

Noël Carroll, *Filozofia sztuki masowej* słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2011, ss. 411

Do rąk polskiego czytelnika trafia ważna książka amerykańskiego filozofa Noëla Carrola — *Filozofia sztuki masowej* — przełożona przez Mirosława Przylipiaka. Carroll, autor ponad stu artykułów i kilkunastu książek naukowych (m.in. *The Philosophy of Horror, or Paradoxes of the Heart*; wyd. polskie: 2004 — *Filozofia horroru; Theorizing The Moving Image; Philosophy of Art: a Contemporary Introduction; The Philosophy of Motion Pictures; On Criticism*), jest jednym z najważniejszych badaczy zajmujących się współczesną filozofią sztuki, a jego koncepcje wywierają znaczny wpływ na kształt dyskursów związanych z filmoznawstwem, teorią estetyki, nowych mediów czy kultury popularnej.

Filozofia sztuki masowej pierwszy raz opublikowana została w 1998 przez Oxford University Press, spotykając się z szerokim zainteresowaniem środowisk naukowych. Traktowała ona jednak o ważkich problemach dotyczących fenomenu kultury masowej, jej roli i sposobu interakcji z wielomilionowym odbiorcą, który, nierzadko po raz pierwszy dzięki takiej formie sztuki, stykał się z doświadczeniem estetycznym. Jak pisze we wstępie autor „książka ta poświęcona jest sztuce masowej — telewizji, filmom, bestsellerom oraz innym rodzajom literatury brukowej *pulp fiction*, muzyce popularnej (nagrywanej i transmitowanej), komiksom, fotografii i tym podobnym. Przeciętna amerykańska rodzina spędza przed telewizorem astronomiczną ilość czasu. Korporacje specjalizujące się w produkcji i dystrybucji sztuki masowej to znaczący gracze ekonomiczni, a nazwiska artystów tworzących w tym obszarze są powszechnie znane. Dotyczy to nie tylko aktorów czy piosenkarzy, lecz również pisarzy, reżyserów i producentów. Stephen King i Steven Spielberg są lepiej znani niż wielu przywódców państwowych” (s. 11).

Propozycja Noëla Carrola była przy tym pionierska, gdyż poddawała refleksji i analizie obszar działalności kulturotwórczej człowieka, który do tej pory albo to spotykał się z ignorancją ze strony akademików-filozofów, albo też przywoływany był tylko po to, by podkreślać jego ułomności oraz status gorszego, „złego” — w obliczu sztuki „prawdziwej”. Carroll nie neguje co prawda podziału na kulturę (sztukę) „wysoką” i „niską”, ale nie podejmuje też próby wyznaczenia granic tych przestrzeni (miejscami bliski jest stwierdzeniu ich płynności). Jednocześnie nie zgadza się on na zrównanie kategorii „przystępności” sztuki

z „biernością”, otwierając badania tekstów typowych dla kultury masowej na postawę analityczną pozbawioną intencji sceptycznej czy wręcz defetystycznej. Wątpliwości budzić może posługiwanie się pojęciem „sztuka masowa”, które wydawać się może konstruktem sztucznym, anachronicznym — zbyt silnie związanym z perspektywą badań marksistowskich. Bardziej uniwersalną kategorią w tym miejscu jest sztuka popularna — która zawęży pole kultury popularnej do aspektów właściwych definicjom sztuki. Przyznać trzeba jednak, że autor *Beyond Aesthetics* zdecydował się wyjść poza aksjologiczne hierarchizacje, w zamian konstruując zarys teorii, pozwalającej opisać i scharakteryzować zjawisko sztuki masowej (popularnej), która w wieku XX i XXI — bez względu na swoją jakość czy wartość — urosła do rangi niezaprzeczalnego, jeśli nawet nie kluczowego, elementu współczesnego świata. Noël Carroll wraz z takimi uczonymi jak m.in. Umberto Eco, Marshall McLuhan, Ihab Hassan, Miriam Hansen, Leslie Fiedler, przyczynił się w dużym stopniu do przełamania akademickiej nieufności wobec kultury popularnej i uznania jej za istotny przedmiot badań.

Filozofia sztuki masowej jest tekstem atrakcyjnym w lekturze. Erudycji i nieszabloności się wywodu towarzyszą liczne przykłady. Carroll umiejętnie łączy egzemplifikacje z wielu dziedzin sztuki masowej. Czyni to jednak na tyle umiejętnie, że nie wprowadza czytelnika w chaotyczną przestrzeń niekoherencji, a jedynie konsekwentnie podbudowuje ciąg swojej argumentacji. W pierwszym rozdziale pt. *Filozoficzny opór przed sztuką masową: tradycja większości* autor przygląda się dokładnie uprzedzeniom towarzyszącym refleksji na temat masowości sztuki. Polemizuje w nim z krytyczną postawą Dwighta MacDonalda, pochodzącą z eseju tegoż *Teoria kultury masowej* (pierwodruk: 1953), argumentami Clementa Greenberga (*Awangarda i kicz* 1939), wywodem R.G. Collingwooda (*The Principles of Art* 1938). Ta część książki Carrolla skupia się na rekonstrukcji myślenia o sztuce masowej wyrosłej z postawy deprecjacji, ignorancji oraz z przeświadczenia o estetycznej wyższości „sztuki wysokiej”. Następnie autor wchodzi w dyskusję na płaszczyźnie socjologicznej — rozważając problemy społeczno-polityczne związane z takim rodzajem sztuki podniesione przez Theodora W. Adorna i Maksa Horkheimera. Według Carrolla „niechęć do rozumu instrumentalnego silnie oddziałuje na podejmowaną przez obu badaczy krytykę przemysłu kulturowego (...). W ich ujęciu przemysł kulturowy jest jeszcze jednym przejawem pozytywistycznej skłonności do fetyszyzowania rozumu instrumentalnego i stanowi kolejną arenę, na której zadaniem myśli jest wywołanie pewnych efektów, tym razem u publiczności. Przemysł kulturowy jest więc sam w sobie formą rozumu instrumentalnego, ponieważ traktuje publiczność jako grupę docelową — przedmiot kalkulacji, którym można manipulować” (s. 77-78). Podobnie jak w przypadku MacDonalda, Greenberga i Collingwooda mowa jest o sztuce prawdziwej, autonomicznej i jedynie wartościowej. To ona dopiero daje rozumowi krytycznemu możliwość zaistnienia. „Prawdziwa sztuka jest monadą społeczną, mikrokosmosem przedstawiającym prawdę na temat życia społecznego poprzez ukazanie możliwości przeciwstawienia się imperializmowi wartości wymiennej i rozumu instrumentalnego” (s. 78). Carroll wskazuje na nieścisłości tego poglądu i idącą za nimi relatywność odczytań. Wykorzystując zaproponowaną optykę, udowadnia, że w ujęciu Adorna i Horkheimera różnice między sztuką masową (przemysłem kulturowym) a sztuką prawdziwą wcale nie są jednoznacznie wyznaczone. Natomiast strach Adorna przed ograniczeniem wolności (czy wręcz jej pozbawieniem) przez masowość, która doprowadzać ma

do zaniku refleksyjności i wyobraźni oraz szerzyć fałszywe idee, wydaje się neurotyczny, gdy zestawiać go z rzeczywistymi produktami owej sztuki masowej, tak zaciekle atakowanej, świadczącymi o ich refleksyjnym charakterze — aktywizacja odbiorców, wyobraźni i wymuszenie krytycznego oglądu. Podstawowy błąd, według Carrolla, leży jednak już w błędnym zrozumieniu myśli Kanta, którego skutkiem stało się swoiste wypaczenie pojęć. „Kantowską teorię reakcji estetycznej często zmieniano w teorię sztuki — zwaną niekiedy estetyczną teorią sztuki — na mocy funkcjonalistycznego założenia, że dzieła sztuki to przedmioty zaprojektowane z myślą o wzbudzaniu reakcji estetycznej tego samego typu, co reakcja opisana przez Kanta w *Teorii (wolnego) piękna*. Zwolennik tego sposobu myślenia mógłby więc na przykład domniemywać, że dzieło sztuki z definicji odwołuje nas od praktycznego życia” (s. 96). To sąd nie zaś samo dzieło ma być niepowtarzalny lub bezinteresowny. Sztuka nie potrafi uniknąć relacji z rynkiem lub ideologią. Nie można więc zrównywać własności podmiotu z tymi, które charakteryzować mają przedmiot. Również aktywne (twórcze) zainteresowanie odbiorcy nie musi wiązać się z poziomem przystępności danego dzieła — ergo, sztuka by być sztuką nie musi być trudna. „Podążając tropem Kantowskiej teorii geniuszu jako wzorcowej oryginalności, teoretyk sztuki odczuwa pokusę twierdzenia, że właściwa sztuka musi być unikatowa i oryginalna, nieskrępowana żadnymi pojęciami, celami czy regułami i musi rządzić się własnymi prawami. Nie trzeba chyba mówić, że żadna tego typu teoria — tak bardzo nastawiona na oryginalność — nie będzie przychylna opartym na formułach strategiom sztuki masowej” (s. 100). W tym właśnie aspekcie tkwi zdaniem Carrolla źródło filozoficznego sprzeciwu wobec tego, co popularne oraz późniejsze poglądy Adorna czy McDonalda i Greenberga: „Postęp w pracy nad teorią sztuki masowej będzie zależał od wypracowania ramy pojęciowej odpowiedniej do tego zjawiska, nie zaś mu zaprzeczającej. Pojęcia obce i/lub przestarzałe, jak te zaczerpnięte z teorii estetycznej Kanta (lub też jej wariantu stopionego z modernizmem), trzeba zastąpić” (s. 115).

W rozdziale drugim Carroll skupia się na „tradycji mniejszości” — filozoficznej akceptacji sztuki masowej, przywołując nazwiska Waltera Benjamina i Marshalla McLuhana: „W przeciwieństwie do takich rzeczników sztuki masowej, którzy bronią jej, opierając się na tym, że bywa tworzona przez artystów najwyższej rangi, Benjamin i McLuhan wykazują, iż podstawowe struktury mediów sztuki masowej dają możliwość wytwarzania efektów tego rzędu, że nikt nie jest w stanie zakwestionować ich artystycznego statusu” (s. 117). Autor *Interpreting the Moving Image* w kontekście obrony sztuki masowej Benjamina omawia szeroko koncepcje technicznej reprodukcji, postępu i nowej sztuki. Podkreśla rolę materializmu historycznego (bliską Benjaminowi) i wynikający z niej moralny wymiar technologii, a także jej walor emancypacyjny. Zaznacza on jednak dobitnie, że etyczna, a tym bardziej metafizyczna teleologia sztuki technicznej reprodukcji jest mu daleka „co nie przeszkadza, że taka właśnie tendencja — do projektowania własnych pragnień moralnych i politycznych na technologię — jest filarem najsłynniejszych filozoficznych form obrony sztuki masowej — nie tylko tej pochodzącej od Benjamina, lecz również od Marshalla McLuhana” (s. 148). Carroll okazuje się w tej części swojej książki bardzo krytyczny, wytykając błędne, jego zdaniem, tezy słynnych apologetów „masowości”: „W całym tym rozdziale filozoficzne formy obrony sztuki masowej, sformułowane przez Benjamina i McLuhana, zostały poddane surowej krytyce. Moim zdaniem ani argument postępu, ani

argument świadomości nie odrywają się od ziemi. Jednakże to, że owe argumenty zawiodły, nie oznacza, że sztuki masowej nie można obronić (...). Czerpiąc inspiracje z Hegla, zarówno Benjamin, jak i McLuhan formułują narracje historyczne, lub może „metanarracje” kulminujące w optymistycznych obrazach rozkwitającej sztuki masowej. Te utopie stoją w jaskrawej sprzeczności z dystopijnymi wizjami Greenberga i Adorna, którzy wieszczą upadek cywilizacji” (s. 171-172). Carroll nie oddaje jednak pola tym drugim. Wskazując na błędy obrońców sztuki masowej, nie przyznaje racji jej przeciwnikom. Szuka za to innych argumentów, przystających do współczesnej kultury — aktualizacji w miejsce polemiki diachronicznej. Poszukiwania amerykańskiego filozofa skupiają się wokół ułożonej przez niego definicji sztuki masowej (trzeci rozdział koncentruje się na rozważaniach definicyjnych, proponując krytyczny przegląd najważniejszych stanowisk wobec sztuki masowej i awangardowej). Carroll, wychodząc od wniosków ogólnych i ilustrując je licznymi przykładami, dochodzi do kwestii ontologii sztuki masowej. Polemizując z teoriami Davida Novitz’a i Johna Fiske’a, formułuje własną i dokonuje próby jej obrony: „X jest dziełem sztuki masowej wtedy i tylko wtedy, gdy (1) jest dziełem sztuki o wielu egzemplarzach lub formie typu; (2) zostało wytworzone i jest rozpowszechniane za pomocą masowych technologii; (3) celowo korzysta z takich struktur (jak formy narracyjne, typ symboliki, zamierzony efekt emocjonalny, a nawet treść), które dają największe szanse na dostępność bez specjalnego wysiłku, w zasadzie od pierwszego zetknięcia, dla możliwie największej liczby niewyrobionych (czy względnie niewyrobionych) odbiorców” (s. 196-197). Po raz kolejny uwaga zwrócona jest na istotność kategorii „przystępności”, która nie dyskwalifikuje dzieła w obrębie tekstów sztuki, pozwala za to, według Carrolla, na odróżnienie tego, co awangardowe od tego, co masowe. Skupiając się na kwestiach recepcji, zaniedbane zostają niestety tematy wytworzenia sztuki masowej i jej dystrybucji (do czego zresztą badacz sam się przyznaje). By lepiej uargumentować swoje rozważania nad naturą sztuki masowej, autor poświęca trzy ostatnie rozdziały książki na dokładne opisanie relacji sztuki masowej z emocjami, moralnością i ideologią. W każdym z tych precyzyjnie analizowanych związków — zwraca on uwagę na kolosalną rolę, jaką odgrywa interakcja, oparta na aktywności odbiorcy. „Ostatnie trzy rozdziały książki można uważać za rozwinięcie wywodu przeciw argumentowi bierności. Próbuje w nich opisać niektóre z najważniejszych struktur zaangażowania występujących w sztuce masowej, służących pobudzeniu aktywnej emocjonalnej, moralnej i politycznej współpracy odbiorców. Aby mogły one skutecznie działać, muszą być wykorzystywane w sposób przystępny dla dużej liczby ludzi. Jednak powtórzmy raz jeszcze: przystępność nie równa się bierności, nie wyklucza też możliwości aktywnego współuczestnictwa publiczności” — konkluduje Carroll (s. 400). I rzeczywiście, jeśli trzeba byłoby wybrać jeden wątek z tej bogatej w analizy i ciekawe, szczegółowe wywody propozycji wydawniczej, byłaby nim powracająca kwestia redefiniowania pojęcia „przystępności” oraz krytyczne studium różnic między tym, co aktywne, a tym, co bierne. Jednak, podsumowując słowami samego Noëla Carrolla: „wiele jeszcze zostało do zrobienia, jeżeli chodzi o filozofię sztuki masowej” (s. 404).