

Dorota CHABRAJSKA

NIE CAŁA SZTUKA ZBAWI ŚWIAT... Noël Carroll w obronie sztuki masowej¹

Filozofia sztuki masowej jako dyscyplina autonomiczna wydaje się zadaniem karkołomnym. Jej badacz w pierwszym rzędzie staje przed trudnościami natury metodologicznej. Przede wszystkim potrzebuje definicji sztuki masowej i aby ją ukuć, musi rozstrzygnąć, czym sztuka masowa różni się od sztuki w ogóle, czyli odnaleźć *differentia specifica* tego gatunku, a zarazem wszystkich zaliczanych do niego dzieł. W tym celu powinien dysponować jednoznaczna, świadomie stosowaną i dobrze skonstruowaną definicją sztuki, co z kolei zakłada znajomość jej teorii i historii. Dopiero „uzbrojony” w te narzędzia może rozpocząć namysł nad pytaniami, które sobie stawia, czyli określić przedmiot swoich poszukiwań oraz wyznaczyć ich metodę i cel. Istotna od strony metodologii badań wydaje się również kwestia, czy filozofia sztuki masowej, w sensie stawianych przez nią pytań i narzędzi pozwalających udzielić na nie odpowiedzi, istotnie różni się od filozofii sztuki jako takiej. Czy można zatem powiedzieć, że kierunek jej analiz jest w jakimś sensie zdeterminowany przez sam ich przedmiot? I wreszcie niezbędne wydaje się ustalenie zakresu pojęć sztu-

ki masowej i masowej rozrywki, a także kultury masowej oraz wzajemnych relacji między nimi, odzwierciedlających wzajemne powiązania tych obszarów w codziennej rzeczywistości.

Noël Carroll jest przede wszystkim filmoznawcą i medioznawcą, ale w swojej próbie uchwycenia istoty sztuki masowej i sensu refleksji nad nią wykracza poza spojrzenie tych dwóch dyscyplin, sięgając do historii estetyki oraz szeroko pojętej myśli filozoficznej i politologicznej. Swoje dociekania umieszcza w perspektywie filozofii analitycznej, zmierzając do wykazania, że „sztuka masowa może być prawowitym przedmiotem rozważań estetyki filozoficznej” (s. 25). Aby stworzyć miejsce dla opisowej teorii sztuki masowej, najpierw poddaje krytycznej analizie poglądy, które eliminują ją z obszaru sztuki (zob. rozdział pierwszy „Filozoficzny opór przed sztuką masową: tradycja większości”, s. 25-115), następnie przedstawia również krytyczną analizę prób obrony sztuki masowej (zob. rozdział drugi „Filozoficzna akceptacja sztuki masowej: tradycja mniejszości”, s. 117-174) i dopiero wówczas buduje własne pojęcie sztuki masowej, formułując w tym celu warunki konieczne i wystarczające, których koniunkcja pozwala zaliczyć określony wytwór kulturowy do tego właśnie obszaru. W konsekwencji przedstawia teorię wyodrębniającą „wspólne

¹ Noël Carroll, *Filozofia sztuki masowej*, tłum. M. Przyłipiak, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2011, ss. 410.

cechy strukturalne, funkcjonalne i ontologiczne filmów, programów telewizyjnych, fotografii, piosenek, książek, czasopism, komiksów, programów radiowych, opatrywanych mianem sztuki masowej” (s. 175; zob. rozdział trzeci „Natura sztuki masowej”, s. 175-241). Następnie poddaje rozważaniom oddziaływanie sztuki masowej na emocje jej odbiorców (zob. rozdział 4 „Sztuka masowa a emocje”, s. 243-284) oraz możliwości jej oddziaływania moralnego (zob. rozdział 5 „Sztuka masowa a moralność”, s. 285-347) i ideologicznego (zob. rozdział 6 „Sztuka masowa a ideologia”, s. 349-398).

Nie można jednak powiedzieć, że zagadnienia, które Carroll podejmuje w kolejnych rozdziałach są w jakimś sensie rozłączne – przeciwnie, buduje on narrację w taki sposób, że swoją główną myśl ukazuje w kolejnych przybliżeniach, poprzez naświetlanie kolejnych jej aspektów i odniesień. Na wstępie zauważa, że chociaż sztuka masowa jest dla ogromnej liczby ludzi na całym świecie pierwszym, a czasami jedynym źródłem doświadczenia estetycznego, to jednak jest jedynie pobocznym tematem filozoficznych dociekań. Próbuje zatem wyjaśnić, dlaczego filozofia pozostaje wobec zjawiska sztuki masowej niechętna.

Opór przed sztuką masową sprowadza się, zdaniem Carrola, do trzech typów argumentów. Najważniejsze z nich skupiają się na kwestiach estetycznych, a ich historyczni rzecznicy (np. Dwight MacDonal, Clement Greenberg czy Robin G. Collingwood) krytykują masowość tego gatunku sztuki, jej bierny odbiór oraz zastąpienie przez jej autorów twórczości rzemiosłem). Sztuka masowa jawi się zatem jako produkt bezosobowy, utowarowiony (wytwarzany w celu masowej i łatwej konsumpcji) i homogeniczny. Jej szczególnie negatywną cechą jest infantylizacja konsumenta, sztuka ta nie pobudza bowiem właściwego człowiekowi potencjału sma-

ku, wrażliwości czy inteligencji, a wręcz go psuje. Symbolem sztuki masowej jest kicz, a symbolem bierności jej odbiorcy leniwy telewidz. Co najważniejsze, nie cechuje jej ekspresja, pozostająca atrybutem sztuki wysokiej, na którą sztuka masowa oddziałuje negatywnie, wymuszając konkurencję. Argumenty te Carroll przelamuje, odwołując się do faktów, którymi są konkretne dzieła sztuki masowej, i wykazując, że jej powszechna zrozumiałość nie oznacza, że brak jej niepowtarzalnej ekspresji, że mimo swojej przystępności może ona wyzwać aktywność odbiorcy, że trudność nie jest cechą konieczną sztuki jako takiej, a bezmyślność nie jest wyłącznie cechą sztuki masowej. Formuły obecne są również w sztuce wysokiej, której dzieła wykorzystują formy gatunkowe przejęte z tradycji, a twierdzenie, że dzieła sztuki masowej dyskwalifikuje brak u ich genезы ściśle pojętego aktu twórczego, błędnie utożsamia proces twórczy z jego produktem.

Carroll dyskutuje też z myślicielami wysnuwającymi socjologiczne argumenty za odrzuceniem sztuki masowej (Theodorem W. Adorno i Maxem Horkheimerem). Krytykują oni przemysł kulturowy jako formę rozumu instrumentalnego, twierdząc, jakoby sztuka masowa dostarczała złego rodzaju edukacji estetycznej i była przeszkodą w osiągnięciu wolności i autonomii, te bowiem łączą się z indywidualnością i zdolnością do refleksji oraz z pracą wyobraźni, których sztuka masowa nie budzi. Wpaja ona natomiast swoim odbiorcom fałszywe idee i przekonania, zachęcając ich do podejmowania zastanych ról społecznych i konformistycznych zachowań legitymizowanych przez społeczeństwo. Wywoływana przez nią automatyzacja refleksji hamuje rozwój autonomii moralnej i politycznej. W odpowiedzi Carroll ponownie przywołuje przykłady konkretnych dzieł sztuki masowej, które podważają tego rodzaju rozumowanie i dowo-

dzą, że aktywność odbiorcy jest wpisana w ogromną część sztuki masowej, że często jej tematem jest właśnie podważanie status quo, a autonomia estetyczna wcale nie jest warunkiem autonomii moralnej czy politycznej (bez refleksji moralnej po prostu nie sposób zrozumieć wielu dzieł sztuki masowej).

Zdaniem Carrolla filozoficzny opór przed sztuką masową ugruntowany jest w złym odczytaniu i błędnym stosowaniu Kantowskiej teorii wolnego piękna do sztuki masowej i przekształcenia tej teorii w teorię sztuki: z Kantowskiego przekonania, że sądów smaku nie da się wyprowadzić z żadnej reguły ogólnej, wyprowadzono bowiem błędne przeświadczenie, że w sztuce nie ma żadnych reguł ani formuł, że każde jej dzieło cechuje niepowtarzalność, że jest ono unikatowe i nieskrępowane żadnymi pojęciami, celami czy regułami, a reakcja na nie musi być aktywna i wolna (por. s. 97-101). „Nie cała prawdziwa sztuka ma zbawić świat – pisze Carroll – natomiast powiązanie sztuki z dobrem, a komercji ze złem, pachnie racjonalizacją artystów i teoretyków, którzy się obawiają, że ich pozycja zawodowa jest zagrożona przez inne elementy kultury” (s. 103).

Dotychczasowe próby dowartościowania sztuki masowej (podjęte przede wszystkim przez Waltera Benjamina i Marshalla McLuhana) uznaje Carroll za chybotliwe i – podobnie jak argumenty jej przeciwników – oparte na jej niepoprawnym rozumieniu, wyrastającym z akceptacji determinizmu technologicznego. W świetle tego kierunku sztuka masowa jawi się jako antytradycyjna i dociekliwa – w emblematyczne dla niej medium filmowe wpisana jest bowiem postawa krytyczna. Dzięki niej sztuka masowa przyczynia się do postępu historycznego i jest czynnikiem transformacji świadomości oraz lepszego wykorzystania ludzkich zdolności poznawczych, emocjonalnych i społecznych. Postguttenbergowska epoka mass mediów sprzyja rozwojowi

myślenia nieliniowego i dojrzewaniu natury ludzkiej. Carroll ukazuje jednak, że to, czy sztuka przyczynia się do postępu moralnego bądź politycznego, zależy nie od jej istoty, a od sposobu, w jaki zostaje wykorzystana – nasuwa się w tym miejscu skojarzenie z tomistycznym odróżnieniem dobra pomysłu od dobra wytworu. Ocena moralna dotyczy jedynie sposobu, w jaki człowiek korzysta z technologii – one same są w sobie moralnie obojętne (por. s. 142). Trudno się również zgodzić – uważa Carroll – że formy myślenia kształtowane są przez środki przekazu, które trzeba przecieć najpierw wynaleźć, co wymaga operacji myślowych. Błędny jest też pogląd, że istotą komunikacji jest przekazywanie bogactwa doznań zmysłowych, a druk łączy się z myśleniem linearnym. Carroll podkreśla, że czynniki ekonomiczne mogą być ważnymi przyczynami zmian społecznych, ale nie są ich decydującą przyczyną.

Krytyczny wobec teorii Benjamina i McLuhana, Carroll podejmuje próbę ukuć własnej definicji sztuki masowej oraz strategii jej obrony. Przede wszystkim odróżnia ją od sztuki popularnej, która istniała przez wieki i która wcale nie musi być masowa. Przymiotnika „masowa” nie traktuje przy tym pejoratywnie, jego zdaniem ma on charakter wyłącznie ilościowy i wskazuje na ogromną rzeszę odbiorców tej sztuki, przekraczającą granice narodowe, klasowe, religijne, polityczne, etniczne, rasowe czy płciowe. Sztuka masowa stanowi bowiem ogromną część wspólnoty kulturowej, a wskutek łatwości rozprzestrzenienia się jest wszechobecna nie tylko w krajach Zachodu, ale również w trzecim i czwartym świecie. Warunkiem koniecznym, jakkolwiek niewystarczającym, aby uznać dane dzieło za reprezentanta tego gatunku jest wykorzystanie w jego produkcji i dystrybucji technologii mass mediów: jest ono dziełem o wielu egzemplarzach lub o formie typu (Carroll rozwija w tym kontekście ontologię dzieła sztuki maso-

wej i zastanawia się, czy sztuka może być „wielokrotna”). Drugi warunek to przystępność. Wpływa to na treść sztuki masowej, określając ramy poszczególnych jej konwencji, a zatem determinując pewien stopień powtarzalności i schematyzmu jej dzieł. Sztuka masowa jest łatwa, lecz cecha ta nie jest jej usterką, ma natomiast charakter konstrukcyjny. Warunek trzeci to zatem wykorzystywanie takich jej struktur (form narracyjnych, zamierzonego efektu emocjonalnego czy nawet treści), które dają największe szanse na dostępność bez szczególnego wysiłku dla możliwie największej liczby niewyrobionych odbiorców (por. s. 196n.). „Sztuka masowa” jest pojęciem funkcjonalnym – jej gatunki i rodzaje z reguły stanowią kontynuację gatunków i rodzajów sztuki właściwej. Między sztuką masową, sztuką właściwą a awangardą istnieją przepływy, co nie zmienia jednak faktu, że sztuka awangardowa jest antytezą masowej.

Carroll dowartościowuje rolę, jaką w odbiorze sztuki masowej pełnią emocje. Twierdzi, że argumenty przeciwko emocjonalnemu oddziaływaniu sztuki mają korzenie w *Państwie* Platona, w drugiej, trzeciej i dziesiątej księdze tego dzieła, gdzie emocje zostają przeciwstawione rozumieniu (por. s. 244n.). Tymczasem w przypadku dzieła sztuki emocje mają również aspekt poznawczy i są spoiwem, które łączy z nim widownię. To właśnie dzięki emocjom zawartym w fabule utworu, takim jak strach, złość, przerażenie, szacunek, napięcie, żal, uwielbienie, oburzenie, groza, obrzydzenie, smutek, współczucie, zauroczenie czy rozbawienie, odbiorca nie może się od niego oderwać – za ich pomocą dokonuje się organizacja jego percepcji. Rozum i emocje nie są w tym sensie sobie przeciwstawne: rozum okazuje się nieodłącznym składnikiem emocji, a one same wyposażone są w pewien rodzaj racjonalności. Mogą one być przy tym modyfikowane przez zmianę stanów poznaw-

czych odbiorcy i mogą służyć rozumowi, bo kierują uwagę na sprawy istotne. Wbrew platonistom w wypadku ekspresji emocji przez dzieło sztuki nie można mówić o mechanizmie identyfikacji odbiorcy z postacią fikcyjną: odbiorca ani nie staje się żadną z tych postaci, ani też nie przejmując celów czy motywacji któreś z nich. Nie nasiąka też ich emocjami, „choćby utwory fikcyjne mobilizują [...] preferencje oraz upodobania do pewnych wartości, dostarczając tym samym spoiwa afektywnego, kładącego skupić uwagę na tekście i w określony sposób śledzić przedstawiane sytuacje” (s. 264). Dzieła sztuki masowej konstruowane są przy tym tak, aby wzbudzać emocje o charakterze niemal uniwersalnym, jeśli nawet są one uwarunkowane kulturowo (przykładem może być radość z Bożego Narodzenia). Historia sztuki pokazuje, że podstawowe, niemal uniwersalne emocje wywołuje również wiele dzieł sztuki właściwej. Budzą one nawet podziw ze względu na tę zdolność. „Wzbudzenie podstawowych emocji przez sztukę masową nie może więc wykluczać jej z kręgu sztuki. [...] Rozpacz po stracie ukochanej osoby nie jest płytka tylko dlatego, że prawie każdy ją przeżywa” (s. 283) – pisze Carroll, wskazując, że Platońskie odrzucenie emocji należy raczej zastąpić rozwiązaniem Arystotelesowskim: sztuka, także masowa, powinna zmierzać do zestawiania odpowiedniej emocji z właściwym obiektem na odpowiednim poziomie intensywności i z właściwego powodu. Odbiorca sztuki masowej nie „nasiąknie” agresją, jeśli agresja, z którą ma do czynienia w komiksie czy filmie, jest poznawczo uzasadniona.

Tematyka emocji w sztuce jest, zdaniem Carrolla, blisko związana z teorią relacji między sztuką masową a moralnością, zwłaszcza w kontekście oceny moralnego wymiaru poszczególnych dzieł. Platon konsekwentnie twierdził, że sztuka wywiera zgubny wpływ na moralność. W tym też

duchu współcześni krytycy sądzą, że „lekarstwem na choroby sztuki masowej jest jeszcze większa ilość sztuki masowej, ale takiej, która propagowałaby właściwe wzorce moralne” (s. 286). Podobnie jak Platon, są oni konsekwencjalistami i prezentują pogląd, że dzieła sztuki masowej niosą przewidywalne skutki dla zachowań jej konsumentów. Istotne w tym kontekście jest, według Carrolla, pytanie, w jaki sposób dzieło sztuki miało wywoływać konsekwencje behawioralne. Za oczywisty uważa on przy tym pogląd, że sztuka masowa łączy się z edukacją moralną i można ją oceniać etycznie przez pryzmat jej wkładu w tę edukację. Krytykuje jednak mocny propozycjonalizm, zgodnie z którym sztuka pełni rolę nauczania moralnego, a jej dzieła miałyby przybierać postać ogólnych maksym nakazujących działania moralnie dobre lub złe. „Sztuka dostarcza nam zasad moralnych, które możemy zweryfikować poprzez obserwację i doświadczenia. Sztuka może inicjować odkrycia w dziedzinie moralności. I podobnie jak nauka, kiedy posłuży się fałszywymi twierdzeniami, które dadzą asumpt do błędnych przekonań, wtedy jest zła. Kiedy zaś owe fałszywe twierdzenia dotyczą zasad moralnych, wówczas są moralnie naganne” (s. 290n.) – pisze. W podobny sposób Carroll odnosi się do identyfikacjonizmu, zakładającego, że odbiorca przejmując emocje bohaterów, co może go prowadzić do złych moralnie czynów, i podkreśla, że w przypadku sztuki masowej naganne moralnie postawy, na przykład przemoc, zwykle jednak ukazywane są w złym świetle. Jeśli zatem uznać nawet, że obcując ze sztuką, odbiorca „mechanicznie” edukuje się w sensie moralnym, to należałoby raczej założyć, że wyniesie on naukę, w jakich sytuacjach przemoc jest moralnie słuszna, a przemoc moralnie niesłuszną będzie przyjmował z odrazą (por. s. 295). Odbiorca nie utożsamia się z fikcyjnymi postaciami, jest raczej ich „widzem”, ob-

serwatorem, nie wszystkie też postacie fikcyjne traktuje z równą powagą i zachowuje zdolność do ich krytycznego ujmowania, a jego moralna akceptacja postaci jest wybiórcza.

W miejsce propozycjonalizmu i identyfikacjonalizmu Carroll proponuje klaryfikacjonizm – stanowisko, którego sens można by przyrównać do Ingardenowskiej teorii miejsc niedookreślonych w dziele sztuki. Carroll twierdzi mianowicie, że do natury narracji, będącej osią konstrukcyjną sztuki masowej, należy niekompletność. Istnienie „miejsc pustych”, które odbiorca musi sam wypełnić, staje się dla niego okazją do ćwiczenia wiedzy, pojęć i emocji, które już uprzednio posiadał, czyli własnego repertuaru poznawczego, emocjonalnego i moralnego. Dzieło sztuki nie dostarcza więc nowej wiedzy, lecz stwarza okazję do pogłębienia i wzmocnienia wiedzy moralnej już posiadanej poprzez zastosowanie jej do konkretnych, jakkolwiek fikcyjnych przypadków. „Utwory fikcyjne pozwalają nam lepiej zrozumieć wartości, jakimi się kierujemy” (s. 317) – dodaje Carroll. Dzięki dziełom sztuki o charakterze narracyjnym odbiorca lepiej rozumie swoje własne zasoby poznawcze i uczy się lepiej je klasyfikować, włącza się bowiem w nieprzerwany proces oceny moralnej, a zasady, którymi dysponuje, często nie wystarczają do oceny konkretnych sytuacji. Według klaryfikacjonizmu ocena sztuki dotyczy samego procesu jej odbioru, nie zaś jego domniemyanych konsekwencji behawioralnych. Edukacja moralna przebiega od świata do tekstu, a nie odwrotnie (por. s. 330), przy czym moralna ocena dzieł sztuki mających formułę opowiadania jest możliwa nawet przy braku zweryfikowanej teorii dotyczącej ich wpływu na ludzkie zachowanie. Ponieważ sztuka masowa ciąży ku tym moralnym presupozycjom i emocjom, które są możliwie najszerszej rozpowszechnione u potencjalnej publiczności, masowe narracje opierające

się na znajomości tych zasad odnoszą międzynarodowy sukces.

Podobny schemat interpretacyjny stosuje Carroll w namyśle nad ideologicznymi uwikłaniami sztuki masowej. Ideologię nazywa skazą epistemologiczną, którą w najprostszym ujęciu jest fałsz, lecz eliminuje z rozważań jej skrajne interpretacje, zakładające równość między ideologią a wszelkim działaniem symbolicznym, zgodnie z którymi ideologia pokrywa się z kulturą. Odnosi się natomiast do przeświadczenia, że propagowanie ideologii w sztuce masowej jest podstawowym narzędziem nacisku we współczesnym świecie. Dzieła sztuki masowej przedstawiają sobą, jego zdaniem, formy retoryczne, a poprzez konstrukcję dramatyczną mogą wyrażać zmitologizowane przykłady działania struktury społecznej. Chociaż nie są one argumentami, zakładają jednak treści, które odbiorca musi uzupełnić, aby narracja była zrozumiała. Adres ideologiczny, podobnie jak moralny, opiera się jednak na istniejących już uprzednio poglądach – dzieło sztuki masowej może nawiązywać do ideologicznych truizmów bądź tendencyjnie wykorzystywać truizmy powszechnie utrzymywane. Jeśli sprzyja to jakiejś formie dominacji społecznej, mamy wówczas do czynienia z ideologią. Trzeba jednak pamiętać, że jeśli masowy odbiorca z łatwością akceptuje retorykę ideologiczną danego dzieła sztuki, to zazwyczaj dzieje się tak dlatego, że akceptuje on obecne w nim założenia. „Podobnie jak w wypadku truizmów moralnych, ideologia w sztuce masowej opiera się na tym, w co publiczność już wierzy. Sztuka masowa służy więc [...] wzmacnianiu już istniejącej ideologii, rzadziej zaś bywa jej źródłem. [...] Ludzie są bowiem optymalizatorami. [...] chwytni się często pierwszych z brzegu heurystyk – takich jak obiegowe uogólnienia oraz wyraziste modele [...]. Jeśli dane dzieło sztuki wzmocni niektóre z tych heurystyk w odniesieniu do jakichś po-

staw fikcyjnych, może to mieć wpływ na wybór heurystyki w rzeczywistej sytuacji. Staje się ona atrakcyjna, ponieważ już raz wykazała swoją skuteczność, choć w odniesieniu do sytuacji fikcyjnej” (s. 395).

W zakończeniu Carroll wspomina, że jeśli istnieje jakiś wątek, który przewija się w całej jego książce, to jest nim kwestia uczestnictwa odbiorcy. W istocie filozofia sztuki masowej, a także po prostu filozofia sztuki, ma w jego ujęciu charakter podmiotowy. Odbiorca dzieła sztuki postrzegany jest jako wolny i aktywny. Funkcjonuje w świecie pojęć, lecz nie jest przez nie zniewolony, nie pozostaje też we władzy przekazu dzieł sztuki, z którymi ma kontakt. Może go oceniać, a punktem odniesienia takiej oceny jest jego świadomość moralna ukształtowana przez życie w świecie. W tym sensie Carroll wydaje się aksjologicznym realistą, a zarazem człowiekiem zdrowego rozsądku. Nie deminizuje ludzkich wytworów, którymi są dzieła sztuki masowej, ani też nie nadaje im rangi wszechogarniającej narracji, ubezwłasnowolniającej ludzki podmiot. Uznaje istnienie wartości uniwersalnych, które leżą u podstaw sztuki masowej właśnie ze względu na to, że są uniwersalne. Istnienie tych właśnie wartości jest też zapewne wytłumaczeniem sukcesu kina hollywoodzkiego, którego filmy z reguły je oburzają. Carroll skłonny jest też uznawać za naganne te dzieła sztuki, które ów aksjologiczny kanon zaburzają, na przykład ukazując moralnie nieuzasadnioną przemoc jako wartość. Idzie przy tym pod prąd, kwestionując rozstrzygnięcia wielu współczesnych teoretyków sztuki, z którymi również w swojej pracy dyskutuje. Jego rozważania spełniają wymogi metodologiczne dyskursu filozoficznego: wyraźnie definiuje pojęcia, którymi operuje, zachowując świadomość, kiedy podlegają one podziałowi logicznemu, a kiedy są przedmiotem typologii. W pewnym sensie Carroll przewidywa ułomność filozofii analitycznej,

której trudno jest operować pojęciami o zakresach nieostrych.

Należy się cieszyć z obecności *Filozofii sztuki masowej* na polskim rynku wydawniczym. Warto też docenić przekład pióra Mirosława Przyłipiaka, którego wiedza historyka i teoretyka filmu niewątpliwie przyczyniła się do tego, że czytelnik może bez problemu podążać za skomplikowanymi wywodami filozoficznymi autora. Zaslugą tłumacza jest również oddanie subtelnego humoru autora, na przykład gdy pisze on, że Greenberg „zamienił reakcję na bodziec estetyczny w pracę” (s. 104), a Hegel „nie przyznałby się do myśli McLuhana”

(s. 161). Pochwalić należy również wydawnictwo słowo/obraz terytoria za wydanie tego obszernego również w rozmiarach tomu w formacie nieutrudniającym czytania: książka doskonale się otwiera i jest przejrzyste wydrukowana. Być może nie najlepszym eksperymentem było zamieszczenie przypisów na marginesach, nie zaś tradycyjnie u dołu strony, ale ten drobny mankament wartości książki w niczym nie umniejsza. Będzie ona doskonałą lekturą dla filozofów, socjologów, filmologów, teatrologów i kulturoznawców i może stać się punktem wyjścia debat nad ontologią i aksjologią dzieła sztuki.