

SZTUKA W ŻYWIŁE TEORII

Teresa Kostyrko, *O kulturze artystycznej*, Centralny Ośrodek Metodyki Upowszechniania Kultury, Warszawa 1985, 126 s.

Recenzowana praca wydana została przez Centralny Ośrodek Metodyki Upowszechniania Kultury. Domyślam się, że nazwa instytucji określa zakres zasadniczych celów przyświecających jej działalności i że łącznie są one wyrazem zamiaru opisanego sposobów efektywnego kształtowania świadomości artystycznej. Bezpośrednio zagadnieniu temu poświęcony jest zresztą ostatni rozdział książki, zawierający wnikliwą analizę teoretycznej i praktycznej pozycji krytyki artystycznej i formułujący pod jej adresem postulaty, których przyswojenie przez zawodowych krytyków jest co najmniej pożądane.

Jeśli powyższe domysły dotyczące COKu są słuszne, prezentowana książka budzi zdecydowany sprzeciw natury edytorskiej. Nie chodzi nawet o brak erraty¹, raczej o to, że wizualne „walory” książki zachęcają do jej lektury jedynie czytelnika „kompetentnego” (któremu dzieło sztuki

² Choćby E. O. Wilson, *Sociobiology. The new syntheses*, Cambridge (Mass.), 1975.

³ *Histoire biologique et societe*, „Annales E.S.C.”, 1969, No 6, numero spec., p. 1.

⁴ Przypada to sam E. Le Roy Ladurie w pracy: *Histoire du climat depuis l'an mil*, Paris 1967, p. 11. Krytykowali ten sposób uprawiania historii i F. Braudel, i P. Chaunu.

⁵ Współczesne francuskie badania historyczne i dyskusje wokół kwestii: biologia a historia dostarczają dużo poważniejszych racji zarówno za, jak i przeciw „biologicznemu wymiarowi” w historii. W ich świetle ujęcie naszego autora jawi się jako bałamutne. Patrz choćby *Histoire biologique et societe*, „Annales E.S.C.”, 1969 No 6, numero spec., p. 1.

¹ Errata taka mogłaby na przykład umożliwić zrozumienie treści zawartej na stronie 72. Mniej dociekliwego czytelnika informuję, że przeczytawszy stronę 71, lekturę strony następnej zaczyna od wersu 4, licząc od góry, skończywszy zaś stronę 72, wraca do pierwszego wersu, i — przez wersy: 2 i 3 — dochodzi do pierwszego wersu strony 73.

nie kojarzy się przede wszystkim z zawrotnymi cenami osiąganymi na giełdach przez niektóre obrazy), niejako zawodowo uprawiającego mniej lub bardziej usystematyzowaną refleksję nad sztuką i jej teorią. A szkoda! Praca Teresy Kostryko należy bowiem do tego rzadkiego, lecz jakże pożądanego, sposobu uprawiania badań nad sztuką, w których precyzyjny aparat pojęciowy, konsekwentnie wykorzystywany do stawiania i rozwiązywania „wysoce teoretycznych” problemów dotyczących sztuki nie wyklucza refleksji nad konkretnymi propozycjami artystycznymi i estetycznymi. Jest więc w tej książce miejsce dla teorii sztuki i samej sztuki — miejsce dla malarstwa Tadeusza Brzozowskiego, Mondriana, Malewicza i twórczości uprawianej w ramach skrajnie awangardowych nurtów sztuki współczesnej. Czytelnik „kompetentny” ma oczywiście „przed oczyma” dzieło przywołane przez autorkę. Ale czy odpowiednie skojarzenia interpretacyjne ma również czytelnik reagujący dotąd naiwnie na sztukę? Takiego książka mogłaby „kupić” np. za cenę kilku ilustracji, niejako wymuszających lekturę i czyniących ją łatwiejszą. Tymczasem reprodukcji nie ma nawet na okładce... Czy można zatem mieć zaufanie do metodycznych ustaleń i wniosków formułowanych w trakcie badań prowadzonych w ramach ośrodka, który — zajmując się mechanizmem upowszechniania kultury — wydaje książkę Teresy Kostryko w sposób nie sprzyjający upowszechnieniu zarówno samej książki, jak i zawartej w niej treści?

Po tych uwagach natury „technicznej” — do końca nie wiadomo czy dobrze adresowanych — czas skupić się na samej książce. Składa się ona z pięciu rozdziałów. W pierwszym sprecyzowane jest pojęcie kultury artystycznej i wyodrębnionej w niej — sztuki. Rozdział drugi w całości poświęcony jest dziełu sztuki, podobnie jak rozdział czwarty, w którym uwaga skupiona jest na wzajemnym usytuowaniu wartości artystycznych, estetycznych i poznawczych dzieła sztuki. Rozdział trzeci dotyczy problemów związanych z wyjaśnianiem zjawisk artystycznych poprzez wskazywanie ich determinant społecznych. Stąd, nazwa paragrafu pierwszego tego rozdziału jest nieco myląca: nie tylko pokazuje on niektóre możliwości wyjaśniania społecznych determinant zjawisk artystycznych, ale ponadto zawiera rozbudowaną propozycję skonstruowania teorii eksponującej rolę tych właśnie determinant. I wreszcie, rozdział ostatni sytuuje — powtórzmy — praktyczne i teoretyczne problemy krytyki artystycznej na tle sformułowanej uprzednio teorii zjawisk artystycznych i estetycznych. Od teorii tej Autorka wymaga z jednej strony analizowania przekonań artystycznych i estetycznych z uwagi na towarzyszący im kontekst historyczny, z drugiej natomiast — rozwiązywania na jej gruncie tradycyjnych problemów dotyczących zjawisk artystycznych i estetycznych z punktu widzenia przyjmowanych w tej teorii założeń. W koncepcji tej kultura artystyczna jest szczególną formą tak zwanej kultury symbolicznej, której

teoretyczny zarys zawarty jest m.in. w książce Jerzego Kmity *O kulturze symbolicznej*. Ustalenia autorki są zatem próbą wykorzystania aparatu pojęciowego tak zwanej socjopragmatycznej koncepcji kultury do problemów szczegółowych w tym sensie, że bezpośrednio dotyczących konkretnego przejawu kultury symbolicznej, w którym możliwe jest już mówienie o uczestniczeniu w niej indywidualnych podmiotów. Ta ostatnia uwaga wydaje się istotna, jako że wskazuje na ukryty, teoretycznie jednak konieczny, efekt skonstruowania takiej właśnie teorii kultury artystycznej; efektem tym jest mianowicie ukazanie „ziemskiej mocy” sygnalizowanej już teorii kultury symbolicznej w ogóle.

Autorka konsekwentnie odróżnia kulturę artystyczną od sztuki. Na tę ostatnią składają się te wszystkie społecznie akceptowane normy określające wartości artystyczne i estetyczne oraz reguły wskazujące sposoby ich realizacji, które znajdują wyraz w dziele sztuki. Zakres pojęcia kultury artystycznej jest szerszy, wyznaczają go bowiem normy i reguły, których respektowanie nie stanowi wystarczającej gwarancji stworzenia czy zinterpretowania dzieła sztuki. I tak, na przykład, pomnik jest najczęściej dziełem kultury artystycznej, nie będąc dziełem sztuki. Podobnie — aczkolwiek z innych względów — przedstawia się sytuacja z wytworami tzw. rzemiosła artystycznego. Teresa Kostyrko przywołuje również — nie zajmując własnego stanowiska — opinie niektórych filmologów, według których również film jest jedynie obiektem artystycznym, a nie dziełem sztuki niedopuszczalna jest rola kamery w procesie jego tworzenia i kinematografu w procesie jego odtwarzania — jako obraz wybierany, selekcjonowany i przekształcany, jest jedynie materiałem na dzieło². Innymi słowy, trudno uznać opinię owych filmologów za równoprawne (w sensie: poważnych teoretycznie) z innymi poglądami na temat filmu funkcjonującymi społecznie.

Zdaniem Autorki, potrzebę skonstruowania teorii kultury artystycznej ujawnił m.in. burzliwy rozwój sztuki nowożytnej, a zwłaszcza współczesnej. Okazało się bowiem, że refleksja nad tradycyjnymi dziełami sztuki, bezbronna wobec aktualnych dokonań artystycznych, nie potrafi ukazać ich „historyczności”, to znaczy dostrzec w nich momentu określonego ciągu rozwojowego sztuki, niejako finalnego więc momentu jej historii.

² Por. B. Eichenbaum, *Problemy stylistyki filmowej*, [W:] *Estetyka i film*, red. nauk. A. Helman, Warszawa 1972.

„Uhistorycznienie” takie utrudnia wiele okoliczności. Teresa Kostyrko przypomina, że problematyka estetyczna sztuki dawnej wyznaczana była przede wszystkim właściwościami sztuki europejskiej, której korzenie tradycyjnie już lokalizuje się w sztuce greckiej. Sztuka od wieku XIII do połowy wieku XIX była w swej istocie nieustannym przekładaniem na „język specjalistyczny” przekonania potocznych. Podobnie zresztą przedstawiała się sytuacja z nauką. Stąd, zarówno dany sposób uprawiania sztuki, jak i nauki, obowiązywał do chwili wyeksploatowania założeń *implicite* determinujących określone działania artystyczne czy naukowe. Nową epokę artystyczną zwiastowało zazwyczaj „wyjałowienie” się obowiązującej dotąd świadomości artystycznej, które wyrażało się skupieniem uwagi — wytwarzanych zgodnie z nią — dzieł na zagadnieniach artystycznych, a zatem — porzuceniem problemów pozaartystycznych, najczęściej światopoglądowych.

Inaczej przedstawia się sytuacja sztuki współczesnej, i to sytuacja rozumiana jako całokształt stosunków, w jakie sztuka wchodzi zarówno ze swą tradycją, jak i z alternatywnymi współczesnymi formami świadomości społecznej — przede wszystkim z nauką. Po pierwsze więc, obecnie pojawia się możliwość nawiązywania do całości tradycji, a nie tylko do epoki bezpośrednio poprzedzającej. Po drugie, sztukę współczesną charakteryzuje równoległe respektowanie wielu systemów wartości. Po trzecie, pojawienie się nowych kierunków nie jest efektem wyczerpania się kierunków wcześniejszych, i najczęściej „stare” towarzyszy „nowemu”. Po czwarte, tempo przemian, którym podlega sztuka współczesna, uniemożliwia utrwalenie się w powszechnej świadomości artystycznej zarówno stosowanego (ewentualnie — zakładanego) przez tę sztukę „języka”, jak i konstruowanych w nim przez kolejne propozycje artystyczne sensów i wartości. Ostatnią właściwość sztuka współczesna zawdzięcza nie tyle sobie, ile rozwojowi nauk przyrodniczych, które osiągnąwszy tzw. stadium teoretyczne, radykalnie zmieniły stosunek konstruowanego przez siebie obrazu świata do jego wizji potocznych. Tym niemniej, sztuka współczesna czyni przedmiotem swego zainteresowania — i to też różnic ją ma od sztuki tradycyjnej — inne dziedziny twórczej aktywności człowieka, takie jak filozofia, nauka czy technika. Nadal rejestruje ona jednak wyłącznie wartości „generowane” przez świadomość społeczną.

Rozwijając ustalenia autorki warto zauważyć, że sztuka współczesna z całą pewnością nie nawiązuje tylko do epoki bezpośrednio ją poprzedzającej. Często stanowi ona próbę artystycznego przyswojenia całej historii sztuki. Lecz czy równocześnie nie wskazuje się przecież na średniowieczną i antyczną przeszłość sztuki renesansu, na aktywny stosunek romantycznej wizji świata do wizji klasycystyczno-oświeceniowej i obrazu świata średniowiecznego? Sztukę współczesną niewątpliwie charakteryzuje fakt respektowania wielu systemów wartości. Dostrzeganie światopoglądowego mono-

litu czy ładu w sztuce dawniejszej może jednak być złudzeniem spowodowanym koniecznością podciągnięcia ich pod sprecyzowane znaczeniowo terminy. Może uwaga ta zabrzmi naiwnie, ale czy ilość współczesnych propozycji aksjologicznych i światopoglądowych (najlepszym chyba ich wyrazem są określone przekonania filozoficzne, zwerbalizowane w postaci poszczególnych systemów) rzeczywiście wzrosła do ilości tych, które kształtowały się w nieustannych polemikach, chociażby filozoficznych, i religijnych (od XVI w. mamy już w Europie co najmniej trzy, wewnętrznie rozbite, religijne obrazy świata: protestancki, prawosławny i katolicki), które musiały chyba mieć swą kontynuację w działaniach artystycznych. Prawdą jest, że sztuka współczesna weszła w dialog z nauką i techniką, i że dialogu takiego nie mogła prowadzić sztuka dawna, jako że nie było wówczas nauki i techniki jako wyodrębnionych praktyk społecznych. Z drugiej przecież strony, sprawdzone są na przykład arystotelejskie bądź platońskie inspiracje sztuki renesansowej. Jest rzeczą bezsporną, że w naukach przyrodniczych dokonał się tzw. przełom teoretyczny, i że teoretyczny obraz świata nie jest już tylko propozycją uporządkowania obrazów potocznych. Tempo przemian w sztuce współczesnej sprawia, że świadomość potoczna nie jest w stanie przyswoić sobie „języków” artystycznych używanych przez poszczególne kierunki artystyczne. Jeśli prawdą jest, że — jak to chce Wittgenstein — to właśnie język wyznacza w dużym stopniu granicę doświadczanego świata, to narzuca się pytanie o stosunek wartości generowanych przez świadomość potoczną do wartości rejestrowanych przez te elitarne, bo artystyczne, języki. Sztuka nie tyle rejestruje wartości, ile je interpretuje, mówiąc zaś dokładniej — jest ona zawsze rejestracją interpretującą owe wartości. Gdyby tak było, okazałoby się, że sposoby rozumienia określonych wartości zawarte w większości współczesnych propozycji artystycznych nigdy nie stały się sposobami obowiązującymi społecznie. Do czynienia mamy przecież nie z pojęciami wartości (ich repertuar tak naprawdę jest stały), lecz z ich interpretacjami — konkretyzacjami dokonywanymi w różnych językach, nie wyłączając tzw. języka artystycznego. W związku z tym, warto zasygnalizować jeszcze jedną analogię, która być może zachodzi pomiędzy sztuką nowoczesną a najbardziej teoretycznie rozwiniętymi naukami. Mianowicie okazuje się, że bezpośrednim przedmiotem analizy zarówno artystycznej, jak i naukowej (teoretycznej) nie jest potoczna wizja świata, ale te obrazy świata, które konstytuowane są przez społecznie nieupowszechnione współczynniki artystyczne i naukowe. Innymi słowy, być może jest tak, że wiele nurtów sztuki współczesnej nie tyle jest formą artystycznego dialogu ze światem, ile z jego artystycznymi obrazami. Zatem działalność (twórczość, interpretacja) działalność zarówno naukowa, jak i artystyczna poruszają się w zaklętym kole własnych konstrukcji (artystycznych, teoretycznych), poza którym dopiero rozpościera się obraz świata, generowany przez

świadomość potoczną i często utożsamiany przez nią ze światem rzeczywistym.

Teresa Kostyrko sytuację występującą w sztuce dawnej, w okresie „przeżywania” przez nią kryzysu, określa mianem manieryzmu, który polega na odrzuceniu przez sztukę problemów pozaartystycznych na rzecz analizy zagadnień czysto artystycznych i językowych. Z drugiej strony, Autorka daleka jest od wystawienia takiej oceny sztuce współczesnej. Jeden z podrozdziałów nosi przecież tytuł: „Kierunki w sztuce a funkcje poznawcze dzieła sztuki”, i co najważniejsze, czerpiąc przykłady przede wszystkim ze sztuki współczesnej, przekonywająco wykazuje jej poznawcze zaangażowanie i „uwikłanie” w świat. Może z dziełami sztuki jest więc podobnie jak z wzorami matematycznymi, które uzupełnione odpowiednimi regułami semantycznymi, okazują się — jako matematyczne zapisy twierdzeń np. fizyki — również „uwikłane” w świat pozamatematyczny? Mówiąc inaczej: dzieło sztuki jako twór czysto językowy (w tym sensie, że pierwotnie zakładana przezeń semantyka odnosi wyodrębnione w tym dziele stany rzeczy do tworów czysto artystycznych) — umieszczone w interpretacyjnie bogatszej perspektywie również staje się źródłem emisji określonych propozycji światopoglądowych, potwierdzających jego „zaangażowanie” — „uwikłanie” w świat, oczywiście świat nie pozamatematyczny, lecz pozaartystyczny³.

Już w kontekście tych pobieżnych uwag wyraźnie widać, że proponowane w książce ujmowanie dzieła sztuki jako określonej struktury świadomościowej jest niezwykle inspirujące w refleksji nad sztuką i pozwala kierować pod jej adresem pytania teoretycznie raczej niemożliwe do sformułowania na gruncie alternatywnych koncepcji dzieła sztuki, jak i samej sztuki. Autorka nie ogranicza się przy tym do przedstawienia argumentów jedynie teoretycznych (sformułowanych więc w ramach określonego nurtu tradycji filozoficznej i praktyki badawczej) tego właśnie stanowiska. Wykazuje, że np. Malewicz i Mondrian są reprezentantami twórczości, która niejako wymusza przyjęcie takiej właśnie świadomościowej (w znaczeniu — teoretycznej) koncepcji dzieła sztuki. Dopiero teraz można zrozumieć ów wielki paradoks, jaki miał miejsce w Paryżu w 1914 roku, przewidziany przez krytyka Rogera Allarda, który w związku z zamiarem publicznego wystawienia właśnie odnalezionej Giocondy, napisał — jak się potem okazało słusznie — między innymi: „Nie wiem, czy będą tam tłumy, ale jestem pewien, że Gioconda odbierze mniej wizyt aniżeli hak, pusta ściana, słowem miejsce gdzie jej nie było.”⁴ Nie sposób sta-

³ Zob. J. Żytkow, *Struktura teorii fizycznej a relacje redukcji i korespondencji*, [W:] *Zasada korespondencji w fizyce a rozwój nauki*, red.: W. Krajewski, W. Mejbaum, J. Such, Warszawa 1974.

⁴ R. Allard, *Les Arts plastiques*, [W:] *Les Ecrits Francais*, 1914, nr 2, podaję za: M. Porębski, *Sztuka a informacja*, Kraków 1986, s. 10.

nowczo odpowiedzieć, w jakiej mierze należy widzieć w tym wydarzeniu zapowiedź mających nastąpić w sztuce przeobrażeń, również tych zmierzających w kierunku skrajnej konceptualizacji wytworów artystycznych. Paradoxs owej sytuacji polega w każdym razie między innymi na tym, że w tym wielkim seansie prekonceptualnym uczestniczyli ludzie reprezentujący w większości jak najbardziej konserwatywne nastawienie do sztuki i zdecydowanie odcinający się od pojawiających się już wówczas jej awangardowych nurtów.

Nie znaczy to oczywiście, że przyjmowanie teoretycznego charakteru dzieła sztuki, a więc dostrzeganie w nim pewnego konstruktu będącego efektem zastosowania względem określonego obiektu aktualnie obowiązujących norm i reguł artystycznych i estetycznych, wolne jest od wszelkich pułapek interpretacyjnych, które sztuka „zastawia” na swego teoretyka. Trudnościom tym autorka poświęca wiele miejsca w książce. Zarysowane propozycje ich rozwiązania stają się, rzecz jasna — jak to bywa w każdym poznaniu — pretekstem do sformułowania nowych pytań i wątpliwości. Zinterpretowanie wytworu artystycznego zgodnie z regułami kulturowymi charakterystycznymi dla danej grupy społecznej ma na przykład być warunkiem jego społecznego funkcjonowania i egzystowania w tej kulturze. Stwierdzenie to ma w dużym stopniu charakter tautologiczny. Zauważmy bowiem, że jeśli jakiś obiekt jest wytworem artystycznym, to jedynie w interpretacyjnym przyznaciu określonych reguł kulturowych, w którym nastąpiło swoiste „wywyższenie”, uartystycznienie tego obiektu, a co za tym idzie — włączenie go do zbioru (a może struktury?) dzieł sztuki (ewentualnie obiektów artystycznych). Zinterpretowanie określonego wytworu na gruncie społecznie obowiązujących reguł kulturowych jest, wbrew pozorom, warunkiem wystarczającym jego społecznego funkcjonowania. Dlaczego wbrew pozorom? Dlatego, że mogłoby się wydawać, że rola owych społecznie obowiązujących reguł jest w swej istocie rolą selekcionera, który najpierw interpretuje „podsuwane” mu obiekty, a następnie dokonuje ich artystycznej i estetycznej selekcji. Takie odczytanie świadomościowego (teoretycznego) charakteru dzieła sztuki byłoby jednak rezultatem połowicznego zrozumienia jego koncepcji przyjmowanej w książce. Zgodnie z tą koncepcją, społeczna świadomość artystyczno-estetyczna uwzględnia te tylko obiekty (i teoretycznie te tylko może ona uwzględnić, „dostrzec”), które jest w stanie „wyjaśnić”, „odczytać”, czy może raczej zinterpretować poprzez przyporządkowanie im określonej artystyczno-estetycznej struktury humanistycznej. Funkcjonowanie tej świadomości podobne jest więc do działania światła, dokładniej — Popperowskiego reflektora teorii, który nie tyle dzieli obiekty na teoretyczne i nieteoretyczne, ile raczej wydobywa te pierwsze z „mroku” nadając im poznawczy walor istnienia w obrębie określonego myślenia teoretycznego. Element selekcji zawarty jest zatem w samym mechanizmie „światła”,

w tym zaś konkretnym przypadku — w mechanizmie (tzn. w zespole przesądzeń) świadomości artystyczno-estetycznej. Odmienne rozumienie teoretyczności zjawisk artystycznych prowadzi — jak pokazuje autorka — do paradoksów analogicznych do tych, które związane są z równoczesnym używaniem języka i metajęzyka.

Z powyższymi uwagami — koresponduje żywione przez autorkę przekonanie, że do zrekonstruowania społecznego systemu wartości obowiązujących w danej epoce przyczynia się również badanie zjawisk nietypowych dla tej epoki, ujawniające obszar przekonań odrzuconych w niej przez określone (najczęściej — dominujące) grupy społeczne. Otóż warto zauważyć, że szcharakteryzowanie zbioru obiektów nie podciągniętych przez określoną świadomość artystyczną i estetyczną pod pojęcie dzieła sztuki jest możliwe nie „wewnątrz” tej świadomości (odtwarzanej w procesie skomplikowanych i żmudnych badań historycznych), lecz na gruncie określonych przekonań alternatywnych (często przyjmujących postać w miarę systematycznej koncepcji czy teorii — niekoniecznie społecznej — sztuki), starających się znaleźć odpowiedź na pytanie: Dlaczego pewne obiekty nie mogły być zarejestrowane (wydobyte z „mroku”) przez ową świadomość artystyczną i estetyczną?

Pojęcie świadomości społecznej po dzień dzisiejszy jest przedmiotem wielu polemik i kontrowersji. Dla Autorki nie jest ona sumą przekonań jednostek, lecz strukturą przekonaniową wyabstrahowaną z jednostkowych deklaracji. Otwarty pozostaje problem, w jakim stopniu schematyzacja abstrakcyjna poszczególnych świadomości indywidualnych prowadzi do tych samych trudności i paradoksów, co widzenie w niej teoriomnogościowej sumy tych ostatnich. Z całą pewnością wolne od nich jest natomiast ujęcie świadomości społecznej jako schematu abstrakcyjno-idealizacyjnego „konkretnych” świadomości indywidualnych. Wówczas jednak inaczej sytuują się wzajemne zależności pomiędzy dziełem sztuki jako strukturą konstytuowaną przez społeczny zespół reguł a dziełem sztuki ustrukturalizowanym na gruncie reguł indywidualnych: struktura społeczna jest wtedy mianowicie zawsze różna od struktury indywidualnej, która jest niczym innym jak konkretyzacją tej pierwszej, mówiąc zaś dokładniej — rezultatem skonkretyzowania (użycia) reguł składających się na obowiązującą społecznie określoną kompetencję kulturową. Zaś niezgodność, o której pisze autorka, miałaby miejsce w sytuacji, w której indywidualny interpretator odczytuje (wytwarza) dzieło sztuki zgodnie z regułami, które nie są konkretyzacjami reguł idealnych obowiązujących społecznie.

Wydaje się, że idealizacyjno-abstrakcyjne pojmowanie społecznej świadomości artystyczno-estetycznej pozwala również inaczej spojrzeć na problem relatywizmu, który zagraża teoretycznej koncepcji dzieła sztuki. Teresa Kostyrko skutecznie przezwycięża ów relatywizm, konstruuując pojęcie struktury transhistorycznej, która jest tym „co trwa w historii nieza-

leżnie od historycznej zmienności kultur" (s. 43), i dzięki której nie trzeba przyjmować, że mamy do czynienia z tyloma portretami Mony Lizy, ile jest systemów interpretacyjnych w grupach kulturowych znających ten obraz. Na gruncie idealizacyjno-abstrakcyjnej koncepcji świadomości społecznej trzeba natomiast zgodzić się z tym, że tak naprawdę portretów Mony Lizy jest tyle, ile wspomnianych systemów interpretacyjnych. Jeśli jednak wszystkie te teoretyczne obiekty są właśnie portretami Mony Lizy, a więc — jak to się popularnie zwykło mówić — są one różnymi interpretacjami tego samego dzieła, to dzieje się tak dlatego, że każdy system interpretacyjny powołujący swój własny portret Mony Lizy jest różną formą kulturowej realizacji i konkretyzacji pewnego wspólnego idealnego schematu kulturowego (który często określany jest za pomocą takich pojęć jak kultura śródziemnomorska, judeo-grecka, itd.), na który, przypuszczalnie, składają się idealizacyjne schematyzacje określonych przesądzeń kulturowych i wartościujących. I to ten schemat właśnie zapewnia wszystkim tym interpretacjom pewną epistemiczną jedność, wspólnotę (jedność ontologiczną zapewnia oczywiście materialny substrat dzieła). Za zwrotem: „grupy kulturowe przyswajające sobie i znające ten obraz” nie kryje się więc fakt inny niż samookreślanie się tych grup względem wspólnej tradycji, która jako źródło interpretacyjnych inspiracji jest pewnym konstrunktem, typem idealnym. Nie wiem, do jakiej tajemnicy uśmiechu Giocondy prowadzi zastosowanie np. dalekowschodnich reguł interpretacyjnych (dzieje recepcji dalekowschodniej tego obrazu nie są mi bliżej znane). Jedno jest pewne: o tyle będzie to nasza tajemnica — znany nam obraz, o ile reguły te okażą się konkretyzacją (przynajmniej niektórych) „naszych” reguł (może raczej — przesądzeń) idealnych. Być może najlepszym wyrazem ich przyswojenia — pozornie tylko pozaartystycznym — byłaby np. wartość tego obrazu na giełdzie japońskiej, z całą pewnością różna od wartości uzyskanej na „giełdzie” zorganizowanej w wiosie Pigmejów, którzy „nieczeni” są na „nasz” idealny schemat kulturowy.

Na gruncie teoretycznej koncepcji dzieła sztuki, Teresa Kostyrko rozwija również badania dotyczące jego wartości artystycznych i estetycznych, wykazując tym samym przydatność stosowanego przez siebie aparatu pojęciowego do rozwiązywania także i tradycyjnych problemów estetyki. Wartość estetyczna jest swoistą formą odpowiedzi na pytanie o sens wyodrębnionej w dziele struktury przedstawionej i przedstawiającej. Zakres uniwersum tych wartości zależy zarówno od wytwarzanych struktur artystycznych, jak i od świadomości kulturowej poszczególnych interpretatorów dzieł sztuki. Autorka odżegnuje się od ponawianych niekiedy prób rozpatrywania dzieł sztuki wyłącznie jako struktur komunikacyjnych. Podkreśla specyficzność informacji przekazywanych przez dzieła sztuki, polegającą na tym, że to przekazywanie tożsame jest z wytwarzaniem odpo-

wiedniej rzeczywistości przedstawionej, względem której artysta — poprzez fakt ściśle określonego ukształtowania tej rzeczywistości — zajmuje własne stanowisko, *implicit*e i *explicit*e wartościujące ową rzeczywistość.

Stosunek do tego właśnie kształtowania pozwala odróżnić dzieła skrajnie awangardowe (często czekające na „spóźnionego wnuka”) od dzieł optymalnych i pod względem artystycznym — przeciętnych — tzw. stereotypów. Stereotypem jest znak „zużyty” jako nośnik przyswojonego zespołu przekonań. Jako taki nigdy też nie pełni on funkcji poznawczej: suponuje bowiem fałszywe uogólnienia i eksponuje nieistotne — z punktu widzenia ich społecznej przydatności — cechy określonych ludzi czy stanów rzeczy (zjawisk). Dlatego, schematy myślowe proponowane przez stereotypy są szybko i powszechnie akceptowane. Autorka odróżnia stereotypowy komunikat o świecie od artystycznej jego realizacji; najczęściej jednak to właśnie dziełom ubogim poznawczo towarzyszą niedostatki warsztatowe, które też przyczyniają się do krytycznej oceny całego dzieła. Taki przynajmniej był stosunek do nieudanych dzieł socrealistycznych, również posługujących się stereotypem. Czy proponowane w nich stereotypy spełniły jednak pewien warunek zaakceptowania? Wydaje się, że schematy myślowe zakładane przez stereotypy nie tyle są zawsze szybko i powszechnie akceptowane, ile raczej każdorazowo postulat takiej właśnie ich recepcji formułowany jest pod adresem dzieł stereotypowych. Ponadto, obowiązujące w danej grupie schematy myślowe warto by może podzielić na przekonania trywialne („płaskie”) i banalne („głębokie”). Wówczas okazuje się, że nawet arcydzieła najczęściej zakładają artystyczną waloryzację określonych przekonań i „prawd” banalnych, proponując co najwyżej ich artystyczną problematyzację, dzięki której — „obcując” z dziełem sztuki — niejako uczestniczymy w niebanalnej wykładni banału.

Powyższe uwagi, inspirowane lekturą książki Teresy Kostyrko, nie wyczerpują rzecz jasna wszystkich poruszanych w niej problemów i zagadnień. Co najwyżej sygnalizują interpretacyjną i poznawczą moc koncepcji zjawisk artystycznych przyjmowanej w tej pracy, w której — podkreślimy raz jeszcze — konkretne dzieło sztuki nigdy nie staje się ofiarą żywiołu traktującej o nim teorii.

Roman Kubicki