

# Agnieszka Jęczeń

---

## Obrona sztuki masowej

---

Acta Humana nr 3, 171-176

---

2012

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej [bazhum.muzhp.pl](http://bazhum.muzhp.pl), gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

Agnieszka Jęczeń

## Obrona sztuki masowej

Problematyka podjęta przez Noëla Carrola – amerykańskiego filozofa i filmoznawcę – w książce *Filozofia sztuki masowej*<sup>1</sup>, wydaje się niezwykle istotna w dobie współczesnych przemian kulturowych, związanych z ekspansją medialnych form przekazu treści literackich, wizualnych i audialnych, cieszących się dużym kręgiem odbiorców. Stoimy tu wobec zagadnienia, którego istota tkwi w stopniowym zacieraniu granic między kulturą wysoką a popularną. Ta nowa sytuacja estetyczna wymaga od badaczy wytyczenia jasnych kryteriów wartościowania tego, co jest sztuką w obrębie kultury masowej, a co całkowicie wymyka się takiej nobilitacji.

Książka podzielona jest na sześć rozdziałów. Rozważania badacza mediów mają charakter teoretyczno-empiryczny. Decydującym argumentem, który wpłynął na potrzebę opisanego przez Carrola roli i znaczenia sztuki masowej w kulturze współczesnej, jest twierdzenie, iż „sztuka masowa zapewnia ogromnej liczbie ludzi pierwszy kontakt z doświadczeniem estetycznym”<sup>2</sup>. Fakt ten był mimo wszystko ignorowany przez większość badaczy XX wieku. Sztuce masowej nigdy nie przyznano rangi zjawiska zasługującego na uwagę godną zgłębienia podstawowych sensów jej funkcjonowania. Estetycy, filozofowie, krytycy artystyczni traktowali ją jako antytezę tego wszystkiego, co kryje się w zakresie semantycznym pojęcia „sztuka”. Era sztuki masowej rozpoczyna się wraz z rozwojem technologii masowej komunikacji, która umożliwia tworzenie dzieł mających wiele egzemplarzy, z łatwością pokonujących granice czasu i przestrzeni.

W rozdziale pierwszym, zatytułowanym *Filozoficzny opór przed sztuką masową: tradycja większości*, Carroll próbuje zmierzyć się z serią ważnych argumentów filozoficznych przeciw sztuce masowej, wysuwanych przez Dwighta MacDonalda, Clementa Greenberga, Robina Collingwooda, Theodora W. Adorna i Maksa Horkheimera. Uzasadnia on wartość sztuki masowej tym, że skłania ona do aktywności,

---

<sup>1</sup> N. Carroll, *Filozofia sztuki masowej*, przeł. M. Przyłipiak, Gdańsk 2011.

<sup>2</sup> Ibidem, s. 13.

interpretacji, poszukiwań i gry wyobraźni. Istotą procesów odbioru takiej sztuki jest odkrywanie, odczytywanie metafor, symboli i znaczeń, w wyniku których mogą pojawić się reakcje moralne i emocjonalne. Carroll uważa, że dzieła sztuki masowej mogą być źródłem tego, co nazywamy wartością transakcyjną „[...] to jest wartością czerpaną przez publiczność z władzy wnioskowania, interpretowania, rozumienia narracji, odczytywania metafor i tak dalej na drodze interakcji z dziełami stymulującymi współuczestnictwo w odbiorze”<sup>3</sup>. Odrzuca przy tym obawy Adorna i Horkheimera jakoby sztuka masowa miała tłumić wyobraźnię i refleksyjność. Oglądając seriale czy filmy, widz może angażować władze poznawcze, dotychczasowe opowieści poddawać rekonfiguracji. Krytyka ze strony Carrolla nie ominęła także Kanta. W wyniku nieco mylnie i restrykcyjnie pojętej koncepcji estetyki filozofa z Królewca wyrósł cały sprzeciw wobec sztuki masowej. Kantowską ideę bezinteresowności dzieła sztuki odczytano tak, by na sztukę patrzeć jako na zjawisko w pełni autonomiczne, odarte z wpływów ideologicznych i rynkowych. Wszelkie wytwory niespełniające tego warunku nie mogły być włączone w sferę artystyczną.

W kolejnym rozdziale – *Filozoficzna akceptacja sztuki masowej: tradycja mniejszości*, autor przedstawia stanowiska, które są przychylnie sztuce masowej. Czołowymi przedstawicielami tego nurtu są Walter Benjamin i Marshall McLuhan – entuzjaści ery mechanicznej reprodukcji oraz elektroniki, których łączy tzw. heglowska pieczęć. Sztukę w tym świetle cechuje aspekt silnego zakorzenienia w danym momencie dziejowym i wpływ swoistego ducha czasów, wyróżnia ją aspekt ewolucyjny, decydujący o jej dynamicznym i elastycznym charakterze. To właśnie ten czynnik w Heglowskiej teorii sztuki jest kluczowym kontrargumentem dla przeciwników sztuki masowej. Carroll przedstawia także poglądy Benjamina, zwracając uwagę na różnice między sztuką masowej reprodukcji, a tą, która ją poprzedzała, opartej głównie na auratyczności, unikatowości, swoistej hierofaniczności, zanikającej już na rzecz wytwarzania.

Interesująco przedstawia autor koncepcję McLuhana, według którego współczesna świadomość ewoluuje za sprawą struktur komunikacji medialnej. W efekcie powstaje mozaikowa struktura doświadczeń sensorycznych, które cechuje holistyczność, wielowymiarowość, nielinearność, wielokanałowy system percepcji. Carroll ukazuje dwa ważne przełomy w dziejach kultury: przejście od oralności do epoki druku, który całkowicie zmienił oblicze społeczeństwa, uprzywilejowując głównie jedną modalność zmysłową – wzrok. Autor zaznacza:

[...] począwszy od XIX wieku wraz z pojawieniem się mass mediów – gazet, fotografii, komiksów, kina, fonografu, radia, telewizji i komputerów – hegemonii druku rzucono wyzwanie. Nowe media na różne sposoby zakwestionowały linearno-wizualny charakter świadomości czy alfabetu i druku, przywracając odbiorcom wymiary doświadczenia stłumione przez kulturę druku<sup>4</sup>.

<sup>3</sup> Ibidem, s. 55.

<sup>4</sup> Ibidem, s. 156.

Carrol zwraca również uwagę na podobieństwo struktur sztuki masowej do awangardowej, które leżałyby w swoistym eksperymentowaniu, głębokim zaangażowaniu i możliwości stwarzania nowych światów przez odbiorców.

W trzecim rozdziale, zatytułowanym *Natura sztuki masowej*, autor rozwija teorię sztuki masowej, którą nazywa „eliminacyjną teorią lub – alternatywnie – teorią społecznej redukcji”<sup>5</sup>. Badacz zaznacza, że jego sądy o sztuce masowej wychodzą z kręgów kulturoznawczych, gdyż „w chwili obecnej kulturoznawstwo stanowi główną dziedzinę akademickiej refleksji nad sztuką masową”<sup>6</sup>. Carrol nie uznaje podziału sztuki na wysoką i popularną, gdyż rozróżnienie to nie opiera się obecnie na żadnych formalnych, strukturalnych czy jakkolwiek pojmowanych wewnętrznych właściwościach analizowanych dzieł. Podział ten był wyłącznie kwestią konwencji, sprowadzał się do różnic klasowych w społeczeństwie, a drogę takiej społecznej binarności sztuki wytyczył Pierre Bourdieu<sup>7</sup>. Sztuka masowa jest według Carrola podkategorią sztuki popularnej. Sztuka popularna to termin ahistoryczny, istniała dużo wcześniej, ma swoje powinowactwa już ze sztuką ludową. Sztuka masowa natomiast nie istniała przez całą historię ludzkości, jej rozwój nastąpił na skalę masową za pomocą masowych technologii, jest wytworem wielkich miast i efektem rozwoju przemysłu, angażuje wielu odbiorców w różnych miejscach w tym samym czasie. Autor twierdzi ponadto:

Nie ma ona charakteru klasowego, nie odnosi się do proletariatu, klasy pracującej, bezrobotnych czy klas niższych. Sztuka masowa ma trafić do szerokiej publiczności, niezależnie od klasy społecznej. Konsumują ją ludzie z różnych klas, o zróżnicowanych dochodach, pochodzący z całkowicie odmiennych kultur<sup>8</sup>.

Ważne są w jej kontekście nie tylko cechy wrodzone odbioru, takie jak reakcje na bodźce wzrokowe i słuchowe, ale liczy się przede wszystkim umiejętność przywoływania uwarunkowań kulturowych bądź historycznych oraz znajomość gatunków lub innych praktyk kulturowych przez odbiorców przekazów.

<sup>5</sup> Ibidem, s. 177.

<sup>6</sup> Ibidem, s. 178.

<sup>7</sup> Podobne zastrzeżenia, co do adekwatności podziału na sztukę wyższą, którą pasjonowałyby się wyłącznie elity, i sztukę masową, bliższą niższym klasom społecznym, ma Zygmunt Bauman: „Otóż nie ma dziś ludzi na szczycie kultury, którzy odróżniają się od tych stojących niżej w kulturowej hierarchii regularnym uczęszczaniem do opery i filharmonii oraz zachwytem nad wszystkim, co w danym momencie uznawane jest za »sztukę wysoką«”. Taki wniosek skłania do określenia współczesnych mianem „wszystkożernihych»: w ich repertuarze kulturowej konsumpcji jest miejsce na operę i na *heavy metal* czy *punk*, na »sztukę wysoką« i na telewizję »mainstreamową«; na Samuela Becketta i na Johna Grishama [...]”. Z. Bauman, *Kultura w płynnej nowoczesności*, Warszawa 2011, s. 17–18.

<sup>8</sup> N. Carroll, op. cit., s. 188. Jak zauważa amerykański badacz, Bush lubi *country*, Clinton lubi *rock*.

W następnym rozdziale – *Sztuka masowa a emocje* – autor zauważa długą tradycję kojarzenia sztuki masowej z wywoływaniem niestosownych stanów emocji, ze względu na zbytne nasycaenie uczuciami prezentowanych i przekazywanych treści. „Prawdziwa sztuka” wznosi się niejako poza zwykle jednoznaczne emocje, których wywołaniu służy wszechogarniająca współcześnie wizualność. Carroll odwołuje się do poznawczej teorii emocji wykrystalizowanej na gruncie kognitywizmu. Według kognitywistów do definicji emocji włączone są dwa składniki: poznawczy (rozumienie) i uczuciowy (emocjonalny). Warunkiem przeżywania stanów emocjonalnych jest doświadczenie odpowiednich stanów poznawczych. Carroll kilkakrotnie podkreśla wagę emocji w poznaniu, dostrzega ich powszechny, uniwersalny i głęboki charakter. Stąd też konieczne jest zwrócenie uwagi na takie fikcyjne dziedziny narracyjne nasycone emocjami z kręgu sztuki masowej, jak: literatura popularna, film, programy telewizyjne, komiksy, piosenki, słuchowiska radiowe itp. Sam badacz podaje dominujące emocje w konkretnych gatunkach sztuki masowej. Zauważa również bardzo istotne zjawisko związane z wzajemnym oddziaływaniem czynników emocjonalnych i etycznych we współczesnej kulturze audiowizualnej. Píše: „Istnieje coś takiego jak *stosowność emocji* [podkr. – A.J.] (już u Arystotelesa), która polegałaby na zestawieniu odpowiedniej emocji z właściwym obiektem na odpowiednim poziomie intensywności i z właściwego powodu”<sup>9</sup>. Podstawowe zagrożenie tkwi w tym, że dzieła sztuki masowej mogą być niestosowne, jeśli zestawiają daną emocję z niewłaściwym obiektem, jak to widzimy obecnie coraz częściej w przekazach medialnych.

Kolejny rozdział, *Sztuka masowa a moralność*, rozwija powyższą kwestię. Autor recenzowanej publikacji zaznacza, że w refleksji akademickiej coraz częściej prowadzi się badania, w których sztuka masowa zajmuje poważną pozycję i traktuje się ją jako zjawisko wymagające odrębnej analizy od strony etycznej. Ważna w tym kontekście jest przede wszystkim aktywność odbiorców, która to wiąże się z moralnym rozumieniem, zależnym od tego, co i jak zostanie pokazane. Carroll wiele uwagi poświęca trzem koncepcjom w aspekcie kontaktu odbiorców ze sztuką masową. Pierwszą z nich jest konsekwencjonalizm (kształtowanie zachowań przez sztukę masową poprzez jasną wykładnię moralną), drugą – propozycjonalizm (możliwość wyrażania i propagowania przez sztukę masową przekonań moralnych, a także edukowania), trzecią zaś identyfikacjonizm (oparty na identyfikacji odbiorców z ukazywanymi bohaterami w sztuce masowej). Odnosi się on jednak krytycznie do tych idei i formułuje własną – klasyfikacjonizm. W myśl tej koncepcji moralne przekonania i emocje odbiorców poddane są treningowi i dzięki niemu stwarzają możliwość doskonalenia moralnego. Takie podejście do sztuki masowej jest ważne w aspekcie jej oddziaływań narracyjnych, które według Carrolla nie

<sup>9</sup> Ibidem, s. 283.

tyle uczą nas czegoś nowego, co pogłębiają rozumienie emocji oraz ugruntowują te wartości, które znajdują się już w naszej dyspozycji.

W ostatnim rozdziale, zatytułowanym *Sztuka masowa a ideologia*, autor zaznacza, że badania nad sztuką masową są współcześnie utożsamiane z badaniami nad ideologiami (tendencjami klasowymi, rasowymi, seksistowskimi, homofobicznymi i/lub militarystycznymi), które z kolei łączą się z kwestiami moralnymi. Związek utworów kultury masowej z ideologiami jest być może uzasadniony tym, że sztuka ta, podobnie jak ideologie, jest skierowana do emocji i operuje swoistym dyskursem retorycznym. W wytworach sztuki masowej dominują wyraziste, obrazowe informacje o dużym ładunku emocjonalnym, maksymy, truizmy, prawdy obiegowe, mające silny wpływ na odbiorcę. Właściwie mogłoby się wydawać, że nie ma ucieczki przed takim pozycjonowaniem podmiotu, a jednak publiczność może odrzucić ideologię. Carroll skłaniałby się ku twierdzeniu, że tak skuteczne środki wyrazu zależą jednak od predyspozycji odbiorców. Sztuka masowa dociera do mas i musi być dla nich zrozumiała, obejmując „zasięg myśli mas ludzkich”<sup>10</sup>. Stanowi jednak formę całościowego projektu, ponieważ w specyficzny sposób aktywizuje sferę wyobrażeń świata odbiorców. Można sądzić, że w tym sensie są oni aktywni jako podmioty doświadczające w sposób dynamiczny mentalnie własnej kultury na poziomie symbolicznym i aksjologicznym.

Carroll zaznacza, że sztuka masowa jest tylko jednym z rodzajów sztuki oferowanej dziś na rynku. Autor *Filozofii sztuki masowej* próbuje ująć to zjawisko interdyscyplinarnie, korzystając z koncepcji i teorii utrwalonych na gruncie psychologii poznawczej, historii filozofii, socjologii. Chce tym samym zapoczątkować typ refleksji filozoficznej nad sztuką masową, prowadzonej z perspektywy tzw. estetyki analitycznej<sup>11</sup>. Carroll jako sędzia, czy też bardziej tu w roli „adwokata diabła”, podejmuje się trudnego zadania. Musi bowiem pokonać cały legion klasyków teorii sztuki uważanej za uświęconą, niemalże dogmatyczną i jedyną, która stroni od zjawisk masowych. Nic jednak nie ujmuje mu śmiałości w polemice i pewności, że jakoby jego koncepcje mają największe walory interpretacyjne. Argumenty badacza są logiczne, przewidujące oraz nad wyraz wyczerpujące. Sam twierdzi, że jego wywód na temat empirycznego charakteru ideologii w sztuce masowej był „nazbyt zdawkowy”<sup>12</sup>. Autor książki próbuje wypracować pojęcia i ramy myślowe użyteczne w naukach humanistycznych oraz w krytyce sztuki masowej. Stąd szereg teorii i terminów często niezrozumiałych, który może wprawić czytelnika niewtajemniczonego w zakamarki sztuki masowej w konsternację. Nie można odmówić Carrollowi erudycji i znanstwa w dziedzinie wytworów sztuki masowej,

<sup>10</sup> Ibidem, s. 398.

<sup>11</sup> Ibidem, s. 14.

<sup>12</sup> Ibidem, s. 398.

głównie medialnej, ale także literackiej. Wspomina on zarówno o utworach z kręgu różnych dziedzin kultury masowej, jak i o artystach<sup>13</sup>. W jego książce występują jednak liczne powtórzenia w aspekcie merytorycznym, wielokrotne przytaczanie opinii i wniosków już wcześniej przywoływanych. Zupełny zamęt zaś powodują obszerne przypisy (na marginesach stron), z których mogłaby właściwie powstać druga książka. Trzeba przyznać, że mimo dość kontrowersyjnych sądów zawartych w *Filozofii sztuki masowej*, wyrasta ona na solidnym gruncie teoretycznym, w którym autor wkomponowuje zarówno klasyczne (Platon, Kant, Schiller, Hegel), jak i nowoczesne (McLuhan, Fiske, Adorno) koncepcje sztuki masowej. Biorąc pod uwagę, że stanowi ona część kultury współczesnej, w której polu realizowane są potrzeby estetyczne większości społeczeństwa, takie podejście wydaje się w pełni uzasadnione. W związku z tym recenzowaną pozycję można uznać za kamień milowy w refleksji o sztuce masowej.

---

<sup>13</sup> Carroll przekonuje, że piosenkarze, aktorzy, reżyserzy mogą wyróżniać się niezwykle własnym stylem, bardzo osobistym, niepowtarzalnym poziomem ekspresji (np. Frank Sinatra, Bob Dylan, John Lennon, Charlie Chaplin, Alfred Hitchcock).