

PIOTR J. PRZYBYSZ

ŚCIEŻKI AKSJOLOGICZNYCH ROZSTRZYGNIEĆ STEFANA MORAWSKIEGO¹ (cz. I)

Stefan Morawski, jeden z najwybitniejszych polskich estetyków, od początków swoich zainteresowań tą dziedziną 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. Artykuł jest rekonstrukcją zasadniczych rozstrzygnięć S. Morawskiego z tego obszaru, które rozsiiane są w różnych publikacjach. W części pierwszej, która publikowana jest w tym numerze, przedstawiam następujące zagadnienia: pojęcie wartości estetycznej (artystycznej), ontologię wartości estetycznej (artystycznej), obiektywność wartości estetycznej (artystycznej), smak, przeżycie estetyczne i sąd estetyczny. Celem artykułu jest również poddanie krytycznej ocenie rozstrzygnięć, za którymi Morawski się opowiadał i wskazanie na ich mocne i słabe (trudne do obrony) strony.

Stefan Morawski, jak sądzę, przywiązywał szczególną wagę do problematyki aksjologicznej, tak w pracach poświęconych estetyce (filozofii sztuki), jak również dotyczących rozważań natury filozoficznej oraz światopoglądowej². Sądził on, że w świecie ścierających się racji i pre-

¹ Tekst jest rozszerzoną wersją fragmentu „Wstępu” do książki w druku: S. Morawski *Wybór pism estetycznych. Klasyki estetyki polskiej*. S. Morawski opublikował około 27 istotnych tekstów poświęconych tej problematyce, ze względu na znaczne ich rozproszenie umieszczam informację o miejscu ich publikacji, co jak sądzę ułatwi ich poznanie.

² Do podstawowych tekstów S. Morawskiego, poświęconych tej problematyce po roku 1960, należy zaliczyć: „O wartości artystycznej” *Kultura i Społeczeństwo* 1962 nr 4 s. 33-53; „Zarys układu kryteriów oceny” *Studia Estetyczne* 1965 t. II s. 31-53; „O chudożestwiennej cennosci” *Trud po Filozofii Tartuskiego Gosudarstwiennogo Uniwersiteta* 1966 t. X s. 125-158; „O pięknie” *Przegląd Humanistyczny* 1966 nr 5 s. 113-121; „O obiek-

zentowanych stanowisk dokonywane wybory powinny być „umocowane na racjach, które zdolne są stanąć w szranki tyleż z zasadami wątpliwymi, co z brakiem zasad”³. Tak określone wskazanie metodologiczne jest potrzebne szczególnie teraz, zdaniem Morawskiego, gdy jesteśmy świadkami degradacji wartości, które towarzyszyły nam przez tak długi okres historii. Diagnozy wskazują, że świat wyzbywa się zasad i w efekcie tego pogrąża się w chaosie. Tracimy moc odróżniania dobra od zła, nie jesteśmy zdolni do porządkowania i wartościowania oraz poszerzania indywidualnej mądrości. Ponadto, wartość rozumiana jako cel, do którego warto dążyć, nadaje sens naszej egzystencji. Dążenie do tak rozumianego celu nie jest warunkiem koniecznym ludzkiego szczęścia, ale życie wyzbyte z tego dążenia jest niepełne i bezrefleksyjne. Morawski często egzemplifikował tę myśl określeniem Witkacego „szczęśliwe zbydłęcenie ludzi”.

Największą irytację w Morawskim wzbudzała współczesność. Nie dlatego, że zmusza do czegoś, że stawia wymagania, próbuje świat naprawić, ale dlatego, że tego nie robi:

Konsumpcjonizm permissywny unaocznia 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, żołąd-

tywności sądów estetycznych” *Studia Estetyczne* 1967 t. IV s. 241-270; „Wartości i oceny” *Studia Filozoficzne* 1967 nr 4 s. 41-56; „Wartości i oceny. Zakończenie dyskusji” *Studia Filozoficzne* 1968 nr 1 s. 161-172; „Szkola stawiania pytań” cz. 1 *Studia Estetyczne* 1970 t. 7 s. 261-282; „Szkola stawiania pytań” cz. 2 *Studia Estetyczne* 1971 t. 8 s. 243-256; „O kryteriach aksjologicznych w odniesieniu do dzieł sztuki” *Granice sztuki. Z badań nad teorią i historią sztuki, kulturą artystyczną oraz sztuką ludową* Warszawa 1972 s. 17-27; „Sztuka dawniej i dziś” *Odra* 1973 nr 1, s. 48-55; „Ekspresja” *Studia Estetyczne* 1974 t. XI s. 315-335; *Inquiries into the Fundamentals of Aesthetics* London 1974; „O sposobach badawczych stosowanych w estetyce (aspiracje i możliwości)” *Studia Estetyczne* 1975 t. XII s. 61-89; „Estetyka a semiotyka” *Pamiętnik Literacki* 1976 z. 3 s. 359-402; „Warianty interpretacyjne formuły «zmierzch sztuki»” *Studia Socjologiczne* 1980 z. 4 s. 231-258; „O estetycznym i pozaestetycznym przeżyciu wobec natury, czyli o ucieczce od życia albo powrocie do źródeł” *Aura* 1982 nr 12 s. 3-8; „O sensie i funkcjach twórczości najnowszej” B. Suchodolski (red.) *Spółczesność wychowująca. Rzeczywistość i perspektywy. Materiały z sesji naukowej* Wrocław 1983 s. 215-240; „Perypetie problematyki nowości w dziejach myśli estetycznej. Rys syntetyczny” *Studia Filozoficzne* 1984 nr 2 s. 43-65 nr 3 s. 3-16; „W labiryncie aksjologicznym” S. Sawicki, W. Panas (red.) *O wartościowaniu w badaniach literackich* Lublin 1986 s. 95-138; *Na zakręcie: od sztuki do po-sztuki* Kraków 1985; „Czy zmierzch estetyki?” S. Morawski (red.) *Zmierzch estetyki – rzekomy czy autentyczny?* Warszawa 1987 s. 5-173; „O tragizmie (wyznania i coś ponadto...)” tł. H. Bartoszewicz *Principia* 1990 t. I s. 5-18; „Rzecz o mimetyzmie” *Studia Filozoficzne* 1989 nr 5 s. 19-41; *The Trouble with Postmodernism* London 1996; *Niewdzięczne rysowanie mapy... O postmodernie(izmie) i kryzysie kultury* Toruń 1999.

³ S. Morawski *Niewdzięczne rysowanie mapy...* wyd. cyt. s. 15.

ka (...). Punktem wyjścia jest łatwość życia, którą ma się za wartość najwyższą (...). Konsumpcjonizm zaś świetnie funkcjonuje dzięki fragmentaryczności bycia, chaotycznym zmianom, brakowi kotwicy. Życ łatwo, nie stawiając pytań bez odpowiedzi, nie atakując niebios⁴.

Estetyka, a szczególnie sztuka, jak papierek lakmusowy reaguje na 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.

1. Pojęcie wartości estetycznej (artystycznej)

Definicja pojęcia wartości estetycznej Stefana Morawskiego prezentuje stanowisko historyczno-kulturowe (wcześniej określił je mianem „relacjonizmu społeczno-kulturowego”⁵). Uznał on, 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 wartości⁶. (...) [Co do wartości artystycznych Morawski dopowiada, iż za nie] można rozumieć bądź to określone jakości czy zespół jakości obiektywnych, bądź odpowiadające sobie jakości przedmiotowe i podmiotowe⁷.

W związku z tym, iż mamy tu do czynienia ze stanowiskiem uwzględniającym aspekt historyczny, trudno oczekiwać, iż to czy mamy do czynienia z dziełem sztuki można rozstrzygnąć dzięki jednej wydzielonej jakości. Przyjmuje się zatem pojęcie struktury artystycznej, kształtowanej na przestrzeni dziejów, która charakteryzuje się właściwymi sobie cechami komplementarnymi.

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 psy-

⁴ Tamże, s. 81.

⁵ Por. S. Morawski „O wartości artystycznej” wyd. cyt., s. 47.

⁶ Tenże „Wartości i oceny” wyd. cyt. s. 47.

⁷ Tenże „Zarys układu kryteriów oceny” wyd. cyt. s. 36.

chicznych, 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: spoiłość strukturalno-formalna, czyli „zgodność wewnętrzna bądź elementów przedstawiających (treści) i formy w przypadku sztuki przedstawiającej, bądź funkcji użytkarnej 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 lub dyspozycjach psychicznych (pojęcie to czerpie swój zakres znaczeniowy od terminów: Henryka Elzenberga – „objawienie psychoidalne” i Rudolfa Arnheima – „fizjonomia danego układu elementów”); jak również mimetyczność¹⁰, wiążąca się z ekspresywnością.

Tak rozumiane wartości artystyczne rozpadają się na trzy swoiste rzędy. Jakości artystyczne pierwszego rzędu – wartości protoartystyczne jak je Morawski nazywa – dotyczą tego, co powszechnie rozumie się pod pojęciem *métier*. Są one w prezentowanej problematyce aksjologicznej 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 itd¹¹.

⁸ Tamże, s. 37.

⁹ Tamże, s. 38.

¹⁰ Pojęcie mimetyczności S. Morawski wyłożył w artykule noszącym tytuł: „Rzecz o mimetyzmie” (*Studia Filozoficzne* 1989 s. 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” (tamże, s. 19).

¹¹ W teorii wartości estetycznej Morawskiego widać znajomość i 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” *Norwa Kultura* 1958 nr 27 s. 8, 11 (jest to recenzja dwóch tomów *Studiów estetycznych* R. Ingardena); tenże „Szkoła stawiania pytań” cz. 1 wyd. cyt. s. 261-282; tenże „Szkoła stawiania pytań” cz. 2 wyd. cyt. s. 243-256 (jest to kry-

2. Ontologia wartości estetycznej (artystycznej)

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 antecedencje biopsychiczne, w wyniku społecznego charakteru egzystencji ludzkiej, prowadzą do ukształtowania się umiejętności doznawania wartości estetycznych i wypływającej 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, jeżeli by owej wrażliwości nie posiadał – z czym zgadza się Morawski. Tak więc, można przyjąć twierdzenie, że przeżycia estetyczne w kontakcie z przyrodą są kształtowane jedynie w przypadku człowieka cywilizowanego, między innymi dzięki jego przeżyciom doświadczonym w kontakcie ze sztuką. Stanowisko Morawskiego w tej kwestii jest bardziej radykalne i – jak można przypuszczać – trudniejsze do obrony. Próbuje on konsekwentnie wskazać na proces, który taką wrażliwość ukształtował poprzez kulturyzację gatunku *homo sapiens*. Efektem tego jest poszerzająca się świadomość estetyczna.

Proces ów przebiegł pięć, dających się wyodrębnić, faz rozwojowych o charakterze spiralnym. Faza pierwsza to okres, gdzie przeżycie estetyczne kształtowało się na gruncie dyspozycji *homo faber* w erze neolitu. Druga zdominowana była przez doznania religijne. Cechą charakterystyczną tego etapu jest metafizyczno-symboliczna otoczka przeżyć este-

tyczna analiza wraz z artykulacją alternatywnych rozwiązań książki R. Ingardena *Przeżycie – dzieło – wartość* (Kraków 1966); tenże „Roman Ingarden” *Współczesność* 1970 nr 15 s. 4; tenże, *Główne nurty estetyki XX wieku. Zarys syntetyczny*, Wrocław 1992 – w wielu miejscach pojawiają się tu krytyczne odwołania do teorii Ingardenowskiej, aż po oddanie jej należnego miejsca w rozwoju historycznym estetyki XX wieku.

¹² S. Morawski „O estetycznym i pozaestetycznym przeżyciu wobec natury...” wyd. cyt. s. 2.

tycznych. Początek trzeciej fazy Morawski umieszcza w okresie dojrzałego renesansu, a koniec na początku XX wieku. Cechą charakterystyczną jest tu kształtowanie się przeżycia estetycznego jako wyraźnie izolowanego od doświadczeń dnia powszedniego i przeciwstawianego postawom intelektualnym, moralnym i religijnym. Czwarta faza ewolucji przeżycia estetycznego datuje się od lat dwudziestych naszego stulecia. Jak twierdzi istotę tej fazy prezentował konstruktywizm, z którego następnie wyrosły produktywizm radziecki oraz szkoła Bauhausu. Faza piąta, której formowanie się obserwujemy w obecnym czasie, jest powrotem w ruchu spiralnym do fazy pierwszej. Wypływa ona nie z estetycznej tradycji, lecz z ruchów ekologicznych; „to powrót do pulsacji biologicznych w nas samych, to zarazem spontaniczna ekspresja”¹³. Sens tego procesu, według Morawskiego, wynika z reakcji na hiperracjonalną kulturę, jej ślepy pragmatyzm i wiarę w 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 wertykalnej przebiega to od swoistego rodzaju przeżycia odniesionego do struktur autotelicznych, poprzez narodziny świadomości estetycznej, do artykułowania sądów estetycznych najpierw werbalnie, a następnie w formie pisemnej¹⁴.

Na ten obszar dyspozycji gatunkowo danych Morawski nakłada rezultaty historycznego rozwoju i dochodzi do wniosku, że punkt startu jest wspólny dla wszystkich kręgów kulturowych. Jest nim kultura pierwotna, z jej powszechnie występującymi elementami magii i produkcji. To stanowi podstawę każdej sztuki ewoluującej na przestrzeni dziejów. Różnorodność współczesności jest efektem różnorodności warunków w trakcie rozwoju, struktura rdzenia zaś – tego, co się kształtuje na podstawie biopsychicznych właściwości człowieka – jest niezmienna, inwariantna. W procesie historycznym inwarianty te rodzą i doskonalą się, gdyż pomimo określania nowych norm i kanonów estetycznych, pojawiają się te

¹³ Tamże, s. 6.

¹⁴ Por. S. Morawski „Wartości i oceny” wyd. cyt. s. 51.

same pytania, na które udziela się podobnych odpowiedzi, które akumulują się w świadomości gatunkowej¹⁵.

Czym są inwarianty i jaką rolę pełnią w prezentowanych rozstrzygnięciach? Morawski pod pojęciem inwariantów 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 kulturowymi¹⁶. To rozstrzygnięcie ma swoje istotne uzasadnienie w przeprowadzeniu dowodu na obiektywność sądów estetycznych i prawdziwość zdań wartościujących, do czego w dalszej części artykułu 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 tu także wykrycie wzajemnych powiązań, zależności i przeciwieństw. W sumie praca tak pomyślana jest zadaniem dla kompetentnego zespołu ludzi, którzy poświęcają się temu wspólnemu przedsięwzięciu. Morawski nie podjął się tego zadania, a w związku z tym, mamy do czynienia z hipotetycznymi rozstrzygnięciami, w których po pierwsze: przyjmuje się 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.

Morawski wprowadza dwie klasy inwariantów, których kryterium wyodrębnienia polega na obszarze ich występowania. Pierwsza grupa inwariantów estetycznych (uniwersalne) to niezmienniki, które pomimo zmienności sztuki, różnych kręgów kulturowych od paleolitu do współczesności, pozostają trwałe. Druga grupa to inwarianty, które występują w danych odmianach sztuki (paradygmatyczne). Do uniwersalnych inwariantów pola estetycznego Morawski zaliczył: *techné* (sprawność tech-

¹⁵ 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.

¹⁶ 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.

niczną, wirtuozerię) – „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”¹⁷; formę artystyczną – „konstrukcja tych struktur zaakcentowana przez wzmiankowaną intensywność zawartości jest nastawiona na ujawnienie mistrzostwa, obróbki materiału, użytych środków wyrazowych, kompozycji”¹⁸; ekspresję (właściwość relacyjna) – wypływa 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”¹⁹. Przykładem z tego repertuaru inwariantów jest mimesis, gdzie w sztukach przedstawiających wyznacza się jej znaczenie od wiernej imitacji po przetwarzanie rzeczywistości; w przedmiotach użytkowych to zgodność konstrukcji i funkcji²⁰.

Posługiwanie się jakością inwariantną ma daleko idące konsekwencje. Wskazuje na: uznanie decydującej roli inwariantów w procesie społeczno-kulturowym, którego efektem jest m.in. ukształtowanie świadomości estetycznej; kulturowo-społeczny charakter obiektywności sądów estetycznych i wynikająca 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 – diachronicznej obiektywność istnienia wartości estetycznych są skłonności gatunkowe człowieka (powyżej omówione). Argumentem uzasadniającym w perspektywie horyzontalnej – synchronicznej jest występowanie inwariantów, które są wspólne dla

¹⁷ S. Morawski „Sztuka dawniej i dziś” *Odra* 1973 nr 1 s. 49.

¹⁸ Tamże.

¹⁹ Tamże.

²⁰ 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” wyd. cyt. 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 falsyfikacji, w sztuce inwarianty paradygmatyczne wraz z przemijaniem poszczególnych odmian sztuki wędrują do muzeum, by czekać na swój powrót.

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.

3. Obiektywność wartości estetycznej (artystycznej)

Podstawą rozstrzygnięć jest przyjęcie założenia, że doznanie jakości i wartości estetycznych ma charakter jednostkowy (indywidualny). Lokuje to Morawskiego w obszarze takich stanowisk jak subiektywizm, relatywizm i relacjonizm. Zaś obcy mu jest absolutyzm czy obiektywizm estetyczny²¹. Nie zakłada on jednak, że jakości i wartości estetyczne są jedynie własnością przedmiotów, ani że jest to wyłącznie efekt przeżyć podmiotu. Rodzą się i istnieją one, jego zdaniem, w relacji między przedmiotem i podmiotem. Ten relacjonizm nie ma charakteru psychologicznego, czy psychologiczno-socjologicznego, lecz historyczno-kulturowy. Względnie obiektywna własność sądu estetycznego czerpie swoje uzasadnienie z kantowskiej kategorii *sensu communis*.

Morawski wychodzi z założenia, że 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 światopoglądowych, czwarty zaś to wybory podyktowane upodobaniem wynikającym z danej kultury narodowej, gdzie w grę wchodzić mogą preferencje określonych dzieł, a nawet prądów artystycznych. Szczegłem 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 ludzkości²².

²¹ Szczegółową charakterystykę i analizę tych stanowisk przedstawia B. Dziemidok *Teoria przeżyć i wartości estetycznych w polskiej estetyce dwudziestolecia międzywojennego* Warszawa 1980 s. 201-327.

²² Por. S. Morawski, „Wartości i oceny” wyd. cyt. s. 49-50. Powyższe rozstrzygnięcia przedstawiłem na schemacie: „Ontologia wartości estetycznych według Stefana Morawskiego”.

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 kształcie piramidy. Na szczycie funkcjonują inwarianty, podstawą zaś jest wiecznie żywa reakcja człowieka na jakości przedmiotowo dane, które podlegają 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, oryginalność zaś z wymiarem synchronicznym.

Morawski uznaje, że pojęcie wartości estetycznych jest szersze – zawiera się w nich piękno krajobrazu, dzieła sztuki i przedmiotu użytkowego, wartości artystyczne zaś to pojęcie węższe, właściwe jedynie dla dzieł sztuki: „wartość estetyczna to pojęcie szersze od wartości artystycznej”²³. 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 artystycznych²⁴. Pod tym względem stanowisko Morawskiego zbliżone jest z przedstawicielami estetyki analitycznej, między innymi z koncepcjami M.C. Beardsley’ a, J. Stolnitza, H. Osborne’ a, R. Wollheima, T. Pawłowskiego, strukturalisty J. Mukařovskim czy badaczy rosyjskich – Z. Stołowiczem i A. Zisem.

Pewna niekonsekwencja, w tak prezentowanym stanowisku, polega na tym, że z jednej strony Morawski przyjmuje pewne gatunkowe pre dyspozycje człowieka do reagowania na jakości walentne, z drugiej zaś

²³ S. Morawski „O obiektywności sądów estetycznych” wyd. cyt. s. 259.

²⁴ Morawski nie akceptuje rozróżnienia wartości artystycznych od estetycznych zaproponowanych przez Stanisława Ossowskiego (odmiennie niż u R. Ingardena). Uzasadnienie swojego stanowiska przedstawił w: S. Morawski „Szkoła stawiania pytań” cz. 2 wyd. cyt. s. 243-256 i powtórzył w: „Współczesne spory o naturę sztuki i przeżycia estetycznego” *Sztuka i Filozofia* 1993 nr 6 s. 207. W zaproponowanej przez Bohdanę 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 charakteru zasadnego, szczególnie w sytuacji zderzenia się tej koncepcji z neoawangardą (por. B. Dziemidok „O potrzebie odróżniania artystycznego i estetycznego wartościowania sztuki” w teozot: *Główne kontrowersje estetyki współczesnej* Warszawa 2002 s. 278-300).

stwierdza, że nasza wrażliwość na piękno przyrody kształtowana jest przez obcowanie ze sztuką.

4. Smak – przeżycie estetyczne – sąd estetyczny

Następny element problematyki aksjologicznej Stefana Morawskiego dotyczy odpowiedzi na pytanie: 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 Kanta. Nie jest to zgoda bezwarunkowa. Morawski w Kantowskiej teorii smaku nie akceptuje metody transcendentalnej i operacji czysto dedukcyjnych. W oczach Morawskiego pełne uznanie zyskuje natomiast Kantowskie wyjaśnienie podstawy różnorodności gustów – oczywiście po odrzuceniu metody transcendentalnej:

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 pojęcia²⁵.

Tak więc, § 41. *Krytyki władz sądzienia* 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 innych 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 – rozumiany jako „dyspozycję i aktualne, związane z nią przeżycia, nie tożsame bynajmniej

²⁵ S. Morawski „O obiektywności...” wyd. cyt. s. 244.

z sądem estetycznym²⁶, który jest dyspozycją gatunkową powszechnie występującą i zróżnicowaną zarówno jednostkowo, historycznie i kulturowo. Morawski wprowadzając społeczno-naturalne rozumienie smaku, osiąga możliwość powiązania tych dwóch sfer wzajemnie warunkującymi się zależnościami oraz wzmocnienia ustaleń dotyczących ontologii wartości.

Przeżycie estetyczne, będące efektem reakcji smaku na przedmiot lub jego własności ze względu na różnorodność przedmiotów i ich struktur oraz na historycznie-kulturowo określone miejsce i czas, może, jak to określa Morawski, być „różnolite”. Sztuka w tym rozumieniu integralnie związana jest z jej oddziaływaniem, czyli nie istnieje bez oddziaływania, „oddziaływanie zakłada ową ujawnioną czy utajoną więź komunikacyjną, której podstawowym elementem jest kulturowo uwarunkowana możliwość rezonansu”²⁷.

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 pod pojęciem przeżycia estetycznego, dlatego będą przedmiotem naszego zainteresowania, trzecia jest łącznikiem pomiędzy tym polem a obrzeżami omawianego zagadnienia.

Funkcje swoiście estetyczną tworzą dwa rodzaje doznawanych przeżyć. Pierwsze to przeżycie kontemplacyjne²⁸, drugie to przeżycie kathartyczne²⁹. Oba te pojęcia, pomimo swoich niedostatków, można zaakcepto-

²⁶ Tamże, s. 246.

²⁷ S. Morawski „O funkcjach sztuki oraz funkcjach twórczości najnowszej” tenże *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 s. 27-34. W prezentowanej koncepcji przeżycia estetycznego widać wyraźny wpływ poglądów R. Ingardena i jego ucznia L. Błausteina.

²⁸ Por. tamże, s. 213. Koncepcja przeżycia kontemplacyjnego jest jednym z najbardziej popularnych stanowisk w estetyce. Twórcą tego pojęcia jest 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. Segąła, 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.

²⁹ Por. tamże, s. 213. Morawski tak pisze, dlaczego opowiada się za przeżyciem kontemplacyjnym i katartycznym: „Dlatego, że z wszelkich zastanych koncepcji przeżycia estetycznego uważam te dwie za najbliższe sposobowi obcowania z przedmiotami zwanymi estetycznymi czy artystycznymi”. Przeżycie kathartyczne wyodrębnione zostało przez Arystotelesa w *Poetyce* 1449b, gdzie „wzbudzenie litości i trwogi doprowadza do

wać, 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, gdzie dominują doznania zmysłowo-emocjonalne, wynikające ze skupienia się na wartościach i jakościach wartościowych danego dzieła. *Katharsis* estetyczne to „zawieszenie skupionej energii w momencie terażniejszym”³⁰. To wyzwolenie się od otaczającej nas rzeczywistości na skutek pojawiającego się ścisłego bezpośredniego związku pomiędzy światem ukonstytuowanym w danym dziele a światem wrażeń, uczuć, dążeń, myśli określonego odbiorcy³¹. Owe przeżycia są wynikiem współgrających bodźców struktury ekspresyjno-formalnej dzieła sztuki. Ekspresja tych struktur może mieć charakter łagodny lub ostry, konsonansowy lub dysonansowy, może budzić ukojenie lub niepokój, „dotyczy czegoś, co jest światem osobnym, konkurencyjnym wobec dyskursywnego myślenia (...) oraz jego przedmiotowych korelatów”³².

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 pozaestetyczne³³. Oba ufundowane są na podstawowej właściwości funkcji swoiście 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 katharktyczne pozaestetyczne. Doświadczenie projekcji i identyfikacji wynika z doświadczenia odbiorcy i jego identyfikacji, np. z bohaterem. 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.

Przeżycie estetyczne jest podstawą do formułowania sądu określanego przez Morawskiego sądem estetycznym *sensu largo*.

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, gdzie istota efektu katharktycznego polega na uaktywnieniu różnorodnych, często skłóconych wewnątrznie, impulsów. Odmiennie stanowisko zajmuje B. Dziemidok („Katharsis jako kategoria estetyczna” w: tegoż *Główne kontrowersje estetyki współczesnej* Warszawa 2002 s. 180-235.

³⁰ Tamże, s. 214.

³¹ Por. tamże, s. 213.

³² Tamże, s. 214.

³³ Por. tamże, s. 214-215.

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 racje³⁴.

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 wartości³⁵.

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, jak 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* (sądem estetycznego oceniającego, hierarchizującego). Efektem oceny drugiego rodzaju jest hierarchizacja dzieł sztuki między 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, wpływające ze sfery emocjonalnej człowieka, ma również wpływ sąd estetyczny porównawczy (nazywany sądem estetycznym intelektualnym). Morawski wprowadzając pojęcie sądu estetycznego porównawczego, stwarza możliwość uzasadnienia ferowania oceny poza przeżyciem estetycznym. Sąd ten odwołuje się do racji intelektualnych, na przykład do zasłyszanej oceny czy przeczytanej opinii.

Podstawową kwestią tak przedstawionej struktury sądu estetycznego jest określenie jego stopnia obiektywności. Morawski chcąc zaproponowane rozwiązania ustrzec przed zarzutem arbitralności lub relatywizmu,

³⁴ S. Morawski „O obiektywności...” wyd. cyt. s. 248.

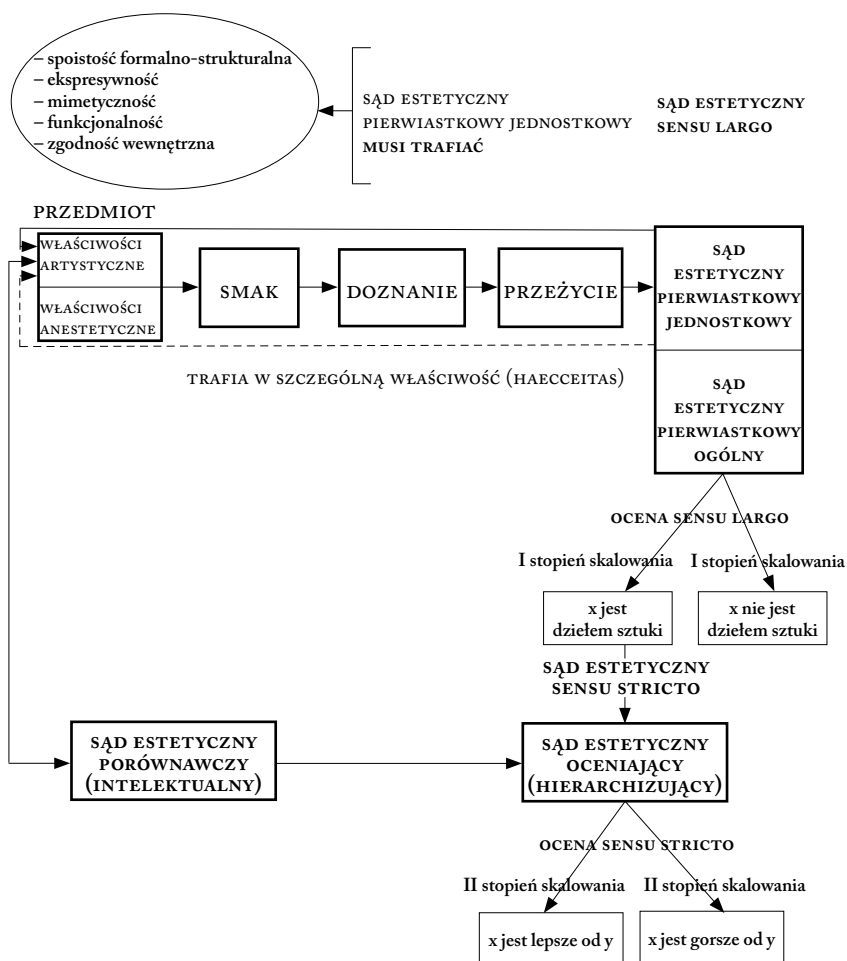
³⁵ Tamże, s. 259.

podejmuje próbę przeprowadzenia dowodu na obiektywność ferowanych sądów (porównaj schemat, który pojawi się w II części artykułu: „Struktura sądu estetycznego”). Oczywiście podstawą tej argumentacji są ustalenia dotyczące ontologii wartości, gdzie owa problematyka była już podejmowana. Dowód dotyczy sądu estetycznego, wynikającego z intersubiektywnej i historyczno-kulturowej obiektywności wartości estetycznej.

STRUKTURA SĄDU ESTETYCZNEGO

wg STEFANA MORAWSKIEGO

oprac. Piotr J. Przybysz



Pierwszy argument przemawiający za obiektywnością sądów estetycznych pochodzi z antropologicznej podstawy teorii smaku i wartości estetycznej. Muszą istnieć prawa biologiczne i powiązane z nimi prawa historyczno-kulturowe, które kształtują schematy selekcji przedmiotów estetycznych, gdyż w przeciwnym wypadku nigdy nie moglibyśmy mówić o obiektywności sądów estetycznych³⁶.

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 George'a Moora. Przyjmuje on, że roszczenia zdań wartościujących są ponadindywidualne, ponieważ wskazują cechy przysługujące danym przedmiotom, a więc wartości są poznawalne³⁷.

W trzecim argumentcie 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 (*Gestalt*) jest zależny dwustronnie: od własności anestetycznych i od podmiotu postrzegającego, ale nie jest mniej obiektywny od pierwszych i od drugich³⁸.

Jest to właściwie powołanie się w tej kwestii na stanowiska Ingardena, Poppera i Arnheima.

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

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 przedmio-

³⁶ Por. tamże, s. 256.

³⁷ Tamże, s. 256.

³⁸ Tamże, s. 258.

towych i podmiotowych, uwikłanych w procesie estetycznym, wynika, jak twierdzi Morawski, z konstytucji biopsychicznej gatunku homo sapiens i wspólnej *praxis*.

THE PATHS OF AXIOLOGICAL SOLUTIONS
OF STEFAN MORAWSKI, PART I

Stefan Morawski, one of the most prominent Polish esteticians, was expecially interested in problems of axiology. He believed that proper axiology, based on empirical material and analysis, defines the subject of estetic cognition. The article reconstructs the basic concepts of S. Morawski. In the first part of the text, presented in this current issue, the author discusses the concept of aesthetic/artistic value, thee ontology of aesthetic/artistic value, its objectivity, taste, aesthetic experience and aesthetic judgement. The author offers a critical analysis of Morawski's concept.

Piotr J. Przybysz – email: pprzyb@msn.com

