

Witold Wencel

"Historia sztuki wśród nauk
humanistycznych", Jan Białostocki,
Warszawa 1980 : [recenzja]

Przegląd Socjologiczny Sociological Review 33, 365-368

1981

Artykuł został zdigitalizowany i opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach
dozwolonego użytku.

kiego, wydaje się jednak, że Bourdieu generalizując swe obserwacje i formułując wnioski o szerszym zasięgu, przekraczającym granice monograficznego studium, proponuje ogólny schemat strukturalistycznej analizy społeczeństwa. Przyjęcie pewnych sugestii teoretycznych wydaje się uzasadnione, natomiast stwierdzenia prawidłowości podobnych lub innych niż w społeczeństwie francuskim można dokonywać jedynie na podstawie badań empirycznych. Niewątpliwie w związku z przekształceniami struktury społeczeństwa polskiego i procesami dekompozycji cech położenia społecznego oraz demokratyzacją kultury i szkolnictwa podziały międzygrupowe we wszystkich analizowanych dziedzinach nie zarysują się tak wyraźnie jak we Francji.

Metodologicznie ważne było wykazywanie wieloaspektowych powiązań zjawisk kulturalnych i społecznych i traktowanie jako zmiennej wyjaśniającej¹ jedynie całego określonego zespołu czynników. Istotne pod względem merytorycznym i stylistycznym jest operowanie ekonomicznymi i marksowskimi terminami kapitału ekonomicznego, kulturowego i społecznego.

Duża ilość tabel, wykresów, schematów, zamieszczonych w tekście lub w aneksie, porządkuje olbrzymią ilość danych statystycznych, liczbowych, stanowiąc bogate źródło informacji. Opracowanie ilościowe uzupełnione jest materiałem jakościowym, obszernymi fragmentami wywiadów, fotografiami ludzi, wewnątrz, znakomicie ilustrującymi omawiane style życia.

Bogactwo problematyki i sposób jej opracowania sprawiają, że książka P. Bourdieu jest interesującą i ważną lekturą zarówno dla socjologa kultury, polityki czy sportu, jak i metodologa czy badacza struktury społecznej.

Anna Matuchniak-Krasuska

Jan Białoostocki, HISTORIA SZTUKI WŚRÓD NAUK HUMANISTYCZNYCH, Warszawa 1980, ss. 196.

„Wymiany między dyscyplinami są coraz liczniejsze, coraz częściej uznawane, ale sam przedmiot badań pozostaje zakreślony przez przestarzałe ramy”, R. Barthes.

Drugą połowę XX wieku można by określić jako okres poszukiwań możliwości integracji w nauce. Problem ten w historii nauki nienowoty, by wspomnieć choćby XIX-wieczne nadzieje pozytywistów, powraca z pewną regularnością na przemian z dążeniami separatystycznymi poszczególnych nauk. Jednej z formuł integracji, obok cybernetyki czy dialektyki marksistowskiej, dostarcza orientacja strukturalistyczna. Proces przechodzenia od koncepcji skrajnie autonomistycznych ku integratywnym szczególnie wyraźnie prześledzić można na przykładzie nauk o sztuce. Rozpowszechnione w początkach XX wieku kierunki formalistyczne w nauce o sztuce, radykalnie odcinające się od jakichkolwiek związków z innymi dyscyplinami humanistycznymi, stopniowo ewoluują w kierunku coraz bliższych wzajemnych kontaktów (przejście to w literaturoznawstwie prowadzi od koncepcji rosyjskich formalistów do koncepcji praskiej szkoły strukturalnej z Mukałowskim i Jakobsonem, a następnie związany jest z nazwiskami takich badaczy, jak Barthes, Lotman, Sławiński, Głowiński; natomiast w historii sztuki od koncepcji „historii

sztuki bez nazwisk” Wöflflina czy Riegla, przez koncepcje Sedlmayra, Panofskiego do koncepcji Eco, Porębskiego czy semiotyków radzieckich z Tartu). Ewolucja ta w obu naukach dokonała się na gruncie orientacji strukturalistycznych (różnie zresztą rozumianych). Strukturalizm stał się dla wielu badaczy nadzieją na precyzyjniejsze ujęcie przedmiotu badań, bardziej adekwatne w stosunku do tego, czym jest i czym staje się w społecznym funkcjonowaniu, niż pozwalały na to dotychczas stosowane metody. Czy uzasadnioną?

Praca Jana Białostockiego *Historia sztuki wśród nauk humanistycznych* — wydana w ramach cyklu *Wszechnicy Polskiej Akademii Nauk* w 1980 roku — powstała na podstawie wykładów, które autor wygłosił w Collège de France w Paryżu, a następnie w ramach cyklu *Wszechnicy PAN* w Warszawie. Stanowi ona jak gdyby podsumowanie poglądów, które autor zawarł we wcześniejszych swoich pracach poświęconych problematyce metodologii historii sztuki. Białostocki zastanawia się, „Jakie jest stanowisko historii sztuki w stosunku do nowych dyscyplin, które się w dziedzinie nauk humanistycznych ukształtowały [...] jakie jej pojęcia i metody mają dziś szczególną aktualność”. Jako główny punkt odniesienia swoich rozważań autor przyjmuje nauki humanistyczne o orientacji strukturalistycznej. Białostocki rozważa możliwości i granice wpływu i inspiracji, jaki mogłyby wywrzeć (i wywarły) takie dyscypliny, jak lingwistyka strukturalna, semiologia, socjologia, nauki historyczne czy inne nauki o sztuce (literaturoznawstwo) zorientowane strukturalistycznie na sposób uprawiania historii sztuki.

Historycy sztuki w ciągu ostatnich kilkunastu lat coraz powszechniej określają sytuację uprawianej przez siebie dyscypliny jako kryzysową. Kryzys ten przejawia się w postaci poczucia nieadekwatności metod i pojęć w stosunku do nowych zjawisk artystycznych. Prowadzi to do coraz większej arbitralności przy określaniu tego, co jest dziełem sztuki, do oddalania się w swoim rozumieniu sztuki zarówno od jej twórców, jak i odbiorców. Innym objawem kryzysu jest krytyka, jakiej dokonują przedstawiciele innych nauk humanistycznych. Białostocki wyróżnia trzy podstawowe rodzaje zarzutów:

- brak teorii i mała precyzyjność pojęć,
- brak normy, wedle której można by wartościować,
- izolacja od życia i historii;

dodać by jeszcze można małą świadomość metodologiczną, w kwestii przyjmowanych założeń (traktowanie ich jako faktów rzeczywistości). Zarzut to najogólniejszy, a zarazem najbardziej fundamentalny, pierwotny wobec wszystkich innych. Sytuacja ta zmusza badaczy coraz częściej do autorefleksji, do zastanowienia się nad tym, co badają i dalszego, do przeglądu użyteczności i sprawności narzędzi i metod badawczych, do rozejrzenia się wkoło, co dzieje się w sąsiednich dyscyplinach.

W kolejnych rozdziałach Białostocki konfrontuje pojęcia i metody wypracowane przez historię sztuki: styl i obraz, z pojęciami: struktura, znak, funkcja w jakimś systemie, stanowiącymi podstawowe pojęcia nauk zorientowanych strukturalistycznie. Pojęcia te autor zestawia w dwie pary: styl i struktura, jako dwa pojęcia różnych orientacji metodologicznych odnoszące się do jakości formalnych, oraz obraz i znak odnoszące się do znaczeń. Analizując pojęcie stylu i struktury autor stwierdza, że jeśliby odrzucić całą metafizykę, w jaką są uwikłane oba te pojęcia, znaleźć można wspólną ideę ich stosowania. Jest nią poszukiwanie i budowanie całości jakości formalnych. „Nie trzeba wierzyć w ducha czasu czy ducha narodu, by móc opisywać i analizować wizualne podobieństwa wiążące ze

sobą dzieła sztuki", i dalej „pojęcia stylowe pozostają strukturami dla historii sztuki”.

Przechodząc od pojęć ujmujących jakości formalne dzieła sztuki do pojęć związanych z jego znaczeniem, historyk sztuki zaczyna czuć się mniej pewnie. O ile badając jakości formalne dzieła sztuki historia sztuki pozostawała dyscypliną względnie autonomiczną, to badając jego znaczenia wejść musi w związki z innymi naukami humanistycznymi. Owe inne nauki humanistyczne mają umożliwić badaczowi rozumienie dzieła sztuki na dwu podstawowych poziomach; jego „sensu wewnętrznego” oraz jego znaczenia w kulturze, poprzez połączenie wewnętrznego sensu obrazu z ideami filozoficznymi, religijnymi, naukowymi itd. Sposób, w jaki znaczą sztuki plastyczne, nie pozwala według Białostockiego na badanie ich przy pomocy metod strukturalistycznych. Podejmując takie badania traci się z pola widzenia to, co specyficzne, właściwe tylko tym sztukom, ów specyficzny sposób realizowania własnego znaczenia. „Dzieło sztuki jest przede wszystkim przedmiotem materialnym”. Interpretując je interpretujemy przede wszystkim obrazu poprzez wiązanie ich (lub ich elementów) w szersze całości: motywy, tematy. Budujemy w ten sposób „wewnętrzny -sens” obrazu. Przechodząc na poziom najogólniejszy, na którym interpretuje się dzieło artystyczne w określonej kulturze, „trudności wzrastają w sposób zastraszający”.

Ujęcie takie budzi pewne opory i zastrzeżenia. Już sam podział na pojęcia odnoszące się do jakości formalnych i do znaczeń, pochodzący z tradycyjnej, substancjalistycznie zorientowanej historii sztuki, znacznie utrudnia (być może uniemożliwia) uchwycenie specyfiki ujęć strukturalistycznych, a więc i polemikę z nimi. Jeżeli dodać modelową wręcz wieloznaczność porównywanych pojęć, rezultat tych porównań musimy przyjmować z dużą ostrożnością.

Odrzucając autonomiczną historię idei i starając się uchwycić jej społeczne uwarunkowania, historyk sztuki przekracza proponowany przez Panofskiego trójstopniowy model badania dzieła sztuki, wzbogacając go o nowe piętro: „trzeba zapytać, jakie sytuacje społeczne i gospodarcze znajdują wyraz w owych wewnętrznych sensach formułowanych w języku idei”. To piętro autor proponuje nazwać ikonologią społeczną. Ikonologia społeczna w takim rozumieniu to do pewnego stopnia samodzielna subdyscyplina humanistyczna (zbliżona do pewnych koncepcji socjologii sztuki), angażująca w swoich poczynaniach badaczy o różnych kompetencjach: socjologów, religioznawców, politologów, historyków itd., którzy mają wspólnie z historykami sztuki stworzyć reguły przejścia między wewnętrznym sensem dzieła a jego społecznym podłożem, dokonując tym samym całkowitej interpretacji dzieła sztuki.

Jeśliby przyjęć za P. Ricoeurem podział na dwa wielkie style interpretacji: styl rekonstrukcji i styl podejrzeń, koncepcja Białostockiego mieściłaby się całkowicie w ramach pierwszego stylu.

Podstawowym problemem ikonologii społecznej jest problem charakteru związków sztuki i społeczeństwa. Historia nauki zgromadziła wiele sposobów ujmowania tego zagadnienia. Od stanowisk próbujących całkowicie wyjaśnić sztukę poprzez jej społeczną genezę czy funkcję, po stanowiska ujmujące sztukę i społeczeństwo jako dwa niezależne od siebie porządki. Stanowisko Białostockiego w tej kwestii nie jest jednoznaczne. Z jednej strony zdaje się przychylić do stanowiska konwencjonalistycznego, ujmującego fakt artystyczny jako wynik „umowy społecznej sztuki”. Gdy pisze: „Niewątpliwie, dowolny przedmiot wydzielony ze swego naturalnego lub notorycznego otoczenia, rzecz dziwna, nieoczekiwana, zaskakująca, może stać się dziełem sztuki, przy właściwym horyzoncie oczekiwań

publiczności”, z drugiej strony pisze tak: „dzieło sztuki zyskuje społeczne uznanie (przyzwolenie) dzięki temu, że jest ono całością skonstruowaną z wysokim technicznym i estetycznym mistrzostwem i niesie ze sobą przekaz ideowy”. Te dwa zdania stają się sobie przeczyć. Poza tak zbudowaną koncepcją historii sztuki dostrzec można elementy „wielkiej powszechnej teorii estetycznej”, o której W. Tatarkiewicz tak pisał: „Wobec tak częstych w kulturze europejskiej zwrotów i przewrotów, wobec nieustannej przemiany poglądów, punktów widzenia, stanowisk, stylów, zastanawiająca, prawie nie pojęta jest stałość estetyki, trwałość wielkiej powszechnej teorii estetycznej”. Teorii, której kryzys w nauce, jak zgodnie podkreślają badacze, przypada na drugą połowę XX wieku, a która dzięki swym aksjologicznym filiacjom trwa nadal w głębokich pokładach świadomości uczestników kultury artystycznej. Podstawowym jej elementem jest koncepcja dzieła sztuki, ujmująca je jako rezultat czynności racjonalnej, przedmiot nacechowany pięknem polegającym na ładzie, harmonii, na właściwej proporcji i zgodności części. Chociaż autor recenzowanej tu pracy deklaruje się za innymi definicjami sztuki (alternatywną definicją W. Tatarkiewicza czy ujęciem funkcjonalnym), to jednak w wielu jego wypowiedziach pojawiają się elementy „nieśmiertelnej” teorii. Kiedy pisze o mistrzostwie technicznym i estetycznym, o ujawnianiu w różnych kontekstach „odmiennych cech, różnych wartości dzieła sztuki”, wyraża tym samym wiarę w istnienie niezniszczalnych, trwałych wartości, które zrealizowane w dziele sztuki należy tylko w nim odsłonić.

Być może historia sztuki przeżywa właśnie swój postparadygmaticzny okres, w którym inne orientacje metodologiczne kwestionując podstawy starego paradygmatu wypracowują nowy. Być może jesteśmy w przededniu „rewolucji naukowej” w historii sztuki (książka Białostockiego mogłaby być tego świadectwem, sam autor nie jest jednak zwolennikiem takiej hipotezy). W konkluzji książki stwierdza: „Historia sztuki to nauka złożona, składa się na nią wiele sposobów badania o różnym charakterze, różnym pochodzeniu, niekiedy ściśle powiązanych z innymi dyscyplinami [...] W pozbawionym przegród domu nauk humanistycznych trzeba jednak zachować ruchome, łatwo przesuwalne ściany [...] sala historii sztuki winna być równie wielka, jak bogactwo idei i form ekspresyjnych w sztuce przeszłości, a znaczenie obrazu i znaku wizualnego w życiu dnia dzisiejszego”.

Witold Wencel

Aleksander Kamiński, *STUDIA I SZKICE PEDAGOGICZNE*, Warszawa 1978 PWN, ss. 426.

Studia i szkice pedagogiczne, ostatnia publikacja przygotowana przez Aleksandra Kamińskiego a wydana już po Jego śmierci, jest zbiorem 20 artykułów, które powstały i były drukowane w latach 1965—1975 w różnych specjalistycznych czasopismach. We „Wstępie” autor sam charakteryzuje zawartość książki. „Trzy pierwsze studia niniejszego zbioru dotyczą problematyki teoretycznej. Próbowałem w nich naświetlić wciąż jeszcze kontrowersyjne tematy specyficzności pedagogiki społecznej i początków jej kształtowania się na ziemiach polskich, a także sprecyzować pojęcie środowiska wychowawczego. Siedemnaście artykułów