




Colloquium 3(43)/2021
ISSN 2081-3813, e-ISSN 2658-0365
CC BY-NC-ND.4.0
DOI: <http://doi.org/10.34813/31coll2021>

STEFANA MORAWSKIEGO DROGA DO UPRAWIANIA ESTETYKI/FILOZOFII SZTUKI. PODSTAWOWE USTALENIA (CZ. 2.)*

Stefan Morawski's way to practise aesthetics/philosophy of art.
Principal findings (Part 2)

Piotr J. Przybysz
Uniwersytet Gdańsk
e-mail: piotr.przybysz@ug.edu.pl
ORCID  0000-0002-6743-2938

Streszczenie

Celem artykułu jest przedstawienie sylwetki naukowej prof. Stefana Morawskiego z okazji jego 100. rocznicy urodzin. Przedstawiam podstawowe etapy rozwoju naukowego prof. Morawskiego. Uzupełniam powyższe o główne rozwiązania i propozycje, które prof. Morawski wniósł do filozofii, filozofii kultury, estetyki i teorii i krytyki sztuki. Czynię również próbę uwzględnienia elementów biograficznych, które miały wpływ na losy i decyzje podejmowane przez Stefana Morawskiego. Dotyczy to szczególnie lat 40., 50. i 60. XX wieku.

Słowa kluczowe: Stefan Morawski, informacje biograficzne, filozofia sztuki, estetyka, teoria i krytyka sztuki.

Abstract

The aim of the article is to present the scientific profile of Professor Stefan Morawski on the occasion of the 100th anniversary of birth. I present the basic stages of Prof. Morawski's scientific development. I complement it with the main solutions and proposals, which prof. Morawski brought to philosophy, philosophy of culture, aesthetics and theory and art criticism. I also attempt to take into account the biographical elements that influenced Stefan Morawski's life and decisions. This is especially true in the 1940s, 1950s and 1960s.

Keywords: Stefan Morawski, biographical information, philosophy of art, aesthetics, theory and art criticism.

* Tekst ten publikuję w Colloquium (miałem szczęście zaproponować nazwę tego czasopisma) jako wyraz mojej wdzięczności wobec osób, które wsparły mnie na dość ekstrawaganckiej drodze w Akademii Marynarki Wojennej, jaką były moje zainteresowania filologią polską, filozofią i estetyką.

Sztuka awangardowa i neoawangardowa, zmierzch estetyki¹

Zwolnienie Morawskiego z Uniwersytetu Warszawskiego w 1968 roku² zmusiło go do znalezienie innego zatrudnienia. Pomocną dłoń podał mu wówczas prof. Stanisław Lorentz, zatrudniając w Muzeum Narodowym w Warszawie. Po dwóch latach Morawski zwolnił się z Muzeum i podjął pracę w Instytucie Sztuki PAN. Rozpoczął się nowy okres w jego zainteresowaniach³. Morawski, zgodnie z problematyką badawczą Instytutu, podjął pracę nad historią i teorią sztuki. Tym, co go interesowało i gdzie chciał sprawdzić swoje rozstrzygnięcia z obszaru filozofii sztuki i estetyki, była sztuka współczesna. W związku z tym teren badań wyznaczały *ready made* Marcela Duchampa, po współczesny Morawskiemu happening, performance, body art, land art, popart, hiperrealizm itd. W latach 60. XX wieku Morawski posługiwał się kategorią *awangardyzmu pełnego* i *awangardyzmu formalnego*, nurtów sztuki awangardowej. Na początku lat 70. wyodrębnił dwa wzajemnie uzupełniające się fenomeny: *wielką awangardę* (1900–1930) i *neoawangardę* (od drippingu Pollocka do połowy lat 80. XX wieku; Morawski, 1975, s. 53–72). Cechą wspólną było systematyczne odchodzenie sztuki od paradygmatu estetycznego, co zmusiło Morawskiego do zastanowienia się nad dalszym uprawianiem estetyki.

Rozstrzygnięcie zasadniczych kwestii dotyczących awangardy przyniosły artykuły opublikowane w połowie lat 70. XX wieku (Morawski, 1974b; 1975; 1985a). Po pierwsze, Morawski ustalił rozumienie pojęcia *fenomenu awangardy*. Po drugie, określił i scharakteryzował genezę awangardy. Po trzecie, wskazał na główne elementy tworzące kontekst kulturowy, który towarzyszył temu fenomenowi. Po czwarte, sprecyzował cechy konstytutywne owego fenomenu. Po piąte, wyróżnił i scharakteryzował cztery modele twórczości awangardowej. Powyższe elementy tworzyły oryginalną teorię awangardy, którą w połowie lat 80. XX wieku poddał podsumowującej krytyce (Morawski, 1985b). Rdzeń rozumienia kategorii awangardy dotyczy tego, że mamy w tym przypadku do czynienia z antytetycznymi postawami wyrażającymi się w dialektycznym związku. Morawski mówi bowiem o burzycielskich postawach i dążnościach oraz o ich przeciwieństwie – postawach konstruktywnych. Podkreśla, że pełne rozumienie

¹ Pełniejszego przedstawienia problematyki kryzysu estetyki dokonałem w książce *Filozofia sztuki Stefana Morawskiego* (2010, s. 99–147), tutaj prezentuję te rozstrzygnięcia, które prowadzą do podjęcia przez Morawskiego problemu postmoderny i postmodernizmu.

² Prof. S. Morawski powróci do pracy w Uniwersytecie Warszawskim po 20 latach w 1988 roku, podejmując kierownictwo Zakładu Filozofii Kultury.

³ Pierwsze teksty Morawskiego na temat sztuki współczesnej pojawiają się już w latach 60. XX wieku. Najważniejsza w tym okresie była recenzja książki M. Porębskiego, *Granica współczesności, ze studiów nad kształtowaniem się poglądów artystycznych XX wieku* (Morawski, 1966), gdzie Morawski określił punkt startu i cechy dystynktywne sztuki współczesnej, do czego w latach 70. i 80. XX wieku wielokrotnie będzie powracać. Warto w osobnym tekście podjąć zagadnienie zależności i różnicy wobec sztuki współczesnej stanowiska Stefana Morawskiego i Mieczysława Porębskiego (obaj urodzili się w 1921 roku).

tego, czym jest w istocie awangarda, możliwe jest poprzez odniesienie jej do całości kształtu recepcji, do rozumienia i odbioru jej przez różne sfery i kręgi społeczne, dlatego posługuje się kategorią świadomości potocznej, świadomości artystycznej i świadomości filozoficznej. (Morawski, 1974b, s. 10; 1985a, s. 260) Odróżnienie fenomenu awangardy, od innych w sztuce, jest możliwe dzięki cechom konstytutywnym, które on posiada. Morawski wyodrębnia pięć takich cech. Po pierwsze, uważa, że awangarda charakteryzuje się czasowym ograniczeniem, konkretnym podłożem społeczno-historycznym i funkcjonuje w kontekście eschatologii estetycznej. Po drugie, jej cechą charakterystyczną jest to, że występuje w różnym kontekście społeczno-politycznym, stąd albo mamy do czynienia z akcentowaniem otwartego zaangażowania ideologicznego, albo z przejawami protestu przeciwko *status quo*. Z owego otwartego zaangażowania lub z protestu przeciwko *status quo*, wynika bądź położenie nacisku na kwestie formalne, bądź treściowe. Po czwarte, awangardyzm jest charakterystyczny dla zaawansowanej cywilizacji mieszczańskiej. Ostatnią właściwością jest zależność pozycji awangardy od skomplikowanego procesu akulturacji estetycznej⁴. Na tej podstawie Morawski dokonał typologii twórczości *wielkiej awangardy* i *neoawangardy*. Celem tak prowadzonej typologii (co dotyczyć będzie też sztuki postmodernistycznej) było wyodrębnienie najbardziej charakterystycznych kierunków w sztuce awangardowej, nie zaś objęcie klasyfikacją wszystkich dzieł sztuki zaliczanych do awangardy. Morawski w wielkiej awangardzie wyróżnia cztery charakterystyczne dla niej typy twórczości: autoteliczną, zaangażowaną, heroiczno-pesymistyczną i utylitarno-artystyczną⁵.

W pierwszy modelu twórczości awangardowej, tej, która jest skoncentrowana na wartościach własnych, kładzie nacisk na niezależnienie artysty od jakichkolwiek innych powinności poza zadaniami ściśle estetycznymi. Ceni się tu szczególnie artystę eksperta, mistrza, wirtuoza. W tym modelu mieszczą się zdaniem Morawskiego twórcy nowych wartości plastycznych – od kubizmu i futuryzmu po surrealizm. Tworzą go również twórcy nowych wartości poetyckich – od imażynizmu po letryzm. Uzupełnia go pierwsza i druga awangarda filmowa oraz takie indywidualności, jak Paul Klee, Piet Mondrian i Kazimierz Malewicz.

⁴ Z ostatniej cechy fenomenu awangardy Morawski wycofuje się. Mowa o akulturacji estetycznej, która, jak należy sądzić, jest częścią akulturacji jako takiej. Akulturację określa się jako proces zmian kulturowych wywołanych przez konfrontację autonomicznych, odmiennych (sub)systemów kulturowych w sytuacji ich ciągłego kontaktu, który prowadzi do stopniowych transformacji w jednym lub we wszystkich wchodzących w interakcję systemach. Efektem jest upodobnienie się wzajemne i tworzenie treści synkretycznych. (Pozern-Zieliński, 1987, s. 16–19). Co w tym wypadku i do czego miałyby się upodabniać, co z czym miałyby tworzyć treści/całości synkretyczne? Morawski nie podejmuje się rozwiązywania tych zagadnień granicznych, zajmuje się tym, co stanowi rdzeń awangardy.

⁵ Przyjmuję ostateczną wersję typologii, zaproponowaną przez Morawskiego (1985a, s. 249–278).

Drugi model to twórczość zaangażowana, sztuka tworzona przez artystę-trybuna ludowego, który za cel stawia sobie oddanie nowej rzeczywistości społecznej. Mieści się on w sposób w pełni zrozumiały w ideologii marksistowskiej i stamtąd czerpie podstawowe stymulacje. Do twórców tego nurtu Morawski zalicza:

całą awangardę radziecką, której nosicielami byli Majakowski i Meyerhold, Eisenstein i Tretjakow, Feksy i Dejneka, Olesza i Babel, a ponadto takich twórców, jak Aragon i Eluard, Grosz i Herzfelde, Sylon i Brecht, Piscator i Steinlen, Siqueiros i Rivera, surrealiści z czasów drugiego ich manifestu. Inny kierunek zaangażowania, tzn. anarchokomunistyczny, reprezentowali berlińscy dadaiści (Hausmann, Hueslsenbeck i Baader), a później orientację anarchizującą, po zerwaniu z Bretonem w r. 1927, kontynuował na swoistą modłę Artaud. (1985a, s. 249–278)

Trzeci model to twórczość heroiczno-pesymistyczna. Model ten jest utożsamiany z twórczością „pytajną” i „katastroficzną”. To stawianie pytań, na które nie ma odpowiedzi. Sztuka ta charakteryzuje się świadomością wykruszania się aksjologicznych podstaw egzystencji ludzkiej; ciśnienia systemów totalitarnych na jednostkową suwerenność i pogłębiającej się „jednowymiarowości” egzystencji pod wpływem postępu cywilizacyjno-technologicznego. Nurt ten reprezentuje Miguel de Unamuno i Ernst Barlach, wczesny André Malraux i Thomas Stearns Eliot z okresu *Jałowej ziemi* (1922), Max Beckmann i Alberto Giacometti, ekspresjonistyczny film niemiecki i muzyka Albana Berga, Georges Rouault i Marc Chagall z okresu drugiej wojny światowej. Z polskiego obszaru artystycznego Morawski zalicza do tego nurtu twórczość Witkacego, żagarystów (zwłaszcza Czesława Miłosza) i Bronisława Linkego. Najwybitniejszymi przedstawicielami modelu heroiczno-pesymistycznego są James Joyce, Franz Kafka i Robert Musil.

Czwarty model nazwany utylitarno-artystycznym tworzą dążenia do estetyzacji rzeczywistości. Wymiar estetyczny sztuki zostaje tutaj przekroczony po to, by wartości artystyczne mogły zostać upowszechnione. Obowiązuje tutaj twórczość poddana rygorom ekonomii i racjonalności z punktu widzenia konstrukcji i funkcjonalności przedmiotu. Do nurtu tego Morawski zalicza szkołę Bauhausu i L’esprit nouveau, De Stijl oraz radzieckich konstruktywistów i produktywistów, Instytut Wzornictwa Przemysłowego w Paryżu, działalność László Moholy-Nagy’ a i György’ a Kepesa, Franka Lloyd Wrighta, Alvara Aalta, Eera Saarinen, Piera Luigi Nerviego oraz Eduarda Torroja. Z polskich artystów nurt ten reprezentują Mieczysław Szczuka i Władysław Strzemiński.

Wielka awangarda pełni funkcję, zdaniem Morawskiego, zamykając wielowiekową tradycję uprawiania sztuki naszego kręgu etniczno-kulturowego (Morawski, 1975). Argumentem przemawiającym za takim rozstrzygnięciem jest to, że zachowane zostały w niej wszystkie podstawowe zasady artystyczne dotąd obowiązujące. Neo-

awangarda⁶, przeciwnie, charakteryzuje się dążeniem do zerwania z estetycznym paradygmatem sztuki co kwestionuje dotychczasowy sposób uprawiania estetyki i zmusza do określenia nowego dla niej przedmiotu poznania. Drugą konsekwencją tego rozstrzygnięcia jest to, że nie mamy tu do czynienia ze sztuką (w przeważającej ilości przykładów brak jest jakości i wartości estetycznych) ale z twórczością, a także nie z artystą, ale z twórcą. Pomijam kwestię genezy, funkcji i cech dystynktywnych neoawangardy. Podobnie jak w wielkiej awangardzie Morawski wyodrębnił najbardziej charakterystyczne modele twórczości neoawangardowej: twórczość technologiczną, twórczość popartowską, twórczość akcjonistyczną i twórczość metaartystyczną (Morawski, 1975; 1985a; 1985b).

W charakterystyce modelu sztuki technologicznej z 1985 roku Morawski wymienia jedynie nurty sztuki, które go tworzą (rezygnuje z wcześniej wymienianych twórców tej grupy). Umieszcza w tym zbiorze twórczość komputerową, instalacje, muzykę elektroniczną, skrzynki cybernetyczne, produkty uzyskiwane dzięki holografii, fotomeadia, wideoart, teatr polisensualny i rzeźbę elektroniczną.

Typologię pop-artu Morawski rozpoczyna od stwierdzenia obecności kilku różnych technik (sitodruk, fotos, akryl, aranżacje, asamblaże, *ready meads*, pararzeźby itp.) stanowiących podstawę wyodrębnienia odmian tej twórczości. Należy ją przeprowadzić na podstawie dwóch kryteriów. Pierwsze to rodzaj przedmiotu, który wykorzystany jest w przedstawieniu – jednowymiarowy (ikoniczny) bądź trójwymiarowy (*ready meads*, pararzeźby itd.). Drugie kryterium podziału to sposób aranżacji przedmiotu (sposób jego przedstawienia). Morawski wypracowuje to stanowisko w trakcie prowadzonego w semestrze zimowym roku akademickiego 1986/87 seminarium w Instytucie Filozofii Uniwersytetu Łódzkiego. Efektem tego jest artykuł będący wszechstronną analizą i typologią popartu (Morawski, 1990b)⁷.

W modelu twórczości akcjonistycznej rolę klucza i rdzenia modelu pełni happening. Morawski poświęcił mu swoje zainteresowanie, głównie próbując znaleźć odpowiedź na pytanie o jego genezę i kontekst kulturowy, czym on jest w swojej postaci czystej (programowej – postulowanej), przeciwko czemu występuje, jakie są zalety i wady tego nurtu twórczości awangardowej i czy istnieje jakaś specyficzna inność w zależności od kontynentu i kraju, w którym mają miejsce jego realizacje (Morawski,

⁶ Prace dotyczące tej problematyki można podzielić na dwie zasadnicze grupy. Pierwsza to publikacje poświęcone generalnym kwestiom dotyczącym fenomenu neoawangardy, druga – konkretnym nurtom sztuki mieszczącej się w tej formacji. Należy zaznaczyć, że jest to podział orientacyjny. Teksty zaliczone do jednej bądź drugiej grupy zawierają rozważania dotyczące zarówno jednej, jak i drugiej kwestii. Chodzi w istocie o wskazanie dwutorowości prowadzonych rozważań i ich wzajemnego uzupełniania się.

⁷ W *post scriptum* autor składa podziękowanie za cenne myśli o pop-arcie i nakłonienie do publikacji tekstu dr. Grzegorzowi Sztabińskiemu, dr. Jackowi Szerszenowiczowi i dr. Ryszardowi Kluszczyńskiemu.

1971a; 1971b; 1973a⁸; 1982a; 1986a; 1992). Happening, czego należy mieć świadomość, jest tworem wewnątrznie sprzecznym. Pomimo postulatu współtworzenia go przez odbiorcę, nie ma praktycznie możliwości całkowitego zniesienia „rampy”. Pomimo deklaracji o niezaangażowaniu ideologicznym, nie istnieją sposoby na wyeliminowanie takich elementów, które chociażby wynikają z kontekstu osoby, miejsca i czasu. Ponadto postulowana anonimowość jest potrójną niemożliwością: niemożliwością ukrycia tych, którzy uczestniczą w happeningu; niemożliwością wyjścia poza „art world”; niemożliwością anonimowej rejestracji.

Wszystkie dążenia w modelu twórczości metaartystycznej zmierzają do konceptualizacji procesu twórczego, gdzie idee są ważniejsze od konkretów. Tematem staje się sztuka, której sens jest wątpliwy, a język wypowiedzi zostaje wyparty przez metajęzyk. Ustawicznie pojawiają się pytania o to, czym jest to, co ja robię; jak określić moje miejsce i czy mieści się jeszcze ono w granicach sztuki. „Tutaj wynik operacji jest precyzyjnie wyznaczony, niespodzianki są wyeliminowane, zasadą naczelną jest porządek numeryczny i obliczalność zachodzących przekształceń. Niekiedy jednak tendencja metodyzująca, podobnie jak technologiczna, skierowuje energię ku grze z niewiadomym. Tak jest na przykład w przypadku eksperymentów R. Queneau i F. Le Lionnais, kiedy próbują zestawić ze znanych elementów nowe całości poetyckie” (Morawski, 1975, s. 63)⁹.

Cechą dystynktywną większości tych czterech modeli twórczości neoawangardowej jest odchodzenie (nie dotyczy to np. popartu) od jakości i wartości estetycznych, co Morawski wiąże z kryzysem kultury, a w niej kryzysem sztuki (Przybysz, 2018). To zaś, zdaniem Morawskiego, jest powodem konieczności zmiany przedmiotu poznania estetyki. Ma nią być twórczość, a nie jakości i wartości estetyczne. Stąd Morawski zamieszcza w dwutomowym zbiorze tekstów *Zmierzch estetyki – rzekomy czy autentyczny?*, artykuł *Czy zmierzch estetyki?*, w którym zgłasza taką propozycję. Dlatego należy zmienić nazwę artysty, który nie hołduje w swojej sztuce estetycznemu paradygmatowi, na twórcę. Sztuka zaś, która pozbawiona jest jakości i wartości estetycznych to posztuka, antysztuka. Zaś estetyka, której przedmiotem poznania jest twórczość to poetyka. Nie rozwijam tego zagadnienia szerzej, gdyż pisałem o tym w innych miejscach (Przybysz, 2019). Tutaj istotnie ważne jest to, że w drugiej połowie lat 80. XX wieku Morawski opowiedział się za diagnozą głębokiego kryzysu kultury współczesnej (przedstawił w pierwszej połowie lat 80. XX wieku jej genezę, funkcje i typologię). To zaś dawało podstawę do stwierdzenia, że sztuka zerwała, z obowiązującym przez wieki jej estetycznym paradygmatem, a to zakwestionowało aktualny przedmiot poznania estetyki.

⁸ Tekst ten jest wyjaśnieniem stanowiska Morawskiego i polemiką z: Borowski, W. (1971). Happeningi Tadeusza Kantora. *Dialog*, 9, 103–107.

⁹ Raymond Queneau i François Le Lionnais działali w Warsztatach Literatury Potencjalnej w ramach Kolegium Parafizyki, której zadaniem było wyposażenie przyszłych poetów w narzędzia, które umożliwią im zastąpienie natchnienia.

Postmoderna i postmodernizm.

Prywatna wojna Stefana Morawskiego z postmodernizmem¹⁰

Pod koniec lat 80. XX wieku Morawski zaczął poznawczo eksplorować następną formację – sztukę postmodernistyczną, która w jego interpretacjach zastąpiła neoawangardę w domknięciu cyklu kulturowego – nowoczesności. Na ten temat napisał dwie ważne książki: *The Troubles with Postmodernism* (London 1996) i *Niewdzięczne rysowanie mapy... O postmodernie(izmie) i kryzysie kultury* (Toruń 1999). Łącznie opublikował około 40 artykułów podejmujących tę problematykę. Niemniej jednak nie ogłosił śmierci neoawangardy, a wprost przeciwnie, w konfrontacji ze sztuką postmodernistyczną 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 znamienym tytułem *Perfidna gra z przeszłością*. Morawski już w pełni świadomie posługuje się pojęciem postmodernizmu, gdzie w obszarze sztuki uważa to 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 postępu.

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, komputerem itd., 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: „Zapewne będzie rozpięta między dwoma biegunami [sztuka przyszłości – dop. P.J.P.], tzn. ostentacyjną komercyjnością a szlachetnym etosem zmagania się na własny rachunek, z piętrzącymi się dramatami rzeczywistości [...] trzeba stworzyć podwalinę pod inny, pełniejszy humanizm” (Morawski, 1988).

Sztuka postmodernistyczna nie jest jego zdaniem nowym rozdziałem XX-wiecznej rzeczywistości, ale konsekwentnym dopełnieniem procesów i zjawisk zapoczątkowanych na starcie wieku bomby atomowej. Nadto dodajmy, że nie otwiera ona według

¹⁰ Nawiązując do tytułu recenzji A. Szahaja (2001) dotyczącej książki S. Morawskiego, *Niewdzięczne rysowanie mapy... O postmodernie(izmie) i kryzysie kultury* (Toruń 1999).

Morawskiego nowego rozdziału historii sztuki, ale wprost przeciwnie, domyka i osiąga najniższy poziom tego, co było wypisane na sztandarach programów artystycznych Wielkiej Awangardy.

Podjęcie oceny i wynikających stąd konsekwencji krytyki sztuki postmodernistycznej Morawskiego wymaga zwrócenia uwagi na dwie kwestie, które są tej krytyki fundamentem: co rozumie Morawski pod pojęciem nowoczesności oraz jak ocenia sztukę postmodernistyczną i co z tego wynika. Przyjęcie rozstrzygnięć na rzecz określonego rozumienia kategorii modernizmu to jednocześnie przygotowanie horyzontu definicyjnego postmodernizmu.

Morawskiego stanowisko wobec modernizmu jest stanowiskiem heterogenicznym. Przyjmuje się tutaj, że nie istnieją wystarczające racje na to, by sprowadzić nowoczesność do zunifikowanej, rygorystycznie zdyscyplinowanej struktury ani też do panoptikonu jako paradygmatu życia społecznego. Mieszczą się tu również anarchizujące tendencje, które ustawicznie rozbijają ustanowiony porządek. To ścieranie się zwątpienia w sens i porządek świata jako jedyne go sposobu na poszerzenie wolności z pewnością mającą recepty na wszystko i chcącą za wszelką cenę wyłączności. Stanowisko to przedstawił m.in. David Firsby (1986) i Peter Wagner (1994). Morawski podobnie jak David Harvey, Anthony Giddens, Jean Baudrillard, Alain Touraine, podkreśla, że z jednej strony w modernistycznej formacji dąży się do ukształtowania wzorowego ładu dla wszystkich, a z drugiej ponosi się nieustające porażki podczas realizacji tego zamiaru. Modernizm, według przedstawicieli tego stanowiska, próbuje pogodzić indywidualizm z ładem wspólnotowym, co w sumie prowadzi do narastających skrajności. Wiara, co szczególnie się podkreśla, zasadza się na wszechmocy Rozumu, który ma być gwarantem szczęścia tutaj i teraz. Ma ujarzmić przyrodę, nadać sens i celowość strukturalizmowi społecznemu, wyeliminować przypadkowość i nieprzewidywalność. W sumie zaś okazuje się, że recepta dla wszystkich na wszystko nie istnieje, a Rozum nie spełnia pokładanych w nim nadziei. W modernizmie napięcia antagonistyczne są jego cechą dystynktywną. Partykularyzm jest powszechny, a stąd różnorodność i chwiejność procesów społecznych.

W charakterystyce modernizmu Morawski posługuje się w dużej mierze ustaleniami G.W.F. Hegla, Karola Marksa, Georga Simmla, a szczególnie Maxa Webera oraz Theodora W. Adorna i Maxa Horkheimera. Twierdzi więc, że do zalet modernizmu można zaliczyć: odczarowanie świata z magii i religii; danie szansy szybkiej edukacji i zarobku wysiedlonym ze wsi; oddzielenie religii od państwa, zeświecczenie podstaw ogólnospołecznych; uczynienie krytycznego rozumu głównym narzędziem opinii publicznej oraz zdynamizowanie, zróżnicowanie i wychylenie życia publicznego „ku przyszłości”. Morawski uzupełnia to zestawienie o wymiar szerszy, który nazywa romantyczno-rewolucyjnym. Wymiar ten jest w tej formacji uzupełnieniem braków jej właściwych. Tak więc racjonalizm wynaturzony uruchamia wyobraźnię, uczucia i intuicję. Nauka zinstrumentalizowana wywołuje zwrot ku archaicznym źródłom kultury.

Filozofia zamieniona w suchy dyskurs metafizyczny przeciwstawiana jest filozofii uprawianej w sposób artystyczny. Religia otwiera się na problematykę egzystencjalną. Natura deptana, zdobywana i eksterminowana uruchamia potrzebę ucieczki od życia wielkowiejskiego, obrony spontanicznego erosa i zrozumienia „innego”¹¹.

Postmodernizm traktuje Morawski jako nową formację kulturową. Uważa, za Z. Baumanem¹², że przyniósł ze sobą trzecie odczarowanie świata: po weberowskim odczarowaniu magii na rzecz religii, a potem odczarowaniu religii na rzecz rozumu instrumentalnego nadeszło odczarowanie uprzywilejowanej pozycji elity kulturowej, co spowodowało utratę przez nią wiary we własne szczególne miejsce i powołanie (Bauman, 1998). W identyfikacji tej kategorii Morawski posługuje się dwoma pojęciami: postmoderny – infrastruktury (instytucje kształtujące świadomość społeczną) i postmodernizmu – produkcji symbolicznej (historia, nauka, sztuka, filozofia i religia).

Wyróżnia sześć zasadniczych stanowisk zajmowanych wobec postmoderny: pierwsze postindustrialne (D. Bell, A. Toffler, F. Fukuyama), drugie informacyjne (J. Baudrillard, G. Lipovetsky, P. Virilio, A. Kroker), trzecie radykalnie postindustrialne (Featherstone, 2007), czwarte zajmowane z punktu widzenia społeczeństwa masowego (M. Maffesoli), piąte podkreślające nową strukturę zjawisk ekonomicznych (E. Mandela, F. Jameson i D. Harvey), szóste, najbliższe Morawskiemu, stanowisko konsumpcjonistyczne. *Élan* nowego układu rzeczy jest tutaj bezkresne spożycie, niekiedy przybierające postać gargantuiczną. Pierwszą dewizą życia stała się konsumpcja dla konsumpcji (A. Touraine, J. Baudrillard, Z. Bauman). Jednak fenomen postmoderny może być w sposób przybliżony scharakteryzowany jedynie poprzez syntezę owych sześciu stanowisk. Najbliżsi tego byli J. Baudrillard, Z. Bauman i D. Harvey (Morawski, 1999, s. 61–67).

¹¹ Morawski proponuje uznać to, co J. Habermas w *Filozoficznym dyskursie nowoczesności* (2000) opisuje jako dyskurs o modernizmie (od kręgu jenajskiego przez F. Nietzschego i M. Heideggera do T.W. Adorna i G. Bataille’a), jako dyskurs wewnątrzmodernistyczny, którego celem jest przywrócenie równowagi duchowej, pozbawienie racjonalności jej absolutystycznego wymiaru, wyzwolenie tego, co Adorno nazywał „des Anderen”, a Bataille wiedzą terapeutyczną, „heterologią” (Morawski, 1990a, s. 39).

¹² Należy pamiętać, że przebiega tu również istotna różnica stanowisk pomiędzy Baumanem a Morawskim. Bauman, czemu Morawski się zdecydowanie sprzeciwia, uważa, iż postmodernizm niesie ze sobą wiele elementów pozytywnych. Argumentując to, twierdzi, że epoka triumfujących totalitaryzmów poddana została bezlitosnej krytyce, że wyłączność na szczęście na ziemi dowiodła w praktyce, iż jest to recepta na śmierć i cierpienie ludzkie. Ponadto, modernizm to epoka myślenia utopijnego, emancypacyjnego, to elitaryzm, z wyjątkową rolą intelektualistów, którzy dzięki swojej kompetencji prowadzą ludzkość po zawiłych ścieżkach jej rozwoju w jedynie słusznym kierunku. Ta omnipotencja kończy się w modernizmie przeważnie dążeniami do systemów totalitarnych. Postmodernizm przyniósł w związku z tym odczarowanie pozycji, roli, znaczenia i misji, jaką wypełnia inteligencja (Bauman, 1998). Morawski odrzuca związek modernistycznego elitaryzmu z totalitaryzmem, twierdząc, że empiria przeczy temu związkowi. Zarzuca także postmodernizmowi rugowanie idei wszelkiego porządku całościującego rzeczywistość, a w zamian wprowadzanie dyktatury chaosu, niezgody, bezwartości.

Postmodernizm Morawski rozumie, jak wcześniej zazaczyłem, jako produkcję symboliczną, której główny trend „uczulony jest na pluralizm rzeczy i wartości na przypadkowość [...] przygodność istnienia, heterogeniczne, luźne, płynne struktury, ciągłą grę zmiennymi znakami, czerpanie zewsząd przyjemności naskórkowych, ale intensywnych” (Morawski, 1999, s. 67). Człowiek dostrzegany jest jako turysta, bez korzeni, bez żadnych zasad pierwszych, w stanie bezbrzeżnego permisywizmu.

Typologia twórczości postmodernistycznej dokonana przez Morawskiego, analogicznie jak awangardowej i neoawangardowej, polega na wyodrębnieniu czterech jej modeli. Należy zwrócić uwagę, że modele te nie wyczerpują całości fenomenu sztuki postmodernistycznej, a jedynie określają to, co jest dla niej najbardziej charakterystyczne. Po wtóre, twórczość reprezentatywną dla tych modeli dostarczają artyści zza Oceanu. Morawski nie tylko wyodrębnia i klasyfikuje, ale również je wartościuje.

Pierwszy model tworzy twórczość wchodząca w jawny flirt z konsumpcjonizmem, można ją nazwać kiczem. Na początku twórczość ta wydaje się re-reprodukcją przedmiotów codziennego handlu. Nie chodzi jednak w istocie o przedmioty, ale o „atmosferę wszystkiego na sprzedaż”. Artysta w tym modelu „sam występuje w roli jamochłona i zarazem komiwojażera” (Morawski, 1998, s. 92). Chodzi tu w gruncie rzeczy o pozbawione autentyzmu partactwo artystyczne.

Drugi model wyróżniony przez Morawskiego zasadza się na degradacji osobowości artystycznej i tworzeniu plagiatów. Występuje w nim ostentacyjne przywłaszczanie i pastiszowanie dorobku arcymistrzów. Punkt ciężkości, jak zauważa Morawski, przenosi się z rynku *sensu largo* na rynek artystyczny *sensu stricto*. Krążą w nim nieprzeliczone repliki, cytaty i powtórzenia, w efekcie dzieło staje się jedynie ikoną, geniusz anachronicznym pojęciem, oryginalność zaś tonie w powodzi tego, co było. Kapłański status artysty zostaje ostatecznie spacyfikowany.

Trzeci model to twórczość zasadzająca się na eklektyzmie. Twórcy prezentujący to stanowisko posługują się następującymi argumentami: skoro nie można wytyczyć jednoznacznej linii rozwoju pomiędzy zjawiskami starymi a krystalicznie nowymi, to korzystanie z tego, co istnieje, jest zjawiskiem starym i powszechnym; identyczność jest ułudą, a wszystko powtórzeniem różnicy i różnicą między powtórzeniem; przeszłość ustawicznie miesza się z terażniejszością, to co wydawało się minione, powraca w nowym otoczeniu – w nowym kontekście.

Czwarty model to strategia przesuwająca się ku kontekstowi poawangardowemu (Julian Schnabel, Umberto Eco, Italo Calvino, John S. Barth, Woody Allen, Peter Greenaway). To zdaniem Morawskiego najbardziej wartościowa strategia twórcy postmodernistycznego.

Te cztery modele uzupełnia Morawski twórczością hybrydyczną. Wyodrębnia ją, posługując się tezą Harolda Rosenberga, że „tradycja nowego” – odcięcie się od neoawangardy – nie musi prowadzić do odrzucenia zasad wartościujących. Tą wartością w twórczości hybrydycznej jest próba zaspokojenia głodu metafizyki.

Podsumowanie

Głównym obszarem wysiłku i prowadzonego sporu jest dla niego nieustannie podejmowana próba zrozumienia nowej formacji kulturowej w szerokim kontekście diachronicznym (historia sztuki, historia ruchów społecznych, historia kultury europejskiej) oraz synchronicznym (stan sztuki współczesnej, wymiar społeczny dokonujących się zmian, kondycja współczesnej kultury europejskiej). Ze zrozumienia bierze się prawo do ferowania ocen, które umocowane są w jakiejś aksjologicznej całości. Czy nie jest to, chociażby z punktu widzenia „estetyki postmodernistycznej” cokolwiek miałyby to znaczyć, do niczego nikomu niepotrzebny balast? Morawski uważa, że nic bardziej zgubnego w takim sposobie myślenia. Ludzkiego obszaru naszej natury nie tworzy permissywizm ani też człowiek bez właściwości (*der Mann ohne Eigenschaften*), ani tym bardziej szczęśliwa świadomość człowieka jednowymiarowego (*one-dimensional man*) czy zasada *anything goes*. Jeżeli mielibyśmy nazwać ten obszar z perspektywy społecznej, to jest to obszar ruchomych i zmiennych wartości w wymiarze diachronicznym i synchronicznym, konstytuowany wyborami intersubiektywnymi oraz obszar inwariantów wynikających z tego, kim jesteśmy i jak jesteśmy gatunkowo. W wymiarze jednostkowym – egzystencjalnym wartość buduje argumenty na rzecz racji, za którymi się opowiadamy. Na tych racjach umocowany jest nasz światopogląd. Dzięki nim jesteśmy zdolni stanąć w szranki z zasadami wątpliwymi bądź też z brakiem zasad. Nadają one również sens naszemu bytowi i sens naszego w nim bycia. Stąd czerpiemy uzasadnienie do filozofowania, które daje nam możliwość uniwersalizacji bytu, jego zasad i wartości, porządkowania i wartościowania otaczającej i tkwiącej w nas rzeczywistości.

Morawski jest ortodoksyjnym wyznawcą uniwersum aksjologicznego. Opowiedział się za estetyką, której przedmiotem poznania są wartości artystyczne (estetyczne) oparte na jakościach wartościowych, co daje możliwość ustalenia kryteriów wartościowania, a następnie ferowania ocen i ich hierarchizację. Kiedy w sztuce zaczęła wzbierać fala twórczości neoawangardowej – programowo walczącej z wartościami estetycznymi – Morawski rozpoczął poznawcze opanowywanie tego nowego żywiołu artystycznego. Stworzył oryginalną teorię neoawangardy, gdzie odejście sztuki od *sacrum* estetycznego argumentował reakcją artysty na pogłębiający się kryzys kulturowo-cywilizacyjny. Estetyczne uniwersum aksjologiczne, tak mu bliskie, sztuka poświęciła, w jego interpretacji, dla humanistycznego uniwersum aksjologicznego. Dalej, podobnie jak sztuka Wielkiej Awangardy, sztuka neoawangardowa wypływała ze świata wartości ludzkich, dowiercała się do prawd egzystencjalnych, podejmowała walkę w imię czegoś lub kogoś. Tak więc rezygnacja sztuki z estetycznego uniwersum aksjologicznego (w imię wyższych racji – wartości) znajdowała zrozumienie w oczach Morawskiego, ale chyba do końca tego nie zaakceptował.

Studia i namysł nad kulturową formacją postmodernistyczną, a w niej nad sztuką, przyniosły Morawskiemu wiedzę bardziej bolesną. Poprzez sztukę dostrzegł i zrozumiał, że w wyniku pogłębiającego się kryzysu kulturowo-cywilizacyjnego człowiek współczesny opuszcza aksjologiczne uniwersum humanistyczne. To, co było ostatecznym uzasadnieniem sztuki neoawangardowej w sztuce postmodernistycznej, zostało porzucone. W postmodernistycznej formacji kulturowej dopełnia się epoka określona przez Morawskiego jako *Neuzeit*. Dla wyznawców modernistycznego *logosu* i *mythosu* jest to doświadczenie ze wszech miar bolesne: ideały będące na ołtarzach sięgają bruku. Morawski, wobec tego procesu, zajmuje następujące stanowisko:

Jeśli uznamy, że załamały się utrzymane w długiej koniunkturze historyczne normy i kryteria wartości, to nasza doba stanowi tyleż samo wyzwanie wobec zasad dotychczas obowiązujących, ile wezwanie, aby spośród nich ocalić te, bez których życie staje się chwiejne i puste oraz ustanowić zasady nowe i lepsze niż poprzednie. Bez jakiejś kotwicy nawigować bowiem niepodobna (Morawski, 1999, s. 299–300).

To miłość mądrości, jak podkreśla Morawski, zmusza do ciągłego poszukiwania, które jest przekraczaniem osiągniętych już rozstrzygnięć. Polega to na pożądanym prawdy ostatecznej i pełnej świadomości braku możliwości jej osiągnięcia (Morawski, 1995). W przypadku Morawskiego było to osadzone w sceptycyzmie epistemologicznym, zaś w późniejszych pracach polegało na idei napięcia pomiędzy *mythosem* a *logosem*.

Gra *mythosu* i *logosu* to naprzemienna i przeciwstawna iluzja, że możliwa jest do utrzymania dana prawda metafizyczna, która zasadza się na przeświadczeniu o uniwersalnej pozycji obiektywnego myśliciela.

Zadając nowe metafizyczne pytania, w tym samym czasie dyskredytujemy naszą własną pozycję jako autora takich pytań. Dwie formy świadomości: nasza świadomość odpowiedzi i świadomość naszego własnego stanowiska filozoficznego demaskuje ich oczywistą postać, i w tym samym czasie podtrzymują się nawzajem w ich wysiłku wzajemnej demaskacji (Lorenc, 2013, s. 113).

Tak więc można zaryzykować tezę, że w przypadku Morawskiego od lat 70. XX wieku mamy do czynienia z coraz bardziej świadomie uprawianą filozofią metakrytyczną w konfrontacji z estetyką.

BIBLIOGRAFIA

1. Bauman, Z. (1998). *Prawodawcy i tłumacze*. Warszawa: Wydawnictwo IFiS PAN.
2. Featherstone, M. (2007). *Consumer Culture and Postmodernism*. London: SAGE Publication.
3. Firsby, D. (1986). *Fragments of Modernity, Theories of Modernity in the Works of Simmel, Krakauer and Benjamin*. London: M.I.T. Press.
4. Habermas, J. (2000). *Filozoficzny dyskurs nowoczesności*. Kraków: Universitas.
5. Lorenc, I. Sztabiński, G. (2013). Logos, Mythos and Avant-garde Art. The Philosophical and Aesthetic Views of Stefan Morawski. W: K. Wilkoszewska (edit.), *20th Century*

- Aesthetics in Poland. Masters and Their Followers* (112–127). Warszawa: Wydawnictwo Naukowe SEMPER.
6. Marks, K. (1844). *Rękopisy ekonomiczno-filozoficzne z 1844 r.* Pobrane z: <https://www.marxists.org/polski/marks-engels/1844/rekopisy/rekopisy.htm#R04> [Dostęp: 12.12.2020].
 7. Morawski, S. (1958a). Estetyczne królestwo Ingardena. *Nowa Kultura*, 27, 8–11.
 8. Morawski, S. (1958b). Estetyczne królestwo Ingardena. Sprostowanie. *Nowa Kultura*, 28, 7.
 9. Morawski, S. (1958c). Ingardenowska koncepcja sztuki filmowej. *Kwartalnik Filmowy*, 4, 17–32.
 10. Morawski, S. (1960). O przedmiocie, metodach i zadaniach estetyki. *Kultura i Społeczeństwo*, 1–2, 235–246.
 11. Morawski, S. (1961). Sztuka – narody – świat. *Kultura i Społeczeństwo*, 3, 89–98.
 12. Morawski, S. (1963). Przedmiot i metoda estetyki. *Studia Filozoficzne*, 3–4, 175–205.
 13. Morawski, S. (1966). Niezwykła kronika M. Porębskiego. *Studia Estetyczne*, III, 381–391.
 14. Morawski, S. (1970a). Roman Ingarden. *Współczesność*, 15, 4.
 15. Morawski, S. (1970b). Szkoła stawiania pytań, cz. 1. *Studia Estetyczne*, VII, 261–282.
 16. Morawski, S. (1971a). Happening. Rodowód – charakter – funkcje. *Dialog*, 9, 109–131.
 17. Morawski, S. (1971b). Happening. Rodowód – charakter – funkcje. *Dialog*, 10, 117–136.
 18. Morawski, S. (1971c). Szkoła stawiania pytań, cz. 2. *Studia Estetyczne*, VIII, 243–256.
 19. Morawski, S. (1973a). List otwarty do Tadeusza Kantora. *Dialog*, 8, 161–164
 20. Morawski, S. (1973b). *O przedmiocie i metodzie estetyki*. Warszawa: Książka i Wiedza.
 21. Morawski, S. (1973c). Paradoksy estetyczne najnowszej awangardy. *Studia Socjologiczne*, 3, 105–121.
 22. Morawski, S. (1973d). Pojmowanie dzieła sztuki dawniej i dziś. W: P. Skubiszewski (red.), *Wstęp do historii sztuki*, t. 1 (43–68). Warszawa: PWN.
 23. Morawski, S. (1974a). *Inquiries into the Fundamentals of Aesthetics*. Cambridge, Massachusetts, London: M.I.T. Press.
 24. Morawski, S. (1974b). Sens awangardy. *Literatura*, 47, 10.
 25. Morawski, S. (1975). Awangarda XX wieku – stara i nowa. *Miesięcznik Literacki*, 3, 53–72.
 26. Morawski, S. (1976a). Dokąd zmierza amerykańska awangarda? cz. 1. *Sztuka*, 4, 32–39.
 27. Morawski, S. (1976b). Moholy-Nagy, czyli utopia technologiczna. *Sztuka*, 1, 46–49.
 28. Morawski, S. (1978). Pułapki i dylematy neoawangardy (na marginesie pewnej wystawy). *Sztuka*, 3, 57–61.
 29. Morawski, S. (1980). Warianty interpretacyjne formuły „zmierech sztuki?”. *Studia Socjologiczne*, 4, 231–258.
 30. Morawski, S. (1981a). Rewolucja i awangarda (lata dziesiąte do trzydziestych). *Puls*, 11–12, 18–41.
 31. Morawski, S. (1981b). Sztuka jako forma samoświadomości. W: B. Sobota, A. Lachowicz (red.), *Sztuka i myśl. II Międzynarodowe Triennale Rysunku* (89–109). Wrocław: s.n.
 32. Morawski, S. (1982a). Happening. Happening und Konzeptualismus – Eine Enzyklopädische Verfassung. *Journal of the Faculty of Letters. The University of Tokyo. Aesthetics*, 7, 68–84.

33. Morawski, S. (1982b). Rozmyślania bez tytułu. W: E. Dawidejt-Jastrzębska (red.), *Sztuka otwarta. Parateatr II. Działania integracyjne* (120–137). Wrocław: Ośrodek Teatru Otwartego „KALAMBUR”.
34. Morawski, S. (1984). O utopiach awangardy z lat dziesiątych i dwudziestych. *Literatura*, 3, 12–14.
35. Morawski, S. (1985a). *Na zakręcie: od sztuki do po-sztuki*. Kraków: Wydawnictwo Literackie.
36. Morawski, S. (1985b). O słabościach praxis neoawangardowej i niedostatkach teorii awangardy. W: U. Czartoryska, R. W. Kluszczyński (red.), *Wybory i ryzyka awangardy. Studia z teorii awangardy* (7–27). Warszawa, Łódź: PWN.
37. Morawski, S. (1986a). Happening. Rodowód – charakter – funkcje. W: K. Milczarek-Panowska (red.), *Współczesny teatr poszukujący* (76–82). Warszawa: Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne.
38. Morawski, S. (1986b). On Ingarden's selection Paper in Aesthetics. *Canadian Philosophic Review*, VI(8), 383–386.
39. Morawski, S. (1988). Perfidna gra z przeszłością. (Awangarda, postmodernizm. Czy sztuka jest w stanie kryzysu?) [rozmowę przeprowadził M. Karpiński]. *Polityka*, 49, 8.
40. Morawski, S. (1989a). Szok. W: E. Żylińska (red.), *Krajobraz po szoku* (17–32). Wydawnictwo Przedświt.
41. Morawski, S. (1989b). The Artistic Avantgarde (On two 20th Century Formations). *Polish Art Studies*, 10, 79–107.
42. Morawski, S. (1990a). Komentarz do kwestii postmodernizmu, cz. 1. *Studia Filozoficzne*, 4, 33–59.
43. Morawski, S. (1990b). Pop-art po trzydziestu latach. *Acta Universitatis Lodziensis. Folia Scientiae Artium et Litterarum*, 1, 189–224.
44. Morawski, S. (1992). Happening. W: A. Brodzka (red.), *Słownik literatury polskiej XX wieku* (367–372). Wrocław – Warszawa – Kraków: Zakład Narodowy im. Ossolińskich.
45. Morawski, S. (1996). *The Troubles with Postmodernism*. London: Routledge.
46. Morawski, S. (1997a). Dwa różne końce dwóch stuleci. *Dekada Literacka*, 10–11, 12.
47. Morawski, S. (1997b). Happening. Style. Pojęcia. Nurty. *Tygodnik Kulturalny*, 15, 6–15.
48. Morawski, S. (1998). O sytuacji artysty w świecie efemeryd. *Twórczość*, 3, 86–101.
49. Morawski, S. (1999). *Niewdzięczne rysowanie mapy... O postmodernie(izmie) i kryzysie kultury*. Toruń: Wydawnictwo Uniwersytetu im. Mikołaja Kopernik.
50. Posern-Zieliński, A. (1987). Akulturacja. W: Z. Staszczak (red.), *Słownik etnologiczny* (16–19). Warszawa – Poznań: PWN.
51. Przybysz, P. J. (2010). *Filozofia sztuki Stefana Morawskiego*. Gdańsk: słowo/obraz terytoria.
52. Przybysz, P. J. (2016). Stefan Morawski 1921–2004. W: W. Baranowski, W. Tygielski, A.K. Wróblewski (red.), *Portrety uczonych. Profesorowie Uniwersytetu Warszawskiego po 1945, L-R* (292–307). Warszawa: Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego.
53. Przybysz, P. J. (2018). Where is Culture Heading? Critical Reflections on Stefan Morawski's Proposals. *Colloquium*, 4, 143–164.

54. Przybysz, P. J. (2019). Kryzys kultury jako uzasadnienie końca sztuki: uwagi na marginesie rozstrzygnięć Stefana Morawskiego. W: L. Makky (red.), *Otázky a problémy perspektív umenia, respektíve „koncov umenia” v estetických, umenovedných a filozofických teoriách* (92–107). Prešov: Filozofická fakulta Prešovskej univerzity.
55. Szahaj, A. (2001). Stefana Morawskiego prywatna wojna z postmodernizmem. *Odra, 1*, 56–61.
56. Turoń-Kowalska, A. (2018). *Historia pewnego złudzenia. „Heglowskie ukąszenie” Leszka Kołakowskiego*. Toruń: Wydawnictwo Adam Marszałek.
57. Wagner, P. (1994). *A Sociology of Modernism. Liberty and Discipline*. London, New York: Routledge.