

## WSTĘP

Zarówno myślenie o sztuce, jak i praktyka odbioru i interpretacji tworu artystycznego przechodzą w czasach nowszych charakterystyczną ewolucję. Sztuka przestała być obszarem zarezerwowanym dla wybranych, przestała poświadczać arystokratyzm ducha, ze sfery odświętnej przesunęła się w sferę codzienności zwykłych ludzi. Proces dokonał się pod presją fundamentalnych przemian w egalitaryzujących się społeczeństwach. Niestety, proces ten warunkowany był także charakterystycznymi, nie zawsze cennymi przemianami w społecznym stosunku do sztuki, i nawet w stylistyce samej sztuki. Jose Ortega y Gasset przypuszczał przed półwieczem, że publiczność nowoczesnego dzieła rozpadnie się na elitę – tych, którzy rozumieją w czym rzecz i na stropioną większość – tych, którzy niczego pojąć nie mogą. Dzisiejsza masowa publiczność nie odczuwa jednak żadnego kompleksu niższości, nie czuje zagubienia, bo telewizyjne seriale codziennie potwierdzają jej naturalne skłonności w sztuce. Historycznie nowy odbiorca sztuki przyniósł do niej nowe oczekiwania; nie szuka w dziele prawdy za wszelką cenę, zwłaszcza tej nie pocieszającej, zamiast tego szuka on ukojenia w przeciążeniach życiowych, miesza sztukę z zabawą, godzi się tylko na wizję konwencjonalną, od dawna rozpoznaną. Rozpowszechniło się przeświadczenie, iż sztuka powinna nas obsługiwać, bo życie jest już dostatecznie znojne. Ale przede wszystkim nowy odbiorca wyklucza możliwość, by sztuka mówiła o sobie i swoich wewnętrznych problemach.

W potocznym myśleniu uprawianym przez widza, słuchacza i czytelnika nieprzygotowanego, sztuka mówiąca o czymś więcej, niżli o codziennym życiu tylko, a więc nie pobudzająca w nas zwykłej ludzkiej empatii, jest tylko częścią tautologią. W tej ostatniej kwestii odbiorca nie jest zresztą całkowicie osamotniony. W dzisiejszej refleksji estetycznej wywodzącej się z tradycji Kanta, obok pogardy wobec tych, którzy w sztuce szukają życia i nie potrafią wobec niej zachować psychicznego dystansu i bezinteresowności, pojawiają się i tacy, którzy reprezentują teorie przeciwstawne. I tak z postkantiańską ortodoksją Osborne'a, Stolnitza, Bullougha i całej bez mała współczesnej estetyki walczą autorytety tej miary, co T. W. Adorno czy H. G. Gadamer. Nie musi być dowodem upadku cywilizacyjnego, bądź rozpadu osobowości, powiadają oni, potrzeba przeżyć zastępczych w sztuce, poszukiwanie w niej doraźnej prawdy życiowej. Prawdziwościowe roszczenia sztuki nie ograniczają

się do jej artystycznych problemów. Dla nas kłopot wszakże polega na tym, że w praktyce owa ludzka potrzeba empatii, przeżywania cudzych losów, identyfikacji i solidarności najłatwiej zyskuje oparcie w takich fikcjach masowych, które trudno określić jako artystyczne, gdyż zwyczajnie przeczą one dobremu smakowi.

Teoretyczna myśl estetyczna odbija historyczne przemiany sytuacji między sztuką i odbiorcą. Estetyka Kanta była estetyką piękna przyrody i sztuki, później teoria skupiła się na sztuce tylko, dalej próbowano ograniczać się do zagadki postawy odbiorczej i przeżycia estetycznego. Wreszcie pojawiły się minimalizujące aspiracje estetyki instytucjonalnej, która właśnie do odbiorcy zwraca się z pytaniem, co jest dziełem sztuki, a co nim nie jest. Teraz nawet rzemieślnicze fikcje kultury masowej mogą być badane metodami estetyki. Dlatego socjolog sztuki może sobie pozwolić na łączne potraktowanie w jednym tomie fikcji prawdziwie artystycznych z poziomu *mimesis* z fikcjami rozrywkowymi, z *mimikrą* zaledwie.

Wróćmy do zjawiska potocznych postaw odbiorczych, przyjrzyjmy się ich nowej, mało arystokratycznej naturze, spróbujmy na szczegółowych przykładach opisać konkretne skłonności. W tomie tym zamierzamy uprawiać raczej społeczną psychologię odbioru sztuki niżli teorię sztuk bądź estetykę. W polskiej socjologii sztuki zawsze poświęcano wiele uwagi zagadnieniom percepcji, odbiorczych upodobań, gustów i możliwości interpretacyjnych. Socjologia publiczności była osią problemową socjologii sztuki S. Ossowskiego. Pod wpływem tej tradycji rozwinęła się nawet na gruncie polskim cała teoria kultury, w której sytuacja odbiorcy w procesie semiozy, pragmatyczny aspekt komunikowania, staje się zagadnieniem centralnym. Natomiast w świecie socjologia odbioru stała się dyscypliną znaczącą, gdy zaistniała w badaniach nad społecznym oddziaływaniem kultury masowej i środków masowego przekazu. Przedtem socjologia sztuki była utożsamiana z podejściem genetycznym, tj. z obyczajem pisania komentarzy o analogii między fikcją artystyczną a strukturą społeczną, bądź w kwestii społecznej genezy twórczości. Zajmowano się artystą w roli niespecyficznej dla niego, artysta bywał w tych analizach wyrazicielem interesu grupowego, pozaartystycznego. Genetyzm zapoczątkowany przez H. Taine'a z wpływem lat coraz wyraźniej ujawniał tendencje do trywializacji subtelnego zjawiska sztuki, do lekceważenia immanentnych praw rozwoju gatunków artystycznych. Dzisiejsze określenie socjologizm ma w tym sensie znaczenie pejoratywne. Chcemy tu zatem przeciwstawić socjologizmowi podejście funkcjonalne. Analizom stawiającym pytania o społeczne funkcje sztuki nie stawia się już zarzutu socjologizmu, jednakże i one nie są poza wszelkim podejrzeniem. Powiada się czasem, że i tutaj mówimy o sztuce rzeczy mało istotne dla niej samej, że bierzemy epifenomen za rzecz samą, że jak powiedział Ortega y Gasset „bierzemy nać za pietruszkę”.

Jeśli idzie o światowe tendencje w obserwacjach nad percepcją sztuki, to bodaj największe osiągnięcia ma tu szkoła z Konstancy, grupa filologów rozwijających socjologię sztuki. Inne przykłady współczesnych badań we Francji i w Ameryce potwierdzają, iż estetyka odbioru bujnie się rozwija na gruncie sztuk fabularnych (fikcji), literatury, seriali, filmu. Społeczna psychologia sztuki, estetyka odbioru, jak mówią inni, jest dyscypliną odwołującą się w swej metodologii i do teorii kultury i do estetyki, do teorii sztuki (w szczególności teorii literatury) i do psychologii. W pracach z zakresu estetyki recepcji ściera się filozofia fenomenologiczna R. Ingardena z hermeneutyką H. G. Gadamera, liczą się także semiotyka i strukturalizm. W badaniach empirycznych są używane, mieszane i aplikowane pojęcia i koncepcje wywodzące się z różnych doktryn i teorii: konkretyzacja, odtworzenie, interpretacja, doświadczanie, przeżycie dzieła, postawa estetyczna, przeżycie estetyczne, odbiorca wirtualny, przeżycie zastępcze, podmiotowa projekcja i identyfikacja, aktualizacja historyczna i społeczna dzieła, zderzenie horyzontów historycznych dzieła i odbiorcy, kategoria pola semantycznego, oddziaływanie funkcji ekspresywnych, komunikacyjnych, poetyckich, metajęzykowych tworu artystycznego, opozycja metafora – metonimia, masa apercepcyjna odbiorcy, jego estetyczne *a priori*, jego przedsady itd. Społeczna psychologia sztuki, posiadając własny przedmiot, obiekt badania, w praktyce empirycznego pomiaru sprawdza wszystkie pomysły teoretyczne, które poddają się operacjonalizacji. Społeczna psychologia sztuki, funkcjonalna socjologia sztuki zachowuje status postępowania empirycznego, w ten sposób odróżniając się od estetyki jako metafizycznej filozofii piękna.

*Bogusław Sulkowski*

Uniwersytet Łódzki