

The background of the cover is an impressionistic painting. It depicts a body of water with a small, dark boat in the lower center. A bright, circular sun or moon is visible in the upper right sky area. The water is rendered with various shades of green, blue, and brown, with a prominent vertical streak of orange and yellow on the right side, suggesting a reflection of the sun or moon. The overall style is painterly and textured.

Anna Matuchniak-Mystkowska

Studia z socjologii sztuki

Od estetyki socjologicznej
do socjologii sztuki *cross-genre*

Studia z socjologii sztuki



WYDAWNICTWO
UNIWERSYTETU
ŁÓDZKIEGO

Anna Matuchniak–Mystkowska

Studia z socjologii sztuki

Od estetyki socjologicznej
do socjologii sztuki *cross-genre*

Anna Matuchniak-Mystkowska (ORCID: 0000-0001-5172-3637)
Uniwersytet Łódzki, Wydział Ekonomiczno-Socjologiczny, Katedra Socjologii Sztuki
91-214 Łódź, ul. Rewolucji 1905 r. nr 41

RECENZENCI

Przemysław Kisiel, Leszek Korporowicz

REDAKTOR INICJUJĄCA

Monika Borowczyk

REDAKCJA

Joanna Balcerak

SKŁAD I ŁAMANIE

Munda – Maciej Torz

KOREKTA TECHNICZNA

Katarzyna Woźniak

PROJEKT OKŁADKI

Anna Matuchniak-Mystkowska, Jan Mystkowski

ADAPTACJA PROJEKTU OKŁADKI

Monika Rawska

Na okładce wykorzystano obraz Claude'a Moneta *Impresja – wschód słońca*

KOREKTA ZDJĘĆ

Jan Mystkowski

© Copyright by Author, Łódź 2024

© Copyright for this edition by Uniwersytet Łódzki, Łódź 2024

Wydane przez Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego

Wydanie I. W.11483.24.0.M

Ark. wyd. 27; ark. druk. 27,875

<https://doi.org/10.18778/8331-694-9>

ISBN 978-83-8331-693-2

e-ISBN 978-83-8331-694-9

Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego

90-237 Łódź, ul. Matejki 34A

www.wydawnictwo.uni.lodz.pl

e-mail: ksiegarnia@uni.lodz.pl

tel. 42 635 55 77



Eviva l'arte!

Przyjaciołom – socjologom sztuki

SPIS TREŚCI

Wstęp	9
-------------	---

CZĘŚĆ PIERWSZA

O SZTUCE – DYWAGACJE TERMINOLOGICZNE

Rozdział I. Sztuka – różnicowanie sztuki i wielość definicji	27
Rozdział II. Estetyka i socjologia sztuki Stanisława Ossowskiego. Ilustracje <i>U podstaw estetyki</i> – studium wartości artystycznych	41
Rozdział III. Emocje w polu dóbr symbolicznych. Od Leonarda da Vinci do Jerzego Dudy-Gracza	65
Rozdział IV. Poza obiegami – społeczne funkcjonowanie groteski	87
Rozdział V. Świat sztuki – enklawa, eksklawa czy wspólnota	107
Rozdział VI. Odbiorca sztuki czy agent pola artystycznego. Elementy socjologii sztuki Pierre’a Bourdieu	129

CZĘŚĆ DRUGA

O ODBIORCACH I RECEPCJI SZTUKI

Rozdział VII. O recepcji malarstwa. Dylematy socjologa sztuki	159
Rozdział VIII. Recepcja metafory plastycznej. Studium z socjologii interpretacji.	181
Rozdział IX. Tematy i wątki artystyczne. Studia z pogranicza historii i socjologii sztuki.	203
Rozdział X. Obrazy czasu teraźniejszego	219
Rozdział XI. „Polaków portret własny” – ujęcie artystyczne, potoczne, socjologiczne	245

CZĘŚĆ TRZECIA

O ARTYSTACH I INSTYTUCJACH KULTURY

Rozdział XII. Pole kultury w Polsce. Szkic socjologiczny	265
Rozdział XIII. Muzeum Sztuki w Łodzi – próba socjologicznej analizy instytucji kultury i publiczności	287

Rozdział XIV. Artysta – gracz czy pionek? O sytuacji łódzkich artystów plastyków – studium lokalnego pola kulturalnego.....	311
Rozdział XV. Miejsca, ludzie, zdarzenia – wielka historia i społeczność lokalna	331

CZĘŚĆ CZWARTA

O SOCJOLOGII SZTUKI – REFLEKSJE TEORETYCZNE

Rozdział XVI. O mediacyjnym i autonomicznym charakterze socjologii sztuki.....	351
Rozdział XVII. Pogranicza sportu i sztuki – analizy sztuki jenieckiej. Studium z socjologii sztuki <i>cross-genre</i>	373
Posłowie. O socjologii sztuki – początki dyscypliny i współczesne kontynuacje (<i>Ewelina Wejbert-Wąsiewicz</i>)	401
Bibliografia	415
Abstract	435
Résumé	437
Wykaz źródeł ilustracji	439
Spis ilustracji	441
Nota o autorce	445

WSTĘP

Książka *Studia z socjologii sztuki. Od estetyki socjologicznej do socjologii sztuki „cross-genre”* jest obszerną prezentacją tytułowej problematyki, więc wymaga jedynie krótkiego wstępu. Jest zbiorem odrębnych tekstów, odwołujących się do głównych ujęć dyscypliny i ważnych autorów, a ponieważ każdy zawiera część teoretyczną i/lub empiryczną, więc przypominanie tych ramowych koncepcji nie jest potrzebne.

Wszystkie artykuły, opublikowane w latach 1990–2023, zostały uzupełnione o nowsze dane empiryczne, przeredagowane i opatrzone ilustracjami, których uprzednio nie można było zamieścić w czasopismach lub pracach zbiorowych. Trudno jest zajmować się socjologią malarstwa i prezentować analizy bez ilustracji. Znając reguły różnych obiegu kultury, pragnęłam zebrać rozproszone teksty w pewną całość, zwłaszcza, że wydania sprzed lat nie są dostępne. Próbie ograniczenia objętości książki poprzez selekcję artykułów sprzeciwiała się chęć zachowania wszystkich poświęconych wielkim uczonym, z którymi miałam szczęście współpracować oraz tym, z których dorobku korzystałam i mogłam zadedykować im swoje opracowania. Z wdzięcznością przyjmowałam ich książki i dedykacje dla mnie. Zamieszczam je poniżej, ku pamięci tych sławnych Autorów, ponieważ dedykacje, podobnie jak obrazy, mają tylko jedną oryginalną wersję, niedostępną innym czytelnikom. Teksty dotyczące sztuki i recepcji sztuki były i są poświęcone Prof. Antoninie Kłoskowskiej, Prof. Zbigniewowi Bokszańskiemu, Prof. Sławowi Krzemieniowi-Ojakowi, Prof. Stanisławowi Ossowskiemu, Prof. Janowi Szczepańskiemu, Prof. Pierre’owi Bourdieu. Pragnę uzupełnić tę listę dedykując tekst o polu kultury w Polsce Prof. Bogusławowi Sułkowskiemu, który prowadził badania empiryczne instytucji kultury w Polsce, a „czterdzieści lat później” rozwinął i uaktualnił koncepcję układów kultury opracowaną przez Antoninę Kłoskowską. Profesorowi Marianowi Golce, autorowi współczesnych dzieł o socjologii kultury, socjologii sztuki, socjologii artysty, dedykuję rozważania o mediacyjnym i autonomicznym charakterze socjologii sztuki. Natomiast rozdział o łódzkich artystach dedykuję ważnym artystom, naukowcom i interlokutorom: Prof. Marianowi Kępińskiemu i Prof. Grzegorzowi Sztabińskiemu, w dowód uznania dla ich wiedzy i twórczości artystycznej. O malarstwie Jerzego Dudy-Gracza traktuje książka *Publiczność wobec metafory plastycznej. O recepcji groteski Jerzego Dudy-Gracza*, poświęcona Prof. Antoninie Kłoskowskiej; przypominam tu jej fragmenty, ilustrujące ważne kwestie w historii, teorii i socjologii sztuki, jak funkcjonowanie

groteski i malarstwa metaforycznego. Pierwszy rozdział o definicjach sztuki dedykuję Prof. Tadeuszowi Pawłowskiemu, którego wykłady, a potem publikacje, z logiki, estetyki, historii sztuki, były dla mnie cenne od pierwszego roku studiów. A ostatni – o sztuce jenieckiej oraz przedostatni poświęcony „miejscom, ludziom i zdarzeniom z wielkiej historii” – „Tym którzy polegli, tym którzy przetrwali i tym, którzy im przetrwać pomogli, a także tym, którzy o Nich pamiętają”.

Początkowy zamiar opublikowania tekstów chronologicznie, zgodnie z moją drogą naukową („era” badania recepcji, malarstwa, „era” Jerzego Dudy-Gracza, „era” Pierre’a Bourdieu, „era” oflagów i socjologii historycznej), został zmieniony na bardziej uporządkowany. Książka składa się z 17 rozdziałów ułożonych w cztery części, zatytułowane: „O sztuce – dywagacje terminologiczne”, „O odbiorcach i recepcji sztuki”, „O artystach i instytucjach kultury”, „O socjologii sztuki – refleksje teoretyczne”; pierwsza i czwarta mają charakter teoretyczny, druga i trzecia – empiryczny. Trzy pierwsze są poświęcone sztuce – przedmiotowi analiz socjologii sztuki, zaś ostatnia – rozważaniom o dyscyplinie. Część czwarta, najkrótsza, składająca się tylko z dwóch rozdziałów, stanowi zakończenie odpowiadające na sformułowany w tytule problem teoretyczno-metodologicznych orientacji socjologii sztuki. Książkę zamyka posłowie napisane przez Ewelinę Wejbert-Wąsiewicz *O socjologii sztuki – początki dyscypliny i współczesne kontynuacje*, pozwalające na syntetyczne i świeże ujęcie. Ewelina Wejbert-Wąsiewicz jest też autorką kolażu zamieszczonego na początku książki; to odpowiednia forma plastyczna dla tekstu-składanki. Możliwe są różne inne uporządkowania rozdziałów, z których każdy stanowi odrębną całość, w rozmaity sposób podejmującą wątki relacji sztuki i społeczeństwa, choć przy użyciu tych samych autorów, lektur i argumentów, a nawet sformułowań, które wytropi uważny czytelnik, a zwłaszcza wnikliwy recenzent. Socjolog badający recepcję sztuki jest uwrażliwiony na społeczne zróżnicowanie odbioru. To czytelnicy będą dokonywać wyborów co do kolejności, celu i sposobów lektury, traktując tę książkę jak „dzieło otwarte”, do czego zachęca Umberto Eco odnosząc się do specyfiki sztuki, a może i relacji o sztuce. Podobna jest refleksja Bruno Péquignota zawarta w dedykacji dla mnie w jego książce z socjologii estetycznej – „to stara książka odnosząca się do zawsze nowego tematu”; ta uwaga pasuje niewątpliwie i do mojego opracowania.

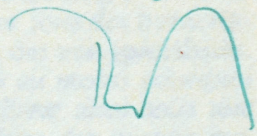
W tej konwencji proponuję też „grę w klasy” polegającą na połączeniu nazwisk Autorów i tekstów dedykacji, napisanych przez „sławnych i bliskich” mi uczonych we wskazanych książkach, stanowiących kanon nauk o kulturze oraz aspirujące do tej rangi współczesne kontynuacje. Po raz pierwszy użyłam takiej zbitki pojęciowej w tytule książki zawierającej biografie polskich oficerów, jeńców wojennych oflagów – obozów Wehrmachtu w czasie II wojny światowej: *Woldenberczycy – bliscy i znani Żołnierze Września 1939 i Powstania Warszawskiego* (2022). Teksty o swoich bliskich – ojcach i dziadkach oraz innych ofice-

rach, mniej i bardziej znanych, napisali członkowie Stowarzyszenia Woldenberczyków, kultywując pamięć o ofiarach wojny.

Lista nazwisk i tytułów jest długa, przypominam: Aleksandra Kamińskiego *Kamienie na szaniec*, Antoniny Kłoskowskiej *Kultura narodowe u korzeni*, Bogusława Sułkowskiego *Zabawa. Studium socjologiczne oraz Hamletyzowanie nasze. Socjologia sztuki, polityki, codzienności*, Sława Krzemienia-Ojaka *Kultura i przyszłość*, Mariana Golki *Socjologia sztuki*, Seweryny Wysłouch *Miejsca wspólne*, Zofii Rosińskiej *Psychoanalityczne myślenie o sztuce*, Pierre'a Bourdieu *Questions de sociologie*, Bruno Péquignot *Pour une sociologie esthétique*, Howarda Beckera *Propos sur l'art*, Norberta Bandiera *Sociologie du surréalisme*, Alaina Touraine'a *Po kryzysie*, Leona Dyczewskiego *Kultura w całościowym planie rozwoju*, Przemysława Kisiela *Uczestnictwo w kulturze artystycznej jako forma działania społecznego. Refleksja nad stylami uczestnictwa mieszkańców Krakowa w kontekście badań empirycznych*, Wojciecha Pawlika *Emocje a kultura i życie społeczne*, Leszka Korporowicza *Socjologia kulturowa. Kontynuacje i poszukiwania*, Rafała Wiśniewskiego *Oswajając zmienność. Kultura lokalna z perspektywy domów kultury*, Elżbiety Nieroby *Między dobrem wspólnym a elitarnością. Współczesny model muzeum*, Danuty Kisielewicz *Oficerowie polscy w niewoli niemieckiej w czasie II wojny światowej*, Violetty Rezler-Wasielewskiej *Działalność naukowo-oświatowa polskich jeńców wojennych w niemieckich i radzieckich obozach podczas II wojny światowej*, Marco Patricellego *Ochotnik. O rotmistrzu Witoldzie Pileckim* (wpis autora z wyrazami przyjaźni dla mnie oraz uznania dla narodu polskiego oraz Andrzeja Pileckiego – syna rotmistrza i Krzysztofa Kosiora – wnuka), ks. Konrada Małysa, który opracował *Dziennik Jeńca Oflagu II C Woldenberg* Innocentego Libury (swojego dziadka), Andrzeja Piotrowskiego i Marka Ziółkowskiego *Zróżnicowanie językowe a struktura społeczna*, Kazimierza Kowalewicz *Studenci jako odbiorcy kultury*, Tomasza Ferenca *Zapiski pamięci. Historie Zofii Rydet*, Emilii Zimnicy-Kuzioły *Aktorzy polskich publicznych teatrów dramatycznych. Studium socjologiczne*, Eweliny Wejbert-Wąsiewicz *Bez retuszu czy po „liftingu”*. *Obrazy starości i aborcji w filmie*, Mariana Kępińskiego *Malarstwo*, Jerzy Duda-Gracz. *Obrazy prowincjonalno-gminne 1986–1996*.

Te dedykacje i książki ilustrują historię Katedry Socjologii Sztuki UŁ, a także społeczne świąty socjologów sztuki, łącząc socjologię sztuki i socjologię emocji, nauki o wartościach estetycznych i etycznych, uwzględniające kryteria semiotyczne i aksjologiczne, specyficzne dla kultury symbolicznej, zgodnie z wykładami i dziełami Antoniny Kłoskowskiej.

Ani-
 z pamiatā bēdus launus zināšu
 i z zīnētāmi wēlu jē wēnph
 knerich
 dedykce
 Antanina Kūnchuk
 10-01-97.

Pan Anne Matuchniak
 a L'unifuge de tū grande
 PIERRE BOURDIEU *sympathie,*

 QUESTIONS
 DE SOCIOLOGIE

pour Anna Motuchnick
avec mon amour
Mme T. G. G.

A. Anna Motuchnick.

Un livre un peu ancien sur
un sujet toujours neuf.

en fait de sociologie.

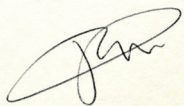
Pour une sociologie esthétique

Shure

SOCIOLOGIE DU SURREALISME

Norbert Bandier

À Anna Matvechniak.
en hommage
à la Sociologie -
pour sa renaissance
comme
Amicale met



La Dispute

À ART —
H. S. B.

PROPOS SUR L'ART

KULTURA I PRZYSZŁOŚĆ

PRACE OFIAROWANE
PROF. SŁAWOWI KRZEMIENIOWI-OJAKOWI
Z OKAZJI 75 LECIA URODZIN

Milej Aleksej M-K.,
z serdecznym pozdrowieniem
ze okazji o jubileum
ze wdzięki i kłótnie
ze wyjątkiem artysty oraz elity
wreszcie przyrodzie i społeczeństwu —

Har K. O.

Białystok, 1 grudnia 2006

Pani Profesor
 Annie McEachrich-Kronenberg
 z Soutcampu. Powołaniem
 3 czerwca 2013 r. — Maria Górska

SOCJOLOGIA KULTUROWA

Szcowny Pani Profesor
 Annie McEachrich-Kronenberg,
 siostra studiów i myślenia
 socjologicznego z całego świata
 o kulturze i społeczeństwie
 ostatecznie wyraża poszukiwania
 Jan Kopyński
 Kołobrzeg 9.03.2014

Oswajając zmienność

Kultura lokalna
z perspektywy
domów kultury

Wielce
Szczęśliwa i
profesor o zrytualizację
proste
przejsie.
- R. Wisniewski
14.09.22, 17-00

Prof. Anna Natuchni-Krasucka
z okazji wspólnego
urodzin
w wyśmienitym
akademickim, jakim
jest habilitacja
Leon Dykowski
Kraków, 02.07.2013

Szanowne Pani Profesor,
 z wyrazami wdzięczności za pomoc
 w odkrywaniu niuansów teorii
 Pierre'a Bourdieu oraz za niezwykle
 pouczające dyskusje konferencyjne
 Kraków 15.12.2012 Przemysław Kisiel

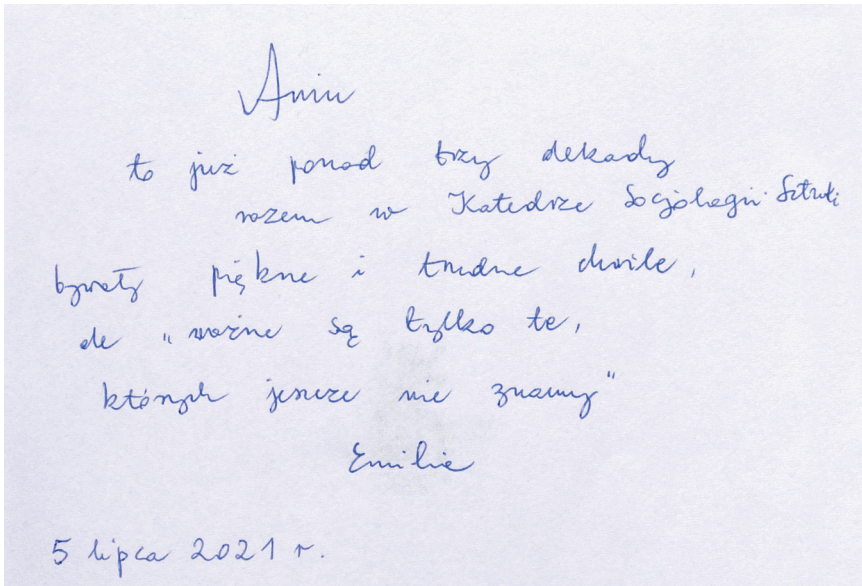
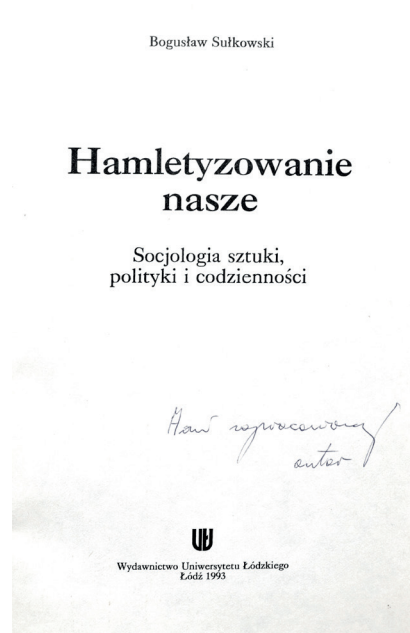
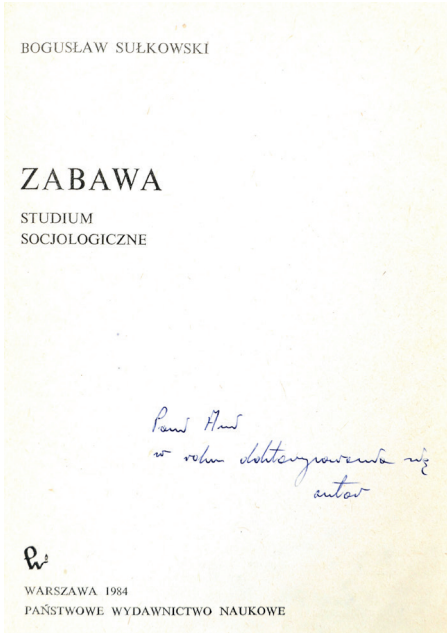
Pani Annie Krawuskiej
 ze wzruszeniem, że te
 książkowe funkcjonuje po
 tylu latach . . .
 Łódź, 29.08.2012 Jerzy Wyszczepan

Drogi Ani,
 w serdecznej wdzięczności i znowoczeniu
 "pole sztuki", z podziękowaniem za tę
 świetny artykuł o tradycji i obuwaniu
 w sztuce, czym myślenie socjologiczne
 luki w polskich badaniach na temat
 emocji w kulturze i życiu społecznym.

z wyrazami przyjaźni,
 Warszawa, 4. IX 2012 Wojciech Pawlik

Ani
 z podziękowaniem
 za Berchtoldów i z wdzięcz-
 ścią za wspieranie we wszystkim
 mi serdecznie
 Andrzej Potkowski
 i Marek Jankowski
 22. 11. 76

Ani
 Maie
 Wspomnień
 Konrad,
 Włodzisław
 14. 11. 76



Drogi Profesor Ani!
 z wyrazami miłości
 wdzięczności za lekturę
 oraz nabożnie wypraszkę
 podziękowań tej pracy
 Ewelina
 Łódź, 06.11.2021

Ani,
 z wielką wdzięcznością
 za wspólne akademickie
 drogi
 Tomasz
 17.06.2021

**PSYCHOANALITYCZNE
 MYŚLENIE O SZTUCE**
 z przyjemnością
 Goszula

Z nadzieją
 na idealną lekturę,
 Elżbieta
 7 marca 2016

Dani
 Dr Annie Matulewicz
 - Kramolę
 z podziękowaniem
 za pomoc
 Fryderyk G.

Marian Kępiński
 24.11.1997
 Łódź

KAMIENIE NA SZANIEC

WYDANIE PIĄTE

Ani Matuchniakównie
przyjacieli bohaterów tej
ksiżki

Autor
Łódź, 16.VI.1966

Dziennik jeńca
Oflagu IIC Woldenberg

+

Sr. Pani

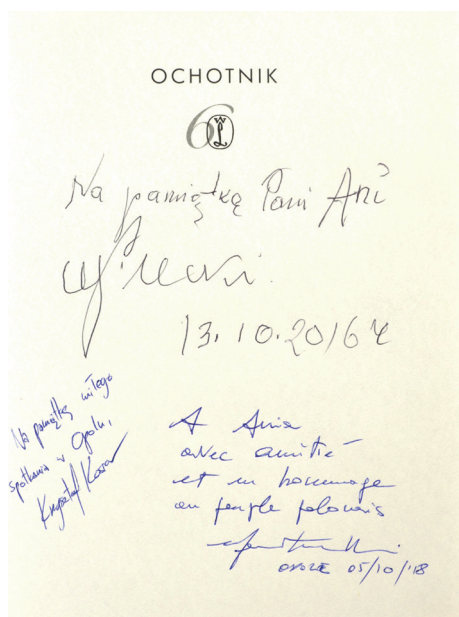
Annie Matuchniak-

Tharckiej

przy okazji upamiętnienia
rocznic jeńców wojennych
w Łambinowicach 16 XI 2023 r.

- z modlitwą i bogactwem
miłości

Jerzy Modrzyński



Droga Aniu
 Przyjmij proszę historycznie
 już dawno, bo z ubiegłego
 wieku, wyciągnięte z prawniczej
 półki na wiszki. Może czasem
 Ci się przyda w dalszych
 badaniach z jenieckiej tema-
 tyki.
 Serdecznie ciele i Janka
 pozdrawiam
 Danika
 27 II 2021.

Szanownej Pani Profesor
 ANNIE HADKINIAK-KRZYSKIEJ
 z wyrazami szacunku
 Rula-Wasiłowska
 Opole, 6.06.13 r.

W 1–30. Dedykacje

Książka jest przeznaczona dla socjologów, zwłaszcza socjologów sztuki, a także wszystkich interesujących się sztuką, kulturą, społeczeństwem: etnologów, psychologów, kulturoznawców, politologów, muzealników.

Pragnę podziękować instytucjom i osobom, które wsparły to przedsięwzięcie: macierzystej uczelni, ważnym muzeom, Przyjaciółom, Rodzinie. Istotna była akceptacja projektu i wsparcie finansowe ze strony Uniwersytetu Łódzkiego – Rektora UŁ ds. Nauki Prof. Łukasza Korporowicza, Dzieka-

na Wydziału Ekonomiczno-Socjologicznego Prof. Rafała Matery – obecnego Rektora, Dziekan ds. Nauki Prof. Ewy Kusideł. Książkę dedykuję zwłaszcza Koleżankom i Kolegom z Katedry Socjologii Sztuki: założycielowi katedry Prof. Bogusławowi Sułkowskiemu, jej kierownikowi Prof. Tomaszowi Ferencowi, Prof. Emilii Zimnicy-Kuziole, Prof. Ewelinie Wejbert-Wąsiewicz, z wyrazami wdzięczności za lata wspólnej pracy i przyjaźni. Dołączam do tego grona młodszych pracowników: Prof. Piotra Chomczyńskiego, dr Dagnę Kidoń, dr Kamilę Białą, dr Izabelę Franckiewicz-Olczyk, dr Xawerego Stańczyka i dr Łucję Lange, powtarzając życzenia „wielu własnych książek”, jakie przed laty otrzymałam od Prof. Antoniny Kłoskowskiej.

Dziękuję Recenzentom: Prof. Leszkowi Korporowiczowi i Prof. Przemysławowi Kisielowi za kompetentne analizy, sugestie, ciepłe wsparcie oraz podzielanie pasji zajmowania się sztuką. Panu Dariuszowi Łabędzkiemu – artyście plastykowi, jestem wdzięczna za możliwość opublikowania karykatury Einsteina w tym opracowaniu. Składałam też podziękowania Mgr Joannie Balcerak za redakcję – wnikliwe analizy i korekty długiego tekstu, pamiętając o Jej pomocy przy wydaniu książek, które wcześniej napisałam. Za adiustację tłumaczeń streszczenia książki na język angielski oraz francuski, dziękuję mojej Siostrze Mgr Joannie Matuchniak-Davis oraz przyjaciółce Dr Josette Debroux.

Za zainteresowanie, pomoc i wyrozumiałość dziękuję moim Najbliższym: Mężowi Janowi, Synowi Konradowi, Synowej Ani, Wnuczętom Krzysio-wi i Helence, Synowi Tadeuszowi i Synowej Ani, pamiętając o konflikcie ról społecznych rodzinnych i zawodowych. Trawestując tezę Pierre’a Bourdieu, że „sztuka i socjologia nie tworzą dobranej pary”, zauważam, że także „rodzina i socjologia nie tworzą dobranej pary”.

CZĘŚĆ PIERWSZA

O SZTUCE
– DYWAGACJE TERMINOLOGICZNE

ROZDZIAŁ I

SZTUKA – ZRÓŻNICOWANIE SZTUKI I WIELOŚĆ DEFINICJI*

1. Teoretyczne i metodologiczne założenia analizy

Sztuka jest pojęciem używanym w języku naukowym i potocznym, a dzieła sztuki – jego denotaty – funkcjonują w życiu społecznym i indywidualnym każdego człowieka. To przykład powszechnika kulturowego istniejącego we wszystkich kulturach, miejscach i czasach, a wobec tego bardzo zróżnicowanego. Określanie sztuki związane jest zatem ze zjawiskiem sztuki, a także dyscypliną naukową, która te definicje formułuje, stosując swoją terminologię i metodologię. Sztuka jest przedmiotem analiz wielu nauk.

Amerykańska autorka Vera Zolberg rozróżniła „wewnętrzne” oraz „zewnętrzne” nauki o sztuce. Dla tych pierwszych, jak historia sztuki oraz estetyka / teoria sztuki, sztuka stanowi właściwy przedmiot badań. Warto zauważyć, że temat wywodu, pojęcie sztuki, to problem estetyki – dyscypliny filozoficznej, natomiast charakterystyka sztuki to domena historii sztuki. Niemniej jednak te dwa specyficzne podejścia są komplementarne, bo nie sposób skonstruować i zdefiniować pojęcia bez odniesienia do rzeczywistości, ujęcie syntaktyczne wiąże się z semantycznym, konotacja z denotacją, sens pojęcia z jego zakresem. Nowe trendy artystyczne wpływały na zmianę koncepcji sztuki. Historia sztuki i historia estetyki dostarczają tu wielu przykładów. „Zewnętrzne” nauki o sztuce, jak kulturoznawstwo, religioznawstwo, psychologia i psychoanaliza, pedagogika, politologia, socjologia, zajmują się wieloma kwestiami, a sztukę analizują pod jakimś względem, nie tyle całościowo co „wycinkowo”, z określonej perspektywy. Socjologia sztuki badająca społeczne funkcjonowanie sztuki (artystów, odbiorców, instytucje kultury, rynek sztuki, pole kultury, reguły sztuki, społeczne światy sztuki) lepiej niż inne dyscypliny „łączy perspektywy” i „buduje mosty” między różnymi naukami o sztuce, więc wykorzystanie socjologicznego ujęcia sztuki jest zasadne [Zolberg, 1990]. Logika, związana z filozofią i matematyką, dostarcza narzędzi do konstruowania definicji pojęć. Przegląd typów definicji jest więc wymogiem wstępnym, pozwalającym na analizę ich aplikacji wobec sztuki.

* Pierwsza wersja tekstu została opublikowana w kwartalniku „Kultura Współczesna” 2023, vol. 5(125) – Wydanie specjalne, s. 108–121. Tekst dedykuję Prof. Tadeuszowi Pawłowskiemu.

2. Rodzaje definicji

W prezentowanych analizach wykorzystuję trzy ujęcia definicji: po pierwsze te wskazywane przez logikę i omawiane w encyklopedii logiki, po drugie te socjologiczne, odnoszące się do kultury (sztuka jest kategorią kultury symbolicznej), po trzecie te estetyczne, odnoszące się do sztuki, a raczej konkretnych przejawów sztuki (jak kicz). Pierwsze są wszechstronne, uniwersalne, drugie – z założenia za szerokie, trzecie – z założenia za wąskie; niemniej jednak wszystkie są obecne w refleksji naukowej i użyteczne. Istotne są też kryteria określania i waloryzowania sztuki, typy znaczeń, zabiegi poznawcze, stosowane w różnych definicjach i dyscyplinach. Rozważania zmierzają do wskazania, jak ujmowano pojęcie sztuki.

Logiczną koncepcją i rodzajami definicji zajmowali się wybitni uczeni, jak Kazimierz Ajdukiewicz, Tadeusz Kotarbiński, Janina Kotarbińska, a ich poglądy prezentuje Witold Marciszewski, autor kilku haseł zamieszczonych w *Małej encyklopedii logiki* [1970]. Poniżej cytuję definicję definicji:

Termin ten, użyty bez przydawki, odnoszony bywa z reguły do definicji normalnej, w którejś z jej postaci (analitycznej lub syntetycznej, słownikowej lub semantycznej, itd.). Ponadto, można uważać za zakres nazwy 'definicja' sumę zakresów tych wszystkich nazw, które utworzone są ze słowa 'definicja' oraz następującego po nim przymiotnika ('aksjomatyczna', 'redukcyjna' itp.). Dla tak utworzonej klasy trudno jednak znaleźć cechę wspólną wszystkim jej elementom, poza tą jedną, że każdy przyczynia się w jakiś sposób do wyjaśnienia sensu pewnego wyrażenia. Tak ogólnikowa charakterystyka nie odróżnia definicji od innych zwrotów językowych, toteż jako jedyny sposób określenia owej nadrzędnej klasy definicji pozostaje wyliczenie jej podzbiorów, uprzednio już zdefiniowanych w sposób nie odwołujący się do jakiegoś nadrzędnego pojęcia definicji. Uzasadnia to omawianie każdego z rodzajów definicji osobno, zamiast traktowania ich jako członów powstających z podziału zbioru definicji [tamże, s. 33].

W tym opracowaniu wymienione są w porządku alfabetycznym następujące rodzaje definicji: aksjomatyczna (kontekstowa, przez postulaty, niewyraźna, w uwikłaniu), analityczna (sprawozdawcza), arbitralna, częściowa (redukcyjna, warunkowa), indukcyjna (rekurencyjna), klasyczna, metajęzykowa, nominalna, normalna, operacyjna, ostensywna (deiktyczna), projektująca (syntetyczna), przez abstrakcję, realna (rzeczowa), regulująca, semantyczna, słownikowa, twórcza, wewnątrzjęzykowa, wyraźna. Objętość rozdziału nie pozwala na omówienie tych wszystkich definicji ani użycie ich jako epitetów określających badane definicje pojęcia „sztuka”; wypada więc poprzestać na selektywnym wykorzystaniu.

Przedmiotem analiz w procedurach definicyjnych bywa zjawisko sztuki (definicje realne), ale przede wszystkim pojęcie sztuki (definicje nominalne), które dla odróżnienia powinno być zapisywane w cudzysłowie (to supozycja

materialna). Użycie definiendum „sztuka” z wyjaśnieniem w definiensie w supozycji zwykłej (bez cudzysłowu) jest określane mianem definicji semantycznej. Natomiast użycie cudzysłowu zarówno w definiendum, jak i w definiensie charakteryzuje definicję słownikową. Dodajmy, że to przykłady definicji nominalnych, a w narracjach o sztuce te zasady nie są respektowane rygorystycznie. Definicje nominalne nie podają informacji o desygnatach wyrażenia definiowanego, nie zakładają nawet ich istnienia. W definiensie podają natomiast słowne równoznaczniki definiendum; dobrym przykładem są słownikowe tłumaczenia terminów z jednego języka na inny. Z kolei definicje realne (rzeczowe) przyjmują założenie egzystencjalne o istnieniu przedmiotu spełniającego definiens, precyzyjnie go charakteryzują, zwracając uwagę na cechy istotne [tamże, s. 43].

Definicja analityczna (sprawozdawcza) jest definicją pełną, całościową, trudną do zastosowania do zmieniających się zjawisk społecznych czy artystycznych, zwłaszcza w przypadku definicji normalnej, to jest równościowej. Warto zwrócić uwagę, że definicja sprawozdawcza uwzględnia konotację i/lub denotację pojęcia.

D jest definicją analityczną wyrażenia W w języku J wtedy i tylko, gdy D jest definicją normalną, odpowiadającą bądź na pytanie a) jakie jest znaczenie W w zastanym w J sposobie mówienia, bądź b) jaki jest zakres W w zastanym w J sposobie mówienia [tamże, s. 34].

D jest definicją normalną wyrażenia W (na gruncie języka J), wtedy i tylko, gdy ma postać równości lub równoważności, która pozwala przełożyć każdy zwrot językowy zawierający wyrażenie W na zwrot nie zawierający tego wyrażenia (innymi słowy: pozwala wyeliminować W z dowolnego kontekstu) [tamże, s. 39].

Definicja syntetyczna (projektująca), proponując określony sposób rozumienia terminu jest arbitralna i perswazyjna, ułatwia manipulację poprzez zmianę jego sensu i zakresu, zwłaszcza poprzez użycie dodatkowych określeń, zmieniających definiendum (przypadek definicji niewyraźnej). Jest wykorzystywana w dyskursie politycznym i propagandowym, ale także artystycznym, czego przykładem są zbitki pojęciowe „prawdziwa demokracja”, „prawdziwa wolność”, „nowa lewica”, „wielka sztuka przez duże S”, „sztuka postępuowa”.

Definicja regulująca sytuuje się pomiędzy sprawozdawczą a projektującą, ponieważ nadaje terminowi / zjawisku wskazanemu w definiendum nowe znaczenie, ale bliskie dotychczasowemu, więc zmierzając do dookreślenia terminu nieostrego ma mniejszy stopień arbitralności. Wykorzystuje się ją w nauce. Znany jest przykład doprecyzowania terminu „pełnoletni” – „ten, który ukończył 21 lat”, stosowany w prawie. W podobny sposób znaczenia terminów funkcjonujących w języku potocznym, takich jak: rodzina, rola społeczna, kultura, sztuka, są „regulowane” w socjologii (dodajmy, że wielokrotnie i w rozmaity sposób), co bywa określane mianem „socjomowy”.

W definicji aksjomatycznej kolejne zdania w definiensie ograniczają możliwe interpretacje terminów definiendum, stąd inne określenia: „definicja przez postulaty”, „w uwikłaniu”, „kontekstowa”. „W językach naturalnych rolę analogiczną do definicji aksjomatycznej spełniają konteksty zawierające nieznamy nam wyraz, gdy w drodze porównywania tych kontekstów można się domyślać znaczenia danego wyrazu” [tamże, s. 3]. Definicja kontekstowa to „definicja normalna, w której wyraz mający być definiowany nie stanowi całego definiendum, lecz tylko jego część umieszczoną w typowym dla tego wyrazu kontekście” [tamże, s. 37]. Dodajmy, że pojęcie „sztuka” często jest opatrzone przydawką (sztuka polska, sztuka muzealna, dobra sztuka), co sprawia, że konstruowane są definicje „w uwikłaniu”, dotyczące pewnych zbiorów desygnatów, stanowiących podzbiory „całej sztuki”, a pełna definicja sprawozdawcza pojęcia „sztuka” jest budowana w sposób addytywny. Zwróćmy uwagę, że dookreślanie podlega zarówno definiendum, jak i definiens (denotacja i konotacja).

Definicja częściowa w definiensie uwzględnia jedynie niektóre warunki konieczne lub tylko niektóre warunki dostateczne stosowalności terminu po danego w definiendum.

Warunek konieczny formułuje się zwykle w ten sposób, że podaje się warunek wystarczający dla negacji danego terminu. [...] Jedną z postaci definicji częściowej jest definicja redukcyjna, służąca do definiowania terminów teoretycznych przy pomocy pojęć elementarnych. Ze względu na probabilistyczny charakter związku między poprzednikiem a następnikiem (gdy spełniony jest poprzednik, to ‘przeważnie’ spełniony jest i następnik) wyróżnia się częściowe definicje probabilistyczne [tamże, s. 36].

Termin zdefiniowany częściowo jest zawsze nieostry. Definicje częściowe nadają się do określania pojęć nauk humanistycznych, w tym pojęcia sztuki, ponieważ definicje pełne, sprawozdawcze nie są możliwe do zastosowania w przypadku zjawisk zróżnicowanych, zmiennych, dynamicznych. Tadeusz Pawłowski omawia definicje częściowe, ich rodzaje oraz podaje przykłady zastosowania wobec sfery sztuki („secesja”, „Kabaret Starszych Panów”) [Pawłowski, 1977, rozdz. I].

Definicja ostensywna, czyli deiktyczna (z łac. *ostendo* – pokazuję) zawiera w definiensie nie tylko formułę słowną, ale także wskazanie desygnatu, przedmiotu – wzorcowego egzemplarza reprezentującego zakres nazwy. Taką metodą poglądową uczy się języka ojczystego czy obcego (a także innego przedmiotu), demonstrując obiekt lub jego ilustrację z komentarzem słownym wskazującym cechy ważne poznawczo lub praktycznie: „to jest kot”, „to jest collage kubistyczny”, „to jest – pod względem koloru – amarantowe”. Czasem komentarz zawiera też kryterium, jak gatunek, rodzaj sztuki, kolor. Definicje ostensywne są „realne, rzeczowe”, bo zawsze wskazują desygnat w definiensie.

Ponieważ z reguły nie sposób jest wyczerpywać, drogą ukazywania wzorców, wszystkich warunków wystarczających i wszystkich koniecznych, definicje ostensywne podpadają pod schemat definicji częściowych. Można je też interpretować jako układy postulatów znaczeniowych. Terminy ostensywne, jako zdefiniowane częściowo, są zawsze nieostre, czyli otwarte [Marciszewski, 1970, s. 41].

Antonina Kłoskowska, znakomita socjolog, konstruując szeroką, antropologiczną definicję kultury, wykorzystwała sześć typów definicji kultury: wyliczających, historycznych, normatywnych, psychologicznych, strukturalnych, genetycznych, opracowanych przez Alfreda Louisa Kroebera i Clyde'a Kluckhohna na podstawie analiz ponad stu istniejących wówczas definicji kultury. Przykładem definicji wyliczających (enumeratywnych, egzemplifikacyjnych) jest definicja Edwarda Tylora, wskazująca elementy składowe kultury, a także jej źródła:

Kultura lub cywilizacja jest to złożona całość obejmująca wiedzę, wierzenia, sztukę, prawo, moralność, obyczaje oraz wszelkie inne zdolności i nawyki nabyte przez człowieka jako członka społeczeństwa [Kłoskowska, 1991, s. 19].

Warto zauważyć, że jest to przykład definicji deiktycznej (ostensywnej), wskazującej desygnaty (tu dziedziny i kategorie kultury). Definicje historyczne, traktujące o dziedzictwie, transmisji kultury w czasie i przestrzeni, formułował Stefan Czarnowski czy Norbert Elias. Wątek historyczny zawsze jest obecny w analizach sztuki, zwłaszcza w historii sztuki, a także socjologii socjogenetycznej, wiążącej charakterystykę dzieł sztuki z czasem i miejscem ich powstania. Definicją normatywną, ujmującą wzory, wartości, modele, posługiwał się Stanisław Ossowski, uznając dzieła sztuki za korelaty kultury, a postawy i dyspozycje do określonych reakcji na nie – za elementy kultury; to przykład definicji regulującej. Transmisja kultury (*respective* sztuki) wymaga przekazania i przejęcia obu bytów. W analizach sztuki, tych teoretycznych i tych empirycznych, zderza się ujęcie obiektywistyczne i subiektywistyczne, skupione odpowiednio na przedmiocie artystycznym – bodźcu oraz odbiorcy – podmiocie semiotycznej interakcji. Podejście socjologiczne, z założenia relatywizujące, rozwiązuje ten dylemat. Definicje psychologiczne są tworzone w ramach psychologii (kwestie postaw, osobowości, identyfikacji), choć definicje strukturalne łączące kulturę i osobowość, zwracające uwagę na wielość kultur i różnicowanie wzorów kultury, pojawiły się w antropologii kultury (szkoła Franza Boasa). Dla tych dyscyplin znaczące jest też podejście genetyczne, przeciwstawiające kulturę naturze, zajmujące się powstaniem ludzkiej kultury i jej funkcjonowaniem. Znane są tu dokonania Zygmunta Freuda, psychoanalityka przekonującego, że „kultura jest źródłem cierpień” oraz antropologa Bronisława Malinowskiego, dowodzącego, że kultura zapewnia lepsze zaspokajanie potrzeb. Antonina Kłoskowska uznaje sztukę za

jedną z kategorii kultury symbolicznej (kultury znaków i wartości), obok języka, wiedzy, nauki, religii, zabawy, przypominając, że już w dawnych „wąskich” i wartościujących ujęciach kultury także wyróżniano sferę estetyczną, moralną, intelektualną [Kłoskowska, 1983a]. I kultura, i sztuka to złożone sfery, trudne do określenia poprzez definicje sprawozdawcze adekwatne (nie za wąskie i nie za szerokie). Zaprezentowane ujęcie socjologiczne wyraźnie wskazuje kryteria definiowania kultury / sztuki, odmienne w przypadku każdego typu definicji.

Tadeusz Pawłowski, logik i estetyk, zajmujący się też historią sztuki, opracował pojęcia i metody współczesnej humanistyki, aplikując to instrumentarium do opisu różnych fenomenów artystycznych: awangardy, happeningu, kiczu, w udany sposób łącząc podejścia „wewnętrznych” nauk o sztuce [Pawłowski, 1977, 1987, 1988]. Refleksje teoretyczne były weryfikowane w badaniach empirycznych, stąd ich naukowa użyteczność. Dla analiz pojęcia sztuki inspirujące są eseje o kiczu, nie ze względu na konkretną egzemplifikację, ale warsztat metodologiczny, umożliwiający określanie pojęć nieostrych. W tekście *Wartość estetyczna a kicz* zajął się badaniem kiczu jako specyficznego rodzaju sztuki, określanej przez Abrahama Molesa „sztuką szczęścia”, wskazując rozmaite desygnaty (pojedyncze przedmioty, zestawienia przedmiotów, postawy) oraz ich cechy charakterystyczne i dowodząc, że kicz nie oznacza braku wartości estetycznej, ale jej swoisty rodzaj [Pawłowski, 1987, rozdz. 7].

Już na początku analiz okazuje się, że nie daje się określić samego pojęcia sztuki bez odwoływania się do innych pojęć, że pojawia się „definicja w uwikłaniu”. Pawłowski wymienia, z logicznego punktu widzenia, osiem typów kiczu, a zarazem sposobów definiowania kiczu za pomocą różnych zabiegów badawczych, skoncentrowanych na innych kryteriach analizy.

Po pierwsze, to kicz jako wytwór oraz kicz znamionujący człowieka, jego postawę, przeżycie, zachowanie. „W przypadku kiczu pojętego jako wytwór człowieka będzie to badanie formalnych, semantycznych lub funkcjonalnych własności przedmiotu. Natomiast kicz jako właściwość człowieka, jego postawy, przeżycia lub zachowania wymaga badań psychosocjologicznych z zastosowaniem testów, ankiet, wywiadów i technik statystycznych” [tamże, s. 184].

Po drugie, kicz intencjonalny i nieintencjonalny, określane przez odniesienie do intencji autora, a nie cech przedmiotu, nawet pretensjonalnego. Autor może w taki sposób przedstawiać stan rzeczy lub przeżyć (jak nieszczerłość) względnie zmierzać do wywołania określonych emocji odbiorcy (wzruszenie dyletanckim widoczkiem) albo starać się o zdobycie bogactwa i popularności. Te trzy odniesienia do intencji twórcy mogą występować łącznie. „Przykładem może być cecha nierzetelności dzieła kiczowego pojęta jako jego ‘fałszywość’, produkowanie go bez potrzeby artystycznej i bez udziału sytuacji wewnętrznej, a jedynie ze względu na odbiorcę” [tamże, s. 186]. Określenie kiczu nieintencjonalnego powinno opierać się na cechach przedmiotu.

Po trzecie, kicz scharakteryzowany wewnętrznie i zewnętrznie, a zatem wyłącznie na podstawie własności przedmiotu (barwa, kształt, tworzywo), albo poprzez odniesienie do innych przedmiotów, wykazujące jego stereotypowość, wtórność, naśladowczość.

Po czwarte, kicz jako twór natury i jako wytwór człowieka. Piękne krajobrazy nie są kiczowe *per se*. Kiczowe byłyby postawy turystów oglądających widoki natury przez pryzmat dzieł sztuki uznanych za kiczowe, jak zachody słońca, wzburzone morze, słoneczniki.

Po piąte, kicz w ujęciu relatywnym oraz absolutnym. Pawłowski wymienia różne czynniki relatywizujące: odniesienie do momentu czasowego (określonego historycznie lub scharakteryzowanego merytorycznie), do osoby czy grupy społecznej oraz do celu. Niemniej jednak podejście absolutne, uniwersalistyczne też jest zasadne. „Ogólnie biorąc, tylko w niewielkim procencie ocen estetycznych uzasadnione jest użycie wersji zrelatywizowanej. Ogromna ich większość ma charakter uniwersalistyczny” [tamże, s. 196–197].

W podobny sposób estetyk opowiada się za obiektywizmem ocen, bo ich zmienność może być wywołana zmiennością warunków, co daje „subiektywizm pozorny”; to kwestia kiczu pojętego subiektywnie lub obiektywnie (problem szósty).

Po siódme – klasyfikujące i porządkujące pojęcie kiczu, znakomicie nadające się do definiowania sztuki. Ujęcie klasyfikacyjne wskazuje, że przedmiot jest kiczem (*respective* dziełem sztuki innego rodzaju, dziełem sztuki *per se*), a ujęcie porządkujące ujmuje stopniowalność cechy (elementy kiczowe w danym dziele sztuki), pozwalając na uporządkowanie zbioru na przedmioty mniej i bardziej kiczowe / kiczowate.

Po ósme, historyczne i uniwersalne pojęcie kiczu. Kicz występuje w różnych czasach i miejscach, jest typowy dla okresu schyłkowego jakiegoś stylu, który następuje po okresie pierwotnym, a następnie rozkwicie konwencji. Dobrym przykładem jest gotyk, w którym wyróżnia się gotyk prymitywny, klasyczny, płomienisty (których przykładami są paryskie kościoły Saint-Denis, Notre Dame, Sainte-Chapelle). Za epokę kiczową uważa się zwłaszcza sztukę mieszczańską XIX wieku [Moles, 1978]. Kolejne studia empiryczne nie wykluczają tezy o uniwersalistycznym charakterze kiczu. Najczęściej analizowane są trzy rodzaje cech kiczu (dzieła sztuki): socjologiczno-psychologiczne, estetyczne, etyczne.

W oparciu o powyższe analizy, Pawłowski rozważa różne rodzaje definicji kiczu, zgodnie z typologią logiki: sprawozdawcze (pełne, trudne do skonstruowania), projektujące (łatwe do skonstruowania), eksplikacyjne (typ pośredni), cząstkowe. Dowodzi, że wobec kiczu (a także innych rodzajów sztuki, czy sztuki w ogóle) najlepsze do zastosowania są definicje cząstkowe, podające tylko niektóre warunki konieczne lub dostateczne do bycia kiczem (czy sztuką). Zwraca też uwagę, że oceny estetyczne, moralne, prakseologiczne mogą mieć wpływ na konstruowanie definicji o charakterze perswazyjnym.

3. Pojęcie sztuki

Ten fragment mógłby nosić tytuł „dzieje jednego pojęcia”, ponieważ przedstawia rozważania Władysława Tatarkiewicza, znakomitego estetyka i historyka, opublikowane w książce *Dzieje sześciu pojęć*, zawierającej eseje na temat sztuki, dzieła sztuki, formy, twórczości, piękna, przeżycia estetycznego, wskazujące na „okole semantyczne” (termin semiologa Mieczysława Wallisa), czyli uwikłania pojęcia sztuki w konteksty innych terminów związanych z istotą sztuki, jej wartością oraz funkcjonowaniem [Tatarkiewicz, 1976; Wallis, 1983]. Przytaczam wywody Tatarkiewicza, komentując zastosowane sposoby określania sztuki. Z ontologicznego punktu widzenia, sztuka obejmuje trzy byty: po pierwsze przedmiot, wytwór, produkt, dzieło człowieka (tu mieszczą się także „sytuacje artystyczne”); po drugie umiejętność wytwarzania, działania, tworzenia; po trzecie sferę zachowań i wytworów zaliczanych do kultury w węższym rozumieniu. Ta definicja sprawozdawcza i enumeratywna ujmuje „całą” sztukę poprzez wyczerpującą egzemplifikację bytów. Równocześnie jest to definicja za szeroka, bo przecież nie wszystkie wytwory i umiejętności człowieka można zaliczyć do sztuki. Świadczy o wyborze zasady *genus proximum* (termin rodzajowy), a nie *differentia specifica* (różnica gatunkowa), uwzględnianych w definicji klasycznej [Marciszewski, 1970, s. 37]. W podobny sposób procedował Stanisław Ossowski znajdując jedyną wspólną cechę wszystkich przeżyć estetycznych – „życie chwilą”, która jednak obejmuje też emocje innego rodzaju, jak upojenie triumfem czy doznania zmysłowe [Ossowski, 1966]. Złożoność sytuacji dotycząca różnorodności sztuki, która nie jest jednorodnym i zamkniętym zbiorem elementów, a także bogactwo refleksji nad sztuką zostały ujęte w tzw. alternatywnej definicji sztuki. „Sztuka jest odtworzeniem rzeczy bądź konstruowaniem form, bądź wyrażaniem przeżyć – jeśli wytwór tego odtwarzania, konstruowania, wyrażania jest zdolny zachwycać bądź wzruszać bądź wstrząsać” [Tatarkiewicz, 1976, s. 52]. Jest to niewątpliwie definicja częściowa, zawierająca niektóre warunki dostateczne bycia sztuką, odpowiadające historycznemu rozwojowi sztuki i teoriom sztuki. Wypada zastanowić się, czy z uwagi na konotacje i funkcje nie jest to równocześnie definicja sprawozdawcza, nadająca się do ujęcia „całej sztuki”, bo alternatywa jest prawdziwa, jeśli choć jeden jej człon jest prawdziwy. Rozważmy kolejne określenia. Odtwarzanie rzeczywistości, zgodne z powstałą w starożytnej Grecji mimetyczną teorią sztuki, jest zadaniem malarstwa, dodajmy – wyłącznie realistycznego. Warto tu zwrócić uwagę na różnorakie rozumienie realizmu, w tym realizmu treści i realizmu formy, znakomicie przedstawione przez Stanisława Ossowskiego [Ossowski, 1966]. Rozwój sztuki i pojawienie się sztuki nieprzedstawiającej / abstrakcyjnej skłania do dodania sformułowania, że sztuka jest konstruowaniem form, choć jest to termin za szeroki, bo każda produkcja jest nadawaniem formy materii. Z tego względu następne określenia

zawężają zakres pojęcia doprecyzowując sytuację; odnoszą się do emocji związanych ze sztuką, ekspresji, piękna, które zachwycą i przeżyć estetycznych, które powodują wzruszenie, a nawet wstrząs (tu odwołanie do drugiej starożytnej teorii sztuki oddającej specyfikę teatru, istotę *katharsis*). Znakomita definicja sztuki ma konstrukcję alternatywy, której wskaźnikiem jest partykuła ‘bądź’; ma też konstrukcję implikacji z uwagi na partykulę ‘jeśli’. Równocześnie, wykorzystana została koniunkcja, która jest prawdziwa, gdy wszystkie jej człony są prawdziwe – tymi członami są kolejne określenia sztuki, a całościowa definicja powstaje przez dodanie poszczególnych zakresów.

Historia pojęcia sztuka wskazuje na posługiwanie się przez stulecia definicjami wyliczającymi (określenie odnoszące się do typu definicji) i ontologicznymi (określenie do wymienianych w definiensie bytów – raczej dziedzin sztuki niż dzieł sztuki). Równocześnie te „całościowe” definicje sztuki zmierzają do usytuowania jej w szerszym układzie kulturowym i społecznym. Znakomitym przykładem jest uznanie sztuki za kategorię kultury symbolicznej, sformułowane przez Kłoskowską, przyjęte też przez Tatarkiewicza [Kłoskowska, 1983a; Tatarkiewicz, 1976]. Zastosowano tu matematyczną koncepcję zbiorów oraz układ kartezjański. Te definicje klasyfikacyjne wskazują granice sztuki, oddzielające ją od nie-sztuki, podobnie jak w filozofii oddziela się byt i nie-byt. Sztukę, podobnie jak kulturę, odróżnia się zatem od natury, co nie likwiduje jednak możliwości estetycznych ocen piękna przyrody. Znaczący jest tytuł dzieła Ossowskiego poświęconego sztuce – *U podstaw estetyki*, wraz z wyjaśnieniem, że u podstaw estetyki, to jest teoretycznej refleksji nad sztuką, leży sztuka i przyroda. Sztukę oddziela się od rzemiosła, wytwarzania, produkcji, a także nauki, co precyzyjnie opisuje Tatarkiewicz.

W starożytności greckie *technē* i łacińskie *ars* oznaczały umiejętność zrobienia jakiegoś przedmiotu (posągu, garnka, okrętu), a także umiejętność dowodzenia wojskiem czy przekonywania słuchaczy, polegającą na znajomości reguł, na wiedzy fachowej. Zakres pojęcia sztuka był szerszy niż obecnie, bo odnosił się do sztuki, rzemiosła i części nauki, przy czym sztuka obejmowała *artes liberales* – sztuki wyzwolone, oparte na wysiłku umysłowym, a rzemiosło – *artes vulgares*, sztuki pospolite, wymagające wysiłku fizycznego (jak rzeźba i malarstwo). W średniowieczu termin „sztuka” oznaczał 7 sztuk wyzwolonych, w naszym rozumieniu raczej „nauk” – *quadrivium* (gramatyka, retoryka, logika, arytmetyka) i *trivium* (geometria, astronomia, muzyka, to jest teoria kompozycji). W Odrodzeniu nastąpiły kolejne zmiany klasyfikacyjne: uznanie poezji raczej za sztukę niż naukę – filozofię, a malarstwa i rzeźby za sztukę, a nie rzemiosło. Wybitni twórcy pięknych obrazów, rzeźb i budowli stali się artystami równymi uczonym, co znakomicie uosabia Leonardo da Vinci, łączący te role. W XVI wieku pojawiła się kategoria „sztuki rysunkowe”, obejmująca malarstwo, rzeźbę, architekturę. Dopiero w XVIII wieku weszła do użycia funkcjonująca współcześnie nazwa „sztuki

piękne” (fr. *beaux arts*, ang. *fine arts*), obejmująca malarstwo, rzeźbę, architekturę, muzykę, taniec, poezję, wymowę. Warto zauważyć, że to przykłady definicji wyliczających, a wymieniane są dziedziny sztuki. Równocześnie są to definicje klasyfikacyjne, określające sferę sztuki i nie-sztuki. Rozwój sztuki powodował poszerzanie jej zakresu o nowe formy kreacji, takie jak: fotografia, plakat, *mass media*, architektura przemysłowa, ogrodnictwo, *design*. Wypada podkreślić, że nikt nie kwestionuje artystycznego statusu literatury (znaczące jest określenie „literatura piękna”) czy muzyki, które funkcjonują jako byty autonomiczne, a termin sztuka jest zarezerwowany raczej dla sztuk plastycznych. W związku ze społecznym zastosowaniem zarysował się podział na sztukę czystą i sztukę użytkową [Matuchniak-Mystkowska, 2022, s. 229–252].

Wywody Tatarkiewicza na temat sztuki są uwzględniane we wszystkich opracowaniach z socjologii sztuki czy estetyki, na ogół w zestawieniu z innymi koncepcjami. Dobrym przykładem jest esej Anity Szczepańskiej *O definicjach sztuki*, a ściślej dzieł sztuki, prezentujący rozważania Romana Ingardena (koncepcja fenomenologiczna), Stefana Morawskiego (myśl marksistowska) i Władysława Tatarkiewicza, wykazujący zbieżność ujęć pomimo różnych perspektyw filozoficznych i metodologicznych [Szczepańska, 1977, s. 33–48].

4. Analiza sposobów określania sztuki

Z formalnego punktu widzenia wyróżnia się dwa rodzaje definicji sztuki: „bezzprzymiotnikowe” i „przymiotnikowe”. W tych pierwszych definiendum jest słowo „sztuka” (definicje wyraźne), w tych drugich słowo to jest opatrzone epitetem, albo jakościowym (sztuka starożytna, sztuka polska) albo wartościującym (dobra sztuka, piękna sztuka). Warto zauważyć, że kryterium jakościowe jest tu obiektywne i wykorzystuje definicje klasyfikacyjne, natomiast kryterium wartościujące jest nie tyle subiektywne, co relatywizujące i posługuje się definicjami porządkującymi. W obydwu przypadkach występują definicje w uwikłaniu – definicje niewyraźne.

Rozważmy najpierw definicje wyraźne terminu „sztuka”, te przytoczone powyżej. Od starożytności aż po współczesność były to definicje wyliczające, albo byty (definicje ontologiczne), albo dziedziny kultury / sztuki (definicje klasyfikacyjne). Na tych przykładach widać, jak logiczna koncepcja zbiorów i operacji na zbiorach (odłączania, przyłączania, wyznaczania części wspólnych) ma zastosowanie w teorii sztuki. Wspomniane poszukiwanie zakresu i definicji sztuki w relacji do rzemiosła i nauki doprowadziło do wyodrębnienia zbiorów / rodzajów sztuki, takich jak sztuki rysunkowe, sztuki plastyczne, sztuki piękne, które nie są kategoriami jednorodnymi, bo obejmują rysunek, malarstwo, grafikę, rzeźbę. A zatem nawet przy analizowaniu pojęcia „sztuka” i w ujęciu klasyfikacyjnym pojawiają się definicje regulujące, niewyraźne, te „przymiotnikowe”.

Przylączenie jakiegś dziedziny kultury do sztuki jest selektywne, wiąże się też z odłączaniem, bo na ogół polega na inkorporacji do sfery sztuki jedynie niektórych realizacji. Symptomatyczny jest tu przykład fotografii – tylko fotografia artystyczna jest zaliczana do sztuki i to dopiero od połowy XX wieku, a zatem po stu latach od wynalezienia urządzenia optycznego (aparatu) i procedur chemicznych (materiałów światłoczułych). A równocześnie nadal istnieje fotografia rodzinna, dokumentalna, reporterska, prasowa, reklamowa, przemysłowa, medyczna – znakomite formalnie i użyteczne społecznie, jednak nie zaliczane do sztuki. W definiensach pojęcia „sztuka” pojawiają się zatem różne dziedziny kultury / sztuki, przy czym występują równolegle operacje przylączenia i podziału, co ilustruje powyższy przykład [Bourdieu i in., 1965; Matuchniak-Krasuska, 2010].

Równocześnie konstruowane są szersze kategorie wewnątrz zbioru „sztuka”, poprzez połączenie pewnych sztuk z uwagi na cechy wspólne. Zauważając różnice między malarstwem czy muzyką, dokonano elementarnej klasyfikacji sztuk na sztuki przestrzenne nieruchome, posługujące się obrazami (malarstwo, rzeźba, architektura) oraz sztuki czasowe, operujące ruchem i dźwiękiem (muzyka, taniec, poezja). Następnie skomplikowano ten dychotomiczny podział wprowadzając trzecią możliwość – sztuki czasowo-przestrzenne, jak sztuka aktorska oraz taniec. Kolejne zbiory sztuki są konstruowane według kryterium przedstawiania / nieprzedstawiania rzeczywistości, co prowadzi do wyróżnienia sztuk figuratywnych – realistycznych oraz sztuk abstrakcyjnych. Wymienione kryteria można połączyć, co erudycyjnie relacjonuje Maria Gołaszewska, kreśląc „zarys estetyki” [Gołaszewska, 1984b].

Awangarda XX wieku – *happening* i *environnement* – postulowała zniesienie czasowych i przestrzennych granic sztuki, a nie tylko zmianę tworzywa, formy, treści i funkcji, zacierając granice między artystą a publicznością oraz między sztuką a życiem [Pawłowski, 1987]. Kwestionowana bywa nie tyle ta teza, ile konkretne egzemplifikacje sztuki nowej i najnowszej, wywołujące „szok estetyczny”. Trudno dziwić się odrzuceniu sztuki konceptualnej włoskiego artysty Piera Manzoniego – puszek z zawartością o semantycznym tytule *Merda d'artista* – pomimo akceptacji marszandów i ceny rynkowej w tysiącach euro. Jest to definicja ostensywna, klasyfikacyjna (*arte povera*, *body art*), instytucjonalna, właściwie znosząca granice sztuki i nie-sztuki. Teza, że wszystko co robi artysta jest sztuką to przykład definicji za szerokiej. Podejmowano w związku z tym krytykę moralności artysty, kondycji i granic sztuki.

Częste są definicje ostensywne, widoczne w muzeach, albumach, katalogach poświęconych artyście, tematyce, kolekcji, wystawie, instytucji wystawienniczej. W przypadku sztuki można stwierdzić, że zasadą ostensywną posługuje się instytucjonalna definicja sztuki, tworzona przez kuratorów, ekspertów i decydentów politycznych, której inkarnacją jest muzeum sztuki, ukazujące dzieła sztuki wraz z komentarzem w formie nazwiska autora, tytułu, a niekiedy

także notki informacyjnej. Umberto Eco w książkach *Historia piękna* oraz *Historia brzydoty* posługuje się ilustracjami licznych dzieł sztuki jako definicjami ostensywnymi, łączącymi teorię i historię sztuki [Eco, 2005, 2007].

Przedstawienie bogactwa sztuki i wielości dzieł sztuki wymaga przyjęcia pewnych kryteriów, stąd podział na sztukę „starą” i „nową”, a także europejską (w tym polską) i sztukę egzotyczną z innych kręgów kulturowych; zastosowany w wielu opracowaniach, także przez Stanisława Ossowskiego w dziele *U podstaw estetyki*, w którym układ fotografii 108 dzieł sztuki służy ukazaniu problemów historii i teorii sztuki. Próba „uporządkowania” zestawu ilustracji Ossowskiego polega na wykorzystaniu powszechnie stosowanych podziałów na dziedziny sztuki (architekturę, rzeźbę, malarstwo) oraz czas ich powstania – sztuka „stara” to ta prehistoryczna, starożytna, średniowieczna, renesansowa, klasyczna, a sztuka „nowa” obejmuje różne style od XIX do XX wieku, takie jak impresjonizm, kubizm, dadaizm, surrealizm, abstrakcja, przy czym egzemplifikacje są znakomite (od *Nike z Samotraki* po *Guernicę* Picassa). Wyraźnie rysuje się kanon uniwersalizacji kultury, obejmujący starożytną rzeźbę grecką oraz malarstwo średniowieczne, renesansowe, impresjonistyczne i kubistyczne [Matuchniak-Krasuska, 2014a].

Wszystkie nauki o sztuce wykorzystują też wobec wyodrębnionych bytów definicje porządkujące, oddające stopniowalność cech elementów zbioru. Ocenić poddane są dzieła, artyści, style, a także dziedziny sztuki. Niektóre z nich są uznawane za wielkie (malarstwo, rzeźba), inne są określane jako średnie (fr. *art moyen* – jak fotografia w ujęciu Bourdieu). Ze względu na wartości odróżnia się „wielką sztukę przez duże S”, trwającą i respektowaną przez wieki, określaną też poprzez odniesienie do szacownego miejsca eksponowania jako sztuka muzealna, a także sztukę pomniejszą, na ogół modną w jakimś czasie i miejscu, która nie utrzymała ważnej pozycji w toku dziejów. Uporządkowanie artystów i dzieł sztuki na skali wartości zmienia się w czasie, zarówno przy utrzymaniu tych samych kryteriów, jak i przy uwzględnieniu ich ewolucji (np. różnych koncepcji piękna). Relacjonizm socjologiczny nie oznacza jednak relatywizmu estetycznego. Społeczna historia sztuki pokazuje, że z reguły odbiorcy cenią współczesnych sobie artystów popularnych, a często odrzucają prawdziwych twórców innowatorów, którzy wyprzedzają swoją epokę. Oryginalni artyści nie mają aktualnej publiczności rozumiejącej (określenie Umberto Eco), docenia ich dopiero późniejsze pokolenia. Z wielkim wyczuciem socjologicznym Cyprian Kamil Norwid napisał: „Syn – minie pismo, lecz ty spomniesz, wnuku...” (*Vade-mecum*). W biedzie żył Vincent van Gogh, a po stu latach od śmierci jest obiektem admiracji [Heinich, 1991]. Wszyscy znają twórczość Wolfganga Amadeusza Mozarta, a nazwisko współczesnego mu i lepiej sytuowanego Salieriego – tylko nieliczni i raczej w roli konkurującego z Mozartem [Elias, 1991/2006]. Estetyka, historia i socjologia sztuki wyróżniają sztukę nową – nowoczesną (awangardę i „awangardę w drodze do uznania”, usytuowane w „polu produkcji ograniczonej” zgodnie

z terminologią Pierre’a Bourdieu), sztukę prawomocną (to jest klasyczną, kano-niczną, uznaną) oraz sztukę / kulturę masową / popularną, usytuowaną w „polu wielkiej produkcji kulturalnej” [Matuchniak-Krasuska, 2010]. Awangarda zakwestionowała wszystkie formalno-treściowe cechy dzieła sztuki (dobór i układ elementów, funkcje semantyczne), wprowadziła nowe materiały, także ze śmietnika współczesnej cywilizacji, tworząc: sztukę biedną – *arte povera*, sztukę ziemi – *land art*, sztukę ciała – *body art*, nie tylko w postaci artefaktów, ale także działań artystycznych (akcje, interwencje, spektakle *fluxus*, *performance*, *happening*). Tadeusz Pawłowski zauważył, że „Powstaje problem, czy słuszne jest podporządkowanie tych różnych rzeczy jednemu terminowi: ‘sztuka’?”. I zaproponował przyjęcie szerokiego zakresu terminu, obejmującego i sztukę dawną i nową [Pawłowski, 1987, s. 236–238]. Awangarda realizuje zasadę nowości, innowacyjności w sztuce, co spotyka się z zainteresowaniem wąskiej publiczności elitarnej, a z czasem ma szansę stać się kulturą prawomocną. Dodajmy, że „awans” estetyczny, historyczny, społeczny nigdy nie dotyczy całej awangardy. Używając koncepcji niewspółmiernych skal wartości Ossowskiego można stwierdzić, że sztuka klasyczna na pewno jest wartością uznaną, a także, choć w mniejszym stopniu, odczuwaną i realizowaną, zarówno przez koneserów, jak i przez zwykłych odbiorców [Ossowski, 1967]. Nie kwestionuje się nawet zasad przyporządkowania i nie podaje argumentów, co kpiąco ujął Witold Gombrowicz w *Ferdydurke* („Słowacki wielkim poetą był!”), a Pierre Bourdieu określił jako *doxa* – reguły pola narzucone przez klasę dominującą [Bourdieu, 2005]. Natomiast sztuka „lekka, łatwa, przyjemna”, np. kicz, który cechuje wtórność, naśladowczość, stereotypowość, cieszy się popularnością szerokiej publiczności, raczej nie mając szans na nobilitację. W polu kultury stworzył jednak odrębną kategorię estetyczną, na co wskazywali m.in. Tadeusz Pawłowski czy Umberto Eco [Eco, 2007, rozdz. XIV; Pawłowski, 1987, rozdz. 7].

Wydaje się, że rozwój sztuki i rozwój myśli o sztuce umożliwiają zainteresowanie „starą” i „nową sztuką”, stanowiące przedmiot teorii i historii sztuki.

5. Podsumowanie

Lista pojęć wykorzystywanych w definicjach kontekstowych, tych w uwi-
klaniu, tworzących „okole semantyczne” pojęcia „sztuka” jest długa: dzieło sztuki, forma, treść, ekspresja, przeżycie estetyczne, wartości – łagodne (piękno i śliczność) oraz ostre (wzniosłość, tragizm, komizm, groteska, brzydota), style, dziedziny sztuki, artysta, odbiorca, publiczność, muzea, galerie, kolekcje, instytucje kultury, pole sztuki, reguły sztuki, habitus, kompetencja artystyczna, dyspozycja estetyczna, praktyki kulturalne, uczestnictwo w kulturze, „wolność i etos sztuki”, „historyczność”, „tożsamość”, „autonomia” i inne.

Równocześnie wiele pojęć wskazuje różnicowanie sztuki ze względu na czas i miejsce powstania, pozycję w polu sztuki, cechy charakterystyczne: awangarda,

klasyka, kultura masowa, sztuka popularna, kicz, sztuka lekka, łatwa, przyjemna, sztuka prawomocna, sztuka zdegenerowana, sztuka burżuazyjna, sztuka socrealistyczna, sztuka prehistoryczna, starożytna, średniowieczna, barokowa, klasyczna, realistyczna, impresjonistyczna, ekspresjonistyczna, surrealistyczna, dadaistyczna, kubistyczna, abstrakcyjna, „stara sztuka”, „nowa sztuka”, „najnowsza sztuka”, sztuka dla sztuki, po-sztuka, kultura narodowa, sztuka patriotyczna, sztuka religijna, sztuka polska, sztuka francuska (i *respective* innych krajów), sztuka europejska, sztuka egzotyczna, sztuka muzealna, dobra sztuka. Ta definicja wyliczająca nie jest adekwatna (równościowa), bo nie zawiera wszystkich terminów (jest więc za wąska), a równocześnie jest za długa, więc nieoperatywna. Wskazuje natomiast podzbiory pojęcia „sztuka” przydatne do budowania definicji całościowej (bardziej pełnej) w sposób addytywny. Zbiór „sztuka” jest utworzony jako suma podzbiorów, tak jak to sugeruje definicja definicji podana na początku tekstu. Operacja podziału zbioru „sztuka” nie jest procedurą efektywną [Bourdieu, 2001a, b, 2005; Sztabiński, 2020; Tatarkiewicz, 1976; Wallis, 1983].

Nic dziwnego, że erudycyjna analiza historii filozofii doprowadziła Tatarkiewicza do wniosku, że „Dwadzieścia pięć wieków zachodniej historii zdążyło bardzo skomplikować pojęcie sztuki” [Tatarkiewicz, 2004, s. 74]. Michał Anioł mawiał, że sztuka nie jest równa nauce, bo może zrobić więcej. A Kazimierz Przerwa-Tetmajer napisał w wierszu *Eviva l'arte!*, że „choć życie nasze nic nie warte” – niech żyje sztuka. Stosując się do opinii wielkich artystów, na zakończenie przytaczam poetycką definicję sztuki – fragment poematu K. I. Gałczyńskiego *Przez świat idące wołanie*, dodając, że to przykład definicji wyliczającej, ujmującej różne artefakty artystyczne (elementy kultury symbolicznej), a także elementy kultury materialnej i społecznej, wszystkie uwikłane w wartości uznawane przez człowieka.

Ja wiem – dla barbarzyńcy to są też drobnostki:
 elementarze dzieci i kielnie ojcowskie,
 sonety, Luwr, Ufficje, twój syn, moja córka
 i te drzewa co szumią w wierszach Erenburga;
 siewnik, piórnik, młot, smyczek i wesoły taniec,
 kłosa, cegły i domy, i gniazda bocianie,
 Kochanowski i Tycjan, Piotr Breughel i Cranach,
 Mickiewicz, Puszkina, fugi Jana Sebastiana,
 Notre-Dame, Uspienski Sobór i Wieża Mariacka –
 I o to będzie walczył świat aż do ostatka,
 i o to będzie walczył świat przeciwko szujom,
 co się na wojnie tuczą i wojną handlują –
 Aż powie matka dziecku wieczorem spokojnym:
 „Widzisz, synku, kiedyś na świecie były wojny –”

[Gałczyński, 1956, s. 442]

ROZDZIAŁ II

ESTETYKA I SOCJOLOGIA SZTUKI STANISŁAWA OSSOWSKIEGO ILUSTRACJE U PODSTAW ESTETYKI – STUDIUM WARTOŚCI ARTYSTYCZNYCH*

1. Miejsce Stanisława Ossowskiego w socjologii sztuki

Socjologia sztuki jest subdyscypliną socjologii kultury, a tym samym częścią socjologii. Wobec sztuki – swojego przedmiotu badań, dzielonego z innymi dziedzinami nauki, zwłaszcza historią i teorią sztuki – stosuje komunikacyjną orientację badawczą oraz metody i techniki badań społecznych. W niespełna stuletniej historii dyscypliny wyróżnia się trzy generacje socjologii sztuki związane z dominującym nurtem poznawczym: estetykę socjologiczną, społeczną historię sztuki, socjologię empiryczną (badającą dzieła sztuki, ich produkcję, recepcję i mediację) [Heinich, 2004]. Dwie pierwsze są silnie związane z „wewnętrznymi” naukami o sztuce: estetyką i historią sztuki [Zolberg, 1990].

Stanisław Ossowski i Pierre Francastel to najwybitniejsi przedstawiciele estetyki socjologicznej, którzy w tym samym czasie, lecz niezależnie, stworzyli fundamenty tej dyscypliny, choć wcześniej powstało wiele prac o sztuce i o społeczeństwie. W swoich studiach koncentrują się na charakterystyce dzieła sztuki jako artefaktu kulturowego, ale akcentują też zasadność badania jego społecznego funkcjonowania (twórców, odbiorców, instytucji mediatingujących, takich jak świątynia, muzeum, teatr), powiązań z innymi systemami symbolicznymi (religia, nauka), wzajemnych zależności sztuki i społeczeństwa [Matuchniak-Krasuska, 1982].

Twórczość Stanisława Ossowskiego dostarcza kategorii pojęciowych oraz stanowi ramy teoretyczne dla badań terenowych kolejnych pokoleń socjologów sytuujących się w socjologii empirycznej. Nie ma właściwie książki z socjologii sztuki i socjologii kultury, w której nie byłoby odwołania do *U podstaw estetyki*. Wielu znakomitych socjologów i teoretyków sztuki napisało komentarze do tego dzieła [Dziemidok, 1980; Kłoskowska, 1983a; Sułkowski, 2008]. Najnowsze wydanie *Wyboru pism estetycznych* Stanisława Ossowskiego pod

* Pierwsza wersja tekstu została opublikowana w książce *Ossowski z perspektywy półwiecza* pod redakcją Antoniego Sułki, Oficyna Naukowa, Warszawa 2014, s. 79–117.

redakcją Bogdana Dziemidoka (Kraków 2004) podaje 20 opracowań o estetyce i socjologii Ossowskiego, uprzedzając, że są to pozycje „wybrane”, więc lista nie jest kompletna. Wszystkie te lektury są znane i dostępne w języku polskim, nie ma więc sensu pisać streszczenia – kompilacji.

2. Miejsce socjologii sztuki w twórczości Stanisława Ossowskiego

Stanisław Ossowski interesując się społeczną egzystencją dzieła sztuki, socjologiczną analizą objął cztery zagadnienia: dzieło sztuki jako pewien wytwór życia społecznego, dzieło jako przedmiot reakcji emocjonalnych ukształtowanych pod wpływem środowiska, dzieło jako ośrodek nowych stosunków społecznych oraz dzieło jako czynnik przeobrażeń społecznych i kulturowych. W dwu krótkich szkicach *Estetyka i socjologia sztuki* oraz *Socjologia sztuki. Przegląd zagadnień* zamieszczonych na końcu pierwszego tomu dzieła zatytułowanego *U podstaw estetyki* został lapidarnie sformułowany szeroki zakres badań wzajemnych relacji sztuki i społeczeństwa, w tym genezy sztuki i jej funkcji, recepcji sztuki oraz społecznego świata sztuki.

Wypada zastanowić się, które z założeń badawczych zostało zrealizowane przez Stanisława Ossowskiego w dziele *U podstaw estetyki*. Niewątpliwie najwięcej uwagi poświęcił pierwszej kwestii, typowej dla estetyki socjologicznej. Rozpoczyna od estetyki obiektywistycznej zajmując się formalnymi i treściowymi cechami artefaktów kulturowych: dźwiękiem, barwą, kształtem, bryłą, wyglądem realnych przedmiotów, odtwarzaniem rzeczywistości w sztuce (część pierwsza i druga tomu). Następnie przechodzi do estetyki subiektywistycznej badając wyrażanie stanów psychicznych w sztuce i ekspresję (część trzecia). W części czwartej, zatytułowanej podobnie jak całe dzieło *U podstaw estetyki*, powtarza logikę „od przedmiotu do podmiotu” dowodząc, że jedyną wspólną cechą przedmiotów mających wartość jest zdolność budzenia przeżyć estetycznych. Jednakże, wszystkie różnorodne przeżycia estetyczne ujmując tylko szersza kategoria „życia chwilą”, obejmująca także inne autoteliczne uniesienia i stany kontemplacyjne. Akcentuje zawsze relatywizm socjologiczny.

Zgodnie z postulatami badań empirycznych wszystkie oceny estetyczne, z jakimi mamy do czynienia w tej książce, są traktowane jako czyjeś oceny, jako sądy charakteryzujące skale wartości poszczególnych środowisk czy kręgów kulturowych albo czyjeś osobiste doznania. Ocena, która pretenduje do jakiejś obiektywności, stanowi dla nas zawsze fakt społeczny [Ossowski, 1966, s. 10].

Odróżnienie heterotelicznych i autotelicznych funkcji sztuki łączy kwestie artystyczne i estetyczne z praktycznymi – z wpływem sztuki na społeczeństwo

i kulturę (czwarte zadanie socjologii sztuki). Píše na ten temat w przedmowie do trzeciego wydania.

Sztuka jest zjawiskiem o różnorodnych a doniosłych funkcjach społecznych. Należy do najstarszych przekazów w dziedzictwie kulturowym ludzkości. Służy praktykom magicznym i kultom religijnym. Bywa czynnikiem ułatwiającym pracę zbiorową, koordynację działań. Jest narzędziem walki. Jest ostoją tradycji, narzędziem obrony istniejącego ustroju i istniejącej władzy. Jest orężem rewolucji, krzewicielką nowych idei. Pełni różnorakie funkcje wychowawcze, jest doniosłym czynnikiem w życiu seksualnym, bywa źródłem wytnienia i wewnętrznej regeneracji. Z twórczością artystyczną spotykamy się we wszystkich znanych nam kulturach na kuli ziemskiej. Ale pojęcie sztuki jako odrębnej dziedziny ludzkiej kultury o specyficznych cechach zjawia się dopiero na gruncie pewnych kultur jako wytwór historyczny [Ossowski, 1966, s. 8].

Analiza przedmiotów pięknych (to jest mających wartość estetyczną), a następnie przeżyć estetycznych prowadzi do problemów socjologicznych sformułowanych *explicite* w drugim i trzecim zadaniu badawczym zaprogramowanej przez Ossowskiego socjologii sztuki. A mianowicie: jak środowisko społeczne wpływa na reakcje emocjonalne odbiorców oraz jakie nowe stosunki społeczne wynikają z istnienia dzieła sztuki. Pierwszy problem leży u podstaw socjologii emocji oraz kolejnych studiów z psychologii społecznej nad wartościami uznawanymi, odczuwanymi i realizowanymi tworzącymi niewspółmierne skale wartości [Ossowski, 1967]. Drugi tworzy podwaliny socjologii empirycznej, rozwijanej w latach późniejszych przez socjologów kolejnych generacji badających twórców, odbiorców, instytucje mediatyzujące i obiegi sztuki. Niemniej jednak w dziele Ossowskiego można znaleźć uwagi na te tematy. Zajmuje się przecież sztuką prawnomocną „przez duże S”, sztuką pierwotną, sztuką prymitywną, folklorem, sztuką egzotyczną oraz ich społecznym funkcjonowaniem. Zwraca uwagę na europocentryczne przekonania cywilizowanych publiczności i organizatorów życia kulturalnego, przejawiające się wyraźnie w instytucjach artystycznych. „Dwoistość pojęcia sztuki odbiła się w organizacji zbiorów sztuki. Istnieją galerie sztuki, obejmujące dzieła sztuki europejskiej, a obok nich istnieją muzea etnograficzne, gdzie są stłoczone dzieła sztuki egzotycznej” [Ossowski, 1966, s. 354]. Kwestię dyfuzji kulturowej, jej ram instytucjonalnych oraz sterowania recepcją ilustruje poniższy cytat.

W jednym z czasopism angielskich z roku 1932 znajdujemy informacje o galerii nowoczesnego malarstwa francuskiego w Moskwie. Ma to być jeden z najpiękniejszych i najbardziej reprezentatywnych zbiorów sztuki francuskiej z końca XIX i początków XX w. Nad drzwiami każdej sali umieszczono objaśnienia, dotyczące wystawianych dzieł. Oto przykłady tych objaśnień: „Monet: Okres przejściowy od kapitalizmu do imperializmu. Smak przemysłowej burżuazji. Cézanne:

Początkowy okres imperializmu. Smak przemysłowej burżuazji. Gauguin: Smak rentiera. Van Gogh: Smak drobnej burżuazji. Matisse: Okres rozprzęgającego się imperializmu. Smak rentiera. Signac: Smak drobnej i średniej burżuazji pod wpływem wielkiej przemysłowej burżuazji” itd. [Ossowski, 1966, s. 356].

Warto zastanowić się nad tytułem dzieła. U podstaw estetyki, prowadzącej do ukonstytuowania się socjologii sztuki, znajduje się przyroda i sztuka, jak pisze Ossowski w eseju pod takim tytułem [Ossowski, 1966, rozdz. 17]. Z tego względu potrzebna była koncepcja korelatów kultury, kategorii obejmującej zarówno wytwory człowieka, jak i twory natury, będące obiektem kulturowych reakcji. A zatem socjologia sztuki znajduje się u podstaw socjologii kultury Ossowskiego. W przedmowie do trzeciego wydania wyjaśnia to dobitnie.

Tak się złożyło, że chociaż temat tej książki nie leży na linii głównych zadań naukowych, jakie sobie w życiu postawiłem, z jej treścią – wbrew oczekiwaniom – nie przestałem mieć do czynienia w ciągu lat trzydziestu z górą. [...] Zagadnienia, które tam zostały podjęte, silniej wiążą się z problematyką socjologiczną, niż sądziłem, gdy przystępowałem do rozważań „u podstaw estetyki”. [...] Rozważania przeprowadzone w tej książce dostarczyły później materiału dociekaniom obejmującym inne sfery zjawisk kulturowych [Ossowski, 1966, s. 7].

Socjologia sztuki okazuje się socjologią *tout court*.

3. U podstaw estetyki Stanisława Ossowskiego

3.1. Ilustracje jako przedmiot analiz socjologicznych

Pierwszy tom dzieł Stanisława Ossowskiego zatytułowany *U podstaw estetyki* jako jedyny zawiera ilustracje (w tym jego zdjęcie). Wszystkie zostały wybrane przez niego, zestaw pierwotny zmieniono do czwartego wydania w 1966 roku, które jest przedmiotem moich analiz. Te 108 dzieł sztuki / korelatów kultury stanowi swoistą „galerię wyobraźni” w wielkim „muzeum wyobraźni” wielkiego socjologa (używam tu określenia André Malraux). Lista ilustracji umieszczona jest na końcu książki, zaś ilustracje w środku książki – w zestawach kilku- (najczęściej czteroelementowych), co wynika także ze względów technicznych. Wypada przyjąć, że nie tylko dobór ilustracji, ale także ich pogrupowanie w 24 zestawy oraz rozmieszczenie w tekście jest dziełem Ossowskiego.

Jest to galeria niejednorodna pod wieloma względami: czasu i miejsca powstania dzieł, dziedziny sztuki, nie mówiąc już o liczbie autorów znanych i nieznanach. Lista ilustracji sprawia wrażenie bogatej, różnorodnej, wręcz chaotycznej, urągającej zasadom historii sztuki. Pokazuje za to wyraźnie, jak po-