

Tomáš Kulka, *Sztuka a kicz*, tł. z jęz. czes. K. Dudzic, A. Wanik, Biblioteka Galerii Miejskiej we Wrocławiu, Wrocław 2013, ss. 203

DOI: <http://dx.doi.org/10.12775/RF.2014.036>

*Sztuka a kicz* Tomáša Kulki jest pierwszą z serii planowanych wydawnictw Biblioteki Galerii Miejskiej we Wrocławiu. Książka oceniana jest jako jedna z najlepszych prac na tytułowy temat, a wagę publikacji dodaje fakt, że na polskim rynku dostępnych książek poruszających podobne zagadnienia jest naprawdę niewiele (jak podaje w posłowniu B. Dziemidok, praca Kulki jest piątą monografią w Polsce obok publikacji takich osób, jak: A. Banach, P. Beylin, A. Moles, H. Broch). Wydaje się, że jest to specyfika tego tematu. Sam autor zauważa, że kiczem zajmowali się dotąd raczej historycy, socjologowie, pisarze czy krytycy sztuki, a nie estetycy.

Anonsowana publikacja, wypełniająca istniejącą lukę, przełożona została do tej pory na 17 języków. Jej autor jest aktualnie profesorem i wykładowcą w Katedrze Estetyki Uniwersytetu Karola w Pradze i pozostaje czołową postacią współczesnej myśli estetycznej.

Omawiając myśl tego kręgu kulturowego, nie sposób nie odwołać się na początku do dorobku M. Kundery. Lektura pokazuje, że trop taki okazuje się w pełni zasadny – nazwisko pisarza przywołane jest przez Kulkę kilkakrotnie, także na samym wstępie publikacji: „...jak nas ostrzega (...) M. Kundera – nikt z nas nie jest całkowicie odporny na kicz”<sup>1</sup>. Pozornie błaha, jednozdaniowa uwaga nadaje rozważaniom praskiego profesora właściwą im perspektywę. Kwestią wyjściową nie będzie tu więc zdroworozsądkowo narzucająca się kwestia powinowactwa kiczu i domniemanego złego gustu „artysty” bądź użytkowników, lecz raczej nasza fundamentalna podatność na to zjawisko, a co za tym idzie – powszechność kiczu. Jego rozpanoszenie się zarówno na ścianach współczesnych „salonów” w postaci sztucznych kwiatów, drzew, a przede wszystkim może w przekazach reklamy sprawia, że traktować

---

<sup>1</sup> T. Kulka, *Sztuka a kicz*, Biblioteka Galerii Miejskiej we Wrocławiu, Wrocław 2013, s. 7.

go należy jako produkt kultury masowej, którego nie da się uniknąć. Czy dotyczy także sztuki współczesnej? Czy dotyczy muzeów? Tym gorzej dla nich! – odpowiada Kulka i stwierdza: „...jestem przekonany, że kiczu jako takiego nie ma w muzeach”<sup>2</sup>. Zdaniem tym wyznacza kolejny ważny punkt wyjścia swoich rozważań – pomimo że granice sztuki stały się ruchome, wystawiać można niemal wszystko, a śmierć sztuki została ogłoszona, wartości estetyczne istnieją. Nie da się ich zignorować, nie można poddać ich relatywizacji. Stąd tym, co najbardziej pożądane jest ontologiczna „dobra robota”, której przykład próbuje dać ta książka, próbując uchwycić i opisać kicz przy pomocy filozoficznych narzędzi.

## Kicz , pytanie 1

W notach biograficznych Kulki podkreśla się jego wielostronne wykształcenie. Studiował zarówno w Pradze, Izraelu, Wielkiej Brytanii, a do jego głównych zainteresowań należały przede wszystkim logika formalna, filozofia nauki i estetyki, historia filozofii.

Szerokie horyzonty i zamiłowanie do ścisłości autora widać już w podstawowych inspiracjach tej pracy. Co może na pierwszy rzut oka zaskakiwać, analogii pomiędzy własnymi badaniami poszukuje praski profesor w dorobku Hilarego Putnama – filozofa kojarzonego raczej z osiągnięciami na polu semantyki niż estetyki, która jest przecież głównym tematem *Sztuki a kiczu*. Szczególnie interesujące wydaje się Kulce jego wkład dotyczący sporu o istnienie wartości, który zawarty został w książce *Reason, Truth and History*. Putnamowi udało się w niej podważyć twierdzenie jakoby pojęcie „faktu empirycznego” nie mogło być zasadnie używane kiedy próbujemy odnieść je do kwestii sporów aksjologicznych, ponieważ jest ono relatywne i samo zależy od systemu wartości, który został przyjęty w danym wypadku. Podkreślmy, że Kulce właśnie adaptacja argumentów Putnama na potrzeby estetyki pozwala na odcięcie się od stanowiska relatywistów.

Zapytajmy za autorem lektury: czym jest angażujący w tak poważne spory kicz? Pierwszy rozdział książki próbuje zdefiniować to kluczowe zjawisko. Kulka za innymi badaczami wskazuje, że okresem szczególnie istotnymi dla tej problematyki była epoka romantyzmu i od tego czasu jego wpływ na kulturę masową nieustannie wzrasta. W lżejszym tonie można byłoby skwitować, że dzięki niemu możliwe byłoby zbudowanie „braterstwa wszystkich ludzi świata” (M. Kundera), gdyby Marsjanie spojrzeli na nasz obecny świat „nazwaliby go kiczem” (J. Sternberg), a jeżeli o tym, co jest „dziełem sztuki” decydowalibyśmy demokratycznie – bezsprzecznie wgrałby kicz. Pomimo to, słowo niesie ze

<sup>2</sup> Ibidem, s. 16.

sobą zdecydowanie negatywne konotacje. Jak wynika z przytoczonych fraz, jego definicja niekoniecznie jest jednak synonimem artystycznej porażki. Wiemy o tym, lecz raczej intuicyjnie. Używamy słowa w potocznym dyskursie, mimo to, poproszeni o wyjaśnienie, możemy mieć poważny problem. Dotyczy on zresztą także ludzi myślących o sztuce „zawodowo”.

Zdaniem autora konsternacja dotycząca pożądanej precyzji, charakterystyczna była przede wszystkim dla lat 50. i 60. i wynikała z konkretnych ograniczeń natury logicznej odnoszących się do problemu definiowania kategorii i pojęć estetycznych. Najogólniej mówiąc, polegały one na tym, że traktowano jako takie, które nie posiadają wspólnych właściwości. Tym samym, nie wydawało się możliwe, aby postępować zgodnie z duchem Arystotelesa i, prawidłowo definiując, uchwycić „istotę” czy też „esencję”. Przekonanie to umocniła jeszcze antyesencjonalistyczna rewolucja w duchu późnego Wittgensteina, kreśląc aktualne horyzonty myślenia także o zjawisku kiczu.

Próbując wypracować swoje stanowisko, sprzeczne z panującymi powszechnie w środowisku nowoczesnej estetyki, Kulka wymienia trzy warunki konieczne istnienia kiczu:

1. Kicz przedstawia obiekty lub tematy ogólnie przyjęte za piękne lub mające silny ładunek emocjonalny.
2. Te obiekty i tematy muszą być natychmiastowo rozpoznawalne.
3. Kicz zasadniczo nie wzbogaca skojarzeń związanych z przedstawionym tematem<sup>3</sup>.

Zdaniem filozofa wymienione warunki tworzą wspólnie warunek wystarczający. Do ich sformułowania autor dochodzi na drodze analizy i opisu zjawisk o różnym stopniu uniwersalności, które spełniają się w powyższej charakterystyce (płacz, młodość, dewocjonalia, symbole narodowe i inne).

## Kicz, pytanie 2, 3

Dwa kolejne z postawionych przez autora głównych pytań publikacji brzmią następująco: na czym polega atrakcyjność kiczu? Na czym polega jego estetyczna wadliwość? Idąc duchem zaprezentowanych przemyśleń, trzeba podkreślić napięcie rodzące się pomiędzy tymi cechami – atrakcyjnością dla mas, a nie do przyjęcia estetyczną wadliwością.

Zdaniem Kulki, można hipotetycznie przyjąć, że żadna sprzeczność tu nie istnieje. Wystarczyłoby przyjąć logiczne rozumowanie: kicz jest

<sup>3</sup> Ibidem, s. 43.

kiepski, kicz podoba się wielu ludziom → wielu ludzi ma zły gust. Byłoby to jednak bagatelizowanie problemu. Taki sposób myślenia nie wyjaśnia ani „mierności estetycznej kiczu”, ani jego atrakcyjności. Z pewnością nie jest też filozoficznie odkrywczy.

Aby wykazać wspomnianą wadliwość, przedstawione czytelnikowi zostają po pierwsze pozytywne cechy dzieła sztuki. Są nimi: jedność, złożoność, intensywność – trzy kluczowe pojęcia nawiązujące do tradycji antycznych, a wykorzystywane (lecz znów niedefiniowane) współcześnie w teoriach estetycznych takich amerykańskich estetyków jak M.C. Beardsley czy G. Dickie. Kulka zakłada, że w bliższym określeniu kiczu pomoże nam wskazanie braków rozpatrywanych przykładów w odniesieniu do tych cech. Droga, którą dochodzi do pogłębionej refleksji nad nimi, wiedzie przez kolejne kluczowe zagadnienie zawarte w pytaniu: czy i dlaczego wartość dzieła zależy wyłącznie od jego wartości estetycznej? Jak można się łatwo zorientować, jest to kolejny krok na drodze do wykazania, że ocena pracy (co widać zwłaszcza na przykładzie kiczu) nie jest jedynie oceną estetyczną. Kontekst jest znacznie szerszy. Przywołanie przykładu obrazu „Panny z Awinionu” Picassa<sup>4</sup> wskazuje drugą, tzw. artystyczną ocenę dzieła będącą równie ważną składową krytyki sztuki. Co to oznacza dla głównego przedmiotu badań publikacji? Tyle że trzeba wydać negatywną opinię odnośnie obu kryteriów, aby próbować zaklasyfikować pracę jako kicz.

## Jedność, złożoność, estetyczna intensywność

Prowadzi to w kolejnych podrozdziałach Kulkę do nakreślenia tzw. „komparatywnego modelu estetycznego osądu”, w ramach którego jedność, złożoność, intensywność zostaną poddane wspomnianej rewizji.

Warto przybliżyć analizy autora. Obrazują one bowiem, wspomniane dążenie do ścisłości i logiczne wręcz ukierunkowanie tej myśli. Pozwolę sobie poświęcić kilka zdań najważniejszym ustaleniom dotyczącym każdego z pojęć.

Po pierwsze: pojęcie jedności. Pod względem semantycznym, mówiąc o jedności stosuje się takie zwroty, jak np. „dobre zorganizowanie”, „formalna doskonałość” czy „wewnętrzna logika struktury i stylu”. Z noetycznego punktu widzenia, do kwestii uzasadnienia oceny (stop-

---

<sup>4</sup> Obraz ten w momencie powstania wzbudzał dezaprobatę i rozczarowanie środowiska krytyków. Traktuje się go jednak jako dzieło, które wyznaczyło zwrot zarówno w karierze Picassa, jak i stało się początkiem nowej ery historii sztuki. Zdaniem Kulki krytyka odnosiła się do wartości estetycznej obrazu, tj. kompozycji, braków w stylu, natomiast ze względu jego wartość artystyczną tj. oryginalność, nowatorstwo podkreśla się jego przełomowy wpływ.

niowalnej) jedności lub jej braku dochodzić może, zdaniem autora, poprzez porównanie dzieła z jego możliwymi obocznościami<sup>5</sup>. Może ona: A) pogorszyć dzieło, B) ulepszyć dzieło, C) być estetycznie neutralna. Tym pełniejsza jedność dzieła, im większa występuje liczba oboczności, które potencjalnie je pogorszą, a mniejsza takich, które je ulepszą. „Zatem – reasumuje Kulka – będzie (jedność M.B.) wprost proporcjonalna do liczby jego oboczności typu A i odwrotnie proporcjonalna do liczby oboczności typu B”<sup>6</sup>. Jako strukturę logiczną pojęcia jedności podaje się wyrażenie algebraiczne  $(a - b)$ , gdzie  $a$  i  $b$  oznaczają liczbę oboczności należących do kategorii A i B. Najwyższa wartość relacji występuje, gdy  $b=0$ .

Po drugie: złożoność. W tym wypadku potrzeba ujęcia zjawiska w ramy logicznego języka znowu przybiera postać wzoru. Analizując przykład utworów muzycznych, autor „Sztuki i kicz” wskazuje na zależność złożoności dzieła i jego możliwych alternatyw. Zachowane zostaje Arystotelesowskie rozumienie terminu jako heterogoniczność, wielowymiarowość, bogactwo. Tym co wyróżnione w wypadku analizy dzieła pod tym kątem, to ilość jego możliwych oboczności, które nie wpływają zasadniczo na tzw. podstawowy *Gestalt* pracy. Im większy stopień jej skomplikowania, tym ilość możliwych, neutralnych oboczności niemających wpływu na jedność dzieła większa. Ujmuje to wzór:  $(a - b) \times (a+b+c)$ .

Po trzecie: estetyczna intensywność. Rozumie się ją jako tę cechę dzieła, która decyduje o konkretnej funkcji jego elementów w całości jego „organizacji”. Dobrym przykładem najbardziej intensywnego gatunku, na przykładzie literatury, jest poezja. O ile np. w opowiadaniu można zastąpić wybrane słowa ich synonimami, a zdania parafrazami, o tyle sytuacja taka nie dotyczy wiersza. Każda zmiana niesie istotną zmianę wydźwięku całości. Stąd kolejny wzór. Stosunek oboczności o wydźwięku estetycznym do oboczności, które go nie posiadają, wyjaśniają stopień intensywności dzieła sztuki. Autor proponuje następujący zapis:

$$\frac{a + b}{c + 1}$$

Podobnie jak złożoność, tak samo intensywność nie gwarantują dziełu wysokiej wartości estetycznej. Kluczową cechą pozostaje jedność dzieła.

<sup>5</sup> Tu in. wersja, alternatywa.

<sup>6</sup> Ibidem, s. 69.

Ostatecznym wzorem, łączącym trzy opisane elementy, będzie następująca formuła:

$$WE_{(DS)} = (a - b) \times (a + b + c) \times \frac{a+b}{c+1}$$

Zdaniem autora kicz pozostaje odporny zarówno na ulepszenia, jak i pogorszenia. Niezależnie od wprowadzanych zmian pozostaje sobą – „samoistnym, zamkniętym systemem tkwiącym jako obce ciało w ogólnym systemie sztuk lub, jak kto woli, obok niego”<sup>7</sup>, jak pisał cytowany w publikacji Broch.

Kulka wspomnianej odporności upatruje przede wszystkim w dominacji *Gestaltu* kiczu nad jego innymi elementami. W przykładowym kiczowatym przedstawieniu bardziej istotna będzie np. idea ukazanego płaczącego dziecka niż jego wykonanie. To ona będzie prowadziła do emocjonalnego odzewu. W wypadku kiczu – to, co zostało przedstawione, ważniejsze jest od tego, jak zostało przedstawione. Tym samym, twierdzi filozof, kicz jest rodzajem pasożytnictwa: „Co w kiczu funkcjonuje kosztem jak”<sup>8</sup>, a pewna sentymentalność treści zastępuje sposób wykonania.

W komentarzu do zaprezentowanego tekstu B. Dziemidok podkreśla, że możliwość emocjonalnego zaspokojenia odbiorcy jest tą cechą kiczu, która decyduje o jego nieprzemijalności. Dodaje jednak uwagi krytyczne: 1) Atrakcyjności kiczu nie można sprowadzić do atrakcyjności uczuciowej. Ważna jest także atrakcyjność estetyczna; 2) uczuciowość jest składową przeżycia estetycznego; 3) wartość estetyczna to zdolność wywoływania estetycznego upodobania; 4) w sferze przeżyć estetycznych panuje egalitaryzm i pluralizm, stąd nawet teoretyk sztuki nie może decydować o tym, co jest przeżyciem estetycznym.

Kulka jest świadom możliwych zarzutów skierowanych przeciw swojej koncepcji. Sam przytacza niektóre z nich. Dla podważenia pracy wystarczyłoby chyba pierwszy: „nie ufam wszelkiego rodzaju klasyfikacjom...”<sup>9</sup>. Być może dlatego Kulka traktuje swoją książkę jako propozycję i otwarcie dyskusji na wybrany temat, której przykład daje choćby dołączone posłowie autorstwa Dziemidoka.

O tym, jak książka jest potrzebna, może przekonywać aktualny stan sztuki i jej zainteresowanie kiczem, traktowane także jako tzw. „świadome kiczowanie”, „romans z kiczem”, stosowane jako zabieg artystyczny we wszystkich chyba dziedzinach sztuk. Prezentowana książka nie jest pozbawiona aktualnej refleksji. Uwagi o fotografii, literaturze, muzyce,

<sup>7</sup> Ibidem, s. 76.

<sup>8</sup> Ibidem, s. 80.

<sup>9</sup> Ibidem, s. 123.

architekturze, pop-arcie, postmodernizmie, pamiętce przeprowadzone w trzecim rozdziale książki sytuują teoretyczne rozważania autora w horyzoncie wybranych zagadnień. Stąd książka nabiera wagi nie tylko propozycji intelektualnego poradzenia sobie z wymykającym się definicjom filozoficznym problemem, ale przewodnika po wielu dyscyplinach.

*Malina Barcikowska*