

Grzegorz Sztabiński

Uniwersytet Łódzki

KICZ A ETOS SZTUKI

Termin „kicz” należy do aparatury pojęciowej estetyki. Jedną z konsekwencji tego jest uzależnianie sposobu jego pojmowania od kwestii gustu – kicz to manifestacja złego smaku. Związków z tematyką estetyczną w tym przypadku jest jednak znacznie więcej. Estetyka zwykle wyznacza perspektywę, z jakiej kicz bywa ujmowany i określa aspekty brane w związku z nim pod uwagę. Dla estetyki tak pojmowanej, jak miało to miejsce od czasu Baumgartena i Kanta, właściwe stało się akcentowanie roli „przedmiotu estetycznego” i „postawy estetycznej”. Kwestie te na ogół ściśle wiązano. Postawa estetyczna umożliwiać miała ujęcie dzieła sztuki jako zestroju jakości zdolnych do wywołania specyficznego przeżycia. Starano się więc wyodrębnić jakości właściwe dla kiczu, odróżniające go od prawdziwych dzieł sztuki. Zwracano np. uwagę na stereotypowy charakter utworów, posługiwanie się gotowymi formułkami, nie pozbawione jednak często sprawności wykonawczej, operowanie efektami zapożyczonymi ze sztuki wysokiej, choć użytymi w sposób powierzchowny. Brano też pod uwagę charakter przeżyć, jakie wytwory określane mianem kiczu mogą wywoływać. Zakładano, że kicz, podobnie jak dzieło sztuki, dostępny jest w znacznym stopniu bezpośredniej świadomości zmysłowej, dostarczając jednak doznań łatwych, uproszczonych, stosownych do charakteru odbieranych jakości.

Rozważając cechy właściwe dla kiczu zwykle podkreślano, że jest on lichy, tandetny, albo akcentowano jego ckliwość, przeładunek szczegółami dekoracyjnymi, rozcieńczenie oryginalności w takim stopniu, żeby mogła być przyjęta przez wszystkich, pretensjonalność, niefunkcjonalność itp. [Pawłowski 2010: 229]. Charakterystyki te można by mnożyć. Czasami odnoszą się one do obiektywnych właściwości przedmiotów, zwykle jednak mają charakter relacyjny, przedmiotowo-podmiotowy, ze względu na fakt, że w stwierdzeniu kiczu istotną rolę pełnią ludzkie postawy, przeżycia i zachowania. W konsekwencji kicz ujmowany jest jako relatywny, uzależniony od „huśtawek smaku” [Dorfles 1969: 10]. Nie wspomina się natomiast zwykle o aspektach etycznych kiczu. Jeśli problem ten jest podejmowany, traktuje się go jako uboczny, niewyznaczający istotnie odmiennej, swoistej perspektywy¹. Być może wpływ na to miała filozoficzna tradycja

¹ Z zagadnień etycznych poruszanych w związku z kiczem za istotne uważane bywa jego oddziaływanie na sferę codziennych życiowych emocji. Wśród pozytywnych uczuć,

rozróżniania i oddzielania wartości estetycznych i moralnych oraz traktowania tych ostatnich w sztuce jako dodatkowych. W każdym razie podejmowane są na ogół próby precyzowania sensu kiczu bez uciekania się do etycznych kontekstów.

Omawiane podejście właściwe jest nawet dla opracowań, których założeniem wyjściowym jest uwzględnienie relacji estetyki i etyki. Współczesnym przykładem może być książka zbiorowa *Aesthetics and Ethics* wydana w 1998 roku. Problem kiczu nie został w niej wyodrębniony, choć zagadnienia związane z nim przewijają się w wielu tekstach, a na okładce umieszczona została fotografia Petera Hujara *Candy Darling on her Deathbed* (1974), do której nawiązuje w swym artykule Arthur C. Danto. Może ona być uznana za wcielenie wielu cech kiczu. Redaktor książki Jerrold Levinson nie wyjaśnia we wstępie pominięcia tej problematyki, zaś za odpowiedź na budzące się w związku z tym pytania można uznać tekst Berysa Gauta *The ethical criticism of art*. Prezentowana jest w nim idea „etycyzmu” jako koncepcji estetycznej. Polega ona na przekonaniu, że „etyczne oszacowanie postaw manifestowanych przez dzieła sztuki jest uprawnionym aspektem estetycznej ewaluacji tych dzieł” [Gaut 2001: 182]. Czyli, jak zostaje rozwinięta ta myśl, jeśli dzieło sztuki prezentuje etycznie naganne postawy, jest ono także ułomne pod względem estetycznym. Nie chodzi przy tym o utożsamienie wartości etycznych i estetycznych. Gaut widzi rolę tych pierwszych nie w zastąpieniu oceny estetycznej, a w uzupełnieniu jej. Przywołuje jako przykład wartości poznawcze, które mogą współlistnieć w ramach pluralistycznie pojętego zespołu zalet utworu. Nie chodzi przy tym, co zostaje podkreślone, o dydaktyzm prowadzący do udoskonalenia moralnego odbiorców na zasadzie „przyczynowo-skutkowej”, a o powstanie złożonej całości aksjologicznej w dziele sztuki i równie złożoną reakcję emocjonalną odbiorcy podczas recepcji.

W przypadku rozważań dotyczących kiczu tak pojmowany „etycyzm” [*ethicism*] pojawić się więc może tylko w połączeniu z estetyką. Zatrzymam się na chwilę przy dwóch obszarach, w związku z którymi problematyka etyczna wydaje się nie do uniknięcia: pornokiczu i kiczu religijnego. Termin „pornokicz” (*pornokitsch*) zapożyczam z rozważań Ugo Vollego, który podkreślał, że stanowi on zarówno negację pornografii, jak i autentycznych ludzkich jakości, takich jak

które może budzić kontakt z nim, wymienia się na ogół łatwe pocieszenie, jakie może przynosić projekcja własnych niedoli i cierpień psychicznych oraz konfrontowanie ich z losem postaci fikcyjnych lub realnych, co następuje w przypadku popularnych powieści, filmów, a także czasopism ilustrowanych. Zwraca się także uwagę na aspekt wspólnotowy kiczu. Występuje on zwłaszcza w czasie przeżyć powstających podczas masowych imprez, np. muzycznych lub politycznych czy religijnych. Pojawić się może także pod wpływem obrazów lub plakatów, gdy człowiek otoczony przez podobnie odczuwające osoby, nie chce być inny. Razem z nimi jest mu lepiej, bezpieczniej. Autentyczne potrzeby znajdują więc uproszczone zaspokojenie.

miłość i seks. W porównaniu z pornografią, prowadzącą do zasadniczo pozaestetycznej, bezmyślnej konsumpcji wzrokowej, pornokicz jest „uwikłany w deprawację smaku na estetycznym i antropologicznym poziomie” [Volli 1969: 225]. W przeciwieństwie do pornografii, która jest w najwyższym stopniu surowa i dosłowna, pornokicz posługuje się różnego rodzaju technikami eufemistycznymi. Starając się być oględny, staje się ozdobny. Volli pisze, że narodził się on wraz z kiczowym człowiekiem (*kitsch-man*) i właściwą dla niego niezdolnością do przyjęcia seksu w postaci bezpośredniej – wstydu się go, albo uznania za negatywny komponent własnej egzystencji. Włoski autor dostrzega jego źródła w etycznym romantyzmie, burżuazyjnej ideologii mocy i neokapitalizmie. Zwraca też uwagę na niektóre techniki stosowane w przypadku pornokiczu, takie jak dekontekstualizacja czy mitologizacja. Dzięki nim to, co seksualne, uzyskuje dodatkowe wartości i znaczenia, przestając być tabu, albo stając się czymś więcej, jak głoszą niektóre slogany towarzyszące takiej produkcji. Jako pornokicz rozpatrywać można zarówno niektóre powieści, filmy, komiksy, obrazy malarskie, performanse, przedstawienia teatralne, ale przede wszystkim pojawia się on w wielu postaciach w reklamie oraz czasopismach ilustrowanych. Wartości artystyczno-warsztatowe są tam czymś istotnym dla stworzenia satysfakcjonującej zarówno pod względem estetycznym, jak i etycznym całości. „Kiczowy człowiek – pisze Volli – nie może przyjąć, że jego użycie materiału erotycznego jest formą voyeurizmu, chorobliwym aktem dotyczącym całej jego osobowości; woli wierzyć, że jest czymś, wobec czego zachowuje dystans, rodzajem technicznej instrukcji lub edukacji [...] albo czymś przeznaczonym do estetycznej kontemplacji” [Volli 1969: 228–229].

Inna sytuacja występuje w kiczu religijnym. Problem ten jest złożony i dlatego uwagi moje proszę traktować jako fragmentaryczne. W jego przypadku właściwy dla artystycznego etycyzmu krąg problemów jest bardzo szeroki i obejmuje zarówno kwestie moralne, jak i teologiczne. Pojawia się jednak problem dotyczący współlistnienia tych zagadnień z wartościami estetycznymi. Nie wchodząc w złożoność problemu i wielość koncepcji, jakie w związku z nim powstały, ograniczę się do zwrócenia uwagi na niebezpieczeństwo ześlizgiwania się w twórczości o tematyce religijnej z poziomu treści duchowych ku zmysłowej satysfakcji, a następnie przechodzenia jakości estetycznych w kierunku kiczu. Sztuka religijna w tradycji katolickiej ma zwykle charakter przedstawiający. Problemem zatem staje się to, jak zachować transcendentne odniesienia ukazywanych przedmiotów czy scen, aby nie stały się obrazem rzeczywistości wyłącznie immanentnej. Co zrobić, żeby wyraz cierpienia lub radości na twarzy przedstawianej osoby, a także chleb, wino i inne przedstawiane rzeczy, przywodziły na myśl nadprzyrodzony sens. Religijny kicz polega na przemieszaniu tego, co nadprzyrodzone i wyłączenie materialne, na połączeniu osób i przedmiotów wywołujących określone skojarzenia życiowe, z tym co boskie. Jawnym przykładem kiczu religijnego może być figurka ukrzyżowanego Chrystusa umieszczona na muszli jako „religijna”

pamiątka z wakacji, albo obrazy lub ołtarzyki domowe (często z wizerunkami papieża), w które włączane są różnorodne przedmioty uważane przez ludzi za piękne i wzruszające [Pawek 1969: 149]. Według podobnej zasady wykonywane są niektóre dekoracje kościelne. Można bronić tego rodzaju działalności wskazując, że sztuka chrześcijańska od początku oparta była na budowaniu mostów między tym co ziemskie oraz religijnymi ideami i pojęciami, można też wskazywać na wspólnotową i pocieszającą funkcję kiczu, której Kościół nie chce lekceważyć, pozostaje jednak problemem, czy nie dochodzi w takich przypadkach do teologicznych deformacji. Kicz przestaje być wówczas wyłącznie kwestią dobrego lub złego smaku, a narusza zasady wiary [Pawek 1969: 147–148].

Uważam, że od omówionych tu przypadków, w których problemy moralne w różny sposób łączą się z zagadnieniem kiczu ujmowanym jako zjawisko zasadniczo estetyczne, odróżnić należy etyczną koncepcję kiczu. Na potrzebę uwzględnienia tego rozróżnienia zwracał uwagę Hermann Broch. „Ktoś wytwarzający kicz – pisał – nie jest kimś wytwarzającym pośrednią sztukę, nie jest kimś niezdolnym ani nieudolnym, w ogóle nie należy oceniać go według kryteriów estetycznych, jest on bowiem etycznym nikczemnikiem, przestępcą, który chce radykalnego Zła” [Broch 1998: 156]. Nie należy więc pojęcia kiczu stosować w odniesieniu do sztuki naiwnej czy niezręcznie wykonanej, gdy artyści pomimo dobrych intencji zabrakło wiedzy lub umiejętności. Tym bardziej nie odnosi się ono do twórczości prymitywistycznej i ludowej. Kicz zakłada określone złe intencje i jest czynem świadomym. Niemiecki autor precyzuje: „Kicz to nie jest «zła sztuka», lecz samoistny, zamknięty system tkwiący jak obce ciało w ogólnym systemie sztuki lub, jeśli kto woli, obok niego: daje się on porównać – i nie jest to zwykła metafora – z systemem antychrysta” [Broch 1998: 114]. Porównanie do Antychrysta, które należy tu rozumieć dosłownie, polega na stwierdzeniu istnienia dwóch istot podobnych, czy nawet identycznych, z których druga jest przeciwieństwem pierwszej. Maską Antychrysta to powtórzenie rysów Chrystusa we wcieleniu zła. Zło takie nie jest proste. Przeciwnie, wydawać się może dobrem, czy inną postacią dobrą, ze względu na wprowadzenie go do systemu relatywizującego. Dlatego właśnie stwierdzenie istnienia go jest tak trudne i wywołujące liczne wątpliwości dotyczące tego, czy nie popełniamy błędu w ocenie, czy nie jesteśmy niesprawiedliwi. Wątpliwości takie towarzyszą także stwierdzeniu, że mamy do czynienia z kiczem.

Maska Antychrysta naśladuje rysy Chrystusa. Podobnie kicz naśladuje sztukę. Broch uważa jednak, że naśladownictwo to dotyczy nie tylko, czy nie zawsze efektów, rezultatów. Istotniejsze jest, że odnosi się do działań, czy zachowań artystycznych. Kicz jest systemem naśladowczym przypominającym sztukę, gdyż wprowadza coś, co wydaje się uprawnionym sposobem postępowania artystycznego przy dokonaniu pozornie niewielkiego i nieistotnego przesunięcia. Broch podaje przykład zastąpienia założenia „pracuj dobrze” przez „pracuj pięknie”. W pierwszej chwili można odnieść wrażenie, że zmiana ta jest niegroźna, a nawet

w jakiś sposób uzasadniona, gdy odnosi się do sztuki. Okazuje się jednak, że prowadzi ona do podważenia systemu artystycznego, czy jak pisze austriacki pisarz do „wdarcia się obcego systemu” w egzystencję sztuki. Twórczość artystyczna jest obszarem konfrontowania wartości pokazywanych w ich niezamkniętości, w ich rozwoju, takimi, jakie są, a nie takimi, jak ktoś życzy sobie, żeby były. Tymczasem kicz przyjmuje je jako określone zamknięte systemy i poddaje estetyzacji. Sytuacja taka występuje zwłaszcza w kiczu propagandowym o charakterze politycznym lub kiczu reklamowym. Podobny jest sposób podejścia kiczu do samego piękna. Jego niejasność, nieokreśloność, sprowadzona zostaje do formułek. Powstają więc prace nie poszukujące prawdy o pięknie, a operujące istniejącymi schematami i stereotypami, które do złudzenia przypominają sztukę zarówno w zakresie doświadczeń percepcyjnych, jak i wywoływanych przeżyć, z tą tylko różnicą, że wszystko ulega oszukańczej modyfikacji. Broch wskazuje kierunki tych przemian – to, co nieskończone, jawi się jako skończone, irracjonalne zostaje przekształcone w racjonalne i poddające się praktycznej operacjonalizacji. W ten sposób „z «dobrej» pracy artysty czyni się niedozwoloną pracę «piękną»” [Broch 1998: 151]. Niedozwoloną, gdyż fałszywą, zakłamaną, niezależnie od tego, czy działania takie prowadzone są na czyjeś zamówienie, zlecenie, czy z własnej inicjatywy twórcy.

Z przyjętego etycznego punktu widzenia Broch ocenia także oddziaływanie społeczne kiczu. Bierze pod uwagę cechy tego zjawiska, które innym autorom służą do obrony kiczu poprzez wskazanie na to, że pełnić może on społecznie użyteczną rolę, łącząc ludzi we wspólnym przeżywaniu, albo łagodząc cierpienia psychiczne lub dostarczając radości. Austriacki autor zgadza się, że kontakt z kiczem może zapewniać poczucie bezpieczeństwa i wprowadzać łagodzącą lęk atmosferę dzięki temu, że istotne dylematy zastąpione zostają łatwo rozwiązywalnymi napięciami narracyjnymi. Zaznacza jednak, że ta racjonalność też ma oszukańczy charakter. Nie polega ona na znalezieniu takiego sposobu myślenia, który pozwalałby zrozumieć i wyjaśnić to, co wydawało się nierozwiązywalne. Przeciwnie, „to, co racjonalne, nie zostaje objaśnione, ponieważ wszystko ogranicza się do zastąpienia jednej racjonalnej definicji drugą, kiczowi nigdy nie uda się zniesienie czasu, a jego ucieczka przed śmiercią zawsze będzie tylko tego czasu spędzeniem” [Broch 1998: 156].

Uważam, że etyczna koncepcja kiczu przedstawiona przez Brocha jest szczególnie istotna z punktu widzenia współczesnych rozważań nad tym zjawiskiem. W naszych czasach kicz ukrył się. O ile jeszcze pięćdziesiąt lat temu można było stosunkowo łatwo zidentyfikować w naszym otoczeniu, np. w sposobach ubierania się ludzi, a także w twórczości artystycznej, dziś jest on prawie niewidoczny. Trudno znaleźć wskazywane dawniej jako przykłady kiczu ogrodowe krasnale czy tandetne elementy w urządzeniu mieszkania. Formy komunikacji społecznej, takie jak telewizja, prasa ilustrowana itp., skutecznie wykiły jaskrawe przykłady, opisywane wcześniej przez badaczy kiczu. Można więc odnieść wrażenie, że

kicz zniknął z naszego życia. Koncepcja Brocha przywołująca przykład Chrystusa i Antychrysta sugeruje jednak, że tylko zmienił on maskę i jawi się dziś nie w formie nieudolnej i niedouczzonej, a w postaci arbitra elegancji i dobrego smaku.

Wolfgang Welsch pisząc o współczesnych procesach estetyzacji życia codziennego, zwracał uwagę na ukształtowanie nowej figury przewodniej, którą określa jako *homo aestheticus*. Koncepcja człowieka o niezawodnym smaku pojawiała się wcześniej w różnych okresach kultury europejskiej. Zwykle zakładano przy tym, że jest nim ten, kto zachowuje ciągłość tradycji estetycznej, w której zdolność odróżnienia piękna zasadniczo nie zmieniała się. Jean Racine pisał, że dobry gust paryski w jego czasach niczym nie różni się od dobrego smaku w czasach Peryklesa. Clement Greenberg dowodził, że miłośnicy sztuki abstrakcyjnej zgodni są, jeśli chodzi o rozróżnianie wartości, ze starożytnymi Egipcjanami i osiemnastowiecznymi Japończykami [Greenberg 1959: 40]. Natomiast współczesny człowiek estetyczny jest, według Welscha, zmysłowy, hedonistyczny, wykształcony, a przede wszystkim wie, że „o gustach nie dyskutuje się. Daje mu to poczucie pewności na oceanie wszechobecnej niepewności. Wolny od fundamentalistycznych iluzji, do wszelkich możliwości odnosi się z ironicznym dystansem” [Welsch 2005: 39]. W jaki więc sposób kształtuje się w tej sytuacji pojęcie kiczu?

Kultura pluralistyczna zawsze stwarzała wyzwania dla pojęć zakładających dychotomiczne podziały. Należy do nich kicz. Zwykle uważa się, że coś jest kiczem lub nie. Można jeszcze przyjąć pogląd, że coś jest kiczem tylko pod pewnymi względami. Jednak w takiej złagodzonej formie również zakłada się, że znamy wyróżniki kiczu i potrafimy na ich podstawie dokonywać ocen. Pluralizm prowadzi jednak do poglądu, że mamy do czynienia z wielością współistniejących, równorzędnych wartości. W takiej sytuacji dyskusja o kiczu staje się trudna lub wręcz niemożliwa. To, co wydaje się kiczem z jednego punktu widzenia, przestaje nim być po przyjęciu innego. Zwykle sądzi się, że jest to kłopotliwe i wpędza w stan niepewności, a więc stanowi źródło dyskomfortu psychicznego. Welsch wskazuje jednak, że współczesnemu człowiekowi estetycznemu sytuacja taka może dostarczyć „poczucia pewności”. Nie skłoni go do podjęcia dyskusji o wartościach, ale pozwoli mu odnieść się z ironicznym dystansem do wszelkich odmian estetycznych „fundamentalizmów”.

Aby zrozumieć, jak to jest możliwe, należy odnieść się do postmodernistycznej estetyzacji tego, co etyczne. Welsch rozważa ten problem, jednak traktuje go jako swoistą odmianę szeroko rozumianego procesu estetyzacji, różną od upiększania życia codziennego kulminującego w ideale *homo aestheticus*. Bardziej radykalne stanowisko reprezentują niektórzy współcześni filozofowie amerykańscy. Jeden z najważniejszych myślicieli postmodernistycznych, Richard Rorty uważał, że estetyka i etyka są tym samym, a ich związek polega na uczynieniu tego, co estetyczne właściwym ideałem etycznym. Sądził, że pożądanym modelem pozwalającym ocenić życie jako dobre jest jego swobodne kształtowanie umożliwiające realizację siebie jako osoby. Zarówno w obszarze sztuki, jak i moralności obo-

wiązywać mają wzorce zachowań ironisty (który uważa, że refleksją i życiem nie powinny rządzić kryteria, gdyż zwykle stanowią banały zakorzenione w aktualnie używanym języku [Rorty 1996: 110–111]) i „tęgiego poety” (nie tyle realizującego cele i uzasadniającego swe działania, ile mówiącego „Tak chciałem” [Rorty 1996: 53]). Następujące w ten sposób połączenie dobra i piękna różni się zdecydowanie zarówno od greckiego *kalon-kai-agathon*, jak od późniejszych koncepcji zbliżających obie sfery (np. Kanta czy Schillera). Richard Shusterman analizując ten problem, zauważa, że o ile w starożytnej greckiej koncepcji utożsamiającej dobro z pięknem szło o wzajemne zachodzenie na siebie obu sfer, a w czasach późniejszych traktowano piękno jako symbol moralności, czy środek prowadzący ku niej, u Rorty’ego, wyrażającego współczesne pojmowanie tego problemu, to, co estetyczne, staje się „konstytutywną treścią etyki” [Shusterman 1998: 317]. Rozwijając tę myśl pisze, że „estetyczne zaspokojenie, wzbogacenie i autokreacja są celem dążenia nie tylko w faktycznych eksperymentach życiowych, lecz także w bardziej umiarkowanych opcjach użycia «nowych słowników refleksji moralnej», służących charakteryzowaniu naszych czynów i własnego obrazu w świeższy, atrakcyjniejszy i bogatszy sposób” [Shusterman 1998: 318]. Cechy estetyczne wkraczają więc do etyki współczesnej jako to, co ją otwiera, zbliża do życia, uzgadnia z pragnieniami ludzi. Ideał współczesnego *homo aestheticus* nie jest czymś elitarnym, odległym od codzienności, trudnym w realizacji. Poprzez estetyczne otwarcie realizować ma etyczny ideał bogatej, pełnej osobowości. Zbliża się jednak niebezpiecznie do tego, co wcześniej odczuwane było jako kicz, gdyż nie wprowadza różnic odnośnie do tego, na co należy się otwierać. Można więc powiedzieć, że kicz obecnie ukrył się, stając się jeszcze bardziej, a przede wszystkim inaczej demokratycznym i pluralistycznym, czyli dostosowując się do wartości cenionych w naszych czasach.

Uważam, że jednym z głównych problemów współczesnej kultury jest niemożność odróżnienia kiczu. Obcując z bardzo wielu jej przejawami niby zdajemy sobie sprawę, że to, z czym mamy do czynienia, jest kiczem, ale jednocześnie nie potrafimy, czy nie chcemy tego uczucia skonkretyzować i uzasadnić. Nie znajdujemy zresztą punktów odniesienia między innymi dlatego, że na różne sposoby zostały one podważone lub zdeprecjonowane jako nieaktualne, nieżyciowe, oparte na restrykcyjnych podziałach, zmierzające do ograniczenia twórczej swobody działania (rozumianej w szerokim sensie, przyjmowanym przez Rorty’ego). Nowe słowniki, kształtujące postać współczesnej kultury, albo nie znajdują miejsca dla terminu „kicz”, albo modyfikują jego sens tak dalece, że przestaje być on w zasadzie możliwy do odróżnienia na zasadzie opozycji pojęciowej.

Innym sposobem ukrywania się kiczu są przemiany zachodzące w sztuce współczesnej. Wcześniej dokonania artystyczne przyjmowane były jako ważny punkt odniesienia przy stwierdzeniu kiczu. Traktowano je w takich sytuacjach jako przeciwieństwo kiczu. Tymczasem w XX wieku podjęto w wielu kierunkach działania zmierzające ku wcieleniu kiczu do wykonywanych dzieł. Świadomie i in-

tencjonalnie wprowadzano do nich najpierw jawnie kiczowe cytaty zaczerpnięte z otaczającej ikonosfery (w twórczości dadaistów, surrealistów, pop-artu itd.), a później zaczęto podporządkowywać wykonywane utwory zasadom kiczu (np. Jeff Koons i wielu innych artystów postmodernistycznych). W ten sposób, nawiązując do przykładu Brocha, maska antychrysta nakłada się na oblicze Chrystusa i przywiera do niego, wtapia się w nie i łączy z nim. Cechy niegdyś odróżniane ulegają podstawieniu lub utożsamieniu. Przykładem może być nowość stanowiąca jeden z głównych wyróżników sztuki nowoczesnej. Z pewnością nie przysługuje ona przejawom kiczu. Traktowano ją nawet jako jego przeciwieństwo. W ostatnich dekadach XX wieku, na co zwracał uwagę Donald Kuspit, zaczęto pojęcie „nowości” łączyć z pojęciem „różnorodności”, aż do prawie całkowitego utożsamienia pierwszego z drugim. Amerykański krytyk sztuki pisał: „Długa historia nowatorstwa w sztuce skończyła się, ale pluralizm dąży do podtrzymania jej w przebraniu, jakim jest otwarcie się na różnorodność – tak jakbyśmy dzięki różnorodności mogli uzyskać nowość” [Kuspit 1993: 523]. Z punktu widzenia tematu niniejszych rozważań sytuacja ta ma istotne znaczenie. Kicz nie jest w stanie osiągnąć wartości, jaką jest nowość. Powstawał zawsze w rezultacie działań mechanicznych i operował gotowymi formułkami. W naszych czasach, gdy następuje inwazja kiczu, a jednocześnie deklaruje się w różnych dziedzinach wysoką ocenę kreatywności, nie można już było uzasadniać uznania kiczu w tradycyjny sposób. Należało dostosować go do przyjmowanego systemu wartości, a więc nadać mu pozory twórcze. Duża różnorodność propozycji artystycznych, przy jednoczesnym zatarciu kategoryzacji, powoduje, że tracimy zdolność do odróżniania tego, co rzeczywiście nowe, od tego, co tylko inne ze względu na miejsce i sytuację, w jakiej występuje. Prace wykonane według istniejących formułek mogą wydawać się nowe, gdy zapomnimy o ich naśladowczym charakterze lub nie będziemy chcieli brać tego faktu pod uwagę ze względu na obfitość propozycji oferowanych do oceny. W ten sposób różnorodność może wpływać na powstawanie złudzenia nowości, czy wprost być brana za nowość. Kicz opisać można wówczas jako odkrycie artystyczne. W jego zdemaskowaniu, co w praktyce zdarza się rzadko, pomóc mogą dziś nie tyle kryteria estetyczne łatwo popadające w relatywizm, a moralne.

Bibliografia

- Broch H. [1998], *Kilka uwag o kiczu i inne eseje*, przeł. D. Borkowska, J. Garewicz i R. Turczyn, Spółdzielnia Wydawnicza „Czytelnik”, Warszawa.
- Dorfles G. [1969], *Kitsch. An Anthology of bad taste*, Studio Vista, London.
- Gaut B. [2001], *The ethical criticism of art*, [w:] *Aesthetics and Ethics. Essays at the Intersection*, Levinson J. (ed.), Cambridge University Press, Cambridge.
- Greenberg C. [1959], *Awangarda i kicz*, [w:] *Kultura masowa*, Miłosz Cz. (przeł. i oprac.), Instytut Literacki, Paryż.
- Kuspit D. [1993], *The New Subjectivism. Art in the 1980s*, Da Capo Press, New York.

- Pawek K. [1969], *Christian kitsch*, [w:] Dorfles G., *Kitsch. An Anthology of bad taste*, Studio Vista, London.
- Pawłowski T [2010], *Wartość estetyczna a kicz*, [w:] tenże, *Wybór pism estetycznych*, Sztański G. (wprowadzenie, wybór i oprac.), UNIVERSITAS, Kraków.
- Rorty R. [1996], *Przygodność, ironia i solidarność*, przeł. W. J. Popowski, Wydawnictwo SPACJA, Warszawa.
- Shusterman R. [1998], *Estetyka pragmatyczna. Żywe piękno i refleksja nad sztuką*, przeł. A. Chmielewski, E. Ignaczak, L. Koczanowicz, Ł. Nysler i A. Orzechowski, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław.
- Volli U. [1969], *Pornography and pornokitsch*, [w:] Dorfles G., *Kitsch. An Anthology of bade taste*, Studio Vista, London.
- Welsch W. [2005], *Estetyka poza estetyką*, przeł. G. Guetzalska, UNIVERSITAS, Kraków.