

**Anna Matuchniak-Krasuska**  
Uniwersytet Łódzki

<https://doi.org/10.18778/1733-8069.9.2.03>

## Emocje w polu dóbr symbolicznych. Od Leonarda da Vinci do Jerzego Dudy-Gracza

**Abstrakt** Rozważania przedstawione w tym artykule sytuują się na pograniczu socjologii sztuki i socjologii emocji. Analizowana jest problematyka emocji związanych z istnieniem dzieła sztuki i pojawianiem się jego nowych wersji, pastiszów, adaptacji, co wymaga, zgodnie z koncepcją Pierre'a Bourdieu, odwołania się do miejsca w polu dóbr symbolicznych (awangarda, klasyka, kultura masowa) oraz podmiotów w tym polu (twórców, krytyków, odbiorców).

Stosowane jest wielokrotne studium przypadku; w tym tekście przedmiotem analiz jest *Mona Liza* Leonarda da Vinci oraz jej wersje awangardowe i rozrywkowe, poczynając od Marcela Duchampa i Salvadora Dali, Fernanda Botero, Jerzego Dudy-Gracza (ujęcia artystów awangardowych) aż do licznych ujęć twórców nieznanymi, ukazujących Monę Lizę jako kulturystkę, rugbystkę, łysą, utrefioną, małpę, kocicę lub wcielenie wielkich uczonych, polityków, gwiazd popkultury.

*Mona Liza* Leonarda da Vinci sytuowała się zawsze w polu kultury prawomocnej, stanowiąc idealny przejaw wartości uznawanych, odczuwanych i realizowanych – według terminologii Stanisława Ossowskiego. Tysiące pastiszów, o różnej wartości artystycznej, usytuowanych w trzech różnych subpolach dóbr symbolicznych, świadczy o żywotności dzieła i „grach z kanonem”, choć budzi zróżnicowane emocje odbiorców współczesnych.

**Słowa kluczowe** socjologia sztuki, socjologia emocji, emocje w sztuce, pole dóbr symbolicznych, *Mona Liza* Leonarda da Vinci

**Anna Matuchniak-Krasuska**, socjolog interesujący się socjologią kultury i sztuki, socjologią francuską (zwłaszcza twórczością Pierre'a Bourdieu oraz Alaina Touraine'a), ruchami społecznymi. Autorka książek: *Gust i kompetencja. Społeczne zróżnicowanie recepcji malarstwa*, Łódź 1988; *Publiczność wobec metafory plastycznej. O recepcji groteski Jerzego Dudy-Gracza*, Łódź 1988; *Zarys socjologii sztuki Pierre'a Bourdieu*, Warszawa 2010; *Avortement en Pologne. La croix et la*

*bannière* (wraz z Jacqueline Heinen), Paris 1992. Profesor zwyczajny, kierownik Katedry Socjologii Sztuki Uniwersytetu Łódzkiego.

### Dane adresowe autorki

Katedra Socjologii Sztuki, Instytut Socjologii  
Wydział Ekonomiczno-Socjologiczny UŁ  
ul. Rewolucji 1905 r. nr 41/43, 90-214 Łódź  
e-mail: anna.matuchniak@wp.pl

### O socjologii sztuki i socjologii emocji

Emocje stanowią specyficzny przedmiot badań psychologicznych i fizjologicznych. Socjologia może badać raczej społeczne i kulturowe aspekty emocji niż same emocje, pierwotne czy wtórne, odnajdując je w obserwowanych i analizowanych kontekstach społecznych. Nie spotkałam badań socjologicznych zaprojektowanych tak, aby to emocje stanowiły ich główny przedmiot. W znanej książce *Socjologia emocji* Jonathana H. Turnera i Jan Stets wszystkie prezentowane badania socjologiczne dotyczą pewnych sytuacji rodzinnych czy zawodowych, z których uważny badacz abstrahuje wątki dotyczące emocji. Pomimo że sztuka stanowi uprzywilejowaną dziedzinę tworzenia i ujawniania ludzkich emocji, we wspomnianym opracowaniu jest zmarginalizowana (Turner, Stets 2009).

Sztuka jest pojęciem mającym pozytywne konotacje, opatrywanym epitetami: ważna, wspaniała, wielka, sztuka przez duże S. Dzieła sztuki są źródłem prestiżu i majątku dla twórców i kolekcjonerów oraz wzniosłych przeżyć dla odbiorców. Równocześnie dzieła sztuki bywają krytykowane i niszczone, a artyści potępiani i odrzuceni. Czasem skazani są na obojętność i zapomnienie (Matuchniak-Krasuska 2009a). Sztuka wywołuje zatem emocje o różnej wartości i stopniu nasilenia. Kulminacyjne dla kontaktu ze sztuką przeżycie estetyczne nie jest dostępne intersubiektywnej obserwacji, a badać można, jak to podkreślił Roman Ingarden, jedynie jego przedmiotowe, podmiotowe i sytuacyjne aspekty (Ingarden 1970).

Posługując się schematem komunikowania, elementarnym czy rozbudowanym, socjolog może wskazać społeczne konteksty pojawiania się emocji w sztuce, a równocześnie opisywać te emocje: kto, co, dlatcze-

go, gdzie, kiedy, w jakim celu – uważa sztukę (i jaką sztukę) za ważną / nie ważną / na ile ważną. Socjologia sztuki może wskazać przedmioty, podmioty i sytuacje istniejące w polu sztuki, a będące źródłem emocji. Proponuję zatem nadbudowanie socjologii emocji na socjologii sztuki, koncentrując się w tym tekście na emocjach związanych z pozycją w polu artystycznym (termin P. Bourdieu) czy „świecie sztuki” (termin H. Beckera).

Pierre Bourdieu opisuje pole artystyczne jako rynek dóbr symbolicznych, ukazując aktorów i ich relacje (Bourdieu 1971). W strefie „nadawców” wyróżnia: „pole ograniczonej produkcji kulturalnej” (odpowiadające awangardzie), „pole kultury prawomocnej” (kanon kultury, wartości uznawane, sztuka przez duże S), „pole wielkiej produkcji kulturalnej” (kultura masowa, kultura popularna i kicz). Układ „instytucji kulturalnej sakralizacji i uświęcania” (ministerstwa kultury i sztuki czy ministerstwa dziedzictwa narodowego, muzea, prestiżowe galerie, znani krytycy) steruje ruchem w sferze twórczości poprzez wydawanie werdyktów decydujących o kapitale symbolicznym – „kto wielkim/modnym jest”. Warto zauważyć, że „jurorzy i decydenci” wywodzą się z klas wyższych i z reguły dbają o interes tych klas, kreując sytuacje „przemocy symbolicznej”. Widać tu powiązania między polem artystycznym a polem władzy, zgodnie z tak zwaną homologią pól (zob. także Bourdieu 2009). Pole recepcji jest zróżnicowane według miejsca odbiorców w hierarchii społecznej. Głównym wskaźnikiem pozycji społecznej jest rodzaj i wielkość kapitału (kapitału rodzinnego, szkolnego – według źródeł uzyskania; kapitału ekonomicznego, kulturowego, społecznego – według rodzaju kapitału). Wyróżnia się tu publiczność elitarna, wywodząca się z klas wyższych, dysponujących znacznym

kapitałem kulturalnym (intelektualiści, sławni artyści) oraz znacznym kapitałem ekonomicznym (wielcy przedsiębiorcy i kadry wyższe). Wolne zawody dysponują dużymi zasobami obu form kapitału. Odbiorcy z klas średnich i niższych, choć dominujący liczebnie, znajdują się niżej w hierarchii publiczności. Między wyżej wymienionymi podmiotami rynku dóbr symbolicznych istnieje wiele różnych relacji, ujmujących gusty, kompetencje i zachowania (w terminologii P. Bourdieu), czyli wartości odczuwane i uznawane, wartości znane i wartości realizowane (w terminologii S. Ossowskiego). Elity kulturalne stanowią „naturalną” klientelę awangardy. Klasy wyższe i średnie, zwłaszcza ich frakcje bardziej zasobne w kapitał ekonomiczny, dokonują wyborów pewnych, to jest bez ryzyka, w polu kultury prawomocnej. Klasy niższe deklarują uznanie dla kultury prawomocnej, ale wybierają dobra i praktyki z pola wielkiej produkcji kulturalnej. Ośmielają się jedynie skrytykować „nową awangardę”, nieuznaną jeszcze przez instancje sakralizujące.

Używając terminologii P. Bourdieu, H. Beckera i S. Ossowskiego, można powiedzieć, że pole dóbr symbolicznych ujmuje aspekty podmiotowe świata sztuki (podmioty indywidualne i podmioty kolektywne) (Ossowski 1966; Becker 1988; Matuchniak-Krasuska 2010; 2011). Przedmioty pola artystycznego czy „świata sztuki”, zwane „dziełami sztuki” i traktowane często autotelicznie – jako cele same w sobie – mają zadania heteroteliczne, stanowią narzędzia w walce o pozycje w tym polu, a pośrednio i w innych przestrzeniach społecznych (zwłaszcza polu władzy). Stawką (fr. *enjeu*) jest pozycja w polu kulturowym, pozwalająca na zdobycie/utrzymanie kapitału symbolicznego związanego z uzyskanym kapitałem kulturowym i kapitałem ekonomicznym.

Niekiedy wymaga to przekształcenia struktury pola artystycznego, jak w przypadku walki impresjonistów z akademikami czy przedsięwzięć kolejnych awangard. Zdobycie przez artystę czy ugrupowanie artystyczne kapitału w różnych jego postaciach i w różnej wielkości związane jest z emocjami i wywołanymi przez nie zachowaniami u odbiorców „zwykłych”, a zwłaszcza odbiorców „krytycznych” z instytucji sakralizujących. W polu dóbr symbolicznych toczy się zatem walka o „rząd dusz”, prestiż i pieniądze.

### Dzieło sztuki jako źródło i nośnik emocji

Sztuka, dzieła sztuki to aspekty przedmiotowe świata sztuki i odpowiednio przeżyć estetycznych i innych emocji; to korelaty kultury w rozumieniu Stanisława Ossowskiego (Ossowski 1966; Matuchniak-Krasuska 2009b).

Co w dziele sztuki plastycznej budzi emocje odbiorców? Po pierwsze, jest to samo dzieło sztuki – element uniwersum dóbr symbolicznych. Po drugie, jest to forma i jej walory artystyczne – kanoniczne czy nowatorskie. Po trzecie, jest to „świat obrazu”, czyli rzeczywistość ukazana na płótnie; możliwość tę stwarzają jedynie obrazy przedstawiające (podstawowe terminy z estetyki wyjaśniają m.in. Maria Gołaszewska [1984], Władysław Tatarkiewicz [1976; 2004], Mieczysław Wallis [1968; 2004]), a kompleksowe analizy obrazu proponują badacze francuscy, m.in. Martine Joly [1993] czy Laurent Gervereau [2000]).

Obraz jako dzieło sztuki wywołuje wrażenia odbiorców co najmniej z czterech różnych powodów, łączących motywacje autoteliczne i instrumentalne: piękno, magię oryginału, pastisz, wartość ekonomiczną. Pierwszą przyczyną jest piękno czy szerzej – wartości estetyczne. Piękno z reguły

budzi zachwyty. Nie oznacza to jednak, że będąca jego przeciwieństwem brzydota budzi niechęć czy obrzydzenie. „Jakże piękna jest brzydota!” – kończy swoje rozważania nad historią brzydoty Umberto Eco (2007). Nastawienie na wartości łączy się z gustem czystym, bezinteresowną kontemplacją, ma charakter autoteliczny. Postawa ta, uosabiająca idealny typ kontaktu ze sztuką „dla sztuki”, występuje tylko w teorii estetycznej, zwłaszcza u I. Kanta (1964). Socjologowie, przede wszystkim S. Ossowski i P. Bourdieu, wykazują, że postawa autoteliczna może łączyć się z innymi postawami, „zanieczyszczonymi interesownością”, zwłaszcza poznawczą, prestiżową i kolekcjonerską. S. Ossowski wymienił kilka typów przeżyć estetycznych, wyjaśniając tym samym, co jest powodem czy też nośnikiem owych emocji: proste przyjemności zmysłowe, jak barwa czy dźwięk, kompozycja elementów, konkretne przedmioty, w tym dzieła sztuki, doznania poznawcze, wczuwanie się w cudzą psychikę, w przedmioty martwe, obcowanie z doskonałością (1966; 2004). Niektóre z nich możemy uznać za formalne, inne za treściowe.

Analizując formę obrazu jako nośnik emocji, odwołujemy się tu do kilku typów przeżyć wyróżnionych przez S. Ossowskiego: kolorów, kompozycji, pięknych przedmiotów, obcowania z doskonałością. Kolory, znane z potocznego doświadczenia, dostrzegają i oceniają wszyscy odbiorcy. Barwy mają silną konotację emocjonalną; zarówno w teorii estetycznej, jak i praktykach recepcyjnych dzieli się je na „ciepłe” i „zimne”, przypisując im wywoływanie raczej pozytywnych lub raczej negatywnych wrażeń. Kulturowo uwarunkowana symbolika kolorów potęguje jeszcze te „naturalne” własności barw (Pastoureau 1992). Kompozycję potrafią analizować raczej znawcy. Niekompetentni odbiorcy koncentru-

ją się przede wszystkim na treści, a w przypadku jej braku – w malarstwie abstrakcyjnym – z konieczności zajmują się formą (Matuchniak-Krasuska 1988).

Sugerowanie się nazwiskiem autora i stylem, a więc „marką”, można uznać za przykład „obcowania z doskonałością”, a równocześnie za „magię oryginału”, za „aurę” sztuki. Obrazy istnieją w jednym egzemplarzu, oryginał jest cenny, zamknięty w muzeum, trudno dostępny. Oglądanie oryginału wywołuje silne emocje. Widzi się prawdziwy obraz. Widzi się piękny obraz. Jest to niewątpliwie autoteliczne przeżycie, niepozbawione jednak aspektów prestiżowych: „Jestem w Luwrze przed *Moną Lizą* Leonarda da Vinci!”. Jednakże, nawet znawcy i wielbiciele sztuki więcej obrazów znają z reprodukcji (tych albumowych i tych dekoracyjnych) niż z oryginału.

Rozpoznanie ręki mistrza i konwencji z obrazu, a nie z semantycznego komentarza w postaci tytułu i podpisu malarza, dowodzi kwalifikacji odbiorcy (wiedzy o sztuce, kompetencji artystycznej, dyspozycji estetycznej, *a priori* estetycznego). Łączy się z postawą poznawczą i ma aspekty dystynktywne, związane z habitusem klasowym, na co wskazywał Bourdieu (1979). Wielkie dzieła wielkich malarzy fascynowały nie tylko publiczność, ale także innych artystów, dla których były źródłem inspiracji. Malowali więc kopie, dla wprawy i dla zysku, malowali też pastisze. Te ostatnie wzbudzają rozmaite emocje odbiorców. Koneserów bawi erudycja autora przeróbek. Nie bez znaczenia jest też możliwość wykazania się własną kompetencją artystyczną – umiejętnością analizy podobieństwa tematów czy wątków. Zwykłych odbiorców na ogół złości takie dziwactwo i brak poszanowania „prawdziwego” dzieła. Studia z historii i socjologii sztuki pokazują zmianę pozycji obrazu w zależności



od epoki i środowiska. Awangarda poprzedniej generacji staje się klasyką współczesnych.

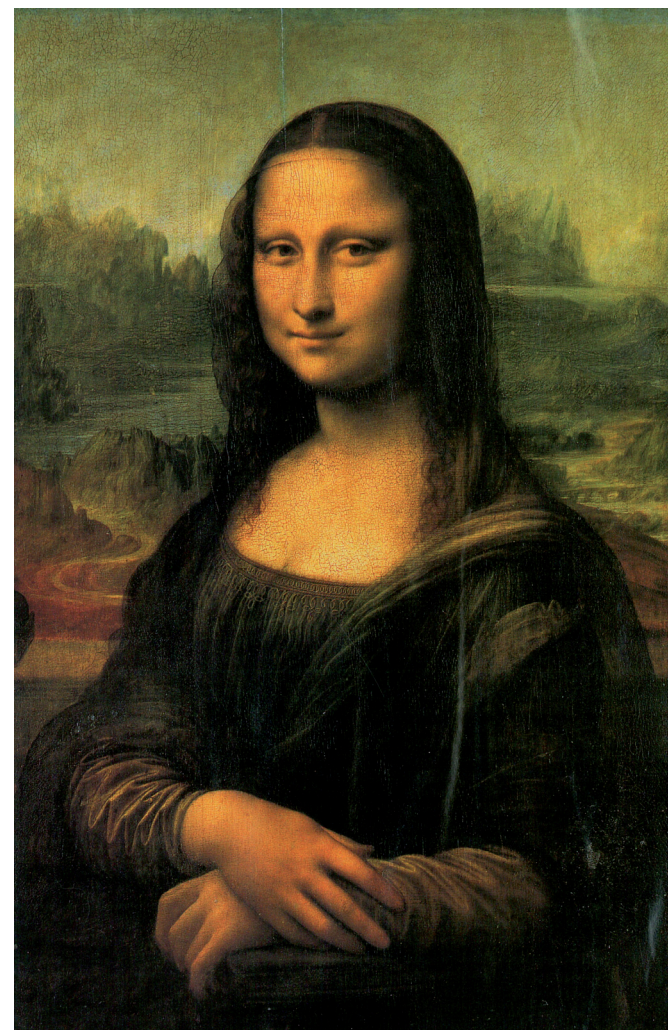
Fascynacja oryginalnym dziełem sztuki związana jest też z jego wartością ekonomiczną. Z tego względu obrazy są gromadzone i eksponowane w muzeach, zdobywane dla kolekcji prywatnych, chronione, ubezpieczane. Uświadomienie sobie tego faktu zmienia radykalnie postawy odbiorcy. Likwiduje nawet szok estetyczny wywołany przez abstrakcyjne kompozycje. Jeden z widzów Łódzkiego Muzeum Sztuki oburzył się, patrząc na nieprzedstawiającą kompozycję Henryka Stażewskiego: „Co to jest?!“ – zapytał. A przewodnik spokojnie odpowiedział: „Sto tysięcy dolarów”, powtarzając tym samym argument Picassa. Uświadomiony odbiorca, podobnie jak reszta osób mu towarzyszących, z zainteresowaniem kontynuowali zwiedzanie. Wartość eksponatów podnosiła wartość wizyty w muzeum (socjologicznej analizie muzeów i publiczności poświęcone są m.in. książki Pierre’a Bourdieu, Alaina Darbela i Dominique Schnapper *L’Amour de l’art. Les musées d’art européen et leur public*, 1966; czy Raymonde Moulin *L’artiste, l’institution et le marché*, 1997).

Ekspresyjne walory treści obrazu związane są ze „światem obrazu” – postaciami i sytuacjami ukazanymi na płótnie. Umożliwiają one odbiorcy uruchomienie mechanizmów projekcji i identyfikacji. Koncepcji „świata obrazu” używam za Stefanem Szumanem (1962), a pojęć projekcji i identyfikacji za Edgarem Morinem (1975). Warto zauważyć, że wspomniany wcześniej termin Howarda Beckera „światy sztuki” odnosi się do środowisk twórców i odbiorców (1988).

Nośnikiem emocji jest przede wszystkim bohater obrazu. Niewątpliwie wyraża własne emocje, pozwalając widzowi na wczuwanie się w cudzą psychikę i ćwiczenia w empatii. Ekspresyjnie nacechowana jest

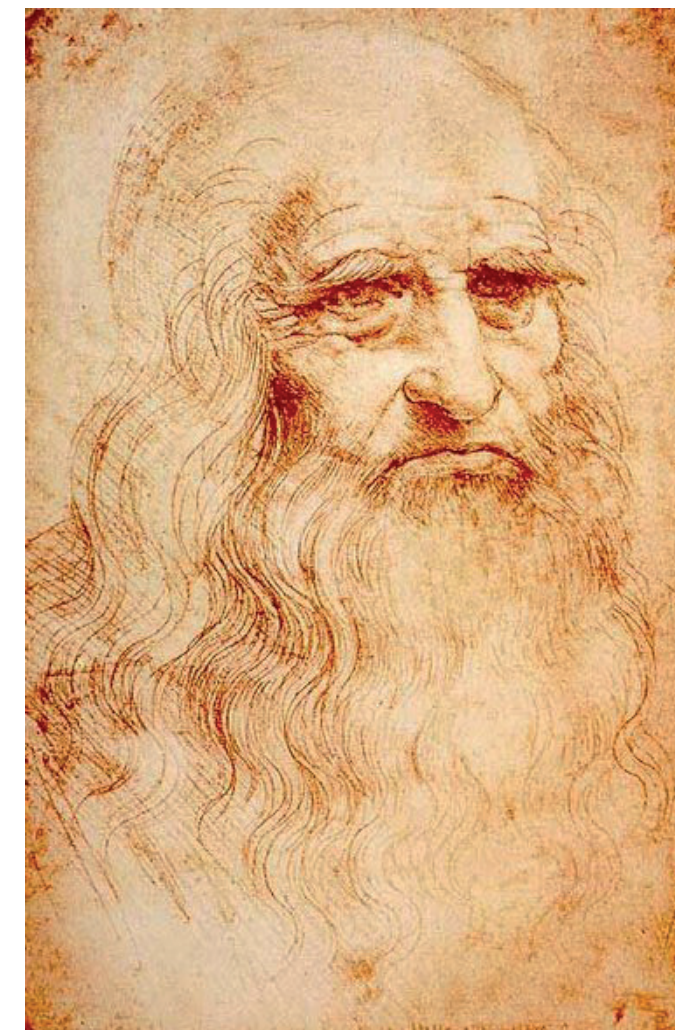
mimika i gest. Teoretycy sztuki zajmują różne stanowiska w kwestii naturalizmu czy konwencjonalności gestów w sztukach plastycznych. Zwolennicy naturalizmu – psychologowie, antropolodzy, estetycy – uważają, że emocje człowieka widoczne w mimice i gestykulacji mogą być odczytane przez innych ludzi, także z innych obszarów kulturowych, również dzieci. Warto zauważyć, że udaje się to w zasadzie tylko w przypadku skrajnych emocji podstawowych (gniew, radość, wstyd). W eksperymentach pokazuje się rysunki mimiczne lub zdjęcia. Zwolennicy konwencjonalizmu uważają, że w sztuce ma miejsce artystyczny wyraz emocji, który może polegać na amplifikacji naturalnych gestów i min (jest tak w sztuce mimu, w niemym filmie, w komiksie) lub też na zgoła umownym wyrażaniu emocji gestem. Warto podkreślić, że większe podobieństwo międzykulturowe dotyczy mimiki niż gestykulacji, w przypadku której znaczenia przypisywane tym samym gestom mogą być zupełnie różne (Tomaszewski 1975; Zimbardo 1988; Strelau 2000). Teoria mimetyczna, ceniąca „odbicie” rzeczywistości w sztukach plastycznych, nie traci popularności od starożytności. Mary R. Haight w szkicu *Who’s who in pictures* stwierdza, że identyfikowanie postaci na obrazach częściowo zależy od stanu rzeczy w świecie realnym (podobieństwa wyglądu, usytuowania, znajomości relacji), a częściowo od intencji artysty (1976). Obrazy pozwalają na różne sposoby identyfikowania ludzi, a sposobów tych jest więcej w sztuce niż w realnym świecie. Możemy ponadto obrazować nie tylko realny, ale i fikcyjny świat (np. ducha czy duszę). Realistyczny charakter, z uwagi na zamierzenia twórcy, mają bazgroły dziecięce, trzy wpisane w siebie koła (G. K. Chesterton w swoim *sombrero widziany z góry*) czy znany z *Matego Księcia* Antoine’a de Saint-Exupéry’ego rysunek baranka (pudełko, w środku którego jest baranek) (Haight 1976).

## *Mona Liza* – arcydzieło w polu kultury prawomocnej



Ryc. 1. Leonardo da Vinci *Mona Liza*

Przedmiotem analizy jest znany obraz Leonarda da Vinci *Mona Liza*. Emocje budzi bohaterka obrazu, dzieło sztuki, autor – wybitny artysta, okoliczności historyczne powstania i obiegu społecznego oraz usytuowanie obrazu w przestrzeni symbolicznej – w polu kultury prawomocnej. Analizowane jest dzieło malarskie w świetle recepcji profesjonalistów – krytyków i teoretyków sztuki oraz innych artystów. Zgodnie z sugestiami Pierre’a Francastela, wybitnego przedstawiciela estetyki socjologicznej, do unikalnego oryginału można dołączyć liczne kopie i pastisze (jest ich ponad tysiąc), próbując uprawiać „socjologię



Ryc. 2. Leonardo da Vinci *Autoportret*

malarstwa” (kryterium dziedziny sztuki) i „socjologię tematów” (kryterium wątków) (Francastel 1979). Wykorzystując opracowania kolejnej generacji socjologów, możemy określić, że jest to studium z „socjologii dzieł sztuki”, a nawet „socjologii arcydzieł” (koncepcja Jeana-Pierre’a Esquenazi’ego przedstawiona w *Sociologie des oeuvres. De la production à l’interprétation*, 2007) oraz studium z „socjologii admiracji” (koncepcja Nathalie Heinich, *La gloire de Van Gogh. Étude de sociologie d’admiration*, 1991), a także przyczynek do „socjologii geniusza/geniuszu” (Norbert Elias, *Mozart. Portret geniusza*, 2006 [Mozart. Sociologie



*d'un génie*, 1991]). Odtwarzając wypowiedzi o obrazie, „tropimy” emocje, jakie wywoływał. Nie jest to przegląd wszystkich kopii i wszystkich komentarzy odnoszących się do *Mony Lizy*, a raczej wstępna próba typologii świadectw odbioru i opinii, pomimo podzielania przeświadczenia krytyków o niewykonalności tego zadania. Tekst koncentruje się zatem na analizowaniu emocji związanych z oryginałem, usytuowanym w polu kultury prawomocnej oraz emocji związanych z pastiszami dzieła kanonicznego.

Niezliczoną ilością komentarzy poświadczano magiczne działanie portretu, jego moc rzucania czaru. [...] Gioconda wymykała się każdej słownej definicji. Nie stała się ideałem estetycznym ani modelem erotyzmu, ani moralną deklaracją. Była raczej spełnieniem wszystkich naraz zalet i dzięki temu przykładem **niedościgłym** [wszystkie wyróżnienia w cytatach za cytowanymi autorami – przyp. AMK] i bezużytecznym dla doraźnych potrzeb jakiegokolwiek maniery czy mody artystycznej (Buszyński, Osęka 1967: 44).

W katalogach i albumach sztuki zawsze jest zamieszczona *Mona Liza*, na ogół z lakonicznym komentarzem zawierającym uwagę, że to „najslawniejszy obraz Luwru” czy „jeden z najslawniejszych obrazów”. Emocje budzi tytuł, dzieło, autor, a także komentarze.

W książce *Historia piękna* Umberto Eco plasuje reprodukcję *Mony Lizy* Leonarda da Vinci w zestawie kilkunastu sławnych dzieł zatytułowanym „Wenus ubrana” (2005). W tekście komentuje jednak tylko pejzaże Leonarda da Vinci i podaje tytuł innego obrazu *Madonna wśród skał*. W książce *Historia brzydoty* nie umieszcza żadnej z „przeróbek” *Mony Lizy*, choć uwzględnia akt kobiecy F. Botero, jednego ze współczesnych autorów pastiszu (Eco 2007).

Podsumowując, można wymienić zagadnienia poruszane w tych świadectwach odbioru oraz wskazywać komentarze świadczące o emocjach.

Wykorzystując analizy ekspresji w sztuce Stanisława Ossowskiego oraz Władysława Tatarkiewicza, można stwierdzić, że obraz **przedstawia** emocje *Mony Lizy*, których wskaźnikiem jest ów tajemniczy uśmiech. Ponadto, obraz **wywołuje** emocje odbiorcy (jest to ekspresja bierna, czyli impresja) poprzez inkarnację piękna czy innych wartości estetycznych, kunszt artysty, sławę dzieła (emocje odnoszące się do dzieła sztuki), atrakcyjność „świata obrazu” (termin Stefana Szumana) czy projekcję/identyfikację z bohaterem obrazu (termin Edgara Morina). Jest to przedmiot studiów socjologii recepcji czy socjologii interpretacji (Matuchniak-Krasuska 1988; 1999; Esquenazi 2007). Obraz **wyraża** też emocje artysty, co jest nazywane ekspresją czynną. Nie zawsze znamy emocje artysty, niekiedy są one odkrywane lub imputowane twórcy poprzez analizy psychologiczne, psychoanalityczne, socjologiczne, historyczne. Najbardziej znane jest studium Zygmunta Freuda o dzieciństwie Leonarda da Vinci – człowieku sukcesu (2000). Cenne są też rozważania Norberta Eliasa (2006) o Mozarcie oraz Nathalie Heinich (1991) o Van Goghu – artystach tragicznych. Jak wykazał w *Regułach sztuki* Pierre Bourdieu (2007), do autonomizacji pola artystycznego przyczyniło się piarstwo Gustawa Flauberta, cierpiącego podobnie jak bohaterowie jego powieści. Jean-Pierre Esquenazi (2007) egzemplifikuje ponadto studia arcydzieł i ich twórców przykładami Georges de la Toura, Eugène’a Delacroix, Gustave’a Courbeta, Jacksona Pollocka, Alfreda Hitchcocka, Jeana-Luca Godarda.

Zdaniem wielu uczonych Leonardo da Vinci był bardzo przywiązany do tego obrazu. W kome-

ntarzach o i do *Mony Lizy* uwzględniane są zawsze odwołania do dzieła – „najslawniejszy obraz Luwru” i do bohaterki, łącząc analizy formy i ekspresji.

Informacje w katalogach i albumach klasyfikują obraz, podając dane metryczkowe obrazu (jeśli można użyć terminu socjologicznego), jak: autor, tytuł, format, miejsce ekspozycji. Emocje budzi każdy z tych elementów, może z wyjątkiem formatu, typowego dla portretu. A oto najkrótszy komentarz w niewielkim przewodniku dla zwiedzających Luwr w pośpiechu:

*Gioconda*, portret *Mony Lizy* 1503–1506, Leonardo da Vinci (1452–1919), drewno: wys. 0,77 m, szer. 0,53 m. Najslawniejszy obraz Luwru przedstawia zapewne *Monę Lizę*, małżonkę Francesca del Giocondo, florenckiego notabla. Siedząc pod światło w loggii na tle tajemniczego krajobrazu, patrzy wprost na widza. Jej osobowość dużo zawdzięcza subtelnej sztuce artysty: sfumato (mglistość, zatarcie), które jest sposobem roztopiania konturów w powietrzu. Ten sposób modelowania ożywia twarz, czyni ją ruchliwą, nadaje jej niezwykły wyraz. Franciszek I nabył ten obraz w kilka lat po śmierci malarza. (Genin, Bouvet-Lanselle 1992: 17)

Opis zawiera też informacje preikonograficzne i ikonograficzne dotyczące bohaterki obrazu, najczęściej dwie: kobieta o tajemniczym uśmiechu i *Mona Liza* – małżonka Francesca del Giocondo. Wykorzystuję tu analizę treści dzieła sztuki zaproponowaną przez Ervina Panofsky’ego, który wyróżnił poziom preikonograficzny (przedmiotowy), ikonograficzny (znaczeń kulturowych) i ikonologiczny (sensów dzieła) (1971).

W analizach preikonograficznych opisywana jest postać oraz krajobraz. Na ogół wszyscy uznają, iż jest to portret kobiety, niezbyt ładnej, w nieokre-

ślonym wieku, w skromnej sukni, z neutrefionymi włosami (a zatem nieuczesanej). Poza kobiety jest naturalna i wyszukana zarazem. Na jej twarzy błąka się zagadkowy uśmiech. Z fizjologii i psychologii emocji oraz ich percepcji wiemy, że ekspresyjne elementy twarzy to oczy i usta. *Mona Liza* uśmiecha się zarówno oczami, jak i ustami, co można sprawdzić, zakrywając jedno ze źródeł ekspresji – uśmiech pozostaje. Fałszywy uśmiech, czyli wyrażanie emocji nieodczuwanych możliwe jest wyłącznie przy pomocy grymasu ust; oczy pozostają bez wyrazu. Uśmiech *Mony Lizy* można zatem uznać za szczery. Niemniej jednak ten sympatyczny wyraz emocji modelki, dobrze uchwycony i oddany przez malarza, wywoływał złośliwe komentarze potomnych w początku XX wieku – „[u]śmiech Giocondy zbyt może długo był Słońcem Sztuki” (André Salmon, cyt. za Porębski 1989: 122).

Pomimo braku olśniewającej urody *Mona Liza* uznawana jest za ideał kobiecości. Równocześnie funkcjonuje sprzeczne z tą tezą ujęcie – „*Mona Liza* jest mało kobieca, ponieważ stworzył ją człowiek o skłonnościach homoseksualnych” (Krzemień-Ojak 2009: 37). W ujęciach ikonologicznych ze względu na tajemniczy uśmiech uważana jest za Sfinksa, Chimere, wampira, znak duszy, symbol Natury („wizja kobiety fatalnej, o jaśniejącym i okrutnym uśmiechu wampirzycy” [Krzemień-Ojak 2009: 36–37]).

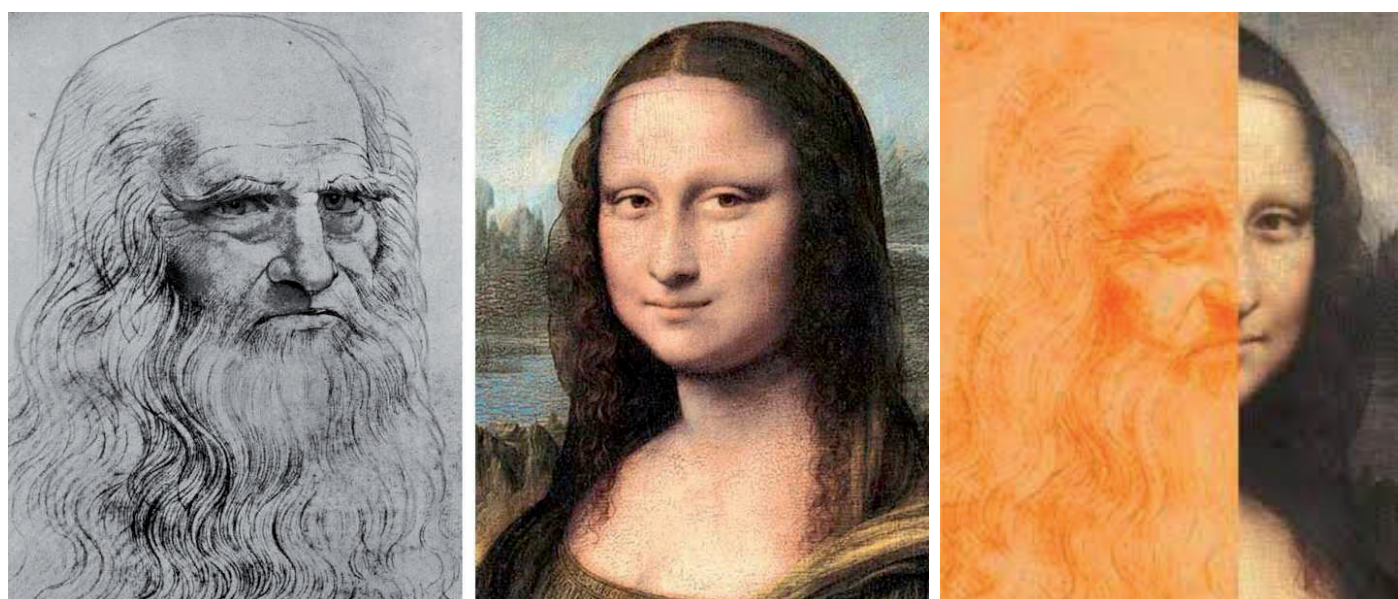
Kobieta w nieokreślonym wieku, wcale nie urodziwa. Ledwo widoczny uśmiech, włosy nie ufryzowane, suknia najskromniejsza z możliwych. Założenie rąk i półobrót ciała nie wyglądają na pozę – tak bardzo wyszukana jest prostota tego układu. Skalisty krajobraz w tle, uważany często za baśniowy i nie-realny, był wynikiem studiów górskich Leonarda, pierwszego malarza – alpinisty. Między postacią



kobiety a groźnym krajobrazem nie ma jednak kontrastu – delikatny uśmiech i dalekie wąwozy harmonizują ze sobą. Rozproszony światłocień pory przedwieczornej, słynne *sfumato* stapia barwy i odległości, niweluje ostre kontury. Modeluje kształty, przesyca równomiernym blaskiem warstwy przestrzeni i warstw obrazu. Środki malarstwa są tutaj tożsame z cechami Natury. (Buszyński, Oseka 1967: 44–46)

pewne pojawiły się po lekturach zapisków malarza, studiach jego obrazów, badaniach biografii i analizach Freuda. Androgyniczne postaci, w dodatku ze świata pogańskiego i chrześcijańskiego zarazem, widoczne są na innych obrazach mistrza. *Bachus* i *św. Jan Chrzciciel* też uśmiechają się czarująco. Pasują do siebie także połowa twarzy Mony Lizy i połowa twarzy malarza ze znanego autoportretu, ukazującego starca z brodą i bujną czupryną (i to w każdym zestawieniu prawych i lewych stron ich twarzy).

Pojawiają się też domysły, że jest to portret chłopca, a nawet autoportret Leonarda da Vinci. Za-



Ryc. 3. Zestawienie autoportretu malarza i portretu Mony Lizy

Historycy i historycy sztuki dostarczyli też informacji ikonograficznych o modelce, zaślubionej w 1495 roku patrycjuszowi florenckiemu Francesco del Giocondo, skąd pochodzi określenie portretu (przez wisko) *Joconde*.

Obraz znany jako *Mona Liza* lub *Gioconda* przedstawia jakoby dwudziestoczteroletnią córkę Antonia Marii di Noldo Ghererdiniego, drugą żonę kupca Francesca di Zanobi del Giocondo. Jakoby – gdyż wśród wielu domysłów widziano tu zaginiony portret kochanki Giuliana de Medici, a także zakamuflowanego chłopca. (Buszyński, Oseka 1967: 44)

Historia obrazu, jego ekspozycji i obiegów także jest przyczyną emocji, silnych, powtarzających się, pozytywnych wobec dzieła a różnicowanych wobec różnych sytuacji.

Warto zauważyć, że *Mona Liza* Leonarda da Vinci od razu była umieszczona w polu kultury prawomocnej (przez autora, mecenasa, nabywcę, miejsce ekspozycji). Nigdy nie była dziełem awangardowym, oczekującym na akceptację następnych pokoleń widzów. Była wartością uznawaną od początku, choć można zauważyć jej swoisty „awans” od XIX wieku.

Pozycja ta nigdy nie była kwestionowana, choć zmieniały się style w malarstwie i mody. Pierwsze komplementy pod adresem *Mony Lizy* sformułował Giorgio Vasari, doceniając znakomite naśladowanie natury, w tym wyraz oczu i ust (Krzemień-Ojak 2009: 35). Była dziełem znanym, zwłaszcza portrecistom, wiemy o 60 kopiach sprzed XVIII wieku. Uboczne skutki kopiowania to niepokój o oryginał. O tym, które z malowideł jest tym jedynym prawdziwym, wypowiadali się najlepsi eksperci. W 1955 roku urządzono w Paryżu wystawę falsyfikatów *Mony Lizy*. Za arcydzieło kanoniczne została uznana przez romantyków. Zawsze jest prezentowana jako najsłynniejszy obraz Luwru, najbardziej znany obraz, który należał do najważniejszych osób w państwie i wisiał w pałacach. To obraz, który budził przywiązanie widza i chęć wyłącznego posiadania na własność. Postawy te lepiej opisuje koncepcja S. Ossowskiego niż I. Kanta, który interpretował bezinteresowną postawę estetyczną jako „upodobanie bez pożądań”. *Mone Lizę* podziwiano, ale także pożądano. W dziejach obrazu postawę taką przejawiał sam malarz, który zabrał obraz ze sobą, przenosząc się w 1516 roku z Włoch do Francji, gdzie osiedlił się w zameczku Clos Lucé koło Amboise, podarowanym mu przez króla Francji Franciszka I. Dopiero po śmierci artysty król zakupił obraz za sumę 12 000 lirów i umieścił w pałacu w Fontainebleau. Do 1800 roku obraz wisiał w Wersalu, a potem w pałacu Tuilleries, w sypialni Napoleona. Następnie, umieszczony w Salon Carré, stał się ozdobą Luwru.

Dnia 21 sierpnia 1911 roku, w niewyjaśnionych okolicznościach, obraz zniknął z Luwru, powodując „zrozumiałe poczucie braku, ale także nie tłumaczące się jeszcze dość jasno poczucie **zachwiania**” (Porębski 1989: 212). Jak się okazało po dwóch latach, obraz został skradziony z Luwru przez

Włocha Vincenzo Perugię – malarza pokojowego, który wywiózł go do rodzinnej Florencji, z intencją zwrócenia ojczyźnie. Dzięki pewnemu antykwariuszowi włoskiemu został odnaleziony pod koniec 1913 roku. Odzyskane arcydzieło było eksponowane w Palazzo Medici w Rzymie, z zachowaniem wszelkich ostrożności, w obstawie czterech karabinierów. Król włoski odwiedził galerię, aby zobaczyć *Mone Lizę* i złożyć jej hołd. Opis sytuacji oraz użyte sformułowania wskazują na silne pozytywne emocje. Wartość obrazu została wówczas oszacowana na 5 mln złotych franków, co też budzi emocje związane z kapitałem ekonomicznym. Obraz powrócił do Luwru, gdzie jest nadal eksponowany. Wydarzenie to jest zrelacjonowane w książce pod znaczącym tytułem *Kradzież „Mony Lizy”*, napisanej przez Winfrieda Loschburga (1984), a także w książce Mieczysława Porębskiego *Granica współczesności* (1989). Sensacją była kradzież obrazu i sensacją był jego powrót. W obydwu przypadkach sytuacja wywołała silne emocje, raz negatywne (oburzenie, złość, rozpacz), raz pozytywne (radość). Emocje budził też proces złodzieja w połowie 1914 roku. Sąd francuski skazał Perugię na rok więzienia. Włoska opinia publiczna była oburzona nadmiernym wyrokiem i żądała sześciu miesięcy więzienia, to jest najniższej kary przewidzianej za przywłaszczenie przedmiotów źle strzeżonych. Argumentacja nawiązywała do wypowiedzi złośliwych dziennikarzy, artystów i krytyków sztuki, którzy w 1911 roku sztychli z dyrektora Luwru, proponując upamiętnienie pustego miejsca w Luwrze tablicą z napisem: „Dnia 21 sierpnia 1911 roku skradziono stąd *Giocondę*, gdy dyrektorem Luwru był pan Homolle” (Porębski 1989: 38). Fotografowano puste miejsce po *Monie Lizie*. Rozpisano ankietę, jaki obraz tam umieścić; wszyscy respondenci podawali różne klasyczne arcydzieła, od



renesansowych po impresjonistyczne, co świadczy o powszechnym respektowaniu kanonu w sztuce.

Silne emocje – opisane i udokumentowane – wywołała wizyta *Mony Lizy* w USA w latach 1962–1963. Świadczą o tym nie tylko zachowania ludzi i wskazania tych emocji, ale sposób relacjonowania, sformułowania osobowe wobec *Mony Lizy*, nawet zaimki pisane z dużej litery. Cytuję opis dla zachowania stylu wypowiedzi.

Gdy 14. XII. 1962 roku *Mona Liza* odpływała z Hawru, w osobnej kajucie transatlantyku „France”, żegnana była we Francji i oczekiwana w USA jak **relikwia** kultury, skarb bezcenny ludzkości, ubezpieczony (konwencjonalnie tylko) na sumę 100 mln dolarów. Traktowano obraz jak żywą osobę, przede wszystkim uczuciowo. Tygodnik „Arts” żegnał go słowami: „Gioconda odjechała, Francja się niepokoi... Gioconda, pierwiej niż malarstwem, równie dobrze jak obraz, jest kobietą. Nie piękna, ale nasza, nasza żona, nasza Gioconda. Oto już nam ją porwano...”. 8 stycznia pokazała się *Mona Liza* publiczności w Waszyngtonie, a potem w Nowym Jorku. Została przyjęta przez prezydenta Kennedy’ego, prezentowana przez ministra Malraux. Jej obecność u siebie Amerykanie uznali za dowód braterstwa i przyjaźni między narodami. John Walker z National Gallery w Waszyngtonie pisał: „Kiedy Ona opuści Amerykę przekaże Francji wzruszenie i wdzięczność nas wszystkich z powodu uhonorowania nas swoją wizytą”. (Buszyński, Osęka 1967: 46–47)

Jak podaje W. Loschburg, podróż przebiegała według ścisłego protokołu, przewidzianego dla dostojników – specjalne straże, konwoje, opakowania, sejfy, kraty, monitoring elektroniczny. Tłumy witały ją na ulicach, ale nic nie zobaczono, bo obraz był w pudle (emocje oczekującego tłumu – wielkie rozczarowanie). Liczebność publiczności w galerii była kontrolowana ze względu na bezpieczeństwo.

Zniknięcie *Mony Lizy* z Luwru, bez względu na okoliczności (kradzież – utrata, podróż – wypoży-

czenie na wystawie), było odczuwane jako bolesna strata, powodująca wiele emocji negatywnych: żal, smutek, lęk, niepewność, poczucie zachwiania. „Brak *Mony Lizy* w Luwrze przypominał, że jest ona nie do zastąpienia, gdyż nie do zastąpienia jest związany z nią **kult** malarstwa” (Buszyński, Osęka 1967: 44).

Ważne są też komentarze dotyczące formy obrazu i techniki (*sfumato*) oraz emocji, jakie ukazuje, na ogół powiązane ze sobą. Świetny warsztat malarzski Leonarda widać w równie doskonałym ujęciu portretu, jak i pejzażu stanowiącego jego tło. Jest to piękne i jak prawdziwe uosabia ideał realizmu w malarstwie, stosując geometryczną perspektywę renesansową. Perfekcja techniczna – artyzm jest jednym z powodów zachwyty, jaki wywołuje dzieło. Komentarze dotyczą raczej techniki *sfumato* niż kompozycji i kolorystyki. Fachowcy zwracają uwagę na utratę walorów malowidła (zwłaszcza świeżości barw opisywanej przez G. Vasarięgo) z powodu upływu czasu, a także złych warunków przechowywania po kradzieży. Nikt z widzów tego nie dostrzega, nie znając wyglądu sprzed lat i wierząc w „aurę” dzieła. Dzieło opatrywane jest komplementami: „nieporównane arcydzieło”, „wcielenie Piękna”, „szczyt malarzkiej doskonałości”, „przykład niedościgły”. Silne przeżycia estetyczne widza związane są z oddziaływaniem wielu bodźców i racji, właściwie wszystkich wymienianych w teoriach estetycznych: piękna (kolorów, kompozycji), wczuwania się w cudzą psychikę, odtwarzania natury, magii oryginału, wartości ekonomicznej.

Można wizerunek *Mony Lizy* nazwać banałem, obrazem – stereotypem; można się nią zachwycać na nowo – nikt już nie będzie pytał o argumenty. W *Giocondę* wierzy się albo nie wierzy. Tym bardziej, że turysta – pielgrzym przed obrazem w Gran-

de Galerie mało może zobaczyć. Za pancerną szybą, w złym oświetleniu i otoczona tłumem, *Mona Liza* jest prawie niewidoczna. (Niczego nie zmieniło przeniesienie obrazu do innego pomieszczenia w roku 1968.) Zzieleniała i zszarzała, straciła bezpowrotnie opisywane przez Vasarięgo żywe, świeże kolory. Jeśli kiedyś obraz nie będzie już widoczny – zniszczony lub ukryty przed nadmiarem widzów – wtedy pozostanie sama **wiara** w świetność *Giocondy*. Wiara – najskuteczniejsze zabezpieczenie wartości. (Buszyński, Osęka 1967: 47)

### *Mona Liza* – krytyka czy obrona kanonu

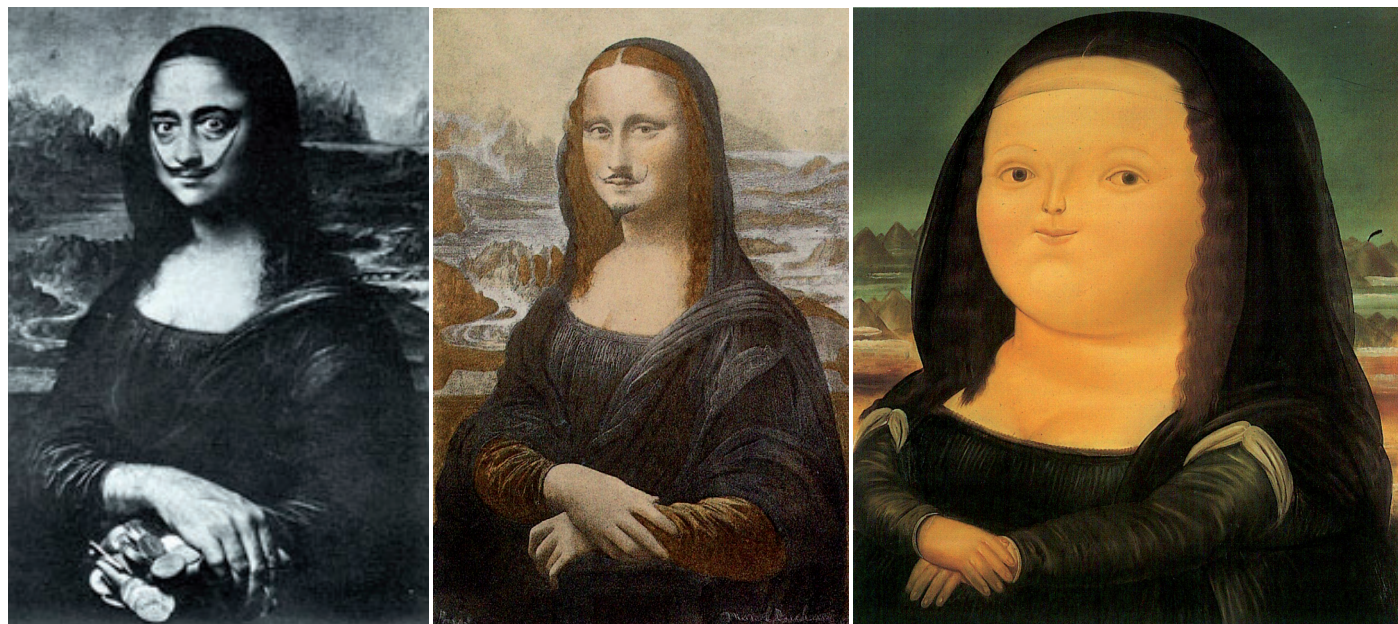
*Gioconda* nie ciąży już nad artystami jako przykład malarzkiej tradycji. Stała się częścią naszej rzeczywistości, trwałym **obiektem** uczuć – zbiera dowody adoracji lub spoufalonej zażyłości. Marcel Duchamp dorysował wąsy; Ferdynand Léger jej podobiznę wmontował jako najlepsze wypełnienie pustego miejsca w obrazie, Marek Włodarski umieścił ją w oknie wagonu – zwykłą pasażerkę kolejową. (Buszyński, Osęka 1967: 47)

W Internecie, przy hasle poświęconym Leonardowi da Vinci, zamieszczonych jest około 1500 obrazów nawiązujących do sławnego arcydzieła tytułem, treścią, formą; ich liczba i konkretne przykłady ulegają zmianom (niektóre znikają, a przybywają nowe, bardziej aktualne wersje – np. *Mona Liza* jako prezydent USA – Washington czy Barack Obama). Niektóre z nich to dzieła znanych malarzy (Marcela Duchampa, Salvadora Dali, Fernanda Botero), wiele jest wykonanych przez nieznaną twórców, anonimowo. Nie ma chyba albumu poświęconego zarówno *Monie Lizie*, jak i „Monom Lizom”. Internetowa wersja jest unikalną realizacją tego wątku, ilustrującego podejście „socjologii dzieła sztuki – socjologii tematów i wątków”, według określenia Pierre’a Francastela. Liczba pastiszy świadczy o sile oddziaływania oryginału. Ich charakter i okoliczności powstania pozwalają na usytuowanie niektó-

rych w polu awangardy, innych w polu kultury popularnej. Nieliczne stały się już klasyką, jak obraz M. Duchampa, noszący enigmatyczny tytuł *L.H.O.O.Q.* (uznany za symbol moderny jest umieszczony na okładce książki M. Porębskiego *Granica współczesności*). Kolejne pastisze nawiązują zarówno do pierwowzoru Leonarda da Vinci, jak i skandalizującej wersji Duchampa. Społeczna historia sztuki nie odnotowuje raczej okoliczności ich powstania, wystawiania, zamierzeń i emocji twórców, reakcji odbiorców. Socjologowie sztuki, niczym archeologowie, z okrucich informacji mogą rekonstruować stosunki społeczne związane z powstaniem tych „dzieł”, „arcydzieł” czy „antydzieł”.

Każdy z tych terminów wymaga przytoczenia wielu definicji istniejących w historii i teorii sztuki lub sformułowania własnej definicji regulującej. Unikając powtórzeń z historii i teorii sztuki, odwołam się do socjologicznej definicji instytucjonalnej, wskazującej na „instancje sakralizacji i uświęcania”, które sytuują artefakty w polu dóbr symbolicznych. Terminem ogólnym byłoby dzieło sztuki jako obiekt prawomocnie funkcjonujący w przestrzeni kultury i sztuki, bez względu na jego przypisanie do pola awangardy, kultury uznawanej (fr. *légitime*) czy kultury masowej i popularnej. Arcydzieła są usytuowane w centrum pola kultury prawomocnej (fr. *légitime*), ciesząc się powszechnym uznaniem wszystkich odbiorców, bez względu na ich pozycję społeczną, *habitus*, wykształcenie, kompetencje artystyczne, dyspozycje estetyczne i gusty. *Mona Liza* Leonarda da Vinci jest modelowym uosobieniem arcydzieła i jego sytuacji w świecie sztuki. To Dzieło (przez duże D) budzące trwałe, silne emocje pozytywne u wszystkich odbiorców (a zatem „Dzieło uwielbiane, z dużym kwantyfikatorem obejmującym recepcję”). Analiza licznych kopii, pastiszy, powtórzeń,



Ryc. 5. Salvador Dali *Autoportret*Ryc. 6. Marcel Duchamp *L.H.O.O.Q.*Ryc. 7. Fernando Botero *Portret kobiety*

wersji wskazuje, że bywało nie tylko przedmiotem podziwu i inspiracji dla wielu twórców, ale także przedmiotem kpiny i szyderstwa, destrukcji będącej u podstaw własnej autokreacji innego malarza. Posługując się potocznym określeniem arcydzieła, akcentującym jego zawartość jako „dzieła, do którego nie można nic dodać, nic ująć” (definicja, którą podyktowano studentom Uniwersytetu Łódzkiego na zajęciach z przysposobienia obronnego w roku 1975), przeanalizuję co dodano, a co ujęto w obrazach zaliczanych do serii „Mona Liza”, a stanowiących moim zdaniem przykłady antydział. Dobrym wskaźnikiem odróżniania pastiszy usytuowanych w polu awangardy jest podawanie nazwiska autora. Te, które wypadają zaliczyć do kultury popularnej, figurują pod wspólnym hasłem – tytułem „Mona Liza” i bez podania autora.

Dla pastiszy usytuowanych w polu awangardy typowe jest podawanie nazwiska autora, zmiana tytułu, a zachowanie idei i aspektów malarskich pomimo znaczących modyfikacji malowidła. Obrazy te łączą ideę tożsamości (Mona Liza) i innowacji.

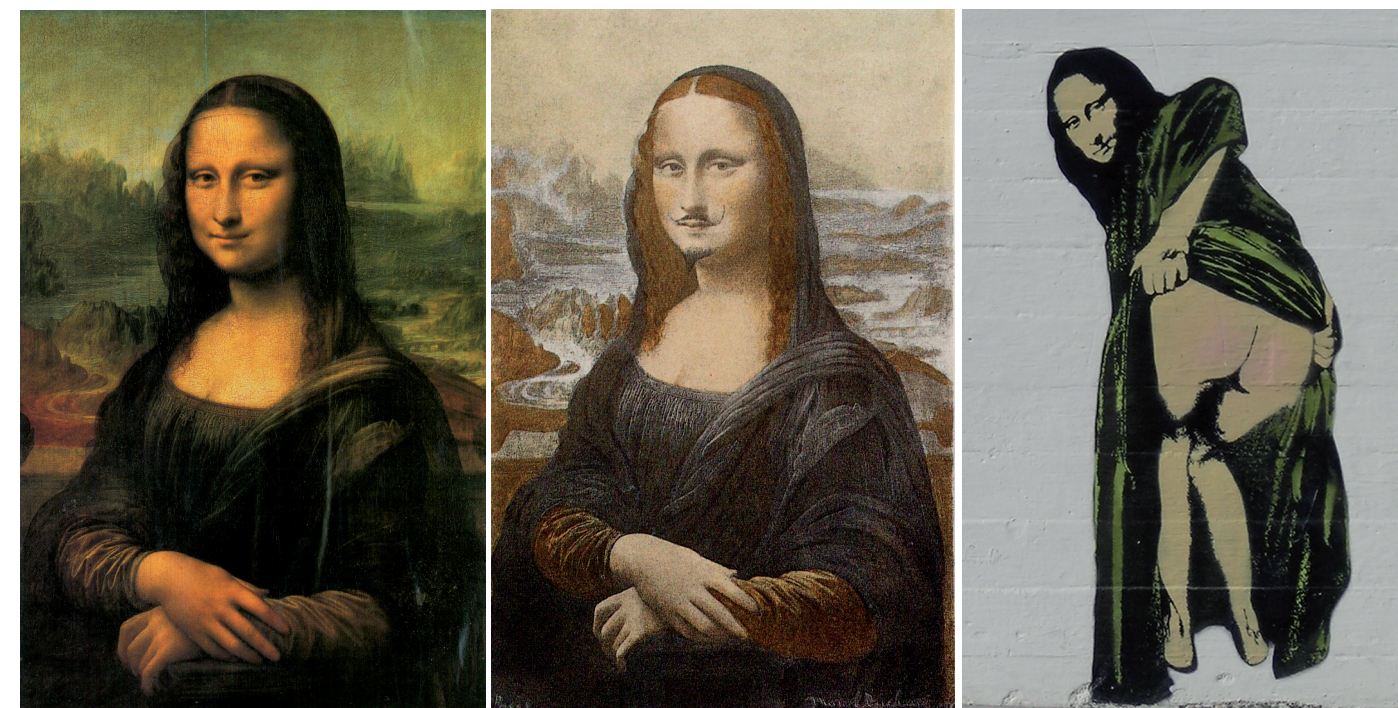
Widz bez trudu rozpoznaje, że to Mona Liza, ale jakaś inna. Dobrym przykładem jest *Autoportret* Salvadora Dali, upozowanego jak Gioconda, wierne oddający rysy malarza z charakterystycznymi wąsami włącznie (ryc. 5).

Marcel Duchamp zachował kompozycję Leonarda da Vinci, rysy Giocondy; dodał jednak wąsy i bródkę, a przede wszystkim tajemniczy tytuł *L.H.O.O.Q.*, zmieniający wymowę portretu (ryc. 6). Tytuł jest homofonem, odczytany skrót po francusku brzmi „elle a chaud au cul”, co w wolnym tłumaczeniu znaczy, że „Giocondę parzy tyłek” (Krzemień-Ojak 2009: 39). Spotkałam się też z tłumaczeniem „ma ciągotki”. Unika się precyzyjnego tłumaczenia na polski, które brzmiałoby „gorąco jej w d...”. Sens tytułu najlepiej oddawałby zwrot jeździecki odnoszący się do klaczy – „grzeje się”; nie występuje jednak w historii sztuki, być może z powodu odrębności tych społecznych światów.

Do wyżej wymienionych zabiegów innowacyjnych dochodzi zmiana kompozycji („Mona Liza

podkasana” – według terminologii Sława Krzemienia-Ojaka). Bez znajomości historii sztuki i języka francuskiego, ciąg logiczny: *Mona Liza* Leonarda da Vinci, *L.H.O.O.Q.* Marcela Duchampa,

„Mona Liza podkasana” – sugeruje widzowi interpretację denotacyjną (co jest ukazane), a nie konotacyjną. Ten ostatni pastisz nawiązuje bezpośrednio do Duchampa, a pośrednio do Leonarda.

Ryc. 8. Zestawienie oryginału *Mony Lizy*, obrazu M. Duchampa *L.H.O.O.Q.* oraz „Mona Lizy podkasanej” nieznanego autora

Kontynuując rozbieranie *Mony Lizy*, wypada przedstawić akt kobiety *Monna Vanna*, uznawany za nagą *Monę Lizę*, eksponowany w Museo Ideale Leonarda da Vinci w jego rodzinnym miasteczku w Toskanii. Odkryty w 1845 roku, przejawia wiele podobieństw formalnych do oryginału mistrza renesansu, więc jest przypisywany Leonardowi da Vinci jako jedna z możliwych wersji *Mony Lizy*. Notatka z tego roku podaje, że wuj Napoleona Bonaparte, kardynał Joseph Fesch, zakupił portret *Mony Lizy*, kochanki króla Franciszka I, pędzla Leonarda da Vinci, od bogatej arystokratycznej rodziny z Rospigliosis we Włoszech. Poszukiwania prawdy o modelce, malarzu, losach dzieła i jego właścicielu trwają, dostarczając emocji wszystkim wielbicielom sztuki.

Ryc. 9. Leonardo da Vinci *Monna Vanna*, akt kobiety



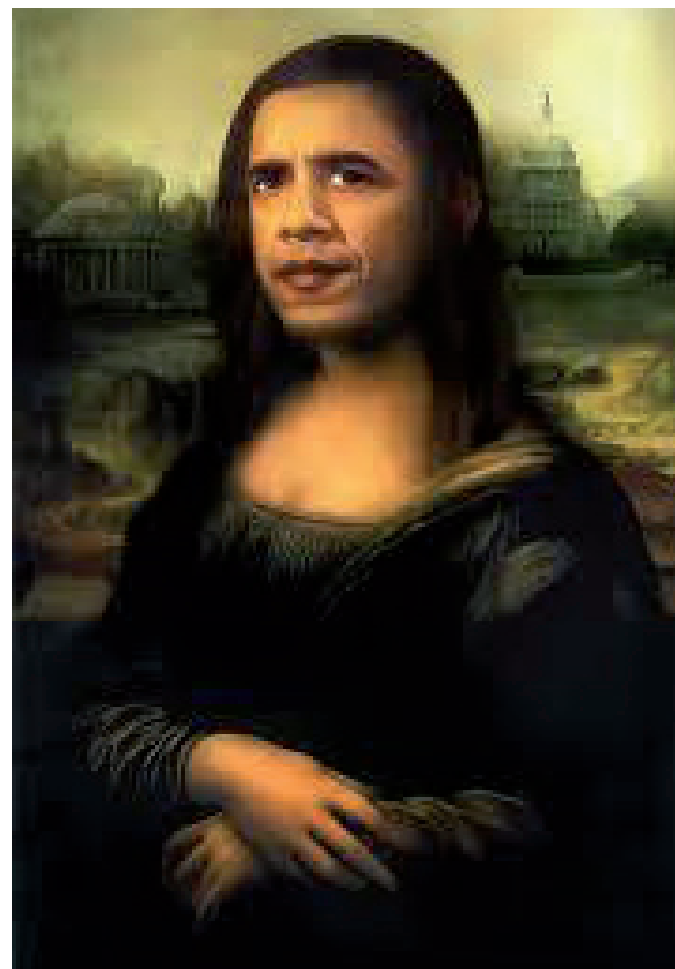
Liczne są interwencje w treść i formę: zmiana techniki, stylistyki, koloru, usunięcie krajobrazu (pop-art, manga, komiks), co sytuuje pastisz w polu awangardy lub w kulturze popularnej. Jeden z artystów współczesnych skomponował jeden obraz z dwóch dzieł kanonicznych: *Mony Lizy* Leonarda da Vinci i *Wozu z sianem* Hieronima Boscha, wpisując *Giocondę* w tło tej bogatej sceny rodzajowej. Ta „gra z kanonem” widoczna jest jedynie dla odbiorców dysponujących kompetencją artystyczną. Mniej kompetentni wielbicieli kultury masowej preferują sztukę realistyczną i bawią się przeróbkami bohaterki. „Atak” na postać przedstawioną ma wiele form. Często kompozycja wzbogacona jest o dodatkowe elementy piktoralne i werbalne. Jest to zabawa typu mimikry, wykorzystująca kostium

i maskę. Często kpi się z *Mony Lizy* – kanonu sztuki i symbolu piękna, przedstawiając ją jako kulturystkę, rugbystkę, sex bombę z obfitym biustem, łysą, kościotrupa, gorylicę, kocicę, świnkę... Nie sposób wymienić i omówić tysięcy przeróbek dostępnych na stronach internetowych. Nieco rzadziej *Mona Liza* służy do satyry społecznej i konstruowania karykatur uczonych czy polityków. Pozbawiona płci żeńskiej *Mona Liza* „gra” Washingtona, Obamę, Mao, Einsteina.

Wskazywanie na cechy, których *Mona Liza* została pozbawiona, czyni zasadnym pytanie o tożsamość, o to, co pozostaje. Okazuje się, że jest to jedynie kompozycja i tytuł, jako niezbywalne elementy mitu. Warto zauważyć, że choć termin kompozycja



Ryc. 10. Mona Liza jako Washington



Ryc. 11. Mona Liza jako Obama



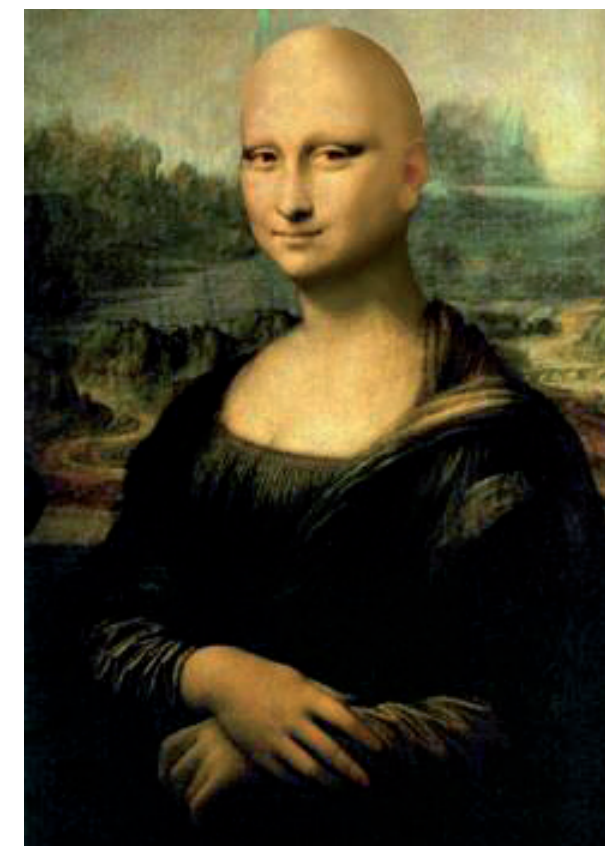
Ryc. 12. Mona Liza kulturystka



Ryc. 13. Mona Liza rugbystka



Ryc. 14. Mona Liza po zabiegach plastycznych

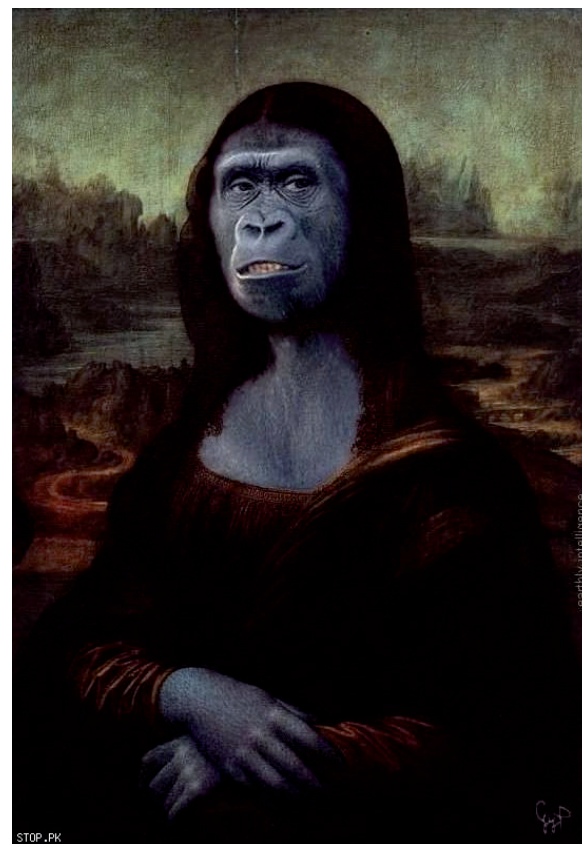


Ryc. 15. Mona Liza łysa

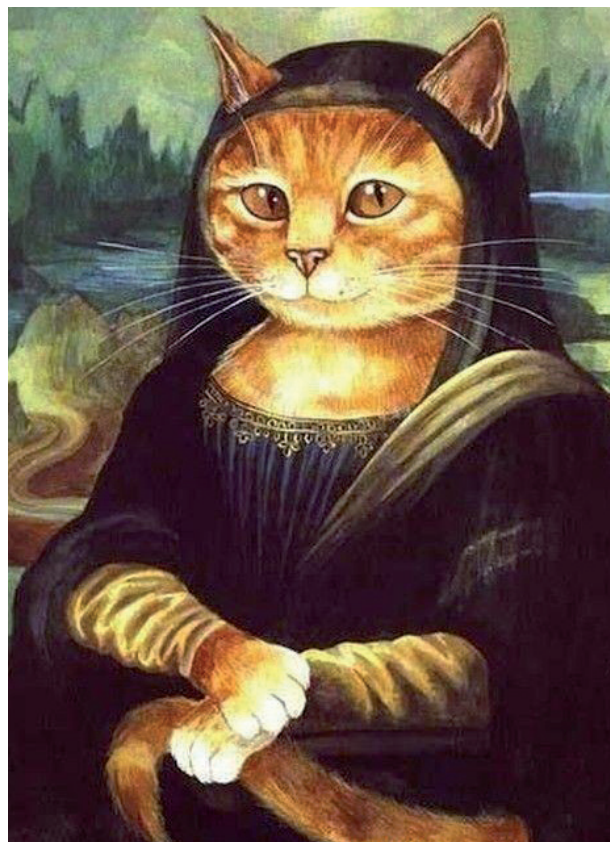




Ryc. 16. Mona Liza kościotrup



Ryc. 17. Mona Liza małpa



Ryc. 18. Mona Liza kotka

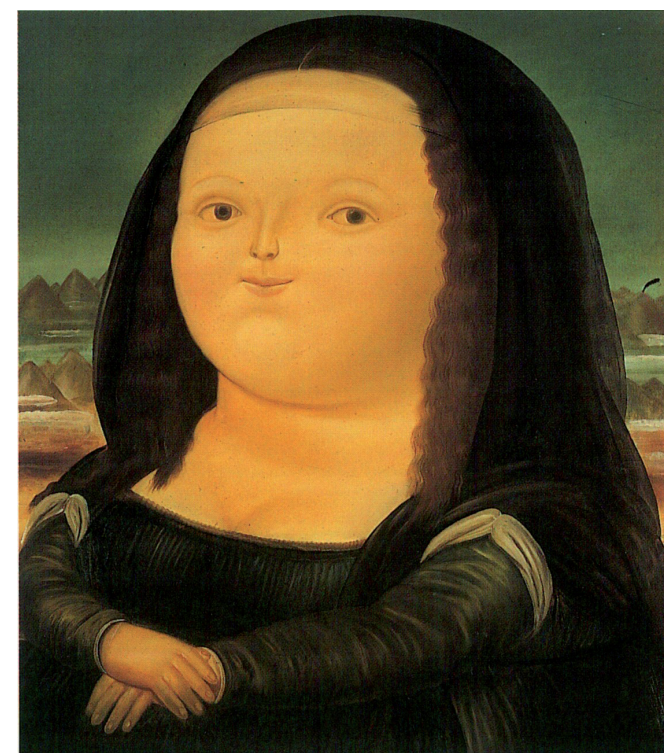


Ryc. 19. Mona Liza świnka

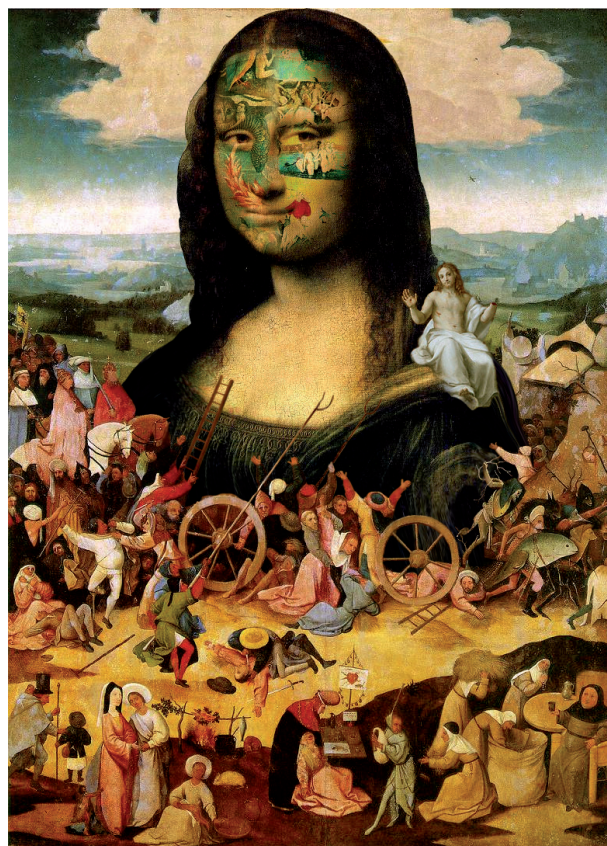
nie jest znany potocznym odbiorcom, okazuje się jedynym trwałym elementem i jedynym wspólnym mianownikiem tysiąca wersji *Mony Lizy*.

Jak pisze S. Krzemień-Ojak, Mona Liza była i jest przedmiotem trojaki interpretacji (2009). Pierwszy nurt to interpretacje psychologiczne, wyżej omówione, związane z oryginałem (przeżycia, komentarze pisane, wierne kopie). Po drugie, to interpretacje, w tym pastisze artystyczno-awangardowe, które wypada usytuować w polu produkcji ograniczonej. Obrazy takie namalowali M. Duchamp, S. Dali, F. Léger, K. Malewicz, F. Botero, M. Włodarski, J. Duda-Gracz i inni. Króluje wersja Marcela Duchampa, zatytułowana *L.H.O.O.Q.*, a ukazująca Monę Lizę z bródką i wąsami. Te obrazy weszły już do kanonu i ze względu na inspirację, i ze względu na autorów, ważnych twórców nowoczesnych. Awangarda poprzedniej generacji staje się klasyką. Ciekawe, że w tej sytuacji staje się obiektem kolejnych „gier artystów z kano-

nem”. Przykładem jest *Mona Liza Botero* – otyła, zgodnie z deformacją typową dla tego artysty, dzierżąca w dłoniach słoik Nutelli, hiperrealistycznie przedstawiona, niczym z reklamy. Analiza ikonologiczna tych pastiszów wymaga kontekstowego zestawienia trzech portretów: oryginału Leonarda da Vinci, wersji F. Botero oraz przeróbki jego obrazu dokonanej przez nieznanego autora i umieszczonej w internetowej galerii *Mony Lizy*. Kompozycja ze słoikiem kremu czekoladowego tłumaczy tajemniczy uśmiech kobiety oraz jej tuszę. Po trzecie, to ujęcia rozrywko-komercyjne, należące do pola wielkiej produkcji kulturalnej, widoczne w Internecie w formie ponad 1000 różnych wersji *Mony Lizy*. Przedtem było kilkadziesiąt pocztówek, opisanych przez Marię Poprzeczką, sama dysponuje niektórymi z nich. Połączenie wszystkich trzech ujęć i pozycji w polu dóbr symbolicznych ujmuje zestawienie oryginału Leonarda da Vinci, pastiszu Marcela Duchampa i internetowej wersji „*Mony Lizy podkasanej*” nieznanego autora.

Ryc. 20. Zestawienie *Mony Lizy* Fernando Botero oraz ilustracji nieznanego autora





Ryc. 21. *Mona Liza* Leonarda da Vinci wpisana w *Wóz z sianem* Hieronima Boscha

Ryc. 22. *Mona Liza* i Pizza Hut



Ryc. 23. *Mona Liza* popart



Niewątpliwie internetowy zestaw nie jest kompletny. Brak w nim wersji Jerzego Dudy-Gracza noszącej tytuł *Kochankowie*, być może dlatego, że jest to moja interpretacja, wynikająca z badań recepcji malarstwa przeprowadzonych w galerii autorskiej J. Dudy-Gracza w Bytomiu w 1986 roku (Matuchniak-Krasuska 1999). Niemniej jednak, po przejrzaniu ponad tysiąca „innych” nie mam wątpliwości i traktuję ją jako „Monę Lizę op. 1499”. U potocznych odbiorców ten obraz nie wywoływał skojarzeń ze światem sztuki, dowodzących kompetencji artystycznej. Dominowały nastawienia werystyczne i „odbiór życiowy”. Powstały w 1968 roku obraz *Kochankowie* to „portret rodzinny we wnętrzu”, przedstawiający drobnego mężczyznę, ukrytego niemal za corpulentną kobietą o bujnych czarnych włosach i tajemniczym uśmiechu. Dama podkreślająca swe wdzięki poprzez wydekoltowaną, krótką i przezroczystą sukienkę jest karykaturalnym wspomnieniem *Mony Lizy* Leonarda da Vinci. W wypowiedziach odbiorców nie pojawiło się jednak takie odczytanie metafory konfrontacyjnej, w której *Mona Liza* byłaby tematem, a portretowana Ślązaczka – rematem. Niektórzy wrażliwi na realia podkreślali, że jest to typowa rodzina i typowe wnętrze dla Śląska, co świadczyłoby o tym, iż obraz zawiera dominujące modele cząstkowe pojęcia typowej rodziny śląskiej. Publiczność za znaczące uznała ustawienie postaci, sugerujące pozowanie do pamiątkowego rodzinnego zdjęcia.

Tu jest przesytny dywan, kotek porcelanowy. Wnętrze jest bogate, ale trochę jarmarczne. Ta gruba elegantka to żona górnika. On szczupłutki, bo pracuje. [mężczyzna, wykształcenie zawodowe]

Ośmieszają tych ludzi, ona jest tłusta dama, a chudy mąż to robotnik, na kopalni robi. Wyglądają poważnie, tak jak to u nas na Śląsku. Bywa tak, że mężczyzna jest szczupły, a kobieta przy kości. [mężczyzna, wykształcenie zawodowe]

Taka typowa rodzina i typowe wnętrze: dywan, stolicek, obrazki. Tu pozują do zdjęcia. [kobieta, wykształcenie średnie]



Ryc. 24. Jerzy Duda-Gracz *Kochankowie*. Źródło: „Jerzy Duda-Gracz”. Arkady. Warszawa 1985

To jest ustawienie postaci jak na jarmarcznych makatkach. Może to kojarzyć się ze zdjęciami ślubnymi, taka upozowana para. [mężczyzna, wykształcenie średnie]

Obraz *Kochankowie*, podobnie jak inne portrety, intensyfikował interpretację emocjonalną, nastawioną na odczytanie relacji bohaterów obrazu. Ich brzydota oraz sztuczne upozowanie skłaniały wszystkich widzów do negatywnej oceny ich uczuć oraz ironicznego potraktowania tytułu. Zamiast romantycznych kochanków postrzegano strasznych mieszczan w kiczowatym wnętrzu. Odbiorcy kompetentni akceptowali satyryczne, ekspresyjne funkcje brzydoty. Ci mniej obeznani ze sztuką krytykowali nieadekwatność tytułu i treści malowidła oraz niestosowność ujęcia tematu. Perswadując, że „kochankowie powinni być piękni”, a miłość wielka i prawdziwa, dowiedli, iż optują za starożytnym ideałem *kalokagatii*, to jest jedności piękna, dobra i prawdy.

To obraz ludzi, którzy mają niedosyt w sercu, czegoś im brakuje, może miłości. [kobieta, wykształcenie wyższe]



To są drobnomieszczanie. W takim wnętrzu nie mogą egzystować żadne uczucia, tytuł jest więc ironiczny. [kobieta, wykształcenie wyższe]

Formalnie brzydkie. Zniekształcenie człowieka, wydobycie jego brzydoty. Widać okropne nogi, tuszę. To mi się zdecydowanie nie podoba. Kochankowie powinni być piękni. [kobieta, wykształcenie średnie]

To satyra na nasze związki i na nasze wnętrza. [mężczyzna, wykształcenie średnie]

## Podsumowanie

Jakie emocje budzi *Mona Liza* Leonarda da Vinci? Pozytywne i silne: zachwyt, podziw, uwielbienie. Wskaźnikami tych emocji są wypowiedzi i zachowania artystów, krytyków sztuki i zwykłych odbiorców. Artyści kopiowali arcydzieło lub inspirowali się nim, tworząc pastisze. Krytycy komentowali zarówno dzieło, jak i postawy publiczności. Publiczność masowa występowała z reguły tłumnie – w galeriach przed obrazem i na ulicach w czasie jego transportu. Wielcy władcy starali się mieć dzieło na własność, w swoim pałacu, salonie, sypialni, co świadczy, że było wartością uznawaną i odczuwaną. Nie były prowadzone pomiary tych emocji, stąd nie sposób odpowiedzieć na interesujące pytanie, jak silne były to emocje. Warto zauważyć, że eksperymentalne badania fizjometryczne emocji (np. czasu trwania i natężenia oklasków, reakcji skórnych czy mózgowych widzów) prowadzone były współcześnie wobec publiczności teatralnej, nigdy zaś plastycznej. Najwyżej widzom robiono zdjęcia lub widzowie robili sobie zdjęcia przed/z *Moną Lizą* w Luwrze.

Co jest źródłem tych emocji? Dzieło sztuki – magia oryginału i artyzmu, autor, miejsce ekspozycji, dzieje obrazu. Co w dziele budzi przeżycia estetyczne: forma (technika, kompozycja, kolor), treść (portret i pejzaż, postać czy postacie przedstawione na płótnie, ich emocje – tajemniczy uśmiech).

W „ministudium” recepcji tych obrazów wzięli udział uczestnicy łódzkiej konferencji o emocjach, formułując

dowolne komentarze (UŁ, czerwiec 2011). Pełną anonimowość wypowiedzi zapewniał brak pytań metryczkowych. Uzyskano kilkanaście wypowiedzi swobodnych, liczących od dwóch do kilkudziesięciu słów. Korpus epitetów liczy około 50 słów, odnoszących się w połowie do *Mony Lizy* Leonarda da Vinci, a w połowie do licznych jej przeróbek. W obydwu przypadkach dominują określenia pozytywne (po 20), nieliczne są osady negatywne.

Dzieło Leonarda da Vinci budzi odczucia pozytywne ze względu na wartości estetyczne, takie jak piękno i wzniosłość: zadowolenie, spokój, błogość, fascynację, radość. Argumentacja odwołuje się do wiedzy o artyście i o dziele, a także kontekstu jego oglądania – wizyty w Luwrze. Widza fascynuje „świat obrazu” jako inny świat społeczny, a równocześnie znajomość, swojskość obrazu. Wartości znane łatwiej stają się wartościami uznawanymi i odczuwanymi. W doświadczeniach niektórych widzów występowała zgodność wartości uznawanych, odczuwanych i realizowanych, co jest sytuacją komfortową z psychologicznego punktu widzenia i charakterystyczną dla dzieł z subpola kultury prawomocnej. Do analizy tych sytuacji wykorzystano koncepcje Stefana Szumana i Stanisława Ossowskiego. Pojedyncze słowa krytyki: nuda, znudzenie, ilustrują opisaną przez A. Moles sytuację „zużycia” arcydzieł, tak bardzo znanych i uznanych, że już niebudzących emocji, przynajmniej przy patrzeniu na reprodukcje.

Inne wersje *Mony Lizy*, bez wskazywania na jakikolwiek konkretny przykład, podobały się odbiorcom jako układanka, eksperyment, gra intelektualna. Budziły zaciekawienie, ciekawość, śmiech, radość, a nawet złośliwą radość, wprost odwołującą się do groteski. Negatywnie oceniono manipulację dziełem kanonicznym oraz „chęć wywyższenia się” nowych autorów kosztem wielkiego starego mistrza. A zatem lepiej oceniono artefakty niż postawy twórców. Wypowiedzi respondentów potwierdzają reguły recepcji sztuki opisane w literaturze estetycznej i socjologicznej, a mianowicie występowanie uwag krytycznych wobec dzieł awan-

gardowych powstałych w subpolu produkcji ograniczonej oraz wytworów pola wielkiej produkcji kulturalnej (kultury masowej i popularnej). Konkludując, wypada przytoczyć fragment wypowiedzi jednego z respondentów: „Oryginał przyjmuję takim, jaki jest, kontempluję, a w przypadku pastiszy czuję się zmuszona do krytycznego postrzegania”.

Wykorzystując typologię przeżyć estetycznych Mieczysława Wallisa, podkreślającego ich różnorodność oraz wielość kryteriów, można próbować oszacować emocje wywoływane przez oryginał i pastisze (Wallis 2004). Można stwierdzić, że *Mona Liza* budziła emocje związane z dziełem sztuki, a nie zwykłym przedmiotem (kryterium obiektu), zarówno przeżycia silne, jak i słabe (kryterium siły, intensywności); raczej złożone niż proste (kryterium bogactwa); zarówno powierzchowne, jak i głębokie (kryterium wpływu na psychikę odbiorcy); oryginał wywoływał raczej emocje harmonijne, a pastisze raczej emocje dysharmonijne (kryterium konstrukcji emocji), raczej właściwe niż niewłaściwe (kryterium wartości). Zróżnicowanie reakcji (dodajmy – odczuwanych) na jedno dzieło sztuki, w dodatku znane i uznane, dowodzi wyraźnie nakładania się aspektów podmiotowych przeżycia estetycznego (związanych z odbiorcą) na aspekty przedmiotowe (związane z bodźcem estetycznym).

Francuski socjolog Abraham Moles sugerował „zużycie się” sławnych wielkich dzieł sztuki, polegające na spowszednieniu, opatrzeniu się, zbytnej popularyzacji. Zdaniem Pierre’a Bourdieu dzieło klasyczne i popularne traci moc dystynktywną. Obserwując zachowania widzów w Luwrze, można stwierdzić, że nikt nie kontempluje dzieła – nie ma na to warunków (tłum zwiedzających), czasu (zob. *Louvre. Przewodnik dla zwiedzającego w pośpiechu*), nie ma też takiej potrzeby (zna *Monę Lizę* z licznych reprodukcji). Silne emocje budzi fakt bycia w Luwrze przed prawdziwą *Moną Lizą* – działa magia oryginału, liczą się aspekty prestiżowe („I ja tu byłam”). O braku postawy estetycznej widzów świadczy obojęt-

ność wobec towarzyszących najslawniejszemu obrazowi Luwru innych obrazów Leonarda da Vinci, pięknych i sławnych (*Święta Anna Samotrzecia, Madonna wśród skał, Piękna kowalowa*). Może dlatego autor największego chyba albumu o Luwrze – Lawrence Gowing (2008) umieścił reprodukcję *Mony Lizy*, ale bez słowa komentarza.

Paradoksalnie może to właśnie kopie i pastisze świadczą o żywotności renesansowego arcydzieła. W badaniach *Mony Lizy* usankcjonowaną awangardę reprezentuje niewątpliwie *L.H.O.O.Q.* Duchampa (i niektóre inne dzieła artystów plastyków, np. Dalego, Botero). A może już stały się klasyką? Pozostałe wersje „rozrywkowe” reprezentują albo awangardę wschodzącą (te najnowsze), albo awangardę starzejącą się, albo wytwory z pola wielkiej produkcji kulturowej. Nie dysponując historią każdego z obrazów, tudzież informacjami o mikrokosmosie każdego z twórców, nie podejmuję się dokonania szczegółowego przyporządkowania dzieł i twórców do pozycji w polu dóbr symbolicznych. Formułuję raczej problem dynamiki pola dóbr symbolicznych, niż podaję rozwiązanie. Niewątpliwie dzieło Leonarda da Vinci to byt pierwotny i samoistny, a pastisze to byty wtórne i zależne od malarskiego pierwowzoru. Zestawienie to dowodzi siły tradycji w sztuce; każda próba zerwania z kanonem jest równocześnie nawiązaniem do przeszłości. Jak pisze Bourdieu, „heretycy” (aspirujący do uznania w polu dóbr symbolicznych) zawsze muszą pamiętać o „ortodoksach”.

Może się oczywiście wydawać, że zmiany w polu produkcji są zdominowane przez zdarzenia zewnętrzne, zwłaszcza jeśli później są sankcjonowane tymi względnie niezależnymi seriami przyczynowymi. Motorem historii pola jest jednak walka między obrońcami a aspirującymi, między tymi, którzy już mają tytuły (pisarza, filozofa, uczonego), a tymi, którzy do nich pretendują (czyli „challengerami”, jak się mówi w języku boksu). Starzenie się autorów, szkół i dzieł jest rezultatem walki między tymi, którzy „wyznaczyli przełom” (wytwarzając nowe pozycje w polu) i chcą trwać dalej (stać się „klasykami”), a tymi, którzy nie mogą „wyznaczyć przełomu” bez odwoływania się do przeszłości swoich rywali, mających korzyść w uwiecznieniu obecnego stanu i wstrzymywaniu historii. (Bourdieu 2009: 57)



## Bibliografia

Becker Howard (1988) *Les mondes de l'art*. Paris: Flammarion.

Bourdieu Pierre (1971) *Le marché des biens symboliques*. *L'Année Sociologique*, vol. 22, s. 49–126.

Bourdieu Pierre, Darbel Alain, Schnapper Dominique (1966) *L'Amour de l'art. Les musées d'art européen et leur public*. Paris: Minuit.

----- (1979) *La Distinction. Critique sociale du jugement*. Paris: Minuit.

----- (2007) *Reguły sztuki: geneza i struktura pola literackiego*. Przełożył Andrzej Zawadzki. Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych „Universitas”.

----- (2009) *Rozum praktyczny. O teorii działania*. Przełożyła Joanna Stryczyk. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.

Buszyński Jacek, Osęka Andrzej (1967) *100 najsztywniejszych obrazów*. Warszawa: Wiedza Powszechna.

Eco Umberto (2005) *Historia piękna*. Przełożyła Agnieszka Kuciak. Poznań: Dom Wydawniczy Rebis.

-----, red., (2007) *Historia brzydoty*. Przełożyła Justyna Czaplińska i in. Poznań: Dom Wydawniczy Rebis.

Elias Norbert (1991) *Mozart. Sociologie d'un genie*. Paris: Éditions du Seuil.

----- (2006) *Mozart. Portret geniusza*. Przełożył Bogdan Baran. Warszawa: WAB.

Esquenazi Jean-Pierre (2007) *Sociologie des oeuvres. De la production à l'interprétation*. Paris: Armand Colin.

Francastel Pierre (1979) *Problèmes de la sociologie de l'art* [w:] Georges Gurvitch, ed., *Traité de sociologie*, vol. 2. Paris: Presses Universitaires de France, s. 279–296.

Freud Zygmunt (2000) *Leonarda da Vinci wspomnienia z dzieciństwa* [w:] tenże *Poza zasadą przyjemności*. Przełożył Jerzy Prokopiuk. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, s. 257–323.

Genin Marie-Therese, Bouvet-Lanselle Violaine (1992) *Louvre. Przewodnik dla zwiedzającego w pośpiechu*. Przełożyła Magdalena Hen. Paris: Éditions de la Reunion des Musées Nationaux.

Gervereau Laurent (2000) *Voir, comprendre, analyser des images*. Paris: Édition La Découverte.

Gołaszewska Maria (1984) *Zarys estetyki*. Warszawa: PWN.

Gowing Lawrence (2008) *Luwr – arcydzieła malarstwa*. Przełożyła Katarzyna Maleszko. Warszawa: Arkady.

Haight Mary R. (1976) *Who's who in pictures*. „British Journal of Aesthetics”, vol. 16, no. 1, s. 13–23.

Heinich Nathalie (1991) *La gloire de Van Gogh. Étude de sociologie d'admiration*. Paris: Éditions de Minuit.

Ingarden Roman (1966) *Studia z estetyki*, t. 2. Warszawa: PWN.

----- (1970) *Studia z estetyki*, t. 3. Warszawa: PWN.

Joly Martine (1993) *Introduction à l'analyse de l'image*. Paris: Édition Nathan.

Kant Immanuel (1964) *Krytyka władzy sądenia*. Przełożył Jerzy Gałecki. Warszawa: PWN.

Krzemień-Ojak Sław (2009) *Artystów kry z kanonem. Trzy przykłady i kilka refleksji* [w:] Kisieliwski Andrzej, red., *Artystów gry z kulturą*. Białystok: Wydawnictwo Uniwersytetu w Białymstoku, s. 215–239.

Loschburg Winfried (1984) *Kradzież „Mony Lizy”*. Przełożyła Eugenia Seredyńska. Warszawa: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe.

Matuchniak-Krasuska Anna (1988) *Gust i kompetencja. Społeczne różnicowanie recepcji malarstwa*. Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego.

----- (1999) *Publiczność wobec metafory plastycznej. O recepcji groteski Jerzego Dudy-Gracza*. Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego.

----- (2009a) *Świat sztuki, enklawa, eksklawa czy wspólnota* [w:] Leszek Gołdyka, Irena Machaj, red., *Enklawy życia społecznego: kontynuacje*. Szczecin: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Szczecińskiego, s. 191–209.

----- (2009b) *Zachwyty i oburzenie – o emocjach w sztuce. Studium socjologiczne* [w:] Piotr Binder, Hanna Palska, Wojciech Pawlik, red., *Emocje a kultura i życie społeczne*. Warszawa: Wydawnictwo IFiS PAN, s. 124–149.

----- (2010) *Zarys socjologii sztuki Pierre'a Bourdieu*. Warszawa: Oficyna Naukowa.

----- (2011) *O emocjach w sztuce. Szkic socjologiczny* [w:] Anna Czerner, Elżbieta Nieroba, red., *Studia z socjologii emocji*. Opole: Wydawnictwo Uniwersytetu Opolskiego, s. 233–255.

Morin Edgar (1975) *Kino i wyobraźnia*. Przełożył Konrad Eberhardt. Warszawa: PIW.

Moulin Raymonde (1997) *L'artiste, l'institution et le marché*. Paris: Flammarion.

Ossowski Stanisław (1966) *Dzieła*, t. 1. *U podstaw estetyki*. Warszawa: PWN.

----- (2004) *Wybór pism estetycznych*. Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych „Universitas”.

Panofsky Erwin (1971) *Studia z historii sztuki*. Przełożyli Juliusz A. Chróścicki i Maria Murdzeńska. Warszawa: PIW.

Pastoureau Michel (1992) *Dictionnaire des couleurs de notre temps. Symbolique et société*. Paris: Éditions Bonneton.

Porębski Mieczysław (1989) *Granica współczesności: 1909–1925*. Warszawa: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe.

Strelau Jan, red., (2000) *Psychologia: podręcznik akademicki*, t. 1. Gdańsk: Gdańskie Wydawnictwo Psychologiczne.

Szuman Stefan (1962) *O sztuce i wychowaniu estetycznym*. Warszawa: Państwowe Zakłady Wydawnictw Szkolnych.

Tatarkiewicz Władysław (1976) *Dzieje sześciu pojęć*. Warszawa: PWN.

----- (2004) *Wybór pism estetycznych*. Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych „Universitas”.

Tomaszewski Tadeusz, red., (1975) *Psychologia*. Warszawa: PWN.

Turner Jonathan H., Stets Jan E. (2009) *Socjologia emocji*. Przełożyła Marta Bucholc. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.

Wallis Mieczysław (1968) *Przeżycie i wartość*. Kraków: Wydawnictwo Literackie.

----- (2004) *Wybór pism estetycznych*. Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych „Universitas”.

Zimbardo Philip (1988) *Psychologia i życie*. Przełożył Józef Radzicki. Warszawa: PWN.

## Cytowanie

Matuchniak-Krasuska Anna (2013) *Emocje w polu dóbr symbolicznych. Od Leonarda da Vinci do Jerzego Dudy-Gracza*. „Przegląd Socjologii Jakościowej”, t. 9, nr 2, s. 46–69 [dostęp dzień, miesiąc, rok]. Dostępny w Internecie: <www.przegladsocjologiijakosciowej.org>.

## Emotions in the Field of Symbolic Goods

**Abstract:** The consideration is a borderline case combining sociology of art and sociology of emotions. The problems concerning emotions associated with a piece of art as such, its new versions, pastiches, and adaptations have been analyzed in the paper. The analysis involves reference to the position in the field of symbolic goods (the avant-garde, classic, mass culture) and the subjects in this field (creative artists, critics, recipients). A multiple case study has been applied and it is essential to use the reproductions of the pieces of art that have been discussed (Mona Lisa by Leonardo da Vinci, Marcel Duchamp, Salvador Dali, Fernando Botero placed in avant-garde field, and numerous versions done by unknown creators from mass culture field).

**Keywords:** sociology of art, sociology of emotions, emotions in art, field of art, Leonardo da Vinci's *Mona Lisa*