




## RECENZJA

**Krzysztof Wielecki, *Kultura versus kultura masowa*,  
Narodowe Centrum Kultury, Warszawa 2024, ss. 662**

Piotr J. Przybysz  
Uniwersytet Gdański  
e-mail: [piotr.przybysz@ug.edu.pl](mailto:piotr.przybysz@ug.edu.pl)  
ORCID  0000-0002-6743-2938

Książka Krzysztofa Wieleckiego, *Kultura versus kultura masowa. Podmiotowość i quasi-kultura w nibyspołeczeństwie* (2024) należy do rzadkiej grupy prac. Zniknęły one z socjologii właściwie pod koniec XX wieku. Prace te poświęcone były budowie całościowej teorii, która stwarzała możliwość badania różnych aktywności zbiorowych w sposób komplementarny, a to dostarczało rozumienia tego co można nazwać wielkimi strukturami społecznymi tak w wymiarze horyzontalnym, jak i wertykalnym. Ponadto badania szczegółowe, dzięki prowadzeniu ich na bazie wielkich teorii, dostarczają rozumiejącego wglądu w różnorodne obszary ludzkiej aktywności, co potwierdza słuszność przeświadczenia o tym, że różnorodność, w tym różnorodność społeczna, jest wartością. Wraz z pojawieniem się w pod koniec XX i na początku XXI wieku tego co określa się dość powszechnie mianem postmodernizmu i rozpadem wielkich narracji nastąpił czas w naukach na rozwiązywanie szczegółowych problemów badawczych. Można to obrazowo przedstawić jako „czasem szlifowania pojedynczych kamieni”, gdzie góry pozostawiono same sobie. Autor podejmuje trud skonstruowania spójnej opartej na fundamencie ontologiczno-epistemologiczno-akcyjnym całościowej teorii, która jest efektem jego kilkudziesięcioletniej aktywności naukowej w tej dyscyplinie nauki.

Część pierwsza poświęcona jest syntetycznemu przedstawieniu ontologii kultury, a więc, z tego punktu widzenia, autor podejmuje próbę udzielenia odpowiedzi na pytanie o ontyczny charakter kultury i jakie jest znaczenie, charakter i natura wartości moralnych; czy możliwa jest definicja kultury i kultury masowej, która uwzględni podmiotowość indywidualną i zbiorową; czy współczesny kryzys cywilizacyjny

stawia przed nami wyzwania, jeżeli tak to jakie; jak zredefiniować podmiotowość, kulturę w czasach pogłębiającego się kryzysu cywilizacji. Całość części pierwszej dopełnia omówienie związków kategorii kultury w wybranych koncepcjach psychologicznych i wybranych teoriach socjologicznych.

Co do części psychologicznej autor jej uzasadnienie czerpie z faktu, że kulturę tworzą konkretni ludzie i oddziałuje ona na konkretne osoby. Tak więc podejmuje on tu próbę odpowiedzi na pytanie, jak kultura wpływa na psychikę ludzką i w jaki sposób się to odbywa. Ponadto: jak kultura kształtuje osobowość ludzką, ale też, jak i dlaczego ludzie tworzą kulturę i jaką w tym rolę odgrywają procesy psychiczne? Czy istnieją jakieś istotne zależności pomiędzy rodzajem osobowości a rodzajem kultury i procesów kulturowych? Ramę tak zakreślonych rozważań wyznacza XX wiek. Sposobem na udzielanie odpowiedzi na powyższe pytania jest krytyczna prezentacja wybranych przez autora koncepcji psychologicznych. Należy podkreślić, iż mamy do czynienia z wyborem autorskim, w którym rolę istotną odgrywa kultura w perspektywie omawianych rozstrzygnięć psychologii. Ponadto ich wartość nie wynika na przykład z bardziej naturalistycznego bądź kulturalistycznego nachylenia, ale – jak podkreśla autor – ze świadomości istniejących wewnątrz nich rozstrzygnięć filozoficznych: ontologicznych, metafizycznych, epistemologicznych czy też aksjologicznych. Miarą ostateczną, przyjmowaną w ocenie, jest to, czy one odpowiadają rzeczywistości, czyli są zorientowane realistycznie w świetle realizmu krytycznego, reprezentowanego przez autora. Czytelnik, w tej perspektywie, ma okazję zapoznać się z takimi koncepcjami, jak propozycja Wilhelma Maxa Wundta i introspekcjonizmem, behawioryzmem, psychologią postaci (Gestalt) i jej rozwinięcie w propozycji Kurta Lewina. Dalszy etap zainteresowań autora wyznacza psychoanaliza i szeroko rozumiana psychologia humanistyczna: Zygmunt Freud, Gustaw Jung, Erik Erikson, Karen Horney, Carl Rogers, Victor Frankl, Erich Fromm, Antoni Kępiński i Kazimierz Dąbrowski. Całość dopełnia kilka uwag na temat psychologii postmodernistycznej na tle filozofii postmodernistycznej. Autor w tym miejscu słusznie wskazuje, że nikt z zaliczanych osób do tej grupy nie chce przyznać się do uprawiania tak filozofii, jak i psychologii postmodernistycznej, to znamienne cecha dla tego nurtu.

Część socjologiczna również została przez autora podporządkowana problematyce kultury. Tutaj wzięto pod uwagę nie tylko przygotowanie pod budowę własnej teorii, ale też wskazanie socjologom uprawiającym tę dyscyplinę nauki, jak istotną rolę odgrywają w tej budowli założenia ontologiczne, epistemologiczne i aksjologiczne. Można domniemywać, że nie rzadko zdarzało się autorowi doświadczać wypowiedzi lub czytać teksty, które jak to ujmuje polatują w „gęstych oparach mniej lub bardziej trwałych przypuszczeń, mód intelektualnych, dowolnych impresji lub filozoficznej abnegacji” (s. 191). Należy się zgodzić, że nieznamość własnych założeń lub też ich nieświadomość w niczym nie tłumaczy badacza, nie usprawiedliwia, gdy wypowiedzane sądy są sprzeczne lub „z dobrze uzasadnionych podstaw wyprowadza

wnioski natury socjologicznej, które stają w oczywistej z nimi sprzeczności” (s. 191). Uważam, że tak przygotowane kompendium wiedzy posiada bezcenny walor edukacyjny dla środowiska reprezentowanego przez autora. Poprzez różnorodność socjologicznych stanowisk, których fundament tkwi w filozoficznych rozstrzygnięciach można prześledzić do jakich one prowadzą konsekwencji. Co z nich wynika i dlaczego. To wiedza podstawowa dla każdego humanisty parającego się tą dziedziną nauki. Jak pisze autor, te rozstrzygnięcia „są jak pryzmat, na którym załamuje się wizja świata i tego, czym socjologia się zajmuje” (s. 191). Podejmując się w tej książce zaprezentowania własnej teorii umożliwiającej w pełni świadome i konsekwentne badanie społeczeństwa, autor zdaje sobie sprawę, iż musi być ona zakorzeniona w jawnych i poddających się krytyce naukowej założeniach, a szczególnie w świadomych i uargumentowanych wyborach ontologicznych, epistemologicznych i aksjologicznych. W części socjologicznej, podobnie jak w dziale poświęconemu psychologii, mamy do czynienia z wyborem autorskim. Ma ono uzasadnienie we wpływie tych teorii na rozwój i współczesne nam rozumienie, poprzez pryzmat socjologiczny, kultury. Ponadto mamy okazję, w tej autorskiej propozycji, śledzić rozstrzygnięcia dotyczącej mniej lub bardziej całościowej wizji społeczeństwa w ujęciu Giambattista Vico, Vilfredo F. D. Pareto, Émila Durkheima, Gerga Simela, Maxa Webera, Pitirima Sorokina, Franza Boasa i jego uczniów, Florianiana Znanickiego oraz Bronisława Malinowskiego i Talcotta Parsonsa.

Część druga książki jest bezspornie najbardziej wartościową partią pracy. Tutaj autor przedstawił podstawowe założenia i elementy składowe swojej teorii, której podstawą jest realizm krytyczny Margaret Archer. Nie mamy jednak do czynienia z bezkrytycznym przyjęciem rozstrzygnięć tej badaczki. Autor poddaje je krytycznej weryfikacji i autorskiemu rozwinięciu. Co do sposobu radzenia sobie z zastaną rzeczywistością (realnością) autor podąża tropem mapowania rzeczywistości. To umowne znakowanie, jak wskazuje na to kartografia, odtwarzanej rzeczywistości. Punkty służą do wyrysowania siatki kartograficznej, która daje ramę do naniesienia lądów i mórz. Celem jest stworzenie aktualnej mapy, która realnie przedstawia wyłaniającą się rzeczywistość w czasie kryzysu. Zdziwiające jest to, że pomimo tego, że od czasów starożytnych Chińczyków, Greków czy Babilończyków jesteśmy zdecydowanie bardziej zaawansowani technologicznie w „mapowaniu”, to funkcja mapy pozostała niezmienna do dzisiaj. Jest ona przewodniczką orientującą w podróży po lądzie, wodzie i w powietrzu. W przypadku książki Wieleckiego terenem mapowanym jest społeczeństwo, zaś tym, co jest fundamentem tego mapowania (podstawą prowadzonych wyliczeń), jest jej wymiar ontologiczny, epistemologiczny, a szczególnie aksjologiczny. Podkreślam: wymiar aksjologiczny, gdyż autor ma pełną świadomość, że praca prowadzona jest w okresie przełomu kulturowego. Staje on w jawnej opozycji do tych, którzy kwestionują konieczność podejmowania tego typu wysiłku. Są oni głęboko przekonani, że nic takiego się nie wyklucza, co można by

nazwać nową mutacją kulturową. Nie pojawiło się nic takiego, co można by zaklasyfikować jako „nieznane zjawisko” – tak w obszarze materialnym, jak również duchowym, co domagałoby się nowych pojęć i nowych definicji oraz wyjaśniających koncepcji. Zgodnie z tym stanowiskiem, w opozycji do którego sytuuje się książka Wieleckiego, stara mapa, czyli syndrom cech przynależący do odchodzącej epoki, w pełni wystarcza. W tym punkcie w pełni podzielam stanowisko autora i tych, którzy za taką „starą mapą” się nie opowiadają.

Fundamentem dalszych rozstrzygnięć jest zajęcie przez autora stanowiska wobec, jak to określa, rozwarstwienia paradygmatycznego nauk społecznych. Faktem bezspornym, dla krytycznie uprawiających tę dziedzinę nauki, jest to, iż współcześnie powszechnie mamy z tym do czynienia. Bezkrytyczne przekonanie o obiektywności, poznawalności i naturalizmie jako bezdyskusyjnie obowiązującym paradygmacie wydaje się naiwnym zaklinaniem rzeczywistości. Także paradygmat subiektywistyczny, którego cechą dystynktywną jest eklektyzm, trudny jest do zaakceptowania przez reprezentanta realizmu krytycznego. Argumentacja przytaczana przez autora wydaje się trudna do zakwestionowania przez obrońców krytykowanego sposobu uprawiania nauki. Trzeci z wyodrębnionych paradygmatów określa jako „socjologię dialektycznej syntezy” i opowiada się za jej odmianą obiektywistyczną. Obiektywizm wynika z opowiedzenia się za istnieniem świata w rzeczywistości, poza świadomością człowieka i stąd należy wnioskować, że jako taki jest poznawalny. Takie ustanowienie ontologicznego statusu poznawalności świata oznacza bezstronne, otwarte i niesubiektywne poznanie „obiektywnego świata społecznego”. Warto w tym miejscu uzupełnić, że rozstrzygnięcie to zakorzenione jest nie w naiwnym i bezkrytycznym naturalizmie i empiryzmie, ale w krytyce, która przetoczyła się w filozofii końca XIX i XX wieku. Z tego wynika, że autor opowiada się za relatywizmem epistemicznym, który w istocie oznacza sceptycyzm co do możliwości poznania doskonałego. Jak pisze: „Krytyczni realisci nie podzielają naiwnego optymizmu, mają świadomość omylności nauki, ale są przeświadczeni, że w nauce chodzi o prawdę. Jednocześnie wiemy, że jej nie osiągamy w pełni. Powoduje to aprobatę dla pluralizmu metodologicznego i teoretycznego” (s. 305). Co do trzeciego paradygmatu kwestią wymagającą uzupełnienia jest jego charakter dialektyczny. Po pierwsze autor za Margaret Archer opowiada się przeciwko mitowi integracji kulturowej. Mamy w przypadku kultury do czynienia ze ścieraniem się różnorodnych grup, warstw i klas społecznych i ich interesów. Autor za Archer wyodrębnia dwie zasadnicze struktury, które służą do realistycznego opisu i analizy kultury w jej dialektycznej zmianie. Z jednej strony system kulturowy (zbiór idei, które są znane lub poznane w dowolnym czasie) zaś z drugiej poziom społeczno-kulturowy, które wzajemnie na siebie dynamicznie oddziałują. Do wyjaśnienia pojawiającej się stabilności lub zmiany w obszarze kultury służy kategoria interakcji społecznej i interakcji systemowa. W badaniu kultury chodzi więc o badanie realnego świata (to jest przedmiot poznania) tak więc mamy komponent

empiryczny, ale w pytaniach, które dalej stawia Archer wyłania się komponent ontologiczny. Chcemy wiedzieć co tak naprawdę widzimy, jakie to jest, z czego się to składa (*morfostruktura*) i jak to działa (*morfogenezą*). Nasze poszukiwania realistycznych odpowiedzi toczą się równolegle w dwóch na siebie oddziałujących wymiarach horyzontalnym i wertykalnym przy pełnej świadomości zagrożenia *konflacją* tak odgórną jak też od dołu. Z tej perspektywy nietrudno „dostrzec – jak pisze autor – swoistą dialektykę dynamiki i trwania, rozwoju i reprodukcji, wzajemnej niezależności i uwarunkowań człowieka, kultury i społeczeństwa” (s. 518).

Intensyfikacja dialektycznego przeobrażania się kultury następuje w epoce kryzysu cywilizacyjnego postindustrializmu – jak określiłby to autor. Następuje, moim zdaniem, intensyfikacja sprzeczności, zaczynamy zdawać sobie sprawę z przekształcania się dotychczas obowiązującego paradygmatu aksjologicznego. Sądzę, że w sposób trafny ujął to Jose Ortega y Gasset w *Wokół Galileusza* (1993): „W istocie sporo wskazuje na to, że Europejczyk zwija namioty na nowożytnej ziemi, gdzie przed trzema wiekami stanął obozem, i wkracza w czas nowego wyjścia ku innemu historycznemu środowisku, ku innemu sposobowi istnienia. Innymi słowy, że ziemia ery nowożytnej, która zaczyna się pod stopami Galileusza, kończy się pod naszymi. Już na niej nie stoimy” (s. 8). Kwestią kluczową pozostaje aksjologia. To co dotychczas uchodziło za mierne i bezwartościowe zaczyna cieszyć się coraz wyższą pozycją w hierarchii wartości. To co w obszarze sztuki uchodziło dotychczas za kiepskie, a więc zajmowało najniższą pozycję w hierarchii jakości i wartości estetycznych, zaczyna dominować w przestrzeni publicznej. Właściwie w książce Wielecki nie poświęca zbyt dużo miejsca kluczowej kategorii jaką jest kryzys dla opisywanego syndromu kultury czasów cywilizacji postindustrialnej. Z tego zabiegu w pełni tłumaczy go opublikowana w 2012 roku książka pt. *Kryzys i socjologia*. Pisze tam, że „Najpierw zatem odróżniłem pojęcie kryzysu tego, co socjologia bada, czyli ogólnie rzecz ujmując: społeczeństwa, od kryzysu samej socjologii, który wprost lub pośrednio przebiega z kart wielu dzieł tej nauki” (Wielecki, 2012, s. 10). Podobnym tropem w swoich diagnozach dotyczących kryzysu kultury społeczeństwa postindustrialnego podążył Stefan Morawski, którego pierwsze publikacje poświęcone tej problematyce ukazały się na początku lat 80. Odróżnił on kryzys estetyki, od kryzysu sztuki (a więc tego co w szerokim tego słowa znaczeniu bada estetyka) a w niej konstytutywnych dla sztuki, jego zdaniem, wartości estetycznych. Całość zaś swoich diagnoz podobnie jak autor książki umieścił na szerokim tle kryzysu współczesnej mu kultury. Morawski uważał, podobnie jak Wielecki, że rdzeń sporu, ale też tego, o co warto zabiegać leży w obszarze aksjologii. Szczególnie w obszarze wartości, które w człowieku budują człowieka. W diagnozach co do kryzysu estetyki, jak i kryzysu sztuki posługiwał się pojęciem antyestetyki i antysztuki, posztuki. Podobną diagnozę odnośnie do współczesnej nam kultury mamy w książce *Kultura versus kultura masowa*. Autor określa w niej mianem antykultury ten nurt kultury, który jest efektem produkcji przemysłu

kulturalnego jako dobra do jednorazowej i natychmiastowej konsumpcji. Morawski tak analizowaną kulturę określał mianem postindustrialnej lub też postmodernistycznej, co w sumie prowadziło do określenia „kultura postmodernistyczna społeczeństwa konsumpcyjnego”, co może być kategorią niezbyt zręczną, ale oddającą ważną cechę analizowanego fenomenu. Pod pojęciem antysztuki Morawski lokował istotną zmianę, która była efektem pogłębiającego się kryzysu kultury, czyli w przypadku sztuki jej odejścia od paradygmatu estetycznego. Sądził bowiem, z czym się nie zgadzam, a do czego jeszcze wrócimy, że wartościami konstytutywnymi dla sztuki są jakości i wartości estetyczne. Dowodził, że kryzys kultury XX wieku przejawia się w sztuce w zerwaniu z jej estetycznym paradygmatem trwającym w kulturze europejskiej od wieków. Dlatego sztuce, która nie hołdowała temu paradygmatowi, przypisał termin „twórczość”, zaś artystów, którzy parali się tego typu twórczością określał mianem twórców – co wydaje się konsekwentne. Piszę o tym, gdyż autor *Kultura versus kultura masowa* ma wątpliwości, jakim mianem określić twórców, którzy ze sztuką mają związki dość mgliste, zaś jakość tej produkcji ma przeważnie poziom miernego rzemiosła lub niestety oczywistego partactwa. Tutaj muszę zaznaczyć, że Morawski na początku posługiwał się kategorią antysztuki w stosunku do twórczości zrywającej z jakościami i wartościami estetycznymi w sztuce awangardowej, czy też – jak ją określał po II wojnie światowej – w sztuce neoawangardowej. Kiedy jego zainteresowania zwróciły się w stronę kultury postmodernistycznej (koniec lat 80. XX wieku), a w niej na sztukę, to nastąpiła waloryzacja neoawangardy zaś sztuka postmodernistyczna, w dużej części wartościowana poprzez sukces finansowy na rynku sztuki, stała się w ścisłym tego słowa znaczeniu twórczością. Oczywiście Morawski nie odmawiał wartości pewnemu typowi sztuki postmodernistycznej, ale nie miejsce tu na wyjaśnienie, jakiej i dlaczego. Myślę, że te diagnozy dotyczące kultury postmodernistycznej są bardziej współgrające tak z okresem, jak i przedmiotem zainteresowania prezentowanym w książce *Kultura versus kultura masowa*. Morawski po rozpoznaniu odejścia sztuki od jej estetycznego paradygmatu konsekwentnie dokonał modyfikacji w przedmiocie poznania estetyki. Stwierdził bezzasadność jej dotychczasowego przedmiotu poznania, za który w estetyce kontynentalnej powszechnie uznawano jakości i wartości estetyczne. W to miejsce zaproponował twórczość, zaś estetykę proponował nazywać poestetyką, antyestetyką, *pojetyką*. Z perspektywy czasu można powiedzieć, że dokonane wybory przez Morawskiego były za daleko idące, na co wskazuje m.in. fakt, że estetyka ma się całkiem nieźle pomimo poddania jej zasadniczej krytyce przez przedstawicieli filozofii analitycznej i przeobrażania się jej przedmiotu poznania. Morawski nie zdecydował się określić mianem antykultury tego, co badał jako syndrom kultury postmodernistycznej społeczeństwa konsumpcyjnego, przypuszczam, że jej funkcję melioracyjną uznawał za nadal skuteczną. Zwracał jednak uwagę, że wartości konstytutywne dla kultury europejskiej, które dominowały przez długi okres zostały zakwestionowane. W obszarze religii przestało

chodzić o wiarę, ale bardziej o wartości merkantylne, filozofia odeszła od tego, co na różne sposoby rozumie się pod pojęciem mądrości, oddając się badaniom nad szczegółowymi problemami i nie podejmując próby powrotu do budowy całościowych systemów filozoficznych, w nauce przestała obowiązywać prymarność wartości prawdy, a coraz bardziej liczy się jej wymiar pragmatyczny, czego system punktowanych czasopism (tzw. punktoza) jest ewidentnym przykładem. Te wszystkie symptomy kryzysu współczesnej nam kultury odnajdujemy w książce Wieleckiego. Sądzę, że powinny one prowadzić do podjęcia próby typologii tego fenomenu z punktu widzenia socjologii zakorzenionej w realizmie krytycznym. Morawski dokonał takiej próby, dzieląc wyodrębnione typy na te, które pojawiły się przed i po II wojnie światowej. Podobnie Wielecki wyznacza swoją cezurę, ograniczając ją do XX wieku. W sumie jest to zadanie niedające się do końca spełnić, bowiem to, co jest istotnie ważne w XX wieku, ma swój początek w wieku XIX czy też zdecydowanie wcześniej.

W rozumienie rozwoju społeczeństw industrialnych ważna jest ich krytyka, w których paradoksalnie upatruje się przyczyn kryzysu. To niewątpliwie ze wszechmiar trafne i przenikliwe analizy i diagnozy zawarte w *Dialektyce oświecenia*, pisane w czasie, gdy sowa Minierwy jeszcze nie wyleciała. Morawski zwraca uwagę, że:

w dziele tym w kontekście naszej triumfującej cywilizacji zdolnej do sfabrykowania bomby atomowej i „fabryki śmierci” na gigantyczną skalę, zostało unaocznione całkowite bankructwo tyleż systemów totalitarnych, co parlamentarnej demokracji typu amerykańskiego, tyleż formuły o nadrzędności rdzennych wspólnot, co spłaszczającej wszystkie dobra *Kulturindustrie* [przemysł kultury masowej], tyleż rozumu instrumentalnego skoligaconego z fetyszyzmem towarowym [...], co ślepych irracjonalnych mocy pchających do mordy rasy niższej (1999, s. 288).

Sądzę, że trafne jest opowiedzenie się za rozumieniem pojęcia kryzysu kultury jako wstrząsu ogarniającego całą zastaną strukturę aksjologiczną, polegającego na wyburzeniu jej podstaw, które przyzwyczajono się uważać za nienaruszalne. Konsekwencją tego wstrząsu jest przymus rewidowania przyjętego – jako oczywisty – paradygmatu, wedle którego określone wartości są wyższe a inne niższe. W istocie chodzi o dominację wartości przedmiotowych, pragmatyczno-użytecznych w przeciwieństwie do tych, które w poprzednich stuleciach uznawane były za przednie. Nie jesteśmy tu osamotnieni w swoich diagnozach, m.in. Florian Znaniecki za Richardem Kronerem wskazywał na przejście do cywilizacji kultury. Uważam, iż jesteśmy świadkami uzurpacji pierwszeństwa cywilizacji nad kulturą. Ta właściwość jest charakterystyczna dla nowej formacji kulturowej określanej mianem postmodernizmu. Jednak to czego jesteśmy świadkami nie pojawiło się nagle. To efekt zjawisk i procesów przebiegających od ponad trzech stuleci w kręgu kultury europejskiej. Zjawiska te były przedmiotem analizy i refleksji m.in.: Edmunda Husserla, Karla Jaspersa, Martina Heideggera, Johana Huizingi i wielu wielu innych. Nie jesteśmy, pod tym względem, w swoich zainteresowań oryginalni. Chodzi mi jedynie o wskazanie, że źródło

– geneza tego zjawiska tkwi w wyborach i ich konsekwencjach dokonanych w wieku XVIII, które oprócz zachwyty nad rozumem i nauką dysponowało samowiedzą ceny jaką to za sobą pociąga (m.in. utrata spontanicznej autentyczności, alienacja w wielorakim wymiarze), na co wskazuje m.in. Bronisław Baczko. Idea kryzysu w prawdziwym tego słowa znaczeniu stała się przedmiotem autentycznego zainteresowania, jak trafnie wskazuje Morawski na przełomie XIX i XX wieku. Poczynając od powieści dystopijnych, zaś od prac braci Adams, Walthera Rathenaua a przede wszystkim od Oswalda Spenglera można datować współczesną historię rozpadu dotychczas obowiązującego paradygmatu aksjologicznego, którego tłem i antytetyczną jakością jest postęp cywilizacyjny. Po wtóre Morawski dotyka istotnej sprawy mówiąc, że „kryzys kultury nie należy identyfikować z kryzysem wartości szanowanych i pielęgnowanych jako najcenniejsze. Wręcz przeciwnie: myśliciele, którzy tę kwestię postawili i mieli się za rzeczników przeważającej części społeczeństw europejskich podjęli krucjatę właśnie w imię utrzymania prymarności owych wartości – zagrożonych, ale dla kondycji ludzkiej fundamentalnych” (Morawski, 1999, s. 286). Jeżeli przyjąć, iż kierunek dokonujących się zmian był przeciwny do kierunku prowadzonej obrony to słuszny opór przybiera postać donkiszoterii. Jak to szczerze stwierdza Morawski niezgoda na *status quo* jest czymś żałośnie śmiesznym. W tym miejscu, jak wynika z tego co napisałem powyżej, opowiadam się za odróżnieniem cywilizacji od kultury, podobnie jak prof. Korporowicz w książce *Socjologia kulturowa. Kontynuacje, poszukiwania* (Korporowicz, 2011, s. 67). Z drugiej jednak strony trudno odmówić racji autorowi przeprowadzonej tak dystynkcji, która poparta jest bogatą literaturą przedmiotu.

Kwestią zasadniczą, którą autor porusza w rozdziale siódmym, którego tytuł nawiązuje do powszechnie znanej pracy Zygmunta Freuda jest sztuka i estetyka. Świadomie zastępuje on pojęcie sztuki kategorią kultury artystycznej. Można argumentować, że w kulturze artystycznej bardziej chodzi o uprawę (kształcenie, doskonalenie) artysty jego świadomości estetycznej, jego warsztatu (*téchne* – τέχνη), innowacyjności, oryginalności niż o sztukę w ścisłym tego słowa znaczeniu (rozumianej jako efekt twórczości artysty). Z drugiej zaś strony można uzasadniać, przywołując instytucjonalną teorię sztuki, że kultura artystyczna jest kategorią szerszą, zawierającą w sobie to co rozumie się pod pojęciem świata sztuki (*art world* termin Arthura C. Danto). Czy też, co jest chyba najbliższe autorowi, że kultura artystyczna dotyczy wszelkich sztuk (plastycznych, muzycznych, filmowych, teatralnych itd.) charakterystycznych dla danej epoki, tak co do teoretycznej refleksji im poświęconej, jak też metarefleksji, oraz praktyki, w tym mieścić się będzie również odbiorca i odbiór sztuki oraz instytucje z nią związane. Tak więc to, co w ścisłym tego słowa znaczeniu, jeżeli to jest możliwe w stosunku do ustawicznie zmiennego i rozwijającego się obszaru aktywności ludzkiej, jaką jest sztuka i refleksja jej poświęcona, i to co tworzy jej obudowę społeczną i instytucjonalną. W związku z tym posłużenie się dość



szerokim pojęciem „kultura artystyczna” ma swoje wady i zalety. Wadą niewątpliwie jest dość duża ogólność tego pojęcia, a stąd wynika mniejsza precyzja, zaletą zaś możliwość zawarcia w tym pojęciu różnorodnych kategorii, które trudno zaliczyć do sztuki jako takiej.

Autor proponuje czwarty wymiar horyzontów odniesienia (nie omawiam tu poprzednich), którym ma być wymiar estetyczny. Stwierdza, z czym całkowicie się zgadzam, że „istnieje rzeczywistość estetyczna i jest ona niezwykle istotna dla naszego człowieczeństwa”, i dopowiada, że „Istnieje też – jak twierdzą – pewna sfera obiektywnych kryteriów piękna [...]” s. 586. Pytanie i odpowiedzi na nie, które śledzi w *Dziejach sześciu pojęć* Władysława Tatarkiewicza dotyczy tego, czy dlatego, że coś mi się podoba, jest piękne; czy może dlatego że coś jest piękne, to mi się podoba. Autor nie wyjaśnia jakie to obiektywne kryteria rozstrzygają o tym, czy mamy do czynienia z czymś, co jest piękne. Niewątpliwie współcześnie nieontyczny związek piękna i dobra w toczącej się na ten temat dyskusji dostarcza rozstrzygających argumentów. Ten związek lub jego brak jest m.in. treścią książki Umberta Eco pt. *Historia piękna*. Tutaj powrócę do Morawskiego, dla którego niehołdowanie przez sztukę estetycznemu paradygmatowi dyskwalifikowało sztukę jako sztukę. To co nie posiada jakości i wartości estetycznych, nie może być nazywane sztuką. Należy zadać dość podstawowe pytanie, czy to jakości estetyczne rozstrzygają (są jakościami konstytutywnymi) o tym, czy coś zasługuje na miano dzieła sztuki. Mamy przecież piękne krajobrazy, pomniki przyrody, wodospady itd., które nie są – jak autor pisze – sztuką, czyli sztuczne, bo są naturalne, nie jest to artefakt. Z drugiej strony estetykom i filozofom sztuki w XX wieku przysparzały kłopotu te dzieła sztuki, które trudno było wartościować podług estetycznych kryteriów np. fontanna Marcela Duchampa, czy też jego suszarka do butelek, łopata do śniegu itp. Jednak powszechnie za dzieła sztuki w „świecie sztuki” są uznawane. Roman Ingarden trafnie w swojej teorii dzieła sztuki zauważył, że to na jakościach i wartościach artystycznych nadbudowują się jakości i wartości estetyczne, są one dowodem na to, że te wartości artystyczne w dziele sztuki tkwią. Problem, jego zdaniem, polega na tym, że te wartości artystyczne mają charakter arystokratyczny (wymagają kompetencji u odbiorcy w ich rozpoznaniu i docenieniu), zaś wartości estetyczne są demokratyczne, każdy z nas ma potrzeby natury estetycznej i jest na nie wrażliwy (w różnym stopniu). To odróżnienie pomiędzy wartościami estetycznymi a artystycznymi znajdziemy w pracach m.in. Stanisława Ossowskiego, Tomáša Kulki czy w omówieniu tej problematyki w rozdziale *O potrzebie odróżniania artystycznego i estetycznego wartościowania sztuki* książki Bohdana Dziemidoka pt. *Główne kontrowersje estetyki współczesnej* (2002, s. 278–300). Warto jeszcze w tym miejscu dodać, że skoro jakości i wartości artystyczne uznamy za konstytutywne dla sztuki, to tym samym odwołujemy się do starożytnej tradycji greckiej, która nie знаła pojęcia sztuki, ale posługiwano się kategorią *téchne* – τέχνη. Coś jest wykonane podług kanonu i spełnia wymagania, które mu się stawia, bo ten, który to

wykonał, osiągnął wystarczającą biegłość w tym, co wykonał. To po pierwsze umiejętności warsztatowe rozstrzygają o tym, z czym mamy do czynienia: czy to jest paractwo, dobre rzemiosło czy też maestria. Po drugie stopień nowatorstwa i oryginalności: poczynając od kopiowania, naśladowania, a kończąc na tym, co można nazwać nowatorskim i oryginalnym. Tak więc w pełni się zgadzam, gdy autor przytacza anegdotę o Janie Styce, na którego Bóg huknął z góry: „Styka, ty mnie nie maluj na kolanach, ty mnie maluj dobrze” (s. 586).

Autor również nie odmawia wartości moralnych tworum sztukopodobnym „Wulgarna pornografia może poprzez wywołane obrzydzenia wskazać niejednemu wartość prawdziwej miłości oraz intymności [...]” (s. 587). Dla Noëla Carrola pornografia też stanowi przedmiot zainteresowania w budowanej przez niego teorii klaryfikacjonizmu w rozdziale *Sztuka masowa a moralność* książki *Filozofia sztuki masowej* (2011), gdzie formułuje własne rozstrzygnięcia, uważam zasadne co do roli, jaką pełnią narracyjne sztuki masowe (np.: film, literatura itd.) w budowaniu horyzontu aksjologicznego odbiorcy. Carroll poddając krytyce dość powszechnie stanowiska, które zajmowane są wobec sztuki przedstawiającej szeroko rozumiane zło moralne, wymienia tu konsekwencjonalizm, propozycjonalizm i identyfikacjonizm. Znaczący to tyle, że prezentowanie zła moralnego w narracyjnej sztuce masowej prowadzi zdaniem jej krytyków bądź do złych zachowań odbiorcy w jego życiu realnym, bądź jest propozycją, z której w nadarzających się okolicznościach może skorzystać, bądź powoduje, że odbiorca ze złem się utożsamia i staje się ono integralnym elementem jego osobowości. Mamy też do czynienia z trzema tymi postawami w różnej proporcji i w różnym połączeniu. N. Carroll wyjaśnia to na przykładzie filmów pornograficznych:

Na przykład właściwe dla wielu filmów pornograficznych przesłanie, zgodnie z którym kobiety uważa się jedynie za narzędzia męskiej przyjemności, trafiłoby do czytelnika, widza czy słuchacza na drodze identyfikacji z postaciami utworu wyznającymi taką właśnie niemoralną zasadę i wcielającym ją w życie. Teoria identyfikacji wyjaśniałaby więc, w jaki sposób przesłanie zawarte w utworze pornograficznym zostaje niejako zaimplementowane w odbiorcy. Kiedy już się tam znajdzie, to zdaniem konsekwencjonalisto-propozycjonalisto-identyfikacjonisty doprowadzi do niemoralnych czynów (2011, s. 291).

Carroll tego typu zarzuty uważa za niezgodne z empirycznym doświadczeniem, a więc realnie rzecz biorąc mamy do czynienia z innym stanem rzeczy. Widzowie wychodzący z kina, czy oglądający w zaciszu domowym krwawe sceny filmowe, nie mordują i nie gwałcą napotkanych ludzi. Kontakt z tego typu masową sztuką narracyjną ma dla nas takie znaczenie, że prowadzi do „reorganizacji hierarchicznego porządku naszych kategorii i przesłanek moralnych lub do ich reinterpretacji w kontekście nowych przykładów, lub wreszcie do ponownego zaklasyfikowania słabo dotąd rozpoznawanych zjawisk z zakresu moralności” (2011, s. 316). Można powiedzieć, że uczymy się zachowywać obyczajnie dlatego, że z jednej strony dzięki negatywnym przykładom dowiadujemy się, jakie konsekwencje wiążą się z tego typu

postępowaniem, z drugiej zaś strony uzyskujemy kompetencję w odróżnianiu i nazywaniu tego, z czym mamy do czynienia. W tej pracy również N. Carroll wyjaśnia rolę, jaką odegrali frankfurczycy w krytyce przemysłu kulturalnego, a także różnicę pomiędzy sztuką masową a sztuką popularną.

Wniosek, którym pragnąłbym zamknąć refleksje na temat ważnej książki Krzysztofa Wieleckiego jest taki, że kultura masowa, w tym sztuka masowa, a szczególnie jej narracyjna odmiana, odgrywa istotnie ważną rolę. Kształtuje ona w nas, na najbardziej podstawowym poziomie, fundamenty ludzkie, które odróżniają nas od świata fauny i flory. Podobnie jak kicz, jest dla wielu punktem startu w kształtowaniu swoich kompetencji estetycznych i pełni funkcję melioracyjną. Kwestią istotną pozostaje pytanie, czy chcemy na tym poziomie pozostać, czy też mamy wobec siebie bardziej wymagające oczekiwania. Dlatego mam wątpliwości, czy to, co nazywamy kulturą masową, jest pozbawione tego, co „uprawia” w nas nasz ludzki wymiar.

### BIBLIOGRAFIA

- Carroll, N. (2011). *Filozofia sztuki masowej. słowo/obraz terytoria*.
- Dziemidok, B. (2002). *Główne kontrowersje estetyki współczesnej*. Wydawnictwo Naukowe PWN.
- Korporowicz, L. (2011). *Socjologia kulturowa. Kontynuacje, poszukiwania*. Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.
- Morawski, S. (1999). *Niewdzięczne rysowanie mapy... O postmodernie(izmie) i kryzysie kultury*. Wydawnictwo Uniwersytetu Mikołaja Kopernika.
- Ortega y Gasset, J. (1993). *Wokół Galileusza* (tłum. E. Burska). Wydawnictwo Spacja.
- Wielecki, K. (2012). *Kryzys i socjologia*. Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego.  
<https://doi.org/10.31338/uw.9788323510147>
- Wielecki, K. (2024). *Kultura versus kultura masowa. Podmiotowość i quasi-kultura w nibyspołeczeństwie*. Narodowe Centrum Kultury.