

MONIKA BOKINIEC

SZTUKA I ETYKA.  
Umiarkowany moralizm Noëla Carrola

Artykuł dotyczy zasadności stosowania kryteriów moralnych do oceny dzieła sztuki w ujęciu Noëla Carrola. Reprezentuje on stanowisko umiarkowanego moralizmu, według którego moralny defekt w dziele sztuki może stanowić estetyczną wadę, zaś cnotę moralną można uznać za cnotę estetyczną. Carroll wprowadza pojęcie „koła cnoty” (*wheel of virtue*) na określenie charakterystycznej konstrukcji dzieła narracyjnego, w którym mamy do czynienia z galerią postaci reprezentujących w różnej formie lub stopniu jakieś cechy. Dla odbiorców są one materiałem do refleksji, który pozwala im zreorganizować posiadane schematy poznawcze lub uświadomić sobie własne poglądy na dany temat. Argumentacja Carrola wydaje się o tyle istotna, że przekraczając sztuczną granicę między społeczną praktyką czytania tekstów kulturowych i teoretycznym wyznaczaniem standardów „właściwego” odbioru, stara się on „otworzyć” filozofię sztuki na potoczne doświadczenie przeciętnego odbiorcy kultury.

---

Noël Carroll jest amerykańskim filozofem, który uprawia filozofię sztuki w tradycji estetyki analitycznej. Rozpoczął on swoją pracę badawczą w obszarze filmoznawstwa<sup>1</sup>. Nigdy jednak nie ograniczał się do wąsko rozumianej teorii filmu, czego dowodem są takie jego książki, jak zbiór esejów *Beyond Aesthetic, Philosophy of Art* czy wydane pod jego redak-

---

<sup>1</sup> Zob. N. Carroll *Theorizing the Moving Image* Cambridge University Press, Cambridge 1996; N. Carroll *Interpreting the Moving Image* Cambridge University Press, Cambridge 1998, a także krótkie omówienie najważniejszych książek Carrola z zakresu teorii filmu zob. M. Przyłipiak *Postowie* w: N. Carroll *Filozofia horroru* M. Przyłipiak (tł.) słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2004 s. 364–366.

cją *Theories of Art Today*<sup>2</sup>, a także rozliczne prace na tematy szczególnie związane z filozofią sztuki, jak chociażby polemika dotycząca doświadczenia estetycznego na łamach czołowych pism estetycznych, jak *The Journal of Aesthetics and Criticism* czy *British Journal of Aesthetics*<sup>3</sup>. Jednym z najistotniejszych motywów jego działalności filozoficznej jest problem sztuki masowej, jej definicji, cech charakterystycznych i gatunków, czego wyrazem jest *A Philosophy of Mass Art*<sup>4</sup>. Zaproponowane w tej książce ujęcie teoretyczne sztuki masowej jest zresztą w dużej mierze motywowane i wspierane przykładami z obszaru filmu. Pole teoretyczne, w ramach którego Carroll formułuje swoje teorie i główne źródła inspiracji, to przede wszystkim kognitywizm (a dokładniej – kognitywistyczna teoria filmu) i filozofia analityczna<sup>5</sup>.

W *Filozofii horroru* Carroll określa swoją działalność estetyczną jako kontynuację tradycji filozoficznej mającej swoje źródło w *Poetyce* Arystotelesa. Estetyka filozoficzna, szczególnie amerykańska, skoncentrowała się na dwóch problemach: czym jest sztuka oraz czym jest estetyka. Zdaniem Carrolla, zachodzi potrzeba rozszerzenia wąskiego zakresu estetyki zarówno tematycznie, jak i metodologicznie. Swoją filozofię horroru postrzega jako część tego procesu (czego wyrazem ma być np. włączenie do refleksji wyników innych nauk). Jednocześnie zauważa:

<sup>2</sup> Zob. N. Carroll *Beyond Aesthetics. Philosophical Essays* Cambridge Univ. Press, Cambridge UK 2001; N. Carroll *Philosophy of Art. A Contemporary Introduction* Routledge, London and New York 1999; *Theories of Art Today* N. Carroll (red.) The University of Wisconsin Press 2000. Estetyczne koncepcje Noëla Carrolla są zasadniczo mało znane w Polsce. Jako jeden z pierwszych wspominał o nim B. Dziemidok (zob. *Główne kontrowersje estetyki współczesnej* PWN Warszawa 2002). Nawiązania do Carrolla pojawiają się w pracach socjologów sztuki (zob. np. T. Ferenc, B. Sułkowski „Telenowela i fotografia – dwa przykłady konstruowania rzeczywistości” *Kultura i Społeczeństwo* nr 4/2004), a największą popularnością w Polsce cieszy się jego działalność filmoznawcza (zob. np. A. Zalewski *Film i nie tylko: kognitywizm, emocje, reality show* Universitas, Kraków 2003; A. Krawczyk „Mechanizm komunikowania emocji za pomocą montażu opartego na punkcie widzenia (Point-of-view editing)” [w:] *Film: fabryka emocji* K. Klejsa i T. Kłys (red.) Kraków 2003; M. Przyłipiak *Poetyka kina dokumentalnego* Wydaw. Uniwersytetu Gdańskiego, Wydaw. Pomorskiej Akademii Pedagogicznej, Słupsk–Gdańsk 2004).

<sup>3</sup> Zob. np. polemikę dotyczącą kategorii doświadczenia estetycznego: N. Carroll „Art and the Domain Of Aesthetics” *British Journal of Aesthetics* vol. 40 nr 2 2000; N. Carroll „Aesthetic Experience Revisited” *British Journal of Aesthetics* vol. 42 nr 2 2002; R. Stecker „Only Jerome: A reply to Noël Carroll” *British Journal of Aesthetics* vol. 41 nr 1 2001; N. Carroll „Enjoyment, Indifference, and Aesthetic Experience: Comments for Robert Stecker” *British Journal of Aesthetics* vol. 41 nr 1 2001.

<sup>4</sup> N. Carroll *A Philosophy of Mass Art* Clarendon Press, Oxford 1998.

<sup>5</sup> W późniejszym okresie ważną rolę odgrywa jeszcze psychologia ewolucyjna, zob. np. N. Carroll „Art and Human Nature” *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 2004 vol. 62 nr 2.

(...) estetyka filozoficzna zajmuje się zwykle tak zwaną sztuką wysoką. Sztukę masową czy popularną traktuje podejrzliwie albo w ogóle jej nie zauważa. Jedną z przyczyn takiego stanu rzeczy jest pociąg sztuki masowej i popularnej ku schematom, podczas gdy estetycy często przyjmują kantowski pogląd, że sztuka prawdziwa nie jest na nie podatna<sup>6</sup>.

Kwestionuje zasadność tego rodzaju twierdzeń i deklaruje, że sztuka masowa jest „warta refleksji estetycznej”<sup>7</sup>. Można więc filozofię horroru potraktować jako swego rodzaju wstęp do filozofii sztuki masowej. Jest to tym bardziej usprawiedliwione, że analiza gatunku horroru staje się przyczynkiem do rozwijania „myślowej teorii reakcji na fikcję”, która miałaby zastąpić kategorię „dystansu estetycznego”<sup>8</sup>. Zdaniem Carrolla, najbardziej kontrowersyjny, a jednocześnie zaniedbany aspekt sztuki związany jest z jej hipotetycznym wpływem na publiczność. Carrolla interesują w związku z tym trzy wątki: emocje, moralność i ideologia. Zgadza się to w dużej mierze z zainteresowaniami badawczymi Profesora Bohdana Dziemidoka, który wielokrotnie podejmował te kwestie w ramach swojej pracy naukowej, ze szczególnym uwzględnieniem emocji oraz specyficznego sposobu wpływania sztuki na widza, jakim jest zjawisko *katbarsis*<sup>9</sup>. W tym krótkim eseju chciałabym się skupić na tym, jak Noël Carroll ujmuje kwestię etycznej oceny sztuki, a także relację sztuki i moralności.

W artykule *Sztuka a krytyka etyczna*<sup>10</sup> Carroll zauważa, że debata etyczna na temat sztuki jest co najmniej zaniedbana. Wielu filozofów całkowicie negowało jej potrzebę czy prawomocność. Jednak temat ten pojawiał się w obszarze krytyki artystycznej, stanowi bowiem (może przede wszystkim) istotny element potocznego odbioru sztuki. Ten rozdźwięk między teorią i praktyką, dotyczący etycznej postawy wobec dzieła sztuki, uważa Carroll za niepotrzebny. Carroll opisuje i krytykuje trzy typy argumentów wysuwanych przeciwko etycznej ocenie sztuki: (1) argument autonomizmu: sztuka oraz etyka to autonomiczne dziedziny, które rządzą się własnymi kryteriami, nie należy więc przenosić

<sup>6</sup> N. Carroll *Filozofia horroru* M. Przyłipiak (tł.) słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2004 s. 25.

<sup>7</sup> Tamże.

<sup>8</sup> Tamże, fragment zatytułowany „Lęk przed fikcją” s. 107–151.

<sup>9</sup> Zob. np. B. Dziemidok, *Teoria przeżyć i wartości estetycznych w polskiej estetyce dziesięciolecia międzywojennego* PWN, Warszawa 1980; B. Dziemidok *Sztuka, wartości, emocje* „Fundacja dla Instytutu Kultury”, Warszawa 1992; B. Dziemidok *O komizmie* „Książka i Wiedza”, Warszawa 1967; B. Dziemidok, *Główne kontrowersje estetyki współczesnej* PWN, Warszawa 2002; B. Dziemidok „Kataryczno-kompensacyjny efekt sztuki a przeżycia estetyczne” *Studia Estetyczne* 1974 t. 11; B. Dziemidok „Spór o naturę przeżyć emocjonalnych doznawanych podczas obcowania z dziełem sztuki”, *Annales UMCS* sectio F 1975 [druk 1976] vol. 1.

<sup>10</sup> N. Carroll, „Sztuka a krytyka etyczna” J. Zięba (tł.) *Teksty Drugie* 2002 nr 1/2.

ich z jednej dziedziny do drugiej. Ponadto znaczna część dzieł sztuki w ogóle nie nadaje się do oceny etycznej, bo nie ma nic wspólnego z moralnością (malarstwo abstrakcyjne, muzyka orkiestrowa), wartość sztuki musi więc lokować się gdzie indziej (to Carroll określa jako argument wspólnego mianownika). Najczęściej spotykani kandydaci do miana wspólnego mianownika sztuki to doświadczenie estetyczne i właściwości formalne; (2) argument poznawczej banalności: krytyka etyczna dzieł sztuki jest o tyle pozbawiona sensu, że moralne tezy w niej zawarte są truizmami, co więcej, często ich uprzednia znajomość stanowi warunek zrozumienia danego dzieła; (3) argument antykonsekwencjonalizmu: krytycy etyczni oceniają dzieła sztuki tak, „jak gdyby z góry mogli przewidzieć, jakie mogą być znaczące etycznie skutki w zachowaniu odbiorców”<sup>11</sup>, tymczasem nie ma ku temu żadnych podstaw.

Carroll opowiada się po stronie stanowiska, które określa jako umiarkowany moralizm. Zakłada ono, że „tylko czasami moralny defekt w dziele sztuki stanowi estetyczną wadę, oraz że czasem cnota moralna może być poczytana za cnotę estetyczną”<sup>12</sup>. Dzieło, twierdzi Carroll, jest tworzone z intencją wywołania w odbiorcach reakcji, najczęściej emocjonalnej. Warunek prawidłowej (zgodnej z intencją dzieła) reakcji emocjonalnej stanowi często odpowiedni osąd etyczny (np. warunkiem odczucia gniewu jako reakcji na sytuację przedstawioną w dziele jest odebranie tej sytuacji jako niesprawiedliwej). Jeśli dzieło nie może wywołać prawidłowej reakcji emocjonalnej, ponieważ sposób prezentacji sytuacji (lub bohatera) „nie jest dopasowany do moralnych kryteriów odpowiednich dla danych emocji”, to według umiarkowanego moralisty dzieło jest wadliwe estetycznie z powodu wadliwości etycznej<sup>13</sup>. Jednak, podkreśla stanowczo Carroll, nie każdy moralny defekt będzie defektem estetycznym. Zdarza się bowiem, że dzieło jest estetycznie godne uwagi, pomimo moralnej niedoskonałości. Jako przykład Carroll wymienia np. *Triumf woli* Leni Riefenstahl, zaś uzasadnienie brzmi następująco:

(...) jeżeli można przyjąć, że jeśli *Triumf woli* jest estetycznie dobry, to dzieje się tak dlatego, że w gruncie rzeczy jego kinematograficzne zalety znacznie przewyższają wszelkie estetyczne koszty wywołane przez jego defekty moralne<sup>14</sup>.

<sup>11</sup> Tamże, s. 86.

<sup>12</sup> N. Carroll „Sztuka a krytyka etyczna” s. 108.

<sup>13</sup> Tamże, s. 109. Carroll porównuje tę sytuację do rasistowskiego żartu, który nie śmieszy nie dlatego, że jest źle skonstruowany jako dowcip, ale dlatego, że jest wadliwy moralnie.

<sup>14</sup> Tamże, s. 112. Nawiasem mówiąc, artykuł Carrolla odnowił dyskusję na temat etycznych aspektów oceny sztuki. W tej kwestii zob. m.in.: N. Carroll „Moderate Moralism” *British Journal of Aesthetics* vol. 36 nr 3 1996; J. Anderson, J. Dean „Moderate Automism” *British Journal of Aesthetics* vol. 38 nr 2 1998; M. Kieran „In Defence of the

Jak przedstawia się problem, gdy zwrócimy się w stronę sztuki masowej? Carroll zauważa, że znaczna część krytyki sztuki masowej, która dotyczy moralności, ma swoje źródło w koncepcjach samego Platona, ponieważ to u Platona krytyka związków między emocjami i sztuką oparta była na zestawie przesłanek o charakterze etycznym. Twierdził on bowiem, że emocje osłabiają czujność rozumu, a to rozum właśnie ma panować nad zachowaniem. „Dzisiejsi platonisci”, jak nazywa Carroll krytyków sztuki masowej, obawiają się, że sztuka masowa rozprze-strzenia pewne moralnie podejrzane poglądy i odczucia, które mogą przełożyć się na rzeczywiste zachowania. Dla Carrolla najbardziej problematyczne w całym tym rozumowaniu jest przejście między sztuką masową i rzeczywistym zachowaniem ludzi. Na pewno platonistów dawnych i dzisiejszych łączy ocenianie sztuki z punktu widzenia moralności. Z tym Carroll zresztą nie polemizuje, ponieważ sam również przyjmuje jako oczywiste to, że sztuka może i powinna być z tego powodu oceniana, oczywiście z uwzględnieniem zaprezentowanych wyżej ograniczeń. Stawia sobie więc zadanie stworzenia teorii relacji między sztuką masową i moralnością, która pozwoli oceniać z tego punktu widzenia poszczególne dzieła sztuki masowej.

Przez co najmniej dwa i pół tysiąca lat ocenialiśmy sztukę z punktu widzenia moralności. Ta forma oceny jest głęboko zakorzeniona w naszych praktykach. *Ex hypothesi* ta forma oceniania jest prawomocna. Działa, nawet jeśli nie wiemy, w jaki sposób<sup>15</sup>.

Carroll zauważa, że można wyodrębnić trzy powiązane z sobą typy ujęcia relacji między moralnością a sztuką: konsekwencjonalizm, pro-

---

Ethical Evaluation of Narrative Art” *British Journal of Aesthetics* vol. 41 nr 1 2001; A. Mullan „Evaluating Art: Morally Significant Imagining Versus Moral Soundness” *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* vol. 60 nr 2 2002; A. Mullan „Moral Defects, Aesthetic Defects and the Imagination” *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* vol. 62 nr 3, 2004. Podobny problem rozważa też Martha Nussbaum („Czytać, aby żyć” A. Bielik-Robson (tł.) *Teksty Drugie* 2002 nr 1/2). Wskazuje ona, jak Noël Carroll, na to, że o ile w życiu codziennym często oceniamy dzieła literackie z praktycznego (w tym – etycznego) punktu widzenia, to w teorii literatury, z nielicznymi wyjątkami, unika się tego rodzaju wątków. Nussbaum dostrzega kilka przyczyn tej sytuacji: przywiązanie do filozoficznego truizmu, że postawa estetyczna jest czymś innym niż postawa praktyczna czy etyczna; postawa nazwana przez nią „tekstualizmem”, czyli przekonanie, że teksty odnoszą się do innych tekstów, a nie do świata; popularne przekonanie, że sąd etyczny jest „beznadziejnie subiektywny”; wreszcie, ogólny „uwiad miłości do książek”. Nussbaum opowiada się za podjęciem etycznej krytyki dzieł sztuki, przyjmując jednocześnie, za Boothem, że krytyka etyczna powinna obejmować „wszystko, co wiąże się z pytaniem o to, jak należy żyć. Radość, rozrywka, a nawet kontemplacja formy – [...] wszystko to stanowi jakiś aspekt etyczny, ponieważ bierze udział w kształtowaniu ludzkiego życia” (tamże, s. 10). Nussbaum proponuje zatem znacznie szersze ujęcie krytyki etycznej dzieł sztuki niż Carroll.

<sup>15</sup> N. Carroll *A Philosophy of Mass Art...* s. 304.

pozycjonalizm i identyfikacjonizm. Konsekwencjalizm to pogląd, według którego obcowanie ze sztuką masową ma wpływ na rzeczywiste zachowanie ludzi, zaś pozostałe dwa stanowiska – propozycjonalizm i identyfikacjonizm – objaśniają mechanizmy, za pomocą których sztuka masowa działa na te zachowania. Propozycjonalizm mówi, że w dziełach sztuki masowej są zawarte twierdzenia, sądy, maksymy dotyczące moralności, które prezentuje się jako dobre, atrakcyjne, przez co skłaniają, zachęcają widzów, do zachowywania się zgodnie z nimi. Jeśli tak się rzeczywiście dzieje, to można oceniać dzieło sztuki masowej z punktu widzenia zachowań, do których mogą nakłaniać lub motywować widzów, a także ich konsekwencji moralnych. Identyfikacjonizm natomiast wyjaśnia mechanizm motywowania do zachowań poprzez identyfikowanie się widza z emocjami fikcyjnych bohaterów, a także z ich myślami i poglądami. Połączenie tych trzech perspektyw pozwala jakoby przewidzieć w jakimś sensie niemoralne zachowania jako rezultat oglądania pewnego typu wytworów. Carroll twierdzi, iż większość współczesnych krytyków, mniej lub bardziej świadomie, przyjmuje wszystkie trzy perspektywy bądź ich kombinacje, jednak wszystkie trzy w gruncie rzeczy budzą poważne wątpliwości co do swojej prawomocności.

W odniesieniu do konsekwencjonalizmu, twierdzi, że jest to jedna z najstarszych form moralnej oceny sztuki, jednak, zdaniem Carrolla, w ujęciu tym w sposób nieuprawniony zakłada się możliwość przewidzenia wpływu obcowania ze sztuką masową na rzeczywiste zachowanie ludzi. Tymczasem nawet badania empiryczne nie dają jednoznacznej odpowiedzi na pytanie o tę zależność. Ponadto, jak zauważa Carroll, zazwyczaj w sztuce masowej mamy do czynienia ze standardową, przeciętną moralnością, gdzie jeśli np. pojawia się przemoc, to znaczy, że nie było innego sposobu na rozwiązanie problemu, zaś nieuzasadniona przemoc jest prezentowana jako odrażająca. Poza tym odbiorcy wiedzą, iż to, co oglądają, jest fikcją<sup>16</sup>.

<sup>16</sup> Carroll wydaje się co do tego głęboko przekonany, jednak nie opiera owego przekonania na żadnych empirycznych badaniach. Tymczasem one pokazują, że sprawa jest dużo bardziej złożona. W Polsce badania odbioru telenowel wskazują na różnorodność postaw odbiorców w stosunku do fikcji telewizyjnej, aż po brak poczucia, że to, co oglądają, jest fikcją (zob. np. M. Halawa „Ludzie listy piszą: e-maile do „Klanu.” *Kultura Popularna* 1/2002). Jednocześnie inne badania wskazują, że do pewnego stopnia Carroll ma rację; por. np. wyniki badań widzów programów TV typu reality na temat prawdziwej przestępczości i fikcyjnych seriali kryminalnych (zob. M.B. Oliver, G. Blake Armstrong „Predictors of viewing and enjoyment of reality-based and fictional crime shows” *Journalism and Mass Communication Quarterly* 1995 t. 72 nr 3 przytaczane w: S. Brenton, R. Cohen *Polowanie na ludzi*, Muza, Warszawa 2004 s. 44). Jedno jest pewne – problemowi nie da się tak prosto rozstrzygnąć, jak chciałby Carroll.

Z kolei, według propozycjonalizmu, sztuka może być źródłem informacji w postaci wiedzy bądź przekonań, przy czym informacje te mają charakter ogólny.

Propozycjonalizm utrzymuje, że dzieło typu powieść często sugeruje, daje do zrozumienia, pociąga za sobą lub zakłada interesujące i pouczające uogólnienia, i w rezultacie może spełniać funkcje edukacyjne<sup>17</sup>.

Krótko mówiąc: sztuka edukuje poprzez dostarczanie informacji o charakterze ogólnym, a kiedy te generalizacje dotyczą etyki, edukacja owa przybiera postać edukacji moralnej. Jeśli tak się dzieje, wówczas możliwa jest również ocena samej sztuki ze względu na to, czy przekaz moralny jest dobry czy wadliwy. Są dwa rodzaje argumentacji propozycjonalistycznej: (1) mówiąca, że dzieła sztuki są źródłem wiedzy – tę Carroll odrzuca całkowicie, ponieważ fikcyjne i jednostkowe sytuacje nie mogą być źródłem wiedzy, oraz (2) stwierdzająca, że pewne dzieła sztuki sugerują bądź zakładają w formie hipotez pewne przekonania dotyczące moralności. Można się zgodzić, że praktyki interpretacyjne pozwalają zidentyfikować w tekście jakąś tezę o charakterze ogólnym, jednak Carrollowi trudno zgodzić się z twierdzeniem, że poprzez dzieło nabywamy jakiejś, nieznaney nam wcześniej, wiedzy o charakterze ogólnym, ponieważ „większość przekonań moralnych, których jakoby nabywamy poprzez sztukę, to coś, co już wiemy i co w gruncie rzeczy musimy wnieść do tekstu, aby go zrozumieć”<sup>18</sup>. Jeśli więc edukacja oznaczać będzie dowiadывanie się czegoś nowego, a prawdą jest, że sztuka dostarcza nam truizmów i banałów – propozycjonalizm się myli.

Identyfikacjonizm Carroll krytykuje właściwie przy każdej okazji. W kwestii moralności krytyka ta przyjmuje następującą formę. Identyfikacjonizm twierdzi, że widz utożsamia się z fikcyjną postacią i doświadcza okoliczności, w których ta postać się znalazła. W rezultacie wartości moralne przenikają do światopoglądu widza. Nie ma jednak żadnych argumentów na to, że widzowie przeżywają to samo co postać na ekranie, co więcej, zdaniem Carrolla, jeśli w ogóle do tego dochodzi, to oznacza, iż widz popadł w jakąś formę marzycielstwa, a nie śledzi narracji. Identyfikacjonizm nie wyjaśnia faktu, że jeśli podzielamy emocje lub wartości niektórych bohaterów, to nie wszystkie i nie każdego bohatera. Bardziej prawdopodobne wydaje się wyjaśnienie, iż podzielamy te emocje i wartości, które już uprzednio wyznawaliśmy (lub byliśmy skłonni wyznawać). Nie nabywamy ich za pomocą identyfikacji z bohaterem, tylko – jeśli w ogóle – to z tymi cechami, które

<sup>17</sup> N. Carroll *A Philosophy of Mass Art...* s. 305.

<sup>18</sup> Tamże, s. 309–310.

już mamy z nim wspólne<sup>19</sup>. Jednak jeśli to prawda, wówczas cała argumentacja indentyfikacjonistów upada, ponieważ „podobieństwo nie jest tożsamością, a rozpoznanie nie jest identyfikacją”<sup>20</sup>. Zazwyczaj też nasza wiedza o sytuacji postaci jest inna/większa niż samej postaci, więc też inaczej musi wyglądać stan bohatera i odbiorcy. Zdarza się, że widz i postać podziela odczucia i reakcje, ale nawet jeśli, to dlatego, że w podobny sposób reagują na sytuację, stan rzeczy (np. przestrasz jako reakcja na nagłe pojawienie się potwora). To wystarczy, zdaniem Carrolla, aby identyfikacjonizm odrzucić. Jak sam pisze w podsumowaniu:

(...) nie ma, ściśle rzecz biorąc, czegoś takiego, jak identyfikacja z postacią, a nawet gdyby taki proces zachodził, nie wyjaśniałoby to, w jaki sposób sztuka – w tym sztuka masowa – spełnia funkcję edukacji moralnej, jeśli przyjmujemy, że edukacja polega na nabywaniu nowych przekonań i odczuć moralnych.

Amy Coplan, w tekście poświęconym problemowi empatii jako mechanizmu odbioru fikcji narracyjnej, na podstawie empirycznych badań polemizuje z Carrolllem, zarzucając mu zbyt duże uproszczenia. Coplan, zwolenniczka pluralizmu w odniesieniu do mechanizmów odbioru fikcji, analizuje subtelne różnice między sympatią, empatią, symulacją, „zarażeniem” emocjami (*emotional contagion*) etc. Zdaniem Coplan, Carroll niepotrzebnie zakłada, że aby możliwa była identyfikacja, odbiorca musi być taki sam i w takiej samej sytuacji jak postać, a to, jak wskazują badania empiryczne, wcale nie jest konieczne. Poza tym nieuzasadnione jest również twierdzenie Carrolla o tym, że emocje odbiorcy i postaci mają zawsze inny przedmiot. Badania wskazują, iż możliwe jest przeżywanie stanu emocjonalnego postaci przy jednoczesnym zachowaniu poczucia własnej tożsamości i emocji w stosunku do tej postaci (Coplan nazywa to stanem „różnicowania ja–inny”). Coplan uważa za nieuzasadnione także założenie Carrolla o tym, że musimy identyfikować się zawsze z jednym, głównym bohaterem, ponieważ w praktyce odbiorca może w trakcie odbioru fikcji zmieniać perspektywę<sup>21</sup>.

<sup>19</sup> Carroll pomija tutaj dość istotne kwestie wpływu konstrukcji fikcji narracyjnej, która często bardzo wyraźnie wskazuje nam, z którym bohaterem mamy się identyfikować (zob. np. K.-I. Sasaki „Głębsza retoryka – mechanizm propagandy jako perswazji” M. Bokiniec (tł.) *Estetyka i Krytyka* 2/2003). W przypadku bohaterki filmu *Monster* (2003, reż. P. Jenkins) nie musimy podzielać jej skłonności do mordowania (jako wspólnej jej i nam jako widzom postawy moralnej), ale nie potępiamy jej, bo sam fakt, że jest główną bohaterką, sprawia, iż mamy do niej pozytywny stosunek (choć niekoniecznie się identyfikujemy).

<sup>20</sup> N. Carroll *A Philosophy of Mass Art...* s. 315.

<sup>21</sup> A. Coplan „Emphatic Engagement with Narrative Fiction” *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* vol. 62 nr 2 2004).



Carroll uznaje ostatecznie, że ani łącznie, ani z osobna, konsekwencjonalizm, propozycjonalizm i identyfikacjonizm nie dostarczają odpowiedniego wyjaśnienia relacji między sztuką i moralnością. Carroll buduje zatem własny pogląd, który określa jako klaryfikacjonizm i który ma uniknąć błędów popełnianych w ramach poprzednio omówionych poglądów. Teoria taka: (1) nie zakłada, iż możemy przewidzieć zachowania odbiorców na podstawie moralnej oceny dzieł sztuki, oraz (2) przyjmuje, że dzieła sztuki nie są źródłem moralnych przekonań i emocji, ale operują raczej na emocjach i przekonaniach moralnych, które widzowie już posiadają bądź są skłonni przyjąć. Zastrzega przy tym, iż koncepcja, którą buduje, nie jest jedyną możliwą formą relacji między sztuką a moralnością, jednak jest najpowszechniejsza, najczęściej spotykana. Ponadto teoria ta odnosi się przede wszystkim do dzieł sztuki masowej, które mają formę narracji, ponieważ zdecydowana większość dzieł sztuki masowej ma właśnie taki charakter, jako że gwarantuje on wysoki stopień przystępności (sztuka awangardowa z kolei stara się model narracyjny obalić, rozchwiać). Jako przykłady sztuki narracyjnej Carroll wymienia nie tylko filmy czy powieści, ale też muzykę programową, reprezentacje wizualne, komiksy, piosenki etc.

Jedną z najważniejszych cech charakterystycznych dzieł sztuki o charakterze narracyjnym jest to, że każda narracja zakłada u widza jakąś uprzednią wiedzę, zestaw przekonań, schematów poznawczych czy postaw. Ich zakres obejmuje schematyczną wiedzę o np. historii, geografii, ludzkiej biologii czy psychologii. Aby możliwa była efektywna komunikacja za pomocą narracji, autor i odbiorcy muszą przynajmniej w jakimś stopniu podzielać „przekonania na temat świata, natury ludzkiej, a także względnie wspólny zasób emocji”<sup>22</sup>, podobnie zresztą jak wspólne, założone przez narrację, przekonania o charakterze moralnym. Jak wskazuje Carroll: „twórcy fikcji liczą na to, że odbiorcy dopełnią tekst moralnym sądem i emocjami”<sup>23</sup>. Dotyczy to zresztą nie tylko oceny sytuacji, lecz także rekonstrukcji moralnego stanowiska (*moral stand*) bohatera. Twierdzenie, iż narracja wymaga dopełnienia przez odbiorcę jego uprzednią wiedzą, emocjami i moralnymi sądami, staje się kluczową przesłanką dla budowanej przez Carrolla koncepcji klaryfikacjonizmu: „Narracje (...) dostarczają nam okazji to ćwiczenia (*exercise*), między innymi, naszych władz moralnych, ponieważ sam proces rozumienia narracji w pewnym sensie właśnie na tym polega”<sup>24</sup>.

<sup>22</sup> N. Carroll *A Philosophy of Mass Art...* s. 322.

<sup>23</sup> Tamże, s. 323.

<sup>24</sup> Tamże, s. 325. Carroll z pewnością ma rację, kiedy zauważa, że wspólnota przekonań moralnych (i nie tylko) świata przedstawionego w danej narracji i jej odbiorców jest istotnym warunkiem rozumienia dzieła. Przekonanie to znajduje swoje empiryczne potwierdzenie w relacjach antropologów. Przykładem może być próba opowiedzenia przez

Aby klaryfikacjonizm miał sens, trzeba jeszcze rozpatrzyć pojęcie edukacji. Carroll proponuje takie rozumienia edukacji, które, w przeciwieństwie do ujęcia tego terminu przez propozycjonalizm, nie ogranicza się do dowiadywania się czegoś nowego, ale obejmuje również pogłębianie naszego rozumienia świata i samych siebie, rewizję posiadanych już poglądów czy też lepsze zrozumienie motywów działania i emocji. Zgodnie z klaryfikacjonizmem, obcowanie z dziełami sztuki może stanowić okazję czy impuls do reorganizacji, reinterpretacji, rewizji lub pogłębiania naszych poglądów moralnych. Dzieje się tak w wyniku zastosowania osobistych moralnych poglądów do konkretnych sytuacji, będących treścią danej narracji. Nie oznacza to, że dzieło sztuki nigdy nie staje się źródłem nieposiadanej uprzednio wiedzy, bo takie przypadki są możliwe, Carroll ma na myśli jedynie najbardziej typową, modelową sytuację. Wprowadza też, istotne z punktu widzenia jego teorii, rozróżnienie między wiedzą a rozumieniem, gdzie rozumienie oznacza umiejętność wykorzystania własnej wiedzy, łączenia posiadanych informacji, zastosowania ogólnych zasad do konkretnych sytuacji etc. Można bowiem być w posiadaniu abstrakcyjnej znajomości zasad, ale nie umieć ich zastosować do konkretnych przypadków. W tym sensie obcowanie z dziełami sztuki narracyjnej pomaga nam zrozumieć posiadaną przez nas wiedzę moralną<sup>25</sup>.

Edukacja może polegać również na pogłębianiu sfery emocjonalnej odbiorcy, który uczy się odpowiednich i proporcjonalnych relacji emocjonalnych na określone sytuacje. Jeśli w wyniku kontaktu z dziełem sztuki nasze władze moralne zostały poszerzone, udoskonalone czy zmodyfikowane, to nie stanowi to konsekwencji kontaktu z dziełem sztuki, ale integralny element procesu jego odbioru i zrozumienia. Narracje bowiem „z samej swojej natury wymagają moralnego osądu, aby mogły być zrozumiałe”<sup>26</sup>. Szczególnie fikcje masowe są często egemplifikacją moralnych zasad, cnót i wad, uczą nas rozpoznawać dane zachowania jako moralne bądź niemoralne. Nie zawsze przy tym mamy do czynienia z oczywistym podziałem na cnoty i wady, czasem też zaprezentowane są sytuacje, w których satysfakcjonujące rozwiązanie jest niemożliwe – oba te przypadki szczególnie pobudzają refleksję i roz-

---

antropologa Laurę Bohannan treści *Hamleta* afrykańskiemu plemieniu Tiw (zob. L. Bohannan „Shakespeare in the Bush” *Natural History* 75/1996).

<sup>25</sup> Jako przykładu tak rozumianej edukacji moralnej Carroll używa wytworów feministycznych, które często skłaniają odbiorców do reklasyfikacji swoich poglądów moralnych. Nie polega to na nabywaniu nowej i nieznanej wcześniej zasady, że wykorzystywanie czy dyskryminacja innych jest moralnie naganna, ale na zakwalifikowaniu określonego postępowania jako dyskryminacji wobec kobiet. W tym sensie, w rezultacie obcowania ze sztuką narracyjną dokonuje się edukacja moralna widza.

<sup>26</sup> N. Carroll *A Philosophy of Mass Art...* s. 332.

szerzają nasze władze moralne. Przekonania i uczucia moralne posiadane przez odbiorców stają się podstawą moralnego postępu, który stymulują dzieła sztuki, gdy na nich operują.

Istotą, krótko mówiąc, jest to, aby narracje uruchamiały nasze władze moralne (poglądy, odczucia etc.) poprzez odniesienie ich do konkretnej sytuacji. To z kolei może się stać podstawą moralnej oceny dzieła sztuki. O ile w rezultacie obcowania z danym dziełem sztuki nasze poglądy moralne są klaryfikowane, pogłębiane czy reorganizowane we właściwy sposób, o tyle z punktu widzenia moralności jest ono oceniane pozytywnie. Jeśli jednak dane dzieła sztuki wprowadzają zamęt lub w niewłaściwy sposób wpływają na nasze poglądy moralne, są wówczas oceniane negatywnie<sup>27</sup>. Carroll podkreśla jednak, że ocena ta może być dokonywana jedynie z punktu widzenia konkretnych dzieł, a nie klasy wytworów (np. konkretnego gatunku albo sztuki masowej jako takiej). Ponadto, ocena dzieła sztuki nie opiera się na jakichkolwiek przewidywanych zachowaniach odbiorców (jak w konsekwencjonalizmie), bo ich przewidzieć nie jesteśmy w stanie. Możemy oceniać je jedynie ze względu na wpływ, jaki obcowanie z dziełem sztuki może wywrzeć na władze moralne odbiorców. W odniesieniu do kierunku, w jakim odbywa się edukacja moralna, trzeba zaznaczyć, że nie odbywa się tak jak w propozycjonalizmie – „od tekstu do świata”, ale odwrotnie – „od świata do tekstu”<sup>28</sup>. Edukacja moralna, przyznaje Carroll, nie jest główną funkcją, jaką ma do spełnienia sztuka narracyjna<sup>29</sup>, ponieważ jej cel stanowi przede wszystkim przyciągnięcie i utrzymanie uwagi odbiorcy (widza, czytelnika, słuchacza), aby zaangażował się on w narrację. Jednak często to właśnie zaangażowanie władz moralnych w odbiór fikcji najłatwiej przykuwa widza do narracji. W tym kontekście Carroll zastanawia się również nad specyfiką relacji sztuki masowej i moralności, dochodząc do wniosku, iż, „ogólnie rzecz biorąc, sztuka masowa będzie zmierzała do uruchomienia tych moralnych maksym, pojęć, założeń i emocji, które są najszerzej rozpowszechnione wśród jej potencjalnych odbiorców”<sup>30</sup>, szczególnie że istnieje zestaw wartości i powinności moralnych niemalże uniwersalnie przyjmowanych (Carroll wymienia np. obowiązek troski o dzieci i chorych, lojalność). Nawet jeśli poszczególne kultury albo mniejsze wspólnoty budują swoje własne ko-

<sup>27</sup> Przykładem dla Carrola są tu np. filmy czy powieści, które prezentują masowych i okrutnych morderców jako gejów, co powoduje niewłaściwe z punktu widzenia moralności skojarzenie homoseksualności z potwornością.

<sup>28</sup> N. Carroll *A Philosophy of Mass Art...* s. 340.

<sup>29</sup> Z wyjątkiem określonych gatunków, które mają wprost dydaktyczny charakter (np. literatura dziecięca).

<sup>30</sup> N. Carroll *A Philosophy of Mass Art...* s. 357.

dy moralne, to one zawsze mają względnie uniwersalny, twardy rdzeń – i to do niego właśnie będą się odwoływać dzieła sztuki masowej.

„Klaryfikacjonistyczne” intuicje, chociaż jeszcze nieokreślone tym mianem, znajdujemy u Carrolla już w krótkim eseju „As the Dial Turns: Notes on Soap Opera”<sup>31</sup>, gdzie popularność oper mydlanych tłumaczy on właśnie poprzez odniesienie do moralności widzów. Dotyczy to już samych, radiowych początków tego gatunku. „Radiowe opery mydlane – zauważa Carroll – były bezwstydnymi ćwiczeniami z dydaktyzmu”<sup>32</sup>. Opery mydlane, ze względu na swoją specyficzną konstrukcję<sup>33</sup>, otwierają przestrzeń do spekulacji na temat możliwych rozwiązań. „Opery mydlane, krótko mówiąc, zachęcają do plotek”, dostarczając do nich materiału w postaci losów i dylematów fikcyjnych postaci<sup>34</sup>. Na nich ludzie mogą ćwiczyć swoje umiejętności oceny sytuacji i postępowania, czyli coś, co później Carroll nazywa władzami moralnymi.

Za pomocą plotki uświadamiamy sobie, z jednej strony, zakres abstrakcyjnych zasad moralnych, a z drugiej – abstrakcyjnych poglądów na temat wad i cnót, poprzez omawianie konkretnych przypadków<sup>35</sup>.

Daje to odbiorcom poczucie uczestniczenia w moralnej wspólnotce. Przy czym Carroll słusznie wskazuje, że rezultatem wcale nie musi być jakieś moralne oświecenie, ponieważ zazwyczaj o ile tematyka oper mydlanych bywa liberalna, o tyle postawy wobec problemów i ich rozwiązania są raczej konwencjonalne.

Do kwestii cnót i wad oraz relacji moralności i sztuki narracyjnej powraca Carroll w artykule „The Wheel of Virtue: Art, Literature and Moral Knowledge”<sup>36</sup>. Nieco inaczej niż w omawianej wyżej *A Philosophy of Mass Art* ujmuje w nim sposób, w jaki wytwory artystyczne mogą się stać narzędziem edukacji moralnej<sup>37</sup>. Carroll widzi trzy typy argumentów przeciwko twierdzeniu, jakoby sztuka mogła być źródłem wiedzy moralnej: (1) argument banalności (jeśli w ogóle odnajdujemy jakieś ogólne twierdzenia w dziełach sztuki, to nie są one niczym nowym, zazwyczaj to, czego się dowiadujemy, wiemy już uprzednio), (2) argument braku dowodów (ogólne twierdzenia czy tezy nie zaliczają

<sup>31</sup> Esej zamieszczony w *Theorizing the Moving Image*.

<sup>32</sup> N. Carroll *Theorizing the Moving Image* s. 119.

<sup>33</sup> Pisząc o specyficznej konstrukcji, Carroll ma na myśli to, że pozwala ona na rozwijanie danego wątku przez dłuższy czas, narracja zbudowana jest wokół tzw. mikropytaiń, nie jest domknięta, a raczej „porowata”, pełna luk, które mają wypełnić odbiorcy.

<sup>34</sup> N. Carroll *Theorizing the Moving Image* s. 122.

<sup>35</sup> Tamże, s. 123.

<sup>36</sup> N. Carroll „The Wheel of Virtue: Art, Literature and Moral Knowledge” *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 2002 vol. 60 nr 1.

<sup>37</sup> Píše tu wprawdzie głównie o literaturze, sądzi jednak, że jego koncepcja może równie dobrze odnosić się do całego obszaru sztuki o charakterze narracyjnym.

się do kategorii wiedzy, ponieważ nie są poparte dowodami) oraz (3) argument braku argumentów (wiedza, której źródłem może być dzieło sztuki, nie jest wsparta argumentacją, przez co roszczenie prawdziwości też o charakterze ogólnym jest wątpliwe). Rozwiązanie tych problemów Carroll dostrzega w potraktowaniu fikcji literackich jako eksperymentów myślowych. W filozofii eksperyment myślowy funkcjonuje jako argument, a jednocześnie najczęściej przyjmuje formę narracji, zazwyczaj dotyczącej jakiejś fikcyjnej sytuacji.

Filozoficzny bądź analityczny eksperyment myślowy ma na celu mobilizację wiedzy pojęciowej (*conceptual knowledge*) – wiedzy a priori i/lub wiedzy, która leży u podstaw naszej zdolności do prawidłowego posługiwania się pojęciami – w celu dojścia do określonych wniosków<sup>38</sup>.

Nie mają w tym przypadku zastosowania trzy wymienione wyżej argumenty, ponieważ reorganizacja mapy pojęciowej, doprecyzowanie pojęć, odnajdywanie kontrprzykładów etc. można zakwalifikować jako „produkcję wiedzy”, niezakładającą jednak stawiania zupełnie nowych, oryginalnych tez (które wymagałyby procedury dowodowej). Fikcje literackie, „jeśli są odpowiednio, kontekstualnie zinterpretowane, można postrzegać jako spełniające te same funkcje, które spełniają filozoficzne eksperymenty myślowe”<sup>39</sup>. Co więcej, mają w stosunku do nich pewną przewagę, ponieważ łatwiej i częściej stają się elementem dyskursu publicznego, przez co docierają i mają szansę oddziaływać na społeczeństwo<sup>40</sup>.

Najczęstszą funkcją tak rozumianych fikcji literackich jest rozjaśnianie, doprecyzowanie i organizowanie pojęć. W przypadku moralności najwyraźniej widać to na przykładzie cnót i wad. Carroll wprowadza pojęcie „koła cnoty” (*wheel of virtue*) jako określenie charakterystycznej konstrukcji dzieła narracyjnego. W przypadku koła cnoty mamy do czynienia z galerią postaci reprezentujących w różnej formie lub stopniu jakieś cechy (bądź funkcje, np. rodzicielstwa). One stają się dla odbiorców materiałem do refleksji, autoanalizy etc. To pozwala im doprecyzować, rozjaśnić, zreorganizować posiadane schematy poznawcze lub uświadomić sobie własne poglądy na dany temat. Historycznie rzecz biorąc, sztuka służyła jako narzędzie edukacji w kwestii cnót i wad zazwyczaj poprzez dostarczanie przykładów. Od *Antygony* aż po powieści Dickensa było to stosunkowo wyraźnie widoczne, później natomiast przesunęło się w obszar tła, niemniej jednak koło cnoty

<sup>38</sup> N. Carroll *The Wheel of Virtue: Art, Literature and Moral Knowledge* s. 7.

<sup>39</sup> Tamże, s. 9.

<sup>40</sup> W tym kontekście również argument banalności zmienia trochę postać, ponieważ można zapytać: banalne dla kogo? Coś, co banalne wydaje się filozofom, wcale nie musi takie być dla przeciętnego widza.

można, zdaniem Carrolla, odnaleźć w większości dzieł fikcji o charakterze narracyjnym. Oczywiście, przyznaje Carroll, czytamy przede wszystkim dla przyjemności, a nie dla podnoszenia morale czy zdobywania wiedzy, ale te cele nie stoją w sprzeczności.

Pomimo drobnych trudności, wynikających ze stosunku Noëla Carrolla do etycznej oceny sztuki oraz związków sztuki i moralności, które starałam się sygnalizować w toku rekonstrukcji jego myśli, koncepcja ta wydaje się ważna i godna uwagi. Słuszny jest sam punkt wyjścia argumentacji Carrolla za umiarkowanym moralizmem: przekroczenie sztucznej różnicy między praktyką czytania tekstów kulturowych (w całym bogactwie ich form i gatunków) przez społeczność czytelników a teoretyczną, często snobistyczną skłonnością literaturoznawców i innych „znawców” do wyznaczania jedynych słusznych standardów oraz parcelacji doświadczenia na „czyste” (estetyczne) i „zanieczyszczone” innymi czynnikami (etycznymi, praktycznymi etc.). Postulaty otwarcia na potoczne doświadczenie przeciętnego odbiorcy kultury znajdujemy, *explicite* bądź *implicite*, chociażby w tzw. nurcie *reader-response criticism* (lub *reception-theory*), zapoczątkowanym przez Wolfganga Isera i Hansa Roberta Jaussa, do którego zaliczany jest Stanley Fish, Umberto Eco i wielu innych wybitnych intelektualistów. Podobną postawę odnajdujemy również u wielu filozofów z nurtu neopragmatycznego, jak chociażby Richard Rorty, dla którego naczelnym celem czytania powinno być „uzyskanie większej wrażliwości, większego zrozumienia, większego pola wyobraźni”<sup>41</sup>, przy jednoczesnym lekceważeniu podziałów na etyczne i estetyczne, rozum i emocje. Carroll, pomimo oczywistych różnic dzielących jego teorię od wyżej wymienionych nurtów, ma swój wkład w ten proces. Nawet jeśli na poziomie szczegółów owa teoria wymaga dopracowania, bo nie dowiadujemy się z niej np., jakie są w zasadzie kryteria właściwych i niewłaściwych poglądów moralnych, to jest ona impulsem dla renesansu miłości do kultury w całej jej różnorodności, a nie tylko w postaci hermetycznej, elitarniej i awangardowej twórczości, ogarniętej często obsesją nowatorskości oraz rewizjonistycznej kontestacji.

---

m\_bokiniec@o2.pl

---

<sup>41</sup> R. Rorty „Etyka zasad a etyka wrażliwości” Daria Arbiszewska (tł.) *Teksty Drugie* 2002 nr 1/2 s. 56.