

Marian Golka

*Socjologiczny*  
**obraz**  
*sztuki*



ars nova

## SOCJOLOGICZNY OBRAZ SZTUKI

Marian Golka

*Socjologiczny*  
**obraz**  
*sztuki*

ars nova  
Poznań 1996

KSIĄŻKĘ WYDANO Z POMOCĄ  
PAŃSTWOWEJ WYŻSZEJ SZKOŁY SZTUK PLASTYCZNYCH  
W POZNANIU

Projekt okładki  
*Blanka Tomaszewska*  
Zdjęcie  
*Jacek Gulczyński*

© Marian Golka, 1996

Redakcja techniczna  
*Mariusz Kosowski*

Wydanie 1, Poznań 1996  
Wydawnictwo ARS NOVA, Poznań, ul. Spichrzowa 37

Druk i oprawa  
TOTALDRUK, Poznań, ul. Naramowicka 112

**ISBN 83-85409-31-9**

## SPIS TREŚCI

PRZEDMOWA	9
I. SZTUKA W SOCJOLOGICZNYCH RAMACH	
1. Czy sztukę należy badać	13
2. Ograniczenia socjologii sztuki	17
3. Początki socjologicznej refleksji nad sztuką	22
4. Socjologia sztuki i jej sąsiedztwo	27
5. Założenia socjologii sztuki	33
6. Tematy socjologii sztuki	36
7. Określenie systemu artystycznego	40
II. TWÓRCZOŚĆ I TWORZENIE	
1. Odslony twórczości	52
2. Historyczne typy społeczeństw a postawy wobec twórczości	66
3. Sugestie socjologiczne dotyczące procesów twórczych	69
4. Kulturowe uwarunkowania twórczości	74
5. Osobowość jako podłoże twórczości	78
6. Artysta i jego oblicza	86
III. OBIEG SZTUKI	
1. Wyodrębnienie form obiegu	95
2. Mecenat	97
3. Polityka państwa	102
4. Rynek sztuki	108
5. Sponsoring	116
6. Krytyka artystyczna; konkursy i nagrody	120
7. Dyfuzja, moda i rytuały	128
IV. OBECNOŚĆ SZTUKI	
1. Obecność a oddziaływanie sztuki	135
2. Formy obecności sztuki	139

V. ODBIÓR I ODBIORCY	
1. Odbiór sztuki – założenia ogólne	156
2. Odbiorca, audytorium, publiczność	162
3. Składniki odbioru sztuki	172
VI. FUNKCJE SZTUKI	
1. Czym są funkcje	190
2. Przejawy funkcji sztuki	198
VII. ZMIANY W SZTUCE	
1. Sztuka i czas	211
2. Wewnętrzne uwarunkowania zmian	220
3. Zewnętrzne uwarunkowania zmian	226
PODSUMOWANIE	235
SUMMARY	241
BIBLIOGRAFIA	247

# THE SOCIOLOGICAL PICTURE OF ART

## CONTENTS

PREFACE	9
I. ART IN THE SOCIOLOGICAL SCHEMES	
1. Is art needed to be studied	13
2. The limitations of sociology of art	17
3. The beginnings of sociological reflection on art	22
4. The sociology of art and its neighbourhood	27
5. The assumptions of sociology of art	33
6. Subjects of sociology of art	36
7. Definition of the art system	40
II. PRODUCTION AND CREATION	
1. Scenes of production	52
2. Historical types of societies and attitudes towards production	66
3. Sociological suggestions concerning creative process	69
4. Cultural conditionings of production	74
5. Personality as the basis of production	78
6. The artist and his faces	86
III. CIRCULATION OF ART	
1. Selecting of circulation forms	95
2. Patronage	97
3. The state policy	102
4. Art market	108
5. Sponsoring	116
6. Art criticism; competitions and prizes	120
7. Diffusion, style and rituals	128
IV. PRESENCE OF ART	
1. Presence and art effect	135
2. Forms of art presence	139

V. PERCEPTION AND CONSUMERS	
1. Art perception – the general assumptions	156
2. Consumers, audience, the public	162
3. Components of art perception	172
VI. FUNCTIONS OF ART	
1. What the functions are	190
2. Aspects of art function	198
VII. CHANGES IN ART	
1. Art and time	211
2. Inner conditionings of changes	220
3. Outer conditionings of changes	226
RECAPITULATION	235
SUMMARY	241
BIBLIOGRAPHY	247

## PRZEDMOWA

Trzeba zacząć od wyjaśnienia, że książka ta koncentruje się przede wszystkim na socjologii sztuk plastycznych, i tylko nielicznymi analogiami sięga innych dziedzin sztuki. Analogii takich byłoby zapewne więcej, lecz ich śledzenie musiałoby się stać samoistnym zadaniem badawczym – co nie było moim zamierzeniem.

Refleksja dotycząca sztuki jest w kulturze europejskiej niezwykle bogata. Oprócz estetyków i historyków sztuki podejmowali ją filozofowie, wpleciona była w dzieła literackie i autobiograficzne, zajmowała psychologów i socjologów, wreszcie samych twórców. Dzieje refleksji nad sztuką są więc przepastnym magazynem idei, hipotez, pomysłów, pytań, wątpliwości. Także przygotowując niniejsze opracowanie wykorzystywałem różne źródła, pomysły i twierdzenia – w tym względzie przeto mam wielu wierzycieli. Muszę však jednoznacznie stwierdzić, że w większości nawiązuję tylko do tych, które były zgodne z moimi przekonaniem albo zainspirowały powstanie moich przekonań. Prezentowana książka nie jest tedy rozprawą. Zazwyczaj bowiem nie przedstawiam w niej innych koncepcji, nie dyskutuję z nimi, a tym bardziej (z nielicznymi wyjątkami) nie krytykuję ich. Gdybym chciał zrealizować taki zamiar, praca ta musiałaby liczyć wiele tomów.

Odwołując się do wielu innych, poza socjologią, dziedzin refleksji nad sztuką, czyniłem to jedynie w odniesieniu do pewnych tematów i w pewnych zakresach. Towarzyszyła mi jednak świadomość, że w niektórych spośród tych nawiązań dokonuję sporych uproszczeń.

Np. wiele zagadnień dotyczących procesów twórczych znacznie wnikliwiej zbadała psychologia, tak jak wiele kwestii związanych z funkcjami sztuki głębiej przeanalizowali estetycy, a problem zmian w sztuce dokładniej został rozpoznany przez historię sztuki. Wszelako jednym z moich głównych celów było pokazanie całej panoramy zagadnień dotyczących sztuki i ich przedstawienie w perspektywie socjologii. Każde wieloaspektowe ujęcie musi zaś łączyć się z pewnymi uproszczeniami, powodowanymi choćby troską o to, by nie zagubić się w labiryncie poruszanych wątków.

Nie przyświecała mi też myśl napisania dzieła za wszelką cenę oryginalnego. Przy tak szeroko zaprojektowanym ujęciu i takiej różnorodności poruszanych zagadnień, tylko ktoś, kto nie bałby narazić się na śmieszność, mógłby rościć sobie pretensję do oryginalności przedstawianych rozstrzygnięć. Rozstrzygnięcia takie przecież są możliwe w odniesieniu tylko do szczegółowych zagadnień lub – z drugiej strony — do nader ogólnych idei. Jeżeli jednak w niniejszym opracowaniu tu i ówdzie dostrzeże czytelnik oryginalny pomysł, jeżeli całe, jako konstrukcja badawcza, uznane zostanie za autorską propozycję – będę usatysfakcjonowany.

Oczywiście, nie można uprawiać refleksji nad sztuką nie wychodząc od jakichś własnych przekonań. Mogą one być jawne bądź ukryte, powzięte przez autora bądź przejęte przezeń od kogoś innego, lecz zazwyczaj zawsze istnieją. Myśląc o sztuce, mówiąc o niej, kłócąc się o nią, czynimy to w oparciu o pewne założenia. Otóż ja sam wyrażam przekonanie, że sztuka to złożony układ różnych, wzajemnie na siebie oddziałujących elementów. Układ ten nazywam systemem artystycznym. Wobec samego dzieła sztuki zajmuję stanowisko relatywistyczne (socjolog wszak nie może przyjąć innego) – a więc dostrzegam różne wyrazy jego tworzenia oraz sposoby indywidualnego i społecznego jego pojmowania. I jeszcze jedno: przyznaję, że wobec samego wytworu sztuki socjologia, jako nauka, jest dość bezradna i niewiele ma w tej materii do powiedzenia. Jej kompetencje badawcze wzrastają natomiast przy poznawaniu kontekstu tego dzieła — jego tworzenia, obiegu, obecności i odbioru. Ufam, że do zrozumienia sztuki

przyczynia się także poznanie owego kontekstu. Wszak człowiek, nawet wtedy, gdy pozostaje sam na sam z dziełem, poznaje je nie jako twór autonomiczny, lecz jako pewien rezonujący znaczeniami i społecznie uwikłany obiekt kulturowy, będący syndromem różnych jego właściwości.

Jednym z moich celów była próba uporządkowania socjologicznej refleksji nad sztuką. Mam, oczywiście, świadomość, że poszukiwanie ładu – również w tej dziedzinie – jest nader zawodne, a jego znalezienie wręcz niemożliwe. Ład uspokaja poznawczo, ale też jest epistemicznie „kłamliwy”. „Sztuki trzeba wiązać z uczuciami, nie z systemami” – słusznie zauważył Stendhal. Prezentowana praca rysuje więc jedynie system pojęć, jest propozycją teoretyczno-metodologiczną, a nie analizą jakiegoś konkretnego przejawu życia artystycznego. Daleki jestem bowiem od przekonania, że taki pełen ład istnieje w rzeczywistości społecznej. W istocie, jest ona raczej mieszaniną chaosu i porządku, konfliktów i harmonii, komplikacji i uproszczeń, różnicowania i scalania.

Tak więc praca ta, jako propozycja teoretyczno-metodologiczna, jest zestawem twierdzeń i hipotez o różnym stopniu ogólności. Tworzy też siatkę pojęciową, za pomocą której – wierzę w to – można uchwycić rzeczywiste funkcjonowanie sztuki w życiu społecznym. Przedstawione przeze mnie propozycje winny być jednak zweryfikowane w badaniach empirycznych — a to już zadanie, które trzeba odłożyć na inną okazję.

# I. SZTUKA W SOCJOLOGICZNYCH RAMACH

## 1. CZY SZTUKĘ NALEŻY BADAĆ

Pytanie nie jest od rzeczy, bowiem często przeciwstawia się delikatność, wrażliwość, emocjonalność, indywidualizm sztuki, jej języka i jej wytworów – rzekomej brutalności, ogólnikowości, powierzchowności naukowego poznania. Jakby nie dostrzega się przy tym wielowariantowości nauki, tego, że i w niej obecne są elementy literatury, ideologii czy marzeń poznawczych. Już jednak Kwintyliian w początkach naszej ery twierdził, że „do uczonych trafia sens sztuki, a do nieuczonych jej rozkosze”. Jakimkolwiek byłoby uproszczeniem, powyższe twierdzenie można traktować jako przestrożę: w badaniach sztuki nie powinno się zgubić tkwiących w niej marzeń, tęsknot, snów i uczuć.

Zarzutów wobec badań, o których tu mowa, jest więcej. Jeden z nich dotyczy tego, że sztuka wyrasta z indywidualnego tworzenia, że każdy artysta i każde dzieło jest rzekomo indywidualnością, również każde spojrzenie na jej wytwory jest aktem niepowtarzalnym. Natomiast teoretyczne ujęcie – głosi ów zarzut – dąży do uogólnienia, a więc zatracca, a przynajmniej nie bierze pod uwagę, tamtych indywidualności. Jest to zarzut w połowie słuszny: badanie polega tyleż na uogólnieniach, co na analizie, tak samo generalizuje, jak różnicuje swój przedmiot.

Z poprzednim łączy się też zarzut, iż sztuka wyrasta z subiektywności, zaś jej badanie dąży do obiektywności. I jest to prawda, tyle że

pobieżna. Jak zauważył E. Cassirer, sztuka, podobnie jak język, oscyluje między dwoma przeciwległymi biegunami – obiektywnym i subiektywnym, i ani sama sztuka nie wyeliminuje tych biegunów, ani żaden jej opis. Ponadto, poznanie wymagające wszak języka i związane z językiem, nie może być tylko dążeniem do obiektywności: owa obiektywność jest i tutaj spleciona z subiektywnością. Inna rzecz, że trudno wyprowadzać twierdzenia powszechnie ważne z głębin własnej subiektywności – na co zwrócił uwagę W. Dilthey, pisząc, iż są one doświadczeniami wewnętrznymi, nader osobistymi, ograniczonymi i nieokreślonymi.

Już Goethe zauważył, że sztuka przekazuje rzeczy „niewypowiedziane” i niedorzecznością jest jej opis czy analiza za pomocą słów. Może to i prawda, tyle tylko że takich rzekomo „niewypowiedzianych” spraw dotyczących człowieka jest więcej: miłość, odczuwane przezeń piękno przyrody, cele życiowe, transcendencja i wiele innych. A jednak ujawnia się ich istnienie właśnie za pomocą słów. Lub inaczej: także za ich pomocą. Daje im się wtedy jakby inne istnienie, które potem nabiera samoistnego życia, bo tylko ono zostało poprzez słowa zobiektywizowane. Istnieje jednak problem właściwego użycia słów dotyczących sztuki. Słowo może być adekwatnym nosicielem jej sensu, choć nie każde. A jakie – to już zależy od „sztuki” jego używania.

Twierdzi się też niekiedy (np. M. J. Friedländer), że istota tworzenia i oddziaływania sztuki polega na uczuciu, gdy tymczasem naukowe poznanie wymaga wiedzy, intelektu, przy pomocy których nie da się jednak ani stworzyć dzieła sztuki, ani go zrozumieć. Jeżeli zaś w poznaniu sztuki owo uczucie będzie odgrywało rolę, to z kolei status takiej nauki jest niski. I z tym zarzutem łatwo się rozprawić. Po pierwsze, przynajmniej od tzw. przełomu antypozytywistycznego dąży się w naukach humanistycznych do uwzględniania rozumienia, w tym rozumienia uczuć obecnych w przedmiocie badań, co jest możliwe, gdy poznanie nacechowane jest empatią czy intropatią motywów i sensu ludzkiego działania. Nadto, przedział między tzw. uczuciami a intelektem jest nader umowny. Czynności, nazwijmy je tak, duchowe są splotem różnych aktów. Niekoniecznie trzeba więc zgubić sens

twórczości i ludzkich reakcji na nią, choć – przyznajmy – często tak się dzieje w opracowaniach naukowych.

Towarzyszy temu inny zarzut (przywołany także przez Goethego), że sztukę można pojąć tylko zmysłami, natomiast rozważania teoretyczne miałyby zamykać dostęp doznań zmysłowych. I znowu jawi się tutaj wielkie uproszczenie, dotyczące władz poznawczych człowieka, które w rzeczywistości są ze sobą splecione. Dane zmysłowe podlegają analizie i swoistej obróbce teoretycznej niemal w każdym momencie, choć, oczywiście, rzadko ujawnia się to w postaci sformułowanej teorii, pozostając w wymiarze, często ukrytych, dyrektyw zachowań.

Inny zarzut głosi, że nie można naukowo badać sztuki, ponieważ nie można jej zdefiniować (np. M. Weitz czy W. E. Kennick). Jak tedy można badać coś, co nie wiadomo, jaki ma zakres, jakie cechy i jakie związki z innymi obszarami rzeczywistości? Nie jest to zarzut błahy. Faktycznie, nie ma takiej definicji sztuki, która satysfakcjonowałaby wszystkich badaczy (czy choćby ich większość). Na odwrót, widać tutaj wielki bałagan, wiele dyskusji, i złudzeniem jest, że może pojawić się jakiś teoretyczny porządek i wynikająca z niego jednoznaczna definicja sztuki. Wszak nawet tzw. definicja alternatywna zaproponowana przez W. Tatarkiewicza („Sztuka jest odtwarzaniem rzeczy, bądź konstruowaniem form, bądź wyrażaniem przeżyć – jeśli wytwór tego odtwarzania, konstruowania, wyrażania jest zdolny zachwycać, bądź wzruszać, bądź wstrząsać” [1975: 48]), choć przyczynia się do ładu w jej pojmowaniu, nie likwiduje owego bałaganu całkowicie, przesuwając tylko w inne miejsce przedmiot dyskusji. Nadal więc pozostają aktualne pytania, które od wieków (przynajmniej od czasów Platona) stawia się w związku z korespondencją sztuk, a które np. w wersji E. Souriau dotyczą tego, jak dalece można mówić o pokrewieństwie między sztukami?, jakie są między nimi różnice?, co decyduje o tym, że pewne przedmioty określa się mianem sztuki?, i wreszcie, co to jest sztuka? Można być sceptycznym co do szans znalezienia odpowiedzi na te pytania. Sztuka każdej epoki (a szczególnie sztuka współczesna) jest nader złożona i wieloaspektowa, jej cechy, właściwości i granice są trudne do ustalenia. Nadto, jest ona w różnorodny sposób

powiązana z tym wszystkim, co sztuką nie jest (np. z innymi elementami systemu społeczno-kulturowego), z procesem historycznym, który przyczynił się do jej powstania, a przede wszystkim z tym, co jest jej naśladownictwem. I właśnie te powiązania i uwarunkowania są interesującym przedmiotem badań sztuki.

Kolejny zarzut bierze się ze spostrzeżenia, iż znacznie więcej osób ogląda obrazy (czyta książki, słucha muzyki itd.) niż czyta napisane na ich temat opracowania, śledzi ich opisy czy analizy. I jest to spostrzeżenie słuszne. Nie uwzględnia ono jednak tego, że opracowania takie są już kanonicznym składnikiem kultury europejskiej i ciągle ponawiane, uzupełniane, rozszerzane oraz uaktualniane, wchodzą w krwiobieg tej kultury różnymi jawnymi i ukrytymi strumieniami, często dalekimi od nauki, a bardziej zbliżonymi do publicystyki czy wręcz do samej sztuki. Stają się one wówczas narzędziami, środkami patrzenia czy słuchania, wzbogacają język, przyczyniają się do uaktywnienia skojarzeń – słowem, mogą doprowadzić do większego wyrafinowania samego odbioru.

Zarzuca się badaczom sztuki, że swój prywatny smak artystyczny usprawiedliwiają potem teoriami sztuki. Owszem, to mógł być punkt wyjścia teorii Taine'a, Tolstoja czy Freuda. Ale cóż w tym złego? Nie przeszkadza to istnieniu wrażliwości badacza na samo dzieło sztuki, a może odwrotnie – jest tej wrażliwości dowodem. Złudzeniem jest, że można określić całą sztukę – tę, która powstała we wszystkich epokach i we wszystkich zakątkach świata – i stworzyć jej generalną teorię. Ta, którą badacz ujmuje, jest zawsze sztuką określonej epoki i określonego społeczeństwa, sztuką, która znalazła się w orbicie jego zainteresowań – choć różny może być jej zakres, nie zawsze zresztą ujawniony, ba, nie zawsze uświadamiany przez badającego.

Większość tych zarzutów sprowadzała się do słusznego skądinąd założenia, że istnieją różnice między poznaniem artystycznym i poznaniem naukowym (czy szerzej – intelektualnym). Ileż to przywołano różnic między nimi, jak choćby tę, że poznanie artystyczne ma ukazywać wewnętrzną strukturę świata i wewnętrzną prawdę o człowieku, zaś naukowe zewnętrzną; że poznanie artystyczne ukazuje istotę bytu, a naukowe jego zjawiska; że sztuka jest poznawaniem siebie samego,

nauka zaś – otaczającego świata itd. Ale przecież te środki poznania nie zawsze się różnią czy wzajemnie wykluczają. Niekiedy też się pokrywają, niekiedy dopełniają i – co nas tu szczególnie interesuje – niejednokrotnie wzajemnie inspirują.

Słowo, będące narzędziem opisu, nie musi wszak zatracić subtelności sztuki, ba, może ją wydobyć. Słowo nie musi być martwe, może wywoływać wzruszenia i zachwyty, sprzyjać stanom lirycznym i obsesjom, może przypominać i wskazywać, pomagać w patrzeniu i słuchaniu. Nie wierzę w różnice między przyjemnością płynącą z doznań zmysłowych a przyjemnością intelektualnego poznania i zrozumienia. Przeciwnie, wierzę, że wzajemnie się one dopełniają, gdyż niezależnie od tego, że różne części mózgu są za nie odpowiedzialne, to i tak łączą się one w jednym węźle naszych doznań i myśli o tych doznaniach. To, co różnicuje neurofizjolog, nie musi wszak wyodrębniać się w codziennych aktach receptywno-myślowych.

O sztuce wiele wiemy i wiele nie wiemy. Częściowo domyślamy się, czego właśnie nie znamy, ale również częściowo nie wiemy, co jest nam niewiadome. I to jest rękomią uroków płynących z jej poznawania. Samo zaś to poznanie wcale nie musi zniszczyć czaru jej tajemnic, gdyż po odpowiedzi na jedno pytanie – odsłonią się następne. W każdym jednak wypadku badanie sztuki może przyczynić się do pogłębienia i poszerzenia relacji między samą sztuką, jej twórcami oraz odbiorcami. Również badanie socjologicznych aspektów sztuki.

## 2. OGRANICZENIA SOCJOLOGII SZTUKI

Także wobec socjologii sztuki kierowane są krytyczne uwagi i zastrzeżenia, których nie można zbagatelizować choćby z tego względu, że często są one formułowane przez samych socjologów. Przywołajmy więc je natychmiast i, jeśli będzie to możliwe, oddalmy, albo – w przeciwnym wypadku – próbujmy im zaradzić. Dostrzegane ograniczenia mają różną wagę i różne podłoże metodologiczne, czego analizę odłożymy jednak na inną okazję. Oto najczęściej pojawiające się zastrzeżenia wobec socjologii sztuki.

Socjologia sztuki znajduje się w stanie ciągłego opóźnienia i – powtórzyć należy to, co pisał w 1960 roku A. Memmi – właściwie należy ją dopiero stworzyć. Z pewnością nie ma wciąż socjologii sztuki o mocnych podstawach teoretycznych, a jednocześnie brakuje też nietrywialnych badań empirycznych.

Słusznie podkreśla się (np. I. Supićić), że socjologia sztuki nie jest i nie będzie nauką w pozytywistycznym sensie (choć właściwie została przez pozytywistę stworzona). Jej związki z estetyką są na tyle wyraźne i ścisłe, że nie będzie ona wolna od sądów wartościujących. Ba, rację miał H. N. Fügen pisząc wręcz o inwazji sądów wartościujących na jej obszar – inwazji znacznie częstszej niż w innych gałęziach socjologii. Pytanie tylko, czy można sobie wyobrazić socjologię sztuki bez takich sądów wartościujących? Ale nie spełnia ona również wielu innych wymogów stawianych nauce w jej pozytywistycznym sensie. W tym miejscu można przywołać zarzuty, które już w 1911 roku G. Lanson sformułował wobec wszelkich badań sztuki. Według niego, operuje się niepełną lub błędną znajomością faktów, ustala się między nimi nietrafne relacje, dostrzega zależności między faktami tam gdzie są jedynie analogie, źle stosuje się różne metody badawcze, a także przecenia się pewność wniosków, które nie mają właściwej podbudowy w przesłankach.

W socjologii sztuki brak więc ciągle (co przypominał np. S. Żółkiewski), z jednej strony – dostatecznie wielu systematycznych studiów monograficznych, które wykorzystywałyby rzetelne dane faktograficzne. Z drugiej – nie ma też przekonujących uogólnień czy generalizacji. Jest natomiast wiele różnych hipotez, mniemań czy przypuszczeń na temat tego, jakie są rzekome związki sztuki z życiem społecznym i jak ewentualnie treści społeczne są obecne w dziele sztuki.

Z kolei przeraża myśl, ile trzeba by zgromadzić takich studiów, aby zbudować solidny fundament wiedzy w zakresie socjologii sztuki. Wiedza ta zaś, zazwyczaj tworzona na różnych podstawach metodologicznych, byłaby trudna do uogólnienia, nie mówiąc już o jej przyswojeniu. To ostatnie, wskutek braku kumulacji w humanistyce jej dorobku, jest częstą dolegliwością tej nauki.

Inna rzecz, że nader trudno o uogólnienia w socjologii sztuki. Jak słusznie zauważył N. Hartmann, „wartości estetyczne są w rzeczywistości zawsze wartościami jednego jedynego przedmiotu”, są więc na wskroś indywidualne. Trudno nie tylko je uogólniać: trudno je nawet porównywać ze sobą. To, co w nich typowe, nie należy do ich istoty – zauważa Hartmann. I tak samo wszelkie jej odniesienia, które – jako indywidualne – nie nadają się do porównań i uogólnień. Wartość i jej przeżycie zarysowane są jedynie w ich konkretnym przejawianiu się – i nigdzie indziej. Na pocieszenie pozostaje socjologom przekonanie, że nieporównywalne są tylko wartości wybitne, zaś większość to wartości powtarzalne, typowe, a niekiedy wręcz określone standardami kultury czy epoki; socjolog może też porównywać sytuacje, w których wartości te są tworzone i odbierane. Można więc zrozumieć skromność uogólnień dokonywanych przez tych badaczy w porównaniu ze śmiałymi hipotezami wysuwanymi np. przez filozofów czy pisarzy.

Ale pojawia się przy tym inny zarzut: brak wnikliwości i niedostatek wyrafinowania w poznawaniu dzieła sztuki, zaś same próby rozkładania na czynniki pierwsze tego, czego istota polega właśnie na złożoności, wcale nie jest świadectwem wnikliwości. Jak stwierdził A. Hauser, pojęcia, którymi posługuje się socjologia, są zupełnie nieadekwatne do subtelności, bogactwa i złożoności wybitnego dzieła sztuki. Co wcale nie oznacza, że należy zrezygnować z analizy i demitologizacji fałszywych schematów poznawczych, mitów i stereotypów, które wokół sztuki narosły. Czasem potrzebne jest do tego kategorię stwierdzenie faktu zaobserwowanego właśnie przez socjologa.

Często przywołuje się zarzut, iż socjologia nazbyt chętnie zapożycza się od innych dyscyplin. Z kolei to, co leży u podstaw jej założeń – czyli traktowanie faktów artystycznych jako faktów społecznych – trudne jest do zrealizowania wskutek złożoności tych ostatnich. Jeżeli nie chce się poprzestać na jałowych hipotezach i supozycjach, nader trudno ukazać wzajemne przenikanie się sztuki i życia społecznego, a jeszcze trudniej dowieść ich jednorodności: tego, że dzieło jest zarzewiem stosunków, ról i czynności społecznych, jak też ich owocem.

Zarzutem bardzo poważnym jest też jednostronność socjologicznego ujęcia sztuki, a przede wszystkim nadmierne akcentowanie rzekomo klasowej, stanowej czy jakiegokolwiek innej grupowej jej „natury”. W tym ujęciu zasadniczą funkcją sztuki miałyby być funkcja ideologiczna – czyli rola oręża w walce o interesy tej grupy, zaś pojęcie sztuki rozplywałoby się w pojęciu „ideologii” – zauważa J. Dawydow. Przy takim podejściu owe zewnętrzne uwarunkowania traktuje się jako coś ważniejszego od samego dzieła sztuki – przestrzegali A. Hauser.

Dla socjologów trudnym do zgryzienia orzechem jest też zagadnienie ciągłości sztuki, bowiem nie wszystko przeobraża się w niej wraz ze zmianą epok i warunków społecznych. Sztuka jest splotem elementów zmiennych, historycznych i takich, które są bardziej trwałe. Socjologii trudno znaleźć odpowiedź wyjaśniającą obecność tych drugich, ich bez mała uniwersalność w życiu gatunku ludzkiego.

Nielatwe jest też badanie relacji między wewnętrzną strukturą dzieła artystycznego a wszystkim warunkami, które miały współprzyczynić się do jej kształtu. Socjologia sztuki jest prawie zupełnie bezradna w obliczu samego dzieła, a szczególnie dzieła wyjątkowej rangi, dzieła nowatorskiego. Jej metody nie pomagają wniknięciu doń właśnie jako do dzieła sztuki. Nawet A. Hauser przyznawał, że jest ono niezależną całością o własnej wewnętrznej logice, całością, której elementy można wyjaśnić w granicach tej całości bez odnoszenia ich do okoliczności zewnętrznych. Są sugestie (np. S. Ossowskiego), aby socjolog wręcz rezygnował ze zgłębiania artystycznej specyfiki wytworów sztuki i zajmował się jedynie badaniem tego, co w różnych środowiskach uważa się za te cechy specyficzne i kto ma tam prawo wydawania sądów estetycznych. Nawet po przyjęciu tej sugestii socjologia nie znajdzie się na marginesie sztuki. Będzie mogła wnikać w przedmiot swych badań, tyle że bez uroszczeń co do oryginalności wypowiedzianych sądów. Oczywiście, nie oznacza to wcale odmiennej postawy, czyli aspiracji do uznania socjologii za główny klucz do rozumienia sztuki. Słusznie zauważył H. Levin, że „sztuka może należeć do społeczeństwa, a jednak być autonomiczna w swych własnych

granicach". Inaczej zniknęłaby ona z pola widzenia badacza i roztopiła się w kategoriach socjologicznych – przestrzegają S. Ossowski.

Mówi się też, że socjologia jest wiedzą koniunkturalną, zależną w pewnym stopniu od polityki i ideologii, a przynajmniej zależną bardziej niż np. estetyka. Owszem, socjologia może zawierać w sobie porcję ideologii, lecz pewnie nie większą niż inne dziedziny humanistyki. Ich koniunkturalizm jest raczej pochodną mód intelektualnych niżli kolejnych odsłon politycznych.

Często próbuje się podsumowywać owe ciemne strony socjologicznej refleksji nad sztuką. Wydaje się (biorąc pod uwagę ustalenia m.in. R. Zimanda i W. Kalinowskiego), że grożą jej przede wszystkim dwie pułapki: redukcjonizmu i nieistotności. Redukcjonizmu, gdy sztuka sprowadzona zostaje (głównie w badaniach związków przyczynowych) do jakiejś postaci determinujących ją warunków albo (głównie w badaniach strukturalnych) jedynie do języka. Słowem, redukcjonizm sprowadza sztukę do jakichś całości nieartystycznych. Drugi błąd – nieistotności – to formułowanie wiedzy mało wartej dla poznania samej sztuki.

Owo poczucie nieistotności – w innym znaczeniu – istnieje także u samych socjologów, dla których sztuka rzadko jest najważniejszym przedmiotem badań. Dla socjologa zawsze znacznie ważniejsze poznawczo będą inne zagadnienia: rewolucje, ruchliwość społeczna, zmiany struktur społecznych, mechanizmy władzy, gospodarka. Sztuka w społecznych hierarchiach wartości zajmuje zazwyczaj odległe miejsce. I to jest dla socjologa przekonujący argument, aby specjalnej uwagi jej nie poświęcać. Skoro jej wpływ na życie ludzi jest tak nieznaczny, a ona sama także nie przedstawia dla nich niczego ważnego, to i wnikanie w jej arkana wydaje się socjologowi zbędnym zajęciem. I to jest może jeden z głównych powodów, iż socjologia sztuki nie osiąga wielkiego wyrafinowania ani głębi. Uznajmy jednak, że skoro nie może ona być odrębną dyscypliną wiedzy, niech będzie choć sposobem analitycznego myślenia o sztuce, współtworząc i dopełniając inne nauki jej poświęcone: estetykę, teorię i historię sztuki, literaturoznawstwo, teatrologię czy filmoznawstwo. Wszak słusznie stwierdził

A. Hauser [1970: 266]: „O siłach działających w sztuce i jej oddziaływaniu możemy powiedzieć wiele rzeczy godnych uwagi, nie wdając się w zgłębianie jej wewnętrznej istoty i nie rozprasząc jej magicznego czaru”.

### 3. POCZĄTKI SOCJOLOGICZNEJ REFLEKSJI NAD SZTUKĄ

W każdej bez mała dziedzinie humanistyki toczą się dyskusje na temat tego, gdzie tkwi rodowód danej dziedziny. Także korzeni socjologii sztuki poszukuje się w różnych epokach, przywołując różnych jej antenatów. Może więc pierwsze sugestie socjologicznego ujęcia sztuki znajdziemy u Platona, który pisał w *Państwie* [ks. IV, c]: „Nigdy nie zmienia się styl w muzyce bez przewrotu w zasadniczych prawach politycznych”? Oczywiście, uznanie Platona za antenata socjologii sztuki jest niemożliwe z tego choćby powodu, że w poglądach na wartości estetyczne wyrażał on stanowisko, które dziś uznajemy za obiektywistyczne. W *Uczcie* pisał wszak, że piękno jest wieczne, nie jest raz takie, a drugi raz odmienne, ani też dla jednego piękne, a dla drugiego szpetne.

Jak wiadomo, od wieków toczy się spór między przedstawicielami obiektywizmu i subiektywizmu w kwestii wartości estetycznych, kwestii, którą Augustyn sformułował w klasycznym już pytaniu: „czy dlatego coś jest piękne, że się podoba, czy też dlatego się podoba, że jest piękne?” Może więc początki socjologii sztuki tkwią w rozważaniach pierwszych zwolenników ujęcia subiektywistycznego (np. sofistów, którzy zwracali uwagę na względność piękna i okoliczności wpływające na nie)? Socjologiczne myślenie widać zwłaszcza w późniejszej wersji tzw. subiektywizmu publicznego czy społecznego, gdzie uznaje się, że ocenianie nie jest obiektywne, a tym samym jednorodne, lecz prywatne, ale upowszechnione w granicach pewnej grupy społecznej. Jeszcze łatwiej tych antenatów znaleźć wśród zwolenników relatywizmu w odniesieniu do wartości estetycznych – np. u Giordana Bruna, który uznawany jest za jednego z pierwszych przedstawicieli relatywizmu aksjologicznego: głosił on, że nic nie jest bezwzględnie piękne, że

piękno istnieje zawsze w relacji do czegoś czy kogoś. Wielu późniejszych przedstawicieli relatywizmu uznawało, że owym czynnikiem relatywizującym może być grupa społeczna. Nie wchodzimy już tu w kompromisowe stanowisko między obiektywizmem a subiektywizmem (i relatywizmem), zwane relacjonizmem, które uznaje, że wartość estetyczna powstaje w wyniku współdziałania podmiotu i przedmiotu wraz z uwzględnieniem działania czynników zewnętrznych (a w tym życia społecznego i kultury).

Stanowisko relatywistyczne w kwestii wartości estetycznych pojawiło się wraz ze zwiększoną ruchliwością europejskich intelektualistów, artystów i pisarzy, którzy dostrzegali różnorodność samej sztuki i jej wytworów. Zawdzięczamy to Odrodzeniu, ale na dobrą sprawę utrwalenie takiego myślenia było możliwe w czasach późniejszych – w Oświeceniu, a praktycznie po Wielkiej Rewolucji Francuskiej. Jako przykład chciałbym tu przywołać Stendhala, tego wiecznego podróżnika po Europie, który w licznych notatkach (np. z 1814 r.) twierdził, że sztuka i zawarte w jej wytworach wartości są pochodnymi rozlicznych czynników – np. form życia publicznego (plac miejski czy salon), wychowania, obyczajów, a nawet – dodawał – klimatu. Pod koniec XIX wieku stanowisko relatywistyczne wzmocniły doniesienia antropologów, którzy twierdzili, z jednej strony, że sztukę można znaleźć w każdej kulturze, że jest więc ona czymś uniwersalnym, jest atrybutem gatunku. Z drugiej zaś przywoływali przykłady jej bardzo różnych postaci, jakby udowadniając, że ma również aspekty dystrybucyjne, stanowiące o względności i relatywizmie jej wartości.

Epizodycznych i lakonicznych nawiązań do społecznych aspektów sztuki było wiele w dziejach estetyki, teorii oraz historii sztuki i literatury, jednak nie wyodrębniały się one w socjologię sztuki. Może najbliższe jej były spostrzeżenia De Bonalda, odnotowane w 1796 roku, a rozwinięte w opublikowanej w 1806 roku pracy *Réflexions sur les questions de l'Indépendance des Gens de Lettres, et de l'Influence du Théâtre sur les Moeurs et le Goût*. De Bonald wyraźnie podkreślał, że literatura jest wyrazem społeczeństwa; ba, społeczeństwo jest, według niego, jedyną (jeżeli pominąć Boga) siłą sprawczą oddziałującą na

twórczość. Nie ma tedy czegoś takiego, jak niezależność artystów – dodawał. Jako pierwszą pracę z zakresu socjologii literatury często przywołuje się, opublikowaną w 1800 roku, *De la Littérature considérée dans ses rapports avec les institutions sociales* Germaine de Staël.

Jednak dopiero rozprawy z zakresu filozofii sztuki i prace historyczno-artystyczne Hipolyte'a Taine'a można uznać za właściwe i pełne początki socjologii sztuki. Nie miejsce tu na gruntowne referowanie tych poglądów, jednak najważniejsze jego pomysły należy przypomnieć. Wszak przyjęcie przez Taine'a słynnych trzech czynników współokreślających sztukę na długie lata wyznaczyło krąg jej uwarunkowań, zarówno akceptowanych, jak i odrzucanych przez badaczy. Po pierwsze, była to tzw. „rasa” (czy może lepiej, w tłumaczeniu E. Orzeszkowej, „plemienność”) – czyli odziedziczone biologicznie cechy charakteru (głównie temperament), a nawet budowa ciała. Znacznie ważniejszym z socjologicznego punktu widzenia, a także istotniejszym, czynnikiem w samej koncepcji było tzw. środowisko (*milieu*) – czyli otoczenie społeczne oraz przyrodnicze (pozostające jednak we wzajemnym związku z kulturą), stan umysłów, obyczaje itd., słowem – swoista całość kulturowa. Trzecim czynnikiem był „moment czasu” – a więc określony stan rozwoju kultury, charakter stosowanych środków wyrazu (treść oraz forma jej wyrażania, znajdowanie odpowiedniego języka dla artykulacji panujących aktualnie idei), istniejące i aktualnie tworzone inne dzieła sztuki. Skądinąd samym tym momentem czasu Taine poświęcił wiele uwagi, badając charakter poszczególnych epok artystycznych i literackich, sekwencje ich narastania, rozwoju i zamierania.

Stanowisko Taine'a rysuje się jako ujęcie przede wszystkim heteronomiczne. Wydaje się jednak, że nie jest ono skrajne. Owszem, nie przydaje znaczącej roli immanentnym czynnikom rozwoju sztuki, jednak owe zewnętrzne dla sztuki uwarunkowania jawią się za pośrednictwem osobowości artysty (a także odbiorcy sztuki), jego potrzeb, postaw i uczuć itd., w których to skupiają się czynniki ekonomiczne, społeczne (w tym światopoglądowe), a nawet przyrodnicze. I właśnie o swoistości epoki decyduje powszechność pewnego rodzaju

osobowości. W tekstach Taine'a łatwo też zauważyć, iż badacz uznawał nie tylko wpływ uwarunkowań na tworzoną sztukę, ale i to, że sztuka wyraża społeczeństwo, będąc jego swoistą ekspresją. Tak więc różne są społeczeństwa (cywilizacje) i różne są ich sztuki, zaś o wielkości sztuki decyduje odpowiedniość historyczna powstania dzieła i stosowność języka artystycznego użytego do wyrażenia panujących idei.

Koncepcja Taine'a, wyrastając z ducha pozytywizmu, wносиła też pozytywistyczną metodę badań, określaną przez samego autora jako „historyczna, nie zaś dogmatyczna, [która] nie narzuca przepisów, lecz stwierdza prawa”. Oczywiście, metoda ta spotykała się od samego początku z krytyką: za uproszczenia, za nadmierną racjonalność jakoby nieadekwatną wobec sztuki, za niedostrzeganie tzw. geniuszy w sztuce (co akurat nie jest prawdą, gdyż Taine poświęcał uwagę przede wszystkim wybitnym artystom). W tej ostatniej kwestii były zresztą przywoływane różne argumenty za i przeciw tej koncepcji. Np. J.-K. Huysmans w 1889 roku pisał przekornie, iż właśnie w odniesieniu do wielkich artystów teoria Taine'a jest słuszna, gdyż ci wielcy, poprzez swój bunt a nawet nienawiść wobec środowiska, w którym żyją, ulegają mu – ale jakby przez negację. Trudno jednoznacznie ocenić nowatorską w swoim czasie, ambitną i znakomicie ugruntowaną w badaniach koncepcję Taine'a. A przecież ciągle budzi ona pewien niedosyt. Może więc rację miał H. Levin, który charakteryzując ją stwierdził, że metoda ta wyjaśniała zbyt wiele, aby usatysfakcjonować jego współczesnych, zaś tłumaczy zbyt mało, aby zadowolić dzisiejszych badaczy. Trzeba jednak podkreślić, że niezależnie od takich czy innych opinii, niemal wszyscy zajmujący się socjologią sztuki (i literatury) są dłużnikami Taine'a, choć rzadko kto do tego się przyznaje.

Często łączy się socjologię sztuki z tzw. marksistowskimi (czy szerzej – materialistycznymi) badaniami sztuki, gdzie jako podstawowy czynnik sprawczy przemian artystycznych bierze się uwarunkowania ekonomiczne, które dalej wpływać miały na procesy polityczne, społeczne i kulturowe. Zdaje się, że u każdego badacza przyjmującego takie założenie (Plechanow, Łunaczarski czy Lukács) można dostrzec

daleko idące uproszczenie (np. w tezie Lukácsa o powieści jako „mieszczarskiej epopei”), przyczyniające się nieraz wręcz do wulgaryzacji takiego stanowiska. Nader trywialne były przede wszystkim te próby marksistowskiego badania sztuki, w których opracowania autorów miały pełnić usługową rolę ideologiczno-polityczną. Na domiar złego badacze ci zgłaszali roszczenia, które mogły razić arogancją, jak np. to sformułowane przez A. Liłowa (w książce *Natura sztuki*): „Dialektyczna estetyka materialistyczna zrodziła się i rozwinęła na gruncie twórczego, naukowego przyswojenia i przetworzenia całego postępowego estetycznego dziedzictwa ludzkości. [...] Dlatego też jest ona nie tylko najbardziej postępową, lecz również prawdziwie naukową estetyką naszych czasów, wyrażającą głębokie potrzeby wszystkich demokratycznych, postępowych i rewolucyjnych sił w naszej epoce”. Estetyka marksistowska miała z założenia obejmować problematykę socjologiczną. Często, pod nader ogólnym hasłem „sztuka jako zjawisko społeczne”, zajmowano się wówczas zagadnieniem „odbicia rzeczywistości” w sztuce, sztuką jako formą społecznego poznania, społeczną genezą sztuki, relacjami między sztuką a formacjami społeczno-ekonomicznymi, wzajemnymi oddziaływaniami tzw. bazy i nadbudowy, klasowym charakterem sztuki itp. Rzadziej realizowane były w tym nurcie empiryczne badania socjologiczne, nieco częściej zdarzały się zaś, mniej lub bardziej głębokie, analizy poszczególnych epok artystycznych czy rodzajów sztuki. Za słabe strony marksistowskiego ujęcia społecznych aspektów sztuki uznano (np. R. Wellek i A. Warren) przesadny historyzm, niezdolność do powiązania „treści” z „formą”, zbagatelizowanie istoty i cech samego dzieła sztuki, a wreszcie – dodajmy – wiele uproszczeń, które przyczyniły się do obdarzenia tych badań mianem „wulgarnego socjologizmu”. W efekcie, ruch ten, mający z założenia służyć wydobyciu związków sztuki i życia społecznego, przyczynił się raczej do ich oddzielenia, a samej socjologii sztuki wyświadczył niedźwiedzią przysługę.

Socjologia sztuki inspirowana materializmem historycznym nie w każdym wypadku była uprawiana trywialnie czy wulgarnie – żeby wspomnieć choć o F. Antalú czy K. Kelles-Krauzie.

Na dzisiejszy kształt socjologii sztuki wpłynęli też inni badacze – np. A. Hauser, który nadał jej rozmach badawczy, wyrafinowanie metodologiczne i głębię intelektualną, czy np. G. Dickie, który swą instytucjonalną teorią sztuki zgrabnie wprowadził socjologię sztuki do estetyki.

Jak widać, rodowód socjologii sztuki nie jest jednolity. Nie wykształciła się ona jako wyraźna subsdyscyplina badawcza – przede wszystkim dlatego, że nie pojawiła się w jej ramach żadna wyraźna i jednolita metoda badawcza (czy choćby zespół takich metod), nie udało się jej również wytworzyć własnego zorganizowanego zaplecza instytucjonalnego. Trzeba więc przyjąć, że socjologia sztuki nie jest klarowną subsdyscypliną badawczą, o wyraźnej tożsamości, a raczej swoistym sposobem myślenia o sztuce, który, oprócz samej socjologii sztuki, niekiedy jest też obecny w innych dyscyplinach: estetyce czy historii sztuki (literatury), a także w ich teoriach, oraz w krytyce artystycznej. Jednak nie powinno się zamazywać różnic między nimi. W owym socjologicznym sposobie myślenia przejawiają się ogólne założenia, dotyczące istnienia istotnych relacji między sztuką a życiem społecznym, założenia mówiące o tym, że – innymi słowy – sztuka jest elementem systemu społeczno-kulturowego. Charakter relacji wewnątrz tego systemu, ich kierunki i efekty ich oddziaływania są zaś przedmiotem licznych dyskusji. Wiele jest koncepcji teoretycznych i metodologicznych w ramach socjologicznego myślenia o sztuce, ich prezentacja nie jest tu jednak przewidziana.

#### 4. SOCJOLOGIA SZTUKI I JEJ SĄSIEDZTWO

Nader trudno określić tożsamość dyscypliny badawczej patrząc z zewnątrz niej. Zawsze łatwo wówczas o uproszczenia i zniekształcenia jej obrazu. Nie ma jednak innej możliwości, jeżeli celem jest poznanie obszarów granicznych między kilkoma dyscyplinami – a właśnie istnieje konieczność uchwycenia tego, co łączy, i tego, co dzieli estetykę, historię sztuki i socjologię sztuki.

Estetyka jest nauką o wartościach estetycznych [por. A. B. Stępień 1986: 13]. Zajmuje się badaniem wytworów człowieka w aspekcie tych

wartości i ich przejawiania się, a w tym badaniem przeżyć estetycznych. Estetyka zajmuje się – jak zauważył S. Ossowski – budowaniem systemów wartościujących. Jest więc raczej działaniem niż poznawaniem, bowiem owych systemów nie weryfikuje się. Estetyka uzurpuje sobie przekonanie (wyrażane m.in. przez P. Beylina), że jest immanentną świadomością sztuki, patrząc na nią „od wewnątrz”. Nie jest to przekonanie trafne, gdyż estetyka także patrzy na sztukę „od zewnątrz”, a tylko prywatne poglądy uprawiającego ją filozofa płynąć mogą, w najlepszym razie, z jego „wnętrza”. Czegoś takiego, jak „immanentna świadomość sztuki” nie da się przypisać nikomu – nawet artyście – z tego choćby powodu, że niczego takiego nie ma. Tak czy inaczej, w estetyce obecny jest pierwiastek normatywny – i to jest zrozumiałe. Budując systemy normatywne, nie można jednak ich uzasadniać tym, że są one przejawem rzekomej immanentnej świadomości sztuki, roszcząc sobie przy tym niekiedy prawo obdarzania ich mianem „absolutnych”. Takie założenia wykluczały naukową analizę twierdzeń estetycznych, stąd zarzuty (formułowane np. w ramach filozoficznego nurtu analizy języka) o braku jakiegokolwiek naukowej zasadności tej dyscypliny.

Budowanie systemów normatywnych przysparza zresztą estetyce wielu innych zarzutów. Np. T. W. Adorno pisał, że jej „nędza” bierze się stąd, iż nie potrafi ona ukonstytuować takich systemów na podstawie ani analizy pojęć, ani pozapojęciowego doświadczenia. Nie umie też odpowiedzieć na swe własne najważniejsze pytania – zauważył P. Graff. Przede wszystkim nie potrafi powiedzieć, czym jest sztuka i jakie jest jej miejsce w świecie. Nawet jeżeli estetyka wyraża мнение, że wie wszystko o sztuce, to odżegnuje się od tego, żeby wiedzieć cokolwiek o tym, co nią nie jest – zauważył trafnie Graff. Izolując sztukę od „reszty świata”, tworząc dla niej specjalne pojęcia i terminy, estetyka ostatecznie niewiele o samej sztuce potrafi powiedzieć. Oznacza to, że tylko poprzez ukazanie relacji z innymi sferami życia społecznego można coś sensownego o niej stwierdzić; tym samym oznacza to również, że trzeba korzystać z pojęć wytworzonych na innych obszarach badań – lecz, oczywiście, korzystać również z tych,

które powstały w samej estetyce. To ostatnie zapożyczenie może też wiele pomóc socjologii sztuki.

Innym zarzutem, który kieruje się wobec estetyki (uwypuklił go S. Morawski), jest to, że jej rzekomo uniwersalne twierdzenia nie wytrzymały próby czasu – zostały zakwestionowane np. przez tzw. „antyszukę”, wobec której nie są adekwatne ani twierdzenia, ani nawet język estetyki. Jest to świadectwem, iż sama estetyka jest wiedzą uwarunkowaną społecznie, a jej twierdzenia, choć roszczą sobie prawo bycia uniwersalnymi, są zakresowo nader ograniczone. Dałoby się udowodnić, że estetyka jest jedynie teorią sztuki klasycznej. W większości przypadków jest ona rejestrem porażek, a sam W. Tatarkiewicz zalicza do nich Pitagorejską teorię, według której piękno jest zależne wyłącznie od proporcji i liczby, Platońską teorię mówiącą o tym, że istnieje idea piękna, Arystotelesowską teorię katharsis jako ogólnej teorii sztuki, neoplatońską teorię „claritas” dopatrującą się istoty piękna w świetle i blasku; porażką był też system „sztuk pięknych” obmyślony przez Batteux; także niezbyt udany był pomysł Baumgartena, aby estetykę traktować jako naukę o poznaniu zmysłowym (*cognitio sensitiva*); porażką było też wiele innych, rzekomo uniwersalnych, koncepcji estetycznych.

Poczucie, że każda refleksja nad sztuką musi być rodzajem jej społecznego studium, znaleźć można nawet u filozofów przyjmujących nader idealistycznie (jak np. F. W. J. Schelling), że „filozofia sztuki jest tą samą ogólną filozofią, tylko przedstawioną w potencji sztuki”, zaś „piękno jest absolutem oglądanym realnie”. Właśnie owa „realność” sztuki sprawia, że jest ona uwikłana w rozliczne zależności – także zależności społeczne. Współcześnie częściej przyznaje się, że estetyka może wiele zawdzięczać socjologii sztuki. I tak, np. T. Szkołut twierdzi, że uznanie, iż istota sztuki nie jest niezmiennym, ponadhistorycznym abstraktem, a także ugruntowanie przekonania o wielości równorzędnych wartości estetycznych i artystycznych (w tym stylów, kierunków w sztuce), bierze się właśnie z socjologii sztuki, a nie z teoretycznych rozważań estetyków. Pluralizm zaś jest właśnie niezbywalnym założeniem socjologii. Według niektórych estetyków (np. Konrada

Fiedlera czy Wilhelma Worringer), by miały jakiś sens rozważania estetyczne, muszą one wziąć rozbrat z uniwersalną i rzekomo obiektywną teorią estetyczną.

Może dlatego pojawił się postulat tzw. estetyki socjologicznej. Biorąc pod uwagę różne propozycje jej określenia (np. P. Francastela, W. Kalinowskiego, S. Morawskiego, P. Beylina), można stwierdzić, że ma to być ogólna refleksja o sztuce, stawiająca pytania: czym jest sztuka w danym układzie stosunków społecznych?, czym są wartości estetyczne i jakie są okoliczności, w których spełniają one swą kulturotwórczą rolę? Słowem, estetyka socjologiczna ma się zajmować społeczną genezą oraz funkcjami sztuki usytuowanej w określonej epoce, w określonej strukturze społecznej i w kontekście nadrzędnej wobec sztuki świadomości społecznej. Ma ona uprawiać tradycyjną problematykę estetyczną, jednak w oparciu o założenia socjologiczne (pluralizm wartości) i kategorie społeczne. Tak więc nie przesądza się tu z góry o istnieniu jakichkolwiek prawd uniwersalnych o rzekomej istocie sztuki, a zakłada, że raczej w ramach wiedzy o społeczeństwie można poznać i zrozumieć to, czym jest sztuka. Jest to możliwe dlatego, że uznaje się tu, iż dzieło sztuki jest, niezależnie od wszystkich innych jego właściwości, także faktem społecznym. Przyпуска się przy tym, iż uda się w ten sposób przezwyciężyć dualizm artystycznego i społecznego aspektu dzieła sztuki. „Estetyka socjologiczna ma być estetyką uprawianą przez okulary socjologii” – pisał P. Beylin [1974: 152]. Estetyka socjologiczna ma się stać częścią nauk o kulturze – dodawał. Estetyce nie groziłoby wtopienie w socjologię, gdyż ta pierwsza zajmowałaby się „szczególną organizacją dzieła artystycznego”, druga zaś badałaby „mechanizmy społeczne regulujące tę organizację od zewnątrz i od wewnątrz” – proponował P. Beylin. Tak więc w estetyce socjologicznej elementy formalne dzieła (tradycyjnie opisywane przez estetykę) zostały uznane za zjawiska społeczne, zaś samej socjologii udaje się w ten sposób „dotrzeć do wnętrza sztuki”.

Nie ma większych trudności z rozgraniczeniem socjologii sztuki i historii sztuki, choć są badacze (np. A. Hauser, E. Gombrich, G. Kubler czy M. Wallis) poruszający się po obu tych obszarach. Dodać trzeba,

że szczególnie w XX wieku historycy sztuki chętnie podejmowali badania łączące klasyczne problemy historycznoartystyczne z socjologicznymi (np. dotyczącej funkcji sztuki).

Jak zauważył J. Białostocki, historia sztuki (która narodziła się w wieku XVIII a dojrzała w XIX stuleciu) była efektem autonomicznej koncepcji sztuki – a więc uznania, że genetyczne, funkcjonalne i społeczne relacje sztuki nie istnieją. Dodać należy, że tak rozumiana historia sztuki nie uwzględnia faktu, iż wcześniej (tzn. przed XVIII w.) takie zależności uznawano za oczywiste. Traktowanie sztuki autonomicznie było postawą nieco mityczną, jednak nader powszechną – przede wszystkim w XIX wieku. Historia sztuki jest więc nauką badającą specyficzną ewolucję owych uznanych za autonomiczne wytworów, które rzekomo mają się rządzić własnymi prawami, przy założeniu, że świat tych wytworów daje się wyodrębnić z innych sfer ludzkiej działalności – twierdzi J. Białostocki. Jest to więc dyscyplina badawcza, której przedmiotem są wyodrębnione przez osiemnastowieczną estetykę tzw. „sztuki piękne”; rzadziej historia sztuki zajmuje się towarzyszącymi im instytucjami, artystami czy odbiorcami, świadomością znajdującą wyraz w teoriach sztuki, choć, oczywiście, nie pomija ich.

Autorytet, jaki posiadała dawniej historia sztuki, miał wynikać z tego, że jej przedstawiciele, na usługach możnowładców, zajmowali się opisem, porządkowaniem czy opieką nad dobrami uznanymi za wyjątkowo cenne. Historycy sztuki stali się swoistymi „strażnikami”, a jednocześnie niby kapłanami wytworów sztuki, co miało znaczenie dla tych wszystkich, którzy uważają sztukę za niezwykle wytwór ludzkiej kultury.

Trzeba, oczywiście, pamiętać o tym, że sama historia sztuki uprawiana jest dzisiaj wielowariantowo (np. M. Porębski pisał, że współcześnie istnieje tzw. historia systematyzująca, serialna, kwantyfikująca, integrująca oraz synchronizująca) i że przejawia się w niej tendencja do uwzględniania wszelkich wytworów i różnych relacji, które istnieją między nimi a ich kontekstem – w tym kontekstem społecznym. Jest to tym bardziej wykonalne, im dalej historia sztuki odchodzi od opisu samego tylko dzieła, jego autora i techniki, którą się posługiwał.

Jak wobec tego określić socjologię sztuki? Uznanie (wcześniej zasygnalizowane), że nie jest to wyraźnie wyodrębniona subdyscyplina naukowa, lecz raczej sposób myślenia o sztuce, nie powinno przeszkadzać w dążeniu do poszukiwania i zaakcentowania jej swoistości. Tak więc przyjmijmy, że socjologia sztuki bada to, co w danych grupach społecznych uważa się za sztukę, to, co stanowi w tych grupach o kryteriach jej wyodrębniania z innych sfer życia, i to, co łączy ją poprzez rozliczne zależności z tymi sferami, uwzględniając także wewnętrzne dla sztuki podziały i relacje; socjologia bada instytucje i funkcje sztuki; socjologia sztuki, sama nie będąc nauką normatywną, zajmuje się jednak badaniem tego, kto jest uznawany w danej grupie za kompetentnego do wydawania sądów wartościujących o sztuce i jakie są tego uwarunkowania oraz kryteria; socjologia ma wreszcie badać stosunki społeczne, które powstają za sprawą dzieł sztuki – przypominał S. Ossowski, a za nim W. Kalinowski i inni. Słowem, socjologia bada społeczne oblicze sztuki – w tym jej uwarunkowania i oddziaływanie – widząc sztukę nie w tym, co ją wyodrębnia od innych zjawisk społecznych, ale w tym, co ją z nimi łączy, nie bagatelizując przy tym swoistości komunikacji artystycznej i języka, który jej służy. Socjologia, badając sztukę, poglądy na nią, oceny itp., musi pamiętać o tym, że zawsze są to czyjeś poglądy – podkreśla T. Goban-Klas, jakby przywołując zasadę współczynnika humanistycznego F. Znanieckiego. Sumując, można stwierdzić, że socjologia sztuki zajmuje się procesami tworzenia, obiegu, obecności i odbioru sztuki, traktując je razem jako swoisty system artystyczny będący elementem (podsystemem) szerszego wobec niego systemu społeczno-kulturowego. Nie mają więc racji ci badacze (np. J. Dawydow, P. Beylin), którzy uważają, że socjologia sztuki powinna być jakoby zewnętrznym wobec sztuki spojrzeniem – w przeciwieństwie np. do estetyki. System artystyczny może być badany zarówno w jego zewnętrznych zależnościach, jak i wewnętrznych podziałach i ich relacjach. Może być też badany zarówno w tym, co jest jego swoistym ładem, jak i w tym, co jawi się jako niepewność czy chaos. Pełniejsze jego określenie przedstawimy na końcu rozdziału.

## 5. ZAŁOŻENIA SOCJOLOGII SZTUKI

Dla socjologa oczywiste jest przekonanie, że wszelka twórczość (i jej efekty) są związane z życiem społecznym, choć, oczywiście, natura owych związków nie jest jednoznaczna. Sztuka – niezależnie od tego, czy jest działaniem jednostkowym czy zbiorowym – pozostaje zawsze składnikiem życia społecznego, podobnie jak wszystko to, co nie jest bezpośrednio naturą. I mówiąc o tych relacjach między sztuką a życiem społecznym, nie zawsze trzeba uwzględniać jedynie wpływ społeczeństwa na sztukę i – odwrotnie – sztuki na życie społeczne. Taka konwencja jest uproszczeniem, bowiem sztuka i życie społeczne nie są dwiema sferami funkcjonującymi obok siebie i wymagającymi odrębnego rozpatrywania. Sztuka jest aspektem życia społecznego ludzi i jako taka jest z nim związana tysiącnymi zależnościami. Życie społeczne obejmuje tak życie gospodarcze, polityczne, rodzinne, religijne itp., jak i – właśnie – życie artystyczne.

Sztuka nie jest sublimacją życia społecznego, ale też nie jest jego marginesem. I to niezależnie od tego, czy pewnym osobom lub grupom (np. artystom) wydaje się, że jest wartością samoistną, wyjątkową i najwyższą, albo innym – że jest przedmiotem zainteresowania tylko nielicznych pięknoduchów. Sytuacje społeczne sztuki i artystyczna charakterystyka życia są zjawiskami, których nie sposób precyzyjnie oddzielić. To, co je łączy, to ludzie ze swymi pragnieniami, potrzebami, rolami społecznymi wchodzącymi w różnorodne wzajemne oddziaływania. Banalna to prawda, że ludzie sztukę tworzą, ludzie wprowadzają ją w obieg, ludzie ją odbierają i ludzie kształtują tych, którzy się nią twórczo czy receptywnie zajmują. Ludzie tedy włączeni są w życie sztuki, tak jak ta włączona jest w życie ludzi. Albo innymi słowy: sztuka jest ze swej istoty społeczna, tak jak społeczeństwa są z istoty rzeczy współkształtowane (wraz z innymi oddziaływaniami) przez ich wytwory sztuki. Nawet w najcichszym i najbardziej prywatnym głosie artysty może w tle pobrzmiwać chór zbiorowości. I odwrotnie: każdy wielogłos składa się z pojedynczych dźwięków.

Relacje, o których mówimy, są trudne do uchwycenia, bowiem nie są dane bezpośrednio, nie są więc widoczne gołym okiem. Wartości i media, poprzez które tamte się przejawiają, nie żyją jednak w dwóch odrębnych światach: sztuki i społeczeństwa. Pojęcia, idee, przesłania – z jednej strony, oraz język artystyczny z drugiej – wyrastają wszak w życiu społecznym i dla tego życia. Niektóre z nich są mniej trwałe i obejmują niewielkie zbiorowości, inne stają się konwencjami trwającymi poprzez wieki i dla milionów ludzi (np. złoty podział); w każdym wypadku są jednak przejawem życia społecznego, jego atrybutem i ostoją.

Trzeba wszak przypomnieć, że z trudnościami przyjmowało się przekonanie o względności (wywodzącej się z historycznej i społecznej natury sztuki) wartości estetycznych. Może dlatego, że pierwsze jej teorie, jak wiadomo, nawiązywały do uniwersalnych miar tych wartości. Pitagorejczycy twierdzili, że są one pochodną liczby i proporcji, Platon uważał, że istnieją ogólne ich idee. Z czasem uznano jednak, że każda z tych wartości (piękno, harmonia, proporcja, stosowność, doskonałość, delikatność itp.) jest zmienna, różnie pojmowana i różnymi czynnikami (artystycznymi, religijnymi, gospodarczymi, politycznymi) warunkowana.

Wartości i media, sposób widzenia świata i środki służące jego artykulacji są niewidzialnym węzłem każdego systemu społeczno-kulturowego. Wartości, które może wyrażać sztuka oraz jej język, wyznaczają funkcje sztuki, a te są jednym ze spoiw tego systemu, wpływając pośrednio lub bezpośrednio na każdy bez mała jego element. Rzutują więc one na świadomość twórców, publiczności, ale także osób pozornie odległych od zainteresowań artystycznych. Media przenoszą, jak rozległe dorzecze, w każdy fragment życia społecznego wartości, które owo życie podtrzymują, ale też wartości, które mogą być potencjalnie niezbędne. A że często nie odbywa się to w postaci wyrafinowanych działań artystycznych, lecz w formie bardziej trywialnej kultury masowej, to już inna sprawa. Odpryski wartości ważnych dla życia społecznego i tak trafiają wszędzie.

Tak więc związek – a właściwie jednorodność – sztuki i życia społecznego jest nieunikniony, bo nieuniknione jest (niezależnie od

złudzeń, jakim ulegają eremici) uwikłanie w życie społeczne każdego człowieka: od typowego przedstawiciela jakiejś grupy począwszy, a na tzw. geniuszu kończąc. Życie i praca, myśli i odczucia każdego człowieka są współtworzone przez oddziaływanie jednej czy wielu grup. Sposobem tego oddziaływania jest kultura, a w jej ramach sztuka. Każde dzieło sztuki jest stworzone z wrodzonych uwarunkowań emocjonalnych, wolicjonalnych, intelektualnych, charakterologicznych i fizjologicznych (co zazwyczaj nazywa się talentem), z odprysków doznań indywidualnych, których natura jest nieznaną, z porcji przypadku, którego działanie jest niewiadome, wreszcie z krążących w krwiobiegu kultury wskazań, wartości, idei i dostępnych środków ich wyrażenia. Socjologię sztuki interesuje to wszystko, co nie dotyczy czynników wrodzonych, osobistych predylekcji oraz przypadku; pozostałe – to właśnie czynniki społeczno-kulturowe.

Życ – to także współżyć z innymi. A że różne aspekty tego współżycia w życiu człowieka zlewają się w trudny do rozpoznania i rozdzielenia węzeł własnej osobowości, to już inna rzecz. Na co dzień mamy jedynie świadomość własnego istnienia, świadomość jednoczesnego bycia własnym przedmiotem i podmiotem, i nie dociekamy, skąd pochodzi budulec tej osobowości. Mamy oczywiste prawo uznawania jej za naszą własność, aczkolwiek jest tam zarazem wiele różnych społecznych i kulturowych wierzytelności.

Zajmując się socjologią sztuki, musimy też pamiętać o tym, że nie tylko różne wartości sztuki i różne jej oblicza są zmienne, uwarunkowane historią, kulturą i życiem społecznym. Także samo istnienie sztuki, jako odrębnej postaci kultury, jest prawdopodobnie epizodem historycznym – choć przyznać trzeba, że ów epizod jest od ponad dwóch tysięcy lat dość trwałym. Rację miał jednak S. Ossowski [1966: 292] pisząc: „Wielka część powszechnych dziejów sztuki należałaby do dziejów innych dziedzin kultury, gdybyśmy na nie patrzyli oczami współczesnych im środowisk”. Dotyczyło to prawdopodobnie malowideł naskalnych, masek afrykańskich czy polinezyjskich, antycznych misteriów, średniowiecznych malowideł kościelnych, a dzisiaj tzw. antysztuki itp. Uznanie, że te i inne zjawiska są „sztukami

pięknymi” tworzącymi jakąś wspólnotę, jest konwencją niedawną (za-proponowaną przez Charlesa Batteux w 1747 r.). Prawdopodobnie jest to konwencja tymczasowa, lecz na razie – powszechna przecież. Nie należy jednak zapominać o tym, że warunki społeczne nie tylko współdecydują o kształcie sztuki i jej doświadczaniu, ale także o tym, jak ona jest pojmowana i wyodrębniana z innych zakresów kultury.

Trzeba więc przyjąć sugestię A. Memmięgo (odnoszącą się, co prawda, do literatury), że fakt artystyczny jest faktem społecznym. A że nie jest wyłącznie nim, to już zmartwienie przedstawicieli innych dziedzin badawczych. Dla socjologa jest ważne to, o czym przypominał S. Ossowski: dzieło sztuki jest ośrodkiem pewnych stosunków społecznych, także więzi społecznych oraz – dodajmy – zarzewiem ról społecznych i mechanizmem kształtowania niektórych przynajmniej postaw.

## 6. TEMATY SOCJOLOGII SZTUKI

W każdej dziedzinie zainteresowań badawczych, która nie zinstytucjonalizowała się i nie wytworzyła własnej jednorodnej tradycji, więcej jest zamierzeń, oczekiwań, a nawet obietnic, niż wyraźnie określonych i utrwalonych zakresów badań. Także w socjologii sztuki więcej jest sugestii dotyczących tego, co należałoby badać, aniżeli zadowalających realizacji badawczych. Może jednak w tym tkwi uroda tej dyscypliny, która – jak stwierdziłem – jest bardziej sposobem myślenia niż samoistną dziedziną badań. Przywołajmy tedy najczęściej powtarzające się tematy i zakresy badań, nie wnikając w to, czy są to jedynie od dawna przypomniane możliwości, czy też spełnione już oczekiwania.

Jednym z najstarszych wątków jest społeczna geneza sztuki. Jakby wbrew możliwościom odpowiedzi na pytanie, jakie były początki sztuki, kwestia ta stawiana była nader często. Zawsze też formułowano na ten temat więcej przypuszczeń niż rzetelnych odpowiedzi. Ale i tych przypuszczeń zbagatelizować nie można – szczególnie wtedy, kiedy towarzyszyła im refleksja nad tym, jak funkcjonuje sztuka w tzw. społecznościach pierwotnych badanych przez antropologów. Może

najbardziej przekonująca jest supozycja (wyrażana np. przez K. Kelles-Krauzę), że sztuka była jednym ze środków wspomagających elementarne, tzw. bytowe, czynności człowieka, służące w ostatecznym rozrachunku przeżyciu. Bezpośrednio zaś sztuka służyła człowiekowi m.in. poprzez pobudzanie zmysłów, organizowanie procesu pracy i pomoc w niej (nadawanie rytmu), inspirowanie do pracy, jako ergonomiczne, a więc użyteczne, dopełnienie kształtu narzędzia (ornament), pełniąc rolę oznaki powodzenia w walce lub na polowaniu (trofea) czy oznaki wytrzymałości na ból (tatuże). Słowem, w tym przekonaniu sztuka była pierwotnie rodzajem narzędzia. Oczywiście, nie jest to jedyna odpowiedź na pytanie o społeczną genezę sztuki.

Innym tematem jest społeczna ewolucja sztuki, a w tym jej historia. I znów przywoływano różne czynniki sprawcze jej zmian, w tym przeobrażenia ustrojowe, zmiany w sposobach gospodarowania i technikach wytwarzania, w technikach przenoszenia informacji, zmiany struktury społecznej i wynikające z niej zmiany publiczności, zmiany idei i wartości społecznych, tematów, pokoleń artystycznych. Istotną rolę odgrywają też przemiany w innych dziedzinach kultury: religii, moralności, obyczajach. Nie można również abstrahować – choć nie interesuje to bezpośrednio samej socjologii sztuki – od zmian tworzywa artystycznego, immanentnej zmiany form artystycznych oraz samostnych procesów twórczych. Do zagadnienia zmian w sztuce wrócimy później. Warto jednak uprzedzić, iż wyrażany tu pogląd polega na systemowym ujęciu wszystkich tych czynników związanych ze sobą i wspólnie oddziałujących. Łatwo się domyślić, że wyodrębniane przez różnych badaczy owe czynniki sprawcze są albo ich kością niezgody, albo przynajmniej stanowią o różnicach w ich orientacjach teoretycznych. Dodać można, że niekiedy tylko do tego sprowadza się socjologię sztuki.

Kolejnym przedmiotem refleksji socjologicznej są gatunki, rodzaje i formy artystyczne (w tym style). Oczywiście, ma to związek z ich genezą i przekształcaniem się, a więc też z czynnikami, które na nie oddziałują. W tym miejscu warto nadmienić, że socjologia sztuki rozwijała się w kilku, często niezależnych, nurtach: socjologii sztuk

plastycznych, socjologii literatury, socjologii muzyki czy teatru. Zawsze jednak postulowano tam badanie społecznego zakorzenienia tych gatunków i form, jak również badanie ich społecznej tożsamości (w myśl propozycji K. Kwaśniewskiego). Owo badanie tożsamości musi uwzględniać specyfikę danego medium, specyfikę związanego z nim środowiska twórczego oraz specyfikę odbiorców szczególnie nim zainteresowanych. Innym tematem jest socjologia tekstu artystycznego – propozycja, którą do badań wniósł strukturalizm, zakładający homologię między tymi tekstami a innymi wytworami danej kultury. Wewnętrzna budowa dzieła interesuje socjologa przede wszystkim jako sposób artykulacji treści w nim zawartych. Jest to jednak jedna z najbardziej pobocznych dla socjologii kwestii.

Zagadnieniem często przywoływanym jest też socjologia komunikacji artystycznej, w ramach której usiłuje się dociekać, jakie są składniki samego procesu tej komunikacji (żeby przywołać choćby znany schemat H. Lasswella z 1948 r.: „kto mówi?, co mówi?, przy pomocy jakich środków mówi?, do kogo mówi?, z jakim skutkiem mówi?”) oraz jakie procesy towarzyszą owej komunikacji warunkując ją lub dopełniając i jakie są ich relacje z całym życiem społecznym. Możliwości artystycznego komunikowania wynikają wszak nie tylko z samych tych form i zawartych w nich środków wypowiedzi: są one też pochodną wielu innych czynników społeczno-kulturowych (m.in. kontekstu społeczno-kulturowego, równoległego istnienia innych środków komunikacji itp.). Największe trudności dotyczą poznawania i interpretowania symboli, metafor i innych skrytych przesłań artystycznych.

Istotnym tematem socjologii sztuki jest badanie obecności życia społecznego w dziele sztuki, a więc badanie tego, jak zagadnienia społeczne wyrażane są w jej wytworach. Byłaby więc to nie tyle socjologia sztuki, ile swoista „socjologia w sztuce” – a w jej ramach opis różnych struktur społecznych, różnych zagadnień socjalnych, konfliktów społecznych itp. Obraz życia społecznego odzwierciedlony w sztuce nie jest, oczywiście, jedynym jego odbiciem, lecz pewne prawdy o tym życiu można dostrzec, a przede wszystkim zrozumieć, właśnie tylko poprzez wytwory sztuki. Inna rzecz, że obrazy te nie zawsze

są czytelne, a różne sposoby ich interpretacji (w tym hermeneutyczne) bywają zawodne. Sztuka jest ekspresją życia społecznego, a przynajmniej jego świadomości, ale nie jest strukturą homologiczną i jednoznacznie przekładalną na to „życie”.

Często obecne w socjologii sztuki są też zainteresowania dotyczące socjologii procesu twórczego, socjologii środowiska twórczego, funkcjonowania zawodu artysty, mitologii i ról artysty, pozycji społecznej różnych przedstawicieli tego zawodu w różnych epokach, kryteria i mechanizmy karier artystycznych itd. Bada się także istnienie norm społecznych rządzących tym zawodem i samym procesem tworzenia.

Socjologia obiegu i obecności zmierza do poznania drogi, którą dzieło sztuki dociera od twórcy do odbiorcy, a w tym wszelkich jej instytucjonalnych osobliwości towarzyszących rozprzestrzenianiu się dzieł i ich publicznemu życiu. W tym zakresie interesuje socjologię także trwałość dzieł i formy ich obecności, lokalny czy uniwersalny ich zasięg itp.

Wreszcie wyodrębnić należy socjologiczne badanie i refleksję nad odbiorem sztuki, nad mechanizmami nim rządzącymi, charakterem i rodzajami publiczności, nad jej społecznymi zachowaniami, przywódcami opinii artystycznych, nad oddziaływaniem sztuki na odbiorców, jej wartościowaniem i kryteriami tego wartościowania – słowem, badanie sposobu, w jaki dzieło sztuki jest „oglądane, oceniane, zapominane bądź rewaloryzowane” (wg określenia J. Białostockiego). Socjologia odbioru sztuki to – inaczej mówiąc – badanie jej rezonansu społecznego w mikroskali.

Niezależnym tematem analiz jest badanie oddziaływania sztuki w makroskali – czyli badanie jej funkcji społecznych. Proponowano, oczywiście, wiele zestawów funkcji społecznych pełnionych przez sztukę, wysuwając również sugestię, że pełni ona funkcję estetyczną, wychowawczą, ideologiczną czy komunikacyjną. Naszą własną propozycję przywołamy w odpowiednim miejscu; tu zasygnalizuję tylko, że wyodrębniam dwie uniwersalne funkcje sztuki: funkcję modelowania wartości i funkcję modelowania więzi społecznych, które jednak różnie się przejawiają.

Niekiedy za odrębną dziedzinę refleksji socjologicznej uznaje się też życie artystyczne (literackie, muzyczne, teatralne). Pomijając w tym miejscu niejednoznaczność kategorii „życie artystyczne”, uznać trzeba jednak, że jest to próba całościowej refleksji w ramach socjologii sztuki. Podobny charakter miały zresztą propozycje badania tzw. „kultury artystycznej” (literackiej itd.), która – np. według S. Ossowskiego – obejmuje twórczość artystyczną, reakcje odbiorców, świadomość artystyczną epoki (tzw. teoretyczną nadbudowę sztuki) oraz – dodajmy – instytucje i tradycje artystyczne. Słowem, socjologia życia artystycznego usiłuje zbadać wszystkie składniki i warunki, które towarzyszą tworzeniu, obiegowi oraz odbiorowi dzieł sztuki. Łatwo się domyślić, że obejmuje ona długi szereg zagadnień cząstkowych, dotyczących zawodu artysty, funkcjonowania krytyki, instytucji upowszechniania, zróżnicowania publiczności i jej reakcji, tworzenia się gustów artystycznych, recepcji różnych gatunków, form i treści w różnych środowiskach itd. Pojęcie życia artystycznego, choć jest próbą całościowego ujęcia, wydaje się jednak mało precyzyjne.

Podobnie mało precyzyjna jest kategoria „świat sztuki”, zaproponowana przez A. Danto w 1964 roku i stosowana przez innych badaczy (np. przez G. Dickiego, dla którego „światem sztuki” są działania, role i wiedza służące twórczości i odbiorowi sztuki). Moim głównym zastrzeżeniem wobec niej są trudności z określeniem miejsca owego „świata”, jego początku i końca, jego konturów i granic, jego wewnętrznych i zewnętrznych relacji.

Z wielu względów wygodniej jest stosować bardziej precyzyjną kategorię systemu artystycznego, do czego teraz przechodzimy.

## 7. OKREŚLENIE SYSTEMU ARTYSTYCZNEGO

Od dawna istnieje świadomość tego, że różne aspekty sztuki i różne relacje, które powstają za jej sprawą, tworzą całość. Jednym z pierwszych, którzy zwrócili na to uwagę, był H. Taine: pisał on w 18861 roku, iż dzieło sztuki jest systemem części – systemem, który zresztą nie jest czymś samoistnym. Jego poznanie wymaga, twierdził Taine,

zbadania szerszego układu, do którego to dzieło należy i który je tłumaczy.

Ujęcie systemowe sztuki, podobnie jak innych sfer rzeczywistości społecznej, nie jest jednoznaczne. Różne są przekonania co do tego, jakie elementy stanowią ów system, jakie są pomiędzy nimi powiązania i co jest jego nadsystemem. Trzeba też określić piętro, na którym system artystyczny jest rozpatrywany: czy jest to pojedyncze dzieło sztuki, czy raczej zespół dzieł wraz z wieloma innymi elementami (np. instytucjami), czy mówimy o świecie doznań pojedynczego człowieka, czy mamy na myśli system artystyczny miasta, regionu, kraju czy jeszcze szerszy obszar.

Jest wiele koncepcji na ten temat i wiele propozycji oraz modeli systemów artystycznych: A. Molesa, R. Escarpita, K. E. Rosengrena, H. C. i C. A. White'ów, M. S. Kagana, K. Kwaśniewskiego, A. Mencwela, K. Dmitruka, P. Graffa i innych. Wszystkie te koncepcje różnią się co do tego, jakie składniki stanowią owe systemy i jakie są między nimi zależności. To jednak nie powinno dziwić, bowiem w większości są one propozycjami metodologicznymi. Taką propozycją jest również prezentowana poniżej koncepcja własna.

Otóż przyjmuję, że punktem wyjścia powinno być określenie systemu społeczno-kulturowego, który definiuję jako całość złożoną z wzajemnie współzależnych, powiązanych i względnie uporządkowanych składników, takich, jak: ludzie występujący w różnych rolach, stosunkach, grupach, ich czynności oraz wytwory przeniknięte znaczeniami i wartościami przejawiającymi się w różnych dziedzinach. Łatwo zauważyć, że istotnym elementem tego systemu jest kultura, pojmowana przeze mnie także jako system czynności i wytworów, których podstawowym aspektem jest właśnie obecność intersubiektywnie rozumianych znaczeń (treści, skojarzeń, przesłań itp.), mających społeczną wartość i akceptację. Z systemowego ujęcia wynika, że kultura obejmuje szereg dziedzin – m.in. takich, jak: język, religia, nauka, wiedza zideologizowana (w tym mity i stereotypy), prawo, moralność, zwyczaje i obyczaje oraz – przede wszystkim nas tutaj interesująca – sztuka. Oczywiście, w każdej z tych dziedzin wyodrębnia się dalsze

składniki, np. w sztuce – dyscypliny artystyczne (sztuki plastyczne, literaturę, teatr, muzykę, taniec), zaś w każdej z nich – gatunki artystyczne (np. w sztukach plastycznych: malarstwo, grafikę, rzeźbę, scenografię). Takie podziały mają jednak walor jedynie taksonomiczny i nawet jeżeli uwzględnimy istniejące między nimi powiązania – nie przybliżają nas one do poznania systemu artystycznego. Tak więc potrzebne są tu kolejne założenia.

Przyjmuję, że system artystyczny składa się z dwóch zasadniczych elementów: instytucji i dzieł. Są one ściśle ze sobą związane i nie mogą praktycznie istnieć poza tym sprzężeniem.

Pierwszym elementem systemu artystycznego (i jednocześnie rozbudowanym jego podsystemem) są instytucje. Wielu badaczy (np. G. Corsini, N. Fügen, G. Dickie, K. Dmitruk) uważa, że poznanie tego podsystemu jest najistotniejszym zadaniem w badaniu systemów artystycznych. W istocie, znajomość charakteru instytucji związanych ze sztuką, poznanie ich składu oraz funkcji i zakresu działania, jest warunkiem poznania wszystkich społecznych aspektów sztuki, bowiem w instytucjach zbiegają się wszystkie istotne interakcje towarzyszące powstawaniu, obiegowi, obecności oraz odbiorowi sztuki. Nadto, podsystem ten nie jest izolowany, lecz żyje w rozlicznych powiązaniach z innymi elementami systemu społeczno-kulturowego macierzystego społeczeństwa i innych społeczeństw. To właśnie instytucje sprawiają, że sztuka nie jest zjawiskiem przypadkowym oraz izolowanym w życiu społecznym, będąc, jak chcą niektórzy (np. G. Dickie), wręcz sposobem określania tego, co jest sztuką, a co nią nie jest.

Drugim podstawowym elementem systemu artystycznego są dzieła sztuki (czy szerzej – wytwory artystyczne). Próba zdefiniowania przez socjologa wytworu artystycznego jest zadaniem karkołomnym. Wszak musi on uzmysłwić sobie istnienie wielu różnych formuł artystycznych, wielu przejawów sztuki, wielu obiektów o niesłychanie zróżnicowanej budowie, substracie materialnym i technice wykonania; nadto jawi mu się ogromna różnorodność stosunku odbiorców do tych wytworów, wielość pełnionych przez nie funkcji, a także przypisywanych im skojarzeń i interpretacji. Socjolog – jeżeli chce być uczciwy – jest

tu bezradny, i nie pomoże mu nawet wspomniana wcześniej tzw. definicja alternatywna stosowana przez Władysława Tatarkiewicza. Socjolog musi konsekwentnie zachować postawę relatywistyczną i uznać, że wytworem sztuki jest to, co różni ludzie w różnych grupach i kulturach uważają za taki wytwór. Tak więc bardzo trudno określić „socjologiczną tożsamość dzieła sztuki” – że ponownie przywołam kategorię zaproponowaną przez K. Kwaśniewskiego. A przecież socjolog dostrzega, że choć nader szerokie jest społeczne pojmowanie wytworów sztuki, to jednak nie wszystko w określonym miejscu i czasie za nie uchodzi. Badacz ów może tedy próbować dostrzec jakąś wspólną cechę (cechy) tych różnych wytworów. Co więc odróżnia je od wytworów innego rodzaju – np. wyłącznie technicznych, religijnych czy naukowych?

Doprawdy, nader trudno takie dystynktywne właściwości odszukać. Zdaje się, że jedyną jest banalna skądinąd cecha „podobania się”, w której łączą się różne reakcje i odczucia odbiorcy – od estetycznych, po intelektualne, a nawet moralne. „Podobanie się” to pragnienie współprzebywania z wytworem, doznawania trudnej do określenia przyjemności mającej swe źródło w tym kontakcie. Trzeba tu jednak wyraźnie zaznaczyć, że tak rozumiane „podobanie się” wcale nie musi być powodowane obecnością wartości, którą tradycyjnie nazywano pięknem. Bywa bowiem wywoływane wieloma innymi wartościami (od harmonii, poprzez humor, nowość, spełnianie kanonu, kunszt wykonania, aż do brzydoty, przełamywania reguł kanonu, dysharmonii czy destrukcji). „Podobanie się” ma źródło również w wielu innych wartościach, których niepodobna wymieniść, a które wywołane zostały wieloma potrzebami, i nie sposób ich jednoznacznie zidentyfikować. Nazwanie tej dystynktywnej cechy jedynie mianem wartości „estetycznej” wydaje się uproszczeniem oraz – co ważniejsze – niedostrzeżeniem czy zbagatelizowaniem rzeczywistych ludzkich reakcji w kontakcie ze sztuką. Owszem, wytwór sztuki to przesłanie zakłęte w formę i przez tę formę widziane, ale to nie oznacza, że zawsze patrzymy „estetycznie” – czyli redefiniując ową formę. „Podobanie się” to nie tylko reakcja na formę – to ogólna reakcja syntetyzująca różne właściwości i „użytki” wytworu.

Tak rozumiane wytwory artystyczne przejawiają się w różnych sferach życia, zarówno wtapiając się w nie, jak i z nich się wyodrębniając. Wyodrębnianiu towarzyszy (i służy) proces instytucjonalizacji. I to właśnie nas interesuje.

Wytwory artystyczne występują jako pojedyncze zjawiska oraz w postaci swoistych konfiguracji tworzonych przez odrębne dyscypliny artystyczne (sztuki plastyczne, dzieła muzyczne, literackie) lub gatunki (malarstwo, muzyka symfoniczna czy powieści), jak i szkoły artystyczne lub style (szkoła florencka, impresjonizm, nowa figuracja). Trzeba też wspomnieć o konfiguracjach złożonych z dorobku poszczególnych twórców, a w wyjątkowych wypadkach o konfiguracjach określonych etapami ich pracy. Do wyodrębnienia zakresów takich (i innych) konfiguracji (podsystemów) potrzebne są założenia i kryteria określające znaczenia i wartości uosabiane przez dzieło, pełnione przez nie funkcje na rzecz szerszego systemu społeczno-kulturowego, a także charakter i zasięg obiegu oraz obecności danych dzieł. Również pojedyncze dzieło (wytwór) jest swoistym systemem, którego elementami – w dziele plastycznym – są: kompozycja, plama, linia, kolor, walor, motyw. Według strukturalistów dzieło jest systemem, gdyż jest znakiem, jest ograniczone, wewnątrznie zorganizowane, a jego elementy składowe mają własną hierarchię. Każde dzieło sztuki łączy zależności z innymi, wytworzonymi w przeszłości lub powstającymi równoległe (poprzez inspirację, naśladownictwo, wspólne toposy itp.), ale łączy je też relacje z szeregiem innych zjawisk – także pozaartystycznych (np. religijnych, obyczajowych, gospodarczych, politycznych). Dzieje sztuki są historią napięć i oddziaływań integrujących oraz destrukcyjnych te systemy, są historią ich inercji i mobilności. Tak więc ani poszczególne dzieło, ani ich konfiguracje nigdy nie odznaczają się trwałą, raz na zawsze daną strukturą oraz relacjami z innymi elementami.

Przyjęcie założenia dotyczącego systemu dzieł oznacza, że żaden wytwór nie może być tłumaczony sam przez się – nie może być w pełni zrozumiały, gdy jest rozpatrywany w izolacji od innych elementów składowych, z którymi tworzy wzajemnie dopełniające się

układy. Nie może też być w pełni zrozumiałą bez uwzględnienia nadrzędnych całości: systemu artystycznego i jego nadsystemu – systemu społeczno-kulturowego.

Dzieła sztuki (wytwory artystyczne) przenikają cały system artystyczny. Żadna instytucja systemu nie może funkcjonować bez jakichś powiązań z tymi wytworami; ba, one właśnie stanowią o tym, że mamy do czynienia z instytucjami systemu artystycznego, a nie np. religijnego czy gospodarczego. O tym, że dzieła sztuki (wytwory) wyodrębnia się z całości systemu artystycznego przydając im rangę odrębnego podsystemu, zdecydowało to, iż dzieła te mogą powoływać nowe, niezależne od istniejących relacje, sprzężenia i nowe instytucje. Mogą też być, do pewnego stopnia, układem autonomicznym.

Właściwość systemowych zależności powoduje, że za wytwór artystyczny (dzieło sztuki) uznajemy te czynności i wytwory kulturowe, które są związane z instytucjami artystycznymi. I odwrotnie: instytucje artystyczne to te, które powiązane są ścisłymi sprzężeniami z dziełami sztuki. Oba te podsystemy wzajemnie się konstytuują i sankcjonują.

Proces instytucjonalizacji działań polega (wg T. Szczurkiewicza) na: 1. uznaniu pewnych działań za mające doniosłość publiczną, 2. wyodrębnieniu pewnych, powiązanych ze sobą działań, z innych działań publicznych, 3. powierzeniu tych działań pewnym określonym członkom grupy, jeśli spełniają oni określone warunki, np. mają odpowiednie kwalifikacje, wykształcenie czy umiejętności, 4. działania powierzone tym osobom zostają społecznie uregulowane i usankcjonowane. Nie wchodząc w rozważania na temat szerokiego i wąskiego pojmowania instytucji, przyjmujemy tylko, że instytucje w tzw. wąskim rozumieniu są konkretnymi, empirycznie postrzegalnymi przejawami instytucji w tzw. szerokim znaczeniu, są narzędziami i sposobami przejawiania się tych drugich. Tak więc instytucją w szerokim znaczeniu jest religia, w wąskim zaś – kościół; instytucją w szerokim sensie jest wychowanie, w wąskim – szkoła; sztuka i – odpowiednio – muzeum.

Przyjmuję tu, że instytucja jest zorganizowanym zespołem ludzi występujących w określonych rolach społecznych, ich zachowań

mających doniosłość publiczną, interakcji, świadomości, środków działania i regulatywnych norm działania, a wszystko to razem służy realizacji określonych celów. Elementy te tworzą wyodrębniające się podsystemy: układ społeczny, układ świadomości, układ aksjonormatywny oraz układ środków działania, zaś sprzężenia pomiędzy tymi wewnętrznymi układami przebiegają zawsze w związku ze społecznym istnieniem dzieł sztuki.

Instytucje artystyczne, tak jak inne instytucje, dzielą się na formalne i nieformalne – choć jest to podział mało precyzyjny. Najczęściej ich formalizacja następuje poprzez szereg znaków, które utrwalają daną instytucję w świadomości większej grupy ludzi; znaki firmowe, nazwy własne i dokumenty są tego przejawem. Nadto towarzyszą temu inne jeszcze okoliczności, jak choćby wpisanie w formalny schemat organizacyjny struktur publicznych, nadanie formalnego statusu, rejestracja itp. Jednak formalny czy nieformalny charakter instytucji nie przesądza o miejscu, które ona faktycznie zajmuje, i faktycznym oddziaływaniu na system artystyczny czy – szerzej – społeczno-kulturowy. Najistotniejszą jej cechą jest wszak publiczna doniosłość działań oraz ich oparcie w normach społecznych. Bywa więc i tak, że instytucja całkowicie nieformalna ważniejsza jest dla systemu artystycznego niż instytucja sformalizowana. Inna rzecz, że niekiedy może to być oddziaływanie kontestujące, a nawet wręcz dysfunkcjonalne.

Należy też wspomnieć, że różny jest rodowód instytucji. Po pierwsze, mogą one wyrastać z tzw. pierwotnego układu kultury (w terminologii Antoniny Kłoskowskiej), przeistaczając się z form prywatnych w instytucje o dużej doniosłości publicznej. Po drugie, instytucje mogą być tworzone (czy powoływane) przez inne, już istniejące (np. przez Ministerstwo Kultury i Sztuki).

Wyodrębnienie podsystemu instytucjonalnego jest dogodnie metodologicznie. Wszak badanie relacji pomiędzy tzw. „sztuką” a mgliście wyodrębnionym „społeczeństwem” jest trudne. Przyjęcie zaś dla tych analiz kategorii „instytucji”, zarówno w samym systemie artystycznym, jak i w systemie społecznym, umożliwia przeprowadzenie takich analiz w sposób bardziej precyzyjny.

Przyjmuję, że zarówno tworzenie, jak i wszystko to, co dalej dzieje się z dziełem sztuki, odbywa się w związku z instytucjami artystycznymi. Każdy z elementarnych aktów towarzyszących sztuce, każde z zachowań społecznych z nią związanych może się realizować w różnych formach instytucjonalnych – choć nie zawsze daje się oddzielić od innych zachowań nie związanych ze sztuką. Sądzę, że zasadniczymi instytucjami systemu artystycznego są cztery ich układy (podsystemy):

- układ instytucji tworzenia (szkoły artystyczne, twórcy, pracownie, kolonie artystów, salony i kawiarnie artystyczne, grupy artystyczne, związki twórcze itp.);

- układ instytucji obiegu (m.in. galerie, pisma artystyczne i wydawnictwa, środki masowego przekazu podejmujące problematykę artystyczną, stowarzyszenia krytyków, salony, biblioteki, urzędy państwowe decydujące o polityce kulturalnej państwa, mecenas);

- układ instytucji obecności (np. muzea, kolekcje prywatne, stałe ekspozycje sztuki);

- układ instytucji odbioru (jak audytoria, stowarzyszenia przyjaciół sztuki, tzw. fankluby, szkoły kształcące odbiorców sztuki, grupy towarzyskie ze swymi liderami opinii).

Instytucje artystyczne pełnią różnorodne zadania: umożliwiają i inspirują twórczość, wprowadzają ją w obieg społeczny, selekcionują, stymulują odbiór dzieł oraz petryfikują jego efekty – czyli utrwalają te spośród wartości, które są uznane społecznie za ważne.

Jak słusznie się zauważa, instytucje artystyczne nie są zazwyczaj trwałe (tylko niektóre akademie sztuki i niektóre muzea mają żywot kilkusetletni – najwcześniejsze z nich powstały w XVI w., np. Akademia św. Łukasza w Rzymie czy Galeria Uffici we Florencji). Większość to efemerydy liczące kilka, kilkanaście czy kilkadziesiąt lat. Znacznie bardziej trwałe (choć to trwałość względna) jest natomiast ich system, bowiem zmiany w poszczególnych instytucjach, pojawienie się jednych, a znikanie innych, zazwyczaj nie przeobrażają znacząco całego ich układu. Powszechny jest też sam proces instytucjonalizacji: niemal wyłącznie w instytucjonalnych ramach przebiegają dziś wszystkie zjawiska artystyczne. Nawet najbardziej prywatne zjawisko staje się instytucją

społeczną, gdy jest uregulowane normami społecznymi i – stając się publicznie doniosłe – zaczyna być ważne dla systemu artystycznego. System instytucji artystycznych jest tym bardziej wewnętrznie zespolony, im większa liczba dzieł przechodzi pełen cykl: od instytucji tworzenia, poprzez instytucje obiegu, instytucje obecności, aż do pełnego odbioru i, ewentualnie, zwrotnie – zasila (np. inspirowane) znowu instytucje tworzenia. Inna rzecz, że morfologia podsystemu artystycznego nie jest łatwa do określenia, a jego model winien być konkretyzowany w odniesieniu do każdej ze sztuk i każdego empirycznie badanego obszaru.

We wszystkich instytucjach i ich układach przebiegają interesujące procesy społeczne i jawią się ciekawe zjawiska społeczne. Wszystkie też przybierają w różnych okolicznościach różne kształty. Upредить trzeba, że związki te łatwiej modelowo określić niż zbadać ukryte zewnętrzne i wewnętrzne rzeczywiste ich relacje.

Spełnienie wszystkich wymogów analizy, a choćby i opisu, systemu artystycznego nie jest możliwe z powodu jego złożoności i wieloaspektowości. Nie zawsze też widoczne są drobne składniki systemu, ale nieraz umykają uwadze także te istotne elementy, które wpływają znacząco na całość, lecz są trudne do uchwycenia. Nie sposób ukazać również wszystkich powiązań pomiędzy elementami systemu artystycznego – tym bardziej że „natura” tych powiązań jest niejasna, a nierzadko są to zależności pośrednie, wśród których gubią się tropy ukazujące faktyczne relacje. Trudno też odsłonić wszystkie efekty funkcjonalne systemu artystycznego. Przede wszystkim jednak nie sposób ukazać tego systemu w jego działaniu. Jest to jednak układ płynny i mimo że zachowuje względną równowagę i trwałość, to jednak nieustannie przeobrażają się jego elementy, powiązania między nimi i ich funkcje. Często też zmienia się ich hierarchia.

Oto sprzężenia, które występują wewnątrz systemu artystycznego oraz łączą go z jego nadsystemem:

- wspólna wiedza;
- jednostronne lub dwustronne przepływy wytworów, wartości, znaczeń, informacji, idei, wzorów, tematów, rozwiązań technicznych, sposobów artykulacji;

- inspiracja i naśladownictwo;
- zaprzeczenia i przeciwstawienia;
- kontakty personalne;
- interesy i powiązania ekonomiczne;
- sterowanie (wpływ władzy politycznej, możliwość wywołania decyzji itp.);
- wspólne cele;
- wspólne przekonania co do charakteru pełnionych ról, a w tym
- wspólne normy regulujące działania.

Ich brak świadczy o nieistnieniu systemu albo o jego dezintegracji. I choć zazwyczaj całość życia artystycznego danego społeczeństwa przebiega w systemowych powiązaniach, nie oznacza to, że nie ma tu wyjątków: w społeczeństwach zarówno o dużym stopniu koherencji kulturowej, jak i – tym bardziej – w wielokulturowych czy poddanych procesom dezintegracji kulturowej. Na ogół cały system społeczno-kulturowy dąży jednak do wytworzenia powiązań i zależności, przepływów dzieł, wartości i informacji – co spaja go w mniej lub bardziej jednorodną całość. Inna rzecz, że proces ten nie toczy się bez zakłóceń, a czynniki integrujące nieustannie zderzają się z dezintegrującymi. Jeżeli nie zadziałają specjalne czynniki (np. oddziaływania zewnętrzne), to, zgodnie z zasadą entropii, wszystkie napięcia dążą do wyrównania, a przewagę biorą sprzężenia zwrotne ujemne, w wyniku oddziaływania których dochodzi do scalenia systemu w warunkach równowagi. Taka izolacja we współczesnym świecie należy jednak do rzadkości, stąd zapewne niełatwo można znaleźć wyraźnie odrębny i stabilny system artystyczny, stanowiący o tożsamości kulturowej danego społeczeństwa i będący znakiem różnic społeczno-kulturowych wobec innych społeczeństw.

Brak związków z systemem artystycznym poszczególnych dzieł czy instytucji ma charakter względny. System bowiem zawsze jakoś „trzyma” wszystkie elementy i przejawy życia artystycznego. Tylko niektóre powiązania są albo dyskretne, albo, działając na szkodę systemu i przeciwstawiając się mu, mają postać działań dysfunkcyjnych (np. kontrkultura czy tzw. antysztuka).

Pamiętać też należy o kilku osobliwościach systemów artystycznych. Jedną z nich jest płynność ich granic na tle całego systemu społeczno-kulturowego. Często bowiem nie wiadomo, czy obraz przedstawiający Madonnę należy właśnie do sztuki czy do religii, albo czy jakiś reportaż zaliczamy do literatury czy do nauk społecznych. Inną osobliwością tego systemu jest jego względna trwałość czy – co na jedno wychodzi – względna zmienność. Nieustannie przybywa nowych dzieł (to wszak należy do najważniejszych cech nowożytnie pojmowanej sztuki), ubywa innych wskutek procesów dziejowych (wojny, rewolucje, wydarzenia losowe, zapomnienie), nadto nieustannie zmieniają się konfiguracje między nimi, zmienia się hierarchia dzieł. Zmieniają się też same instytucje artystyczne, choćby z tego powodu, że odchodzą od nich jedni ludzie, a przychodzą następni. Ostatnią osobliwością systemu artystycznego jest obserwowane w nowożytnej cywilizacji europejskiej zjawisko zmniejszania się jego roli, czyli ubożenie liczby i zakresu funkcji pełnionych przezeń na rzecz całego systemu społeczno-kulturowego. Zamazywaniu granic pomiędzy systemem artystycznym a innymi elementami systemu społeczno-kulturowego towarzyszy ubożenie jego powiązań z innymi sferami życia. W efekcie, sztuka przestaje zajmować istotne miejsce w społecznych hierarchiach wartości. Także sama sztuka coraz rzadziej wpływa integrująco czy dezintegrująco na jej użytkowników – choć, oczywiście, w tym zakresie istnieją duże różnice pomiędzy gatunkami (słabo działa tu plastyka, a silniej muzyka).

Nadto, należy wciąż pamiętać o tym, że ujęcie systemowe nie zakłada w żaden sposób widzenia świata jako całkowitego porządku ontycznego. Przeciwnie, zakłada obecność chaosu, niepewności, niejasności, zmiany, napięć, które są w nim nieustannie obecne. Ujęcie systemowe, które tutaj się proponuje, jest propozycją jedynie metodologiczną i nie przesądza o faktycznym kształcie społecznego istnienia sztuki.

Upредить też należy, że cały system artystyczny może pełnić dwie zasadnicze funkcje wobec szerszego systemu społecznego. Po pierwsze, pełni on tzw. funkcję modelowania wartości (ich tworzenia, przenoszenia, zmieniania, niszczenia, weryfikowania). Druga funkcja systemu

---

artystycznego to modelowania więzi społecznych – co jest wynikiem poprzedniej. Przyjęte i zaakceptowane wartości stają się czynnikiem integracji, zaś wartości odmienne mogą być narzędziem różnicowania się ludzi, mogą przyczyniać się do dezintegracji społecznej. Do tego zagadnienia wrócimy jednak w osobnym rozdziale.

## II. TWÓRCZOŚĆ I TWORZENIE

### 1. ODSŁONY TWÓRCZOŚCI

Słusznie sądzi się nieraz, że spośród licznych zagadek, najważniejszą i najtrudniejszą jest tajemnica tworzenia. Nie wiemy, jak powstał kosmos, rośliny i człowiek; nie wiemy, jak powstaje poemat, symfonia czy obraz. Wszystko to, czego nie było, co jest nowe, nieznanne i niepowtarzalne, zazwyczaj rodzi się bez recept, znajomości procedur i schematów. Nawet ex post trudno zbadać proces tworzenia; również samym twórcom nie łatwo to uczynić. Proces twórczy jest złożony, zróżnicowany, a jego dynamika nieokreślona. Ponadto jest on silnie związany z indywidualną strukturą osobowości. Wszystko to razem sprawia, że nader trudno dokonywać w tej materii przekonujących uogólnień. Naturalnie, uwagi te dotyczą tego, co rzeczywiście nowe i niepowtarzalne, a nie tego, co tylko udaje twórczość, będąc w istocie rutynowym i wiernym powtórzeniem czegoś, co istniało wcześniej.

Ale przecież cokolwiek da się powiedzieć i o tajemnicy tworzenia, choć może socjologia nie jest tu narzędziem pozwalającym na wgląd najbardziej wnikliwy. Z pewnością psycholog, filozof, a nawet artysta przywoła hipotezy subtelniejsze – zawsze jednak będą to tylko hipotezy. W pewnym stopniu i socjologia może być przydatna do zrozumienia źródeł, uwarunkowań i mechanizmów tworzenia. Tymczasem dokonajmy więc kilku ustaleń pojęciowych, mając nadzieję, że uda się uwzględnić różne postacie twórczości: i tę, która polega na

„wymyślaniu nowych światów”, i tę, która jest odkrywaniem nowych cech natury, jak i tę, która proponuje nowy sposób, nową formę postrzegania świata, aż do tej polegającej na mistrzostwie czy wirtuozerii wykonania.

Zacząć należy od przypomnienia, że w początkach europejskiej kultury – w starożytnej Grecji – nie było pojęcia ani twórcy, ani twórczości, m.in. z tego powodu (co podkreślał Władysław Tatarkiewicz), że pojęcia te nie były wówczas potrzebne. Skoro sztukę pojmowano jako „wykonywanie rzeczy wedle reguł”, to nie mogło być tam mowy o swobodzie działania, o tworzeniu. Nawet dla Arystotelesa, który uważał, że „przez sztukę powstaje to wszystko, czego forma jest w duszy” [*Metafizyka* 1032 b1], jasne musiało być, że artysta nie tyle „tworzy”, ile właśnie „wykonuje” to, co jest w nim samym, co mieści się w jego wyobraźni. Sofiści zaś uznawali, że bardziej niż sztuka sprawcą największych i najwspanialszych rzeczy jest natura bądź przypadek [por. W. Tatarkiewicz 1962, t. 1: 124]. Słowo „wykonywanie” (gr. *poiein*) oznaczało więc po prostu „robienie”. Dodać jednak trzeba, że przecież w poezji dostrzegano wówczas coś, co dziś skłonni jesteśmy wiązać z twórczością, a mianowicie – wolność. Inna rzecz, że Grecy nie uważali wtedy poezji za sztukę. Stosunkowo późno, bo dopiero w III wieku n.e., Plotyn dostrzegł twórczą rolę artysty, pisząc: „Jeśli mowa o malowanym portrecie, to nie wzór zrobił ten portret, lecz zrobił go malarz” [cyt. za: W. Tatarkiewicz 1962, t. 1: 382].

.. Starożytnej łacinie zawdzięczamy samo słowo „tworzenie” (*creatio*, obok słowa *facere*), choć w zasadzie oznaczało ono – podobnie jak w Grecji – robienie, wykonywanie czegoś, zaś *creator* to także ojciec czy założyciel (np. miasta).

Jak zauważył Władysław Tatarkiewicz, zasadnicza zmiana nastąpiła pod wpływem chrześcijaństwa, kiedy to w VI wieku Kasjodor użył wyrazu *creatio* na oznaczenie czynności Boga stwarzającego coś z niczego (*creatio ex nihilo*), z wyraźnym podkreśleniem tego, iż słowo to ma inne znaczenie niż *facere* (robienie). Tworzenie oznaczało jednak tylko czynność Boga, i nikogo więcej. Także wyraz *creator* był wówczas synonimem Boga tworzącego „ex nihilo”. I tak pojmowano

twórczość przez całe średniowiecze. Jeszcze w XIII wieku Duns Szkot pisał, że „tworzenie w ścisłym rozumieniu jest wytwarzaniem z niczego, to znaczy nie z czegoś, co by było częścią wytworu ani podłożem wprowadzonej doń formy” [cyt. za: W. Tatarkiewicz 1962, t. 2: 321].

Od czasów Odrodzenia, kiedy to narastało poczucie niezależności, indywidualizmu, kiedy wskutek większej ruchliwości społecznej rodziło się też pragnienie odmienności i inności stylów życia, nastąpiło również przekonanie, że sztuka to właśnie tworzenie. Jednak dopiero w XVII stuleciu spotykamy pierwsze wyraźne określenie artysty jako twórcy (m.in. w tekstach Kazimierza Macieja Sarbiewskiego, Graciana oraz Felibiena). W samej teorii sztuki pojęcie tworzenia pojawiło się dopiero w XVIII wieku (np. u Addisona), kiedy też zaczęto utożsamiać je z wyobraźnią. Także pod koniec tego stulecia coraz wyraźniej podkreślano, że „zasady krępują wszelką moc myśli i czynów” – jak to stwierdził Goethe w 1772 roku. Jednak w pełni zaczęto traktować sztukę i twórczość jako synonimy dopiero w wieku XIX – podobnie zresztą jak synonimicznie zaczęto traktować wtedy pojęcia artysty i twórcy (*creatora*). Wielki wpływ wywarł na to romantyzm, gdyż właśnie przede wszystkim „począwszy od romantyzmu naśladowujemy niezwykłość, zamiast jak dawniej naśladować mistrzostwo” – że przywołam słowa Paula Valery’ego [1971: 253]. Wtedy też skojarzono twórczość i talent – zauważył Hauser [1974, t. 2: 246].

Od końca XIX wieku pojęcie twórczości poczęto coraz częściej rozciągać także na niektóre efekty działań technicznych, naukowych czy społecznych.

W naszym stuleciu – głównie w obrębie awangardy – uznano też, że działanie twórcze jest przede wszystkim manifestacją wolności, spontaniczności, potwierdzeniem własnej roli artysty i jego praw do wyrażania wszelkich osobistych poszukiwań, a głównie prawa do szukania wszystkiego, co jest jeszcze nieznanne. Tak więc kreacja to teraz przede wszystkim samokreacja, a przy tym działanie dezalienacyjne jednostki [por. S. Morawski 1985: 312-313].

Można zatem stwierdzić, że podkreślenie wagi procesów twórczych i zainteresowanie nimi jest owocem nowoczesności, rosło ono

równoległe do wzrastającej roli twórczości w nowoczesnych społeczeństwach.

Tym, co w każdym wypadku cechuje twórczość, jest nowość działania czy dzieła. W. Stróżewski [1983: 52] zwraca uwagę na trzy aspekty nowości. Po pierwsze, jest to swoiste „przewyciężanie” nicości, realizacja czegoś, czego przedtem nie było. Po drugie, jest to przeciwstawienie się dawnemu czy zaprzeczenie dawności. Po trzecie, nowością jest to, co rozgrywa się w terażniejszości, będąc jej właściwością.

Niejasne są różnice pomiędzy „nowością” a „oryginalnością”. Np. Herbert Read [1973: 20] definiuje oryginalność jako „zjawisko, które nie istniało przed określonym momentem czasu i które w tym momencie jest powołane do życia [...] jako obraz w umyśle czy wydarzenie”. Read uważa, że oryginalność polega na tym, iż objawia się po raz pierwszy jakiś aspekt świata, że zostaje on „obdarzony formą”, nazwany. W tym ujęciu oryginalność i nowość są niemal synonimami. W. Stróżewski [1983: 162] wydobywa swoiste cechy oryginalności, podkreślając zresztą jej związki z twórczością i przypominając, że *origo* w łacinie oznaczało narodziny, pierwociny, pochodzenie – co ma zresztą korzenie w greckim *ornymi* (wprawiać w ruch, poruszać). Współcześnie zaś określenie „oryginalność” czy „oryginalny” ma kilka znaczeń. Po pierwsze więc, „oryginalny” oznacza rzadko spotykany, nieprzeciętny, zadziwiający i przeciwstawiane jest banalności i pospolitości. Po drugie, słowo „oryginalny” przeciwstawia się określeniom takim, jak „wtórny”, „pochodny” czy „podrobiony”. Po trzecie, „oryginalny” to tyle, co pochodzący z jednego źródła, naznaczony niepowtarzalną indywidualnością, autentyczny, autorski. Oryginalność, zauważyć można, wymaga więc zarówno nowości, jak i jednorodności, wyrazistości źródeł pochodzenia.

W twórczości artystycznej bierze się też pod uwagę tzw. indywidualność. Pojmuję ją jako posiadanie przez artystę swego „wewnętrznego świata” (który, oczywiście, zawsze jest częściowo odbiciem świata zewnętrznego i ukazaniem go przez pryzmat własnych doznań i odczuć twórcy, a także sposobem jego ujmowania). Tak więc o indywidualności artysty decyduje rodzaj problemów, które go interesują,

charakter tworzywa i języka, za pomocą których usiłuje on owe problemy, odbite we własnym spojrzeniu, opowiedzieć, przedstawić, opisać. Indywidualność wreszcie to społecznie postrzegana różnica między tym wszystkim a dotychczasowymi działaniami i wytworami artystycznymi. Indywidualność zatem to propozycja artystyczna, która odbierana jest jako zawierająca nowość i oryginalność przejawiające się zarówno w przesłaniach, jak i w formie wypowiedzi.

Czy nowość, oryginalność i indywidualność zawsze budzą aprobatę? Pablo Picasso miał powiedzieć (wg świadectwa Gertrudy Stein), że nowość cechuje się z początku brzydotą. Po pierwsze dlatego, że świeżo wydobyta na światło dzienne, jest jeszcze nieporadna, a po drugie z tego powodu, że odbiorcy nie zdążyli się jeszcze do niej przyzwyczaić. To tylko krytycy chwalą twórcę za to, w czym nie przypomina on innych twórców – zauważył Picasso. Natomiast dla większości odbiorców i użytkowników sztuki nowość, niepowtarzalność, unikatowość czy oryginalność nie niosą ze sobą większych walorów, a nawet – przeciwnie – są ich pozbawione. Nowość i oryginalność – dodajmy od siebie – uniemożliwiają bowiem zrozumienie w wytworze znaczeń wskutek nieznaności ich kodu albo przez to, że kod taki jeszcze nie powstał, czy też skutkiem braku ustalonych stereotypów tworzących kontekst odbioru. Wszak tylko to, co znane, umożliwia porozumienie.

Trzeba też pamiętać o względności nowości, oryginalności i indywidualności, których dostrzeżenie zależne jest od stanu wiedzy i niewiedzy oceniającego podmiotu. To, co bywa subiektywnie uznawane za nowe przez samego twórcę czy przez najbliższy krąg jego odbiorców, nie musi być nowe w sensie bezwzględnym. Świadome poszukiwanie nowości przez artystę może być zresztą fałszywą drogą twórczą, może doprowadzić jedynie do złudzeń nowości. „Niczego nie napiszesz poszukując nowości” – przypominał Leonardo da Vinci.

Nadto pewien związek z przeszłością, z tym, co stare, jest „koniecznym warunkiem arcyzmu” – jak powiedział Karol Irzykowski. To właśnie swoisty „pogłos” wobec poprzedników jest podstawą wrażeń estetycznych – m.in. dzięki możliwości porównywania i oceniania dzieł dawnych i aktualnie tworzonych.

Można też zadać pytanie: czy łatwo o nowość, oryginalność i indywidualność? W społeczeństwach, kulturach i epokach aprobujących takie postawy z pewnością łatwiej o nowe wytwory i propozycje. Rzadko jednak można tam mówić o całkowicie nowym spojrzeniu – paradigmaty, jak go nazwał T. S. Kuhn w odniesieniu do rewolucji naukowych.

Zazwyczaj uważa się, że nowość, oryginalność i indywidualność odległe są od powtarzalności, naśladownictw czy replik. Tymczasem niektórzy historycy sztuki (np. E. H. Gombrich czy G. Kubler) dostrzegają w dziejach sztuki obecność naśladownictw i powtórzeń. G. Kubler [1970: 110] zwrócił uwagę na to, że choć repliki wypełniają historię, są powszechniejsze i zapewniają trwałość i spoistość dziejom, to przecież w częstych i długotrwałych powieleniach zaczynają się niekiedy zarysowywać jakieś przesunięcia, drobne i niezamierzone rozbieżności – co bywa też swoistym procesem twórczym. Rzeczywiście, pewnie każdy wykonawca stosował się do obowiązujących zasad i wzorów po swojemu. Tak więc „wszystkie rzeczy, działania, symbole – czyli całość doświadczenia ludzkiego – składa się z replik. Poddane są one raczej ciągłym, nieznacznym zmianom, w dużo mniejszym zaś stopniu wpływają na nie nagłe skoki wynalazczości” – pisze Kubler.

Dzieje kultury to w dużej mierze dziedziczenie, naśladownictwo, powtarzalność wzorów. I nie dotyczy to tylko sztuki greckiej czy rzymskiej: także bizantyńskiej i nowożytnej. Na przykład, „na przełomie XVI i XVII wieku Francuz mógł czytać wiersz o ruinach Rzymu podpisany nazwiskiem Joachima du Bellay, Polak znał ten sam wiersz jako utwór Mikołaja Sępa Szarzyńskiego, Hiszpan jako utwór Franciszka de Quevedo, podczas gdy prawdziwym autorem adaptowanym bez skrpułów był mało znany humanista łaciński Ianus Vitalis z Palermo” – przypomina Czesław Miłosz w *Świadectwie poezji*. W pewnych okresach twórczości naśladowcami byli nawet najwięksi twórcy: od Michała Anioła do Picassa (choćby słynna *Guernica* jest swoistym nawiązaniem do grafiki zatytułowanej *Dzień targowy w Cuernicaba* Manuela Navarry, aragońskiego artysty z początków XIX w.).

Naśladownictwa przyjmują różną postać. Prócz replik, w dziejach kultury wiele jest kopii (czyli umyślnych i nie ukrywanych odwzorowań), plagiatów (czyli świadomych przywłaszczeń cudzych dzieł celem wywołania przekonania o tym, że jest to dzieło własne), jak i fałszerstw. W każdym z tych przypadków, zamiast procesu twórczego, polegającego na żmudnym przechodzeniu przez różne etapy, wykonawca zaczyna od końca, jakby „od tyłu”, bowiem dla niego właśnie ostateczny kształt dzieła obcego uznanego za udane jest punktem wyjścia – zauważył Henri Van de Waal. Wszystko to znajduje usprawiedliwienie tylko wtedy, kiedy jako ćwiczenie jest elementem nauki. Mówiąc o różnych formach powtórzeń, trzeba też wspomnieć o kompilacjach (czyli o pracach złożonych z elementów dzieł innych twórców lub, innymi słowy, pracach złożonych ze „źle strawionych” elementów cudzych dzieł) oraz o pastiszach – czyli świadomych nawiązaniach do wzorów z przeszłości w celach artystycznych. Często zresztą w pastiszach chodzi o destrukcję czy ośmieszenie dzieła z przeszłości. Nie należy także zapominać o takich formach replik, jak nowe aranżacje czy trawestacje (uproszczenia) dzieł znanych. Odrębną postać mają stylizacje – czyli swoiste nawiązania do kodów artystycznych z określonej epoki czy kultury wraz ze świadomością ograniczeń własnej oryginalnej wypowiedzi twórczej.

W dziejach sztuki istnieje też nieuświadomiany wpływ jednych dzieł na inne, wpływ znacznie większy niż ten, który idzie z bezpośredniej obserwacji rzeczywistości – stwierdzają niektórzy historycy sztuki (np. Wölfflin czy Gombrich). Większość twórców wykorzystuje dzieła dawniejsze i „szminką zaciera ich zmarszczki” – jak się wyraził Michel Butor, jakby w przekonaniu, iż rację miał Pablo Picasso mówiąc, że przedmioty mogące być źródłem inspiracji nie mają „szlacheckiego rodowodu” i można je traktować bezceremonialnie. W sztuce obecnych jest też wiele stereotypów, które – z jednej strony – biorą się z uproszczonego poznania rzeczywistości; z drugiej zaś stereotypy ułatwiają porozumienie w ramach danej wspólnoty kulturowej i przyczyniają się do jej integracji, i z tej racji nader chętnie wykorzystywane są przez twórców szukających łatwego kontaktu z odbiorcami.

Oczywiście, są też twórcy niszczący stereotypy, co pewnie nie jest zadaniem możliwym do zrealizowania w pełni. Twórczość artystyczna balansuje więc w punkcie przecięcia między wykorzystywaniem gotowych stereotypów, tworzeniem nowych oraz destrukcją dawniejszych.

Trzeba też zauważyć, że owe nieliczne naprawdę nowatorskie wzory powstają właśnie po to, aby je naśladować, zmieniać, rozwijać. I to jest może największym sukcesem każdej rzeczywiście twórczej propozycji. Tylko te dzieła, które spotkało powodzenie, są naśladowane w ten czy inny sposób. Twórczość, za którą nie podążają inni artyści, jest tak samo niewiele warta, jak ta, którą nie interesują się odbiorcy. I jeszcze jedno: twórczość, która nie ma następców, usycha. Inna rzecz, że naśladowcy mogą spać spokojnie, gdyż „muza – kobieta, rzadko wyjawi, kto był pierwszym” – jak ironicznie zauważył Stanisław Jerzy Lec.

Dodać warto jeszcze, że nie znamy dokładnych proporcji między tym, co wytworzone, a tym, co naśladowane, gdyż tak naprawdę nie potrafimy dokładnie określić ich zakresów i klarownie wskazać ich przejawów.

Zdaje się, że ani wyraźne nastawienie się na nowość i oryginalność, ani też – przeciwnie – na naśladowanie tych dzieł, które odniosły sukces, nie staje się automatycznie rękojmią powodzenia twórcy. Działa tu jeszcze wiele innych zakłócających okoliczności, jak choćby przypadek i kaprysy publiczności.

W dziejach kultury można obserwować zmieniające się zainteresowanie bądź wytworami oryginalnymi, bądź replikami lub nieco przeobrażonymi naśladownictwami. Przewaga jednego lub drugiego nastawienia zależy od wielu czynników, które można nazwać za Heglem „duchem czasu” (choć Herbert Read uważał, że ów „duch czasu” przyczynia się raczej do powtarzalności i naśladownictwa wytworów). Pewnie jednak dopiero z dużego oddalenia daje się stwierdzić, jaki był jego wyraz. Trzeba przyjąć, że te dwa nastawienia idą w parze z tendencjami, które uznajemy za modernistyczne i nonmodernistyczne. Można też pokusić się o ogólną hipotezę, że w rozwoju większych formacji kulturowych – np. w dziejach poszczególnych cywilizacji –

częściej mamy do czynienia ze wzbogacaniem ich zasobów niż z wyrażną wymianą starych elementów na nowe. Trzeba więc pamiętać o tym, że zazwyczaj aktualne procesy twórcze opierają się na dawniejszych dokonaniach bądź ich próbach i są wstępem do następných.

Zwróćmy uwagę i na to, że termin „twórczość” oznacza zarówno proces tworzenia, jak i jego efekty. I choć można przyjąć konwencję, według której ów proces będzie krótko nazywany „tworzeniem”, to i tak rysują się dalsze językowe rozróżnienia: np. między tworzeniem a stwarzaniem. Przyjmijmy (m.in. za W. Stróżewskim), że stwarzanie to tworzenie z niczego (właśnie *ex nihilo*), podczas gdy tworzenie to działanie, w którym wykorzystywany jest jakiś materiał. Inne pochodne określenia to „wytwarzanie” i „przetwarzanie”, których używanie sugeruje wszak różny stosunek do materiału. Przyjmijmy, że „wytwarzanie” jest procesem obejmującym więcej zmian, więcej nowości. Z kolei słowo „odtworzenie” sugeruje bądź rekonstruowanie, bądź naśladowanie czy interpretowanie, gdzie w każdym wypadku nikła jest obecność nowości.

Często używa się też określenia „innowacje”, choć niewyraźne są różnice między tym pojęciem a pojęciem twórczości. Przyjmijmy, że innowacje są to celowo wprowadzone nowe propozycje i rozwiązania, ze świadomością, że mają one znaczenie w tzw. rozwoju społecznym – czyli z przekonaniem, że ulepszają życie, że lepiej zaspokajają potrzeby. (Łatwo dostrzec w tym pojęciu pragnienie tzw. modernizacji.) Jest tedy innowacją zastosowanie czegoś, co jest owocem tworzenia, często jednak bez posmaku poczucia wolności i wyobraźni towarzyszących procesowi tworzenia. Innowacja jednak może też polegać na użyciu czegoś, co jest już znane, stosowane gdzie indziej – a więc nie zawsze musi ona być twórcza w dosłownym znaczeniu.

Wszystkie te ustalenia przyczyniają się zapewne do jaśniejszego rozumienia procesu twórczości i tworzenia. Nadal jednak towarzyszy im wiele zagadek, a przynajmniej niejasności, które za W. Stróżewskim można ująć w dialektycznych opozycjach, mówiąc, że proces twórczy rozgrywa się pomiędzy biegunami przypadku i konieczności, konsekwencji i nieprzewidywalności, poddania i dominacji, spontaniczności

i kontroli, bezpośredniości i pośredniości, swobody i rygoru, improwizacji i kalkulacji, akceptacji i odrzucenia, nowatorstwa i perfekcjonizmu, stwarzania i odkrywania. Dodajmy też od siebie, że opozycji tych jest więcej, że tworzenie rozgrywa się także między chaosem a porządkiem, nieokreślonością a określonością, między indywidualnością i zbiorowością, nieskończonością a skończonością, typowością a niepowtarzalnością, między uczuciowością a zmysłowością, percepcją a ekspresją.

Każda z tych dialektycznych opozycji zawiera część tajemnicy tworenia. Weźmy w rachubę choćby bieguny tworzenia i odkrywania. Już w V wieku Pseudo-Dionizy zwrócił uwagę na powstawanie piękna przez odrzucanie „zbędnej materii”. Ten punkt widzenia stał się głośny za sprawą Michała Anioła, który w jednym ze swych sonetów pisał:

Myśl twórcza, zanim w dziele na świat się wyłoni,  
Już w surowym marmurze na poły wyrosła,  
Lecz na to, by objawić się mogła doniosła,  
Potrzebny jest jej dotyk oświeconej dłoni.  
[przekł. J. Starzyński]

Pogląd, iż tworzenie jest też w jakimś stopniu odkrywaniem albo poszerzaniem właściwości świata, często wyrażają filozofowie kultury – np. Ernst Cassirer, który pisał [1971: 243-244], że „wyobraźnia artysty nie wymyśla form rzeczy w sposób arbitralny, [lecz] ukazuje nam te formy w ich prawdziwym kształcie, czyniąc je widocznymi i rozpoznawalnymi”. Tak więc artysta wybierając, jednocześnie obiektywizuje, dopełniając – również odsłania. Także artyści lubią niekiedy wyrażać przekonanie, że pewne formy czekają tylko na odkrycie, które musi nieuchronnie, prędzej czy później, nastąpić (np. Edward Stachura pisał w *Calej jaskrawości*: „są pewne rzeczy, które muszą być napisane. Obojętnie, przez kogo. Kto to robi – nieważne”).

Trzeba też zwrócić uwagę na to, że proces twórczy jest, z jednej strony, uwewnętrznieniem świata, jego internalizacją, a z drugiej – uzewnętrznieniem przeżyć, ujawnieniem tego, co zostało przez twórcę wewnętrznie przetworzone. Jednym z pierwszych autorów dostrzegających tę kwestię był Albrecht Dürer, który pisał w swym dziele

z 1528 roku, *Cztery księgi o proporcjach ludzkich*, że artysta „zewnętrznia to, co przez długi czas z zewnątrz czerpiąc, zgromadził w sobie”. Podobnie myślał Friedrich Wilhelm J. Schelling, gdy pisał w *Filozofii sztuki*, iż „podmiotowość w artyście przechodzi w przedmiotowość”. Taki pogląd wyrażał też Ernst Cassirer [1971: 255], pisząc: „Artysta musi nie tylko odczuwać wewnętrzne znaczenie rzeczy oraz ich życie moralne, ale także zewnętrzniać swe uczucia”. Przytaczam tyle sformułowań tego poglądu, aby dobitnie podkreślić jego trwałość w myśleniu o twórczości. Trudno bowiem nie zgodzić się z przekonaniem, że tworzenie to wzajemna gra tych dwu procesów: twórcą jest ten, kto pierwszy dostrzega nowe cechy świata i pierwszy potrafi o nich przekonująco opowiedzieć.

Czym wytłumaczyć dość powszechne przekonanie (nierzadko wyrażane przez samych twórców), że każdy człowiek jest twórczy, że „każdy jest artystą” (Joseph Beuys) czy że „każdy ma garść własnych poematów” (Saul Bellow)? Najczęściej argumentuje się tu niepowtarzalnością każdego człowieka, z którego indywidualnej osobowości wyrasta zawsze niepowtarzalny i nowatorski wytwór. Rzecz charakterystyczna, iż pogląd taki spotykamy po raz pierwszy u artysty romantycznego: w *Dziennikach* E. Delacroix. Filozofowie próbują niekiedy budować konstrukcje myślowe uzasadniające takie przekonania. Np. M. Marleau-Ponty w *Wyznaniu wiary* twierdził, że owa indywidualność rodzi się wraz ze środkami wyrazu, które proponuje artysta dla odsłonięcia sensu czy znaczenia świata. Środki wyrazu są zawsze indywidualnym spojrzeniem, bowiem odsłaniają one „stosunki, pytania i odpowiedzi”, które w świecie zaledwie się zarysowują, „wybijając szczelinę w pełni świata”. Ta szczelina jest w każdym wypadku niepowtarzalna. Inna rzecz, czy jest też zawsze wartością. Wszak muszą być spełnione inne jeszcze warunki, aby za twórcze mogło być uznane owo indywidualne spojrzenie. Witold Gombrowicz pisał w *Dzienniku*: „Sztuka jest tak bardzo osobista, że każdy artysta zaczyna ją właściwie od początku – i każdy ją robi w sobie i dla siebie – jest wyładowaniem jednej egzystencji, jednego losu, osobnego świata”. Nie każde subiektywne spojrzenie jednakowo wszak cenimy. Przecież

nie jest ani łatwo własnymi oczyma patrzeć na świat, ani – tym bardziej – o tym świecie coś nowego i ważnego powiedzieć.

Trzeba więc zwrócić uwagę na różne skutki nowości. Chociaż wszystko co twórcze jest nowe, to przecież nie wszystko co nowe musi być twórcze. Przede wszystkim należy uznać, że o twórczości powinna świadczyć nie sama obecność nowości, lecz jej doniosłe skutki – słowem, musi być ona wartością posiadającą znaczenie społeczne, a tylko wtedy jest za taką uznana, jeśli jest propozycją rozwiązującą jakieś zadania czy zaspokajającą jakieś potrzeby. Inna rzecz, że te zadania i potrzeby zmieniają się, nadto wiele z nich ma tendencję do uaktywniania się dopiero po prezentacji określonej propozycji twórczej.

Owoce tworzenia są nierówne, także sama aktywność twórcza ma różną postać, rangę i natężenie, wreszcie różne powodzenie spotyka twórcze efekty. Ich parametry nader trudno określić. Zdaje się jednak, że rację miał Stanisław Ossowski [1966: 301], gdy pisał, że potwierdzeniem wartości procesu twórczego jest jego wpływ na życie ludzi i na dalszą ich twórczość – szczególnie gdy wytrzymają one „próbę wieku”. Tak więc sama nowość i oryginalność nie wystarczają do uznania „ważności kulturowej” określonych efektów twórczości. Nie wystarcza sam nowy stosunek do przeszłości: ważny jest też wpływ na przyszłe dzieła. Chodzi zatem o nowość „dobrą, celową, prawdziwą, piękną, przystosowaną, możliwą do przyjęcia itp. [...] nowość musi być zasymilowana kulturowo lub musi się nadawać do asymilacji” – zauważył J. Pieter [1948: 171]. Słowem, testem twórczości jest jej „zetknięcie się z życiem”. Z kolei wrastając w system społeczno-kulturowy, łącząc się z innymi wytworami, dzieło to traci walor niezwykłości – staje się jednym z wielu elementów owego systemu, choć, oczywiście, z różnych względów może to być miejsce mniej lub bardziej ważne.

Skoro uznajemy, że ów „wpływ na życie ludzi” jest tym większy, im lepiej efekt tworzenia odpowiada na potrzeby społeczne, im lepiej je zaspokaja i w większym zakresie: od jednostek, poprzez zasięg lokalny, narodowy, aż do uniwersalnego, także im bardziej jest trwały – to, z tych właśnie powodów, dzieła są różnej rangi: od zaledwie

potrzebnych, poprzez potrzebne w pewnych okolicznościach, aż do kulturowo niezbędnych. Mówiąc tedy o randze twórczości, należy zachowywać postawę relatywistyczną.

Przyjmijmy teraz za Florianem Znanieckim [1971: 347] ogólne rozumienie twórczości jako „wytwarzania faktów, jakich nigdy przedtem świadome podmioty ludzkie nie rozpoznawały i nie doświadczały”. Warto podkreślić, że w tej definicji nie akcentuje się istnienia jakiejś ontycznie przejawiającej się nowości, a jedynie jej postrzeganie jako czegoś nowego. W procesie twórczym następuje swoiste nowe uprzedmiotowienie minionych przeżyć i doświadczeń. Uznajemy tedy, że nic nie powstaje z niczego – przynajmniej w świecie ludzkiej kultury. Twórczość jest więc zawsze przetwarzaniem doznań płynących z własnej egzystencji człowieka, dostrzeżonych aspektów świata i makroświata, odpadków kultury. Tak więc, jak widać, przyjmujemy tu antropologiczne pojęcie twórczości.

I tak, tworzenie kultury jest zawsze próbą uzupełnienia czy zastąpienia istniejącego ładu nowym – niezależnie od tego, że ów zastępowany i proponowany ład jest różnej skali i rangi. W tym rozumieniu jest więc twórczość swoistym daniem, powiększaniem właściwości ludzkiego świata – niezależnie od indywidualnych motywów tworzenia. Proces twórczy jednostki jest zarówno autokreacją tej jednostki, jak i kreacją kultury, która nieustannie „staje się”, będąc zresztą – zwrotnie – jednym z uwarunkowań samej twórczości.

Tworzenie jest propozycją, której algorytmy są nieznanne, podobnie jak nieznanne są jej skutki. Jest to działanie dotyczące tego, co ma być, lecz bez pewności, czy będzie. Działanie po omacku i „na próbę”. Słusznie tedy napisał Tadeusz Makowski w swym *Pamiętniku*, że „wszystko to, co jest poza możliwościami dokładnego określenia, rozpoczyna dopiero sztukę”.

Nie znamy do końca mechanizmów i tajemnic procesu twórczego. Nie wiemy, czy ów proces jest odgałęzieniem jakiejś „ogólnej kreatywności świata”; przyjmujemy raczej, że to jedynie ludzka osobliwość. Trzeba uznać, że nowe propozycje rodzą się ze świadomą intencją poszukiwania i powołania ich do życia, przez naśladowanie

i wynikające z niego mutacje i przeobrażenia form, przez sprzeciw wobec tradycji, wreszcie – przez przypadek.

Tworzenie jest – to najogólniejsze jego określenie – poszukiwaniem formy, która nie była dotąd doświadczana, lub treści, która nie była dotąd znana, lub jednego i drugiego zarazem. Inna rzecz, że nader niejasna jest owa zależność między „treścią” a „formą”, niejasny jest sposób „wchodzenia” tematu w strukturę dzieła i konstytuowania jego estetycznej jakości; nie do końca jasny jest też proces komunikacji, dzięki któremu całość ta dociera do odbiorcy. Jest to przy okazji zarówno rozszerzanie ludzkiego świata, jak i wchodzenie do jego głębi, i to po wielokroć: poprzez wzbogacanie relacji z samym sobą, z rzeczywistością, z tworzywem (medium) oraz z odbiorcami.

Już dawno temu Hipolyte Taine zauważył, że „geniusze i talenty istnieją tak samo, jak ziarna” – czyli są rozsiane przypadkowo. Na to, że nie wszystkie wydadzą owoce, wpływają uwarunkowania historyczne, społeczne i kulturowe. „Nie wszystko jest możliwe w każdym czasie; [...] potrzebny jest właściwy rodzaj talentu we właściwym czasie i właściwym miejscu” – dopełnia tę myśl Arnold Hauser [1970: 197]. Bowiem proces tworzenia łączy zjawiska przebiegające w psychice jednostek oraz – właśnie – zjawiska społeczne, w tym społeczne uwarunkowania. Do tych ostatnich należy bez wątpienia charakter struktury społecznej, charakter potrzeb, kształt systemu społeczno-kulturowego, układ wartości w kulturze, poziom gospodarczy, typ władzy itd. Oczywiście, uwarunkowania psychiczne (czy psycho-fizjologiczne) i społeczne funkcjonują w trudnych do określenia relacjach, jako że i granice między nimi są trudne do wydzielenia.

I jeszcze jedno zastrzeżenie: można pokusić się o przywołanie hipotez dotyczących wpływu uwarunkowań historycznych, społecznych i kulturowych na ogólną atmosferę wokół twórczości. Natomiast niemal całkowitym fiaskiem kończą się próby dostrzeżenia związków między tymi uwarunkowaniami a charakterem twórczości i jej artystycznym wyrazem, a przynajmniej związki te ukazuje się zazwyczaj w sposób nader powierzchowny i nieprzekonujący. Gdyby było inaczej, gdyby udowodniono, że są to oparte na jakimś algorytmie

działania przewidywalne, nie można by przypisać tej sferze cech twórczości.

Trzeba też pamiętać, że – niezależnie od różnych uwarunkowań – naczelną instancją nadawczą w procesie twórczym jest indywidualny twórca, który organizuje przesłanie i strukturę językową dzieła. Przyjmijmy za Arnoldem Hauserem [1970: 8], że „wszystko w historii jest dziełem jednostek”. Jednostki wszakże znajdują się zawsze w określonej sytuacji, wynikającej z miejsca i czasu, w których żyją, tak więc ich zachowanie jest wyrazem zarówno ich indywidualnych cech, jak i owej sytuacji – przypomina badacz. A zatem pewne przejawy twórczości (np. jej intensywność i sukcesy artysty) da się wytłumaczyć czynnikami zewnętrznymi, inne (np. doskonałość artystyczną) – nie. Złożoność dzieła sztuki jest pochodną wpływów historycznych, społecznych, kulturowych i indywidualnych, które trzeba uwzględniać we wzajemnym związku: znaczenie jednego z czynników zmienia się wraz ze zmianą znaczenia innego. Nie bez wpływu jest też autonomiczna rola samoistnych czynników artystycznych – która tutaj zostanie jednak pominięta w analizie.

Słowem, twórczość i tworzenie jest splotem różnych zjawisk, swoistym mikrokosmosem, który zawdzięcza swą postać wielu różnym czynnikom, nie przestając być częściowo niezależnym od nich, indywidualnym i tajemniczym przejawem życia ludzkiego.

## 2. HISTORYCZNE TYPY SPOŁECZEŃSTW A POSTAWY WOBEC TWÓRCZOŚCI

Prawdopodobnie nie było w dziejach takich społeczeństw, w których wcale nie istniały przejawy twórczości (obojętnie: poznawczej, technicznej czy artystycznej), choć jej skala, ranga i efekty były, oczywiście, nader zróżnicowane. Nawet w społecznościach mało rozwiniętych antropologowie obserwowali różnorodne przejawy twórczości, o czym zaświadcza choćby wypowiedź Bronisława Malinowskiego z jego *Argonautów Zachodniego Pacyfiku* o twórczości Trobriandczyków, u których „bodźce i motywy pracy nie wypływają z samej

konieczności, ani nie wynikają z potrzeby zdobycia środków do życia, lecz są w znacznej mierze uwarunkowane osobistym talentem i fantazją wytwórcy w połączeniu z dużym odczuciem tej sztuki oraz przyjemnością płynącą z jej uprawiania, którą także często uważają za produkt magicznej inspiracji”.

Trudno dokonać interesującej typologii materiału historycznego, oprócz narzucającego się podziału na społeczeństwa tradycyjne (o gospodarce naturalnej) i nowoczesne (industrialne). Różni autorzy (począwszy od C. H. Saint-Simona, H. Spencera, A. de Tocqueville'a, poprzez K. Mannheima, G. Balandiera, C. Levi-Straussa, T. Parsonsa, aż do G. Almonda, J. Colemana, J. K. Galbraitha) usiłowali uchwycić różnice między nimi. Najczęściej powtarzano, iż społeczeństwa tradycyjne cechować się miały samowystarczalnością gospodarczą, dominacją wiedzy potocznej, naśladownictwem wzorów z przeszłości, wspólnotą własności, posłuszeństwem wobec autorytetów, dużą rolą przypisywaną magii i religii, solidarnością, konformizmem, dziedzicznym statusem, jednorodnością zachowań, niewielką specjalizacją funkcji itp. Natomiast społeczeństwa nowoczesne (industrialne) mają się odznaczać (na co zwrócili uwagę m.in. Alex Inkeles i David Smith): współdziałaniem gospodarczym, obecnością wiedzy naukowej (w tym abstrakcyjnej), obiegiem informacji, nastawieniem na czas teraźniejszy i przyszły, dużą rolą przypisywaną racjonalności, indywidualizmem, wzajemną konkurencją względem osiągnięć, statusem zdobywanym przez jednostki, a nie dziedzicznym, nonkonformizmem, specjalizacją funkcji, otwartością na nowe doświadczenia, gotowością do świadomej akceptacji zmiany społecznej, planowaniem i aprobatą dla skutecznego działania, umiejętnością kalkulacji, postawami wyrażającymi zaufanie, szacunkiem dla godności człowieka.

Podział ten jest z pewnością w dużym stopniu arbitralny, nadto nie ujmuje on rysującego się od niedawna nowego spojrzenia, dostrzegającego tzw. społeczeństwa ponowoczesne (postindustrialne). Jakkolwiek w uproszczony sposób, zwraca on uwagę na to, że istniały społeczeństwa, z jednej strony – bardziej nastawione na stabilność, powtarzalność wzorów i uleganie tradycji, oraz, z drugiej – nastawione na

zmianę, odkrywanie nowych wzorów i nowe doznania. Tak więc twórcze nastawienia, jak i zapewne sama aprobata dla twórczości, zmieniały się przez dzieje. Można zasadnie przyjąć, że nie tylko charakter społeczeństwa odbijał się w nastawieniu wobec twórczości, ale też odwrotnie: pozytywne postawy wobec twórczości współprzyczyniały się do powstania społeczeństw zwanych nowoczesnymi.

Rodzi się tu interesujące pytanie: skoro mamy obecnie do czynienia z tzw. ponowoczesnością, to czy tym samym ponownie maleje aprobata dla twórczości i zmniejsza się jej rola? Poniękad tak. Mniejsza rola nowatorstwa, oryginalności dzieła, tożsamości kulturowej – większa zaś powtarzalności, pastiszu, obiegu wytworów kultury i synkretyczności: wszystko to sprawia, że pewne cechy twórczości (takie właśnie, jak m.in. oryginalność i nowatorstwo) mogą być dzisiaj zakwestionowane.

Inna rzecz, że nie zawsze twórcy przypisywano w pełni rolę demurga stwarzającego nowy świat z niczego. Przypomnijmy: tworzenie to również „przetwarzanie”, jak i wszelkie drobne mutacje zachodzące w procesie wytwarzania replik. Już Florian Znaniecki, na którego powołaliśmy się we wstępnej definicji twórczości, uważał, że twórczość polega na „łączeniu faktów, które z osobna wzięte były już poprzednio rozpoznawane i doświadczane”.

Spółczeństwa zwane „ponowoczesnymi” żyją w istocie w nowej sferze doznań i kulturze, której wartości i media są całkowitą niespodzianką, głównie za sprawą elektronicznych sposobów przetwarzania i przekazu – co podkreślali różni autorzy (od M. McLuhana do J. Baudrillarda). Choć same te media są nowe, to przecież postawy modernistyczne i nonmodernistyczne przeplatają się w dziejach w różnej postaci, w różnym natężeniu i mniej lub dłużej trwających epizodach. Tak samo więc zapewne zmienia się aprobata i dezaprobata dla samej twórczości.

Próbuje się niekiedy wysuwać hipotezy (czynili to głównie badacze o orientacji marksistowskiej), że istnieje zależność między aprobatą (czy dezapobata) dla twórczości i innowacji a ustrojami społeczno-ekonomicznymi, co samo w sobie wydaje się nie budzić sprzeciwu –

choć, oczywiście, są kłopoty związane z wyodrębnianiem form tych ustrojów. Bardziej interesująca jest inna hipoteza, a mianowicie, że sama zmiana ustroju w początkowym okresie ma wpływać dodatnio na rozbudzanie i intensyfikowanie twórczości, zaś po pewnym nagromadzeniu jej owoców miałyby nastąpić przyhamowanie. Tego rodzaju hipotezy winny być zweryfikowane na bogatym materiale historycznym, co zresztą wydaje się zadaniem wartym zachodu.

Pojawiają się też przekonania o determinizmie geograficznym – czy szerzej, przyrodniczym – wobec twórczości. Według tych koncepcji, społeczeństwa żyjące w środowiskach przyrodniczych zapewniających przeżycie, zaspokajających wszystkie aktualnie przejawiające się potrzeby, nie sprzyjają procesom twórczym – nie rzucają swoistego „wyzwania” wobec kultury, jak to określał A. Toynbee. Z natury są więc one immobilne, trwają w tych samych warunkach i w tym samym kształcie przez wieki.

Na razie warto oderwać się od historiozoficznych hipotez dotyczących makroskali dziejów (nie kwestionując jednak automatycznie ich słuszności), a przyrzeć się tym spostrzeżeniom, którym trudno odmówić prawdziwości już teraz.

### 3. SUGESTIE SOCJOLOGICZNE DOTYCZĄCE PROCESÓW TWÓRCZYCH

Zasadne wydaje się przypuszczenie, że procesy twórcze uzależnione są od pewnych cech społeczeństw (m.in. takich, jak ich zamknięcie bądź otwarcie), charakteru ich instytucji oraz przejawiających się w ich życiu potrzeb, wartości i norm. Można więc przyjąć, że otwarcie sprzyja dyfuzji kulturowej, dyfuzja zaś przyczynia się do rozbudzenia rodzimej twórczości. I na odwrót: społeczeństwa zamknięte cechują się sztywną strukturą społeczną, kolektywizmem i wyrastającym z niego egoizmem grupowym, a co za tym idzie, hamowaniem indywidualizmu, przedsiębiorczości i inicjatywy, ograniczoną podmiotowością jednostek i scentralizowaniem decyzji. I choć niesłuszne są poglądy przeciwstawiające sobie te dwa typy społeczeństw w postaci biegunowo odmiennych

modeli, bowiem przejawiają się one raczej jako continuum, to przecież właśnie te ich cechy w dużym stopniu determinują procesy twórcze.

Istnieją społeczeństwa, w których panują warunki skrajnie niekorzystne dla procesów twórczych i innowacyjnych: społeczeństwa monocentryczne, totalitarne, takie, w których każdy element życia podlega kontroli i planowaniu. Twórczość, której bardziej sprzyjają procesy spontaniczne i żywiołowe, źle znosi takie rygory. Może z jednym zastrzeżeniem: w tego typu społeczeństwach istnieją znakomite warunki do rozpowszechniania tych nielicznych wartości i wytworów, które znalazły akceptację polityczną, religijną czy – szerzej – ideologiczną. Inna rzecz, że analiza wzajemnych uwarunkowań systemów władzy i procesów twórczych czeka jeszcze na opracowanie. Możemy jednak pokusić się o hipotezę, że tam gdzie ta władza jest silnie scentralizowana, biurokratyzowana, a życie społeczne zetatyzowane, procesy twórcze przebiegają wolniej, są mniej wyraźne i mniej efektywne.

Słusznie zwraca się uwagę na to, że twórczość jest zawsze ofertą dla kogoś – dla innych grup społecznych niż ta, z której wywodzi się sam twórca. Stąd tak ważna jest nie tylko otwartość na zewnątrz, lecz także komunikacja między różnymi grupami wewnątrz społeczeństwa. Gdy żyją one we wzajemnej społecznej izolacji, izolują się również kulturowo, a co za tym idzie, zmniejsza się liczba oraz zakres pobudek i inspiracji twórczych.

W społeczeństwach otwartych nie rysują się wyraźne granice pomiędzy poszczególnymi warstwami społecznymi, choć, oczywiście, różnice społeczne między nimi istnieją, a elity i tutaj chcą mieć uprzywilejowaną pozycję. Z tej racji, że nie są to różnice sztywne, mamy tu jednak do czynienia z przepływem jednostek, z przejawami zarówno sukcesów i awansów, jak i porażek oraz degradacji.

Twórczości zdaje się też sprzyjać otwarcie na młodość – a więc sytuacja, gdy pomiędzy poszczególnymi kategoriami wieku nie ma istotnych barier społecznych. Młodość dość powszechnie uznaje się za żywioł sprzyjający kontestacji, rewizji utartych wzorów i zasad tworzenia. Jeżeli jednak młodzi muszą długo wyczekiwać w przedpokoju (jak np. w warunkach cechowych), to zdążą ostudzić w sobie ową

skłonność do kontestacji, a nawet – przeciwnie – potrafią w sobie rozbudzić postawę konformistyczną wobec wzorów realizowanych przez pokolenie starszych artystów, tylko po to, aby zostać uznanymi za im podobnych i wejść jak najszybciej do ich grona.

Spółeczeństwa cechujące się zewnętrzną i wewnętrzną otwartością stwarzają więc atrakcyjne warunki dla ruchliwości społecznej – w tym wypadku zarówno możliwości odnoszenia sukcesów (a więc awansów i podnoszenia pozycji społecznej jednostek), jak i ruchliwości przestrzennej, co bywało niezmiernie ważnym warunkiem przenoszenia się twórców z miejsca na miejsce, a w rezultacie polepszania warunków twórczej działalności. Bodaj najbardziej spektakularnym dowodem obu tych przejawów ruchliwości był stopniowy wzrost pozycji społecznej artysty europejskiego, począwszy od Odrodzenia.

Twórczość jest tyleż procesem autonomicznym, co odpowiedzią na potrzeby indywidualne i zbiorowe. To – między innymi – publiczność ze swymi potrzebami inspiruje twórczość. W społeczeństwach otwartych znacznie łatwiej różnorodne potrzeby pojawiają się i manifestują, znacznie łatwiej dochodzi też do uzgodnień w przypadkach bądź konfliktowości samych potrzeb, bądź konfliktów pomiędzy różnymi grupami społecznymi, aspirującymi do zaspokojenia tych samych potrzeb w warunkach braku ku temu wystarczających środków. Owszem, w społeczeństwach zamkniętych, a przede wszystkim autorytarnych, również dochodzi do takich rozstrzygnięć, tyle że następuje to raczej w sposób arbitralny, a co za tym idzie, ze szkodą dla jednych grup i z korzyścią dla innych. Tak więc odpowiedź ze strony twórców (czy też wynalazców) jawi się tu w okolicznościach mało spontanicznych, nie sprzyjających fantazji czy wyobraźni. A zatem nie jest ona nową ofertą, a raczej realizacją swoistego zamówienia. Społeczeństwa otwarte, cechujące się przy tym zróżnicowaniem funkcji (co praktycznie odzwierciedla się w bogato zróżnicowanym podziale pracy), potrafią nie tylko zaspokajać wszystkie pojawiające się potrzeby: stworzyły one również warunki do rodzenia się ciągle nowych i nowych potrzeb, na które musi być wciąż gotowa odpowiedź – co samo nie zawsze bywa zresztą uznawane za zjawisko pozytywne. Krytyka dotyczy nie tylko

reklamy, „stwarzającej potrzeby, których nam nie potrzeba”: zarzuty dotyczą też nieustannej polaryzacji ról społecznych ludzi, które różnicują się wprost proporcjonalnie do głębokości owego podziału pracy, a różnicując, role te stają się coraz bardziej ubogie i powierzchownie związane z osobowością ludzi.

Spółeczeństwa otwarte wytworzyły też bardzo wiele instytucji zaspokajających różne potrzeby. Czy same te instytucje służą twórczości, czy raczej przeszkadzają jej? Z jednej strony instytucje, rozumiane jako grupy ludzi realizujących określone cele, według określonych norm, i dysponujących pewnymi środkami działania, są twórcami spe-tryfikowanymi, często zbiurokratyzowanymi, a więc niechętnymi twórczości i, szerzej, nowatorstwu. Przynajmniej taki ich obraz – przynajmy, przekonujący – dał m.in. Max Weber. Z drugiej jednak, instytucje zapewniają – co stwierdziliśmy w pierwszym rozdziale – niezbędne warunki dla procesów tworzenia, obiegu, obecności i odbioru sztuki. Brak instytucji sprzyjać może procesom twórczym w sferze psychicznej, natomiast ich istnienie sprzyja twórczości w sferze społecznej, stwarzając dogodne warunki do wejścia efektów twórczości w obieg społeczny. Nie trzeba podkreślać, że jedna i druga sfera jest ważna: istotne jest nie tylko stworzenie dzieła, ale też znalezienie drogi do odbiorcy. Uznając wagę instytucji, nie należy przy tym bagatelizować sposobu ich funkcjonowania.

Trzeba też wyraźnie podkreślić, iż w społeczeństwach otwartych, sprzyjających indywidualizmowi i podmiotowości jednostek, takich, w których komunikowanie między różnymi jego odłamami jest ułatwione, istnieje nie tylko aprobatą dla twórczości, lecz traktuje się ją wręcz jako wartość pożądaną. Szczególną postać przyjęło to w historycznie rozumianych społeczeństwach i kulturach nowoczesnych, w których nowatorstwo uchodziło za jedną z najwyższych wartości i za jedno z głównych kryteriów oceny wytworów kultury.

Spółeczeństwa otwarte cechują się też pluralizmem społecznym i kulturowym, różnorodnością wartości i – co najważniejsze – akceptacją tej różnorodności. Jak można sądzić obserwując efekty twórcze tych społeczeństw, cechy te działają stymulująco na procesy twórcze z tego

choćby powodu, że następuje wzajemna inspiracja, akomodacja czy konkurencja między wartościami, których nosicielami są segmenty tego zróżnicowanego społeczeństwa. Oczywiście, procesy te nie zawsze przebiegają łagodnie, nie zawsze mamy do czynienia z sielanką w przypadku takiej różnorodności. Oblicza wielokulturowości bywają także tragiczne – ale to już inna kwestia. Nas interesuje tutaj fakt istnienia wielu zróżnicowanych wyzwań sprzyjających procesom twórczym.

Zaprezentowany wyżej obraz społeczeństw, które nazywamy otwartymi, musi być uzupełniony o jeszcze jedną ich cechę: obecność w nich konkurencji oraz rywalizacji. Samo to zjawisko bywa różnie oceniane, także negatywnie, gdyż, jak zauważyła K. Horney, rodzi ono swoistą „neurotyczną osobowość” wskutek przeżywania frustracji wynikających nie tylko z obawy o skutki tej rywalizacji, ale i z przekonania, że nie można jej uniknąć. Trudno byłoby przy tym jednoznacznie odpowiedzieć na pytanie, czy każda rywalizacja przyczynia się do rozwoju twórczości i innowacji. Zapewne nie, gdyż zdarzają się przypadki rywalizacji destrukcyjnej, takiej, w której efekcie dąży się do zniszczenia całego systemu społeczno-kulturowego. Jeszcze groźniejsze są jednak próby zniszczenia takich wewnętrznie rywalizujących społeczeństw – choćby próby związane z ruchami anarchistycznymi. Sam bunt bywa twórczy, ale bywa też zabójczy, a rezultat zależy nie tylko od jego skali, lecz i od uruchamiających go interesów.

Przyznajmy jednak, że „społeczeństwa demokratyczne, pluralistyczne, oparte na gospodarce prywatnej i ze spolaryzowaną ideologią, wiedzą i aksjologią, religią i kulturą wydają więcej twórców niż pozostałe” – jak zauważył J. Stankiewicz [1991: 227].

Twórczość cenimy, gdyż rozszerza ona ramy naszego życia, proponując nowe rzeczy; nadto, jest ona objawem swoistej potęgi człowieka, pewnej jego niezależności względem natury – stwierdził W. Tatarkiewicz [1975: 304]. Jednak nigdzie i nigdy aprobaty dla twórczości i jej uznanie nie przejawiały się automatycznie. Już dawno temu zauważył K. Engelmayr (co przypomniał E. Talejko), że „im bardziej nowy i ważny jest wynalazek, tym trudniej wprowadzić go w życie”. Z kolei natychmiastowe jego wcielenie jest tym pewniejsze, im bardziej jest

on zbieżny z aktualnymi i uświadomionymi potrzebami czy zainteresowaniami. Słowem, twórczość zależna jest też od kultury.

#### 4. KULTUROWE UWARUNKOWANIA TWÓRCZOŚCI

Już wcześniej wspomnieliśmy o tym, że sytuacja, gdy sama twórczość jest uznawana za wartość w danej kulturze, sprzyja procesom twórczym. Oczywiście, istnieją też inne uwarunkowania kulturowe. I choć sama kultura jest zawsze zakotwiczona w przeszłości (ba, niekiedy nawet utożsamia się kulturę i tradycję – jak np. w koncepcji R. Lowiego – co może sugerować jej hamujące działanie wobec twórczości i nowatorstwa), to przecież wiele innych jej cech może sprzyjać twórczości.

Najpierw jednak trzeba stwierdzić, że wpływ tradycji na twórczość jest ambiwalentny. Wszak z jednej strony jest ona kontekstem procesów twórczych, określając zastane obyczaje, mentalność, konwencje artystyczne, rodzaj będących w obiegu tworzyw i języków wypowiedzi. To wszystko tkwi niejako w „krwi i zwojach mózgu” artysty (jak się wyraził Józef Czapski). Ale tworzenie, ze strony drugiej, to także rozszerzanie tradycji i jej przełamywanie. Tradycji nie można wybrać, gdyż artysta dziedziczy ją przez wychowanie (odrzuć ją równałoby się odrzuceniu własnej osobowości); można natomiast wybrać sposób jej zanegowania. I, co wcześniej stwierdziliśmy, jak niełatwo uchwycić różnice pomiędzy oryginalną twórczością a zmianami w naśladownictwach i replikach, tak trudno również określić wzajemną grę tradycji i twórczości. Nawet wówczas, gdy tradycja bywa traktowana jako swoisty absolut, zdarzają się też sytuacje, że jest przełamywana; także wtedy, kiedy jawi się pogarda dla tradycji, oddziałuje ona na bieżącą twórczość swym podskórnym nurtem. Wszędzie tam gdzie tradycja jest traktowana jako obowiązująca wartość, łatwiej ją negować tym twórcom, którzy spełniają określone warunki: np. mają silną osobowość, realizują zapotrzebowanie specyficznej publiczności albo mają wsparcie ze strony innej tradycji. Może dlatego łatwiej odrzucać czy przełamywać tradycję wszelakiego rodzaju przybyszom, ale i wtedy mamy

zazwyczaj do czynienia z grą między dwiema tradycjami: lokalną i tą przyniesioną przez przybyłych. Trzeba też pamiętać o tym, że oprócz ogólnej tradycji istnieją również „tradycje cząstkowe” poszczególnych grup społecznych – m.in. środowisk twórczych. Dlatego nader silnie odczuwalna jest też „presja dominujących form świadomości społecznej, konwencji, stereotypów myślowych, kryteriów wartościowania przyjętych w środowiskach artystycznych, tak w zakresie sztuki, jak i poza nim” – podkreśla Tomasz Goban-Klas [1971: 29].

Znaczenie ma także kultura, rozumiana jako układ dominujących wartości, choć ich bezpośredni wpływ nie jest łatwo dostrzegalny. Jest to jednak swoisty serwomechanizm kulturowy: aktualny kształt kultury (obecne w niej wartości) wpływa na nią samą poprzez sprzyjanie tworzeniu nowych wartości lub jego hamowanie. Stąd ważne, jakie wartości i jakie idee wypełniają daną kulturę, tworząc w niej swoiste ideologie. Twórczości sprzyjają np. ideologie: indywidualizmu, konkurencji, gloryfikacji człowieka jako twórcy kultury, pracy (postulująca, że twórczość jest produktem ubocznym pracy), samorozwoju (akcentująca wartość twórczego życia i twórczej osobowości).

Niełatwo ustalić, czy obecność wartości sakralnych versus sekularnych oddziałuje na twórczość. Twierdzi się często, że to raczej sekularyzacja sprzyja twórczości i innowacjom, sakralizacja zaś jest w tym zakresie przeszkodą. Trudno na to przystać. Wszak epizod sekularny jest stosunkowo krótki (rozpoczął się w Oświeceniu) i w dodatku ograniczony do europejskiego obszaru kulturowego, podczas gdy procesy twórcze były żywotne w innych epokach i innych kręgach kulturowych. Prawdopodobnie jest tak, że różne religie różnie oddziałują na procesy twórcze: np. hinduizm hamująco, a protestantyzm inspirująco.

Twórczość może być ujmowana jako proces autonomiczny, a może też być traktowana jako swoista odpowiedź na wyzwania płynące ze strony potrzeb. Można więc przyjąć koncepcję B. Malinowskiego, który uważał, że potrzeby są stosunkowo stałe, natomiast zmienne i kulturowo określone są właśnie sposoby ich zaspokajania. Inna rzecz, że zmieniają się także niektóre potrzeby, a nierzadko mamy do czynienia z pojawianiem się nowych. Może więc procesy twórcze polegają

m.in. na jednoczesnym ujawnianiu potrzeb oraz sposobów ich zaspokojenia? Oczywiście, i tu są różnice psychiczne i społeczno-kulturowe, współdecydujące o szansach przejawiania się owych potrzeb. Wspomnieć trzeba choćby o koncepcji potrzeb Abrahama Maslowa, według którego, aby ujawniła się potrzeba nowości, muszą być przedtem zaspokojone inne potrzeby – przede wszystkim potrzeba bezpieczeństwa.

W tych społeczeństwach, w których obecne są wzory sukcesów życiowych, w których preferuje się dobro jednostek, występuje większa skłonność do nowatorstwa. Zdaje się, że miał rację R. K. Merton, który określił szerszą paletę psycho-kulturowych uwarunkowań twórczych tkwiących w postawach. Biorąc pod uwagę stosunek do celów oraz do środków umożliwiających ich realizację, wyodrębnił on postawy konformistyczne (akceptacja celów i środków), rytualistyczne (akceptacja środków przy braku akceptacji celów), wycofywania się (brak akceptacji celów i środków), innowacyjne (akceptacja celów przy braku akceptacji środków) i buntownicze (odrzućcenie zarówno celów, jak i środków, oraz zastąpienie ich nowymi). Łatwo się domyślić, że tylko dwie ostatnie postawy sprzyjają twórczości jednostek. Sprzyjają też one procesom twórczym w społeczeństwie, pod warunkiem, że owe postawy są rozpowszechnione w kulturze.

Muszą być kulturowo określone i społecznie akceptowane także sposoby gratyfikacji za obecność tych postaw i ich ujawnianie. „Uspołecznianie” owych indywidualnych postaw sprzyjających twórczości nie jest wcale łatwe i proces ten nie przebiega harmonijnie. Wszak postawy takie (szczególnie buntownicze) zagrażają często ładowi społecznemu, muszą być tedy przed ich ujawnieniem i akceptacją swoiście przetestowane. Zazwyczaj odbywa się to w mikrośrodkach, w swoistych subkulturach studyjnych, będących dla społeczeństwa rodzajem laboratorium. Bardzo często rolę tę pełnią środowiska artystyczne.

Jak łatwo się domyślić, stymulująco oddziałuje na twórczość również całe otoczenie kulturowe: rozwinięte i dobrze funkcjonujące instytucje sprzyjające kształceniu, obiegowi oraz obecności i odbiorowi sztuki, żywe powszechne zainteresowanie twórczością, a nawet jej

oczekiwanie, nadto cały szereg uwarunkowań obyczajowych, prawnych i gratyfikacyjnych. W tym ostatnim wypadku mamy na myśli oczywiste korzyści finansowe, ale również wiele innych społecznych nagród i satysfakcji spływających na twórcę, z których bodaj najważniejszy jest prestiż i towarzysząca mu wysoka pozycja społeczna.

Otoczenie kulturowe może też wpływać inspirująco na twórczość poprzez stwarzanie odpowiednich okazji i okoliczności wymagających twórczych reakcji. Nie bez znaczenia jest również stan rozbudzenia twórczości w danej kulturze. Jedne akty twórcze czy odkrycia inspirują powstanie następnych, te zaś są przesłankami powstania nowych itd. Kultura i jej procesy twórcze są samoistnie napędzającym się serwo-mechanizmem. Sztuka znajduje się w połowie drogi między wartościami społecznymi a językiem. W kulturze, jak wiadomo, obecne są wartości oraz media, za pomocą których te pierwsze są artykułowane i manifestowane. Tak więc owe środki wypowiedzi są w dużym stopniu determinantami procesu twórczego. To, że przesłanie jest zależne od przekaznika, wiemy od dawna – przynajmniej od czasów Marshalla McLuhana; natomiast to, w jaki sposób dochodzi do wzajemnego ich sprzężenia, jest wciąż niejasne. Ekspresja nie jest jakimś autonomicznym procesem – jest ona zawsze uzależniona od języka i środków wypowiedzi, które są różne w różnych epokach i kulturach. Bywa, że są one wyraźnie określone aktualnymi normami ich stosowania. Słusznie zwrócił kiedyś na to uwagę Eugene Delacroix, pisząc w swych *Dziennikach*, że „trzeba posługiwać się środkami czasu, w którym żyjemy, inaczej [odbiorcy] nas nie zrozumieją ani nie zachowają w pamięci”. Należy też przypomnieć, że konwencje językowe nie sprzeciwiają się oryginalności twórczej. Arnold Hauser [1970: 384-385] podkreśla wręcz, że oryginalność może okazać swoje walory jedynie wśród ustalonych konwencji językowych: „obie muszą pełnić swoją rolę w dziele sztuki i muszą się wzajemnie dopełniać”.

Kultura nabywana jest różnymi drogami (jak wiadomo, głównie poprzez rodzinę, środowisko rówieśnicze, niekiedy także środowisko sąsiedzkie, celowe instytucje wychowawcze, krążące w społeczeństwie wytwory sztuki, przekonania i stereotypy, a także przez

środki pośredniego oddziaływania: prasę, radio, telewizję, dzisiaj też Internet). Możliwości twórcze są w dużym stopniu pochodną tego, jakie treści i jakie stymulacje twórcze obecne są w tych formach. Wartości kultury nie krążą gdzieś w odległych sferach: żyją one w jednostkach, mikrośrodkach, w bezpośrednim otoczeniu człowieka. I od tego, jakie ono jest, zależą twórcze efekty społeczeństwa jako całości. Są to wszystko swoiste „wzmocnienia” kulturowe społeczeństwa, których źródło tkwi we wzajemnym oddziaływaniu ludzi na siebie, a głównie w charakterze tego oddziaływania. Tworzenie zaczyna się zawsze od stworzenia twórczej jednostki.

## 5. OSOBOWOŚĆ JAKO PODŁOŻE TWÓRCZOŚCI

Kultura osadza się w osobowości, ale także osobowość wytwarza się – oprócz wpływów genetycznych, wolicjonalnych i oddziaływania przypadku – w oparciu o kulturę, a właściwie w oparciu o kontakty z ludźmi, w których obrębie wpływ mają ich zachowania, oraz w oparciu o wytwory kultury, które wchodzą w krąg doświadczeń jednostki.

Przyjmijmy, że osobowość to układ stosunkowo stałych cech i mechanizmów wewnętrznych, które są zdeterminowane biologicznie (genetycznie), indywidualnie (wolicjonalnie) oraz społecznie, a które regulują (czy współregulują) zachowanie się człowieka emocjonalne, intelektualne oraz behawioralne. Struktura osobowości jest złożona, a jej modele są niejednoznaczne. Przyjmijmy jednak, że w jej skład wchodzi odczuwane potrzeby, cele, zainteresowania, wartości, obraz świata i obraz własnej osoby, mechanizmy obronne, temperament, inteligencja, zdolności, role społeczne oraz postawy. Łatwo się domyślić, że niektóre jej elementy (m.in. potrzeby, cele i postawy) są źródłem tworzenia. Oczywiście, nie uzyskaliśmy przez to odpowiedzi na pytanie, jakie cechy osobowości decydują o niezwykłych dokonaniach twórczych. Próbowano je analizować, jednak nadal w dużym stopniu pozostają one zagadkowe. Jedno wydaje się pewne: „osobowość artysty wydaje się jedyną rzeczywistością psychologiczną odpowiadającą dziełu sztuki” – jak podkreśla A. Hauser [1970: 161].

Już w 1586 roku Francesco Patrizi zauważył (w *Della Poetica*), że różne są wewnętrzne predyspozycje twórcze: mądrość, natchnienie, talent, umiejętności. Współcześni badacze (m.in. H. Anderson, J. J. Ascher, R. B. Cattell i H. J. Butcher, F. Barron, J. W. Getzels i P. W. Jackson, A. Góralski, J. P. Guilford, O. W. MacKinnon, J. Ochorowicz, J. Pieter, Z. Pietrasiński, G. Polya, C. Taylor, E. Talejko) wymieniają różne cechy osobowości sprzyjające twórczości. I tak, oddziałuje tutaj wysoki iloraz inteligencji, niezależność, a nawet odwaga, niechęć wobec autorytetów, dystans wobec dotychczasowego dorobku kulturowego, umiejętność koncentrowania się oraz upór w pozostawianiu wiernym pewnym zainteresowaniom, wiara w siebie, a przy tym elastyczność myślenia i skłonność do ryzyka, pragnienie osiągnięć, otwartość intelektualna, wyobraźnia, skłonność do fantazjowania, a przy tym umiejętność realizacji niektórych fantazji, umiejętność oderwania się od tzw. rzeczywistości, rozległa wiedza i umiejętność jej przyswajania oraz wykorzystywania, mała skłonność do poczucia winy, szczerowość a nawet naiwność, wysokie mniemanie o sobie a nawet skłonność do dominacji, skłonność do samorealizacji i samorozwoju, skłonność do podejmowania wyzwań, umiejętność zadziwiania się światem, umiejętność dostrzegania całości, wreszcie intuicja.

Jako oczywistą cechą osobowości twórczej traktujemy tu zdolności, przez co rozumiemy zespół właściwości stanowiących możliwości wykonywania określonych czynności twórczych w sensie potencjalnym (sposstrzegawczość, dostrzeganie i zapamiętywanie kształtu, barwy, dźwięku itd.). Na temat tego, czym są zdolności i jaka jest ich natura, wypisano morze atramentu. Głównie zastanawiano się nad istotą „talentu” i „genialności” oraz różnic między nimi. Stanowiska były tu różne, choć dominowało twierdzenie, że talent ma podłoże naturalne (G. W. F. Hegel w *Wykładach o estetyce*), że jest to „zjawisko przyrody” (F. Ch. Hebbel w *Dziennikach*), że ten kto posiada zdolności i tylko zdolności „jest zwierzęciem” (Ch. Baudelaire w *Salonie 1859*). Dzisiaj, uznając rolę talentu, zwraca się jednak uwagę także na wcześniej wspomniane cechy osobowości. Stanisław Lem tak to określił: „Trzeba mieć talent, bo talentu nic nie zastąpi. A talent można mieć i można,

po pierwsze, samemu nie zdawać sobie z tego sprawy, a po wtóre, łatwo można talent spacyć. [...] poza talentem, trzeba mieć jeszcze charakter” [wywiad w: „Megaron. Biuletyn Nowości Wydawniczych” 1994 nr 4].

Oczywiście, same te cechy osobowości nie wystarczają, aby automatycznie odnieść sukces w twórczości. Jest do tego niezbędna ambicja, bezwzględność wobec siebie i wobec innych, umiejętność przeczekiwania własnych niepowodzeń a nawet wykorzystywania ich, umiejętność radzenia sobie z sukcesami (szczególnie wczesnymi), zdolność pokonywania nieszczęść z dzieciństwa, umiejętność autoreklamy. Pamiętać też należy, że twórczość bywa uznawana za czynność samonagradzającą się. Tak więc funkcjonowanie automotywacji uznać należy za istotny warunek powodzenia w twórczości.

Czasem próbuje się stworzyć zbiorowy portret typowego twórcy, jak np. ten opisany przez G. A. Steinera [cyt. za: R. Schulz 1990: 315]: „W eksploracyjnym stadium działania, w fazie poszukiwania nowych idei, ludzie twórczy przejawiają wielkie zainteresowanie problemem. Fiksacji tej nie towarzyszy jednak przywiązanie do jakiegokolwiek szczególnego podejścia, umożliwiającego rozwiązanie problemu. Pod tym względem cechuje ich otwartość, tendencja do wykonywania prób zmierzających w każdym kierunku. Postawa rozluźnienia, braku zdyscyplinowania, a nawet zabawy, trwa nie dłużej niż do momentu wykrystalizowania się idei rozwiązania. W fazie realizacyjnej, gdy obrona alternatywa jest rozwijana, sprawdzana, a następnie wykorzystywana, ludzie twórczy wykazują duży stopień zdyscyplinowania. Uparcie, z przekonaniem i wielkim osobistym zaangażowaniem realizują przyjęte przez siebie plany. Towarzyszy temu nawet pewien dogmatyzm w potwierdzeniu słuszności nowej drogi”.

Jednoznaczne wyodrębnienie cech osobowości ludzi twórczych jest jednak niemożliwe z tego choćby powodu, że twórcy nie zawsze wyraźnie różnią od innych ludzi, natomiast często różnią się między sobą. Sami artyści lubią jednak podkreślać zarówno własną odmienność, jak i różnice między nimi samymi – co objawia się w wyrażanym przez nich micie wyjątkowości i micie indywidualności.

Niejednoznaczne są inne uwarunkowania – np. umiejętność gospodarowania własnymi siłami twórczymi. Twórcze apogeum pojawia się u różnych artystów w różnym czasie (co już w latach trzydziestych wykazała Ch. Bühlerowa): na początku ich drogi artystycznej, w środku, w bardziej dojrzałym wieku; u innych artystów z mniej więcej równą wyrazistością trwa ono przez ich całe dorosłe życie. Wiek może wpływać znacząco na procesy twórcze – często hamująco, a niekiedy pozytywnie. Tym bardziej że w późnym wieku dochodzą do głosu pewne nowe cechy osobowości mogące oddziaływać na procesy twórcze: zgorzknienie, poczucie samotności, kumulacja przeżyć życiowych, dystans wobec ludzi, poczucie własnych dokonań albo porażek, świadomość dorobku kulturalnego ludzkości itp. [por. M. Wallis 1975].

Dyskusyjny jest także standard życia materialnego i wszystkie problemy związane z codziennością, a także sytuacja rodzinna jako inspiracja bądź przeszkoda w twórczym działaniu. Przypadki potwierdzające i zaprzeczające takim czy innym sugestiom można do woli czerpać z historii wszystkich dziedzin sztuki wszystkich epok.

Próbuje się niekiedy wyodrębnić swoiste typy procesu twórczego biorąc pod uwagę jego strukturę oraz istotne dla jego przebiegu cechy osobowości – np. typ intuicyjny (spleniczenie ze sobą przeżycia i realizacji przy braku refleksji), typ refleksyjny (znaczny udział świadomości, poprzedzanie realizacji przez przeżycie) oraz typ behawioralny (gdy realizacja w pewnym stopniu poprzedza przeżycie, czemu zresztą towarzyszy świadomość). Takie typologie rażą jednak sztuczną. Słusznie sugerują one tylko, i to należy zauważyć, że w procesie twórczym zaangażowane są warstwy intelektualne (rozum, inteligencja, wiedza), emocjonalne oraz imaginacyjne (wyobraźnia, tzw. natchnienie) osobowości, że odgrywają w nim rolę zdolności i umiejętności (wykorzystywania reguł i zasad) i że pewną rolę pełni też przypadek. Każda z tych „mocy” twórczych przejawia się różnie i w odmiennych proporcjach u poszczególnych twórców.

Nieprzekonujące są też fazy procesu twórczego, które próbuje się niekiedy wyodrębnić. Np. już dawno temu Edward Hartmann stwierdził, że tworzenie składa się kolejno z: niepokoju twórczego,

pojawienia się niewyraźnej wizji, jej pełnego zarysowania się w obrazni artysty, wreszcie jej materialnego uzewnętrznienia. Roman Ingarden [1981: 188-191] w procesie twórczym wyodrębnił: powstanie koncepcji całości, percepcję tego, co już jest efektem dotychczasowych czynności, potwierdzenie zamierzeń (lub ich zmianę). Z kolei Mieczysław Porębski [1986: 235] wyróżniał: podjęcie inicjatywy, uruchomienie środków, zorganizowanie pracy, pojawienie się pomysłu, zaprojektowanie, skomponowanie, wykonanie, kontrolę. Należy jednak uznać, że proces twórczy rozgrywa się na „wewnętrznej scenie” twórcy i jego istota zazwyczaj jest nieuchwytna dla niego samego, a tym bardziej dla zewnętrznego obserwatora. Jest złożony, niepowtarzalny i niemal zawsze przebiega inaczej, nawet u tego samego artysty.

Jakie są motywy podejmowania twórczości? Co sprawia, że człowiek podejmuje taką rolę życiową, i co jest powodem, że wytwarza energię niezbędną w procesie twórczym?

Motywy podejmowania twórczości artystycznej są, oczywiście, różne u różnych artystów, zmieniają się też w różnych epokach. Twórczości nie należy też traktować jako bezpośredniej odpowiedzi na potrzeby społeczne, bowiem często jest to odpowiedź odległa, pośrednia czy będąca wręcz osobistą reakcją artysty na to, jak on sam rozumie potrzeby czy problemy społeczne. Zmienność rzeczywistości, jej zróżnicowanie i niejednoznaczność, wzajemne przesłanianie się różnych warstw i własności świata, relacje między człowiekiem a naturą, chaos właściwy światu, sposób istnienia w nim wartości – są motorami podejmowania twórczości artystycznej – powiada M. Gołaszewska [1977: 237].

Przyjąć też trzeba, że twórczość artystyczna jest dążeniem artysty do realizacji samego siebie (poprzez autorefleksję, wzbogacanie doświadczeń, wchodzenie w relacje społeczne, przyjmowanie i tworzenie idei), jednak owoce tej realizacji są służebne wobec kultury i życia społecznego. W takiej samorealizacji zawsze jednak ujawnia się to, że twórca pragnie być nie tylko sprawcą działań twórczych, ale i ich tworzywem.

Sami artyści lubią twierdzić, że kierowało nimi „powołanie”, które od najwcześniejszego dzieciństwa wabiło ich do uprawiania sztuki. Przekonanie to stanowi jeden z mitów artystycznych, które rozważano w innym miejscu. Tu wystarczy stwierdzić, że ów mit nie jest pozbawiony rzeczowej argumentacji. W istocie, wielu twórców ukazuje w swych autobiografiach wczesne skłonności i predyspozycje do zajmowania się sztuką.

Są też inne motywy podjęcia twórczości artystycznej, które rozciągają się od orientacji na własną osobę i odczuwane przez siebie problemy, po orientację na innych – tych, do których dzieło jest kierowane, albo wobec których pełni się role artysty. I tak, wymienić tu należy takie motywy, jak:

– miłość (Cyprian Kamil Norwid: „Kształtem miłości piękno jest i tyle”);

– pragnienie poznania prawdy (Anaïs Nin w *Dzienniku*, w 1932 r.: „nurtuje mnie straszliwa żądza poznania prawdy”);

– dążenie do doskonałości (Vincent van Gogh w liście do brata z 1882 r.: „Jestem artystą\* [...] słowo to oznacza zawsze szukać i nigdy nie móc osiągnąć doskonałości”);

– pragnienie pozostawienia czegoś trwałego (André Gide w *Dzienniku*, w 1922 r.: „Przyczyny, które skłaniają mnie do pisania, są liczne, a najważniejsze najbardziej ukryte. I ta przede wszystkim: uchronić coś od śmierci”);

– odczuwanie cierpień, nieszczęść, smutku itp. (Stanisław Wyspiański w liście do Lucjana Rydla z 1891 r.: „z własnych cierpień chcę sobie złożyć bukiet i mieć złudzenie, że jest ze świeżych kwiatów”; Robert Musil w *Człowieku bez właściwości*: „Pisanie jest, jak perła, wynikiem choroby”; Jorge Louis Borges w rozmowie z R. Burginem: „Nieszczęście ma tę zaletę – może tylko tę jedyną – że domaga się, aby je w coś przeistoczono”);

– poczucie goryczy (François Mauriac w *Bloc-notes*: „Nasze powieści to miski napełnione żółcią”);

– zmaganie się z formą (Leon Wyczółkowski wspominał: „W mojej działalności malarskiej istniało zawsze zmaganie się ze środkami

technicznymi, ażeby doprowadzić do najlepszych rezultatów. [...] Dla mnie było rozkoszą zmaganie się z samą formą”);

– przyjemność (Zofia Nałkowska w *Dzienniku*, w 1942 r.: „Nie powinienem się do niczego zmuszać [...]. Niechaj piszę to tylko, co sprawia mi przyjemność”);

– próżność (Franz Kafka w *Dzienniku*, w 1911 r., tak komentował swe wczesne próby literackie: „Całkiem możliwe, że czyniłem to przede wszystkim z próżności, chcąc przesuwaniem papieru po obrusie, stukaniem ołówka i spoglądaniem wokół pod lampą skusić kogoś, aby odebrał mi to, obejrzał i wyraził podziw”; Jean Paul Sartre w *Słowach*: „Zdarza mi się zapytać samego siebie [...] czym nie strawił tyłu dni i nocy, nie zaczernił atramentem tyłu kartek, nie rzucił na rynek tyłu książek, których nikt nie pragnął, w jednej i szaleńczej nadziei, że przypodobam się dziadkowi”);

– pragnienie uznania (Witold Gombrowicz w *Dzienniku*, w 1955 r.: „Literatura [...] jest też sprawą towarzyską, narzucaniem się ludziom, ba, publicznym stwarzaniem siebie za pomocą ludzi. [...] jest też żądzą sławy, znaczenia, popularności, triumfu”);

– pragnienie wypowiedzenia się, ekshibicjonizm (Pablo Armando Fernandez w *Pożegnaniu dzieciństwa*: „Myślę, że u pisarza jest niewiele albo nie ma w ogóle intymności”; Kazimierz Brandys w *Listach do pani Z.*: „czy muszą wystawiać na publiczny widok swego robaka?”);

– pobudki religijne (Irena Lorentowicz w *Oczarowaniach*: „Jedynie z ekstazy religijnej, równej tamtej z czasów gotyckich, mogą się narodzić [...] wstrząsające wysiłki twórcze”);

– poczucie winy (Wacław Berent w *Próchnie*: „A może grzech oto niesie mi złą lirę?”);

– „ucieczka przed samym sobą” (Franz Kafka w *Dzienniku*: „Przez tę pisaninę uciekam przed samym sobą, aby w końcu znowu siebie samego przyłapać. Nie mogę przed sobą uciec”).

To, oczywiście, nie wszystkie motywy podejmowania twórczości – wszak działa też pewnie motyw konieczności życiowych lub, z drugiej strony, zabawy; nie bez znaczenia jest również naśladownictwo innych czy przypadek. Nadto, poszczególne motywy mogą łączyć się ze sobą.

Wreszcie, owoce działalności twórczej są niezależne od tego, jakie motywy kierowały samymi artystami i na ile były one ważne czy błahе. Karol Irzykowski w *Dziesiątej muzie* określił to następująco: „Chciwość i nakaz mogą oddziałać na gruczoł talentu tak samo, jak miłość, rozpacz lub chęć sławy”.

Trzeba też pamiętać o tym, że osobiste motywy podjęcia twórczości są czymś innym niż role społeczne pełnione przez artystów oraz funkcje społeczne pełnione przez sztukę na rzecz całego systemu społeczno-kulturowego. O obu tych sprawach będzie mowa dalej.

Próbuje się też niekiedy dociekać, jakie są bezpośrednie impulsy podjęcia konkretnego aktu twórczego. Przywołajmy tu M. Gołaszewską [1973: 201], która wymienia: dostrzeżony w świecie brak, który albo wymaga, albo dopuszcza konieczność wypełnienia, nadto fascynację światem naturalnym bądź stworzonym przez człowieka; może to być nadmiar własnych przeżyć, refleksji, odczuwanych problemów czy niepokojów, od których człowiek pragnie się uwolnić. Twórczość rodzi się więc zarówno z odczuwania braków, jak i dostrzegania nadmiaru.

Przez kilka stuleci próbowano analizować tzw. natchnienie jako impuls aktu tworzenia, badano także jego źródła oraz możliwości wywołania. Jeżeli traktować je jako swoistą koncentrację uwagi, myśli, chęci do pracy, klarowności zamierzeń itp., to w natchnieniu nie ma nic mistycznego. Nie oznacza to jednak wcale, że jego struktura oraz mechanizmy pojawiania się i działania są znane. Zwraca się uwagę na to, że natchnienie jest nie tyle błyskawicznym i tajemniczym ujawnieniem się jakiejś koncepcji, ile efektem wcześniejszej pracy, stymulacji myśli, w efekcie czego niespodziewanie wyłania się pewna całość, której części nie są uchwytnie – całość wymagająca realizacji w dalszej, już bardziej świadomej i celowej, pracy.

Próbuje się niekiedy tworzyć całe teorie twórczości, z których najbardziej znane to: tzw. teoria asocjacyjna, teoria postaci, psychoanalityczna teoria twórczości, teoria rozwiązywania problemów, teoria ekspresji czy teoria natchnienia. Mają one jednak zastosowanie niemal wyłącznie w psychologii, stąd ich omawianie tutaj nie jest celowe.

Dawno temu Jan od Krzyża miał stwierdzić: „jeżeli chcemy znaleźć coś nowego, winniśmy iść drogą, której nie znamy”. I tę myśl można by traktować jako ogólną receptę na twórczość. Ale nie zawsze twórca ma swój wewnętrzny kompas, który pozwoliłby mu się odnaleźć w przypadku zabłądzenia na tej nieznanym mu drodze. A więc nadal musimy uznać naszą bezradność w kwestii określenia algorytmów twórczości.

## 6. ARTYSTA I JEGO OBLICZA

Zawód artysty jest wielce zróżnicowany i może dlatego niełatwo go zdefiniować. Biorąc pod uwagę wiele różnych rozważań (m.in. F. Znanieckiego, A. Osęki, A. Wallisa), przyjmijmy, że artystą jest człowiek zajmujący się działalnością twórczą o indywidualnym charakterze, znamionującą biegłość a przy tym wykazującą zaangażowanie talentu, wyobraźni i innych cech osobowości, która to działalność pełni swoistą funkcję społeczną, zaakceptowaną przez zbiorowość w wyniku zapotrzebowania na określone wartości, które artysta może oferować [szerzej na ten temat, zob. M. Golka 1995].

Tak rozumiany artysta ma wiele wcieleń wynikających z różnic między gatunkami artystycznymi, z odmiennych postaw wobec sztuki (tradycjonalistycznych czy awangardowych), z różnego statusu (klasyk, wyrobnik, amator), z osiągnięcia różnego szczybla kariery.

Także historia zawodu artysty (skądinąd niełatwa do zrekonstruowania) przyczynia się do niejednoznaczności tego pojęcia.

Miano artysty upowszechniło się dopiero w Renesansie. Wcześniej mówiono o malarzu, rzeźbiarzu czy snycerzu. Przyjęcie uogólniającej kategorii artysty łączyło się z uznaniem, że jego działania i umiejętności stanowią odrębną od innych i specyficzną klasę czynności, którym – po wielu próbach – dano określenie „sztuki piękne” (zapropozowane w XVI w. przez Francesco da Hollandę, a upowszechnione od połowy XVIII w. przez Charlesa Batteux). Z procesem tym wiązało się stopniowo narastające przekonanie, że sztuki piękne nie należą do pogardzanych od czasów starożytnych *vulgares*, lecz są

*liberales*, którym przydawano znacznie więcej niż tym pierwszym uznania społecznego.

W okresie Renesansu zaczęła się stopniowa zmiana sytuacji artysty, polegająca na odchodzeniu od struktur cechowych na rzecz samodzielności, indywidualności i wolności artysty, czemu towarzyszył wzrost jego pozycji społecznej, a co za tym idzie – zamożność, przemiana stylu życia, ruchliwość społeczna, znoszenie anonimowości pracy, a nawet rodzenie się sławy.

Pojawiły się też nowe rodzaje statusu: artysta nadworny (pracujący na dworze królewskim i niezależny od prawa i władzy miejskiej) oraz artysta dworski (pracujący na dworach magnaterii i arystokracji). Był to status ambiwalentny: z punktu widzenia artystów oznaczał niewątpliwie awans społeczny (który mógł zostać uwieńczony nawet nobilitacją szlachecką), łączący się zresztą ze stabilizacją materialną, a nawet z zamożnością. Natomiast z punktu widzenia dworu i arystokracji artysta nadal pozostawał osobą niskiego stanu – niezależnie od pojedynczych przypadków szacunku, a nawet przyjaźni, okazywanych poszczególnym twórcom (np. Tycjanowi, któremu cesarz Karol V miał w geście szacunku podnieść upuszczony przez artystę pędzel).

Inny status dawało członkostwo akademii, z których pierwszą była florencka Accademia dell' *Arti del Disegno*, powstała w 1563 roku. Bardziej związana z dworem królewskim i państwem była, założona w 1648 roku, Académie Royale de Peinture et Sculpture we Francji. Członkostwo akademii wiązało się z prestiżem artysty, stabilnością materialną, ale także – z drugiej strony – z jego swoistym serwilizmem wobec protektora akademii. Akademie miały też wpływ na kształcenie artystów, które cechowały tutaj wszechstronność i różnorodność, walory jakże odmienne od właściwych dawnemu kształceniu cechowemu.

Wiek XIX przyniósł kolejne zmiany w statusie artysty. Chyba najwięcej przeobrażeń artyści zawdzięczają romantyzmowi, który przyczynił się do rozpowszechnienia wielu poglądów dotyczących rzekomej ich niezwykłości i niemal nadnaturalnych mocy, które mieliby posiadać.

Owe uzurpacje romantyczne zostały zakwestionowane w okresie pozytywizmu i naturalizmu, kiedy to postulowano zwyczajność artysty: jeżeli posiadał on jakieś umiejętności, to miały to być co najwyżej umiejętności badacza (wszak intelektualizacja procesu twórczego była w tym okresie głównym postulatem teorii sztuki), zaś jego jedyna wyjątkowa rola to rola „przewodnika ludzkości”. Pozytywizm zniósł na moment wiele realnych i wymagowanych przywilejów artysty, przydał mu zaś sporo obowiązków – m.in. przyczyniania się do poprawy stanu życia społeczeństw i, stopniowo, do zwiększenia ogólnego „dobra i szczęścia” ludzi.

Duże znaczenie dla sytuacji artysty dziewiętnastowiecznego, a jeszcze bardziej dla wyobrażeń o jego statusie, miała cyganeria artystyczna. Samo pojęcie cyganerii (*La Bobéme*) zawdzięczamy H. Murgerowi, autorowi *Scen z życia cyganerii* – powieści napisanej w latach 1846-1849. Oczywiście, przejawy życia artystycznego, które otrzymały miano cyganerii, można było obserwować już wcześniej (jeszcze w latach trzydziestych XIX w.), choćby pośród grupy artystów skupionych wokół Teofila Gautiera i Gerarda de Nerval. Styl życia i swoista „filozofia” cyganerii zadomowiły się niemal we wszystkich większych miastach całej Europy w ostatniej ćwierci XIX wieku, w których, prócz artystów i ich akolitów, hołdowali tym postawom amatorzy, grafomani. Cyganeria cechowała się charakterystycznym, zaniedbanym wyglądem, beztroską wobec spraw dnia codziennego, ekstrawagancją zachowań połączonych z alkoholizmem i nieprzywiązywaniem wagi do norm społecznych (także w sferze seksualności), zamykaniem się we własnym środowisku. Zasadniczym dogmatem myślenia cyganerii była wiara w absolutne znaczenie sztuki, którą traktowano jako ukoronowanie ludzkiej działalności, wartej poświęcenia życia, a przynajmniej wyrzeczeń. Także artysta – jako jej twórca – był uznany za najdoskonalszy przejaw ludzkiego życia. Cyganeria ujawniała wyraźną niechęć, a nawet nienawiść, do mieszczaństwa, co zresztą było przejawem swoistej hipokryzji, gdyż właśnie mieszczaństwo było w XIX wieku głównym odbiorcą sztuki. Artysta czuł się materialnie uzależniony od swej mieszczańskiej publiczności, którą zaczął z tego powodu pogardzać,

skądinąd zresztą tęskniąc do mieszczańskiego ładu i dostatku. Dla jednych cyganeria była swoistym nowicjatem artystycznym, dla innych epizodem w biografii, dla niektórych zaś „przedSIONKIEM do akademii, szpitala wariatów lub dołu samobójców” – jak to określił H. Murger. Cyganeria wywierała przez kilka dekad XIX i początku XX stulecia znaczący wpływ na kulturę artystyczną Europy, popularyzując model artysty outsidera i straceńca, który dla sztuki gotów jest zrezygnować z osobistego szczęścia, a nawet w tym celu wypowiedzieć wojnę społeczeństwu. W XX wieku znajdujemy jej ślady w pewnych grupach artystycznych (np. związanych z ruchem Dada czy nadrealistami), jak i w pewnych środowiskach (np. studiującej młodzieży artystycznej czy na marginesie życia artystycznego w kawiarniach artystyczno-literackich).

W naszym stuleciu zmieniło się nie tylko odniesienie cyganerii – czyli mieszczaństwo, które w niewielkim stopniu przypomina swój dziewiętnastowieczny pierwowzór. Przede wszystkim uległa zmianie sytuacja artysty, do czego przyczynił się rozwój rynku sztuki i jego międzynarodowy zakres, uregulowania prawne i związki zawodowe oraz rozszerzenie horyzontu historycznego, artystycznego i aksjologicznego współczesnej sztuki (co stało się przyczyną niespotykanej dotąd tolerancji w kwestii ocen artystycznych), a także zatracenie przez artystę świadomości tego, dla kogo tworzy i kto naprawdę jest odbiorcą jego wytworów. W XX wieku bodaj największy wpływ na sytuację artysty wywarło jednak powstanie i upowszechnienie kultury masowej. Kultura masowa przyciąga wielu twórców, ale dopuszcza do rozwoju tylko te ich zdolności, które są zgodne z jej aktualnymi standardami i wymogami. Nadto sprawia ona, że pojedynczy twórca jest zazwyczaj tylko jednym z elementów wielkiego mechanizmu umożliwiającego jej funkcjonowanie. To, że anagazuje on jedynie część własnej wyobraźni, umiejętności, gustów i potrzeb, przyczynia się niejednokrotnie do alienacji artysty, a w skrajnym przypadku sprawia, że twórca czuje dystans wobec własnej pracy i jej efektów. Stąd nie od rzeczy są takie sugestie, jak wyrażona przez Rolanda Barthes'a, kiedy mówił, że współcześnie mamy do czynienia ze swoistą „śmiercią autora” wskutek jego anonimowości i utraty znaczenia.

Jakby niezależnie od tych uwarunkowań, nadal istnieją mity artystyczne, wyrosłe w większości w romantyzmie i wzmocnione przez dziewiętnastowieczną cyganerię artystyczną. Mit pojmuję (w nawiązaniu do rozważań R. Barthes'a, R. Caillois, E. Cassirera, L. Kołakowskiego, E. Mielecińskiego, J. Niżnika, J. Tazbira, F. Ziejki i in.) jako formę świadomości cechującą się subiektywnym poczuciem prawdziwości przy niemożności obiektywnego zweryfikowania zarówno stopnia tej prawdziwości, jak i fałszywości. Mit ma przy tym cechy mistyfikacji, a obejmuje przekonania wyrażane obrazowo i emocjonalnie. Wiąże on wiele cech ideologii grupowej, uzasadniającej albo wyrażającej interes danej grupy, pełniąc przy tym funkcje integracyjne. Do zestawu mitów artystycznych należy:

– mit wyjątkowości, wyrażający przekonanie, że artysta różni się od pozostałych ludzi i że ta jego odmienność jest nadzwyczajna (np. określenie W. Hazlitta z 1824 r.: artysta „jest jak samotny szczyt, do którego dostępu broni w równej mierze odległość, jak wzniosłość”);

– mit indywidualności towarzyszy poprzedniemu, ale ma wyrażać przekonanie, że artyści także wśród siebie samych są jedyni, niepowtarzalni, nieporównywalni (np. stwierdzenie M. Bałuckiego z 1900 r.: artysta to „naga indywidualność, która odwróciła oczy od świata zjawisk i skierowała je w głąb własnej duszy”);

– mit powołania głosi, iż artysta wyposażony jest w talent czy geniusz dający o sobie znać niezależnie od czyjejś woli i od innych uwarunkowań (np. J. W. Goethe: „poetą czy prawdziwym artystą trzeba się urodzić”);

– mit bezinteresowności: sztuka jest zajęciem wykonywanym nie z pobudek materialnych (np. w sformułowaniu H. Zbierzchowskiego z 1909 r.: „Przymierając głodem, walcząc o każdy kęs chleba, wlecemy się przez życie, zatruci od młodości melancholią, wynędzniali, samotni i bezdomni. A jednak nie zaprzeda z nas żaden duszy za ciepły kąs, za miskę soczewicy”);

– mit wolności to przekonanie, że artyści nie obejmują ograniczenia ani w sferze działalności artystycznej, ani stylu życia, ani normy prawne (np. słowa S. Przybyszewskiego z 1899 r.: „Artysta stoi ponad

życiem, ponad światem, jest Panem Panów, nie okiełznany żadnym prawem, nie ograniczony żadną ludzką siłą”);

– mit cierpienia, zgodnie z którym artysta płaci udręką (egzystencjalną, miłosną, fizyczną) za to, że zajmuje się sztuką; cierpienie jest przesłanką i warunkiem jego twórczości ( np. wg S. Przybyszewskiego, artysta musi „z życia swego uczynić ofiarę”);

– mit odrzucenia głosi, że niezależnie od wszystkiego, artysta nigdy nie spotyka akceptacji społecznej, nigdy on ani jego twórczość nie są przyjęte i zrozumiałe (np. słowami znanego wiersza C. K. Norwida: „Każdego z takich, jak Ty, świat nie może / Od razu przyjąć na spokojne łoże / i nie przyjmował nigdy, jak wiek wiekiem”).

Jak się rzekło, mity zawierają mieszanię prawd i fałszerstw. Są świadectwa uzasadniające ich istnienie i są takie, które im zaprzeczają. I choć nader trudno zdemitologizować mity, to przecież łatwo dostrzec, że artysta nie musi być nikim wyjątkowym wśród innych ludzi, że nie każdy artysta różni się też od drugiego artysty, że zazwyczaj rozstaje się z owocami swej pracy za pieniądze, że nie posiada i nie musi posiadać więcej wolności niż inni, że wcale nie musi bardziej cierpieć niż inni i że rzadko bywa odrzucony przez otoczenie.

Niezależnie od mitologii artystycznej, artyści pełnią wszak różne role społeczne. Mity przypisywane są całej kategorii zawodowej twórców sztuki, natomiast role realizowane są przez pojedynczych artystów.

Role społeczne (nawiązując tu do rozważań m.in. F. Znanieckiego, T. Parsonsa, R. Lintona, J. Duvignaud, E. Burns, T. Szczurkiewicza, F. Jakubczaka i J. Szmatki) to cechy i zachowania się jednostki istotne we wzajemnych jej relacjach z innymi osobnikami. Jednostka nie tworzy swej roli, lecz raczej ją odtwarza czy naśladuje, respektując istniejący jej wzór, a raczej wzory, jako że zazwyczaj pełni więcej ról. Specyficznym przypadkiem ról społecznych są role zawodowe.

Jest wiele koncepcji ujęcia ról społecznych artysty (m.in. F. Znanieckiego, K. Rudzińskiej, S. Morawskiego). Tutaj przyjmuję, że do zestawu tych ról należą:

– rola „artysty-demiurga”, stwarzającego „nowe światy”, nowe formy ukazujące jakies ukryte dotąd treści świata fizycznego i ludzkiego,

czy – co bodaj najważniejsze – stwarzającego nowe wartości i nowe sensory;

– rola „artysty-kapłana”, będącego pośrednikiem między człowiekiem a transcendencją czy – co częściej jest przyjmowane – będącego sługą sztuki jako swoistej świętości;

– rola „artysty-proroka”, który, mając pewne umiejętności przewidywania, przestrzega przed nadejściem niebezpieczeństw czy zagrożeń, który ukazuje to, czego inni jeszcze nie doświadczają;

– rola „artysty-mędrca” polega na dociekaniu prawdy, na rozważaniu tego, co dobre i złe, ważne i miałkie, słuszne i niepotrzebne, słowem – na badaniu kondycji ludzkiej i jej uwarunkowań;

– rola „artysty-reformatora”, który bądź w służbie władzy, bądź (co uchodzi za bardziej pożądane) wbrew niej usiłuje naprawiać świat, czynić go lepszym;

– rola „artysty-dekoratora”, stwarzającego wyłącznie formy ozdobne, bawiącego odbiorców, upiększającego ludzki świat, dostarczającego przyjemności;

– rola „artysty jako artysty”, która realizowana jest niezależnie od wcześniej wymienionych, a często wręcz bez związku z tamtymi. Dotyczy więc także twórców, których dokonania nie niosą żadnej wartości i nie pełnią żadnej funkcji, czyli sytuacji, „kiedy artyście nie zostało już do ofiarowania swoim współczesnym nic »użytecznego»” – jak zauważył A. Hauser [1970: 69]. Od „artysty jako artysty” oczekuje się zachowań spontanicznych, emocjonalnych i niekonwencjonalnych – czyli odtwarzania i potwierdzania społecznego stereotypu artysty wraz ze wszystkimi jego mitami.

W zawodzie artysty, podobnie jak w innych profesjach, można mieć różne osiągnięcia. Pamiętając o tym, że kariera artystyczna ma cechy specyficzne (wynikające choćby z ról społecznych artysty czy historycznej zmienności jego pozycji społecznej), przyjmijmy jej ogólne rozumienie jako przesuwanie się jednostek z niżej położonych pozycji społecznych ku pozycjom wyżej położonym wraz z efektami tego przesuwania, czyli zajęciem wysokiego i trwałego miejsca w hierarchii pozycji. Do wyznaczników kariery artystycznej zaliczyć należy: zasięg

obiegu i obecności oraz społeczną trwałość wytworów artystycznych, samoocenę (w tym poczucie satysfakcji z sukcesu, a także poczucie bezpieczeństwa egzystencjalnego), zasób społecznego prestiżu tak we własnym środowisku, jak i w szerszych kręgach społecznych, rezonans i poułarność własnej osoby i własnego dorobku (aż do sławy włącznie), swobodę w podejmowaniu decyzji i stopień ich ważkości (co może się też objawić uczestnictwem we władzy lub kontaktami z ludźmi ją posiadającymi), wielkość uzyskiwanych dochodów, styl życia (a w nim głównie charakter konsumpcji).

Osiągnięty stopień kariery jest, oczywiście, warunkowany wcześniej wspomnianymi cechami osobowości charakteryzującymi człowieka twórczego, które jednak muszą być wspierane dodatkowymi czynnikami. I tak, karierze artystycznej służy stymulujące otoczenie społeczno-kulturowe (rozbudzone potrzeby i zainteresowania artystyczne licznych odbiorców, istnienie wielu instytucji systemu artystycznego), uśmiech losu, odpowiednie warunki do pracy, właściwe gospodarowanie siłami twórczymi oraz pomoc innych ludzi – w tym krytyków, marszandów, innych, już uznanych, twórców oraz wpływowych społecznie, ekonomicznie i politycznie odbiorców.

Artyści, niezależnie od tego, czy pracują indywidualnie, czy zespołowo, powiązani są z najważniejszą dla nich grupą odniesienia – czyli z innymi artystami tworzącymi środowiska artystyczne. Za środowiska artystyczne uznajemy (m.in. w oparciu o rozważania S. Spendera, J. Szczepańskiego, A. Wallisa i B. J. Kunickiego) zbiorowości o zróżnicowanej i zazwyczaj nieformalnej strukturze, a także przynależności, powiązane wzajemnymi oddziaływaniami i współzależnościami, posiadające własną ideologię zawodową i ośrodki skupienia.

Forma i charakter środowisk artystycznych zmieniały się historycznie, począwszy od średniowiecznych cechów i bractw artystycznych, poprzez kolonie artystyczne, salony artystyczne i literackie, kawiarnie literacko-artystyczne, aż do grup artystycznych. Swoistą formą istnienia środowisk artystycznych są kręgi pokoleniowe. Wszystkie środowiska artystyczne cechują się wspólną aurą obyczajową, gloryfikowaniem wolnego czasu, zmiennością i płynnością ról, dużą tolerancją

obyczajową – słowem, pragnieniem uwolnienia się od zależności w innych formalnych instytucjach społecznych.

Najważniejsze jest jednak to, że środowiska artystyczne wpływają na pracę twórczą ich członków. Poprzez wymianę poglądów, opinii, ocen, plotek środowiska artystyczne pełnią funkcje inspirujące, kształtujące oraz przyczyniają się do modelowania wartości. Środowiska wpływają też na sytuację psychospołeczną artystów, na hierarchię ich statusów, na wzajemne relacje między nimi, czyli pełnią funkcję modelowania więzi społecznych artystów – co, łącznie z innymi czynnikami, współokreśla warunki życia i działalności twórczej w granicach podsystemu artystycznego.

### III. OBIEG SZTUKI

#### 1. WYODRĘBNIE NIE FORM OBIEGU

Aby wytwór sztuki stał się faktem społecznym, musi opuścić pracownię twórcy i dotrzeć do odbiorców. Oczywiście, jest wiele różnic wynikających z samej materii gatunków artystycznych i używanych w nich środków wyrazu, lecz w zasadzie wykształciły się cztery typowe formy obiegu: klasyczny mecenat, polityka państwa, rynek i sponsoring. Mają one pewne wspólne cechy (np. wszędzie pewną rolę odgrywają pieniądze), przeważają však różnice między innymi, decydujące o ich odmienności. Mecenat, polityka państwa, rynek i sponsoring występują obecnie w różnych proporcjach i wszystkie razem są ważne dla systemu artystycznego. Jeżeli żadna z tych form nie dominuje, obieg sztuki ma harmonijną postać i – można przyjąć – jest najbardziej wydajny. Wtedy właśnie występuje optymalne nasycenie wytworami sztuki, wtedy ich rezonans jest możliwie pełny.

Każda z form obiegu sztuki jest innym sposobem wywoływania zapotrzebowania (czy wręcz zamówienia) na dzieło sztuki oraz twórczej odpowiedzi na owo zapotrzebowanie. Obieg sztuki jest złożonym procesem składającym się z tysięcy pojedynczych aktów, w których jednak zawsze powtarzają się swoiste mechanizmy formułowania zapotrzebowania, odpowiedzi nań oraz gratyfikacji umożliwiającej przejęcie wytworu przez odbiorcę. Wszystko to związane jest z różnymi sytuacjami społecznymi, różnymi rolami i pozycjami społecznymi podmiotów biorących w tym obiegu udział.

Obieg sztuki to nie tylko przechodzenie od twórcy do odbiorcy: to także krążenie dzieł między samymi odbiorcami czy różnymi formami obecności sztuki – o czym dalej.

Obieg sztuki wymaga zawsze pokonania przez wytwór swoistych dystansów. Dzieło musi więc pokonać mniejszy czy większy dystans przestrzenny. Niekiedy jest to zaledwie odległość między sąsiednimi ulicami czy dzielnicami miasta, niekiedy między regionami czy ośrodkami artystycznymi kraju, rzadziej dystans ten wyznaczają granice krajów czy kontynentów. Bardziej interesujący jest dystans społeczny: wytwór sztuki przechodzi wszak od tej kategorii społecznej, którą stanowią artyści, do kategorii odbiorców, która sama w sobie jest nader zróżnicowana społecznie. Ta ostatnia cecha przypomina nam o tym, że dzieło pokonuje owe dystanse społeczne przechodząc od jednego odbiorcy do drugiego (np. od arystokraty do przedsiębiorcy, od rolnika do intelektualisty). Nie są to wcale rzadkie przypadki w obiegu sztuki. Przekraczaniu tych dystansów towarzyszy zaś pokonywanie równoległych dystansów kulturowych, co wiąże się z odmiennymi oczekiwaniami wobec dzieła sztuki, z innym jego odbiorem, z innymi interpretacjami, z innymi funkcjami, które wytwór sztuki pełni, wreszcie związane jest to z innymi formami obecności, które przyjmuje. Nie od rzeczy będzie dodać, iż zawsze wtedy, gdy obieg dotyczy wytworów dawniejszych, towarzyszy mu także pokonywanie dystansów historycznych, które same w sobie obejmują też różnice społeczne czy kulturowe.

Jak się rzekło, w każdej z form obiegu rolę odgrywają pieniądze, choć w nierównym stopniu. Każda z nich jest rodzajem wymiany dóbr, lecz tylko w obiegu rynkowym mamy do czynienia z pełnym ekwiwalentem pieniężnym wytworu sztuki. W innych rolę tę pełnią (komplementarnie lub substytutownie) różne towary czy usługi albo wręcz przymus władzy czy przywileje przez nią rozdawane.

Akcentując cztery różne formy obiegu sztuki, pominęliśmy w rozważaniach ważne skądinąd zagadnienie społecznej różnorodności obiegów sztuki – np. obiegu elitarnego, obiegu popularnego (czy związanego z kulturą masową), obiegu ograniczonego kulturą regionu

czy narodu, obiegu zamkniętego w różnych subkulturach itd. Ich pominięcie ma pewne uzasadnienie w fakcie zamazywania się rozdziających je granic oraz tendencji do tworzenia jednego, uniwersalnego obiegu sztuki, co nie jest jednak równoznaczne z bagatelizowaniem rysujących się między nimi odmienności.

Zakończyć należy tym, że dyskusyjna może być historyczna kolejność wyłaniania się mecenatu i polityki państwa jako form obiegu kultury. Oczywiście, rzeczowe historyczne dane, a także kulturowe efekty, mamy najpierw odnośnie do polityki dawnych państw imperialnych. Wiemy jednak, że państwo jest stosunkowo późną postacią życia społeczno-politycznego, a byłaby nieprawdą hipoteza, że w epokach przedpaństwowych nie istniał obieg sztuki. Świadczą o tym choćby dane z antropologicznych badań (np. R. Firtha, D. Frasera czy B. Malinowskiego) społeczności przedpiśmiennych i przedpaństwowych, w których, oczywiście, istnieli twórcy i nabywcy wytworów sztuki. Trudno byłoby ów obieg nazwać rynkiem, skoro często nie posługiwano się tam pieniędzmi, z tego choćby powodu, że ich nie znano. Była to jednak jakaś wymiana dóbr czy usług, istniała wzajemna znajomość partnerów wymiany, miały zastosowanie prywatne kryteria ocen i wyboru, miało miejsce respektowanie kanonu kulturowego. Słowem, ta forma obiegu ma więcej wspólnego z mecenatem niż z innymi jej postaciami, choć twierdząc tak, mam świadomość pewnego językowego (a może i częściowo merytorycznego) nadużycia. Te uwagi były potrzebne jedynie do tego, żeby usprawiedliwić przyjętą tu kolejność charakterystyki form obiegu sztuki.

## 2. MECENAT

Jak wiadomo, samo określenie „mecenas” zawdzięczamy imieniu własnemu rzymskiego polityka żyjącego w I wieku p.n.e. – Caiusa Ciliusza Maecenasa – który był protektorem ówczesnych poetów (m.in. Horacego i Wergiliusza). Współcześnie słowa „mecenas” i „mecenat” używane są w różnorodnych znaczeniach, zawsze jednak w kontekście faktów pomocy materialnej dla artystów, jakiegoś ich wspierania,

opieki nad twórczością itp. Często te konwencje znaczeniowe są nader nieprecyzyjne.

Przyjmuję, że mecenat polega przede wszystkim na dominującej roli prywatnego nabywcy (niezależnie od tego, kto nim jest: możnowładca, kardynał, opat czy doża – przedstawiciel gminy miejskiej). Prywatne kryteria ocen, własne ryzyko, osobisty i swobodny wybór twórcy, indywidualna akceptacja zamówionego wytworu sztuki stanowią o specyfice tej formy obiegu. Cechom tym towarzyszy inna jeszcze: wydawanie na ów cel przez nabywcę własnych pieniędzy. Nadto, w mecenacie mamy zazwyczaj do czynienia z zamówieniem (zleceniem), w którym określa się, niekiedy dość precyzyjnie, oczekiwania wobec zamawianego obiektu. I tak, Georges Duby [1986: 233], charakteryzując czternastowieczny mecenat, pisze: „wszystkie ważne dzieła powstawały [...] na zamówienie, każdy artysta podporządkowany był ściśle życzeniom swego klienta, żeby nie rzec pana. Więzy powstawały w dwojaki sposób. Przez zawarcie formalnej umowy u notariusza opiekującej na konkretne dzieło. Takie dwustronne zobowiązanie określało nie tylko cenę i termin wykonania, lecz także, i przede wszystkim, ogólną treść dzieła, jego kompozycję, wybór kolorów, układ postaci, ich wygląd i gesty. To był jeden sposób; drugim było wcielenie artysty na pewien czas do służby mecenasa i wówczas wyobcowanie stawało się głębsze, a w każdym razie bardziej długotrwałe. Artysta oddawał się na usługi mecenasa, zamieszkiwał w jego domu, był na całkowitym jego utrzymaniu, w najlepszym razie miał przypisany sobie jakiś urząd dworski i otrzymywał wówczas zapłatę”. Często zresztą oczekiwania zamawiającego mecenasa były kulturowo wyrażone poprzez konwencje epoki, stosowane przez danego mistrza kanony wykonawcze czy cechy zwyczajowo przypisywane zamawianemu obiektowi (np. obrazowi wotywnemu). W czasach klasycznego mecenatu takie zobowiązania artystyczne twórcy były pewnie zrozumiałe same przez się. Jednak później – a szczególnie w XX wieku – odczuwano je jako znaczny dyskomfort. B. Kopczyński tak charakteryzuje to zjawisko w swych wspomnieniach z początku XX stulecia, dotyczących wykonania jakiegoś zlecenia na malowidło kościelne: „władze

kościelne miały całkowity wpływ na rodzaj rozwiązania kompozycyjnego. [...] Muszę dodać, że komplikowała jeszcze moją pracę i ta okoliczność, że w takich wypadkach mają dużo do powiedzenia i kolatorzy kościoła. Każdy z nich pragnął przeforsować swój punkt widzenia na piękno i na konieczność uwiecznienia takich a takich świętych”.

W mecenacie prawie zawsze stroną inicjującą – nie tylko wykonanie dzieła, ale i samą transakcję – był nabywca. Pozycja społeczna (a zazwyczaj i materialna) odbiorcy dominuje tutaj wyraźnie nad pozycją społeczną (i materialną) artysty. Nierzadko w klasycznym mecenacie cenę za wykonane dzieło określał nie twórca, lecz arbitralnie decydował o niej nabywca, który w ten sposób – pośrednio – dawał świadectwo swej pozycji. Przykładem niech będzie następujący opis zamieszczony w *Żywotach* Giorgia Vasariego: „W Bolonii wykonał Tyccjan piękny portret jego Cesarskiej Mości, w pełnej zbroi, który cesarzowi tak bardzo przypadł do gustu, że polecił mu wypłacić tysiąc skudów”. Jeszcze na początku XIX wieku (ok. 1818 r.) polski malarz, Wojciech K. Stattler, pisał: „Hrabina Rzewuska [...] mię hojnie złotem nagrodziła”. W 1867 roku cesarz Francji zakupił od Artura Grottgera cykl *Wojna* za 8 tysięcy franków, przy czym sam nabywca określił wielkość tej sumy. Podobne przypadki dotyczyły malarzy nadwornych (np. Wojciecha Kossaka) jeszcze na przełomie XIX i XX wieku. Ten mechanizm określania ceny przez nabywcę zarówno miał podkreślać różnice społeczne między nim artystą, jak i przypominać o tym, kto jest protektorem, a kto korzystającym z pomocy. Targować się o cenę można było później: w warunkach rynkowych.

Jasne jest więc, że klasyczny mecenat był formą nader adekwatną do feudalnych stosunków społecznych, co wcale nie oznacza, że zakończył on swe funkcjonowanie wraz z nimi. Jak zauważył Arnold Hauser [1974, t. 2: 43-44], klasyczny mecenat związany był z arystokratyzmem i kulturą arystokracji, jej stylem życia i etosem. Dodać można, że arystokratyczny mecenat był w ówczesnych warunkach optymalną formą obiegu sztuki. Król Francji Franciszek I miał powiedzieć, w połowie XVI wieku, do Benvenuto Celliniego: „nie wiem, kto czuje większą radość: czy książę, który znalazł człowieka wedle serca swego, czy

artysta, który znalazł księcia, dającego mu wszystkie środki, by mógł wykonać swe wielkie artystyczne plany” [cyt. za: *Benvenuta Celliniego żywot własny*]. I w innym miejscu: „Dziwne to jednak, Benvenuto, iż wy, artyści, choć jesteście tak zdolni, nie możecie zrozumieć, że tylko nam zawdzięczacie objawienie swej sztuki; bo wielkość swoją możecie okazać tylko dzięki sposobności, którą my wam dajemy”.

Mecenat bowiem to całość złożona z interesu prywatnego twórcy i nabywcy, interesu publicznego, objawiającego się w istnieniu warunków tworzenia i obiegu sztuki, wreszcie swoistego dobrodziejstwa i przykładu wtórnego podziału dochodu.

Szczególną postać przyjął mecenat wobec pisarzy, jako że tutaj pomoc finansowa polegała nie tyle na zakupie dzieł, ile na fundowaniu rent, beneficjów, synekur, których wartość wcale nie musiała być proporcjonalna do literackiej wartości utworów ani do ich czytelniczej atrakcyjności. Ów prywatny mecenat literacki od II połowy XVIII wieku zaczął być zastępowany rynkiem: subskrypcjami wydawniczymi, zleceniami tłumaczeń czy popularnych opracowań, streszczeniami itp., co było rodzajem swoistej pracy dniówkowej, często bardzo wyczerpującej, choć może mniej upokarzającej niż zależność od mecenasa. O skali zmian niech świadczą dane przywołane przez R. Escarpita [1977: 17 i 130]: otóż w połowie XVII wieku we Francji około 300-400 pisarzy utrzymywało się dzięki prywatnemu mecenatowi (w tym blisko stu z nich miało dotacje z kasy królewskiej), podczas gdy sto lat później w Anglii większość pisarzy (w tym poetów) utrzymywała się z tytułu swej działalności wydawniczej – była zależna nie od mecenasu, lecz od publiczności i rynku.

Arystokratyczna tradycja mecenatu, choć uległa znaczącemu ograniczeniu w warunkach rozwoju szerokiej mieszczańskiej publiczności i anonimowego obiegu rynkowego, nigdy nie została całkowicie zarzucona. Np. w Polsce jeszcze w ubiegłym stuleciu mecenat ziemiaństwa (skądinąd dość rzadki) polegał na utrzymywaniu przez wiele miesięcy, a często i lat, rezydujących na dworze artystów. Nawet w społeczeństwie, w którym rozwinięty był rynek sztuki – we Francji drugiej połowy XIX wieku – żywe były wśród twórców takie pragnienia,

z jakich wybitny skądinąd malarz Camille Pissaro zwierzał się w 1886 roku, w liście do syna: „pragnę jednego tylko: znaleźć człowieka na tyle wierzącego w mój talent, by zapewnił mi oraz moim najbliższym środki utrzymania”. Byłoby jednak nieprawdą twierdzenie, iż w ubiegłym i obecnym stuleciu mamy do czynienia wyłącznie z mecenatem arystokratycznym. Wiele świadectw mówi o tym, jak bardzo rozwinięty był mecenat burżuazji.

Nie wiemy, czy każdemu przypadkowi opiekuńczej działalności wobec artysty towarzyszyła hojność, delikatność i dyskrecja mecenasa. Często mogło tak być, ale zapewne bywało również inaczej: mecenatowi towarzyszyły też akty upokorzeń, poniżeń. Stąd marzeniem artystów było uniknięcie tego rodzaju sytuacji. Znakomitym rozwiązaniem był mecenat prywatny, lecz anonimowy, czy zbiorowy – np. zakupy i stypendia różnych towarzystw sztuk pięknych, które w niemal każdym większym mieście europejskim powstawały od połowy XIX wieku. Lecz i tak wielu artystów pewnie marzyło o tym, o czym pisał, niezbyt licząc się z realiami, Vincent van Gogh w liście do brata, w 1888 roku: „Byłoby jednak najlepiej, gdyby artyści się zjednoczyli, oddali swoje obrazy związkowi i dzielili się dochodami ze sprzedaży, tak by związek gwarantował możliwość egzystencji i pracy każdemu ze swoich członków”. Jak wykazała późniejsza praktyka związkowa w krajach realnego socjalizmu, dochody członków związku wykazywały wielkie dysproporcje i sytuacja daleka była od sielanki. Wielu artystów, począwszy od XIX wieku, próbowało też swoistego automecenatu podejmując drugi zawód, co – jak zauważył R. Escarpit [1977: 135] – uwalniało twórcę od niedogodności płynących zarówno ze strony mecenatu, jak i rynku, lecz jednocześnie pozbawiało go swoistych impulsów twórczych, które mecenat i rynek wzbudzały.

Mecenat wpływa na zachowawczość kultury, jest czynnikiem konserwującym ją. I wynika to prawdopodobnie z wielu przyczyn. Jedną z nich jest fakt, iż to zamożniejsze warstwy społeczeństwa zajmują się mecenatem, a są one mało zainteresowane zmianą społeczną. Nadto, skłonne są płacić za to, co spełnia wymogi kanonu kulturowego. Jak wcześniej stwierdziliśmy – w samej istocie zamówienia artystycznego

zawierało się oczekiwanie realizacji tego kanonu. Mecenat petryfikował system artystyczny i, oczywiście, artyści, którzy z niego korzystali, robili wszystko, aby do tego systemu się dostosować. Prawdą jest, że zamożne warstwy zmieniają się pod wpływem rewolucji czy innych wstrząsów społecznych, a co za tym idzie, zmieniają się ich oczekiwania artystyczne, gusta i kryteria ocen. Ale tylko do pewnego stopnia, o czym świadczą przykłady społeczeństw porewolucyjnych i ich „empirycznych” upodobań.

Mecenat, który przez wieki zapewniał warunki do uprawiania twórczości, przyczyniał się do obecności dzieł sztuki, do ich rezonansu, stopniowo zastępowany był rynkowym obiegiem sztuki – co narastało równoległe z pojawianiem się nowych odbiorców: mieszczaństwa i upowszechnianiem się gospodarki rynkowej w innych sferach.

Dzisiaj, gdy niełatwo odróżnić mecenasa od sponsora, należy podkreślić, iż tego pierwszego cechuje ciągłość działania oraz brak dążenia do rozgłosu publicznego, a nawet anonimowość.

### 3. POLITYKA PAŃSTWA

Nader trudno scharakteryzować różnorodne przejawy polityki państw względem kultury. Wszak trzeba tu uwzględnić zarówno starożytne imperia blisko- i dalekowschodnie, rzymski cezaryzm, średniowieczne księstwa i monarchie, państwo kościelne, nowożytne monarchie absolutystyczne, dziewiętnasto- i dwudziestowieczne demokracje, jak i dwudziestowieczne państwa totalitarne. Tak wiele je różni, że mogą nasunąć się wątpliwości co do tego, czy zasadne jest doszukiwanie się w tej różnorodności jakichś wspólnych pierwiastków. Uważam jednak, że takie wspólne cechy istnieją.

Zacząć należy od przypomnienia, że polityka każdego państwa opiera się na przymusie. Może on być mniejszy czy większy, ale nie przestaje być przymusem, któremu służy cały aparat państwa: policja, tajne służby, wojsko, sądy, grzywny i więzienia. Przede wszystkim istotą państwa są ściągane pod przymusem podatki, które następnie arbitralnie są dzielone i wykorzystywane do różnych celów.

Państwo dzieli i wykorzystuje zebrane środki zawsze zgodnie ze swym interesem. Niezależnie od tego, jakie są relacje łączące społeczeństwo i państwo, najważniejszym celem i interesem państwa jest jego trwanie, a raczej trwanie przy władzy tych grup, które tworzą struktury państwa. Do tego celu wykorzystywana jest także kultura ze wszystkimi jej dziedzinami, a w tym sztuka. Państwo istnieje, umacnia się i rozszerza także dzięki wytworom kultury. Tak więc złudzeniem jest jej całkowita wolność, a przynajmniej złudzeniem jest przekonanie o pełnej wolności sztuki trwającej w mariażu z instytucjami państwa. Nie jest przesadą stwierdzenie Charlesa Lalo [1921], że najważniejszy i najbardziej bezsporny wpływ, jaki władza polityczna wywiera na sztukę, polega na jej stosunku do spontanicznego rozwoju sztuki. Każde państwo przeznaczają na sztukę tylko takie środki, które będą wprężone w jego służbę. Wszystko inne może być przez państwo tolerowane, ale – poza budżetem i interesem państwa. I nie jest to tajemnicą. Już w 1750 roku Jan Jakub Rousseau zauważył, że kultura „girlandami kwiatów oplata skuwające ludzi żelazne łańcuchy”. Inna rzecz, że władze państwowe same rzadko o tym przypominają, a jeżeli już, to w odniesieniu do innych państw i nie swoich ideologii.

Polityka państwa cechuje się więc dominującą rolą władzy państwowej (i występujących w jej imieniu i interesie urzędników), anonimowością odbiorców, „dworską” pozycją twórców, przymusem realizowania określonych wartości i tematów, arbitralnością stosowanych ocen i ich kryteriów, manipulowaniem wartościami oraz postawami ludzi.

Częstym uzusem językowym jest określenie „państwowy mecenas”. W przyjętej tu konwencji terminologicznej owo określenie nie jest stosowne, ponieważ uznaliśmy wcześniej, iż mecenas jest działaniem prywatnym, indywidualnym, opartym o osobiste kryteria i gusty, wynikającym z własnych – obojętnie, jakich – motywacji i potrzeb mecenasa, angażującym jedynie własne środki (niezależnie od źródła ich pochodzenia). Nie można więc uznać za mecenas polityki państwa, ta bowiem wynika zawsze z określonej ideologii, z określonego układu sił, z określonego pojmowania interesów, z dążenia do ich umocnienia, zaś

używane środki finansowe nie są prywatnymi, lecz publicznymi środkami, zdobytymi jako podatki z użyciem przymusu państwowego. Trzeba mieć jednak świadomość, że owo rozróżnienie nie jest do końca klarowne. Można bowiem mówić o „mecenacie państwowym” w monarchiach patrymonialnych – szczególnie w monarchiach absolutystycznych, w których środki państwa i środki monarchy w dużym stopniu się pokrywają. Ale to szczególny przypadek.

Polityka państwa względem kultury znajdowała często uzasadnienie, a nawet usprawiedliwienie. I tak, np. marksiści uważali (m.in. J. Plechanow [1950: 213 i nast.]), że wszelka władza polityczna zawsze popiera utylitarne korzyści płynące ze sztuki – czyli popiera akceptację przez sztukę określonego ustroju czy ideologii. Ba, dzieło sztuki pozbawione treści ideologicznej – zdaniem wielu zwolenników tej orientacji – jest w ogóle niemożliwe. I dotyczy to nawet tych dzieł, których twórcy mieli na uwadze wyłącznie ich formę. Do absurdu posunęli to przekonanie ortodoksyjni marksiści – np. E. Fischer [1962: 227], który uważał, że nie artysta, lecz wręcz kolektyw partyjny winien określać to, „co słuszne czy niesłuszne, pożyteczne czy szkodliwe”. W krajach realnego socjalizmu stało się to mniej lub bardziej trwałą praktyką – zresztą przy wyraźnej akceptacji części artystów, także awangardowych (np. w Związku Radzieckim – El Lissitzky, G. Kłucis, A. Rodczenko i in.), a karykaturalną postać przyjęło w okresie tzw. realizmu socjalistycznego.

Mechanizmy, które stosuje państwo w swej polityce kulturalnej, są różnorodne, przy czym cel jest zawsze ten sam: oczekiwanie od twórców gloryfikacji władzy państwowej i jej ideologii, często też osób, które ją reprezentują. Państwa wykorzystują przy tym dwa typowe środki oddziaływania. Jest to, po pierwsze, rozdział środków materialnych, synekur, beneficjów, rent, zapomóg, stypendiów, zleceń itd. wśród tych twórców, którzy są lojalni wobec władzy i skłonni do podporządkowania się wymaganiom państwa. W nowożytnej Europie pierwszym wyraźnym tego przejawem była francuska Académie Royale de Peinture et de Sculpture, która rozpoczęła działalność w 1648 roku, a od roku 1655 jej członkowie otrzymywali stałą subwencję królewską.

W ten sposób – jak zauważył A. Hauser [1974, t. 1: 359-360] – sztuka stała się jednym ze środków zarządzania państwem, gdyż, oczywiście, tak owe subwencje, jak i członkostwo Akademii było warunkowane lojalnością wobec króla, wiązało się z podnoszeniem jego prestiżu, wzmocnieniem świetności monarchy i dworu. Przy okazji Akademia kształtowała kryteria ocen artystycznych, poglądy na sztukę, przyznawała nagrody. Na chwałę Ludwika XIV („Króla Słońce”) pracowali dramaturgowie Moliere i Racine, architekci Le Vau i Mansart, muzycy – jak Lully, malarze – jak Le Brun. Peter Burke [1992] znakomicie uchwycił te działania artystów królewskich, które wzbogacały i gloryfikowały publiczny wizerunek monarchy w setkach portretów upozowanych na Apollina czy Aleksandra Wielkiego, w dziesiątkach gigantycznych konnych pomników, setkach panegirycznych przemówień – co pewnie przypomnieli sobie w XX wieku ministrowie Mussoliniego, Hitlera czy Stalina. Inna rzecz, że rolę pośredników między artystami a władcą pełnią często osoby zaufane – jak np. pani Pompadour na dworze króla Ludwika XV, wykorzystująca ku chwale monarchii różnych twórców, z François Boucherem na czele. Później (od lat trzydziestych XIX w.) taką rolę pełnił Adolphe Thiers, wykorzystujący w celach propagandowych twórczość Eugéne’a Delacroix. Takie układy wpływo- wych politycznie osób i artystów można by odtwarzać w historii każdej epoki i każdego państwa. W skrajnej postaci artysta stawał się wówczas propagandystą. Inna rzecz, że – jak zauważył A. Hauser [1974, t. 2: 48] – tak naprawdę dopiero wraz z tą jego rolą – paradoksalnie – wzrosła pozycja społeczna i materialna artysty, dopiero wtedy zaczęto go tak naprawdę cenić.

Drugim mechanizmem wykorzystywanym na usługach polityki państwa jest cenzura. W nowożytnej Europie istnieje ona od kilku wieków: m.in. począwszy od postanowień soboru trydenckiego (w 1563 r.), poprzez carskie ukazy, hitlerowskie dekrety, tzw. kodeks Hearsta i działalność senatora McCarthy’ego w USA, aż do urzędów cenzury w państwach realnego socjalizmu (np. w Polsce Główny Urząd Kontroli Publikacji i Widowisk wraz z 16 delegaturami terenowymi został zlikwidowany dopiero w kwietniu 1990 r., wcześniej działał w oparciu

o dekret Krajowej Rady Narodowej z 1946 r., co ustawowo określono dopiero w roku 1981). Praktyczna działalność cenzury dotyczyła podejmowanych tematów, słownictwa, nazwisk i wszystkiego, co mogłoby zagrażać faktycznym czy domniemanym interesom władzy państwowej. Skrajną formą działalności cenzorskiej było skazywanie na publiczny niebyt twórców poprzez wykreślanie z publikacji jakichkolwiek wzmianek o ich dziełach czy o ich nazwiskach.

Ambiwalentna jest ocena wpływu państwa na obieg sztuki – czy szerzej – na kulturę w ogóle. Z jednej strony można bowiem obserwować wydatkowanie na sztukę sporych sum z budżetu państwa (jak i z budżetów podległych rządowi instytucji czy przedsiębiorstw), które przecież nie zawsze muszą być zmarnowane, a bywają wykorzystywane na monumentalne przedsięwzięcia artystyczno-propagandowe, których przykłady rozsiane są po całej historii sztuki (a przede wszystkim architektury) – od piramid egipskich, poprzez Akropol, Panteon, Luwr, Prado, Ermitaż, aż do Centrum im. Pompidou. Ze strony drugiej jednak wiele efektów twórczej działalności popieranej przez państwo ma nikły rezonans społeczny oraz mało walorów artystycznych. Już dawno temu (na początku XIX w.) P. L. Courier – głośny francuski pamflecista, w spopularyzowanym przez J.-K. Huysmansa powiedzeniu – stwierdził: „To, do czego państwo zachęca – marnieje, to, co państwo popiera – ginie”. Sztuka lubi żyć własnym życiem – niezależnie od wszystkich oddziaływań, które na nią wpływają. Procesy twórcze są warunkowane wieloma czynnikami, ale często są to uwarunkowania niedostrzegalne, nie przynoszące im szkody. Niestety, wpływy polityczne do takich nie należą, cechują się bowiem bezceremonialnością, a nawet brutalnością – w skrajnych przypadkach z dążeniem do uśmiercenia „niezależnych” artystów włącznie (o czym świadczy choćby przykład pisarza Salmana Rushdiego, na którego władze Iranu wydały wyrok śmierci).

Polityka państw totalitarnych nie tylko nie sprzyjała twórczości, lecz przeciwnie – prowadziła do barbarzyńskiego niszczenia dorobku twórczego. W 1933 roku powołane w Niemczech hitlerowskich Ministerstwo Propagandy i Oświecenia Publicznego zainspirowało wielką

zbiórkę zakazanych książek (w czym ochoczy udział wzięły różne organizacje młodzieżowe), z których część sprzedano za granicę, a część spalono na placu Opery w Berlinie, 10 maja 1933 roku, podczas wielkiego spektaklu propagandowego. Podobnie postąpiono z obrazami. Cztery lata później dokonano weryfikacji 32 niemieckich muzeów, w których skonfiskowano około 16 tysięcy obrazów, grafik i rzeźb. Z części urządzono objazdową szyderczą wystawę tzw. „sztuki zdegenerowanej”, część wywieziono za granicę, resztę demonstracyjnie spalono. Inna rzecz, że prawdopodobnie był to najbardziej skrajny przykład barbarzyństwa względem sztuki w dziejach polityki państwa.

Próbując podsumować główne efekty polityki państwa jako formy obiegu sztuki, trzeba wspomnieć o takich skutkach, jak: serwilizm artystów, ich obawa przed „herezją”, wtrącanie się urzędników państwa w kształt dzieła, jego temat i przesłanie. To ostatnie mogło się przyczyniać do tego, że „sztuka państwowotwórcza” musiała być zazwyczaj optymistyczna, fasadowa i monumentalna, jednoznacznie komunikatywna (w tym akceptująca różne postacie realizmu i klasycyzująca), mało urozmaicona, pozbawiona ironii na rzecz patosu, oparta na określonych zasadach estetycznych i artystycznych. Nie od rzeczy będzie też wspomnieć, że działanie polityki państwa jest wyjątkowo mało efektywne gospodarczo: państwowe instytucje kultury (wydawnictwa, teatry, wytwórnie filmowe itp.) są tak samo ociężałe i zazwyczaj źle prowadzone, jak państwowe przedsiębiorstwa gospodarcze. Państwo dysponuje swymi środkami często w sposób bezceremonialny, pomagając finansowo lojalnym twórcom, przyczynia się do powstawania wytworów niechcianych i nikomu niepotrzebnych. Po 1989 roku okazało się, że państwowa Składnica Księgarska gromadzi miliony egzemplarzy książek, których nikt nie chce kupić po obniżonych cenach, ba, których większości nikt nie chce wziąć za darmo. Były państwowe Biura Wystaw Artystycznych nie mogą się pozbyć, nawet po nader niskich cenach wywoławczych, setek miernych obrazów i grafik zalegających ich magazyny.

W efekcie, często złudzeniem jest przekonanie – na co zwrócił uwagę M. Dufrenne [1976] – że państwo służy sztuce (zakupy, zamówienia,

pensje, stypendia). Jest to swoiste udawanie ze strony państwa, jako że prawda jest zupełnie inna: to sztuka służy państwu.

Trzeba też pamiętać o tym, że wsparcie sfery kultury przez państwo nie powinno być traktowane jako „akt łaskawości” związany z żądaniem lojalności. Przecież do państwa wpływają większe czy mniejsze podatki z tytułu działalności gospodarczej w sferze kultury (wydawnictwa, przemysł rozrywkowy, masmedia itd.). Państwo zarabia także na kulturze i choćby z tego tytułu może w pewnym zakresie finansować sztukę. Środki, którymi dysponuje, są ogromne i wszędzie tam gdzie funkcjonowanie kultury wymaga wielkich i długofalowych nakładów finansowych, nie może zabraknąć jego pomocy. Jeżeli więc można dostrzec i podkreślić ważną rolę państwa wobec kultury, to dotyczy ona wspierania obecności sztuki (bibliotek, muzeów, archiwów itp., oraz wystaw przez nie organizowanych, które często z racji wielkich kosztów nie mogłyby funkcjonować bez tego wsparcia). Bez pomocy państwa nie mogą być też realizowane perspektywiczne inwestycje w sferze kultury, jak monumentalne budowle, oraz – przede wszystkim – szkolnictwo artystyczne. Tu zresztą można choćby częściowo liczyć na bezinteresowność państwa, które w tej dziedzinie nie może się spodziewać natychmiastowych korzyści politycznych czy ideologicznych.

Nie można jednak oczekiwać jego bezinteresowności przy wspieraniu procesów twórczych i – właśnie – w zakresie obiegu sztuki. Przyjmując rolę pośrednika między twórcą a odbiorcą, państwo zawsze tę rolę wykorzystuje, a przynajmniej przeszkadza w autentycznym obiegu sztuki.

Relacje między kulturą a władzą państwową i jej polityką są znacznie bardziej skomplikowane niż można to było przedstawić w tym zarysie. Pełniejsze ich omówienie odłożymy jednak na inną okazję.

#### 4. RYNEK SZTUKI

Rynek sztuki jest formą powstałą w czasach nowożytnych. Jego skromne początki przypadają na wiek XVI i XVII, jednak wyraźnie uaktywnił się on w następnych stuleciach: począwszy od XVIII wieku,

do współczesności. Stał się wówczas dominującą formą obiegu sztuki [szerzej na ten temat, zob. M. Golka 1991].

Przejawy funkcjonowania rynku sztuki są nader różnorodne: handel obwoźny i obnośny (od XVI do XIX w.), handel uliczny, pośredniczenie agentów (co było objawem zanikania klasycznego mecenatu), galerie (jedną z pierwszych była paryska galeria E. F. Gersainta na początku XVIII w.) i wystawy sprzedażne, aukcje (pierwszy dom aukcyjny – londyński Sotheby – powstał w 1744, zaś jego wielki rywal – Christie – w 1766 r.), wreszcie targi sztuki, które są ważnym składnikiem dwudziestowiecznego rynku sztuki.

Rynek sztuki istnieje wtedy, gdy twórcy pracują na tzw. skład, oczekując potencjalnego klienta osobiście lub poprzez marszanda czy dealera. Twórcy są swoistymi przedsiębiorcami (pojedynczo, zespołowo lub we współpracy z pośrednikami), tworzącymi na własne ryzyko ekonomiczne i artystyczne. O wysokości ceny wytworu sztuki decyduje wolna gra sił rynkowych (gra pomiędzy podażą a popytem), w której, oczywiście, rolę odgrywają też kryteria artystyczne oraz inne czynniki wpływające na zainteresowanie twórczością danego artysty (krytyka sztuki, moda, rytuały). Rynek jest przejawem swobodnego udziału (pod względem artystycznym, ekonomicznym, politycznym, społecznym, prawnym) wszystkich podmiotów, a więc twórców, pośredników i odbiorców, a samo dzieło sztuki przyjmuje po części postać towaru.

Uznając, że dzieło sztuki jest także swoistym towarem, nie twierdzimy, że jest nim wyłącznie, ani nie wyrażamy przekonania, że łatwo zbudować ekonomiczną teorię dzieła sztuki. Jest to o tyle towar, o ile funkcjonuje w obiegu rynkowym, zaspokaja czyjeś potrzeby i ma cenę, która sprawia, że może podlegać wymianie. Dalej rodzą się już wątpliwości, przede wszystkim, w jaki sposób powstaje wartość rynkowa tego specyficznego towaru i jak rodzi się jego cena. Tutaj rozważania teoretyczno-ekonomiczne są niewystarczające, trzeba bowiem wesprzeć je refleksją nad procesami wartościowania sztuki, a te z kolei są nader niejasne i mało rozpoznane. Dość powiedzieć, że nie są przekonujące same w sobie: ani tzw. teoria „towarów rzadkich”

(formułowana m.in. przez D. Ricarda, A. Smitha i F. Hutchesona), ani przypuszczenia K. Marksa, że wartość ta jest zależna od pewnej „wartości dodatkowej”, którą wnosi artysta, ani sugestie (m.in. J. Ruskina), iż wartość dzieła jest wprost proporcjonalna do chęci jego posiadania przez nabywców, ani przypuszczenia (np. G. Sorela czy R. Moulin), że jest zależna od złożoności dzieła, trudności jego wykonania oraz kosztów wytworzenia; nie bierze się też ona tylko z tzw. „kosztów urynkowienia” wytworu sztuki (jak sądzi D. Crane).

Wytwór sztuki jest towarem specyficznym i – prawdopodobnie – nieporównywalnym z innymi towarami. Przyjąć więc należy, że bardzo różne czynniki wpływają na jego wartość rynkową i cenę, a w tym: wspomniane pragnienie posiadania, rzadkość występowania, indywidualność artysty i jego rozgłos, pomysł czy idea tkwiące w dziele, właściwości formalne, temat, przesłanie; nie bez znaczenia są też wszystkie koszty jego wytworzenia, a także koszty towarzyszące wprowadzeniu dzieła w obieg. Nie trzeba dodawać, że wszystkie te czynniki zmieniają się historycznie i są różnie pojmowane w różnych kontekstach społecznych.

Zawsze jednak mamy do czynienia z pewną praktyką prowadzenia owej gry rynkowej, w której ustala się cena. Przyjmijmy, że punktem wyjścia jest propozycja marszanda albo samego twórcy. Co biorą oni pod uwagę, wysuwając taką propozycję? Znaczenie ma pozycja artystyczna, rynkowa czy po prostu rozgłos, popularność danego twórcy, porównanie z cenami dzieł innych twórców oraz cenami na inne dobra, nakład i czas pracy, chęć pozbycia się danej pracy lub brak tej chęci, odczuwane potrzeby materialne, walory handlowe wytworu, jakość wykonania, indywidualny stosunek do klienta, odczuwanie wobec niego sympatii lub jej brak, wyniki notowań aukcyjnych.

Wobec tej propozycji ze strony autora czy pośrednika rodzi się jakaś reakcja odbiorcy (albo już wcześniej tworzy się jakaś postawa wobec dzieła). Oto jej rekonstrukcja:

Wytwory sztuki zaspokajają różne potrzeby – estetyczne, intelektualne, emocjonalne, prestiżu, materialne. Nabywając dzieło sztuki, przeżywa się tym samym różne jego właściwości, zaspokajające te potrzeby,

które nabywca odczuwa, których spełnienia oczekuje. Potrzeby owe są zaspokojone przez wartości, które nabywca w dziele dostrzega. Odpowiedniość, z jaką dzieło te wartości zawiera, „siła”, z jaką je wyraża, rodzaj artykulacji, stosowność momentu itp. stanowią o swoistej „użyteczności” tego wytworu. Różne dzieła mają więc z natury różną użyteczność: przynoszą różne wartości i w różnym stopniu. Poznać użyteczność danego wytworu dla danego nabywcy (czy nabywców) to właśnie poznać jego znaczenie, jego wagę dla tego odbiorcy. I za tę użyteczność nabywca płaci. Nawet wtedy, kiedy nieprecyzyjnie ją sobie uświadamia. Wartości wyrażane przez dzieło sztuki (a także potrzeby, którym odpowiadają) są zazwyczaj trudne do uchwycenia. Każdy odbiorca, każdy nabywca określa je na swój prywatny użytek. Definiuje je gruntownie lub pobieżnie, lecz zazwyczaj w sposób wystarczający do podjęcia decyzji zakupu (czy przynajmniej chęci nabycia) albo rezygnacji z niego. A zatem owa użyteczność jest niemal automatycznie konfrontowana z siłą odczuwania danej potrzeby i przewidywaną możliwością zaspokojenia jej przez dany wytwór, i równolegle przeliczana (emocjonalnie i finansowo) na rynkowy ekwiwalent – czyli cenę wyrażoną w pieniądzu. Tak więc pomiędzy wartościami dzieła (jego użytecznością) a ceną tkwią ukryte i subtelne zależności, które w dużym stopniu odsłania akt zakupu w rynkowym obiegu. Słuszne jest tedy powiedzenie, że dzieło jest tyle warte, ile ktoś chce za nie zapłacić.

Oczywiście, wszystkie podmioty występujące na rynku stosują różne gry rynkowe, by uzyskać korzystny dla siebie rezultat cenowy czy choćby wzrost obrotów. I tak, marszandzi wiążą się kontraktami z artystami, z którymi systematycznie współpracują, przeprowadzają znaczniejsze kampanie promocyjne wybranych artystów, stosują niekiedy swoisty „podział terenów łowieckich”, polegający na specjalizacjach w określonych rodzajach sztuki, epokach czy tendencjach artystycznych; marszandzi ukrywają też nadmiar prac znajdujących się w zapasie na zapleczu galerii, starają się monopolizować obieg prac danego twórcy, wykupują po śmierci artysty wszystkie jego prace, które pozostały w rodzinie, podbijają ceny sfingowanymi notowaniami

aukcyjnymi (co zresztą w niektórych krajach uważane jest za działanie nie tylko naganne, ale wręcz bezprawne), stosują nagłe zwyczajki cen lub – przeciwnie – niespodziewane ich obniżki; bywa też pozorowana niechęć pozbycia się jakiejś pracy, co ma wzmóc pragnienie jej posiadania u zainteresowanego klienta; marzeniem marszandów jest też ulokowanie dzieł z ich galerii w znaczących zbiorach, co, oczywiście, podnosi jej prestiż.

Gry rynkowe artystów są inne. Należą do nich nieustanne zabiegi o zachowanie „nazwiska” – czyli swoistego „znaku firmowego” artysty, wyrażające się stałym dostarczaniem na rynek jedynie tych prac, do których formuły odbiorcy już się przyzwyczaili, co zresztą często prowadzi do samopowielania się twórcy albo wręcz do wystąpienia maniery w jego twórczości. Innym zabiegiem jest tworzenie „pod oczekiwania” klienta, jawne lub domniemane, co, oczywiście, cechuje twórców mniej uznanych. Artyści powstrzymują się też przez jakiś czas od sprzedaży swych prac, aby zwiększyć zainteresowanie nimi; stosują również fikcyjne wyprzedaje rzekomych prywatnych kolekcji ich prac, przekazują swe dzieła (czy deponują) do znanych zbiorów sztuki w celu podniesienia własnego prestiżu; często stosowaną grą rynkową twórców są też ich zabiegi wokół krytyki artystycznej (niezależnie od ich ambiwalentnego do niej stosunku).

Dodać też trzeba, że pewne gry rynkowe stosują również nabywcy (np. organizowanie się kolekcjonerów w celu podniesienia cen na prace interesującego ich artysty, spekulacja wytworami sztuki) oraz krytycy (np. koniunkturalność w wypowiedzianych sądach krytycznych, współpraca z marszandami czy stosowanie swoistej kryptoreklamy wybranych twórców w masmediach).

Gry rynkowe spotykają się z różnymi ocenami – najczęściej negatywnymi – u osób postronnych. Są one jednak niemal codzienną praktyką rynkową i jako takie uważane są przez ludzi związanych z rynkiem sztuki za działania normalne. Tak więc bardziej interesujące jest inne zagadnienie: czy są one skuteczne? Na to pytanie nie sposób jednak odpowiedzieć bez wnikliwych analiz konkretnych przejawów owych gier, a nie jest to możliwe, gdyż są to zazwyczaj działania

niejawne. Potwierdzeniem ich skuteczności jest jednak fakt ich ciągłego stosowania.

Trzeba również pamiętać o tym, że rynek, podobnie jak inne procesy społeczno-gospodarcze, ma swoją dynamikę. Okresy hossy i bessy przeplatają się i tutaj, ale tak samo niełatwo – jak w cyklach gospodarczych – dociec ich przebiegu i uwarunkowań. Hossa to nie tylko wzrost obrotów na rynku sztuki, to także nieproporcjonalny okresowy wzrost cen dzieł sztuki w porównaniu z cenami innych dóbr. Mówiąc o dynamice rynku, trzeba też uwzględnić zaskakujące przypadki wzrostu cen dzieł określonego artysty, co wcale nie musi się łączyć z poprzednimi procesami.

Uwarunkowania dynamiki rynku tkwią przypuszczalnie w ogólnych tendencjach gospodarczych: rynek sztuki jest odbiciem stanu koniunktury w innych sferach. Wpływ wywiera też polityka podatkowa i celna państwa: nagły wzrost cel (czy po prostu ich wprowadzenie) ogranicza międzynarodowy obieg sztuki. Innym czynnikiem wpływającym na rynek są immanentne zjawiska artystyczne: pojawianie się nowych postaw i tendencji w sztuce, które, oczywiście, same też mogą być sztucznie wywoływane przez mechanizmy rynkowe. Zdarzają się jednak i zależności odwrotne, gdy nagły wzrost obrotów jest wynikiem pojawienia się nowych propozycji artystycznych. Jak łatwo się domyślić, dużą rolę odgrywa tu krytyka artystyczna i zjawiska mody – o których wspomnimy dalej. Nie bez znaczenia są też samoistne mechanizmy rynkowe – np. tzw. „przegrzanie koniunktury”, które może przyczynić się do bessy, podobnie jak długotrwała „posucha” w handlu może wywołać stopniowy wzrost obrotów.

Rynkowa forma obiegu sztuki spotykała się zarówno z krytyką, jak i aprobatą. Jak zauważył T. Goban-Klas [1971: 28], artysta w obiegu rynkowym, „uwolniony od znanego mu osobiście mecenasa, stał się z kolei zależny od anonimowej publiczności, która decydowała o jego sytuacji zawodowej i materialnej”. Rynek sztuki krytykowany był też za to, że artysta nie tylko pracuje dla burżuazji, ale także sam rzekomo staje się kapitalistą, myśląc wyłącznie o zysku. Temu wytknięciu towarzyszył zarzut, iż dzieło sztuki zostało zamienione w towar, w którym

artystyczne walory jakoby nie mają znaczenia. Inny zarzut dotyczy tego, o czym już wspomnieliśmy, a mianowicie powstawania manier w twórczości albo – przeciwnie – udziwnień, tylko po to, aby utrzymać lub zdobyć klientów. Krytykuje się również to, że rynek doprowadza do przewagi podaży nad popytem (co jest faktem, lecz niekoniecznie musi on być uznany za zjawisko negatywne), zaś towarzyszyć temu ma osłabienie pozycji społecznej artysty. Sporo zarzutów wobec rynku sztuki dotyczy komercjalizacji oraz rzekomo towarzyszącej jej infantylizacji i nieobecności walorów artystycznych w dziełach będących w obiegu rynkowym. Z komercjalizacją mają być też związane inne niepokojące zjawiska, takie, jak: niechęć do innowacyjności, dominacja treści kulturowych skanonizowanych i powszechnie akceptowanych, nastawienie na szybki zysk, co objawia się w niechęci do inwestycji w sferę sztuki, odchodzenie od „ascezy” do zabawy w ofercie kulturowej.

Komercjalizacja jest rzeczywiście elementem rynku, ale wcale nie musi być elementem dominującym. Jest niepokojąca, gdy patrzy się jednostronnie na rynek sztuki, gdyż wówczas wszystko widziane jest w złych proporcjach. Przede wszystkim należy stwierdzić, że za komercjalizację nie ponosi odpowiedzialności rynek, lecz odbiorcy. To poziom ich zainteresowań i potrzeb przywołuje to wszystko, co jawi się w ofercie rynkowej. Jeżeli potrzeby te są trywialne, to, oczywiście, taka jest też odpowiedź rynku. Jednak bardzo szybko różnicują się same potrzeby, a także rynkowa na nie reakcja. Jeżeli więc rozumieć komercjalizację sztuki jako tendencję do dominacji tych dóbr, które przynoszą duży zysk twórcom i pośrednikom, zysk będący główną pobudką tworzenia i obiegu, to jedynym sposobem jej ograniczenia jest rozbudzenie, zróżnicowanie i wyrafinowanie potrzeb estetycznych odbiorców, a nie walka z rynkiem. Owszem, należy przeciwdziałać komercjalizacji, ale tylko poprzez edukację, przeciwstawianie się wypieraniu z obiegu pewnych wartości mało popularnych, innowacyjność. Trzeba bowiem pamiętać o tym, przed czym przestrzegał E. Panofsky, gdy pisał, że sztuce komercyjnej grozi wprawdzie niebezpieczeństwo zejścia na drogę „prostyucji”, lecz niekomercyjnej – niebezpieczeństwo pozostania w „staropanieństwie”.

Rynkowy obieg sztuki ma wiele walorów, które, jak sądzę, są znacznie istotniejsze niż wcześniej wspomniane jego wady. I tak, uznać trzeba, że rynek jest w ogóle najbardziej efektywną z dotąd znanych form gospodarowania. Rynek sztuki przejawia też szereg innych korzyści. Tak więc do efektów politycznych zaliczyć należy pluralizm treści i idei. Rynek jest najdogodniejszą areną przejawiania się tego pluralizmu, a państwo jedynie winno czuwać, by żadna z grup społecznych ani opcji politycznych go nie zdominowała.

Do efektów ekonomicznych funkcjonowania obiegu rynkowego należy zaliczyć zmniejszenie – w ostatecznym rachunku – kosztów tworzenia i obiegu sztuki, przy jednoczesnym wzroście jej materialnego i technicznego standardu. Zjawiskom tym towarzyszy znaczne ułatwienie i przyspieszenie tempa tego obiegu oraz jego optymalizacja. Trzeba też zauważyć, iż rynek zmniejsza hipokryzję twórców, sprawia bowiem, że za normalne uznaje się ekonomiczne pobudki tworzenia, niezależnie wszak od tego, że istnieje też wiele innych motywów podejmowania twórczości (ekspresja, chęć pozostawienia po sobie czegoś trwałego, odczuwanie nieszczęść, poznanie).

Efekty społeczno-kulturowe rynku to przede wszystkim zmniejszenie liczby wytworów niechcianych, nikomu niepotrzebnych, nie budzących rezonansu społecznego. Sprawnie funkcjonujący rynek, jak czuły sejsmograf, szybko i adekwatnie reaguje na potrzeby kulturowe, wprowadza w obieg tylko to, co jest potrzebne i w takiej mniej więcej ilości, w jakiej może to być wchłonięte przez nabywców. Rynek sprawia więc, że odpowiedni wytwór znajduje odpowiedniego nabywcę, i odwrotnie. Rynek daje wielkie możliwości swobodnego wyboru i swobodnego zaspokojenia potrzeb społecznych. Jednym ze skutków społeczno-kulturowych jego działania jest też przyjęcie dość obiektywnej miary wartości: tyle coś jest warte, ile ktoś zechce za to zapłacić. Jednak najważniejszym efektem społeczno-kulturowym jest różnorodność artystyczna wytworów będących w obiegu. Może sam rynek nie jest bezpośrednio przyczyną tej różnorodności, jednak pośrednie mechanizmy sprzyjają inspiracji, pobudzaniu uwagi, czujności wobec zainteresowań odbiorców. Rynek jest także potwierdzeniem dla

twórcy, iż jego propozycja jest adekwatna do zainteresowań odbiorców, że nie jest wytworem próżności, chorej imaginacji czy po prostu zakłamania. Jest testem, który bezkompromisowo weryfikuje charakter twórczości, poddając ją bezlitosnym aktom społecznego uznania bądź odrzucenia. Oczywiście, nie oznacza to, że nie należy dostrzegać wytworów z założenia niesprzedajnych, eksperymentalnych, nowatorskich. Są one potrzebne do rozwoju sztuki, są też potwierdzeniem ważnej jej cechy: kreatywności.

## 5. SPONSORING

Sponsoring jest stosunkowo nową formą obiegu sztuki i łączy w sobie pewne cechy mecenatu, rynku, a także – cokolwiek by powiedzieć – jest uwarunkowany polityką państwa, np. w kwestii podatków i odpisów od nich. O jego swoistości świadczy (i odróżnia go od mecenatu) to, że głównym motywem działania jest tu reklama (albo kryptoreklama) osoby, instytucji czy produktu spoza systemu artystycznego. Jego niejednoznaczne cechy sprawiają, że nazywany jest nieraz „renesansem mecenatu” [por. K. Fohrbeck 1989].

Jawny sponsoring jest nader skuteczną formą oddziaływania reklamowego. Przede wszystkim dlatego, że odbiorca nie ma poczucia, iż dąży się do wpływu na jego postawy, i – nie czując, że jest manipulowany – nieświadomie ulega określonemu wpływowi. Po drugie, ze sponsoringiem związane są pozytywne skojarzenia, działania sponsora uznawane są za przejaw szlachetności – wszak widz nie orientuje się w tym, jakie są rzeczywiste pobudki sponsorowania (choć pragnienie poprawienia własnego publicznego wizerunku przez firmy jest częstym jego motywem).

Sponsoring powstał dzięki ustawowej możliwości dokonywania odpisów podatkowych (częściej od tzw. podstawy opodatkowania, rzadziej od sumy samego podatku) na cele kulturalne, naukowe, społeczne, dobroczynne. W różnych krajach wielkość dopuszczalnych odpisów jest różna, ale w przypadku wielkich korporacji gospodarczych mogą to być znaczące kwoty – w skali USA czy całej Europy są to sumy

przekraczające (w obu wypadkach) miliard dolarów [M. Zając 1990: 143]. Inna rzecz, że nie mamy na temat wydatkowanych w tym obiegu kwot wiarygodnych danych.

W Stanach Zjednoczonych osoby fizyczne mogą odjąć od podstawy opodatkowania do 20%, zaś spółki do 5% od swych zysków. W Niemczech osoby fizyczne mogą odjąć od swych dochodów do 5%, a spółki do 2% obrotów. We Francji osoby fizyczne mogą uzyskać zniżkę podatków do 3%, spółki do 2%. Ta różnorodność bywa niepokojąca, stąd w 1988 roku, na spotkaniu ministrów kultury w Brukseli, państwa Wspólnoty Europejskiej utworzyły Europejski Sekretariat ds. Promocji Mecenatu Kulturalnego (z siedzibą w Londynie), którego jednym z zadań jest dążenie do ustawowego ujednoczenia warunków sponsorowania.

Wiele znaczących wydarzeń artystycznych było finansowanych dzięki mechanizmom sponsoringu. Wymieńmy, na przykład, wielką wystawę sztuki współczesnej w paryskim Musée des Arts Decoratifs, w 1969 roku, sponsorowaną przez Renaulta, wystawę pt. „Wiek rycerstwa” w londyńskiej Royal Academy of Arts, w 1988 roku, sponsorowaną przez Lloyds Bank, wystawę obrazów Velazqueza w Metropolitan Museum w Nowym Jorku i w Prado w Madrycie, w 1990 roku, sponsorowaną przez Banco Hispano Americano.

Sponsoring to także zakupy dzieł sztuki. Efektem sponsoringu był niebywały wzrost cen dzieł sztuki uznanych dzisiaj za najbardziej pożądane – np. obrazów van Gogha, kupowanych przez japońskie korporacje gospodarcze pod koniec lat osiemdziesiątych. W 1987 roku Japończycy zapłacili za jego *Stoneczniki* 39 mln dolarów, dwa lata później za *Portret doktora Gachet* – najwyższą notowaną dotąd za dzieło sztuki cenę: 80 mln dolarów.

Są też inne formy sponsorowania: np. zakupy drobnych wytworów sztuki jako prezentu dla klientów firmy, obdarowywanie niezbędnymi materiałami, np. farbami – malarzy, rzeźbiarzy – przez huty czy zakłady metalurgiczne, kosmetykami – teatrów przez firmy kosmetyczne, zatrudnianie na fikcyjnych stanowiskach czy synekurach, wspieranie lokalnych artystów i lokalnej publiczności przez umiejscowione

w danym środowisku zakłady produkcyjne (np. we Francji aż 47% działań sponsoringowych prowadzonych jest na szczeblu lokalnym [M. Zając 1990: 144]), kupno obrazów z przyrzeczeniem podarowania ich państwu, także przedsięwzięcia kulturalne podejmowane przez przedsiębiorstwa itp. Dość powiedzieć, że w ostatniej dekadzie XX wieku żadna większa wystawa i żaden większy zakup dzieła sztuki nie mógł się obyć bez udziału (czy częściej – mniejszego lub większego współudziału) sponsora. W XXI stuleciu te tendencje pewnie się nasila. Na razie stanowią jednak niewielki margines ogólnonarodowych wydatków na kulturę – np. w Niemczech ocenia się je na 0,2-0,5% [por. F. O. Hofecker 1993: 13 i 17]. Przypominam jednak, że w rzeczywistości nie mamy o wielkości tych wydatków wiarygodnych danych.

Można zastanawiać się, dlaczego ta forma obiegu jest wciąż mało znacząca w makroskali. Podaje się [por. F. O. Hofecker 1993: 10], że ulgi podatkowe są stosunkowo nikłą motywacją. Główne powody odmowy sponsoringu to kłopoty gospodarcze firm, brak zainteresowań artystycznych u właścicieli, akcjonariuszy i menedżerów przedsiębiorstw, brak przewidywalnych korzyści, brak okazji.

I tu pora przytoczyć negatywne cechy sponsoringu. Przede wszystkim, jest to działanie uważane za podwójnie nieuczciwe. Postronna osoba nie ma wszak świadomości tego, że jest poddawana działaniom reklamowym czy kryptoreklamowym, które – jak wiadomo – winny być zawsze wyraźnie oddzielone od wszelkich innych informacji i przesłań, aby odbiorca nie był ubezwłasnowolniony. W przypadku sponsoringu widz jest w dużym stopniu bezbronny, nie ma bowiem niezbędnego dystansu wobec tego mechanizmu ani nie zna faktycznych motywów działania sponsora: postrzega go korzystnie, niezależnie od prawdziwych motywacji wydawania przez tamtego pieniędzy. Sponsoring jest też krytykowany za niejasność rozrachunku kosztów. W innych formach reklamy reguły są wyraźniejsze, tutaj nigdy do końca nie wiadomo, kto i za co płaci, kto i ile zarobił.

Zarzuca się niekiedy sponsoringowi, że sprzyja finansowaniu jedynie tego, co zapewnia rozgłos, a więc wydarzeń artystycznych pierwszoplanowych, znanych, natomiast to wszystko, co nowe,

eksperymentatorskie, nie znajduje wsparcia w tym systemie obiegu. Nadto, powszechna jest obawa, że ten sposób obiegu jest niepewny, że nie zawsze można na niego liczyć, mimo wcześniejszych ustaleń. Zarzuca się wreszcie, że ta forma obiegu funkcjonuje głównie w oparciu o osobiste kontakty. Stąd w ustawodawstwach wielu krajów premiuje się (przez wzrost ulg podatkowych) te działania sponsorów, które są trwałe i systematyczne.

Dość często sponsorowaniem zajmują się firmy, reklama produktów których jest albo niedopuszczalna, albo ograniczona (np. tytoniu, alkoholu, pism pornograficznych, loterii i gier hazardowych).

Najwięcej wątpliwości budzi sponsoring stosowany w środkach masowego przekazu, szczególnie w środkach publicznych. Nawet wtedy, gdy określone są pewne reguły gry (np. ustalenie, że sponsor finansuje jedynie przygotowanie programu, że jego nazwisko czy nazwa firmy podawane są tylko na początku i na końcu programu, jak i to, że nie mogą być sponsorowane informacyjne i publicystyczne audycje o tematyce społecznej i politycznej).

Tak więc sponsoring jest tylko wtedy w pełni wiarygodny, gdy jest anonimowy, albo gdy kwoty odpisywane od podatku przelewane są na konto odrębnej i niezależnej fundacji, która samodzielnie finansuje działalność artystyczną, wystawienniczą, edytorską.

Błędne byłoby jednak podejrzliwe przypuszczenie, że sponsoring ma źródła wyłącznie w niskich pobudkach i wynika z ukrytych merkantylnych celów. Sponsoring jest skutkiem rozsądnego uznania, że wiedza i onnipotencja państwa winny ulec ograniczeniu na rzecz tych, którzy płacą podatki: podmiotów gospodarczych i prywatnych podatników. Sponsoring bierze się z przekonania, że zaakceptowanie przez tych ostatnio wymienionych sposobu wydatkowania pieniędzy, z założenia publicznych, może być bardziej sensowne i celowe niż taka akceptacja urzędników państwa. Oczywiście, wszędzie jest to tylko możliwość w pewnych granicach: państwo i tak samoistnie gospodaruje lwią częścią podatków. Może też ono swoiście sterować sponsoringiem (np. we Włoszech istnieje tendencja do popierania przez państwo tych sponsorów, którzy łożą na konserwację zabytków, we Francji państwo

sprzyja tym, którzy łożą na kinematografię). Sposób traktowania warunków sponsoringu przez państwo jest kluczem do zrozumienia jego prawdziwych intencji względem kultury. I np. tam gdzie z budżetu państwa niewiele się na nią łoży (jak np. w Japonii, gdzie z tego budżetu przeznaczana się na nią pięciokrotnie mniej niż np. we Francji czy Włoszech [por. J. Muñoz 1991: 17]), obieg sztuki funkcjonuje znakomicie, właśnie dzięki sponsoringowi. Zawsze też sponsoring przyczynia się do pluralizmu w obiegu sztuki.

## 6. KRYTYKA ARTYSTYCZNA; KONKURSY I NAGRODY

Kiedy w połowie XVI wieku Vasari wydał swoje *Żywoty najślawniejszych malarzy, rzeźbiarzy i architektów*, których znaczna część dotyczyła artystów mu współczesnych, narodziła się nie tylko nowożytna historiografia sztuki, lecz i nowożytna krytyka artystyczna. Od tamtego czasu napisano tysiące informacji, recenzji, esejów krytycznych, rozpraw, wstępów do katalogów wystaw, monografii poświęconych poszczególnym dziełom, artystom czy ich grupom.

Jakie funkcje pełni krytyka artystyczna? Nie wnikając tu w znaczeniowe różnice między funkcjami, zadaniami, celami czy rolami, trzeba stwierdzić, że owe funkcje muszą być wyodrębnione w zależności od poziomu analizy. I tak, wydzielamy:

### *A. Funkcje krytyki pełnione na rzecz całego systemu społeczno-kulturowego*

Mamy tutaj na myśli to działanie krytyki, które doprowadza do wyjaśnienia związku sztuki z kulturą i życiem społecznym, z potrzebami społecznymi, z głównymi wartościami obecnymi w danej kulturze. Nadto, funkcja ta polega na ukazaniu sztuki jako dziedziny kultury. Jest to też swoiste wprowadzenie sztuki do świadomości społecznej. Przejawem tej najwyższej funkcji jest także odślonięcie ludzkiej egzystencji i ludzkich problemów odbitych w sztuce (B. Croce napisał w *Zarysie estetyki*, że „krytyka sztuki [...] staje się zarazem krytyką życia”). Nie bez znaczenia jest działanie krytyki na rzecz dopasowania „języka

sztuki” do „języka epoki” i ukazanie zależności między nimi. Krytyka wpływa na społeczne odczytanie sztuki. Ukazuje ona tedy miejsce dzieła w życiu społecznym oraz w czasie: jego związki z przeszłością i potencjalny wpływ na przyszłość. Krytyka ta w jakiś sposób wpływa z historii i tworzy historię. Trafnie więc napisał Cyprian Kamil Norwid w liście do J. B. Wagnera, w 1881 roku, że „Zadaniem krytyki jest wszystko postawić na właściwym miejscu [...] pozostawiając resztę światłu i czasowi – nic więcej”.

*B. Funkcje krytyki na rzecz systemu artystycznego, a przede wszystkim na rzecz obiegu sztuki*

Krytyka określa dany wytwór jako wytwór sztuki lub – pozbawia go tej właściwości. Wprowadza ów wytwór w obieg lub – wytrąca go z tego obiegu albo uniemożliwia mu wejście weń. Krytyka dokonuje hierarchizacji dzieł (a przynajmniej usiłuje to uczynić), jedne gloryfikując, inne potępiając, i jeżeli głosy wielu krytyków się pokrywają, to taki też jest jej sumaryczny efekt. Dokonuje ona nie tylko hierarchizacji dzieł współczesnych, lecz przyczynia się również do zapominania o pewnych wytworach z przeszłości na rzecz powstałych aktualnie, wraz z nieustanną próbą wprowadzenia ich do kanonicznego zestawu (oczywiście, zawsze mniej lub bardziej tymczasowego). Tak więc funkcja krytyki na tym poziomie analizy polega na ukazywaniu społecznych funkcji dzieła i – w przypadku powodzenia – na nadaniu mu rezonansu społecznego. Na tym poziomie oddziałuje ona nie tylko na odbiorców, lecz – może przede wszystkim – na pośredników: marszandów, wydawców, menedżerów itp., których zadaniem jest właśnie wprowadzenie dzieł w obieg. Krytyka dokonuje za nich pewnej selekcji. Jak zauważył Marian Płachecki [1982: 167 i nast.], krytyka bierze udział w „regulowaniu produkcji, dystrybucji i konsumpcji” sztuki poprzez wymianę informacji, wytwarzanie, upowszechnianie i uplastycznianie komunikacyjno-artystycznego consensusu, przez określanie kryteriów, upowszechnianie sprawności odbioru, dostarczanie wiedzy itp. Słowem, „Pisać o sztuce [...], jest to nie pisać o sztuce, ale objawić ją”; tak więc krytyk bezpośrednio dla sztuki nic nie jest w stanie

uczynić, „jeno przez sprawienie publiczności” – że znowu przywołam wypowiedzi Norwida. I w tym momencie pora przejść na niższe piętro analizy oddziaływania krytyki.

### *C. Funkcje krytyki wobec odbiorców sztuki*

Krytyka pełni wobec odbiorców swoiste funkcje pedagogiczne. Kształtuje postawy odbiorców wobec wytworów sztuki, pomaga w dokonywaniu przez nich wyborów i odrzuceń, pomaga w uznaniu czegoś za interesujące lub błahe, swoje lub obce. Krytyka przywołuje odbiorcy dzieło, jego kontekst oraz jego twórcę. Wywołuje w nim doznania, których odbiorca sam by nie osiągnął albo osiągnął z trudem; krytyka wywołuje przede wszystkim odczucia zadowolenia. Tak więc owemu edukacyjnemu oświecaniu odbiorcy towarzyszy sekundowanie mu, swoiste instruowanie, co jest w efekcie – jak zauważył R. W. Stallman [1983: 402] – stwarzaniem tego odbiorcy poprzez żmudne często tłumaczenie mu utworu. Rację miał więc Paul Valery, gdy pisał w *Zagadnieniu poezji*, że główny cel krytyki polega na przekonaniu ludzi, aby zechcieli lubić to, czego nie lubią, lub przestali lubić to, co lubią. A że to działanie, choć trudne do zrealizowania, bywa jednak skuteczne, wie niejeden krytyk i niejeden twórca. Witold Gombrowicz tak pisał na ten temat w liście do Jerzego Giedroycia, w 1953 roku: „jeśli [...] urabia się sąd, że jakieś dzieło jest wybitne, to sąd ów – słuszny czy niesłuszny – jest takim samym faktem, jak np. przejechanie kogoś przez samochód”.

### *D. Funkcje krytyki wobec artystów*

Krytyka czuwa na całą tworzącą się sztuką, a więc z natury rzeczy wnikliwie przygląda się twórcom. Waloryzując dzieła, waloryzuje też, co jest zrozumiałe, ich autorów. Dążąc do ulepszenia dzieła, sugeruje rozwiązania, które twórca może wykorzystać w dalszej pracy, albo może je wykorzystać inny twórca. Krytyka wywiera wpływ na artystów, choć oni sami nie tylko nie przyznają się do tego, ale bardzo często odnoszą się do krytyki z pogardą czy choćby pobłażaniem. Inna rzecz, że ich stosunek do niej jest ambiwalentny: z jednej strony

wyrażają wobec niej rozczarowanie i niechęć, a z drugiej pragnienie, aby nie zniknąć z pola jej zainteresowań. Z tego ostatniego pragnienia wyrasta wręcz swoista hipertrofia funkcji krytyki wobec artysty. Staje się ona dla artysty siłą, z którą liczy się on bardziej niż z publicznością i odbiorcami. A w istocie krytyka może być dla twórcy tylko przybliżeniem odbiorcy, jego zastępczą postacią. Wskazuje ona artyście zewnętrzne skutki jego intymnej wszak pracy twórczej, choć pewnie przesadą było stwierdzenie Stanisława Witkiewicza, że krytyk to „sumienie artysty”.

#### *E. Funkcje krytyki wobec krytyków*

Byłoby niesłuszne skrywanie tych funkcji, które krytyka pełni wobec samych krytyków. Pomijając fakt, że jest przejawem działalności zawodowej (a więc i źródłem utrzymania), krytyka może przecież być również przejawem satysfakcji poznawczej dla piszącego o sztuce. „Krytyk to ktoś taki, kto opowiada przygody swej duszy wśród arcydzieł” – miał napisać Anatol France. I niezależnie od pewnej przesady, jest w tym stwierdzeniu sporo prawdy. Krytyka uchodzi często za zastępcze działanie artystyczne, i to stwierdzenie nie jest pozbawione sensu. Jest ona bowiem ujawnieniem się „tęsknoty poezjotwórczej” – jak to określił Karol Irzykowski w *Słowie i czynie*. Ale nie musi być – dodawał w *Słoniu wśród porcelany* – przejawem samodegradacji. Krytyk pragnie uczestniczyć w „kuźni myśli i problemów” na swój sposób i w przekonaniu, że choć jego działanie jest mniej głośnie, nie przestaje być równie ważne, jak praca artysty. W sensie społeczno-kulturowym, dziełem sztuki jest wszak samo dzieło i to, co o nim powiedziano.

Środki, którymi posługuje się krytyka, są nader różnorodne i – zauważmy – sprzeczne pozostają stanowiska poszczególnych krytyków co do ich zasadności. Pomiędzy tymi środkami znajdujemy różnicowanie, klasyfikowanie, selekcjonowanie dzieł, ich wartościowanie, odczytywanie (pojmowanie ich językowej natury), interpretowanie (czyli odkrywanie ich sensu, przesłań, wymowy czy ideologii). Towarzyszy temu rodzaj objaśniania, a więc przekładania z jednego języka

– właśnie artystycznego, na inny – dyskursywny, bardziej precyzyjny, niemal ścisły w porównaniu z językiem utworu artystycznego.

Krytyka bywa swoistą teorią dzieła, wynikającą z przyjęcia jakiejś filozoficznej perspektywy sztuki i „życia”, choć przecież jest niekiedy określana jako zastosowanie estetyki w praktyce. Inna rzecz, że proces tłumaczenia sztuki z jednego języka na inny budzi wątpliwości co do jego skuteczności: czy możliwy jest taki przekład, czy wytworu sztuki nie pozbawia się w ten sposób jakichś istotnych właściwości? I wiele jest w tym zastrzeżeniu racji, stąd sugestie, żeby w krytyce pozostawać w sferze metafor, poezji, żeby była ona podobna do działania artystycznego (już dawno temu, bo w 1846 r., Charles Baudelaire pisał: „sonet czy elegia może być najlepszą recenzją z obrazu”). Nawet jeżeli nie cała krytyka tak postępuje, to przecież należy pamiętać, że nigdy nie jest ona nauką (o czym przypomniał Roland Barthes). Bada ona nie tylko to, jak inni wartościują, jakie sensory dostrzegają w dziele: krytyka tworzy, czy współtworzy, te sensory, choć, oczywiście, jest uprawiana w oparciu o wiedzę (krytyk bywa nieraz nader wnikliwym rzeczoznawcą w interesującej go dziedzinie sztuki).

Wiele dyskusji budzi problem subiektywności versus obiektywności sądów wypowiedzianych przez krytyka. Jest to chyba jedna z tych jałowych dyskusji humanistycznych, w których zapomina się o wzajemnym sprzężeniu obu tych postaw. Krytyka wyrasta z subiektywnego spojrzenia, które przecież zawsze warunkowane jest obiektywnymi czynnikami i które z natury rzeczy zmierza do zobiektywizowania się (poprzez fakt opublikowania i pragnienie narzucenia innym własnego sądu). Działanie krytyka rozciąga się więc pomiędzy obu tymi biegunami, dotykając raz jednego, a raz drugiego z nich. Sukcesem kończą się te jego działania, które, wyrastając z odczuć i wrażeń prywatnych, potrafią stać się faktem publicznym przyjętym przez wielu. Krytyk jest to wszak człowiek, „który sprzedał swój apetyt” – jak to określił Karol Irzykowski, niezależnie od tego, że może on niekiedy „sprzedawać swe niezadowolone”, gdy opisuje to, co jest brakiem czy wadą dzieła. Stąd tak istotna jest bezstronność krytyka.

Stwierdziliśmy wyżej, że krytyka to ocenianie, lecz jest ona także określaniem nowych kryteriów oceniania. Krytyk współtworzy i upowszechnia nowe reguły pojmowania, odczytania i intepretowania dzieł – a może też, przy okazji, nowe bodźce ich tworzenia.

Krytyka, niezależnie od tych funkcji, które wyżej zostały określone, budzi też wiele zastrzeżeń i przynosi wiele rozczarowań. Główne zarzuty to brak wnikliwości, pobieżność, brak wyraźnych kryteriów ocen (i wynikający z tego chaos w ocenach i wyborach), niechlujstwo intelektualne, przejawiające się m.in. w nieostrości i wieloznaczności pojęć (tzw. „dymna zasłona żargonu”) albo – przeciwnie – w ich trywialności. Nadto, krytyce zarzuca się albo sądy pozorne, albo wydawanie sądów zbyt ostrych, za które nie ponosi się odpowiedzialności. Niekiedy też poszczególni krytycy rażą nadmiernym przywiązaniem albo do tradycji, albo do nowatorstwa w sztuce. Wytyka się im również koniunkturalizm (zależność od uwarunkowań politycznych, towarzyskich, ekonomicznych czy po prostu od mody), kunktatorstwo (wyczekiwanie z wydaniem sądu) i uprzedzenia („zachwaszczenie uprzedzeniami” – jak to określił kiedyś Stanisław Brzozowski). Zarzuca się też albo „zanurzenie w ideologii” (wg określenia Rolanda Barthesa) jako rodzaj koniunkturalizmu, albo przemilczanie obecności ideologii w dziele, co jest z kolei przejawem asekurantstwa. Inni ganią krytykę za „dyrygencje” pozy (podpowiadanie twórcom jak powinni pisać, malować czy komponować). Częstym zarzutem jest niezgodność krytyków między sobą (co ma dowodzić „zgodności artysty z samym sobą” – jak zauważył Oscar Wilde w *Portrecie Doriana Graya*). I jeszcze jeden zarzut, a przynajmniej wątpliwość: czy krytyka jest władna wydawać sądy i czy potrafi powiedzieć coś sensownego o dziele, wyjaśnić je?

A przecież krytyka istnieje, choć oczywiście, zmienia się wraz ze sztuką, publicznością, mediami. Dzisiaj – w dobie panowania tzw. człowieka zewnątrzsterownego, że przywołam określenie Davida Riesmana – wydaje się ona szczególnie potrzebna. Ludzie nie mają własnych sądów, opinii, przekonań i kryteriów. Oglądają się na to, co myślą, co mówią i co czynią inni – także na to, co mówią i piszą krytycy. Od nich przejmują przekonania i opinie, które potem uznają za własne.

Niezależnie od wspomnianej historycznej zmienności krytyki, pozostaje coś, co można uznać za trwałe pozytywne cechy prawdziwego krytyka, a co tak określił w 1889 roku M.-J. Guyau [1966: 131-132]: „Najpierwszą ze wszystkich jest ta pewna zdolność do sympatii i zmysł społeczny, które posunięte jeszcze dalej i wspomagane przez uzdolnienia twórcze, utożsamiałyby się ze samym twórcą. Aby należyście zrozumieć dzieło sztuki, trzeba się tak dogłębnie przejąć jego naczelną ideą, by móc dotrzeć aż do duszy utworu albo do tego, by mu ją przypisać, tak aby zyskał w naszych oczach prawdziwą indywidualność i stał się niejako drugim życiem, wznoszącym się obok naszego”.

\*

Z krytyką artystyczną częściowo powiązane są, a częściowo pozostają od niej niezależne, NAGRODY I KONKURSY. Powiązanie przejawia się w tym, że krytyka wpływa swymi opiniami na przyznawane nagrody, że sami krytycy nie tylko ferują sądy, ale biorą udział w jury przyznających nagrody i wyróżnienia. Pewna niezależność nagród i konkursów bierze się, oczywiście, z tego, że decydują o nich nie tylko krytycy, ale także inne osoby i inne uwarunkowania: mecenas, sponsorzy, właściciele galerii czy wydawnictw, urzędnicy państwowi, właściciele mediów, publiczność itd.

Nagrody artystyczne bywają rozdawane w walce konkursowej (publicznie otwartej lub ograniczonej do kręgu zaproszonych artystów), a także fundowane (przez miasta, instytucje, władze państwowe czy osoby prywatne) bez ogłoszenia konkursu.

Za jedną z najstarszych uchodzi literacka nagroda (a właściwie laur) miasta Tuluz, która przyznawana jest począwszy od 1324 roku. Jednym z pierwszych konkursów artystycznych był ogłoszony przez kongregację kupiecką we Florencji, w 1401 roku, konkurs na jedną ze scen (próbny) drzwi do baptysterium św. Jana. Brali w nim udział znakomici ówczesni artyści, a wygrał go Wawrzyniec Ghiberti i on odlał drzwi. Konkurs ów, a przede wszystkim jego wynik, uchodzi za początek Renesansu w sztuce nowożytnej.

Współcześnie przyznaje się bardzo wiele nagród i wyróżnień. Podobno w samej tylko Francji istnieje około 1500 nagród literackich, począwszy od najbardziej prestiżowej nagrody Goncourtów i nagrody Akademii Francuskiej, po nagrody, które stanowi kilkanaście butelek wina. W Polsce jeszcze pod koniec lat osiemdziesiątych nagradzano rocznie około 700 twórców (malarzy, pisarzy, aktorów, muzyków i in.). Wymienić tu trzeba przyznawaną co dwa lata, począwszy od 1948 roku (aż do 1988 r., z przerwą na lata 1956-1963), Nagrodę Państwową oraz – przyznawaną na przemian – Nagrodę Ministra Kultury i Sztuki.

Nagrody są nie tylko źródłem satysfakcji ekonomicznej i artystycznej twórcy, nie tylko źródłem prestiżu: są one również impulsem do wzmożonego zainteresowania jego pracami, przyczyną intensyfikowania ich obiegu.

Stosunek artystów do nagród jest ambiwalentny, podobnie jak ich stosunek do krytyki. Nagrodzeni są, oczywiście, usatysfakcjonowani, artyści odrzuceni czy pominięci – rozgoryczeni. Ci drudzy przywołują cały szereg zarzutów wobec zjawiska nagród, które skądinąd nie są pozbawione słuszności. Już w 1853 roku E. Delacroix narzekał, zwracając się w swych *Dziennikach*, na przypadkowość werdyktów, na ich oszukańczość, brak wyraźnych kryteriów stosowanych przy rozdzielaniu nagród, na zjawisko nagród spóźnionych (artysta otrzymuje nagrodę nie za dzieło znakomite, lecz, po pewnym czasie, za dzieło mierniejsze – tylko jako wyraz zadośćuczynienia za wcześniejszy brak nagrody), na trudności z zachowaniem proporcji między nagrodami różnego stopnia i różnej rangi, na niedostrzeżenie jednych artystów a nadmierne preferencje wobec innych. Większość tych zarzutów jest przywoływana w różnych komentarzach po dziś dzień.

Rozgoryczenie artystów (jak np. to wyrażone w 1883 r. przez Marię Baszkircew w jej *Dzienniku*, po nieprzyznaniu jej nagrody na Salonie Wiosennym w Paryżu: „Nie mogę ścierpieć takiej złej woli, takich szachrajstw. Nie rozumiem tej artystyczno-krętańskiej kuchni”) jest często uzasadnione. Przyznawanie nagród bowiem ma nieraz albo coś z loterii, albo jest wynikiem specjalnych zabiegów (nawet wokół tych najważniejszych – jak np. nagroda Nobla).

A przecież, mimo to, nagrody i wyróżnienia pozostają istotnym składnikiem systemu obiegu sztuki. Dla młodych i nieznanymi twórców są szansą uzyskania albo satysfakcji materialnej, albo popularności niezbędnej do publicznego zainteresowania się ich dorobkiem. Po każdej głośnie nagrodzie zwiększa się liczba propozycji wystaw, zakupów, nagrań, wydań książek, wznowień itp. Jest to jednak tylko jeden z elementów obiegu sztuki i jego działanie nie może być demonizowane.

Tym bardziej że w drugiej połowie XX wieku coraz większą rolę zaczęły odgrywać różnego rodzaju plebiscyty, listy przebojów muzycznych, bestsellerów książkowych, płytowych oraz filmowych, rankingi artystów. Trudno o jednoznaczną ich ocenę. Jeżeli są one klarownym obrazem czy to gustów odbiorców w danym okresie czasu, czy wielkości uzyskiwanych dochodów z tytułu sprzedaży wytworów sztuki, to mogą być traktowane przez odbiorców jako swoiste zwierciadło, w którym widzą oni własne preferencje na tle upodobań innych. Często jednak owe listy (szczególnie rankingi artystów) nie są zbudowane według klarownych zasad i kryteriów. Wszak pozycja artysty jest – przez analogię do sportu – swoistym wielobojem, w którym znaczenie ma rezonans wśród odbiorców, opinia we własnym środowisku, liczba i charakter wystaw, liczba i wyraz omówień krytycznych, częstotliwość i ceny sprzedaży, obecność w znaczących zbiorach i wiele innych elementów, które nader trudno „przeliczyć” na jakieś punkty, mogące precyzyjnie określić miejsce w hierarchii. Takie próby są, oczywiście, czynione, lecz można przypuszczać, że jest w nich sporo przypadkowych kwalifikacji, subiektywnych werdyktów osoby tworzącej ranking i nieco manipulacji, zmierzającej do poprawienia miejsca jednych twórców kosztem innych.

## 7. DYFUZJA, MODA I RYTUAŁY

Na tak skomplikowany mechanizm, jakim jest obieg sztuki, wpływa szereg różnych czynników, które ów obieg intensyfikują lub hamują,

rozszerzają bądź zawężają, uniwersalizują lub przyczyniają się do jego lokalności. Jednym z nich jest dyfuzja kulturowa.

DYFUZJA, rozumiana za Ralphem Lintonem [1975: 261 i nast.] jako przenoszenie elementów z kultury jednej grupy do innej, wpływa zarówno na procesy twórcze, które wzbogacają się pod wpływem zapożyczeń (oczywiście, nie przekraczających pewnego zakresu), na zmiany w sztuce, jak i – z natury rzeczy – na obieg sztuki. Dyfuzja dokonuje się w różnej skali: od stosunkowo rzadkich zapożyczeń międzykulturowych, poprzez przepływ z kraju do kraju, z jednej warstwy społecznej do innej, z jednej subkultury do drugiej itd.

Proces dyfuzji jest sam w sobie złożony i niejednorodny. W jego zakres wchodzi takie zjawiska, jak przedstawienie nowego elementu kulturowego, jego ewentualne przyjęcie, zespolenie z innymi wytworami kultury dotychczas istniejącej. Nie wszystko jest jednakowo łatwo przejmowane. Najłatwiej – najprostsze wytwory kultury, czyli takie, które mogą być jednoznacznie określone, wyrażone czy zaprezentowane. Znacznie trudniej – skojarzenia czy sposoby interpretacji. Za nieprzekazywalne w procesie dyfuzji uchodzą postawy i wartości znajdujące się poniżej progu świadomości.

Obieg sztuki modelowany dyfuzją kulturową jest zależny od swoistej użyteczności danego wytworu sztuki – czyli od tego, jakie potrzeby odbiorców mogą być zaspokojone przez wartości tkwiące w tym wytworze. Dalej, od tego, jakie miejsce znajdzie sobie ów wytwór na tle innych wytworów, jak zespoli się on z dotychczas posiadanymi przez społeczeństwo czy choćby tylko znanymi przez nie wytworami. W procesie dyfuzji duże znaczenie ma prestiż osób biorących udział w owym przenoszeniu wytworów sztuki (zarówno samych twórców, jak i marszandów, wydawców czy krytyków). Może największe znaczenie jednak mają wzajemne relacje zachodzące między „dawcami” i „biorcami” uczestniczącymi w dyfuzji. Tak więc pozycja polityczna, gospodarcza, ideologiczna, a także społeczna (czysty prestiż) grupy „dającej” jest zasadniczym warunkiem określającym kierunek i intensywność tego przenoszenia wytworów sztuki.

\*

Niezależnym mechanizmem współuczestniczącym w procesie obiegu sztuki jest MODA. Pomijając fakt, że oddziałuje ona także na samą twórczość, a przede wszystkim na postawy, motywacje i inspiracje twórcze, pragniemy zaakcentować jej wpływ na obieg sztuki.

Modę pojmuję – za klasyczną sugestią Georga Simmla [1980: 180 i nast.] – jako mechanizm przemiennych aktów naśladownictwa i indywidualizowania, adaptacji społecznej i różnicowania, upodobnienia i odmienności, a przede wszystkim tendencji do łączenia się z jednymi ludźmi i do izolacji wobec innych. Jest ów mechanizm przejawem ogólnych zjawisk społecznych, których natura polega właśnie na grze między scalaniem a zmiennością, uspołecznieniem a indywidualizacją, ogólnością a jednostkowością.

Niejasne jest zagadnienie historyczności czy uniwersalności mody. Przypuszczalnie była ona obecna w dawniejszej przeszłości (o czym świadczą choćby uwagi rozsiane w różnych miejscach *Starego Testamentu* oraz krytyczne wypowiedzi greckich i rzymskich moralistów i pisarzy). Zdaje się jednak, że w miarę zbliżania się do współczesności (z wyraźnym przyspieszeniem w czasach Odrodzenia), zwiększa się zarówno rola mody, jej powszechność, jak i szybkość zmian. Można to łączyć z pojawieniem się procesów demokratyzacji społecznej z jednej strony, a z drugiej – powstałych równolegle nowych podziałów i różnic społecznych. Nie bez znaczenia dla zwiększającej się roli mody są też, coraz to bardziej rozwinięte, możliwości produkcji i upowszechnienia dóbr, a co za tym idzie, możliwości realizowania jej impulsów.

Moda jest grą społeczną, przebiegającą między jednostką a zbiorowością oraz – z innego punktu widzenia – pomiędzy samymi jednostkami. Jest orężem walki o powodzenie, o prestiż, o władzę. Z perspektywy socjologii jest ona stałym dążeniem zmierzającym do upodobnienia się do pewnej kategorii ludzi i odróżnienia od innej. Czy zawsze jest tak, że usiłuje się naśladować klasy uprzywilejowane, a odróżnić od klas niższych? Zdaje się, że to prawidło funkcjonowania mody jest prawdziwe tylko w pewnym zakresie – tylko jako nader

ogólny jej schemat. W istocie moda realizowana jest w wielu subtelnych podziałach społecznych, także w subkulturach, a nie tylko w odniesieniu do różnic klasowo-warstwowych. Trzeba jednak stwierdzić, że ten mechanizm upodobniania dotyczy zawsze osób, które z jakiegoś punktu widzenia budzą prestiż i pragnienie dołączenia do nich (są albo bogate, albo piękne, albo mądre, albo młode, albo atrakcyjne z jeszcze innych względów). I na odwrót: ludzie chcą się odróżniać od tych osób, które z jakichś powodów są pogardzane, nie akceptowane, poniżane. Można przy tym zauważyć, że jednostki zajmujące niewyraźnie określony status społeczny, z niewykryształowaną samoocena, będą dążyły do naśladownictwa tych, którzy są cenieni, zaś jednostki o wyraźnie określonym statusie i miejscu będą raczej dążyły do ciągłego podkreślania różnic między nimi a tamtymi „aspirantami”.

Podkreślane podobieństwo i odmienność dotyczy, podobnie, czasu: trzeba się upodobnić do tego, co jest aktualne, a odróżnić od tego, co minione. Tu jednak gra jest bardziej skomplikowana. W pogardzie jest tylko czas niedawno przekroczony, tylko to wszystko, co jeszcze nie ma na sobie patyny dawności. Dalsza przeszłość jest wszak rekwizytornią, z której moda korzysta w sposób bezceremonialny, ale też przypadkowy. Dawne wytwory i wzory nigdy nie są odtwarzane dokładnie, lecz zawsze z pewnymi nowymi naleciałościami.

Moda jest mechanizmem powszechnym. Obejmuje ona wszystkie dziedziny i wytwory kultury: od ubioru, poprzez język, obyczaje, aż do sztuki. Szczególnie w odniesieniu do tej ostatniej nader słuszne wydają się słowa Renè Königa [1979: 46], że moda jest „zapoznaną potęgą”. Kryje ona w sobie impuls dynamizujący zmiany w sztuce, ale też przyczyniający się do obiegu jej wytworów. Zmienność nowożytnych stylów w sztuce – a jeszcze bardziej dwudziestowiecznych postaw artystycznych: od kubizmu, fowizmu, wczesnych abstrakcji, poprzez nadrealizm, popart, opart, nową figurację, hiperrealizm, konceptualizm, nową ekspresję, aż do sztuki instalacji – zawdzięczamy (prócz wielu innych czynników) modzie. Także dzięki modzie ich wytwory trafiały do licznych odbiorców. Jakiś imperatyw wewnętrzny, uatrakcyjniający każdą z tych postaw, pchał twórców na całym niemal świecie do ich

realizacji. Słusznie tedy powiedział Karol Irzykowski w *Słotniu wśród porcelany*, że „moda jest zbiorowym plagiatem, przy którym nie ma poszkodowanego”. Imperatyw wewnętrzny rządził też zainteresowaniami odbiorców, którzy, także na całym niemal świecie, w określonych momentach chcieli oglądać i kupować to, co niosła aktualna moda. Dążenie do kreacji i do naśladownictwa, podobnie jak dążenie do zmiany w sztuce i do zasymilowania owoców tej zmiany, idą ze sobą ręka w rękę.

Moda zawsze wymaga publiczności – tym bardziej w sztuce. Publiczność oczekuje zmian, zaś zmiany oczekują publiczności: nabywców obrazów, widzów w muzeach, czytelników książek, słuchaczy na koncertach.

Mechanizmy mody zostały wcześniej dostrzeżone i wykorzystane przez rynek, wcześniej też w jej kreowanie zostały zaangażowane kapitały. Nie oznacza to, że prawa zmienności mody są poznane, a efekty tej zmienności przewidywalne. Przeciwnie, moda jest kapryśna, histeryczna, pozbawiona algorytmu. I może na tym polega jej urok.

Wytwory sztuki zawierają różne wartości i przynoszą różne użytki: są ozdobami, przedmiotami wyrażającymi różnice między ludźmi, sposobami tworzenia prestiżu. Wszystko to rozgrywa się w dużym stopniu dzięki modzie, która zapewnia im zmienność i żywotność oraz – co może najważniejsze – ukrytą, choć nie pozbawioną siły, atrakcyjność.

\*

Zupełnie inaczej aniżeli moda oddziałują RYTUAŁY. Jeżeli moda jest dynamiczna, to rytuały są statyczne, jeżeli moda jest kapryśna, to rytuały są wyraźnie określone, jeżeli moda zawiera pewien zakres wolności, to rytuały wiążą się raczej z przymusem.

Jak zauważył Jean Maisonneuve [1995: 7], etymologia słowa „rytuał” wiąże się zarówno z kultem, jak i obyczajem. Nie wchodząc we wszystkie subtelności znaczeniowe tego pojęcia, przyjmijmy, że rytuałem jest takie zachowanie, które cechuje się powtarzalnością, wiąże się ze swoistym przymusem społecznym jego spełnienia, którego przebieg jest uregulowany normami i którego symboliczne znaczenie pełni istotne

funkcje społeczne nie będąc obojętnym dla samych uczestników rytuału. Do tych funkcji zaliczam przede wszystkim integrowanie zbiorowości stosującej dany rytuał. Nie bez znaczenie jest też umacnianie jej identyfikacji oraz petryfikowanie ról społecznych realizowanych w tej zbiorowości.

Wyrażam przekonanie, że tak rozumiane rytuały nie tylko są stosowane wobec sfery sacrum, lecz pozostają nader żywe również w sferze profanum. Nadto, nie są to tylko zjawiska cechujące społeczności prymitywne, przedpiśmienne czy charakterystyczne dla kultur ludowych. Rytuały są żywotne także we współczesnych społeczeństwach industrialnych i postindustrialnych. Trzeba zwrócić uwagę choćby na rytuały polityczne (wybory, procedury parlamentarne, protokół dyplomatyczny itp.), rytuały sądowe, sportowe (przysięgi, przebieg zawodów, sposoby nagradzania za sukcesy, kostiumy) czy rytuały codzienne (związane z biesiadnością, funkcjonowaniem we wspólnych przestrzeniach, rozwiązywaniem konfliktów).

Z rytuałami etymologicznie i znaczeniowo związana jest także „rytualizacja” zachowań, którą za R. K. Mertonem rozumiem jako swoisty typ przystosowania, cechujący się spełnianiem (respektowaniem) środków przy braku (odrzuceniu) celów kulturowych. Do rytualnych zachowań zaliczamy więc te wszystkie rutynowe przejawy uczestnictwa w kulturze, które polegają na „bezpiecznym” kontakcie z wytworami kultury bez uznawania ich wartości i przeżywania ich.

Nas, oczywiście, przede wszystkim interesują rytuały artystyczne czy – szerzej – związane ze sztuką. Możemy tu znaleźć swoiste „ryty przejścia”, jak np. uzyskanie statusu artysty poprzez uroczystą obronę pracy dyplomowej. Rytualny charakter mają takie zjawiska, jak wernisaże wystaw plastycznych oraz premiery muzyczne i teatralne. Podobnie te związane z wręczaniem nagród i wyróżnień na konkursach, festiwalach i przeglądach artystycznych. Wiele elementów rytualnych tkwi w benefisach artystycznych, uroczystych akademiach ku czci wybitnych twórców, także w ich pogrzebach. To wszystko staje się ważną częścią systemów artystycznych. Daje się nawet dostrzec w ostatnich latach koncentrowanie uwagi publiczności właśnie na rytualnych

sposobach uczestnictwa w kulturze zinstytucjonalizowanej z pominięciem uczestnictwa bardziej codziennego i swobodnego, które jest realizowane raczej w sferze domowego odbioru kultury masowej. Rytuały wpływające na obieg sztuki to także wszelkie zakupy jej wytworów na prezenty, upominki i dary okolicznościowe – niezależnie od tego, czy będzie to jedynie mała grafika niezbyt znanego współczesnego twórcy, czy „rasowe” dzieło florenckiego mistrza.

Rytualny podtekst mają także te wszystkie przejawy uczestnictwa w kulturze, które wynikają ze snobizmu: a więc zakupy motywowane nie zainteresowaniami, lecz troską o prestiż, bywanie na imprezach artystycznych ze względów towarzyskich, zawodowych czy choćby tylko rekreacyjnych, wreszcie dyktowane snobizmem są swoiste pozy przyjmowane w kontakcie ze sztuką, a także wygłaszanie na temat wytworów sztuki „obowiązujących” społecznie opinii czy wyrażanie reakcji niezbyt autentycznych. Choć na marginesie należy wtrącić, że snobizm bywa też jednym z mechanizmów swoiście edukacyjnych, a przynajmniej „przyzwyczajających” do kontaktu z wytworami sztuki.

Słowem, rytuały rozszerzają skalę obiegu sztuki, przyzwyczajają do tego obiegu oraz kierują go ku zachowaniom wykraczającym poza działania związane wyłącznie z systemem artystycznym.

Choć same rytuały są czymś stałym, to hipoteza o ich konserwującym oddziaływaniu na system artystyczny w całości byłaby trudna do zweryfikowania, gdyż ich wpływ jest mieszaniną immobilności i zmienności. Dałoby się jednak obronić stwierdzenie, że rytuały zwiększają powierzchowność odbioru sztuki, ale to już inne zagadnienie.

## IV. OBECNOŚĆ SZTUKI

### 1. OBECNOŚĆ A ODDZIAŁYWANIE SZTUKI

Wytwory sztuki nie są w ciągłym ruchu, a wręcz przeciwnie: rozważany wcześniej obieg jest w ich życiu epizodem czy raczej – szeregiem epizodów. Wytwory sztuki zawsze znajdują sobie swoje miejsce, swoje „przysłisko”, które, oczywiście, nie jest wieczne, choć bywa tak, że w przypadku jednych dzieł nie zmienia się ono przez stulecia (np. wyposażenie świątyń w tzw. Dolinie Królów w Tebach egipskich), a kiedy indziej jest znacznie bardziej nietrwałe (np. obrazy impresjonistów i postimpresjonistów). Owo miejsce społecznego istnienia wytworów sztuki będziemy nazywali formą ich obecności.

Forma obecności spleta w swoisty węzeł miejsce, dzieło i jego odbiorców, determinując wiele warunków i okoliczności kontaktu z nim, a także wpływając, do pewnego stopnia, na samo to dzieło. Witold Gombrowicz pisał w 1951 roku w swym *Dzienniku*: „Wymagam od sztuki nie tylko tego, aby była dobra jako sztuka, ale też aby była dobrze osadzona w życiu. Nie chcę tolerować zbyt śmiesznych jej świątyń ani modłów zbyt... ośmieszających”.

Od sposobu obecności jest więc w pewnym stopniu uzależniony odbiór wytworu, a w tym jego postrzeganie, ocenianie, odczytanie i zinterpretowanie istniejących w nim wartości oraz ich oddziaływanie.

Fakt, że dany wytwór znajduje się w prywatnym mieszkaniu, w galerii lub sali muzealnej, na placu miejskim czy w albumie, wpływa

znacząco na oddziaływanie tego dzieła przez to, że określa zarówno warunki percepcji, jak i oczekiwania odbiorców. Wcześniej, poprzez antycypację miejsca przewidzianego w założeniu dla danego dzieła, wpłynął też, w jakimś stopniu, na jego kształt. Wszak zazwyczaj artysta zakłada, lub choćby tylko wyobraża sobie, jakie będzie miejsce obecności jego dzieła, ba, niekiedy wynika to wręcz z zamówienia kierowanego do twórcy. Inna rzecz, że miejsce to potem zmienia się, a upływający czas i przyszli odbiorcy mogą się okazać wręcz bezceremonialni wobec dzieła, sprawiając, że niejeden obiekt umiejscowiony bywa w otoczeniu jakże odmiennym od tego, które przewidywał twórca. Wędrówka dzieł sztuki z komnat pałacowych czy świątyń do sal muzealnych, z parku czy przydrożnej kapliczki do prywatnego domu, z publicznych zbiorów do urzędniczego gabinetu – to pierwsze z brzegu przypadki typowych zmian form obecności.

Forma obecności wpływa nie tylko na percepcję. Warunkuje ona także ocenianie dzieła (np. fakt znajdowania się w zbiorach muzealnych świadczy o tym, że jego wartości są ustalone i społecznie zaakceptowane, a nawet swoiście gwarantowane; znajdowanie się dzieła w galerii sprzedażnej jest świadectwem, że ta wartość w opinii odbiorców nie jest jeszcze ustalona).

Bardziej widoczny jest wpływ formy obecności na funkcje pełnione przez wytwór artystyczny – a właściwie na możliwość ujawniania się jego wartości oraz na oczekiwania odbiorców czy użytkowników względem mogących się potencjalnie ujawnić wartości. Zmienia się wszak kontekst przestrzenny (pomieszczenie), społeczny (użytkownicy) i psychiczny (właśnie wspomniane przed chwilą oczekiwania i postawy). Program funkcjonalny, który przyświecał tworzeniu dzieła, często daleko odbiega od jego późniejszego przejawiania się, które zresztą nigdy nie jest ostatecznie przesądzone. Mamy tu do czynienia ze splotem zależności: programowana funkcja współdecydowała o kształcie i miejscu znajdowania się wytworu, zaś owo miejsce w późniejszym czasie przesądza o nowych jego funkcjach. W tym wypadku funkcje te są niejako dziełu narzucone i wymuszone przez sytuację, w której się ono znalazło. Ta sama fotografia pełni wszak inne funkcje

w czasopiśmie, inne w albumie, a jeszcze inne, gdy jest wyeksponowana na ścianie galerii; ten sam krucyfiks inaczej oddziałuje w świątyni, inaczej w przydrożnej kapliczce, a jeszcze inaczej w mieszkaniu; ta sama rycina inaczej funkcjonuje w tece kolekcjonera, inaczej jako eksponat w galerii, a jeszcze inaczej jako ozdoba pomieszczenia biurowego.

Tak więc analiza sposobów obecności konkretnych dzieł sztuki dostarcza przesłanek do określenia wielu aspektów oddziaływania sztuki. I nie tylko określenie miejsca, w rozumieniu cech fizycznych, gra tu rolę. Bardziej istotne są cechy społeczne i kulturowo-użytkowe współokreślające ową sytuację dzieła. Stąd konsekwentnie, zamiast węższej kategorii „miejsce”, będziemy stosować szerszą – „obecność”. Inna rzecz, że jest ona wypadkową wielu cząstkowych jej właściwości.

I tak, formę obecności charakteryzują właściwości fizyczne, czyli cechy takie, jak: wielkość przestrzeni, jej dostępność, położenie w kontekście innych przestrzeni, ich wzajemna struktura, konkurowanie ze sobą, otwarcie versus zamknięcie; nie bez znaczenia są również tak banalne właściwości fizyczne, jak oświetlenie czy temperatura.

Forma obecności jest też określana przez cechy społeczne owej przestrzeni, czyli jej prywatność bądź publiczny dostęp, elitarność bądź egalitarność, hermetyczność dla obcych albo otwarcie, charakter zbiorowości formalnie lub nieformalnie ją zawłaszczających, użytkujących i nadzorujących.

Ostatnią grupą właściwości współokreślających formę obecności są cechy kulturowo-użytkowe danej przestrzeni, które rozciągają się w zakresie między biegunami banalności a wyjątkowości, spełniania jednego celu lub wielu, sakralności lub codzienności, stałości lub zmienności, dawności i terażniejszości, prowincjonalności bądź metropolitarności, przypadkowości czy intencjonalności.

Nie sposób obecnie przedstawić danych określających, jak powyższe właściwości fizyczne, społeczne i kulturowo-użytkowe wpływają na istnienie i oddziaływanie dzieł sztuki. Musimy tedy poprzestać teraz na ogólnej tylko hipotezie, że wpływ taki istnieje – hipotezie, którą dalej częściowo zweryfikujemy.

Każda konkretna przestrzeń, każda konkretna sytuacja ma jakiś własny syndrom cech z powyższych zestawów. Pewne ich układy charakteryzują kilka typowych form obecności, stanowiąc o odmiennych postaciach społecznego istnienia sztuki. Oczywiście, typologii dokonuje się zawsze kosztem jednostkowych przypadków i indywidualnych sytuacji przejawiania się sztuki.

Każda z dziedzin sztuki, każde medium przejawia też odmienne „skłonności”, inaczej „wypełnia” różne przestrzenie i inaczej funkcjonuje przy różnych ich cechach. Każda, rządząc się odmiennymi a swoistymi dla siebie prawami, osiąga różne wartości w takiej czy innej formie obecności. Każda dziedzina sztuki musi być tedy odmiennie pod tym względem analizowana. Nie trzeba podkreślać, że nasze uwagi dotyczą głównie sztuk plastycznych, i tylko nieliczne analogie można by wyprowadzić między ich formami obecności a społecznym istnieniem literatury, muzyki, teatru czy tańca.

Świadomość artystyczna każdej epoki obejmuje też przekonania dotyczące właściwych form obecności dla aktualnie tworzonych dzieł sztuki, a także dla tych, które powstały dawniej. Przekonania te posiadają tak twórcy, jak i odbiorcy oraz użytkownicy. Poczucie, że coś jest lub nie jest na „właściwym miejscu”, zdaje się być zawsze dość wyraźne, w nim zaś jawi się też swoista hierarchia form obecności prestiżowych, pożądaných oraz – przeciwnie – traktowanych jako drugorzędne czy wręcz pogardzanych. Nie zawsze jednak owa hierarchia pragnień pokrywa się z rzeczywistymi formami społecznego istnienia dzieł. Często zachodzą przypadki rozmijania się miejsc idelnych czy wyobrażonych z faktycznymi, co może brać się ze złudzeń twórców albo też z nieudolnych mechanizmów obiegu sztuki, a także z niezbyt rozbudzonych potrzeb i zainteresowań artystycznych odbiorców. Tak więc twórcy pracują niekiedy z założeniem, że efekt ich pracy będzie obecny w muzeum czy galerii, a bagatelizują jego obecność np. w prywatnych mieszkaniach, co często kończy się tym, że ów wytwór staje się wręcz „bezdomny” – pozbawiony jakiegokolwiek formy obecności budzącej rezonans u odbiorców. Taki los spotyka dziś często np. współczesną rzeźbę.

Na koniec podkreślić trzeba, że korzystne dla systemu artystycznego jest równoległe istnienie, obok siebie, wielu różnych form obecności, gdyż wszystko to służy zwielokrotnianiu się i uzupełnianiu publicznego manifestowania się dzieł sztuki i faktycznego ich oddziaływania. Im większa skala i różnorodność form obecności, tym pełniejsze i bardziej ożywione społeczne istnienie sztuki. Natomiast wąska skala form obecności jest świadectwem bądź społecznej marginesowości sztuki, bądź degeneracji jej obiegu, który nie przyczynia się do dotarcia wytworów sztuki wszędzie tam gdzie byłyby oczekiwane.

## 2. FORMY OBECNOŚCI SZTUKI

Pośród wielkiej różnorodności form obiegu sztuki proponuję wyodrębnić następujące ich typy:

### A. Obecność prywatna

(np. w mieszkaniu, w domu, w rezydencji, w gabinecie, w indywidualnej strefie pracy). Forma ta obejmuje zarówno mniejsze czy większe prywatne zbiory sztuki, jak i przypadkowe, nieliczne obiekty większej czy znikomej wartości, występujące wyłącznie w postaci swoistego „umeblowania” bezpośredniego otoczenia. Obecność prywatna wyrasta w przestrzeni intymnej – osobistej lub rodzinnej, a funkcjonujące w niej wytwory artystyczne znalazły się tam dzięki prywatnym kryteriom doboru (a przynajmniej dzięki kryteriom uznanym za własne). Ta forma obecności – wskutek tego, że wypełnia ważne wymiary przestrzeni i czasu człowieka – umożliwia bezpośredni kontakt z wytworami i wnikliwy ich odbiór, znamionuje się także głębokimi emocjonalnymi związkami z nimi. Słowem, wypełnia ona bodaj najważniejszy przestrzenny mikroświat człowieka.

Należy odróżnić zwykłego „odbiorcę” od „kolekcjonera”, który – prócz tego, że jest „duchowym posiadaczem” – jest również właścicielem materialnego substratu dzieła – na co zwrócił uwagę J. Białostocki [1984: 12]. Przyjmijmy, że kolekcją jest celowo dobrany zbiór dzieł określonego rodzaju (jednej szkoły, jednego stylu, jednego poziomu

czy według jeszcze innego kryterium doboru), który ma swoją tożsamość oraz wewnętrzną strukturę „usiłującą” zastąpić czy przepoczwarzyć luźny i przypadkowy zbiór w koherentną całość. Struktura nadana temu zbiorowi nigdy jednak nie będzie pełna – zawsze pozostanie w niej coś do uzupełnienia.

Istnieją różnorodne przyczyny i motywy bliskiego otaczania się wytworami sztuki oraz ich kolekcjonowania. I tak, oddziałują tu potrzeby estetyczne (czyli po prostu chęć swobodnego „ozdobienia” własnego mikroświata), oddziałuje też pragnienie gromadzenia i posiadania dóbr; nie bez znaczenia są motywy poznawcze, potrzeba klasyfikowania i dopełniania zbioru, odkrywania i przechowywania; rolę odgrywa też pragnienie odróżniania się od stylu życia innych ludzi czy wyróżniania, chęć ucieczki od problemów dnia codziennego czy rekompensowania pustki uczuciowej, a także przeciwstawienia się wytworom industrialnym. Listę tych motywów można by pewnie rozszerzyć, lecz ich odsłonięcie jest zawsze trudne z tego względu, że tak naprawdę są one nieznanne samym zbieraczom.

Początki nowożytnego kolekcjonerstwa odnajdujemy w połowie XV wieku we Florencji, gdzie Medyceusze (najpierw Cosimo Stary, później Pierro, a przede wszystkim Wawrzyniec Wspaniały) gromadzili ceramikę, medale, monety, rzeźby, wreszcie – już w trzeciej i czwartej ćwierci XVI stulecia – obrazy (gromadzone w tzw. Palazzo Vecchio, a później w słynnej do dziś kolekcji Uffici). W XVI wieku powstawały liczne prywatne kolekcje monarchów: we Francji Franciszka I, w Fontainebleau, w Bawarii Albrechta V, w Monachium, czy liczne zbiory Habsburgów (w Wiedniu, Pradze, Grazu czy Madrycie). W XVII wieku dołączyły do nich wielkie prywatne zbiory saskie (Augusta II i Augusta III) w Dreźnie, kolekcje Hohenzollernów (tworzone przez Fryderyka I i Fryderyka II Wielkiego) w Berlinie czy zbiory carów Rosji (Piotra I oraz Katarzyny II) w petersburskim Ermitażu. Równolegle powstawały prywatne kolekcje magnaterii oraz – coraz liczniejsze – burżuazji, np. Pierre’a Crozata w Paryżu czy Horacego Walpole’a w Londynie. Znaczenie miały prywatne kolekcje dostojników kościoła (głównie papieży i kardynałów – jak choćby Alessandra Albaniego), humanistów (np. Nicoliniego) czy

artystów (np. Donatella, Ghibertiego, Mantegni, Rubensa i Rembrandta). Wszystkie wielkie kolekcje monarsze od dawna zresztą stały się zinstytucjonalizowanymi zbiorami publicznymi. Prywatne zbiory gromadzone były przez następne wieki – aż do naszych czasów; i one są często udostępniane szerszej publiczności. Np. w 1995 roku, w Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris otwarto wielką wystawę (ok. 1100 obiektów) sztuki współczesnej, złożoną tylko z dzieł znajdujących się w 92 prywatnych kolekcjach (wyselekcjonowanych z 450 zbiorów). Podobnych prezentacji organizuje się na całym świecie wiele.

Jak stwierdziliśmy, prywatna obecność sztuki wskutek długotrwałego, a często przy tym podświadomego, kontaktu z wytworami przyczynia się do niezwyklej z nimi identyfikacji, do bezpośredniego i emocjonalnego z nimi związku. Nadto, przyczynia się do psychicznego zawłaszczenia zajmowanej przestrzeni, do utożsamiania się z nią, do wzajemnego dopełniania się świata wewnętrznego człowieka i jego świata zewnętrznego.

Obecność prywatna przyczynia się też do ograniczenia możliwości publicznego manifestowania się dzieł – czyli zamknięcia ich w kręgach rodzinnych i towarzyskich, do swoistej fetyszyzacji dzieła. Na tę ostatnią już dawno temu zwrócił uwagę w swych *Charakterach* Jean de la Bruyere: „Kolekcjonerstwo nie jest to zamiłowanie do tego, co wartościowe i piękne, ale do tego, co rzadkie, jedyne, co mamy tylko my i nikt inny; to przywiązanie nie do tego, co doskonałe, ale do tego, co poszukiwane i modne. Kolekcjonerstwo to nie rozrywka, ale namiętność”. Nie od rzeczy będzie też wspomnieć o oczywistej prawidłowości, jaką jest swoista przewaga kryteriów odbiorcy w doborze prac, co może się przejawiać w swoistych ich cechach, takich, jak kameralność, intymność, posiadanie wartości obrazowania, upamiętniania czy dekorowania.

### *B. Obecność publiczna ograniczona*

(np. w świątyni, w hali dworcowej czy bankowej, hallu ratusza, biurowca lub hotelu itp.). Przestrzenie, w których spełnia się ta forma obecności, są pod względem fizycznym zamknięte, jednak pod względem społecznym ograniczenie dostępne. Mogą w nich przebywać te osoby,

które należą do kategorii ludzi mających odpowiednie cechy – czyli posiadanie odpowiedniego wyznania, załatwianie określonych spraw i interesów, spełnianie określonych ról społecznych itp.

Jak łatwo zauważyć, kontakt z wytworami sztuki znajdującymi się w tych przestrzeniach zachodzi na marginesie innych zachowań – modlenia się, załatwiania interesów czy przygotowywania się do podróży. Z natury rzeczy bywa więc on przypadkowy i pobieżny. Zresztą wytwory sztuki znajdują się tam dla ich wartości dekoracyjnych (np. hall hotelowy) czy ideologicznych (np. świątynia).

### C. Obecność publiczna otwarta

(np. na ulicy, na placu, na skwerze czy w parku, na fasadzie budowli, w witrynie sklepu itp.). Jest to nader egalitarna forma kontaktu z wytworami sztuki, i wcale nie musi obejmować tylko rzeźby, małej architektury czy komunikatów reklamowych. Dotyczy ona także obrazów eksponowanych w witrynach, ulicznych spektakli teatralnych, koncertów ulicznych, performances. Dostęp do wytworów eksponowanych czy prezentowanych w otwartych przestrzeniach publicznych nie jest niczym uwarunkowany i praktycznie nie ma przed nim żadnych barier. Nie oznacza to, oczywiście, że odbiór tych dzieł nie wymaga żadnej kompetencji kulturowej. Samo ich odczytanie, nie mówiąc już o interpretacji, wymaga zrozumienia ich choćby najogólniejszych cech rodzajowych, do czego niezbędna jest znajomość podstawowych kodów dotyczących komunikacji za pomocą języka sztuk plastycznych.

Rozbudowane formy tej obecności sztuki są świadectwem tradycji kulturowej danych społeczności i ich żywotności. Dzięki niej wyrasta prestiż wielu miast i zajmujących je od stuleci mieszkańców (Rzymu, Wenecji, Florencji, Paryża, Pragi). Świadomość znaczącego oddziaływania sztuki w tej formie obecności istniała już w starożytności. Pliniusz Starszy w *Historii naturalnej* [XXXV, 26] przytacza informację o tym, jak to Cezar, a potem Marek Agrypa, przekonywali, że „wszystkie obrazy i posągi powinny być wystawione na widok publiczny, bo to byłoby bardziej na miejscu aniżeli pobyt tych arcydzieł, jak jakich wygnańców, w prywatnych willach”. Oczywiście, warunki klimatyczne

decydują o tym, że miasta południowej Europy mogą być pełniej nasycone tą formą obecności.

#### *D. Obecność instytucjonalno-artystyczna*

(np. w muzeach, w salonach i galeriach wystawowych, w miejscach sprzedaży dzieł sztuki). Potrzeby publicznej zorganizowanej prezentacji dzieł sztuki dostrzegano już w starożytności, jednak powstanie specjalnie powołanych do tego instytucji zawdzięczamy Renesansowi. To o powstałej przy Piazza della Signoria we Florencji galerii sztuki w 1591 roku pisał Francesco Bocchi, że dzieła tam się znajdujące „nie tylko są chronione przed deszczem i kurzem, ale dostępne są także dla tych wszystkich, którzy rozkoszują się ich widokiem i proszą [dwór] o pozwolenie ich oglądania” [cyt. za: Z. Ważbiński 1980: 41]. Nie był to pierwszy publiczny zbiór sztuki. Już w 1471 roku papież Sykstus IV podarował miastu zestaw rzeźb, który następnie (w 1586 r.) został powiększony przez Sykstusa V, aby stać się zalążkiem Muzeum Kapiolińskiego, dla którego Michał Anioł zaprojektował budynek – tzw. Palazzo Nuovo (ukończony w 1654 r.). Jednak dopiero w 1734 roku papież Klemens XII udostępnił zbiory do zwiedzania – co można uznać za pierwsze publicznie dostępne, zinstytucjonalizowane muzeum sztuki. W XVIII i XIX wieku proces ten rozszerzał się (np. w 1791 r. nastąpiła nacjonalizacja Luwru). W Polsce na temat konieczności organizowania wystaw publicznych pierwszy zabrał głos Daniel Kondratowicz w 1817 roku, w „Gazecie Warszawskiej”. Namalowany w 1828 roku obraz Wincentego Kasprzyckiego *Wystawa Sztuk Pięknych w Warszawie* jest stosunkowo wczesnym dokumentem tej formy obecności sztuki, prezentując nie tylko ekspozycję, ale także sporo oglądających ją widzów.

Specjalny charakter (i pewne analogie do obecności publicznej otwartej) mają lapidaria i muzea skansenowskie. W zinstytucjonalizowanej postaci te ostatnie zaczęły powstawać w Europie pod koniec XIX wieku (w 1881 r. nastąpiło otwarcie skansenu na wyspie Djurgarden, w 1891 w Lund, w 1894 w Oslo, w 1901 w Linnby pod Kopenhagą, w 1909 w Helsinkach, w 1927 r. powstało pierwsze muzeum skansenowskie

w Polsce – w Nowogrodzie nad Narwią w Łomżyńskim [por. J. Czajkowski i F. Midura 1979].

Jak już wcześniej (w rozdz. I) zauważyliśmy, instytucje artystyczne mogą powstawać przez przekształcenie pierwotnego układu kultury (w tym wypadku np. muzea wyrastały z form prywatnej obecności sztuki) lub mogą być powoływane przez już istniejące instytucje (np. wiele dziewiętnastowiecznych salonów wystawowych zakładały stowarzyszenia twórców lub stowarzyszenia odbiorców sztuki).

Instytucjonalna obecność sztuki ma szereg niewątpliwych zalet, do których należą: zdemokratyzowany publiczny dostęp, ciągłość działania, profesjonalna opieka na wytworami sztuki, zaplecze do konserwacji, szerokie edukacyjne oddziaływanie sztuki, możliwość nadawania przedmiotom nowych znaczeń i wartości przez fakt odizolowania ich od otoczenia. Instytucje (a szczególnie muzea) są niekiedy cenione właśnie za tę izolację sztuki od reszty świata, izolację, którą mogą wykorzystać także odbiorcy sztuki szukający ucieczki od „zgiełku świata”, a pragnący spotkać się z kilkoma ulubionymi autorami i ich pracami.

Tym zaletom towarzyszą też niewątpliwe wady wspomnianych instytucji, a mianowicie fakt, iż choć dostęp do nich jest nader otwarty, to faktycznie bywa ograniczony barierami kulturowymi i psychospołecznymi. I dotyczy to nawet tak pozornie egalitarnej instytucji, jaką jest muzeum. K. Hudson [1975] zauważył, że muzea były instytucjami od początku nieżyczliwie nastawionymi do plebejskiej publiczności, co wynika z ich arystokratycznego rodowodu (a w tym z wyniosłego stosunku do publiczności ze strony personelu muzealnego, którą to rolę najpierw pełniła służba pałacowa). Nadto, instytucje te niekiedy izolują się od innych przejawów życia społecznego i zamykają sztukę wyłącznie w podsystemie artystycznym. Są też krytykowane za to, za co krytykuje się wszystkie instytucje publiczne – czyli za ociężałość działania, wysokie koszty, nadmiar biurokracji, wynoszenie środków nad cele itp.

Zwróćmy też odrębną uwagę na negatywne cechy funkcjonowania najważniejszych instytucji obecności sztuki. Zacznijmy od muzeów. Bodaj najbardziej syntetycznie zarzuty wobec nich sformułował Maurice

Marleau-Ponty [1976: 205-206]: „funkcja Muzeum, podobnie jak Biblioteki, nie ma wyłącznie dobroczynnego charakteru: pozwala nam oglądać równocześnie, jako dzieła, jako momenty jednego dążenia, twory niegdyś rozproszone po świecie, zanurzone w kulturach czy cywilizacjach, których chciały być ozdobą. W Muzeum mamy nieczyste sumienie, czujemy się jak złodzieje. Od czasu do czasu przychodzi nam na myśl, że jednak te dzieła nie zostały zrobione po to, by skończyć w tych ponurych murach [...] Podejrzewamy w tym jakąś degradację, czujemy, że to staropanieńskie skupienie, ta cisza nekropolii, ten podziw karłów nie jest prawdziwym miejscem sztuki”. Rozpatrzmy jednak po kolei rozliczne zarzuty.

Przede wszystkim trzeba zauważyć, że niektóre z pozytywnych cech muzeów są też ich wadami. Np. wspomniana wcześniej możliwość nadawania znajdującym się w ich zbiorach obiektom nowych wartości i znaczeń (np. estetycznych) wiąże się – automatycznie – z odbieraniem im innych wartości i znaczeń (np. religijnych). Szczególnie owa „estetyzacja” jest traktowana jako ułomność kontaktu z dziełem sztuki w muzeum, które jest tam „gotowe do skonsumowania przez publiczność wtedy, gdy stało się już neutralne, nieszkodliwe, abstrakcyjne, bezpieczne i obojętne politycznie” – zauważył Robert Smithson [cyt. za: P. Krakowski 1981: 142].

Poprzedni zarzut wynika z innego, a mianowicie z wrywania przez muzea obiektów z ich pierwotnych kontekstów (świętyń, grobowców, rezydencji), co sprawia, że stają się one „cmentarzem sztuk pięknych” (jak to określił w 1832 r. A. Lamartine) czy „zesłaniem” (John Dewey). To doprowadza do swoistego „wyobcowania” tych obiektów. Wrywanie prac z ich pierwotnego kontekstu przyczynia się też do ich rozproszenia – co dotyczy głównie sztuki starożytnej, ale nie tylko (np. jedno ze skrzydeł obrazu Mantegni znajduje się w Luwrze, a drugie w Tours: jak widać, trudno je połączyć). Ekspozycja muzealna nadaje dziełom sztuki odświętną aurę, która jest jednak na swój sposób chorobliwa – podkreśla to nawet historyk sztuki, Jan Białostocki [1980: 33]. Są też sugestie, że muzea – właśnie poprzez zniszczenie naturalnych skojarzeń towarzyszących odbiorowi dzieł sztuki w ich

pierwotnych kontekstach – nie tylko nie wpłynęły na wzbogacenie postaw wobec sztuki, lecz przeciwnie, przez umieszczenie dzieł w swobodnej próżni, doprowadziły do przekonania o nieużyteczności sztuki [W. Cahn 1988].

Muzea demonizują też upływ czasu (samoistną wartość historyczną) jako kryterium oceniania i doboru prac – jakby niezależnie od innych kryteriów i cech obiektów (np. ich wartości artystycznej). „W muzeach, pod warstwą werniksu, przechowywany jest trup ewolucji” – pisał J. Ortega y Gasset [1980: 237].

Muzea miały też doprowadzić do gloryfikacji sztuki przeszłej, do traktowania znajdujących się w nich zbiorów dzieł jako jedynych wzorów do naśladowania – co zresztą wykorzystywano w akademickim nauczaniu sztuki, żmudnie i wiernie kopiując wybrane obiekty. Muzea stały się podwalinami sztuki akademickiej – powiada Z. Żygulski [1987: 350].

Bardzo często przywoływanym zarzutem wobec zbiorów muzealnych jest ich wielkość, która wymaga szybkiego przebiegania sal przez oglądających, przyczynia się do tylko pobieżnego kontaktu z pracami, powodując niedostrzeżenie większości z nich – nie mówiąc już o zapamiętaniu i przyswojeniu. Podróż przez tysiące lat dziejów sztuki w ciągu kilku godzin dla zwiedzających wielkie muzea jest rzeczywiście zajęciem niezwykle męczącym, a jeżeli w salach są tłumy, to brak nawet fizycznej możliwości percepcji poszczególnych prac.

Niekiedy przywołuje się też zarzut, że muzea europejskie są pomnikami nacjonalizmu i imperializmu. Ma on podwójne źródło: raz, że muzea powstały z dawnych skarbców w dużej części stanowiących łupy wojenne. Nowożytny muzea też są swoistymi zbiorami takich łupów – tyle że gromadzonych nie w efekcie podbojów militarnych, lecz z racji rzekomej wyższości kulturalnej nad krajami, w których dzieła te dotąd się znajdowały. Dwa, muzea szczególnie ochoczo eksponują sztukę własnego narodu – co zresztą samo w sobie jest zrozumiałe i usprawiedliwione. Bywają jednak momenty i sytuacje, gdy jest ona fetyszowana, podawana jako przykład najdoskonalszej sztuki, stając się sposobem gloryfikowania własnej nacji.

Nie od rzeczy będzie wspomnieć, że najwięcej krytycznych uwag wobec muzeów pojawia się od lat dziesiątych XX wieku – gdy okazało się, że wiele nowych tendencji artystycznych (kubizm, sztuka abstrakcyjna, futurizm) albo nie pasuje do hieratycznych sal muzealnych, albo z innych względów – przez jakiś czas – nie chciano tej sztuki tam przyjmować. Stąd trudno się dziwić sformułowaniom Marinettiego zawartym w *Manifeście futuryzmu* (z 1909 r.): „Muzea: cmentarze! ... Są zaiste identyczne przez nieszczęsne pomieszanie licznych ciał, które się nawzajem nie znają. Muzea: publiczne sypialnie, w których spoczywa się zawsze obok istot nienawistnych lub nieznanych! Muzea: absurdalne rzeźnie malarzy i rzeźbiarzy, którzy zabijają się wzajemnie ciosami barw i linii wzdłuż skłóconych ścian”.

Co by złego powiedzieć o muzeach, są one wciąż tymi instytucjami, które nie tylko zapewniają dziełom „nieśmiertelność” (raczej należałoby powiedzieć: dają większą niż inne formy obecności szansę przetrwania dzieła), ale też stanowią o prestiżu sztuki. Są tyleż jej „sarkofagami”, co „świętyniami”.

W XX wieku muzea próbują ożywić działalność jakby zaprzeczając zarzutom wobec nich kierowanym. Tak więc przede wszystkim dążą do uatrakcyjnienia ekspozycji, do ich częstych zmian, do wędrowki dzieł między różnymi muzeami, słowem – do stworzenia z muzeów miejsc, w których doznania i myśli widzów wzbogacają się poprzez różnorodność ekspozycji ukazującej kontekst powstania dzieła, wszystkie okoliczności mu towarzyszące, źródła inspiracji itp. [por. U. Eco 1993: 198 i nast.].

Niektórzy twórcy, począwszy od XIX wieku – jakby niezależnie od krytyk kierowanych wobec muzeów – jeszcze za życia marzyli, by ich prace znalazły się w tych instytucjach. Może w tym celu powstało, w 1818 roku, Muzeum Luksemburskie w Paryżu, które miało być swobodnym przedsięwzięciem Luwru. W istocie przeznaczone było dla żyjących artystów, których prace po kilku latach ekspozycji w Luksemburgu mogły być przeniesione do Luwru. Ale Muzeum Luksemburskie było nie tylko przystanią: było też salonem wystawowym, których w XIX stuleciu powstawało wiele we wszystkich większych miastach Europy, z przeznaczeniem dla sztuki aktualnie tworzonej.

Salony wystawowe są przejawem obecności sztuki typowym dla XIX stulecia, choć, oczywiście, znakomicie rozwinęły się one w wieku XX. Ich inicjatorami były stowarzyszenia twórców (np. tzw. Salon Jesieniny, czyli *Le Salon des Artistes Français*, organizowany był przez *Société des Artistes Français* – najpierw w pałacu przemysłowym na Polach Elizejskich, a później w *Grand Palais*). Wiele salonów wystawowych organizowały też stowarzyszenia odbiorców. Np. w Polsce Towarzystwo Sztuk Pięknych w Poznaniu powstało w 1836, Towarzystwo Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie w 1854, zaś Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych w Warszawie w 1860 roku. Jak wykazały badania (np. M. Warkoczewskiej, J. Sviridy czy J. Wiercińskiej), członkami tych towarzystw byli urzędnicy, arystokracja, wojskowi, kupcy i przemysłowcy, duchowni, nauczyciele oraz artyści. Stowarzyszenia odbiorców nie były wcale marginesem ówczesnego życia publicznego – np. w 30-tysięcznym Poznaniu Towarzystwo Sztuk Pięknych liczyło w chwili założenia 1060 członków. Wystawy przez nie organizowane imponowały wielkością oraz frekwencją odwiedzających: eksponowano zazwyczaj od kilkuset do kilku tysięcy obrazów, które oglądało kilkanaście, a nawet kilkadziesiąt, tysięcy widzów. Jak podawał Bolesław Prus w „*Kronice Tygodniowej*”, w 1884 roku wystawę w Warszawie zwiedziły 43 tysiące osób, dwa lata później 114 tysięcy.

Także salony wystawowe były często krytykowane, a trzeba od razu zaznaczyć, że niektóre ich wady wynikały z tego, co w innej perspektywie można uważać za zalety.

Głównym zarzutem było to, iż liczba prezentowanych tam prac tworzy olbrzymi, trudny do ogarnięcia labirynt: „jest taka masa obrazów i tak różnych i różnorodnych, że kiedy wychodzisz po raz pierwszy ze salonu, zobaczywszy już wszystko, nie pamiętasz nic – widzi się tylko tyle barw, tyle różnorodnych harmonii, tyle dysonansów i oderwanych jakichś dźwięków, że [...] powstaje w twej wyobraźni chaos” – pisał Stanisław Wyspiański w 1890 roku, w liście do Lucjana Rydla, po obejrzeniu Salonu Jesiennego w Paryżu.

W tych warunkach musiało dochodzić do ogromnego wymieszania stylów, postaw i tendencji artystycznych. „Wzdłuż ścian wisiała

zbieranina świetnych i okropnych obrazów, wszystkie rodzaje malarstwa pomieszane ze sobą” – pisał Emil Zola po obejrzeniu Salonu w 1886 roku.

Z poprzednim zarzutem związany był inny – a mianowicie, że pośród tej mnogości i różnorodności niewielka była liczba prac wartościowych czy odkrywczych. „Wędrowałem przez ten olbrzymi świat sztuki, na którym obok klejnotów nie brak pospolitości. Na Jesiennym Salonie spośród czterech tysięcy eksponatów różnych narodów – w nie więcej jak czterdziestu można było dostrzec odkrywcze rozwiązania” – pisał w swoich wspomnieniach (*Światła i cienie*) Władysław Lam. Salonom zarzucano tedy obniżenie poziomu twórczości skutkiem nadmiernej tolerancji co do kryteriów przyjmowania prac do ekspozycji.

Jakby niezależnie od tamtego funkcjonował zarzut, iż mimo owej demokratyczności salonów, i tak panują tam intrygi, zakulisowe machinacje, walki o uzyskanie lepszego miejsca, w lepszej sali, na optymalnej wysokości odpowiedniej ściany, co warunkowało, oczywiście, zarówno możliwości dostrzeżenia pracy przez zwiedzających, jak i decydowało o wynikającym z tego powodzeniu, rozgłosie, a nawet uzyskiwanych laurach.

Salony wystawowe miały to do siebie, że największe powodzenie spotykało tam artystów, którzy najbardziej odpowiadali aktualnym kryteriom estetycznym (np. pod koniec XIX w. przez kilka lat „królował” na salonach paryskich Puvis de Chavannes – artysta później lekceważony). Także powodzenie jakiegoś obrazu w jednym roku przyczyniało się do pojawienia się setek jego naśladowców w roku następnym.

W salonach dominowali wytrwali i wierni ich uczestnicy, którzy nadsyłali swe prace rokrocznie. Przyczyniało się to do swoistej nudy salonów, ale powodowało też, że dominowała miernota twórcza. „Salon, ów wielki jarmark [...] lepiej służy wyrobnikom niż mistrzom” – zauważył Emil Zola w 1876 roku.

A przecież salonów i wystaw przybywało. Krótko przed wybuchem I wojny światowej w każdym sezonie paryskim, od października do

końca czerwca, odbywało się co najmniej dwanaście salonów, dzieśięć retrospektyw, czterdzieści wystaw zbiorowych i około setki wystaw indywidualnych – zauważył André Salmon [wg: M. Porębski 1989: 161]. Pod koniec XX wieku liczby te należałoby zwielokrotnić, a nadto uwzględnić nowe centra sztuki: Londyn czy Nowy Jork, w których jest ich tak samo wiele. Wszak ogromnie zwiększyła się liczba galerii prowadzonych przez marszandów czy samych artystów, galerii służących wyłącznie prezentacji określonych postaw w sztuce (przyjmujemy, iż galerie tym różnią się od wcześniej omawianych salonów, że zazwyczaj są mniejsze, cechują się bardziej jednorodnym profilem wystawienniczym oraz prowadzą działalność stale, podczas gdy salony są gigantyczne, różnorodne co do prezentowanych postaw artystycznych oraz okresowe). Wreszcie w XX wieku, jako przejaw obecności sztuki, pojawiły się gigantyczne targi sztuki – skądinąd zresztą, z punktu widzenia jej odbioru, mające wiele cech dawniejszych salonów – niezależnie, oczywiście, od istniejących między nimi różnic organizacyjnych i celów.

Próbując teraz ogólnie scharakteryzować instytucjonalną obecność sztuki, trzeba stwierdzić, iż kontakt z wytworem artystycznym jest w tej formie powierzchowny, dorywczy, krótkotrwały i ulotny. Obecność ta rodzi dystans między widzem a sztuką, niekiedy nawet poczucie obcości. Prezentowana twórczość jest uważana za mało swojską, co wynika m.in. z aury nietykalności towarzyszącej dziełom. Nie oznacza to wcale, że ta forma obecności nie wywołuje głębokich, choć krótkotrwałych, przeżyć. Przyczyniła się ona do powstania swoistej kategorii odbiorców – publiczności bardziej zainteresowanej właśnie bywaniem i oglądaniem dzieł niż ich kupowaniem i przeżywaniem.

Owa forma przyczynia się też do zamykania sztuki w podsystemie artystycznym, a nawet do stworzenia swoistej „podkultury artystycznej” z własną hierarchią wartości, z własnymi zachowaniami i przekonaniami. Jest również jednym z powodów przydania sztuce atmosfery odświętności, jej fetyszyzacji przez twórców, funkcjonowania pewnych wytworów w sztucznych przestrzeniach i tylko tam, a także w swoistych, nigdzie indziej nie występujących, zestawach i relacjach.

Prawdopodobnie ta forma obecności wpływa też dodatnio na wykrystalizowanie się świadomości artystycznej danego czasu. Uruchomiła ona również bodźce do tworzenia sztuki wyłącznie z intencjami prezentowania jej tylko w tych przestrzeniach i pełniącej tylko takie funkcje, a nawet doprowadziła do traktowania tej obecności jako jedynej legitymacji uprawiania sztuki.

#### *E. Obecność pośrednia zwielokrotniona*

(czyli wszelkiego rodzaju reprodukcje – bez względu na technikę i medium zwielokrotniające – a więc albumy, czasopisma, telewizja, wideo, Internet). Ta obecność wyrosła w symbiozie z kulturą masową, ba, jest jej efektem. Masowe zwielokrotnienie wytworu artystycznego udostępnia go rzeszom odbiorców i, pośrednio, przywabia wytwór do domu. Sprawia, że staje się on dobrem konsumpcyjno-rozrywkowym, stosownym do odbioru intymnego, niekiedy zdawkowego, a niekiedy przeciwnie – nader wnikliwego, przypominającego wręcz intelektualną analizę. Wytwór sztuki jest wyrwany ze swego pierwotnego kontekstu (a nawet z wtórnego – muzealnego), niszczy się jego pierwotne wcielenia i przeistacza w pewnego rodzaju, mniej lub bardziej dokładną, „informację” o dziele. Zawsze bowiem dzieło w tej formie obecności nie istnieje w swej pierwotnej fizycznej postaci, a przekazana jest jedynie jego struktura znacząca (a właściwie jej najważniejsze elementy).

Natura związków między wytworem oryginalnym a zwielokrotnioną reprodukcją jest, oczywiście, bardziej złożona, ale nie miejsce tu na jej dogłębne analizowanie. Rację miał Walter Benjamin [1975: 68 i nast.], gdy pisał, że choć reprodukowanie dzieł sztuki i dawniej było możliwe (kopie, repliki, naśladownictwa, ryciny), to jednak współczesne techniki reprodukcji i zwielokrotniania przypominają nieraz – jeżeli chodzi o wierność – swoiste „klonowanie” obiektów. Stąd tak ważna stała się kategoria „autentyczności”, która ma znaczenie nie tylko dla obiegu rynkowego, ale także dla sytuacji odbioru sztuki. Reprodukacja odbiera autentykowi jego kontekst, jego niepowtarzalność artystyczną i jego niezwykłość ontyczną. Oczywiście, byłoby przesadą

twierdzić, że odbiera wszystkie cechy dzieła sztuki, gdyż w grę wchodzi tu tylko niektóre jego właściwości (przede wszystkim, jak zauważył Benjamin, autonomia dzieła). Z drugiej strony zaś – przydaje mu nowych: w pierwszym rzędzie umożliwia powszechność kontaktu z jego strukturą znaczeniową, a w muzyce reprodukcja koncertu na płycie czy taśmie jest wręcz niezastąpioną formą społecznego życia utworu. Tak więc edukacyjna rola reprodukcji jest nie do przecenienia. „Człowiek współczesny dzięki technikom powielania staje się dziedzicem dzieł całego świata” – napisała Kamila Rudzińska [1978: 79].

Obecnie o pozycji artysty decyduje nie zakres kontaktu odbiorców z jego autentycznymi pracami, lecz właśnie – z reprodukcjami jego prac, oglądanymi w czasopismach artystycznych, w opracowaniach historyków sztuki, w albumach, w telewizji. Można wręcz stwierdzić, że to właśnie reprodukcje kanonizują dziś artystę. Mało kto ufa artyście, jeżeli jego dorobek nie wszedł w jakimś zakresie w tę obecność pośrednią zwielokrotnioną, choć są, oczywiście, i tacy odbiorcy, którzy tę formę obecności lekceważą.

Współczesna technika umożliwia intensyfikację i upowszechnienie tej formy obecności sztuki w coraz to nowych postaciach. Np. architekt Konrad Wachsmann zaproponował skonstruowanie swego wędrującego muzeum, w rodzaju wielkiego cyrkowego namiotu, na którego ścianach za pomocą doskonałej aparatury wyświetlano by przezrocza, pokazujące obrazy w ich aktualnym muzealnym kontekście – co byłoby już nie tylko reprodukcją dzieł sztuki, ale wręcz reprodukcją muzeów. Na razie jest to tylko propozycja. Niektóre instytucje (i to nie tylko instytuty badawcze) zajmują się gromadzeniem przezroczy – jak np. Muzeum Malarstwa Metafizycznego w Ferrarze, które zresztą zbiera tylko je [por. U. Eco 1993: 199]. Nieznane dotąd możliwości techniczne wiążą się z komputerową rzeczywistością wirtualną. Możliwa dzięki niej swoista wędrownica po salach muzealnych i wystawowych, dogodność zbliżeń, dotknięć, „obejść”, powrotów, łatwość tworzenia nowych zestawień dzieł itd. jest pokusą, która w przyszłości może znacznie ograniczyć inne formy obecności sztuki.

Próbując podsumować główne cechy tej formy obecności, trzeba stwierdzić, że przyczynia się ona do zmniejszenia identyfikacji odbiorcy z dziełem, do rozluźnienia emocjonalnych z nim związków na rzecz odbioru pobieżnego lub, przeciwnie, intelektualnego. W zasadzie, sama sytuacja odbioru niczym szczególnym tu się nie wyróżnia, stając się jednym z elementów codzienności. W tej postaci odbioru istnieje niewielka selektywność dopływających do odbiorcy propozycji i bodźców albo przypadkowość kryteriów stosowanych w tej selekcji. Inne efekty tej formy obecności to istnienie pomiędzy odbiorcą a dziełem szeregu ogniw pośredniczących (media, redakcje itp.), ich anonimowość i anonimowość odbiorców, brak relacji między nimi. Nadto, w ramach obecności tego rodzaju wytwór sztuki traktowany jest przez odbiorców jako jeden z wielu szeregowych produktów kultury, z czym łączy się odrzucenie pojmowania sztuki jako sfery wyjątkowej i niepowtarzalnej. Wreszcie, cechą tej formy obecności jest, charakterystyczna w ogóle dla kultury masowej, homogenizacja, prowadząca do wymieszania treści z różnych poziomów, zakresów, obszarów, które spotykają się razem w horyzoncie doznań odbiorców, gdy tylko spełniają tzw. zasadę wspólnego mianownika.

#### *F. Obecność ideacyjna*

W obrębie tej formy odbiorca nie ma kontaktu nie tylko z samym wytworem sztuki, lecz nawet z jego reprodukcją; odbiorcy jest tu dostępny jedynie opis wytworu, pośrednie dane o jego charakterze, pochodzeniu czy powodzeniu – np. w formie recenzji, wzmianek, plotek. Nie tylko krytyka artystyczna stwarza tę namiastkę obecności: tworzy ją także szkoła, środki masowego przekazu lakonicznie informujące o sztuce oraz życie towarzyskie. Niestety, wcale nierzadkie są sytuacje, gdy odbiorca poznaje obraz, film czy powieść jedynie poprzez wtórny opis, cudze wrażenie albo wyobrażenie. Słusznie tedy zauważył Albert Camus, że „największa sława polega dziś na tym, by być podziwianym bądź negowanym, nie będąc czytany” [cyt. za: K. Ruzińska 1978: 74].

### G. Obecność utajona

(np. w magazynie muzealnym, w sejfie, na zapleczu pracowni artysty, w rupierciarni na strychu) – która powstała ze swoistej nadwyżki twórczości nad potrzebami i możliwościami wprowadzenia jej w obieg. Jest to więc swoiste „uśpienie”, trzymanie w zapasie wytworów sztuki, których nikt nie chce kupić, oglądać, przeżywać. Mieszczą się tu wytwory wytracone z obiegu, niechciane, niedoskonałe, a wreszcie takie, które powstały z intencją, by nie weszły do społecznego obiegu i nie znalazły sobie żadnej innej formy obecności. Forma ta obejmuje też dzieła doskonałe, które jednak są narażone na kradzież, pożar czy zniszczenie i dlatego trzyma się je w ukryciu. (I nie dotyczy to wyłącznie kolekcjonerów zbierających dzieła sztuki z myślą o lokacie kapitału: Françoise Gilot wspomina, jak to Pablo Picasso pokazał jej zawartość swego sejfu w banku, w którym przechowywał dzieła Renoira, Cezanne’a, Matisa, Miro i innych wielkich twórców.) Mieszczą się tu także prace, które powstały jako propozycje artystyczne wymykające się kryteriom danej epoki. Wreszcie trzeba wymienić dzieła, które „czekają na swoją okazję” („Ściany podziemia obstawione były setkami nieoprawnych płócien malarskich nabitych na blejtramy i obróconych plecami do ściany” – wspomina Zygmunt Kamiński magazyn znanego marszanda A. Vollarda). Te ostatnie przypadki stanowią, zdaje się, osobliwość kulturową naszych czasów. W każdej epoce mamy do czynienia z takim nadmiarem wytworów, jednak XX wiek cechuje się szczególną jego wielkością. Obecność utajona sprawia, że wytwór sztuki istnieje gdzieś w sensie fizycznym, ale de facto nie jest społecznie odbierany.

\*

Łatwo zauważyć, że wymienione typy form obecności sztuki są inspirowane koncepcją, oraz stanowią jej rozwinięcie i uzupełnienie na potrzeby analizowanego problemu, trzech układów kultury Antoniny Kłoskowskiej [1972: 61 i nast.] – czyli tzw. układu pierwotnego, układu zinstytucjonalizowanego oraz układu środków masowego przekazu.

---

Okazuje się, że społeczne istnienie sztuki jest nader zróżnicowane, co skądinąd może być przejawem jej żywotności. Ale należy podkreślić, że wszystkie formy obecności sztuki to jedynie lepsza lub gorsza szansa i warunki spotkania się wytworu sztuki z odbiorcą. Mechanizmy tego spotkania, przebieg odbioru i jego efekty – to już zagadnienia, które muszą być rozważone odrębnie.

## V. ODBIÓR I ODBIORCY

### 1. ODBIÓR SZTUKI – ZAŁOŻENIA OGÓLNE

Odbiór sztuki jest jedynym potwierdzeniem społecznej wartości dzieła, a przy tym publicznym wyrazem jego losu. Wytwór sztuki może istnieć jako substrat materialny, którego nikt nie zobaczył, nikt nie odczytał, nikt nie zinterpretował, ale nie można wówczas stwierdzić, że jego istnienie jest pełne. Życie dzieła artystycznego nie może przebiegać poza życiem społecznym – niezależnie od form tego ostatniego. Tylko w akcie postrzegania tego wytworu przez odbiorców, przez publiczność, następuje społeczne jego spełnienie i swoiste stworzenie.

Uznając, że sztuka jest rodzajem komunikowania społecznego, musimy też uznać, że jej społeczny odbiór jest niezbędnym dopełnieniem aktu tego komunikowania. W każdym z modeli komunikowania, nawet w tych najprostszych, odbiór i odbiorca są niezbywalnymi ich elementami. Np. w modelu H. Lasswella (z 1948 r.) trzeba m.in. odpowiedzieć na dwa istotne pytania: „do kogo się mówi?” oraz „z jakim skutkiem?”. Tym bardziej w tzw. modelu społeczno-kulturowym A. Tudora (z 1970 r.) trzeba określić publiczność, społeczne usytuowanie odbiorców, ich orientacje i oczekiwania poznawcze oraz wartościujące; słowem, pomiędzy nadawcą a odbiorcą istnieje zależność determinowana kulturą i strukturą społeczną. Owe zależności jeszcze bardziej są widoczne w tzw. modelu syntetycznym T. Gobana-Klasa [1978: 122],

w którym – niezależnie od tego, iż został on ukierunkowany na komunikowanie masowe – dostrzegamy dodatkowe powiązania między procesem nadawania i odbioru (np. przez fakt istnienia kontroli społecznej, sygnalizowania ofert). Dość stwierdzić, że w modelu tym „pole efektywnego komunikowania” jawi się wyraźnie na przecięciu „pola przekazu” i „pola odbioru” w kontekście polityki, ekonomii, ideologii i kultury. Oczywiście, sztuka jest takim przejawem komunikacji społecznej, w którym dostrzec można stosunkowo dużo wolności, indywidualizmu, nieokreśloności. Nie zmienia to jednak faktu, że i tutaj odbiór współokreśla kształt dzieła – zarówno w sensie dosłownym, poprzez inspiracje i oczekiwania kierowane do twórców i przez nich wyławiane, jak i poprzez takie a nie inne publiczne manifestowanie się dzieła i jego konkretyzacje.

Z socjologicznego punktu widzenia, dopiero w odbiorze następuje ukonstytuowanie się aktu komunikowania poprzez dzieło sztuki. Przywołując rozważania Antoniny Kłoskowskiej [1981: 419], można stwierdzić, że odbiór obejmuje „sferę emocjonalną, intelektualną, kształtowanie, modyfikację i aktualizację postaw i inne podobne procesy mające swe źródło w kontakcie z przekazem i zwrócone ku niemu”. Tak więc są to reakcje wywołane kontaktem semiotycznym, lecz wykraczające poza niego, chodzi bowiem nie tylko o „dekodowanie znaczeń”, ale również o „doświadczenie wartości” w akcie odbioru sztuki.

Obrazy, słowa, dźwięki są jak latawce puszczane przez dzieci. Nigdy z góry nie wiadomo, jak daleko doleczą, do kogo, ile ich doleci, kiedy i w jakim stanie. I czynniki, które o tym decydują, przypominają znów wiatr: są nieprzewidywalne i nieokiełznane. Trzeba wszak pamiętać, że odgrywają tu rolę właściwości samego wytworu sztuki, mechanizmy obiegu oraz formy obecności sztuki, a także cechy odbiorców – w tym ich potrzeby, hierarchie wartości, posiadane kody i kompetencje kulturowe, przynależność do subkultur itd. Także sam proces odbioru sztuki jest nader złożony (o czym dalej). Splatają się w nim typowe dla sztuki przeżycia estetyczne, jak i charakterystyczne w ogóle dla wszystkich wytworów kulturowych oddziaływania pozaestetyczne: intelektualne, moralne, poznawcze.

To wszystko sprawia, że poznanie procesów odbioru sztuki jest nader trudne, żeby nie powiedzieć – niemożliwe do ostatecznego zgłębienia. Dla socjologa jest to tym bardziej niełatwe, że musi on – jak zauważył B. Sułkowski [1972: 23 i nast.] – pokonać rozbieżności między ogólnością twierdzeń estetyki a operacjonalistycznymi wymogami badań empirycznych. Tak więc socjologowi z dużym trudem przychodzi generalizowanie w zakresie zjawisk odbioru wykraczające poza wybraną dziedzinę sztuki. Owa mieszanina aktów czysto poznawczych (dyskursywnych) i typowo estetycznych przeżyć, jak i odbiór wszelkich innych obecnych w utworze wartości, są za każdym razem inne, rzadko porównywalne i trudne do empirycznego uchwycenia. Nie jest to nawet możliwe wobec wytworów skanonizowanych i takichże skanonizowanych kulturowo (np. przez edukację szkolną) form ich odbioru.

Ślady, świadectwa i kryteria odbioru są wyjątkowo głęboko schowane i wielkim uproszczeniem jest poprzestawanie na badaniu zewnętrznych jego przejawów (np. frekwencji w instytucjach czy faktów posiadania wytworów sztuki). Informacje płynące ze „świadectw odbioru” (których typologię zaproponował Michał Głowiński [1977: 117 i nast.]) prezentują reakcje odbiorcy. Świadectwa te pozostają wszak zawsze swoistymi transkrypcjami – przeniesieniami utworu z jednego języka na inny. Zazwyczaj jednak są to przeniesienia mało precyzyjne, a nawet te, które zbliżają się do krytyki artystycznej, wcale nie muszą być uznane ani za wiarygodne, ani za wzorcowe. „Odbiór potoczny nie jest bowiem szczególnym przypadkiem czy aberracją odbioru krytycznego, ale stanowi odrębny i specyficzny sposób podejścia do sztuki” – przypomina A. Matuchniak-Krasuska [1990: 287]. A i tak zazwyczaj nie mamy świadectw odbioru swoistej „milczącej większości”. Mitem jest przy tym również przekonanie, że istnieje jakiś „odbiór nieskażony” czy „naiwny”, mający rzekomo cechować się – według M. Gołaszewskiej [1968: 69] – naturalnością (a więc brakiem wyuczenia czy treningu), autentycznością (czyli zgodnością z rzeczywistymi upodobaniami i przekonaniami), bezrefleksyjnością (czyli swoistą przedrefleksyjnością, irracjonalnością i intuicyjnością) oraz

bezkrytycyzmem (a więc brakiem dystansu, łatwowiernością). Każdy odbiorca, nawet przypadkowy, ma pewne doświadczenia i uwarunkowania, którą rzutują na jego reakcje, każdy bowiem żył w jakiejś kulturze, która „podstępnie” (jak to określił Roger Caillois) wymusza swoje dla niej upodobania, rozumienia, wartościowania i wszelkie inne reakcje towarzyszące odbiorowi.

Socjolog sztuki nie zamierza zatem wytropić jakiejś jednej formy społecznego odbioru sztuki, a wręcz odwrotnie, bojąc się uogólnień i uniwersalnych konstatacji, usiłuje dotrzeć do różnorodnych, partykularnych społeczno-kulturowych reakcji na wytwór sztuki.

Uznając, że socjologia nie może zbudować jakichś uniwersalnych praw odbioru sztuki, możemy jednak przywołać szereg różnych okoliczności (o niektórych już wcześniej wspomnieliśmy) wpływających na społeczny odbiór wytworu sztuki, a więc oprócz intencji artysty (rozumianych jako zespół bodźców zmierzających do wywołania takich a nie innych reakcji), także mechanizmy obiegu, formy obecności wytworów sztuki (czyli warunki kontaktu z nimi), motywacje odbiorców (M. Gołaszewska [1973: 286] wymienia następujące ich przejawy: pragnienie rozrywki, pragnienie oderwania się od codzienności, poszukiwanie bądź silnych przeżyć, bądź ukojenia, pragnienia poznawcze, motywy egzystencjalne, motywy zawodowe), samą sytuację odbioru (np. zabawowo-rozrywkową czy ascetyczną, codzienną czy odświętną), potrzeby i wartości odbiorców, wiedzę, kompetencje odbiorcze, tradycję, stereotypy i konwencje, różne przejawy gustu i kryteriów ocen, różną wrażliwość na różne wartości, występowanie lokalnych przywódców opinii i ich sugestie ocen. W sumie, nawet „uczucia, które wywołuje dzieło artystyczne, są uczuciami uwarunkowanymi społecznie” – zauważył Lew Wygotski [1980: 64].

Skoro reakcje na dzieło sztuki nie są ani wrodzone, ani uniwersalne, skoro mamy do czynienia z licznymi przypadkami różnorodnych percepcji, to należy się zastanowić, czy da się pośród nich dostrzec jakiegoś wyraźnie wyodrębniającego się, a jednocześnie wewnętrznie względnie homogenicznego, typu. Dotychczasowe próby ich wyłonienia są mało obiecujące, głównie z powodu ich ogólności i nieokreśloności

– np. tzw. odbiór horyzontalny (traktujący wytwór sztuki jako komunikat przejrzysty) czy wertykalny (traktujący dzieło sztuki jako komunikat wyzwalaający coraz to nowe znaczenia), odbiór interesowny (szukający w dziele pożytku jakiegoś rodzaju) czy bezinteresowny (traktujący wytwór sztuki jako dobro autoteliczne), odbiór szkolny (nawykowy i skanonizowany) czy dandysowski (destruujący konwenanse). Typologie takie są zawsze bezosobowe – czyli charakteryzowane przez nie przejawy odbioru nigdy nie należą w zupełności do konkretnego odbiorcy. Tak więc znacznie bardziej przekonujące są typologie tworzone w oparciu o badania jakościowe. Np. badania A. Matuchniak-Krasuskiej [1990: 290 i nast.] pozwoliły autorce na wyodrębnienie „odbiorców-realistów”, „odbiorców-formalistów”, „odbiorców-wrażeniowców”, „odbiorców-moralistów”. Przede wszystkim jednak ujawniły one swobodę i wielość odbiorczych konkretyzacji.

Należy więc pamiętać, że wszystkie typologie winny być zawsze przemnożone przez różne indywidualne strategie odbioru, w których obrębie jedni odbiorcy cechują się postawami fizjologicznymi (wyrażającymi się poprzez szukanie analogii między cechami dzieł sztuki a reakcjami psychofizjologicznymi), inni asocjacyjnymi (tu rolę odgrywają wcześniejsze wspomnienia i przeżycia), jeszcze inni dążą do obiektywizacji odbioru (są nastawieni na przedmiot, a nie na własne odczucia) czy szukania analogii charakterologicznych pomiędzy cechami dzieła a cechami osobowości [E. Boullough wg: M. Gołaszewska 1973: 292-293]. Inne strategie odbiorców obejmują np. tych, którzy świadomie zwracają uwagę na tradycję, kontekst i uwarunkowania dzieła, przypominając skrupulatnych badaczy, tych, którzy bagatelizują je, oraz tych, którzy tworzą podczas odbioru swoisty własny „super utwór”, co skądinąd uważane jest powszechnie za dominującą praktykę odbioru sztuki. Zanim stała się ona głośna pod mianem koncepcji „dzieła otwartego”, była już od dawna dostrzegana i podkreślana w refleksji nad odbiorem wytworów sztuki.

Jak widać, zakłada się tutaj, że status i sens wytworu sztuki nie wynika z jakichś rzekomo immanentnych jego cech. Te są niejako współtworzone w odbiorze. Na analogie istniejące między procesem

odbioru a procesem tworzenia także zwracano uwagę od dawna. Już w 1859 roku F. Ch. Hebbel zanotował w swym *Dzienniku*, że „kto się oddaje wrażeniom z dzieła sztuki, przebywa ten sam proces co artysta, który je stworzył, tylko w odwrotnym porządku i nieskończenie szybciej”. John Dewey [1975: 66] stwierdził podobnie: „owo odbieranie pociąga za sobą działania porównywalne z postępowaniem twórcy. Albowiem recepcja nie jest czymś biernym. Jest to proces składający się z szeregu reakcji, sumujących się w dążeniu do przedmiotowego spełnienia”. Odbiór sztuki jest zarówno braniem, jak i dawaniem – podkreśla autor. „Potencje” wytworu sztuki ujawniają się w różnych jego odbiorczych konkretyzacjach. Zwracali na to uwagę różni badacze. Np. Roland Barthes pisał, że wytwór sztuki nigdy nie jest zupełnie nieznaczący ani też nigdy nie jest zupełnie jasny, gdyż jego sens jest swoiście zawieszony. Odbiór jest zawsze „syntezą postrzegania i tworzenia”, a odbiorca odsłania utwór w tworzeniu i tworzy go poprzez odsłanianie – zauważył J. P. Sartre. Podobny charakter miała Ingardenowska koncepcja konkretyzacji dzieła w trakcie lektury. Jak wiadomo, proces ów szczególnie uwydatnił Umberto Eco, według którego wytwór sztuki jest przekazem z istoty swej nieokreślonym, jest wielokrotnością znaczeń, które współlistnieją w jednym elemencie: „otwarcie, rozumiane jako fundamentalna wieloznaczność przekazu artystycznego, jest trwałą cechą każdego dzieła w każdym czasie” [1973: 9]. Odbiór nie jest więc niczym innym niż swoistym jego „wykonaniem”, interpretacją i nowym, zawsze oryginalnym przejawem życia dzieła. Oczywiście, zawsze w nawiązaniu do wzajemnej dialektycznej gry między własnym doświadczeniem odbiorcy a zaproponowanym przez artystę kształtem dzieła. Odbiór zatem jest szeregiem wzajemnych nawiązań przez odbiorcę do obu tych uwarunkowań.

Sami artyści mają różny stosunek do odbiorcy – często pracują własnie z myślą o nim. „Może najbardziej jednak zależy mi na odbiorcy. Gdybym wiedział z góry, że nikt nigdy na moje obrazy nie spojrzy, to bym chyba nie robił tego, co od tak dawna już robię. Ekspresja osobowości, chęć opowiedzenia czegoś o sobie, czegoś o moich myślach i uczuciach bywa silna, ale raczej przelotna, natomiast odbiorca jest

zawsze obecny i zawsze na pierwszym miejscu. Maluję nie dla siebie, tylko dla innych” – stwierdził Tadeusz Brzozowski [wypowiedź w pracy zbior. *Ethos sztuki*]. Stąd w teorii odbioru (głównie w tzw. „poetyce odbioru”) pojawiła się koncepcja tzw. odbiorcy „idealnego”, „hipotetycznego”, „założonego”, „implikowanego”, „potencjalnego” czy „wirtualnego”, który jest swoistym projektem albo hipotezą odbiorcy realnego, przewidywanego przez autora, a który pojawi się później (albo i nie) w konkretnym akcie odbioru [por. E. Balcerzan 1971: 82]. Nie oznacza to wcale, że przeżycia i reakcje, których doświadcza odbiorca, są tymi, które zakładał czy przewidywał twórca, a tym bardziej tymi, których autor doznawał w czasie pracy nad dziełem. Faktyczne oddziaływanie dzieła sztuki rzadko pokrywa się z zamierzonym, bowiem i droga, którą dzieło odbywa w swym realnym istnieniu, jest pełna niespodzianek. Tak więc ów „idealny odbiorca” to swoista fikcja – jednak z punktu widzenia intencji artysty jawi się on jako ktoś, kto możliwie najwierniej zinterpretuje dzieło, lecz realnie może nigdy się nie pojawić. Takie oczekiwanie czy choćby tylko zakładanie przez artystę „odbiorcy idealnego” sprawia, że realny odbiorca może artystę zawodzić czy rozczarowywać. Realnego odbiorcy artyści często nie rozumieją, a nawet nie znają, a jeżeli już znają, to albo mają doń stosunek lekceważący, albo – w najlepszym wypadku – odczuwają wobec niego bezradność.

Skądinąd zresztą odbiorca jawi się w różnych wcieleniach i różnych zbiorowościach, co samo w sobie warte jest opisu i analizy.

## 2. ODBIORCA, AUDYTORIUM, PUBLICZNOŚĆ

Już w 1798 roku Goethe (we „Wstępie” do *Propylejów*) stwierdził: „Wielki wpływ na sztukę ma oczywiście publiczność. W zamian za swoją aprobatę i pieniądze żąda dzieła, które jej się podoba, którym się można bezpośrednio cieszyć, i najczęściej artysta chętnie się temu poddaje, ponieważ jest także częścią publiczności, rozwija się również w tym samym czasie, czuje te same potrzeby, posuwa się w tym samym kierunku i tak już szczęśliwie idzie do przodu wraz z tłumem,

który go niesie i który on ożywia”. Interesujący w tej wypowiedzi jest fakt wczesnego dostrzeżenia wzajemnych uwarunkowań twórczości, artysty i odbiorców. Odbiorca bowiem ma nad dziełem sztuki swoistą władzę, która z pewnego punktu widzenia jest wyraźniejsza niż władza artysty. Odbiorca wpływa na popularność (lub jej brak) dziedzin i gatunków artystycznych, szkół i postaw w sztuce, tematów i form, wreszcie samych artystów. Oczywiście, nie należy zakładać, że każdy akt twórczy w całym jego przebiegu zdeterminowany jest przewidywaną dla dzieła publicznością (np. wspomnianym wcześniej wyobrażeniem tzw. odbiorcy hipotetycznego czy wirtualnego). Wystarczy jednak stwierdzić, że taki wpływ (choćby częściowy) istnieje – o czym dalej.

Kim więc jest odbiorca sztuki? Przyjmuję, że jest nim każdy człowiek występujący w roli widza, słuchacza czy czytelnika – a więc będący w kontakcie z wytworem sztuki, niezależnie od dziedziny, formy obecności tego dzieła oraz sytuacji psychospołecznej, w której on sam się znajduje. Jak łatwo się domyślić, odbiorcą sztuki można być „bardziej” lub „mniej”, z wielością pośrednich stopni, na co wpływa zarówno częstotliwość tych kontaktów, jak i ich głębokość.

W pewnych warunkach odbiorcy sztuki stają się jej publicznością. Oczywiście, znacznie wcześniej niż systematyczna refleksja nad publicznością pojawiła się sama publiczność. Uważa się [np. Z. Ważbiński 1976: 49-74], że powstanie publiczności wiąże się z powstaniem nowożytnego pojmowania sztuki jako autotelicznej sfery wolności i piękna oraz z narodzinami mieszczaństwa, które wcześniej poczuło się adresatem tak pojmowanej sztuki – przede wszystkim we Florencji czy w Wenecji w XVI wieku oraz w Anglii w wieku XVIII. Także w XVIII stuleciu zaczęło się kształtować samo pojęcie publiczności, choć – jak zauważył E. Auerbach [1977: 174] – było ono z początku bardzo niejasne.

Socjologiczna refleksja nad publicznością pojawiła się pod koniec XIX wieku wraz z refleksją nad tłumami, co łącznie (lecz z uwzględnieniem różnic istniejących między nimi) było dostrzeżeniem nowego typu zbiorowości, opartych na podobieństwie zachowań. Pionierzy tych rozważań (przede wszystkim Gustave Le Bon oraz Gabriel Tarde)

podkreślali, że publiczność charakteryzuje się właśnie faktem znajdowania się pewnych osób w tej samej sytuacji, posiadaniem tych samych zainteresowań, doznawaniem tych samych wzruszeń – także wtedy, gdy są oni rozproszeni w szerszej społeczności terytorialnej. Klasycy refleksji nad publicznością zauważyli też, że powstaje ona w wielkim społeczeństwie wobec wyraźnie ukształtowanych dziedzin życia społeczno-kulturowego, przy istnieniu rozwiniętej ich organizacji.

Publiczność – jak zauważył T. Goban-Klas [1968: 167-169] – uformowała się z audytoriów, które choć są zbiorowościami skupionymi w jednym miejscu, kontaktującymi się z jednym rodzajem wytworów sztuki, nie muszą być spojone żadną więzią społeczną. Publiczność jest więc swoistą sumą logiczną audytoriów uformowanych wokół określonej dziedziny sztuki, artyści czy jakiejś konfiguracji dzieł, których ona wspólnie, w miarę stale podobnie doświadcza. W tym rozumieniu publiczność jest swoistą całością społeczną (choć nader zróżnicowaną, składającą się z różnych mniejszych grup) z właściwym jej podziałem ról komunikacyjnych, z obiegiem informacji zarówno wewnątrz jej grup składowych, jak i między nimi, z istnieniem mechanizmów kontroli społecznej w odniesieniu do procesów odbioru. Nie oznacza to wcale, że granice publiczności są łatwe do zakreslenia a ona sama łatwa do wyodrębnienia. Wynika to z takich jej cech, jak spontaniczność i żywiołowość powstawania, nieokreśloność czasu trwania, a nawet jego doraźność, brak zaangażowania po stronie jakiejś idei artystycznej, bierność, brak wybiórczości w doborze kontaktów i doznań [por. Ch. Bonew 1980: 45]. I nawet jeżeli uznamy, że składające się na nią audytoria są bardziej określone, trwałe, cechują się większym zaangażowaniem, wybiórczością itp., to pamiętając, że łączą się one w publiczność tylko poprzez sumowanie logiczne, nie uzyskujemy precyzyjniejszego obrazu tej zbiorowości. Możemy jedynie uznać, że tym, co łączy publiczność, jest posiadanie przynajmniej częściowo wspólnej kultury – czyli podobnej wiedzy, podobnych kryteriów selekcji i wyboru form kontaktu, podobnych umiejętności rozumienia i podobnych kryteriów wartościowania, wreszcie podobnych

mechanizmów doznań. Publiczność jawi się wyraźnie tylko wówczas, gdy staje się formalnie zorganizowaną instytucją, cechującą się istnieniem systemu społecznego, wspólnej przestrzeni, wyraźnie określonymi formami i czasem kontaktowania się, podziałem ról i istnieniem norm. W każdej jednak postaci – niezależnie od formalnej strony – publiczność zawiązana wokół sztuki wyraża ten związek swoistymi, stosunkowo stałymi działaniami: percypowaniem, kontrolowaniem, inspirowaniem, przechowywaniem dzieł, krytykowaniem itd. [por. K. Dmitruk 1980: 64].

Skoro publiczność jest zbiorowością o „złożonej morfologii” (i to w aspekcie zarówno atrybutywnym, jako ogólna kategoria pojęciowa obejmująca odbiorców sztuki, jak i dystrybutywnym, jako szereg konkretnych jej przypadków), to spróbujmy zwrócić uwagę przynajmniej na niektóre przejawy owej złożoności. Przede wszystkim stwierdzić należy, że świadectwem złożoności i różnorodności publiczności są jej elementy składowe (pojedynczy odbiorca, audytoria, grupy odbiorców), a także różne wzajemne relacje między nimi oraz – przede wszystkim – różny charakter, zakres i intensywność kontaktu ze sztuką. Można nawet sformułować hipotezę, że złożoność i różnorodność publiczności jest wprost proporcjonalna zarówno do złożoności i różnorodności społeczeństw, jak i złożoności i różnorodności wytwarzanej sztuki. W obu sferach daje się zaobserwować – oprócz pewnych dążeń do unifikacji – także wyraźne tendencje do dyferencjacji i indywidualizacji. Tak więc, niezależnie od tego, czy twórca wydaje się, że zwraca się on do „całego świata”, zwraca się on zawsze do „swoich” – nawet wtedy, gdy stanowią oni publiczność o niewyraźnej tożsamości i konturach. Tym większym nieporozumieniem jest więc przypuszczenie, że istnieje jakiś odbiorca „normalny” czy „przeciętny”, która to kategoria bywa niekiedy przywoływana w dyskusjach i publicystyce poświęconych współczesnemu manifestowaniu się sztuki. Przypomnijmy też, że wyobrażenie „potencjalnego”, „hipotetycznego” czy „idealnego” odbiorcy sztuki, które wytwarza sobie artysta, wcale nie musi korespondować z jakimkolwiek uchwytnym empirycznie przejawem publiczności.

Czyżbyśmy więc mieli do czynienia z taką sytuacją, że system artystyczny rozpada się na wiele różnych publiczności i odbieranych przez nie „wieloadresowych” wytworów sztuki? Poniekąd tak, z tym jednak zastrzeżeniem, iż określenie „rozpada się” nie musi mieć tu zastosowania, jako że mogą istnieć między tymi publicznościami (i istnieją) różne powiązania i relacje. Nawet wtedy, gdy różnice te są pogłębione (a raczej zaakcentowane) istnieniem odmiennych instytucji (np. galerii specjalizujących się w prezentowaniu odmiennych propozycji artystycznych, pism poświęconych różnym postawom w sztuce, szkół, które różnie kształcą, a nawet stowarzyszeń odbiorców akcentujących zainteresowanie tylko jednym twórcą – żeby wspomnieć chociażby o wiernych wyznawcach skupionych w tzw. fanklubach, z ich spotkaniami czy festiwalami), takie powiązania mogą istnieć. Trzeba jednak zgodzić się ze stwierdzeniem, że różne publiczności odbierają różną sztukę, różnie ją przeżywając, zapewne jednak pełni ona wobec nich podobne funkcje, różnie jednak realizowane i za pomocą różnych znajdujących w niej wartości. Przypomnijmy, że zawsze też działa tutaj sprzężenie zwrotne: różne dzieła kreują różną publiczność, a także różna publiczność wyzwała powstanie różnych wytworów sztuki.

Jak wcześniej stwierdzono, od czasów Odrodzenia zaczął się – najpierw w Italii, we Florencji i w Wenecji, a potem w innych regionach Włoch i innych krajach – proces tworzenia publiczności, zaś wkrótce jej różnicowania, co łącznie miało znaczący wpływ na kształtowanie się oblicza sztuki. Arnold Hauser stwierdził wręcz (przede wszystkim w *Společnej historii sztuki i literatury*), że właśnie zmiany publiczności są głównym czynnikiem determinującym zmiany w sztuce: twierdził, że dla losów i oblicza sztuki ważniejszy jest status tych, dla których jest ona przeznaczona, niż tych, którzy ją tworzą. Aby nastąpiła znacząca zmiana w sztuce, musi pojawić się nowa publiczność – podkreślał Hauser. I zresztą, nie tylko on: podobnie sądzą inni historycy sztuki (jak G. Duby [1986: 237], wypowiadający się o okresie przejściowym w sztuce między średniowieczem a Odrodzeniem, czy badacze marksistowskie – np. Lukács, piszący o „powieści jako mieszczańskiej epepei” w XIX w.).

Możemy jednak zauważyć, że to przekonanie o determinującym oddziaływaniu odbiorców na tworzoną sztukę nie do końca jest udowodnione. Nieprzekonujące są też (podnoszone tak przez Hausera, jak i przez innych badaczy) rzekome korelacje pomiędzy cechami publiczności a cechami stylu w sztuce. Do tej kwestii jeszcze wrócimy, tu wystarczy jedynie zauważyć, że tylko wielkie, znaczące zmiany w rodowodzie publiczności mogą mieć taki wpływ. Bodaj najistotniejszym tego przykładem było właśnie pojawienie się mieszczaństwa, które w czasach nowożytnych (a szczególnie od XVIII w.) „zawładnęło” odbiorem sztuki w Europie. To głównie mieszczaństwo kupowało dzieła sztuki, oglądali je na wystawach, wpływali na systemy kształcenia artystycznego i gusta [por. A. Hauser 1974: 12]. Problemem twórców było to, że nie potrafili ani pogodzić się z tym odbiorcą, ani go poznać, żeby już nie wspomnieć o polubieniu. Szczególnie od czasów romantyzmu artyści poczuli własną bezradność wobec nowych odbiorców, co objawiło się szeregiem artystycznych mitów obronnych, służących jednocześnie obronie własnych interesów.

Jasne jest, że niezależnie od wielkości publiczności, marzeniem większości twórców (a tym bardziej pośredników) była publiczność liczna. Jakie są uwarunkowania popularnego odbioru? W odniesieniu do heterogenicznych społeczeństw, które obserwujemy w Europie od kilku stuleci, musimy stwierdzić, że popularne jest tylko to, co odwołuje się do „zasady wspólnego mianownika”, co spełnia jak najwięcej jak najprostszych kanonów albo co odwołuje się do oczekiwań wynikających z pewnych uniwersalnych właściwości naszej natury. Nie należy jednak uważać, że to masowa publiczność jest odpowiedzialna za „gminną”, przeciętną twórczość artystyczną: odpowiedzialność jest podzielona, gdyż także artyści usiłują niekiedy ponad miarę antycypować gusta uważane przez nich za mierne i także oferować wytwory. „Powodzenie bardzo wielu dzieł należy przypisać temu stonkowi, jaki zachodzi między miernością idei autora i miernością idei publiczności” – zauważył dawno temu Chamfort. Na te uwarunkowania nakłada się traktowanie sztuki przez odbiorców jako dawki przyjemności (nie chcą jej ani traktować jako sztuki, ani oceniać jako sztuki

według kryteriów formalnych) – co samo w sobie jest zresztą zrozumiałe, choć takie ograniczanie oddziaływania sztuki bywa zabójcze dla niej. To wszystko razem sprawia, że wytwory oryginalne i wyjątkowe nie mogą liczyć na taką popularność. Inna rzecz, że wyprowadzany z tego wniosek, iż wszystko co ma takie cechy i tchnie „arystokratyczną wyższością” zasługuje – z tego właśnie powodu, że nie jest popularne – na jakiś inny, szczególny los czy wyjątkowe uznanie, jest wnioskiem fałszywym.

Na drugim krańcu sytuują się przypadki działań artystycznych mało popularnych. Niekiedy pojawiają się nawet jeremiady dotyczące tzw. „osamotnienia sztuki” [por. np. M. Czerwiński 1987], a uznać trzeba, że potwierdzenie tego osamotnienia może być mniej lub bardziej wyraźne. Mniej wyraźnym świadectwem jest brak swoistego kultu dla sztuki w jej odbiorze, co może wyrażać się brakiem szczególnej intensywności i regularności tego odbioru [por. K. Dmitruk 1982: 34], lecz czemu może towarzyszyć odbiór bardziej dyskretny i mniej spektakularny. Spotykamy jednak i bardziej zdecydowane potwierdzenie osamotnienia sztuki, którym jest brak jakiegokolwiek ustrukturalizowanej publiczności; pojawiają się wówczas jedynie pojedyncze przypadki odbioru, będące działaniami całkowicie anonimowych i indywidualnych odbiorców. Inna rzecz, że nawet bardzo „osamotniony” artysta ma choćby nieliczne grono odbiorców, składające się z własnej rodziny czy własnego kręgu towarzyskiego (a odbiór, jak zauważył T. Goban-Klas, zaczyna się najpierw od tego, co powstaje we własnej grupie). Najwyraźniejszym przejawem osamotnienia artysty i jego wytworów są odbiorcy będący jedynie innymi artystami (choć z drugiej strony artyści nader sobie cenią rezonans wywołany we własnym środowisku) i tylko nimi. Owszem, ich odbiór może być subtelny i wnikliwy, ale jest wyrazem całkowitej izolacji propozycji artystycznej i zamknięcia jej w swoistej podkulturze. Skrajnym, choć wcale nierzadkim, przejawem osamotnienia sztuki jest przypadek, gdy jedynym odbiorcą jest sam twórca. Oczywiście, nie ma tu możliwości uznania go za publiczność.

Artyści lubią uważać, że taka sytuacja wynika stąd, iż odbiorcy nie potrafią sprostać ofercie artystycznej. Tymczasem ma ona wiele innych

uwarunkowań, a w tym zmiany w systemie mediów (dzisiaj w każdej rodzinie jest telewizor), alienacja samych sztuk plastycznych, które sprawiają wrażenie „wyczerpania” broniąc się na dwóch flankach: „dekoracyjności” i hermetyczności właśnie. Całe to zjawisko Witold Gombrowicz w 1951 roku, w swym *Dzienniku*, scharakteryzował następująco: „Kolejno bowiem doświadczaliśmy na sobie dwóch koncepcji, z których jedna, arystokratyczna, zmusza odbiorcę do zachwycania się czymś, czego nie może odczuć ani pojąć, druga zaś, proletariacka, zmusza twórcę do fabrykowania czegoś, czym gardzi, co jest poniżej niego i dobre tylko dla prostaczków i maluczkich. Zmaganie się tych wrogich szkół odbywa się na naszym ciele i z taką siłą one siebie niszczą, że wytworzyła się w nas próżnia”.

Rzeczywiście, miejsce, które zajmuje sztuka (szczególnie sztuki plastyczne) w życiu współczesnych ludzi, jest nieznaczące. Ma to swoją przyczynę w hierarchiach wartości. Biorąc pod uwagę różne badania i refleksje [por. M. Golka 1993: 87 i nast.], należy stwierdzić, że sztuka i wartości estetyczne znajdują się na ostatnich miejscach, a w najlepszym wypadku – przy końcu zbadanych hierarchii wartości. Sztukę w tych hierarchiach wyprzedzają takie wartości, jak „rodzina”, „miłość”, „interesująca praca zawodowa”, „pieniądze”, „wierność”, „zabawa” czy „wiara religijna” (podkreślić należy, że powyższe zestawienie nie oddaje wyników żadnego konkretnego badania, a tylko ogólnie je charakteryzuje). Podobnie same sztuki plastyczne nie budzą zainteresowania więcej niż 5-10% badanych. Potwierdza to niktła o nich wiedza (ale też o innych sztukach) w społeczeństwie polskim [por. W. Pisarek, T. Goban-Klas 1981: 68 oraz T. Goban-Klas 1985]. Jak się rzekło, ten stan rzeczy ma rozliczne uwarunkowania. Tutaj przywołam tylko słowa J. Ortegi y Gassetta [1980: 320-321]: „sztuka zmieniła swoje miejsce w hierarchii ludzkich zainteresowań i ludzkich działań. Zainteresowania te i działania można przedstawić jako system koncentrycznych kół, których promień wyznacza odległość od jądra ludzkiego życia, gdzie kłębią się największe ludzkie namiętności. Wszystkie ludzkie sprawy – materialne i duchowe – krążą po różnorodnych orbitach wokół pulsującego serca całego systemu. Sztuka, która podobnie jak nauka

i polityka znajdowała się przedtem bardzo blisko owego centrum, tego kręgosłupa naszej osobowości, obecnie przemieszcza się stopniowo ku zewnętrznym kołom systemu. Nie utraciła nic ze swych atrybutów zewnętrznych, lecz po prostu stała się czymś bardziej odległym, drugorzędnym i mniej ważnym". Jak się okazuje, nie tylko natura, ale i kultura nie lubi próżni. Elektroniczne media stały się nader atrakcyjne dla niemal wszystkich ludzi we wszystkich kulturach i wszystkich społeczeństwach. Ich publicznością jest nie tylko społeczeństwo globalne, ale także setki zróżnicowanych społecznie i kulturowo lokalnych publiczności.

Musimy też wspomnieć, choćby mimochodem, o takich przypadkach kultury, które wcale nie mają określonej publiczności, a mimo to nie można uznać, iż są odrzucone. Dotyczy to np. tego, co Mieczysław Porębski [1972] nazwał „ikonosferą”, a co stanowi fragment naszego środowiska, w którym istnieją i rodzą się ciągle nowe obrazy wzrokowe i doznania dźwiękowe, będące przedmiotem nieustannych oddziaływań informacyjnych i estetycznych na miliony ludzi (np. obecność sztuki, którą wcześniej nazwaliśmy publiczną otwartą, a także reklama czy pejzaż miejski). Może należy przyjąć, że skoro niemal wszyscy stanowią zbiorowość odbierającą te oddziaływania, to wszyscy też są jej publicznością, choć przypuszczenie to może być uznane za sprzeniewierzenie się językowi i nadużycie tego pojęcia.

Niełatwo zmierzyć liczebność odbiorców – niełatwo poznać wielkość publiczności. Nawet ogólnie rozumiana „publiczność sztuki” trudna jest do określenia, choć np. w Polsce zaledwie 1% osób bywa w miarę regularnie (czyli powyżej 5 razy w roku) w galeriach sztuki, a 2% z podobną częstotliwością odwiedza muzea [por. M. Golka 1993: 6]. A i to pewnie są dane zawyżone wskutek tego, że badania obejmowały zbiorowość wielkomiejską, a także ze względu na to, co M. Stefanowska [1988: 14 i nast.] nazwała „poczuciem nieadekwatności kulturalnej”, wpływającym na „przedobrze” danych przez respondentów we wszelkich sondażach i wywiadach dotyczących uczestnictwa w kulturze. Znacznie łatwiej określić publiczność poszczególnych wytworów sztuki, choć obserwujemy tu spore rozpiętości: od kilkudziesięciu

osób, do kilkuset tysięcy. Zdaje się, że artyści nieżyjący mają większą publiczność (np. wystawa retrospektywna Piotra Michałowskiego w „Zachęcie” w Warszawie, w 1956 r., zwiabiła ponad 34 tys. widzów [za: A. Wallis 1964: 99]), zaś wystawę retrospektywną Pabla Picassa w Tate Gallery w Londynie, w 1994 r., zwiadziło ponad 300 tys. osób). A trzeba pamiętać, że w żadnym wypadku widzowie ci nie stanowią całej publiczności danych artystów, bowiem należy ją powiększyć o tych wszystkich, którzy znają i przeżywają ich twórczość w innych sytuacjach i innych formach obecności ich sztuki.

Choć odbiorcą sztuki jest zawsze patrząca swoimi oczyma jednostka, to przecież jej uwikłania społeczne mają wpływ na to, co owa jednostka odbiera i jak odbiera. Tak więc wpływ na nią wywierają te osoby, które przez socjologów bywają nazywane „przywódcami opinii”. Oddziałują one na dobór odbieranych treści, na ich interpretację oraz ocenę i ostateczne przyjęcie lub odrzucenie. I choć nie należy tego wpływu demonizować, to przecież odgrywa on rolę w rzeczywistych procesach odbioru sztuki. Taki wpływ wywierają też pośrednio tzw. „grupy odniesienia”, a więc grupy, do których jednostki aspirują, z którymi się porównują. Ze względu na to, że są to grupy, do których jednostka realnie nie przynależy, choć ich wartości bierze pod uwagę czy wręcz orientuje się na nie, uznać należy, że wpływ ten ma charakter dyfuzyjny – czyli rozszerzający zastane jednostkowe wybory i sposoby korzystania ze sztuki.

Odbiór wytworu sztuki uwarunkowany jest też innymi okolicznościami, które tutaj zostaną tylko zasygnalizowane: motywami, środowiskowymi i subkulturowymi wzorami reakcji, rolami społecznymi pełnionymi przez odbiorców. Zważywszy, że odbiorcy sztuki nie zawsze jawią się jako „rzecz zorganizowana” (np. w postaci audytoriów), to i odbiór sztuki ma często charakter spontaniczny, prywatny, a niekiedy jest wręcz skrywany i, co za tym idzie, pozostaje mało określony. Zawsze jednak jego charakterystyka winna odnosić się do systemu społeczno-kulturowego, sposobów obecności wytworów sztuki (a więc miejsca i rodzaju kontaktu z nimi), typu instytucjonalnego zorganizowania odbiorców (jeżeli taki istnieje), przebiegu odbioru.

Próbując tedy ogólnie scharakteryzować odbiór, należy stwierdzić, że jest on złożonym sytemem, którego elementami są: (a) rzeczywistość pozaartystyczna, (b) konfiguracje dzieł oraz ich relacje z tą rzeczywistością (semantyka), wewnętrzne relacje w konfiguracjach dzieł (syntaktyka) oraz relacje pomiędzy nimi a człowiekiem (pragmatyka), (c) odbiorca, jego role, stosunki społeczne, wiedza o dziełach sztuki i relacjach, w których funkcjonują, oraz, w pewnym stopniu, o zasadach ich interpretacji [por. T. Rzepa, M. Ziółkowski, S. Frydrychowicz 1983: 111-122].

Na koniec możemy więc stwierdzić: o statusie sztuki decyduje jej odbiór, o odbiorze zaś – publiczność, o której wiemy, że istnieje, lecz nie wiemy do końca, jakie są jej kontury i konkretna postać.

### 3. SKŁADNIKI ODBIORU SZTUKI

Znana to prawda (przypominał ją m.in. Roman Ingarden [1966: 11]), że dzieło sztuki odbierane jest w przeżyciach bardzo złożonych i że odbiór ten dokonuje się w kolejno po sobie następujących fazach, które zresztą są syntetycznie ze sobą związane. Sam Ingarden uważał [1966: 13 i nast.], że proces ów, w przypadku odbioru dzieła literackiego, obejmuje percypowanie znaków, ich rozumienie, dalej – tzw. obiektywizowanie (czyli przejście do przedstawień zawartych w dziele), konkretyzowanie przedmiotów przedstawionych w dziele (czyli określenie), a wreszcie powiązanie wszystkich warstw dzieła w całość i – co najważniejsze – uchwycenie jego idei, sensu czy racji jego istnienia. Do niektórych sugestii Ingardena wrócimy nieco dalej, tymczasem trzeba wspomnieć, że jest też wiele innych propozycji i uwag dotyczących złożoności mechanizmu odbioru sztuki. Splatają się w nim bowiem zarówno reakcje czysto wizualne, semantyczne, emocjonalne, intelektualne, artystyczno-estetyczne, jak i czysto fizjologiczne (np. motoryczne), utylitarne, a nawet, u niektórych odbiorców – mistyczne.

Według wielu badaczy proces ten przebiega w pewnych ramach: od zachwytu do znużenia lub odwrotnie – od braku reakcji do uniesienia czy od przypadkowego spojrzenia do skupienia, a także od

automatycznego odruchu do świadomego przeżycia dzieła. Nas interesują jednak inne, za to wyraźniej wyodrębniające się, składniki procesu odbioru: postrzeżenie zmysłowe, przeżycie estetyczne, odczytanie, interpretacja, ocenienie, zapamiętanie, internalizacja wartości, wpływ na postawy oraz – ewentualnie – na zachowania. Interesującym zagadnieniem jest pytanie, czy te składniki są następującymi po sobie fazami, których kolejność jest wyraźnie określona? Nie da się tego jednoznacznie rozstrzygnąć, choć pewne z tych faz muszą się spełnić (np. postrzeganie zmysłowe), by nastąpiły dalsze. Mamy tu zapewne do czynienia również z coraz to większym stopniem wyrafinowania odbioru oraz jego trudności: od wrażenia, poprzez zrozumienie, aż do ewentualnego przejścia przesłania. Nie wdając się w te rozważania, przyjmijmy tylko, że są to nieodzowne składniki odbioru, układające się w warstwy, których kolejność nie jest nigdy taka sama, choćby ze względu na łączenie w ludzkich reakcjach różnych przeżyć i ich wzajemne przetwarzanie. Oto one:

#### *A. Postrzeżenie zmysłowe*

jest niezbędnym wstępnym warunkiem odbioru sztuki. Nie oznacza to wcale, że odbiór na tym poziomie jest prostą relacją: wytwór sztuki – odbicie tego wytworu na siatkówce oka. Percepcja, także w warstwie fizjologicznej, jest bardziej skomplikowana. Nie patrzymy oczyma, nie słuchamy uchem, lecz w dużym stopniu spotrzegamy świat poprzez pryzmat świadomości. I im bliższe jest to, co widzimy zmysłami, temu, co ujmujemy świadomością, tym łatwiej to przyjmujemy. Pragniemy coś dostrzec, czegoś słuchać, coś czytać, jeżeli mamy wcześniej jakiś schemat sądu, opinii, oceny, umożliwiający porównanie tego, co widzimy, z tym, co myślimy, co uświadamiamy sobie. Oczywiście, schematy te nie są podobne u każdego. Tak więc istnieje wiele możliwości kształtowania się odbieranego wrażenia – zauważyli to m.in. J. J. Gibson [1950] i W. Strzebiński [1974]. Ten drugi badacz pisał: „W widzeniu rzeczywistości decyduje nie biologiczny odbiór doznań wzrokowych, lecz współpraca widzenia i myśli – historycznie uwarunkowany rozwój świadomości widzenia. Nie abstrakcyjna próżnia

widzenia „normalnego”, lecz historyczny, narastający konkret świadomości wzrokowej. Widzenie nie jest tylko biernym, biologicznym aktem odbicia doznań wzrokowych, nie jest czysto mechanicznym odbiciem świata raz na zawsze jednakowego i niezmiennego – jak odbicie w lustrze. [...] W procesie widzenia nie to jest ważne, co mechanicznie chwyta oko, lecz to, co człowiek uświadamia sobie ze swego widzenia. [...] Tylko to, co sobie uświadomił – to w rzeczywistości zobaczył. Reszta pozostaje poza jego świadomością nie rozpoznana i dlatego nie zauważona” [1974: 14]. Inną jest sprawą, jakie to czynniki oddziałują na ów proces widzenia. A są to m.in.:

- cel przebywania odbiorcy w określonym miejscu i rola, jaką aktualnie tam spełnia;
- nastawienie i uwaga odbiorcy określone sytuacją, ową rolą, lecz także zainteresowaniami, wiedzą, systemem wartości;
- ekspresja formy wytworów znajdujących się w polu potencjalnego postrzegania;
- miejsce, które zajmuje dany wytwór w całej sferze wzrokowej czy słuchowej odbiorcy;
- relacje między formą a treściami (motywami, przesłaniami) obecnymi w wytworze i jego funkcjami (zadaniami, celami);
- stosunek tych cech do postaw odbiorcy (jego „poddawanie się” albo „unikanie”);
- charakter „scenariusza doznań” odbiorcy.

Tak więc z tysięcy bodźców, które usiłują zdobyć naszą uwagę, udaje się to nielicznym. Także pośród wytworów artystycznych, które znajdują się w sferze naszego życia, tylko niektóre widzimy, słyszymy czy czytamy. I może w tym jest pewien urok i szansa: „widzenie dalekie od mechanicznej rejestracji elementów zmysłowych okazało się prawdziwie twórczym chwytniem rzeczywistości – przepojonym pomysłowością, wyobraźnią, trafnym i pięknym” – zauważył Rudolf Arnheim [1978: 19]. Inna rzecz, że nigdy nie jest tak, żeby sytuacje, w których stykamy się z wytworami sztuki, były całkowicie „ubezłasnowolnione”: one w pewnym stopniu „wymuszają” na odbiorcach konieczność ich postrzegania, co wynika choćby ze struktury

ich współwystępowania – zauważyli dawno temu przedstawiciele teorii postaci.

J. J. Gibson [1950] słusznie podkreślił, że człowiek w swoisty sposób uczy się patrzenia, co polega na przechodzeniu od doznań nieokreślonych do określonych; owa nauka postrzegania wiąże się też ze wzrostem umiejętności różnicowania postrzeżeń. Nadto, nauka ta związana jest też z nabywaniem umiejętności „dopasowywania” chwytych wrażeń do własnego doświadczenia, co wiąże się zresztą z kolejnym składnikiem odbioru – odczytywaniem (o czym za chwilę). Są też różne „techniki” wzbogacania czy intensyfikowania postrzeżeń: świadomego wywoływanie wzruszeń, zdumienia, pogłębiania i zatrzymywania uwagi, powtarzania aktów postrzegania.

Postrzeżony obraz, odebrane właściwości fizyczne wytworu nie zawsze są łatwe do określenia, a tym bardziej do wyrażenia ich słowami – czyli przełożenia na inne kategorie ontyczne. Nie oznacza to, że odbiorca jest ciągle bezradny w świecie własnych postrzeżeń. Działa tu swoisty mechanizm „oblaskawiania” tych doznań, ich porządkowania, strukturalizowania, słowem – przyjmowania na własność, a choćby przyzwyczajania się do nich.

Dodajmy też, że postrzeganie nawet pojedynczego obiektu, ba, nawet jego detalu, nigdy nie jest nieograniczone, bowiem i czas, i uwaga odbiorcy mają swój kres.

### *B. Przeżycie estetyczne*

jest tym składnikiem odbioru sztuki, który decyduje o fakcie, że ów odbiór dotyczy właśnie wytworu artystycznego, a nie np. przekazu prasowego, wykresu matematycznego czy schematu urządzenia technicznego. Trzeba jednak od razu zastrzec, że świata bodźców ludzkich doznań nie można arbitralnie podzielić na takie, które obiecują możliwość przeżyć estetycznych, i takie, które są ich z góry pozbawione. Owszem, we wszystkim istnieją pewne ku temu potencje, choć różnego stopnia i z różną zawartością intencji wywoływania owych przeżyć.

Wielowiekowe dzieje estetyki wypełnione są rozważaniami dotyczącymi natury przeżyć estetycznych, ich źródeł, uwarunkowań,

przebiegu i skutków. Lecz przecie w owych rozważaniach nie da się znaleźć zbliżonych czy dominujących ustaleń. I tak, uważano, że przeżyciem estetycznym jest m.in. poznanie rodzące upodobania, skupienie, poddanie się bodźcom, oderwanie od siebie samego i od okoliczności zewnętrznych, oczarowanie, upojenie, wprowadzenie w iluzję, wruszenie, objawienie, rodzaj modlitwy, zachwyty, rozkosz, oderwanie od czasu, oczyszczenie, ukojenie, wstrząs, rodzaj gry czy zabawy, empatia, czyli wczuwanie się w dzieło, bezinteresowna kontemplacja, życie chwilą, żywienie pozornych uczuć, iluzja przedstawień czy spostrzeżeń, obecność pozytywnych uczuć wobec przedmiotu [por. A. B. Stępień 1986: 112]. Poszczególni estetycy (w wielu subtelnych analizach, których jednak nie możemy tu przywołać) wymieniali pojedyncze z tych cech lub ich zespoły. Ów brak jednoznaczności jest świadectwem tego, że mamy do czynienia ze zjawiskiem niejasnym, złożonym oraz – co chyba najważniejsze – wielowariantowym. Prawdopodobnie przeżyć estetycznych różnych odbiorców sztuki nie da się sprowadzić do jednego czy nawet kilku wspólnych pierwiastków. Uznajemy więc, że ich naturę lepiej charakteryzuje obszerny syndrom cech.

Przeżycie estetyczne sprawia, że to, co zostało postrzeżone (zobaczone, usłyszane, przeczytane), zaczyna w odbiorcy wywoływać chęć współprzebywania z tym wytworem, że jest to rodzaj przejścia owego wytworu na własność, stopienia się z nim, wyrażenia zgody na jego dalsze oddziaływanie – obojętnie: w kontakcie realnym czy w wyobraźni i pamięci. Dzieje się tak dlatego, że w tym przeżyciu tkwi radość, szczęście – słowem, przyjemność współprzebywania z dziełem. A z czego owa przyjemność się bierze? Tu pewnie znowu trzeba by wrócić do natury samych tych przeżyć, co sprawia, że tworzy się błędne koło, które zresztą samo w sobie jest potwierdzeniem ich złożoności i nieokreśloności. Dość powiedzieć, że owa przyjemność wynika z jakiegoś spotęgowania egzystencji odbiorcy, z tego, że człowiek w oglądanym czy czytanim dziele, a więc w pozornie innym świecie, ogląda siebie samego, ale w innym zwierciadle niż osobista sytuacja, w jakiej się zazwyczaj na co dzień znajduje. Przyjemność tkwi właśnie

w tym przejściu do innego świata, który okazuje się przecież i ważny, i interesujący, i – poniekąd – jakby własny.

Przeżycie estetyczne przybliża te cechy dzieła, które mogą być skryte w pierwszym postrzeżeniu – a więc jego stosunki wewnętrzne, relacje między elementami jego struktury, jego „istotę”. Akt przeżycia jest pewnie wielokrotną serią powtarzających się swoistych przedstawień, jakby ponawiających się postrzeżeń obiektu, jest swoistym mnożeniem tych przedstawień i radością ich „zadomowiania” się w dotychczasowej strukturze świadomości, także między pamiętanymi śladami dawnych przedstawień.

Przeżycie estetyczne nie jest jednak warunkowane czasem trwania aktu odbioru. Zarówno chwilowe doznania, jak i wielogodzinne wpatrywanie się w obraz jednakowo umożliwiają jego ziszczenie się, gdyż decydują o tym inne niż tylko czas okoliczności – jak choćby swowola gotowość do jego przeżycia, a przynajmniej zgoda na przyjęcie niespodzianego doznania, zgoda na odizolowanie się w takim momencie od „reszty świata” i od pozostałych innych doznań czy myśli. Kumulowanie zażyłości z dziełem może tylko podtrzymywać takie przeżycie albo wyzwalać dodatkowe bodźce do jego trwania albo przeobrażania się.

I jeszcze jedno: przeżycie estetyczne to także akceptacja formy wytworu, jej przyjęcie, uznanie za bliską, ładną, potrzebną, a że form zawsze w każdym otoczeniu jest wiele, to wybór którejs z nich jest właśnie spojrzeniem na dzieło poprzez formę uznaną za bliską (czy wręcz stworzoną ad hoc przez odbiorcę). W efekcie mamy jednak zawsze do czynienia z powiązaniem tego, co nazywamy formą, z tym, co nazywamy treścią.

Przeżycie estetyczne jest swoistym stanem naszego bycia w świecie, ale nie jest stanem wyizolowanym czy całkowicie przeciwstawnym innym ludzkim aktom – np. działaniom praktycznym czy poznawczym. Ba, jakże często zachodzi ono na marginesie innych zachowań niż związane ze sztuką. Stąd dla rekonstrukcji procesu odbioru sztuki jako sztuki ważny jest kolejny moment:

### C. Odczytanie wytworu

– czyli przypisanie mu przez odbiorcę ogólnej kwalifikacji, skategoryzowanie go, umieszczenie w strukturze świata. Odczytanie danego wytworu to wstępne stwierdzenie jego cech, które sprawiają, że należy on do kategorii „kultury”, a nie „natury”, zaś w sferze kultury należy do sztuki, a nie np. do religii czy nauki. Tak więc odczytanie to nadanie obiektowi (czy odsłonięcie) najogólniejszego choćby jego sensu, stwierdzenie, że jest to np. obraz olejny, pomnik czy fresk. Odczytanie jest tym pełniejsze, im dokładniejsza (węższa) jest kategoryzacja wytworu, a więc stwierdzenie, że np. ten oto obiekt to 1. obraz olejny, 2. szesnastowieczny, 3. szkoły weneckiej, 4. namalowany przez Tintoretta 5. we wcześniejszym okresie jego twórczości. Prawdopodobnie odczytywanie nie ma kresu, choć większość odbiorców zatrzymuje się na jego powierzchni. Inna rzecz, że nie uniemożliwia to dalszego odbioru, gdyż – jak zauważył Karol Irzykowski – „dzieło sztuki oddycha powierzchnią”, bowiem poprzez nią spotyka się ono z odbiorcą.

Odczytanie wymaga znajomości pewnych reguł kulturowych, co okazuje się ważne w sytuacji kontaktu z wytworami odmiennej kultury, kiedy to znajomość reguł własnej jest nieprzydatna. Ale ten sam problem dotyczy wytworów sztuki najnowszej, takiej, która nie została jeszcze w pełni kulturowo zaadaptowana. Odczytanie to także zderzenie oglądanego wytworu ze stereotypami charakterystycznymi dla środowiska, w którym odbiorca żyje. To umieszczenie czegoś ze świata zewnętrznego we własnym wewnętrznym porządku odbiorcy. Wszystko to jest jednak ważne, o czym świadczą liczne przykłady negatywne. Znane były np. przypadki, kiedy to nie potrafiono odczytać obrazów wczesnych impresjonistów jako obrazów olejnych, nie potrafiono nic w nich dostrzec, oprócz kolorowych plam (żeby nie wspomnieć o trudnościach z przydaniem im kwalifikacji artystycznej). Dzisiaj podobnie jest np. ze sztuką instalacji. Takich problemów z odczytaniem (kwalifikacją) jest więcej – np. odróżnienie malarstwa olejnego od oleodruku, oryginału od kopii itp. A wszystko to może wszak wpływać na dalszy odbiór wytworu.

Z czego wynika ten „obowiązek odczytania”? Prawdopodobnie z pewnych właściwości naszego umysłu, „który z daleko większym naturalnym zapalem śledzi podobieństwa niż różnice, ponieważ wydobywając podobieństwa czynimy nowe obrazy, jednoczymy, tworzymy, poszerzamy nasze zasoby, zaś czyniąc rozróżnienia nie dajemy wyobraźni żadnego pokarmu” – pisał, w 1757 roku, Edmund Burke w *Dociekaniach filozoficznych o pochodzeniu naszych idei wzniósłości i piękna*. I to stwierdzenie możemy uznać za przekonujące.

#### D. Interpretacja wytworu

– czyli przejście od zmysłowego postrzegania i stwierdzenia, co się postrzega, do uświadomienia sobie sensu (sensów) i znaczeń postrzeganych wytworów. Interepretacja to operacja intelektualna, to rozumienie przez odbiorcę percypowanego wytworu, świadome uchwycenie jego treści (czy choćby jej elementów), budowy, powiązań z innymi wytworami kultury, to także uchwycenie tożsamości dzieła. Można uznać, że interpretacja w tym rozumieniu jest owym głównym składnikiem procesu poznawania, który odnośnie do dzieł literackich Roman Ingarden [1966: 59-60] określił jako związanie warstw dzieła w całość i uchwycenie jego idei, sensu, racji jego istnienia, którą jest „unaoczniony istotny związek zestrojonych ze sobą jakości [...] Związek ten nadaje dziełu widoczną w jego konkretyzacji jednolitość budowy”.

Dyskusyjne jest, czy interpretacja zamyka się w obszarze owego obiektu, obejmując tylko dane jego dotyczące, czy – inaczej – wymaga ona poznania kontekstu kulturowego, historycznego. Zdaje się, że jest to spór nierozstrzygalny, jako że bywają przypadki tak jednego, jak i drugiego rodzaju interpretacji. Prawdopodobnie każdej interpretacji towarzyszy jednak uwzględnianie jakiegoś kontekstu, choć nie zawsze musi to być kontekst odpowiedni do zrozumienia dzieła. Odbiorca bowiem zawsze patrzy i interpretuje dzieło z bagażem własnych doświadczeń, skojarzeń, stereotypów. Uznaje się [por. M. Ziółkowski 1981: 246-247], że interpretacja np. przekazów językowych dokonuje się na podstawie znajomości systemu znaków, identyfikacji grupowej odbiorcy ze szczególną odmianą tego systemu, znajomości biografii

społecznej nadawcy, historii obopólnych doświadczeń i kontaktów nadawcy oraz odbiorcy, natury ich stosunków, kontekstu społecznie danego aktu komunikacyjnego, dotychczasowego, a nawet przewidywanego, przebiegu tego kontaktu, oceny intencji nadawcy.

Tak więc nie dziwi to, że nigdy nie ma jednej interpretacji, że jest ich wiele i zazwyczaj dalekie są one od domniemanych intencji i założeń artysty, co samo w sobie uchodzi za mechanizm aktualizacji wytworu. „Dzieło trwa o tyle, o ile może uchodzić za zupełnie inne niż było w zamierzeniu autora. Trwa dzięki dostosowawczym przemianom i o tyle, o ile zdolne było do tysięcy przekształceń i interpretacji” – zauważył Paul Valéry [1971: 252]. Jak wiadomo, tę zdolność utworów literackich do zmiany interpretacji Robert Escarpit [1977: 235 i nast.] nazwał „twórczą zdradą”, sugerując przy tym, aby nie wyjaśniać „czystego” utworu jako struktury semantycznej, lecz „fakt litercki” – a więc utwór w relacji do publiczności i różnych mechanizmów jego odczytywania i interpretowania. „Twórcza zdrada” jest zaś dlatego możliwa, że wytwór artystyczny jest znakiem o „zatartej przezroczystości”, umożliwiającej różne odczytania tego właśnie, co niewyraźne. W istocie, w dzieło sztuki niemal zawsze wpisana jest wieloznaczność.

Zdaje się też, że obowiązuje tu bezwzględna prawidłowość: każde pokolenie od nowa pojmuje i interpretuje dzieła sztuki wytworzone w przeszłości, choć oczywiście to, co nowe w tej interpretacji, nie zawsze musi być krańcowo odmienne od dawnych rozumień. Patrząc na wytwór sztuki, patrzymy także na historię, która przywiodła go w nasze czasy i tę historię również jakoś interpretujemy. I dlatego domniemana intencja artysty nie jest instancją odwoławczą czy uwiarygodniającą interpretację. (Zresztą, sam artysta rzadko bywa usatysfakcjonowany interpretacją odbiorcy.) Tak więc rację miał A. Hauser, gdy pisał, że nie tyle wyjaśniamy dzieło sztuki, ile „dostosowujemy się do niego” czy, jak jeszcze wcześniej to określił, „oswajamy się z nim”. Trzeba też pamiętać o tym, że możliwości interpretacyjne nie są nieograniczone. Interpretacyjna swoboda ma swój kres nie tyle w możliwościach skojarzeń, ile w jakiejś ich „logice” i prawdopodobieństwie. Interpretacja nie jest bowiem żadną „grą losową”.

Niejasną rolę pełni w tym względzie wiedza odbiorcy: pomaga w interpretacji czy wcale nie wpływa na jej charakter? Z jednej strony bowiem wypełnia ona kontekst kulturowy odbiorcy co do symboliki, elementów przedstawionych w dziele, jego funkcji, wspomnianej wcześniej znajomości kodu itp. – co może wpływać na głębię i szerokość snuty interpretacji. Sami odbiorcy uważają, że znajomość życia artysty i jego poglądów na świat, założeń reprezentowanego przez autora kierunku w sztuce, historii malarstwa – wpływają na pełniejszy odbiór dzieła sztuki [por. J. Żurawicki 1986]. Także B. Sułkowski [1993: 195] stwierdza jednoznacznie istnienie związku pomiędzy interpretowaniem a poziomem wykształcenia odbiorcy. Jednak, ze strony drugiej, wiedza wcale nie musi decydować o samym odbiorze (o czym świadczą umiejętności interpretacyjne dzieci – por. np. M. Kielar [1975: 20 i nast.]), nie musi też decydować o identyfikacji odbiorcy z jego interpretacją, o głębi towarzyszącego jej przeżycia, może zaś wpływać na umiejętność werbalizacji odszukanych sensów. Może więc choć po części miał rację Lew Tolstoj, gdy pisał: „sztuka działa na ludzi niezależnie od stopnia ich rozwoju i wykształcenia”.

Uznajmy zatem, że wiedza wpływa na interpretację, ale nie przesądza o jej zasadności i stopniu identyfikacji odbiorcy z interpretacją własną. Jeżeli już szukać kryteriów ocen, to należałoby odnieść się do ilości znalezionych (odkrytych) przez odbiorcę znaczeń i sensów wytworu, co może być zresztą efektem swoistego „wytrenowania”, a nie wiedzy. Nadto, niejednen wytwór może być pozbawiony jakiegokolwiek sensu i znaczenia, i dowiedzenie tego jest też przejawem umiejętności interpretacyjnych. To razem jest miernikiem jego „kompetencji”, a przy tym swoistej sprawności interpretacyjnej, w której wiedza może, lecz nie musi, odgrywać rolę. Są zresztą różne strategie i wynikające z nich poziomy interpretacyjne, np. sytuowanie odbieranego dzieła w uniwersum kultury symbolicznej (charakterystyczne dla tzw. znawców) lub w ramach codziennej kultury bytu (charakterystyczne dla tzw. ignorantów); nadto, pierwsza z nich dąży do interpretacji pojętej jako określenie struktury utworu, gdy druga zmierza do interpretacji rozumianej jako wyjaśnienie, czyli ukazanie związku

utworu z rzeczywistością [por. A. Matuchniak-Krasuska 1990: 295-296]. Te sposoby interpretacji, które polegały na dociekananiu związków fikcji artystycznej z tzw. rzeczywistością, B. Sułkowski [1993: 193 i nast.] nazwał „interesownymi” albo „estetycznie nieczystymi” (w tak pojętej interpretacji „sztuka miesza się z życiem codziennym”); ich istnienie samo w sobie nie musi zresztą dziwić. Ludzie mają prawo do poznawania rzeczywistości, a w tym i swego życia, poprzez pryzmat sztuki, zaś wartość artystyczna musi wtedy jawić się „jako komponent prawdy życiowej”. Do odbioru sztuki przygotowuje wówczas odbiorców „całe ich refleksyjne życie”, zaś brak dystansu psychicznego wobec dzieła sztuki może być, z jednej strony, brakiem pokory wobec niej, ale też, z drugiej, brakiem prestiżu samej sztuki. Ta własna, prywatna umiejętność interpretacji jest rzadsza niż odczytanie zwykłego znaczenia ikonograficznego przedstawionych elementów, ale częstsza niż zrozumienie konwencji malarskiej i celu zabiegów warsztatowych stosowanych przez artystę [por. J. Żurawicki 1986: 39-41].

Zdarzają się też zastrzeżenia dotyczące w ogóle zasadności interpretacji. Fernand Léger sformułował je (w *Funkcjach malarstwa*) następująco: „Chodzi przede wszystkim o to, by kochać sztukę, a nie o to, by ją rozumieć”. Zaś Tzvetan Todorov zauważył (w *Poetyce*): „w pewnym sensie każde dzieło samo stanowi swój najlepszy opis”. A jednak uznajemy, że interpretacja jest istotnym składnikiem odbioru wytworu sztuki i, co ważniejsze, etapem umożliwiającym jego dalsze oddziaływanie.

#### *E. Ocenienie wytworu sztuki*

jest tutaj rozumiane jak swoisty mechanizm selekcyjny, jako ogólne zaakceptowanie lub odrzucenie dzieła czy jakiegoś jego aspektu (aspektów), wyrażające się tak w twierdzeniach oceniających, jak i w emocjach. W każdym wypadku są to jednak wypowiedzi (postawy), z metodologicznego punktu widzenia, o nader niejasnym statusie, rodowodzie, kryteriach i nieprecyzyjnych uzasadnieniach. I choć ocenianie oparte jest na wyznawanym układzie wartości, to relacje między nimi także nie zawsze są czytelne – choćby dlatego, że samo

ocenianie może mieć zarówno racjonalistyczny (dyskursywny), jak i intuicyjny charakter. Ocenianie jest jednak efektem kontaktu z dziełem sztuki i, podobnie jak interpretacja, umożliwia jego dalsze oddziaływanie.

Zakładając, przypomnę, relatywizm aksjologiczny (wszak socjolog nie może inaczej zakładać), a nawet tę jego postać, która nazywana jest wariabilizmem (wartości są nie tylko subiektywne i względne, ale i zmienne), musimy też przyjąć, że i ocenianie ma podobny charakter – czego obfite dowody przynosi społeczna różnorodność ocen artystycznych. Wskutek przyjęcia takich założeń, samych aktów oceniania nie można więc poddać testom sprawdzalności. Akty oceniałe nie mają wagi absolutu, a jeżeli już, to jedynie dla przyjmującego je odbiorcy sztuki – niezależnie od uzasadnień, jakie ów wykorzystywał. „Zdolność oddziaływania czy wartość dzieł sztuki nie wywodzi się z jakiegось ich zgodności z abstrakcyjnymi normami, rzekomo niezależnymi od osobowości odbiorcy, ale wyłącznie z faktu, że dzieła te zaspokajają rzeczywiste konkretne, zmienne, historycznie i psychologicznie uwarunkowane potrzeby” – pisał Arnold Hauser [1970: 173]. Poza ludzkim „widzimisję”, w kwestii ocen nie ma żadnych absolutnych kryteriów. Także różne właściwości i aspekty dzieła podlegają ocenianiu: raz są to aspekty formalne, innym razem warsztatowe, a jeszcze innym razem motywy czy tzw. treści dzieła. I nawet trudno stwierdzić, czy ogólne reakcje typu „podoba mi się” albo „nie podoba mi się” są reakcjami dotyczącymi właśnie owych cech formalnych; są to prawdopodobnie reakcje syntetyzujące, których przesłanki są nader różne, różne mogą być też ich tzw. przedsady. Słowem, w odbiorze sztuki występuje swoista wielowariantowość.

Każdego człowieka, a więc i odbiorcę sztuki (zarówno systematycznego, jak i incydentalnego), trawi głód ocen, lecz też cechuje pewna względem nich bezradność, również pragnienie poznania ocen wyrażanych przez innych ludzi. Ten mechanizm wzajemnego poznawania ocen, jak i warunki życia społecznego (a głównie konformizm grupowy), kontekst kulturowy (w tym „dyspozycje do przyjmowania od innych osób postaw wobec wytworów czy wartości” – jak zauważył

T. Goban-Klas [1971: 16]), sprawiają, że akty ocenne nie są skrajnie indywidualne i rozbieżne, lecz przejawiają pewne podobieństwo między sobą i prawidłowości społeczne. Z tego też powodu można się zastanawiać nad koherencją ocen, zgodnością ich prywatnych przejawów z publiczną manifestacją ocen innych osób – co w tzw. społeczeństwie zewnątrzsterownym (wg określenia Davida Riesmana) może sprawiać, że tak naprawdę nikt nie formułuje własnych ocen. Często wszak odbiorcy cenią nie to, co im się podoba, lecz to, co uznają, że winni cenić, gdyż różne autorytety narzucają ogólne przekonania. W takich warunkach rodzi się, o dziwo, coś w rodzaju „obiektywizmu” w ocenianiu, ponieważ „osoba oceniająca mniema, iż rozpoznaje wartość obiektywną, która przynajmniej dla niej jest w pewien sposób obowiązująca” [A. Hauser 1970: 45].

Specjalne warunki oceniania stwarzają tzw. „arcydzieła”. Odbiorca, gdy jest przekonany, że ma przed sobą arcydzieło, będzie starał się tak je odebrać, że łatwiej mu będzie wyrazić aprobatę, a trudniej krytykę – zauważył T. Goban-Klas [1971: 22]. Tak więc „arcydzieła” – czyli wytwory sztuki, w których widzi się urzeczywistnienie najwyższego stopnia kunsztu, dokładności wykonania i siły ekspresji [W. Cahn 1988: 13] – wymuszają niejako taką „obiektywną” ocenę, stając się bez mała wzorem, regułą, miarą czy kanonem. „Arcydzieła”, stając się przedmiotem swoistej konsekracji (także wskutek upływu czasu od ich powstania), sprawiają, że miast oceniania, są traktowane z nabożeństwem. Może działa tu również prawidłowość, zgodnie z którą odbiorcy lepiej oceniają to, co już znają, co jest im w jakimś stopniu bliskie – a owe „arcydzieła” takimi właśnie się jawią.

Lew Tołstoj stwierdził kiedyś jednoznacznie: „nie ma i być nie może wytłumaczenia, dlaczego jednemu podoba się to, a drugiemu tamto”. I rzeczywiście, tak naprawdę nie jest to możliwe. Możliwe jest jedynie przedstawienie kilku okoliczności stosowanych kryteriów (czy przesłanek) ocen. I tak, H. Taine uważał, że kryteria te układają się stosownie do tego, co pożyteczne lub szkodliwe dla odbiorcy, co służy życiu lub zmierza do jego zniszczenia (i to nie tylko życia biologicznego, lecz również życia społecznego). Podobne poglądy wyrażał

A. Hauser, gdy pisał, że odbiorcy akceptują to, co łagodzi niepokój i zwiększa poczucie bezpieczeństwa, zmniejszając lęk przed życiem.  
B. Malinowski, badając życie społeczno-artystyczne Trobriandczyków zauważył, że w wytworach sztuki podoba im się to, co łączy się z potęgą, jest rzadkie i wzmocnione sławą oraz – co ważne – przejawia brak wyraźnego utylitarnego zastosowania.

Ocenianie jest aktem jednostkowym, który ma jednak, jak się okazało, liczne i różnorodne uwikłania społeczne.

#### F. Zapamiętanie wytworu

jest warunkiem jego przyswojenia i zrealizowania dalszych składników odbioru. Nawet migawkowe doznanie może pozostawić jakiś ślad w pamięci, może być doświadczeniem, które wzbogaci zapas przeżyć, myśli, wspomnień związanych ze sztuką. Uznajemy, że to, co nie przedostało się do pamięci, nie bierze udziału w procesie odbioru sztuki. Owszem, może zachodzić podświadome oddziaływanie takiego czynnika, ale – zakładamy – musi ono mieć także związek z pamięcią choćby w niektórych fragmentach doznań. Zresztą, różne są rodzaje pamięci, a w tym krótkotrwałe ulotne wrażenie, które później może oddziaływać podświadomie. Generalnie jednak, w odbiorze sztuki „trzeba posiadać to, na co się spogląda, zabrać ze sobą, nie zapomnieć” – jak to wyraził w 1926 roku (w swym *Dzienniku*) Julien Green.

Pamięć sprawia, że oglądane dzieła sztuki scalają się po upływie czasu, syntetyzują w jakąś skrótową postać, odróżniają od innych dzieł i podlegają dalszemu wewnętrznemu opracowaniu, co skądinąd wpływa na dalsze ich dointerpretowywanie czy reinterpretowanie [por. M. Tyszkowa 1975: 16]. Pamięć nie jest więc magazynem uśpionych doznań. Owszem, jest tzw. pamięć odtwórcza, polegająca właśnie na wydobywaniu z jej zasobów pewnych zapisów informacyjnych czy doznań, ale jest też tzw. pamięć wytwórcza, która polega na przynajmniej częściowym przekształcaniu tych danych, co może zresztą wywoływać nowe doznania czy wzruszenia w momencie ich ujawniania się. Pamięć nie jest płytą gramofonową, z której odtwarzamy wrażenia zastygłe; jest ona raczej rodzajem instrumentu rezonującego

odnawiające się wrażenia, sądy i wyobrażenia. Nie dziwi więc, że Mnezojne przez starożytnych była traktowana jako matka Muz.

Pamięć jest właściwością umysłu, która w dużym stopniu pozostaje nierozpoznana. Pewne zasady jej funkcjonowania są jednak znane – na przykład tzw. „wpływ miejsca w szeregu”, czyli lepsze zapamiętanie pierwszych kilku doznań oraz ostatnich (każdy zwiedzający muzea doświadczył tej prawidłowości). Dalej, uważa się, że dzieło obfitując w sensory (oczywiście te, które uznaje odbiorca) jest łatwiej zamiętywane niż to w owe sensory ubogie. Łatwiej także zapamiętuje się dane „porcjowane” w swoistych pakietach: zespołach doznań (wszak taką mnemotechniczną funkcję pełniły od wieków wiersz i rytm, „porcjujące” przekaz na swoiste „pakiety”). Obserwowane są także pewne prawidłowości dotyczące długości pamięci. I tak, w tzw. pamięci krótkotrwałej zatrzymywane są raczej cechy formy, natomiast w pamięci długotrwałej raczej znaczenia (idee, zintegrowane postacie danych). Samo oddziaływanie wytworu sztuki bywa bezpośrednie, ale też – w przypadku jego zatrzymania w pamięci – kumulatywne, co dotyczy raczej jego aspektów znaczeniowych wywoływanych i przetwarzanych właśnie w pamięci długotrwałej.

### *G. Internalizacja wartości*

dostrzeżonych przez odbiorcę w wytworze sztuki jest tym składnikiem, który warunkuje faktyczne jego oddziaływanie. Samo bowiem pamiętanie nie wystarcza, jako że pamięć przetrzymuje także doznania negatywne, wartości, z którymi odbiorca się nie zgadza, obce mu i zbędne. Wartość pojmuję szeroko, jako właściwość obiektu mogąca mieć znaczenie, czyli stać się wyznacznikiem zachowań (behawioralnych, intelektualnych czy emocjonalnych) jednostki. Internalizacja obejmuje te wartości, które są bliskie odbiorcy, albo które zostały uznane za własne, słowem – takie, które stały się składnikiem jego osobowości, a raczej układu wartości odbiorcy, znajdując sobie w nim miejsce lub, jeśli już były tam obecne, miejsce to utrwaliły. Nie wchodząc w niezmiernie rozbudowaną dyskusję na temat wartości, przyjmuję, że wartość jest obecna w takim obiekcie, który istniejąc w relacji do

podmiotu, realizuje jego „zapotrzebowania” na właściwości przez ów obiekt zawarte. Przyjmuję też, że ich akceptacja miewa „wsparcie” społeczne, a spełnia się w systemowym powiązaniu z celami, potrzebami, a przede wszystkim – postawami. Akceptacja wartości to właśnie ich uznanie za element własnego świata, a dokonuje się ona albo poprzez przyjęcie nowej wartości, albo zmianę (wyparcie) wartości już wcześniej przyjętej lub jej odrzucenie, słowem – poprzez przekształcenie układu wartości odczuwanych przez daną jednostkę.

Tak więc tylko taki wytwór ma dla odbiorcy jakąś doniosłość, który wpłynął na jego osobowość, a w tym przede wszystkim na układ wartości, na świadomość. I im bardziej gruntowne są to zmiany, tym owa doniosłość jest większa. Inna rzecz, że takie zmiany są rzadkie, powolne; częściej są one powierzchowne i incydentalne. Te głębokie zdarzają się wyjątkowo: „Chodzimy po wystawach, oglądamy setki obrazów, rzeźb, niektóre mijamy bez zatrzymywania. Koło innych stajemy na chwilę i mówimy: »nieźle« albo »dobrze namalowane«. Ale tylko rzadko, niezmiernie rzadko uderzeni jesteśmy czymś, co nas naprawdę wzbogaca, czymś, co nie wiadomo dlaczego jest tak trafne, że pokazuje nam nagle prawdę o świecie i o sobie. W takich rzadkich wypadkach doznajemy niespodziewanego olśnienia i niezwyklej radości, jaką daje mistyczna rewelacja, której się nie zapomina” – pisał Marek Żuławski (w *Studium do autoportretu*).

#### *H. Zmiana lub utrwalenie postaw*

jest ostatnim wyróżnionym przez nas składnikiem odbioru sztuki. Jeżeli uznamy, że postawa jest swoistym indywidualnym, wewnętrznym odpowiednikiem wartości, to oczywiste jest, że wytwarza się ona zawsze w relacji do odbieranej wartości, z którą tworzy (według klasycznych sugestii W. I. Thomasa i F. Znanieckiego) obopólny związek wyznaczający zachowanie się jednostki. Przyjmijmy za S. Nowakiem [1973: 23], że „postawą pewnego człowieka wobec pewnego przedmiotu jest ogół dyspozycji do oceniania tego przedmiotu i emocjonalnego nań reagowania oraz ewentualnie towarzyszących tym emocjonalno-oceniającym dyspozycjom względnie trwałych przekonań o naturze

i właściwościach tego przedmiotu i względnie trwałych dyspozycji do zachowania się wobec tego przedmiotu". Przedmiotem postawy może być obiekt (zbiór obiektów), człowiek, zjawisko, a nawet idea. Zmiana postaw może być wynikiem oddziaływań informacyjnych przekształcających sieć informacyjną odbiorcy, czyli jego obraz świata i obraz własnej osoby, oddziaływań zmieniających równowagę emocjonalną odbiorcy (np. zmiana stanu zaspokojenia potrzeby), a wreszcie tzw. oddziaływań dyrektywnych, prowadzących do rekonstrukcji porządku wartości odbiorcy [por. J. Reykowski 1973: 119]. Źródłem powyższych zmian może być każde oddziaływanie na zmysły człowieka, a w tym kontakt z wytworami sztuki.

Oczywiście, ów wpływ wytworów sztuki na postawy – niezależnie od tego, że odbywa się poprzez wiele pośrednich etapów – jest wpływem nader dyskretnym. Nie polega więc on tylko na jakiegoś rodzaju naśladownictwie, przejmowaniu czegoś, co można nazwać „dyrektywą” płynącą z wytworu. Można wręcz stwierdzić [por. S. Mika 1975: 8 i nast.], że na ewentualną zmianę postaw odbiorców wpływ wywiera wiarygodność nadawców (i wiarygodność samego wytworu artystycznego), a przede wszystkim przekonanie odbiorcy o bezinteresowności nadawcy, o tym, że nie dąży on do manipulowania odbiorcą. Odgrywają tu rolę także cechy odbiorcy. Uważa się m.in., że bardziej podatni na zmianę postaw są odbiorcy skłonni do żywej reakcji, mający rozbudowaną wyobraźnię, obniżone poczucie własnej wartości i nastawieni raczej „na innych” niż „na siebie”. Wpływ na postawy jest więc raczej trudnym do odtworzenia procesem – przypominającym skomplikowany, z wielokrotnym uderzaniem o siebie, ruch kul bilardowych, gdzie wypadkowa ruchu trudna jest do określenia.

Jednym z elementów postawy jest komponent behawioralny – a więc skłonność do takiego a nie innego zachowania. I jest to najdalej idący wpływ dzieła sztuki na odbiorcę. Dla nas szczególnie interesujący jest ów wpływ na zachowania społeczne odbiorcy, a więc takie, które m.in. dążą do wywołania zmiany w cudzym zachowaniu, do odtworzenia cudzego zachowania (naśladownictwo), do urzeczywistnienia intencji cudzego zachowania, do uzupełnienia, wyróżnienia

---

czy odróżnienia od zachowania innych ludzi, do wytworzenia czy rozwijania albo zniszczenia wartości społecznych [T. Szczurkiewicz 1970: 419]. Odbiór sztuki dochodzący do etapu wpływu na zachowanie społeczne jest jednak bardzo rzadko występującym skutkiem jej oddziaływania i dotyczy tylko wyjątkowych dzieł i doznań.

\*

Choć proces odbioru jest złożony, to jednak jest zjawiskiem spójnym. Każdy z jego składników musi wystąpić, choć ich kolejność i następstwo jest trudne do określenia. Można jednak zauważyć, że w miarę występowania, wzrasta trudność ich zbadania. Najłatwiej wszak uchwycić odbiór zmysłowy, zaś najtrudniej ewentualny wpływ dzieła sztuki na postawy i zachowania społeczne odbiorcy.

## VI. FUNKCJE SZTUKI

### 1. CZYM SĄ FUNKCJE

O tym, że sztuka jest aspektem życia społecznego, a nie czymś odrębnym od niego, świadczą funkcje pełnione przez sztukę. One właśnie są przejawem i potwierdzeniem wzajemnej zależności części (czyli sztuki właśnie) i całości (czyli życia społecznego).

Termin „funkcja” w naukach społecznych ma wiele znaczeń. Przyjmijmy jednak za R. K. Mertonem [1982: 122], że „funkcje – to dające się obserwować skutki, które przyczyniają się do adaptacji i modyfikacji danego systemu”. Jest to więc pozytywne działanie elementów systemu na stan całego systemu. Funkcje są tedy jego spoiwem. Oczywiście, nie wszystkie części oddziałują na rzecz całości pozytywnie. Dlatego też dostrzec należy „eufunkcje”, czyli takie działania, które, choć są obserwowalne, nie mają znaczenia dla systemu; inny charakter mają „dysfunkcje” – czyli te oddziaływania części, które zmniejszają adaptatywność systemu, będąc w istocie szkodliwe dla niego. Należy też pamiętać o rozróżnieniu dokonany przez Mertona, na funkcje „jawne” (czyli zamierzone i uznane przez uczestników systemu) oraz „ukryte” (czyli nie zamierzone ani nie uznane przez uczestników systemu, lecz postrzegane przez obserwatorów zewnętrznych). Można jednak uznać, że w szerokim znaczeniu termin „funkcja” obejmuje wszelkie relacje między częścią a całością, czy inaczej – między działaniem części a tzw. wymogami całości.

Badanie może wiązać się z tzw. wyjaśnianiem funkcjonalnym (czyli wyjaśnianiem skutkowym) lub z tzw. opisem funkcjonalnym (czyli z przypisywaniem jakiegoś elementowi systemu pewnej funkcji). Opis funkcjonalny (wg Piotra Sztompki) to charakterystyka danego elementu (podsystemu), ukazanie jego dynamiki oraz cech określających stosunek działania danego elementu do całości. Nasza refleksja będzie mieć właśnie taki charakter. I jeszcze jedno: samych „funkcji” nie widać; widać tylko relacje między pewnymi elementami systemu i ich efekty. Dany element systemu (czy jego podsystem) pełni różne funkcje na rzecz całości. Im bardziej są one wyspecjalizowane, złożone i unikatowe, tym wyższa jest pozycja tego elementu (podsystemu) w hierarchii całego systemu. Uznajmy też, że choć, oczywiście, funkcje wpływają na system, to także system wpływa na części, które te funkcje pełnią. Dodajmy jeszcze, że badając funkcje sztuki, nie pomijamy również tych wpływów, które opisywane były pod mniej precyzyjnym mianem „konsekwencji”, „znaczenia” czy „działania” sztuki.

Choć przyjmując inną konwencję teoretyczną, od dawna zastanawiano się na tym, jakie są społeczne skutki istnienia sztuki. Np. G. Sorel [1913: 9] pytał: „jakie skutki wywołuje sztuka w społeczeństwie?”, zaś W. Dilthey [1982: 257] rozważał „funkcje sztuki w duchowej gospodarce ludzkiego życia”.

W istocie, badanie funkcji sztuki miało doprowadzić do uchwycenia jej obiektywnych cech, bowiem właśnie pełnione przez nią funkcje są potwierdzeniem jej miejsca w systemie społeczno-kulturowym i właściwości, weryfikacją jej wagi dla tego systemu.

Badanie funkcji sztuki opiera się też na założeniu, że jej podział na „użytkową” i „autonomiczną” jest nader umowny. Należy więc pamiętać o różnego rodzaju użyteczności sztuk, bowiem sztuka zawsze jest użytkowa, a przynajmniej użyteczna. Oczywiście, pod warunkiem, że dany wytwór spotka odbiorcę znajdującego w nim coś dla siebie. Tak więc sensowniej jest dzielić sztukę na użyteczną i bezużyteczną – zawsze jednak w relacji do konkretnego człowieka lub zbiorowości, w odniesieniu do analizowanego przejawu użytkowości, a nie do abstrakcyjnej potencjalnej czy ewentualnej użyteczności. Łatwo się więc

domyślić, że czym innym jest przekonanie (jakże często mylne) o doniosłości jakiegoś wytworu (wypowiadane, na przykład, przez krytykę), a czym innym faktycznie realizowane przez niego funkcje społeczne.

Także podział funkcji sztuki na heteroteliczne i autoteliczne, choć zadomowiony w literaturze przedmiotu, jest mało przekonujący. Jeżeli nawet teoretycznie dałoby się wyodrębnić te funkcje, to w rzeczywistym oddziaływaniu sztuki splatają się one. Nie jest bowiem tak, że po wyodrębnieniu owych funkcji heterotelicznych (poznawczych, magicznych, ideologicznych) pozostaje jakaś samoistna funkcja autoteliczna [por. S. Ossowski 1966: 385]. Elementy dzieła sztuki tworzą integralną całość i oddziałują całościowo – albo nie oddziałują w ogóle, a poszczególne funkcje, owszem, mogą być realizowane w różnym stopniu, jednak zawsze współbrzmia. Tak więc sama forma (czy jakaś inna wartość estetyczna) może dominować nad pozostałymi walorami dzieła – lub odwrotnie – jednak tylko wzajemny związek ogółu wartości czyni z danego obiektu wytwór sztuki. Nie musi zatem pojawiać się dylemat tzw. „estetyczności” wytworu sztuki i jego „użyteczności” (wyrażany np. przez F. Schillera w jego *Listach o estetycznym wychowaniu człowieka*: „jakiś przedmiot tym mniej będzie się nadawał do użytku estetycznego, im bardziej będzie przydatny do użytku moralnego”, czy przez Lwa Tołstoja, który pisał w *Co to jest sztuka?*: „Im bardziej ulegamy pięknu, tym bardziej oddalamy się od prawdy”). Przyjmuję tedy założenie, że wytwory sztuki, oprócz „podobania się”, jednocześnie i w związku z owym „podobaniem się” pełnią też inne funkcje społeczne. Stąd dajemy rację raczej takim stwierdzeniom, jak Cypriana Kamila Norwida, sformułowanym w 1869 roku, w liście do B. Zaleskiego: „Jest pewna proporcja użyteczności, która jest warunkiem piękna”. Wytwór sztuki – w przeciwieństwie do tego, co myślał o niej np. B. Croce – jest i faktem fizycznym, i doznaniem estetycznym, i bywa aktem moralnym czy poznawczym, może też wiązać wiele innego rodzaju oddziaływań. Ich obecność nie niszczy dzieła sztuki, tylko je dopełnia. Funkcje sztuki to dynamiczny związek tych wszystkich jej oddziaływań.

Oczywiście, funkcje sztuki nie są raz na zawsze dane. Zmieniają się one wraz z całym systemem artystycznym, jak i ze zmianami jego elementów: artystów, form obiegu, sposobów obecności, a przede wszystkim samych odbiorców sztuki. Arnold Hauser [1970: 151] twierdzi wręcz, że funkcje żadnego innego wytworu kultury nie zmieniają się tak szybko i tak głęboko, jak funkcje dzieła sztuki. Różnym czasem i różnym zbiorowości odbiorców odpowiadają różne oddziaływania sztuki, bo ci odbiorcy różne też mają potrzeby i oczekiwania względem nich, inne również są wymagania systemu artystycznego. Owa zmienność wynika także stąd, że istota twórczości to żywe reagowanie na te potrzeby, choć, oczywiście, nie wszyscy artyści potrafią (i chcą) tym potrzebom sprostać. Ta ostatnia uwaga nie jest zarzutem adresowanym do owych twórców: trzeba wszak pamiętać, że pewne potrzeby są uniwersalne, a z kolei część tych bieżących nie musi spotykać się z natychmiastową reakcją artysty, czy to ze względu na chwilowość tych potrzeb, czy też ich powierzchowność. Na szczęście sztuka jest wielowariantowa, a także w odpowiednich proporcjach pozostaje stała i zmienna.

Skoro wiele jest potrzeb społecznych, skoro poszczególne elementy systemu artystycznego niejako wymagają różnego rodzaju oddziaływania, to, oczywiście, funkcji sztuki nie da się określić jedną formułą. Ich zestaw jest nader obszerny, nadto nie da się go ograniczyć choćby ze względu na ową historyczną ich zmienność, a tym samym na możliwość ujawnienia się coraz to nowych ich postaci – wraz ze zmianami samego życia społecznego, jak i ze zmianami sztuki, która jest z nim związana.

Tak więc można uznać, że pewne funkcje są bardziej trwałe (gdyż są one działaniem na rzecz bardziej trwałych potrzeb odbiorców czy bardziej trwałych wymagań całego systemu artystycznego), inne zaś bardziej zmienne (bo wywołane są chwilowymi potrzebami odbiorców i krótkotrwałymi wymaganiami systemu artystycznego). Oczywiście, jest to zawsze względna trwałość i względna zmienność. Ba, można stwierdzić, że te funkcje, które uznaliśmy za trwałe, konkretyzują się historycznie w funkcjach, które uznajemy za zmienne.

System artystyczny składa się z wielu elementów i z wielu pięt. Inne więc są funkcje wytworów pełnione wobec samych ich twórców, inne wobec pozostałych artystów, inne wobec pośredników i osób zaangażowanych w ich obieg, inne wobec „strażników” obecności sztuki, inne wobec odbiorców. Zresztą, także wobec odbiorców – zważywszy na różne strukturalne formy ich przejawiania się – różne mogą być funkcje sztuki. Trzeba również pamiętać, że oddziaływanie sztuki wykracza poza system artystyczny; sztuka pełni też (wraz z całą kulturą) funkcje na rzecz ogólnego systemu społeczno-kulturowego, a przynajmniej wobec jego elementów: np. moralności, polityki, religii. Tak więc charakterystyka funkcji sztuki powinna opierać się na analizie zakresów, w których ona oddziałuje, w których sztuka pozostawia jakieś ślady, wywołuje jakieś efekty.

Inna rzecz, że nader trudno zbadać faktyczne oddziaływanie sztuki wykraczające poza oddziaływanie na jednostkę. Wszak to, iż zarejestrujemy podobne efekty jej działania u wielu jednostek, nie musi być jeszcze dowodem, że sumuje się to w działanie społeczne („całość nie jest tym samym, co suma jej części” – zauważył już dawno temu w *Topikach* Arystoteles). Tedy im większy rozmiar całości, tym trudniej poznać funkcje wobec tej całości pełnione, bo same relacje części wobec tej całości jawią się wówczas mniej wyraźnie. Tak więc czyniony tutaj „opis funkcjonalny” jest tylko propozycją, która może, lecz nie musi, być potwierdzona w badaniach empirycznych. Może jedynym, ad hoc wysuniętym potwierdzeniem funkcji pełnionych przez sztukę jest jej upowszechnienie. Sztuka społecznie nieobecna nie pełni żadnej funkcji.

Trzeba też zauważyć, że inne są przejawy funkcji pełnione przez pojedyncze dzieło sztuki, inne przez jakąś ich konfigurację (określoną stylem, szkołą artystyczną, wspólną postawą, a choćby tylko faktem, że są one wspólnym przedmiotem doznań odbiorców), a jeszcze inne przez „sztukę”, rozumianą jako cały system artystyczny, na rzecz nadrzędnej wobec niego całości. Nielatwo jednak o precyzyjne rozróżnienia w tych opisach.

Jak wcześniej wspomniano, element może być eufunkcyjny wobec całości. Formułowano wszak poglądy, że właśnie sztuka nie pełni

żadnej funkcji. Znajdowały one wyraz zwłaszcza w dziewiętnastowiecznej ideologii romantycznej, akceptowanej i rozwiniętej przez cyganerię artystyczną. Np. Stanisław Przybyszewski pisał w *Confiteor*: „Sztuka nie ma żadnego celu, jest celem sama w sobie, jest absolutem, bo jest odbiciem absolutu. Duszy!” Podobnie twierdził Oscar Wilde w *Portrecie Doriana Graya*: „Każda sztuka jest bezużyteczna”. Sami jednak uznaliśmy, że nawet bardzo „nieużyteczna” sztuka może pełnić nader istotne funkcje społeczne („Nie ma nic bardziej użytecznego od tych sztuk, które żadnego użytku nie mają” – zauważył wszak Owidiusz [cyt. za: W. Tatkiewicz 1962, t. 1: 297]). Jak stwierdziliśmy wyżej, „nieużyteczność” może dotyczyć jedynie tych dzieł, które nie weszły w obieg społeczny i nie zostały przez nikogo obejrzone, zinterpretowane i przeżyte.

Mogą też zaistnieć przypadki dysfunkcjonalności sztuki – a więc takich jej działań, które prowadzą do destrukcji ładu społecznego czy choćby przyczyniają się do jego kontestowania. Inna rzecz, że i te zjawiska trudno dostrzec. Wszak to, co na krótki dystans przyczynia się do kontestacji, w długim może przyczyniać się do trwania i rozwoju społeczności. I odwrotnie.

I na koniec kwestia wyróżnianych przez badaczy zestawów funkcji. Jest na ten temat bardzo wiele poglądów, a różnice pomiędzy poszczególnymi autorami są w tym względzie spore. Na przykład, J. M. Guyau [1966] wyodrębnił funkcje sztuki: integracyjną, kompensacyjną, dostarczania ideału oraz regulacyjną (wyznaczanie nowego ładu społecznego). J. Starzyński [1950] – funkcję estetyczną, magiczną, poznawczą, ideologiczną oraz wychowawczo-oświatową. S. Morawski [1963] wydzielił zaś funkcję „swoiście estetyczną”, poznawczą, estetyczno-agitacyjną, funkcję organizowania przestrzeni i reportażową. W. Kalinowski [1973] wymieniał funkcje: komunikacyjną, integracyjną, magiczną, kompensacyjną, regulatywną, poznawczą oraz wychowawczą.

Propozycji wyodrębniania funkcji sztuki jest znacznie więcej, lecz nie ma potrzeby ich wymieniania. Podane wyżej mają ilustrować różnorodność spojrzeń na tę klasyfikację, a tym samym na wielce kłopotliwą dla

badaczy konieczność wyboru właściwej koncepcji. Zanim zaproponujemy próbę innego uporządkowania funkcji sztuki, przedstawmy kilka ważnych sugestii w tym zakresie. I tak, Jan Białostocki [1972] zaproponował, aby odrębnie wydzielać tzw. funkcje pierwotne (oddziałujące w momencie tworzenia dzieła) oraz tzw. funkcje wtórne (oddziałujące w późniejszym czasie). Z kolei M. S. Kagan [1979] postulował wyodrębnienie funkcji twórczości artystycznej (czyli działalności tworzącej sztukę) oraz funkcji samej sztuki (jako dzieł już obecnych w kulturze). Tu trzeba dodać, że te i dalsze stopnie uszczegółowienia funkcji w ujęciu Kagana pokazane zostały mało klarownie, zresztą nie ma potrzeby ich dokładnego przedstawiania.

Ważne jest natomiast to, iż badacz ten (a wcześniej także Roman Jakobson w odniesieniu do funkcji języka) zauważył, że sztuka pełni różne funkcje wobec różnych elementów systemu społecznego. „Sztuka jest bardzo złożonym systemem polifunkcyjnym” [M. S. Kagan 1979: 82] i choćby z tego powodu niełatwo zachować precyzję przy wyodrębnianiu jej funkcji. Nadto, każdy badacz jest zawsze elementem jakiegoś systemu artystycznego i zazwyczaj z własnej, odmiennej od innych, perspektywy patrzy na funkcje pełnione przez sztukę, co też przyczynia się do różnorodności rozważanych tu koncepcji, a przy tym do powstania swoistego bałaganu w tym zakresie.

Może więc należy dążyć do uproszczenia funkcjonalnego oblicza sztuki – nie tracąc przy tym z pola widzenia zarówno tego, iż sztuka pełni różne funkcje, jak i tego, że zmieniają się one, że różne dzieła w różnych sytuacjach, i wobec różnych elementów systemu społecznego, różnie te funkcje realizują? Spróbujmy kwestie te uporządkować.

Przyjmijmy tedy, że mówiąc o funkcjach sztuki, mamy na myśli funkcje jej wytworów, które to wytwory oddziałują jednak zawsze w instytucjonalnych formach. Owe instytucjonalne czynniki są mechanizmem społecznego życia sztuki, co nie przeszkadza temu, że ostatecznym odbiorcą sztuki jest zawsze jednostka ludzka, jawiąca się w różnych rolach i relacjach społecznych. Funkcje społeczne sztuki muszą być tedy realizowane z punktu widzenia jednostki. To, iż żyje ona w społeczeństwie, sprawia, że pewne oddziaływania sztuki, które

są ważne dla większej grupy ludzi żyjących w tych samych układach i powiązanych jakimiś relacjami, stają się właśnie funkcjami społecznymi tej sztuki dla tychże całości społecznych.

Trzeba przyjąć banalne skądinąd założenie, że ani sztuka nie jest wszędzie taka sama, ani owe zbiorowości nie są zawsze takie same, a także nie są niezmiennie warunki ich życia społecznego i potrzeby. Czy można tedy założyć, że są jakieś niezmiennie funkcje sztuki? Owszem, tak, ale tylko w najogólniejszym ich przejawianiu się.

Przyjmijmy więc, że występują dwie uniwersalne funkcje. Pierwsza to funkcja modelowania wartości społecznych, zaś druga – funkcja modelowania więzi społecznych. Funkcja modelowania wartości (a więc ich tworzenia, przenoszenia, upowszechniania lub destrukcji) dotyczy wszelkich wartości mogących znaleźć się w orbicie życia społecznego: piękna, wiedzy, ideologii, dobra, przyjemności, zabawy, wiary itd. Wartości owe wiodą „burzliwy żywot”, są w nieustannym ruchu, podlegają nieustannym przeobrażeniom, są nieustannie przez jednych wzmacniane, a przez innych, także nieustannie, negowane. Przechodzą one od jednych grup do innych, z przeszłości do teraźniejszości, są przypominane, ale też zapominane. Dla jednych są ważne, dla innych błaha, przy czym relacje te nigdy nie są stałe.

Funkcja modelowania więzi społecznych jest niejako produktem ubocznym poprzedniej funkcji, gdyż spełnia się ona w obrębie tych grup, które albo wyznają podobne wartości, albo je przejęły właśnie za pośrednictwem dzieł sztuki, albo też dzieła sztuki zniosły jakieś ich wartości. Tym samym sztuka ma moc integrującą w obrębie tych grup, jednak funkcja modelowania więzi objawia się także w dezintegracji, w dzieleniu, w zaznaczaniu różnic społecznych wszędzie tam gdzie przebiegają wcześniej wspomniane granice między wyznawcami różnych wartości.

I to są właśnie dwie funkcje, które sztuka pełni wszędzie i zawsze. Różne są natomiast i zmienne ich przejawy, bo różne są wszak przejawy wartości, które sztuka wyraża i przenosi.

Przechodząc do omówienia przejawów funkcji sztuki, wkraczamy na obszar estetyki, gdzie wiele z tych zagadnień rozpatrywanych jest

wnikliwiej i bardziej subtelnie niż jest to możliwe tutaj. Jednak wymóg kompletności rozważań sprawił, że autor musiał dokonać ich adaptacji do tych socjologicznych analiz, choć ze świadomością pewnych uproszczeń.

## 2. PRZEJAWY FUNKCJI SZTUKI

W ramach funkcji modelowania wartości wyodrębniamy następujące jej przejawy:

### *A. Funkcja estetyczna*

spełnia się wokół wartości, którą jest „forma”, i polega na dostarczaniu właśnie form widzenia świata (i ukazywania innych wartości społecznych), na szczególnym spotęgowaniu władz percepcyjnych (z ewentualną domieszką emocji) człowieka. „Sztuka uczy nas uzmysławiać sobie rzeczy [...] daje nam bogatszy, żywszy i barwniejszy obraz rzeczywistości, a także głębszy wgląd w jej formalną strukturę” – pisał Ernst Cassirer [1971: 278]. Ta forma musi być, oczywiście, z jakiegoś punktu widzenia atrakcyjna (piękna, zmysłowa, wdzięczna, tragiczna itd.), przy czym nader trudno odpowiedzieć, dlaczego akurat za taką uchodzi. Istnieją dzieła wyłącznie tę funkcję realizujące – począwszy od różnych postaci ornamentu, a na wielu wcieleniach sztuki abstrakcyjnej kończąc. W kulturze europejskiej jest ona z tego powodu uważana często za najważniejszą, a nawet wręcz za autoteliczną. Przesadą jest jednak niekiedy spotykane twierdzenie, że to funkcja jedyna. Zaprzecza temu wiele innych oddziaływań sztuki.

Jeśliby jednak szukać jakiejś „istoty” sztuki, to jedynie połączenie tej właśnie funkcji z którąś (którymiś) z pozostałych byłoby świadectwem jej osobliwości. To połączenie sprawia, że widzimy coś tylko tak a nie inaczej, czego bez udziału owej formy nadanej przez sztukę nie dostrzegliśmy. Można więc uznać, że funkcja ta polega na uzmysławianiu tego, co bez niej byłoby niedostrzegalne albo inaczej widziane, inaczej doświadczane. Wpływa ona nie tylko na proces percepcji, lecz przyczynia się do powstawania percepcji połączonej z satysfakcją,

z przyjemnością. Oczywiście, wrażenia estetyczne powstają także w kontakcie z tworamami natury, lecz nie sposób twierdzić, że natura pełni funkcję estetyczną w takim rozumieniu, jakie tutaj się prezentuje. To właśnie sztuka dostarcza form patrzenia m.in. na naturę, dostarcza swoistej „miary” oglądu wszystkiego (a więc i samej siebie).

### B. Funkcja hedonistyczna

spełnia się w związku z tą wartością, którą jest „przyjemność” wytwarzana przez niektóre przejawy form (a ściślej: wzajemnych relacji „formy” i „zawartości”). Już Epikur miał stwierdzić: „Jeśli mówisz o pięknie, to mówisz o przyjemności, bo piękno nie byłoby pięknem, gdyby nie było najprzyjemniejsze” [cyt. za: W. Tatarkiewicz 1962, t. 1: 212]. Podobnych poglądów w dziejach myśli o sztuce znajdziemy więcej – wśród nich myśl wyrażoną przez G. E. Lessinga, który pisał w *Laokoonie*, że ostatecznym celem sztuki jest przyjemność (przez niego zresztą uważana za zbytek). Sprawianie przyjemności przez sztukę odbywa się na wiele sposobów, ma mnóstwo odmiennych wcieleń i choć przesadne byłoby stwierdzenie, że każdy odczuwa satysfakcję z innego powodu, to przecież nie da się sformułować jakichkolwiek reguł określających, co komu w odbiorze sztuki taką przyjemność sprawia. Stendhal zauważył w 1816 roku, że piękno jest „obietnicą szczęścia”. Jeśliby traktować to jako trop umożliwiający zrozumienie tej funkcji, to należałoby się zastanowić, z czego owa obietnica wyrasta. Prawdopodobnie ma ona uzasadnienie w tym, że forma dzieła jest odbiorcy dana, że warunki swej percepcji określa ona w momencie zaistnienia kontaktu z dziełem, że wraz z sobą wnosi jakąś propozycję sztucznego, specjalnego, określonego świata. Może więc uzasadnieniem jest to, że sztuka daje możliwość ucieczki odbiorcy w inny świat, oderwania się od codzienności i kłopotów z nią związanych, także oderwania się od nieuchronnych praw, które tym codziennym życiem kierują. Niektórzy teoretycy od dawna sądzą, że owa przyjemność polega na połączeniu „piękna” i „dobra”, co nie zawsze jest prawdą. Wszak sztuka przyczynia się też do przeżywania innych stanów: rozgoryczenia, przykrości, a nawet bólu, lecz nie zmienia to faktu, że nie

pragnienie ich doświadczania decyduje o chęci kontaktu z wytworami sztuki. A nawet i w tym wypadku dałoby się udowodnić, że kontakt ze sztuką opiera się na jakiegoś rodzaju przyjemności masochistycznej.

### *C. Funkcja terapeutyczna*

opiera się na „zdrowiu” (dobrostanie psychicznym) jako wartości. Już Wilhelm Dilthey [1982: 62] zwrócił uwagę na to, że funkcją sztuki (poezji) jest budzenie, utrzymywanie i wzmacnianie żywotności w człowieku, co realizuje się poprzez wcześniejszą funkcję, czyli przyjemność płynącą ze sztuki, a szerzej – przyjemność „cieszenia się światem”. To momenty kontaktu ze sztuką aktywizują energię życiową, wywołując w odbiorcy zdolność odczuwania „serdeczności” wobec świata – powiada Dilthey. Sprzyja temu bez wątpienia poczucie wolności doznane w czasie kontaktu z dziełem sztuki – jakby niezależnie od tego, czy odbiorca odczuwa emocjonalne poruszenie, czy spokój.

Funkcja terapeutyczna spełnia się w różnych okolicznościach i tym samym mamy różne jej przejawy: działa dezalienacyjnie (poprzez nawiązanie łączności jednostki ze światem), katartycznie (poprzez wywoływanie doznań rozładowujących i oczyszczających wewnętrzne konflikty i napięcia, a następnie doprowadzających do wywołania w odbiorcy stanu równowagi), kompensacyjnie (poprzez wywołanie w odbiorcy nowych doznań zastępujących jego doświadczenia codzienne i zaspokajających ukryte potrzeby). Jednym słowem: oddziaływanie terapeutycznej funkcji sztuki prowadzi do integracji osobowości odbiorcy, co może się odbywać albo poprzez wywołanie wewnętrznej homeostazy, albo – przeciwnie – przez poruszenie emocjonalne i swoistą ucieczkę od siebie i otaczającego świata. Terapeutyczna funkcja sztuki może się też realizować bardziej dosłownie: poprzez możliwość zwykłego odpoczynku od pracy, a tym samym uzupełnienia sił fizycznych i psychicznych (na co zwracał uwagę np. G. Sorel [1913: 35 i 47] czy J. Ruskin [1977: 328]).

Zdolność pełnienia przez sztukę tej funkcji jest niekiedy kwestionowana [por. Z. Rosińska 1976: 306], a głównym argumentem jest ewentualność wywołania przez sztukę negatywnych stanów – np.

agresji. Brak badań empirycznych (które zresztą nie są łatwe do przeprowadzenia, ze względu na to, że sztuka nie oddziałuje nigdy bezpośrednio, ale poprzez złożone mechanizmy psychiczne) uniemożliwia jednoznaczne rozstrzygnięcie co do kierunku oddziaływania sztuki w omawianym aspekcie. Prawdopodobnie zresztą ów wpływ jest dwukierunkowy, a sztuka pełni tu zarówno funkcje, jak i dysfunkcje.

#### *D. Ekspresyjna funkcja sztuki*

(realizująca wartość, którą jest „wyrażenie się”) jest odpowiednikiem funkcji terapeutycznej, tyle że oddziałującej na twórców. Oczywiście, i odbiorca sztuki ma – poprzez realizację „dzieła otwartego” – jakąś namiastkę ekspresji, jednak pojęcie ekspresji jednoznacznie odnosi się do twórców. Vincent van Gogh napisał w 1888 roku, w liście do brata: „malarstwo to dla mnie sposób, żeby dać sobie radę z życiem”, i prawdopodobnie pod tym wyznaniem mogłoby się podpisać wielu innych artystów. I nieważne, z jakich innych pobudek artysta podejmuje twórczość (z próżności, dla pieniędzy czy z chęci poznania), owa funkcja ekspresyjna może się realizować niejako na marginesie procesu twórczego, będąc urzeczywistnieniem wolności wypowiedzania się i kreatywnej mocy człowieka. Może temu towarzyszyć (lecz nie musi) świadomość, że odbiorcy będą odczuwali te same przeżycia, że zarażą się uczuciami podobnymi do tych, których doświadczał artysta (orędownikiem takiego przekonania był np. Lew Tołstoj) – co zresztą rzadko jest prawdą. Jednak nawet wtedy, gdy przeżycia odbiorcy dalekie są od przeżyć towarzyszących ekspresji artystycznej, to przecież są one zawsze uruchomione przez dzieło. Język sztuki nie jest wiarygodnym sposobem komunikowania, ale to nie przeszkadza temu, że jego wytwór może silnie pobudzać inne wzruszenia albo samoistnie je wywoływać. Zawsze przecież pozostaną one znakiem płynącym od twórcy, co znacząco je uwiarygodnia. Dzieło sztuki jest swoistym „listem” pisanym do anonimowych adresatów, i choć wyraża przeżycia jednostkowe, to przecież mogą one być, nawet niedokładnie odczytane, ważne dla wielu odbiorców, dla których istotne jest zawsze tylko to, że ich nadawcą jest konkretny człowiek. „Ja chcę załatwić tylko

swoje sprawy” – mówił w jednym z wywiadów Tadeusz Kantor. „Chcę wydusić z siebie to, co mnie w środku męczy, nic więcej”. A „to” okazuje się też ważne dla innych. I tak ekspresja spotyka się z recepcją. Artysta więc nie tylko wyraża jakieś swe stany, ale też je narzuca odbiorcy. I może jego wielkość polega właśnie na stopniu i sile owego „narzucania” albo – patrząc z przeciwnej strony – podporządkowania się odbiorcy.

### *E. Funkcja komunikacyjna*

spełnia się wokół tej wartości, którą jest „porozumienie”, i dotyczy sposobu komunikowania się za pomocą mniej lub bardziej skonwencjonalizowanych form językowych. Komunikowanie musi być, choćby w pewnym zakresie, oparte na wspólnym języku i funkcja ta polega właśnie na kształtowaniu, utrzymywaniu i udoskonalaniu języka sztuki. Inna rzecz, że sztuka to wiele języków, odpowiadających różnym jej dziedzinom, różnym postawom artystycznym i konwencjom. Oczywiście, mówiąc o „języku sztuki” podkreślamy, że jest to określenie metaforyczne, tak rozumianemu językowi bowiem daleko do cech systemu języka naturalnego. Wszak języki sztuki to języki niedyskursywne, a więc z jakiegoś punktu widzenia bardziej prymitywne – z jednej strony, a przy tym wnikliwe i subtelne – z drugiej. Znajdujemy, owszem, artystów, którzy jako swoje główne zadanie traktują właśnie owe „ćwiczenia językowe”: poprzez udrożnianie takiego systemu, tworzenie nowych jego znaków albo dążenie do upowszechnienia jakiejś propozycji językowej, słowem – poprzez działanie metajęzykowe.

Oczywiście, sztuka nie tylko tworzy swój własny język. Wykorzystuje ona i przetwarza w tym celu różne inne języki – z dosłowną wymową „gotowych rzeczy” włącznie. Ta zaborczość komunikacyjna sztuki nie przeszkadza temu, że właśnie poprzez przejście przez instytucje artystyczne języki te nabierają swej artystycznej osobliwości i tożsamości.

Komunikacyjna funkcja sztuki nie polega zawsze na tym, że artysta przydaje znakom czytelności i przezroczystości. Wręcz przeciwnie, sztuka często zamazuje i zniekształca stosowane w niej przedtem

znaki oraz odniesienia do rzeczywistości, jakby w przekonaniu, że zbyt wielka dosłowność jest w pewnych przypadkach niekorzystna dla jej oddziaływania – np. wtedy, gdy w przekazach obecnych jest zbyt wiele stereotypów (co nie oznacza, że sztuka jest ich pozbawiona). Funkcja komunikacyjna polega wtedy właśnie na destrukcji stereotypów. Język sztuki określa również jej charakter, rodzaj, dzieła sztuki na dziedziny i gatunki. Trzeba też podkreślić, że są style odbioru sztuki, kiedy to odbiorca „zatrzymuje się” właśnie przy języku dzieła, że nie zawsze chce szukać tego, co znajduje się poza językiem (a więc w sferze jego odniesień przedmiotowych), a koncentruje uwagę wyłącznie na nim. W tym momencie dochodzi do głosu funkcja estetyczna sztuki.

#### *F. Funkcja magiczna sztuki*

wyrasta w nawiązaniu do wartości, którą jest „sacrum”. Pominąwszy oddziaływanie sztuki na odbiorcę w zamierzchłej przeszłości, kiedy to była ona „narzędziem praktyk magicznych” w dosłownym znaczeniu [por. A. Hauser 1974, t. 1: 7], znamienne dla średniowiecza traktowanie dzieła sztuki jako ofiary składanej Bogu [por. G. DUBY 1986: 14], a także współczesny stosunek wyznawców różnych religii do pewnych „świętych obrazów” (np. w Kościele katolickim pojawia się często określenie „obraz łaskami słynący”) – trzeba wspomnieć o przejawianiu się tej funkcji dzisiaj. Otóż odnosi się ona do tych sytuacji i postaw, w których obrębie sama sztuka traktowana jest jako świętość. I choć jest to zapewne marginesowe jej oddziaływanie, to jednak funkcja ta realizowana jest zarówno wobec artystów, jak i niektórych odbiorców. Jej współczesny kształt ma korzenie w romantyzmie i poglądach dziełnastowiecznej cyganerii, kiedy to traktowano sztukę właśnie jako świętość, a pracę artysty jako ofiarę składaną na ołtarzu sztuki.

#### *G. Funkcja ideologiczna*

wyrasta w nawiązaniu do „władzy” jako wartości. Polega ona na świadczeniu przez sztukę swoistych usług w zakresie zjednywania wyznawców określonym siłom politycznym, społecznym czy religijnym.

Oczywiście, niekiedy łatwo dostrzec instrumentalne traktowanie sztuki przez takie siły, jednak w wielu wypadkach jest to trudne do odczytania. Jeżeli traktować ideologię jako wszelkie takie przesłania, których ukrytą lub jawną intencją jest sprzyjanie pewnym interesom i siłom, to jasne jest, że najczęściej artyści będą te intencje skrywali (sztuka agitacyjna ma wszak niedobłą markę), albo też funkcja ta będzie rodzajem produktu ubocznego na marginesie innych oddziaływań sztuki.

Sztuka niejednokrotnie dąży do stworzenia określonej świadomości albo wręcz jej narzucenia odbiorcom, choć nie zawsze muszą to być poglądy wyraźnie służące czyimś interesom. Może być wszak krytyką społeczną: „Każde dzieło sztuki stanowi w mniejszym lub większym zakresie pewną krytykę życia i próbę zwalczania jego bezkształtności, próbę nadania mu większej spójności i jednoznaczności, jeśli nie próbę udoskonalenia” – zauważył Arnold Hauser [1970: 114]. Stawiając trudne pytania, sztuka pełni wówczas właśnie funkcję krytyki społecznej, nie prowadzonej jednak w czyimkolwiek wyraźnym interesie. Niekiedy pragnie więc ona przekształcać świat, uczynić ludzkie życie lepszym, bardziej znośnym, wskazać odbiorcy jakieś zagrożenia. Często jednak czyni to poprzez zaoferowanie nowej mitologii, nowych marzeń, które kiedyś mogą stać się ideologią wykorzystywaną w interesie jakichś sił społecznych.

Funkcja ideologiczna jest jeszcze bardziej skryta, gdy jej przesłania służą tym siłom, które nie mają aktualnie władzy. Sztuka uchodzi wówczas za zaangażowaną, za dążącą do zmiany istniejącego układu sił. „Malarstwo nie jest po to, aby zdobić mieszkania. Jest narzędziem wojny, natarcia, obrony przed wrogiem” – podkreślał Pablo Picasso (*Kim jest artysta?*). Inna rzecz, że trudno stwierdzić na ile silna i pomocna jest sztuka w takich wypadkach. Kłopotliwa dla aktualnych sił społecznych czy politycznych, taka sztuka jest też rzadko popularna.

#### *H. Funkcja wychowawcza*

(realizowana w odniesieniu do „dobra zbiorowego” jako wartości) może być silnie spleciona z poprzednią. Trudno stwierdzić, czy sztuka czyni ludzi lepszymi; można jednak uznać, że w pewnych wypadkach

czyni ich bardziej ludzkimi, a jest to niemało. Już Platon w *Państwie* [ks. III, d] twierdził, że „będzie służba Muzom najważniejszym środkiem wychowawczym. Bo najbardziej w głąb duszy wnika rytm i harmonia i najmocniej się czepia duszy”.

Ludzie traktują niekiedy treść wytworu sztuki jako rodzaj moralitetu, jako dyrektywę życiową. A że owe treści i przesłania pochodzą zawsze od innych ludzi (niezależnie od tego, czy artysta jest ich bezpośrednim twórcą, czy tylko przekazicielem), następuje swoiste uspołecznienie tych przesłań, zespolenie jednostki ze zbiorowością i – uspołecznienie jednostki (Roland Barthes nazwał ten proces „instytucjonalizowaniem subiektywności”). Oczywiście, takie uspołecznienie zachodzi na wielu płaszczyznach, często konfliktowych wobec siebie, a sztuka jest tylko jedną z form tego procesu. Nie zmienia to jednak faktu, że działa ona swoiście regulująco: „zatrzymuje” w kulturze i podkreśla pewne wartości, które przyczyniają się do adaptacji jednostki do grupy. W efekcie, sztuka może się przyczynić do rozszerzenia i pogłębienia współżycia społecznego – co zresztą bliskie jest rezultatom oddziaływania funkcji integracyjnej (o czym później). S. Ossowski uważa [1962: 345], iż ta moc sztuki wykorzystywana jest dlatego, że traktowana jest ona jako dobro bezinteresowne i fikcyjne. Wychowujemy się wchodząc wszak w wyobrażone relacje z osobami czy problemami przedstawionymi w dziele sztuki. Funkcja ta jest szczególnie efektywna wtedy, gdy – jak zauważył F. Ch. Hebbel w swym *Dzienniku* – „sztuka pokazuje nie to, co człowiek robić powinien, lecz co i jak robić może”. Funkcja wychowawcza łączy się więc z dydaktycznym oddziaływaniem sztuki, która dostarcza wzorów, podpowiada jak żyć, jak postępować, jakich dokonywać wyborów w trudnych sytuacjach.

### *I. Funkcja poznawcza*

(oparta na „wiedzy” jako wartości) jest tą funkcją, która jest najczęściej przywoływana, ale też najczęściej dyskutowana. Morze atramentu wylało rozważając, jakie podobieństwa łączą, i jakie różnice dzielą, sztukę i naukę. (Np. Roman Ingarden [1966] zwraca uwagę, że różnice między dziełem literackim a naukowym polegają na charakterze wypowiedzianych

przez nie sądów, na właściwych im stopniach odwzorowywania rzeczywistości i obecności jakości estetycznych i metafizycznych.)

Cokolwiek by powiedzieć, sztuka chwytą i przedstawia świat w nader różnorodnych ujęciach, uzupełnia to, czego nie mogą ukazać nauki, co trudno wyobrażalne, mało dostępne racjonalnym władzom poznawczym, kwestionuje niektóre z prawd uznanych za obiegowe i wskazuje na to, co jeszcze nie rozpoznane, a co może się w przyszłości ziścić. Ujawnia to, co niewyraźne dla zmysłów w samej rzeczywistości, co bezpostaciowe, co możliwe. Sztuka wszak dobrze sobie radzi w poznawaniu tego, co nieokreślone, irracjonalne, co jeszcze nie do końca poznane, słowem – niezle radzi sobie z tajemnicą. Naoczność, konkretność, emocjonalność, indywidualność, wieloznaczność, nieprzezroczystość i nieprzekładalność są tymi właściwościami sztuki [por. E. Borowiecka 1986: 82 i nast.], które sprzyjają realizowaniu przez nią funkcji poznawczej, a co ma swe źródło w przenikliwości artysty, bezpośredniości, jego zdolności rozumienia rzeczywistości. Biorąc pod uwagę różne uwagi dotyczące prawdziwości np. dzieł literackich [por. R. Ingarden 1966; K. Rosner 1970], można też wyprowadzić wniosek, że w dziele sztuki ważną poznawczo jest ta wiedza, która wynika nie tyle z prawd wypowiedzianych w nim sądów czy prawd obecnych w przedstawieniach, które dzieło proponuje, ile prawd idei „zawartych” w dziele sztuki.

Funkcja poznawcza realizowana jest praktycznie w wielu wciele niach: w dokumentowaniu bieżącego czasu, problemów i sytuacji egzystencjalnych, przypominaniu i nauczaniu, dostarczaniu odbiorcom obrazu świata sensownego i uporządkowanego albo – przeciwnie – dostarczaniu pytań i wątpliwości z tym światem związanych, niszczeniu stereotypów poznawczych (ale też tworzeniu nowych), asymilowaniu nowych sfer świata, proponowaniu nowych sposobów jego oglądu (co zahacza o funkcję estetyczną i komunikacyjną), przewidywaniu tego, co może nastąpić (wtedy staje się rodzajem proroctwa), słowem – w badaniu i objaśnianiu świata oraz powiadamianiu odbiorcy, czy wręcz pouczeniu go, o „wynikach” jego „poznawania”.

Oczywiście, wytwory sztuki różnią się rangą w realizowaniu tej funkcji. Większość podejmuje sprawy banalne, znane, trywialne; nieliczne

usiłują odkryć jakąś istotną, a dotąd nieznaną, cechę świata (czy ideę) lub choćby zadają pytania dotyczące takiej cechy (idei).

Trzeba też pamiętać, że tylko współobecność funkcji estetycznej przyczynia się, po pierwsze, do tego, że mamy do czynienia ze sztuką, a nie nauką, także, po drugie, do wzmocnienia wymowy samej tej funkcji poznawczej. Piękno (jakkolwiek pojmowane) dodaje blasku poznaniu i przyciąga prawdę – podkreśla wielu estetyków, począwszy od Platona. Nawet nie wierząc do końca w pewne prawdy ukazane w wytworze sztuki, ocenia się jednak ich koherencję, wewnętrzną architekturę, słowem – poznając prawdę, stosujemy kryteria formalne (co zauważyła m.in. K. Rosner [1970: 158]). Prawda rozpatrywana z punktu widzenia estetyki jest więc też „stosunkiem wypowiedzi do wypowiedzi” (co podkreślał M. Głowiński [1970: 199]).

Należy zgodzić się z poglądem, że są zagadnienia i zjawiska, w których poznaniu nic sztuki nie zastąpi, bowiem nic ich lepiej nie wyrazi. Zmienia się jednak ranga sztuk w zakresie możliwości pełnienia tej funkcji. Był czas, że najlepiej spełniała ją malarstwo (włącznie z dziewiętnastowiecznym realizmem i naturalizmem), kiedy indziej znow – dramat czy powieść; teraz funkcję tę najlepiej realizuje fotografia i film. Sztuki plastyczne przestały być źródłem wiedzy o świecie, tym bardziej przestały pełnić w tym względzie zadania dydaktyczne. Zdaje się, że próby podtrzymania żywotności tej funkcji sztuk plastycznych są nieudane – czego przejawem był historyzujący akademizm (oto przykładowy tytuł jednego z obrazów Sigalona, prezentowanych na paryskim Salonie w 1824 roku: *W obecności okrutnego Narcyza, wyzwoleńca Nerona, trucicielka próbuje na niewolniku truciznę, która ma uśmiercić szlachetnego Brytannika* – wg świadectwa Stendhala), a także realizm socjalistyczny.

Często zdolność poznawcza sztuki jest negowana. Przed wszystkim za to, że trudno stwierdzić jak ma się wiedza (prawda) uzyskana dzięki sztuce do tzw. obiektywnej rzeczywistości. Dzisiaj jednak już rzadko kto uważa, że możliwe jest poznanie owej rzekomo obiektywnej rzeczywistości. Jej obraz rysuje się wszakże na przecięciu wielu źródeł poznania naukowego, potocznego i artystycznego, a odbiorca musi

sam rozpoznać i ocenić stopień zgodności prawd przedstawionych w utworze artystycznym z tzw. rzeczywistością. Zarzut dotyczący negowania poznawczej zdolności sztuki o tyle jest realny, o ile rozpatruje się wytwory sztuki, które powstawały z intencją świadomego zmyślenia, przeinaczenia, mistyfikacji. Taka postawa artystyczna obecna była w średniowieczu, a także w wielu okresach późniejszych (m.in. wszędzie tam gdzie sztuka miała zbyt natrętnie pełnić funkcję ideologiczną), słowem – była dość powszechna („Kłamanie, mówienie pięknych fałszów jest właściwym celem sztuki” – zauważył Oscar Wilde w 1889 r.). Bodaj najistotniejszym argumentem na rzecz owego zarzutu jest to, że wytwory sztuki powstają często nie celem wyrażania prawdy, lecz dla przyjemności. I choć wcześniej stwierdziliśmy, że funkcja estetyczna i poznawcza spletają się, to jednak zdarza się wielokrotnie, iż któraś z nich dominuje – zawsze ze szkodą dla drugiej.

Odrębnym zagadnieniem jest traktowanie sztuki (literatury) jako źródła wiedzy historycznej czy socjologicznej. Są przekonujące sugestie [np. J. Karpińskiego 1978: 33 i nast.], aby traktować ją nie jako źródła poznania tzw. faktów obiektywnych, a raczej jako źródła do badania świadomości społecznej danej grupy czy epoki. Choć nie zawsze spójne i wyraźne, jest wszak obecne w dziele sztuki odbicie świadomości nadawcy utworu, są obecne jego wyobrażenia o rzeczywistości, w której się znajduje, jak i o rzeczywistości, do której odnosi się sam utwór. Dzieło sztuki jest więc świadectwem historii, ale tylko tej jej części, która jest odbita w świadomości artysty, i tylko w tym zakresie może być traktowane jak źródło badawcze.

### *J. Funkcja ekonomiczna*

(odnosząca się do wartości finansowej sztuki) jest może marginalna, ale nie powinna umknąć z pola widzenia. Już średniowieczne witraże w świątyniach były przez ich fundatorów traktowane jako swoiste reklamy świetlne. Posiadanie wytworów sztuki jest od kilku wieków traktowane jako manifestacja posiadanych zasobów finansowych, jako środek walki o prestiż, jako lokata kapitału. Wielkie kolekcje zawsze były związane z wielkimi fortunami, co oczywiście nie oznacza, że były

dla ich właścicieli ekwiwalentem pieniądza. Zawsze jednak, w mniejszym czy większym stopniu, były z nim, albo z władzą, związane.

\*

Oprócz funkcji modelowania wartości (której przejawy wyżej zostały scharakteryzowane), drugą uniwersalną funkcją sztuki jest funkcja modelowania więzi społecznych. Jeżeli tamtą uznaliśmy za pierwotną (bo upowszechnienie wartości jest wstępnym warunkiem możliwości ich oddziaływania), to z natury rzeczy funkcja modelowania więzi (jako efekt poprzedniej) jest funkcją wtórną. Wytwór sztuki, który nie niesie ze sobą żadnej wartości, a więc taki, który nie zmienia w jakimś stopniu ludzi, wydaje się zbędny – choć, oczywiście, dostrzec należy, że dzieła znacznie różnią się co do skali swego oddziaływania poprzez przenoszenie wartości. Już wcześniej wymieniliśmy, jako jeden z przejawów funkcji modelowania wartości, funkcję wychowawczą – polegającą na uspołecznianiu ludzi. Funkcja modelowania więzi w jej integracyjnym działaniu jest właśnie takim uspołecznianiem w ramach jakiegoś systemu społeczno-kulturowego.

Ludzie łączą się dzięki podobnemu przeżyciu podobnych wartości: estetycznych, religijnych, poznawczych itd. Może najslabszy jest integracyjny efekt przeżycia estetycznego, gdyż zazwyczaj przeżycie to jest indywidualne, intymne, doświadczamy go raczej w samotności. Ale i ono potrafi jednoczyć ludzi w pewnych aktach percepcji zbiorowej. Obrona jakichś wartości estetycznych konkurujących z innymi także może działać integrująco na ich zwolenników czy wyznawców. Wartości obecne w dziele sztuki szukają sobie zwolenników, ale też potencjalni wyznawcy pewnych wartości szukają dzieł i okoliczności, które mogą tę ich wspólnotę potwierdzić. Mało przesadne jest stwierdzenie Fernanda Légera, że „granice ludów są określone przez wytwory sztuki” – tyle że chodzi nie tylko o różnice między narodami, także o różnice drobniejsze: społeczno-demograficzne i subkulturowe. Ludzie żyjący w pewnych grupach (albo aspirujący do nich) postrzegają, rozumieją i cenią podobne obrazy, pieśni, książki, w których dostrzegają bliskie im wartości. Bywa i tak, że wytwory sztuki traktowane są wręcz jako wyznaczniki różnic społeczno-kulturowych (którym to

kryterium zazwyczaj jest język i ubiór). Można stwierdzić więc, że tym większa jest społeczna ranga danej dziedziny sztuki, im wyraźniej tę funkcję ona pełni.

Sztuka nie tylko zaspokaja „dążenie do zbiorowości” (jak to sformułował J. Duvignaud [1970: 74]), ale często zbiorowości te wręcz definiuje. Ludzie szukają wszelkich potwierdzeń ich grupowych więzi, zaś sztuka, jako publicznie postrzegalna ich manifestacja, jest dla nich testem określającym kto swój, a kto obcy.

Tak więc sztuka przyczynia się nie tylko do integracji, ale i do dezintegracji, bowiem, jak widać, równie dobrze może ona też zaświadczać o różnicach społecznych i obcości. Sztuka scala jednostkę z określoną grupą, ale podkreśla obcość pomiędzy tą grupą a inną. Jak konkrety wytwór (lub konfiguracja większej ich liczby) jednych łączy, tak innych ludzi od tamtych oddziela. J. Ortega y Gasset [1980: 281] twierdził np., że nowa sztuka podkreśla różnice społeczne, uświadamia „ludowi”, który tej sztuki nie rozumie, że nadal jest ludem, mimo procesów demokratyzacji. Artysta, czy chce tego, czy nie, przemawia zawsze „do swoich rodaków, do braci w rasie lub klasie społecznej” – stwierdził z pewnym uproszczeniem i przesadą, ale nie bez racji, J. P. Sartre [1968: 211].

Tak więc sztuka przyczynia się do integracji systemu społecznego, do obecności w nim pewnych wartości, które czasem są w nim żywotne tylko dzięki niej właśnie. Nie ma ona, z tego punktu widzenia, „strategicznego” znaczenia (jak to określił Talcott Parsons) dla tego systemu, ale nie jest też zupełnie błaha. Sztuka jednoczy, porządkuje, strukturalizuje świat społeczny, ale też różnicuje go i komplikuje jego obraz.

\*

Funkcje pełnione przez sztukę są niekiedy realizowane również przez inne dziedziny kultury i życia społecznego (naukę, religię, politykę). O tym, że cechują one sztukę, świadczy swoista konfiguracja ich przejawiania się, a przede wszystkim przejawianie się w każdej takiej konfiguracji funkcji estetycznej (choć inni autorzy uznają konieczność współwystępowania innej funkcji – np. wartościotwórczej [por. W. Kalinowski 1973: 36]).

## VII. ZMIANY W SZTUCE

### 1. SZTUKA I CZAS

W badanie dziejów sztuki socjologia niewiele może wniesić, choć nie powinna unikać refleksji nad nimi. Trzeba jednak zgodzić się z tym, że i w innych dyscyplinach wiedzy (także w historii sztuki) bardzo ryzykowne są ogólne hipotezy i próby wyjaśnień prawidłowości rządzących zmianami w sztuce.

A przecież problemy te są nader ważne i interesujące. „Jest jedno zagadnienie, któremu w równej mierze muszą stawić czoło artysta, filozof i krytyk. Zagadnieniem tym jest relacja trwałości i zmienności” – pisał John Dewey [1975: 395].

Przede wszystkim, długotrwały jest spór o to, czy sztuka istnieje ponad czasem i jego uwarunkowaniami, czy też – przeciwnie – zmienia się ona w czasie. Argumenty – mniej lub bardziej przekonujące – znajdziemy po każdej z jego stron. Nie oznacza to wcale, że argumenty te muszą być racjonalne i zasadne. Widzeniem sztuki, jej uwarunkowań, ocenami jej przejawów rządzi nie tyle racjonalność i logika, ile ideologia jawiąca się w badaniach i mity poznawcze, także wstępne założenia: „Bez względu na to, czy wiemy o tym, czy nie, zawsze podchodzimy do przeszłości z pewnymi powziętymi z góry ideami, z jakąś choćby szkicową teorią, którą chcemy sprawdzić” – zauważył Ernst H. Gombrich [1976: 336]. Nadto, wybitne dzieła sztuki (a one wszak decydują o zmienności lub trwałości jej dziejów) wymykają się racjonalnym

analizom, nie zawsze chcą poddać się chłodnemu spojrzeniu, dzięki któremu można by określić obecny w nich pierwiastek tego, co trwałe, i tego, co zmienne.

Trudność jednoznacznego określenia zmienności versus stałości sztuki wynika też z samej natury myślenia o historii. Wszak każda wypowiedź jej dotycząca, z chwilą gdy została wypowiedziana, przestaje już być jej opisem, bowiem przyczyniła się do stworzenia nowej historycznej zaszłości, dostarczając materiału samej historii. Myślenie o historii jest więc zawsze myśleniem jakby o krok opóźnionym. Aby określić przebieg dziejów sztuki, należałoby nie tylko zatrzymać ich bieg, ale też patrzeć na nie z „innej planety”. A dzieje nie są przecież sztuczną i zamkniętą konstrukcją fabularną, którą w zaciszu biblioteki można poddać analizie. One same są żywotne, ich obserwatorzy są w nie uwikłani, ich sekwencje nie zawsze są jednoznaczne.

W badaniach dziejów miesza się ze sobą przeszłość i terażniejszość także w innej postaci: historia jest rekonstruowana w czasie terażniejszym czy – jak to określił Walter Benjamin [1975: 160] – w czasie „wypełnionym terażniejszością”. Cokolwiek by powiedzieć, terażniejszość „monopolizuje” spojrzenie na przeszłość, ma o niej inną wiedzę, ale „obowiązującą”. Ów dystans wobec przeszłości zawsze wychodzi na korzyść terażniejszości.

Ponadto, dzieje sztuki, jak w ogóle dzieje kultury, są w pewnych zakresach ciągłe, w innych zaś przerywane, w jednych przebiegają płynnie, w innych zaś gwałtownie, raz harmonijnie – innym razem chaotycznie, w niektórych zakresach bywają udokumentowane, w innych nie. Dalej, pewne okresy i pewne zjawiska trwają wyjątkowo długo, sprawiając wrażenie trwałości, inne zaś zmieniają się szybko i często. Nie bez racji są też ci myśliciele, którzy wypowiadając ogólne tezy historiozoficzne twierdzą, że w ludzkim świecie nic się nigdy nie zaczyna i nie kończy, ale też nic nie trwa wiecznie – trudno więc określić co trwałe, a co zmienne.

W rezultacie, dzieło sztuki w dużym stopniu wymyka się poznaniu historycznemu. Nikt nie może jednoznacznie stwierdzić, że jego historyczny opis, opis jego genezy, jego różnych odczytań i interpretacji,

form jego obecności społecznej, jest jego jednoznaczną charakterystyką. Zawsze bowiem z pola widzenia umyka wiele słabo widocznych czynników, które nań oddziaływały, i sytuacji, w których się znajdowało. Z perspektywy historycznej nie zawsze też da się stwierdzić, co w owych uwarunkowaniach było istotne, a co mniej ważne albo zupełnie drugorzędne. Tak więc rację ma Arnold Hauser, gdy twierdzi [1970: 236], że przedmiotem historycznej analizy jest nie sama przeszłość, lecz to, co z niej się zachowało, co badacz w niej dostrzega i czego doświadcza. Oczywiście, nie może on uniknąć perspektywy własnego czasu, ale też nie może nie dostrzec tego, co mu się narzuca z przeszłości, a jest to zazwyczaj to wszystko, co wyrastało ponad konwencję epoki, której się przygląda. Dzieło sztuki przy tym szybciej zmienia się jako zespół wartości (wobec których czas jest nieubłągany), a mniej jako substrat materialny. Ludzie je użytkujący mogą zmienić jego funkcje, formę jego obecności, mogą wysubtelnić jego odczytanie i interpretację albo – przeciwnie – spłyć.

Zmiany można odczytać opierając się na czymś trwałym – a w badaniu dziejów sztuki mało jest takich odniesień. Trudno więc zrozumieć zmiany w sztuce, ich wyraz i charakter. Trudno stwierdzić jednoznacznie na ile te zmiany zachodzą, w jakim kierunku przebiegają, na ile są głębokie i konsekwentne.

Przejdźmy do prezentacji poglądów głoszących trwałość i niezmienną sztukę – a więc do stwierdzenia, że przeważa w niej kontynuacja nad nowościami, że ewentualne modyfikacje sztuki są powierzchowne, że zawsze dotyczą one tego, co już było. Niezmienną sztukę tłumaczy się niekiedy tym, że wybitni artyści nie tylko nie ulegają wpływowi swej epoki, ale wręcz przeciwstawiają się im, a ich wielkość polega właśnie na tworzeniu w niezgodzie z własnym czasem. Bodaj najdobitniejsze argumenty przemawiające za ponadczasowością sztuki sformułował Maurice Marleau-Ponty [1976: 205-220]. W swoim fenomenologicznym spojrzeniu na sztukę i jej dzieje akcentował trwałą i ciągłą obecność przeszłości, która jest zawsze żywa, którą właściwie każdy twórca ożywia, podejmując i posuwając naprzód, sprawiając, że w każdym dziele tkwi całe „przedsięwzięcie” sztuki – jak się wyraził. Pisał: „pomijając

odległości w przestrzeni i czasie, istnieje jedność stylu ludzkiego, skupiająca gesty wszystkich malarzy w jeden wysiłek, w jedno kumulatywne dzieje, a ich wytwory w jedną sztukę czy w jedną kulturę". To tylko myśl analityczna jest ślepią siłą niszczącą jedność sztuki, niszczącą „przejścia” istniejące pomiędzy poszczególnymi dziełami, epokami i przypadkami artystycznymi – „przejścia”, które stanowią o łączności, jedności i wspólnej niezmiennej trwałości. Historia sztuki, zamiast takiego analitycznego spojrzenia, winna – uważa Marleau-Ponty – właśnie scalać, powinna akcentować całość, powinna ujmować sztukę ponad jej granicami i rzekomymi podziałami wynikającymi z różnic czasowych i przestrzennych. Owszem, w głębi sztuki jest może walka i chaos, lecz jej powierzchnia jest ładem, a nawet cechuje ją monotonia – bowiem jest niezmienna. „Každy nowy obraz zajmuje miejsce w świecie zapoczątkowanym przez pierwszy obraz, spełnia to, czego się domagała przeszłość, bierze od niej mandat, działa w jej imieniu, lecz nie zawiera jej w sposób jawny: jest naszą pamięcią”. To właśnie pamięć przeszłości przesądza o niezmienności sztuki – podkreślał filozof.

Nie trzeba przyjmować założenia, że dzieło sztuki nie poddaje się wpływowi epoki albo że ten wpływ jest powierzchowny, aby mieć pewne kłopoty z wyjaśnieniem tego, dlaczego niektóre dzieła sztuki żyją niemal wiecznie (oczywiście, w skali ludzkich cywilizacji) – ale to już inne zagadnienie, do którego wrócimy za chwilę.

Teraz należy przywołać odmienne stanowisko, czyli przekonanie, iż cechą sztuki jest obecność w niej zmian. Jednym z argumentów za tą tezą jest istnienie w sztuce – niejako z jej definicji – twórczego nowatorstwa. Maurice Denis wyraził to jednoznacznie: „historia sztuki to wieczne zaczynanie od nowa”. I choć różny jest stosunek artystów i odbiorców do nowości, nie da się przecież zaprzeczyć, że z mniejszą lub większą częstotliwością pojawiają się one w sztuce. Skoro zaś cechą sztuki jest obecność nowości, to z natury rzeczy sztuka jest zmienna, związana z określonym czasem, z epoką, z różnymi uwarunkowaniami, niemal wszyscy artyści są kształtowani przez swą epokę i swoje społeczeństwo. „Czerpią” z tej epoki i „cierpią” przez nią – jak to określił już w 1795 roku J. W. Goethe.

Bodaj najgłośniejszym orędownikiem związków sztuki z epoką był H. Taine, który – przypomnijmy – głosił, że sztuka warunkowana jest (prócz dziedziczności i środowiska) także poprzez moment historyczny właśnie. Tak więc artyści i, co ważniejsze, sztuka przez nich tworzona są produktem swojej epoki i społeczeństwa. Artysta udziela danej epoce jedynie swego głosu, którym ona się wyraża – wyraża swe wartości, obyczaje, problemy. Inni badacze i teoretycy uważali podobnie: np. Max Dvořák twierdził, że „sztuka każdej epoki jest koniecznym produktem swego czasu i ludzi, którzy ją tworzyli”. Z kolei Karol Irzykowski – nawiązując do poglądów Hebbła – pisał w 1908 roku, w *Czynie i słowie*: „poeta żyje zawsze w pewnej epoce i jeżeli chce rzeźbić Ideę, nie może tego inaczej uczynić, jak w materiale zaczerpniętym z rzeczywistości epoki, materiał ten zaś jest w nim, i około niego, i nie ma odeń ucieczki”.

Bardzo często spotykamy też poglądy w tym zakresie kompromisowe. Dostrzeżenie jednocześnie stałości i zmienności w sztuce zawierają choćby *Listy o estetycznym wychowaniu człowieka*, w których w 1794 roku F. Schiller pisał, że w sztuce obecne są „dążności dwóch popędów – jeden z nich bowiem dąży do zmiany, drugi do niezmienności. [...] popęd zmysłowy żąda zmiany, popęd form wymaga jedności i trwałości”. Relacje pomiędzy tymi dwoma przeciwnymi popędami ma ustanawiać, według poety, rozum. Inny niemiecki poeta i dramaturg, Fryderyk Ch. Hebbel, pisał w 1837 roku, w swym *Dzienniku*, że twórczość jest „mieszaniną ingrediencji, które zawsze pozostają te same. Ale każda nowa epoka wywołuje nową receptę [ich stosowania]”.

Poglądy mówiące, że sztuka składa się z elementów stałych i zmiennych, a warunkowanych historycznie (czyli epoką, moralnością, obyczajami), wydają się być powszechne także w XX wieku. Trzeba tu wspomnieć np. o W. Kandinsky’m, który w 1912 roku, w pracy *Język form i kolorów*, sformułował myśl, że sztuka jest wytworem trzech uwarunkowań. Po pierwsze, jest ona określona przez osobowość samego twórcy, który wyraża to, co jemu tylko właściwe. Po drugie, każdy artysta, jako dziecko epoki, wyraża to, co cechuje właśnie epokę

pod względem stylu, języka itp. Po trzecie, każdy artysta jest „sługą sztuki” i wyraża to, co właściwe jest sztuce w ogóle – czyli stałe, niezależne od epok i uwarunkowań społecznych, elementy czysto artystyczne.

Mniej udaną próbą połączenia dwóch odmiennych stanowisk jest dawna teoria cyklicznego „wiecznego powrotu”, która obecna była w koncepcjach m.in. Polibiusza, G. Vico, W. Benjamina czy M. Porębskiego. Ów cykliczny „wieczny powrót” miałby się cechować rytmem „trójtaktowym”, na który składają się kolejno następujące po sobie momenty: 1. respektowanie obowiązującego wzoru, 2. powtarzające się, okresowe odejście od tego wzoru, 3. powrót do wzoru obowiązującego. W ten sposób zapewniona ma być zarówno stałość, jak i zmienność procesu kulturowego. Teoria cyklicznego wiecznego powrotu jest tyleż interesująca, co metafizyczna. Nikt wszak nie potrafi empirycznie określić tego, co wraca, i tego, co pozostało zmienione – nikt też nie może zdefiniować stopnia przeobrażeń i stopnia zachowania tożsamości kulturowej.

Kompromisowy pogląd, zgodny z którym w sztuce są zarówno stonkowo trwałe, jak i zmienne elementy, że proces artystyczny składa się z elementów „ciąglych i nieciąglych”, wydaje się racjonalny, i sami go dalej przyjmujemy. Inna rzecz, że nader trudno zważyć i zmierzyć wzajemne proporcje, a jeszcze trudniej rozstrzygnąć, który z tych pierwiastków jest ważniejszy. Jeżeli jednak z tej ostatniej odpowiedzi można zrezygnować, to nie sposób uniknąć rozważenia, jakie są przejawy i czynniki zarówno stałości, jak i zmienności.

Wróćmy jeszcze do argumentów przemawiających za niezmiennością sztuki. Należy wszak dostrzec, że jako stałe jawi się samo istnienie sztuki (choć i tu mogą pojawić się wątpliwości, czy mamy dziś prawo uważać np. dzieła w Altamirze czy Lascaux za wytwory sztuki, czy może raczej za wyraz kultu religijnego). Stałe wydaje się istnienie różnych wartości estetycznych, stałe jest pełnienie przez sztukę dwóch jej uniwersalnych funkcji: modelowania wartości społecznych i modelowania więzi społecznych, stała wydaje się obecność pewnych wątków tematycznych (toposów czy wyodrębnionych przez

psychologię głębi archetypów – które mogą wynikać z uniwersalności kondycji ludzkiej w różnych epokach i społeczeństwach); stosunkowo stałe wydają się też systemy artystyczne (podczas gdy ich elementy są bardziej zmienne).

Przypuszczalnie do stałości tego rodzaju przyczyniają się takie czynniki, jak: uniwersalne cechy natury ludzkiej (choć, oczywiście, długo by dyskutować o tym, jakie są te cechy i w czym się ujawniają), procesy kumulacji wzorów w kulturze, działanie tradycji, która petryfikuje niektóre wytwory sztuki i wzory ich tworzenia, bezwładność systemów artystycznych i – szerzej – systemów społeczno-kulturowych, poczucie bezpieczeństwa jako czynnik psychiczny sprzeciwiający się zmianom, wreszcie czynnikiem przyczyniającym się do stałości jest ciągła możliwość reinterpretacji wytworów sztuki, które tak długo żyją, jak długo się je rozumie i jak długo mogą pełnić jakies funkcje. Przypomnijmy słowa P. Valéry'ego, który mówił [1971: 252], że dzieło sztuki trwa, „o ile zdolne było do tysięcy przekształceń i interpretacji”. Podobny pogląd wyrażał R. Escarpit [1977: 235], nazywając tę możliwość dzieła jego „twórczą zdradą” – czyli swoistą dyspozycją do tego, że nie „przestając być sobą”, może ono żyć w innej sytuacji historycznej niż ta, w której powstało.

Zgodziwszy się uprzednio na kompromisowe ujęcie, przywołajmy teraz przejawy zmienności w sztuce. A więc zmieniają się w niej niektóre tematy i motywy, zmieniają się środki wypowiedzi artystycznej, zmianie ulegają formy, zmieniają się konkretne przejawy wartości estetycznych (choćby piękna), przeobrażeniom podlegają formy (i instytucje) jej tworzenia, obiegu i obecności, a także sposoby interpretacji sztuki, zmieniają się przejawy funkcji przez nią pełnionych. Jak łatwo zauważyć, wiele tych aspektów, które wcześniej uznaliśmy za stałe, okazuje się też – z innego punktu ich widzenia – zmienne. W efekcie, po upływie kilkunastu, kilkudziesięciu lat, a tym bardziej kilku stuleci, inna jest sztuka – nie przestając jednak nadal być „sztuką”. Prawdopodobnie również jej system ulega nieustannemu rozrostowi, przybiera bowiem nie tylko dzieł i gatunków, lecz także instytucji i innych elementów systemu [por. P. Graff 1987: 108].

Niełatwo przy tym nakreślić sam obraz zmian w sztuce – choćby z tego powodu, że początki tworzenia i funkcjonowania sztuki są trudne do określenia, a więc nieznany jest punkt wyjścia owych zmian. Pominąwszy tak proste konstatacje, jak ta, że jeden artysta zastępuje innego, że jedno dzieło wyparło (albo uzupełniło) inne, że zmiany mają swój początek i koniec, że działają procesy różnicowania sztuki, ale też procesy jej ujednoczenia – można znaleźć w refleksji teoretycznej wiele innych sugestii na ten temat. I tak, H. Taine sądził, że zmiany przejawiają się w trzech stadiach: od okresu nieświadomego szkicowania, poprzez okres kwitnienia stylu, aż do jego uwiędnięcia wskutek rutyny i skonwencjonalizowania. H. Wölfflin uważał, że w sztuce przeplatają się ze sobą postawy klasyczne z romantycznymi. J. Ortega y Gasset twierdził, że początkowo maluje się rzeczy, potem wrażenia, a w końcu idee, i że ten proces twórczy przebiega od widzenia z bliska do widzenia z daleka. H. Read przekonywał, że zmiany następują od traktowania wytworu sztuki jako swego narzędzia aż do ujmowania go jako formy samej w sobie. M. Porębski twierdził, że zmiany oscylują od „klasycyzmu” do „modernizmu”, i z powrotem.

Zdaje się jednak, że w rzeczywistości obserwujemy w dziejach sztuki daleko idącą „anarchię”. Tak więc trudno stwierdzić, jakie są kierunki jej zmian. Tym bardziej w sztuce współczesnej jest to utrudnione, ze względu na to, że jest ona „kulturą wielu awangard” (jak to określił U. Eco [1973: 278]). Jednoznacznie, choć przekornie, potwierdził ten pogląd S. J. Lec: „Zwykle ariergarda dawnej awangardy jest awangardą nowej ariergardy”.

Niełatwo więc bez zastrzeżeń zaakceptować nomologiczną koncepcję zmian w sztuce. Wszak nie są pozbawione sensu te koncepcje indeterministyczne czy idiograficzne (np. Jakuba Burckhardta czy u nas Zygmunta Łempickiego), w których zakłada się, że, owszem, zmiany w sztuce zachodzą, ale nie podlegają one żadnym prawidłowościom [por. H. Puszko-Miś 1976: 181]. Chcąc im zaprzeczyć, trzeba by wyraźnie ukazać oddziaływanie wpływające na sztukę i, tym samym, konieczne zależności. To zaś nie jest łatwe.

Przede wszystkim nie sposób wskazać jakiejś jednej tendencji zmian w sztuce. Zresztą, rzadko kto dziś wierzy w jedno powszechne prawo kierujące sztuką, co wcale nie oznacza, że rządzi nią wyłącznie przypadek [por. S. Morawski 1973: 126]. A. Hauser uważa [1970: 190], że zazwyczaj nazywamy „przypadkiem” to, czego nie potrafiliśmy dotąd odsłonić jako przyczyn wywołujących badane zjawiska, tak więc to, co dziś nazywamy przypadkowym, jutro może okazać się przyczynowo określone.

Zgodnie z holistycznymi założeniami systemowo-funkcjonalnymi przyjmujemy, że na zmiany w sztuce wpływa bardzo wiele różnorodnych oddziaływań, które są ze sobą splecione, i choćby z tego powodu ich obraz nie rysuje się jasno. Ponadto, jedne z nich są autonomiczne dla sztuki, inne zaś wobec niej zewnętrzne. Z jeszcze innego punktu widzenia, niektóre z uwarunkowań oddziałują bezpośrednio, inne zaś poprzez czynniki pośrednie. Trzeba też dostrzec, że jedne z nich są pewnie konieczne do zajścia zmian, inne zaś tylko tym zmianom towarzyszą. Także jedne są świadomie stworzone z intencją wywołania zmian, inne działają incydentalnie. Sztuka zresztą współlistnieje z ogromną liczbą nader różnorodnych elementów systemu społeczno-kulturowego i trudno byłoby zakładać, że nie oddziałują one na siebie wzajemnie – nawet wtedy, kiedy te powiązania nie są całkowicie widoczne.

Pytania o przyczyny są zawsze poprzedzone obserwacją zmian, w których dostrzega się coraz to nowe kierunki i style w sztuce, nowe treści, nowe formy artystyczne i środki wyrazu. Zrozumiałe więc jest, że zadaje się pytanie: „co je wywołało?” I nawet nie wierząc w odkrycie jakichś jednoznacznych prawidłowości, nie sposób z tego pytania zrezygnować.

Wykluczając z rozważań takie rozstrzygnięcia, jak „Opatrzność” czy „prawa natury” (co uwzględnił jeszcze np. Condorcet), można podzielić owe oddziaływania na dwie kategorie: wewnętrzne dla sztuki (a przynajmniej zlokalizowane w obrębie systemu artystycznego) oraz zewnętrzne wobec niej (a więc obejmujące cały system społeczno-kulturowy). Należy podkreślić, że rozróżnienie to ma charakter wyłącznie analityczny, jako że wcześniej już przyjęliśmy założenie, iż

w istocie sztuka – choć ujawnia tutaj swe Janusowe oblicze – nie jest czymś odrębnym od życia społecznego, a raczej jest jego aspektem. Trzeba też pamiętać o takich oddziaływaniach, które można nazwać „historią systemu artystycznego” – czyli praktycznie jego tradycją. Jasne jest bowiem, że jego przeszłość wpływa na aktualne oblicze i zmiany w nim zachodzące. Ową „historię” umieszczamy jednak w kategorii oddziaływań wewnętrznych. Podobnie jak osobowość artysty i jego twórcze predyspozycje. I jeszcze jedno: spośród mnogości czynników, wyodrębniamy tutaj tylko nieliczne – te, których oddziaływanie jest bardziej wyraźnie i nie budzi większych dyskusji.

Zanim przejdziemy do analizy potencjalnych uwarunkowań, stwierdzmy, że – owszem – sztuka jest ich wytworem, ale także, pośrednio, ona sama częściowo na nie oddziałuje – choćby poprzez funkcję modelowania wartości i funkcję modelowania więzi społecznych, które pełni wobec całego systemu społeczno-kulturowego.

## 2. WEWNĘTRZNE UWARUNKOWANIA ZMIAN

Przekonanie, że sztuka może się zmieniać pod wpływem własnych oddziaływań, było często formułowane i, co warto podkreślić, nierzadko z jawnym lub milczącym założeniem, że są to jedyne czynniki sprawcze jej rozwoju. („Sztuka może się udoskonalić tylko sama przez się, a nie pod wpływem jakichkolwiek czynników zewnętrznych” – pisał Oscar Wilde w 1889 roku, w *Zaniku kłamstwa*.)

Główną rolę przypisywano w tym procesie wybitnym jednostkom twórczym, które wyznaczają drogi w sztuce, które proponują nowe rozwiązania, nowe tematy, nowe formy i środki wyrazu. Nierzadko pod ich wpływem powstają następnie całe szkoły artystyczne („wszyscy ci, którzy wyznaczili kierunek rozwoju epoki, pozostali na ruinach swoich szkół” – zauważył Emil Zola w 1896 roku, w *Malarstwie*, „przychodzi geniusz lub ich pół tuzina i zmusza do patrzenia jego oczami. Następnie inni artyści uczą się spozstrzegać i przedstawiać w ten sam sposób” – pisał Wilhelm Dilthey [1981: 270]).

Nie sposób zaprzeczyć, że pojedynczy wybitni twórcy wpływają na dzieje sztuki, lecz trudno uznać te dzieje i ich zmienność wyłącznie za kronikę wybitnych artystów – choćby z tego powodu, że dopiero z perspektywy historycznej widać wpływ poszczególnych twórców. A wtedy okazuje się, że zmiany w sztuce narastały też stopniowo, poprzez kolejne drobne mutacje, że bardziej znaczące skoki musiały być przygotowane przez wcześniejsze mniej spektakularne propozycje. Oczywiście, bardziej pociągające jest dostrzeganie tych indywidualnych olśnień zmieniających nagle zastane konwencje – ale to już zagadnienie z zakresu psychologii poznania.

Uznanie, że zarówno każda działalność twórcza artysty, jak i zmiany w niej są w dużym stopniu ukształtowane i przygotowane przez poprzedników, nie zmienia jednak tego, że nadal pozostajemy w sferze uwarunkowań wewnętrznych sztuki. Pokolenia artystów trzymają się za ręce: jedni drugich inspirują, naśladują, kontynuują lub wzajemnie sobie zaprzeczają. I trudno w tym procesie nie dostrzec oddziaływania tradycji, klasyki, która, skanonizowana (oczywiście, nie na zawsze, lecz na jakiś czas), staje się niemal kalką, przez którą mniej lub bardziej wiernie odtwarza się kolejne repliki dawnych wzorów. Ale też owo zaplecze jest płaszczyzną odniesienia dla zaprzeczeń, sprzeciwów, zwrotów („zniszczyć kult przeszłości, obsesję antyku, pedantyzm i formalizm akademicki. Otoczyć powszechną pogardą naśladownictwo we wszystkich jego postaciach. Podnieść z uznaniem każdą formę oryginalności, również zuchwałą, również najbardziej gwałtowną” – z emfazą pisali w 1910 roku Boccioni, Carra, Russolo, Bella i Severini w *Manifestie malarzy futurystów*).

Dlatego tak często podkreśla się obecność rytmu tradycji i nowatorstwa jako mechanizmu zmian w sztuce. Dzieje sztuki to proces, w którym konwencja i podtrzymująca ją tradycja napina się do granic wytrzymałości, a którą co jakiś czas przecinają akty nowatorskie. Oczywiście, niektóre z nich po jakimś czasie same ulegają konwencjonalizacji, aby spotkać się z zakwestionowaniem przez kolejne próby nowatorstwa. Konwencja i nowatorstwo, tradycja i anarchia nie jest

więc alternatywą nieprzekraczalną: to tylko dwie, komplementarne wobec siebie, postawy. Gra pomiędzy konwencją a nowatorstwem jest, oczywiście, znacznie bardziej subtelna. Po pierwsze, zbyt wyraźna nowość nie ma szans na zniesienie konwencji, bowiem nie jest ona nawet rozpoznawana, jako że dostrzeżone w sztuce może być tylko to, co w jakiś sposób nawiązuje do jej przeszłości, co instytucjonalnie się z nią łączy i z nią jest kojarzone. Tak więc dylematem każdego antytradycjonalizmu jest stała zależność od tradycji [por. M. Baranowska 1974: 144].

Cechą charakterystyczną owego rytmu tradycji i nowatorstwa w XX wieku było pojawianie się tego, co nowe, w coraz krótszych odcinkach czasu. Tempo tych przeobrażeń było tak znaczne, że nawet trudno przychodziło wyłowić to nowe i oddzielić od tego, co miało być już przeszłością. Bywało, że obok siebie istniało kilka nowatorskich postaw. Tu wkraczamy w rozległą problematykę dwudziestowiecznych awangard artystycznych, którą możemy potraktować tylko pobieżnie, choć nie bez zaciekawienia, jako że gra awangardy z tradycją jest złożona, ale też interesująca. Trzeba zgodzić się z tym, że pojęcie awangardy nie jest jednoznaczne, choć próbowano wielokrotnie określać jej cechy (antyestetyzm, kwestionowanie roli instytucji sztuki, odrzucanie środków tradycyjnie uznawanych za artystyczne [J. Brach-Czaina 1984: 10]; pionierstwo, dystansowanie się wobec całej zastanej rzeczywistości, fascynacja terażniejszością, teoretyzowanie, grupowość i ekstremalność działań [S. Morawski 1985: 258-259]; wojowniczość, bezkompromisowość, elitaryzm, nastawienie nie tyle na współczesność, ile na przyszłość – a nawet utopijność, wielość ośrodków działania, interdyscyplinarność, duch rewolty [M. Porębski 1986: 171-177]).

Ogólnie zaś mówiąc, „Awangardyzm oznacza więc zarówno radykalne nowatorstwo – powodujące przemianę światopoglądu artystycznego, czyli przewartościowanie zasad twórczości – jak i nieustanną zmienność postaw artystycznych, ściśle sprzężoną z przemianami tworzywa środków wyrazowych, treści, tematów” – podsumowuje Stefan Morawski [1985: 184]. Dodaje przy tym [tamże: 260], że jest to dialektyczny syndrom dążności burzycielskich oraz konstruktywnych,

proponujących nowe zadania sztuki i nowe jej znaczenie w kulturze. Postawa taka miała źródło w kategorii postępu, wyrosłej wraz z modernistycznymi tendencjami XVIII wieku – postępu, który miał być zarówno sposobem zrozumienia dziejów ludzkich, jak i panaceum na wszystkie problemy społeczne i polityczne. Z chwilą gdy ujawniły się złudzenia postępu, gdy upowszechniły się tendencje nonmodernistyczne, zmieniła się też (w czwartej ćwierci XX wieku) awangarda [por. G. Dziamski 1995: 7 i nast.]. I choć bardziej trafne jest dziś dla niej określenie „transawangarda”, to przecież nie zmienia to faktu, że i ona przyczyniła się do zmian w sztuce (choćby poprzez ponowne ożywienie tradycji, przywołanie manualnej sprawności artysty w procesie twórczym, komunikatywności, podobania się, subiektywizmu, regionalnych motywów, pastiszu – co w części jest powrotem do przeszłości, ale jakże zmienionej).

Rytm tradycji i nowatorstwa przypomina też o mechanizmie mody przyczyniającym się do zmian. To moda sprawia, że nie lubimy tego, co wczorajsze, ale ona też w swej przewrotnej grze wymaga od nas, abyśmy lubili niekiedy to, co powszechne, a niekiedy to, co nietypowe. Moda to przymus lubienia, w który wpisany jest jednak element współzawodnictwa społecznego – pragnienie upodobnienia się do jednych osób, a odróżnienia od innych – z wyraźnym tego odbiciem na skali prestiżu. Przypisując sztuce uleganie temu mechanizmowi, a właściwie odślaniając go, obniżamy jej pozycję: zniżamy ją do rangi ubioru, makijażu czy kosmetyku. W ten sposób przydajemy jej uroku tajemniczości, jako że kaprysy mody zapewniają enigmatyczność jej przejawów. Meandry sztuki powstałe pod wpływem jej oddziaływania trudne są do rozpoznania, lecz takie rozpoznanie nie jest niemożliwe. Zważywszy, że moda jest szerszym zjawiskiem społeczno-kulturowym (a więc wykraczającym poza omawiane tu, wewnętrzne dla sztuki, uwarunkowania), pomijamy dalszą jej analizę. Tym bardziej że więcej uwagi poświęciliśmy jej wcześniej (w rozdz. III).

Immanentnym procesem zmian w sztuce jest też wyczerpywanie się „energii” gatunków artystycznych. „Ten, kto nie wierzy, iż gatunki [...] mogą się wyczerpywać, niewiele pewnie rozmyślał nad warunkami

powstawania dzieła sztuki” – zauważył J. Ortega y Gasset [1980: 324]. Ewolucja sztuki polega m.in. na tym, że jeden gatunek wypiera (zastępuje czy ogranicza, a nawet pochłania) inny, dawniejszy. Można w tym procesie dopatrzeć się takiej prawidłowości, że gatunek nowy, dominujący, bardziej żywotny jest „obszerniejszy”. Kiedyś powieść wykorzystwała epos, częściowo też lirykę i dramat; film wykorzystał powieść, muzykę i plastykę. Adaptacje filmowe dosłownie wręcz pochłaniają powieściowe pierwowzory. Kiedy następuje takie „wyczerpywanie się energii”? Przypuszczalnie wtedy, gdy – z jednej strony – gatunek popadł w manieryzm, we własne naśladownictwo (co objawia się ograniczeniem liczby kombinacji elementów formalnych w dziełach), gdy jego twórcy mniej inspirowani są rzeczywistością, a bardziej innymi wytworami powstałymi w tym gatunku. Z drugiej, wyczerpanie jawi się jako osłabienie jego ekspresji, wymowy, możliwości artykulacji. Oczywiście, także wtedy, gdy gatunek przestaje pełnić w znaczący sposób funkcje społeczne – co jest zresztą przejawem owego „wyczerpania”. Bodaj najwyraźniejszym dowodem wyczerpania się gatunku jest to, że bardziej popularne są dzieła powstałe w jego obrębie dawniej niż tworzone współcześnie (co widać np. w muzyce poważnej, a także w sztukach plastycznych).

Specjalne znaczenie ma rozwój środków wypowiedzi. Tu jednak znowu musimy zadać pytanie: czy jest to wewnętrzny dla sztuki mechanizm? I tak, i nie. Z jednej strony bowiem środki te rodzą się zazwyczaj poza systemem artystycznym (jak każdy język, który powstaje na styku „mówiącego” i „słuchającego”) – lub wręcz na obszarze nauki, techniki i technologii. Jednak natychmiast są one w sztuce wykorzystywane, jeżeli tylko rodują szansę lepszej (a przynajmniej innej) artykulacji nowych tematów. Przypadki te to i farba olejna w malarstwie sztalugowym, i błona fotograficzna, i taśma filmowa, i odbiornik telewizyjny. O tym, że wynalezienie środków wypowiedzi powstają w systemie artystycznym, świadczy częste inspirowanie wynalazców przez twórców, a nawet łączenie tych ról (jak choćby Daguerre czy Nadar w fotografii czy – w samych sztukach plastycznych – Braque i Picasso, jako odkrywcy „języka” kubizmu).

Nowy język rzadko bywa natychmiast popularny. Kiedy jednak staje się on lepszym środkiem wypowiedzi, lepiej służy wyrażaniu wrażliwości artysty i – co ważniejsze – jego porozumieniu z odbiorcami, upowszechnia się. Zawsze jednak w każdym z gatunków artystycznych jest wiele środków wypowiedzi, które istnieją równolegle obok siebie i są jakby skierowane do innych odbiorców – innych wspólnot porozumienia. Często są pośród nich środki dawno powstałe. Czy dawne środki są odpowiednie do wyrażania aktualnych problemów? Nie zawsze. „Trzeba posługiwać się środkami czasu, w którym żyjemy, inaczej ani nas nie rozumieją, ani nie zachowają w pamięci. Sposób z innego wieku, którego użyjemy, by mówić do ludzi naszej epoki, zawsze będzie sposobem sztucznym” – radził artystom E. Delacroix w 1857 roku, w swych *Dziennikach*.

Zmiany artystyczne wywoływane są też przez nowe pokolenia twórców. Ten mechanizm zmian obejmuje, oczywiście, wcześniej wspomniane, ale warto mu osobno poświęcić nieco uwagi. Każde pokolenie stara się określić swój stosunek do sztuki, a przede wszystkim do poprzedników, wyraża też swe własne oczekiwania wobec sztuki i inne wyznacza jej zadania. Choć pokolenie artystyczne nie jest jednoznaczoną formą życia społecznego (jest nie tyle kategorią demograficzną, ile rodzajem kręgu społecznego), to przecież widać oczywistą zmienność pokoleń. Inna jednak rzecz to regularność tej zmienności. Pokolenia nie zmieniają się tak wyraźnie jak roczniki demograficzne, gdyż w tym procesie odgrywają rolę ważne wydarzenia społeczne czy polityczne (wojny, rewolucje), które skupiają wokół siebie pewnych artystów i wytwarzają zbliżone ich wartości i postawy, przyczyniają się też do poczucia ich odrębności wobec poprzedników. Ba, można stwierdzić, że do powstania pokolenia artystycznego niezbędne jest istnienie przeciwników, a są nimi właśnie poprzednicy. Z młodym pokoleniem łączy się radykalizm (polityczny, obyczajowy i, często, artystyczny). Młodzi, którzy postrzegają świat jako zbudowany przez starych, pragną go gwałtownie zmienić. W praktyce kończy się to zazwyczaj przejściem instytucji systemu artystycznego. Po pewnym czasie (trudnym do określenia) przychodzi nowe pokolenie i... postępuje

podobnie. Trzeba przy tym pamiętać, że zmiany pokoleniowe wcale nie muszą pokrywać się ze zmianami w stylach czy kierunkach artystycznych. Pokolenia trwają niekiedy dłużej niż style i kierunki artystyczne (np. kubizm, futurizm, dadaizm), a niekiedy krócej (np. sztuka abstrakcyjna, nadrealizm czy koloryzm). Rytm demograficzny i rytm zmian artystycznych nie są tym samym.

„Kierunki sztuki lubią być kierowane przez siebie” – napisał S. J. Lec. Przesadne, a nawet niebezpieczne dla wyprowadzonych wniosków jest jednak czynienie z takiego przekonania zasady historiozoficznej (jak np. u Wölfflina) – czyli zakładanie, że istnieje samoistny i obiektywny ruch dziejów sztuki, żyjący własnym życiem, a tym samym, że jej zmiany są czymś przypominającym ponadjednostkowe konieczności. Takim przekonaniom sprzyjają trudności w odślonięciu i udokumentowaniu zależności istniejących pomiędzy sztuką a zewnętrznymi wobec niej czynnikami. Trudność ta nie powinna jednak sprawiać, że uznamy, iż sztuka funkcjonuje w izolacji.

### 3. ZEWNĘTRZNE UWARUNKOWANIA ZMIAN

Skoro artysta dorasta, kształci się, żyje i pracuje w określonym czasie i społeczeństwie, to trzeba przyjąć, że kontekst kulturowy tego czasu i miejsca w jakiś sposób wpływa na jego twórczość. Nie oznacza to bynajmniej, że ów kontekst całkowicie determinuje twórczość, a artysta jest jedynie pewnego rodzaju „urządzeniem zapisującym” głosy epoki. Nawet wtedy, gdy jest czułym i wrażliwym jej obserwatorem, jej wiarygodnym świadkiem, pozostaje w jego twórczości jakaś „reszta”. „Duch epoki” nie odbija się w sztuce wyraźnie, nie da się ująć w żadnych statystycznych opisach. Ba, artysta rzadko uświadamia sobie jego oblicze. A mimo to jakaś zależność istnieje, co wyraża się w oddziaływaniach historycznych i społecznych, choć spełnia się poprzez rozliczne i pośrednie zależności.

Przypomnę, że już dawno temu Platon zauważył, iż „nigdy nie zmienia się styl w muzyce bez przewrotu w zasadniczych prawach politycznych” [*Państwo*, ks. IV, c]. Zmienia się nie tylko życie polityczne,

lecz także struktury społeczne, prawa i obyczaje, słowem – całe życie społeczne jest nieustanną metamorfozą. Inna rzecz, że trudno dociec, jakie są jej prawidłowości, co wywołuje zmiany i jakie są ich rytmy. Jedyne co widać, to wyraźne punkty zwrotne: rewolucje, przewroty, wojny – kiedy to zmiany zarówno społeczne, jak i artystyczne zaznaczają się wyraźniej. Sztuka musiała się zmieniać, gdyż jej oblicze nie przystawało, z różnych względów, do świata, który się przeobrażał. Można nawet stwierdzić, że wielkość artysty polega właśnie na stopniu tej przystawalności jego propozycji artystycznej do charakteru epoki. Tak więc i „prawda” artystyczna nigdy nie jest uniwersalna, lecz odnoszona musi być do określonego czasu.

Mechanizmy powstawania tych związków artysty z jego epoką nie są klarowne. Można jednak przypuścić, że oddziałują tu wszystkie – zarówno bezpośrednie, jak i pośrednie – kontakty artysty z innymi ludźmi, poprzez które rysują się ich problemy, odczucia, potrzeby, które, oczywiście, artysta współodczuwa z innymi, ale inaczej – mniej banalnie – wyraża. I choć pewnie przesadą jest stwierdzenie, że sztuka każdego czasu musi od nowa nauczyć się swą epokę rozumieć (bowiem istnieją też mechanizmy kumulacji tradycji, a także pewne stosunkowo trwałe tendencje artystyczne), to jednak nic nie jest w stanie zastąpić sztuki w tym opisywaniu epoki.

Artysta tworzy dla swoich współczesnych – choć czasem marzy o potomnych, ale tylko wtedy to marzenie udaje mu się ziścić, kiedy żył w zgodzie ze swoim czasem. Artysta nie może się od swej epoki ani „odwrócić, ani w niej zagubić. Jeśli odwróci się, mówi w próżnię. Jeśli jednak traktuje epokę jako swój przedmiot, utwierdza własną egzystencję [...] i nie będzie podporządkowany epoce całkowicie. Inaczej mówiąc, artysta, zgadzając się dzielić los wszystkich, utwierdza własną indywidualność” – pisał Albert Camus [1971: 388]. Artysta nie musi „szukać” własnej epoki, ona jest w nim – pod warunkiem, że nie ucieka od niej szukając innych odniesień.

Nie zawsze epoka chce pogodzić się ze świadectwem, które wystawia jej artysta – szczególnie wtedy, gdy twórca ukazuje jej wady, sprzeczności, fałsze. Wówczas odwraca się od artysty – co skądinąd

jest pozbawieniem sztuki istotnej funkcji. Ów dystans wobec takich dzieł jest jednak tymczasowy.

Tak więc pod wpływem kontekstu kulturowego epoki rodzą się nowe gatunki artystyczne, nowe tematy, nowe formy i środki wypowiedzi. Na ich tle mogą razić artyści posługujący się środkami wypowiedzi, które uchodzą już za przestarzałe, bo właśnie okazały się nieadekwatne wobec nowych elementów. Podobnie, z perspektywy czasu widać tych artystów, którzy zaproponowali jakąś formę i język, a które okazały się przedwcześnie. Własna epoka nic im nie dała, i oni jej niewiele mogli zaoferować; tylko przyszłe czasy mogą im przypisać miano prekursorów. Generalnie, odbiorcy są przyzwyczajeni raczej do zadomowionych w ich świadomości środków wypowiedzi, gdy więc zmieniają się one, nie zawsze są usatysfakcjonowani. Tęsknią bowiem do tego, co jest im znane – mimo że język ów przestał już wyrażać to, co ważne i aktualne.

Skoro do czynników oddziałujących z zewnątrz na sztukę zaliczyliśmy uwarunkowania wynikające z kultury danej epoki, to należy uwzględnić również uwarunkowania widziane diachronicznie – czyli wpływ społeczeństwa, w którym artysta żyje i pracuje. Nie trzeba dodawać, że oddziaływania historyczne i społeczne krzyżują się ze sobą.

Choć wcześniej wielokrotnie uzgadnialiśmy, że sztuka nie jest niczym odrębnym od życia społecznego, nie zaskodzi jeszcze raz o tym przypomnieć. Uwarunkowania społeczne tylko w teoretycznych analizach są więc traktowane jako sfera odrębna od sztuki. W rzeczywistości stanowią one wzajemnie na siebie oddziałujący splot elementów. Artysta jest składnikiem społeczeństwa, a system artystyczny składnikiem systemu społeczno-kulturowego. Ale zarówno artysta, jak i system artystyczny wykazują pewną odrębność, co pozwala na wspomnianą analizę.

Wielu badaczy (np. T. Brunius [1962: 82]) podkreśla, że sztuka jest „etnocentryczna”, że reguły jej tworzenia pochodzą z własnej kultury, podobnie zmiany w sztuce są pochodną cech kultury i życia społecznego. Zazwyczaj każde społeczeństwo ma swoich artystów (niezależnie

od ich wędrówek i od wędrówek samych dzieł sztuki), którzy na tyle odbijają jego cechy, na ile mogą to uczynić jako członkowie tej zbiorowości. To zespolenie z własnym społeczeństwem nigdy nie jest ostateczne. W osobowości każdej jednostki zawsze pozostaje jakaś indywidualna rezerwa, stanowiąca o odmienności każdego człowieka. Ta jednak w tej chwili nas nie interesuje. Dla naszych rozważań ważne jest właśnie owo bycie podobnym do innych członków społeczeństwa, co wyraża się w internalizacji podobnych wartości, norm, w podobnych kryteriach ocen, w podobnych zachowaniach. To wszystko może w dużym stopniu uzewnętrznić się w twórczości – ale nigdy nie bezpośrednio i wyraźnie.

Żadne społeczeństwo nie jest monolitem, tym bardziej społeczeństwa współczesne, które są wyraźnie heterogeniczne. Także artysta może wyrażać różne wartości różnych segmentów społeczeństwa: klas czy warstw społecznych, kategorii społeczno-zawodowych, pokoleniowych czy subkultur. Ustalanie jakichś prawidłowości (wynikających z pochodzenia, wychowania, przynależności społecznej) jest jednak tutaj wyjątkowo trudne. Artyści bowiem często sprzeniewierzają się tej grupie, z której się wywodzą, i – świadomie lub nie – wyrażają wartości (a niekiedy też interesy) grupy innej. Związek między cechami sztuki a cechami społeczeństwa (czy jego odłamów) nigdy nie rysuje się wyraźnie – chyba że w uproszczeniu spowodowanym bardzo odległą perspektywą historyczną czy przestrzenną.

Tak więc wraz ze zmianami społeczeństwa zmienia się też jego sztuka, choć niełatwo określić kierunek tych zmian, jak i ich charakter. Sztuka jest bowiem jego wyrazem, lecz nie jest jego fotografią.

W bardziej dosłownym znaczeniu zmiany w sztuce wywoływane są przez zmiany publiczności – o czym już wspominaliśmy w rozdziale piątym. Przypomnijmy, że Arnold Hauser pisał [1970: 36]: „aby wstrząsnąć głęboko i mocno zakorzenioną tradycją sztuki i spowodować gruntowną zmianę gustu, potrzebne jest pojawienie się nowej publiczności”. Warto jednak zauważyć, że nie jest wyłączną zasługą Hausera sformułowanie teorii, w której podkreśla się zmiany w składzie publiczności jako główny czynnik przeobrażeń sztuki. Już Giambattista Vico

na początku XVIII wieku zauważył, w *Nauce nowej*, że zmienność sztuki wynika ze zmienności upodobań estetycznych, te zaś wiązał z dynamiką rozwoju ludzkiego umysłu, będąc przy tym wyraźnie zwolennikiem relatywizmu. Inne upodobania estetyczne to inne pojmowanie piękna (czy szerzej – kategorii estetycznych), inne kody językowe, zainteresowanie innymi tematami.

Jednak szukanie wyraźnych korelacji między wyrazem tych upodobań a ich nosicielami – czyli cechami sztuki a cechami publiczności – wydaje się zajęciem karkołomnym.

W miarę wyraźny jest natomiast sam mechanizm zmian: ginie to, czym nie interesuje się nowy mecenas, nowy odbiorca sztuki; artyści skwapliwie zaś podejmują (i wzajemnie naśladowają) to, co budzi aprobatę odbiorców, za co ci chcą płacić (a co skądinąd bywa odczuwane przez samych twórców jako dyskomfort, tak że do podlegania działaniu owego mechanizmu niechętnie się przyznają).

Wytwory sztuki żyją zazwyczaj tak długo, jak długo pamiętają je ci, którzy byli ich odbiorcami i orędownikami – głównie w czasach swej największej aktywności życiowej. Jednak także generacje odbiorców zmieniają się, a więc wraz ze zmianami nosicieli pamięci społecznej zmienia się też sztuka (np. wg badań R. Escarpita w zakresie literatury, w dwadzieścia lat po opublikowaniu tylko ok. 1% tekstów pozostaje jeszcze w pamięci społecznej [por. S. Żółkiewski 1979: 476]). Zapewne podobnie jest w innych dziedzinach sztuki.

Marksizm próbował demonizować czynniki materialno-ekonomiczne (a w tym technikę oraz warunki ekonomiczne) zmian artystycznych. Sam Marks pisał (w *Ideologii niemieckiej*), że „wyobrażenia, myślenie, duchowe obcowanie ludzi wy wpływają [...] bezpośrednio z ich materialnego względem siebie stosunku”. W *Maniście komunistycznym* wręcz podkreślał, że wraz ze zmianami warunków życia ludzi zmieniają się także ich wyobrażenia, poglądy, świadomość. Podobne poglądy wyrażali inni marksiści – np. J. Plechanow, który pisał (w *Listach bez adresu*), że „sztuka każdego narodu pozostaje zawsze [...] w najściślejszym związku z jego ekonomią”, że jest w ostatniej instancji warunkowana przez „stan jego sił wytwórczych i przez jego

stosunki wytwórcze”. Powyższe koncepcje nie są zupełnie pozbawione racji – jeśli nie występują w skrajnej i wulgarnej postaci (co zresztą już od dawna docenili także niektórzy krytycy marksizmu). Jeżeli czynniki te oddziałują, to jedynie pośrednio: poprzez kolejne ogniwa – czyli zmiany w strukturze społecznej, przeobrażenia w układach wartości i postawach, zmiany w osobowościach jednostek, zmiany w środkach wypowiedzi i tematach interesujących tak twórców, jak i odbiorców. Warunki ekonomiczne bezpośrednio mogą wpływać jedynie na poziom konsumpcji (a w tym uczestnictwa w kulturze), na ilość wolnego czasu, na zmiany w technice i technologii, które odbijają się na będących w obiegu mediach.

Tak więc relacje między zmianami w sztuce a zmianami w uwarunkowaniach produkcyjno-ekonomicznych istnieją, tyle że nie są one ani jednoznaczne, ani bezpośrednie.

Dyskusyjnym zagadnieniem jest zmiana funkcji sztuki, w efekcie czego miałyby nastąpić zmiany w samej sztuce. Nie wnikamy tutaj w teoretyczny problem, czy to elementy kultury powstają po to, aby pełnić jakieś funkcje, czy – odwrotnie – to funkcje powołują do życia (albo raczej – przekształcają istniejące) elementy. W kulturze (choć już nie w życiu biologicznym) zachodzi pewnie jedna i druga okoliczność. Funkcji jako takich jednak nie widać, dostrzec można tylko relacje pomiędzy różnymi elementami systemu i skutki istnienia tych relacji. Tak więc nie sposób stwierdzić, że zmiany w funkcjach wywołują zmiany w sztuce; trzeba stwierdzić inaczej – a mianowicie, że zmiany relacji między poszczególnymi elementami systemu społeczno-kulturowego przyczyniają się do zmian w sztuce. Z kolei zmiana tychże relacji jest wynikiem albo gwałtownej zmiany systemu (swoistej jego katastrofy, a przynajmniej kryzysu), albo zmiany układu sił lub zmiany potrzeb i możliwości ich zaspokajania (co zresztą na jedno wychodzi). W efekcie jednak zmiana struktury społecznej albo zmiana (podniesienie lub obniżenie) pozycji czy to religii, czy prawa, czy władzy politycznej, przeobraża – pośrednio – sztukę. To zaś przyczynia się do zmian w funkcjach sztuki – np. poprzez zwiększenie rangi jej funkcji ideologicznej, poznawczej czy wychowawczej

Na zmiany w sztuce wpływają też inne oddziaływania zewnętrzne – jak choćby dyfuzja kulturowa (o której wspominaliśmy w rozdz. III). Zapożyczenia przyczyniają się nie tylko do prezentacji i przyjęcia obcych wzorów, ale także do zmiany dotychczas tworzonych, a również do zmiany istniejących dotąd w kulturze relacji.

Także sam proces funkcjonowania kultury wywołuje bodźce do ciągłych zmian jej elementów, bowiem jest to nieustannie nowa jakość, nowy układ – szczególnie w epoce nowożytnej. Sztuka także podlega temu prawu.

•

Trzeba na koniec wyrazić pewną bezradność: nie ma żadnych sposobów „księgowania”, bilansowania i oznaczania tego, co w sztuce jest trwałe, i tego, co zmienne. Nie ma bowiem kryteriów określających stałość i zmienność. Możemy więc jedynie stwierdzić, że o ile istnienie człowieka jako gatunku uznamy za ciągłe i niezmienne, to o tyle, w odpowiedniej skali, uznajemy też niezmiennność sztuki. Ale przecież człowiek przeobraża się przez całe wieki. I znów o tyle, o ile się on zmienia, uznajemy istnienie metamorfoz w sztuce.

I jeszcze kilka pytań, które jednak muszą pozostać bez odpowiedzi.

Pierwsze jest pytaniem o postępek w sztuce. Oczywiście, znajdą się argumenty uzasadniające odpowiedź pozytywną. A więc, że sztuka coraz bardziej się autonomizuje, albo że wysubtelnia swe środki wyrazu, albo że w swych przedstawieniach jest coraz wierniejsza wobec rzeczywistości, albo że coraz lepiej pomaga zrozumieć świat, albo że jest coraz bardziej popularna. Ale, z drugiej strony, każdy z tych argumentów może okazać się jedynie rzekomym potwierdzeniem postępu, każdy może przekonać o tym postępie zasadnie zaprzeczać. Jednoznacznej odpowiedzi udzielić nie można ze względu zarówno na brak kryteriów ewentualnego postępu, jak i na trudność w formułowaniu ocen poszczególnych dzieł, artystów, epok. Owszem, można sformułować inne kryteria (np. funkcjonalnej przydatności sztuki wobec społeczeństwa, kierunku dyfuzji itp.), ale wszystko to w żaden sposób nie świadczy jednoznacznie o postępie czy jego braku.

Drugim jest trudne pytanie o przyszłość sztuki. Skoro niełatwo dokonać przekonującego opisu dziejów sztuki, to tym trudniejsza musi być jej prognoza. W sztuce nie ma żadnych liniowych zasad rozwoju, tak więc jakiegokolwiek ekstrapolacje są tutaj zawodne. Sztuka miewa meandry, zawirowania, cechuje się anarchią (choć, przynajmniej, często można też w niej obserwować kontynuację wzorów i kumulację tradycji), co całkowicie uniemożliwia przewidywanie jej przyszłości. Nie potrafimy powiedzieć, co z dzisiejszych postaw artystycznych, dzisiejszej jej chwały doczeka jutra; tym bardziej nie potrafimy powiedzieć, co w przyszłości powstanie nowego. Niemożność udzielenia rzeczowej odpowiedzi na pytanie o przyszłość sztuki nie przeszkadza jednak temu, że podobne kwestie się stawia i próbuje je rozstrzygać. Jest to rodzaj intelektualnej gry, która sama w sobie jest wszak zrozumiała. Może jest to także poszukiwanie uzasadnienia dla nauk o sztuce, które – gdyby potrafiły przewidywać – byłyby wszak uznane za bardziej scjentystyczne. Prawdopodobnie przewidywać mogą tylko nauki dawniej nazywane nomotetycznymi, takie, w których da się wyprowadzać prawa obowiązujące zawsze. Oczywiście, nauki o sztuce do takich nie należą, a zresztą można mieć wątpliwości, czy w ogóle nauki takie istnieją.

Trzecią kwestią, wobec której jesteśmy bezradni, jest pytanie o to, czy może nastąpić (albo czy już nie następuje) kryzys, a nawet zmierzch, sztuki. Owszem, słychać niekiedy głosy potwierdzające taką sugestię. Samo w sobie jest to trudne zagadnienie i nie sposób skrótowo go przedstawić, a tym bardziej rozstrzygnąć. Stwierdźmy więc tylko, że kryzys sztuki jest związany zawsze z kryzysem całej kultury, i jeżeli przejawia się ten ostatni, musi mu towarzyszyć pierwszy. Jeśli jednak kryzys kultury nie kończy się zupełną jej katastrofą, to nie zachodzi też kres sztuki. Owszem, zmienia się ona, zmieniają się jej wartości i funkcje – co często wyraża się niepokojem tych artystów lub odbiorców, którzy byli ich orędownikami, i którzy wówczas przestrzegają przed jej domniemanym końcem. Ale sztuka, przynajmniej na razie, tylko zmienia swe oblicze: z jednej strony różnicuje się, przyjmując elitarne wcielenia, a z drugiej – egalitaryzuje w obszarze kultury masowej. Tak więc póki trwa dana formacja kulturowa, póty istnieje w niej sztuka.

## PODSUMOWANIE

Przedstawiona w tej książce teoria ma charakter systemowo-funkcjonalny. Mówiąc o systemowej teorii, nie wyrażam przy tym żadnej ortodoksji systemowej. Zakładam tylko, że poszczególne fakty społeczne są ze sobą powiązane, że w zasadzie powiązane jest wszystko ze wszystkim – tyle tylko że żadne badania nie są w stanie uchwycić całej tej sieci powiązań i zależności. Poznana jest zawsze tylko ich część – ta, która jest a priori uznana za ważniejszą z punktu widzenia przyjętych zadań badawczych. Dalej zakłada się tutaj, iż element wpływa na całość, pełniąc wobec niej określone funkcje, jednak to całość determinuje znaczenie poszczególnych elementów.

System nie zawsze więc jawi się jako uporządkowana i harmonijnie funkcjonująca całość. Wiele w nim także „pęknięć”, „zgrzytów”, wzajemnego niedopasowania elementów do siebie i do całości. Jest to zatem założenie metodologiczne, a nie propozycja ontologiczna.

Przyjmuję, że sztuka jest elementem systemu społeczno-kulturowego, który definiuję jako całość złożoną z wzajemnie współzależnych, powiązanych i względnie uporządkowanych składników, takich, jak: ludzie występujący w różnych rolach, stosunkach, grupach, ich czynności oraz wytwory przeniknięte znaczeniami i wartościami. Łatwo zauważyć, że istotnym elementem tego systemu jest kultura, pojmowana przeze mnie jako system czynności i wytworów, których podstawowym aspektem jest właśnie obecność intersubiektywnie rozumianych

znaczeń (treści, skojarzeń, przesłań itp.), posiadających społeczną wartość i akceptację.

Jednym z fragmentów systemu społeczno-kulturowego jest system (podsystem) artystyczny, składający się z dwóch zasadniczych elementów: instytucji i dzieł. Są one ściśle ze sobą związane i nie mogą praktycznie istnieć poza tym sprzężeniem. To właśnie instytucje sprawiają, że sztuka nie jest zjawiskiem przypadkowym oraz izolowanym w życiu społecznym. Przyjmuję, że zarówno tworzenie, jak i wszystko to, co dalej dzieje się z wytworem sztuki, odbywa się w związku z instytucjami artystycznymi. Same te instytucje pełnią więc różnorodne zadania: umożliwiają i inspirują twórczość, wprowadzają ją w obieg społeczny, selekcionują, przechowują, stymulują odbiór oraz petryfikują jego efekty – czyli utrwalają te wartości, które są społecznie uznane za ważne. Tak więc przyjęcie powyższych założeń oznacza, że żaden wytwór sztuki nie może być tłumaczony sam przez się – nie może być w pełni zrozumiały, gdy rozpatrywany jest w izolacji od innych elementów składowych systemu społeczno-kulturowego.

W kwestii ogólnych założeń socjologicznej teorii sztuki przyjmuję, że sztuka jest zjawiskiem poznawalnym, choć niektóre jej aspekty (np. pewne dzieła sztuki) czy niektóre mechanizmy twórczości (w tym brak algorytmu tworzenia) są trudno uchwytnie w języku dyskursywnym. Sztuka jest jednak wytworem człowieka – a nie pochodzi np. z zaświatów czy mistycznych doznań. Jeżeli są w niej elementy irracjonalne, to mają one albo drugorzędne znaczenie, albo badacze z jakichś powodów nie są skorzy do ukazania ich ludzkiej natury.

Dalej zakładam, że sztuka nie jest czymś odrębnym od życia społecznego, lecz stanowi jego element (aspekt). Oczywiście, nie jest ona sublimacją życia społecznego ani jego najważniejszym wykwitem, ale nie jest też jego marginesem. Sztuka jest ze swej istoty społeczna, tak jak społeczeństwa są z istoty rzeczy współkształtowane (wraz z innymi oddziaływaniami kulturowymi oraz przyrodniczymi) przez wytwory sztuki. Fakt artystyczny jest faktem społecznym, a że nie jest wyłącznie nim, to inna sprawa. Tak więc socjologia jest mniej przydatna do badania samego dzieła sztuki, a bardziej do poznawania jego kontekstu.

W sztuce mamy do czynienia ze swoistym splotem wartości społecznych i środków ich wyrażania, treści i formy, widzenia świata i sposobu służącego artykulacji tego widzenia.

Wartości, które może wyrażać sztuka, jej forma oraz język, wyznaczają funkcje sztuki, które są jednym ze „spoiw” systemu społeczno-kulturowego. Należy dostrzec dwie zasadnicze funkcje sztuki, które są przez nią realizowane zawsze i wszędzie, niezależnie od jej cech. Pierwszą jest szeroko rozumiana funkcja modelowania wartości społecznych (a w jej obrębie funkcja estetyczna, hedonistyczna, terapeutyczna, ekspresyjna, komunikacyjna, ideologiczna, reformatorska, magiczna, poznawcza i ekonomiczna – które mogą, lecz nie muszą, być realizowane w konkretnych sytuacjach). Drugą zasadniczą funkcją jest funkcja modelowania więzi społecznych (a w tym funkcja integracyjna i dezintegracyjna). Dzieło sztuki jest więc ośrodkiem pewnych stosunków społecznych, także więzi społecznych (co podkreślał Stanisław Ossowski) oraz – dodajmy – zarzewiem ról społecznych i mechanizmem kształtowania (przynajmniej w pewnym stopniu) niektórych postaw i zachowań. Dodajmy też, że o swoistości sztuki decyduje kompozycja jej funkcji społecznych, a przede wszystkim występowanie pośród nich funkcji estetycznej, zawsze w połączeniu z innymi.

Choć socjologia nie bada może zbyt wnikliwie procesów twórczych, to przecież pewne twierdzenia dotyczące twórczości można i w jej obrębie wyprowadzić. Przyjmując (za Florianem Znanieckim) ogólne rozumienie twórczości jako „wytwarzanie faktów, jakich nigdy przedtem świadome podmioty ludzkie nie rozpoznawały i nie doświadczały”, uznaję, że nie sama nowość i oryginalność jest jej atrybutem, ale adekwatność do potrzeb społecznych i, mająca w tej adekwatności źródło, społeczna akceptacja, przyswajalność i społeczna doniosłość owoców tworzenia (co może być mierzone wpływem na życie ludzi i na dalszą twórczość). Na procesy tworzenia wpływają ogólne historyczne uwarunkowania (takie, jak istnienie tzw. społeczeństw nowoczesnych oraz społeczeństw otwartych – które nie muszą się ze sobą pokrywać). Twórczości sprzyja aprobatą dla nowości, kontakty z innymi kulturami, ruchliwość społeczna, nastawienie na czas teraźniejszy

i przyszłość, optymizm, pluralizm, indywidualizm, a nawet obecność konkurencji, nonkonformizm, możliwość artykulacji potrzeb, komunikacja między różnymi grupami wewnątrz społeczeństwa, istnienie instytucji artystycznych, traktowanie twórczości jako wartości w danej kulturze (w tym ideologia tworzenia), a także pewne cechy osobowości (w tym, oczywiście, predyspozycje twórcze, ale też inteligencja, niezależność, niechęć wobec autorytetów, dystans wobec dotychczasowego dorobku kulturowego, upór, ambicja, wiara w siebie, pragnienie osiągnięć, skłonność do ryzyka, wyobraźnia itd.). Choć twórczość jest zjawiskiem społecznym, nie zmienia to faktu, że przecież twórcą (artystą) jest zawsze jednostka – tyle że warunkowana także czynnikami zewnętrznymi wobec niej.

Wytwór sztuki musi wejść w obieg społeczny, który pojmuję jako złożony proces składający się z wielu drobnych aktów, polegający na formułowaniu zapotrzebowania na dzieło sztuki, odpowiedzi nań w postaci propozycji artystycznej oraz gratyfikacji umożliwiającej przejęcie wytworu przez odbiorcę. Z obiegiem łączy się pokonanie pewnych dystansów przestrzennych, społecznych i kulturowych. Historycznie wyodrębniły się cztery zasadnicze typy obiegu: klasyczny mecenat, polityka państwa, rynek oraz sponsoring. Obiegowi sztuki sprzyja krytyka artystyczna, konkursy i nagrody, wspomaga go dyfuzja kulturowa, mechanizmy mody oraz rytuały.

Wytwory sztuki nie są w nieustannym ruchu, wręcz odwrotnie: znajdują sobie one zawsze jakąś formę społecznego istnienia, którą nazywać można formą obecności. Jej cechy fizyczne (wielkość, dostępność, położenie, otwarcie, zamknięcie), społeczne (elitarność bądź egalitarność, prywatność bądź publiczny dostęp, charakter zbiorowości jej użytkowników) oraz kulturowo-użytkowe (banalność lub wyjątkowość, sakralność lub codzienność, stałość bądź zmienność, dawność lub terażniejszość, prowincjonalność lub metropolitarność, przypadkowość bądź celowość) wpływają na oddziaływanie wytworu sztuki, na wywoływane przez niego skojarzenia, słowem – na odbiór sztuki. Wytwory sztuk plastycznych znajdują obecność prywatną, publiczną ograniczoną, publiczną otwartą, instytucjonalno-artystyczną, pośrednią

zwielokrotnioną, utajoną oraz ideacyjną, które różnią się przede wszystkim stopniem „zażyłości” odbiorcy z dziełem i możliwościami jego percepcji.

Potwierdzeniem wartości dzieła jest odbiór sztuki, on także jest spełnieniem jego publicznego losu. Odbiór sztuki polega na ukonstytuowaniu się aktu komunikacji społecznej prowadzonej za pomocą wytworu sztuki. O odbiorze decydują cechy samego dzieła, mechanizmy obiegu i formy obecności, cechy odbiorców – a w tym ich potrzeby, hierarchie wartości, kompetencja kulturowa, przynależność do subkultur. Nie ma przy tym jednej formy odbioru sztuki – jest wiele różnych reakcji odbiorców w kontakcie z jej wytworami.

Jeżeli uznać, że odbiorcą sztuki jest każdy człowiek występujący w roli widza, słuchacza czy czytelnika (a więc będący w kontakcie z wytworem sztuki), to trzeba też uznać, że odbiorcą można być „bardziej” i „mniej” – z dużą liczbą pośrednich sytuacji. Nadto, odbiorców sztuki należy rozpatrywać pod postacią publiczności, czyli większej całości społecznej posiadającej podobną kulturę (podobną wiedzę, podobne kryteria selekcji i wyboru, podobny układ wartości, zbliżone doznania). W każdym systemie artystycznym jest jednak wiele różnych publiczności i odbieranych przez nie „wieloadresowych” wytworów sztuki. Miejsce, które zajmuje sztuka (a szczególnie sztuki plastyczne) w życiu współczesnych ludzi, jest nieznaczące, co ma potwierdzenie (ale i przyczynę) w społecznych hierarchiach wartości. To sprawia, że tylko z części populacji rekrutuje się publiczność.

Dzieło sztuki odbierane jest w przeżyciach nader złożonych, w kolejnych fazach, które jednak są ze sobą związane. I tak, trzeba wyodrębnić postrzeżenie zmysłowe, przeżycie estetyczne, odczytanie wytworu, jego interpretację, ocenienie, zapamiętanie, internalizację wartości, wpływ na postawy i – ewentualnie – na zachowania. Kolejne fazy pojawiają się w procesie odbioru z coraz mniejszym prawdopodobieństwem, są też coraz trudniejsze do empirycznego zbadania.

Nie da się odtworzyć społecznej genezy sztuki (pomijając mniej lub bardziej wiarygodne mniemania na ten temat). Można natomiast próbować badać, jakie są czynniki zmiany w sztuce i jakie prawidłowości

da się w tych zmianach dostrzec. Sztuka, a właściwie cały system artystyczny, zmienia się pod wpływem czynników wewnętrznych (działalność wybitnych jednostek twórczych, rytm tradycji i nowatorstwa, mechanizm mody, wyczerpywanie się „energii” gatunków artystycznych, rozwój środków wypowiedzi w sztuce, zmieniające się pokolenia artystów oraz coś, co można nazwać „historią systemu”) – a także zewnętrznych (kultura danej epoki, zróżnicowanie społeczne, zmiany publiczności, zmiany ekonomiczne i technologiczne, zmiany relacji w systemie społeczno-kulturowym i wynikające z tego zmiany funkcji sztuki, dyfuzja kulturowa). Łatwiej przy tym zmieniają się poszczególne elementy systemu (w tym dzieła sztuki, instytucje i ich części składowe) niż cały system. Ale i ten ulega przeobrażeniom – przede wszystkim wraz ze zmianami całego systemu społeczno-kulturowego. Nie sposób jednak określić ani przebiegu tych zmian, ani ich charakteru, a tym bardziej przewidywać ich przyszłości.

## SUMMARY

The theory presented in this book is characterized as system-functional one. While talking about the system theory, I do not express any system orthodoxy. I just assume that individual social facts are connected with one another, and that actually everything is connected with everything – however, no examinations can trace the whole network of connections and interdependence. Only a part of them is always known – the one which is a priori recognized as more important from the point of view of research tasks. Further on, it is assumed here that an element influences the entirety and performs specified functions to it, but it is the entirety which determines the meaning of each element.

Therefore the system is not always seen as the ordered and harmoniously acting entirety. There are also many “cracks”, “dissonances”, wrong matching of elements, and of elements and the entirety. Thus, it is a methodological assumption and not an ontological offer.

I assume that art is the element of socio-cultural system which I define as the entirety composed of the interdependent, connected and relatively ordered elements such as: people appearing in the different roles, relations, groups, their activities and products pervaded with meanings and values. It is easy to notice that the essential element of this system is the culture, which I (comprehend) understand as the system of functions and products whose basic aspect is the very presence of intersubjectively understood meanings (contents, associations, messages etc.), having the social value and acceptance.

One of the fragments of social-cultural system is the art system (sub-system), consisting of two basic elements: institutions and works of art. They are closely connected together and practically cannot exist outside this union. It is just institutions which make art not an accidental and isolated phenomenon in social life. I assume that both creation and all what happens with the art product afterwards are performed in the connection with the art institutions. Therefore, the institutions themselves perform different tasks: they enable and inspire production, put it into social circulation, select, store, stimulate perception and petrify its effects – that is to say, they consolidate these values which are socially recognized as important ones. Thus, accepting the above assumptions means that no art product can be interpreted by itself – it cannot be thoroughly intelligible while examined in the isolation from other components of socio-cultural system.

In the matter of the general presumptions of the sociological theory of art I assume that art is the cognizable occurrence, although some of its aspects (e.g. certain works of art) or some creation mechanisms (including lack of creation algorithm) are difficult to be grasped in the discursive language. Art is the human product though – and does not come e.g. from the beyond or the mystic experiences. If there are irrational elements in it, they have either secondary meaning or the investigators are not prone to show their human nature for some reasons.

Further on, I assume that art is not separated from social life but it is one of its elements (aspects). Obviously, art is not the sublimation of social life or its (the most important) essence, but it is not its margin, either. Art is social in its nature, as societies are coformed (together with other cultural and natural influences) by art products (in their nature). The fact of art is the social fact and the different thing is that it is not exclusively the social fact. Thus, sociology is less helpful in examining the work of art only but more in studying its context.

In art we have to do with the specific connection of social values and meanings which express them, content and form, way of perceiving the world and the way which articulates this perceiving.

The values, which can be expressed by art, its form and language assign the art functions which are one of the “binders” of the socio-cultural system. It is needed to notice two basic art functions which are realized by it always and everywhere, independly of its features. The first one is a widely understood function of shaping social values (including the following functions: esthetic, hedonistic, therapeutic, expressive, communicative, ideological, reformatory, magical, cognitive and the economic – which can, but not have to be realized in definite situations). The second basic function is the function of shaping social ties (including the function of integration and desintegration). Therefore a work of art is the centre of certain social relations, also social ties (what was stressed by Stanisław Ossowski) and – we can add – the source of social roles and the shaping mechanism (at least to some extent) of some attitudes and behaviours. We can also add that the composition of art’s social functions, and especially ocuring of the esthetic function among them, always in connection with others, decides about art characteristic.

Although sociology is not likely to examine the creation processes too penetratingly, some statements referring to creation can be worked out within it. While assuming (after Florian Znaniecki) general comprehending of creation as “producing the facts, that conscious human subjects have never recognized and experienced before”, I recognize that not the novelty and originality only are its attributes but adequacy to the social needs and, what has a source in this adequacy, the social acceptance, assimilability and social importance of creation products (which can be measured by influencing people’s lives and the further creation). The creation precesses are influenced by the general historical conditions (such as existing of so-called modern societies and open societies – which do not have to be in the same line). Production is promoted by the approval of novelty, contacts with other cultures, social activity, opening on the present and future, optimism, pluralism, individualism, even the presence of competition, nonconformity, possibility of needs articulation, communication between different groups within society, existing of art institutions,

treating creation as a value in given culture (including the ideology of creation) and certain personality features (including, obviously, productive predispositions, but also intelligence, independence, aversion towards authorities, keeping the distance to the past cultural output, obstinacy, ambition, self-confidence, desire for achievements, tendency to risks, imagination etc.). Although artistic production is a social phenomenon it does not change the fact that the creator (artist) is always the individual – being however limited by external factors.

The product of art must get into social circulation which I comprehend as the complex process composed of many minor actions, and the process consists in formulating the request for work of art, answering it in the form of an artistic offer and the gratification which enables the consumer to adapt the product. Conquesting of certain spatial, social and cultural distances is connected with the circulation. There are four basic historically separated types of articulation: the classic patronage, the state policy, market and sponsoring. Art circulation is promoted by art criticism, competitions and prizes, it is supported by cultural diffusion, fashion mechanisms and rituals.

Products of art are not in continual movement. On the contrary: they always find themselves some form of social existence which may be called as a form of presence. Its physical features (size, accessibility, position, open or closed access) social features (exclusivity or egalitarianism, privacy or public access, character of the community using them) and cultural-usable features (banality or uniqueness, sacrality or ordinariness, constancy or inconstancy, antiquity or the present, provincianity or metropolitaneity, fortuitousness or purposefulness) influence the effect of the art product, influence associations evoked by it, in sum – influence art perception. Fine arts products meet the private presence, the public limited, the public open, the institutional-artistic, the indirect multiplied, latent and conceptual presence which especially differ from one another in the degree of “familiarity” of the consumer with work of art, and possibilities of its perception.

The confirmation of the value of work of art is art perception which is also the realisation of its public existence. Art perception consists in

establishing of social communication act which is kept by means of art product. Perception is determined by the features of the work of art, circulation mechanisms and forms of presence, consumers' features – including their needs, value hierarchies, culture competence, attachment to subcultures. There is not only one form of art perception – there are many different consumer's reactions in contact with art products.

If you recognize that art consumer is every human being acting the role of a spectator, listener or reader (so being in contact with art product) it is needed to recognize that you can be consumer "more" and "less" – with a big number of intermediate situations. Furthermore, art consumers are needed to be examined as the public which means bigger part of social entirety which has similar culture (similar knowledge, similar selection and choice criteria, similar system of values, similar experiences). However, in every art system there are many different kinds of public and "multiaddress" of art products which are perceived by the public. The place occupied by art (especially fine arts) in modern people's lives is insignificant what has confirmation (but also reason) in social hierarchy of values. That is why, the public is recruited only from a part of population.

The work of art is perceived in very complex experiences, in following phases closely connected together, however. Therefore, it is needed to select sensory perception, esthetic experience, reading of the product, its interpretation, opinion, memorization, value internalization, influence upon attitude and – eventually – upon behaviours. The following phases appear in the perception process with less and less probability, they are also more and more difficult for empirical examination.

It is impossible to re-create social genesis of art (except for less or more credible opinions in this matter). However, it is possible to try to investigate what the factors of change in art are and what regularities can be found in these changes. Art, and the whole art system, actually, change under the influence of inner factors (activity of leading creative individuals, rhythm of tradition and innovatory activities,

fashion mechanisms, exhaustion the “energy” of artistic genres, development of means of art expression, changing generations of artists, and what can be called “system history”) – and also outer factors (culture of a given period, social differences, changes of the public, economic and technological changes, changes of relations in socio-cultural system, and resulting from it, changes of art function, cultural diffusion). Besides, it is easier for individual elements to change (also works of art, institutions and their components) than for the entire system. But it is also subjected to changes – mainly together with changes of the whole socio-cultural system. However, it is impossible to define the process of these changes and their character, all the more it is impossible to forecast their future.

## BIBLIOGRAFIA

Bibliografia nie obejmuje wszystkich prac, na które powołuję się w książce. Wiele przywołań — głównie z zakresu literatury pięknej oraz pamiętnikarstwa, a także incydentalnie nawiązujących do problematyki socjologii sztuki — zostało umieszczonych bezpośrednio w tekście. Z kolei wiele innych, z których bezpośrednio nie korzystałem, umieszczam w zestawieniu bibliograficznym, jako literaturę przedmiotu pomocną czytelnikowi pragnącemu uzupełnić lekturę.

- Adorno T. W., 1990, *Tezy na temat socjologii sztuki*. Przeł. K. Krzemień-Ojak, w: *Sztuka i sztuki. Wybór esejów*. Warszawa.
- Albrecht M. C., Barnett J. H., 1970, *The Sociology of Art and Literature*. London.
- Antal F., 1948, *Florentin painting and its social background*. London.
- Arnheim R., 1978, *Sztuka i percepcja wzrokowa. Psychologia twórczego oka*. Przeł. J. Mach. Warszawa.
- Aschenbrenner K., 1965, *Creative Receptivity*, „The Journal of Aesthetics and Art Criticism” 2.
- Auerbach E., 1977, *La cou et la ville*. Przeł. J. Podracki, w: *W kręgu socjologii literatury*. Pod red. A. Mencwela. T. 2. Warszawa.
- Balcerzan E., 1971, *Perspektywy „poetyki odbioru”*, w: *Problemy socjologii literatury*. Praca zbior. pod red. J. Sławińskiego. Wrocław.
- Banasik T., 1974, *Struktura społeczna publiczności muzealnej*, „Pomerania Antiqua” V.
- Baranowska M., 1974, *Próby przekraczania sztuki przez awangardy*, w: *Społeczne funkcje tekstów literackich i paraliterackich*. Praca zbior. pod red. S. Żółkiewskiego, M. Hopfinger i K. Rudzińskiej. Wrocław.

- Barnett H. G., 1953, *Innovation. The Basic of Cultural Change*. New York.
- Barron F., 1963, *The Needs for Order and for Disorders as Motives in Creative Activity*, w: *Scientific Creativity: its Recognition and Development*. Ed. C. Taylor, F. Barron. New York.
- Barron F., 1962, *The Psychology of Imagination*, w: *A Source Book for Creative Thinking*. Ed. S. J. Parnes, H. F. Harding. New York.
- Barthes R., 1970, *Czym jest krytyka?* Przeł. J. Lalewicz, w: *Mit i znak. Eseje*. Warszawa.
- Benjamin W., 1975, *Twórca jako wytwórca*. Przeł. W. Sikorski. Poznań.
- Bennett H. S., 1938, *The Author and His Public in the XIV and XV c.*, „Essays and Studies” XXIII.
- Benoist L., 1960, *Musées et museologie*. Paris.
- Berlyne D. E., 1971, *Aesthetics and Psychobiology*. New York.
- Beylin P., 1974, *Estetyka i socjologia sztuki*, w: *Autentyczność i kicz*. Warszawa.
- Białostocki J., 1980, *Historia sztuki wśród nauk humanistycznych*. Wrocław.
- Białostocki J., 1984, *Mecenas, kolekcjoner, odbiorca*, w: *Mecenas. Kolekcjoner. Odbiorca. Materiały Sesji SHS*. Warszawa.
- Białostocki J., 1972, *O funkcjach sztuki i jej historyków*, w: *Funkcje dzieła sztuki*. Praca zbior. pod red. J. Białostockiego. Warszawa.
- Białostocki J., 1960, *Rozważania o różnorodności postaw wobec dzieł sztuki i zadowoleń jakie one dają*, „Estetyka” I.
- Blankert A., van Lakerveld L., 1973, *On the function of art and museums*, „Museum Journal” 2.
- Boehm J., 1980, *Społeczne role sztuki*, „Zeszyty Naukowe PWSM w Gdańsku” 19.
- Bokszański Z., 1981, *Recepcja kultury symbolicznej a praktyka interakcyjna odbiorcy*, „Przegląd Socjologiczny” XXXIII.
- Bonew Ch., 1980, *Masy, publiczność, audytorium*. Przeł. D. Kaczorowska-Pancewicz, „Przekazy i Opinie” 1.
- Bongard W., 1967, *Kunst und Kommerz*. Oldenburg.
- Borowiecka E., 1986, *Poznawcza wartość sztuki*. Lublin.
- Borusiewicz M., 1984, *Odbiorca a kolekcjoner*, w: *Mecenas. Kolekcjoner. Odbiorca. Materiały Sesji SHS*. Warszawa.
- Bourdieu P., 1968, *Outline of a Sociological Theory of Art Perception*, „International Social Science Journal” 4.

- Bourdieu P., 1969, *Sociologie de la perception esthetique*, w: *Les sciences humaines et l'oeuvre d'art*. Ed. M. Teysedre. Bruxelles.
- Bourdieu P., Darbel A., 1966, *L'amour de l'art. Les musées et leur public*. Paris.
- Brach-Czaina J., 1984, *Etos nowej sztuki*. Warszawa.
- Brach-Czaina J. [red.], 1992, *Twórczy odbiór sztuk*. Praca zbior. Białystok.
- Bruner J. S., 1971, *Sztuka jako rodzaj poznania*. Przeł. E. Krasieńska, w: *O poznawaniu. Szkice na lewą rękę*. Warszawa.
- Brunius T., 1962, *O sposobach korzystania ze sztuki*, „Estetyka” III.
- Bujnicki T., Sławiński J. [red.], 1977, *Problemy odbioru i odbiorcy*. Praca zbior. Wrocław.
- Burke P., 1992, *The Fabrication of Louis XIV*. New York.
- Bystron J. S., 1938, *Publiczność literacka*. Lwów – Warszawa.
- Cabanne P., 1978, *Wielcy kolekcjonerzy*. Przeł. F. Buhl. Kraków.
- Cahn W., 1988, *Arcydziała. Studium historii pojęcia*. Przeł. P. Paszkiewicz. Warszawa.
- Camus A., 1971, *Artysta i jego epoka*. Przeł. J. Guze, w: *Eseje*. Warszawa.
- Cassirer E., 1971, *Esej o człowieku. Wstęp do filozofii kultury*. Przeł. A. Stanińska. Warszawa.
- Chałasiński J., 1968, *Sztuka jako element kultury historycznej*, w: *Kultura i naród. Studia i szkice*. Warszawa.
- Chojcka E., 1984, *Teoria i praktyka odbioru dzieła sztuki*, w: *Mecenas. Kolekcjoner. Odbiorca. Materiały Sesji SHS*. Warszawa.
- Chróścicki J. A., 1983, *Sztuka i polityka. Funkcje propagandowe sztuki w epoce Wazów 1587-1668*. Warszawa.
- Czajkowski J., 1979, *Zarys muzealnictwa skansenowskiego w Europie*, w: *Muzea skansenowskie w Polsce*. Poznań.
- Czerwiński M., 1978, *Samotność sztuki*. Warszawa.
- Daiches D., 1976, *Krytyk i jego światy. Szkice literackie*. Przeł. E. Krasieńska, A. Kreczmar, M. Ronikier. Warszawa.
- Danecka-Szopowa K., 1975, *Percepcja sztuki u dziecka a u dorosłego*, w: *II Biennale Sztuki dla Dziecka*. Materiał powielony. Poznań.
- Dawydow J. N., 1966, *Iskusstwo i elita*. Moskwa.
- Dawydow J., 1971, *Sztuka jako zjawisko socjologiczne. Przyczynek do charakterystyki poglądów estetyczno-politycznych Platona i Arystotelesa*. Przeł. K. Pomian. Warszawa.

- Dąb-Kalinowska B., 1984, *Mecenat czy sterowanie sztuką?*, w: *Mecenas. Kolekcjoner. Odbiorca. Materiały Sesji SHS*. Warszawa.
- Dewey J., 1975, *Sztuka jako doświadczenie*. Przeł. A. Potocki. Wrocław.
- Dickie G., 1971, *Aesthetics: an Introduction*. Indianapolis.
- Dickie G., 1974, *Art and the aesthetic. An institutional analysis*. London.
- Dickie G., 1984, *The Art Circle: the Theory of Art*. New York.
- Dilthey W., 1982, *Pisma estetyczne*. Przeł. K. Krzemień. Warszawa.
- Dimaggio P., Useem M., 1978, *Social Class and Art Consumption*, „Theory and Society” 2.
- Dmitruk K., 1980, *Literatura – społeczeństwo – przestrzeń. Przemiany układu kultury literackiej*. Wrocław.
- Dmitruk K., 1982, *Wprowadzenie do teorii publiczności literackiej*, w: *Publiczność literacka*. Praca zbior. pod red. S. Żółkiewskiego i M. Hopfinger. Wrocław.
- Dobrowolski T., 1934, *Zarys historii muzealnictwa*, „Kultura i Wychowanie” 1.
- Donocik F., 1968, *O upodobaniach plastycznych w zakresie dzieł malarstwa*, „Zeszyty Naukowe WSP Katowice. Prace Filozoficzno-Społeczne” 3.
- Drozd-Piasecka M., 1985, *Z badań nad społecznymi funkcjami sztuki ludowej*, „Etnografia Polska” XXIX.
- Duby G., 1986, *Czasy katedr. Sztuka i społeczeństwo 980-1420*. Przeł. K. Dołatowska. Warszawa.
- Dufrenne M., 1949, *Pour une sociologie du public*, „Cahiers Internationaux de Sociologie” III.
- Dufrenne M., 1975, *L'art et politique*. Paris.
- Duncan H. D., 1957, *Sociology of Art, Literature and Music: Social Contexts of Symbolic Experience*, w: *Modern Sociological Theory*. Ed. H. Becker, A. Boscoff. New York.
- Duvignaud J., 1970, *Socjologia sztuki*. Przeł. I. Wojnar. Warszawa.
- Dvořák M., 1924, *Kunstgeschichte als Geistesgeschichte*. München.
- Dziamski G., 1995, *Awangarda po awangardzie*. Poznań.
- Dziamski G., 1987, *Galerie sztuki*, „Miesięcznik Literacki” 11.
- Dziemidok B., 1976, *Katartyczno-kompensacyjna funkcja sztuki*, w: *Sztuka i społeczeństwo*. Praca zbior. pod red. A. Kuczyńskiej. T. 2. Warszawa.
- Dziemidok B., 1985, *Nowa wersja instytucjonalnej teorii sztuki*, „Studia Filozoficzne” 10.

- Eco U., 1973, *Dzieło otwarte. Forma i nieokreśloność w poetykach współczesnych*. Przeł. J. Gałuszka, L. Eustachiewicz, A. Kreisberg i M. Oleksiuk. Warszawa.
- Eco U., 1993, *Muzeum i jego przemiany*. Przeł. J. Woźniakowski, „Kresy” 15.
- Eco U., 1975, *Publiczność przekorna*. Przeł. M. Oleksiuk, „Przekazy i Opinie” 2.
- Escarpit R., 1977, *Literatura a społeczeństwo*. Przeł. J. Lalewicz, w: *W kręgu socjologii literatury*. Pod red. A. Mencwela. T. 1. Warszawa.
- Escarpit R., 1977, *Sukces i przetrwanie w literaturze*. Przeł. A. Gettlich, w: *W kręgu socjologii literatury*. Pod red. A. Mencwela. T. 2. Warszawa.
- Fijałkowska B., 1985, *Polityka i twórcy*. Warszawa.
- Filipiak G., 1988, *Muzyka jako przedmiot badań socjologii. (Przegląd zagadnień)*, „Studia Socjologiczne” 4.
- Finkelstein S., 1947, *Art and Society*. New York.
- Fischer E., 1962, *O potrzebie sztuki*. Przeł. M. Ogórek. Warszawa.
- Fohrbeck K., 1989, *Renaissance der Mäzene. Interessenvielfalt in der privaten Kulturförderung. Studien zur Kulturpolitik*. Köln.
- Foster A. W., 1984, *Dzieło sztuki, jego jakość i socjologia sztuki*. Przeł. M. Kempny, „Kultura i Społeczeństwo” 2.
- Francastel P., 1948, *Art et sociologie*, „L'année sociologique”.
- Francastel P., 1970, *Études de sociologie de l'art*. Paris.
- Francastel P., 1967, *Problemy socjologii sztuki*. Przeł. M. i S. Jarocińscy, „Res Facta” I.
- Francastel P., 1980, *Socjologia sztuki: metoda czy problematyka*. Przeł. J. Karbowska, w: *Antologia współczesnej estetyki francuskiej*. Pod red. I. Wojnar. Warszawa.
- Francastel P., 1973, *Twórczość malarska a społeczeństwo*. Przeł. J. Karbowska i A. Szczepańska. Warszawa.
- Francès R., 1983, *Sztuka a życie codzienne*. Przeł. Z. Zakrzewska, w: *Psychologia życia codziennego*. Praca zbior. pod red. M. Reuchlina. Warszawa.
- Friedländer M. J., 1976, *O granicach nauki o sztuce*. Przeł. A. Palińska, w: *Problemy, pojęcia i metody współczesnej nauki o sztuce*. Pod red. J. Białostockiego. Warszawa.
- Frohlich F., 1987, *Sztuka współczesna – jej śmierć czy przeobrażenie?* Przeł. M. Iwińska i P. Paszkiewicz, w: *Zmierzch estetyki – rzekomy czy autentyczny*. Pod red. S. Morawskiego. T. 2. Warszawa.

- Frye N., 1957, *Anatomy of Criticism*. Princeton.
- Gałużka M., Kowalewicz K., 1988, *Studenci na wystawach i w muzeach*, „Sztuka” 6.
- Garycka J., 1951, *Formy mecenatu artystycznego w okresie pozytywizmu*, w: *Pozytywizm*. Cz. 2. Wrocław.
- Gazda G., 1987, *Awangarda. Nowoczesność i tradycja*. Łódź.
- Ghiselin B., 1955, *The Creative Process*. New York.
- Gibson J. J., 1950, *The perception of the visual world*. Cambridge.
- Głowiński M., 1971, *O stylizacji*, w: *Problemy socjologii literatury*. Praca zbior. pod red. J. Sławińskiego. Wrocław.
- Głowiński M., 1971, *Powieść i prawda*, w: *Problemy socjologii literatury*. Praca zbior. pod red. J. Sławińskiego. Wrocław.
- Głowiński M., 1977, *Style odbioru*. Kraków.
- Goban-Klas T., 1968, *Audytoryum a publiczność – analiza wzajemnych relacji*, „Studia Socjologiczne” 2.
- Goban-Klas T., 1978, *Komunikowanie masowe. Zarys problematyki socjologicznej*. Kraków.
- Goban-Klas T., 1972, *Problematyka publiczności na tle struktury społecznej*, „Studia Socjologiczne” 2.
- Goban-Klas T., 1985, *Świadomość kulturalna społeczeństwa polskiego*. Kraków.
- Goban-Klas T., 1971, *Z zagadnień socjologii sztuki*. Kraków.
- Goethe J. W., 1981, *Wybór pism estetycznych*. Przeł. A. Palińska. Warszawa.
- Golka M. [red.], 1995, *Artyści polscy – lokalność czy uniwersalizm*. Poznań.
- Golka M., 1992, *Kultura jako system*. Poznań.
- Golka M., 1993, *Miejsce sztuki w układzie wartości. Przegląd badań i refleksje*, „Człowiek i Społeczeństwo” X.
- Golka M., 1991, *Rynek sztuki*. Poznań.
- Golka M., 1995, *Socjologia artysty*. Poznań.
- Golka M., 1993, *Uwarunkowania uczestnictwa i absencji mieszkańców Poznania w instytucjach kultury*, „Rynek Sztuki Współczesnej. Biuletyn Naukowy OBR” 10.
- Gołaszewska M., 1977, *Człowiek w zwierciadle sztuki. Studium z pogranicza estetyki i antropologii filozoficznej*. Warszawa.
- Gołaszewska M., 1967, *Odbiorca sztuki jako krytyk*. Kraków.
- Gołaszewska M., 1973, *Zarys estetyki. Problematyka, metody, teorie*. Kraków.

- Gombrich E. H., 1980, *Muzeum wczoraj, dziś, jutro*. Przeł. J. Sieradzki, „Teksty” 2.
- Gombrich E. H., 1981, *Sztuka i złudzenie*. Przeł. J. Zarański. Warszawa.
- Gombrich E. H., 1976, *W poszukiwaniu historii kultury*. Przeł. A. Dębnicki, w: *Pojęcia, problemy, metody współczesnej nauki o sztuce*. Pod red. J. Białostockiego. Warszawa.
- Gotshalk D., 1947, *Art and the Social Order*. Chicago.
- Góralski A., 1980, *Twórcze rozwiązywanie zadań*. Warszawa.
- Grabowski L., 1976, *Sztuka i społeczeństwo*, „Przegląd Humanistyczny” 5.
- Grabowski L., 1962, *Společne funkcje sztuki*, „Kwartalnik Pedagogiczny” 1.
- Grad J., 1992, *Socjologiczne badania recepcji sztuki. Próba analizy*, w: *Epistemologiczne podstawy badań nad kulturą*. Praca zbior. pod red. K. Zamiaty. Warszawa – Poznań.
- Graff P., 1972, *Domysł o przyczynach zmienności sztuki dzisiejszej*, „Studia Estetyczne” IX.
- Graff P., 1975, *Funkcja integracyjna sztuki współczesnej*, „Sztuka” 6.
- Graff P., 1987, *Sztuka jako system*. Warszawa.
- Greenberg C., 1961, *Art and Culture. Critical Essays*. Boston.
- Grzesiuk-Olszewska I., 1987, *Konkursy na pomniki: oświęcimski i Bobatów* *Warszawy jako przykład kontrowersji między twórcą a odbiorcą*, w: *Sztuka polska po 1945 roku. Materiały Sesji SHS*. Warszawa.
- Guilford J. P., 1966, *Basic Problems in Teaching for Creativity*, w: *Instructional Media and Creativity*. Ed. C. W. Taylor, E. F. Williams. New York.
- Guyau J. M., 1966, *Sztuka z socjologicznego punktu widzenia*. Przeł. T. Dmochowska, w: *Teoria badań literackich za granicą*. Pod red. S. Skwarczyńskiej. T. 1, cz. 2. Kraków.
- Handke R., 1980, *Odbiorca dzieła jako partner dialogu*, „Teksty” 1.
- Harrison J. F., 1951, *Ancient art and ritual*. London.
- Haskell F., 1963, *Patrons and painters*. Oxford.
- Hauser A., 1970, *Filozofia historii sztuki*. Przeł. D. Danek i J. Kamionkowa. Warszawa.
- Hauser A., 1974, *Soziologie der Kunst*. München.
- Hauser A., 1974, *Společna historia sztuki i literatury*. T. 1-2. Przeł. J. Ruszczyówna. Warszawa.
- Hirsch F. D., 1967, *Validity in Interpretation*. New Haven.
- Hirschfeld P., 1968, *Mäzene. Die Rolle der Auftraggebers in der Kunst*. München.

- Heilpern A., 1912, *Przyczynki do psychologii twórczości*. Lwów.
- Hochberg J. E., 1970, *Percepcja*. Przeł. B. Baranowski. Warszawa.
- Hofecker F. O., 1993, *Formy prywatnego popierania kultury w Austrii*. Przeł. W. Leszczyński, w: *Ekspertyzy i raporty Instytutu Kultury*. Warszawa.
- Hohense-Ciszewska M., 1966, *Dzieło sztuki i jego związki z epoką*. Warszawa.
- Holst van N., 1987, *Creators, collectors and connoisseurs*. London.
- Hudson K., 1975, *A Social history of museums. What the visitors thought*. London.
- Impey O., MacGregor A. [ed.], 1985, *The origins of museums*. Oxford.
- Ingarden R., 1966, *O poznawaniu dzieła literackiego*. Warszawa.
- Ingarden R., 1981, *Wykłady i dyskusje z estetyki*. Warszawa.
- Jackowski A., 1970, *Funkcje sztuki ludowej i twórczości niezawodowej w naszej kulturze*, „Kultura i Społeczeństwo” 2.
- Jarociński S., 1975, *Estetyka a socjologia sztuki*, w: *O postawach badawczych wobec sztuki współczesnej*. Praca zbior. pod red. R. Marszałka. Wrocław.
- Jaroszewski T. S., 1984, *Wielki bourgeois – mecenas, kolekcjoner, odbiorca*, w: *Mecenas. Kolekcjoner. Odbiorca. Materiały Sesji SHS*. Warszawa.
- Jauss H. R., 1982, *Toward Aesthetics of Reception*. Minneapolis.
- Kagan M. S., 1979, *Sztuka w systemie kultury*. Przeł. M. Waczyńska, „Studia Estetyczne” XVI.
- Kalinowski K., 1973, *Gloryfikacja panującego i dynastii w sztuce Śląska XVII i XVIII wieku*. Warszawa – Poznań.
- Kalinowski W., 1980, *Blaski i cienie instytucjonalnej koncepcji sztuki*, „Studia Estetyczne” XVII.
- Kalinowski W., 1977, *Prawdy estetyki a potrzeby socjologii (na przykładzie studiów nad czytelnictwem)*, w: *Studia o współczesnej estetyce polskiej*. Praca zbior. pod red. S. Krzemienia-Ojaka. Warszawa.
- Kalinowski W., 1973, *Wątki socjologiczne w polskiej estetyce międzywojennej*. Wrocław.
- Kavolis V., 1968, *Artistic Expression and Sociological Analysis*. New York.
- Karpiński J., 1978, *Literatura jako źródło dla badań socjologicznych*, w: *Dzieło literackie jako źródło historyczne*. Praca zbior. pod red. Z. Stefanowskiej i J. Sławińskiego. Warszawa.
- Kawiecki P., 1985, *Czym jest sztuka. O analogiach między praktyką artystyczną a nauką*, „Studia Filozoficzne” 10.
- Kelles-Krauz K., 1962, *Kilka głównych zasad rozwoju sztuki*, w: *Pisma wybrane*. T. 1. Warszawa.

- Kennick W. E., 1965, *Does traditional aesthetics rest on a mistake?*, w: *Collected papers on aesthetics*. London.
- Kielar M., 1975, *Czytelność filmu animowanego i jego rozumienie przez dzieci w wieku przedszkolnym*, w: *II Biennale Sztuki dla Dziecka*. Materiał powielony. Poznań.
- Kłoskowska A., 1984, *Jakościowa i ilościowa analiza kultury symbolicznej*, „Kultura i Społeczeństwo” 2.
- Kłoskowska A., 1981, *Socjologia kultury*. Warszawa.
- Kłoskowska A., 1972, *Spoleczne ramy kultury*. Warszawa.
- Kmita J., 1984, *Sztuka jako sfera świadomości społecznej*, „Poznańskie Studia z Filozofii Nauki” 8.
- Koestler A., 1964, *The act of creation*. London.
- Komornicki S., Dobrowolski T. [red.], 1947, *Muzealnictwo*. Kraków.
- König R., 1979, *Potęga i urok mody*. Przeł. J. Szymańska. Warszawa.
- Kostecki J., Brodzka A. [red.], 1992, *Piśmiennictwo – systemy kontroli – obiegi alternatywne*. T. 1-2. Warszawa.
- Kostyrko T., 1972, *Spoleczne determinanty i funkcje zjawisk artystycznych*, „Nurt” 11.
- Kosuth J., 1983, *Sztuka po filozofii*. Przeł. J. Piątkowska, „Pismo Literacko-Artystyczne” 7-8.
- Krajewski M., 1995, *Sztuka jako praktyka społeczna*, „Kultura i Społeczeństwo” 1.
- Krakowski P., 1981, *O sztuce nowej i najnowszej*. Warszawa.
- Krassowski W., 1984, *Mecenat artystyczny czy polityka artystyczna*, w: *Mecenas. Kolekcjoner. Odbiorca. Materiały Sesji SHS*. Warszawa.
- Krawczyk Z., 1972, *Nowoczesna sztuka a szeroka publiczność*, „Kultura i Społeczeństwo” 1.
- Krzemińska M., 1987, *Muzeum sztuki w kulturze polskiej*. Warszawa.
- Kubicki R., 1995, *Zmierzch sztuki*. Poznań.
- Kubik J., 1979, *Wyjaśnianie genezy zjawisk artystycznych i estetycznych w socjologii sztuki*, „Studia Socjologiczne” 3.
- Kubler G., 1970, *Kształt czasu. Uwagi o historii rzeczy*. Przeł. J. Hołówka. Warszawa.
- Kuczyńska A., 1977, *Odbiór dzieła sztuki jako proces komunikacji społecznej*, „Studia Estetyczne” XIV.
- Kuczyńska K., 1978, *Kultura estetyczna młodzieży – potrzeby, możliwości, rzeczywistość*, „Oświata i Wychowanie” 16.

- Kwaśniewski K., 1984, *Spoleczna tożsamość sztuki, jej dziedzin i środków ich transmisji*, „Kultura i Społeczeństwo” 3.
- Lalewicz J., 1982, *Pojęcie publiczności i problem więzi społecznej*, w: *Publiczność literacka*. Praca zbior. pod red. S. Żółkiewskiego i M. Hopfinger. Wrocław.
- Lalo Ch., 1922, *L'art et la morale*. Paris.
- Lalo Ch., 1921, *L'art et la vie sociale*. Paris.
- Levin H., 1977, *Literatura jako instytucja*. Przeł. A. Gettlich, w: *W kręgu socjologii literatury*. Pod red. A. Mencwela. T. 1. Warszawa.
- Lipski A., Łęcki K., 1992, *Perspektywy socjologii kultury artystycznej*. Warszawa.
- Loock F., 1990, *Kultursponsoring. Ein Spannungsfeld zwischen Unternehmen, Künstlern und Gesellschaft*. Wiesbaden.
- Lundik E., 1953, *Wege zur Kunstinterpretation*. Kopenhagen.
- Maj Z., Załęcka A., 1980, *Publiczność muzealna w świetle ksiąg zwiedzających muzeum w Wilanowie w latach 1805-1931*, „Studia Wilanowskie” 6.
- Malinowski K., 1960, *Muzealnictwo*. Toruń.
- Malraux A., 1980, *Muzeum wyobraźni*. Przeł. I. Wojnar, w: *Antologia współczesnej estetyki francuskiej*. Pod red. I. Wojnar. Warszawa.
- Marciniak T., 1975, *Percepcja dzieł plastycznych u dzieci i młodzieży*, w: *II Biennale Sztuki dla Dziecka*. Materiał powielony. Poznań.
- Marleau-Ponty M., 1976, *Proza świata. Eseje o mowie*. Przeł. F. Bieńkowska, S. Cichowicz i J. Skoczylas. Warszawa.
- Marr R., 1973, *Innovation und Kreativität*. Wiesbaden.
- Matuchniak-Krasuska A., 1988, *Gust i kompetencja. Społeczne zróżnicowanie recepcji malarstwa*. Łódź.
- Matuchniak-Krasuska A., 1988, *Odbiorca wobec wartości sztuki*, „Kultura i Społeczeństwo” 2.
- Matuchniak-Krasuska A., 1987, *O dyspozycji estetycznej*, „Kultura i Społeczeństwo” 3.
- Matuchniak-Krasuska A., 1984, *O interpretacji obrazu. Socjologiczne studium recepcji malarstwa*, „Kultura i Społeczeństwo” 2.
- Matuchniak-Krasuska A., 1990, *O recepcji malarstwa. Dylematy socjologa sztuki*, w: *Społeczeństwo. Kultura. Osobowość. Księga dedykowana Pani Profesor Antoninie Kłoskowskiej*. Warszawa – Łódź.
- Matuchniak-Krasuska A., 1981, *Problematyka komunikowania w socjologii sztuki*, „Przegląd Socjologiczny” XXXIII.

- Matuchniak-Krasuska A., 1986, *Wiedza o sztuce i kompetencja artystyczna jako warunki odbioru sztuki*, „Kultura i Społeczeństwo” 1.
- Maus H., 1970, *Bemerkungen zur Kunstrezeption*, w: *Das Kunstwerk zwischen Wissenschaft und Weltanschauung*. Gütersloh.
- Mejlach B., 1977, *Odbiór dzieła sztuki jako problem naukowy*. Przeł. E. Korpała-Kirszech, w: *Wokół problemów realizmu*. Praca zbior. pod red. A. Lama. Warszawa.
- Mencwel A., 1974, *Literatura i socjologia*, „Miesięcznik Literacki” 2.
- Mencwel A. [red.], 1977, *W kręgu socjologii literatury. Antologia*. T. 1-2. Warszawa.
- Mendieta y Núñez L., 1977, *Soziologie der Kunst*. Stuttgart.
- Merton R. K., 1982, *Teoria socjologiczna i struktura społeczna*. Przeł. J. Wertenstein-Żuławski i E. Morawska. Warszawa.
- Mika S., 1975, *Wiarygodność nadawców*, „Przekazy i Opinie” 2.
- Mikułowski-Pomorski J., 1971, *Muzeum-Zamek w Łańcutu. Studium socjologiczne*. Łańcut.
- Mikułowski-Pomorski J., 1964, *Postawy krakowskiej młodzieży licealnej wobec plastyki*, w: *Badania socjologiczne w muzealnictwie*. Kraków.
- Mikułowski-Pomorski J., 1967, *Socjologia muzeum i jej praktyczne zastosowania*, „Studia Socjologiczne” 1.
- Morawski S., 1985, *Na zakręcie. Od sztuki do po-sztuki*. Kraków.
- Morawski S., 1973, *O przedmiocie i metodzie estetyki*. Warszawa.
- Morawski S., 1970, *Sztuka a społeczeństwo*, „Studia Socjologiczne” 3.
- Morawski S., 1963, *Trojaka funkcja wychowawcza sztuki*, „Estetyka” IV.
- Moulin R., 1967, *Le marché de la peinture en France*. Paris.
- Mukařovský J., 1970, *Estetyczna funkcja, norma i wartość jako fakty społeczne*. Przeł. J. Baluch, w: *Wśród znaków i struktur*. Warszawa.
- Mumford L., 1952, *Art and Technics*. New York.
- Muñoz J., 1991, *Koniec mecenatu państwowego*, „Forum” 9.
- Munro Th., 1963, *Evolution in the Arts*. Cleveland.
- Neyding W., 1976, *O genezie pierwotnej percepcji świata i narodzinach sztuki*. Przeł. T. A. Kaczkowski i B. Stempczyńska, „Studia Estetyczne” XIII.
- Nowak S., 1973, *Pojęcie postawy w teoriach i stosowanych badaniach społecznych*, w: *Teorie postaw*. Praca zbior. pod red. S. Nowaka. Warszawa.
- Nowicka E., 1965, *Społeczny aspekt sztuki ludów prehistorycznych*, „Studia Socjologiczno-Polityczne” 18.
- O'Doherty B., 1972, *Museum in Crisis*. New York.

- Ortega y Gasset J., 1980, *Dehumanizacja sztuki i inne eseje*. Przeł. P. Niklewicz. Warszawa.
- Osborne H., 1955, *Aesthetics and criticism*. London.
- Ossowski s., 1970, *O pewnych zależnościach pomiędzy ustrojem społecznym a kulturą artystyczną*, w: *Dzieła*. T. 6. Warszawa.
- Ossowski S., 1966, *U podstaw estetyki (oraz inne prace)*, w: *Dzieła*. T. 1. Warszawa.
- Otto V., 1968, *Die literarische Zensur als Problem der Sociologie der Politik*. Stuttgart.
- Paulsson G., 1955, *Die soziale Dimension der Kunst*. Bern.
- Pawłowski T., 1971, *Interpretacja dzieła sztuki*, „*Studia Filozoficzne*” 5.
- Pelc J., Tomkiewicz W., 1973, *Rola mecenatu w rozwoju kultury i literatury staropolskiej w czasach renesansu i baroku*, w: *Problemy literatury staropolskiej*. Seria 2. Praca zbior. pod red. J. Pelca. Wrocław.
- Pelles G., 1963, *Art, artists and society: origin of modern dilemma. Painting in England and France 1750-1850*. England Cliff.
- Pieter J., 1948, *Krytyka dzieł twórczych*. Katowice.
- Pietrasiniński Z., 1969, *Myslenie twórcze*. Warszawa.
- Pilat W., 1907, *Socjologia sztuki. Szereg wykładów*. Kraków.
- Pisarek W., Goban-Klas T., 1981, *Aktywność, preferencje i świadomość kulturalna społeczeństwa polskiego*. Kraków.
- Plechanow J., 1950, *Sztuka a życie społeczne*. Przeł. M. Kierczyńska, w: *O literaturze i sztuce*. Warszawa.
- Plisiecki J., 1974, *Miejsce i rola sztuki w życiu młodzieży*. Lublin.
- Plisiecki J., 1982, *Sztuka w świadomości młodzieży jako źródło osobistej kultury*. Lublin.
- Płachecki M., 1982, *Krytyka literacka. Obieg. Publiczność*, w: *Publiczność literacka*. Praca zbior. pod red. S. Żółkiewskiego i M. Hopfinger. Wrocław.
- Pomian K., 1996, *Kolekcjonerstwo i filozofia. Narodziny nowożytnego muzeum*, w: *Drogi kultury europejskiej*. Warszawa.
- Poprzęcka M., 1984, *Literacki styl odbioru obrazów*, w: *Mecenas. Kolekcjoner. Odbiorca. Materiały Sesji SHS*. Warszawa.
- Porębski M., 1989, *Granica współczesności*. Warszawa.
- Porębski M., 1986, *Sztuka a informacja*. Kraków.
- Pratt C. C., 1964, *The Perception of Art*, „*The Journal of Aesthetics and Art Criticism*” 1.

- Puszko-Miś H., 1980, *Bezdroża „empirycystycznej” koncepcji rozwoju sztuki*, „Studia Estetyczne” XVII.
- Puszko-Miś H., 1976, *O problemach rozwoju sztuki*, w: *Sztuka i społeczeństwo*. Praca zbior. pod red. A. Kuczyńskiej. T. 2. Warszawa.
- Pyzik T., Udalska E. [red.], 1987, *W kręgu socjologii teatru na świecie. Antologia*. Wrocław.
- Read H., 1937, *Art and society*. London.
- Read H., 1973, *O pochodzeniu formy w sztuce*. Przeł. E. Życieńska. Warszawa.
- Regamey K., 1973, *Próba analizy ewolucji w sztuce*. Kraków.
- Reitlinger G., 1972, *The Economics of Taste*. New York.
- Rheims M., 1959, *La vie étrange des objects*. Paris.
- Reykowski J., 1973, *Postawy a osobowość*, w: *Teorie postaw*. Praca zbior. pod red. S. Nowaka. Warszawa.
- Richard A., 1958, *La critique de l'art*. Paris.
- Robinson E. S., 1928, *The Behaviour of the Museum Visitors*. Washington.
- Rogers F. M., 1962, *Diffusion of Innovations*. New York.
- Rosińska Z., 1976, *Rola sztuki w kształtowaniu zachowań społecznych*, w: *Sztuka i społeczeństwo*. Praca zbior. pod red. A. Kuczyńskiej. T. 2. Warszawa.
- Rosner K., 1982, *Estetyka filozoficzna a socjologiczne i semiotyczne analizy odbioru sztuki*, „Studia Socjologiczne” 1-2.
- Rosner K., 1970, *O funkcji poznawczej dzieła literackiego*. Wrocław.
- Rottenberg A., 1987, *Ministerstwo Kultury i Sztuki – mecenat czy zarządzanie*, w: *Sztuka polska po 1945 roku. Materiały Sesji SHS*. Warszawa.
- Rudzińska K., 1978, *Między awangardą a kulturą masową. Wokół społecznej roli pisarza*. Warszawa.
- Ryszkiewicz A., 1981, *Kolekcjonerzy i miłośnicy*. Warszawa.
- Rzepa T., Ziółkowski M., Frydrychowicz S., 1983, *Relacja jednostka – społeczeństwo – systemy znaków – rzeczywistość*, „Studia Semiotyczne” XIII.
- Sachs H., 1971, *Sammler und Mäzene. Zur Entwicklung des Kunstsammelns von der Antike bis zur Gegenwart*. Leipzig.
- Salerno L., 1961, *The Modern and Contemporary Art Market*, w: *Encyclopaedia of World Art*. New York.
- Salmon P., 1958, *De la collection au musée*. Bruxelles.
- Sartre J. P., 1968, *Czym jest literatura?* Przeł. J. Lalewicz. Warszawa.
- Schadendorf W. [hrsg.], 1975, *Beiträge zur Rezeption der Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts*. München.

- Schelling F. W. J., 1983, *Filozofia sztuki*. Przeł. K. Krzemień. Warszawa.
- Schulz R., 1990, *Twórczość. Społeczne aspekty zjawiska*. Warszawa.
- Segall M. H., Campbell D. T., Herskovits M. J., 1966, *The Culture on Visual Perception*. New York.
- Shapiro T., 1976, *Painters and Politics. European Avant-Garde and Society 1900-1925*. New York.
- Sieghart O., 1968, *Kunst und Staat. Der Künstler zwischen Freiheit und Zensur*. München.
- Siemsen A., 1948, *Kunst und Politik*. Hamburg.
- Silbermann A., 1973, *Empirische Kunstsoziologie. Eine Einführung mit Kommentierten Bibliographie*. Stuttgart.
- Silbermann A., 1968, *Situation et vocation de la sociologie de l'art*, „Revue Internationale des Sciences Sociales” 4.
- Simmel G., 1980, *Filozofia mody*. Przeł. S. Magala, w: Magala S., *Simmel*. Warszawa.
- Sławiński J., 1963, *Funkcje krytyki literackiej*, w: *Z teorii i historii literatury*. Praca zbior. pod red. K. Budzyka. Wrocław.
- Sławiński J. [red.], 1971, *Problemy socjologii literatury*. Wrocław.
- Sorel G., 1913, *O sztuce, religii i filozofii*. Przeł. M. Rudnicki. Lwów.
- Souriau E., 1969, *La correspondance des arts. Eléments d'esthétique comparée*. Paris.
- Starzyński J., 1950, *O naukowo-krytycznej interpretacji dzieła sztuki*. Warszawa.
- Starzyński J., 1950, *Społeczna funkcja sztuki w świetle historii*. Warszawa.
- Stefanowska M., 1988, *Odbiorcy kultury. Deklaracje i rzeczywistość*. Warszawa.
- Steinbeck D., 1987, *O socjologii publiczności*. Przeł. K. Krzemień, w: *W kręgu socjologii teatru na świecie*. Wybór i oprac. T. Pyzik, E. Udalska. Wrocław.
- Stępień A. B., 1986, *Propedeutyka estetyki*. Lublin.
- Strelka J. P. [ed.], 1973, *Literary Criticism and Sociology*. Pennsylvania.
- Strzałecki A., 1969, *Wybrane zagadnienia psychologii twórczości*. Warszawa.
- Strzemiński W., 1974, *Teoria widzenia*. Kraków.
- Sułkowski B., 1975, *Bariery kompetencji i wiedzy w odbiorze kultury popularnej*, „Kultura i Społeczeństwo” 4.
- Sułkowski B., 1993, *Hamletyzowanie nasze. Socjologia sztuki, polityki i codzienności*. Łódź.
- Sułkowski B., 1984, *Postawy emocjonalne i skłonności interpretacyjne robotników wobec sztuki*, „Kultura i Społeczeństwo” 1.

- Sułkowski B., 1972, *Powieść i czytelnicy. Społeczne uwarunkowania zjawisk odbioru*. Warszawa.
- Sułkowski B. [red.], 1994, *Potoczne praktyki odbioru sztuki*. T. 1. Łódź.
- Sułkowski B., 1992, *Rzecz o praktycznym i interesownym stosunku do sztuki*, „Kultura i Społeczeństwo” 4.
- Sułkowski B., 1980, *Sztuka i kultura masowa w świadomości odbiorczej*, „Przekazy i Opinie” 2.
- Supičić J., 1969, *Wstęp do socjologii muzyki*. Przeł. S. Zalewski. Warszawa.
- Szczepańska A., 1969, *O idei postępu sztuki*, „Studia Estetyczne” VI.
- Szczepański J., 1978, *Indywidualność i twórczość*, „Studia Filozoficzne” 1.
- Szczurkiewicz T., 1970, *Studia socjologiczne*. Warszawa.
- Taine H., 1911, *Filozofia sztuki*. Przeł. A. Sygietyński. Lwów.
- Talejko E., 1971, *Zagadnienia psychologii twórczości technicznej*. Poznań.
- Tatarkiewicz W., 1975, *Dzieje sześciu pojęć*. Warszawa.
- Tatarkiewicz W., 1962, *Historia estetyki*. T. 1-2. Warszawa.
- Tatarkiewicz W., 1972, *Prawda w sztuce*, w: *Droga przez estetykę*. Warszawa.
- Tatarkiewicz W., 1972, *Sztuka i język: dwa wieloznaczne wyrazy*, w: *Droga przez estetykę*. Warszawa.
- Tatarkiewicz W., 1978, *Tworzenie i odkrywanie*, w: *Parerga*. Warszawa.
- Taylor C. W. [ed.], 1972, *Climate for Creativity*. New York.
- Taylor C. W., 1964, *Creativity: Progress and Potential*. New York.
- Thieme G., 1959, *Der Kunsthandel in der Niderlanden im 17. Jahrhundert*. Köln.
- Tołstoj L., 1980, *Co to jest sztuka?* Przeł. M. Leśniewska. Kraków.
- Tomkiewicz W., 1952, *Z dziejów polskiego mecenatu artystycznego*. Wrocław.
- Tyszkowa M., 1975, *Recepcja widowiska teatralnego przez dziecięcę odbiorcę a specyfika teatru dla dzieci*, w: *II Biennale Sztuki dla Dziecka*. Materiał powielony. Poznań.
- Valery P., 1971, *Estetyka słowa. Szkice*. Przeł. D. Eska. Warszawa.
- Venturi L., 1964, *History of Art Criticism*. New York.
- Vitanyi J., 1984, *Różnorodne perspektywy socjologii sztuki*. Przeł. T. Gerlach, „Kultura i Społeczeństwo” 2.
- Vogt V., 1929, *Art and Religion*. New Haven – London.
- Volko L., 1973, *Wprowadzenie do socjologii sztuki*, „Kultura i Społeczeństwo” 4.
- Wallis A., 1964, *Artyści-plastycy. Zawód i środowisko*. Warszawa.

- Wallis M., 1968, *O rozumieniu dążeń artystycznych w dziełach sztuki*, w: *Przeżycie i wartość. Pisma z estetyki i nauki o sztuce 1931-1949*. Kraków.
- Wallis M., 1975, *Późna twórczość wielkich artystów*. Warszawa.
- Wallis M., 1972, *Przemiany w sztuce i przemiany w estetyce*, „Studia Filozoficzne” 11.
- Waśkiewicz A. K., 1977, *Funkcje konkursów literackich (na przykładzie lat sześćdziesiątych)*, „Teksty” 5-6.
- Watson B. A., 1961, *Kunst, Künstler und soziale Kontrolle*. Köln – Opladen.
- Ważbiński Z., 1976, *Artyści i publiczność w szesnastowiecznej Florencji*, w: *Mysł o sztuce. Materiały Sesi SHS*. Warszawa.
- Ważbiński Z., 1980, *Muzeum i zbiory artystyczne epoki nowożytnej*. Cz. 1. Toruń.
- Weimann R., 1978, *Współczesność a przeszłość w historii literatury*. Przeł. H. Orłowski, w: *Literatura: produkcja i recepcja. Studia z metodologii historii literatury*. Warszawa.
- Weimann R., 1978, *Tradycja jako kategoria historyczno-literacka*. Przeł. W. Bielik, w: *Literatura: produkcja i recepcja. Studia z metodologii historii literatury*. Warszawa.
- Weitz M., 1956, *The Role of Theory in Aesthetics*, „Journal of Aesthetics and Art Criticism” 1.
- Wellek R., 1963, *Concepts of Criticism*. New Haven – London.
- Weltfish G., 1953, *The Origin of Art*. New York.
- Wick R., Wick-Kmoch A. [hrsg.], 1979, *Kunstsoziologie*. Köln.
- Wiesiołowski J., 1978, *Pozycja społeczna rzemiosł artystycznych w średnio-wiecznym Poznaniu*, w: „Sprawozdania PTPN. Wydział Nauk o Sztuce. 1976”.
- Wilson R. [ed.], 1964, *The Arts in Society*. New York.
- Wittlin A., 1949, *The museum, its history and its task in education*. London.
- Wojciechowski J., 1987, *Współczesne życie artystyczne (zagadnienia wybrane)*. Warszawa.
- Wojnar I., 1984, *Spółczesna obecność sztuki a wychowanie człowieka*, „Kultura i Społeczeństwo” 2.
- Wölfflin H., 1962, *Podstawowe pojęcia historii sztuki. Problem rozwoju stylu w sztuce nowożytnej*. Przeł. D. Hanulanka. Warszawa.
- Wygotski L., 1980, *Psychologia sztuki*. Przeł. M. Zagórska. Kraków.
- Young J., Dissby M., 1988, *Nowi Medyceusze*, „Forum” 8.
- Zajac M., 1990, *Sponsorowanie czy mecenat?*, „Res Publica” 10.

- Zeidler A., 1975, *Indywidualne propozycje artystyczne a rozwój sztuki*, „Sztuka” 1.
- Zeidler A., 1976, *Sztuka jako model poznania świata*, „Sztuka” 3.
- Zgółka T., 1975, *O obiektywności krytyki artystycznej*, w: *Wartość, dzieło, sens. Szkice z filozofii kultury artystycznej*. Praca zbior. pod red. J. Kmity. Warszawa.
- Ziemiński J., 1984, *Widz muzealny czy odbiorca sztuki?*, w: *Mecenas. Kolekcjoner. Odbiorca. Materiały Sesji SHS*. Warszawa.
- Ziemliński A., 1981, *Publiczność wielkomiejska. Wstęp do refleksji teoretycznej*, „Kultura i Społeczeństwo” 1-2.
- Zimand R., 1971, *Pułapki socjologii literatury*, w: *Problemy socjologii literatury*. Praca zbior. pod red. J. Sławińskiego. Wrocław.
- Ziółkowski M., 1981, *Znaczenie, interakcja, rozumienie*. Warszawa.
- Znaniński F., 1971, *Nauki o kulturze*. Przeł. J. Szacki. Warszawa.
- Zwolińska K., 1986, *Plastyka: przeżycie wartości a twórczość dzisiejsza*, w: *O wartościowaniu w badaniach literackich*. Praca zbior. pod red. S. Sawickiego i W. Panasa. Lublin.
- Żółkiewski S., 1979, *Kultura. Socjologia. Semiotyka literacka*. Warszawa.
- Żuk B., 1986, *Uzdolnienia twórcze i osobowość*. Poznań.
- Żurawicki J., 1985, *Postawy odbiorców dzieła sztuki. Z zagadnień recepcji plastyki*, „Zeszyty Naukowe WSP w Opolu. Pedagogika” 15.
- Żurawicki J., 1986, *Studenci wobec współczesnej plastyki. (Sprawozdanie z badań)*. Opole.
- Żygulski K., 1975, *Publiczność galerii malarstwa w Polsce. (Studium socjologiczne)*. Poznań – Warszawa.
- Żygulski Z. jr., 1987, *Sztuka kontra muzeum*, w: *Sztuka polska po 1945 roku. Materiały Sesji SHS*. Warszawa.

Jednym z moich celów była próba uporządkowania socjologicznej refleksji nad sztuką. Mam oczywiście świadomość, że poszukiwanie ładu – również w tej dziedzinie – jest nader zawodne, a jego znalezienie wręcz niemożliwe. Ład uspokaja poznawczo, ale też jest epistemicznie „kłamiwy”. „Sztuki trzeba wiązać z uczuciami, nie z systemami” – słusznie zauważył Stendhal. Prezentowana praca rysuje więc jedynie system pojęć, jest propozycją teoretyczno-metodologiczną, a nie analizą jakiegoś konkretnego przejawu życia artystycznego. Daleki jestem bowiem od przekonania, że taki pelen ład istnieje w rzeczywistości społecznej. W istocie, jest ona raczej mieszaniną chaosu i porządku, konfliktów i harmonii, komplikacji i uproszczeń, różnicowania i scalania.

*(z Przedmowy)*

ISBN 83-85409-31-9