

Ilona Kachniarz

Uniwersytet Mikołaja Kopernika w Toruniu

KICZ JAKO RODZAJ BRZYDOTY. O WARTOŚCI „ZŁEJ SZTUKI”

Brzydota i kicz mają ze sobą wiele wspólnego, co widać zarówno w podejściu do obu zjawisk teoretyków sztuki czy estetyków, jak i w zajmowanej pozycji w ogólnej topografii sztuki. Dostrzec to można zwłaszcza w zestawieniu z historyczną pozycją brzydoty, o której jako odrębnej kategorii estetycznej zaczyna się mówić dopiero w XVIII wieku, mimo że jej przejawy istnieją od czasów najdawniejszych. Podobnie rzecz się ma z kiczem – większość badaczy tego zjawiska dostrzega jego długą linię rozwojową, natomiast najpełniej charakteryzuje go przez przełom XIX-wieczny i powstanie kultury masowej (kicz jest odpowiedzią sztuki na tę przemianę), czyli odwołują się oni do najbardziej „twórczego” i wyrazistego *boomu* w dziejach istnienia kiczu.

Pojawia się zatem pytanie o relację pomiędzy samą sztuką a tą specyficzną formą twórczości i drugie, o jego definicyjne uwikłania. Punkt widzenia zależy oczywiście od przyjętej perspektywy, kwestia ta zajmowała bowiem nie tylko estetyków, ale również teoretyków sztuki, psychologów i socjologów. Różnica w podejściu jest zasadnicza: ci pierwsi śledzą oddziaływanie na odbiorców i próbują uchwycić charakter tego działania, raczej unikając wartościowania w obrębie samego dzieła, dla pozostałych teoretyków zaś kicz, podobnie jak brzydota, określa coś nieudanego, źle zrobionego i mało wartościowego, które to rozumienie odnaleźć można w hasłowym artykule: „Kicz, nazwa potoczna określająca lichy, bezwartościowy wytwór sztuki plastycznej lub utwór literacki, używana od końca XIX w. w monachijskim handlu dziełami sztuki, przyjęta w polskich środowiskach artystycznych w 1. poł. XX w.” [Ziemia 2003: 182]. W sformułowaniu „ten obraz jest brzydki czy kiczowaty” w rzeczywistości kryje się jakaś techniczna niedoskonałość, którą świetnie analizuje Maria Popprzęcka w książce o znamienym tytule *O złej sztuce* [Popprzęcka 1998]. Diagnoza tam zawarta nie jest do końca negatywna, co mógłby sugerować tytuł, autorka dostrzega rolę przemian zachodzących od końca wieku XIX w sposobie mówienia o dziele sztuki i pod szyldem „złej sztuki” umieszcza po prostu nowe fenomeny, opozycyjne do wszystkich poprzednich efektów działalności artystycznej. Widzimy zatem, że podstawową zmianą, jaka zaszła w sposobie myślenia o kiczu, była jego emancypacja, przejście od akademickich debat nad kondycją sztuki do potocznego dyskursu. W tym sensie kicz stał się sposobem życia i o takiej formule kiczu będzie teraz mowa.

W obrębie powyższego stanowiska (kiczu wkraczającego w przestrzeń życia społecznego i angażującego, zmieniającego upodobania jednostek) wyróżnić można dwa podejścia. Pierwsze z nich nobilituje to zjawisko jako w pełni egalitarną wersję sztuki, drugie zaś ujmuje je w sposób negatywny, wypaczający ideę samej twórczej aktywności, estymy i rangi, którą się do tej pory cieszyło. Egzemplifikacją będą dwa różne punkty widzenia: Hermana Brocha i Roberta Solomona, oba odnoszące się do psychologistycznego traktowania sztuki, konkluzje okazują się jednak zupełnie inne.

Jedną z bardziej permanentnych krytyk przedstawia Hermann Broch w niewielkim eseju *O kiczu* [Broch 1998]. Ponieważ jest to tekst znany, zawężę problematykę jedynie do kwestii łączących wartości etyczne z estetycznymi, bo właśnie taka formuła jest najbardziej krzywdząca. Po pierwsze zatem winę za wszechobecność kiczu i niski poziom samej sztuki ponosi odbiorca, ponieważ kicz

nie mógłby [...] ani powstać, ani przetrwać, gdyby nie istniał człowiek, który lubi kicz i jako producent sztuki chce go wytwarzać, a jako konsument sztuki gotów jest go kupować i nawet dobrze za niego zapłacić: sztuka w najszerszym znaczeniu tego słowa jest zawsze odbiciem określonego człowieka i jeśli kicz jest kłamstwem – jak się go często i słusznie określa – to zarzut ten godzi w człowieka, który potrzebuje takiego kłamliwego i upiększającego zwierciadła, aby się w nim rozpoznać i z prostoduszną przyjemnością przyznać się do swoich kłamstw. [Broch 1998: 103]

Zastosowanie rynkowej logiki do działalności zarówno odbiorców, jak i twórców kiczu jest jednym z wyznaczników tego, co mianem kiczu zwykło się określać, tj. efektem technicznej reprodukcji, jak nazwałby ją Benjamin [Benjamin 1996] – znika bezinteresowność estetyczna, a w jej miejsce pojawia się pozorna i krótkotrwała relacja ograniczona do potrzeby posiadania. Ale to, co najciekawsze w podejściu Brocha, to definicja samej sztuki i pogląd, że ulega ona degradacji na skutek niskich i przyziemnych gustów. W takim ujęciu kicz należałoby chyba z jej obrębu usunąć, bo istotnie ją wypacza i deformuje, nie jest więc jej czynnikiem konstytutywnym, wykształconym w trakcie dziejowego rozwoju, ale w pewnym sensie jej przeciwieństwem, anomalią przypominającą okresową i szkodliwą modę na pewien typ upodobań. Taka definicja sztuki (także kiczu) ma charakter psychologiczny: więcej mówi o samych odbiorcach niż o tym, czym rzeczywiście sztuka miałaby być jako twór autonomiczny. Ma to związek ze ścisłą zależnością i pragmatycznym podejściem do każdego rodzaju ludzkiej działalności, nawet tej, której do tej pory przypisywano inne funkcje (wydaje się, że Broch głęboko tkwi w protestanckim przeświadczeniu o funkcjonalności górującej nad, niekiedy zupełnie zbędną, stroną estetyczną).

Jeszcze lepiej widać to, gdy podobnie jak Broch, wziąć pod uwagę specyficzny (użytkowy) typ sztuki – architekturę – ponieważ jej wszechobecność pozwala w ogólnym zarysie nakreślić charakter epoki, a zdaje się, że do tego

autor *O kiczu* zmierza. Ona to będzie asumptem dla krytyki marazmu panującego w romantyzmie, nie tyle pod względem architektonicznym, ile w ujęciu generalnym: dla podkreślenia romantycznego rodowodu kiczu we wszelkich innych dziedzinach. Chociaż wyraźna różnica rysuje się pomiędzy subtelnym i wyważonym kiczem Berlioza czy Wagnera (o genialnej literaturze romantyzmu nie wspominając) a neobarokowym nadmiarem zdobnictwa, to i tak na kształt i obraz epoki najbardziej wymownie wpłynął ten drugi. Zdaniem Brocha ma to związek z brakiem wartości pośrednich: „Ton stylowi epoki nadają wprawdzie na ogół dzieła genialne, ale nośność zapewniają mu dzieła przeciętne [...]”. Romantyzm natomiast nie był w stanie wytworzyć takich wartości pośrednich. Każde ześlizgnięcie się ze szczebla geniuszu oznaczało zjazd z kosmosu prościutko w kicz” [Broch 1998: 105]. Nie ulega wątpliwości, że nowożytny kicz najpełniejszy wyraz znalazł właśnie w romantyzmie, pozostaje jednak pytanie, co było tego przyczyną. Oprócz nieistnienia wartości pośrednich, których istotę można ocenić dopiero z perspektywy czasu, musiał pojawić się jeszcze inny powód jako impuls działań artystycznych skłaniający do nadmiaru i przesady w zdobnictwie, bo to podstawowy zarzut Brocha. Kluczowa okazuje się autorska intencja: założeniem przyświecającym artystom było tworzenie rzeczy pięknych, działanie zmierzające do uchwycenia ostatecznego piękna i przeświadczenie, że takie piękno w ogóle istnieje. Jako przykład może posłużyć malarstwo akademickie – tutaj, jak również w przypadku architektury romantycznej, sprzeciw budzi idealistyczne przekonanie o finalności i możliwości zamknięcia w pojedynczym przedstawieniu całej złożonej idei piękna, a tym samym uczynienie z romantycznej formacji zamkniętego systemu, który swego celu poszukuje wśród wewnętrznych prawideł: „Romantyzm [...] chce uczynić platońską ideę sztuki, czyli Piękno, bezpośrednim, uchwytym celem każdego dzieła sztuki” [Broch 1998: 114]. Według Brocha piękno nigdy nie może być celem samym w sobie, jego rozważania nad sztuką to potwierdzają, piękno jest bowiem jakością, która pojawia się „przy okazji”, nie jest efektem zamierzonym, lecz prawie przypadkowym elementem wyższej celowości. Relacja, którą Broch ma tu na myśli, jest w rzeczywistości próbą pogodzenia estetyki i etyki przy udziale prostej opozycji: kicz to zło w rozumieniu etycznym, dobre zaś jest to, co spełnia swoje przeznaczenie i cechuje się otwartością – wykraczaniem poza realizację wartości jedynie estetycznej: „System kiczu wymaga od swoich zwolenników: «pracuj pięknie», a system sztuki stawia na pierwszym miejscu etyczne hasło «pracuj dobrze». Kicz stanowi zło w systemie wartości sztuki” [Broch 1998: 115]. Takiemu podejściu do problemu kiczu zarzucić można zbyt ogólność: jeśli w jego myśl tylko systemowo rozumiana sztuka, ukierunkowana na otwarcie, jest sztuką prawdziwą, to nie ma w niej miejsca na kicz. Znajduje się on poza jej granicami, a więc kicz jako synonim niedopasowania, egzaltacji, skończoności, hołdujący ponad miarę imitacji jest efektem „wynaturzenia” dzieła sztuki, anomalią, której należałoby się pozbyć, bo stanowi niebezpieczeństwo – Broch

widzi je w imitacyjnym charakterze dzieła sztuki, wykraczającym poza zasadę prawdopodobieństwa i samej prawdy, a ponadto w budzeniu tkliwych, sentymentalnych i fałszywych uczuć.

Lista zarzutów pod adresem kiczu jest długa. To, w czym Walter Benjamin widział atut upowszechnienia i utraty aury – reprodukcja – dla Brocha stanowi schyłek dzieła sztuki. Masowość bowiem nie sprzyja właściwemu funkcjonowaniu sztuki, gdzie prym wiedzie przywiązanie do oryginału, ideału artystycznego geniuszu, niepowtarzalności. Inaczej niż Benjamin (tu problem rozwiązują nowe możliwości techniczne), Broch dostrzega niebezpieczeństwo w ideologicznym wykorzystaniu wzorców czerpanych z przeszłości – będzie to kolejna cecha kiczu: zakorzenienie w dawnych konwencjach, bez związku z rzeczywistością: „kicz [...] bezustannie podlegać będzie dogmatycznemu wpływowi tego, co było, nie będzie czerpał swoich wakabuł rzeczywistości bezpośrednio ze świata, lecz posłuży się tymi, które były już wykorzystywane, które w nim stężeją w szablon” [Broch 1998: 152–153]. Hiperbolizacja i przerysowanie jako metody twórczo wykorzystywane nie mogą być jednoznacznie złe i austriacki pisarz wydaje się być tego świadomy, w przeciwnym wypadku konieczne stałoby się odrzucenie wszelkiej konwencjonalnej i tendencyjnej literatury, a także przerysowanego aktorskiego gestu, niezwykle czytelnego dla publiczności. Brochowi udaje się jednak te dwa bieguny pogodzić: „kicz żyje wyłącznie efektem [...] żadna sztuka nie obejdzie się bez odrobiny efektu, a więc kiczu” [Broch 1998: 152]. Ponadto kicz w takim ujęciu, mimo zespołu cech charakterystycznych, nie jest jednorodny, pojawia się w formach mniej i bardziej nasilonych i chociaż generalnie oceniany jako negatywny, to jego istnienie powodowane jest wyższą koniecznością nie tyle natury konsumpcyjnej, co duchowej: tęsknotą za stałością i pewnością zasad, którą odnaleźć można w dawnych wzorcach i sposobach zachowania. Broch jest jednak w swoich ocenach bardzo radykalny – konsekwencje rozpowszechnienia się kiczu dla sztuki mogą być tylko negatywne i niszczące, nawet jeśli posiada on bardziej pozytywny aspekt na innym polu. Dlatego twórca kiczu, główny sprawca „zła” w systemie sztuki, zasługuje jedynie na krytykę: „Ktoś wytwarzający kicz nie jest kimś wytwarzającym pośledniejszą sztukę, nie jest kimś niezdolnym ani nieudolnym [...] jest on etycznym nikczemnikiem, przestępcą, który chce radykalnego zła” [Broch 1998: 156].

Broch jest przekonany o negatywnym wpływie kiczu zarówno na samą sztukę, jak i na odbiorców, sytuuje go poza granicami otwartego systemu sztuki jako w pewnym sensie jego opozycję. Tym samym wskazuje na nietypowy i chyba tymczasowy jego charakter, w żadnym miejscu nie posługuje się bardziej precyzyjnymi określeniami, nie pisze również o brzydocie. Sieć kontrastów przez niego przywoływanych pozwala jednak sądzić, że w skomplikowanych relacjach, przy idealistycznych założeniach o dziele sztuki ukazującym „prawdę” i co istotniejsze przy terminologicznym pomieszaniu etyki z estetyką, kicz można utożsamiać z brzydotą. Kicz jako zło powodujące zmiany w ludzkim sposobie postrzegania

świata wywołuje wiele większe spustoszenie, powołuje do życia sztuczną rzeczywistość, tworzy odległe światy, które nie przystają do realnego życia – tym samym może stać się źródłem manipulacji – w tym psychologicznym wymiarze działania jawi się największe niebezpieczeństwo: w zbyt dosłownym jego potraktowaniu. W ujęciu Brocha kicz to zatruwająca wszystko ideologia i choć stara się on odnosić jedynie do wewnętrznego stanu sztuki i ją poprzez kicz diagnozować, to wymiar ogólnoludzki pozostaje kluczowy.

Psychologię sztuki można jednak wykorzystać broniąc obecności kiczu, dostrzegając zapotrzebowanie na tego typu dzieła. Co też czyni amerykański znawca zjawiska – Robert Solomon.

W niewielkim szkicu *On Kitsch and Sentimentality* [Solomon 1991] Solomon analizuje sposób funkcjonowania kiczu w odniesieniu do pejoratywnych określeń, jakie zwykle mu się przypisywać. Błąd w ich zastosowaniu polega przede wszystkim na tym, że kiczowi i sentymentalizmowi (nie bez powodu oba pojęcia pojawiają się razem: sentymentalizm jest rodzajem reakcji na specyficzny typ kiczu, „*sweet kitsch*”, jak pisze Solomon – w tym ujęciu kicz ma charakter psychologiczny, zależny od interpretacji) przypisuje się wartości uczuć, które w odbiorcach wywołują, nie zaś traktuje jako samodzielne, pozbawione oceny jakości. Co istotniejsze, Solomon zwraca uwagę na kontekstowe zakorzenienie kiczu i perspektywę czasu umożliwiającą uznanie pewnych dzieł i metod twórczych za kicz, podczas gdy w swej epoce cieszyły się one ogromną popularnością i pozbawione były negatywnego wydźwięku. Cezurę stanowi tu wiek XVIII i etyka filozoficzna wykształcona w Anglii okresu Davida Hume’a i Adama Smitha, ponieważ myśl w niej zawarta kładła nacisk na emocjonalną stronę ludzkiego zachowania, czy to w aspekcie indywidualnym czy społecznym. Przełom w sposobie rozumienia kiczu następuje pod koniec stulecia: „Wraz z końcem wieku teoria uczuć moralnych prawie całkiem się wyczerpała: «powieści kobiece» zostały odrzucone przez męską literaturę jako «sentymentalne bzdury», akademizm francuski z kolei jako «kicz», pozycja «sentymentalności» gwałtownie spadła, podobnie jak uczucie utraciło swój status w etyce” [Solomon 1991: 2]¹, a największy wpływ wywiera na niego filozofia Immanuela Kanta, który nie tyle sprzeciwił się etyce uczuć, co powszechnie panującej w kulturze powodzi bylejakości i szmiry.

Teza Solomona sprowadza się do stwierdzenia, że zarówno sentymentalność, która dotyczy psychicznych reakcji i jest „w złym guście” (świadczy o infantylności i braku powagi osób się jej poddających), jak i kicz rozumiany jako „zła sztuka” (oba pojęcia bywają traktowane jak synonimy) są niesprawiedliwie odnoszone zarówno do twórców, jak i ich publiczności. Owa niesprawiedliwość wynika po części z generalizacji, częściowo zaś wiąże się z naszym przywiązaniem do pojęć i haseł tak łatwo kiczowi przypisywanych. Wśród nich najczęściej pojawiają się ta-

¹ Wszystkie fragmenty pochodzące z tekstu Solomona w moim przekładzie.

kie miana, jak: tandeta, zarzut masowości i sztuczności, ale Solomon zdaje sobie sprawę z istnienia wyższej i niższej odmiany kiczu i te same określenia nie muszą wcale pasować do przytaczanego już wielokrotnie przez teoretyków malarstwa akademickiego, przeciwnie jest ono dość drogie, wykazuje się bogactwem form estetycznych, często też precyzją graniczącą z doskonałością. Jedyne, co jest mu zarzucane, to duży emocjonalny ładunek, jaki ze sobą niesie: „W przeciwieństwie do najlepszej sztuki, która wystrzega się emocjonalnych treści” – jak zauważa Solomon [Solomon 1991: 4]. Powołując się na etymologię z łatwością można dostrzec, że już od momentu pojawienia się w słownikach (w XIX wieku) kicz miał zabarwienie negatywne, niemal skłaniające do łączenia go z moralnym wynaturzeniem, które w późniejszym czasie mu przypisywano (jak to można było zaobserwować na przykładzie tekstu Brocha), a więc z „zabawą w błocie”, „oczernianiem”, „smugą”, „oszczerstwem”. Solomon posuwa się tu nawet do stwierdzenia, że owa „zabawa błotem” miała doprowadzić do uczynienia człowieka „brudnym” – stąd już bardzo blisko do zdeprawowania i braku moralności, bo w zasadzie tak kicz jest widziany oczyma krytyków, ale nie bywalców galerii, którzy w większości ekspertami nie są. Solomon opisuje tu wystawę Muzeum Sztuki w Denver, gdzie powszechny zachwyt budziło malarstwo Bouguereau’a, dyskwalifikując zupełnie mistrza Degasa. Jakie są argumenty na mialkość sztuki tego pierwszego, skoro znajduje on tak powszechne uznanie? Otóż odpowiedź jest bardziej skomplikowana: „Nazwanie dzieła (złej) sztuki «kiczem» jest nie tylko napiętnowaniem swobody technicznej, jest także pytaniem o motywy artysty i uczuciową dojrzałość publiczności. W tego typu przypadkach sentymentalność jest winna, zmanipulowana przez artystę, zaspokaja widzów. Jest rodzajem fałszywej, «udawanej» emocji” [Solomon 1991: 4]. Tworzenie kiczu jest więc rodzajem artystycznej nieuczciwości, ponieważ budzi sentymentalne uczucia, dalekie od prawdy i jak powiedziałby Paweł Beylin, odległe od autentyczności [Beylin 1975] – w tym stwierdzeniu doskonale widać skomplikowaną relację estetyki i etyki, co więcej, przywoływani badacze bronią konieczności traktowania aksjologii jako całość. Oszustwo kiczu ponadto polega na ukazywaniu jednostronnej wizji ludzkiej natury, autor szkicu jest jednak świadomy, że podobnie jest z ambitną sztuką, o czym świadczy zestawienie cytatów z Bouguereau’a, dla którego celem sztuki jest przedstawianie rzeczy pięknych, i Degasa starającego się dostrzec zwierzęcą stronę człowieczeństwa – w obu przypadkach efekt może być jedynie częściowy. [Solomon 1991: 3–4]

Solomon stara się znaleźć argumenty na rehabilitację sentymentalności i kiczu, wyłączenie ich z krzywdzących uogólnień. Czyni to odpierając sześć zarzutów wysuwanych najczęściej pod ich adresem:

1. twierdzenie, że kicz i sentymentalność wywołują *przesadne* lub *niedojrzałe* wyrażanie uczuć; 2. twierdzenie, że kicz i sentymentalność *manipulują* naszymi uczuciami; 3. twierdzenie, że kicz i sentymentalność wyrażają lub wywołują *«fałszywe»*

bądź «*udawane*» uczucia; 4. twierdzenie, że kicz i sentymentalność wyrażają lub wywołują «*tanie*», «*proste*» bądź «*powierzchowne*» uczucia; 5. twierdzenie, że kicz i sentymentalność *folgują sobie* i kolidują ze «*stosownym*» zachowaniem i chyba najczęściej przywoływane oskarżenie: 6. że kicz i sentymentalność *zniesztalają* nasze postrzeganie i ingerują w racjonalny namysł i odpowiednie rozumienie świata. [Solomon 1991: 5]²

Przed wszystkim argumenty przywoływane przez krytyków kiczu są często nieadekwatne, bo opierają się na wieloznaczności słów: to, jakie uczucia w nas wywołują obrazy Bouguereau’a, z pewnością nie świadczy o dojrzałości emocjonalnej, ale nie jest też dowodem na jej brak. Umiejętność ulegania poruszeniom emocjonalnym jest wartością poza naturą estetyczną i etyczną, daje możliwość chwilowego oderwania od rzeczywistości i powrotu do przeszłości. W żadnym wypadku nie są to uczucia, przez które powinniśmy się czuć winni. Co do manipulacji, to wina leży po obu stronach: nie tylko twórcy, ale również odbiorcy, który świadomie decyduje się wkroczyć w przestrzeń muzeum. Manipulacja jest czymś niestosownym, ponieważ atakuje nasze poczucie niezależności, ale też dlatego, że mimowolnie budzi upokarzające uczucia, czy jednak o rodzaj uczuć tu chodzi? Solomon jest zdania, że do manipulacji może dojść jedynie kiedy uczucia, które się pojawiają, są niechciane, co zresztą trudno zrazu ocenić. Co prawda skala uczuć jest inna przy obcowaniu ze sztuką akademicką i odmienna, gdy wziąć pod uwagę wspomnianego Degasa, ale jeśli mierzyć je siłą oddziaływania, to ta w przypadku „prawdziwej” sztuki będzie o wiele silniejsza, a nie ma tu przecież mowy o manipulacji. W części poświęconej punktowi trzeciemu autor zauważa, że posądzenie o fałsz i nieprawdziwe uczucia może być efektem idealizacji lub błędnym założeniem o niemożności zaistnienia przedstawionej sytuacji w świecie rzeczywistym – o całkowitym jej z niego wykluczeniu. Ma pewnie rację, gdy twierdzi, że tego typu sytuacji w obrazach uchodzących za egzemplifikację kiczu i sentymentalności po prostu brakuje (powołuje się przy tym na obrazy Bouguereau’a), przywołując różnego typu media (kino klasy „B” czy obrazy przedstawiające okrucieństwo wojny Goi czy Picassa), pokazuje jednocześnie, że uczucia zastępcze towarzyszą nam niezwykle często, ale niewiele to mówi o ich realności. Z kolei realny problem z kiczem polega na przenoszeniu znaczenia słów go określających na odbiorców. W tym sensie mówienie o „tandecie” i „prostocie” sugeruje pewien typ widza – Solomon nie ucieka przed klasowym podziałem społeczeństwa, jaki się tu narzuca, przyjęło się bowiem o zamiłowanie do kiczu posądzać ludzi gorzej wykształconych, „klasę niższą”, w odróżnieniu od nich prawdziwi koneserzy sztuki nie ulegają takim emocjom. Podziały te z łatwością można przenieść na mapę geograficzną i społeczne przekonania, biorąc pod uwagę na przykład poziom

² Wszystkie podkreślenia, a także nawiasy pochodzą od autora.

cywilizacyjny. Budowanie opozycji pomiędzy przytaczanymi słowami wiele mówi na temat naszego postrzegania świata, w większości prowadzi do absurdów, bo jeśli kiczowi zarzucić „powierzchnowość”, to jaka jest ta „głębia” wyzwalana przez sztukę? Czy łatwo ocenić jej poziom? Wiele sformułowań przytaczanych przez krytyków okazuje się być nonsensami. Zarzuty pod adresem kiczu wyrażają sporo lęków i obaw teoretyków sztuki, wątpliwości budzą takie uczucia, które obudzone przez kicz są „niegodne” człowieka, a więc tkliwość na widok „uroczych kotków” i „słodkich dzieci”, chodzi też o mierny zdaniem krytyków charakter tej sztuki: po odjęciu ładunku uczuciowego nic właściwie nie zostaje. Według Solomona takie odczucia powinny być mierzone nie siłą reakcji, ale tym, że takowa się w ogóle pojawia, a impulsem jest zawsze dzieło sztuki, bez względu na to, dokąd nas one poprowadzą. Ostatnia obiekcja dotyczy wkraczania emocji w przestrzeń naszego postrzegania świata i zniekształceń, do których przy tej okazji dochodzi – kicz nie posiada monopolu na wywoływanie pewnych uczuć, w rzeczywistości towarzyszą nam one nieustannie i każda z nich ma wpływ na zachowanie oraz sposób oglądu, w takim „zniekształceniu” widzenia świata nie ma nic nietypowego. Kicz to rodzaj sztuki nastawiony na „poruszanie” nas, nie jest w tym gorszy ani tym bardziej inny od jej innych typów [Solomon 1991: 5–12].

Strach przed kiczem to przede wszystkim strach przed typem pewnych uczuć, przed poddaniem się im, a przytoczone wcześniej i zdemistyfikowane przez Solomona oskarżenia powinny stać się ostrzeżeniem dla odbiorców, że podejmuje się próby wyrugowania istotnych i wartościowych (na pewno nie gorszych od innych) sentymentalnych emocji, które są kluczowe dla budowania własnej tożsamości: „Ataki na najczęściej podzielane ludzkie uczucia – naszą reakcję na śmiech dziecka lub śmierć noworodka – idą o wiele dalej od odrzucenia złej sztuki, która je wywołuje” [Solomon 1991: 13], ponieważ zmierzają do wyzbycia się również „sentymentów”, mierzą w sztukę, ale ważniejszym celem jest ludzka emocjonalność. W rzeczywistości są to uczucia dające poczucie wspólnoty i o uniwersalnym wymiarze.

W swoim szkicu Solomon nie porusza problemu brzydoty, stara się również uciec przed łąčeniem etyki z estetyką, co niestety, z powodu przywołanej wcześniej etymologii niespecjalnie autorowi się udaje. Broni natomiast prawa do prostych, sentymentalnych uczuć, znajdując przekonujące argumenty na zapotrzebowanie na nie.

Obie zaprezentowane tu postawy mają zarówno swoich zwolenników, jak i krytyków. Ale co najważniejsze, w kontekście brzydoty łączonej z kiczem pozwalają odpowiedzieć na zasadnicze pytania dotyczące jej etycznych uwikłań. Okazuje się bowiem, że dopiero potraktowanie zjawiska kiczu jako niezależnego od wartościowania etycznego pozwala zwrócić się w kierunku pytania „jak?” i „dlaczego?”, nie zaś „co?” kicz swoimi przykładami reprezentuje, czyli w stronę skali jego oddziaływania. Powinowactwo tych dwu kategorii spowodowane jest odnoszeniem *per analogiam* do zjawisk zewnętrznych: kiczu do „prawdziwej”

sztuki, brzydoty do piękna natury lub kosmosu. Przy czym w takim zestawieniu kicz uzyskuje jednak względną autonomię (jest zależny od zmieniających się gustów artystycznych), brzydota ma z kolei trwale ustalony repertuar odniesień, co sprawia, że jest bardziej „uniwersalna”. Kierując się ustaleniami Solomona można przyjąć, że negatywne jakości, jakie się z kiczem łączą, są spowodowane powszechnym kojarzeniem go z sentymentalnymi uczuciami, co od razu dyskredytuje odbiorców. Sprawiedliwy namysł nad zjawiskiem pozwala dowartościować także sentymentalne uczucia, bez konieczności wyciągania z nich jedynie pochopnych wniosków o marnych gustach odbiorców kiczu.

Bibliografia

- Benjamin W. [1996], *Dzieło sztuki w dobie reprodukcji technicznej*, tłum. J. Sikorski, [w:] *Anioł historii: eseje, szkice, fragmenty*, Orłowski H. (oprac.), Wydawnictwo Poznańskie, Poznań.
- Beylin P. [1975], *Autentyczność i kicze: artykuły i felietony*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa.
- Broch H. [1998], *O kiczu*, przeł. D. Borkowska, [w:] tenże, *Kilka uwag o kiczu i inne eseje*, Czytelnik, Warszawa.
- Broch H. [1998], *Zło w systemie wartości sztuki*, przeł. R. Turczyn, [w:] tenże, *Kilka uwag o kiczu i inne eseje*, Czytelnik, Warszawa.
- Poprzęcka M. [1998], *O złej sztuce*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa.
- Solomon R. [1991], *On Kitsch and Sentimentality*, <http://www.jstor.org/stable/431644> [dostęp 18.05.2015].
- Ziomba A. [2003], *Kicz*, [hasło w:] *Słownik terminologiczny sztuk pięknych*, Kubalska-Sulkiewicz K., Bielska-Łach M., Manteuffel-Szarota A. (red.), Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa.