

Jacek Juliusz Jadacki

Horyzont problemowy socjologii sztuki : (próba uporządkowania)

Sztuka i Filozofia 3, 117-126

1990

Artykuł został zdigitalizowany i opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

HORYZONT PROBLEMOWY SOCJOLOGII SZTUKI (PRÓBA UPORZĄDKOWANIA)

1. Przedmiot

Czytamy u A. Tyszki: „W swojej książce **Podstawy nauki o moralności** [M. Ossowska] porównuje pojęcie moralności do pojęcia nabiału, które łączy w jedną całość mleko i jego przetwory, tudzież jajka — produkt odmiennego rodzaju i pochodzenia. [W **Socjologii moralności** narzuca się jej nawet] przykład drastyczniejszy, a mianowicie porównania moralności do sklepu, który Amerykanie nazywają 'drugstore', sklepu, w którym można kupić lekarstwa, kosmetyki, tanie wydania książkowe, a także napić się kawy i zjeść jajecznicę na grzance”

Tak jest po trosze i z socjologią sztuki. Przedmiotami jej zainteresowania są bardzo niejednorodne pod względem statusu ontologicznego objekty:

- a. twórca (interpretator, wykonawca);
- b. dzieło sztuki — przedmiot posiadający wartość estetyczną i wytworzony przez twórcę z intencją wywoływania przeżyć estetycznych poprzez oddziaływanie na zmysły nastawione na przyjemność: słuch (muzyka), wzrok (plastyka), słuch lub wzrok (literatura), węch i smak (ars culinaria), dotyk (ars amatoria);
- c. sztuka — zbiór dzieł i sama twórczość, działalność zmierzająca do ich wytworzenia;
- d. odbiorca (w tym także protektor).

Nic więc dziwnego, że bardzo płynny jest też horyzont problemowy tej dyscypliny.

2. Pole badawcze: główne zagadnienia

Socjogeneza sztuki

2.1.1 Społeczne źródła powstania sztuki

Najczęściej, zwłaszcza od F. Nietzschego, wiąże się sztukę z magią i religią. Istnieje wyraźne podobieństwo między rolą kowala (artysty) w czarnej Afryce, a rolą czarownika (L. de Heusch). Nieprzypadkowo Prometeusz jest patronem kowali, artystów i techników (w starożytnej Grecji wiejskiej — to oni bywali karani za czarnoksiężstwo). Ważne paralele (wymiana: świat wyobraźni — świat rzeczywisty) wskazuje tu E. Morin. Zarówno magia i religia, jak i sztuka mają wspólne k o r z e n i e. Jedni, np. J.J. Wincklemann, J. Ruskin,

H. Wölfflin, zwracają uwagę na to, że i w jednym, i w drugim wypadku mamy do czynienia z wyrażaniem pewnych i d e a l n y c h b y t ó w 'w sobie', w wypadku zaś sztuki — idealnego piękna (sakralizacja sztuki). Inni, np. E. Fisher, widzą wspólne korzenie magii i sztuki w p r a c y. Mówi się wprost, że sztuka jest jedną z form pracy. „Uwiedziony odkryciem, że można z przedmiotów spotykanych w przyrodzie uczynić narzędzia, a z ich pomocą wywierać wpływ na otaczający świat, zmieniając go [...], człowiek musiał wpaść na pomysł, że można by narzędziami dokonać niemożliwości: 'zaczarować' naturę również bez wczepiającej pracy”. Toteż u tzw. ludów pierwotnych słowo, wizerunek, wszelkie upodobnienie — jest identyczne z rzeczą; przez nadanie nazwy uzyskuje się władzę nad jej desygnatem. (Dla ścisłości dodać trzeba, że praca nie jest jedynym źródłem sztuki według E. Fishera).

Wyprowadza się sztukę również z a k t y w n o ś c i s e k s u a l n e j. Jedni, wychodząc ze stanowiska ewolucjonistycznego — za Ch. R. Darwinem — twierdzą, że sztuka wyemancypowała się stopniowo ze swej funkcji czysto utylitarnej; pierwotnie bowiem przedmioty zwane później „dziełami sztuki” — służyły po prostu zwyczajstwu w doborze naturalnym z jednej i w walce o byt z drugiej strony. Inni, powołując się na p s y c h o - a n a l i z ę S. Freuda, utrzymują, że sztuka jest w ciągu całej historii człowieka funkcją popędu płciowego. Przy czym o ile początkowo zwraca się uwagę, jak sam S. Freud, na to, że sztuka — jak cała zresztą kultura — jako sublimacja libido jest swoistą degeneracją natury, o tyle później podkreśla się (H. Marcuse, E. Fromm) raczej to, że rozwój kultury, w szczególności sztuki, jest przedłużeniem biologii na coraz wyższych, bo wysublimowanych właśnie, piętach cywilizacyjnych.

2.1.2 Społeczne wyznaczniki rozwoju sztuki (socjologia historii sztuki)

Na ogół nikt nie kwestionuje dziś tego, że sztuka podlega rozwojowi. Kiedy jednak dochodzi do prób precyzacji przebiegu tego rozwoju, a zwłaszcza wskazania na czynniki, które ów rozwój determinują — płaszczyzna porozumienia znika.

Podaje się więc najróżniejsze s c h e m a t y r o z w o j u s z t u k i, nawet tej europejskiej:

- a. symbolizm (przewaga formy nad treścią) — klasycyzm (równowaga formy i treści) — romantyzm (przewaga treści nad formą) (G. W. F. Hegel);
- b. linearyzm renesansowy (przewaga płaszczyzny) — stereoskopizm barokowy (przewaga głębi) (H. Wölfflin);
- c. plastyka — malarstwo — literatura — muzyka (E. Petrie); według H. Reada to „A. Schopenhauer pierwszy powiedział, że wszelka sztuka pragnęłaby się upodobnić do muzyki [...], bowiem w muzyce i niemal tylko w muzyce, artysta może przemawiać wprost do swoich odbiorców, nie

korzystając ze środków porozumienia się służących powszechnie również innym celom”;

- d. realizm — symbolizm — dekoracjonizm;
- e. realizm — idealizm (W. Deonna);
- f. symplifikacjonizm — komplikacjonizm;
- g. monumentalizm — kameralizm.

Schematy te funkcjonować mają bądź to dychotomicznie, bądź cyklicznie, bądź też anizotropicznie.

Porównanie rozwoju różnych kultur i stwierdzenie pewnych zbieżności rodzi pytanie o przyczynę tych zbieżności, a w konsekwencji o determinanty rozwoju sztuki w ogóle.

Zwolennicy koncepcji autonomiczności sztuki, np. H. Wölfflin, tłumaczą jej rozwój wewnętrznymi prawidłowościami stylistycznymi, a zbieżności rozwoju niezależnych kultur będą dla nich tylko objawem przypadkowej koincydencji. Te wewnętrzne prawidłowości w wypadku plastyki np. to — zdaniem H. Wölfflina — pochodne rozwoju artystycznego patrzenia, „niezawisłego w istocie ani od szczególnego usposobienia [psychiki indywidualnej], ani od szczególnego ideału [zjawisk społecznych]”. Krytycy tej koncepcji są zdania, że — jak to ujmuje A. Hauser — wyjaśnienie nowego stylu przy pomocy nowego sposobu patrzenia prowadzi do pytania o przyczynę pojawiania się tego nowego sposobu.

Aby przerwać taki ewentualny **regressus** wyznawcy koncepcji uwikłania sztuki w zależności pozaartystyczne, m.in. właśnie A. Hauser, rozwój stylistyczny określał jako funkcję zmian sfery społecznej z jednej a psychicznej z drugiej strony. Różnie rozkłada się tu akcenty. M. Striner uprzywilejowuje wpływ sfery psychicznej, inni podkreślają raczej znaczenie sfery społecznej. Jeśli uzna się w tym ostatnim wypadku ekonomikę za ostateczny wyznacznik sfery społecznej — jasnym się stanie istnienie zbieżności w rozwoju niezależnych nawet kręgów kulturalnych. Przyczyny różnic będzie się widziało odpowiednio w odmienności składu publiczności, ciężeniu określonych tradycji lub pogłębiającej się alienacji sztuki. Podobnie zresztą tłumaczyć się będzie wówczas nierównomierność zmian stylistycznych w różnych dziedzinach samej sztuki tego samego kręgu kulturowego.

Dodać trzeba, że zwolennicy uprawiania socjologii historii sztuki próbują ukazać społeczne źródło nie tylko nagłych z m i a n stylistycznych, lecz także i prześledzić socjodeterminanty ewolucji j e d n e g o stylu.

2.2. Socjologia tworzenia

2.2.1. Społeczne warunki twórczości

Zdaniem J. Duvignaud, jak wolno wnosić z jego nie nazbyt jasnych wywodów, społeczeństwo musi spełnić cztery warunki, aby zaistniała możliwość autentycznej twórczości:

- a. istnienie d r a m a t u, konfliktów w społeczeństwie; tworzenie jest bowiem pewnym wysiłkiem, zmierzającym do przezwyciężenia tych konfliktów

i osiągnięcia porozumienia w łonie społeczności; samo dzieło stanowi pewien znak intencjonalny (polemiczny), część języka tego porozumienia;

- b. istnienie różnych systemów znaków (języków, klasyfikacji); tworzenie jest zwykle łączeniem takich systemów; w jego wyniku powstaje dzieło jako znak nowego języka; oto np. symbol człowieka i symbol przyrody mają ten sam status ontologiczny, a więc zbliżają jakoś porządek ludzki do porządku przyrody;
- c. istnienie anomalii; zachwianie równowagi struktur społecznych w wyniku zetknięcia się z inną społecznością; zerwanie z obowiązującymi normami i nabranie przekonania o nieskończoności własnych możliwości;
- d. atypowość pozycji twórcy w społeczeństwie, poczucie samotności, stanowiące oznakę jeszcze nie zrealizowanego uczestnictwa w społeczności; twórca w procesie tworzenia uogólnia stosunki jeszcze nie istniejące.

H. Read mówi w tym wypadku wprost o alienacji — nieodzwonnej artyście. Przechodzi się w ten sposób już w następny zespół zagadnień socjologii tworzenia.

2.2.2. Twórca w społeczeństwie

Wypada zgodzić się z A. Hauserem, że samotnictwo twórców jest już zjawiskiem społecznym. Wszak być samym można bez społeczeństwa, ale samotnym (tzn. czuć się samym) tylko w nim. Ogólnie biorąc warunki społeczne powodują zajmowanie określonego stanowiska twórcy. I tak w wypadku rozdźwięku między artystami a ich środowiskiem społecznym — pojawia się hasło sztuka dla sztuki. Natomiast w wypadku sympatii między znaczną częścią społeczeństwa a artystami — przeważa postawa utylitaryzmu estetycznego.

2.3. Socjologia dzieła sztuki

2.3.1. Funkcje socjokomunikacyjne

Należy tu odróżnić dwie sprawy: to, jak funkcjonować miało dzieło sztuki w zamierzeniu twórcy, i to, jak posługują się nim wszyscy ci, którzy do wykorzystania go czują się powołani.

W sprawie pierwszej zauważmy, że twórca może posłużyć się dziełem albo po to wyłącznie, by z komunikować coś odbiorcy, albo także po to, by na tego odbiorcę wpłynąć wyciwnawczo, w szczególności samooczyszczająco — jeśli tym odbiorcą będzie on sam (pamiętniki, dzieła tworzone do szuflady, pewne warstwy dzieł opublikowanych — ukryte przed odbiorcą). Oczywiście wyraźnie odgraniczyć obu wypadków nie można. Istotne jest tutaj to, że twórca traktuje lub traktować może swoje dzieło jako swoiste okulary, które zakłada odbiorcy, czy — używając wyrażenia J. Ortegi y Gasset — jako okno na świat, wyłom w murze ograniczoności odbiorcy. Ten pogląd rozwijają m.in. E. Panofsky i P. Francastel. Dzieło sztuki jest dla nich próbą zawładnięcia, tj. przeorganizowania świata w wyobraźni twórcy, wykazania względności aktualnego sposobu doświadczania rzeczywistości i tym samym podporządkowania

sobie substancji społecznej (tzn. świata dotychczasowego doświadczenia). Najłatwiej stosunkowo dostrzegalna jest socjokomunikacyjna — ze względu na twórcę — funkcja dzieła, kiedy przybiera ona postać moralnego protestu przeciw kulturze określonego społeczeństwa lub jeśli dzieło jest przejawem usiłowań podejmowanych przez twórcę dla zwalczania alienacji: podporządkowania sztuki np. prawom rynku (utwory spod znaku 'sztuka dla sztuki').

Druga sprawa to posługiwanie się dziełem sztuki jako znakiem w komunikacji intersubiektywnej przez społeczeństwo lub poszczególne jego warstwy roszcujące sobie do tego prawo. Jest rzeczą jasną, że sposób takiego posługiwania się jest funkcją określonych stosunków społecznych. O wykorzystywaniu dzieł sztuki dla potrzeb magicznych wspomniano już wyżej. Również instytucje religijne korzystają z dzieła sztuki, dążąc — jak to ujmuje J. Duvignaud — do pomnożenia sakralnych składników rzeczywistości nawet za cenę sakralizacji sztuki, czy wręcz identyfikacji jej z religią. W celach autogloryfikacyjnych posługuje się dziełami sztuki w niemniejszym stopniu także władza świecka. Zwłaszcza w państwach totalitarnych, jak podkreśla S. Ossowski, mamy do czynienia ze świadomym wykorzystywaniem propagandowym sztuki i — co za tym idzie — podporządkowaniem twórczości doktrynie politycznej. Warto, również za S. Ossowskim, zwrócić tu uwagę na to, że — przynajmniej w przeszłości — doktrynalne zakazy dotyczyły na ogół tematyki, nakazy zaś — formy.

2.3.2. Funkcje poznawcze

Szczególnie dobitnie uwypuklają funkcje poznawcze ci, którzy — jak np. Th. Adorno — uważają dzieło sztuki za jedną z dziedzin przejawiania się, a nawet swego rodzaju soczewkę światopoglądu (modelu życia) danej epoki. J. Duvignaud wysuwa następujące zastrzeżenia pod adresem takiego rozumienia dzieła sztuki.

- a. Twórca (nawet pisarz, nie mówiąc już o np. muzyku) nie jest wszechstronnym świadkiem epoki, lecz raczej swojej grupy społecznej.
- b. Dzieło sztuki (poza tzw. akademickim jest nie tylko s u m ą światopoglądu epoki, ale też a n t y c y p a c j ą (potencjalną przynajmniej) przyszłości i w tej antycypującej wobec realnych doświadczeń ludzkich wyobraźni tkwi właśnie specyfika sztuki.

Jednakże nawet J. Duvignaud nie jest w stanie zaprzeczyć, że dzieło sztuki można uważać za świadka jeśli już nie swojej epoki, to co najmniej pewnego nurtu artystycznego, czy choćby osobowości samego twórcy. Wolno powiedzieć — parafrazując metaforę J. Ortegi y Gassetta — że przez owo okno, jakim ma być dzieło sztuki, można nie tylko w y j r z e ć na świat terażniejszości i przyszłości, ale i w e j r z e ć w samego twórcę i w g ą s z c z społecznych uwarunkowań, w którym przebiegał proces artystyczny. Aby uzmysłowić sobie, jak dalece sztuka może być oknem na p r z e s z ł o ś ć — zwróćmy uwagę na to, co A. Hauser nazywa „stopniem nasycenia ideologicznego sztuki”. Otóż o ile np.

matematyka w niewielkim stopniu nadaje się na świadka swojej epoki, o tyle nieporównanie większe w wypadku sztuki nasylenie ideologiczne pozwala z niej wydobyć bardzo wiele informacji pozaartystycznych. Oczywiście prace naukowe, których celem jest badanie świadomości społecznej, będą tych informacji zawierały więcej, ale będzie to sprawą ich funkcji socjokomunikacyjnej, a nie — poznawczej.

2.3..3 Funkcje kulturotwórcze

Dzieło sztuki może być nie tylko obiektem manipulacji w ręku twórcy i protektora (funkcje socjokomunikacyjne) oraz badacza (funkcje poznawcze), ale także stanowić samoistne, przedmiotowe źródło oddziaływań na całość kultury, której stanowi organiczną część. Taką funkcję dzieła uwypukla zwłaszcza funkcjonalna antropologia społeczna, z B. Malinowskim na czele. Wydaje się, że takie uwikłania ma na myśli A. Tyszka, kiedy pisze: „Muzyka jest aktywnym elementem różnych sytuacji kulturowych. Przykłady swoistych kompozycji tych elementów uzmysławiają, że wchodząc w kontakt z jedną szeroko pojętą dziedziną muzyki, stajemy wobec rzeczywistości z nader 'różnych teatrów'”. Z tym, że tak sprawę ujmując, przechodzimy już właściwie na grunt funkcji integracyjnych sztuki, co pokazuje, jak płynne są tutaj znowu granice wyróżnionych kompleksów problemowych..

Przed wskazaniem integracyjnych funkcji warto wspomnieć jeszcze o związku sztuki z moralnością. Znane jest powszechnie stare pojęcie greckiej *kalo-kagathii*. To poczucie jedności piękna i dobra u Greków nie przeszkadzało z jednej strony Platonowi podkreślać negatywną rolę sztuki wobec moralności, kiedy będzie mówił o deprawacji, którą rozsiewa poezja i muzyka, z drugiej zaś Kleantesowi, a zwłaszcza Arystotelesowi, podkreślać pozytywny, kathartyczny wpływ sztuki na człowieka, pozostawiając — jak pięknie mówi M. Ossowska — potomnych w niepewności, czy owo katharsis rozumieć jako oczyszczenie u c z u ć, czy oczyszczenie z nich. Połączenie poczucia moralnego z dobrym smakiem wystąpi później u A. Shaftesbury'ego, romantyków, w Polsce u L. Petrażyckiego i w pewnym stopniu u S. Ossowskiego. A wątek platoński, wątek amoralności sztuki, objawi się u J.J. Rousseau, L. Tołstoja (*Sonata Kreutzerowska*), T. Manna (którego ukochana postać, Adrian Leverkühn z *Doktora Faustusa*, swój geniusz muzyczny zawdzięczać będzie paktowi z diabłem), wreszcie w szczególny sposób zabrzmi i u E. Durkheima, który będzie miał rozkwit estetyczny jakiegoś społeczeństwa za objaw zagrożenia moralności (buntowniczość sztuki).

2.3.4. Funkcje integracyjne

Dzieło sztuki stanowi też, jak to określa S. Ossowski, węzeł stosunków społecznych, powoływanych przez siebie do życia. Chodzi o różnorakie relacje, które zachodzą między dziełami — a twórcami, intepretatorami (dyrygentami, reżyserami), wykonawcami i odbiorcami. W wypadku dzieł przedstawiających dochodzą poza tym pewne relacje pseudopodmiotowe (jednostrone) między

twórcą, interpretatorem, wykonawcą i odbiorcą — a postaciami (i w ogóle światami) przedstawionymi przez dzieło.

2.4. Socjologia odbioru

2.4.1. Społeczne uwarunkowania stosunku do sztuki.

„Żeby jakakolwiek muzykę odbierać z dobrym skutkiem [...] trzeba nie tylko mieć okazję do słyszenia muzyki, ale również mieć pewną postawę i chcieć lub usiłować ją percypować, rozumieć, przyswajać” — pisze A. Tyszka, sygnalizując zagadnienie społecznych uwarunkowań takiego czy innego stosunku do pewnej dziedziny sztuki, a w szczególności poszczególnych rodzajów muzyki. Można pójść dalej. Nie ulega bowiem wątpliwości, że niektóre wzory postaw życiowych usposabiają do reagowania estetycznego w ogóle. S. Ossowski przytacza przykład wzoru osobowego purytanina, z jego pogardą dla sztuki jako takiej, i przeciwstawnego mu modelu katolika, raczej ‘otwartego’ na sztukę. Rzecz jasna w pewnych wypadkach będziemy mieli do czynienia z sytuacją odwrotną (indywidualna retorsja). Zresztą nie tylko postawy życiowe, ale sam status ekonomiczny, będą ograniczały lub pobudzały zdolność odbioru sztuki.

2.4.2 Społeczne uwarunkowania sposobu odbioru

W sposobie odbioru dzieła sztuki ogniskują się dwa czynniki: nasycenie socjologiczne (‘widok’) i nasycenie estetyczne (‘okno’). Gdyby pominąć zakłócenia wprowadzone przez czynniki zewnętrzne, to wzrost nasycenia estetycznego i spadek nasycenia socjologicznego byłby funkcją upływu czasu. Im bliżej chwili powstania dzieła, tym większe jest nasycenie socjologiczne, i tym mniejsze na ogół nasycenie estetyczne. Już samo spostrzeżenie dzieła jest uwarunkowane społecznie. Na przykład z dziedziny muzyki wskazuje S. Ossowski. Otóż Europejczyk odbiera muzykę hinduską jako zamazaną, przyzwyczajony jest bowiem do wyraźnego zwykle odgraniczania poszczególnych tonów w przebiegu horyzontalnym (poza szczególnymi miejscami — z glissando). Odwrotnie, przyzwyczajony do płynnego przechodzenia jednym dźwięków w drugie Hindus odbiera muzykę europejską jako ‘pustą’.

Zakres tej problematyki pokrywa się częściowo z przedmiotem rozważań nad etnocentryzmem. Zasygnalizujemy, za S. Ossowskim, konwencjonalność teatru (ciekawe jest tu porównanie teatru europejskiego z chińskim), czy, co z pozoru brzmi paradoksalnie, konwencjonalność realizmu. „*Hermes* Praksytelesa — zauważa L. Chwistek — jest równie niepodobny do żywego człowieka, jak *Sziwa* z podziemnych świątyń indyjskich — tylko my właśnie (pod wpływem społecznych determinacji) do tych modyfikacji przywykliśmy, a tamte rażą nas swoją niezwykłością”.

Jeśli staniemy na gruncie dokonanego przez R. Ingardena rozróżnienia między dziełem sztuki a przedmiotem estetycznym, to sam proces konkretyzacji ujawni nam ewidentny wpływ na nią czynnika społecznego, i to zarówno na szczeblu rekonstrukcji i dopełniania schematu, jak i aktualizacji

momentów potencjalnych dzieła. Tym bardziej dotyczyć to będzie r o z u m i e - n i a dzieła sztuki.

2.4.3. Społeczne uwarunkowania oceny

Tutaj socjologa interesować będzie, po pierwsze, kto jest prawodawcą hierarchii wartości. O ile estetyk zapyta, kto jest k o m p e t e n t n y w wydawaniu ważnych sądów estetycznych, o tyle, zdaniem S. Ossowskiego, socjolog zadowolony się ustaleniem, kogo się za takiego w danym środowisku uważa.

Określona 'obiektywna' (co dla socjologa znaczy tylko tyle, co: przyjęta przez dane środowisko) hierarchia wartości wpływa dalej na odczucia odbiorcy. Sugestia ocen społecznych bywa niekiedy, jak zauważa S. Ossowski, po prostu warunkiem zajęcia postawy estetycznej wobec dzieła (pozytywnej lub — w wypadku opozycji wobec własnego środowiska — negatywnej). Nie da się zaprzeczyć ponadto istnieniu wpływu pewnych sentymentów czy wierzeń grupowych w wytwarzaniu określonego uczuciowego stosunku do pewnych tematów i form artystycznych, który z kolei zaważyć może na ocenach już czysto estetycznych.

Poza genezą i wpływem na jednostkowe akty wartościowania hierarchia wartości może być obiektem zainteresowań jako zespół norm i ideałów, podlegających pewnym dającym się stwierdzić przemianom. Społeczne źródła takich przemian widzi się w oddziaływaniu jednych grup na inne lub w rywalizacji różnych grup wobec jednostki. Według S. Ossowskiego, przyjęcie takiej lub innej hierarchii wartości jest równoczesne z zaliczeniem się pod pewnym względem do tej czy innej grupy.

Trzeba jednak już tutaj pamiętać o niewspółmierności wartościowania estetycznego wobec ocen pozaartystycznych.

3. Miejsce wśród innych nauk

3.1. Stosunek do socjologii ogólnej

Metody badawcze socjologii sztuki i socjologii ogólnej są takie same. Przedmiot tej pierwszej jest co prawda specyficzny, ale tradycyjnej socjologii ta specyficzność jest obojętna. „Patrzając na sztukę oczami (socjologii tradycyjnej) dostrzegamy to, co ją (tzn. sztukę) łączy z szerszymi procesami społecznymi, a nie to, co ją od ich wyodrębnia” — pisze P. Beylin. To abstrahowanie od specyficzności jest przedmiotem krytyki ze strony niektórych socjologów sztuki, np. P. Francastela.

3.2. Stosunek do estetyki

Zgodnie z tradycyjnym stanowiskiem estetyka opiera się na immanentnym spojrzeniu na sztukę, socjologia zaś — na spojrzeniu transcendentnym (społeczne uwarunkowanie sztuki). Sięgając jeszcze raz do wyrażenia J. Ortegi y Gasseta, powiemy, że estetykę interesuje samo 'okno', socjologa zaś 'widok', i to zarówno widok 'z', jak i 'w'.

Ze stanowiskiem tradycyjnym kontrastują próby zupełnego usocjologicznienia estetyki. Nawet metaestetyka T. Bruniusa — przeciwstawiana przez niego dotychczasowej estetyce — jest w rzeczywistości rodzajem socjologii sztuki.

Przeciwnicy socjologicznej interpretacji — wyznawcy teorii 'sztuka dla sztuki' — twierdzą według A. Hausera, że dzieło sztuki jest autonomiczne i wykraczanie poza nie — to niszczenie tego, co w nim estetyczne. W Polsce zdecydowanym przeciwnikiem socjologizacji estetyki był S. I. Witkiewicz.

Na tym tle zrozumiałe się staje podejmowanie prób ponownego rozgraniczenia pola badawczego estetyki i socjologii sztuki. P. Beylin np. zadaje sobie pytanie, „czy rzeczywiście, gdy patrzymy na dzieło sztuki z [punktu widzenia socjologa i estetyka] mamy zawsze do czynienia z tym samym zjawiskiem”? Rzuca się w oczy to, że jest to pytanie ontologiczne z podtekstem epistemologicznym i uchwytymi odniesieniami do psychologii całości, a może nawet do M. Merleau-Ponty'ego. Na powyższe pytanie słyhać odpowiedź następującą: przy rozumieniu tradycyjnym estetyki i socjologii sztuki — nie, bowiem mamy wtedy do czynienia z przeciwstawieniem: niespółeczna sztuka i nieartystyczne społeczeństwo.

O ile część krytyczna jest tutaj przekonywująca, o tyle część pozytywna zadowolić nas chyba nie może. Stwierdza się bowiem niezbyt jasno: aby przezwyciężyć ten stan rzeczy, tj. dualizm artystycznej i społecznej strony dzieła, trzeba „traktować stosunek zjawisk artystycznych i pozaartystycznych jako stosunek immanentny, zachodzący wewnątrz określonych struktur społecznych”. Chodzi nam o to, aby estetyka stała się nauką o szczególnej organizacji dzieła artystycznego (połączenie analizy strukturalnej z historyczną, na gruncie teorii kultury), a socjologia — nauką o mechanizmach społecznych regulujących tę organizację od zewnątrz i od wewnątrz.

4. O g r a n i c z e n i a

Warto na zakończenie, idąc śladami A. Hausera, wskazać ograniczenia socjologii sztuki.

- a. Tego, co estetycznie wartościowe, nie można do końca uchwycić w kategoriach socjologicznych.
- b. Dzieła sztuki nie da się wyprowadzić wyłącznie z tego, co artystycznie obojętne (np. z ekonomiki). Można powiedzieć, że wyprowadza się z tego tylko to, co socjologiczne w dziele; to, co zaledwie jest paralelne do tego, co estetyczne.
- c. Analiza niszczy istotę (jedność) dzieła. „Istotną cechą stosowania metod pozaestetycznych do sztuki jest — jak pisze P. Beylin — to, że w ostatecznym rezultacie likwidują samą sztukę”.
- d. Analizy socjologiczne są zawsze niepełne (uwarunkowania psychologiczne i stylistyczne).
- e. Język swoisty socjologii sztuki jest w istocie bardzo ubogi. Dobrą ilustracją najważniejszego z tych ograniczeń — mianowicie niewspółmierności socjologicznej doniosłości dzieła z jego wartością estetyczną — przynosi problem kiczu jako przeciwieństwa autentycznego dzieła sztuki. Otóż kicz, jak to wykazał P. Beylin, może stać się obiektem badań socjologicznych, często nawet ciekawszym od dzieł

sztuki ‘prawdziwej’. Doniosłe są zwłaszcza jego funkcje socjokomunikacyjne, poznawcze i pseudointegracyjne. Socjokomunikacyjne, bo jako operujący skonwencjonalizowanymi środkami — szczególnie nadaje się na nośnik treści wychowawczych. Poznawcze, bo jest wyraźnym sygnałem, że dany kierunek stylistyczny zaczyna wkraczać w stadium akademickie. Pseudointegracyjne, bo „prawo do kiczu — jak pisze A. Banach — mają według znanego wyrażenia: ‘kobiety, starcy i dzieci’. Dzieci potrzebują kłamstwa, kobiety czułości, starcy opieki. [...] Tych trzech wartości dostarcza [właśnie] kicz. Prawo do kiczu jest prawem do tanich ideałów”. Te funkcje pseudointegracyjne są zresztą najmniej groźne. Niebezpieczniejsze są funkcje socjokomunikacyjne. Wydaje się, że A. Banach ma rację, kiedy postuluje zostawienie w spokoju *Trędowatej*, a odmawia prawa do kiczu tym, który „pod wpływem wojskowego marsza gotowi są natychmiast walczyć z każdym wrogiem”. Podkreślamy to zwłaszcza dzisiaj: z k a ż d y m wrogiem.

Zresztą może rację ma P. Beylin, według którego eliminacja kiczu pociąga za sobą eliminację sztuki...