

POCHWAŁA MASOWOŚCI



Amerykański estetyk i filozof Noël Carrol udowadnia swoją książką „Filozofia sztuki masowej”, że dla filozofii nie ma nieistotnych sfer rozważań, że prawdziwy badacz może i powinien eksplorować obszary badawcze na pierwszy rzut oka

blahe. Taką sferą filozoficznie zaniedbaną jawi się autorowi kultura masowa definiowana jako: „Sztuka popularna wytwarzana i rozpowszechniana za pomocą masowej technologii”. Sztuka masowa przeciwstawiana bywa awangardzie – ta pierwsza ma charakter ekstrawertyczny, skierowana jest na zewnątrz, by oddziaływać na jak największą liczbę odbiorców. Druga natomiast jest introwertyczna, osobista i osobna, wymaga od – nielicznych – odbiorców wysiłku poznawczego.

Znaczną część obszernego dzieła zajmują polemiki autora zarówno z krytykami (MacDonald, Collingwood), jak i nadmiernymi apologetami (Benjamin, McLuhan) sztuki masowej. Ambicją Carrola jest deskryptywne, maksymalnie obiektywne ukazanie zjawiska. Najczęściej powtarzający się ar-

gument przeciwników – sztuka masowa wzmaga u odbiorcy bierność intelektualną (ilustracją mają być tasiemcowe serie, które budowane są na stereotypowych zachowaniach postaci). Carrol uchylił ów argument na różne sposoby. Bywa wszak, że serial propaguje pozytywne wartości, stawia widza przed angażującymi emocjonalnie i umysłowo dylematami moralnymi. Zresztą mamy ostatnio do czynienia ze zjawiskiem wzrostu artystycznej jakości seriali – jakby twórcy zapragnęli nagle udowodnić, że z każdego (nawet kiczowatego) tworzywa można stworzyć arcydzieło.

Poważniejszy wydaje się zarzut wykorzystywania sztuki masowej jako narzędzia propagandy w reżimach totalitarnych (socrealizm czy propagandowa sztuka w Niemczech hitlerowskich). Tyle że właściwie wszystko (nawet sztukę wysublimowaną) można wykorzystywać na różne sposoby – wszystko zależy od intencji twórców i ich dysponentów. Propagowanie totalitaryzmów nie jest z pewnością sensem istnienia, istotą sztuki masowej.

JACEK SOBOTA

Noël Carrol: *Filozofia sztuki masowej*, tłum. Mirosław Przyłipiak. Wydawnictwo Słowo/Obraz Terytoria, Gdańsk 2011.

FILOZOFIA SZTUKI MASOWEJ



NOËL CARROLL
TŁUM. MIROSŁAW
PRZYLIPIAK
SŁOWO/OBRAZ
TERYTORIA

Norwida ta książka będzie poznawczym szokiem, bo podziałna sztukę wysoką i popularną wcale nie jest tak oczywisty, jak by niektórzy chcieli.

IGOR RAKOWSKI-KŁOS

Książka Noëla Carrolla powinna wzbudzić zainteresowanie nie tylko czytelników opasłych specjalistycznych tomów, ale przede wszystkim nieco bardziej podejrzliwych miłośników kultury masowej. Komiksy z Batmanem, filmy z Jamesem Bondem czy powieści Stephena Kinga są wszędzie. Pączkują w kolejne prequele i sequele oraz mutują się w niezliczone formy: komiksy stają się filmami, książki grami komputerowymi, a płyty z muzyką pretekstem do nakręcenia kinowego przeboju. Pomimo to dopiero od niedawna kultura masowa – zważywszy, że raczkuje już od połowy XIX stulecia – skupia spojrzenia pozabawione wyniosłego i fałszywego obrzydzenia. Głównie w Stanach Zjednoczonych jak z rękawa sypią się od kilkunastu lat fascynujące publikacje, które odkrywają w dziełach sztuki masowej to, czego na pierwszy rzut oka nie widzą odbiorcy i co czasem chcą ukryć twórcy.

W „Filozofii sztuki masowej” amerykański teoretyk klarownie odkrywa, co „Milczenie owiec” mówi o homoseksualizmie, jak Spielberg steruje naszymi emocjami w „Liście Schindlera” i ile ideologii kryje się w „Star Treku” i „Kaczorze Donaldzie”. Największym sukcesem Carrolla jest stworzenie spójnego sposobu widzenia kultury masowej, dzięki któremu podczas kolejnej wizyty w multipleksie zobaczymy o wiele więcej niż tylko ładny obraz 3D. Natomiast dla radykalnych miłośników baletu, opery i poezji

Filozofia sztuki masowej

Tomasz Zarębski

Niewiele jest dziedzin kultury wywołujących tyle kontrowersji, co sztuka masowa. XX-wieczni filozofowie i teoretycy dostrzegali w niej przede wszystkim zagrożenie dla sztuki autentycznej i wyrafinowanej, utożsamianej głównie z dokonaniem twórców awangardowych. W pismach różnych autorów możemy odnaleźć liczne argumenty deprecjonujące sztukę masową jako bezosobową, wulgarną, głupią i niebezpieczną. Większa część analiz zjawiska sztuki masowej była nastawiona na udowodnienie tezy, że nie jest ona w ogóle sztuką, lecz bezwstydną uzurpatorką, przyczyniającą się do stopniowego upadku prawdziwego sztuki. Z nielicznymi wyjątkami przywołana myśl estetyczna omijała zatem problemy związane ze specyfiką sztuki masowej, z góry wykluczając ją z poważnego dyskursu. Do dziś wiele zostało z tej atmosfery wrogości i pogardy. W opinii Noëla Carrolla, amerykańskiego teoretyka filmu i sztuki, takie podejście okazało się wysoce szkodliwe: „sztuka masowa zapewnia ogromnej liczbie ludzi pierwszy kontakt z doświadczeniem estetycznym. Można by więc oczekiwać, że będzie ważnym przedmiotem rozważań filozofów sztuki zarówno obecnie, jak i przez cały wiek XX. Tak się jednak nie stało. Filozofowie sztuki zazwyczaj ją albo ignorują – woląc zamiast tego przykrawać swoje teorie do tak zwanej sztuki wysokiej (lub awangardowej) – albo też, jeśli już zwracają na nią uwagę, to po to, aby ją zdyskredytować, wyjaśnić, dlaczego nie jest prawdziwą sztuką lub dlaczego jest sztuką złą. Chociaż żyjemy w epoce sztuki masowej i większość z nas, jak sądzę, zgodziłaby się z tym, że bywa ona dobra lub zła, brakuje nam teorii, która pomogłaby ją scharakteryzować. „Ta sytuacja wymaga zmiany” (Noël Carroll, „Filozofia sztuki masowej”, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2011, s. 13).

Książka, której tłumaczenie trafia obecnie do rąk polskiego czytelnika, stanowi próbę naprawienia błędów nagromadzonych na przestrzeni minionych dziesięcioleci. Autor rozpoczyna od krytycznego przedstawienia historii debaty na temat sztuki masowej. Z dużym znanstwem, lecz zarazem w sposób przystępny, omawia filozoficzne argu-

menty, pochodzące z odrębnych intelektualnych tradycji: modernizmu, marksizmu i teorii masowej komunikacji. Odrzuca większość krytyk (Adorno, Horkheimer, Greenberg i in.), słusznie uznając, że bazują one na źle zrozumianej teorii estetycznej Kanta, choć z równie dużym dystansem podchodzi także do zagorzałych zwolenników sztuki masowej (Benjamin i MacLuhan). Oryginalna propozycja Carrolla wyrasta z wiary w możliwość obiektywnego opisu zjawiska sztuki masowej bez wnikania się w kwestie ocen. Przede wszystkim, amerykański filozof odróżnia sztukę masową od sztuki popularnej. W przeciwieństwie do sztuki popularnej (istniejącej zawsze i wszędzie, np. pod postacią sztuki ludowej), sztuka masowa jest fenomenem historycznym przypisanym do konkretnych kulturowych, ekono-



Noël Carroll,
„Filozofia sztuki masowej”,
wydawnictwo słowo/obraz terytoria,
Gdańsk 2011, s. 416

sowując środki do obranych celów i angażując odpowiednie mechanizmy przetwarzania informacji. W swoim ujęciu łączy zatem Carroll perspektywę socjologiczną i psychologiczną. Przynosi to interesujące rezultaty, zwłaszcza tam, gdzie amerykański badacz korzysta z dorobku nauk kognitywnych i teorii ewolucji – bardzo ciekawe są wątki dotyczące skupiania uwagi, uzupełniania narracji i uniwersalnych reakcji emocjonalnych na bodźce estetyczne.

Spoglądając na pomysły Carrolla całościowo, nie mogłem się wszakże oprzeć wrażeniu, że mam do czynienia z teorią dość eklektyczną. Mimo że jej autor prowadzi narrację w sposób przejrzysty, co stanowi istotny walor „Filozofii sztuki masowej”, dobiera poszczególne argumenty z wielu dziedzin, nie wskazując na ich wzajemne powiązania. Po-

Największą zaletą tej książki jest próba nakłonienia czytelnika do przemyślenia na nowo poglądów, które w refleksji estetycznej od wielu już dekad pełnią funkcję nieomal aksjomatów

micznych i politycznych okoliczności przemysłowego społeczeństwa masowego. Ma zatem swój historyczny początek – rozwija się mniej więcej od wieku XVIII – i trwa do dziś, anektując kolejne wynalazki: druk, fotografię, kino, grafikę komputerową, internet. Sztuka masowa jest przeznaczona dla szerokiego rzesz odbiorców i jest produkowana oraz upowszechniana za pomocą masowych technologii. To właśnie, zdaniem Carrolla, wpływa na specyfikę środków artystycznych wykorzystywanych przez masową sztukę. Jej konsumpcyjny charakter pociąga za sobą przystępność, powtarzalność, schematyzm i homogeniczność przekazu. Wymienione cechy bardzo często uznawane są za przejawy prymitywizmu masowej sztuki. Carroll nie zgadza się z takim stanowiskiem. Przekonująco argumentuje, że sztuka masowa w godny podziwu sposób operuje na rozmaitych poziomach kreacji i odbioru, dosto-

nadto nie korzysta w wystarczającym stopniu z potencjału, jaki w badaniach nad sztuką oferuje perspektywa ewolucyjna i neurobiologiczna, rozwijana choćby w pracach E. Disanayake, S. Mithena, D. Duttona, S. Zekiego i V. Ramachandrana. W ich świetle kompetencje do tworzenia i odbioru sztuki są przejawami biologicznych adaptacji naszego gatunku, wyjaśniającymi uniwersalną naturę niektórych naszych estetycznych upodobań, co wydaje się szczególnie obiecujące w analizie przekazu właściwego sztuce masowej. Tym niemniej książka Carrolla jest pozycją ze wszech miar godną polecenia, wypełnia bowiem lukę od dawna obecną na rodzimym rynku wydawniczym. Największą jej zaletą jest próba nakłonienia czytelnika do przemyślenia na nowo poglądów, które w refleksji estetycznej od wielu już dekad pełnią funkcję nieomal aksjomatów. Czegoż więc oczekiwać od filozofii? ■

Magdalena Kempna-Pieniążek
– adiunkt na Wydziale
Filologicznym UŚ (w Zakładzie
Filmoznawstwa i Wiedzy
o Mediach), autorka książki
*Dziwniejsze niż fikcja. Rola
wyobraźni w filmach Marca
Forstera* (2012).

MAGDALENA KEMPNA-PIENIĄŻEK

FILOZOFIA WSPÓLNEGO MIANOWNIKA

Recenzowanie książki, która na całe lata przed pojawieniem się na polskim rynku wydawniczym osiągnęła rozgłos i została przedyskutowana przez krytyków, nie jest zadaniem łatwym. Opublikowana po raz pierwszy w 1998 roku *Filozofia sztuki masowej* Noëla Carrolla, przetłumaczona przez Mirosława Przyłipiaka, wkracza obecnie do księgarń w akompaniamencie dalekiego echa tamtych dyskusji. Stanowi one zresztą integralną część refleksji autora, świadomego kontrowersyjności poruszanych przez siebie wątków. Choć bowiem Carroll próbował nadać swojemu wywodowi wymiar uniwersalnego filozoficznego namysłu nad esencją opisywanych zjawisk, spektrum problemów, jakie budzą niektóre tezy jego – już w zasadzie klasycznej – książki, wydaje się dzisiaj co najmniej tak samo szerokie jak przed niemal piętnastu laty.

W ramach obranego przez siebie modelu filozofii analitycznej Carroll stosuje strategię polegającą na: 1) przedstawieniu

wcześniejszych poglądów na sztukę masową, 2) skrytykowaniu ich na poziomie przesłanek i argumentów, 3) zaprezentowaniu swojego stanowiska, 4) zweryfikowaniu owego stanowiska poprzez konfrontację z pytaniami i zarzutami, jakie – w domyśle – mogliby wystosować potencjalni krytycy. Każda z sześciu części książki oparta jest na tym logicznym schemacie, co już na wstępie zapewnia wywodowi Carrolla walor systematyczności i klarowności. W pierwszym i drugim rozdziale autor krytykuje tezy i argumenty przeciwników (m.in. Robin Collingwood, Clement Greenberg, Theodor W. Adorno, Max Horkheimer), a następnie zwolenników (Walter Benjamin, Marshall McLuhan) sztuki masowej, w trzecim prezentuje własną definicję zjawiska i *a priori* rozprawia się z oczekiwanymi argumentami przeciwko niej, a w rozdziałach czwartym, piątym i szóstym próbuje potwierdzić jej słusność poprzez bardziej szczegółowe analizy dotyczące relacji sztuki masowej z emocjami, moralnością i ideologią.

W konsekwencji, z jaką autor nieustannie przypomina czytelnikowi o stosowanej przez siebie metodzie i jej (odnotowywanej z satysfakcją) skuteczności, kryje się prowokacja do wykorzystania jej przeciw samemu Carrollowi. Podjęcie tak sformułowanego wyzwania nie wydaje się jednak trafnym rozwiązaniem. Polemika uwzględniająca tylko zaproponowane przez samego Carrolla narzędzia mogłaby się okazać dla potencjalnego krytyka próbą niemal samobójczą, co autor ukazuje, miażdżąc poglądy próbującego tej właśnie sztuczki Davida Novitza. Struktura *Filozofii sztuki masowej* jest tak zwarta, a metoda Carrolla tak dopracowana, że zdecydowanie lepszym posunięciem niż przysłowiowe szukanie dziury w całym wydaje się zastosowanie strategii weryfikacji nie tyle tez i głównych argumentów, co pewnych z pozoru niewiele znaczących szczegółów prezentowanej w książce teorii. Kluczowe dla swojej pracy pojęcie „sztuka masowa” Carroll starannie wydziela z obszaru zarówno kultury masowej, jak i sztuki popularnej. Drugi ze wspomnianych terminów uważa za ahisteryczny, argumentując, że: „sztuka popularna istniała przez wieki”, na przykład w formie sztuki ludowej (s. 186). Tymczasem sztuka masowa „nie istniała przez całą historię ludzkości. [...] Wyłoniła się z nowoczesnego przemysłowego społeczeństwa masowego i dla niego jest przeznaczona” (s. 187). W sformułowaniach tych tkwi załączek definicji, którą Carroll wyprowadza kilka stron dalej: „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 rozpowszechnione za pomocą masowych technologii; (3) celowo korzysta z takich struktur (jak formy narracyjne, typ symboliki, zamierzony efekt emocjonalny, a nawet treść), które dają szansę na dostępność bez specjalnego wysiłku, właściwie od pierwszego zetknięcia, dla możliwie największej liczby niewyrobionych (czy względnie niewyrobionych) odbiorców” (s. 196–197).

Prostota powyższej definicji (u niektórych krytyków budząca podejrzenie dotyczące jej niefunkcjonalności lub wręcz zbędności¹) jest efektem wielokrotnie sygnalizowanej przez autora potrzeby sięgnięcia do natury (esencji) omawianych zjawisk.

1 Por. Ł. Milenkowicz, *Sztuka masowa pod lupą*, „artPAPIER” 2011 nr 20; J. Sobota, *Sztuka masowa. Apologie i krytyki*, „Czas Fantastyki” 2012 nr 1, s. 54–57.

Z pewnych (niewyartykułowanych) względów esencja ta, zdaniem Carrolla, powinna się okazać klarowna, nawet jeśli rozmaite jej manifestacje – choćby z powodu historycznej zmienności kultury – wydawać się mogą trudne do zaklasyfikowania. Sama definicja, tak jak i główne przesłanki oraz argumenty – w ramach precyzyjnie wytyczonego przez badacza obszaru pojęciowego – dają się oczywiście utrzymać, stanowiąc bardzo cenną próbę ogarnięcia zjawiska trudno uchwytnego, bo powszechnie w kulturze obecnego.

Według Carrolla sztuka masowa z założenia musi być łatwa w odbiorze. Wyznacznik przystępności, najczęściej chyba atakowany przez krytyków tej teorii, nastęrcza trudności m.in. dlatego, że jest trudno weryfikowalny. Carrollowi wystarcza w zasadzie założenie, że jest on weryfikowalny intuicyjnie, na zasadzie: „wszyscy wiemy” (a niektóre badania z obszaru psychologii zdają się to potwierdzać), że łatwiej jest przyswoić opowiadanie z elementami akcji niż zrozumieć utwory dadaistów. Oczywiście autor nie neguje istnienia różnic kulturowych, które sprawią, że dany tekst sztuki masowej dla Japończyków będzie bardziej zrozumiały niż dla mieszkańców Paragwaju, sygnalizuje także potrzebę przeprowadzenia szczegółowych badań w tym zakresie. Być może właśnie z braku tych ostatnich wyprowadza na własną rękę klasyfikacje budzące pewne wątpliwości. *Złoty wiek* (1930) Luisa Buñuela uznaje – i tu nie sposób z nim dyskutować – za przejaw awangardy, a więc za film niewchodzący w obręb sztuki masowej. Zalicza do niej jednak dzieła, takie jak *Obywatel Kane* (1941) Orsona Wellesa czy *Towarzysze broni* (1937) Jeana Renoira², zakładając, że dla każdego i w zasadzie zawsze będą one zrozumiałe. Oczywiście argumentowanie, że *Obywatela Kane’a* i (na przykład) *Piranię 3D* (2010) więcej dzieli, niż łączy, nie miałoby sensu: Carroll odpowiedziałby, że oba filmy spełniają wymogi masowej produkcji, konsumpcji i przystępności. Inna rzecz, że obecnie *Obywatel Kane* i *Towarzysze broni* masowej konsumpcji nie podlegają – są „konsumowane” raczej przez wyrobionych odbiorców, koneserów i znawców (także przyszłych, na przykład studentów).

Przyjmijmy, że Carroll ma rację, twierdząc, że sztuka masowa powtarza formuły i schematy najbardziej rozpowszechnione i akceptowalne, a więc zrozumiałe dla szerokiego kręgu „niewyrobionych” odbiorców. W 1940 roku, kiedy Welles kręcił swój film, taką „masową” formułą był wariant stylu zerowego zwany kinem klasycznym. Problem w tym, że *Obywatel Kane* łamie każdą z jego głównych zasad: zamiast preferowanego obiektywizmu wprowadza subiektywizm (oferując widzowi nie prawdę o tytułowej postaci, ale sumę miniprawd prezentowanych przez innych bohaterów), eliminuje jednoznaczność (w słynnej sekwencji kroniki filmowej Kane jest nazwany komunistą i faszystą, co stanowi tylko początek szeregu wykluczających się opinii na jego temat), a zasady zrozumiałości i przezroczystości formalnej przekreśla poprzez innowacyjne (wówczas) środki: montaż wewnątrz kadrowy czy rzadko stosowane w kinie stylu zerowego ujęcia z żabiej perspektywy.

2 W indeksie osobowym książki (s. 409) nazwisko reżysera zostało błędnie skojarzone z imieniem jego ojca, Auguste’a.

Nie jest to bynajmniej dowód na to, że Carroll myli się co do kryterium przystępności. Zapewne „niewyrobiony” widz może zrozumieć oś fabularną *Towarzyszy broni*. Nie jestem jednak pewna, czy każdy będzie w stanie zinterpretować groteskową scenę kabaretu, jaki bohaterowie przygotowują w niemieckim obozie jenieckim i czy zrozumie, dlaczego kapitan de Boieldieu (Pierre Fresnay) i major von Rauffenstein (Erich von Stroheim) są sobie tak bliscy, mimo iż znajdują się po przeciwnych stronach frontu. Być może część „niewyrobionych” widzów uzna, co będzie uproszczeniem, że obaj są „zawodowymi” żołnierzami potrafiącymi docenić wroga. Nie sądzę, aby od razu objawiła się widzom prawda dotycząca klasowych relacji³ odpowiedzialnych za niektóre zachowania postaci. Aby do tego doszło, potrzebne byłoby albo bezpośrednie stwierdzenie: „de Boieldieu i von Rauffenstein są przedstawicielami europejskiej arystokracji, będącej zjawiskiem ponadnarodowym” (którego film Renoira nie zawiera), albo posiadanie przez widza choćby szczątkowej wiedzy na temat kształtu europejskich społeczeństw sprzed pierwszej wojny światowej. Do trudności w weryfikowaniu kategorii przystępności należy zatem dopisać jeszcze wątpliwość dotyczącą zakresu tej cechy – tego, czy ma ona dotyczyć najprostszycch związków przyczynowo-skutkowych i najbanalniejszych emocji, czy też nieco bardziej złożonych procesów i motywacji.

Carroll stwierdza, że kategoria sztuki masowej obejmuje: „telenowełe, opowiadania, piosenki”, ale nie „dzienniki telewizyjne, programy o gotowaniu, transmisje sportowe czy talk-show”, ponieważ tylko „w takim stopniu, w jakim formy sztuki masowej nawiązują do tradycyjnych, uznanych form artystycznych, mają uzasadnione prawo do statusu sztuki” (s. 197). Problem w tym, że jeszcze we wstępie do swojej książki autor zapowiadał, że będzie się zajmował także m.in. reklamami i komiksami. Nawet przy zastrzeżeniu, że interesują go „reklamy bardziej twórcze, które używają artystycznych środków wyrazu” (s. 11), powstaje wątpliwość dotycząca tego, czy reklamy w swej istocie nawiązują do jakichkolwiek „tradycyjnych, uznanych form artystycznych”. Być może Carroll odpowiedziałby, że tak, stwierdzając, że reklama, tak jak i wideoklip, czerpie z osiągnięć filmu. Co jednak zrobić z komiksem? Stwierdzenie, że nawiązuje on do malarstwa stanowiłoby wszak radykalne uproszczenie, a wręcz krok wstecz w definiowaniu tego medium, od lat już uznawanego za autonomiczną formę wyrazu⁴. Podobnym krokiem wstecz jest próba dookreślenia ontologii filmu poprzez porównywanie projekcji filmowej ze spektaklem teatralnym (s. 210–212), przy czym autor nie bierze pod uwagę ani tego, że projekcja filmowa sama może stać się dziełem sztuki (np. podczas pokazów filmu niemego z muzyką na żywo), ani tego, że spektakle teatralne mogą być utrwalane na nośnikach i w ten sposób rozpowszechniane.

Stosowana przez Carrolla metoda równania wszystkich przejawów sztuki masowej do wspólnego mianownika okazuje się najbardziej kontrowersyjna wtedy, gdy autor próbuje ją wykorzystać do zanalizowania już nie fenomenu, ale poszczególnych

3 Carroll uważa, że *Towarzysze broni* pobudzają w „niewyrobionym” widzu „rozumienie moralne takich zjawisk, jak klasowość, etniczność (antysemityzm), wojna, nacjonalizm [...]” (s. 347).

4 Por. F. Lacassin, *Komiksy i język filmowy*, „Film na Świecie” 1980 nr 7, s. 87–101.



tekstów kultury. W rozdziale poświęconym emocjom badacz stwierdza, że w związku ze swoim ciężeniem do powszechnej przystępności sztuka masowa „wzbudza stosunkowo proste reakcje emocjonalne” (s. 270). Z tezą tą można się oczywiście zgodzić. Mniej oczywiste są przytoczone przez Carrolla przykłady: „Kiedy w zakończeniu *Bliskich spotkań trzeciego stopnia* pojawia się statek kosmiczny, jego ogrom zaskakuje i urzeka odbiorcę” (s. 272). W zasadzie nie wiadomo, czy autor projektuje w tym momencie własne doświadczenia na idealnego masowego odbiorcę, czy też prezentuje swoje wyobrażenia na temat tego, jak ów odbiorca powinien seans *Bliskich spotkań...* przeżywać. W obu wypadkach sformułowania tego typu (w książce jest ich więcej) wydają się nieuzasadnione. Trudno założyć, że widz, który najpierw obejrzał *Avatara* (2009) Jamesa Camerona, da się uwieść wizji statku kosmicznego z filmu Spielberga (choć pewnie takie było zamierzenie twórcy) – bardziej prawdopodobne jest to, że wzbudzi w nim ona ironiczny uśmiech. W tym samym rozdziale autor wyjaśnia, że uniwersalnymi ludzkimi emocjami są na przykład: „złość, wstręt, strach, szczęście, smutek i zdziwienie. I [...] pewne gatunki sztuki masowej traktują wzbudzanie tych właśnie emocji jako swój podstawowy cel” (s. 270–271). Aby poruszyć emocje takie jak złość czy oburzenie, twórcy organizują na przykład fabuły swych dzieł wokół tematu zemsty. Carroll stwierdza, że motyw ten jest obecny nie tylko w filmach (np. westernach), ale i w niektórych piosenkach. Wynikałoby z tego, że idealny masowy odbiorca tak samo zareaguje, oglądając *Prawdziwe męstwo* (2010) braci Coen i słuchając utworu *Vengeance is Mine* Alice’a Coopera. Być może zdarzają się użytkownicy sztuki masowej, którzy rzeczywiście tak reagują. Bardziej prawdopodobne jest jednak to, że film braci Coen, za pomocą wielu środków fabularnych i formalnych pracujący na emocjonalne zaangażowanie widza, obudzi inne uczucia niż piosenka Coopera, odwołująca się oczywiście do wiedzy na temat tego, czym jest zemsta, ale raczej niepróbująca poprzez tę wiedzę kształtować u słuchacza emocji takich jak złość czy oburzenie⁵. Co więcej, można założyć, że odbiorcy będą także inaczej reagować emocjonalnie na *Prawdziwe męstwo* braci Coen i na wcześniejszy film pod tym samym tytułem w reżyserii Henry’ego Hathaway’a. Powodem owych różnic w nastawieniu będzie przy tym nie tylko fakt, że western z 1969 roku nie spełnia oczekiwań współczesnego widza co do tego, „jak zaprezentowana w nim sytuacja się rozwinie” (s. 261). W obu filmach, opartych na powieści Charlesa Portisa, akcja (z pewnymi przesunięciami) rozwija się przeciwieście analogicznie. Carroll zdaje się nie doceniać tego, że odbiorcze przyzwyczajenia mogą obejmować nie tylko temat czy schematy fabularno-narracyjne, ale i formę dzieła. Nadużyciem wydaje się więc także stwierdzenie: „Kiedy armie [...] wstrętnych stworzeń pokrywają ludzkie ciało, naszemu przerażeniu towarzyszy odruch wymiotny. Jest to typowa reakcja na utwór grozy” (s. 271). Wydaje się, że niekoniecznie typowa, przynajmniej nie w naszych

5 Carroll jest świadomy tego, że formułowane przez niego tezy sprawdzają się głównie w odniesieniu do form *stricte* narracyjnych. Nie zmienia to faktu, że jego *Filozofia sztuki masowej* jest przede wszystkim „filozofią filmu masowego”. Przykłady przywoływane przez autora obejmują też wybrane utwory literackie, ale zapowiadany we wstępie komiksom czy reklamom Carroll poświęca jednak bardzo niewiele miejsca.

czasach, kiedy dominującymi podgatunkami horrorów nie są wcale *monster movies*, lecz produkcje typu *torture porn*.

Jednym z najpoważniejszych zastrzeżeń, jakie rodzić może lektura książki Carrolla – *nomen omen* – bardziej „wyrobionego” czytelnika, jest sposób, w jaki autor posiłkuje się wybranymi koncepcjami. W pierwszych rozdziałach badacz uprawia zajmującą polemikę ze wcześniejszymi teoretykami sztuki masowej. Jest to wywód naprawdę interesujący, a na dodatek okraszony spektakularnymi bon motami w stylu: „Jako że w Królewcu nie było telewizji kablowej, Kant nie miał teorii sztuki masowej” (s. 96). Ze wspomnianego Kanta Carroll wyprowadza właściwą niektórym krytykom niechęć do sztuki masowej, z Hegla nadmierny względem niej entuzjazm (charakterystyczny dla Benjamina i McLuhana), a z Platona powszechną nieufność względem roli emocji w sztukach przedstawieniowych. W wielu miejscach autor nie tylko selektywnie traktuje cytowane przez siebie teorie, ale wręcz nagina je do swoich potrzeb. W zasadzie można mu wybaczyć, że kiedy zasadniczo rozprawia się z teorią identyfikacji, to zajmuje się jedynie jej najprostszą wersją, zakładającą utożsamienie widzów z postaciami filmowymi (s. 255–257). Autor nie zagłębia się w bardziej skomplikowane psychoanalityczne interpretacje mechanizmu projekcji – identyfikacji (nie sięga nawet po klasyczną książkę Edgara Morina⁶), nic więc dziwnego, że krytyka przychodzi mu tak łatwo. Teoretyk filmu mógłby co prawda zapytać, czy rzeczywiście jest się czym chwalić, skoro niewielu filmoznawców byłoby obecnie (a i chyba w 1998 roku) skłonnych do podzielenia tak prostej (wręcz prostackiej) teorii identyfikacji, na jaką powołuje się Carroll, ale też autor sygnalizuje mgliście, że ma świadomość funkcjonowania innych jej wariantów, których nie porusza (ciekawe dlaczego?).

Ten sam teoretyk filmu uśmiechnie się zapewne, czytając Carrollowską analizę frazy punktu widzenia, w której pierwsze ujęcie prezentuje osobę patrzącą, a drugie – obiekt jej spojrzenia. Stwierdzając, że członkowie różnych grup kulturowych nie mają problemów z odczytywaniem emocji odmalowanych na twarzach uwiecznionych na fotografiach czy w filmach, badacz dochodzi do wniosku, że „popularność frazy punktu widzenia w utworach kultury masowej wynika z tego, że potrafi ona pobudzać właściwą wszystkim ludziom zdolność rozpoznawania podstawowych rodzajów emocji” (s. 281). Zakładam, że Carroll – choć w swojej książce się do tego nie przyznaje – słyszał o efekcie Kuleszowa (ok. 1918)⁷. Nie chodzi o to, że autor *Filozofii sztuki masowej* nie ma racji; raczej o to, że wyważając już dawno otwarte drzwi, niejako próbuje wyrwać je razem z framugą. W końcu Kuleszow udowodnił, że montaż do pewnego stopnia steruje interpretacją widza dotyczącą stanów emocjonalnych prezentowanych postaci, z czym Carroll się zgadza. Z eksperymentu płynął jednak jeszcze co najmniej jeden wniosek: w sytuacji, gdy widz

6 Por. E. Morin, *Kino i wyobraźnia*, przeł. K. Eberhardt, PIW, Warszawa 1975.

7 Lew Kuleszow pokazywał osobom biorącym udział w eksperymencie ujęcia przedstawiające twarz aktora Iwana Mozzuchina, zestawiając je z obiektami, na które Mozzuchin rzekomo patrzył (np. trumna, talerz zupy, dziecko). Wyraz twarzy aktora był neutralny, jednak uczestnicy eksperymentu odczytywali z niej smutek, głód czy też czułość, w zależności od tego, z jakim ujęciem jej obraz był połączony.



nie ma wystarczającej ilości danych, by zinterpretować pierwsze ujęcie, próbuje je dopełnić na drodze najbardziej oczywistych asocjacji wywołanych przez drugie ujęcie. Niekoniecznie więc „ujęcie pokazujące osobę patrzącą określa zakres, natomiast ujęcie pokazujące obiekt emocji wyostrza nasze spojrzenie, pozwala uchwycić odcień emocji należącej do wcześniej zidentyfikowanego zakresu” (s. 281). Czasem zakres bywa definiowany wtórnie, a drugie ujęcie nie tyle wyostrza, co określa pierwsze.

Trudno zaakceptować to, co Carroll robi z niektórymi teoriami ideologii czy moralności. Pisząc na przykład, że „twierdzenie x ma charakter ideologiczny wtedy i tylko wtedy, gdy (1) x jest fałszywe (lub w inny sposób ułomne epistemologicznie); (2) x zakłada jakąś praktykę dominacji społecznej [...]” (s. 366), autor dystansuje się wobec europejskich teorii ideologii, odrzucając je jako zbyt szerokie. Dlaczego zatem wkrótce potem odnosi do sformułowanej przez siebie definicji słynne określenie Louisa Althussera: „ideologia raczej wyraża chęci, nadzieje, nostalgię, niż opisuje rzeczywistość” (s. 368)? Przecież ideologia definiowana przez Althussera jest czymś zupełnie innym niż ideologia dopiero co zdefiniowana przez Carrolla. Przypomnijmy: Althusser wprowadził podział na ideologię (rozumianą jako system) i ideologie (uwarunkowane historycznie), traktując tę pierwszą jako „wieczną, wszechobecną, transhistoryczną i niezmienną w formie”⁸. Takie niuanse są Carrollowi zasadniczo obce; jego strategia „poszukiwania wspólnego mianownika” po prostu je wyklucza. Co więcej, założenie, że ideologia jest czymś, co pojawia się w tekstach na zasadzie świadomych wyborów osób, które Carroll nazywa „ideologami”, prowadzi do interpretacyjnych nieporozumień. Widać to m.in. w analizie *Narodzin narodu* (1915) Davida W. Griffitha, które Carroll interpretuje jako dzieło rasistowskie, oparte na sformułowanej pośrednio przesłance – jaką publiczność ma samodzielnie „uzupełnić” – że „prawidłowy porządek społeczny to ten, w którym [czarni – przyp. M.K.P.] zostają [...] zdominowani przez białych, prawdopodobnie dla własnego dobra” (s. 387). Oczywiście autor nie myli się, twierdząc, że w strukturę filmu Griffitha wpisany jest motyw rasowej nierówności, choć pomija fakt, iż taki sam wydzźwięk miała powieść Thomasa Dixona *The Clansman*, na której Griffith oparł swój film. Czy na pewno można tu mówić o tym rodzaju ideologii, do jakiego odwołuje się autor? Współczesne badania wskazują na to, że w *Narodzinach narodu* Griffith „stworzył [...] ekwiwalent świadomości lokalnej i historycznej, która dziś jest w zasadzie martwa, a w momencie premiery poddawana była coraz powszechniejszej rewizji”⁹, przy czym zarówno reżyser, jak i autor literackiego pierwowzoru „byli głęboko zanurzeni w pewne nie do końca uświadamiane wartościowania rasowe, wyniesione z samego rdzenia kultury Południa”¹⁰. Dzieło Griffitha jest więc uwarunkowane ideologicznie, ideologia ta przemawia jednak sponad poziomu autora, bo z pułapu nieświadomie

8 A. Helman, J. Ostaszewski, *Krytyka ideologiczna*, [w:] A. Helman, J. Ostaszewski, *Historia myśli filmowej, słowo/obraz terytoria*, Gdańsk 2009, s. 262.

9 M. Oleszczyk, *David Wark Griffith: kino uczy się opowiadać*, [w:] *Historia kina*, t. 1: *Kino nieme*, red. T. Lubelski, I. Sowińska, R. Syska, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas, Kraków 2009, s. 288.

10 Tamże, s. 292.

zinternalizowanego przez twórcę światopoglądu. Ale takie rozszerzone pojęcie ideologii zostało przecież przez Carrolla odrzucone – w jego ujęciu nie ma istotnej różnicy między sposobami, w jaki ideologia jest implementowana w *Narodzinach narodu* i *Triumfie woli* (1934) Leni Riefenstahl.

Gdyby Carroll zechciał przyjrzeć się bliżej europejskim teoriom ideologii, być może łatwiej byłoby mu zrozumieć, dlaczego wielu badaczy nie widzi problemu w tym, że krytykowany przez niego w drugim rozdziale Benjamin przyznawał kinu pewne funkcje ideologiczno-polityczne. Carroll zdaje się wierzyć, że film jako medium jest ideologicznie neutralny, co dla wielu krytyków nie jest wcale oczywiste, skoro kino, będąc osiągnięciem zachodniej cywilizacji znajdującej się w konkretnym momencie historycznym, już w swoich podstawowych mechanizmach (także technicznych) uwikłane jest w pewien system idei¹¹.

Najbardziej zaskakujących operacji dokonuje Carroll w odniesieniu do związków moralności ze sztuką masową. W rozdziale poświęconym temu zagadnieniu autor formułuje pogląd który nazywa klaryfikacjonizmem, zgodnie z którym: „odwołując się do tego, co już wiemy i potrafimy odczuwać, narracyjne dzieło sztuki stwarza okazję do pogłębienia naszego rozumienia tego, co wiemy i odczuwamy” (s. 316). Z okazji tej masowy widz może, ale nie musi skorzystać. Nawet jeśli w większości wypadków taka konstatacja jest słuszna, to i tak nasuwa pytanie: jak rozpatrywać zjawiska takie jak kino postmodernistyczne? Wpisujący się w Carrollowską definicję sztuki masowej autorzy pokroju Quentina Tarantino czy Roberta Rodrigueza realizują filmy zgoła nieprzystające do powyższych sformułowań. Filmowy postmodernizm często odwraca się od opozycji dobro/zło na rzecz opozycji zły/jeszcze gorszy. Trudno wyjaśnić, dlaczego Carroll w 1998 roku, kilka lat po sukcesach *Pulp Fiction* (1994), *Leona zawodowca* (1994) czy tuż po premierze *Zagubionej autostrady* (1997), z taką pewnością twierdzi, iż „przemoc, która nie znajduje moralnego uzasadnienia, zwykle bywa ukazywana w złym świetle” (s. 295). Niezwykle popularne filmy Tarantino, a obecnie także ekspansja nurtu *torture porn*, dowodzą czegoś wręcz przeciwnego. Estetyzowana przemoc jest wartością wręcz pożądaną. Kiedy Vincent (John Travolta), jeden z bohaterów *Pulp Fiction*, przypadkowym strzałem zabija podczas jazdy samochodem Marviną (Phil LaMarr), widzowie nie uciekają oburzeni sprzed ekranu – częściej chichoczą.

Co ciekawe, analizując kwestię moralności, Carroll, który do tej pory unikał wartościowania, próbuje wyprowadzić z teorii klaryfikacjonizmu podstawy etycznej krytyki dzieł sztuki masowej. Powołuje się w tym miejscu na szczególny przykład: „[...] film *Urodzeni mordercy* reklamuje się jako medytacja nad przemocą, ale nie oferuje konsekwentnej postawy emocjonalnej w odniesieniu do seryjnych morderstw, ani też nie dostarcza obiecanej wglądu w relację między seryjnymi zabójstwami a mediami [...]. Wątek medialny odwołuje naszą uwagę od istotnych problemów moralnych i zakłócając, a nawet wypaczając nasze moralne rozumienie

zagadnienia, staje się – wraz z całym filmem – kandydatem do nagany moralnej” (s. 327). Charakterystyczne wydaje się już to, że w zacytowanym opisie Carroll odwołuje się w pierwszej kolejności do bliżej nieokreślonego paratekstu (reklamy), wywodząc z niego oczekiwania względem moralnego wydzwięku filmu, które następnie weryfikuje w oparciu o niepoparte argumentami tezy (to, że Carroll nie wyczytał z tego filmu wglądu w relację media – przemoc, nie znaczy, że nie zrobili tego inni¹²). Co jednak jeszcze bardziej szczególne, autor, który wcześniej zarzucał Benjaminowi żywienie przekonania, iż sztuka masowa ma w swej istocie jakieś moralne przesłanie, zdaje się twierdzić teraz, że nawet jeśli „ogólnie” nie ma, to na poziomie poszczególnych realizacji powinna mieć. Carroll w ogóle nie dostrzega przy tym gry, jaką postmodernistyczne dzieła, takie jak właśnie *Urodzeni mordercy*, podejmują z konwencjami, gatunkami, a także z oczekiwaniami i przyzwyczajeniami widzów.

Brak pogłębionej refleksji nad sztuką postmodernizmu (przede wszystkim filmem, ale także literaturą czy komiksem) wydaje się największym brakiem książki Carrolla, którego nie da się wyjaśnić upływem czasu, jaki dzieli nas od pierwszej publikacji dzieła. Autor przemyca hasło „postmodernizm” zaledwie kilka razy i to zawsze na marginesie swoich rozważań. A przecież sztuka masowa przełomu XX i XXI wieku zdominowana jest przez postmodernistyczne tropy. Brak ten staje się tym bardziej dotkliwy, że Carroll uparcie definiuje sztukę masową poprzez opozycję do awangardy. Oczywiście jest w tej mierze usprawiedliwiony nie tylko tradycją, na którą się powołuje, ale i przekonaniem, że „skoro [...] awangarda jest antytezą sztuki masowej, to tym samym oświeca tezę – sztukę masową – przeciw której jest wymierzona” (s. 192). Trudno oprzeć się wrażeniu, że Carrollowi „nie po drodze” z postmodernizmem, który z założenia przekracza granice (także te między awangardą a sztuką masową), posługuje się ironią i innymi efektami dystansującymi widza do rzeczywistości przedstawionej (w związku z czym nadweręża Carrollowską teorię emocji i moralności), zaburza poczucie ciągłości (i – jak pokazuje fenomen Davida Lyncha – masowemu widzowi wcale nie są potrzebne superprzystępne i zrozumiałe schematy fabularno-narracyjne, by czerpać przyjemność z oglądania filmu), a także piętrzy tropy intertekstualne, przez co dzieła charakteryzują się dwukodowością i są skierowane zarówno do „niewyrobionego”, jak i „wyrobionego” odbiorcy.

Mam nadzieję, że Carroll napisze kiedyś *Filozofię filmowego postmodernizmu*. Może pozwoli ona oświetlić niektóre z kontrowersyjnych obecnie fragmentów *Filozofii sztuki masowej*. Mam także nadzieję, że na wydanie polskich tłumaczeń kolejnych dzieł tego autora, na przykład *The Philosophy of Motion Pictures* z 2008 roku, nie będziemy musieli czekać kilkanaście lat. Nowe teorie warto bowiem weryfikować wtedy, kiedy naprawdę są nowe; gdy stają się klasykami, ich krytyka często okazuje się mocno spóźniona.

Noël Carroll, *Filozofia sztuki masowej*, przeł. Mirosław Przyłipiak, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2011.

11 Por. A. Helman, J. Ostaszewski, *Krytyka ideologiczna...*, s. 267–269. Przyjęta przez Carrolla definicja ideologii jest zbyt wąska, by zrozumieć fenomen kina, uwikłanego przecież w siostrę „ideologię widzialności”. Zob. A. Gwóźdź, *Skąd się (nie) wzięło kino, czyli parahistorie obrazów w ruchu*, [w:] *Historia kina...*, s. 15–72.

12 Zob. M. Werner, *Kino pogańskie*, „Kino” 1995 nr 9, s. 13.