana świadomość przyjętych kryteriów ocen fundamentalnych i wtórnych oraz ich zależności od rozstrzygnięć natury światopoglądowej, które między innymi manifestowane są w postawie ideowej, może być podstawą wiarygodnego i przejrzystego procesu oceny dzieła sztuki.

2. Hierarchizacja dzieł sztuki

Zagadnieniem podsumowującym proces wartościowania artystycznego jest kwestia hierarchizacji dzieł sztuki lub ich wybranych jakości czy wartości artystycznych. Wątpliwości jest wiele. Co z czym porównywać i dlaczego? Co ma decydować o pozycji wartości? Czy dokonywana hierarchizacja ma walor trwały, czy jest historycznie zmienna? Czy przedmioty artystyczne, których konstrukcja i odbiór jest łatwiejszy, są mniej czy bardziej wartościowe od przedmiotów artystycznych sprawiających trudności? Wyczerpywanie katalogu pojawiających się pytań jest zbędne, gdyż każda propozycja dostarcza kolejnych zagadnień.

Jak można przypuszczać, Morawskiemu chodziło o wytyczenie pewnej drogi – strategii, która może być potwierdzona i kontynuowana w empirycznej postawie badawczej. Ponadto koncepcja ta jest efektem krytycznej recepcji propozycji André Malraux zawartej w kategorii „muzeum wyobraźni”⁶. Nie chodzi tu o relacjonowanie sporu, a o jego efekt. Morawski przyjął, że kwantyfikacja (porównanie) może dotyczyć analo-

⁶ Morawski zamiast „muzeów wyobraźni” zaproponował wyodrębnienie kilku szeregów utworów klasycznych, ze względu na ustawicznie powtarzające się kwalifikacje aksjologiczne. Byłby wśród nich szereg utworów o najdonioślejszych osiągnięciach formalnych,

gicznych obszarów dzieła sztuki. Może to być obszar jakości artystycznie walentnych lub jakości pozaartystycznych.

Bez względu na klasę jakości, która ma stanowić podstawę kwantyfikacji, pierwszy krok dotyczy stwierdzenia występowania (lub nie) cech komplementarnych struktury artystycznej. 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 odnoszą się będą do spoistości formalno-strukturalnej i ekspresywności; trzy pozostałe określają mimetyczność, funkcjonalność i spoistość struktury drugiego rzędu⁷.

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. Tak więc, jest to szereg spoistości strukturalno-formalnej, szereg ekspresywności, szereg mimetyczności, szereg funkcjonalności i szereg spoistości 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 spoistości strukturalno-formalnej wyższy w jednym utworze, a niższy w pozostałych⁸.

szereg utworów o najdonioślejszych osiągnięciach natury treściowej i szereg utworów, które łączą w sobie te dwie właściwości.

⁷ Morawski proponuje, by elementy, które ma się na względzie w trakcie kwantyfikacji, nazywać: „formemami”, „semantemami”, „ikonemami” i „funktemami” (funktemy miałyby wskazywać na stopień funkcjonalności w sztuce stosowanej, a szczególnie w sztuce przemysłowej).

⁸ Por. S. Morawski „Zarys układu kryteriów oceny” w: *Studia Estetyczne* 1965 t. II s. 40. W książce *Absolut i forma. Studium egzystencjalistycznej estetyki* A. Malraux Kraków 1966, S. Morawski charakteryzuje kryterium strukturalistyczne (zwartości wewnętrznej dzieła sztuki), kryterium oryginalności (szczególna, unikalna wizja świata), realizmu (relacja treści do formy), formalne (stopień koherentności „układu znaków mających odniesienie do siebie samych bądź też [...] znaków w pełni adekwatnych do wyrażanych przez nie stanów psychicznych” s. 117) oraz kryterium nowości i antyalienacyjnego charakteru sztuki.

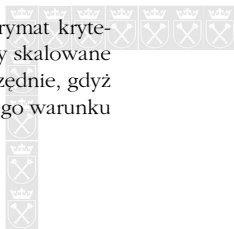
W obszarze tej problematyki sytuuje się pytanie o hierarchię jakościową danych wartości, czyli o to, czy mimetyczność w sztuce użytkowej jest gorsza od mimetyczności dzieła sztuki. W tradycji estetyki często argumentowano hierarchię jakościową danych wartości. S. Morawski opowiada się za konsekwentnym oddzieleniem różnych dziedzin sztuki w skalowaniu jakościowym od siebie. Efektem tego jest przyjęcie założenia, że każda dziedzina sztuki, a w niej poszczególne gatunki artystyczne, wymaga kryteriów osobnych⁹.

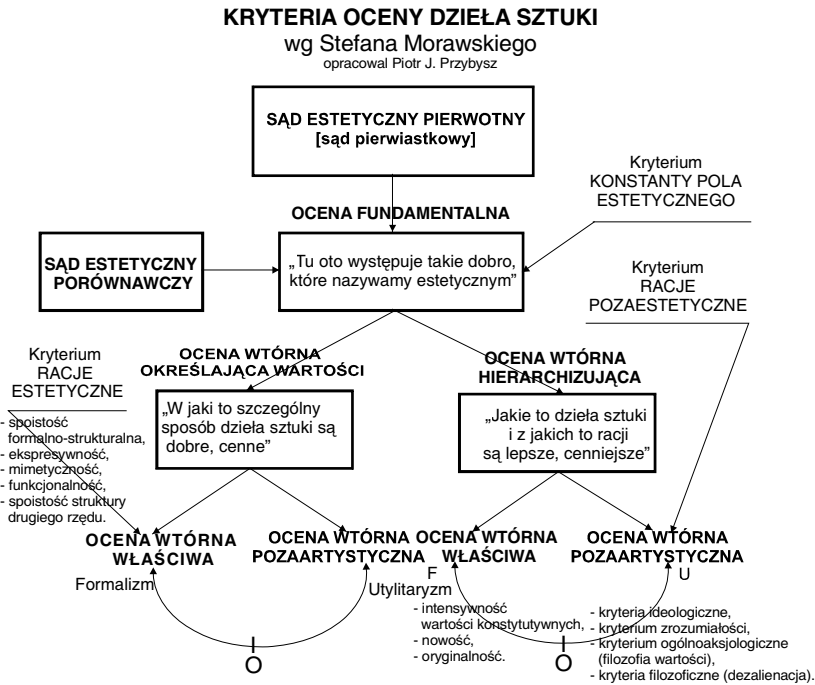
Morawski nie rezygnuje ostatecznie ze skalowania typu jakościowego. Kryteriami, które nie podlegają skalowaniu jest kryterium oryginalności i nowości. Oryginalność i nowość to szczególny jakościowy aspekt wartości konstytutywnych.

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. Tak więc, oryginalność dotyczy konkretnego kręgu społeczno-kulturowego w danym momencie historycznym. Źródłem oryginalności jest ustawicznie pojawiająca się różnorodność ekspresji artystycznej nacechowanej właściwościami indywidualnymi. Morawski nie podziela poglądu Andre Malraux, że oryginalność jest jakością ponadhistoryczną.

Nowość angażuje kontekst pionowy (wertikalny–diachroniczny–historyczny). Stwierdzenie nowości dotyczyć będzie wskazania na odmiennie od dotychczas istniejących w danej dziedzinie sztuki sposoby wypowiedzi (w grę wchodzi: chwyt formalny, odmienna tematyka, bohaterowie, zawartość fabularna itp.). Tak więc, przyczyną pojawiania się nowości jest ludzka potrzeba tworzenia i percypowania odmiennych niż dotąd treści i form. Co do kwantyfikacji nowości między sobą nie można jej porównywać i skalować. Taka możliwość istnieje w sytuacji, gdy mówimy o zakresie rozprzestrzeniania się tej jakości, na przykład możemy mówić o dziele sztuki nowszym od pozostałych w danej epoce. Wynika to z faktu społecznej akceptacji i aprobaty w naśladowaniu i kopiowaniu nowości, którą utożsamia się z postępem i rozwojem.

⁹ 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 spistość strukturalna.





Co do wzajemnych zależności i uwarunkowań między 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 co do artystycznych kryteriów oceny dzieła sztuki, Morawski wyróżnia trzy jej rodzaje:

- a) wedle intensywności wartości konstytutywnych;
- b) wedle ich nowości;
- c) wedle ich oryginalności.

Traktuje te trzy kryteria równolegle, a więc nie hierarchizuje ich. 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 warunku a) i b) odsunąć może hierarchizację do etapu oceny oryginalności. Tak więc, w zaproponowanej kwantyfikacji wyżej ceni się te dzieła sztuki, do których wartości odnosi się większa ilość kryteriów oceny. Inaczej mówiąc, Morawski wyżej ceni różnorodność wartości w ten sposób kwantyfikowanych niż ich jednostkową manifestację.

Drugą sferę kwantyfikowania dzieł sztuki stanowi obszar pozaartyistycznego ich 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”¹⁰.

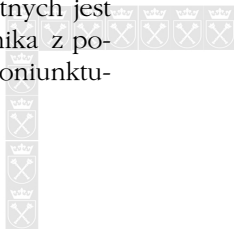
Z zaproponowanego sposobu porównywania utworów wynika, że najbardziej wiarygodne skalowanie odbywa się w obszarze twórczości tego samego artysty. Prawdopodobieństwo błędu rośnie wraz z poszerzaniem się obszaru wchodzących w grę utworów, poczynając od danego prądu artystycznego, poprzez wyodrębniający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

* * *

Rozstrzygnięcia w obszarze wartości artystycznych (estetycznych) S. Morawskiego można określić mianem konsekwentnie historyczno-kulturowych. Wynikają one bowiem w sposób zasadniczy z przyjęcia założenia o historycznym kształtowaniu się świadomości estetycznej. Z tego wyprowadza się umiejętności gatunku ludzkiego do 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 epok (synchronicznym) tworzą struktury coraz wyższego rzędu, wchodzące między sobą we wzajemne relacje. Rozstrzygnięcia te charakteryzuje się również relacjonizmem, który osadzony jest w genetyczno-funkcjonalnym sposobie traktowania wartości artystycznych (estetycznych).

S. Morawski podkreśla, że wartość artystyczna (estetyczna) jest efektem relacji między 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 jedno, a brak reakcji na inne wynika z poziomu rozwoju świadomości gatunkowej i jednostkowej, z koniunktury

¹⁰ Tamże, s. 47.



ry biorącej się z aktualnie obowiązującego paradygmatu estetycznego, z racji przyjętych rozstrzygnięć natury filozoficznej i światopoglądowej oraz ze specyfiki kręgu kulturowego, w którym jesteśmy osadzeni. Tak więc, w jedne jakości walentne trafiamy (*haecceitas*), inne są potencjalne – pozostają do odkrycia. Sama zaś wartość artystyczna (estetyczna) jest wewnętrznie złożoną strukturą. U jej podstaw znajdują się wartości protoartystyczne (*métier*) – 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 czy one zaistnieją, zależy od sprawności warsztatowej artysty w danym gatunku, rodzaju, stylu i kierunku sztuki, od 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 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 antropologiczną interpretacją właściwości biopsychicznych człowieka. Jesteśmy wrażliwi na sprawność techniczną, wirtuozerię, na formę artystyczną i ekspresję. Tu dokonuje się nieustanna edukacja jednostkowa i pokoleniowa w kontakcie z przedmiotami estetycznie walentnymi. Tu jest punkt centralny pola estetycznego, wokół którego kształtują się inwarianty paradygmatyczne odpowiadające poszczególnym odmianom sztuki. Paradygmaty te 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 między stanowiskami obiektywistycznymi a subiektywistycznymi, między stanowiskami absolutystycznymi i relatywistycznymi. Spór obiektywistów z subiektywistami zasadza 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 w omawianej teorii Morawskiego 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, jak twierdzi Morawski „wartości estetyczne są według mnie budowane według wzorca dzieł artystycznych”¹¹. Oddzielenie wartości artystycznych od estetycznych, jak sądzę, przekreśliłoby wewnętrzną koherencję teorii. Konsekwencją tej decyzji – w sumie ratującą teorię – jest dwuznaczny stosunek Morawskiego do sztuki awangardowej i neoawangardowej. Bohdan Dziemidok zwraca uwagę na to, że Morawski będąc świetnym znawcą neoawangardy artystycznej i jej entuzjastą jednocześnie odmawiał prawa wyjścia sztuce poza jej paradygmat estetyczny, co w konsekwencji doprowadziło do nie uznania neoawangardy za sztukę¹².

Morawski na początku lat siedemdziesiątych stwierdził, że wobec umacniania się neoawangardy i słabnięcia znaczenia sztuki, zaproponowana teoria traci swoją sprawczą siłę wyjaśniania, czym jest dzieło sztuki i jego konstytutywne wartości. Traktuje ją jako jeden z możliwych paradygmatów filozofii sztuki, którego „koniunktura” maleje.

Wobec antysztuki kluczowe kategorie estetyczne – tak jak *téchne*, forma, ekspresja, przeżycie swoistego rodzaju zwane bezinteresowną kontemplacją czy *katharsis* – okazują się zawodne albo zgoła niepotrzebne. Jeśli nie sztuka, to jaka inna klasa przedmiotów miałyby wyznaczyć konstytutywny status tej dyscypliny¹³.

Podjmuje decyzję radykalną, ale w konsekwencjach swoich ratującą zgłoszone przez niego rozstrzygnięcia. Zabieg polega na zawieszeniu propozycji, a nie jej falsyfikacji.

Czy odrzucenie estetycznego paradygmatu przez awangardowe nurty sztuki XX wieku jest wystarczającym powodem do nazywania ich antysztuką? Sądzę, że w nauce doświadczamy tego typu wydarzeń dość systematycznie, i nikt z tego powodu nie twierdzi, że uprawia antynaukę. W filozofii XX wieku taką zmianą paradygmatu, wobec dziewiętnastowiecznej filozofii nie-

¹¹ S. Morawski „Współczesne spory o naturę sztuki i przeżycia estetycznego” w: *Sztuka i Filozofia* 1993 nr 6 s. 207.

¹² B. Dziemidok *Główne kontrowersje estetyki współczesnej* Warszawa 2002 s. 298.

¹³ S. Morawski „O krytycznym stanie estetyki” w: tenże *Na zakręcie: od sztuki do po-sztuki* Kraków 1985 s. 354.

mieckiej, była filozofia analityczno-lingwistyczna Ludwiga Wittgensteina. W sztuce, w różnych jej okresach historycznych i występującej w różnych kręgach kulturowych, mamy do czynienia bądź ze współwystępowaniem, bądź nie tego typu jakości i wartości. To, jak sądzę, nie stanowi wystarczającego powodu do odmawiania takiej twórczości statusu dzieła sztuki.

STEFAN MORAWSKI AND THE MEANDERS OF AXIOLOGICAL JUDGMENTS (PART II)

From the very beginning of his work in the field of aesthetics, Stefan Morawski, the outstanding Polish theorist, dedicated much attention to the issue of axiological judgments.

The proper subject matter of aesthetics, he postulated, is determined by the field's characteristic axiology, which, in turn, looks to art for its empirical basis and confirmation. The second half of the article aims to reconstruct key ideas scattered around Stefan Morawski's many publications. Issues such as evaluation criteria and the hierarchy of the works of art are discussed. The article attempts to present a critical assessment of Morawski's theoretical conclusions, followed by the identification of their strengths and weaknesses.

PISTES DES RÉSOLUTIONS AXIOLOGIQUES DE STEFAN MORAWSKI (PART II)

Stefan Morawski, l'un des plus importants esthéticiens polonais, a donné beaucoup d'importance aux questions axiologiques dès le début de son activité esthétique. Il considérait que l'objet de connaissance de l'esthétique est indiqué par sa juste axiologie, l'axiologie qui prend de l'art le matériel empirique et la confirmation de la raison de ses décisions. La deuxième partie de cet article est la continuité de la reconstruction des principales résolutions de Stefan Morawski, semées dans de différentes publications. Ici, je présente: des critères d'estimation d'une oeuvre d'art, la hiérarchie des oeuvres et des conclusions. Le but de cet article est de présenter l'évaluation critique des résolutions avec lesquelles Morawski était d'accord, et de montrer leurs points forts et faibles (difficile à défendre).

Piotr J. Przybysz – e-mail: ppbrzyb@msn.com

