

A R T Y K U Ł Y I R O Z P R A W Y

MICHAŁ CEBULA
Uniwersytet Wrocławski

MIŁOŚĆ DO SZTUKI? O (NIE)SŁABNĄCYM ZWIĄZKU MIĘDZY
DYSPOZYCJĄ ESTETYCZNĄ A POZYCJĄ SPOŁECZNĄ

SOCJOLOGIA SZTUKI PIERRE'A BOURDIEU

Istotą socjologii sztuki Pierre'a Bourdieu (2005) jest zakwestionowanie ideologii „wewnętrznej wrażliwości” w odbiorze dzieł artystycznych przez wskazanie, że kategorie estetyczne są społecznie wypracowanymi narzędziami osądu i klasyfikacji (siebie i innych), w których w sposób nieświadomy odwzorowują się różne klasowe sposoby życia i relacje władzy. Stosunek do sztuki wyraża społeczne usytuowanie i status agentów, niezależnie od ich woli. Choć dostęp do obiektów ściśle artystycznych wydaje się nieograniczony i wolny (wszak muzea i galerie sztuki są otwarte dla każdego), a ich recepcja uwarunkowana jedynie osobistymi zaletami i zdolnościami, to *de facto* „miłość do sztuki” zależy od długotrwałego treningu i limitowana jest dostępem do kapitału kulturowego i edukacyjnego, będących konstytutywnymi elementami systemu klas społecznych (Bourdieu, Darbel, Schnapper 2013). Dostrzegając, że wybory estetyczne tworzą spójne zestawy z wyborami w dziedzinie „sztuk” codziennych (kuchni, ubioru, praktyk sportowych i higienicznych, dekorowania wnętrz itp.), Bourdieu dowodził, iż w to stylach życia najpełniej przejawiają się klasowe różnicowania i bariery. Dokonywane wybory nie są społecznie neutralne, lecz stanowią swoiste głosowanie za określonym modelem życia, są manifestacją wartości, zasad etycznych, narzędziem ustanawiania i podtrzymywania społecznych hierarchii. Za zbieżność podziałów społecznych i kulturowych odpowiadają klasowe

habitusy, to jest nabyte w drodze długotrwałego zanurzenia w określonych warunkach społeczno-kulturowych systemy dyspozycji, które w sposób mniej lub bardziej twórczy dokonują transpozycji warunków klasowych na wybory stylu życia. Istotą habitusu jest to, że ukierunkowuje on agentów tylko ku pewnym wyborom i praktykom, wynikającym z ich doświadczenia świata, oraz że inicjuje działania oparte na „wycuciu gry”, dalekie od wyrozumowanej analizy sytuacji.

Sferą potencjalnie najpełniejszego ujawniania się klasowych dyspozycji jest sztuka, która przez swoją „abstrakcyjność” i „niepraktyczność” stanowi wyzwanie dla „zdrowego rozsądku” oceniających. Nic tak nie odróżnia klas i nie wyraża dominacji jednych nad drugimi, jak zdolność stosowania wobec obiektów artystycznych wyłącznie estetycznego punktu widzenia, to jest odbioru sztuki z intencją estetyczną, a nie praktyczną, traktowania jej jako wartości samej w sobie, akcentowania raczej jej formy aniżeli treści czy funkcji, co określa się mianem dyspozycji estetycznej (Bourdieu 2005, s. 11, 54; Matuchniak-Krasuska 2010, s. 47, 191). Jej przeciwieństwem jest nastawienie praktyczne, typowe dla klas „ludowych”, oczekujących od sztuki pełnienia funkcji utylitarnych, chociażby tylko oznaczania (stąd preferencja dla dzieł realistycznych, a odrzucenie sztuki abstrakcyjnej), czy też promowania wartości moralnych i sprawiania przyjemności. Dyspozycja estetyczna przejawia się także w umiejętności estetycznego konstytuowania przedmiotów zwykłych czy „pospolitych”, „stosowania zasad «czystej» estetyki do najzwyklejszych wyborów zwyczajnej egzystencji, w takich dziedzinach, jak na przykład sztuka kulinarna, ubiór lub dekoracja wnętrz [...]” (Bourdieu 2005, s. 15). Dyspozycja estetyczna ściśle wiąże się z kompetencją artystyczną rozumianą jako „znajomość zasad podziału uniwersum sztuki i umiejętność ich zastosowania w praktyce” (Matuchniak-Krasuska 1986, s. 195). Percepcja sztuki zakłada aktywny mechanizm „odszyfrowywania”, który polega na mniej lub bardziej nieświadomym zastosowaniu odpowiedniego „kodu”. Wbrew ideologii głoszącej spontaniczność odbioru miłość do sztuki rzadko jest miłością od pierwszego wejrzenia. Tylko te jednostki, które w wyniku długotrwałego obcowania z „kulturą” nabyły praktycznego „zrozumienia” jej zasad, mogą w pełni cieszyć się sztuką i czuć się swobodnie w kontakcie z jej wytworami, żywiąc jednocześnie przekonanie, że właściwość tę zawdzięczają charyzmie (nie zaś niedostrzegalnemu „treningowi”). Tym, którzy nie mieli szansy przyswojenia odpowiednich „narzędzi percepcji”, pozostaje w najlepszym razie odbiór „przygodny” i „powierzchowny”, oparty na potocznym i „zdroworozsądkowym” doświadczeniu. Jeśli uznamy za Kantem, że o specyficie sądu estetycznego decyduje „bezinteresowność” kontemplacji, to jest abstrahowanie od przyjemności zmysłowej, zawieszenie ocen moralnych i oczekiwań utylitarnych, to „estetyka” popularna (klas niższych) jest jej zaprzeczeniem. Opierając się na afirmacji ciągłości między sztuką a życiem, „estetyka” ta ceni gratyfikację zmysłową, wierność rzeczywistości (stąd nacisk na realizm, intrygę, happy end, jednoznaczność postaci, klarowność fa-

buły), potępia eksperymenty formalne i nadmierny „intelektualizm”. O ile jednak Kant wyrażał przekonanie o naturalnej i powszechnej skłonności do bezinteresownego sądu estetycznego narzucającego się każdemu bez uprzednio wyuczonych pojęć piękna, o tyle Bourdieu wskazywał na jego społeczną genezę. To klasa wyższa zdolna jest oddzielić „to, co się podoba” od „tego, co sprawia przyjemność”, to ona także posiada wyjątkową umiejętność przedstawiania wyuczonych cech i właściwości (smaku) jako naturalnych i przyrodzonych (prawdziwie ludzkich).

Poszukując społecznych warunków kształtowania gustu „czystego” i dyspozycji estetycznej Bourdieu wskazuje na „wolność od konieczności ekonomicznych” jako element stylu życia klas wyższych. „Dyspozycja estetyczna jako zdolność do neutralizowania codziennych konieczności i brania w nawias celów praktycznych oraz trwała skłonność i zdolność do praktyki pozbawionej funkcji praktycznej konstituuje się tylko w doświadczeniu świata wolnym od konieczności [...]” (Bourdieu 2005, s. 71). Mówiąc inaczej, tylko ci, którzy doświadczyli życia pozbawionego bezpośrednich przymusów ekonomicznych i mieli sposobność akumulacji kapitału kulturowego, mogą pozwolić sobie na uprawianie i podziwianie sztuki dla niej samej. Analogicznie — klasa niższa preferuje wszystko to, co jest użyteczne i funkcjonalne, jako że jej życiem kierują imperatywy materialne. W miarę jak rośnie obiektywny dystans do przymusu, styl życia staje się coraz bardziej produktem tego, co Weber nazywa „stylizacją życia” (rośnie możliwość wyboru, ekspresji estetycznej i świadomość stylu). Ten „gust wolności”, przeważnie nie rozpoznany jako czynnik społecznie uwarunkowany, funkcjonuje jako kapitał symboliczny (nabiera wartości przez odrzucanie jako „gorszego”, gdyż skażonego „interesownością”, „gustu, tego, co konieczne”) (Bourdieu 2005, s. 72–73).

POZA SCHEMATEM BOURDIEU — NOWE REGUŁY KULTUROWE I PRZEMIANY SPOŁECZNE?

Czy zarysowana wyżej wizja sztuki, z jej jednoznacznymi podziałami i hierarchiami odpowiadającymi różnicom klasowego habitusu, jest współcześnie aktualna? Czy w dobie kultury popularnej, opartej na przyjemności, dominacji mediów i technicznych środków komunikowania, pragmatyzacji świadomości, dyspozycja estetyczna, zainteresowanie sztuką są wyraźnymi i istotnymi wymiarami kulturowych zróżnicowań? Czy też sfera sztuki pozostaje w kręgu wąskich nisz odbiorców, nie będąc już istotnym czynnikiem społecznej identyfikacji? Kilka wątków wartych jest rozważenia.

Po pierwsze, wskazuje się na istotne przemiany, jakie od czasu wydania *Dysfunkcji* dokonały się w polu produkcji i konsumpcji kultury (Wright 2012). Za sprawą procesów globalizacji, wykraczając poza horyzont państw narodowych, poszerzeniu i skomplikowaniu ulega pula, z której można czerpać wzorce, a także kontekst odniesień dla kulturowych hierarchii. Na przykład amerykańska

telewizja, będąca niegdyś synonimem złego smaku, staje się znaczącym elementem kulturowego portfolio młodej brytyjskiej klasy średniej, podważając tym samym dawne podziały w ramach rodzimej kultury (Wright 2012, s. 278–279). Co więcej wizja „konsekrowanego” kanonu, chronionego przez wąskie grono arbitrów smaku, zostaje unieważniona za sprawą szerokiej dywersyfikacji źródeł, środków tworzenia i oceniania kultury, w tym oddania jej w ręce zarówno „amatorów” (prosumentów) dysponujących nowymi technologiami, jak i poszerzającej się klasy profesjonalnych pośredników kulturowych (na ich rolę zwracał uwagę już Bourdieu). W skrajnej postaci kulturowe autorytety zostają zastąpione technicznymi algorytmami, czego przykładem jest system rekomendowania książek w Amazon. Jednak — jak wskazuje Wright (2012, s. 280) — „to przesunięcie [ku amatorom] może oznaczać zarówno zwiększony dostęp do produkcji kulturowej, jak i intensywniejsze zaangażowanie po stronie grup społecznie uprzywilejowanych (zwłaszcza młodych i dobrze wykształconych), w takim stopniu, w jakim biegłość technologiczna staje się konstytutywnym elementem współczesnego kapitału kulturowego”.

Po drugie, za sprawą utowarowienia kultury granica między polem sztuki a polem kultury popularnej zaciera się, a „muzea i domy towarowe stają się wymiennymi kulturowymi przestrzeniami oferującymi spektakularne doświadczenia konsumpcyjne” (Prior 2005, s. 132). Przybytki kultury, niegdyś autonomiczne pola kontemplacji (zinstytucjonalizowane przejawy dyspozycji estetycznej, jak muzeum sztuki), przekształcają się w przestrzenie „wielozmysłowe” i „wielofunkcyjne”, podporządkowane logice przyjemności i różnorodności doznań (Szlendak 2010). Występuje tendencja do hybrydyzacji, łączenia różnych form aktywności w jednym miejscu i czasie (np. kawiarnia i księgarnia, pub i teatr), którą Alan Bryman (1999) określa mianem „odróżnicowywania” konsumpcji. W efekcie instytucje kultury oraz imprezy kulturalne zmieniają się w przybytki pod względem funkcji i działania podobne do galerii handlowych. Odpowiada to oczekiwaniom współczesnych odbiorców kultury, którzy jako „kolekcjonerzy wrażeń” mniej chcą chadzać do miejsc, w których kultura jest wystawiana i pokazywana, bardziej zaś „uczestniczyć w wydarzeniach kulturalnych”. Jak podsumowuje to Nick Prior (2005, s. 133): „dystynkcja zostaje zastąpiona przez dystrakcję”. W dobie przyspieszonego obiegu kulturowego, zwielokrotnienia przekazów i „eksplozji” czasu wolnego (to jest zaniku wyraźnego podziału na czas pracy i czas odpoczynku) odbiór kontemplacyjny, oparty na analizowaniu obrazów, zostaje zastąpiony odbiorem „okienkowym” (epizodycznym, krótkotrwałym i okazyjnym). Taki typ recepcji sprzyja poszukiwaniu raczej „płaskich” ekscytacji (angażujących, ale nieinwazyjnych) i jest nieobcy zarówno masowemu odbiorcy, jak i ludziom przejawiającym niestandardowe potrzeby kulturalne (Szlendak 2010, s. 122–130).

Idąc dalej można dokonać krytyki teorii Bourdieu niejako za pomocą jej narzędzi. Część badaczy zauważa, że założenia co do estetyki kantowskiej po-

czynione przez tego autora zasadzają się na modernistycznym ujęciu sztuki i nie uwzględniają przemian, jakie dokonały się w polu produkcji artystycznej (Hanquinet, Roose, Savage 2014). Nowe reguły estetyczne, związane chociażby z postmodernizmem, odzierają sztukę z artystycznej aury i kwestionują jej autonomiczny status (antymuzealność i antyakademickość). Sztuką może być dowolna rzecz w dowolnym miejscu, na przykład odpadki kultury masowej czy zużyte artykuły konsumpcyjne (zob. *pop-art*) (Featherstone 1998, s. 204). Nurty te, posługując się pastiszem i zabawą, dążą do złączenia sztuki i życia codziennego, zatarcia granic między sferą kulturową a społeczną, między kulturą wysoką a popularną. Postmodernizm stawia na „bezdłak stylistyczny i ludyczne pomieszanie kodów” (Featherstone 1998, s. 302). Wtórąje temu zamysł zerwania ze sztuką służącą kapitalistycznemu, klasowemu porządkowi i działania zmierzające do uczynienia jej bardziej egalitarną. Sztuka ma być krytyczna, zaangażowana społecznie, ma pobudzać do refleksji i stanowić komentarz do kondycji ludzkiej. W tym względzie proces „odróżnicowywania” sztuki podważa modernistyczną ideę dzieł oderwanych od życia, dla których prawomocnym sposobem odbioru jest niezapśredniczona, zdystansowana i „chłodna” kontemplacja. W rezultacie — jak argumentują badacze (Hanquinet, Roose, Savage 2014) — jesteśmy świadkami współwystępowania, nakładania się i zlewania różnych paradygmatów estetycznych w preferencjach odbiorców dzieł artystycznych. Obok odbiorców „naiwnych”, oczekujących sztuki figuratywnej, dydaktycznej, opartej na pięknie i harmonii oraz warsztacie artysty (odpowiednik gustu popularnego u Bourdieu), możemy spotkać wyznawców modernizmu (odrzucających praktyczne funkcje sztuki, nacisk na rzemiosło czy przywiązanie do idei „piękna”) czy postmodernizmu (sztuki krytycznej i zaangażowanej). Pluralizm estetyk, niedostatecznie rozpoznany przez Bourdieu, nie musi jednak oznaczać zaniku dystynkcji, lecz raczej wskazuje na komplikowanie się relacji między kulturą a miejscem w przestrzeni społecznej.

Po trzecie, pytanie o aktualność socjologii (sztuki) Pierre’a Bourdieu wpisuje się w szerszą debatę na temat transformacji współczesnych społeczeństw (wyłaniania się nowej formy uspołecznienia działań ludzkich), której elementem ma być zanik (reorganizacja) związku między obiektywnymi wyznacznikami pozycji społecznej a jej symbolicznymi reprezentacjami (np. stylami życia) (Beck 2002; Cebula 2013a; Petev 2013). Mirosława Marody (2014, s. 147) wskazuje na demontaż klarownych podziałów klasowych, którego początków należy szukać w procesach powstawania społeczeństwa klas średnich, w tym w zmianach w kapitalistycznym sposobie produkcji (np. w zarządzaniu), które wraz z rozrostem aparatu państwowego przyczyniały się do powiększania puli „średnich” pozycji społecznych, a przez to komplikowania struktur społecznych (Marody 2014, s. 73). Wyłaniająca się rzesza „białych kołnierzyków”, którą tak barwnie opisał C. Wright Mills (1965), była szczególnie wrażliwa na zewnętrzne przejawy statusu. Będąc klasą awansującą i aspirującą zwraca-

ła się (zwłaszcza niższa jej warstwa) w stronę akcentowania drugorzędnych czynników statusu i kultywowania specyficznego stylu życia jako „strategii” obrony przed deklasacją w obliczu zmniejszających się dysproporcji materialnych w społeczeństwie. To „tworzenie siebie” poprzez różnice kulturowo-konsumpcyjne dostrzegał także Bourdieu (2005) u tzw. nowego drobnomieszczactwa — tej frakcji klas średnich, która w zanegowaniu wszelkich „kasyfikacji” dostrzegała szansę na autonomię, wyrwanie się z okowów ekonomicznych konieczności. Uruchomiony proces „kulturalizacji” różnic społecznych sprawił, że styl życia (wraz z postulowaną przezeń „swobodą wyboru”) zaczął funkcjonować w socjologii jako samoistna (niezależna od struktury) zmienna zróżnicowań społecznych (Marody 2014, s. 74–75; Petev 2013, s. 634).

Jednakże przemiany „nowoczesności”, jak argumentuje Marody (2014, s. 109–115), sięgają głębiej niż zmiany technik życia, dotykają bowiem fundamentów ładu społecznego — społecznego nomosu, to jest zdroworozsądkowych kategorii poznawczych, które szeroko podzielane w społeczeństwie budują poczucie sensu egzystencji. Przeobrażenia struktury społecznej, zwiększona mobilność geograficzna i niepoohamowany rozwój komunikacji symbolicznej uruchamiają procesy anomijne. Świat społeczny oparty na „starych”, dobrze ugruntowanych w świadomości społecznej podziałach ustępuje miejsca podziałom nowym, których zasady nie są jeszcze do końca wyklarowane, co rozbija struktury oczywistości, wprowadza poczucie niepewności, dezorientacji i „stłoczenia”. Brakuje wskazówek pozwalających na jednoznaczną lokalizację jednostek w przestrzeni społecznej, a co za tym idzie — rozpoznawanie społecznych uprawnień (norm i oczekiwań na przykład w zakresie oznak szacunku) regulujących wzajemne interakcje i stosunki (Marody 2014, s. 91–92). Konsumpcja przestaje być czytelnym komunikatem o pozycji społecznej, choć nie traci funkcji symbolicznych. Ulega raczej przeorientowaniu na coraz bardziej szczegółowe dystynkcje (np. wiekowe, płciowe), a także przekształca się w autonomiczne pole rywalizacji o status (gdzie stawką w grze jest bycie *cool*, czyli dotrzymywanie kroku czemuś lub bycie w awangardzie) (Marody 2014, s. 102–104).

Wydaje się, że przytoczone argumenty podważają przekonanie, że sztuka i „estetyczne spojrzenie” stanowią oczywisty element stratyfikacji społecznej. Nie tylko bowiem tradycyjne hierarchie kulturowe ulegają przewartościowaniu (np. za sprawą globalizacji czy „demokratyzacji” narzędzi tworzenia kultury), a dyspozycja estetyczna traci status prawomocnego podejścia do dzieł artystycznych, lecz także wskutek ogólniejszych przemian społecznych style życia (i gust) odrywają się od społecznej bazy, stając się sferą mniej lub bardziej swobodnych ekspresji. Czy jednak taka wizja rzeczywistości ma potwierdzenie w danych empirycznych? Czy jesteśmy świadkami wyłaniania się nowego ładu, czy może doświadczamy reorganizacji struktury i kultury, jednak bez unieważnienia związków między nimi?

STOSUNEK DO SZTUKI A POZYCJA SPOŁECZNA — W STRONĘ EMPIRII

Punktem wyjścia do dalszej dyskusji będą wyniki badań nad społecznymi praktykami uczestnictwa w polu sztuki (w wymiarze dyspozycyjnym i kompetencyjnym), zrealizowanych na niereprezentatywnej próbie dorosłych, pracujących mieszkańców dużego miasta¹. Stosunek do sztuki był jednym z elementów praktyk symbolicznych (obok muzyki, żywienia, telewizji, filmu itp.), których analiza miała ujawnić ich „klasowe” uwarunkowanie, dlatego główną zmienną wyjaśniającą było położenie badanych w strukturze społecznej, wyznaczone przez zawód oraz posiadane „kapitały”². W badaniu mierzono: (a) ogólne zainteresowanie sztuką, (b) opinie o sztuce, (c) dyspozycję estetyczną (w postaci oceny tematów fotograficznych) oraz (d) znajomość artystów sztuk wizualnych.

ZAINTERESOWANIE, OPINIE I POSTAWY WOBEC SZTUKI

Już pierwsze pytanie (o deklarowane zainteresowanie „sztuką, malarstwem, rzeźbą itp.”) ujawniło, że przynależność społeczna może być czynnikiem różnicującym badanych. Uzyskane dane dowodzą, że reprezentanci kategorii A częściej niż pozostali angażowali się w sztukę: 37,3% — „trochę się nią interesowało”, a 11,8% — „zdecydowanie” (co dawało średnią wartość 2,47 na skali od 1 do 4). W tej grupie prym wiodła inteligencja nietechniczna, w której aż 18,4% badanych wyraziło najwyższe zainteresowanie (zob. tabela 1).

Jednocześnie w grupie C największy udział mieli „zdecydowanie nie interesujący się” — 34,2% (37,9% wśród pracowników fizycznych) oraz ci, którzy nie mieli zdania na ten temat (21,6%). Można domniemywać, że w ich przypadku „interesowanie się” czymś tak oderwanym od codzienności i abstrakcyjnym jak sztuka było zbędnym i niepraktycznym bagażem, przedstawiającym niewielką wartość na polu towarzyskim czy zawodowym. Jak wskazywał Bourdieu (2005) dyspozycja estetyczna jest funkcją socjalizacji w warunkach określonych przez dystans od konieczności i ograniczeń ekonomicznych, nic

¹ Projekt badawczy nr 4954/B/H03/2011/40 finansowany był ze środków Narodowego Centrum Nauki i obejmował wywiady kwestionariuszowe (N = 362) oraz nagrywane wywiady swobodne (n = 18) z mieszkańcami Wrocławia. Badanie zrealizowano na przełomie czerwca i lipca 2011 r.

² Zastosowano celowy dobór próby z wykorzystaniem kryterium wykonywanego zawodu. Badanych podzielono na trzy szerokie „kategorie” klasowe (oznaczone jako A, B i C). Kategorię A (n = 110) tworzyły: kadry kierownicze i menadżerowie, przedsiębiorcy i właściciele warsztatów pracy, w tym samozatrudniający się, jeśli byli jednocześnie specjalistami, inteligencja techniczna i nietechniczna. Kategoria B (n = 141) składała się z techników, pracowników administracyjno-biurowych oraz części pracowników handlu i usług (z kwalifikacjami). Kategorię C (n = 111) tworzyli: szeregowi pracownicy handlu i usług, pracownicy fizyczni oraz niewykwalifikowani pracownicy usług. Dodatkowo obok modelu trójdzielczego zastosowano model z dziewięcioma grupami społeczno-zawodowymi (zob. Domański, Sawiński, Słomczyński 2007).

Tabela 1

Kategorie „klasowe” a zainteresowanie sztuką (% w kolumnach)

Zainteresowanie sztuką	Kategoria „klasowa”			Ogółem
	kategoria A	kategoria B	kategoria C	
Trudno powiedzieć	4,5% (5)	12,1% (17)	21,6% (24)	12,7% (46)
Zdecydowanie się nie interesuję (1)	16,4% (18)	20,0% (28)	34,2% (38)	23,3% (84)
Raczej się nie interesuję (2)	30,0% (33)	34,3% (48)	18,9% (21)	28,3% (102)
Trochę się interesuję (3)	37,3% (41)	26,4% (37)	17,1% (19)	26,9% (97)
Zdecydowanie się interesuję (4)	11,8% (13)	7,1% (10)	8,1% (9)	8,9% (32)
Wartość średnia na skali 1–4	2,47	2,24	1,99	2,24
Liczebność	110	140	111	361

Źródło: opracowanie własne.

więc dziwnego, że skupianie uwagi na sztuce jest domeną osób o ponadprzeciętnych zasobach kapitału kulturowego ($\rho = 0,180$; $p < 0,01$) i materialnego ($\rho = 0,155$; $p < 0,05$)³.

Zainteresowanie sztuką łączyło się z innymi aktywnościami i zapatrywaniami, na przykład z orientacją kulturalną w dziedzinie telewizji (oglądaniem teatru TV: $\rho = 0,440$; $p < 0,001$), ogólnym stopniem uczestniczenia w kulturze ($\rho = 0,420$; $p < 0,001$)⁴, liczbą obejrzanych filmów z listy 22 tytułów ($\rho = 0,330$; $p < 0,001$), czytaniem czasopism ($\rho = 0,310$; $p < 0,001$), postawą wyróżniania się poprzez konsumpcję ($\rho = 0,308$; $p < 0,001$)⁵, wyjazdami zagranicznymi w celach turystycznych ($\rho = 0,254$; $p < 0,001$), spotkaniami towarzyskimi poza domem ($\rho = 0,253$; $p < 0,001$) i spotkaniami z przyjaciółmi ($\rho = 0,210$; $p < 0,001$). Dostrzegamy więc, że ogólnie definiowana „aktywność życiowa”, szerokość horyzontów, intensywność kontaktu z kulturą instytucjonalną były czynnikami współwystępującymi z omawianą zmienną. Być może dostęp do różnych obszarów „komunikowania” i źródeł informacji (np. przez wyjazdy zagraniczne i modną turystykę kulturową, spotkania z innymi ludźmi) działał stymulująco na rozwój zainteresowań, które także zwrotnie mogły się przyczyniać do ustanawiania pewnych wspólnot kulturowych i stanowić zasób w nieformalnych interakcjach stanowiących tło społecznej strukturyzacji i reprodukcji. Natomiast czynnikami osłabiającymi zaintere-

³ Współczynniki korelacji rang Spearmana między zmienną badaną a wykształceniem i dochodem *per capita*.

⁴ Zmienna syntetyczna uwzględniała: chodzenie do kina; oglądanie filmów na DVD lub na komputerze; chodzenie do teatru, opery lub filharmonii; chodzenie do muzeum, na wystawy, do galerii itp.; chodzenie na koncerty muzyki rozrywkowej i chodzenie na imprezy masowe typu festyny, targi, festiwale.

⁵ Wyróżnianie się poprzez konsumpcję to syndrom zidentyfikowany w osobnej analizie stylów konsumenckich. Charakteryzuje go preferencja dla posiadania oryginalnych, wyjątkowych produktów oraz przywiązanie do indywidualności i kupowanie innych rzeczy niż znajomi/rodzina.

sowanie były: oglądanie telewizji ($\rho = -0,304$; $p < 0,001$), a zwłaszcza seriali ($\rho = -0,267$; $p < 0,001$) oraz wiek ($\rho = -0,214$; $p < 0,001$).

Zarazem jednak ogólne „zainteresowanie” sztuką niewiele mówi o charakterze postaw i nastawień czy o kompetencjach. Pamiętajmy, że osoby zajmujące wyższe pozycje społeczne w większej mierze podzielają społecznie wytworzony wzór człowieka kulturalnego, z czym wcale nie musi się wiązać głębsza wiedza czy autentyczność zachowań. Dlatego też w dalszej analizie (oraz w wywiadach swobodnych) próbowano zdiagnozować „wymiar jakościowy” postaw, badając opinie i przekonania respondentów⁶ (tabela 2).

Tabela 2

Kategorie „klasowe” a opinie o sztuce (% w kolumnach)

Opinie o sztuce	Kategoria „klasowa”			Ogółem
	kategoria A	kategoria B	kategoria C	
1. Sztuka to dobra rzecz, ale trudna, aby o niej rozmawiać, trzeba się na niej znać	50,5%	60,0%	61,3%	57,5%
2. Jeśli miał(a)bym wybierać, jaką sztukę lubię, to wybrał(a)bym taką, która coś przedstawia	24,3%	41,5%	36,0%	34,6%
3. Nie rozumiem sztuki współczesnej	34,6%	40,7%	36,9%	37,7%
4. Wszystko dzisiaj może być sztuką, jeśli tylko pokaże się to w galerii	38,3%	36,3%	34,2%	36,3%
Wartość indeksu (0–1)	0,31	0,37	0,35	0,35
5. Nie ma sztuki lepszej lub gorszej, to kwestia gustu	53,3%	59,3%	41,4%	51,8%
6. Mam swoje ulubione style w sztuce/gatunki/artystów	37,4%	26,7%	17,1%	26,9%
7. Chciał(a)bym więcej wiedzieć o sztuce, malarstwie	53,3%	40,0%	29,7%	40,8%
Wartość indeksu (0–1)	0,44	0,32	0,23	0,33
Liczebność	107	135	111	353

Źródło: opracowanie własne.

Zauważmy, że reprezentanci kategorii C i B, relatywnie częściej wybierali stwierdzenie: *sztuka to dobra rzecz, ale trudna, aby o niej rozmawiać, trzeba się na niej znać* (ok. 60%), co można traktować jako wskaźnik poczucia kulturalnego „wywłaszczenia” i „nieprawomocności”, przekonania o pewnej dozie elitarności przyświecającej dyskursom o sztuce, a zarazem pośrednie przyznanie, że „kultura” stanowi wartość uznawaną („to dobra rzecz”), choć niekoniecznie

⁶ Badani wskazywali opinie, z którymi się zgadzają. Na podstawie analizy skupień opinie te zostały pogrupowane w cztery kategorie.

odczuwaną, rozumianą i realizowaną („trzeba się na niej znać”). Wybory osób z grupy A zdradzały tylko nieco mniejsze poczucie wyobcowania, a większą swobodę w poruszaniu się w polu kultury, która — jak można domniemywać — była bliższa ich „naturalnemu” środowisku. Podobne wyniki uzyskano w badaniach brytyjskich zrealizowanych w 2003 i 2004 roku (Silva 2006, s. 146).

Jednocześnie wskaźnik, który można określić jako „niepewność w ocenie sztuki”, będący sumaryczną składową trzech korelujących ze sobą opinii (2, 3 i 4), nie różnicował badanych grup w wyraźny i istotny statystycznie sposób⁷. Dopiero rozważenie poszczególnych stwierdzeń osobno ujawniło pewne prawidłowości. Na przykład przedstawiciele kategorii A najmniej skłonni byli preferować jedynie sztukę realistyczną (24,3%), która — jak wskazywał Bourdieu — bliższa była klasie niższej społeczeństwa francuskiego (stanowiła wskaźnik orientacji na wartości praktyczne i wyraz ich „kulturalnego” zdominowania). Rzadziej też przyznawali się oni do „nierozumienia” sztuki współczesnej (34,6%) będącej „probierzem” intencji ściśle estetycznych i miarą otwartości na nowe doznania i wartości o nierzadko wywrotowym i antyzdroworozsądkowym charakterze. Grupie tej nieco częściej przyświecało przekonanie o umownym i konwencjonalnym charakterze twórczości artystycznej, w którym kontekst komunikowania („pokazanie w galerii”) jest immanentnym elementem kreacji sztuki. Trudno jednak określić, czy stwierdzenie to było rozumiane jako swoista przygana wobec rzekomego braku reguł w tworzeniu dzieł i ogólnego rozmycia hierarchii, zasad i konwencji (na co wskazywałaby korelacja z dwiema pozostałymi opiniami), czy też kryła się za nim akceptacja i skłonność do dostrzegania walorów estetycznych nawet w obszarach tradycyjnie antyestetycznych (znamionująca większą otwartość i niekonwencjonalny sposób myślenia). Rozważania te nie powinny jednak przysłaniać faktu, że poszczególne różnice w wartościach procentowych były niewielkie, co sugerowało, że sfera opinii o sztuce nie jest obszarem szczególnego ujawniania się społecznych różnicowań.

Wyraźne rozbieżności stwierdzono natomiast w obszarze nazwanym „zainteresowaniem sztuką” (stwierdzenia 6 i 7). Przedstawiciele kategorii A (zwłaszcza kadry kierownicze i inteligencja nietechniczna) osiągnęli najwyższe wartości indeksu (0,44), a reprezentanci kategorii C — najniższe (0,23) ($\eta^2 = 0,223$). Osoby zajmujące wyższe pozycje nie tylko mają bardziej skrytalizowane preferencje i wiedzę (wymieniają ulubionych artystów, dzieła czy kierunki), ale także znają wartość „inwestowania” w poznanie sztuki (stąd silniejsze pragnienie dalszej edukacji). Nie wiemy jednak, czy te deklaracje i ogólne nastawienie są jedynie pewną pozą intelektualną, czy też wyrazem całkiem realnych aspiracji. Interesującą, lecz niezbadaną kwestią pozostaje przedmiot

⁷ Indeks przyjmował wartości od 1 (zgadzanie się z każdą z trzech opinii w bloku) do 0 (niezgadzanie się z żadną).

zainteresowań i preferencji (jakie konkretne dzieła, artyści czy kierunki w sztuce są wybierane).

Znamienny jest fakt, iż ze stwierdzeniem *nie ma sztuki lepszej lub gorszej, to kwestia gustu* najczęściej zgadzali się przedstawiciele średniego segmentu (59,3%), co potwierdzałoby hipotezę, że próba negowania hierarchii kulturowych oraz traktowania miejsca w świecie jako kwestii wyboru leży w interesie tej właśnie klasy (próbującej zerwać z presją klasyfikacji i ograniczeń narzuconych przez strukturę) (por. Jacyno 2014).

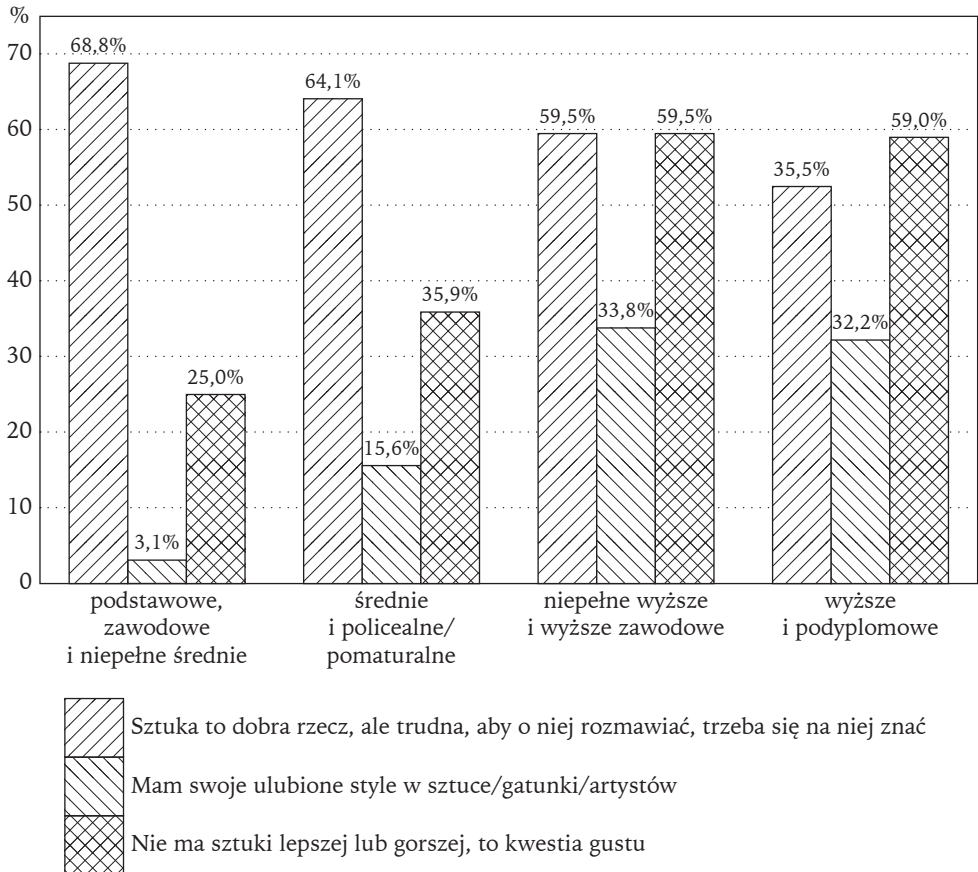
Niektóre opinie o sztuce były modyfikowane przez dochód i wykształcenie badanych (rys. 1). Zauważmy, że wraz ze wzrostem wykształcenia zmniejszał się odsetek osób twierdzących: *sztuka to dobra rzecz, ale trudna, aby o niej rozmawiać, trzeba się na niej znać* (z 68,8% do 52,5%). Może to sugerować, iż osoby o większym kapitale w mniejszym stopniu czują się wykluczone z dyskursu artystycznego (lub też nie chcą za takie uchodzić), przejawiają zatem większą swobodę i otwartość na formalne oraz estetyczne właściwości (nawet przy braku pogłębionej wiedzy).

Jak sugerował Bourdieu, stopień zażyłości z kulturą (którego przybliżonym wskaźnikiem może być poziom wykształcenia) czyni jednostki bardziej skłonny do autokreacji i improwizacji, czyli wyposaża w umiejętność poruszania się w tych obszarach życia, które nie są przedmiotem szczególnego rozpoznania (rodzaj „blefu kulturowego”) — stąd odrzucenie nawet zawołowanej deklaracji niekompetencji i mniej nabożny stosunek do „wielkości” sztuki.

Z kolei fakt, że poziom wykształcenia zwiększał prawdopodobieństwo przyjmowania opinii: *nie ma sztuki lepszej lub gorszej, to kwestia gustu* (z 25% do 59%), można by potraktować jako wskaźnik tolerancji i podwyższonej gotowości do akceptacji dowolnego dzieła (nawet jawnie „nieestetycznego”, jak kicz) łączony z syndromem gustu „wszystkożernego” i postmodernistyczną tezą o nieważności kulturalnych hierarchii i tradycyjnych podziałów na kulturę „wysoką” i „niską”. Jednocześnie „polityczna poprawność” tego twierdzenia rodzi podejrzenie, że zanegowanie otwartych wartościowań w kulturze *de facto* jest formą symbolicznej przemocy (dodajmy, w interesie tych, którzy tę przemoc sprawują), to jest ukrycia i wyparcia faktu, że gust jest cechą społecznie identyfikującą i stygmatyzującą. Nieprzyznawanie się do postaw dyskryminacyjnych nie oznacza ich braku na poziomie codziennych praktyk. Wizja spontanicznego gustu pełni funkcję ideologiczną sugerując, że trzymanie się własnych upodobań nie ma żadnych społecznych konsekwencji, co uderza zwłaszcza w osoby „kulturalnie wykluczone” i nieświadome tego wykluczenia.

Ogólnie jednak jakościowa analiza dyskursu o sztuce czy kulturze wskazuje, że obszar ten bardzo rzadko wiąże się z wysokim poziomem kompetencji, znanstwa czy autentycznego zaangażowania. Mówiąc otwarcie, sztuka, kultura „wysoka” nie stanowi przedmiotu szczególnego zainteresowania przeciętnego odbiorcy kultury, podobnie jak nie stanowi jej muzyka „poważna” (por. Pabjan 2009). Zarazem nie oznacza to, że sztuka nie jest polem społecznej gry, ujawn-

Wykształcenie a wybrane opinie o sztuce
(% osób zgadzających się z daną opinią według kategorii wykształcenia)



Źródło: opracowanie własne.

niania istotnych postaw i dyspozycji o segmentacyjnym i dystynktywnym charakterze, w tym orientacji estetycznej, lecz w większości przypadków jedynie, że jest wartością uznawaną, choć niekoniecznie odczuwaną. Probieżem społecznego stosunku do twórczości artystycznej i wskaźnikiem ambicji estetycznych było zadawane w wywiadach jakościowych pytanie o sztukę współczesną oraz o twórczość, uznanej za „kontrowersyjną”, artystki Doroty Nieznalskiej i jej pracy pt. *Pasja*. Okazało się, że uzyskane odpowiedzi ujawniły dość zróżnicowany repertuar postaw i nastawień.

Część osób przejawiała wyraźny dystans, a nawet niechęć do wyszukanych eksperymentów formalnych i treści wywrotowych w sztuce oraz przyjmowania wobec niej czysto estetycznej optyki (tj. nieoceniania jej w kategoriach mo-

ralnych, przyjemnościowych, tradycyjnych kanonów, zgodności z rzeczywistością):

Moderator: A co Pan o tym myśli? [o sprawie Doroty Nieznalskiej — M. C.]

Respondent: *Myszę, że autorka przesadziła, ponieważ moim zdaniem obrażała uczucia religijne części społeczeństwa i uważam również, że takie, takie zachowanie... znaczy sztuka powiązana z religią, no, nie powinna mieć miejsca, kiedy tę religię przedstawia się inaczej niż założenie jest powiedzmy, prawda? Jeżeli w ten sposób można kogoś obrazić, urazić. [...] Jeśli mam być szczery uważam, że niektórzy uważają się, że są artystami robiąc rzeczy, które zupełnie nie są podobne do sztuki. I nie lubię tego oglądać [...]*

M: A na przykład jeżeli chodzi o sztukę współczesną, czy takie obrazy abstrakcyjne typu kwadraty i linie — co Pan myśli na ten temat?

R: *Uważam, że to jest... to są chore wymysły autorów, które nie mają nic wspólnego ze sztuką.*

M: Czyli to nie jest dla pana wartościowe?

R: *Nie, to jest dla mnie w żaden sposób wartościowe (mężczyzna, kategoria A).*

Inny typ postawy reprezentowały osoby, dla których twórczość artystyczna była wartością uznawaną, choć niekoniecznie odczuwaną („szanuję, ale nie przepadam”):

No ok., ja nie czuję żeby to było jakieś, tzn. moich uczuć to nie obraża [praca Nieznalskiej — M. C.], ja mam jakąś dużą tolerancję. Dla kogoś komu sprawia przyjemność, jest jakimś środkiem wyrazu to ogólnie ok.

M: Czyli to Pana nie oburza?

R: *Nie, nie, nie.*

M: A co Pan sądzi na przykład o sztuce współczesnej, o jakichś abstrakcyjnych obrazach przedstawiających kwadraty, linie i tego typu rzeczy? Czy uważa pan to za wartościowe czy niekoniecznie?

R: *Znaczy dla mnie to... jak są osoby, dla których jest to wartościowe, to pewnie dla nich jest. No ja z tym nie polemizuję, dla mnie to nie ma... mnie to nie interesuje, ale mam raczej obojętny stosunek. Znaczy czasami to jestem zaskoczony, że taka akurat forma wyrazu zyskała jakieś uznanie albo że ktoś coś chciał w taki sposób zakomunikować, ale no ok. Jest tyle rzeczy, które ludzi interesują, każdy ma swój własny świat (mężczyzna, kategoria A).*

Cechą charakterystyczną było tutaj uznanie i akceptacja autonomii pola kulturalnego (nawet jeśli nie do końca rozumianego), to jest przyznanie, że rządzi się ono własnymi prawami, wobec czego niewłaściwe jest ocenianie go w kategoriach innych niż czysto kulturowe (np. zaczerpniętych z życia codziennego):

Wydaje mi się, że sztuka się rządzi swoimi własnymi prawami i nie można tutaj oceniać co jest dopuszczalne, co nie. Ale sama bym się raczej na taką wystawę nie wybrała [prac Nieznalskiej — M. C.]. Z czysto chyba estetycznych powodów (śmieje się) (kobieta, grupa B).

Dla części badanych sztuka pozostawała wartością nader obcą: nieznaną, nie rozumianą, nie odczuwaną i nie realizowaną:

M: A jeśli chodzi na przykład o malarstwo — jaki ma Pan stosunek do malarstwa, w sensie czy lubi Pan chodzić do jakichś galerii, oglądać obrazy?

R: *Nie, nie interesuje mnie to w ogóle. Owszem, w sumie to i ładne obrazy, ale żeby jakoś iść do galerii i pooglądać to w ogóle mnie nie ciągnie (mężczyzna, grupa A).*

Tylko wyjątkowo można było spotkać odbiorców obdarzonych wysoką znajomością uniwersum kulturowego i umiejętnością operowania kategoriami ściśle estetycznymi (tj. oceniania sztuki w kategoriach sztuki, a nie z punktu widzenia jej społecznej użyteczności). Na przykład jeden z rozmówców, zawodowo związany z polem kultury (współpracownik muzeum), był częstym gościem wystaw i galerii. Pytany o to, odpowiada z zastanowieniem:

Hmm...no to są bardzo różne galerie, to znaczy odwiedzam „Odwach M”, odwiedzam Muzeum Narodowe, odwiedzam „Entropię”, odwiedzam „Galeria U” to się chyba nazywa, odwiedzam „Awangardę BWA” we Wrocławiu, odwiedzam „Studio” we Wrocławiu, odwiedzam „Design” we Wrocławiu, odwiedzam czasami „Bunkier sztuki” w Krakowie. A... (zastanawia się, pauza) noo i jeszcze odwiedzam „Socato”. I chyba tyle, co odwiedzam.

Ta sama osoba potrafiła także przyjąć postawę krytyczną, zaprezentować własny punkt widzenia, uzasadniony z punktu widzenia sztuki, a nie z uwagi na zewnętrzny kontekst (np. moralny). Przykładem było przekonanie o nadużywaniu multimedialnych środków wyrazu („przerost formy”), a także o dehumanizacji sztuki, jej banalizacji i pseudointelektualnej pozie niektórych jej przedstawicieli. Znamienna była również postawa wobec motywu nagości w sztuce (np. w pracach Nieznalskiej czy w przedstawieniu *Król Roger*), krytykowanej nie ze względu na nieobyczajność, ale z uwagi na jej ogranie i przebrzmiałość:

To znaczy w ogóle, no nie, no jak gdyby jest taki problem, że jak gdyby penis jest w ogóle wybrzmiał tak w formie. I to jest taka forma, która nas męczy od starożytności, ona cały czas jest obecna, powinniśmy wymyślić coś lepszego, tak? Zwłaszcza z tym peniszem trzeba zrobić trochę coś innego.

Spotykaniem wzorem uczestnictwa w kulturze było selektywne podejście do artystycznego przekazu, na przykład koncentrowanie się na wybranych dziedzinach sztuki, zgodnych z osobistą sytuacją: osoby interesujące się grafiką odwiedzają wystawy sztuki użytkowej, designu czy grafiki, osoby interesujące się historią — muzea z militariami czy muzeum Powstania Warszawskiego, podróżnicy — wystawy fotografii reportażowej i przyrodniczej itp. W rezultacie w zasadzie nie był reprezentowany wzór „konesera” i „znawcy” kultury o szerokich i zróżnicowanych aktywnościach i bezinteresownym stosunku do artystycznego przekazu. W innym wypadku kulturalna partycypacja sprowadzała się do recepcji dzieł „bezpiecznych”, „znanych i lubianych”, o których trudno powiedzieć, że mają nowatorski charakter (np. jeśli do teatru, to na *Mayday* lub inną „komedię”, jeśli na wystawę, to aby pooglądać „pejzaże”, „sceny batalistyczne” czy „historyczne” albo przedmioty z epoki). Odrzucano więc wszelkie niezrozumiałe eksperymenty z formą i łamanie konwencji:

R: *Ale też jak ma być kobieta, to niech będzie kobieta. Picassa też nie lubię.*

M: Kubizmu też Pani nie lubi, tak?

R: Tak

M: Dlaczego?

R: *Nie wiem, może on tak widział kobiety, że nos jest tam gdzie ucho, ucho tam gdzie broda, bo ponoć różnie ludzi widzą* (kobieta, grupa C).

DYSPOZYCJA ESTETYCZNA I ZNAJOMOŚĆ TWÓRCÓW

Pierre Bourdieu kładąc nacisk na kulturowe zróżnicowanie francuskiego społeczeństwa, wiele uwagi poświęcił zagadnieniu dyspozycji estetycznej, czyli temu, w jaki sposób i z jaką intencją odbierane są wytwory kulturowe i jakie nastawienia towarzyszą procesowi twórczemu (choćby tylko amatorskiemu). Jednym ze wskaźników gustu „czystego” („kantowskiego”) była ocena tematów fotograficznych. Badanych proszono o wskazanie, które z wymienionych na liście przedmiotów (np. „krajobraz”, „kora drzewa”, „ranny człowiek”) może być źródłem „ładnej, interesującej, bez wyrazu lub brzydkiej” fotografii. Rezultaty takiego testu wskazywały, że osoby o wyższym kapitale kulturowym przejawiają większą otwartość i zdolność dostrzeżenia walorów artystycznych w obiektach „nieciekawych” (np. złomowisko), a nawet „kontrowersyjnych” i „odstręczających”, a przez to „trudnych” (np. kłótnia bezdomnych), podczas gdy obdarzeni mniejszymi zasobami ograniczają swoje zainteresowania do tematów najbardziej dostępnych i konwencjonalnych („zwykłych obiektów ludowego podziwu”), takich jak pierwsza komunika czy zachód słońca nad morzem (zob. Bourdieu 2005, s. 49–53, 637, 652; Matuchniak-Krasuska 2010, s. 124–128).

Wykorzystując podobne instrumentarium w badaniu własnym, wyodrębniłem trzy typy fotograficznych tematów, co do których zakładałem, że będą trafnym wskaźnikiem potencjalnych różnic w dyspozycji estetycznej wrocławian⁸. Pierwszy typ (tematy trudne) obejmował takie obiekty jak: „ranny człowiek”, „wypadek samochodowy”, „bezdomni” oraz „złomowisko”, a więc elementy, które w potocznej świadomości nie kojarzą się z sztukiem i wartościami estetycznymi. Zupełnie odwrotnie jak tematy „tradycyjne” i konwencjonalne, typowe dla fotografii amatorskiej: „znany zabytek, na przykład wieża Eiffla”, „zachód słońca nad morzem”, „pierwsza komunika”, „modelka na wybiegu”. Trzeci typ pełnił rolę pośrednią jako wskaźnik pewnych ambicji estetycznych, choć o nieawangardowym charakterze: „pole kukurydzy”, „blokowisko”, „kamyki na plaży” oraz „kobieta w ciąży”.

Już wstępne analizy wskazywały, że orientacje estetyczne w dziedzinie fotografii nie stanowią wyraźnego wymiaru zróżnicowań między osobami odmiennie ułożonymi w strukturze społecznej. Choć badani z grupy C częściej za

⁸ Badani oceniali dwanaście opisanych tematów fotograficznych, każdy na pięciopunktowej skali oznaczonej wartościami: od 5 — „bardzo dobry” do 1 — „bardzo niedobry” (wartość środkową tworzyła odpowiedź „trudno powiedzieć”). W celu zredukowania danych zastosowano analizę głównych składowych: KMO = 0,758, rotacja Varimax. Trzy uzyskane czynniki wyjaśniały łącznie 59% zmienności zbioru danych (27,7%, 22,2% i 9,6%).

„bardzo dobry” temat zdjęciowy uznawali standardowe motywy: „zachód słońca nad morzem” (55% wobec 35,8% w grupie A), „znany zabytek” (44,1% wobec 26,6% w grupie A), a zajmujący najwyższe pozycje (A) skłonni byli dostrzegać walory estetyczne choćby w „złomowisku” (24,8% wobec 12,7% w grupie C), to jednocześnie średnie wartości ocen na trzech wymiarach nie różniły się w sposób istotny statystycznie pomiędzy grupami. Mówiąc inaczej — dany zestaw tematów fotograficznych oceniany był podobnie przez wszystkich badanych, niezależnie od zajmowanych pozycji społecznych. Za najlepsze tematy fotograficzne uznano: „znany zabytek” ($M = 4,09$)⁹ i „zachód słońca” ($M = 4,08$), a za najgorsze: „rannego człowieka” ($M = 2,42$), „wypadek samochodowy” ($M = 2,19$) i „złomowisko” ($M = 3,06$), co sugeruje dość tradycyjne i zachowawcze upodobania wrocławian.

Nie zmienia to jednak faktu, że pewne zmienne (np. wykształcenie, wiek czy kapitał społeczny) odgrywały pewną rolę, choć nie zawsze łatwą do zinterpretowania, w wyznaczaniu kierunków estetycznej oceny. Na przykład wraz ze wzrostem wykształcenia i dochodu rosła wrażliwość badanych na dostrzeganie „dobrego” tematu dla fotografii w rzeczach nader „zwykłych”, jak „kamyczki na plaży” czy „blokowisko” (tematy o ambicji estetycznej) ($\rho_{w} = 0,168$; $p < 0,01$; $\rho_{d} = 0,167$; $p < 0,01$)¹⁰. Podczas gdy 34,4% osób z wykształceniem mniej niż średnim uznało „blokowisko” za „raczej dobry” lub „bardzo dobry” motyw fotograficzny, to wśród posiadaczy najwyższego wykształcenia odsetek ten wyniósł 49,2%. Można więc powiedzieć, że niekonwencjonalny sposób myślenia i skłonność autonomizowania aktu przedstawiania w stosunku do rzeczy przedstawianej wyróżnia osoby o ponadprzeciętnych wartościach kapitału kulturowego.

Dyspozycja estetyczna wiązała się także z wiekiem respondentów. Starsi (powyżej 55 lat) byli najmniej skłonni fotografować „kamyczki”, „pole kukurydzy” czy „blokowisko” (tj. przejawiali najsłabszą orientację na tematy o ambicji estetycznej), w przeciwieństwie do osób w wieku 18–25 lat i 26–35 lat¹¹. Co więcej, najbardziej „konserwatywny” gust (jeśli za taki uznać upodobanie do zdjęć przedstawiających „znane zabytki”, „zachód słońca”, „pierwszą komunię”) był udziałem osób w średnim wieku (46–55 lat) i starszych (powyżej 55 lat), a w najmniejszym stopniu dotyczył młodszych roczników¹². Trudno jednak orzec, czy zidentyfikowane podziały bardziej dotyczyły różnic pokoleniowych, czy też wiązały się z etapami cyklu życia, to jest odzwierciedlały zmianę przekonań w miarę „dojrzewania”. W pierwszym przypadku można by dowodzić, że osoby młodsze dorastały w warunkach „odtabuizowanej” kultu-

⁹ Średnia arytmetyczna na skali pięciopunktowej.

¹⁰ Współczynniki korelacji rang Spearmana między zmienną syntetyczną „tematy o ambicji estetycznej” a odpowiednio: wykształceniem i dochodem *per capita*.

¹¹ Korelacja z wiekiem była ujemna: $\rho = -0,188$; $p < 0,001$.

¹² $\rho = 0,154$; $p < 0,01$.

ry popularnej z elementami postmodernistycznej gry w konwencje i estetyzacji wszystkiego, co tłumaczyłoby także, dlaczego to najmłodszy respondenci byli najbardziej gotowi wykonać zdjęcia tematów „trudnych” (takich jak „wypadek samochodowy” czy „ranny człowiek”).

Interesujące wydaje się stwierdzenie, że aktywność towarzyska (jako jeden z aspektów kapitału społecznego) w istotny sposób korelowała z dyspozycją estetyczną. Na przykład osoby aktywne w sferze pozadomowej¹³ (rys. 2) oraz często spotykające się z przyjaciółmi, wykazywały mniej „ortodoksyjny” gust, to znaczy najbardziej były gotowe wykonać fotografie tematów „trudnych” i tych stanowiących wskaźnik ambicji estetycznych, a relatywnie rzadziej poprzestały na „zwykłych obiektach ludowego podziwu” — jak określał to Bourdieu — takich jak „komunia święta” czy znany zabytek architektoniczny. Zauważmy jednocześnie (rys. 2), że bardziej pod tym względem wybijali się ci, którzy relatywnie częściej pielęgnowali kontakty społeczne poza domem niż ci, którzy uprawiali je zarówno w domu jak i w sferze „publicznej”. Taki układ zależności może sugerować, że to „wychodzenie z domu” dawało badanym szczególnie silny „zastrzyk” nowych idei i stanowiło czynnik sprzyjający przyjmowaniu niekonwencjonalnych poglądów i dyspozycji. W grę może wchodzić tzw. pomostowy kapitał społeczny (Putnam 2008, s. 40–41; por. Cebula 2015). Jednocześnie to osoby nieaktywne towarzysko miały najbardziej przeciętne preferencje, z tendencją do odrzucania tematów zbyt ambitnych, natomiast aktywni głównie w domu¹⁴ w najwyższym stopniu byli przedstawicielami gustu „standardowego”.

Czy ocena potencjalnych motywów fotograficznych wiązała się z orientacjami w innych dziedzinach i ogólnym nastawieniem wobec kultury? Zestawienie ocen osób różniących się stopniem zainteresowania sztuką dowodzi, że tak (rys. 3). Otóż w miarę wzrostu poziomu uwagi poświęcanej w życiu codziennym sztuce, malała ocena tematów fotograficznych określonych jako standardowe (aż do wartości $-0,61$ odchylenia standardowego poniżej średniej), a rosło uznanie dla mniej „oczywistych” tematów o ambicji estetycznej, a nawet tematów „trudnych”, choć związek ten nie zawsze miał charakter liniowy. Ponadprzeciętne zainteresowanie sztuką implikowało więc wykształcenie dyspozycji estetycznej, czyli zdolności do dostrzegania walorów artystycznych w obiektach zwyczajowo niewiązanych z „pięknem” czy godnych uwiecznienia.

Co więcej, dyspozycja estetyczna (tj. orientacja na tematy o ambicji estetycznej) była tym silniejsza, im intensywniej dana osoba uczestniczyła w kulturze ($\rho = 0,237$; $p < 0,001$)¹⁵, im więcej widziała filmów z listy 22 ty-

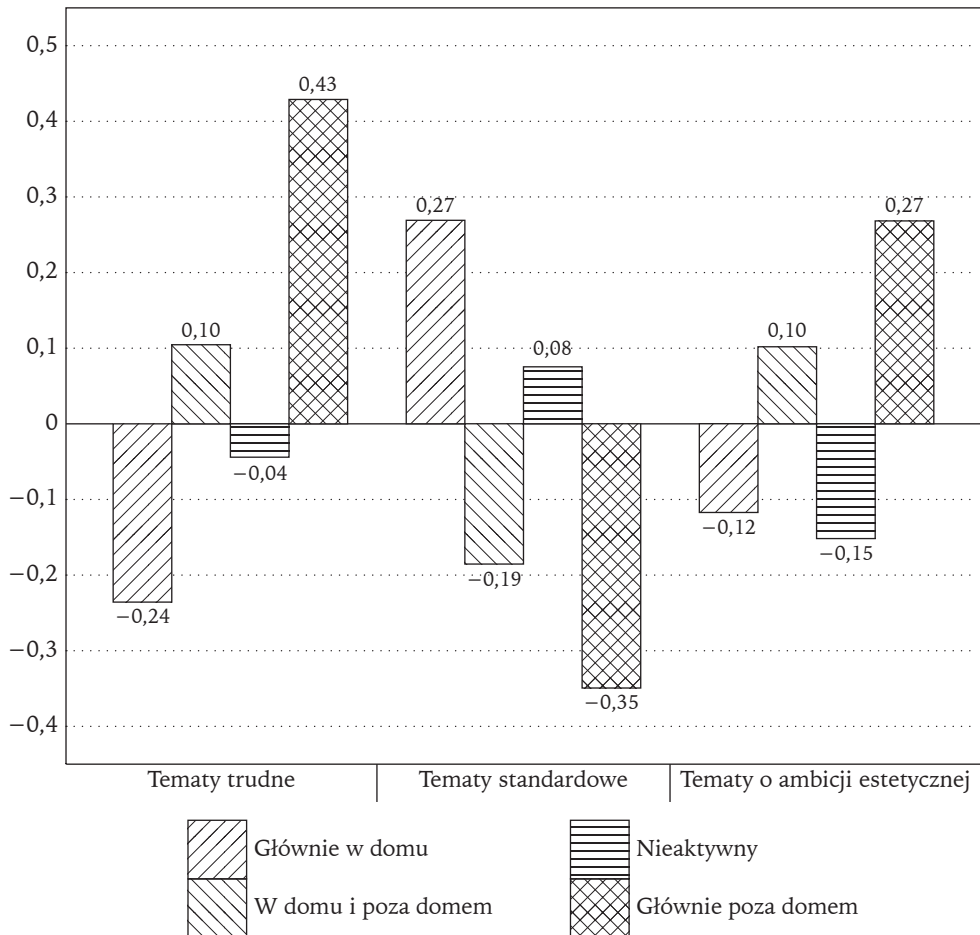
¹³ Osoby, które częściej niż przeciętnie spotykały się w celach towarzyskich poza domem: w pubach, restauracjach, klubach itp., a rzadziej niż przeciętnie w domu.

¹⁴ Osoby, które częściej nie przeciętnie spotykały się w celach towarzyskich w domu, a rzadziej poza domem.

¹⁵ Zob. przypis 4.

Rysunek 2

Aktywność towarzyska w domu i poza domem a ocena tematów fotograficznych (wartości średnie standaryzowane — w jednostkach odchylenia standardowego)



Źródło: opracowanie własne.

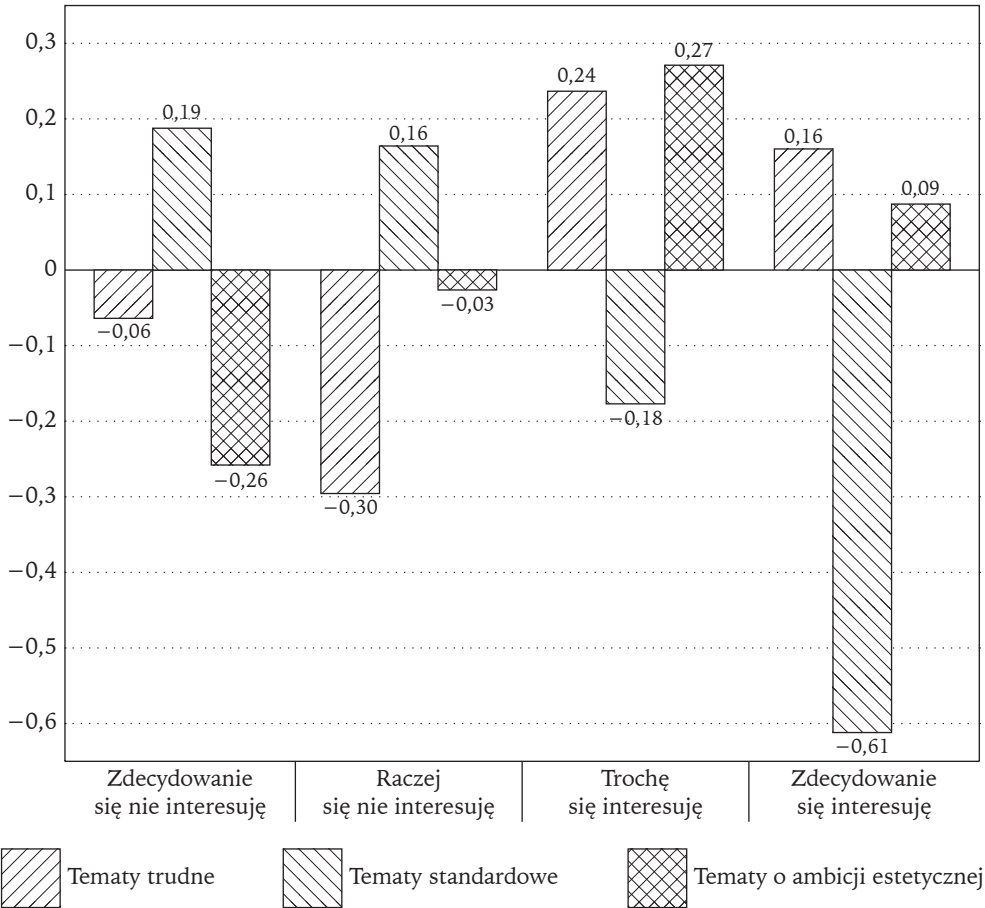
tułów ($\rho = 0,197$; $p < 0,001$), w tym filmów „artystycznych” ($\rho = 0,212$; $p < 0,001$)¹⁶ i im większą przejawiała orientację estetyczną w dziedzinie aranżacji i wystroju mieszkania ($\rho = 0,262$; $p < 0,001$)¹⁷. Widzimy więc, że podobnie jak u Bourdieu, wrażliwość na wartości formalne jest uniwersalną ce-

¹⁶ Indeks filmów artystycznych tworzyły następujące tytuły: *Co gryzie Gilberta Grape’a*, *Requiem dla pnu*, *Między słowami*, *Wszystko o mojej matce*, *Psychoza*.

¹⁷ Zmienna wyodrębniona w osobnej analizie. Pozwalała zidentyfikować między innymi respondentów „przywiazujących dużą wagę do wyglądu, stylu mebli”.

Rysunek 3

Zainteresowanie sztuką a ocena tematów fotograficznych (wartości średnie standaryzowane)



Źródło: opracowanie własne.

chęcią stylu życia, jego zasadą i habitusem łączącym wiele sfer jednocześnie (od filmów po meble i urządzenie mieszkania).

Elementem ściśle związanym z dyspozycją estetyczną (jako czynnik warunkujący i warunkowany) jest kompetencja artystyczna, czyli wiedza, znajomość uniwersum kulturowego wraz z umiejętnością zastosowania jego zasad do konkretnych dzieł. W badaniach Bourdieu (2005, s. 84–85) rozpoznawanie utworów muzycznych, reżyserów czy kompozytorów było istotnym elementem kulturalnej mapy społeczeństwa francuskiego. Replikując tę strategię badawczą, respondentów poproszono o wskazanie z listy czternastu nazwisk tych artystów (reprezentantów sztuk wizualnych), których znali oni „choćby tylko ze

słyszenia”¹⁸. Choć mogło się wydawać, że kojarzenie artystów — w tym tak „popularnych” i „ikonicznych”, jak Wojciech Kossak czy Vincent van Gogh — nie powinno nastęrczać większych problemów, to jednak ostatecznie znajomość twórców okazała się niezwykle trafnym wskaźnikiem społecznych dystansów, lepszym niż aspekt dyspozycyjny (mierzony stosunkiem do tematów fotograficznych).

W tabeli 3 zawarto informacje o odsetkach respondentów znających poszczególne (wybranych) artystów, podzielonych (na bazie analizy głównych składowych) na dwie grupy umownie określone jako „artyści popularni” i „artyści niepopularni”¹⁹ wraz ze średnimi wartościami odzwierciedlającymi liczbę znanych nazwisk. Z zestawienia wynika, że najwyższy poziom kompetencji był udziałem reprezentantów kategorii A, którzy znali aż 9,55 twórców z listy czterech, wobec 8,07 w grupie B i 5,97 w kategorii C ($Eta = 0,425$). Co istotne, znajomość artystów relatywnie bardziej „popularnych” była silniejszym predyktorem położenia społecznego ($Eta = 0,454$) niż znajomość „trudniejszych” nazwisk ($Eta = 0,298$). Na przykład o ile aż 100% badanych w kategorii „klasowej” A znało Salvadora Dali (reprezentanta surrealizmu), o tyle w grupie C odsetek ten wynosił 67,6%.

Najsłabiej rozpoznawanymi twórcami byli współczesny polski artysta Wilhelm Sasnal oraz Brytyjczyk, przedstawiciel *street art*’u i sztuki zaangażowanej, Banksy. Ale także w ich przypadku poziom znajomości był wyższy wśród kadr kierowniczych, inteligencji i przedsiębiorców (A) (odpowiednio 30% dla Sasnala i 24,5% dla Banksy’ego) niż wśród pracowników administracyjno-biurowych (B) czy fizycznych i fizyczno-umysłowych (C).

Wziąwszy pod uwagę dziewięć grup społeczno-zawodowych można było odtworzyć swoistą hierarchię kulturowej „prawomocności”, na której szczytzie sytuowali się prywatni przedsiębiorcy (znający średnio 10 na 14 artystów), menadżerowie ($M = 9,77$), inteligencja nietechniczna ($M = 9,68$) na dole zaś niewykwalifikowani pracownicy usług ($M = 4,6$) oraz pracownicy fizyczni ($M = 6,14$). Uzyskane wyniki bardzo wyraźnie potwierdzały hipotezę, że poziom kulturowej kompetencji wiąże się z zajmowaną pozycją społeczną, tym bardziej że większa znajomość artystów była wprost proporcjonalna do poziomowi wykształcenia ($rho = 0,422$; $p < 0,001$) i dochodu ($rho = 0,357$; $p < 0,001$). Uzyskane zależności dość jednoznacznie dowodziły nakładania się podziałów kulturowych i ekonomicznych.

¹⁸ Lista obejmowała następujące nazwiska: Vincent van Gogh, Wassily Kandinsky, Wilhelm Sasnal, Gustav Klimt, Peter Breugel Starszy, Wojciech Kossak, Jacek Malczewski, Salvador Dali, Andy Warhol, Claude Monet, Edward Munch, Leonardo da Vinci, Jackson Pollock, Banksy.

¹⁹ „Artyści popularni” to: van Gogh, Kossak, Dali, da Vinci, Malczewski i Monet. „Artyści niepopularni” to: Kandinsky, Sasnal, Pollock, Banksy, Klimt i Breugel Starszy. Z list wykluczono dwa nazwiska (Munch i Warhol) ze względu na brak jednoznacznego skorelowania tylko z jedną grupą.

Tabela 3

Kategorie „klasowe” a znajomość artystów (wybrani artyści i indeksy znajomości)

Znajomość wybranych artystów	Kategoria „klasowa”			Ogółem
	kategoria A	kategoria B	kategoria C	
Vincent van Gogh	99,1%	94,3%	77,5%	90,6%
Salvador Dali	100,0%	93,6%	67,6%	87,6%
Jacek Malczewski	82,7%	77,3%	55,0%	72,1%
<i>Indeks znajomości artystów popular. (0–6)</i>	<i>5,72 (6)*</i>	<i>5,40 (6)</i>	<i>4,27 (5)</i>	<i>5,15 (6)</i>
Gustav Klimt	56,4%	35,5%	20,7%	37,3%
Wassily Kandinsky	39,1%	20,6%	15,3%	24,6%
Banksy	24,5%	15,6%	17,1%	18,8%
Wilhelm Sasnal	30,0%	14,2%	8,1%	17,1%
<i>Indeks znajomości art. niepopular. (0–6)</i>	<i>2,34 (2)</i>	<i>1,43 (1)</i>	<i>1,02 (0)</i>	<i>1,58 (1)</i>
<i>Ogólny indeks znajomości artystów (0–14)</i>	<i>9,55 (9,5)</i>	<i>8,07 (8)</i>	<i>5,97 (5)</i>	<i>7,88 (8)</i>
Liczebność	110	141	111	362

* W nawiasie podano wartość mediany.

Źródło: opracowanie własne.

Szerszego oglądu czynników określających poziom kompetencji dostarczają wyniki analizy regresji (tabela 4)²⁰.

Znajomość artystów była wprost proporcjonalna do stopnia zainteresowania sztuką ($\beta = 0,390$; $p < 0,001$ w modelu II) oraz wiązała się z przynależnością do kategorii „klasowej” A ($\beta = 0,189$; $p < 0,01$). Jednocześnie zaobserwowano dodatni wpływ kapitału społecznego ($\beta = 0,130$; $p < 0,01$)²¹, co sugeruje, że stopień włączenia w sieci społeczne i dostęp do zawartych w nich zasobów stanowi dodatkowy predyktor poziomu kompetencji. Można domniemywać, że kapitał społeczny jest swoistą „infrastrukturą” dla przepływu informacji i oddziaływań socjalizacyjnych. Co więcej, poziom wiedzy kulturowej może zwrotnie przyczynić się do tworzenia i podtrzymywania kontaktów społecznych (Cebula 2015; Lizardo 2006). Według Bourdieu, dyspozycja estetyczna powinna iść w parze z kompetencją w zakresie uniwersum artystycznego. Pośrednio na taki związek wskazuje ujemne skorelowanie między upodobaniem do standardowych tematów fotograficznych (będącym odwrotnością orientacji estetycznej) a zmienną wyjaśnianą ($\beta = -0,133$; $p < 0,01$). Osoby upatrujące

²⁰ Oba modele były dobrze dopasowane do danych: (I) $F(7, 344) = 54,603$; $p < 0,001$; skorygowane $R^2 = 0,517$; (II) $F(8,343) = 49,975$; $p < 0,001$; skorygowane $R^2 = 0,527$.

²¹ Miarą kapitału społecznego było postrzegane wsparcie społeczne. Respondentów zapytano o liczbę osób, na pomoc których mogliby liczyć w różnych „trudnych” sytuacjach życiowych (na przykład poszukiwanie pracy, pożyczanie znacznej sumy pieniędzy — w sumie cztery sytuacje). Następnie odpowiedzi poddano analizie głównych składowych (KMO = 0,785, rotacja Varimax) i uzyskano rozwiązanie jednoczynnikowe, wyjaśniające 61,3% wariacji zmiennych wejściowych. Analiza rzetelności metodą α Cronbacha wykazała wysoką rzetelność skali (0,788).

Tabela 4

Znajomość artystów a wybrane predyktory (wyniki analizy regresji hierarchicznej)

Zmienne	Model I		Model II	
	Beta	t	Beta	t
(Stała)		4,466***		5,018***
Klasa A	0,188**	3,390	0,189**	3,458
Klasa B	0,062	1,117	0,069	1,331
Klasa C	ref.	ref.	ref.	ref.
Zainteresowanie sztuką	0,397***	10,170	0,390***	10,086
Kapitał społeczny (dostępny)	0,135**	3,326	0,130**	3,254
Tematy standardowe	-0,125**	-3,242	-0,133**	-3, 500
Wiek	-0,128**	-3,098	-0,086*	-1,981
Wykształcenie	0,239***	4,564	0,188**	3,453
Wiek × wykształcenie	—	—	0,134**	2,976
Skorygowane R ²	0,517		0,527	

* $p < 0,05$; ** $p < 0,01$; *** $p < 0,001$

Źródło: opracowanie własne.

„dobrych” tematów dla fotografii w obiektach takich jak „zachód słońca” czy „znany zabytek” przeważnie dysponowały mniejszą wiedzą o reprezentantach sztuk wizualnych.

Zgodnie z przypuszczeniami wykształcenie pozytywnie „wpływało” na liczbę rozpoznawanych artystów ($\beta = 0,188$; $p < 0,01$), choć w mniejszym stopniu niż zainteresowanie sztuką. Natomiast wiek był skorelowany ujemnie. Czy jednak wpływ wykształcenia nie będzie różny w zależności od wieku osób badanych? W badaniach fińskich (Purhonen, Gronow, Rahkonen 2011) zaobserwowano, że w młodszym pokoleniu respondentów orientacja na tzw. kulturę wysoką słabiej wiązała się z poziomem wykształcenia, co miało sugerować, że tradycyjna kultura wysoka traci status znacznika pozycji społecznej (przestaje pełnić funkcję dystynktywną względem ulokowania w strukturze społecznej). W celu przetestowania tej hipotezy do modelu regresji wprowadzono dodatkową zmienną — składnik interakcyjny między wykształceniem a wiekiem, który znacząco poprawił procent wyjaśnianej wariancji zmiennej zależnej: $\Delta F(1, 343) = 8,855$; $p < 0,01$. Efekt interakcji był istotny statystycznie ($\beta = 0,134$; $p < 0,01$). Dalsze analizy wykazały, zgodnie z hipotezą, że w próbie młodszych badanych (np. 26–35 lat) poziom wykształcenia w mniejszym stopniu różnicował poziom wiedzy niż w próbie respondentów starszych (np. 46 lat lub więcej). Może to sugerować, że dystynktywna wartość kompetencji będzie słabła w miarę upływu czasu²².

²² Dane nie pozwalają jednak wykluczyć, że obserwowane różnice wiążą się z efektem dojrzenia, a nie z efektem pokoleniowym. Należy także pamiętać, że zróżnicowanie wykształcenia może

STOSUNEK DO SZTUKI A PRZEMIANY W KAPITALE KULTUROWYM
— KOMENTARZ DO BADAŃ

Podsumowując rezultaty badań można wskazać, że stosunek do sztuki w niejednorodny sposób wiąże się z pozycjami zajmowanymi w przestrzeni społecznej. Choć w aspekcie kompetencyjnym (znajomości artystów) wyraźnie zaznacza się — zgodnie z obserwacjami Pierre’a Bourdieu — wpływ zmiennych strukturalnych (pozycji klasowej, wykształcenia, a także kapitału społecznego), to relacja ta jest mniej jednoznaczna w przypadku „estetycznego spojżenia” (dyspozycji). Nie udało się pokazać, że rodzaj wybieranych tematów fotograficznych był funkcją przynależności klasowej (większą rolę odgrywał tu raczej wiek i kapitał społeczny), aczkolwiek zaobserwowano, że wykształcenie i dochód w umiarkowany sposób wyjaśniały orientację na tematy o ambicji estetycznej oraz że ogólne zainteresowanie sztuką wciąż stanowi dla jednostek uprzywilejowanych wartość uznawaną (choć nie wiadomo, czy odczuwaną i realizowaną). Próbując nadać empiryczny i teoretyczny sens uzyskanym wynikom, możemy odwołać się do metaanaliz przemian, jakim podlegają dziś różnicowania kulturowe.

Annick Prieur i Mike Savage (2011; 2013), powołując się na badania empiryczne na temat klasowego systemu dystynkcji (głównie w Wielkiej Brytanii i Danii), wysuwają postulat „uaktualnienia” koncepcji kapitału kulturowego. Kluczem jest zrozumienie, że to, czym jest kapitał kulturowy, każdorazowo stanowi wynik określonej gry w polu społecznym, a nie immanentną cechę określonych praktyk i gustów, najczęściej utożsamianych z tzw. kulturą wysoką. Jest dość oczywiste, że jej przejawy przez Pierre’a Bourdieu uznane za kapitał kulturowy Francji lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych XX wieku trzydzieści czy czterdzieści lat później nie odgrywają takiej samej roli, czy to we Francji, czy w innych krajach. Należy zwrócić uwagę na emergencję nowych form kapitału, które zachowując walor dyskryminowania i społecznego segregowania, jednocześnie nie są tożsame z tym, co „wysokie” i skanonizowane. Niewykluczone, że jesteśmy świadkami istotnego przewartościowania w kulturze, pojawiania się nowych linii dyferencjacji kulturowych, wokół których krystalizują się społeczne identyfikacje i tożsamości.

Na takie kierunki przemian, jak się wydaje, wskazują norweskie badania nad studiującą młodzieżą (Grisprud, Hovden, Moe 2011). W latach 1998–2008 zaobserwowano tam wyraźny spadek preferencji „uznanych” gatunków kulturowych (takich jak opera, muzyka barokowa, literatura współczesna i klasyczna, teatr) przy jednoczesnym utrzymaniu, a nawet wzmocnieniu podziałów socjokulturowych. Paradoksalnie, choć „kultura wysoka” traci ogólnie na popularno-

być większe wśród osób starszych niż młodszych. W celu kontrolowania tego efektu z analiz wyłączano skrajną grupę wykształcenia (poniżej średniego), a także sprawdzano zależności w populacji powyżej 25 roku życia. Za każdym razem uzyskiwano potwierdzenie hipotezy.

ści, to jednocześnie pozostaje grupa osób (frakcja kulturowa klas uprzywilejowanych, reprezentowana przez studentów kierunków humanistycznych) tradycyjnie związanych z jej wytworami. W rezultacie ten typ kultury zyskuje na dystynktywności. O ile w 1998 roku można było spotkać studentów o dużej wiedzy literackiej, posiadających umiarkowany kapitał kulturowy, o tyle w 2008 roku wiedza ta była zarezerwowana prawie wyłącznie dla posiadaczy dużych zasobów odziedziczonego kapitału kulturowego (dzieci rodziców, którzy sami interesowali się muzyką czy literaturą). Na przeciwnym biegunie sytuowała się młodzież z frakcji ekonomicznej (studenci kierunków technicznych i ekonomicznych, w tym zarządzania). Jednocześnie utracie przez „kulturę wysoką” jej roli wzorcotwórczej towarzyszył zwrot ku mainstreamowej kulturze popularnej (reprezentowanej przez modne kryminały, koncerty muzyki rockowej i pop, musicale, seriale telewizyjne itp.).

Na wzrost znaczenia kultury popularnej w definiowaniu przestrzeni stylów życia wskazują także badacze brytyjscy (Le Roux i in. 2008; Silva 2008). Okazuje się, że wśród „aktywnych kulturalnie” można wyróżnić frakcję młodszą, bardziej zwróconą ku nowszej kulturze komercyjnej (kino, pub, kluby nocne, koncerty muzyki rockowej, gra w piłkę nożną, heavy metal, rock, sztuka nowoczesna, horrory, programy komediowe w TV, literatura *science fiction*) oraz frakcję starszą — przywiązaną do uznanych i „noble” gatunków kulturowych (muzyka klasyczna, filmy muzyczne, tenis, wiadomości telewizyjne, dramat, opera, koncerty symfoniczne, teatr, muzea, galerie, musicale). Te dwa wymiary mogą wskazywać na istnienie dwóch rodzajów kapitału: tradycyjnego i dopiero się wyłaniającego (Savage i in. 2013, s. 226–228). Na to, że podziały klasowe korespondują z podziałami pokoleniowymi, zwracał uwagę już Bourdieu (2005), wyróżniając w łonie klasy dominującej „nową burżuazję”, obok starego mieszczaństwa, czy też w klasie średniej „nowe drobnomieszczaństwo” obok drobnomieszczaństwa w stanie degradacji.

Omawiana dynamika kultury stawia pod znakiem zapytania skuteczność strategii społecznej reprodukcji. Czy w dobie stechnicyzowanej kultury nowych mediów i komunikacji znajomość „wyrafinowanej” kultury ma jeszcze wpływ na zajmowanie uprzywilejowanych pozycji społecznych, czy też tworzą się nowe (w tym alternatywne wobec szkoły) przestrzenie nabywania cenionych kompetencji (np. związanych z technologią, a mniej z wiedzą humanistyczną)? Może się okazać, że tradycyjne strategie elity intelektualnej, oparte na akumulacji kapitału rodzinnego i szkolnego (niegdyś skuteczne), dziś stają się przestarzałe i nie gwarantują zwrotu z inwestycji, jaki był udziałem pokoleń rodziców czy dziadków (Priour, Savage 2013, s. 254).

Dotychczasowe rozważania sugerują, że mamy do czynienia raczej nie z zanikiem podziałów w kulturze, lecz z powstawaniem nowych jakości kapitału i nowych osi strukturalizacji. Otwarte pozostaje przy tym pytanie o zasady ich wyodrębnienia. Badania empiryczne są źródłem pewnych rozstrzygnięć w tym zakresie (Priour, Savage 2011; 2013; Silva 2008), ich wyniki wskazują, że za-

sadniczy podział przebiega między tymi, którzy są „aktywni kulturalnie” w różnych dziedzinach (klasy wyższe i średnie), a tymi, którzy pozostają „bierni” (z wyjątkiem oglądania telewizji) (klasy niższe)²³. Sam poziom uczestnictwa w kulturze lepiej dzieli badanych niż specyficzne preferencje czy aktywności.

Typując, jaki wzór uczestnictwa w kulturze jest dziś charakterystyczny dla „dobrze wykształconych”, wiele uwagi poświęcono tzw. wszystkożerności kulturowej (por. Peterson, Kern 1996; Cebula 2013b). Jakkolwiek koncepcja ta dość trafnie odzwierciedla istnienie hybrydowego, złożonego gustu, przekraczania tradycyjnych granic kulturowych (np. łączenia tego, co „niskie” i „wysokie”), to jednak nie pozwala w pełni określić, według jakich reguł odbywa się gra w kulturę. Wszystkożercy ani nie są tak tolerancyjni w swoich preferencjach, jak pierwotnie uważano, ani też nie stanowią jednorodnej kategorii (możemy raczej wyodrębnić różne typy wszystkożerców). Według Prieur i Savage’a (2013) tym, co trafniej ujmuje kulturowe przekształcenia, jest pewien model autorefleksyjnego przyswojenia kultury, definiowany poprzez „znawstwo” (*knowing*) — świadome odbieranie różnych form i gatunków w sposób krytyczny i selektywny.

Obecnie liczba estetycznych wyborów ogromnie się rozrosła w porównaniu z obrazem społeczeństwa analizowanego przez Bourdieu w *Dystynkcji*. Te zmiany mogą pociągać za sobą przemieszczenie wzorów dystynkcji: z obiektów na relacje wobec nich (nie co, ale jak jest konsumowane) (zob. Holt 1998). Uprzywilejowani radzą sobie z wielością wyborów estetycznych przyjmując postawę „wnikliwego”, „wytrawnego” odbiorcy-konsumenta. Niekiedy chodzi tu o postawę zdystansowania i ironii, która pozwala przywłaszczać nawet najbardziej „zdevaluowane” wytwory kultury popularnej bez szkody dla wizerunku odbiorcy (jak w przypadku młodych brytyjskich profesjonalistów nie stroniących od „fekalnej telewizji” — *crap TV*) (Prieur, Savage 2013, s. 257). Sam sposób odnoszenia się do kultury może być ważniejszy w grach o dystynkcję niż skrupulatny wybór obiektów — tego, co jest konsumowane.

Uwagę badaczy poszukujących nowych rodzajów kapitału kulturowego przykuła także orientacja kosmopolityczna, widoczna w wyborach stylu życia klas średnich, rozumiana jako zdolność do wyjścia poza narodowe ramy odniesienia. W duńskich badaniach (Prieur, Rosenlund, Skjott-Larsen 2008) wyraźnie ujawnił się podział między osobami o orientacji „globalnej” i tymi zorientowanymi „lokalnie” czy „narodowo”, w takich dziedzinach jak: preferencje telewizyjne i muzyczne, konsumpcja żywności czy postawy polityczne (np. stosunek do zatrudniania imigrantów). Nieco inna konstrukcja kosmopolityzmu występowała w Wielkiej Brytanii, gdzie linię demarkacyjną wyznaczał stosunek do kultury anglofońskiej (rodem z Ameryki lub Australii), dla młodszego

²³ Na marginesie należy zauważyć, że taki wynik badawczy może być konsekwencją przyjętej metodologii, czyli uwzględniania w badaniach (ilościowych) wskaźników lepiej odzwierciedlających aktywności klasy średniej, a pomijających praktyki klasy pracującej.

pokolenia profesjonalistów stanowiącej wyraz dystansowania się od bardziej „snobistycznej” kultury brytyjskiej czy kontynentalnej starszej elity. Głębokie pęknięcie kulturowe odnotowano także w społeczeństwie serbskim (Cvetičanin, Popescu 2011), gdzie nośnikiem społecznych identyfikacji była muzyka. Upodobanie do serbskiego folku implikowało postawy nostalgiczne i nacjonalistyczne. Opozycja gustów łączyła się z podziałami społecznymi między „kosmopolitami” a „patriotami”, wyedukowanymi a niewyedukowanymi, między miejskim a wiejskim lub niedawno zurbanizowanym, co wyjątkowo dobrze potwierdzało tezę Bourdieu, że żadna ocena gustu nie jest „niewinna”.

W tej mierze, w jakiej mamy do czynienia z wyłanianiem się nowego typu społeczeństwa (informacyjnego), przewartościowaniu ulegają zasoby będące we władaniu jednostek i grup. Na tej płaszczyźnie sugerowano, że pojęcie kapitału kulturowego u Bourdieu powinno być rozumiane mniej poprzez związki z tradycyjnym kanonem nauk humanistycznych, a bardziej poprzez powiązanie z nauką ekspertyzą, technologią, systemami informatycznymi i ogólnie — umiejętnością operowania informacjami. Mniej dzisiaj liczy się wiedza sama w sobie, a bardziej umiejętność jej pozyskania i przetworzenia (Priour, Savage 2013, s. 261–262).

Odrzucając apokaliptyczne wizje zaniku kapitału kulturowego i unieważnienia klasowych dystynkcji możemy dostrzec ciągłość podziałów w kulturze (z zastrzeżeniem ich zmienności). Chociaż prowadzone analizy nie dają bezpośredniej odpowiedzi na pytanie, czy sztuka traci dziś umocowanie w społecznej bazie i przestaje być czynnikiem społecznego wyróżnienia (brakuje na przykład porównań czasowych), to jednak w połączeniu z wynikami innych badań analizy te sugerują potrzebę poszukiwania innych niż tylko „kultura wysoka” obszarów definiowania granic społecznych i budowania kapitałów kulturowych. Czy będzie to pole coraz bardziej złożonej i zniuansowanej „kultury popularnej”, technologii i informacji, globalnych przepływów, jest kwestią wymagającą dalszych studiów.

BIBLIOGRAFIA

- Beck Ulrich, 2002, *Społeczeństwo ryzyka. W drodze do innej nowoczesności*, tłum. Stanisław Cieśla, Scholar, Warszawa.
- Bourdieu Pierre, 2005, *Dystynkcja. Społeczna krytyka władzy sądenia*, tłum. Piotr Biłos, Scholar, Warszawa.
- Bourdieu Pierre, Darbel Alain, Schnapper Dominique, 2013, *The Love of Art: European Art Museums and Their Public*, tłum. Caroline Beattie, Nick Merriman, Polity Press, Cambridge.
- Bryman Alan, 1999, *The Disneyization of Society*, „The Sociological Review”, t. 47, s. 25–47.
- Cebula Michał, 2013a, *Społeczne uwarunkowanie gustów i praktyk konsumpcyjnych. Zbieżność pozycji społecznych i stylów życia czy autonomizacja kultury?*, „Studia Socjologiczne”, nr 2.
- Cebula Michał, 2013b, *Współczesne formy kulturowych zróżnicowań. Przypadek „wszystkożerności”*, w: Wanda Patrzalek (red.), *Nowe trendy w konsumpcji i zmiany w komunikowaniu społecznym. Współczesne orientacje i metody badań*, „Forum Socjologiczne”, t. 4, s. 111–131.

- Cebula Michał, 2015, *Beyond Economic and Cultural Capital: Network Correlates of Consumption Tastes and Practices*, „Polish Sociological Review”, nr 4.
- Cvetičanin Predrag, Popescu Mihaela, 2011, *The Art of Making Classes in Serbia: Another Particular Case of the Possible*, „Poetics”, t. 39, s. 444–468.
- Domański Henryk, Sławiński Zbigniew, Słomczyński Kazimierz M., 2007, *Nowa klasyfikacja i skale zawodów. Socjologiczne wskaźniki pozycji społecznej w Polsce*, Wydawnictwo IFiS PAN, Warszawa.
- Featherstone, Mike, 1998, *Postmodernizm i estetyzacja życia codziennego*, w: Ryszard Nycz (red.), *Postmodernizm: antologia przekładów*, wyd. 2, Baran i Suszczyński, Kraków.
- Grisprud Jostein, Hovden Jan Frederik, Moe Hallvard, 2011, *Changing Relations: Class, Education and Cultural Capital*, „Poetics”, t. 39, s. 507–529.
- Hanquinet Laurie, Roose Henk, Savage Mike, 2014, *The Eyes of the Beholder: Aesthetic Preferences and the Remaking of Cultural Capital*, „Sociology”, t. 48, s. 111–132.
- Holt Douglas B., 1998, *Does Cultural Capital Structure American Consumption?*, „Journal of Consumer Research”, t. 25, s. 1–25.
- Jacyno Małgorzata, 2014, *Kultury klasowe i złoto „nieklasyfikowalności”*, w: Maciej Gdula, Lech M. Nijakowski (red.), *Oprogramowanie rzeczywistości społecznej*, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa.
- Le Roux Brigitte i in., 2008, *Class and Cultural Division in the UK*, „Sociology”, t. 42, s. 1049–1071.
- Lizardo Omar, 2006, *How Cultural Tastes Shape Personal Networks*, „American Sociological Review”, t. 71, s. 778–807.
- Marody Mirosława, 2014, *Jednostka po nowoczesności. Perspektywa socjologiczna*, Scholar, Warszawa.
- Matuchniak-Krasuska Anna, 1986, *Wiedza o sztuce i kompetencja artystyczna jako warunki odbioru sztuki*, „Kultura i Społeczeństwo”, nr 1.
- Matuchniak-Krasuska Anna, 2010, *Zarys socjologii sztuki Pierre’a Bourdieu*, Oficyna Naukowa, Warszawa.
- Mills Charles Wright, 1965, *Białe kołnierzyki. Amerykańskie klasy średnie*, tłum. Piotr Graff, Książka i Wiedza, Warszawa.
- Pabjan Barbara, 2009, *Recepcja postaci i twórczości Chopina we współczesnym społeczeństwie polskim*, w: Maciej Gołąb (red.), *Chopin w kulturze polskiej*, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław.
- Peterson Richard A., Kern Roger M., 1996, *Changing Highbrow Taste: From Snob to Omnivore*, „American Sociological Review”, t. 61, s. 900–907.
- Petev Ivaylo D., 2013, *The Association of Social Class and Lifestyles: Persistence in American Sociability, 1974 to 2010*, „American Sociological Review”, t. 78, s. 633–661.
- Prieur Annick, Rosenlund Lennart, Skjott-Larsen Jakob, 2008, *Cultural Capital Today: A Case Study from Denmark*, „Poetics”, t. 36, s. 45–71.
- Prieur Annick, Savage Mike, 2011, *Updating Cultural Capital Theory: A Discussion Based on Studies in Denmark and in Britain*, „Poetics”, t. 39, s. 566–580.
- Prieur Annick, Savage Mike, 2013, *Emerging Forms of Cultural Capital*, „European Societies”, t. 15, s. 246–267.
- Prior Nick, 2005, *A Question of Perception: Bourdieu, Art and the Postmodern*, „The British Journal of Sociology”, t. 56, s. 123–139.
- Purhonen Semi, Gronow Jukka, Rahkonen Keijo, 2011, *Highbrow Culture in Finland: Knowledge, Taste and Participation*, „Acta Sociologica”, t. 54, s. 385–402.
- Putnam Robert D., 2008, *Samotna gra w kręgle: upadek i odrodzenie wspólnot lokalnych w Stanach Zjednoczonych*, tłum. Przemysław Sadura, Sebastian Szymański, WAIp, Warszawa.
- Savage Mike i in., 2013, *A New Model of Social Class? Findings from the BBC’s Great British Class Survey Experiment*, „Sociology”, t. 47, s. 219–250.
- Silva Elizabeth B., 2006, *Distinction Through Visual Art*, „Cultural Trends”, t. 15, s. 141–158.

- Silva Elizabeth B., 2008, *Cultural Capital and Visual Art in the Contemporary UK*, „Cultural Trends”, t. 17, s. 267–287.
- Szlendak Tomasz, 2010, *Aktywność kulturalna*, w: Wojciech J. Burszta i in., *Kultura miejska w Polsce z perspektywy interdyscyplinarnych badań jakościowych*, Narodowe Centrum Kultury, Warszawa.
- Wright Dawid, 2012, *Cultural Capital and Tastes: The Persistence of “Distinction”*, w: John R. Hall, Laura Grindstaff, Ming-Cheng Lo (red.), *Handbook of Cultural Sociology*, Routledge, London–New York.

LOVE OF ART:
ON THE (UN)DIMINISHING LINK BETWEEN AESTHETIC DISPOSITION
AND SOCIAL POSITION

Summary

As part of the broader debate on the changing nature of the art sphere, the author raises the question of whether Poles' degree of participation in art is still strongly connected with social position. He makes use of the categories of esthetic disposition and artistic competence in Pierre Bourdieu's sense of the terms. He bases his conclusions on quantitative and qualitative data obtained from research into the tastes and cultural participation of Wrocław inhabitants in 2011. He analyses patterns of cultural engagement. While the general attitude toward art and knowledge of artists appears, in accord with the author's hypothesis, to be connected with occupation, income, and education, at the same time the distinctive power of 'high culture' has decreased among the young generation in comparison with the older generation. This leads the author to suppose that traditional forms of high culture are playing a lesser role in the creation of social boundaries, although this does not mean the erosion of cultural capital as such but rather the emergence of new forms of culture and new socio-cultural divisions.

Key words / słowa kluczowe

art / sztuka, cultural capital / kapitał kulturowy, aesthetic disposition / dyspozycja estetyczna, artistic competence / kompetencja artystyczna, social structure / struktura społeczna