

# Noel Carroll

---

## Sztuka a krytyka etyczna : przegląd najnowszycy kierunków badań

---

Teksty Drugie : teoria literatury, krytyka, interpretacja nr 1/2 (73/74), 81-115

---

2002

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.

## Noël CARROLL

### Sztuka a krytyka etyczna. Przegląd najnowszych kierunków badań<sup>1</sup>

#### I. Wstęp

Mimo że filozofia sztuki początkowo rozwinęła się jako nieodłączna część Platońskiej etycznie ukierunkowanej krytyki sztuki, filozofowie analityczni jak na ironię przez większą część XX wieku poświęcali znikomą uwagę krytyce etycznej. Ulegając wpływowi Kantowskiej teorii estetycznej – zwłaszcza w formie, jaką przyjmowała ona w interpretacjach powstających w ramach późniejszych ruchów, takich jak estetyzm („sztuka dla sztuki”) czy formalizm oraz rzekomo utwierdzając się w tym za sprawą pewnych praktyk krytycznych (jak np. *New Criticism*, jeśli idzie o literaturę) – wielu z XX-wiecznych filozofów sztuki nie tylko zaniedbywało temat etycznej krytyki sztuki, ale uważało tę odmianę krytyki za nieistotną lub pojęciowo nieuprawomocnioną.

Oczywiście pomimo zastosowania tak skutecznego moratorium wobec krytyki etycznej w filozoficznych teoriach sztuki, etyczna ocena sztuki była jednak zauważalna na krytycznym polu. W rzeczywistości w odniesieniu do takich tematów, jak rasizm, seksizm, homofobia itp. nawet obecnie etyczna dyskusja nad sztuką stanowi dominujące podejście w repertuarze metod stosowanych zarówno przez profesjonalnych, jak i nieprofesjonalnych krytyków. Także zwykli czytelnicy, widzowie i słuchacze sztuki – niedysponujący filozoficznym zapleczem swoje opinie na temat dzieł sztuki – wiązali usilnie z namysłem etycznym. Łatwo można się

---

<sup>1/</sup> Tytuł oryginału *Arts and Ethical Criticism: An Overview of Recent Directions of Research*. Artykuł ukazał się w „Ethics”, vd .110, styczeń 2000, s. 350-387.

© 2000 by The University of Chicago. Wszystkie prawa zastrzeżone.

Przekład jest publikowany za wiedzą i zgodą autora oraz wydawcy, The University of Chicago Press – Gratis Permission Grant number: 52677.

Pełna bibliografia literatury cytowanej – na końcu artykułu.

o tym przekonać przysłuchując się, co potocznie mówią ludzie po obejrzeniu filmu, sztuki czy telewizyjnego spektaklu, albo kiedy wymieniają opinie na temat ostatnio wydanych powieści.

Innymi słowy, przez całe XX stulecie w odniesieniu do krytyki etycznej istniał rozłam pomiędzy teorią i praktyką – wzmocniony dodatkowo przez filozoficzne milczenie na temat związków etyki ze sztuką. Co więcej, ów rozłam jest zjawiskiem nowoczesnym, gdyż filozofowie – poczynając od Platona do Hume’a – sądzili, że adekwatność etycznej krytyki do sztuki jest nieproblematyczna. Dopiero u schyłku XVIII wieku zaczął przeważać pogląd, że etyka i estetyka stanowią całkowicie autonomiczne rzeczywistości. Rzecz jasna, że niektórzy filozofowie sztuki (jak np. Tolstoj) zwalczali tę ideę. Jednak główny nurt filozoficznego dyskursu zgodnie i konsekwentnie pomijał temat krytyki etycznej, robiąc jedynie wyjątek po to, by przekonywać o jej logicznej niedopuszczalności czy nieistotności.

Jednakże ostatnio ów *consensus* staje w obliczu coraz to nowych wyzwań. Być może, będąc pod wrażeniem wszechobecności etycznego podejścia w dzisiejszych praktykach krytycznych, filozofowie stopniowo przewartościowują tradycyjne argumenty przeciwko krytyce etycznej i usiłują odkryć leżące u jej podstaw przesłanki. Celem tego artykułu jest zbadanie niektórych z ostatnich debat nad tak ukierunkowaną krytyką sztuki. Aby uporządkować myślenie związane z tym tematem, rozpocznę od zarysowania głównych tradycyjnych argumentów przeciwko etycznej krytyce sztuki, by przejść do zrekonstruowania współczesnych odpowiedzi na te argumenty, co z kolei będzie stanowiło rodzaj wprowadzenia do nowych ujęć wspierających perspektywy rozwoju tego rodzaju krytyki.

### II. Zarzuty pod adresem krytyki etycznej: autonomizm, poznawcza banalność, antykonsekwencjalizm

Jak to zostało powiedziane, przed okresem nowoczesności (zanim filozofowie sztuki znaleźli się pod wpływem pisarstwa Hutchesona i Kanta) pogląd, że sztuka może i powinna być interpretowana etycznie, zasadniczo nie budził sprzeciwu. Od tego czasu jednakże zostały sformułowane liczne i mocne argumenty, które postawiły ów pogląd pod filozoficznym znakiem zapytania. Ponieważ przeważająca część filozoficznej myśli o krytyce etycznej w sztuce została sformułowana na tle tych argumentów – usiłowano pokazać, że albo są one wątpliwe, albo mogą zostać logicznie podważone – będzie zasadne, jeżeli rozpoczniemy naszą dyskusję od przywołania głównych tradycyjnych zarzutów pod adresem etycznej krytyki sztuki. Można je nazwać odpowiednio – argumentem autonomizmu, argumentem poznawczej banalności i argumentem antykonsekwencjalizmu.

#### I. Argument autonomizmu

Argument ten stwierdza, że sztuka i etyka są autonomicznymi dziedzinami i dlatego kryteria zaczerpnięte z rzeczywistości etycznej nie powinny być wykorzystywane w ocenianiu rzeczywistości estetycznej. Przyjmuje się, że wartość dzieł sztuki leży w nich samych, a nie w jakimkolwiek ukrytym celu, np. doskonalenie

## Carroll Sztuka a krytyka etyczna

czy oświecanie moralne. W skrócie takie ujęcie można znaleźć w „zawołaniu bojowym” Oskara Wilde’a:

Nie ma niczego takiego, jak moralna lub niemoralna książka. Są tylko książki dobrze albo źle napisane. To wszystko.<sup>2</sup>

Taki punkt widzenia bywa czasem nazywany „estetyzmem”. Na jego poparcie zostały sformułowane rozmaite teorie socjologiczne. Jedna z nich mówi, że omawiana doktryna estetyczna jest wybiegiem, za pomocą którego świat sztuki chce uchronić się przed cenzurą. W odpowiedzi na poglądy Platona i jego purytańskich kontynuatorów stwierdza się, że sztuka dysponuje swoim własnym porządkiem wartości i nie powinna być oceniana w kategoriach żadnego innego jak na przykład porządku wartości moralnych.

Bardziej skonkretyzowana historycznie hipoteza stwierdza, że estetyzm jest odpowiedzią na triumf kultury burżuazyjnej w XIX stuleciu, kiedy to dominowała tendencja do redukowania wszystkiego do wartości użytkowej i/lub handlowej. Burżuazja przyklejała swoją metkę do wszystkiego łącznie ze sztuką. Natomiast sztuka popularna, której rozwój szedł w parze rozwojem społeczeństwa wielkomiejskiego, spowodowała obniżenie wartości sztuki, czyniąc ją „łatwą” i niedrogą. W tym kontekście estetyzm był gestem kulturalnego oporu. Uznawał on sztukę (albo – jak czasem mówiono – „sztukę wysoką”) za źródło wartości ezoterycznej, odrębne od takich powszechnych wartości, jak handel, moralność czy innych praktycznych lub użytkowych dziedzin. Estetyzm usiłował starannie oddzielić sztukę od otaczającej ją kultury burżuazyjnej i kultury masowej przez deklarację, że sztuka jest autonomiczna<sup>3</sup>.

Estetyzm w szczególności i w ogóle autonomizm nie sprowadzały się wyłącznie do kulturalnej polemiki. Pogląd ten mógł być wspierany przez trudną do podważenia argumentację. Jeden z argumentów przeciwko etycznej krytyce sztuki – który można umownie nazwać „argumentem wspólnego mianownika” – powołuje się na niezaprzeczalny fakt, że większa część sztuki nie ma nic wspólnego z moralnością. Zarówno większa część czystej muzyki orkiestralnej, jak i szereg abstrakcyjnych kompozycji wizualnych czy elementów dekoracyjnych zalicza się do sztuki, jednak nie narzucają one żadnego etycznego widzenia i dlatego nie są podatne na etyczną ocenę. Jeśli mają one wartość, to nie jest to wartość etyczna i, co za tym idzie, muszą one być oceniane wedle kryteriów nienależących do porządku etycznego. Co więcej wszystko, co zostanie uznane jako wartość sztuki, powinno stanowić przydatne kryterium oceny każdego dzieła sztuki. Oznacza to, że sztuka jako taka powinna odpowiadać standardom, które można powszechnie stosować w ocenie wszystkich rodzajów sztuki. Skoro jednak nie wszystkie sztuki są związane z etyką, również standard nie może być etyczny. Istotna wartość musi być usytuowana w innym miejscu.

---

<sup>2/</sup> Cyt. za: Wayne Booth (1988), s. 382.

<sup>3/</sup> Historyczny opis estetyzmu można znaleźć w: Bell-Villada (1996).

Zatem gdzie? Tu na czoło wysuwa się idea przeżycia estetycznego. Mówi się, że celem wszystkich dzieł sztuki jest dostarczanie przeżycia estetycznego; tak więc zdolność zapewnienia przeżycia estetycznego jest właściwym kryterium oceny sztuki. Co więcej, skoro przeżycie estetyczne jest otwarcie definiowane w kategoriach bezinteresowności – bezinteresownej przyjemności lub bezinteresownej uwagi – to jest ono całkowicie uniezależnione od etyki. Zatem właściwy standard oceny dzieła sztuki winien koncentrować się na zdolności dzieła do wzbudzenia przeżycia estetycznego. Dla niektórych autonomistów, zwanych – jak łatwo się domyślić – „formalistami” wiąże się to wyłącznie z docenieniem formalnego aspektu dzieła sztuki, podczas gdy inni autonomiści propagują nieco szerszą koncepcję przeżycia estetycznego, pojmując je jako przeżycie narzucane przez dzieło sztuki, które jest wartością samą w sobie (nie zaś uznane za wartość ze względu na coś innego, czy to będzie moralne oświecanie, czy też moralne udoskonalanie).

Autonomizm może również liczyć na poparcie tych, którzy podpisują się pod esencjalistycznym poglądem na sztukę. To znaczy, jeżeli ktoś przyjmuje tezę, że cokolwiek uznamy za wartość sztuki, musi być wartością unikalną (niespotykaną w obrębie żadnej innej dziedziny ludzkiej działalności), to przekonująco będzie dla niego brzmiała hipoteza autonomistów, gdyż sztuka zdaje się być jedyną dziedziną ludzkiej aktywności, której produkty są przede wszystkim ukierunkowane na osiągnięcie przeżycia estetycznego. Kazania i traktaty etyczne mogą być źródłem estetycznych doznań, jednak nie te doznania stanowią ich podstawową założoną intencję. Tylko dzieła sztuki są z założenia przeznaczone do promowania przeżycia estetycznego. Powinny one być oceniane według ich właściwych kryteriów. Nie jest takim kryterium ani dostarczanie moralnego oświecenia, ani zachęcanie do moralnego doskonalenia się; inne wytwory człowieka służą z zasady tego typu celom. Natomiast tylko dzieła sztuki (i zarazem wszystkie dzieła sztuki) są prymarnie ukierunkowane na dostarczanie przeżycia estetycznego. Zatem właśnie przeżycie estetyczne, nie zaś etyka, zapewnia właściwe kryterium oceniania sztuki.

Idea przeżycia estetycznego jest w oczywisty sposób atrakcyjna dla esencjalistów, gdyż dzięki ściślejszemu zasadzie bezinteresowności oddziela ona sztukę od innych źródeł wartości – czy to praktycznych, poznawczych czy etycznych. Zatem tym jednym posunięciem, przywołując ideę przeżycia estetycznej bezinteresowności, esencjalności automatycznie gwarantują, że wartość sztuki będzie odseparowana od wszelkich innych dziedzin ludzkiej działalności włącznie z interesującą nas tutaj etyką.

Autonomiści powołują się również na szereg przemożnych intuicji. Większość oświeconych miłośników sztuki chętnie zgadza się, że istnieje wiele doskonałych dzieł, które są niemoralne, z drugiej strony zaś nie godzą się na uznanie dzieła sztuki za dobre tylko z powodu jego czystych intencji moralnych. W istocie wiele znacznych etycznie dzieł – kiedy oddamy im, co należy – okazuje się czymś wręcz obrzydłym. Jednak intuicje te nie są zgodne z krytyką etyczną. Można na przykład oczekiwać, że krytyk etyczny będzie potępiał niemoralną sztukę, podczas gdy oświecony miłośnik sztuki będzie utrzymywał, iż niemoralna sztuka bywa doskonała. Miłośnik sztuki niepokoi się, że krytyk etyczny ma skłonność do redukowa-

## Carroll Sztuka a krytyka etyczna

nia wartości estetycznej do czegoś innego, ściślej – do wartości etycznej. Właśnie dlatego postulat „sztuki dla sztuki” brzmi dla niego atrakcyjnie. Wiąże się to także z obawami, że krytyka etyczna stanowi nawrót do wiktoriańskiego moralizmu, którym brzydził się Oskar Wilde.

### 2. Argument poznawczej banalności

Jak to jest często praktykowane, krytyka etyczna sztuki rozpoczyna od sformułowania moralnej tezy związanej z dziełem bądź przez nie implikowanej, by następnie rekomendować dzieło w świetle jego moralnego zaangażowania. Być może m o r a l e m płynącym z *Emmy* [powieści Jane Austen] jest wskazanie, że ludzie (tacy jak Emma) nie powinni traktować innych osób (takich jak Harriet) instrumentalnie. Krytycy etyczni zazwyczaj wypreparowują z dzieł podobne tezy, traktują je jako rodzaj moralnego wglądu, a następnie je w tej postaci oklaskują. Podobne praktyki mają niewątpliwie sugerować, że to, co artysta uczynił wartym naszej aprobaty, ma na celu dokonanie jakiegoś moralnego odkrycia i poszerzenie tym samym zasobów naszej wiedzy etycznej w taki sposób, że obcowanie z dziełem poucza nas o takiej czy innej prawdzie moralnej.

Jednak przeciwnik krytyki etycznej wzdraga się przed tym wykazując, że z reguły moralne tezy związane z dziełami sztuki są zazwyczaj truizmami. Przyuśmy, że *Miejskie mieszkanie* (*Stadtische Obdach*) – obraz Käthe Kollwitz jest ceniony za ujawnienie prawdy, że biedni żyją w opresji. Prawda ta nie może być raczej poczytana za moralne o d k r y c i e; była zapewne doskonale znana także, zanim obraz powstał. W istocie mało sensowne jest stwierdzenie, że obraz „odkrył” ów truizm. Malowidło zdaje się go raczej sugerować. Znaczy to, iż obraz zakłada u odbiorcy uprzednią znajomość wspomnianej prawdy. Dzięki temu oglądający może rozpoznać konkretną artykulację owej prawdy na obrazie, a także być przez nią poruszony.

Ta linia ataku jest w rzeczywistości elementem jeszcze szerszego zestawu zarzutów pod adresem krytyki sztuki<sup>4</sup>. Krytycy sztuki często piszą w taki sposób, jak gdyby dzieła stanowiły przyczynek do wiedzy, włączając, w tym przypadku, wiedzę moralną. A więc krytycy traktują sztukę, jak gdyby była ona dziedziną porównywalną z nauką – rodzajem procesu badawczego. Jednakże sceptycy uważają, że domniemane osiągnięcia poznawcze sztuki są marne, zwłaszcza gdy porównujemy je z naukowymi. Dzieła te najczęściej opierają się na twierdzeniach potocznej wiedzy lub filozofii, przetwarzając je, być może nawet twórczo, ale rzadko kiedy odkrywając. Gdyby kryterium oceny dzieł sztuki był ich oryginalny wkład w poszerzenie wiedzy, tylko niewiele z nich zasługiwałoby na naszą uwagę. To, co odnosi się do stosunku pomiędzy sztuką a wiedzą ogólną, obrazuje zarazem stosunek sztuki do wiedzy moralnej. Jeśli *Ambasadorowie* Jamesa wskazują na wagę, jaką dla refleksji moralnej ma czuła na konkret percepcja, to należy pamiętać, że tego samego dowodził już Arystoteles.

---

<sup>4/</sup> Ogólne omówienie tej debaty zawarte jest w: Lamarque i Olsen (1994), s. 289-321.

Co więcej, jeżeli moralne „odkrycia” zawarte w literaturze nie tylko są już wcześniej znane, ale nawet muszą być znane czytelnikom, widzom i słuchaczom, żeby ci mogli je w ogóle w dziele rozpoznać, to pogląd głoszący, że sztuka poszerza wiedzę odbiorcy, wydaje się nieuzasadniony. Jak można się nauczyć tego, co się już wie? Pogląd krytyka etycznego, głoszący, że sztuka jest źródłem edukacji etycznej, brzmi pusto; sztuka nie uczy nas tego, co wiemy i właściwie musimy wiedzieć, jeżeli chcemy uchwycić związek pomiędzy dziełem a właściwą zasadą moralną.

Fakt, że sztuka przekazuje powszechnie wiedzę potoczną, nie jest jedynym argumentem przeciwko jej poznawczym walorom. Bo nawet jeżeli dzieła sztuki poszerzają naszą wiedzę o nowe propozycje, to nie przedstawiają na ich poparcie żadnych dowodów. Na przykład utwory fikcyjne nie dostarczają żadnych podstaw do twierdzeń, które są przez nie implikowane – jak by nie było, fikcja jest zmyśleniem. Co za tym idzie, aspiracje poznawcze sztuki dopóty będą wyłącznie konstrukcją czysto teoretyczną, dopóki – opierając się, powiedzmy, wyłącznie na przeczytanej powieści – nie będzie można stwierdzić, że coś przedstawia się w rzeczywistości tak, a nie inaczej<sup>3</sup>.

Pewne aspekty argumentu poznawczej banalności są również atrakcyjne dla esencjalistów. Odkrywanie wiedzy, w tym wiedzy moralnej, nie może stanowić unikalnej wartości sztuki, gdyż wiele innych dziedzin ludzkiej działalności jak nauki przyrodnicze, socjologia, historia i filozofia także się tym zajmuje. Są one również do tego zadania w sposób oczywisty o wiele lepiej przygotowane niż sztuka. Tak więc objawianie nowej wiedzy, w tym wiedzy moralnej, nie może być wyróżniającym źródłem wartości wszystkich rodzajów sztuki i dlatego też ów tak wysoko ceniony przez krytyków etycznych wgląd moralny nie może stanowić właściwego standardu oceniania dzieł sztuki.

### 3. Argument antykonsekwencjonalizmu

Podobnie jak argument poprzedni, antykonsekwencjonalizm jest odpowiedzią na sposób, w jaki formułują swe wypowiedzi zwolennicy krytyki etycznej. Kwestionuje on to, co krytycy etyczni zdają się przyjmować za zupełnie niekontrowersyjne. Zarówno zalecając, jak i potępiając dzieła sztuki, krytycy etyczni przemawiają tak, jak gdyby z góry mogli przewidzieć, jakie mogą być znaczące etycznie skutki w zachowaniu odbiorców. Film, taki jak *In and Out* jest aprobowany nie tylko dlatego, że wysuwa pożyteczny pogląd moralny, wedle którego homoseksualiści są osobami zasługującymi na szacunek, ale także dlatego, że rozpowszechnianie takiego przesłania może zmienić społeczne nastawienie wobec nich. Z drugiej strony film *Con Air* jest krytykowany, gdyż uważa się, że będzie on prowokował brutalne zachowania.

Autonomista oczywiście podważy powyższe stwierdzenia, gdyż zamiast oceniać wspomniane dzieła w kategoriach wartości unikalnych dla sztuki (w tym przypadku kina), krytycy oceniają je ze względu na coś zupełnie innego – na domniemane

---

<sup>3/</sup> Podobne argumenty można znaleźć w: Beardsley (1958), s. 429 i Putnam (1978), s. 90.

## Carroll Sztuka a krytyka etyczna

następstwa dla ogólnego interesu społecznego w postaci określonych zachowań moralnych. Jednak argumenty, które wysuwa antykonsekwencjonalista przeciwko omawianym praktykom krytyki etycznej, różnią się nieco od argumentów autonomisty. Antykonsekwencjonalista pyta: skąd krytyk etyczny wie, że wspomniane dzieła będą miały takie, a nie inne konsekwencje w zachowaniu odbiorców? Począwszy od Platona komentatorzy oceniali sztukę (zazwyczaj negatywnie), przyjmując, że wiedzą, jakie są jej konsekwencje, czyli wpływ na zachowanie odbiorcy. Nie mieli oni jednak nigdy wystarczających dowodów na wsparcie tego przekonania. Współcześni znawcy na przykład twierdzą, że przemoc w mediach jest głównym czynnikiem odpowiedzialnym za współczesny wzrost poziomu przemocy. Jednak poziom przestępczości w przemysłowo rozwiniętych krajach ostatnio się obniżył, podczas gdy w tym samym czasie obraz przemocy w środkach masowego przekazu nasilał się. Jeśli – jak się utrzymuje – istnieje silny przyczynowy związek pomiędzy przemocą w mediach a przemocą społeczną, to jak wobec tego krytyk etyczny zdoła wyjaśnić tego rodzaju niezgodność? Oczywiście zazwyczaj nie zajmuje się on tymi sprawami, ale na tym właśnie, jak powie antykonsekwencjonalista, polega problem krytyki etycznej.

Chociaż korelacja między agresją w mediach a agresją zachowań społecznych dla krytyka etycznego jest sprawą oczywistą, to – jak powszechnie wiadomo – ciągle brakuje empirycznego wsparcia tej hipotezy. Pomimo nieustannych badań nad wpływem mediów na agresywne zachowania mało jest niezbitych dowodów na potwierdzenie któregośkolwiek z podobnych twierdzeń, może z wyjątkiem tych najbardziej empirycznie banalnych i niespecjalnie odkrywczych (na przykład: nadmierne narażenie na kontakt z przemocą w mediach jednostek o szczególnych predyspozycjach do przemocy może prowadzić do agresywnych zachowań).

Broniąc się przed taką argumentacją, krytyk etyczny chętnie odpowiada, że i bez nauk społecznych wiemy, że sztuka, zwłaszcza literatura, oddziałuje na ludzi. Mamy aż nadto świadectwo tego, że sztuka zmieniła życie odbiorców: są wypowiedzi czytelników utrzymujących, że po lekturze *On the Road* próbowali palić marihuanę<sup>6</sup>. Jednakże takie przykłady są zbyt nieokreślone i okazjonalne, by mogły służyć celom krytyków etycznych. Krytyka etyczna potrzebuje natomiast wiedzy o regularnie powtarzającym się schemacie zachowań, które w przewidywalny sposób wiążą się z obcowaniem z literaturą (lub szczególnymi odmianami literatury). Sporadyczne, anegdotyczne dowody, do których krytyk etyczny odwołuje się, by stwierdzić, że sztuka i literatura oddziałują na życie, są zbyt niejasne, by mogły wspierać wnioski, które krytyk etyczny pragnie sformułować. To, że sztuka wykazuje olbrzymią różnorodność (nieprzewidywalnych) konsekwencji dla codziennych spraw, jest zbyt szeroko zakrojoną przesłanką, by wnioskować z niej, że dany typ powieści staje się przyczyną np. aspołecznych zachowań u znacznej grupy czytelników.

Przez wieki krytyka etyczna postępowała w taki sposób, jak gdyby ze stuprocentową pewnością można było przewidywać zachowania odbiorców, będące skut-

---

6/ Booth 1988, s. 227-263.



kiem obcowania ze sztuką. Jednakże nikt naprawdę nie posiadał solidnej i dostatecznie ścisłej wiedzy na temat takich konsekwencji odbioru sztuki; nie posiadamy również żadnych niezawodnych sposobów przewidywania regularnie powtarzającego się schematu społecznych zachowań, które dowolne dzieło wywoła – na krótszą albo dłuższą metę – u zwyczajnych widzów, słuchaczy czy czytelników. Jeśli ktokolwiek twierdzi, że ma dostęp do tej informacji, a wielu uczestników omawianej debaty tak właśnie twierdzi, ten po prostu blefuje. W tym samym stopniu, w jakim krytyka etyczna rości sobie prawo do posiadania wiedzy o podobnych konsekwencjach sztuki – związany z nią projekt jest wątpliwy.

Jeszcze bardziej radykalna forma antykonsekwencjonalizmu może nawet przedzić się w sugestię, że jeżeli nie ma niezbitych dowodów na oddziaływanie sztuki na zachowanie odbiorców, to najbardziej roztropne stanowisko polega na przyjęciu, że dopóki nie pojawią się przeciwne dowody, dopóty należy wykluczać istnienie jakichkolwiek wyraźnie określonych, regularnie powracających wzorów zachowań prowokowanych przez sztukę. A jeżeli przyjmiemy, że sztuka nie posiada takich konsekwencji, wtedy można powiedzieć: nie ma właściwie sensu oceniać sztuki z perspektywy etycznej. Zatem innymi słowy, antykonsekwencjonalizm łączy swoje siły z autonomizmem w przekonaniu, że etyczne standardy nie powinny być wprowadzane do dziedziny estetycznej.

Argumenty autonomizmu, poznawczej banalności i antykonsekwencjonalizmu są dobrze znane i często powtarzane. W kolejnych częściach artykułu zostaną omówione rozmaite odpowiedzi na te argumenty w celu zbadania licznych przeobrażeń i debat zachodzących obecnie na tym polu filozofii sztuki.

### III. Reakcja na autonomizm

Najsilniejszym argumentem autonomizmu jest tzw. argument wspólnego mianownika. Zakłada on, że właściwe kryterium oceniania sztuki musi stosować się do wszystkich rodzajów sztuki. A ponieważ większa część sztuki nie jest bezpośrednio związana z moralnością, etyka nie może stanowić właściwego kryterium oceny sztuki<sup>7/</sup>. Argument ten jest niejednoznaczny. To, że pewna część sztuki nie jest bez-

---

<sup>7/</sup> Określenie „bezpośrednio”, użyte w tym zdaniu jest motywowane tym, że niektórzy krytycy etyczni mogliby utrzymywać, że nawet jeżeli dzieło nie zawiera treści etycznej, jak to może być na przykład w abstrakcyjnych kompozycjach wizualnych, to nadal będzie ono miało konsekwencje etyczne, gdyż tworzenie i „konsumowanie” go spożytkuje zasoby społecznej energii, które mogłyby być wykorzystane w inny sposób. Już to czyni z takiej sztuki, choć niebezpośrednio, właściwy obiekt krytyki etycznej – czy sztuka ta jest społecznie pożyteczna, czy też nie?; czy dane dzieło dodaje, czy też ujmuje coś ze wspólnego dobra społecznego? W tym przypadku autonomista odpowiada, że jednak pewna część sztuki – np. abstrakcyjna kompozycja autorstwa jakiegoś niedzielnego malarza utworzona wyłącznie na własny użytek – jest w tej kwestii, praktycznie rzecz ujmując, neutralna. A poza tym autonomista może dodać, odwołując się do naszych intuicji, że ocenianie takiego dzieła nie w kategoriach projektu, ale ze względu na jego użyteczność dla powszechnego dobra, wydaje się niewłaściwe.

## Carroll Sztuka a krytyka etyczna

pośrednio związana z moralnością – brak w niej etycznej zawartości lub implikacji – może wskazywać na fakt, że ta część sztuki nie jest właściwym obiektem krytyki etycznej. Nie oznacza to jednak, co wynika z omawianego argumentu, że krytyka etyczna nie może być stosowana do żadnego dzieła sztuki. Spora część dzieł posiada swój wymiar etyczny, zaś w odniesieniu do niektórych odmian sztuki krytyka etyczna może być wykorzystana w sposób uzasadniony.

Ostrość i masywność stanowią właściwe kryteria oceniania tasaków do mięsa, chociaż nie są one właściwym kryterium oceny wszystkich rodzajów narzędzi tnących. Są na przykład zupełnie nieistotne w ocenie noży do masła. Można zatem przyznać, że ostrość i masywność nie są odpowiednimi kryteriami oceny wszystkich narzędzi tnących. Nie wynika jednak z tego, że nie są to właściwe kryteria dla pewnych rodzajów narzędzi tnących, w tym wypadku – tasaków do mięsa.

Podobnie w pewnych rodzajach czy gatunkach sztuki – na przykład tragedii greckiej – wymiar etyczny jest elementem konstytutywnym, nie zaś ubocznym; autorzy tworzyli swoje dzieła z tą świadomością; czytelnicy rozumiejący intencje autorską czytają je właśnie ze względu na znaczenie etyczne. Ustanowiona umowa społeczna, która leży u podstaw konsumpcji i produkcji wielu naszych gatunków artystycznych, nakłania artystów i odbiorców w równej mierze do skupienia się na sprawach etycznych<sup>8</sup>. Karykatury George'a Grosza zgodnie z gatunkiem, który reprezentują, stanowią etyczne wezwanie, które domaga się etycznej odpowiedzi oglądającego. Krytyka etyczna – nieważne, czy polecająca dzieło, czy nie – jest właściwa w odniesieniu do takich prac, nawet jeżeli równocześnie jest ona czymś niewłaściwym w stosunku do *concerto grosso* Händla<sup>9</sup>.

Oczywiście argument wspólnego mianownika zakłada także, iż musi istnieć jedno kryterium wartościowania dla całej sztuki. Wobec tego poprzednia konkluzja – że kryterium etyczne jest odpowiednie dla pewnej części sztuki – jest niewystarczająca. Odpowiedź krytyka etycznego jest wobec tego dwojaka. Po pierwsze, nawet jeśli istniałoby jakieś jedno kryterium oceny całej sztuki, nie wykluczałoby ono możliwości równoczesnego istnienia wielorakich pomniejszych kryteriów oceny niektórych gatunków spójnych z kryterium ogólnym, jakiegokolwiek by ono było. Ale po drugie, krytyk etyczny ma prawo do bycia sceptycznym co do tego, czy istnieje jedno globalne kryterium wartości estetycznej lub nawet zespół takich kryteriów, które mogą być stosowane do każdego rodzaju sztuki. Jest wiele rodzajów sztuki, które obligują odbiorców do wielu rozmaitych reakcji. Czy cokolwiek istotnego może łączyć grupę Sex Pistols, piramidy egipskie i *Spiącą dziewczynkę* Rem-

---

<sup>8/</sup> Wcześniej zauważyłem, że autonomizm brzmi atrakcyjnie dla esencjalistów. Jednak sprawa nie jest oczywista. Jak pokazuje powyższy argument, jeżeli ktoś jest esencjalistą w odniesieniu do pewnych gatunków i zgadza się, że rzezone gatunki posiadają wymiar etyczny jako część swej natury, wtedy w odniesieniu do owych gatunków, esencjalista będzie stał po stronie krytyki etycznej.

<sup>9/</sup> Odpowiedzi na autonomizm można znaleźć w: Carroll (1998a); Booth (1988), s. 3-22.

brandta. Dlaczego mielibyśmy sądzić, że istnieje jedno globalne kryterium stosowalne do wszelkiego rodzaju sztuki?<sup>10</sup>

Nie trzeba przypominać, iż w obliczu podobnego sceptycyzmu autonomista jest skłonny do formułowania postulatów, iż istnieje takie kryterium, a ściślej – zamierzona zdolność dzieła do wywoływania przeżycia estetycznego. Postulat ten jest jednak trudny do utrzymania z uwagi na to, że idea przeżycia estetycznego jest wysoce kontrowersyjna<sup>11</sup>. Czym jest przeżycie estetyczne? Jeżeli autonomista mówi, że jest ono przeżyciem formy znaczącej, wtedy nie może ono służyć jako globalne kryterium oceniania, gdyż istnieje pewna część sztuki czy też rodzaj dzieł w niej się mieszczących, które zostały zaprojektowane w taki sposób, aby zapobiec takiemu przeżyciu. Prawdopodobnie utwór 4'33" Johna Cage'a ma uniemożliwić doznanie tego, co określa się mało precyzyjnym mianem „formy znaczącej”.

Inną, początkowo bardziej obiecującą drogą wybieraną przez autonomistów jest próba zdefiniowania przeżycia estetycznego jako przeżycia stanowiącego wartość samą w sobie. Konstrukcja ta nie tylko ma zapewnić globalne kryterium oceny sztuki, ale również rzekomo nawet wykluczyć możliwość formułowania dodatkowych kryteriów, skoro etyka wiąże się raczej z wartościami praktycznymi, a nie z wartością samą w sobie. Przy takim odczytywaniu przeżycia estetycznego każde dzieło sztuki może być oceniane w kategoriach zamierzonej władzy wywoływania przeżycia estetycznego, będącego samo dla siebie wartością. Jednak z drugiej strony, kryterium tego nie będzie można stosować uniwersalnie dopóty, dopóki pewna część dzieł jest tworzona bez wspomnianej zamierzonej zdolności do osiągnięcia podobnie zdefiniowanego przeżycia estetycznego. Na przykład, plemienne wizerunki demonów mają za zadanie odstraszenie intruzów, nie zaś wzbudzenie fascynacji przyjemnym przeżyciem będącym wartością samą w sobie. Kiedy zaś autonomiści w celu uniknięcia podobnych kontrprzykładów już nie wymagają, by osiągnięcie przeżycia estetycznego było czymś z a ł o ż o n y m przez dzieła sztuki (i poprzestają na stwierdzeniu, że dzieła dostarczają owego przeżycia), wtedy tracą oni kryterium oceny, unikalne dla sztuki, gdyż – jak można przypuszczać – wodospady czy śpiew ptaków mogą z powodzeniem dostarczyć tego typu doświadczenia<sup>12</sup>.

Jak dotąd autonomiści nie zdołali ustalić niepodważalnego globalnego i unikalnego kryterium oceny całej sztuki i tylko sztuki. Wynika z tego, że przynajmniej do czasu, kiedy sformułują oni nowe argumenty, etyczna krytyka sztuki jest uzasadniona. I jest to w moim przekonaniu wszystko, czego potrzeba, by dosyć często spotykane praktykowanie krytyki etycznej – w odniesieniu do pewnego typu dzieł,

<sup>10/</sup> Sceptycyzm w stosunku do istnienia takiego kryterium zawarty jest w: Marshall Cohen (1977), s. 484-499. Ten rodzaj wątpliwości ma na celu zniechęcenie esencjalistów przywiązanych do autonomizmu. Gdyż, jeśli nawet esencjalizm jest początkowo dobrą hipotezą badawczą w podejmowaniu badań filozoficznych, może zająć konieczność porzucenia go, kiedy badany fenomen stanie się zbyt niesforny.

<sup>11/</sup> Aby zapoznać się z próbą tego sporu zob. Dickie (1974).

<sup>12/</sup> Dalszą dyskusję można znaleźć w: Carroll (1999), rozdz. 5.

## Carroll Sztuka a krytyka etyczna

w stosunku do których jest to właściwe – mogło być kontynuowane z filozoficznie czystym sumieniem.

Ale jakie są inne argumenty autonomistów? Pogląd mówiący, że sztuka służy wyłącznie swym autonomicznym celom, nie zaś czemukolwiek innemu, jest w najlepszym wypadku mylący, ponieważ zdarza się, że cel sztuki (dla którego zostało stworzone dzieło) leży poza tym, co nazywamy urzekającą formą czy przyjemnością estetyczną. Wielkie malowidła jaskiniowe w świątyniach buddyjskich w Ellorze miały na celu upamiętnienie ważnych wydarzeń z życia Gautamy i uświadczenie wiernym ich wagi. W tych przypadkach cel sztuki jest religijny i etyczny. W istocie formalna inwencja tych malowideł nie jest celem samym w sobie, ale elementem mającym ułatwić koncentrację na przesłaniu Buddy. Przyjęcie, że cel sztuki może być związany wyłącznie z formą lub bezinteresownym przeżyciem, jest tendencją rzadko spotykaną w dziejach sztuki.

Podobnie obawa – iż etyczna krytyka stosowana we właściwych okolicznościach redukuje całą wartość artystyczną do czegoś pozaartystycznego – jest całkowicie nieuzasadniona z trzech powodów. Po pierwsze, krytyka etyczna nie zakłada, że kryteria moralne stosują się do całej sztuki. Po drugie, w przypadku gatunków, które mają wymiar etyczny, ocenianie dzieła w kategoriach jakości jego moralnych intuicji (lub ich braku) nie oznacza przywoływania kryteriów obcych wobec jego wartości jako dzieła sztuki; oznacza to natomiast ocenianie dzieła w kategoriach pewnych norm (norm gatunkowych) związanych z formą artystyczną, do której dane dzieło należy. I po trzecie, krytyk etyczny nie musi uważać, że jedynie do sztuki powinny być odnoszone rozważania etyczne; nawet dzieła, które podlegają ocenie etycznej mogą mieć również wymiar formalny, który domaga się niezależnej oceny. Zatem jeżeli ktoś utrzymuje, że etyczna krytyka redukuje sztukę wyłącznie do wartości etycznych i uważa, że wiąże się to z zaprzeczeniem wartościom formalnym, jest w błędzie, gdyż krytyk etyczny może oceniać dane dzieło w odniesieniu do obydwu rodzajów wartości<sup>13</sup>.

Co więcej, ostatni komentarz sugeruje w pewien sposób, że krytyk etyczny może radzić sobie z dziełami niemoralnym, które pomimo to jest znakomite; takie dzieło, gdy wszystko weźmie się pod uwagę, może zawierać etyczne niedociągnięcia, które są z nawiązką wynagrodzone przez inne zalety, na przykład formalne. Podobnie dzieło stojące wysoko pod względem moralnym, posiadające jednak braki formalne i z punktu widzenia przeżycia jest jałowe, może w ostateczności zasługiwać jedynie na zlekceważenie.

Biorąc pod uwagę te spostrzeżenia, autonomista może być skłonny do przyznania, że krytyka etyczna pewnej części sztuki czy danych rodzajów sztuki jest uzasadniona. Jednakże od razu dodaje on, że pomimo to ten rodzaj krytyki kategorycznie różni się od tego, co nazywamy „krytyką estetyczną”. Pewna część sztuki tworzona jest na sprzedaż i może być oceniana w kategoriach rynkowej atrakcyjno-

---

<sup>13/</sup> Fakt, że dzieła sztuki mogą być oceniane w kategoriach należących do różnych wymiarów, włącznie z wymiarem etycznym, jest omawiany w: Dickie (1988), s. 126-128.

ści, jednak jej wartość rynkowa jest całkowicie niezależna od wartości estetycznej. Podobnie autonomista mógłby zgodzić się, że pewna część sztuki jest związana z etyką i może być oceniana w kategoriach etycznych, ale ten wymiar wartości dzieła (czy antywartości) jest – jak zapewnia autonomista – niezależny od jej wartości estetycznej. Krytyka etyczna jest logicznie dopuszczalna, ale nie można mylić etycznej wartości dzieła z jego wartością estetyczną.

Taki punkt widzenia może być nazwany „umiarkowanym autonomizmem”. Nie podpisuje się on pod twierdzeniem zdecydowanego autonomizmu, wedle którego krytyka etyczna sztuki jest czymś w rodzaju błędu pojęciowego. Pozwala on, by dzieło podlegało ocenie etycznej, ale stwierdza następnie, że etyczna wartość lub jej brak w dziele nie ma wpływu na jego wartość estetyczną. Żaden etyczny defekt nie czyni dzieła gorszym pod względem estetycznym; żadna cnota etyczna nie czyni dzieła estetycznie lepszym.

Takie stanowisko, umiarkowany autonomizm, wprowadza sprawę dotychczas nie poruszaną. Do tego miejsca, w tej i poprzedniej części, omówiliśmy argumenty formułowane w ramach tzw. „autonomizmu radykalnego” – poglądu, wedle którego etyczna ocena jest zawsze pojęciowo nieuprawniona. W ostatniej części tego szkicu zostaną zreferowane odpowiedzi na umiarkowany autonomizm.

### IV. Odpowiedzi na argument poznawczej banalności

Do tej pory omówiona została jedynie możliwość stosowania krytyki etycznej. Ale zakładając, że jest ona możliwa, co jest właściwie jej przedmiotem – jakie cechy dzieł sztuki stanowią jej domenę i na jakiej podstawie ona się nimi zajmuje. Jak to już zostało pokazane, krytycy etyczni zazwyczaj wyłaniają tezy moralne z dzieł sztuki za pomocą zabiegów interpretacyjnych<sup>14</sup>, traktując je jak twierdzenia naukowe (w kategoriach prawdy i fałszu; trafności i nietrafności) i w najbardziej korzystnych przypadkach często określając je jako rodzaj moralnych wglądów, które mogą być przyjęte przez widzów, czytelników czy słuchaczy danych dzieł jako nauka, pouczenie. Etycznie dobre dzieła mają szansę zapewnić wgląd moralny; dzieła etycznie podejrzane narzucają wadliwe moralnie przekonania, jak gdyby były one takimi wglądami. Taka krytyka zdaje się uznawać potencjalną wartość edukacyjną dzieł sztuki jako podstawę dla krytyki etycznej.

Jednak tego rodzaju wizerunek krytyki etycznej wywołuje omówiony wcześniej zarzut poznawczej banalności. Ilekroć dzieła zakładają, sugerują bądź wyrażają wprost tezy etyczne, kończy się zasadniczo na truizmach; zresztą nie powinno to nikogo dziwić, gdyż po to, by być szeroko rozumiane, dzieła muszą rozpowszechniać punkty widzenia rozpoznawalne przez odbiorców. To, co odbiorcy uważają zwykle za moralną płaszczyznę dzieła, służy im zazwyczaj do zorganizowania tego, co widzą, słyszą, lub słuchają.

---

<sup>14/</sup> Pewien (aczkolwiek kontrowersyjny) opis, jak można tego dokonać w: McCormick (1982), s. 399-410.

## Carroll Sztuka a krytyka etyczna

Ale jeżeli już znają odpowiednie truizmy, niemądre jest mówienie, że uczą się z „wglądu” dostarczonego przez dzieło. Trzeba już wcześniej wiedzieć, że hipokryzja jest obrzydliwa, by uznać zasłużoną klęskę poniesioną przez Tartuffe’a. I jest to prawda tak oczywista i powszechna, że każdy odbiorca może zostać pobudzony do śmiechu. Nie uczymy się tej maksymy ze sztuki Moliera, ale przynosimy ją do teatru ze sobą. Dlatego też nie widać specjalnego powodu, żeby uznawać moralną edukację za odpowiednią podstawę dla krytyki etycznej.

Upřednio zauważyłem, że ta linia sprzeciwu odnosi się nie tylko do możliwości osiągnięcia poprzez sztukę edukacji moralnej, ale jest to również, znacznie szerzej, zarzut przeciwko przekonaniu o poznawczej wartości sztuki. Sztuki nie można cenić za to, że wzbogaca naszą wiedzę etyczną czy jakąkolwiek inną i że dostarcza wyrażonych twierdzeń, gdyż sztuka w przeważającej części zajmuje się truizmami. Nawet jeżeli tezy zawarte w pewnych dziełach sztuki są prawdziwe, rzadko bywają nowe i dlatego nie dostarczają wglądu etycznego. Dopóki krytyka etyczna będzie zajmowała się komentowaniem owych wglądów w sztuce, dopóty będzie ona równie potrzebna, jak straż pożarna na pustyni. Dlatego w najlepszym przypadku krytyka etyczna jest nieadekwatna do przedmiotu. W przeważającej części jest także bezprzedmiotowa.

Jeden kierunek odpowiedzi na ten argument zmierza do stwierdzenia, że model wiedzy przyjmowany tutaj przez sceptyków jest za wąski. Sceptycy – zachęceni przez pozornie oczywistą praktykę wielu krytyków etycznych – myślą, iż istotna dla tej krytyki wiedza ma formę sądów – podobnych do twierdzenia, że „hipokryzja jest obrzydliwa” – i przystają na stwierdzenie, że gdy tego typu tezy mogą być wydzielane z dzieł, to zasadniczo są one w przeważającej mierze banalne. Jednak krytycy etyczni kontrargumentują, że istnieje więcej modeli wiedzy niż „wiedza, że”. Ryle mówi o „wiedzy jak”. Krytycy etyczni dodają do listy „wiedzę o tym, jak by to mogło być”, która jest rodzajem wiedzy przez bezpośredni kontakt [?] <sup>15</sup>.

Jeżeli ktoś utrzymuje, że wiedza moralna zawarta w *Chacie wuja Toma* polega na stwierdzeniu, że niewolnictwo jest złem, wtedy sceptyk może powiedzieć, że: 1) jest to prawda znana przez moralnie wrażliwych czytelników, jeszcze zanim książka została opublikowana; 2) wiedza ta była, czy też mogła być sformułowana w innych niż artystyczne formach, takich jak: traktaty, pamflety, kazania; 3) powieść z trudem może dostarczyć jakichkolwiek dowodów, skoro przykłady, na jakie się powołuje, są zmyśleniem. Krytyk etyczny może zgodzić się z powyższymi punktami, a następnie, nie poprzestając na tym, wysunąć tezę, że omawiana powieść osiąga jednak wiedzę, mianowicie wiedzę o tym, jak wyglądało niewolnictwo. Przez dostarczenie bogatych w szczegóły opisów okrucieństwa i nieludzkiego zachowania – bezdusnie rozdzielane rodziny i okrutne chłosty – powieściopisarz

---

<sup>15/</sup> Pogląd, że literatura przekazuje „wiedzę o tym, jak by to mogło być”, po raz pierwszy pojawia się, jak mierniam, w: Walsh (1969). Jest on także wykorzystany w: Scruton (1974). Żaden z wymienionych autorów nie używa owego poglądu ściśle względem roszczeń sztuki czy literatury do wiedzy moralnej. Jednak takie posunięcie można odnaleźć w: Putnam (1978); Palmer (1992); Currie (1995, 1998).

angażuje wyobraźnię i uczucia czytelnika, dając przez to możliwość „odczucia” tego, jak się żyło w czasach niewolnictwa.

Dowiedzieć się, że ulice w Bombaju są gigantycznie zatłoczone, to jedna rzecz; natomiast zupełnie czym innym jest odczytanie szczegółowego opisu pełnego obrazowych incydentów przedstawionych we wnikliwy i budzący emocje sposób. Pierwsze polega na zaprezentowaniu faktu, drugie pozwala odczuć aurę. Pierwsza możliwość mówi nam, że drogi są zatłoczone, druga natomiast zapewnia odczucie tego, czym jest zatłoczenie. Krytycy etyczni, albo przynajmniej niektórzy z nich, odpowiadają sceptykom po pierwsze, godząc się z tym, że wiedza w sensie twierdzeń naukowych, wydobywanych z dzieł jest często banalna i ograniczona do frazesów; sztuka nie konkuruje z naukami ścisłymi, filozofią, historią czy nawet ze znaczną częścią dziennikarstwa w dostarczaniu „wiedzy, że”. Ale nie jest to jedyny istniejący rodzaj wiedzy. Istnieje także „wiedza o tym, jak to [konkretnie] jest, lub jak by to być mogło”. A jest to rodzaj wiedzy, w którego dostarczaniu przoduje sztuka oraz której poszukują najlepsi krytycy etyczni, a przynajmniej powinni poszukiwać.

Co więcej, ten rodzaj wiedzy jest szczególnie istotny w spekulacji moralnej. W rozważaniach nad alternatywnymi kierunkami działania jest miejsce na wyobraźnię. Weźmy szczególnie dramatyczny przykład kogoś rozważającego możliwość popełnienia morderstwa. Powinien on, między innymi, zastanowić się nad tym, jak by to było żyć jako morderca. Przeczytanie takiej powieści, jak *Zbrodnia i kara* może dać jakieś pojęcie na ten temat. Angażuje ona wyobraźnię i uczucia w sposób pozwalający na odczucie tego, co oznacza być zabójcą, co z kolei może być przydatne w refleksji nad tą alternatywną linią działania. Co więcej, taki rodzaj informacji jest istotny nie tylko w rozmyślaniu nad tym, co powinniśmy czynić; jest on również pomocny przy osądzaniu innych. Nowe poczucie tego, czym było niewolnictwo, ma wpływ na oburzenie, którego doznajemy wobec jego przypadków wciąż istniejących w świecie współczesnym<sup>16</sup>.

Przyjmując, że istnieje etycznie istotna „wiedza o tym, jakie mogłoby być X”, krytycy etyczni mogą oceniać dzieła aspirujące do niej: pozytywnie – kiedy rzeczzone dzieła przekazują ową wiedzę właściwie, i negatywnie – kiedy dzieła te zafalszowują lub zniekształcają to, jak sytuacja mogła wyglądać (np. przez przedstawienie życia na plantacji w sposób wyidealizowany pod każdym względem). Co więcej, chociaż sztuka i literatura nie są jedynymi środkami przekazywania „wiedzy o tym, jakie mogłoby być X”, to jest to jedna z ich głównych specjalności. Rozwinęły one i nadal rozwijają zadziwiającą liczbę w tym celu strategii (z celem tym utożsamiało się i nadal utożsamia znacząca liczba artystów). Artysta może zaoferować nam bezprecedensową „wiedzę o tym, jakie mogłoby być X”, stąd – jej wartość edukacyjna.

Takie podejście do wiedzy moralnej, zawartej w sztuce możemy nazwać „zasadą bezpośredniego kontaktu”. Jest ono obiecujące pomimo wyzwań, którym musi sprostać. Na temat „wiedzy o tym, jakie mogłoby być X” chciałoby się wiedzieć znacznie więcej, niż jest to dostępne w bieżącym stanie badań. Co dokładnie jest

---

<sup>16/</sup> O znaczeniu tego rodzaju wiedzy dla rozumowania moralnego zob. Currie (1995).

## Carroll Sztuka a krytyka etyczna

przekonującym dowodem na jej istnienie? Jakie warunki muszą być spełnione, by można było mówić o „wiedzy o tym, jakie mogłoby być X”? Następnie, czy od razu, gdy te warunki są spełniane, tego rodzaju wiedza staje się kategorycznie różna od „wiedzy, że”, lub czy jest ona redukowalna do wiedzy opartej na długim ciągu twierdzeń. Należy więcej powiedzieć o tej intrygującej, chociaż ciągle niejasnej, propozycji.

Nawet między propagatorami tego poglądu zdaje się istnieć niejasność, co do przedmiotu tej wiedzy – czy skupia się ona na postaciach czy na sytuacjach? To znaczy, czy podczas czytania powieści uczymy się, jak by to było stać się określoną postacią w określonej sytuacji, czy też dowiadujemy się, jaka jest sytuacja z perspektywy zewnętrznego obserwatora. Niektórzy teoretycy uważają, że uczymy się nie tego, jaka jest sytuacja, ale jak by to było oglądać daną sytuację oczami prawdziwego lub sugerowanego narratora; dowiedzieć się na przykład, jak to jest, gdy ogląda się świat pozbawiony miłości, jak to robi Céline. Które z tych alternatywnych rozwiązań ma na myśli teoretyk optujący za zasadą kontaktu bezpośredniego, gdy mówi o „wiedzy, jakie mogłoby być X”? A jeżeli odpowiedź jest: że może każde z nich, to w jaki sposób krytyk dowiaduje się, która możliwość występuje w odniesieniu do konkretnego dzieła. Pojawiają się także pytania o naturę pragmatycznego mechanizmu leżącego u podstaw komunikowania wiedzy o tym, jakie mogłoby być X, chociaż – jak to zobaczymy w następnej części – pewne prace nad tym problemem były prowadzone przez teoretyków symulacji.

Być może bardziej kłopotliwym problemem – dla podejścia opartego na zasadzie kontaktu bezpośredniego niż powyższe żądania większej ilości szczegółów – jest fakt, że krytycy etyczni, którzy przyjęli to podejście, zdają się utrzymywać, iż sytuacje i postacie, o których istocie dowiadujemy się ze sztuki i literatury, są na tyle podobne do tych, które możemy napotkać w codziennym życiu, że mogą być przydatne podczas praktycznego i moralnego rozumowania bądź osądu. Ale czy są one w rzeczywistości takie? Prawie zawsze wiemy więcej o sytuacjach i postaciach literackich niż o sytuacjach i ludziach, z którymi współdziałamy moralnie. Również powieściopisarze i dramatopisarze mogą wkraczać w umysły postaci, odkrywać ich pobudki i uczucia i dzięki swojej wszechwiedzy ujawniać cechy, których nikt się nie domyśla. Jak często sami znajdujemy się w tak komfortowej poznawczo sytuacji? Co więcej, jeżeli weźmiemy pod uwagę tę poznawczą nierówność pomiędzy sytuacjami i postaciami fikcyjnymi a tym, z czym mamy do czynienia w życiu codziennym, to jak możemy odnieść informacje dostępne za pośrednictwem literatury do naszych własnych okoliczności życiowych? Nawet jeżeli ostatecznie można by to zrobić, to wtedy powraca wcześniejsze zastrzeżenie sceptyków: dlaczego mielibyśmy polegać na powieściowym przedstawieniu czegoś, jaka inna jeszcze mogłaby być sytuacja, skoro ta jest wymyślona? Fikcja nie dostarcza żadnego dowodu, że porównywalne sytuacje w rzeczywistości są właśnie takie<sup>17</sup>.

<sup>17</sup> Być może odpowiedzią na ten zarzut jest przyznanie, że literatura nie prezentuje wiedzy, ale raczej hipotezy; hipotezy, które następnie mogą być wcielone w życie w celu ich potwierdzenia bądź też odrzucenia. Tak postępujemy w sytuacjach pozaliterackich, jak



## Szkice

Inna odpowiedź na argument poznawczej banalności może być nazwana „podejściem wywrotowym”. Wedle tego stanowiska, dzieła etycznie godne polecenia prezentują czytelnikom, widzom lub słuchaczom obrazy bądź opisy, które stawiają pod znakiem zapytania, czy obalają nasze (pożalowania godne) ustalone poglądy moralne<sup>18</sup>. Powieści, które odsłaniają tradycyjne obyczaje seksualne jako siedlisko choroby i przemocy lub ukazują oddemonizowany obraz mniejszości etnicznych, godnych zwykłego ludzkiego szacunku – podkopują utrwalone stereotypy i sentencje oraz zapraszają czytelnika do zrewidowania własnych poglądów moralnych i przyjęcia lepszej perspektywy moralnej. Właśnie takie efekty mogą być przywoływane przez dzieła sztuki, a krytycy etyczni chętnie je za to chwala.

Oczywiście podejście wywrotowe może być połączone z podejściem opartym na zasadzie kontaktu bezpośredniego<sup>19</sup>, gdyż sposób, w jaki dzieło sztuki czy literackie może stawiać pod znakiem zapytania moralne poglądy, może polegać na uświadomieniu odbiorcom doświadczalnie, poprzez sugestywne przykłady, jak poniżające, wyobcowujące i niesprawiedliwe są sytuacje płynące z tradycyjnej moralności. To znaczy, surowa etyka pracy stosowana wobec biednych może zostać podważona poprzez ukazanie, jak to jest, gdy człowiek codziennie musi martwić się o posiłek. Albo moralnie protekcyjny, choć akceptujący społeczne równouprawnienie, pogląd na sprawę kobiet może być zachwiany przez opowieść o tym, jak to jest być kobietą w świecie mężczyzn.

Z drugiej strony dzieła sztuki w rodzaju filmu Eisensteina *Potiomkin* mogą kłaść większy nacisk na rozumową argumentację niż empatię w obalaniu zakorzenionych, choć wątpliwych, przekonań moralnych. Jednak wydaje się bezdyskusyjne, że dzieła sztuki przyczyniły się do społecznej przemiany wartości moralnych czy to poprzez argumentację, czy przykład bądź też przez połączenie jednego z drugim. Dość wspomnieć wszystkie znane historie młodych kochanków, którzy postępowali wbrew rodzicielskim ustaleniom matrymonialnym; takie opowieści są niezwykle romantyczne, ale stanowią również konfrontację z tradycyjną hierarchią moralną w celu zapewnienia jednostce autonomii. W naszych czasach większą część ruchów awangardowych opiera się na podważaniu zastanych zasad moralnych, podczas gdy przez wieki stanowiło to domenę satyry. Czy przez pełne zjadliwej ironii stwierdzenia wzięte z Brechtowskiej *Opery za trzy grosze* czy przez pokazanie à la Forsterowska *Droga do Indii*, jaki był kolonializm, dzieła sztuki funk-

---

choćby w przypadku porad dietetycznych. Artykuł oferuje hipotezę, do której możemy następnie szukać dowodu. Podobnie zwolennik podejścia opartego na zasadzie kontaktu bezpośredniego mógłby sugerować, że zasadniczym zadaniem literatury jest proponowanie nam hipotez dotyczących tego, czym mogłoby być X, oraz, że takie hipotezy mogą posiadać poznawczą i etyczną wartość. Dalszą dyskusję można znaleźć w: Novitz (1987), s. 130-132.

<sup>18/</sup> Wariacje na temat podejścia wywrotowego można znaleźć w: Putnam (1978); Wilson (1983); Beardsmore (1983); Harrison (1991) Passmore (1991); Eldridge (1992).

<sup>19/</sup> W istocie, u Putnama (1978), podejście wywrotowe i podejście zaznajomienia mieszają się ze sobą.

## Carroll Sztuka a krytyka etyczna

cjonowały jako szansa czy okazja do zrewidowania koncepcji moralnych, ułatwiając nawet czasem doświadczenie etycznej konwersji.

W tym miejscu sceptycy wtrącają się chętnie ze znanym refrenem: wyzwania pod adresem zastanej moralności, zawarte w dziełach sztuki nie są prawie nigdy oryginalne. Dany wgląd moralny jest najczęściej retorycznie efektownym odwzorowaniem czegoś zaczerpniętego z istniejącej już uprzednio krytyki społecznej, filozofii czy religii lub czegokolwiek innego. Jest to wciąż w najlepszym wypadku wiedza wtórna. Artysta jej nie odkrył, ale tylko przerobił.

Pomimo to argument ten nadal wydaje się nieistotny. Twierdzić, że większość dzieł sztuki nie jest oryginalnie odkrywczą bądź edukującą z racji tej, że sztuka głosi zazwyczaj truizmy, to jedna rzecz. Jednak jest dziwne, gdy mówimy, iż nie mogą one być przekąźnikami nowej wiedzy, gdyż rozsiewają one poglądy moralne podzielane uprzednio jedynie przez niewielkie grupy postępowych myślicieli. Wziąwszy pod uwagę kontekst, w którym działa artysta – kontekst odbiorców – wydaje się właściwym stwierdzenie, iż dzieła wprowadzają nowe wglądy moralne oraz że dopóki owe wglądy stanowią uprawnione wyzwanie pod adresem utartej mądrości moralnej i torują odbiorcom drogę do zrewidowania ich przekonań moralnych, dopóty będzie czymś w zupełności naturalnym opisywanie wartości tych dzieł jako wartości edukacyjnej. Dzieła, które zaleca podejście wyrotowe, nie przekazują truizmów; kwestionują one truizmy na rzecz idei moralnych, które są nowe i poruszające dla znacznej części odbiorców, jeśli nawet były uprzednio znane wtajemniczonym.

Zatem podejście wyrotowe dostarcza krytykowi etycznemu odpowiedzi na zarzut poznawczej banalności. Pewna część sztuki osiąga to, co w odniesieniu do jej odbiorców jest uznawane za wgląd moralny, z wiedzą w formie twierdzeń włącznie. Daje to krytykowi etycznemu podstawę do pozytywnego oceniania odnośnych dzieł w kategoriach ich wartości edukacyjnej. Zapewne podejście wyrotowe umożliwi także negatywną ocenę pewnych dzieł sztuki, a mianowicie dzieł, które umacniają utrwalone przekonania szkodliwe moralnie.

Mimo że podejście wyrotowe posiada szereg zalet, jednak nie jest ono również pozbawione pewnych wad. Ma ono raczej ograniczone możliwości. Najlepiej pasuje do dzieł, które podważają moralne samozadowolenie. Ukierunkowuje to uwagę krytyków etycznych na dzieła radykalne. A przecież większość literatury pięknej nie jest moralnie radykalna. Olbrzymia część dzieł sztuki, zwłaszcza beletrystyki, operuje ustalonymi schematami moralnymi i nie jest moralnie jadowita, mimo to może posiadać wymiar etyczny. Podejście wyrotowe nie daje krytykowi etycznemu możliwości powiedzenia niczego sensownego o podobnych dziełach. Umożliwia mu jedynie zalecanie tego, co moralnie rewolucyjne i zwalczanie tego, co moralnie reakcyjne. Ale pojawia się pytanie: czy krytyk etyczny nie pragnie zachować sobie prawa do mówienia o dziełach, które nie posiadają otoczki moralnej, a mimo to z moralnego punktu widzenia nadal zasługują na uznanie? Zatem ujęcie wyrotowe dostarcza argumentów na rzecz krytyki etycznej w odniesieniu do pewnej części sztuki, jednak nie jest ono dostatecznie pojemne.

Trzecia odpowiedź na zarzuty sceptyków pod adresem mocy edukacyjnej sztuki może być nazwana „podejściem samodoskonalenia”<sup>20</sup>. Podczas gdy zwolennicy podejścia opartego na zasadzie kontaktu bezpośredniego stwierdzają, iż koncepcja wiedzy, proponowana przez sceptyków jest za wąska, ci pierwsi są zdania, że zbyt wąska jest proponowana przez sceptyków koncepcja edukacji. Dla sceptyków edukacja polega na przyjmowaniu odkrywczych twierdzeń na temat życia moralnego. Dla obrońców koncepcji samodoskonalenia edukacja może ponadto obejmować doskonalenie istotnych etycznie umiejętności i predyspozycji (takich jak możliwość subtelnej i wnikliwej osądu, wyobraźnia, uczucia i ogólna zdolność do snucia refleksji moralnej) jak również ćwiczenie i doskonalenie moralnego pojmowania (to znaczy poprawianie, a także czasem poszerzanie naszej wiedzy o wyznawanych przez nas zasadach i pojęciach moralnych). Jak na to wskazuje określenie omawianego podejścia, edukacyjna wartość sztuki polega na zachęceniu do samodoskonalenia moralnych talentów.

Na przykład większa część literatury pięknej angażuje w stały proces etycznego osądu, zachęcając czytelnika, widza i słuchacza do formułowania moralnych ocen postaci i sytuacji praktycznie strona po stronie czy scena po scenie. Chociaż zapotrzebowanie na ferowanie moralnych sądów jest w życiu codziennym sporadyczne, w literaturze jest zasadniczo wszechobecne. Zatem przez nieustanne ćwiczenie literatura może utrzymywać nasze możliwości moralnego osądu w stanie ciągłej gotowości.

W większości sztuka zakłada emocjonalną reakcję czytelnika. Emocje z kolei są zazwyczaj rządzone przez pewne kryteria, a w odniesieniu do wielu takich emocji, jak na przykład złość czy współczucie, są to kryteria natury moralnej (uświadomiona sprawiedliwość w związku z gniewem; dostrzeżona niesprawiedliwość w związku z żalem). Zatem obcowanie z pewnym rodzajem sztuki uwrażliwia nas, jakby powiedział Arystoteles, na właściwe racje i przedmiot uczuć. W sprzyjających okolicznościach dzieła sztuki mogą również rozwijać nasze władze emocjonalnego osądu przez odwołanie się do naszej wyobraźni w taki sposób, że zaczynamy pojmować pewne sprawy (np. problem AIDS) jako warte zaangażowania takich uczuć, jak żal, podczas gdy wcześniej ci ludzie byli nam obojętni lub byliśmy do nich wrogo nastawieni. O ile dzieła sztuki pielęgnują nasze uczucia moralne przez ćwiczenie czy rozwijanie ich, krytyk etyczny może te dzieła polecać. Ale oczywiście wiele dzieł sztuki zachęca odbiorców do negatywnych moralnie reakcji uczuciowych w związku z niewłaściwym przedmiotem czy niewłaściwymi racjami. W podobnych przypadkach krytyka etyczna ma prawo potępić takie dzieła.

Podejście „samodoskoleniowe” może się łączyć z podejściem opartym na zasadzie kontaktu bezpośredniego. Zetknięcie się z jakąś powieścią może na przykład

---

<sup>20/</sup> Kilka ostatnich przykładów tego podejścia to: Kieran (1996), s. 351; Carroll (1996, 1998). Pogląd ten jest także zawarty we fragmentach u: Murdoch (1970, 1992); Palmer (1992); Booth (1988). Interpretowałbym jako przykład tego podejścia także Nussbaum (1996, 1998). Przypominam własną wersję podejścia „samodoskoleniowego”, „klaryfikacjonizm” (*clarificationism*).

## Carroll Sztuka a krytyka etyczna

zachęcić odbiorców do wyobrażenia sobie, jak by to było pracować w fabryce wyzsukującej robotników, co nie tylko może wzbudzać nasze uczucie oburzenia, ale i wzbogacić zasoby naszej wyobraźni. Tak dalece, jak wyobraźnia (umiejętność operowania sytuacjami hipotetycznymi) stanowi integralną całość z moralnym osądem, również literackie zgłębianie myślenia, jak dana rzecz mogłaby się przedstawić, odgrywa istotną rolę w utrzymywaniu w stanie gotowości naszej władzy moralnego sądenia. Konkretnie powieści mogą rozszerzać zasięg naszej wyobraźni przez dostarczanie dodatkowego materiału do przemyśleń. Podejście „samodoskoleniowe” nie musi tutaj popaść w kłopoty związane z podejściem opartym na zasadzie kontaktu bezpośredniego, gdyż – według tego pierwszego poglądu – kontakt z sytuacjami fikcyjnymi może jedynie rozwijać siłę i zasięg naszej wyobraźni, a sytuacje te nie stanowią przykładów całkowicie aplikowalnych do przypadków z życia. Wedle powyższego stanowiska, krytycy etyczni mogą zatem pojmować dzieła sztuki jako przedmiotowe lekcje ogólnej refleksji moralnej; nie muszą ich traktować jako lekcji radzenia sobie z pewnymi specyficznymi sytuacjami.

Sztuka może także wzmocnić nasze istotne moralnie siły wnikliwego postrzegania. Utwory fikcyjne prezentują nam postacie (jak na przykład mr Skimpole z *Bleak House* Dickensa), które – co sobie ostatecznie uświadomiamy – nie są takie, jakie początkowo się wydawały – pod ich powierzchownym urokiem kryje się bezduszny egoizm, który stopniowo zauważamy. Literatura może uczyć nas umiejętności zwracania uwagi na charakterystyczne znaki postaci. Co więcej, kiedy czytamy pewien rodzaj literatury, często jednocześnie rozpoczynamy proces moralnej refleksji, zbieżny z tym, który przeprowadza prawdziwy czy implikowany autor bądź też postać. W przypadkach najcenniejszych ćwiczymy się tym samym w kierowaniu naszej uwagi na szczegółowy konkret i na zarzucanie sieci naszej refleksji szeroko. Taka „zaprawa” polepsza naszą umiejętność refleksji w kolejnych sytuacjach moralnych, tak jak ćwiczenia logiczne przygotowują nas do rozwiązywania zadań teoretycznych, z którymi wcześniej się nie spotkaliśmy. Po raz kolejny nie mówimy tutaj o traktowaniu pewnych literackich refleksji jako modeli przypadków z życia codziennego, ale jedynie jako sposobie, dzięki któremu literatura ćwiczy i potencjalnie poprawia naszą ogólną umiejętność refleksji moralnej. Zatem – powtórzmy – podejście nastawione na samodoskonalenie unika oskarżeń kierowanych zazwyczaj pod adresem podejścia opartego na zasadzie kontaktu bezpośredniego<sup>21</sup>. Sztuka, a w szczególności literatura mogą przyczynić się do powiększenia możliwości naszego moralnego rozumienia. Uczymy się wielu moralnych zasad i pojęć, które jednak są bardzo abstrakcyjne i w rezultacie nie potrafimy ich połączyć z konkretnymi sytuacjami. Przez dostarczenie szczegółowych przykładów literatura pomaga nam rozwinąć wycucie, jak należy używać tych abstrakcji zrozumiale i właściwie. W uproszczony sposób pokazują to bajki Ezopa. Ale nawet bardziej złożone dzieła (jak *Doktor Faustus* Marlowe’a i *Moby Dick* Melville’a) mogą być odczytywane jako wyraziste prototypy przestrogi przed pychą.

---

<sup>21/</sup> Tematy postrzegania i refleksji są szczególnie ważne dla: Nussbaum (1996).

Doświadczenie kontaktu z tymi prototypami umożliwi nam łatwiejsze zastosowanie abstrakcyjnych maksym moralnych, kiedy stajemy wobec konieczności dokonania osądu moralnego.

Oprócz abstrakcyjnych maksym posiadamy również abstrakcyjne pojęcia moralne, jak na przykład te odnoszące się do cnoty i nikczemności. Przez dostarczenie konkretnych przykładów sztuka może rozwinąć nasze rozumienie tego, jak można te pojęcia zastosować w poszczególnych przypadkach. Na przykład *Henryk VI* Szekspira prezentuje cały wachlarz przeciwstawnych postaci, które pozwalają nam na rozjaśnienie naszego pojmowania natury cnoty i nikczemności w polityce. Co więcej, to – że przykłady wspomnianych zjawisk, które odnajdujemy w literaturze, są bardziej jednoznaczne od tych, z którymi mamy do czynienia w życiu – nie przekreśla ich edukacyjnej przydatności. Podobnie jak użycie heurystycznych pomocy w rodzaju diagramów w edukacji studentów medycyny, tak i fakt, że literackie przykłady są zasadniczo mniej zawikłane niż przypadki rzeczywiste – wspomaga i udoskonala naszą umiejętność moralnego osądu.

Sceptycy zaprzeczają, jakoby sztuka i literatura były źródłem edukacji moralnej, ponieważ znajdujące się tam etyczne maksymy i twierdzenia są już zasadniczo znane odbiorcom i w rzeczywistości muszą być znane, jeśli odbiorcy mają dostrzec związek między nimi a tymi dziełami. Krytycy etyczni spod znaku podejścia samodoskonalenia mogą się z tym zgodzić pod warunkiem, że nie jest to argument przeciwko edukacyjnemu potencjałowi sztuki i literatury. Bowiemy tym, czego zazwyczaj uczy nas sztuka nie są nowe maksymy czy pojęcia, ale raczej stosowanie ich w konkretnych przypadkach, przy użyciu naszych uczuć i wyobraźni, władzy wnikliwego rozeznania, moralnego rozumienia i refleksji, w sposób, który podtrzyma i potencjalnie zwiększa nasze możliwości osądu moralnego.

Zwolennik takiego podejścia może także wziąć pod uwagę spostrzeżenia związane z podejściem wyrotowym. Nawet godząc się ze sceptykami, że dzieła sztuki najczęściej przywołują już znane twierdzenia i pojęcia moralne, krytyk etyczny nie musi zgadzać się, że jest tak zawsze. Czasem dzieła sztuki wprowadzają nowatorską perspektywę moralną oraz modyfikują uczucia i dotychczasowe rozumienie moralne w nieoczekiwany sposób. Często dzieje się to albo przez pokazanie, że nasze moralne przekonania mają szersze zastosowanie, niż to było do tej pory przyjmowane, bądź też przez zwrócenie naszej uwagi na znaczące, ale do tej pory pomijane czynniki. Ale jest to tylko specjalny przykład kulturowania naszych władz moralnych, powiększania naszych wyobraźniowych, poznawczych i refleksyjnych możliwości osądu moralnego.

W większości poprzednich przykładów sztuka udoskonalała nasze władze moralne. Ale istnieje również wiele takich przypadków, gdzie służy ona moralności źle. Przykładem może być pewna wyjątkowo wstrętna opowieść F. Paula Wilsona zatytułowana *Wyżymaczka* (opisująca okrutne porwanie), która wypacza refleksję czytelnika, zachęcając go do zaaprobowania poglądu, że tortury są nie tylko od czasu do czasu dopuszczalne, ale nawet konieczne do utrzymania wartości rodzinnych.

## Carroll Sztuka a krytyka etyczna

Z perspektywy podejścia nastawionego na samodoskonalenie łatwo jest dostrzec, jak krytyk etyczny radzi sobie z takimi przykładami. Ponieważ podejście to zaleca dzieła, które ćwiczą i powiększają nasze władze moralne przez oczyszczanie naszego rozumienia moralnego, to będzie ono potępiało dzieła kłopotliwe ze względu na złe ukierunkowanie percepcji i uczuć moralnych, a także oferowanie wypaczonych maksym i pojęć moralnych.

Uprzednio argumentowaliśmy, że wbrew autonomizmowi krytyka etyczna jest możliwa. Podejście „samodoskoleniowe” pozwoliło na zrozumienie tego, czego krytyk etyczny poszukuje w celu zalecenia lub potępienia dzieła sztuki. Centralną pozycję zajmuje tutaj potencjał edukacyjny (lub jego brak) sztuki, podczas gdy sceptyczne oskarżenia o poznawczą banalność sztuki zostają ominięte przez odwołanie się do kultuwowania władz moralnych. Zatem podejście to otwiera realną drogę badań dla krytyki etycznej, chociaż jego główne pojęcia – moralna percepcja, refleksja, rozumienie, wyobraźnia i osąd (zawarte w dziełach sztuki) – wymagają dalszego omówienia<sup>22</sup>.

### V. Odpowiedzi na antykonsekwencjalizm

Konsekwencjalista podejrzewa, że krytyka etyczna zakłada wiedzę, której w rzeczywistości nikt nie posiada. Krytycy etyczni zdają się zalecać niektóre dzieła sztuki ze względu na to, że będą wywoływały godne podziwu zachowania moralne; natomiast moralnie potępiają dzieła, które, wedle ich przekonania, mogą wywoływać zachowania aspołeczne. Trzeba przyznać, iż krytycy etyczni czasem wypowiadają się w ten sposób. Jednak, jak zauważają antykonsekwencjaliści, nie wiemy prawie nic na temat regularnie powtarzających się skutków odbioru dzieła sztuki i w konsekwencji przewidywania, na których rzekomo opiera się krytyk etyczny, są ostatecznie bezpodstawne.

Jednakże krytyk etyczny nie musi być uzależniony od błędnych przewidywań zachowania odbiorców. Jeśli ktoś popiera jakąś odmianę podejścia nastawionego na samodoskonalenie, może argumentować, że moralne oceny dzieła sztuki nie opierają się na prognozach zachowań, które dzieło prawdopodobnie wywoła, ale na jakości moralnego doświadczenia, do którego zachęca w trakcie odbioru.

Jak to już zaobserwowaliśmy, literatura z reguły zachęca do zaangażowania w proces moralnego osądu lub tego zaangażowania wręcz wymaga. Możemy stawić pod adresem tych inspirowanych przez literaturę procesów pytania o to, czy właściwie ćwiczą czy pogłębiają nasze władze moralne, czy też utrudniają bądź wypaczają moralne rozumienie, zaślepiają moralne postrzeganie, stępują refleksję czy błędnie ukierunkowują moralne uczucia. Pytania o wywoływane przez dzieło bezpośrednie konsekwencje w zachowaniu nie są potrzebne krytykowi etycznemu

---

<sup>22/</sup> Jednym z aspektów pisarstwa związanego z zagadnieniem poznawczej banalności sztuki, który nie został omówiony w tej części, jest stwierdzenie Marty Nussbaum, że pewien rodzaj powieści jest nieodzowny dla filozofii moralnej. Ten punkt widzenia jest rozwijany często w esejach Nussbaum (1996).

do uznania lub przekreślenia wartości tego dzieła. Może on raczej skupić się na prawości kształtowanego i zalecanego przez dzieło przeżycia, traktowanego jako warunek właściwego przyswojenia go sobie. Czy takie oddziaływania pielęgnują nasze władze moralne, czy też je deformują?<sup>23</sup>

Kiedy czytamy, oglądamy lub słuchamy dzieła sztuki o znaczącym wymiarze etycznym, naszą świadomość zajmuje treść, która została uformowana w szczególny sposób – ona proponuje i ułatwia pewne odpowiedzi moralne. Bez stwierdzenia czegokolwiek na temat prawdopodobnych skutków dzieła możemy mimo wszystko ustosunkowywać się do wartości moralnej ścieżek, które są nam w ten sposób proponowane. Zatem krytyka etyczna może funkcjonować tak, jak to było przez wieki, bez roszczeń do ogólnej wiedzy o zachowaniach, której nie posiada. Zamiast zajmować się domniemanymi konsekwencjami dzieła w życiu odbiorców, krytyka etyczna (stosownie do swej nazwy) bierze przeżycie, do którego osiągnięcia dzieło zostało zaprojektowane, jako przedmiot wnikliwych badań<sup>24</sup>.

Skoro tak duży nacisk został tutaj położony na przeżywanie dzieła sztuki, bardzo pouczające w tym miejscu będzie przyjrzenie się najprecyzyjniejszemu opisowi tego przeżycia, który wyszedł spod pióra krytyka etycznego. Rozwinięty przez Gregory'ego Currie (nazywanego odtąd „teoretykiem symulacji”), czerpie inspirację z idei symulacji, która odgrywa obecnie ważną rolę w debacie na temat filozofii umysłu<sup>25</sup>.

Podobnie jak współcześni filozofowie fikcji, teoretycy symulacji zakładają, że literatura uprawnia odbiorców do wyobrażania sobie stanu rzeczy, który autor im przedkłada. Teoretycy symulacji mają jednak bardzo specyficzny pogląd na wyobrażenie; dla nich wyobrażenie oznacza symulację. Znaczy to, że przeżycie związane z czytaniem powieści polega na symulowaniu, jak osoba taka, jak my (wyposażona w przekonania i pragnienia podobne do naszych) pod kierunkiem autora odpowiedziałaby na opowieść, gdyby była ona podana jako prawdziwa.

Podczas symulowania – wyobrażania sobie – funkcjonujemy w trybie *off-line* (przerywamy połączenie systemu naszych przekonań i pragnień ze światem) i, wykorzystując nasz stały repertuar uczuciowych i poznawczych reakcji, wypełniamy daną opowieść tym, co wiemy i czujemy, aby ją zrozumieć. Literatura we wszelkich odmianach domaga się, aby odbiorcy uzupełniali ją przez dostarczanie niezbędnych założeń związanych z fikcyjnym światem, a także odpowiedniego zaangażowania uczuciowego. Jak do tego dochodzi? Teoretycy symulacji mówią, że me-

---

<sup>23/</sup> Na przykład Wayne Booth pisze: „nawet kiedy tych wartości nie zachowujemy, pozostaje fakt, że w takim stopniu, w jakim literatura pracowała za nas, żyliśmy przez ten czas z jej wartościami; byliśmy tego rodzaju osobami przez co najmniej taki okres, w jakim pozostawaliśmy w obecności dzieła” (1988, s. 41); oraz Carroll (1998).

<sup>24/</sup> Zdefiniowanie przeżycia, do którego osiągnięcia dzieło zostało zaprojektowane, jest sprawą interpretacji krytycznej. Z tego powodu krytyka etyczna jest zasadniczo spleciona z interpretacją.

<sup>25/</sup> Currie (1995). Bardziej rozbudowaną dyskusję nad tym poglądem można znaleźć w: Carroll (1998), s. 342-356.

## Carroll Sztuka a krytyka etyczna

chanizm symulacji to taki sam proces, jak ten wykorzystywany dla zrozumienia otoczenia w życiu codziennym.

Co więcej, doświadczanie literatury wiąże się z dwoma rodzajami symulacji: pierwotnym i wtórnym wyobrażaniem. Pierwotne polega na symulowaniu przekonań zawartych w stwierdzeniach wysuwanych przez dzieło. Jeśli opowieść zawiera następujące zdanie: „dom był zbudowany z kamienia”, wtedy czytelnik przyjmuje do wiadomości, że dom był zbudowany z kamienia, zgodnie z tym, co normalnie przez to rozumiemy. Z kolei wyobrażanie wtórne, wiąże się z symulowaniem doświadczenia postaci. Ponieważ wyobrażanie wtórne jest najbardziej istotne dla krytyki etycznej, przejdziemy do jego omówienia.

Wedle teorii symulacji, w zwykłym życiu rozumiemy innych nie dzięki jakiejś potocznej teorii psychologicznej, ale przez symulowanie ich, przez wprowadzenie systemu naszych przekonań i pragnień w tryb *off-line* (przez przerwanie jego gotowości do działania) i przez postawienie się w ich miejsce. Dlaczego Jones mówi w tak dziwnie ostrożny sposób? Postaw się w jego miejscu – szef właśnie go obraził. Wykorzystując swoje własne przekonania o świecie i swoje własne predyspozycje uczuciowe, symulując jego położenie, zrozumiesz, że Jones jest prawdopodobnie zły, a jednocześnie pełen obaw przed powiedzeniem czegoś, co mogłoby jeszcze pogorszyć jego relacje z szefem. Teraz rozumiesz, dlaczego jest tak ostrożny. Wiesz – poprzez swoją symulację – że podobnie byłoby i z tobą, gdybyś się znalazł w jego sytuacji.

Nasz stosunek do postaci literackich, jak twierdzą teoretycy symulacji, niewiele się różni. W celu zrozumienia bohaterów – a zadanie to zajmuje większą część naszych doznań podczas obcowania z literaturą – symulujemy ich sytuacje. Dlaczego ta postać idzie tak ostrożnie ciemną aleją? Przeprowadź symulację sytuacji tego człowieka – jest ścigany przez SS, więc jego ostrożność staje się oczywista. Co więcej, to jest właśnie nasze wyobrażenie wtórne – nasza symulacja umysłowego stanu postaci – które pozwala na odczucie aktualności i żywotności literatury, nie zaś jej nudy i nieżywcowości.

Ale co takie symulowanie postaci ma wspólnego z krytyką etyczną? Nasza umiejętność wyobrażania sobie – symulowania – ma wartość adaptacyjną. Pozwala nam na rozpoznanie intencji i innych stanów wewnętrznych istot naszego gatunku. Jednak jesteśmy w stanie symulować nie tylko innych, ale także nas samych w przyszłości. Symulowanie naszego własnego „ja” w przyszłości stanowi niezbędny element praktycznego rozumowania. Stanowi ono pomoc w planowaniu, jest sposobem na przeprowadzenie nic niekosztującej próby. Rozważając kierunek przyszłego działania, możemy je zasymulować. Zanim zdecydujemy się sprzeniewierzyć czy zdefraudować powierzone nam rzeczy, możemy przeprowadzić symulację tego, jak po dokonaniu tego wyglądałoby nasze życie. Symulacja przekaże nam informacje o tym, czy moglibyśmy wieść beztrudne życie malwersanta, czy też raczej bylibyśmy nękanie przez mocne wyrzuty sumienia. A tego typu informacje mają wpływ na decyzję o zdefraudowaniu.

Co to ma wspólnego z literaturą?



## Szkice

Dobra literatura daje nam, dzięki talentowi swoich twórców, dostęp do wyobrażeń bardziej złożonych, pomysłowych i pouczających od tych, na które możemy liczyć sami. Konstruowanie własnych wyobrażeń wymaga ode mnie kluczowej zdolności do postawienia się poza moimi chwilowymi pragnieniami, gdyż naturalna tendencja polega na zafalszowywaniu narracji w taki sposób, żeby zaczerpnąć z niej to, co chciałbym usłyszeć. Ogólnie rzecz biorąc, lepiej jest słuchać opowieści innego, bardziej kompetentnego opowiadacza historii. W ten sposób możemy myśleć o świecie fikcji jako po prostu o kolejnym przykładzie dostarczonego nam przez naszą naturę mechanizmu przetrwania.<sup>26</sup>

Zatem symulowanie postaci fikcyjnych przekazuje informację o tym, jakby to było, gdybyśmy podjęli pewien kierunek działania. A jest to ważne w naszym rozumowaniu praktycznym i moralnym.

Teoria symulacji jest rozwiniętą wersją podejścia nastawionego na samodoskonalenie omawianego w poprzedniej części. Przez wyobrażanie wtórne (symulację postaci literackich) uczymy się, jak by to było, gdybyśmy żyli jako zakonnica lub kieszonkowiec. Czy moglibyśmy znieść świadomość bycia mordercą? Symuluj Raskolnikowa i sam się przekonaj. Ze względu na rolę, jaką symulacja bohaterów literackich odgrywa w rozumowaniu moralnym, krytyk etyczny negatywnie ocenia literaturę, która wypacza nasze wyobrażenia w taki sposób, że przyjmujemy wartości, które nie są wartościowe, podczas gdy, literatura oceniana przez niego pozytywnie promuje wyobrażeniowe doświadczenia, które ukierunkowują nas na wartości cenne.

Teoria symulacji jest atrakcyjnym opisem moralnego znaczenia, jakie ma przeżywanie dzieł sztuki, zwłaszcza utworów literackich, szczególnie ze względu na to, w jaki sposób łączy ona problematykę estetyczną z filozofią umysłu i psychologią ewolucyjną. Jednakże dwa rodzaje pytań powinny zostać tutaj wobec niej postawione. Z jednej strony, czy dostarcza ona czegoś w rodzaju wiarogodnego i wszechstronnego opisu naszego doświadczenia postaci literackich? A z drugiej strony, czy literatura rzeczywiście odgrywa taką funkcję w moralnym rozumowaniu, jaką sugerują teoretycy symulacji?

Odpowiedź na pierwsze pytanie brzmi: jest małe zapotrzebowanie na symulowanie postaci, pojmowane jako wyobrażanie wtórne podczas odbioru literatury, gdyż autorzy powieści, dramatów czy krótkich opowiadań zazwyczaj dają nam dostęp do tego, co postacie myślą i czują najczęściej poprzez wszechwiedzącą narrację na temat ich stanów wewnętrznych. Nawet w popularnych filmach i programach telewizyjnych postacie zazwyczaj mówią nam, o czym myślą. Podstawa do symulowania jest niewielka, toteż – jak sądzę – dlatego jej nie podejmujemy. Istnieją oczywiście przykłady modernistyczne, takie jak film *Zaćmienie*, gdzie postacie są nieprzeźrocyste i enigmatyczne, ale podobne filmy nie dostarczają wystarczających informacji do rozpoczęcia symulacji (i jest to prawdopodobnie część ich sensu – głoszącego, że źródła ludzkich działań są niezbadane).

---

<sup>26/</sup> Currie (1998) s. 171.

## Carroll Sztuka a krytyka etyczna

Symulowanie postaci nie jest tak wszechobecne, jakby to wynikało z twierdzeń teoretyków symulacji. Jeśli w ogóle ono występuje, to stanowi jedynie marginalny element procesu doświadczania literatury. Choćby z tego jednego powodu trudno uwierzyć, że omawiane zjawisko może odgrywać tę centralną rolę w krytyce etycznej, którą mu przypisują teoretycy symulacji.

Równie przesadna wydaje się rola, jaką wedle owych teoretyków, symulowanie postaci literackich odgrywa w rozumowaniu moralnym. Ilu czytelników, może z wyjątkiem profesorów literatury, bierze pod uwagę literaturę w czasie podejmowania życiowych decyzji? Nie przeczymy, że symulacja jest ważna w rozumowaniu moralnym. Ale wówczas chodzi o symulowanie naszego przyszłego „ja”, a nie postaci fikcyjnych. Przywołując krytykę podejścia opartego o zasadę kontaktu bezpośredniego, jestem doprawdy skłonny do stwierdzenia, że mało prawdopodobne jest, abyśmy podczas rozumowania moralnego silnie polegali na symulowaniu postaci, nawet gdybyśmy symulowali owe postaci w większym niż dotąd stopniu. Przyczyną tego jest świadomość, że owe postaci są sztucznie skonstruowane, a sytuacje, w których się znajdują, wymyślone<sup>27</sup>.

Teoria symulacji – pomimo że stanowi obecnie najprecyzyjniejszy opis moralnego znaczenia naszego wewnętrznego zaangażowania w literaturę – jest niezwykle kontrowersyjna. Nie oznacza to jednak, że nacisk położony przez krytykę etyczną na moralną jakość naszego przeżywania dzieł sztuki nie wystarcza do uniknięcia zarzutów ze strony antykonsekwencjalistów. Ujawnia natomiast oczywistą potrzebę precyzyjniejszego myślenia i teoretyzowania w celu zarysowania wyraźnych konturów tego przeżycia.

### VI. Odpowiedzi na autonomizm umiarkowany

W części trzeciej analizowaliśmy przypadek autonomizmu radykalnego – stanowiska przyjmującego, że krytyka etyczna sztuki jest zawsze niewłaściwa i nieistotna. Przedstawione argumenty pokazały, że to nieprawda; bywa, że krytyka etyczna jest właściwa w zależności od rodzaju dzieł, do których jest stosowana.

---

<sup>27/</sup> Currie wydaje się być świadom takich zarzutów, które formułuje w kategoriach sceptycyzmu wobec literatury jako poznawczo wiarygodnemu procesowi generowania wiedzy moralnej. Jego odpowiedź jest raczej niejasna. Zdaje się on twierdzić, że literatura może być wiarygodnym procesem zdobywania moralnej wiedzy, jeżeli osoba traktująca literaturę w taki sposób wie, jak można ją wykorzystać (orientuje się, na czym polega dany gatunek, rozumie jego zasoby retoryczne i wie, jak żywo i twórczo obcować z literaturą). Wygląda to jednak na sugestię, że chodzi tutaj o krytyków czy ludzi uformowanych przez krytyków, którzy w moralnej spekulacji kierują się wyobrażeniem wtórnym w sposób przez niego opisany. Obydwie perspektywy wydają mi się nieprawdopodobne. Zwykli ludzie w swoich spekulacjach moralnych bardzo rzadko, o ile w ogóle, opierają się na literaturze, a jeszcze rzadziej na krytyce. Byłbym także bardzo zdziwiony, gdyby się okazało, że znacząca liczba krytyków podejmuje decyzje moralne przez symulowanie postaci literackich. Nie twierdzę, że to się w ogóle nie zdarza. Ale jeśli nawet tak bywa, to jest to zbyt idiosynkratyczne zachowanie, by mogło stanowić kluczowy element w teorii krytyki etycznej.

Niektóre dzieła sztuki stosownie do rodzaju, do którego należą, mogą być właściwym obiektem krytyki etycznej. Jednocześnie zwróciliśmy już poprzednio uwagę, że taka linia argumentacji może tylko spowodować przyjęcie przez autonomistów nowego kursu, który nazwaliśmy „umiarkowanym autonomizmem”. Uściślając autonomizm, umiarkowany autonomista zgadza się, że pewna część sztuki może być oceniana etycznie, ale dodaje jednocześnie, że ocena etyczna nie powinna być mylona z oceną artystyczną. Ulubionym przykładem jest film *Tryumf woli*, który – wedle ogólnego przekonania – mimo że zasługuje na negatywną ocenę etyczną, jest dobry artystycznie. Negatywna ocena etyczna nie ma wpływu na jego ocenę artystyczną. Hume twierdził, że dzieła sztuki zawierające moralne defekty „naruszają zastane zapatrywania moralne i zmieniają naturalne granice cnoty i niegodziwości. Stanowią zatem wieczną skazę”<sup>28</sup>. Oznacza to, że skaza etyczna jest poczytywana również za artystyczną (lub estetyczną). Temu właśnie zaprzecza umiarkowany autonomizm. Dzieło sztuki może zawierać etyczną skazę i być za to, w sposób uprawomocniony krytykowane. Jednak skaza etyczna jest pojęciowo różna od skazy artystycznej czy estetycznej. Dzieło nie jest mniej cenne estetycznie z powodu swojego etycznego upadku, chociaż takie dzieło może obligować krytyka do ubolewania nad jego moralną degradacją. Dzieło nie jest również lepsze z powodu swojej moralnej poprawności. Ocena etyczna i ocena artystyczna w odniesieniu do dzieła są zawsze niezależne od siebie.

Dwa ostatnie wyzwania wobec umiarkowanego autonomizmu stanowią etycyzm i umiarkowany moralizm<sup>29</sup>. Etycyzm stwierdza, że pewien rodzaj etycznych braków w dziele sztuki stanowi zawsze uchybienie estetyczne i powinien być tak traktowany w całościowej ocenie dzieła jako dzieła sztuki. Umiarkowany moralizm utrzymuje jedynie, że istotne defekty etyczne dzieła mogą również być estetycznymi defektami i muszą być traktowane w ten sposób w całościowym osądzie. Ponieważ etycyzm jest mocniejszym stanowiskiem, zacznijmy od niego.

Jak już widzieliśmy, wiele dzieł sztuki proponuje lub uprawomocnia pewne reakcje, w tym reakcje uczuciowe, odbiorców. Konstruowanie dzieła w taki sposób, by mogło wywołać zaplanowaną reakcję, jest częścią artystycznego czy estetycznego projektu dzieła. Wesołość jest jedną z reakcji proponowanych przez *Guys and Dolls* [D. Runyona – przyp. tłum.]. Jeśli odbiorca napotyka problem – spowodowany sposobem skonstruowania utworu – z zastosowaniem się do zamierzonej przez dzieło reakcji, to jest to problem z artystycznym czy estetycznym projektem dzieła.

Proponowana przez dzieło reakcja może być zasłużona lub niezasłużona. Powieść grozy może oczekiwać od czytelników pasji związanej z ciekawością do-

---

<sup>28/</sup> Hume (1993), s. 153.

<sup>29/</sup> Etycyzm jest broniący przez Gauta (1998). Kieran (1996) również nazywa swoją pozycję etycyzmem, ale ponieważ skupia on się głównie na polemice z radykalnym autonomizmem, będę tutaj koncentrował uwagę przede wszystkim na poglądzie Gauta. Umiarkowany moralizm jest broniący w: Carroll (1996, 1998c). Etycyzm i umiarkowany moralizm są poddane krytyce u Jacobsona (1997), a także u Andersona i Deana (1998).

tyczącą zagadki kryminalnej, ale jeśli sprawca jest rozpoznawany już na samym początku, opowieść nie zasługuje na oczekiwaną reakcję, co stanowi wadę estetyczną w dziele jako takim. Dzieło może być w sumie uznane za dobre, nawet jeżeli nie zdoła wywołać odpowiedzi, której się domaga. Jednakże niepowodzenie w osiągnięciu przez takie dzieło niektórych planowanych reakcji musi być oceniane jako obciążenie, w przeciwieństwie do wszelkich innych jego zalet, które są także brane pod uwagę.

Co więcej, jeżeli dzieło domaga się odpowiedzi niemoralnej, na przykład akceptacji tortur, wtedy odpowiedź jest niezasłużona. Dlaczego? Ponieważ niemoralne reakcje na dzieło są niezasłużone, a to daje odbiorcy powód do powstrzymania się od odpowiedzi, której żąda dzieło. Jednak niepowodzenie w takim zaprojektowaniu dzieła, żeby odpowiedzi, które ono uprawomocnia, nie były narażone na przeciwdziałanie innych ważnych czynników, jest niepowodzeniem artystycznego projektu dzieła – estetyczną skazą. Dlatego usterki moralne w dziele – wyraźnie proponującym niemoralne, poznawczo-uczuciowe reakcje – są usterekami estetycznymi w przeciwieństwie do poglądu formułowanego z perspektywy umiarkowanego moralizmu<sup>30</sup>. Takie rozumowanie jest określane jako „argument zasłużonej odpowiedzi”.

Centralny problem, który podnoszą zwolennicy argumentu zasłużonej odpowiedzi, związany jest z ideą odpowiedzi niezasłużonej. Co ona zawiera? Wszystkie niemoralne reakcje są uważane za niezasłużone w sposób wpływający na odbiór estetyczny. Ale czy rzeczywiście takie są? Wskazując na analogię z niemoralnymi dowcipami, krytycy zauważają, że jest wiele niemoralnych dowcipów, które pomimo tego są śmieszne – są zabawne nie pomimo swojego niemoralnego waloru, ale czasami z jego powodu. Śmiech z powodu takich dowcipów może być nieetyczny, ale wydaje się dziwne powiedzenie, że ów śmiech jest z punktu widzenia humoru niezasłużony, przynajmniej jeżeli przez „niezasłużony” rozumiemy „nieuzasadniony”. Z pewnością śmiech jest dobrze uzasadniony przez strukturę i zawartość dowcipu. Jeżeli zaś efektywność estetyczna jest analogiczna do efektywności humorystycznej, to podjęcie proponowanej, chociaż niemoralnej, odpowiedzi na dzieło może być uzasadnione, podobnie jak w przypadku humoru, nawet jeżeli jest to odpowiedź niemoralna. Stan estetycznego poruszenia staje się w ten sposób podobny do stanu rozbawienia<sup>31</sup>.

Możemy mieć podstawy do przyznania, że niemoralny dowcip jest śmieszny, równocześnie zgadzając się z tym, że jest on zły. W wielu przypadkach byłoby błędem mówić, że taki żart nie jest śmieszny – że nie gwarantuje rozśmieszenia.

---

<sup>30</sup>/ Gaut pisze: „Jeżeli te odpowiedzi [na dzieło] są niezasłużone, z powodu nieetyczności, mamy powód do nieodpowiadania w oczekiwany sposób. Posiadanie przez nas powodu do niereagowania w oczekiwany sposób jest porażką dzieła. Zatem fakt, że mamy powód do nieudzielenia takiej odpowiedzi jest porażką estetyczną dzieła, czy też stanowi estetyczny defekt” (1998, s. 195).

<sup>31</sup>/ Analogia pomiędzy dowcipami a dziełami sztuki została w sposób pełny przeprowadzona przy okazji argumentu zasłużonej reakcji przez Jacobsona (1997).

Mówimy po prostu, że jest on zły. Być może mamy na myśli, że byłoby źle powtarzać taki dowcip, gdy jest to, powiedzmy, dowcip rasistowski. Jednak nie dzieje się tak dlatego, że jest on wadliwy, bo nie zabawny, ale dlatego, że uważamy go za zły moralnie. Dowcip jako element humoru jest dobrze zaprojektowany i w stopniu, w jakim jest to dobry projekt, nasz śmiech jest uzasadniony. Jeżeli zatem etycyzm rozumie „niezasłużony” jako „niezasadniony”, to formułowany w stosunku do dzieła sztuki pogląd głoszący, że wszelkie proponowane przez dzieło niemoralne odpowiedzi są niezasłużone, jest fałszywy, gdyż, tak jak w przypadku dowcipu, struktura i zawartość dzieła sztuki może uzasadniać proponowaną niemoralną reakcję. Z drugiej strony, jeżeli zwolennik etycyzmu protestuje mówiąc, że przez (estetycznie) „niezasłużony” ma na myśli „moralnie niezasłużony”, to może on zostać oskarżony o opieranie się na niedowiedzionych przesłankach.

W odniesieniu do dowcipów zwolennik etycyzmu wykazuje, że rozbawienie, tak jak inne stany emocjonalne, ma pewne kryteria odpowiedniości, i dlatego może być oceniane pod względem tego, czy jest odpowiednie (to znaczy – zasłużone). Jednakże przeciwnik takiego stanowiska odpowiada, że te kryteria odpowiedniości są amoralne i obejmują takie czynniki, jak niestosowność. Nieetyczny, zły dowcip może być niestosowny – w rzeczywistości jego niestosowność może wiązać się z jego złem – i spełnić w gruncie rzeczy kryterium odpowiedniości. Przekonanie, że poznawczo-uczuciowa odpowiedniość w dowcipie musi wiązać się z odpowiedniością w sensie moralnym, wynika z dwuznaczności słów. Podobnie dzieła sztuki mogą spełniać odpowiednie warunki do zainicjowania silnej reakcji estetycznej – na przykład bywają wypełnione zjadliwym humorem – i ta reakcja może być dobrze uzasadniona, nawet jeżeli będzie moralnie godna pożałowania. Jedynym sposobem uniknięcia takiego wniosku byłoby włączenie pojęcia moralnej stosowności do kryteriów odpowiedniości, związanych z przeżyciem estetycznym. Ale to z kolei daje błędne koło<sup>32</sup>.

Tak więc przeciwnicy argumentu zasłużonej odpowiedzi utrzymują, że nie wszystkie etycznie niezasłużone odpowiedzi na dzieło sztuki są niezasłużone estetycznie. Niektóre dzieła proponujące etycznie niezasłużoną odpowiedź mogą być estetycznie dobre –nie pomimo etycznie niezasłużonych odpowiedzi, których oczekują od odbiorcy, ale właśnie z ich powodu. Ta debata wciąż rozgrywa się w odniesieniu do literatury. Bez względu jednak, jak się zakończy, istnieje ostrożniejsze stanowisko, które może zająć krytyk etyczny, chcący przeciwstawić się umiarkowanemu autonomizmowi. Jest nim umiarkowany moralizm.

Umiarkowany moralizm jest mniej radykalny niż etycyzm. Przeciwno umiarkowanemu autonomizmowi stwierdza, że tylko czasami moralny defekt w dziele sztuki stanowi moralną wadę, oraz że czasem cnota moralna może być poczytana za cnotę estetyczną. Tak jak etycyzm, umiarkowany moralizm rozpoczyna kwestię

---

<sup>32/</sup> Chociaż Gaut odnosił się obszernie do związków etycyzmu z humorem, nie postawił problemu w taki sposób. Zob. Gaut (1998b). Mimo, że Gaut nie wydaje się skłonny do podjęcia tego kierunku, pytania o odpowiedniość analogii sztuka/dowcip mogą być zadawane; zob. Carroll (1991).

## Carroll Sztuka a krytyka etyczna

moralnego defektu stanowiącego defekt estetyczny od refleksji nad etycznie istotnymi reakcjami wymaganymi przez dzieło.

Zabezpieczenie orientacji odbiorców co do odpowiedzi oczekiwanych przez dzieło stanowi wiodący cel stawiany sobie przez każde dzieło sztuki. Niepowodzenie w zapewnieniu takiej orientacji stanowi zatem estetyczny defekt dzieła sztuki, który powinien być rozpatrywany na tle estetycznych zalet dzieła, o ile ono takie posiada. Wiele (większość?) dzieł sztuki oczekuje reakcji emocjonalnej. Dla niektórych z tych reakcji warunkiem zaistnienia jest namysł moralny (tak jak gniew domaga się uprzedniego dostrzeżenia niesprawiedliwości); natomiast inne reakcje bywają moralne same w sobie (na przykład odczucie społecznego oburzenia). Dzieło sztuki, które nie jest w stanie zapewnić emocjonalnego odbioru, jest estetycznie wadliwe według swych własnych kategorii. Co więcej, dzieło może nie być w stanie zapewnić emocjonalnej odpowiedzi, której się domaga, gdyż przedstawiony w nim portret bohaterów czy sytuacji nie jest dopasowany do moralnych kryteriów odpowiednich dla danej emocji. A jeden ze sposobów, w którym dzieło może zawieść w spełnieniu omawianego zadania, wiąże się z jego niemoralnością.

Wyobraźmy sobie powieść, która usiłuje u odbiorców wywołać moralne odczucie podziwu dla sadystycznego kolonisty, który okrutnie i bezustannie torturuje każdego Indianina, którego napotyka na swojej drodze, nie tylko wojowników, ale także kobiety i dzieci. Przyjmuje on moralne prawo do takiego działania, wynikające z tego, że jego ofiary są szkodnikami, a punkt widzenia dzieła jest w tym zakresie zbieżny z jego przekonaniem. Obrazowa przemoc i wrogie uczucia wyrażone w dziele są nie do przeoczenia. Utwór byłby krytykowany – za zło w nim zawarte – jako moralnie wadliwy. Ale nie byłoby również dziwne, gdyby odbiorcy nie byli w stanie odczuć podziwu dla kolonisty. Znaczy to, że przypuszczalnie nie mogliby odpowiedzieć emocjonalnie w oczekiwany sposób, nie tylko dlatego, że nie potrafia, ale również dlatego, że naruszałoby to moralnie istotne kryteria podziwu<sup>33</sup>. Wszystko to w równym stopniu stanowi defekt artystyczny i niepowodzenie w zaprojektowaniu postaci zgodnie z niezbędnymi warunkami dla oczekiwanej przez utwór emocjonalnej reakcji.

Jednak powodem, dla którego utwór jest estetycznie wadliwy, jest jego wadliwość moralna. Chociaż dzieło oczekuje podziwu jako jednego ze swych celów artystycznych, nie jest w stanie tego zapewnić, właśnie dlatego, że jest złe. Istotny powód wyjaśniający fakt, że dzieło jest wadliwe estetycznie, pokrywa się z przyczyną odpowiedzialną za to, że jest wadliwe etycznie. Jest złe. Podobne przykłady nie są czymś niespotykanym. Często miewamy problemy z uzyskaniem oczekiwanego wzruszenia wobec postaci i sytuacji literackich, ponieważ są one niewłaściwie skonstruowane z moralnego punktu widzenia. Zatem wbrew umiarkowanemu autonomizmowi, czasem moralna usterka w dziele jest usterką estetyczną. Jeśli przyjmiemy, że zazwyczaj artysta kieruje dzieło do moralnie wrażliwych odbior-

---

<sup>33/</sup> Poglądu, że odbiorcy nie są w stanie zawieszać swoich moralnych przekonań w takich wypadkach, broni Walton (1994).

## Szkice

ców, to tam, gdzie postacie i sytuacje są przedstawione w sposób, który uniemożliwia wrażliwym odbiorcom zareagowanie w oczekiwany sposób – z powodu niemoralnych w swej konkretyzacji wymagań – defekt etyczny może również być defektem estetycznym.

Umiarkowany moralizm nie twierdzi, że każdy moralny defekt w dziele jest defektem estetycznym. Dzieła sztuki mogą być niezwykle subtelne w kategoriach swego moralnego zaangażowania. Moralnie wadliwe przedstawienie może ująć uwagę nawet moralnie wrażliwych odbiorców i aby je ujawnić, potrzeba niekiedy uważnej interpretacji. Oczywiście zaraz po zinterpretowaniu dzieła mogą podlegać krytyce etycznej. Jednak zwolennik umiarkowanego moralizmu nie będzie dodatkowo krytykował dzieła estetycznie, jeżeli było ono na tyle subtelne, że uszło uwadze moralnie wrażliwych odbiorców. Umiarkowany moralizm nie jest zatem przywiązany do twierdzenia, że każde uchybienie moralne jest uchybieniem natury estetycznej.

Oczywiście czasem odbiorcy mogą nie zostać odstraszeni moralnym defektem dzieła, ponieważ w danej sytuacji nie są oni na tyle wrażliwi moralnie, na ile być powinni (nie zaś dlatego, że nie są w dostatecznym stopniu wrażliwi hermeneutycznie). Być może, w czasie wojny odbiorcy, którzy są zwykle wrażliwi moralnie, nie zauważą nieludzkiego traktowania żołnierzy z armii wroga w propagandowym dziele sztuki. Krytycy etyczni oczywiście będą krytykowali takie dzieło z powodów moralnych, ale umiarkowany moralista może również krytykować dzieło jako wadliwe estetycznie, jeśli zniechęca ono najbardziej wrażliwych moralnie do podjęcia proponowanej odpowiedzi z powodu jego etycznej niedoskonałości.

W przeciwieństwie do umiarkowanego autonomizmu umiarkowany moralista twierdzi również, że czasami cnota etyczna zawarta w dziele może być traktowana jako cnota estetyczna. Centralnym celem estetycznym większości dzieł sztuki jest zwrócenie uwagi odbiorców. Dostarczanie oryginalnych, odkrywczych wglądów moralnych; ćwiczenie i powiększanie siły moralnej percepcji, uczuć i refleksji; kwestionowanie pełnej samozadowolenia moralnej wiedzy (*doxa*); prowokowanie czy rozszerzanie moralnego rozumienia; wywoływanie kształcących sądów moralnych; odnajdywanie moralnych implikacji lub rozwijanie znaczących z moralnego punktu widzenia metafor, które mają istotne znaczenie – wszystko to może przyczynić się do uczynienia dzieła zajmującym. Czasem zatem cnota etyczna stanowi także cnotę estetyczną.

Jeden z zarzutów kierowanych pod adresem umiarkowanego moralizmu dotyczy poglądu, że powinno się traktować jako wadę estetyczną to, iż w pełni wrażliwy moralnie odbiorca z powodu niemoralności dzieła z oporem odnosi się do proponowanej jemu reakcji. Podobny opór ma osoba, gdy spotyka się z rasistowskim żartem i z zasady nie reaguje śmiechem. Wydaje się, że taki odbiorca nie dopuszcza do siebie nic z tego, co dzieło ma do zaoferowania. A jeżeli wszystko, co dzieło ma do zaoferowania, jest dla takiej osoby niedostępne, nie ma ona żadnych podstaw do osądzania dzieła estetycznie, ponieważ nie doświadczyła go w pełni<sup>34</sup>. Tu ocena

---

<sup>34/</sup> Wydaje się, że jest to zarzut, który miał na myśli Jacobson (1997), s. 189.

## Carroll Sztuka a krytyka etyczna

dzieła (bez doświadczenia) nie jest tak naganna, jak w przypadku wyrażania opinii o okropności dzieła bez zobaczenia go. Jest to jednak postawa podobnego rodzaju.

Ale opór, o którym mówią umiarkowani moralisci, nie polega na tym, że wrażliwy moralista odbiorca świadomie używa hamulca; raczej polega to na tym, że nie może wcisnąć pedału przyspieszenia, gdyż jest on zablokowany. Próbuje, ale mu się nie udaje. A nie udaje się, ponieważ jest coś złego w strukturze dzieła sztuki. Nie zostało ono zaprojektowane właściwie. Dzieło takie nie musi być też niedostępne dla w pełni wrażliwego widza w sposób, który zakłócałby estetyczny osąd. W pełni wrażliwy odbiorca (lub krytyk spekulujący na temat jego reakcji) może zrozumieć (uczynić dostępnym) to, co jest zamierzone przez dzieło i następnie przejść do stwierdzenia, że dzieło nie potrafi zrealizować własnych zamierzeń, prawdopodobnie z powodu swojej moralnej struktury. O krytyku muzycznym, który uświadamia sobie zarówno sposób, w jaki muzyka próbuje go poruszyć, jak i to, że nie jest ona w stanie tego osiągnąć, nie mówimy, że to, co dzieło usiłuje uczynić jest dla niego niedostępne w sposób, który stawia pod znakiem zapytania jego wiarygodność jako krytyka. Podobnie umiarkowany moralista, który występuje z rozsądnym roszczeniem do bycia wystarczająco (choć nie neurotycznie) wrażliwym moralnie, przyjmując na siebie rolę kontrolera błędów „produkcyjnych”, może przypisywać dziełu wadę estetyczną, na podstawie faktu, że jego uczciwa próba – odebrania oczekiwanej odpowiedzi udzielanej przez dzieło została zniweczona przez zło zawarte w dziele.

Inny zarzut pod adresem umiarkowanego moralizmu dotyczy stanowiska, które – pomimo przyjęcia, że dzieła sztuki mogą być wadliwe moralnie, nie będąc jednocześnie wadliwymi artystycznie – głosi, że zawsze, kiedy moralność jest istotna dla oceny estetycznej, powstaje taka oto relacja: moralne usterki liczą się tylko jako usterki artystyczne, a moralne zalety liczą się tylko jako zalety artystyczne. Oznacza to, że umiarkowany moralizm, jak etycyzm, nie godzi się z tym, że moralny defekt w dziele sztuki może czasem przyczynić się do pozytywnej wartości estetycznej dzieła sztuki<sup>35</sup>.

Nie jest jasne, czy umiarkowany moralizm wyraźnie sformułował taki pogląd, ani czy jest on do tego poglądu przywiązany<sup>36</sup>. Jednak pomimo to kwestia wartości

---

<sup>35/</sup> Jest to, jak zakładam, wiodący temat w: Jacobson (1997).

<sup>36/</sup> Jako umiarkowany moralista zauważam, że zawsze używałem przykładów moralnych defektów, które są estetycznymi defektami, ponieważ prowadziłem dyskusję z umiarkowanym autonomizmem. Teza, że dzieło może być estetycznie dobre dlatego, że jest moralnie wadliwe, nie jest w sposób oczywisty poglądem, który mógłby być przyjęty przez autonomistę (umiarkowanego czy też nie) i wprowadza nowe kwestie, które domagają się od umiarkowanego moralizmu dokładniejszego zbadania. Jednak nie jestem przekonany, że zwolennik umiarkowanego moralizmu musi być z góry ograniczony tym, co zostało powiedziane w ramach tego stanowiska do tej pory.



sztuki niemoralnej jest wystarczająco interesująca i ważna, aby zwieńczyć dyskusję w ostatnich zamykających akapitach tego artykułu<sup>37</sup>.

Czy istnieją niemoralne dzieła sztuki, które mogą być estetycznie godne polecenia z powodu swojej moralnej niedoskonołości? Niewiele (o ile w ogóle) przykładów przychodzi tutaj na myśl<sup>38</sup>. Jednym z częściej omawianych jest *Tryumf woli* Leni Riefensthal. Wygląda na to, że zwolennicy estetyzmu potrzebują tu Hitlera jako swego rodzaju stymulatora intuicji badawczych w równym stopniu, jak zwolennicy podejścia etycznego. Osobiście, zawsze uważałem twierdzenie, że *Tryumf woli* jest estetycznie dobrym filmem, za dość wątpliwe. Wystarczy obejrzeć go w całości, nie w wersji ze zmontowanych fragmentów, która jest zazwyczaj emitowana, by przekonać się, że jest nudny i przepelniony dłużyznami z nazistowskich przemówień partyjnych. Jednak zamiast spierać się o konkretne przykłady, przyjmijmy, że *Tryumf woli* jest filmem zasługującym na dodatnią estetyczną ocenę.

Biorąc to pod uwagę, umiarkowany moralista może sformułować wypowiedź uzasadniającą, dlaczego film jest (o ile jest) estetycznie wartościowy. Zawiera on kilka rzeczywiście pięknych scen. Początkowe przedstawienia Hitlera (samolotu Hitlera) lecącego przez chmury, a następnie jego opadanie jak gdyby z niebios, są pomysłowe i zmontowane z nieskazitelną gracją. Są również inne części filmu, które ze względu na pracę kamery oraz montaż są zniewalające i pełne wdzięku. Umiarkowany moralista może powiedzieć, że jeżeli *Tryumf woli* jest estetycznie dobry, to dzieje się tak dlatego, że w gruncie rzeczy jego kinematograficzne zalety znacznie przewyższają wszelkie estetyczne koszty wywoływane przez jego defekty moralne<sup>39</sup>. Można tak powiedzieć, jeśli uznało się, że był to dobry film.

---

37/ Jedną z kwestii współczesnej krytyki etycznej, której nie wprowadziłem w tym artykule, jest pogląd, że dzieła sztuki literackiej podobne są do przyjaciół oraz że nasza relacja na przykład w stosunku do powieści powinna być oceniana etycznie w taki sposób, w jaki oceniamy przyjaźń. Taki pogląd prezentuje Booth (1988).

38/ Jacobson proponuje trzy. Pierwszym jest wiersz Emily Dickinson, o którym, Jacobson – według mnie – słusznie sądzi, że mógłby wydawać się niemoralny jedynie nielicznym i byłiby oni w błędzie. Po drugie, zdaje się on sugerować, że pewne fragmenty *Makbeta* mogą być uznane za niemoralne, prawdopodobnie dlatego, że wywołują współczucie dla królobójcy. Jednak jeżeli to właśnie miał na myśli, to – jak sądzę – przykład jest nieprzekonujący, ponieważ jest to współczucie dla dobrego człowieka, który zszedł na złą drogę. Sztuka nie oczekuje od odbiorców niewinnienia Makbeta. Być może Arystoteles mógłby dowodzić, że tragedia ta oddziałuje zgodnie z jego regułami, ponieważ *Makbet* wzbudza w nas obawę przed ambicją powodowaną daleko posuniętym zaślepieniem, co mogłoby być i naszym udziałem. Ostatnim przykładem Jacobsona jest *Tryumf woli*, który omówię poniżej.

39/ Jacobson jest zdania, że podobne historie zaprzeczają łatwej do obalenia koncepcji wartości estetycznej, stanowiącej sam rdzeń umiarkowanego moralizmu. Nie rozumiem, dlaczego. Branie pod uwagę takich rzeczy, jak elegancki montaż czy, co trzeba przyznać, wartość formalną, nie jest równoznaczne z poglądem, że wartość estetyczna jest wyłącznie sprawą wartości formalnych. Wartość formalna stanowi jeden aspekt estetycznej albo lepiej artystycznej wartości, ale nie jest to jedyny rodzaj wartości

## Carroll Sztuka a krytyka etyczna

Ale ktoś może powiedzieć, że *Tryumf woli* jest dobry nie pomimo swojej moralnej niedoskonałości, lecz właśnie dzięki niej, i że z tym nie będzie mógł się już zgodzić umiarkowany moralizm. Być może. W tym miejscu musimy jednak zapytać, dlaczego ktoś miałby sądzić w ten sposób? Jakie ma argumenty? Mogą być następujące: żyjemy w świecie, w którym istnieje pluralizm przekonań. Wiele z tych przekonań tkwi w błędzie, zwłaszcza w błędzie moralnym. Niemniej odczuwamy potrzebę posiadania jakiejś wiedzy o tych przekonaniach i o tym, dlaczego ludzie je przyjmują<sup>40</sup>. Chcemy zatem, aby takie perspektywy myślowe zostały nam zaprezentowane w sposób możliwie najbardziej wyrazisty. *Tryumf woli* zapewnia taką prezentację. Zatem zawarty w nim obraz wadliwego moralnie stanowiska ma duży wpływ na ocenę przez odbiorcę jego wartości.

Niektóre dzieła mogą prezentować wadliwe moralnie perspektywy dla celów badawczych, z zamiarem informowania nas w sposób zarysowany powyżej. Jednak podobne dzieła nie są wadliwe moralnie, wspomniane zdeformowane poglądy moralne mieszczą się w większej strukturze, gdzie są traktowane jako przykłady podobne do koncepcji życia prezentowanych przez takie postacie, jak Bigger Thomas [postać z powieści R. Wrighta *Native Son* – przyp. tłum.] czy Mackie Majcher, nie zaś jako wzorce. Jednak *Tryumf woli* nie jest podobny do wyżej wymienionych przykładów; ukazuje on bowiem nazizm z pozycji obrońcy. Dlaczego zatem taka obrona miałaby być uznawana za zaletę estetyczną?

Ktokolwiek ceni *Tryumf woli* za jego wartość estetyczną, powinien się tutaj wytłumaczyć. To że film ten może zaspokajać potrzeby edukacyjne pluralistycznego społeczeństwa, nie przypomina wartości artystycznej w żadnym z tradycyjnych sensów. Brzmi to jak wartość strategiczna, z pewnego, być może liberalnego, punktu widzenia. Jeżeli nawet jest to wartość artystyczna, to więcej musi być powiedziane, aby można było ją dostosować do lepiej znanych źródeł artystycznej czy estetycznej wartości.

Jeśli nawet *Tryumf woli* jest dziełem heurystycznie wartościowym, to chciałoby się zapytać, dlaczego ten film bądź Leni Riefensthal zasługują na uznanie etyczne lub estetyczne – przecież wykorzystujemy ten utwór w sposób, do jakiego nigdy nie był przeznaczony. Heurystyczna wartość w stylu Johna Stuarta Milla, która została przywołana w obronie filmu, dostarcza nam być może powodu, dla którego niemoralna sztuka nie powinna być cenzurowana, ale nie stanowi powodu, by ją pochwalać. Oczywiście podejrzewam, że powyższe uwagi nie zakończą dyskusji. Ale, być może, są zapowiedzią nowego rozdziału w debacie na temat etycznej krytyki sztuki – kwestii wartości sztuki niemoralnej, o ile taka wartość w ogóle istnieje.

Przełożył Jan Zięba

---

artystycznej, do jakiego przyznaje się umiarkowany moralista. Jak już widzieliśmy, umiarkowany moralista przyjmuje, że zapewnienie odbiorcom podjęcia oczekiwanej odpowiedzi może być estetycznie cenne, a nawet, że moralny defekt w dziele może stanowić skazę estetyczną.

<sup>40</sup>/ Jacobson (1997) s. 193-194.

Literatura cytowana

- J. Anderson, J. Dean, *Moderate Autonomism*, „British Journal of Aesthetics” 1998, 38, s. 150-166.
- M. Beardsley *Aesthetics*, New York 1958.
- R.W. Beardsmore *The Censorship of Works of Art*, w: *Philosophy and Fiction*, Aberdeen 1983, s. 93-107.
- G. Bell-Villada *Art for Art's Sake: How Politics and Markets Helped Shaped the Ideology and Culture of Aestheticism, 1790-1990*, Lincoln 1996.
- W. Booth *The Company We Keep: An Ethics of Fiction*, Berkeley 1988.
- N. Carroll *On Jokes*, „Midwest Studies in Philosophy” 1991, 16, s. 280-301.
- N. Carroll *Moderate Moralism*, „British Journal of Aesthetics”, 1996, 36, s. 233-237.
- N. Carroll *Art. Narrative and Moral Understanding*, w: *Aesthetics and Ethics*, Cambridge 1998a, s. 128-160.
- N. Carroll *Philosophy of Mass Art*, Oxford 1998b.
- N. Carroll *Moderate Moralism versus Moderate Autonomism*, „British Journal of Aesthetics” 1998c, 38, s. 419-424.
- N. Carroll, *Philosophy of Art: A Contemporary Introduction*, London 1999.
- M. Cohen *Aesthetic Essence* w: *Aesthetics: A Critical Anthology*, New York 1977, s. 474-499.
- G. Currie, *The Moral Psychology of Fiction*, „Australasian Journal of Philosophy” 1995, 73, s. 250-259.
- G. Currie, *Realism of Character and the Value of Fiction* w: *Aesthetics and Ethics*, Cambridge 1998, s.161-181.
- G. Dickie *Art and the Aesthetic: An Institutional Analysis*, New York 1974.
- G. Dickie *Evaluating Art*, Philadelphia 1988.
- R. Eldridge, „*Reading for Life: Martha Nussbaum on Philosophy and Literature*,” „Arion” 1992, 3d ser., 2.1, s. 187-197.
- B. Gaut, *The Ethical Criticism of Art* w: *Aesthetics and Ethics*, Cambridge 1998a, s. 182-203.
- B. Gaut *Just Joking: The Ethics and Aesthetics of Humor*, „Philosophy and Literature” 1998b, 22, s. 51-68.
- B. Harrison *Inconvenient Fictions: Literature and the Limits of Theory*, Conn 1991.
- D. Hume *Of the Standard of Taste* w: *Selected Essays*, Oxford 1993, s. 133-154.
- D. Jacobson *In Praise of Immoral Art*, „Philosophical Topics” 1997, 25, s. 155-199.
- M. Kieran, *Art, Imagination, and the Cultivation of Morals*, „Journal of Aesthetics” 1996, 54, s. 337-351.

## Carroll Sztuka a krytyka etyczna

- P. Lamarque, S. H. Olsen *Truth, Fiction and Literature*, Oxford 1994.
- P. McCormick, *Moral Knowledge and Fiction*, „Journal of Aesthetics and Art Criticism” 1982, 41, s. 399-410.
- I. Murdoch *The Sovereignty of the Good*, London 1970; polski przekład *Prymat dobra*, Kraków 1996.
- I. Murdoch *Metaphysics as a Guide to Morals*, London 1992.
- D. Novitz *Knowledge, Fiction and Imagination*, Philadelphia 1987.
- M. Nussbaum *Poetic Justice: The Imagination and Public Life*, Boston 1996.
- M. Nussbaum *Exactly and Responsibly: A Defense of Ethical Criticism*, „Philosophy and Literature” 1998, 22, s. 343-365.
- F. Palmer *Literature and Moral Understanding: A Philosophical Essay on Ethics, Aesthetics, Education and Culture*, Oxford 1992.
- J. Passmore *Serious Art*, La Salle, Ill 1991.
- H. Putnam *Literature, Science and Reflection w: Meaning and the Moral Sciences*, London 1978, s. 83-96.
- R. Scruton *Art and the Imagination: A Study in the Philosophy of Mind*, London 1974.
- D. Walsh *Literature and Knowledge*, Middletown, Conn 1969.
- K. Walton *Morals in Fiction and Fictional Morality*, „Proceedings of the Aristotelian Society” 1994, suppl., vol. 68, s. 1-24.
- C. Wilson *Literature and Knowledge*, „Philosophy” 1983, 58, s. 489-496.