

# Anna Matuchniak-Krasuska

---

## Problematyka komunikowania w socjologii sztuki

---

Przegląd Socjologiczny Sociological Review 33, 217-236

---

1981

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](http://bazhum.muzhp.pl), gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

ANNA MATUCHNIAK-KRASUSKA — ŁÓDŹ

## PROBLEMATYKA KOMUNIKOWANIA W SOCJOLOGII SZTUKI

Badania sztuki wymagają z jednej strony specjalizacji i zawężania przedmiotu analiz do poszczególnych jej dziedzin, z drugiej zaś ich włączenia w szeroki i teoretycznie zintegrowany krąg wiedzy o kulturze, o jej procesach i wytworach. Socjologia sztuki bazuje z jednej strony na naukach teoretycznych o literaturze, malarstwie czy filmie, z drugiej zaś strony na socjologii kultury.

Przed przystąpieniem do zrelacjonowania różnych ujęć socjologii sztuki należałoby określić właściwy dla tej dziedziny sposób rozumienia sztuki, nie wikłając się jednak w spory definicyjne. W. Tatarkiewicz podobnie jak wielu teoretyków zwraca uwagę na różnorodność stanowisk dotyczących sztuki — jej istoty, genezy, funkcji, zakresu. Przytacza istotne dla różnych epok i autorów określenia sztuki: zdolność wytwarzania piękna, odtwarzania rzeczywistości, nadawania rzeczom kształtu, struktury, ekspresji, wywoływania przeżyć estetycznych, impresji wobec odbiorcy<sup>1</sup>.

Socjolog ujmuje sztukę w jej społecznym kontekście. Związki między sztuką a społeczeństwem są wielostronne i dialektyczne. Sztuka jest społecznie warunkowana zarówno w swojej genezie, jak i egzystencji, pełniąc równocześnie szereg funkcji wobec zbiorowości. Według koncepcji marksistowskiej sztuka jest modelowym odbiciem rzeczywistości zarówno przyrodniczej, jak i społecznej, klasowej. Celem jej jest komunikowanie się z innymi ludźmi<sup>2</sup>.

Kolektywną genezę sztuki podkreśla też wielu autorów o innej orientacji, m.in. związany z psychoanalizą francuski socjolog Roger Bastide, wiążąc ją nie tylko z pracą, ale także z grą, religią czy magią<sup>3</sup>.

---

<sup>1</sup> W. Tatarkiewicz, *Dzieje sześciu pojęć. Sztuka, piękno, forma, twórczość, odtwórczość, przeżycie estetyczne*, Warszawa 1976.

<sup>2</sup> J. Plechanow, *O literaturze i sztuce*, Warszawa 1950.

<sup>3</sup> R. Bastide, *Art et société*, Paris 1977.

Estetyka marksowska wysuwa na czoło ideologiczne funkcje sztuki, ale równocześnie podkreśla jej autonomiczny charakter, względną niezależność wartości poszczególnych dzieł od warunków materialnego bytu i zmieniających się formacji społeczno-ekonomicznych. „Trudność polega nie na tym, że grecka sztuka i epos związane są z pewnymi społecznymi formami rozwoju. Trudność polega na tym, że dostarczają nam one jeszcze rozkoszy artystycznej i w pewnej mierze służą za normę i nie-dościgniony wzór”<sup>4</sup>.

Podstawową dla sztuki byłaby funkcja estetyczna, odpowiadająca funkcji poetyckiej w ujęciu Jakobsona, koncentrowanie się na samym przekazie, dziele sztuki<sup>5</sup>.

Dla potrzeb tej pracy oprzemy się na koncepcji A. Kłoskowskiej, która skłania się do rozpowszechnionego wśród socjologów i teoretyków ujęcia sztuki jako składnika kultury symbolicznej, jako komunikowania, a kryteria jej wyodrębnienia widzi w jej autotelicznym i semiotycznym charakterze<sup>6</sup>.

Bezinteresowna kontemplacja przekazu artystycznego, „życie chwilą” charakteryzujące zdaniem Ossowskiego zjawiska estetyczne włącza je w szerszą sferę zjawisk autotelicznych<sup>7</sup>. Należy zaznaczyć, że wg Ossowskiego, przeciwstawienie autoteliczności i instrumentalności jest względne, gdyż praktyczne skutki działalności kulturowej czy artystycznej są tym lepsze, im bardziej motywacyjne przeżycia ludzi mają charakter autoteliczny.

Drugie z wymienionych kryteriów symbolicznego charakteru sztuki jest również dyskusyjne.

M. Wallis zaznacza, że powiązania uniwersum znaczeń i sztuki mogą być trojaki:

— niektóre dzieła sztuki mogą być zapisywane za pomocą znaków (nuty),

— niektóre dzieła sztuki mogą być odtwarzane za pomocą znaków (film),

— niektóre sztuki są znakami<sup>8</sup>.

A. Kłoskowska rozważając to zagadnienie w artykule *Semiotyczne kryterium kultury* wysunęła trzy twierdzenia:

<sup>4</sup> K. Marks, *Przyczynek do krytyki ekonomii politycznej*, Warszawa 1953, s. 257.

<sup>5</sup> R. Jakobson, *Poetyka w świetle językoznawstwa*, [w:] *Współczesna teoria badań literackich za granicą*, t. 2, Kraków 1976.

<sup>6</sup> A. Kłoskowska, *Socjologia kultury* (w druku).

<sup>7</sup> S. Ossowski, *U podstaw estetyki*, [w:] *Dzieła*, t. 1, Warszawa 1966.

<sup>8</sup> M. Wallis, *Świat sztuki i świat znaków*, „Estetyka”, 2, 1961.

— istnieją sztuki lub kierunki w sztuce o całkowicie asemiotycznym charakterze,

— w sztuce istnieje pewna warstwa asemiotyczna — warstwa formy (zakładając, że forma jest nośnikiem treści i że te dwa elementy są ze sobą integralnie związane, twierdzenie to należałoby odrzucić),

— wszystkie dziedziny sztuki i warstwy w sztuce mogą pełnić pewne funkcje semiotyczne<sup>9</sup>.

Rozważmy kolejno te możliwości.

Podjęcie próby wyodrębnienia sztuk semantycznych (malarstwo, poezja, teatr, film) i sztuk asemantycznych (architektura, muzyka, taniec, ornamentyka) kończą się niepowodzeniem. Podział ten nie jest ostry, gdyż istnieje muzyka programowa i czysta, malarstwo przedstawiające i abstrakcyjne<sup>10</sup>. Semiotyczny charakter jest silniej zaakcentowany w dziełach literackich niż muzycznych. Zagadnienie to należy rozważyć na podstawie analizy dziedzin i kierunków w sztuce, których charakter semiotyczny może być najbardziej zasadnie kwestionowany. Specyfika znaków plastycznych, stanowiących podgrupę znaków właściwych wyodrębnioną z uwagi na nośnik graficzny, będzie przedmiotem dalszych rozważań.

Zdaniem S. Ossowskiego znakami są tylko te dzieła, które podlegają interpretacji semantycznej, które coś przedstawiają. Należy wyjaśnić, że malarstwo może w różny sposób wyrażać różne kategorie rzeczywistości. Nie musi tu wystąpić ikoniczne odwzorowanie. Abstrakcja stanowiąca plastyczny ekwiwalent praw natury odkrytych przez artystę mogłaby być traktowana jako forma realizmu (przy pewnym rozumieniu tego terminu)<sup>11</sup>.

A zatem wyodrębnienie dziedzin sztuki, kierunków w sztuce czy warstw dzieła o zdecydowanie asemiotycznym charakterze nie wydaje się możliwe.

U wielu autorów o bardzo różnych stanowiskach, tworzących w różnych okresach znajdujemy uzasadnienie semiotycznego podejścia do sztuki, czyli wykazanie, że przekazy artystyczne, a co najmniej jakiegoś ich aspektu są znakami, że odnoszą się do jakiegoś rzeczywistości innej niż ich własna z uwagi na funkcję referencjalną lub funkcję ekspresyjną.

Polski estetyk S. Morawski stwierdza, że dzieła sztuki są wytworami o charakterze społeczno-kulturowym, służącymi do wyrażania przeżyć ich twórców. Komunikacyjny charakter dzieła sztuki — znaku zo-

<sup>9</sup> A. Kłoskowska, *Semiotyczne kryterium kultury*, [w:] *Z historii i socjologii kultury*, Warszawa 1969.

<sup>10</sup> Wallis, *op. cit.*

<sup>11</sup> Ossowski, *op. cit.*; L. Chwistek, *Wielość rzeczywistości w sztuce i inne szkice literackie*, Warszawa 1960.

staje tu jednak zawężony do pełnienia funkcji ekspresyjnej. Podobne stanowisko sformułowała w latach pięćdziesiątych amerykańska humanistka i filozof Susanne K. Langer<sup>12</sup>. W latach pięćdziesiątych czeski językoznawca i estetyk J. Mukaržovský formułuje swoją strukturalną teorię sztuki, w której pojęcia znaku, znaczenia, struktury, funkcji są podstawowymi elementami analizy. Jego zdaniem dzieło sztuki podobnie jak język ma charakter znaku, nie jest czystą ekspresją. Jest znakiem i w swojej budowie wewnętrznej, i w swoim stosunku do rzeczywistości, do społeczeństwa, do swego autora i odbiorcy. Przykładowo, barwa w obrazie przedstawia nam się raz jak woda, drugi raz jak niebo, zależnie od kontekstu. Dzieje się tak dlatego, że ją pojmujemy jako znak, a rzecz, do której ją odnosimy, jako znaczenie. Malarz chce pokazać nie tylko niepowtarzalne wrażenia określonej rzeczywistości, lecz także sposób jej pojmowania. Uznanie znakowego charakteru dzieła pozwala, zdaniem Makaržovskiego, pokonać trudności, jakie napotyka psychologia sztuki usiłująca wykryć powszechne prawa procesu i uzdolnienia twórczego. Decydującą rolę odgrywa budowa znaku artystycznego, a nie predyspozycje jednostki: dla malarza impresjonisty podstawową zdolnością artystyczną jest zdolność odbierania wrażeń wzrokowych, a dla malarza kubisty — pamięć kształtów<sup>13</sup>.

Semiotyczne podejście do zjawisk kultury reprezentują zwłaszcza strukturaliści: C. Lévi-Strauss, Roland Barthes, Umberto Eco, P. Guiraud. Proponują oni rozszerzenie pojęcia znak, aby objęło swoim zasięgiem bądź wszystkie zjawiska kulturowe (pansemiotyzm), bądź też przynajmniej obszerną ich dziedzinę (semiotyzm umiarkowany). Operacja ta ma umożliwić zastosowanie do badań kultury pojęć i metod językoznawstwa, a tym samym umożliwić jednolite ujęcie całokształtu kultury.

Budzi to jednak zastrzeżenia wielu autorów, np. zdaniem Pawłowskiego nie jest to ani możliwe, ze względu na przenoszenie koncepcji odnoszących się do fonologicznej strony języka na inne dziedziny kultury, które stosują zupełnie inne substancje znakowe i środki wyrazu, ani naukowo użyteczne<sup>14</sup>.

Najbardziej rozpowszechniony sposób recepcji sztuki — jak można aktualnie sądzić — także przemawia za jej semiotycznym ujęciem. W empirycznych badaniach odbioru stwierdza się dominowanie wątku fa-

<sup>12</sup> S. Morawski, *O realizmie jako kategorii artystycznej*, „Estetyka”, 2, 1961; S. Langer, *Nowy sens filozofii*, Warszawa 1976.

<sup>13</sup> J. Mukaržovský, *O ideologii czechosłowackiej teorii sztuki*, [w:] *Współczesna teoria badań literackich za granicą*, t. 2, Kraków 1976.

<sup>14</sup> T. Pawłowski, *Kultura jako system znaków*, [w:] *Pojęcia i metody współczesnej humanistyki*, Warszawa 1977.

bularnego w interpretacji, „opowiada się nawet obrazy abstrakcyjne, czy kompozycje muzyczne”.

W. Marciszewski odwołując się do W. Tatarkiewicza zwraca uwagę na analogię istniejącą między 3 możliwymi postawami wobec dzieła sztuki a 3 rodzajami stosunków zachodzących między znakiem a różnymi jego korelatami. Reagując na wygląd przedmiotu i formę dzieła, czyli stosunki syntaktyczne, odbiorca zajmuje postawę estetyczną, koncentrując się na rzeczywistości, której dzieło w jakiś sposób dotyczy, czyli aspekcie semantycznym, przybiera postawę literacką, natomiast zwracając uwagę na przeżycia w dziele — aspekt pragmatyczny, prezentuje postawę poetycką<sup>15</sup>.

Obraz pełni rozmaite funkcje semiotyczne niezależnie od interpretacji słownej i nie jest do niej całkowicie sprowadzalny. Słowo nie jest substytutem, ale uzupełnieniem obrazu, kultura wytworzyła równoległe języki werbalny i wizualny. Ikonograficzne i ikonologiczne studia Panofskiego w istotny sposób wzbogacają możliwości rozumienia sztuk pięknych, ale nie zmierzają przecież do ich zastąpienia.

Przy badaniu specyfiki odbioru wizualnego pojawia się istotny problem metodologiczny, związany z koniecznością oparcia się na relacji introspekcyjnej o dawnych doświadczeniach jednostki lub przeżyciach wywołanych eksperymentem badacza, operującej kodem językowym, a odnoszącej się przecież do przekazu pikturalnego. Podejście to jest jednak uprawomocnione przez fakt równoległego funkcjonowania wśród tych samych uczestników kultury różnych porządków formułowania i przekazywania znaczeń: literatury, religii, sztuki. Ten kontekst kulturowy, którego rolę M. Czerwiński porównuje do metakodu, decyduje o budowaniu i zrozumiałości wypowiedzi plastycznych<sup>16</sup>.

Sztuka nie stanowi z pewnością narzędzia porozumienia równie ścisłego, podstawowego i uniwersalnego, jak język, niemniej jednak stanowi istotny element komunikowania społecznego. Obejmuje ono nie tylko mowę i jej substytuty (pismo, druk), ale także gest, mimikę, śpiew, muzykę, malarstwo, rzeźbę.

Wykorzystując 4-elementową klasyfikację środków komunikowania sformułowaną przez A. Kłoskowską z zastosowaniem kryterium trwałości przekazu oraz styczności nadawcy i odbiorcy, sztuki plastyczne (malarstwo i rzeźbę) należy zaliczyć do grupy środków trwałych, pośrednich<sup>17</sup>. Interesujące zjawiska sztuki współczesnej: happening, zjawiska

<sup>15</sup> W. Marciszewski, *Dzieła sztuki jako znaki*, „Estetyka”, 2, 1963.

<sup>16</sup> M. Czerwiński, *Samotność sztuki*, Warszawa 1978.

<sup>17</sup> A. Kłoskowska, *Spoleczna sytuacja komunikowania*, „Studia Socjologiczne”, 1974, nr 4.

paraartystyczne, łączące cechy wielu sztuk — plastyki, teatru, tańca, muzyki, a także elementy życia codziennego z trudnością poddają się zabiegom systematyzującym.

Pozajęzykowe formy komunikowania choć istotne dla konkretnych sytuacji i ważne społecznie są jednak drugorzędne w porównaniu z komunikowaniem za pomocą języka naturalnego, zwłaszcza w dziedzinie kultury bytu i kultury społecznej. W sferze kultury symbolicznej ich rola wzrasta, ich problematyka staje się centralną.

Zdaniem wybitnego socjologa francuskiego, Pierre Francastela, język plastyczny obok myśli słownej i matematycznej, do których jest nieredukowalny, stanowi trzecią istotną formę myślenia ludzkiego. Jeszcze dalej idzie w tym rozróżnieniu M. Dufrenne, który wykazuje wyraźnie, że sztuka nie jest językiem, nie posiadając jego cech konstytutywnych: podwójnej artykulacji, słownika, gramatyki, kodu<sup>18</sup>.

Poszukiwanie strukturalnych czy funkcjonalnych podobieństw dwóch systemów znaków: językowych i plastycznych, jest celowe, ale nie powinno prowadzić do takiego ich utożsamiania, jakie występuje w ujęciu paralingwistycznym. Kierunek translingwistyczny, związany z estetyką i akcentujący właściwości artystyczne sztuki, wydaje się bardziej właściwy.

W socjologii sztuki pojawia się istotne napięcie przy korelowaniu wymiaru estetycznego i społecznego.

Uznanie semiotyczności sztuki jest korzystnym punktem wyjścia socjologii sztuki, ponieważ wiadomo, że systemy semiotyczne mają charakter społeczny. W odniesieniu do socjologicznego ujęcia sztuki występują różne stanowiska. Francuski socjolog Jean Duvignaud w pracy pt. *Socjologia sztuki* przedstawia rys historyczny tej dyscypliny, cytując poglądy Comte'a, Tarde'a, Guyau, M. Lalo, Lukacsa, Goldmanna<sup>19</sup>. Podobnego chronologicznego przeglądu ważniejszych stanowisk socjologii sztuki dokonuje wspomniany już R. Bastide, tak formułując jej zadania: „Socjologia sztuki powinna studiować uwarunkowania społeczne nie tylko dzieł sztuki, ale także ich twórców i odbiorców; powinna zdawać sprawę z działania instytucji, których geneza związana jest z istnieniem sztuki”<sup>20</sup>.

Natomiast estetyk S. Morawski ogranicza przedmiot socjologii sztuki do badania zmiennych społeczno-ekonomicznych charakteryzujących artystów i odbiorców jako kategorie społeczne (wiek, wykształcenie, styl ży-

<sup>18</sup> P. Francastel, *Études de sociologie de l'art. Création picturale et société*, Paris 1970; M. Dufrenne, *L'art est-il langage*, [w:] *Antologia współczesnej estetyki francuskiej*, Warszawa 1980.

<sup>19</sup> J. Duvignaud, *Socjologia sztuki*, 1970.

<sup>20</sup> Bastide, *op. cit.*

cia) i ilościowych aspektów uczestnictwa kulturalnego, pozostawiając na uboczu fundamentalny proces tworzenia i odbioru sztuki<sup>21</sup>. Unikając w ten sposób trudności wynikających z łączenia podejścia estetycznego i socjologicznego sprowadza się jednak specyficzną problematykę socjologii sztuki do zagadnień właściwych dla socjologii małych grup, zawodów czy struktur pośrednich.

Bardziej ambitnym zadaniem socjologa w stosunku do sztuki jest określenie warunków społecznych i kulturowych działania sztuki, jej tworzenia i odbioru. Pragmatyczny aspekt zjawisk semiotycznych prowadzi do ich ujęcia jako procesu komunikowania. Przyjęcie za podstawę faktu istnienia dzieła sztuki zobiektywizowanego wg społecznie ustalonego kodu i odnoszącego się do pewnej rzeczywistości, funkcjonującego między nadawcą a odbiorcą w określonym kontekście społecznym nazwiemy ujęciem komunikacyjnym socjologii sztuki.

Komunikowanie wg T. Goban-Klasa to wytwarzanie społecznych związków między ludźmi dzięki wymianie informacji społecznych za pośrednictwem znaków<sup>22</sup>. Komunikowanie będące zarazem procesem kulturowym i społecznym jest pojęciem węższym od interakcji, gdyż zakłada przenoszenie znaczeń za pomocą symboli. Problemem socjologii kultury, *respectively* sztuki, jest pytanie, czy wszelka symbolizacja polega na komunikowaniu, tzn. czy zawsze występuje w ramach interakcji. Pewne rozwiązanie tego problemu znajdujemy w artykule A. Kłoskowskiej *Proces symbolizowania a interakcja społeczna*, gdzie omówione zostały 3 modele komunikowania: aktualny, potencjalny i wewnętrzny<sup>23</sup>. W przypadku komunikowania aktualnego przekaz intersubiektywnie dostępny, trwały lub nietrwały, emitowany przez nadawcę dociera do odbiorcy w pewnych jednolitych warunkach czasowo-przestrzennych. Empiryczna analiza tego procesu jest jednak bardzo trudna lub wręcz niemożliwa, ponieważ komunikowanie w sztuce realizuje się głównie wg drugiego wzoru — komunikowania potencjalnego, gdzie istnieje dystans czasowy i przestrzenny między nadawcą a odbiorcą. Ponadto nawet w pierwszym modelu nie jest to proces ciągły, ale dwie relacje fragmentaryczne: nadawcy i dzieła, oraz odbiorcy i dzieła. Etapem chronologicznie pierwotnym, a w pewnych wypadkach także ostatecznym jest introspekcyjnie dostępny proces intrasubiektywnego tworzenia przekazu, będący fazą przygotowawczą dla tych wyżej wymienionych. Byłby to przykład semiozy poza interakcją społeczną lub raczej poza faktyczną jej po-

<sup>21</sup> S. Morawski, *Sztuka a społeczeństwo*, „Studia Socjologiczne”, 1970, nr 1.

<sup>22</sup> T. Goban-Klas, *Komunikowanie masowe. Zarys problematyki socjologicznej*, Kraków 1978.

<sup>23</sup> A. Kłoskowska, *Proces symbolizowania a interakcja społeczna*, [w:] *Moralność i społeczeństwo. Księga jubileuszowa dla M. Ossowskiej*, Warszawa 1969.



stacją, gdyż w proces twórczy może interweniować wyobrażenie odbiorcy wirtualnego. Przy analizie tworzenia badać można wszystkie trzy sytuacje, natomiast w przypadku odbioru jedynie pierwszą.

Socjologia kultury czy sztuki nie obejmowałaby całego procesu semiotycznego. Eliminowałaby lub ograniczała badania komunikowania instrumentalnego, koncentrując się na komunikowaniu autotelicznym, związanym z interpretacją muzyki, plastyki, literatury. Podstawowym celem socjologii sztuki jest studiowanie całościowych procesów artystycznych, tj. współzależności artysty, dzieła i publiczności. Zajmiemy się kolejno tymi problemami, ukazując, jak są one analizowane przez różnych autorów.

Pewna grupa teoretyków zajmuje się badaniem artysty i procesu kreacji. Ujęcie to jest charakterystyczne dla orientacji psychoanalitycznej. Wiąże się to z faktem, że wyjaśnienie istoty procesu twórczego pozostaje domeną psychologii. Potrzeba tworzenia jest ujmowana jako dyspozycja jednostkowa, nieredukowalna, wymagająca dla swej operatywności talentu i umiejętności praktycznych. Nieliczne psychologiczne studia empiryczne dotyczą właśnie tych zagadnień. Psychoanaliza odwołuje się do ja, ego, twórcy i do zasady przyjemności. P. Kaufmann analizuje twórczość nie jako produkcję pewnych przedmiotów, ale jako wynalazczość w sferze wyobraźni. Funkcją sztuki jest danie egzystencji temu, co nigdy nie istniałoby bez niej. Tworzenie dzieła sztuki ustala dominację ego nad nieświadomością. Sztuka jest tu usytuowana na tym samym poziomie co nauka, technika czy filozofia, jest aktywnością, dzięki której ja uwalnia się i wyraża. Druga tendencja psychoanalityczna traktuje sztukę podobnie jak religię jako przejaw neurozy. Dzieło jest tu symptomem twórczości rozumianej jako choroba<sup>24</sup>.

Ujęcie historyczne bądź akcentuje indywidualność twórcy i niepowtarzalność dzieła, bądź też koncentruje się na analizie formalnej dzieła i jego usytuowaniu w kontekście społecznym. Włączenie historii sztuki w historię ogólną pozwala nie tylko lepiej zrozumieć dane dzieło, ale także lepiej poznać społeczeństwo, które je wydało, ukazuje, jak instytucje społeczne odbijają się w sztuce, jak zmiana stylu oznacza przekształcenia danej kultury. Prace H. Focillon, J. Starobinskiego, L. Febvre, A. Hausera, Lukacsa i Goldmanna zasługują tu na szczególną uwagę.

Spółeczeństwo interweniuje w licznych momentach procesu tworzenia: proponuje środki intelektualne, techniczne, realizacje (style, wartości), zapewnia obieg i ocenę dóbr kulturalnych.

---

<sup>24</sup> A. Bergé, A. Clancier, P. Ricoeur, L.H. Rubinstein, *Entretiens sur l'art et la psychoanalyse*, Paris 1968.

Francuski socjolog Pierre Boudieu wykazuje, że w projekcie twórczym ścierają się dwie tendencje: konieczność wewnętrzna dzieła i warunki społeczne, które orientują dzieło od zewnątrz. Ich gra dokonuje się w ramach „pola intelektualnego”, tj. instancji, poprzez którą społeczeństwo interweniuje w samą istotę procesu twórczego; składają się na nie artyści, krytycy, akademie, wydawcy, dziennikarze, wreszcie handlarze dzieł sztuki. Udział w „polu kulturalnym”, tj. systemie tematów, problemów, kodów, form odbioru, uwarunkowany jest pozycją w polu intelektualnym<sup>25</sup>. Wydaje się, że to, co P. Bourdieu nazywa polem intelektualnym, odpowiada syntezy społecznej sytuacji, rolowi społecznym, natomiast wyróżnione pole kulturalne obejmowałoby elementy kultury.

Zróznicowanie społecznej roli artysty w różnych okresach historycznych przedstawił ostatnio w literaturze polskiej A. Osęka. Każde społeczeństwo posiada szereg wyobrażeń o artyście. Średniowieczny twórca kontempluje świat jako pomnik chwały bożej, jest anonimowym rzemieślnikiem. W renesansie dzieło staje się gwarantem sławy swego egzekutora i mecenasa. W romantyzmie artysta widzi swą rolę nie w obiektywnym przedstawieniu świata, ale w wyrażaniu swojego stosunku do niego. Jedno z największych dzieł poświęconych artyście — *Doktor Faustus* T. Manna, czyni z tworzenia rzecz diaboliczną. W XX wieku pojawia się szereg różnych, a nawet sprzecznych koncepcji: dadaści degradują i ośmieszają sztukę, pop-art zwraca się ku temu, co sztuką nie jest, konstruktywizm uznaje, że jedynie w działalności artystycznej człowiek objawia się jako prawdziwa indywidualność. Współcześnie pojawiają się definicje artysty jako człowieka spontanicznego (Fromm) lub tego, co czuje za pośrednictwem formy, a także tego, który wprowadza w świat sztuki dramat ludzkiej egzystencji. Zdaniem Osęki, dla człowieka współczesnego artysta odgrywa podobną rolę, jaką w średniowieczu odgrywał mnich: kontaktuje z wiecznością. „Zawsze człowiek tworzący piękno będzie w oczach innych ludzi, a także własnych istotą wyjątkową”<sup>26</sup>.

Nieco inną dziedziną zagadnień zajmują się Henri van Lier i M. Dufrenne, przechodząc od koncepcji artysty do problemów dzieła, recepcji i funkcji sztuki. H. van Lier zwraca uwagę na refleksyjność współczesnego twórcy, tendencje analityczne, czyli ograniczanie środków ekspresji, dominację w treści elementu funkcjonalnego i otwartość dzieła na kontekst, a także postulat aktywnej postawy odbiorcy<sup>27</sup>. M. Dufrenne

<sup>25</sup> *Problèmes de la recherche dans des sciences humaines et sociales*, vol. 2, 1979 UNESCO, część: „L'art et la science de l'art aujourd'hui”.

<sup>26</sup> A. Osęka, *Mitologie artysty*, Warszawa 1978.

<sup>27</sup> H. van Lier, *Nowy wiek*, Warszawa 1970.

twierdzi, że sztuka współczesna w krajach zachodnich uległa desakralizacji i depersonalizacji oraz degradacji do rozrywki<sup>28</sup>. Podkreśla się wielokrotnie ludyczny charakter sztuki, bazujący na potrzebie przeżycia i rozumienia, akt twórczy staje się wynajdywaniem nowej gry, a akt odbioru — udziałem w tej grze. Łączne ujmowanie tych dwóch sfer ludzkiej działalności: aseetycznej i hedonistycznej, uzasadnione jest ich autotelicznym charakterem.

Należy zwrócić uwagę, że im bardziej socjologiczne są prace z tej dziedziny, tym więcej uwagi poświęca się dziełu i jego recepcji.

Jacques Leenhardt wyznaczy socjologii sztuki dwa kierunki badań: społeczną egzystencję dzieła i twórczość artystyczną<sup>29</sup>. Omówimy je na podstawie koncepcji dwóch wybitnych socjologów, polskiego i francuskiego: S. Ossowskiego i P. Francastela.

P. Francastel koncentruje swoje badania na kreacji artystycznej, pozostawiając na uboczu problemy komunikowania i znaczenia utworu. Analizuje nie dzieło martwe, tzn. zobiektywizowany i uznany element kolekcji muzealnej, ale dzieło w jego genezie, stara się ukazać więzy łączące sztukę i społeczeństwo. Dzieła sztuki nie są dla niego czystymi symbolami, ale prawdziwymi przedmiotami, niezbędnymi dla trwania grup społecznych. Należy je studiować w odniesieniu do aktywności społecznej człowieka w danej epoce. Socjologia Francastela jest homologią form artystycznych i form praktyki społecznej. Kreśląc ramy tej dyscypliny Francastel proponuje kilka kierunków badań.

1. Socjologia grup i typologia kultur — koncentruje się tu na środowisku twórców i odbiorców sztuki.

2. Socjologia dzieł — obiektów artystycznych. Przeprowadza się tu analizę dwupoziomową: analizę zewnętrzną, formalną, typologię dzieł na podstawie ich formy i funkcji, oraz analizę wewnętrzną polegającą na poszukiwaniu decydujących o całości, o charakterze dzieła elementów spajających. Będą to dwa główne działy socjologii sztuki: socjologia malarstwa, socjologia literatury, itd. oraz socjologia tematów, rodzajów.

3. Socjologia obiektów figuratywnych i środków wyrazu. Nie zajmuje się ona dziełami całościowo, a jedynie ich elementami konstytucyjnymi: nośnikami materialnymi, ramami mentalnymi (przestrzenią, czasem), podstawowymi formami stosowanymi w danej kulturze. Tej problematyce poświęcona jest jedna z jego książek pt. *Twórczość malarska i społeczeństwo*, w której przedstawia przekształcenia czasoprzestrzeni w dobie Renesansu, a następnie jej rozbicie przez kubizm. Włącza tu też studia porównawcze plastyki i innych form myśli symbolicznej.

<sup>28</sup> *Problèmes de la recherche...*

<sup>29</sup> *Ibidem.*

4. Socjologia sposobów przedstawiania, tj. włączania dzieł sztuki w środowisko, sposób ich cyrkulacji w społeczeństwie. Porównuje tu sztukę i folklor, a przede wszystkim zajmuje się kontekstem instytucjonalnym działalności artystycznej: teatrem, muzeum, świętem, rytuałem.

5. Socjologia porównawcza — znaki i symbole. Ujmuje tu sztukę i zjawiska z nią współistniejące: Przypomina to Cassirerowskie ujęcie systemów symbolicznych: języka, nauki, religii, sztuki.

6. Socjologia sztuki w społeczeństwie industrialnym, którą można traktować jako podgrupę czy egzemplifikację wyżej wymienionych.

Postulaty wysunięte przez Francastela wobec socjologii sztuki są następujące. Należy sprecyzować i ograniczyć problematykę, próbą tego jest jego propozycja. Z metodologicznego punktu widzenia zaleca stosować wszelkie techniki odpowiadające danemu przedmiotowi, analizować fakty konkretne, ujęte historycznie. Najpierw należy opisać język plastyczny, a następnie badać relacje sztuki i społeczeństwa, stąd tak wielkie miejsca poświęca on szeroko rozumianej analizie formalnej dzieł. Zdaniem Francastela socjologia sztuki może ukonstytuować się jedynie na poziomie pogłębionej analizy dzieł<sup>30</sup>.

Natomiast S. Ossowski skupia się na społecznej egzystencji dzieła, obejmując socjologiczną analizą następujące zagadnienia:

1. dzieło jako pewien wytwór życia społecznego — pojawia się tu problem genezy sztuki, diachronicznego rozwoju poszczególnych typów sztuk, a także korelacji z innymi dziedzinami kultury;

2. dzieło jako przedmiot pewnych reakcji emocjonalnych ukształtowanych pod wpływem środowiska; obiektywność ocen estetycznych jest relatywizowana względem grupy społecznej, ponieważ nie ma żadnego ogólnego kryterium, które pozwalałoby we wszystkich wypadkach ustalać wartości estetyczne;

3. dzieło jako ośrodek nowych stosunków społecznych; wchodzi tu w grę stosunki między autorem a odbiorcą, a także między autorem, interpretatorem, wykonawcą i odbiorcą, stosunki między współwidywami (publiczność, małe grupy) oraz w przypadku plastyki także osobami przedstawionymi;

4. dzieło sztuki jako czynnik przeobrażeń społeczno-kulturowych, analizuje się w tych ramach funkcje sztuki<sup>31</sup>.

Socjologiczny punkt widzenia w odniesieniu do sztuki nie jest jedynym uprawnionym i musi czynić różnicę między społeczną doniosłością dzieła a jego wartością estetyczną.

---

<sup>30</sup> P. Francastel, *Problèmes de la sociologie de l'art*, [w:] *Traité de Sociologie*, red. G. Gurvitch, r. 3., t. 2.

<sup>31</sup> Ossowski, *op. cit.*

Podobnie niemiecki badacz A. Silbermann zaznacza, że studiowanie społecznych ram sztuki nie służy wyjaśnieniu natury i istoty sztuki. Socjolog wykazuje, że dzieło jest społecznie uwarunkowane, ale nie oznacza to wcale, że wszystko w dziele da się społecznie wyjaśnić, np. nie dotyczy to doskonałości artystycznej<sup>32</sup>.

Dzieło sztuki jest elementem lub korelatem kultury, jest przedmiotem wytworzonym i równocześnie obiektem percepcji, jest wreszcie znakiem nieprzezroczystym istniejącym w relacji między artystą a odbiorcą. Zdaniem cytowanego już P. Francastela dzieło sztuki jest usytuowane dialektycznie między realnym, istniejącym a odebrany, spostrzeżonym i wyobrażonym. Znaczące w systemie figuratywnym nie są elementy, ale ich układ, całość tworząca wieloznaczny, otwarty przekaz, wymagający wielostopniowej interpretacji odbiorcy<sup>33</sup>. Dzieło sztuki z uwagi na swą funkcję estetyczną zatrzymuje na sobie uwagę odbiorcy i dlatego nie jest „przezroczyste” jak inne znaki. Do wartości semiotycznych dzieła malarskiego należeć będzie jego unikalność, jego jednoegzemplarowy charakter. Konieczność rozpowszechniania kopii, reprodukcji w związku z niedostępnością oryginału w skali masowej stwarza specyficzne warunki odbioru.

Analiza dzieła sztuki jest *par excellence* terenem estetyki. Niemniej jednak na dziele ześrodkowuje się społeczny proces komunikowania twórcy i odbiorcy, konstytuuje się on i przebiega z uwagi na fakt istnienia przekazu artystycznego. Z tego powodu socjologiczna analiza może i powinna objąć dzieło sztuki jako element kultury, przedmiot wytworzony, transmitowany i odbierany, omówić jego wartość, możliwe konkretyzacje, przeżycia estetyczne związane z jego percepcją. Zachodzi tu konieczność odwołania się do koncepcji estetycznych. Fenomenologiczna teoria Ingardena ze względu na koncepcję konkretyzacji daje podstawę do socjologicznej interpretacji. W odniesieniu do plastyki R. Ingarden przeciwstawia trzy jestestwa: malowidło, obraz i konkretyzację. W przypadku literatury występuje jedynie dzieło i jego konkretyzacja. Malowidło jest realnym przedmiotem materialnym, obraz jest przedmiotem intencjonalnym, związanym z malowidłem i przeżyciami odbiorczymi widza. Malowidło jako przedmiot realny nie zawiera miejsc niedookreślenia. Pojawiają się one w obrazie, w warstwie przedmiotów przedstawianych, ponieważ każdy z przedmiotów ukazany jest tylko w jednym ustalonym wyglądzie wzrokowym. „Tylna strona” jest niewidoczna, tyl-

---

<sup>32</sup> A. Silbermann, *Situation et vocation de la sociologie de l'art*, „Revue Internationale des Sciences Sociales”, 1968, 4.

<sup>33</sup> U. Eco, *Dzieło otwarte. Forma i nieokreśloność w poetykach współczesnych*, Warszawa 1973.

ko „domyślna”. Zasadą kubizmu było przełamanie tego i danie wielości wyglądów przedmiotu w jednym obrazie. Całość obrazu ma jednak taki charakter, że widz ulega sugestiom i niejako dopełni go. Istnieje wiele różnych możliwości wypełnienia miejsc niedookreślenia przez widza, powstająca wówczas jedna z możliwych konkretyzacji jest bezpośrednim przedmiotem przeżycia estetycznego. Jeden i ten sam obraz przedstawia się odmiennie w zależności od warunków, w których się odbywa: warunków przedmiotowych, stanu psychicznego widza. Spośród wszystkich konkretyzacji możemy wyróżnić te, w których konstytuuje się przedmiot estetyczny. Pojawiają się tu liczne problemy: w jakiej mierze konkretyzacja zgodna jest z samym obrazem, kiedy jest ona prawdziwa, w jakiej mierze przeżycie estetyczne wykrywa własności obrazu, a w jakiej dołącza momenty uzupełniające. Uzupełnienia pojawiając się w poszczególnych konkretyzacjach dotyczą warstw artystycznych oraz elementów estetycznych. Spór między odbiorcami co do wartości obrazu może być rozstrzygnięty przez wykazanie, że jedna z tych konkretyzacji jest błędna. Trudniejszy jest przypadek, gdy obie różne konkretyzacje są w równej mierze uzasadnione. Obraz jest dziełem sztuki, konkretyzacje są przedmiotami estetycznymi<sup>34</sup>.

R. Ingarden wyróżnił dwie kategorie wartości przynależące do siebie:

- wartości artystyczne występujące w dziele sztuki,
- wartości estetyczne pojawiające się dopiero w przedmiocie estetycznym<sup>35</sup>.

Wartość artystyczna dzieła sztuki przy istnieniu odpowiedniego widza posiadającego kulturę artystyczną i sprawności percepcyjne jest środkiem do zaktualizowania w przedmiocie estetycznym pewnej wartości estetycznej. Jest ona czymś różnym od podobania się, jest cechą przedmiotu, a nie wynikiem rozstrzygnięć percepcyjnych widza.

Przy analizie wartości dzieła sztuki należy też wspomnieć rozróżnienie przez Ossowskiego wartości uznanych, odczuwanych i realizowanych oraz podkreślić ich operatywność w badaniach empirycznych.

Zdaniem Ossowskiego sztukę wartościuje się z uwagi na artyzm, na potencje twórcze tkwiące w dziele i ich obiektywne świadectwo w postaci wpływu na ludzi. O wielkości dzieła stanowi skala aktu twórczego i nieśmiertelność dzieła<sup>36</sup>.

Problem przeżycia estetycznego stoi na pograniczu analizy dzieła i jego recepcji przez odbiorcę. Ossowski stwierdza, że bardzo różne własności przedmiotów ocenianych brane są pod uwagę w naszych sądach

<sup>34</sup> R. Ingarden, *O budowie obrazu*, [w:] *Dzieła*, t. 2, Warszawa 1966.

<sup>35</sup> *Ibidem*.

<sup>36</sup> Ossowski, *op. cit.*

estetycznych: wygląd, ekspresja, artyzm. Stoi on zatem na stanowisku, że wobec zagadnienia, co się wartościuje w sądach estetycznych, możliwe jest tylko stanowisko pluralistyczne. Jediną wspólną cechą wszystkich przedmiotów posiadających wartość estetyczną byłaby zdolność wywoływania przeżyć estetycznych. Istnieje bardzo wiele ich rodzajów: proste przyjemności zmysłowe (barwa, dźwięk), zadowolenie płynące z doznań poznawczych, z widoku pewnych przedmiotów, kompozycji, z wczuwania się w cudzą psychikę czy z obcowania z doskonałością. Zależą one od przedmiotów ocen estetycznych i indywidualnych dyspozycji psychicznych, a także od środowiska społecznego i społecznej sytuacji. Jediną szeroką kategorią obejmującą wszelkie przeżycia estetyczne, ale także przeżycia innego typu (radość, erotykę) jest życie chwilą, czyli bezinteresowny stosunek do rzeczywistości<sup>87</sup>.

Rys historyczny rozwoju tego pojęcia przedstawia W. Tatariewicz w książce *Dzieje sześciu pojęć*, wypuklając przy tym koncepcję R. Ingardena<sup>88</sup>. Przeżycie estetyczne jest złożone, wielofazowe. Zapoczątkowuje je emocja wstępna, mająca charakter wzruszenia, pod którego wpływem następuje kolejno zahamowanie zwykłego przebiegu świadomości, jej zawężenie do spostrzeżonej jakości i skupione jej oglądanie, połączone z przeżywaniem powstałego przedmiotu estetycznego. Na wcześniejszych etapach przeżycie estetyczne ma charakter uczuciowy i dynamiczny, który w końcowym etapie traci na rzecz kontemplacji, jest ono marzeniem i skupieniem.

Recepcja sztuki pozostając istotnym elementem rozważań teoretycznych stanowi niewątpliwie przedmiot szczególnego zainteresowania socjologii i ważny, choć trudny teren eksploracji empirycznej.

Pierwsza, nie kwestionowana faza socjologicznych badań odbioru dotyczy obiektywnych warunków kulturalnego uczestnictwa, częstości i intensywności kontaktów ze sztuką, charakteru odbieranych treści. Badacz opiera się głównie na deklaracjach respondentów, dane opracowuje ilościowo, uwzględniając jako zmienne różnicujące płeć, wiek, wykształcenie czy pochodzenie społeczne. Jest to pewien etap wyjściowy dla drugiej fazy badań — analizy semiotycznej interakcji nadawcy i odbiorcy, przeżyć, postaw, intelektualnych i emocjonalnych elementów odbioru, podejmującej próbę odpowiedzi na pytanie, nie co, ale jak jest odbierane.

Termin „odtworzenie” proponowany przez A. Kłoskowską precyzyjniej określa zjawiska odbioru. Pojęcie to jest bardzo szerokie i może obejmować wszystkie kategorie semiotycznej reakcji na przekaz arty-

---

<sup>87</sup> *Ibidem.*

<sup>88</sup> Tatariewicz, *op. cit.*

styczny. Podkreśla także czynną rolę odbiorcy w procesie komunikowania.

Recepcja jest elementem procesu komunikowania, obejmuje odbiór zmysłowy bodźców, aktywność umysłową, pamięć indywidualną i pamięć zbiorową, pisze Francastel<sup>39</sup>. Wprawdzie obraz jest nieruchomy, ale jego percepcja jest mobilna. Potrzeba czasu, by oczy przesunęły się po malowidle i by pamięć, intelekt uczyniły z rzeczy widzianej rzecz zrozumianą i poznaną. Proces dekodowania dzieła jest poszukiwaniem elementów konstytutywnych dzieła, znaczeń systemu figuratywnego, a także poszukiwaniem drogi artysty i interpretacji, którą on nadał dziełu. Percepcja jest czynnością widzenia, nie jest ani automatyczna, ani spontaniczna. Nie jest taka sama u wszystkich ludzi, wrażliwość na sztukę jest cechą indywidualnie zmienną, przyjmującą również wartości zerowe. Zdaniem Pawłowskiego „interpretacja dzieła sztuki oznacza pewien złożony proces psychiczny, w którego wyniku podmiot uświadamia sobie wartości zawarte w dziele, osiąga poczucie jego zrozumienia, a także przeżywa swoistą reakcję emocjonalną”<sup>40</sup>. Odbiorca jest współtwórcą dzieła, interpretacja jest aktem poznawczo-emocjonalnym, w którym wyróżnia się składnik formalny, semantyczny i emocjonalny. Pojawiają się przy tym liczne problemy: czy różnorodność i zmienność interpretacji dozwolona jest tylko w granicach wieloznaczności i nieodmówień występujących w dziele, czy też może wychodzić poza nie, jaka jest relacja interpretacji i przeżycia estetycznego? T. Pawłowski rozróżnia interpretację pragmatyczną, dokonywaną przez konkretnego odbiorcę i relatywizowaną do niego (odpowiadałaby ona odbiorowi empirycznemu, zwłaszcza potocznemu), oraz interpretację metodologiczną, stanowiącą idealny standard postępowania, a więc realizowaną przez modelowego odbiorcę<sup>41</sup>.

Problem nierozumienia sztuki współczesnej wiąże się z faktem, iż rozwija się ona szybciej niż umiejętność jej rozumienia w szerokich kręgach odbiorców. Obecnie publiczność akceptuje awangardę poprzedniej generacji — impresjonistów, Matisse'a, Picassa, ignorując artystów swoich czasów.

Analogiczna do wymienionych składników interpretacji dzieła jest klasyfikacja koncepcji odbioru sztuki i działów estetyki. Koncepcja formalistyczna zakłada, że dzieło działa formą, funkcjonalistyczną, że inspirowanie aktywność odbiorcy, iluzjonistyczna, że dzieło łączy odbiorcę. Rozumienie sztuki jako fikcji podobnej do rzeczywistości pojawia się wy-

<sup>39</sup> P. Francastel, *Twórczość malarska a społeczeństwo*, Warszawa 1973.

<sup>40</sup> Pawłowski, *op. cit.*

<sup>41</sup> *Ibidem.*



rażnie w potocznym odbiorze. Dla doświadczenia iluzji ludzie wchodzą w kontakt z artystycznymi przekazami semiotycznymi. Im silniej odbiorca angażuje się w proces odtworzenia, tym bardziej istotna staje się dla niego rzeczywistość sztuki.

Ekspresjonizm, estetyka treści i formalizm funkcjonują jako „monizm” estetyczne lub też zostają włączone jako aspekty analizy w pluralizm estetyczny.

Interesująca jest praca francuskiego socjologa P. Bourdieu pt. *Teoria socjologiczna percepcji artystycznej*<sup>42</sup>. Stwierdza on, że każda percepcja artystyczna wymaga świadomej lub nieświadomej operacji odcyfrowania. Natychmiastowe odczytanie przekazu świadczy, że kultura nadawcy i kod stosowany przez niego są znane odbiorcy. Dzieło nie odczytane, niemożliwe do odcyfrowania jest zdaniem odbiorcy pozbawione sensu, chaotyczne. Jakże często stwierdzenie to notuje się w badaniach empirycznych odbioru. Dzieło może dostarczyć zupełnie różnych znaczeń w zależności od siatki interpretacyjnej, która będzie zastosowana. Podobna jest konstatacja E. Panofskiego związana z wymienionymi przez niego trzema poziomami odbioru dzieła: poziomem znaczeń pierwotnych — spostrzeżeń przedmiotów przedstawionych i ich wyglądom, poziomem ikonograficznym — znaczeń dzieła, i poziomem ikonologicznym dostarczającym wyjaśnień symboliki utworu, pozwalającym na pełne zrozumienie dzieła.

Każda operacja dekodowania zakłada istnienie kodu mniej lub bardziej złożonego i mniej lub bardziej znanego. P. Bourdieu wprowadza tu termin „kompetencja artystyczna”. Definiuje go jako wcześniejszą znajomość zasad klasyfikacji, podziału, swoiście artystycznych, które pozwalają umieścić dzieło zgodnie z jego cechami stylistycznymi w uniwersum przedmiotów artystycznych, a nie uniwersum przedmiotów codziennego użytku. Percepcja estetyczna sztuki sytuuje się w kontekście tego uniwersum artystycznego. Stopień kompetencji artystycznej zależy od stopnia opanowania systemu klasyfikacji oraz od złożoności i wyrafinowania tego systemu.

Czytelność dzieła sztuki jest funkcją rozbieżności istniejącej między kodem obiektywnie wymaganym do zastosowania przez dane dzieło a kodem jako instytucją historycznie ukształtowaną. W przypadku jednostki w grę będzie wchodzić stopień opanowania tego kodu społecznego. Inaczej mówiąc, wzrost czytelności dzieła zależy od obniżenia poziomu nadawania lub podniesienia poziomu odbioru.

W przypadku literatury tym decydującym kodem jest nie tylko ogól-

---

<sup>42</sup> P. Bourdieu, *Éléments d'une théorie sociologique de la perception artistique*, „Revue Internationale des Sciences Sociales”, 1968, 4.

nie język, ale także formy syntaksy, konwencje, a w przypadku sztuki — język piktoralny instytucjonalnie ustalony, style artystyczne.

Historycznie można wyróżnić okres klasyczny, gdzie funkcjonuje stały kod, okres przekształceń, gdy pojawia się nowy kod, oraz okres zmian stałych i ciągłych (taki jak aktualnie), gdzie tempo zmiany kodu jest bardzo duże.

Dzieło sztuki nie istnieje jako takie, jeśli nie jest postrzegane z nastawieniem estetycznym, może przecież oprócz tego funkcjonować jako przedmiot dekoracyjny, prestiżowy czy towar. Dyspozycja do kontaktów z dobrami kultury, czyli trwała i ogólna postawa implikująca akceptowanie wartości dzieł sztuki, jest wynikiem edukacji, szkoły, a przede wszystkim środowiska rodzinnego. Opierając się na badaniach empirycznych Bourdieu stwierdza, że jednostki należące do różnych kategorii społecznych, na które nakłada się następnie wykształcenie, wykazują tendencję do konstytuowania jednolitego systemu praktyki kulturalnej w odniesieniu do różnych dziedzin kultury.

Spółeczeństwo niszczy dzieła sztuki banalizując je. Odbiór nieadekwatny, upraszczający jest bardziej szkodliwy niż brak zrozumienia. Pojawia się jednak pytanie, czy nie jest on nieuchronnym etapem kształcenia się odbiorcy, przyswajania sobie przez niego konwencji, pojęć i zasad strukturalizacji uniwersum artystycznego.

Problem ten porusza także A. Moles w artykule pt. *Artysta i intelektualista w społeczeństwie obfitości*, stwierdzając, że dla dzieła nie jest niebezpieczny brak zainteresowania, groźny natomiast jest jego odbiór masowy. Moles uważa, że dzieło traci wówczas swoje wartości estetyczne, swoją zdolność przyciągania, fascynowania. Rozdrobnione na milionowe reprodukcje, kopie i zdjęcia unikalne dzieło sztuki staje się przedmiotem nieadekwatnego odbioru. Niszczy je także — „zużywa” „doskonałe i rzetelne zrozumienie powszechne”. Koncepcja ta z tego względu jest dyskusyjna, ponieważ autor przyjmuje, że właśnie recepcja pełna i poprawna, ale masowa, oparta na znajomości sztuki zagraża właściwemu jej funkcjonowaniu. Niewątpliwie jednak demokratyzacja sztuki powoduje jej desakralizację oraz utratę wartości dystynktywnej, prestiżowej. Nie jest to chyba równoznaczne z utratą wartości sztuki. Wydaje się, że Moles krytykuje przede wszystkim konsumpcyjne nastawienie współczesnego społeczeństwa, przejawiające się także w jego stosunku do sztuki<sup>48</sup>.

Interesującą propozycję przedstawia C. Lewis w odniesieniu do literatury. Można chyba przenieść ją także na grunt plastyki. Stwierdza, że

<sup>48</sup> A. Moles, *Artysta i intelektualista w społeczeństwie obfitości*, [w:] *Antologia...*

krytyka literacka ma tradycyjnie jako przedmiot osądzenie samych dzieł. Wszystkie osądy sposobów czytania są konsekwencjami ocen samych dzieł. Tak więc zły gust jest definiowany jako odnoszący się do złych książek. Lewis proponuje odwrócenie kolejności rozumowania i przyjęcie za punkt wyjścia rozróżnienie między czytelnikami, a za skutek rozróżnienie między samymi dziełami. Chciałby dociec, w jakim stopniu byłoby ważne określenie dobrej książki jako tej, która pozwala na określony typ lektury, a złej, jako tej, która dopuszcza jedynie uboższy sposób odbioru. Wprowadza więc rozróżnienie odbioru oraz odbiorcy elitarnego i masowego<sup>44</sup>. Modna obecnie nobilitacja kiczu mieści się w tym nurcie badań. Ciekawe są prace A. Molesa czy T. Pawłowskiego na ten temat.

Pojawia się tu problem relacji kreatywności odbioru i konstytutywnego charakteru przekazu. Czy typ doskonałego przeżycia estetycznego jest jednoznacznie przyporządkowany do elementów kultury wyższego poziomu i analogicznie odbiór uboższy do kultury popularnej? Czy decydują o tym także predyspozycje intelektualne i osobowościowe odbiorcy?

Wyodrębnione przez A. Głowińskiego style odbioru: mityczny, alegoryczny, symboliczny, instrumentalny, mimetyczny, ekspresyjny i estetyczny, sugerują także postawienie podobnych pytań, a mianowicie czy mogą one współwystępować w jednym akcie odbioru, w odniesieniu do określonego przekazu, czy też niektóre wykluczają się wzajemnie, czy zależą od zmiennych psychospołecznych charakteryzujących odbiorcę, czy są relatywizowane historycznie, czy i w jakim stopniu są wyznaczone przez sam tekst.

P. Bourdieu kreśląc społeczne ramy sztuki stara się nie tylko nie wyłączać wartości estetycznych z ich kontekstu kulturowego czy społecznego, ale przeciwnie, zintegrować konsumpcję estetyczną z konsumpcją zwykłą. Stara się uzasadnić hipotezę jedności gustów, tzn. stwierdzenie, że upodobania estetyczne i wybory w dziedzinie kultury są ściśle związane z preferencjami w dziedzinie stroju, wnętrza, kuchni, moralności, czyli z całym stylem życia. Sfery te są jego zdaniem homologiczne, ponieważ podporządkowane są wspólnej, podstawowej zasadzie generującej — habitusowi klasy. Ich dopasowanie dokonuje się za pośrednictwem gustu<sup>45</sup>. W dziedzinie sztuki opierając się na kryterium gustu wyróżnia 5 typy odbiorców.

1. Odbiorca niewykształcony o guście barbarzyńskim, o podejściu

<sup>44</sup> C.S. Lewis, *Expérience de critique littéraire*, éd. Gallimard, Paris 1965.

<sup>45</sup> P. Bourdieu, *La distinction, Critique sociale du jugement*, Edition de Minuit 1979.

naiwnym do dzieła, koncentrujący się na realizmie reprezentacji, tj. ingardenowskiej warstwie przedmiotowych spostrzeżeń pierwotnych. O obrazie przedstawiającym pejzaż leśny wygłasza stwierdzenia typu „to jest las”.

2. Odbiorca wykształcony, noszący „okulary kultury”, stosuje na ogół kod artystyczny, ale niezbyt adekwatny lub niedokładnie opanowany.

3. Odbiorca uczony, który odczytania i zrozumienia dzieła dokonuje natychmiast i w sposób właściwy. Ten odbiór adekwatny daje delectację różniącą się od innego typu przeżycia estetycznego, np. euforii, radości.

W ramach grupy odbiorców wykształconych wyróżnia w zależności od ich postaw wobec sztuki: dewotów kulturalnych o tendencjach akademickich, tradycyjnych, zachowawczych i proroków — zwolenników awangardy artystycznej<sup>46</sup>. Pierwsze i podstawowe rozróżnienie odbiorców dokonane zostało na podstawie kryterium kompetencji artystycznej i gustu. Do ostatniej z wymienionych grup możemy zaliczyć także snobów, którzy zdaniem R. Bastide'a pełnią bardzo istotną społecznie funkcję, a mianowicie pośredniczą między twórcami a szeroką publicznością wprowadzając w społeczny obieg nowości dla innych szokujące.

Liczne, pojawiające się w literaturze typologie odbiorców związane z analizą publiczności stosują jako kryterium kompetencję kulturalną (Bourdieu, Y. Ripert), praktykę kulturalną, motywację jednostki i postawę wobec sztuki (Watson), typ dokonywanej transformacji odbiorczej (style odbioru Głowińskiego czy D. Durisina)<sup>47</sup>.

Badania empiryczne dotyczą preferencji i wiedzy w dziedzinie sztuki oraz czynników determinujących uczestnictwo kulturalne. Wydaje się, że istotnym terenem eksploracji socjologicznej są zjawiska percepcji sztuki w powiązaniu z kompetencją kulturalną odbiorcy. Pozwoliłoby to wyodrębnić obok schematycznego rozróżnienia odbioru naukowego, krytycznego i potocznego empirycznie występujące typy odbioru. Nasuwają one szereg metodologicznych trudności: czy eksperyment (np. demonstracja odpowiednio dobranych dzieł sztuki) połączony z pogłębionym, swobodnym wywiadem są dostatecznie precyzyjnymi narzędziami badawczymi. Z teoretycznego punktu widzenia na pewno nie, ale praktycznie narzędziami dość subtelnymi i zarazem operatywnymi dla socjologa empiryka. Trudno jest wyjaśnić, na czym polega specyfika odbioru wizualnego. Konieczność oparcia się na relacji introspekcyjnej o dawnych doświadczeniach jednostki lub przeżyciach wywołanych eks-

<sup>46</sup> Bourdieu, *Éléments d'une théorie...*

<sup>47</sup> B. Watson, *Les publics d'art*, „Revue Internationale des Sciences Sociales”, 1968, 4; M. Głowiński, *Style odbioru*, Kraków 1977; D. Durisin, *Komunikacja literacka a komparatystyka*, [w:] *O współczesnej kulturze literackiej*, red. S. Żółkiewski, M. Hopfinger, Warszawa 1973.

perymentem badacza komplikuje dodatkowo fakt językowej postaci tej relacji. Pojawia się tu problem przekładalności przekazu piktoralnego na kod werbalny. Znajomość języka komentarza plastycznego, terminologia, sposób analizy uniwersum plastycznego obok posiadania pewnej wiedzy — kompetencji kulturalnej i wrażliwości estetycznej, oraz zdolność analizy własnych doświadczeń i ich werbalizowania stanowią poważne problemy. Badacz chcąc dotrzeć do elementarnego procesu recepcji musi opierać się na świadectwach odbioru.

Instytucje kulturalne: muzea, galerie, salony, wystawy, kluby, środki masowego przekazu, które zapewniają społeczny obieg dzieł, także przyciągają uwagę socjologa. Są one nie tylko środkami transmisji dzieł, przedstawiają je, oferują publiczności, są one także centrami formowania postaw, opinii, gustów odbiorców. Rola szkoły jest w tym procesie szczególnie doniosła, zwłaszcza w stosunku do osób pochodzących ze środowisk o znikomym uczestnictwie kulturalnym.

Badania sztuki muszą być interdyscyplinarne i wieloaspektowe. Imperializm każdej z nauk, historii, estetyki, psychologii, informatyki czy socjologii, jest zasadniczą przeszkodą.

Przyjmując schemat komunikowania za podstawę analiz, socjologiczne badania sztuki skoncentrują się na 4 zasadniczych elementach: artyście i procesie tworzenia, dziele sztuki i jego recepcji, kategoriach odbiorców i społecznych, instytucjonalnych ramach sztuki. Pozwala to na kompleksowe ujęcie zjawisk artystycznych, mimo iż pojawiające się napięcie między socjologicznym a estetycznym podejściem do sztuki stwarza istotny problem. Równocześnie nasuwa się pytanie, czy w ogóle jest możliwe naukowo ścisłe ujęcie sztuki przy zachowaniu całego jej bogactwa i specyfiki.

Te i podobne pytania stają przed socjologiem starającym się wykorzystać dorobek teoretyczny zarówno własnej, jak i innych dyscyplin analizujących sztukę dla przygotowania badań empirycznych, które nie mogą przecież czekać na pełne wyjaśnienie stanowisk teoretycznych, ale które takie teoretyczne rozważania muszą uwzględnić.