

„VENUS” Z BIELSKA-BIAŁEJ PRZYKŁAD ANALIZY OTOCZENIA WIZUALNEGO

„In nova fert animus mutatas dicere formas corpora”
(W nową postać zmienione chcę opiewać ciała)
Owidiusz, *Metamorfozy* 1,1

Współczesne techniki informacji, rozwijające w kulturze masowej przede wszystkim wizualne formy przekazu, wytworzyły w naszym otoczeniu takie ich bogactwo, że trudno uchwycić wśród nich jakikolwiek porządek. Mieczysław Porębski analizując tę nową sytuację wyróżnił w niej dwa kręgi zjawisk, które nazwał „wizualizmem zorganizowanym” i „wizualizmem niezorganizowanym”. Ten pierwszy – kontynuując myśl Porębskiego – tworzy poprzez „ilustrowany magazyn, plakat, witrynę, wystawę, wnętrze, film, tv, spektakl, organizację formalną przebiegu codziennych zjawisk życia, nie przewidzianą w programach twórczych, ale za to nieporównanie od nich bogatszą, niewątpliwie masową, realnie zintegrowaną, rzeczywiście powszechną.”¹ Szerszy zakres ma jednak „wizualizm niezorganizowany”. Składa się nań chaos działań i rzeczy pretendujących do miana sztuki lub będących sztuki zaprzeczeniem. Są to także promowane racjami merkantylnymi, prestiżowymi i obyczajowymi niewybredne formy tworzone doraźnie, często anonimowo. Powstające jako efekt opadających modnych wzorów, emocji i potrzeb chwili wypełniają obszary potocznej wyobraźni. Przestrzeń ich istnienia określa, według Porębskiego, „... mur kamienicy lub parkan, uliczna galeria, stadion a nawet parkiet nocnego lokalu.”²

Formy wizualne należące do kultury masowej mają jej charakterystyczne cechy. Wśród wielu ich właściwości zwraca uwagę synkretyzm semiotyczny i wielofunkcyjność.³ Przykładem tego może być zamierzone lub nieświadome korzystanie ze schematów ikonograficznych z dawnej i nowszej sztuki wysokiej. Odnajdujemy je przetworzone i przetransponowane w inne obszary znaczeniowe gdzie sensy ich zostały zdegradowane, inaczej wykorzystane, wprowadzone w trywialne konteksty. W pragmatyce komunikacyjnej spełniają one równocześnie funkcje instrukcyjne, perswazyjne i estetyczne. W sytuacji społeczeństwa masowego sztuka wysoka, rozumiana jako sztuka elit, traci więc na znaczeniu. Zjawiska paraartystyczne nabierają rangi w nowej ikonosferze. W opiniach odbiorców do poziomu dzieła sztuki może być podniesiony każdy element otoczenia wizualnego. Zamieszanie takie, jak podkreśla to wielu autorów, wynika z faktu, iż sama sztuka uznała za swoje także i takie elementy, które wywodzą się z codzienności, są często wytworami seryjnymi lub ulotnymi.⁴ Na pytanie czym są wizualne formy kultury masowej brak jednoznacznej odpowiedzi. Jaką zająć wobec nich postawę – na to też nie ma zgody. Ze zjawiskami sfery współczesnych wyobrażeń zbiorowych jest już łatwiej. Stają się one przedmiotem refleksji „mito-loga”, jak powiada Roland Barthes lub, jak powie Mieczysław Porębski, „metamitologii”.

Podkreślenie wagi wizualności uczynione przez Mieczysława Porębskiego – historyka sztuki, ale także i wyczulonego obserwatora współczesności, doceniającego przy tym etnologiczny jej wymiar⁵ – ośmiela do przedstawienia pewnych myśli rozwijających idee tegoż autora. Stwierdza On, że podstawą charakterystycznego wizualizmu naszych czasów jest doraźny i chwilowy zaledwie charakter mitologii współczesnych. Jeżeli więc stawia się przy tym tezę, że wiele tzw. mitów współczesności to wciąż kompozycje odpowiednich mitemów, to zapytać można jak istnieją i z czego korzystają formy wizualne. Stwierdzając już wyżej funkcjonowanie w kulturze masowej rozmaitych przetworzeń i cytatów sugeruję odpowiedź. Jej uzasadnienie może budzić wątpliwości, ale powiada Porębski, w tej dziedzinie skazani jesteśmy na luźne hipotezy, nie ma tu bowiem systematycznego rozpoznania.⁶

Idąc tropem autora *Sztuki a informacji* można z naszego otoczenia wybrać i zgrupować zjawiska i przedmioty, które nie zawsze zwracają uwagę. Mogą to być na przykład: instrukcja posługiwania się śpiworem, poster zachęcający do pracy w MPK, rzeźba ogrodowa, etykieta z butelki tzw. weselnej wódki, kalendarz sprzedawany przez kominiarzy, stara pocztówka, druk dewocyjny, fotograficzny portret uczonego z mojej macierzystej Katedry Etnografii itd. Kolekcję taką można by dowolnie wzbogacać podobnymi przedmiotami. Stanowi ona zbiór przez to właśnie, że przedmioty te są częścią większej całości – to jest – naszej ikonosfery. Jest to podstawowa logiczna cecha, która je łączy w zbiór.⁷ Poza tym łatwiej znaleźć uzasadnienie dla wspólnego oglądu rzeczy tak różnych od siebie przez wskazanie ich negatywnej konotacji. A więc: nie należą do świata sztuki, są kiczami lub przedstawieniami banalnymi. A jednak zgromadzenie ich na zasadzie kontaminacji daje niespodziewane efekty. Odkrywamy oto kolejną ich cechę wspólną. Dostrzegamy w nich „beztroski brak smaku”, dzięki nim doznajemy „rozkoszy pospolitości” – jak wyraził się kiedyś Max Brod.⁸ Stwierdzenie owej „pospolitości” to sygnał, że jesteśmy na właściwym tropie, że znalazł się materiał do analizy, przecież dotykane „pospolitości” to codzienność etnologa współczesności.

Przyjrzyjmy się bliżej wymienionym przykładom. Jakie schematy interpretacyjne zastosować wobec nich. Nie ulega wątpliwości, że muszą tu wspomagać się wzajemnie historia sztuki i etnologia. Są to postulaty, o których od lat pisał Ksawery Piwocki⁹ a później Mieczysław Porębski¹⁰. Spośród przykładowego zbioru do szczegółowej analizy wybrałem zdjęcie z opisu śpiwora, poster informujący o możliwościach pracy w MPK, kalendarz sprzedawany przez krążących po domach w okresie Nowego Roku kominiarzy oraz rzeźbę plenerową z ogródka „wiejskiej kamienicy” w okolicach Żalipia koło Dąbrowy Tarnowskiej. Z powodów, które potwierdzają tezę o potrzebie współpracy etnografa – lub lepiej antropologa – i historyka sztuki, pozostawiam na stronie: portret uczonego oraz pocztówkę. Otóż na wspomnianym portrecie uczonego został uchwycony w pozie gdy podpiera dłoń lekko pochyloną głowę. Skojarzenie interpretacyjne jest natychmiastowe – to – Ervina Panofsky’ego i współautorów znakomitego studia o *Melancolia I* Albrechta Dürera.¹¹ Więcej dodawać nie trzeba. Także pocztówka jako zjawisko kulturowe ma już swoją bibliografię.¹²

Do przykładów zjawiska przetworzeń, które chcę bliżej rozpatrzeć, i o którym wspominałem na wstępie, można zastosować co najmniej trzy różne podejścia pozwalające na odmienne interpretacje: zdroworozsądkową, „ikonograficzną” i antropologiczną. Próba każdej z nich prowadzi do interesujących wniosków.

Podejście zdroworozsądkowe dla wielu etnografów wydaje się czymś oczywistym, co wynika z zakorzenionego sposobu myślenia w tych kategoriach.¹³ Bazą takich interpretacji „ad hoc” jest odwoływanie się do własnego doświadczenia jako zaplecza teoretycznego. Powie się wówczas:

- kazano komuś zrobić zdjęcie a śpiwór skojarzył się z turystyką – ergo – plenerem,
- ten kto chce zarobić, sprzedaje kalendarze z kominiarzem na szczęście,
- każdy widział rezerwistów w malowanych chustach z frędzlami.

Można też, zaproponuje zajadły etnograf-terenowiec, udać się na miejsce i przeprowadzić wywiad. Dlaczego zbudował ktoś fontannę, dowiedzieć się jak fotograf wybierał modelkę, dotrzeć do autorów rysunków i zapytać skąd czerpali wzory itd. W przypadkach takich „zabiegów badawczych” multiplikuje się ten sam błąd psychologizmu. I to dwojakiego rodzaju. Po pierwsze,



Il. 1, 2. Tycjan. *Venus z Prado*, ok. 1560 r., Paryż–Luwr, oraz ilustracja z instrukcji używania śpiwora z f-ki w Bielsku-Białej

poszukując intencji działającego odnosimy je do potocznych „teorii psychologicznych” nakładając często własne wizje na – być może – matryce kulturowych zachowań. Po drugie, często poprzez tak zwany „wywiad terenowy” otrzymujemy wtórne racjonalizacje – artefakty równe tym, o które pytamy. Jakże wyraźnie widać ten problem w sferze zjawisk twórczości lub jej pogranicza. Wyniki wywiadów zwiększają raczej ilość materiałów przydatnych do analizy, nie osiągamy jednak dzięki nim poziomu wyjaśniania lub rozumienia. Trudno o to na płaszczyźnie faktów.¹⁴

Metodologiczna autoświadomość nie zawsze towarzyszyła etnografom. Przeglądając prace własne i kolegów odkrywamy, że często ulegaliśmy złudzie empiryzmu. Stwierdzam to świadom współczesnego sporu o wymiar *emic* i *etic* w rozważaniach antropologicznych. Według mnie pozostawanie przy interpretacjach zdroworozsądkowych wobec zjawisk z naszego wizualnego otoczenia jest niewystarczające. Co gorsze jednak, podejrzewam, że dla większości badaczy codzienny wizualizm nie jest w ogóle problemem etnograficznym.

Znany z wielu opracowań, przedstawiony wyżej w pewnym uproszczeniu, tryb postępowania ujawnia swoje słabości i ograniczenia szczególnie wyraźnie w odniesieniu do zjawisk, które trudno jednoznacznie zakwalifikować. Skłania to do poszukiwania innych możliwości interpretacyjnych wśród nauk pogranicznych. Historia sztuki, na przykład, stosuje od lat metody ikonograficznego opisu i analizy pozwalające śledzić przekształcenia tematów jakie pojawiły się w sztuce europejskiej od czasów renesansu. Jak wiadomo, rozwiązania artystyczne z tego okresu nawiązujące do mitologii i kultury antycznej, na długo utrwaliły europejski kanon piękna. W sztuce późniejszych okresów – od baroku po akademizm – „temat antyczny” nieustannie powracał w bardziej uduchowionych przedstawieniach. Od renesansu istniały wzorniki dla malarzy, w pracowniach posługiwano się kartonami z gotowymi typowymi rozwiązaniami szczegółów, strojów, roślin. Powtarzano schematy przedstawień, odpowiednie podręczniki informowały o atrybutach poszczególnych postaci. Tak więc, znajomość schematów ikonograficznych oraz wspomnianych rozmaitych szczegółów i mitologii, pozwala współczesnym historykom sztuki pewnie poruszać się po obszarze europejskiej sztuki wysokiej.

Opisy ikonograficzne – zgodnie ze schematem – informują o ogólnym wariacie przedstawienia tematu, omawiają strukturę przedstawioną (postać, zwierzę, rośliny, pejzaż), strukturę przedstawiającą (układ linii, plany, barwy, osie), przechodząc zawsze od ogółu do szczegółu. Określają one tym samym granice przetworzeń i zakres tego co jeszcze sztuką wysoką można było

nazwać. Zamyka to niewątpliwie historię sztuki w kręgu dzieł, które sami historycy sztuki uznali. Problem ten od dawna badacze dostrzegają.¹⁵ Próby jego rozwiązania określiły nowe horyzonty tej nauki. Prace Aby M. Warburga oraz ikonologia Ervina Panofsky'ego rozwijana do dzisiaj przez jego uczniów i zwolenników są rozwiązaniami, które pozwalają na przekroczenie wspomnianego kręgu a równocześnie do tej metody może odwołać się etnolog poszukujący wsparcia historii sztuki.

Szkola myślenia Aby Warburga odtwarzała, między innymi, konteksty kulturowe dzieła sztuki tak ważne dla jego zrozumienia. Uznała ona także za istotne wszelkie inne rodzaje przekazu wizualnego – od zdjęć prasowych do reklamy.¹⁶ Uczyniono wówczas pierwszy krok, dzięki któremu dzisiaj powołując się na Panofsky'ego słynną interpretację formy chłodnicy Rolls-Royce'a¹⁷, poruszać się można utartym już szlakiem, mając nadto placet autorów wcześniej wspomnianych. Przestrzega, co prawda, Jan Białostocki by nie traktować analizy Panofsky'ego poważniej niż to czynił sam autor, twierdząc, że chodzi tu raczej „o ozdobnik na marginesie pomysłowego artykułu o trwałych i specyficznych cechach sztuki angielskiej”¹⁸, to okazało się po latach, iż rozwój współczesnych form wizualnych dowiódł trafności intuicji twórcy ikonologii. Tak oto „ozdobnik na marginesie metody” pozostaje jedynym, jak dotąd, skutecznym sposobem podjęcia problematyki – można by rzec – również marginesowej.

Co może powiedzieć historia sztuki o tematach i schematach przedstawień, do których nawiązują, zapewne nieświadomie, wybrane przykładowo fragmenty z peryferii naszego wizualnego otoczenia.

W sztuce nowożytnej przedstawienia półleżącej kobiety w plenerze pojawiały się często. To przede wszystkim Venus – italska bogini rozkoszy, piękna i wdzięku. Przejęła funkcję i mitologię greckiej Afrodyty. Taka jest śpiąca *Venus* Giorgione (ok. 1508–10), *Venus z Prado* Tycjana (1560). Podobny schemat realizuje *Eva Prima Pandora* – Jean Cousin'a (I poł. XVI w.). Jeszcze inne znane rozwiązanie z tamtego okresu to *Venus z Urbino* (Tycjan – 1538) – leżąca we wnętrzu, lecz za oknem w dalszych planach rozpościera się pejzaż. Ilość późniejszych przetworzeń schematu ikonograficznego tego wspaniałego tematu mitologicznego idzie w liczbę trudną do ustalenia. Do ciągu współczesnych przekształceń realizujących schemat ikonograficzny można zasadnie dołączyć i fotografię z ulotnego druku znalezionej w opakowaniu śpiwora produkowanego w wytwórni w Bielsku-Białej. Sposób ujęcia tematu: „kobieta w śpiworze” odpowiada istotnym elementom schematu ikonograficznego „Venus”. Czy natomiast sfotografowana kobieta spełnia warunki urody Venus, to kwestia inna.

Motyw rzeźby plenerowej, chłopiec karmiący ptaka, również nawiązuje, zapewne także mimowiednie, do mitologii. Nasuwa się skojarzenie z Ganimesem, synem króla Troi, młodzieńcem pięknym i z tego powodu porwanym przez Zeusa ukrywającego się pod postacią orła. Znane w sztuce przedstawienia tego wątku mitycznego mają różne rozwiązania nie realizujące jednego schematu. Potwierdza to, na przykład, *Ganimes* Antonio Canovy (1757 – 1822) lub *Ganimes* Bertela Thorwaldsena (1768 – 1822). Tak więc dzieła wybrane ze sztuki wysokiej i figurę w wiejskim ogródku – łączy tym razem zagadkowa zgodność tematu, nie tak przecież powszechnie znanego.

Kolejny przykład zaczerpnięty z codziennego otoczenia wizualnego, który wywołuje konkretne skojarzenia, to poster zachęcający do pracy w MPK. Centralnie usytuowany na tymże plakacie rysunek młodego człowieka w tzw. „chuście rezerwisty” jednoznacznie określa adresatów zachęty. Jest on przy tym tak wyeksponowany, że można przyjąć, iż mamy tu do czynienia ze swoistym portretem. Ten natomiast wykazuje wiele formalnych analogii do znanych schematów portretowych. Przypominają się tu miedzioryt Albrechta Dürera – *Filip Melanchton* (1526), olej Diego da Silvy Velazqueza – *Kardynał Borgia* (ok. 1649), portret mężczyzny Quentina Massysa i wiele innych – listę można dowolnie wydłużyć.

Na licznych płótnach malarstwa holenderskiego XVII wieku odnajdziemy, wśród wielu postaci, mężczyznę wznoszącego kielich charakterystycznym gestem. Wymienić wystarczy biesiadne obrazy Fransa Halsa lub tegoż, *Mężczyzna z szklanką i w bereście*, Jana Vermeera van Delft *U kuplerki* (1656), albo Rembrandta van Rijn *Autoportret z żoną Saskią* (1635). Omawiany gest jest zawsze wyrazisty, podkreślający specjalny, biesiadny lub zabawowy nastrój całego przedstawienia. Przypominam tę postać z malarskich płócien nie bez powodu. Otóż to co zaintrygowało mnie na tandetnym kalendarzu ściennym to rysunek kominiarczyka, który gestem znanym z obrazu Rembrandta i wielu innych, unosi emblemat z życzeniami. Nadto ta sama poza postaci zwracającej się do widza, „ten sam wąsik”, narzuca skojarzenia i myśli o przejęciu schematu, zapożyczeniach lub też opadzie kulturowym. Skojarzenia te przyjmują postać alternatywną. Albo budzą wątpliwości albo prowadzą do ogólniejszych wniosków.

W powyższych rozważaniach wątpliwa może być i merytoryczna zasadność wniosków i reprezentatywność przykładów. Historia sztuki w swojej tradycyjnej postaci programowo odcina się od przetworzeń, sztuki ludowej, naiwnej, kiczu, sztuki chorych i wytworów kultury popularnej. Z tego punktu widzenia przedstawione przykłady jej nie interesują. Co najwyżej przedstawiciel wiedzy o sztuce, mnożąc wątpliwości stwierdzi, że ma do czynienia ze swoistym kulturowym kiczem.

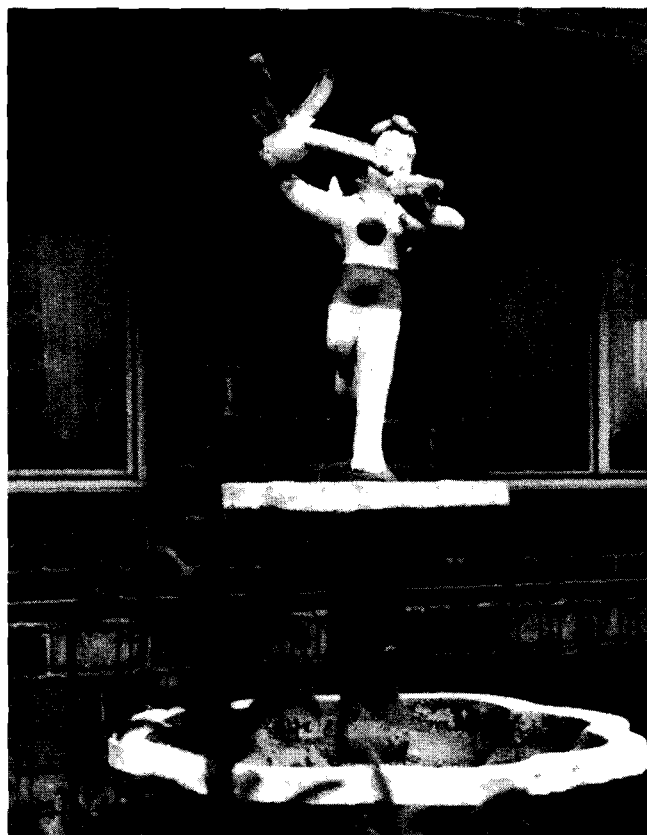
Jeżeli natomiast uznamy merytoryczny sens i reprezentatywność tych kilku przykładów, to pomoc historii sztuki polegała najpierw na zindywidualizowaniu pytań co do każdego z nich a następnie na odniesieniu hipotez do kręgów dzieł sztuki wysokiej co pozwoliło ogólnie ustalić tematy mitologiczne i schematy rozwiązań malarskich, które zapewne bezwiednie powtarzają liczni współcześni autorzy. Dysponując nawet tylko takim śladem, echem zaledwie, wywołującym skojarzenia dawnych stylów i epok, warto zaryzykować próbę wniosków, które powinni sformułować wspólnie historyk sztuki i etnolog, podbudowani myślą autorów wymienianych na początku tego szkicu.

Wnioski antropologiczne rozpocząć można od pewnych oczywistości. Dostęp do dzieł sztuki wysokiej – elitarnej jeszcze w XIX wieku – stał się współcześnie, w wieku kultury masowej, powszechny. Zwielokrotnił się i zróżnicował obieg treści i wartości jakie niesie sztuka. Reprodukcyjne, albumy, fotografie, reklama, plakaty – wszystko to w niepoliczalnych ilościach egzemplarzy rozchodzi się w różnych środowiskach, osiada w zbiorowej wyobraźni. Utworzyło się w ten sposób specyficzne „wyobrażeńowe zaplecze” potocznej świadomości. Wzmocnione jest ono również przez wszechobecną telewizję i film. Wszystkie te

formy łącznie przynoszą i podpowiadają wyobraźni każdego z nas gotowe schematy reakcji na sytuacje emocjonalne i estetyczne.

Przedstawione wnioski należą właściwie do interpretacji socjologicznych i nie wyjaśniają wszystkiego. Odpowiadają na jedno z pytań, które można postawić gdy zdystansuje się wobec analizowanych przedmiotów, gdy uzna się je za sobie obce, dalekie. Narzuca się wówczas wątpliwość dlaczego nie dostrzega się „kiczowej”, chybionej formy przetworzeń. Odpowiadając jak wyżej, dopełnić można ten sąd wskazaniem na popularność różnych „antyestetyk” rozgrzeszających wszelką dowolność. Dalsze rozwinięcie prób etnologicznego zrozumienia zjawiska wymaga przedstawienia kontekstu w jakim istnieją podobne „wytwory”.

Pejzaż kulturowy Polski kształtowała przez lata swoista znieczulica estetyczna oraz brak poczucia wspólnej odpowiedzialności



II. 3, 4. Thorvaldsen, *Ganimes z orłem Jowisza*, 1817 r.; Muzeum Thorvaldsena w Kopenhadze, oraz rzeźba w ogródku przy domu, Samoci-
ce, woj. tarnowskie. Fot. A. Bartosz

ści za środowisko i otoczenie.¹⁹ Brud, nieporządek, na prowincji od lat nietynkowane domy, szare monotonne blokowiska w miastach, resztki rozmaitych bezsensownych hasel propagandowych na murach, płotach fabryk lub na skwerach nie zniknęły jeszcze z krajobrazu. Z tego, między innymi, składa się daleki kontekst analizowanych przedmiotów. Kontekst bliski, to zbiór rzeczy o różnym przeznaczeniu i funkcjach: od użytkowych po estetyczne. Wyliczenie części zaledwie też zilustruje istotę problemu. Opakowania, i tzw. „reklamówki”, słynne „etykiety zastępcze”, oferta handlowa (wzięta globalnie) sklepów pod nazwą „wszystko dla domu”, plakaty z idolami muzyki „pop” z tygodników „Nowa Wieść” i „Razem”, ogłoszenia o zabawach, orkiestrach grających na weselach, witryny przed kruchtami kościołów, asortyment kramów odpustowych. W dużych miastach zwracają uwagę „dzieła sztuki” wystawiane przez swoistych „marszandów” na murach, ścianach kamienic, ulicach – jak na przykład – słynny krakowski mur przy Bramie Floriańskiej. To wszystko kształtuje potoczny gust i bardziej nań wpływa niż profesjonalna polska grafika użytkowa i liczne galerie sztuki.

Kulturowa kreacja otoczenia wizualnego ma sens jako ekspresja indywidualna i zbiorowa, jako komunikacja, oswajanie środowiska zewnętrznego. W powyższym procesie sztuka lub quasi-sztuka w różnej postaci pośredniczy dzięki formie zdolnej udźwignąć pewne treści. Jeżeli forma nie będzie nas ograniczać, to odkrywanie znaczeń, analiza stosunków treści i formy, dostrzeganie intencji i wysiłku twórczego oraz mitycznego podkładu twórczości, stanie się wspólnym zadaniem etnologa, historyka sztuki i estetyki. Rozluźnienie kryteriów co do formy i uznanie odmiennych perspektyw (estetyka tworzona od dołu – określenie Marcina Czerwińskiego) jest dzisiaj oczywiste. Formy nieudolne, trywialne, w sposób niezamierzony ukazujące trud zmagania się z tematem i twórcy, albo też przeciwnie, mechaniczne repliki, w tym także tak zwanej sztuki ludowej, fascynują badaczy równie silnie co dzieła unikatowe. W tym kontekście stwierdzenie: „brzydkie też jest piękne” nabiera sensu, bo unaocznia postawy estetyczne i równocześnie sugeruje, że każdy może być twórcą. Postulaty współczesnej humanistyki, domagające się w ten sposób zrównoważenia stylów wypowiedzi kulturowych, są czymś innym jednak niż znana od połowy XIX wieku „estetyka brzydoty” Karla Rosenkranza. Obecnie chodzi o przekonanie, że jeden rodzaj wypowiedzi nie oddaje charakteru

całości kultury, szczególnie jej aspektów wizualnych i komunikacyjnych.

W interpretacji etnologicznej, działając w porozumieniu z historią sztuki, analizuje się zjawiska wizualne zwracając uwagę na ich kontekst. Równocześnie powinno się też poznać swoje matryce postrzegania zbiorowego. W psychologii społecznej znane są kategorie schematów poznawczych. Określają one na jakich aspektach rzeczywistości skupia się uwagę, jak poszukuje się informacji, jak się je segreguje. W ten sposób schemat współokreśla treść widzianego świata, mając równocześnie swój rdzeń pojęciowy i obszar dopuszczalnych transformacji. Nadto każdy schemat mając swoją wewnętrzną strukturę sam jest częścią bardziej złożonych schematów.²⁰ Wydaje mi się, że strategia zderzania kontekstów i schematów poznawczych da dobre wyniki, tym bardziej, że istota funkcjonowania schematu poznawczego nie odbiega od sposobu myślenia mitycznego charakteryzującego stan izolacji świadomościowej. Został on opisany dla kultury typu ludowego²¹ i nie zaniknął współcześnie. Można przyjąć, że dawny brak informacji – jeden z czynników uruchamiających myślenie mityczne – jest równoważny współczesnemu ich nadmiarowi, który również wywołuje efekt percepcji mitycznej. Jest więc kilka uzupełniających się punktów widzenia na zjawiska wizualizmu potocznego: historia sztuki – w wersji postulatów ikonologicznych, etnologa – w postaci interpretacji myślenia mitycznego oraz psychologa społecznego, oferującego kategorię schematów poznawczych. Zintegrowanie wyników poszczególnych obserwacji możliwe jest na odpowiednim metapoziomiu. Część materiału do uogólnienia została już przedstawiona, uczynić należy kroki następne.

W relacjach jakie zachodzą między znakiem z otoczenia wizualnego a odbiorcą, jedną z istotnych jest kwalifikacja estetyczna, która może wyrażać się w różny sposób, od powierzchownego bezrefleksyjnego oglądu po uświadomioną akceptację. W światopoglądzie ludowym oraz w jego współczesnych wersjach, czyli w tak zwanym myśleniu potocznym, normy estetyczne należą do szerszego zbioru obejmującego również kategorie moralne i obyczajowe. Wskazywali na to autorzy poszukujący istoty ludowej twórczości i piękna w różnych ich przejawach.²² Odpowiedni dla popularnego odbioru „sztuki” schemat poznawczy określają ciągle jeszcze sensualizm, zabsolutyzowane normy, łatwe przechodzenie norm estetycznych w moralne oraz realizm. Schemat



II. 5, 6. Dürer, Filip Melanchton, miedzioryt, 1526 r., oraz poster z apelem do rezerwisty, MPK Kraków

REZERWISTO

Jeśli zakończyłeś służbę wojskową i jesteś bez pracy - skorzystaj z naszej oferty!

Przyjmujemy na stanowiska:

- ślusarz
- mechanik napraw pojazdów samochod.
- elektryk monter urządzeń i aparatury trakcyjnej elektrycznej
- blacharz
- robotnik magazynowy

Zapewniamy atrakcyjne zarobki 20-40 tys. zł/mies., możliwość pracy w godzinach nadliczbowych.

Informacji udziela:

Dział Kadr MPK
Kraków ul. Brońska 3
tel. 66-42-65.
66-20-22 w. 12-75



Il. 7, 8. Rembrandt, *Autoportret z Saskią*, 1635 r., Drezno – Galeria oraz kalendarz na rok 1987

taki jest głęboko zakorzeniony w tradycji europejskiej. Od Platona i św. Bonawentury wiemy, że dobro, prawda, piękno są równoważne a zasada „representatio” ustalała granice realistycznej prawdy.²³ W dwudziestowiecznej estetyce inspirację tą tradycją filozoficzną odnajdujemy, na przykład, u Nicolai Hartmanna. W jego koncepcji sztuki przedstawienia realistyczne spełniają postulat piękna w związku z ukazywaniem prawdy (życiowej, artystycznej, istotowej).²⁴

Idee, do których nawiązywał Hartmann należały przez wieki w Europie do obiegu kultury „wysokiej” i są dla współczesnego, wykształconego Europejczyka oczywistą tradycją aksjologiczną.²⁵ Przy całej hermetyczności tego obiegu nie wyklucza się przecież stałej możliwości opadu kulturowego i już od średniowiecza folkloryzowania się aksjologii w różnych jej wymiarach. Jeżeli przyjąć analogię do „teologii dla ubogich”, to w niskim obiegu funkcjonował zapewne uproszczony schemat odbioru sztuki, który stanowił część ludowego światopoglądu.²⁶ Można powiedzieć, że przetrwał on przez epoki i na jego poszczególne cechy badacze sztuki ludowej nieraz zwracali uwagę, nie sięgając jednak tak daleko w przeszłość przy próbach ich opisania. W interpretacjach poszukiwano raczej różnicy między ludową a „wysoką” świadomością piękną. Powiada się, że w ludowej wizji świata sztuka, wyrażająca przede wszystkim treści religijne, odczytywana była równocześnie w kategoriach estetycznych i etycznych. W odbiorze, w którym dominowała interpretacja treści, liczył się swoisty realizm. Nie był on odwzorowaniem rzeczywistości, dzieło udane oddając wspomniane trzy rodzaje prawdy (Hartmann), było relatywne do odczuć, mody i możliwości twórcy. Bywało więc, że zgodę z rzeczywistością, na przykład etyczną, uzyskiwano przez komentarze dopisywane do przedstawień. Dzieło powinno było, realizując odpowiednią prawdę, dawać „wgląd w istotę”.²⁷ Istotowe jest na przykład: szczęście, miłość, świętość itp. W odbiorze ludowym prawda artystyczna – czyli moc oddziaływania dzieła – realizuje się przez prawdę istotową, dlatego też jego częste techniczne niedoskonałości są nie zauważane. Szerzej rzecz ujmując można powiedzieć, że stosunek treści do formy nie podlega ocenie. Trwałości takiej postawy dowodzi powodzenie i tolerancja wobec swych twórczości i produkcji, którą nazywa się kiczem religijnym.²⁸

Przeprowadzone dotąd rozumowanie można podsumować kilkoma wnioskami, które nie zamykają jednak sprawy ostatecznie. Problematyka sygnalizowana przez Mieczysława Porębskiego wymaga stałej obserwacji i poszukiwania sposobów interpretacji. Autorzy skupieni wokół kwartalnika „Polska Sztuka Ludowa” dostrzegają zjawisko, przy czym propozycje interpretacji są nieszablonywe. Jedni z historyków sztuki przyjmują, na przykład, wykładnię folklorystyczną,²⁹ inni natomiast mityczną,³⁰ a etnograf – w niniejszym tekście – poszukuje pomocy w historii sztuki i estetyce. Nie zadowolają na pewno interpretacje zdroworoządkowe. Błahe, wydawałoby się, zjawisko (jeżeli w kulturze są takowe) wymaga podejścia wielostronnego.

Historia sztuki pomogła w analizie wybranych przedstawień odkryć trop przekształceń schematów ikonograficznych. Wnioski takie podtrzymują argumenty mówiące o mechanizmie opadu kulturowego – zjawisku, które stale towarzyszyło przeobrażeniom stylistycznym i obyczajowym kolejnych epok. W czasach współczesnych dominacja kultury masowej wzmożła proces opadu przez przyspieszenie obiegów i homogenizację treści kultury. Tak oto, przyjmując zasadę interdyscyplinarności, teza bazująca na historii sztuki potwierdziła się przez socjologię.

Wniosek podstawowy został sformułowany z wykorzystaniem też ikonologii i etnologii. Ervin Panofsky wykazał, że dalekim kontekstem obudowy chłodnicy Rolls-Royce'a jest klasyczna sztuka angielska wraz z jej specyficznym poczuciem piękna. Podobnie tu, próbuję wykazać, że szczegóły wizualnego otoczenia współczesnego Polaka odczytać można również w sposób sięgający głębszych warstw kultury. Same szczegóły są kiczami lub sztuką trywialno-użytkową i w takowych kontekstach najczęściej występują. Nie mniej udało się chyba wskazać na ślad przetworzeń ze sztuki wysokiej. Równie ważny jest tu światopoglądowy mechanizm percepcji i oceny otoczenia i zdarzeń. W światopoglądzie typu ludowego wiele kategorii pochodzi z dawnych europejskich systemów aksjologicznych i kanonów estetycznych. Dowiodłem tego wykorzystując estetykę „odkrywanego na nowo” Nicolai Hartmanna.³¹ Zrekonstruowane wyżej elementy tworzą schemat poznawczy „filtrujący” informacje i sterujący postawą odbiorcy sztuki i zjawisk niezupełnie do niej należących.

Zgoda na przedstawiony wyżej sposób widzenia, lub przynajmniej tego sposobu tolerowanie, rodzi jednak pytanie, na które koniecznie trzeba odpowiedzieć. Chodzi mianowicie o granice interpretacji, o to jak daleko można się posunąć w dość swobodnych skojarzeniach. Odpowiedź będzie ogólna i wskaże tylko trzy istotne aspekty, które powinno się w niej uwzględnić.

Po pierwsze, trzeba określić co uznaje się za twórczość ludową (ewentualnie folklor) oraz odpowiedzieć na pytanie czy współczesne przejawy sztuki popularnej są wersją twórczości ludowej, czy też są czymś gatunkowo innym.

Po drugie, trzeba sobie wyraźnie uzmysłowić, że istnienie tak zwanego „kiczu” wynika z ciągle uznawanego podziału na sztukę wysoką i niską. Jest to podział w Polsce silnie zakorzeniony. Tak widzi to jeden z obcych autorów obserwujących polską kulturę.³²

Funkcjonowanie tego rozdziału w świadomości badaczy kategorii waloryzuje sfery kultury i przedmioty, które należą do sztuki.

Po trzecie, istnieje obecnie w estetyce silna tendencja do uchylania takiej kategoryczności. Sztuka jako ekspresja obiektywizowana w dziele artystycznym była i nadal jest twórczością, ale ta jej odmiana przestaje być najbardziej interesująca. Estetyków coraz bardziej przyciąga twórczość w każdej postaci i jej odbiór.³³

Podjęcie analiz współczesnego otoczenia wizualnego zależy od merytorycznego stanowiska w kwestiach wyżej przedstawionych. Następnie wszystko wynika już tylko z kompetencji i odwagi interpretatora.

PRZYPISY

¹ M. Porębski, *Sztuka a informacja*, Kraków 1986, s. 74

² Tamże, s. 75–76

³ Terminy używane przez S. Żółkiewskiego, tegoż, *Przyczynek do krytyki teorii kultury XX wieku*, (w:) *Kultura, Komunikacja, Literatura* (praca zbiorowa, red. S. Żółkiewski, M. Hopfinger), Wrocław etc. 1976, s. 62–63

⁴ Zobacz na przykład: G. Dorfler, *Człowiek wielokrotnie*, Warszawa 1973, s. 136–147

⁵ M. Porębski, *Nauki humanistyczne a etnologia* (tezy), „Polska Sztuka Ludowa” R.36: 1981, nr 2, s. 80–81

⁶ Porębski, *Sztuka...*, s. 75

⁷ Zobacz: *Mała encyklopedia logiki*, (red. W. Marciszewski), Wrocław, 1970, s. 361–363

⁸ Cytuję za W. Hofmann, *Kicz i sztuka trywialna jako sztuki użytkowe*, (w:) *Pojęcia, problemy, metody współczesnej nauki o sztuce*, (wybór: J. Białostocki) Warszawa 1976, s. 478

⁹ K. Piwocki, *Sztuka ludowa w nauce o sztuce*, „Lud” t. 51: 1967, cz. 2, s. 359–389

¹⁰ Porębski, *Nauki humanistyczne...*, op. cit.

¹¹ R. Klibansky, E. Panofsky, F. Saxl, *Saturn and Melancholy. Studies in the History of Natural Philosophy, Religion and Art*, New York 1964

¹² Zobacz na przykład interesujący tekst: M. Baranowska, *Pocztówka jako wyraz wyobraźni masowej*, (w:) *Problemy wiedzy o kulturze*, (red. A. Brodzka i inni) Wrocław etc. 1986, s. 247–256

¹³ Zobacz na ten temat: M. Hempoliński, *U źródeł filozofii zdrowego rozsądku*, Warszawa 1966, s. 302–313, także, J. Szacki, *Historia myśli socjologicznej*, t. 1, Warszawa 1983, s. 255–295

¹⁴ Zobacz np. P. L. Berger, T. Luckmann, *Spoleczne tworzenie rzeczywistości*, Warszawa 1983, s. 49–84

¹⁵ J. Białostocki, *Historia sztuki wśród nauk humanistycznych*, Wrocław etc. 1980, passim

¹⁶ Białostocki, op.cit., s. 81–90

¹⁷ E. Panofsky, *Ideologiczne poprzedniki chłodnicy Rolls-Royce’a* (w:) tegoż, *Studia z historii sztuki*, Warszawa 1971

¹⁸ Białostocki, op.cit., s. 107

¹⁹ W. Markiewicz, *Otoczenie współczesnego Polaka*, „Sztuka” nr 4: 1985, s. 5–7. Zobacz też, A. Bikont, P. Bikont, W. Cesarski, *Male vademecum Peerelu*, Warszawa 1990, passim

²⁰ J. Trzebiński, *Rola schematów poznawczych w zachowaniach społecznych*, (w:) *Psychologia spostrzegania społecznego*, (praca zbiorowa, red. M. Lewicka) Warszawa 1985, s. 257–343

²¹ Zobacz: L. Stomma, *Antropologia kultury wsi polskiej XIX wieku*, Warszawa 1986

²² Zobacz na przykład: J. Olędzki, *Kultura artystyczna ludności kurpiowskiej*, Wrocław, 1970, także, B. Benzig, *Das Ende der Ethnokonst. Studien zur ethnologischen Kunsttheorie*, Wiesbaden 1978

²³ W. Tatarkiewicz, *Estetyka średniowieczna*, Wrocław etc. 1962, s. 272–273

²⁴ N. Hartmann, *Ästhetik* (2 Auflage) Berlin 1966. W Polsce dzięki pracom W. Galewicz znane są poglądy Hartmanna poświęcone etyce i ontologii, zob: W. Galewicz, *Nicolai Hartmann*, Warszawa 1987. O jego poglądach estetycznych pisał w latach siedemdziesiątych F. Franckowiak.

²⁵ W. Tatarkiewicz, *Droga przez estetykę*, Warszawa 1972, s. 90–111

²⁶ Zobacz na przykład: A. Gurewicz, *Problemy średniowiecznej kultury ludowej*, Warszawa 1987

²⁷ F. Franckowiak, *Prawda artystyczna w ujęciu Nicolai Hartmanna*, „Studia Estetyczne” t. 13: 1976, s. 283–303

²⁸ Zobacz: *O kiczu religijnym* (artykuły dyskusyjne grupy autorów) „Znak” nr 353: 1984, s. 458–496

²⁹ S. Bojko, *Sztuka w niepięknych dzielnicach*, „Polska Sztuka Ludowa” R.35: 1981, nr 3/4, s. 155–162; także, W. Jaworska, *Kilka uwag o folklorze plastycznym w środowisku miejskim*, „Polska Sztuka Ludowa” R.41: 1987, nr 1–4, s. 81–85

³⁰ Porębski, *Sztuka...*, tenże, *Nauki humanistyczne...*

³¹ Zobacz: J. Galarowicz, *Filozofia Nicolai Hartmanna*, „Znak” nr 402: 1988, s. 109–112

³² M. Fleischer, *Literatura trywialna jako problem semiotyki*, (w:) *Kultura, Literatura, Folklor*, (praca zbiorowa, red. M. Graszewicz i J. Kolbuszewski), Warszawa 1988, s. 498–511

³³ Piszę o tym S. Morawski, *Czy zmierzchn estetyki*, (w:) *Zmierzchn estetyki – rzekomy czy autentyczny* (wybór tekstów, red. S. Morawski) t. 1, Warszawa 1987, s. 5–173

Alina Cała: List do redakcji w sprawie książki *Pamiętki i zabytki kultury żydowskiej w Polsce* Przemysław Burharda, (Warszawa 1990, nakład własny autora)

Pozwolę sobie zabrać głos w sprawie dość przykrej, która ma związek z brakiem integracji w środowisku etnografów i etnologów polskich. Chodzi o obronę interesów poszczególnych badaczy. Przypadki zerwania na pracy innych, zdarzające się od czasu do czasu, nie spotykają się z właściwymi reakcjami środowiska, a obojętność powoduje, że okradani są często bezsilni, zaś proceder kwitnie bezkarnie.

Przykładem może być produkcja „popularyzatorska” Przemysław Burharda, w dużej mierze oparta na pracy innych, zazwyczaj przekreślonej, bowiem wartość poznawcza owej „produkcji” jest znikoma. Spotkało to niedawno Jana Jagielskiego, wiceprzewodniczącą Społecznego Komitetu Ochrony Zabytków Żydowskich i od niedawna współpracownika Żydowskiego Instytutu Historycznego. Jan Jagielski od wielu lat gromadził informacje o zachowanych w Polsce zabytkach żydowskich, głównie cmentarzach i synagogach, starając się roztoczyć nad nimi opiekę i zabezpieczyć przed postępującym zniszczeniem. Wynik wieloletniej żmudnej pracy – kartotekę zabytków żydowskich i stanu ich zachowania – złożył on przed laty w ówczesnym Urzędzie do Spraw Wyznań, co miało służyć poinformowaniu władz o istniejącym problemie i ułatwić ewentualne nagłe interwencje. Pan Burhard sobie znanymi drogami uzyskał dostęp do tych materiałów, przepisał i wydał jako swoją pracę, ilustrując ją rysunkami wykonanymi przez Monikę Krajewską, której nazwisko również zostało pominięte. Moja rozmowa z autorem tego skandalu była krótka i dowodzi głębokiego cynizmu p. Burharda. W odpowiedzi na zarzuty odrzekł on, że „zna się na rzeczy, bo napisał już 25 książek”. Tylko pozornie odpowiedź ta nie ma żadnego związku z postawionym mu zarzutem: ten pan rzeczywiście zna się na rzeczy, bo najprawdopodobniej niektóre z jego 25 utworów, wydawanych przez wiele lat, także opartych było na cudzej pracy. O znajomości rzeczy świadczy też stosowanie zasad umiejętnego plagiatowania: przepisywanie cudze notatki starał się zmienić nieco stylistykę, szyk zdań itp. Nawet rysunki autorstwa M. Krajewskiej przerysowane są nieco inną techniką, niż w oryginale, żeby zabezpieczyć się przed ewentualnymi roszczeniami prawnymi. Nie potrafił natomiast poprawić istniejących w materiałach błędów rzeczowych, bowiem sam nie posiada żadnej wiedzy na ten temat i nie włożył nawet minimum własnej pracy, by przepisywane informacje weryfikować.

Pan Burhard w rozmowie ze mną powołał się na swoją książkę *Za ostatnim przystankiem* (1985, wyd. „Czytelnik”), jako dowód swoich jakoby wieloletnich zainteresowań tematyką żydowską, dowodzący „znajomości tematu” i swoich w nim kwalifikacji. Zajrzałam zatem do owej pracy. Jest to zbiór esejów na różne tematy, związane z kulturą ludową.

Pięć rozdziałów dotyka tematyki żydowskiej. Trudno mi ocenić, na ile opierają się one na rzeczywistym wkładzie pracy autora, ale jedno mogę stwierdzić: dawno już nie spotkałam tekstu tak pełnego błędów rzeczowych. Na niecałych 100 stronach naliczyłam ich ponad 20. Niektóre mają charakter kuriozalny, np. na s. 147 autor napisał o Sabataju Cwi „zginął w dramatycznych okolicznościach, pozostawiając legendę. Sam asceta, pozwał swoim wyznawcom dostownie na wszystko, bez rytualnych ograniczeń”. Nieco niżej na tej samej stronie, następną rewelacją: „W chasydzkich miasteczkach... posługiwano się gwarowymi, lokalnymi odmianami języka jidysz, podczas gdy w dużych miastach język ten uzyskał rangę literackiego”. Rozdziały ilustrowane są fotografiami, których źródło podane jest w tekście enigmatycznym zdaniem: „W ostatnich latach ukazało się na świecie kilka albumów... kilka zdjęć z tych albumów zamieszczamy również w tej książce”. Tymczasem pochodzą one głównie z albumu *Image before my Eyes* L. Dobroszyckiego i B. Kirshenblat-Gimblet, (Schocken Books, New York 1977), ale nie tylko. Rozpoznaję wśród nich zdjęcia M. Krajewskiej oraz co najmniej jedno autorstwa K. Kubiaka. Podpis pod tym ostatnim zawiera sensacyjną rewelację jakoby wielkanocny zwyczaj „palenia judasza” zapożyczony został z kultury żydowskiej! Nie ma natomiast nazwiska autora.

Zwycząj podkradania cudzego dorobku i zabierania głosu w sprawach, o których nie ma się zielonego pojęcia, nie tylko uderza w interesy poszczególnych badaczy, ale niszczy sens pracy całego środowiska, bowiem owocuje upowszechnianiem pseudo-naukowego bełkotu. Jest czymś przerażającym, że taka praktyka mogła trwać przez wiele lat, bez żadnej reakcji. Niedobrze to o nas świadczy!

¹ Sabataj Cwi (1626–1676) żył dostatecznie długo, by zacząć tracić wyznawców, szczególnie po upływie daty 1666, kiedy nie nastąpił przepowiedziany przezeń „koniec świata”. Nie jest jasne, co p. Burhard miał na myśli pisząc, że „sam asceta, pozwał swoim wyznawcom dosłownie na wszystko”. Doktryna sabataizmu miała ściśle określone, bynajmniej nie dowolny rytuał i ceremoniał. Przyjęcie islamu, nie było wynikiem „widzimi się”, lecz wynikiem spekulacji kabałistycznych, szczególnie koncepcji powstania zła i jego zwalczania. Przywilejem mesjasza (za którego Sabataj się uważał) było, „zejście na dno grzechu”, w tym wypadku rozumianego jako „obca” religia, w celu wydobycia zeń „świętych odłasków”, substancji boskiej, trzymanej w niewoli zła (porównaj: zejście Chrystusa do piekiel). Zabieg ten powtórzył Jakub Frank przyjmując katolicyzm.

² Język jidysz nie zdołał wytworzyć swego literackiego kanonu, istniał wyłącznie w postaci dialektów (np. odrębny dialekt warszawski, wileński itp.). W latach 30-tych podjęto pierwsze próby ujednolicenia gramatyki i ortografii, ale nie weszły one w życie.