

30 - 2007

sztuka i filozofia

/ Uniwersytet Warszawski Instytut Filozofii

/ Wydawnictwo Naukowe SCHOLAR

Rada Redakcyjna

Andrzej Bronk, Alicja Kuczyńska (przewodnicząca), Zbigniew Kuderowicz,
Włodzimierz Ławniczak, Andrzej Póltawski,
Władysław Stróżewski, Irena Wojnar, Anna Zeidler-Janiszewska

Zespół Redakcyjny

Magdalena Borowska, Krzysztof Koptas, Kamilla Najdek, Anna Wolińska
(z-ca redaktor naczelnej), Małgorzata A. Szyszkowska (redaktor naczelna),
Piotr Schollenberger (sekretarz redakcji)

Zespół Doradczy

Jan Berdyszak, Maria Bielawska, Seweryn Blandzi, Jolanta Dąbkowska-Zydroń,
Dobrochna Dembińska-Siury, Janusz Dobieszewski, Anna Grzegorzczak,
Jan Hartman, Alicja Helman, Jan Hudzik, Jacek J. Jadacki, Anna Jamroziakowa,
Alicja Kępińska, Leszek Kolankiewicz, Teresa Kostyrko, Piotr Łaciak,
Jacek Migasiński, Leszek Kolankiewicz, Anna Pałubicka, Teresa Pękala, Robert Piłat,
Hanna Puszko-Miś, Ewa Rewers, Stefan Sarnowski, Grzegorz Sztabiński

Adres Redakcji

Sztuka i Filozofia

Zakład Estetyki, Instytut Filozofii UW,
Krakowskie Przedmieście 3, 00-047 Warszawa 64

www.filozofia.uw.edu.pl/sztukaifilozofia
email: sztuka.wfis@uw.edu.pl

Opracowanie redakcyjne
Joanna Liczner

Opracowanie tekstów w języku angielskim
Bogna J. Obidzińska

Projekt okładki
Jan Modzelewski

Wydanie dofinansowane przez
Ministerstwo Nauki i Szkolnictwa Wyższego

ISSN 1230-0330

Wydawca: Uniwersytet Warszawski, Instytut Filozofii
Wydawnictwo Naukowe SCHOLAR Sp. z o.o.
ul. Krakowskie Przedmieście 62
00-322 Warszawa
tel./fax 022 828-93-91, 826-59-21
828-95-63, 635-74-04 w. 219
Nakład 500 egz.
www.scholar.com.pl, email: info@scholar.com.pl

Spis treści

I. Przekłady

<i>Nick Zangwill: Piękno</i> (tłumaczenie Ewa D. Bogusz-Bołtuć)	7
<i>Richard Shusterman: Sztuka jako dramatyzacja</i> (tłumaczenie Wojciech Małecki)	26

II. Między krytyką a estetyką

<i>Leszek Sosnowski: Dzieło jako „rzecz teoretyczna”. Koncepcja sztuki Arthura C. Danto</i>	42
<i>Ewa D. Bogusz-Bołtuć: „Określiłem się jako esencjalista” – 25-lecie <i>The Transfiguration of the Commonplace</i> A.C. Danto</i>	55
<i>Milena Z. Fisher: Pomyśleć sztukę od nowa – myśl Arthura C. Danto</i>	69
<i>Sebastian Stankiewicz: Estetyka pragmatyczna. W kręgu refleksji metateoretycznej</i>	85
<i>Monika Bokiniec: Kultura wysoka – kultura niska – Richard Shusterman i Noël Carroll</i>	100

III. Rozprawy i eseje

<i>Małgorzata Bogaczyk: Husserl i Grecy</i>	113
<i>Dorota Frąckiewicz: Dzikie wiśnie. Kultura popularna w twórczości Katharine Kuharic</i>	127
<i>Katarzyna Sobczuk: Uwagi o skonwencjonalizowaniu sądu estetycznego dotyczącego krajobrazu</i>	137
<i>Anna Wolińska: Uwagi o przyjemności z percepcji obrazu świata zogniskowanego</i>	141
<i>Lidia Klein: Natura architektury – o inspiracjach organicznych we współczesnej architekturze</i>	144

IV. Recenzje i noty

<i>Katarzyna Kasia: Giorgio Agamben, Profanacje</i>	151
<i>Rozstrzygnięcie Konkursu o Nagrodę im. Stefana Morawskiego</i>	156
<i>Noty o autorach</i>	157
<i>Informacje dla Autorów</i>	158

Table of contents

I. Translations

- Nick Zangwill: Beauty* (translation by E.D. Bogusz-Bołtuć) 7
Richard Shusterman: Art as Dramatization (translation by W. Małecki) 26

II. Between Criticism and Aesthetics

- Leszek Sosnowski: Work of Art as "Theoretical Thing". Arthur C. Danto's Understanding of Art* 42
*Ewa D. Bogusz-Bołtuć: "I have declared myself an essentialist" 25th Anniversary of *The Transfiguration of the Commonplace* by A.C. Danto* 55
Milena Z. Fisher: Think Art! Philosophy of Art and Art of Philosophy by Arthur C. Danto 69
Jan Stankiewicz: Pragmatist Aesthetics. A Metatheoretical Reflection 85
Monika Bokinić: High Culture – Pop Culture. Richard Shusterman and Noël Carroll 100

III. Research Papers and Essays

- Małgorzata Bogaczyk: Husserl and the Greeks* 113
Dorota Frąckiewicz: Wild Cherries. Popular Culture in the Art of Katharine Kuharic 127
Katarzyna Sobczuk: On Conventionalization of the Aesthetic Judgment Concerning Landscape 137
Anna Wolińska: Comments on Pleasure from Perception of the Image of a Focused World 141
Lidia Klein: The Nature of Architecture – Organic Inspirations in Contemporary Architecture 144

IV. Reviews and Annotations

- Katarzyna Kasia: Giorgio Agamben, Profanations* 151
A notice on results of S. Morawski contest 156
Authors' Information 157
Notes for Contributors 158

Szanowni Państwo,

22 lipca 2006 r. w Instytucie Filozofii UW odbyło się zebranie Rady Redakcyjnej *Sztuki i Filozofii* poświęcone ocenie i bieżącym zadaniom pisma. Dyskusję zainaugurował prof. A. Połtawski, wyrażając pozytywną opinię o pracy redakcji. W wymianę poglądów na ten temat włączyli się również nieobecni na zebraniu członkowie rady, którzy przesłali swoje opinie na piśmie: prof. prof. Z. Kuderowicz, I. Wojnar, A. Zeidler-Janiszewska. *Sztuka i Filozofia* uzyskała wysokie oceny merytoryczne i formalne.

W drugiej części zebrania przyjęto rezygnację prof. dr hab. Iwony Lorenc z funkcji redaktor naczelnej pisma. Zebrani przekazali prof. Iwonie Lorenc podziękowanie za dotychczasową pracę. Na stanowisko redaktor naczelnej powołano jednogłośnie dr Małgorzatę A. Szyszkowską, która wyraziła zgodę na pełnienie tej funkcji. Zastępcą redaktor naczelnej została dr Anna Wolińska, a sekretarzem zespołu redakcyjnego – dr Piotr Schollenberger.

Obecnie oddajemy do rąk Państwa numer 30, przygotowany już pod redakcją nowej redaktor naczelnej.

Przewodnicząca Rady Redakcyjnej *Sztuki i Filozofii*
Prof. zw. dr hab. Alicja Kuczyńska

I. Przekłady

Nick Zangwill

PIĘKNO¹

Zamierzam omówić kilka powiązanych ze sobą zagadnień dotyczących piękna. Zagadnienia te to: (a) miejsce piękna pośród innych własności estetycznych; (b) ogólna zasada estetycznej superweniencji (*aesthetic supervenience*); (c) problem estetycznej relewantności (*aesthetic relevance*); (d) różnica między pięknem zależnym i wolnym; (e) prymat upodobania piękna wolnego nad upodobaniem piękna zależnego; (f) osobowe piękno jako rodzaj piękna; (g) metafizyka piękna.

I. POJĘCIE ESTETYCZNOŚCI

We współczesnej filozofii piękno jest pojmowane jako jedna z licznych własności estetycznych, aczkolwiek jako ta właśnie, której przypada specjalna rola. Sądzę, że dopóki nie stracimy z pola widzenia wyjątkowości piękna, dopóty jest to użyteczny sposób myślenia o nim. Nasza refleksja o pięknie jest bowiem rzeczywiście blisko powiązana z naszym myśleniem w szerszych kategoriach estetycznych. A zatem zacznijmy od przyjrzenia się kategorii estetyczności i miejscu, jakie przypada w niej pięknu.

Które z własności są własnościami estetycznymi? Piękno i brzydota mogłyby być rozważane jako te, które stanowią niekontrowersyjne przykłady własności estetycznych. Są to przypadki paradygmatyczne. Co jednak z filigranowością, topornością, wyświechtaniem czy elegancją? Co ze smutkiem lub wigorem w muzyce? Co z własnościami reprezentacji, takimi jak bycie krową czy mostem londyńskim? A co z byciem głównie żółtym lub w tonacji c-moll? Co z historycznymi własnościami sztuki, takimi jak bycie obrazem kubistycznym? Czy jest jakaś wypracowana zasada, która pozwala nam zaszeregować niektóre z tych własności jako własności estetyczne, inne natomiast jako własności nieestetyczne (*non-aesthetic*)?

Idąc za tym pytaniem, można by postawić następne. Czy ta różnica jest niejako wbudowana w świat? Czy jest faktem – metafizycznym faktem – że niektóre własności są własnościami estetycznymi, a inne nie? Albo też: czy jest to ten typ różnicy, do którego powinniśmy się odwoływać tylko wówczas, kiedy uznamy za *użyteczne* to uczynić? Czy to znaczy, że jest ona bardziej pragmatyczna niż naturalna? Może to zatem fałszywy dylemat? Ponieważ być może jest tak, że różnica estetyczne/nie-estetyczne (*non-aesthetic*) jest w pewnym sensie

¹ Tekst „Piękno” Nicka Zangwilla ukazał się (w:) J. Levinson (red.), *The Oxford Handbook of Aesthetics*, Oxford University Press, Oxford 2003, s. 325–343. Redakcja *Sztuki i Filozofii* bardzo dziękuje autorce przekładu oraz wydawnictwu Oxford University Press za umożliwienie *SiF* wydrukowania niniejszego tekstu.

naturalna, ale główny dowód, który pozwala nam tak właśnie myśleć, polega na tym, iż odkryliśmy, że dokonanie tego rozróżnienia może być użyteczne.

Niektórzy argumentowali jednak, że rozróżnienie to nie jest faktycznie użyteczne. Podjęto debatę, zainicjowaną przez Franka Sibleya, na temat tego, czy pojęcia estetyczne mogą być odróżnione od pojęć nie-estetycznych². Godnymi uwagi uczestnikami tej dyskusji okazali się Ted Cohen i Peter Kivy³. (Dotyczyła ona pojęć estetycznych, ale toczy się również podobna debata na temat *własności* estetycznych). Sibley uważał, że pojęcia estetyczne i nie-estetyczne różnią się w sposób znaczący. Sądził on, że pojęcia estetyczne są takimi pojęciami, które, aby je można było zastosować, wymagają 'smaku' lub 'wnikliwości' (*discernment*), tyle tylko, że władze te były z kolei charakteryzowane za pomocą terminów estetycznych. Krytycy Franka Sibleya pokazali, że ten sposób odróżnienia pojęć estetycznych od pojęć nie-estetycznych prowadzi do zbyt zawężonej kolistości. Pośród współczesnych estetyków istnieje zgodna opinia, że różnica estetyczne/nie-estetyczne jest w pewnym stopniu arbitralna i trudna do pokazania.

Mój pogląd jest taki, że Sibleya da się ocalić⁴. W sposób zasadniczy można odróżnić pojęcia i własności estetyczne od nie-estetycznych. Rozróżnienie to jest użyteczne i wskazuje na realną różnicę między pewnymi rodzajami pojęć i własności. Przyjmę następującą strategię: (a) rozważę sądy o pięknie jako szczególnie istotne między innymi estetycznymi pojęciami i własnościami; (b) przedstawię charakterystykę piękna i sądów o pięknie; (c) zlokalizuję konieczny związek między sędami o pięknie a innymi sędami estetycznymi, która to relacja nie zachodzi między sędami o pięknie a sędami nie-estetycznymi.

Zazwyczaj podaje się niemal standardową charakterystykę piękna. Z grubsza biorąc, jest ona następująca. Piękno jest przedmiotem sądów o pięknie – tego, co Kant nazwał „sędem smaku”, lub tego, co dzisiaj nazwalibyśmy „sędem o wartości estetycznej” czy „sędem o zaletach (*merit*) estetycznych”. Dwie charakterystyczne cechy wyróżniają te sądy. Pierwszą z nich jest to, co Kant określił jako „podstawy subiektywne”⁵. Czyli sądy te są dokonywane na podstawie reakcji przyjemności i przykrości. (Trudno uznać, że Kant tę ideę wymyślił. Można ją znaleźć w *Hippiaszu Większym* Platona, jak też u Akwinaty czy Hume'a; por. także Levinson⁶). Sądy estetyczne dzielą tę cechę z sędami przyjemności odnoszącymi się do jedzenia i picia.

Drugą charakterystyczną własnością jest roszczenie sobie przez te sądy prawa do poprawności. Sądy estetyczne dzielą tę cechę z sędami empirycznymi. Kant połączył obie charakterystyczne cechy, kiedy stwierdził, że sądy o pięknie i brzydocie posiadają „subiektywną uniwersalność”. Zatem – piękno jest czymś,

² F. Sibley, „Aesthetic Concepts”, *Philosophical Review* 1959, nr 68, s. 421–450; oraz F. Sibley, „Aesthetic and Nonaesthetic”, *Philosophical Review* 1965, nr 74, s. 135–159.

³ T. Cohen, „Aesthetic/Non-aesthetic and the Concept of Taste: A Critique of Sibley's Position”, *Theoria* 1973, nr 39, s. 113–152; oraz P. Kivy, „What Makes 'Aesthetic' Terms *Aesthetic*?”, *Philosophy and Phenomenological Research* 1975, nr 35, s. 197–211.

⁴ Por. rozdz. 2 (w:) N. Zangwill, *The Metaphysics of Beauty*, Cornell University Press, Ithaca 2001.

⁵ I. Kant, *Critique of Judgement*, przekł. J.C. Meredith, Oxford University Press, Oxford 1928.

⁶ J. Levinson, „Pleasure and the Value of Works of Art” (w:) idem, *The Pleasures of Aesthetics*, Cornell University Press, Ithaca 1996.

o czym dowiadujemy się dzięki szczególnemu rodzajowi przyjemności, temu rodzajowi, który uprawomocnia sądy roszczące sobie pretensje do poprawności. Ta charakterystyka piękna zajmuje miejsce neutralne między poglądem, że piękno jest pewnego typu projekcją naszych przyjemności, a twierdzeniem, że jest ono (zależną bądź niezależną od umysłu) własnością świata, którą rozpoznajemy dzięki przyjemności. W każdym razie sądzę, że Kant miał rację, mówiąc, że podmiotowa uniwersalność jest tym, co wyróżnia sądy o pięknie i brzydocie. Jeśli patrzymy z jednej strony, to sądy o pięknie jako subiektywne są podobne do sądów przyjemności odnoszących się do jedzenia i picia, jednak w przeciwieństwie do nich roszczą sobie prawo do powszechnej ważności; jeśli zaś spojrzymy z drugiej strony, to okaże się, że sądy o pięknie jako subiektywne są niepodobne do sądów empirycznych, ale podobne do nich w roszczeniach co do powszechnej ważności.

Nazwijmy sądy o pięknie i brzydocie, a także o estetycznych zaletach oraz wadach (*demerit*) – ‘werdyktywnymi’ (*verdictive*) sądami estetycznymi, a z kolei sądy o delikatności, toporności, wyświechtaniu czy elegancji i podobne nazwijmy ‘przedmiotowymi’ (*substantive*) sądami estetycznymi. Odpowiadają tym sądom ‘werdyktywne’ i ‘przedmiotowe’ *własności*. Piękno, czyli przedmiotowa własność estetyczna, jest przedstawiane jako szczególny rodzaj estetycznej doskonałości. Ja jednak przyjmę dalej, że tak nie jest. Założę raczej, że piękno stanowi tylko typowy (*generic*) rodzaj estetycznej doskonałości. (Być może mamy pojęcie przedmiotowego piękna – na przykład możemy powiedzieć, że coś jest eleganckie, ale nie jest piękne – lecz, ze względu na obecne cele niniejszej pracy, nie będę zajmował się tą kwestią).

Zupełnie zadowalającą zasadą może być to, że sądy werdyktywne są związane analitycznie z sądami przedmiotowymi, ale nie z sądami dotyczącymi fizyczności, sensoryczności, reprezentacji czy historycznych własności dzieł sztuki. Ten punkt widzenia ma swoje źródło w pismach Monroe Beardsleya⁷. W tej perspektywie opisać coś jako delikatne, wyświechtane czy eleganckie – znaczy tyle, co poddać to coś ocenie; i własności takie jak delikatność, toporność, wyświechtanie czy elegancja mają w sobie wbudowaną wartościującą biegunowość⁸. Kontrowersyjny wydaje się jednak pogląd, że *wszystkie* przedmiotowe sądy estetyczne są faktycznie powiązane z sądami o pięknie i brzydocie. Kontrowersyjne jest również twierdzenie, że *wszystkie* przedmiotowe własności estetyczne posiadają wartościującą biegunowość⁹. Oczywiście, *lingwistyczne opisy – słowa* – mogą nie wydawać się nacechowane ewaluatywnie, jeżeli rozważamy je poza kontekstem jakichś poszczególnych odniesień do pewnych poszczególnych rzeczy. Jednak w kontekście poszczególnych odniesień, sądzę, że jest wiarygodne, iż słowa takie zawsze odnoszą się do *własności*, które to własności mają wbudowaną w siebie wartościującą biegunowość. Lingwistyczny opis przynajmniej ‘na sposób swobodny’ zakłada sąd oceniający.

⁷ M. Beardsley, „On the Generality of Critical Reasons” (w:) idem, *The Aesthetic Point of View*, Cornell University Press, Ithaca 1982.

⁸ S. Burton, „Thick Concepts Revisited”, *Analysis* 1992, nr 52, s. 28–32.

⁹ J. Levinson, „Aesthetic Properties, Evaluative Force, and Differences of Sensibility” (w:) E. Brady, J. Levinson (red.), *Aesthetic Concepts: Essays after Sibley*, Clarendon Press, Oxford 2001.

Prawdopodobnie możemy dokonać rozróżnienia między tym, co mówimy o *pojęciach i sądach* estetycznych, a tym, co mówimy o *własnościach* estetycznych. Czy istnieje doktryna dotycząca własności estetycznych, która towarzyszy analitycznej zasadzie odnoszącej się do sądów i pojęć estetycznych? Ktoś mógłby zasugerować, że bliską krewną analitycznej zasady implikacji (*analytic entailment principle*) mogłaby być modalna zasada, według której własności przedmiotowe *determinują* własności werdyktywne. Jednakże byłoby to błędem. Ponieważ, jeżeli zachodzi estetyczna/nie-estetyczna superweniencja, to wówczas to samo jest prawdziwe w odniesieniu do własności fizycznych i sensorycznych, a być może również w odniesieniu do własności reprezentacji czy własności historycznych sztuki. Gdyż, jakkolwiek wszystkie te własności mogą być w sposób *konieczny* powiązane z własnościami estetycznymi, to być może tylko własności przedmiotowe są *esencjalnie* powiązane z własnościami werdyktywnymi¹⁰. Bycie pięknym nie jest *częścią tego, czym jest* posiadanie takich to, a takich kształtów czy kolorów, nawet jeżeli mogłoby być *konieczne*, że te kształty czy kolory są piękne. Lecz bycie pięknym *jest* częścią tego, czym jest bycie eleganckim. W przeciwieństwie do zasady modalnej, ta zasada jest prawdziwą metafizyczną kuzynką analitycznej zasady implikacji. Piękno i brzydota zajmują więc szczególnie znaczącą pozycję, zarówno pośród naszych sądów, jak i pośród samych własności.

Jeżeli istnieje jakiś specjalny analityczny związek między sądami przedmiotowymi a sądami werdyktywnymi lub specjalna istotna relacja między przedmiotowymi a werdyktywnymi własnościami, to jedność i integralność kategorii estetyczności jest zapewniona.

II. ESTETYCZNA SUPERWENIENCJA

Piękno i inne własności estetyczne nie są związane w żaden bliski sposób ze sztuką. W rzeczywistości ma tu miejsce dwojakiego rodzaju niezależność: z jednej strony – natura może posiadać własności estetyczne, z drugiej zaś – dzieła sztuki oprócz własności estetycznych mogą posiadać wiele różnego rodzaju własności. Niemniej, z mojego punktu widzenia, w większości przypadków własności estetyczne odgrywają ważną rolę w tym, co stanowi, że poszczególne dzieło sztuki jest dziełem, jakim jest¹¹. Czasami mówi się, że niektóre z dzieł sztuki nie mają estetycznego odniesienia. I być może niektórzy artyści nie interesują się tym, by realizować piękno czy inne własności estetyczne. Jednakże, jeżeli nawet jest to prawda, to fakt ten nie ma absolutnie wpływu na kwestie natury piękna i własności estetycznych, które nas zajmują. Naszym tematem nie jest bowiem kwestia relacji między własnościami estetycznymi a dziełami sztuki, lecz interesują nas same własności estetyczne, czy te związane z naturą, czy też te, które wiążą się ze sztuką.

Oczywiście, liczne dzieła sztuki, pośród różnych innych rodzajów własności, posiadają własności estetyczne; i wówczas pojawiają się interesujące zagad-

¹⁰ Na temat różnicy między istotą a koniecznością – por. K. Fine, „Essence and Modality”, *Philosophical Perspectives* 1994, nr 8, s. 1–16.

¹¹ N. Zangwill, „Aesthetic Functionalism” (w:) E. Brady, J. Levinson (red.), *Aesthetic Concepts...*, op. cit.

nienia, które możemy badać, odnoszące się do tego, co dzieje się, jeżeli dzieła sztuki posiadają te własności. Skupię się na architekturze i rzeźbie. Wymieńmy pewne rodzaje własności, które wyróżniają budynki i rzeźby. Budynki i rzeźby posiadają takie własności estetyczne, jak piękno lub brzydota, finezyjność czy toporność, dynamizm, balans albo jedność. Poza tym budynki i rzeźby posiadają własności fizyczne, własności sensoryczne, własności związane z historią sztuki i czasami własności przedstawieniowe (*representational properties*). Będę zajmował się zagadnieniem dotyczącym tego, jaka jest dokładnie relacja między jakościami estetycznymi dzieł architektury i rzeźby a innymi własnościami, które możemy zgrupować razem i nazwać mianem 'własności nie-estetycznych'.

Fundamentalną zasadę stanowi fakt, że własności estetyczne są *zdeterninowane przez* własności nie-estetyczne lub *zależą od* nich. Rzeczom zdarza się mieć własności estetyczne z *powodu* ich własności nie-estetycznych lub *ze względu na* nie. Na przykład fragment dzieła muzycznego brzmi delikatnie z *powodu* szczególnej aranżacji dźwięków, a abstrakcyjny obraz jest krzykliwy bądź piękny z *powodu* przestrzennej aranżacji kolorów. Używając filozoficznego żargonu, można by powiedzieć, że własności estetyczne są nadbudowane (*supervene*) na własnościach nie-estetycznych. Znaczy to, że jeżeli coś posiada jakąś własność estetyczną, to ma też jakąś własność nie-estetyczną, która stanowi wystarczającą podstawę dla własności estetycznej. (Relacja zależności czy superwencji jest zasadą uniwersalną. Nie będę jednak zgłębiał szczegółowej natury tej relacji, jakkolwiek może być ona formułowana na różne sposoby¹². Pojęcie to jest również istotne poza estetyką, w obszarach takich jak filozofia moralności czy filozofia umysłu). Frankowi Sibleyowi zawdzięczamy ideę, że dla własności estetycznych esencjalne jest poleganie na własnościach nie-estetycznych czy bycie *zdeterninowanym przez* nie¹³.

Zakładam, że idea ta nie jest kontrowersyjna, przynajmniej w jakiejś wersji. Jeżeli filozofowie argumentują przeciwko estetycznej zależności bądź superwencji na bazie swoich filozoficznych teorii, to wydaje mi się, że to ich teorie są błędne, a nie teza o superwencji. Albowiem estetyczna superwencja jest zasadą zakorzoną głęboko w pospolitej 'estetyce ludowej'. Idea, że rzecz może być piękna lub elegancka bez względu na inne cechy, jest dziwaczna, a ktoś, kto by ją z przekonaniem utrzymywał, skłaniałby nas do radykalnej rewizji centralnego i istotnego aspektu estetyki.

Kiedy zaakceptujemy fakt, że relacja estetycznej superwencji rzeczywiście ma miejsce, rodzą się dalsze pytania. Jeden typ pytań dotyczy tego, co *wyjaśnia* superwencję. Pojawiają się zatem metafizyczne zagadnienia, gdyż ci, którzy mają różne metafizyczne poglądy, oferują odmienne wyjaśnienia superwencji. Jeszcze inny rodzaj pytania dotyczy tego, *jakie* z własności nie-estetycznych są tymi, na których superwenują wartości estetyczne – do tego właśnie zagadnienia przejdę w następną sekcji.

¹² J. Kim, „Concepts of Supervenience” (w:) idem, *Supervenience and Mind*, Cambridge University Press, Cambridge 1993.

¹³ F. Sibley, „Aesthetic Concepts”, op. cit.

III. ESTETYCZNA RELEWANTNOŚĆ

Moglibyśmy zadać pytanie: które z własności przynależą do 'subwencjonującej' (*subvening*) podstawy własności estetycznych? Jednakże ten właśnie sposób zadawania pytań jest za bardzo ogólny. Albowiem, kiedy bierzemy pod uwagę różne formy sztuki, to wówczas i subwencjonująca podstawa może być zróżnicowana. W przypadku niektórych form sztuki wydaje się oczywiste, czym jest subwencjonująca podstawa. Na przykład jeśli chodzi o muzykę czy malarstwo abstrakcyjne, to własności estetyczne w oczywisty sposób zależą od własności sensorycznych zaaranżowanych w przestrzeni i czasie. Zwróciliśmy już uwagę, że delikatność w wykonaniu fragmentu dzieła muzycznego zależy od czasowej aranżacji dźwięków, a krzykliwość czy piękno abstrakcyjnego obrazu zależą od przestrzennej aranżacji kolorów. Jednakże to, co możemy stwierdzić w przypadku architektury czy rzeźby, jest mniej oczywiste niż w przypadku muzyki lub malarstwa abstrakcyjnego. Jaki więc rodzaj własności nie-estetycznych jest relewantny dla własności estetycznych architektury czy rzeźby?

Rzeźby często mają własności *przedstawieniowe* (*representational*). (W przeciwieństwie do tego, architektura jest z zasady sztuką abstrakcyjną, podobnie jak muzyka). Rzeźba może być rzeźbą nimfy, pogańskiego boga czy Napoleona i tym podobne. Własności przedstawieniowe danego dzieła mają oczywiście znaczenie dla jego własności estetycznych. Samych własności przedstawieniowych woleń nie klasyfikować jako własności estetycznych, jakkolwiek do pewnego stopnia jest to kwestia wyboru – kwestia tego, jakiego rodzaju zadanie przewidujemy dla kategorii 'estetyczności'. Aczkolwiek własności przedstawieniowe nie są pomocniczo zaklasyfikowane jako własności estetyczne, nie wydaje się kontrowersyjne, że są one często estetycznie *relewantne*. Na przykład rzecz może być piękna albo elegancka jako reprezentacja czegoś. (To ostatnie nie jest szczególnie kontrowersyjne, jakkolwiek było odrzucone przez Clive'a Bella¹⁴).

Budynki i rzeźby mają również własności *historyczne sztuki*. Znaczy to, że mają specyficzne pochodzenie i znajdują się w relacji do innych dzieł sztuki – i z tego powodu podpadają pod własności historyczne sztuki. Niektórzy sądzą, że jeżeli mamy prawidłowo przypisać dziełu sztuki własności estetyczne, to powinniśmy wiedzieć, jakie własności historyczne sztuki odnoszą się do danego dzieła¹⁵. W tej perspektywie własności estetyczne dzieła zależą od czegoś więcej niż od jego 'lokalnych' własności nie-estetycznych; przede wszystkim zależą one od historii powstawania dzieła.

Sprawa dotyczy *zakresu* subwencjonującej bazy własności estetycznych. 'Antyformaliści' zaprzeczają temu, że subwencjonujące własności nie-estetyczne są ograniczone do lokalnych własności rzeczy, i sądzą, iż włączają one własności historyczne. A zatem antyformaliści dopuszczają przypadki sobowtóra (*Doppelgänger*): utrzymują oni, że dwie nie-estetycznie istotnie podobne rzeczy mogą być estetycznie odmienne¹⁶. Na przykład antyformaliści mówią,

¹⁴ C. Bell, *Art*, Chatto & Windus, London 1913.

¹⁵ K. Walton, „Categories of Art”, *Philosophical Review* 1970, nr 70, s. 334–376.

¹⁶ Por. E. Gombrich, *Art and Illusion*, Phaidon, London 1959, s. 313; A. Danto, *The Transfiguration of the Commonplace*, Harvard University Press, Cambridge 1981; G. Currie, *An Ontology of Art*, Macmillan, London 1989.

że mogą istnieć dwie istotnie podobne mozaiki, tak że jedna z nich jest elegancką mozaiką rzymską, a druga niezdarną mozaiką bizantyjską. 'Formaliści' odrzucają taką możliwość. Nie jest jednak jasne, czy odwołanie się do takich przypadków może być częścią *argumentu* na rzecz formalistycznego czy antyformalistycznego punktu widzenia, jako że to, co ktoś sądzi na temat możliwości przypadków *Doppelgänger*, wynika z jego uprzedniego nastawienia do formalizmu. Kontrowersyjne wydaje się pytanie, czy własności historyczne sztuki są estetycznie relewantne dla jej własności estetycznych. Niektórzy sądzą, że są one zawsze relewantne, podczas gdy inni wyrażają przekonanie, że nigdy. Rozsądny punkt widzenia, jak myślę, jest taki, że czasami są one relewantne, a czasami nie¹⁷.

Budynki i rzeźby posiadają własności *fizyczne*. Mają kształt i masę. Ich części w stosunku do siebie nawzajem i wobec otoczenia znajdują się w szczególnej przestrzennej relacji. Budynki i rzeźby są ukształtowane z materialnych substancji i dlatego mają też dyspozycyjne (*dispositional*) własności fizyczne. Na przykład budynki są mniej lub bardziej odporne na deszcz, mniej lub bardziej łatwopalne i tak dalej. Wielu z tych, którzy wypowiadali się na ten temat, sądzili, że relacje przestrzenne odgrywają dominującą rolę w determinowaniu estetycznych własności architektury i rzeźby. Relacje przestrzenne mogą zachodzić między częściami dzieła lub mogą być relacjami przestrzennymi w odniesieniu do otoczenia. Przykładowo zarówno Palladio, jak i Le Corbusier ustanowili relacje przestrzenne jako kluczowe, tak w samej architekturze, jak i wówczas, gdy o niej pisali¹⁸. Nie jest kontrowersyjny fakt, że relacje przestrzenne odgrywają *pewną* rolę w determinowaniu estetycznych własności dzieł architektonicznych. Jednakże kontrowersyjne wydaje się przekonanie, że rola ta jest *dominująca*.

Budynki i rzeźby posiadają również własności *sensoryczne*. Jedną z ważniejszych cech jest oczywiście kolor. Kolor powierzchni budynku czy rzeźby pochodzi głównie od materiału, z którego są one skonstruowane, czy też od farby, która je pokrywa. Nie możemy jednak zapominać o kolorach, które są rezultatem cieni i refleksów. Dźwięki, jakie można słyszeć wewnątrz budynku, mogą mieć również znaczenie, choć w mniejszym zakresie; zazwyczaj dźwięk jest ważny dla rzeźby kinetycznej. Filozofowie klasyfikują tego typu własności sensoryczne jako jakości *wtórne* i mówią, że różnią się one od jakości *pierwotnych* tym, iż wymagają niezbędnego odniesienia do jakościowego charakteru doświadczeń ludzkich. Sądzi się, że w przeciwieństwie do jakości wtórnych, jakości pierwotne, takie jak kształt czy rozmiar, są niezależne od ludzkiej konstytucji. Powszechnie uważa się, że jakości sensoryczne, takie jak kolory, dźwięki, smaki czy zapachy, są jakościami wtórnymi, ponieważ bycie – powiedzmy – czerwonym, głośnym, słodkim czy ostrym nie jest niezależne od tego, czym dla ludzi w normalnych warunkach bywa doświadczenie czegoś jako czerwone, głośne, słodkie lub ostre. Kontrowersyjne pozostaje zagadnienie, czy własności sensoryczne są zawsze relewantne w odniesieniu do architektury lub rzeźby.

¹⁷ Por. rozdz. 4–6 (w:) N. Zangwill, *The Metaphysics of Beauty*, op. cit.

¹⁸ C. Rowe, „The Mathematics of the Ideal Villa” (w:) idem, *The Mathematics of the Ideal Villa and Other Essays*, MIT Press, Cambridge 1976.

Jest jeszcze kategoria, którą będę nazywał własnością *przejawiania się* (*appearance*). Włączam tutaj własności wizualne, takie jak *wyglądanie kwadratowo*. Własności te są przejawem jakości pierwotnych. *Bycie kwadratem* jest fizyczną własnością pierwotną, lecz *wyglądanie kwadratowo* to własność *przejawiania się*. Własności te mają wiele wspólnego z własnościami sensorycznymi¹⁹.

Wielu miało przemożną ochotę mniemać, że jakości estetyczne architektury i rzeźby zależą tylko od jakości fizycznych oraz że jakości sensoryczne i *przejawiania się* zupełnie wypadają poza nawias. Z mojej perspektywy wygląda to na błąd, sądzę, że własności sensoryczne i własności *przejawiania się* mają własne znaczenie estetyczne dla architektury i rzeźby, którego nie można wyeliminować. Debata ta jest echem pewnych fascynujących renesansowych dyskusji dotyczących istoty architektury²⁰. Z jednej strony, u takich autorów jak Palladio mamy do czynienia z renesansową tendencją platońską, a u takich jak Le Corbusier spotykamy się z podobną tendencją modernistyczną, polegającą na tym, ażeby podkreślać relacje przestrzenne. Z drugiej strony – znajdują się ich oponenty, którzy sądzą, że własności sensoryczne i *przejawiania się* mają zasadnicze znaczenie²¹. Różniące się w odniesieniu do istoty architektury ideologie mogą mieć wpływ na realną różnicę w praktyce budowlanej. Jedna strona myśli o architekturze jako o czymś, co uobecnia się naszemu intelektowi, podczas gdy druga strona sądzi, że architektura uobecnia się naszym zmysłem. Co powoduje różnicę, na przykład, w projektowaniu okien, które zostają ulokowane wyżej na budynku i najprawdopodobniej są oglądane od dołu: czy ma estetyczne znaczenie fakt, że są one kwadratowe, czy też chodzi raczej o to, że tylko *wyglądają kwadratowo*²²?

Kwestie te, dotyczące architektury, są częścią większego zagadnienia, związanego z pytaniem, czy jeżeli cokolwiek posiada własności estetyczne, to zarazem musi posiadać własności bądź fizyczne, bądź sensoryczne, bądź *przejawiania się*? Czy nie-przestrzenno-czasowe (*non-spatio-temporal*) abstrakcyjne obiekty, jeżeli takie są, posiadają własności estetyczne? Niektórzy myślą, że matematyczne czy naukowe teorie także mogą mieć własności estetyczne²³. W *Fedonie* Platon utrzymuje, że forma bycia pięknym jest piękna. Inni mówią, że dusza może być piękna. Z kolei Eddy Zemach sądzi, że prawa natury mogą być piękne²⁴. Ja sam odnoszę się raczej ze sceptycyzmem do tego typu przypadków i mam skłonność do bycia restrykcyjnym w stosunku do rodzajów rzeczy, które mogą posiadać własności estetyczne. Myślę, że piękne rzeczy zawsze posiadają własności sensoryczne czy *przejawiania się*²⁵. W tym wypadku przy-

¹⁹ Zob. J. Levinson, „Aesthetic Supervenience” (w:) idem, *Music, Art, and Metaphysics*, Cornell University Press, Ithaca 1990.

²⁰ R. Wittkower, *Architectural Principles in the Age of Humanism*, W.W. Norton, New York 1971; B. Mitrovic, „Paduan Aristotelianism and Daniele Barbaro’s Commentary on Vitruvius’ *De architectura*”, *Sixteen Century Journal* 1998, nr 29, s. 667–688.

²¹ G. Scott, *The Architecture of Humanism*, Constable, London 1914.

²² Zob. B. Mitrovic, „Paduan...”, op. cit.

²³ P. Kivy, „Science and Aesthetic Appreciation”, *Midwest Studies in Philosophy* 1991, nr 16, s. 180–195.

²⁴ E. Zemach, *Real Beauty*, Pennsylvania State University Press, University Park 1997.

²⁵ Por. rozdz. 8 (w:) N. Zangwill, *The Metaphysics of Beauty*, op. cit.

należę jednak do mniejszości, która myśli w taki sposób. Między współczesnymi estetykami panuje konsensus, by być bardziej szczodrym, niż ja jestem. Pod koniec następnego sekcji wypowiem się na rzecz tej właśnie restryktywnej postawy.

Ponieważ przyjmuję taką oto ogólną perspektywę, mogę odrzucić punkt widzenia zakładający, że architektoniczne piękno jest odbierane wyłącznie przez intelektualną kontemplację. Opowiadam się za poglądem, że to raczej sprawa wyraźnego zadowolenia, jakie daje nam perceptualne doświadczenie własności sensorycznych i przejawiania się. Czy piękno jest ograniczone do widoków i dźwięków, czy też istnieje jakieś wyższe piękno, które odbieramy wyłącznie naszym intelektem, tak jak przekonuje nas kapłanka Diotyma w *Uczcie*? Jeśli spojrzę się z mojej perspektywy, to może okazać się, że rzeczy, jakie kontemplujemy intelektualnie, mają liczne wspaniałe cechy, ale piękno do nich nie należy. A także może stać się jasne, iż mentalne władze, które przywołujemy w związku z intelektualną kontemplacją, to nie są władze estetyczne. To samo odnosi się do naszego intelektualnego rozumienia struktury przestrzennej, historii czy znaczenia budynku, w takim stopniu, w jakim nie przejawia się to w doświadczeniu perceptualnym. Historia budynku czy jego znaczenie mogą być intelektualnie interesujące, ale nie muszą być relewantne w odniesieniu do budynku jako obiektu estetycznego. Piękno architektoniczne jest postrzegane w doświadczeniu sensorycznym. Wyższe piękno Diotymy okazuje się chimerą. Istnieje tylko niższe piękno, które manifestuje się naszym zmysłom.

IV. PIĘKNO WOLNE I ZALEŻNE

Niezmiernie ważne rozróżnienie między pięknem *wolnym* a pięknem *zależnym* można znaleźć u Kanta²⁶. Piękno *zależne* danej rzeczy jest pięknem, jakie ta rzecz posiada *jako rzecz o określonej funkcji*. Ponieważ coś posiada funkcję tylko wtedy, gdy ma pewien rodzaj historii²⁷, to rzecz posiada zależne piękno jedynie wówczas, gdy ma jakąś historię. Przez kontrast, piękno *wolne* rzeczy jest niezależne od jej funkcji. W danym momencie rzecz posiada piękno *wolne* właśnie z racji tego, jaka ta rzecz jest w tym dokładnie momencie. *Wolne* piękno rzeczy jest niezależne od jej historii (i nawet od jej przyszłości), podczas gdy *zależne* piękno rzeczy zależy od jej historii, tak dalece, jak dalece owa historia wkracza w funkcję, jaką pełni ta rzecz. Aby zobaczyć jakąś rzecz jako rzecz, która posiada piękno *zależne*, trzeba zobaczyć tę rzecz jako rzecz pewnego rodzaju, gdzie rodzaj implikuje jakąś funkcję – czy to naturalną, czy to artefaktualną – i wiedza o historii tej rzeczy musi stać się częścią naszego doświadczenia. Ponieważ to, co określa funkcję rzeczy, jest zewnętrzne w stosunku do rzeczy samej, nie manifestuje się komuś, kto po prostu staje perceptualnie twarzą w twarz z daną rzeczą.

²⁶ Por. I. Kant, *Critique of Judgement*, op. cit., par. 16. Możliwym prekursorem jest Frances Hutcheson, kiedy odróżnia on piękno 'absolutne' od piękna 'relatywnego' – zob. idem, *Inquiry into the Original of Our Ideas of Beauty and Virtue*, Martinus Nijhoff, The Hague 1993.

²⁷ R. Milikan, *White Queen Psychology and Other Essays for Alice*, MIT Press, Cambridge 1993.

Wielu z tych, którzy polemizują z kantowskim rozróżnieniem między pięknem wolnym a zależnym, nie zauważa w tym podziale istotnie ważnego wymiaru teleologicznego. Sądzą oni, że piękno zależne polega po prostu na podporządkowaniu rzeczy jakiemuś *pojęciu*. Lecz niezmiernie ważną sprawą jest podporządkowanie czegoś *pojęciu jego funkcji*²⁸. Moim zdaniem rozróżnienie między pięknem wolnym a zależnym jest absolutnie fundamentalne. Uważam też, że istnieją ważne kwestie w estetyce, które bez tego rozróżnienia nie dadzą się zrozumieć.

Rozważmy kilka przykładów. Piękno tego, co jest nazywane 'muzyką programową', pojawia się wtedy, kiedy muzyka spełnia jakieś niemuzyczne funkcje w muzycznie właściwy sposób, tak że funkcja manifestuje się w estetycznym obliczu muzyki. Na przykład muzyka może służyć do tańca czy marszu albo towarzyszyć zakupom. Może akompaniować walce byków lub być muzyką filmową. Piękno malarstwa przedstawieniowego pojawia się, kiedy obraz jest piękny *jako* reprezentacja czegoś. Wartość poetycka polega na estetycznie właściwym doborze słów, takim, by wyrażał szczególnie sens. Przemówienie lub pamflet mogą być estetycznie nośne *jako* deklaracje polityczne. Wszystkie te wartości estetyczne mogą być rozumiane tylko wówczas, kiedy weźmiemy pod uwagę pojęcie piękna zależnego. W przeciwieństwie do tego, piękno utworu, który bywa nazywany 'muzyką absolutną', pojawia się ze względu na dźwięki, z których utwór jest skomponowany, i nie zależy ono od żadnego celu, jakiemu muzyka miałaby służyć. Podobnie piękno obrazu abstrakcyjnego pojawia się z racji jego kształtów i kolorów, a nie zależy od jakiegokolwiek celu, aby coś przedstawiać.

Podział na piękno wolne i zależne ma nie mniejsze znaczenie w naturze. Niektóre z naturalnych rzeczy są piękne tylko jako rzeczy jakiegoś naturalnego biologicznego rodzaju. Niektórzy powiadają na przykład, że ma znaczenie estetyczne to, iż coś jest raczej dnem morza niż plażą²⁹ czy że jest to raczej ryba, a nie ssak³⁰. Jeżeli nawet tak by było, to nie możemy gubić z pola widzenia faktu, że natura w znacznym stopniu posiada piękno wolne³¹. Zwróćmy uwagę choćby na jaskrawo zabarwione strzykwki morskie. Przysługuje im piękno, które nie zależy od tego, do jakiego rodzaju stworzeń należą. Co więcej, przyjrzyjmy się naszemu sądowi, według którego pod wodą niedźwiedź polarny porusza się elegancko. Sąd ten zapewne nie staje się zakładnikiem tego, że jest to raczej niedźwiedź polarny niż pracownik zoo przebrany w kostium niedźwiedzia polarnego. Z czymkolwiek mamy tu do czynienia, jest to przekonująco eleganckie ze względu na fakt, jakie to coś samo jest i jak się porusza. Nie jest eleganckie jedynie jako niedźwiedź polarny.

Oczywiście liczne rzeczy posiadają *obydwa* rodzaje piękna: wolne i zależne. Na przykład, jeżeli mielibyśmy sporządzać inwentarz wartościowych własności

²⁸ Interesującą dyskusję na temat badania przez Kanta tej kwestii można znaleźć (w:) E. Schaper, *Studies in Kant's Aesthetics*, Edinburgh University Press, Edinburgh 1983, rozdz. 4; oraz M. McCloskey, *Kant's Aesthetics*, SUNY Press, Albany 1987.

²⁹ R. Hepburn, „Contemporary Aesthetics and the Neglect of Natural Beauty” (w:) idem, *Wonder and Other Essays*, Edinburgh University Press, Edinburgh 1984, s. 19.

³⁰ A. Carlson, *Aesthetics and the Environment*, Routledge, London 2000, s. 89.

³¹ Por. rozdz. 7 (w:) N. Zangwill, *The Metaphysics of Beauty*, op. cit.

obrazów, to moglibyśmy odróżnić piękno zależne, które zależy od własności przedstawieniowych (*representational*), od piękna wolnego, które zależy od postrzegalnych własności powierzchni. Mimo to obraz może posiadać oba te rodzaje piękna.

W pewnych przypadkach to, czym jest piękno zależne, stanowi sprawę dyskusyjną. Czy budynek jest piękny lub elegancki właśnie *jako budynek*, czy – w perspektywie zawężonej – jako *pewien rodzaj budynku*? Czy architektoniczne piękno jest względnie niewyrafinowane (piękne tylko jako budynek), czy też bardziej subtelne (piękne jako budynek specyficznego rodzaju)? Nie wydaje się w zasadzie oczywiste, że pominęliśmy coś z piękna czy elegancji budynków takich jak meczety i kościoły, jeżeli postrzegamy je tylko jako budynki, a nie jako meczety i kościoły. Czy jest afrontem w stosunku do piękna budynku sytuacja, w której budynek zmienia swoje nie-estetyczne funkcje³²? Jeżeli tak, to zależne piękno architektoniczne jest względnie subtelne. Jeżeli nie, to jest ono względnie niewyrafinowane.

Powróćmy teraz do kwestii rzekomego piękna rzeczy, które nie posiadają własności sensorycznych. Co powiemy na temat teorii, dusz, praw natury czy form platońskich? Kiedy mamy przypadek piękna zależnego, rzecz posiada piękno, które wyraża funkcję rzeczy. Rzecz może być jednak zależnie piękna, mimo że faktycznie nie wypełnia tej funkcji czy nawet nie ma dyspozycji, by tę funkcję wypełnić. Na przykład budynek może wyrażać siłę i to, że nie jest możliwy do zdobycia, mimo że – w sensie dosłownym – nie jest ani solidny, ani też nie do zdobycia, gdyż w rzeczywistości ma lichą, sztuczną fasadę, która tylko *wygląda* na stabilną i nie do zdobycia. W przypadku teorii i dusz osoba, która nazywa je 'pięknymi', jest zainteresowana szczególnymi własnościami tych rzeczy – *prawdą* teorii czy *moralnymi jakościami* duszy – tak, że przypisanie piękna wydaje się nieodłącznie związane z prawdziwością teorii czy moralnymi jakościami duszy. Problem z tak zwanym pięknem teorii czy duszy jest taki, że wiąże się ono z tymi właśnie innymi kwestiami zbyt blisko, aby być przypadkiem piękna zależnego. O całkowicie błędnej teorii albo nieodwracalnie złej duszy, które nie posiadają nawet własności sprzyjających prawdzie czy dobru, nie moglibyśmy powiedzieć, że są piękne. Zatem mówienie o 'pięknem' teorii czy duszy jest zwykłą mylącą hiperbolą. A co z pięknem platońskiej formy bycia pięknym czy z prawami natury, które nie wydają się być kandydatami na piękno zależne? Nie wiem, w jaki sposób formy czy prawa mogłyby być piękne niezależnie od rzeczy, które wywołują czy wyjaśniają – pięknych rzeczy, które uczestniczą w formie czy są podporządkowane prawom. Forma bycia pięknym z pewnością nie mogłaby być piękna niezależnie od jej zdolności wyposażania rzeczy fizycznych w piękno, które może być przez nas postrzegane. I z pewnością prawa natury nie mogłyby być piękne, nawet wtedy, gdy wszystkie postrzegane obiekty i zdarzenia, którymi prawa te kierują, byłyby brzydkie. Co więcej, w przypadku form i praw związek między ich tak zwanym pięknem a pięknem rzeczy, do których się odnoszą, jest zbyt bliski, abyśmy mogli stwierdzić, że mają one własne niezależne piękno.

³² Zob. dyskusję na ten temat (w:) R. Scruton, *The Aesthetics of Architecture*, Princeton University Press, Princeton 1979.

V. DOMNIEMANIE PRYMATU

Skłaniam się ku temu, by sądzić, że piękno wolne ma pewien rodzaj *prymatu* nad pięknem zależnym, w takim sensie, że musimy być w stanie oszacować (*appreciate*) piękno *wolne*, jeżeli mamy oszacować *jakiegokolwiek* piękno. Domniemanie (*conjecture*) prymatu dotyczy tego, że bez koncepcji piękna wolnego żadne inne piękno nie mogłoby być dla nas dostępne. Możemy pojąć to ostatnie, ponieważ rozumiemy to pierwsze. Ludzie nie mogą zajmować się tylko pięknem zależnym, a jednocześnie nie interesować się pięknem wolnym. Nasze upodobanie do piękna wolnego jest jak gdyby gruntem, z którego wyrasta nasze upodobanie do piękna zależnego.

W muzyce domniemanie jest takie, że jeżeli nie bylibyśmy w stanie docenić muzyki absolutnej, to nie moglibyśmy docenić muzyki nieabsolutnej czy 'programowej'. W rzeczy samej muzyka prawdopodobnie nie mogłaby służyć naszym niemuzycznym celom, chyba że służyłaby ona celom czysto muzycznym. Jakkolwiek mogą istnieć poszczególne dzieła muzyczne, które posiadają piękno zależne w znacznym zakresie, a piękno wolne w minimalnym, to jednak nasza zdolność odbioru zależnego piękna muzycznego wynika z naszej zdolności odbioru wolnego piękna muzycznego. W malarstwie domniemanie jest takie, że jeżeli nie bylibyśmy w stanie docenić piękna dwuwymiarowego designu, to nie umielibyśmy także docenić piękna przedstawieniowego. Odnosnie do architektury domniemanie jest takie, że nie moglibyśmy docenić estetycznie trafnie urzeczywistnionej funkcji, chyba że moglibyśmy również docenić piękno czysto rzeźbiarskich własności budynku. W pewnym więc sensie niewykształcona wrażliwość turysty, z jego godnym podziwu naiwnym zaciekawieniem, jest bardziej fundamentalna niż wrażliwość ukształtowana i erudycyjna. Uczony może wiedzieć więcej i potrafi on, w konsekwencji, docenić głębsze poziomy piękna. Jednak nawet uczony był kiedyś turystą.

Jak zawsze przypadek literatury okazuje się bardziej skomplikowany, gdyż nie jest jasne, jak rozległe są własności estetyczne literatury. Umiarkowane twierdzenie to takie, że nie moglibyśmy odebrać trafnego dźwiękowego urzeczywistnienia treści, chyba że moglibyśmy docenić czysto dźwiękowe piękno ze względu na nie samo. Co znaczy, że nie możemy oszacować poetyckiego aspektu literatury, chyba że doceniamy jej aspekt czysto muzyczny. Zatem jeżeli istnieją czysto estetyczne własności treści literackich, które nie są związane z dźwiękowymi własnościami słów, to teza o prymacie prawdopodobnie nie obowiązuje w tak ogólnym stopniu. Być może opowieści mają własności estetyczne, które są niezależne od ich manifestacji w poszczególnych słowach, a jeżeli tak, to ktoś mógłby równie dobrze oszacować własności estetyczne opowieści bez oszacowania ich konkretnych dźwiękowych realizacji w poszczególnych słowach. I podobnie ktoś mógłby docenić symboliczne i narratywne własności obrazów, nie mając poczucia piękna wizualnego. Jeżeli tak, to teza o prymacie nie prowadziłaby do szerokich uogólnień. Nie wydaje się jednak jasne, że własności, które wówczas odbieramy, są własnościami estetycznymi³³. Jeżeli są, to poza wszystkim teza o prymacie nie mogłaby odnosić się do literatury. Kontrowersyjne pozostaje pytanie o to, czy symboliczne i narratywne

³³ Por. rozdz. 8 (w:) N. Zangwill, *The Metaphysics of Beauty*, op. cit.

własności same mogą generować własności estetyczne: jeżeli mogą, to teza o prymacie w tych przypadkach zawodzi, jeżeli natomiast nie mogą, to teza o prymacie ma wymiar ogólny.

Weźmy pod uwagę rozsądne założenia odnoszące się do motywacji tych, którzy tworzą dzieła sztuki. W takim ujęciu teza o prymacie mogłaby zakładać, że jeżeli nie byłoby sztuki, której piękno jest wolne, to byłoby mało prawdopodobne, że będzie zależnie piękna sztuka, mimo że istnieją liczne dzieła, które są zależnie piękne, a nie są piękne w sposób wolny. Na przykład wydaje się mało prawdopodobne, że mogłaby się zdarzyć sytuacja, kiedy ludzie budują tylko zależnie piękne budynki pozbawione piękna wolnego, czy też taka, kiedy twórcy malują wyłącznie piękne przedstawienia, które, gdy bierze się je pod uwagę jako formy dwuwymiarowe, okazują się brzydkie. Nie jest przypadkiem, że liczne dzieła sztuki (a prawdopodobnie większość z nich), które mają wartość (*merit*) artystyczną w szerokim znaczeniu, również wyróżniają się pod względem piękna wolnego.

Nie mam pewności, jak argumentować na rzecz tezy prymatu, lecz jeżeli jest ona prawidłowa, to wszyscy zaczynamy od reakcji estetycznej na nic więcej, jak tylko na to, wobec czego znajdują się nasze zmysły. Następnie, ucząc się odbierać rzeczy w świetle ich historii, stajemy się bardziej wyrafinowani. Jednakże wyrafinowani nie powinni zaprzeczać istnieniu i negować wartości bardziej pierwotnej reakcji estetycznej. Fundament naszego wyrafinowanego życia estetycznego stanowi pierwotna przyjemność piękna wolnego.

VI. PIĘKNO OSOBOWE

Estetyka istot ludzkich jest niejako anomalią z perspektywy zwyczajowego podziału obiektów estetycznego zainteresowania na sztukę i naturę. Dzieje się tak dlatego, że istoty ludzkie nie mieszczą się łatwo w żadnej z tych kategorii, lub dlatego, że znajdują się na przecięciu kategorii sztuki i natury. Ani sztuka, ani natura nie może służyć za model myślenia o pięknie istot ludzkich.

Warto odnotować, że słowo 'piękno', tak jak pojawia się najczęściej poza akademią, denotuje osobowe atrybuty, a nie jakości sztuki czy natury. Weźmy pod uwagę 'piękno osobowe' tak, by znaczyło ono tyle, co piękno twarzy, ciała czy postawy danej osoby. Jeżeli ktoś przeszukiwałby książkę telefoniczną pod hasłem 'piękno', doprawdy znalazłby tam nielicznych estetyków! Specjalista od piękna najprawdopodobniej byłby dobrze zorientowany w sprawach dotyczących manikiuru raczej niż metafizyki.

Różnorodne kwestie pojawiające się w związku z pięknem osobowym muszą być rozumiane w kontekście kantowskiego podziału na piękno wolne i piękno zależne, jako że piękno osobowe pozostaje w oczywisty sposób pięknem zależnym. Osoba jest piękna nie jako abstrakcyjna rzeźba, lecz jako istota ludzka.

Jednakże istnieje też sceptyczny ton refleksji, taki, który odrzuciłby cały ten sposób myślenia. Według sceptyków piękno osobowe jest całkowicie społeczną konstrukcją, nie tylko w tym sensie, że nie ma metafizycznie realnych własności ludzkiego piękna, ale także w takim znaczeniu, że nasze reakcje na ludzkie piękno są całkowicie artefaktem społecznie uwarunkowanym, a zupełnie nie stanowią reakcji na postrzegalne własności istot ludzkich. Taki właśnie konsensus

panuje w akademii, gdzie zagadnienie piękna osobowego jest obecnie obciążone negatywnie. W rzeczywistości zachodzi duży kulturowy rozdźwięk między tym, co ma miejsce w środowisku akademickim, a tym, co znajduje się na zewnątrz niego. Wewnątrz akademii, między tymi, którzy dyskutują o tym zagadnieniu, utrzymywany jest sceptyczny konsensus, podczas gdy poza środowiskiem akademickim poświęca się dużą ilość pieniędzy i czasu w pogoni za czymś, co wydaje się bardzo realne i pożądane. Takie właśnie pojęcie piękna odgrywa istotną rolę w ludzkim myśleniu, w ludzkich pożądaniach i przyjemnościach. Może być tak, że akademicy mają słuszność i zdroworozsądkowa ludowa teoria estetyczna, którą podtrzymują zwykli ludzie, jest złudzeniem. Lecz może się też okazać, że nasza zdroworozsądkowa estetyka jest słuszna, a mylą się akademicy.

Naomi Wolff spopularyzowała podejście sceptyczne, lansując slogan 'mit piękna'³⁴. Zakłada ona, że mitem piękna jest zespół ideałów określających piękno (głównie kobiece), które to ideały są narzucane przez męskie media łatwo ulegającej wpływowi kobiecie. Ideały te nie mają ani naturalnej, ani żadnej innej, trudnej do wyeliminowania bazy. Jest prawdą, że na przestrzeni kultur i czasu ideały piękna męskiego i kobiecego ulegały *pewnym* zmianom. Jednak doktryna o micie piękna idzie znacznie dalej. Głosi ona, że ideały kobiecego piękna są całkowicie społecznie skonstruowane³⁵. Wolff dostała znakomitą odpowiedź od Nancy Etcoff³⁶, która argumentuje, iż doktryna o micie piękna sama jest mitem, gdyż ideały osobistego piękna są związane ze sztuką ewolucyjnego przetrwania. Jakkolwiek mogą istnieć różnice w pojmowaniu męskiego czy żeńskiego piękna, to jednak szerokie parametry są ewolucyjnie ustalone i niezwykle konsystentne na przestrzeni kultur i epok. Przykład antyspołeczno-konstruktivistyczny jest w tej sytuacji druzgocący. (Skoro jednak mit o micie piękna zarówno poprawia nastrój, jak i jest ideologicznie użyteczny, to prawdopodobnie będzie trwał).

Etcoff utrzymuje następnie, że mit o pięknie jest szkodliwy. Pisze ona: „Piękno nigdzie nie odejdzie. Idea, że piękno nie jest ważne czy że jest kulturowym konstruktem, stanowi rzeczywisty mit o pięknie. Musimy zrozumieć piękno albo na zawsze pozostaniemy przez nie zniewoleni”³⁷. Jak wyczerpująco pokazuje Etcoff, piękno osobowe rzeczywiście odgrywa istotną rolę w naszym życiu, nawet jeżeli nie jesteśmy tego do końca świadomi. Z racji przyjemności, jaką nam daje, piękno osobowe ma nad nami ogromną władzę. Jednak zarazem, ze względu na rzeczywisty powab, jaki posiada, piękno jest także źródłem niebezpieczeństwa. Może nas odrywać od robienia czegoś albo może być użyte do manipulowania nami. Czyli mamy jeszcze kilka powodów, by raczej zrozumieć piękno, niż zaprzeczać jego istnieniu. Możemy uświadomić sobie, jakie zagrożenie stanowi dla nas piękno osobowe, tylko wtedy, gdy uświadomimy sobie, czym ono jest i dlaczego mu się poddajemy. W przeciwieństwie do Etcoff, Elaine Scarry³⁸ uważa, że piękno i sprawiedliwość znajdują się po tej samej stronie. Jednak Scarry w tej sprawie jest zbyt optymistyczna. Jej pogląd

³⁴ N. Wolff, *The Beauty Myth*, Doubleday, New York 1992.

³⁵ Ibidem, s. 12–19.

³⁶ N. Etcoff, *The Survival of the Prettiest*, Doubleday, New York 1999.

³⁷ Ibidem, s. 242.

³⁸ E. Scarry, *On Beauty and Being Just*, Princeton University Press, Princeton 1999.

mieści się na przeciwległym krańcu ekstremum, gdy porównujemy ją z Wolff. Scarry dostrzega rzeczywistość i ważność piękna, a nie jego niebezpieczeństwo, podczas gdy Wolff eksponuje zagrożenia związane z pięknem, a nie jego rzeczywistość i wartość. Tymczasem zaś powinniśmy widzieć obydwa.

Pytanie, które teraz narzuca się wprost, jest następujące: czy istnieje taka własność jak bycie pięknym *jako mężczyzna* czy bycie pięknym *jako kobieta*? Czyli: czy pewien rodzaj ludzkiego piękna jest *gender-zależnym pięknem*? Czy też idea *gender-zależnego piękna* jest tym, co powinniśmy porzucić? Rozróżnienie między pięknem męskim a żeńskim było częścią pospolitej estetyki w rozlicznych kulturach na przestrzeni tysięcy lat. (Nawet jeżeli te dwa pojęcia w konkretnych kulturach miały swoje wariacje, to zawsze zachodziła między nimi różnica). Jednak ludowa teoria estetyczna może być błędna. Przypuszczalnie dwie strony mogą zgodzić się z tym, że ludzie są piękni *jako istoty ludzkie*. Pytanie kontrowersyjne pojawia się dalej: czy istnieje w ogóle taka własność jak bycie pięknym *jako męska lub żeńska* istota ludzka? Skały posiadają piękno wolne tylko dlatego, że nie mają żadnej funkcji; zatem ten, kto przypisuje piękno zależne skale, popełnia błąd. Krytyk idei piękna opartego na rozróżnieniu płci zgodzi się, że ludzie mogą być piękni jako istoty ludzkie, lecz stwierdzi, iż jest pomyłką stosowanie kategorii płci w odniesieniu do bardziej szczegółowych ocen estetycznych. Wspomniałem wcześniej, że w przypadku architektury mamy zrozumiałe stanowisko, zgodnie z którym budynki są piękne tylko jako budynki, a nie jako meczety, stacje kolejowe czy biblioteki i tym podobne. Niektórzy opowiadali się za tym stanowiskiem, argumentując, że liczne budynki zmieniają swoje przeznaczenie w sposób radykalny i nie stają się przez to gorsze. Nie jestem jednak pewny, jaki równoległy argument można by użyć w przypadku płci.

Podejrzewam, że kwestia piękna opartego na rozróżnieniu płci jest częścią większego zagadnienia, związanego z pytaniem, czy płcie mają różne naturalne funkcje. (Pozostawiam otwartą kwestię, czy w ramach tej perspektywy musimy zająć stanowisko wobec tego, co jest nazywane kwestią esencjalizmu w odniesieniu do płci [*gender essentialism*]). Ktoś, kto wierzy w piękno oparte na rozróżnieniu płci, będzie osobą, która wierzy, że między płciami istnieją różnice w naturalnych funkcjach, podczas gdy ktoś inny, kto w takie piękno nie wierzy, nie wierzy również, że istnieją różnice w naturalnych funkcjach między płciami. Zagadnienia te są powiązane. Ktoś, kto sądzi, że nie ma różnicy w naturalnych funkcjach, będzie miał androgyniczną koncepcję piękna ludzkiego (tak jak to było popularne na Zachodzie w latach siedemdziesiątych). W takim ujęciu nie ma różnicy między byciem pięknym jako mężczyzna a byciem pięknym jako kobieta. Z drugiej strony ktoś, kto sądzi, że istnieją pewne funkcjonalne różnice między płciami, dopuszcza, by pojawiły się różnice w odpowiadających im koncepcjach estetycznych. Kantowskie pojęcie piękna zależnego tłumaczy debatę dotyczącą piękna opartego na rozróżnieniu płci.

Inne zagadnienie dotyczące piękna osobistego, które chciałbym poruszyć, odnosi się do estetyki tatuażu. Powiem jasno: niektóre z tatuaży cechuje wolne piękno. Lecz z kantowskiego punktu widzenia (z którym się zgadzam) tatuaże są zupełnie brzydkie w sposób zależny³⁹. Takie postawienie sprawy wnosi

³⁹ I. Kant, *Critique of Judgement*, op. cit., par. 16.

do dyskusji mętne, lecz i fascynujące zagadnienia, związane z pojęciami, jakie włączamy do refleksji na temat ludzkiego ciała. Ci, którzy oprostestowują tatuże na gruncie estetyczno-moralnym, odwołują się do pojęć takich jak *czystość* i *skalanie*; jak na ironię, wielu z tych, którzy mają tatuże i bronią ich, posługują się identycznymi kategoriami – oni również postrzegają tatuowanie w tychże terminach, pomimo różnicy w ocenie ogólnej (potwierdzają to czasopisma dotyczące tatuazu). W czysto 'liberalnym' podejściu do tego zagadnienia – jak i do większości innych spraw dotyczących ciała – widoczny jest zupełny brak zaangażowania w fenomenologię tych kwestii uczestników dwustronnej debaty, jako że jedni i drudzy, tak osoby zaangażowane w działania związane z tatużem, jak i te, które z nimi się nie zgadzają, myślą w stylu mającym zabarwienie niemal religijne. Teraz jednak musimy zatrzymać się w poszukiwaniach rozwiązania tego zagadnienia, chociaż kwestie te w oczywisty sposób dotyczą zależnego piękna i brzydoty. Zarówno obiekcje co do praktyki, jak i argumenty na jej rzecz podawane przez wyznawców wynikają z koncepcji moralnej funkcji ciała, a różnice w ocenach zależnej wartości estetycznej tatuowania pojawiają się jako wynik bardziej podstawowych różnic dotyczących ciała.

Kwestie, które wniosłem, odnoszące się do ludzkiego piękna, nie są zazwyczaj poruszane przez analitycznych estetyków i rzadko można je znaleźć w antologiach lub podręcznikach estetyki. Wierzę jednak, że mogą być one badane w sposób pożyteczny i nie powinniśmy ich po prostu wrzucać w obręb 'badań dotyczących kultury'. Podobnie jak estetyka malarstwa przedstawieniowego i estetyka architektury, estetyka istot ludzkich jest związana w sposób istotny z rozważaniami o pięknie zależnym.

VII. TRZY NIEDAWNE MOMENTY PRZEŁOMOWE

W poprzednich częściach tego eseju omawiałem liczne kontrowersyjne zagadnienia dotyczące relacji między pięknem a innymi własnościami estetycznymi, a także odnoszące się do rodzajów piękna i nie-estetycznych własności, na których piękno superweniuje. W ostatniej sekcji zajmę się metafizyką piękna. Czy piękno jest realne? Jeżeli tak, to czy jest to własność zależna, czy też niezależna od naszego umysłu? Czy piękno stanowi projekcję ludzkiego umysłu? Zanim przedstawię mój punkt widzenia, chcę przeanalizować trzy niedawno zaprezentowane koncepcje natury piękna.

W książce *Beauty Restored* Mary Mothersill⁴⁰ stara się umieścić piękno na właściwym miejscu, jako centralny obiekt badań estetyki. Autorka wysuwa dwie wstępne tezy. Pierwsza dotyczy tego, że nie ma praw smaku. Zgadzam się z ogólną wymową tego stwierdzenia, jakkolwiek sądzę, że superweniencja narzuca nam pewne nieszkodliwe i konieczne uniwersalne generalizacje. Według drugiej tezy sądy estetyczne są „autentycznymi sądami” i niektóre z nich bywają prawdziwe. I raz jeszcze zgadzam się z tą tezą w przypadku większości objaśnień dotyczących „autentycznego sądu”. Przyjąwszy te dwa wstępne założenia, Mothersill analizuje dalej własności estetyczne⁴¹. Definiuje

⁴⁰ M. Mothersill, *Beauty Restored*, Clarendon Press, Oxford 1984.

⁴¹ Ibidem, rozdz. 11.

ona własności estetyczne jako te, które są wspólne dla perceptualnie nieodróżnialnych rzeczy. Jednak pojęcie perceptualnej nieodróżnialności jest niewystarczająco przedstawione i samo wydaje się problematyczne, jeżeli bierzemy pod uwagę fakt, że możemy postrzegać rzeczy na różne sposoby, gdy znamy ich historie. W każdym razie zaprezentowana przez Mothersill definicja perceptualnej nieodróżnialności (która obejmuje tylko niezapośredniczoną przez cokolwiek, zwykłą percepcję) wydaje się sugerować, że własności estetycznych nie mogą posiadać odległe galaktyki i drobne komórki, które dopiero od niedawna jesteśmy w stanie postrzegać za pomocą teleskopów czy mikroskopów. Co więcej, Mothersill zakłada, że piękno jest zawsze wąsko zdeterminowane przez percypowalne własności, co czyni z niej reprezentantkę ekstremalnego formalizmu, który budzi pewien rodzaj sprzeciwu. Na koniec stwierdza ona, że „piękno jest dyspozycją do tworzenia (*produce*) przyjemności z racji własności estetycznych”⁴². Bez ostatniego fragmentu zdania byłby to po prostu opis dyspozycji, podobnie jak u Alana Goldmana – do którego teorii przejdę za moment. Jakkolwiek całość wyrażenia nie przynosi informacji na temat metafizyki piękna, a tylko określenie związku między przyjemnością, pięknem i innymi własnościami estetycznymi, to jednak opis ten wyróżnia się pewnym stopniem wiarygodności. Jest on również zgodny z większością opisów wyjaśniających metafizykę własności estetycznych, z racji których rzeczy posiadają dyspozycje do tworzenia przyjemności.

W książce *Aesthetic Value* Alan Goldman⁴³ argumentuje na rzecz nierealistycznego (*non-realist*) poglądu na wartości estetyczne. Zaczyna on swoją książkę od opisu relacji między własnościami estetycznymi a wartościami estetycznymi. Sądzi on – z mojej perspektywy słusznie – że własności estetyczne mają wewnętrzną biegunowość wartościującą (*an inherent evaluative polarity*)⁴⁴. Tyle że Goldman myśli, iż na tej podstawie może budować argument na rzecz estetycznego nierealizmu (*non-realism*). Nie oferując jednak wiele w charakterze argumentu, autor przyjmuje pogląd, że własność estetyczna jest dyspozycją do wywoływania odpowiedzi u idealnych krytyków z racji bardziej podstawowych własności⁴⁵. Nazywa on ten pogląd „strukturą Hume’owską”. Goldman, mimo że zakłada strukturę Hume’owską, utrzymuje, iż idealni krytycy mogą poza wszystkim różnić się zasadniczo w swoich reakcjach⁴⁶, i wyciąga wniosek, że własności estetyczne pozostają zależne od umysłu, a realizm estetyczny jest fałszywy⁴⁷.

Jednakże struktura Hume’owska jest daleka od bycia niekontrowersyjną. Sam Hume, który nie był kognitywistą, nie miałby zapewne z takim ujęciem sprawy nic wspólnego. Co więcej, również autorzy o realistycznych inklinacjach mogą i powinni tego unikać. Realista estetyczny powinien zaprzeczyć twierdzeniu, że własności estetyczne *polegają na* jakiejś dyspozycjonalnej relacji (*dispositional relation*) do krytyków, nawet do krytyków idealnych. Prawdopodobnie jeste-

⁴² Ibidem, s. 349.

⁴³ A. Goldman, *Aesthetic Value*, Westview, Boulder 1995.

⁴⁴ Ibidem, s. 20.

⁴⁵ Ibidem, s. 21.

⁴⁶ Ibidem, s. 30–31.

⁴⁷ Ibidem, s. 36–39.

śmy skłonni, aby reagować w pewien określony sposób na cechy estetyczne. Przyjmujemy jednak, że nasze reakcje są zasadne – i że są one *gwarantowane* przez cechy estetyczne, jakich doświadczamy. Jeżeli nawet jest prawdą, że idealni krytycy w sposób konieczny rozpoznają własności estetyczne rzeczy (w innym wypadku nie byłoby idealni), to nie musi to być częścią tego, na czym polega bycie własnością estetyczną⁴⁸. Narzucenie struktury Hume'owskiej znaczy tyle, co kwestionowanie realizmu estetycznego. Jeżeli 'idealny krytyk' jest to tylko ktoś, kto dokonuje prawidłowych osądów, to fakt, że nieidealne sądy estetyczne różnią się, nie wydaje się problematyczny. A jeżeli 'idealni krytycy' są definiowani jako ci, którzy wnoszą do sądu jakiś zestaw cnót, to nie ma powodu, by tacy idealni krytycy nie byli omylni, jako że dla realisty cnota jako część sądu to tylko tendencja do wydawania prawidłowych sądów we właściwych warunkach. Zatem rozbieżność w aktualnym osądzie nie jest problematyczna. Goldman używa równoległego argumentu dotyczącego idealnych krytyków przeciwko idei estetycznej/nie-estetycznej superweniencji⁴⁹. I znowu środkiem zaradczym jest odrzucenie pomysłu idealnego krytyka.

W książce *Real Beauty* Eddy Zemach⁵⁰ oparł się powabowi teorii dyspozycyjnej i koncepcji idealnego obserwatora. Sądzę, że stanowi to niewątpliwą zaletę tej odmiany realizmu estetycznego. Zemach jest realistą estetycznym, ponieważ, jak uważa, nauka koniecznie musi brać pod uwagę względy estetyczne. Własności estetyczne, takie jak elegancja, pełnią istotną funkcję w ocenie teorii naukowych, kiedy zgodność z danymi nie daje nam wystarczającego powodu, by dokonać wyboru między rywalizującymi teoriami. Zemach argumentuje, że jeżeli oceniając teorie, musimy odwołać się do kryteriów estetycznych, to – o ile odwołanie nie jest zafalszowaniem – ma to miejsce dlatego, iż teorie rzeczywiście posiadają własności estetyczne. Z kilku powodów argument ten wydaje mi się problematyczny. Jeden problem pojawia się jako wynik całkowitego odrzucenia idei, iż obiekty abstrakcyjne mogą posiadać własności estetyczne. Teorie naukowe są przypuszczalnie obiektami abstrakcyjnymi (ich piękno nie polega na zapisach czy dźwiękach, w jakich są skonkretyzowane). Jeżeli tak, to nie mogą one posiadać własności estetycznych i mówienie o ich elegancji jest czystą metaforą. Jednak nawet wówczas, kiedy przyjmujemy, że teorie naukowe *mogą* w zasadzie mieć własności estetyczne, to argument ten pokazuje tylko, iż *teorie naukowe* posiadają własności estetyczne. Nie pokazuje natomiast, że *świat*, generalnie biorąc, również je posiada. Realista estetyczny uważa, że róże i obrazy, a nie po prostu teorie naukowe, mają własności estetyczne. Dalej: nawet jeżeli przyznamy, że teorie naukowe mają własności estetyczne tylko wtedy, gdy świat, który opisują, również je posiada, to i tak nie włączymy w to róż i obrazów. Nie zrobimy tego, gdyż pokazywałoby to, iż prawa opisane przez te teorie oraz byty przyjmowane przez nie, a nie podporządkowane tym prawom rzeczy zdroworozsądkowe, takie jak róże czy obrazy, posiadają własności estetyczne. Na koniec, jeżeli nawet argument dowodziłby, że zdroworozsądkowe, podporządkowane tym prawom rzeczy, takie jak róże

⁴⁸ K. Fine, „Essence and Modality”, op. cit., s. 1–16.

⁴⁹ A. Goldman, *Aesthetic Value*, op. cit., s. 39–44.

⁵⁰ E. Zemach, *Real Beauty*, op. cit.

i obrazy, mają własności estetyczne, to wskazywałby on jedynie, że posiadają one takie własności estetyczne, jakie pojawiają się w ocenach teorii naukowych. A przecież istnieją inne liczne własności estetyczne, których tam nie ma. Róże i malarstwo bywają czasami eleganckie, podobnie jak (załóżmy) pewne teorie naukowe. Ale czy bywają teorie delikatne, przejmujące, dźwięczne, żywiołowe, ożywione i tak dalej? Klasa estetycznych własności, którą pokrywa argument zaproponowany przez Zemacha, jest zbyt ograniczona.

Moim zdaniem istnieją dobre powody, by zaakceptować realistyczne wyjaśnienie, mówiące, że własności estetyczne są własnościami niezależnymi od umysłu (*mind-independent*), które urzeczywistniają się przez zwykłe nie-estetyczne własności rzeczy. A więc na przykład piękno róży ujawnia się w specyficznym układzie i kolorach jej płatków, liści oraz łodygi i tym podobne. Z kolei nasze sądy estetyczne są prawdziwe, kiedy przypisują rzeczom niezależne od umysłu własności estetyczne, jakie rzeczy te faktycznie posiadają.

Wspomniałem wcześniej, że istnieje problem dotyczący tego, co wyjaśniałoby superweniencję estetyczną. Ta ostatnia jest istotna dla naszej koncepcji piękna i innych własności estetycznych. Realisci estetyczni wyjaśniają superweniencję estetyczną, mówiąc, że wynika ona z natury własności estetycznych, podczas gdy nierealisci (*non-realists*) odwołują się do wymogu spójności między sądami estetycznymi czy naszymi reakcjami. Jak dotąd, nierealisci nie posunęli się daleko w sformułowaniu wiarygodnego wyjaśnienia tego wymogu. Goldman, zgodnie z przyjętą przez niego koncepcją, wedle której własności estetyczne są zależne od umysłu, skłania się do zanegowania superweniencji estetycznej, co uważam za *reductio* jego pozycji. Pozostaje więc realizm jako jedyna opcja, która może wyjaśnić tę fundamentalną zasadę.

Jedyny problem z realizmem jest taki, że pośród własności nie-estetycznych, na których nadbudowane są (*supervene on*) własności estetyczne, znajdują się własności *sensoryczne*, takie jak kolory i dźwięki; według wielu autorów nie są to niezależne od umysłu własności rzeczy. Jeżeli własności sensoryczne nie są niezależne od umysłu, to nie są również niezależne od niego własności estetyczne, jakie zostały na nich nadbudowane⁵¹. Jeżeli jest to słuszne, to ostatecznie własności estetyczne mogą nie być niezależne od umysłu. Jednak nie zależą one – tak jak się to przedstawia w typowym, opartym na wyjaśnianiu naszych reakcji, opisie własności estetycznych – od hedonistycznych reakcji, lecz raczej od charakteru ludzkich doświadczeń sensorycznych.

A zatem: co to jest piękno? Piękno oferuje nam pewnego rodzaju przyjemność, taką, która ugruntowuje sądy aspirujące do poprawności. Sądy o pięknie, jeśli mówić o nich z użyciem terminów kantowskich, posiadają 'subiektywną uniwersalność'. Co więcej, piękno jest własnością superwenującą, jakkolwiek w różnych przypadkach to, na czym piękno jest nadbudowane (*supervene on*), wydaje się kontrowersyjne. Na liczne z tych przypadków rzuca światło kantowski podział na piękno wolne i zależne. Na koniec: zależność piękna od własności nie-estetycznych odgrywa zasadniczą rolę w debacie dotyczącej metafizyki piękna i innych własności estetycznych.

Przekład Ewa D. Bogusz-Bołtuć

⁵¹ Por. rozdz. 11 (w:) N. Zangwill, *The Metaphysics of Beauty*, op. cit.

SZTUKA JAKO DRAMATYZACJA¹

I.

„Dramatyzuj! Dramatyzuj!” – tak brzmiało ciągle wołanie przesładujące geniusz artystyczny Henry’ego Jamesa². Ten słynny powieściopisarz doznał jednak porażki w teatrze. Odmówiono wystawienia właściwie wszystkich jego sztuk, a jedna z dwóch, które wystawiono, została sromotnie wygwizdana na scenie londyńskiej. Jednak James ze szczerą odwagą przyznawał, że mimo wszystko główna zasada dramatu stanowi klucz do wielkości artystycznej. Precyzyjnie rozróżniając między „tym, co teatralne” (*Theatre-stuff*), a „tym, co dramatyczne” (*Drama-stuff*) – pomiędzy konkretnym występem scenicznym a czymś, co nazwał głębszą „boską zasadą Scenariusza” (w równym stopniu dającą się realizować w powieściach, filmach i telewizji) – James z większą świadomością wprowadził w życie tę kluczową zasadę, kiedy tworzył swoje późniejsze dzieła, wieńczące jego wspaniałą karierę. „Metoda sceniczna – pisał – to moja prawda absolutna, mój imperatyw, moje j e d y n e ocalenie”. Ocalenie to widać w pośmiertnym sukcesie dramatycznym Jamesa, w licznych adaptacjach jego prozy na sztuki telewizyjne, filmy, a nawet dwie opery (*Owen Wingrave* i *The Turn of the Screw* Benjamina Brittena)³.

¹ R. Shusterman, „Art as Dramatization” (w:) *Surface and Depth. Dialectics of Criticism and Culture*, Cornell University Press, Ithaca and London 2002 (niniejszy przekład wejdzie w skład antologii: R. Shusterman, *O sztuce i życiu. Od poetyki hip-hopu do filozofii somatycznej*, wyb., oprac. i przekł. W. Małecki, Atła 2, Wrocław 2007). Polskim odpowiednikiem występującego w tytule eseju terminu *dramatization* jest słowo „dramatyzacja”, które oznacza „[p]rzeksztalcenie jakiegoś tekstu, najczęściej epickiego lub poetyckiego, w formę tekstu dramatycznego, zwykle z myślą o jego wystawieniu scenicznym” (P. Pavis, *Słownik terminów teatralnych*, przekł. i oprac. S. Świontek, Ossolineum, Wrocław 2002; por. W. Kopaliński, *Słownik wyrazów obcych i zwrotów obcojęzycznych*, Wiedza Powszechna, Warszawa 1989: „nadanie tekstowi lit. formy scenicznej, przystosowanie go do wystawienia w teatrze”; hasło „dramat”). Warto jednak zwrócić uwagę, że pewne problemy pojawiają się, gdy Richard Shusterman wykorzystuje dwuznaczność czasownika *to dramatize*, który, podobnie jak jego odpowiednik polski („dramatyzować”), oznacza zarówno (1) „dokonywać dramatyzacji”, jak i (2) „brać, a. przedstawiać sprawy, zdarzenia zbyt poważnie” (W. Kopaliński, *ibidem*). Jako że w praktyce języka polskiego drugie znaczenie wyraźnie dominuje, to użycie tego słowa w formie nierozszerzonej o przedrostek („udramatyzować”) może być nieco mylące, choćby w kontekstach takich jak cytaty z Jamesa pojawiający się na początku eseju, gdzie ma chodzić o znaczenie pierwsze (przyp. tłum.).

² Zob. wstęp H. Jamesa do „*The Altar of the Dead*” (w:) *The Art of the Novel*, Scribner’s, New York 1934. W tym samym wstępie trzykrotnie pojawia się też wariant: „udramatyzuj to! udramatyzuj to!” – s. 249, 251, 260.

³ Cytaty z Henry’ego Jamesa pochodzą ze wstępnych esejów Leona Edela zamieszczonych w jego wydaniu *The Complete Plays of Henry James*, Oxford University Press, New York 1990, s. 10, 62, 64.

Na opinii Jamesa o wyższości dramatu mógł zaważyć autorytet filozofii starożytnej, jednak pogląd ten nie był rzadki również w jego czasach, a nawet później. Fryderyk Nietzsche na przykład, zaledwie rok młodszy od Jamesa, szybko uznał słuszność Wagnerowskiej idei „nieporównanego oddziaływania [teatru], przewyższającego wszelką sztukę”⁴. Kilka pokoleń później T.S. Eliot, rodak Jamesa i jak on anglofil, na nowo potwierdził wyższość dramatu „jako medium idealnego dla poezji”. Łącząc w sobie siłę znaczącej akcji z pięknem muzycznego porządku, dramat poetycki mógł uchwycić dwa równie cenne, a zarazem odmienne rodzaje wartości estetycznych, niedające się łatwo zsyntetyzować w jedną formę. Z kolei dzięki wystawieniu go w teatrze, dowodził dalej Eliot, dramat pozwalał poecie dotrzeć do „tak wielkiej i tak zróżnicowanej publiczności, jak to tylko możliwe”⁵. Eliot podejmował zatem ciągłe wysiłki, aby pisać dla teatru, jednak jego początkowe sukcesy były tylko odrobinę większe niż Jamesa (broadwayowski przebój *Cats*, choć opiera się w istocie na lekkich wierszach Eliota, jest pośmiertną inscenizacją poezji, której Eliot tak naprawdę nie napisał z myślą o teatrze, a co dopiero teatrze muzycznym).

Wysoka pozycja dramatu, rozpatrywana z punktu widzenia zawodowych artystów (bardziej niż z punktu widzenia filozofów), bierze się nie tylko z jego zakładanej zdolności docierania do większej liczby ludzi oraz poruszania ich mocniej i pełniej, niż robią to inne sztuki (co dzisiaj może być bardziej prawdziwe w odniesieniu do kina niż do teatru). Istnieje także (ośmielam się to powiedzieć jako Amerykanin) urok polegający na tym, że sztuka, która odniosła sukces, może przynieść autorowi najszybszy – jeśli ostatecznie nie zawsze największy – zysk. Wiemy z prywatnej korespondencji Jamesa, że pieniądze były z pewnością jednym z motywów jego zainteresowania pisaniem dla teatru. Jednakże obecność tego motywu w żaden sposób nie zaprzecza szczerości uwielbienia pisarza dla dramatu, który wychwalał jako „najszlachetniejszą” ze sztuk, na długo przedtem, zanim zaczął myśleć o karierze dramatopisarza. James uważał, że dramat jest najszlachetniejszy, dlatego że stanowi sztukę najambitniejszą, gdyż łączy w sobie najpoważniejsze wymogi formalne i wysokie wymagania co do istotności „tematu”⁶.

W niniejszym tekście chciałbym wyjść poza te bardziej znane twierdzenia o wybitnym wpływie dramatu i o jego szlachetności, po to, aby wskazać, że pojęcie dramatu zawiera w sobie, a zarazem jednoczy, dwa spośród najgłębszych, najistotniejszych warunków sztuki i może zatem być kluczowe dla stworzenia użytecznej definicji sztuki jako takiej.

Czymże jednak jest użyteczna definicja sztuki? Możemy się nigdy nie zgodzić, czym jest, ale powinniśmy przynajmniej zdać sobie sprawę z tego, że może ona być całkowicie odmienna od czegoś, co się zazwyczaj uznaje za prawdziwą i prawidłową formalnie definicję sztuki, której jako takiej się poszukuje. Tego typu prawdziwa (bądź „realna”) definicja sztuki jest zazwyczaj poj-

⁴ F. Nietzsche, „Richard Wagner w Bayreuth”, przekł. M. Łukasiewicz (w:) *Niewczesne rozważania*, Znak, Kraków 1996, s. 293.

⁵ T.S. Eliot, *The Use of Poetry and the Use of Criticism*, London 1964, s. 152–153. Zob. także: idem, „Poezja i dramat”, przekł. H. Pręczkowska (w:) *Szkice literackie*, PAX, Warszawa 1963.

⁶ H. James, *The Complete Plays...*, op. cit., s. 34–35.

mowana w kategoriach zbioru istotowych właściwości, które należą wspólnie do wszystkich dzieł sztuki – i wyłącznie do nich – albo w kategoriach zbioru warunków koniecznych oraz wystarczających do tego, aby coś było dziełem sztuki⁷. Rzecznicy takiej definicji potwierdzają, że ma ona po prostu „powieźć nam, jaki jest zakres ‘sztuki’. Nie implikuje nic więcej”⁸. Mówiąc krótko, definicja ta ma objąć lub wyznaczyć wszystkie i tylko te byty, które są dziełami

⁷ Najprawdopodobniej to słynna krytyka możliwości „prawdziwych i realnych definicji”, przeprowadzona przez Morrisa Weitza, spowodowała, że termin „definicja realna” zyskał kluczową rolę w debatach estetycznych, estetycy zaś zaczęli następnie przejawiać skłonność do używania obu terminów w mniejszym lub większym stopniu zamiennie. Zob. M. Weitz, „The Role of Theory in Aesthetics”, *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 1956, nr 15, s. 27–35. Weitz w innym miejscu jaśniej tłumaczy, co ma na myśli, kiedy mówi o „definicji realnej”, przeciwstawiając ją „definicji kontekstowej” oraz zwykłym definicjom nominalnym. Definicje realne różnią się od kontekstowych tym, że dotyczą realnych rzeczy, czyli „całości [complexes], które są nie-językowe, tj. niezależne od tego, jak używamy języka, podczas gdy definicje kontekstowe skupiają się wyłącznie na całościach językowych”. Empirycznie prawdziwe lub fałszywe mogą być jedynie definicje realne, natomiast definicje kontekstowe są analityczne, aprioryczne i ani prawdziwe, ani fałszywe. Obydwie te definicje różnią się od zwykłych definicji nominalnych tym, że nie są arbitralne. Zob. M. Weitz, „Analysis and the Unity of Russell’s Philosophy” (w:) *Philosophy of Bertrand Russell*, Open Court Press, La Salle 1946, s. 120. Można by argumentować, że współczesne definicje sztuki w takim zakresie, w jakim mają na celu uchwycenie naszych językowych użyć terminu „sztuka” lub zdefiniowanie naszego językowo i historycznie ukształtowanego pojęcia sztuki, bez przyjmowania założenia, że sztuka jest również jakąś rzeczą czy całością (complex) istniejącą niezależnie poza naszymi praktykami językowymi, które definiujemy, nie byłyby zatem „realne” w ścisłym, technicznym znaczeniu terminu Weitza, choć mogłyby być prawdziwe i zasadne w innym sensie.

⁸ R. Stecker, *Artworks: Definition, Meaning, Value*, Pennsylvania State University Press, University Park 1997, s. 14. Stecker jednak stanowczo opowiada się za tym, że taka filozoficzna definicja sztuki jest potrzebna, choćby była mało pouczająca, ma on bowiem na celu jedynie objęcie zakresu pojęcia. Pomimo tego, że odnotowuje on moją obiekcję, iż definicje te nie są informacyjnie bezużyteczne, właściwie nie odpowiada na argumenty motywujące ten zarzut. Chcąc uniknąć trudności, jakie przesładują definicje funkcjonalistyczne, historyczne oraz instytucjonalne, Stecker przedstawia wieloaspektową, rozłączną definicję – „historyczny funkcjonalizm albo teorię czteroczynnikową” – która łączy w sobie elementy tych trzech bardziej podstawowych podejść definicyjnych. Teoretykiem, który rozsądnie woli się skupić nie na realnej definicji sztuki, ale na teorii czy „niezawodnej metodzie identyfikowania dzieł sztuki”, jest Noël Carroll, który oferuje teorię historyczną w kategoriach „narracji identyfikującej” – zob. N. Carroll, „Identifying Art” (w:) *Institutions of Art*, Pennsylvania State University Press, University Park 1994, s. 3–38. Dobre omówienie podstawowych strategii definiowania sztuki w filozofii analitycznej zawiera praca: S. Davies, *Definitions of Art*, Cornell University Press, Ithaca 1991.

Cel, jakim jest zdefiniowanie pojęcia sztuki raz na zawsze za pomocą pojedynczego zbioru warunków koniecznych i wystarczających, które jasno i pouczająco podzielią wszelkie istniejące i możliwe obiekty na te, które są sztuką, oraz te, którą nią nie są, wydaje mi się problematyczny z wielu powodów. Najważniejsze z nich to: (1) wielorakie znaczenia i zastosowania terminu „sztuka”; (2) otwarta, kreatywna natura sztuki; (3) to, że jest ona z natury wartościowana, a zatem zawsze wzbudza kontrowersje; (4) zmieniające się w dziejach koncepcje sztuki; (5) rozmaite i zmienne sposoby tego, jak sztuka zasadniczo łączy się z innymi praktykami lub odróżnia od nich w różnych społeczeństwach, w których występuje. Kwestionuje jednak także moc wyjaśniającą i konserwatywny, zawężający rezultat tego rodzaju definicji, polegających na pokrywaniu zakresu pojęcia sztuki i nazywanych przeze mnie „opakowanymi teoriami sztuki”. Więcej szczegółów zob.: R. Shusterman, *Estetyka pragmatyczna. Żywe piękno i refleksja nad sztuką*, przekł. A. Chmielewski i in., Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 1998; oraz: idem, *Surface and Depth...*, op. cit., rozdz. X.

sztuki, nie zaś objaśnić, co ważnego (estetycznie lub artystycznie) jest w nich lub w sztuce w ogóle.

Nie ma pewności, czy kiedykolwiek będziemy w stanie stworzyć taką definicję, która nie tylko dokładnie i zdecydowanie obejmie obecny zakres pojęcia sztuki, ale też utrzyma się w stosunku do wszystkich dzieł sztuki w przyszłości. Możliwość stworzenia tego rodzaju prawdziwej lub realnej definicji, która będzie zadowalająca po wsze czasy, wzbudza wątpliwości zarówno ze względu na powracające niezadowolenie z dotychczasowych definicji, jak i z uwagi na naszą świadomość tego, że historia sztuki jest kontrowersyjna i nieprzewidywalna, a samą sztukę charakteryzuje niepoohamowana skłonność do przekraczania definicyjnych granic przez sięganie po radykalnie nowe formy. Niektórzy estetycy ograniczyli zatem swój projekt definicyjny do proponowania procedur identyfikacji dzieł sztuki, a co za tym idzie – do określania w ten skromniejszy sposób jej zakresu. Inni, w dalszym ciągu zaangażowani w przedsięwzięcie szukania prawdziwej czy realnej definicji, pomysłowo wyczarowują złożone formuły definicyjne, które starają się być na tyle elastyczne, ogólne, niejednoznaczne i wieloopcyjne (np. zakładają rozłączny zbiór nadrzędnych funkcji, procedur lub historycznych związków dzieł sztuki i praktyk artystycznych), aby objąć wszystkie możliwe dzieła sztuki przyszłości.

Jednak to, czy tego typu „opakowaniowym” definicjom uda się całkiem i na stałe objąć zakres sztuki, czy też nie, nie jest dla mnie najważniejszą sprawą w definiowaniu sztuki. Bardziej interesuje mnie to, czy dana definicja sztuki przyczynia się do poprawy naszego rozumienia i doświadczenia sztuki przez ukazywanie, co jest w niej istotne, wyjaśnianie, w jaki sposób osiąga ona swój efekt, oraz zajmowanie stanowiska w kontrowersyjnych bataliach o jej znaczenie, wartość i przyszłość.

Definicja może być pożyteczna dla estetyki, nawet wtedy, gdy nie jest prawdziwa w formalnym sensie dokładnej delimitacji zakresu sztuki. Na przykład nobilitująca definicja sztuki, ograniczająca się wyłącznie do dzieł godnych wyróżnienia, byłaby w oczywisty sposób fałszywa względem uznanego zakresu pojęcia sztuki, a ponadto byłaby problematyczna logicznie, ponieważ jawnie wykluczałaby pojęcie sztuki złej. Gdyby jednak trafnie wyróżniała to, co jest dobrą sztuką (albo to, co dobre w dobrej sztuce), wtedy taka wadliwa definicja byłaby o wiele bardziej użyteczna dla celów estetycznych niż definicje prawdziwsze, które lepiej spełniają cel, jakim jest wierne oddanie zakresu pojęcia sztuki, w równym stopniu obejmując sztukę złą lub przeciętną. Jeśli spojrzeć z mojej pragmatycznej perspektywy, to okaże się, że w estetyce zazwyczaj ważniejsze jest to, aby definicje czy przekonania były użyteczne, niż żeby były formalnie prawdziwe (choć właściwości te mogą czasem występować jednocześnie). Z tego właśnie powodu, choć w swojej *Estetyce pragmatycznej* krytykuję Deweyowską definicję sztuki jako doświadczenia za beznadziejną nieściśłość, to jednak dowodzę także, iż jest ona o wiele użyteczniejsza dla estetyki od innego pragmatycznego wariantu definicji – który wydaje się znacznie dokładniejszy i właściwszy w sensie zakresu pojęciowego – ujmującego sztukę jako praktykę określoną historycznie i zakorzenioną społecznie⁹.

⁹ Zob. R. Shusterman, *Estetyka pragmatyczna...*, op. cit., rozdz. 1 i 2.

Skoro dla pragmatyzmu wartość danej definicji sztuki tkwi w tym, że przyczynia się ona do naszego rozumienia i doświadczenia sztuki, to zadanie takie może być spełniane na wiele sposobów. Definicje mogą być przydatne do zalecania wartościujących standardów artystycznych. Stąd też znana uwaga Morrisa Weitz, że choć realne definicje sztuki są niemożliwe bądź błędne, to jednak „definicje nobilitujące” mogłyby być wartościowe jako „zalecenia, aby skupić się na pewnych kryteriach doskonałości w sztuce”¹⁰. Upierałbym się przy tym, że definicje nienobilitujące również mogą być przydatne, i to nie tylko do tego, aby dostarczać „kryteriów wartościowania”, na które kładzie nacisk Weitz. Definicje takie mogą służyć do podkreślania pewnych właściwości sztuki, którym nie poświęca się wystarczającej uwagi, a których zaniedbanie może doprowadzić do zubożenia estetycznego doświadczenia i rozumienia. Definicje mogą nam pomóc scalić różne aspekty sztuki w bardziej zrozumiałą konstelację, łącząc odmienne właściwości czy też godząc orientacje, które inaczej wydają się w niewygodny sposób oderwane od siebie albo nawet skonfliktowane.

Jeśli zatem wartość definicji sztuki zależy od jej zdolności do poprawienia naszego rozumienia i oceny sztuki, to jaki jest pożytek z definiowania sztuki jako dramatyzacji? Byłoby wspaniale, gdyby definicja ta mogła ująć i uwydatnić jakąś niezmiennie ważną i dystynktywną cechę sztuki. Zacznę jednak nieco skromniej, od dowodzenia, że definicja ta może przynajmniej zintegrować, a co za tym idzie – pogodzić, dwie najsilniejsze generalne orientacje, które dominują w estetyce współczesnej, a jednocześnie ją polaryzują. Możemy je nazwać historyzmem i naturalizmem¹¹.

II.

Naturalizm definiuje sztukę jako coś, co jest głęboko zakorzenione w naturze ludzkiej, a zatem coś, co znajduje swój wyraz, w tej lub innej formie, w praktycznie każdej kulturze ludzkiej. Wedle tego poglądu, przynajmniej tak starego jak dzieło Arystotelesa, sztuka powstaje z naturalnych potrzeb i dążeń człowieka: z naturalnej skłonności do naśladownictwa, naturalnego pragnienia równowagi, formy czy znaczącej ekspresji, pragnienia pewnego rodzaju spotęgowanego doświadczenia estetycznego, które daje żywemu stworzeniu nie tylko przyjemność, ale także intensywniejsze, wzmocnione poczucie życia¹². Sztuka, dowodzi naturalizm, jest nie tylko głęboko zakorzeniona w naturalnych

¹⁰ M. Weitz, „The Role of Theory...”, op. cit., s. 34–35, 46–61.

¹¹ Jestem rzecz jasna świadom, że terminy „naturalizm” i „historyzm” mają w teorii estetycznej wiele znaczeń, z których część okazuje się bardziej specyficzna niż ogólne znaczenia, jakie nadaje im w tym rozdziale.

¹² Zob. Aristotle, *Poetics*, 1448 b (w: R. McKenan (red.), *The Basic Works of Aristotle*, Random House, New York 1968, s. 1457–1458 (wyd. polskie: Arystoteles, *Poetyka*, przekł. i oprac. H. Podbielski, Ossolineum, Wrocław 1983, 1448 b): „Sztuka poetycka, jak się zdaje, swe powstanie zawdzięcza dwu przyczynom tkwiącym głęboko w naturze ludzkiej. (...) Skoro wrodzony jest nam instynkt naśladowczy oraz poczucie rytmu (oczywiście to przecież, że miary wierszowe są częsteczkami różnych rytmów), dlatego ci, którzy pierwotnie byli najbardziej uzdolnieni w tym kierunku, doskonaląc stopniowo swą sztukę improwizacji, dali początek poezji”.

siłach, energiach i rytmach, ale także pozostaje ważnym narzędziem służącym przetrwaniu i doskonaleniu natury ludzkiej; tak więc dla wielu rzeczników naturalizmu estetycznego to właśnie sztuka życia stanowi sztukę najwyższą, a jednocześnie najbardziej frapujący dramat¹³. Nawet w przypadku, gdy sztuka jest w znacznym stopniu kształtowana przez społeczeństwa, kultury i wyspecjalizowane struktury, w których tkwi, naturaliści obstają przy tym, że sztuka – w swoim najlepszym wydaniu, najprawdziwsza i najsilniej oddziałująca – wyraża pełnię i siłę życia.

Ów nurt naturalizmu estetycznego zaznaczył się w filozofii niemieckiej dzięki Fryderykowi Nietzsche. W swoim wczesnym studium poświęconym początkom dramatu w starożytnej Grecji Nietzsche dowodzi, że sztuka zrodziła się z naturalnych źródeł i była wyrazem „życia” czy „żywiotowego działania”, wynikającym z „najgłębszej podstawy człowieczeństwa”, a „nawet z największych głębi Natury”¹⁴ i czerpiącym swą moc z „tryskającego zdrowia, z przeogromnej pełni” (NT, s. 20). Spotęgowane przeżycie ekstazy estetycznej, które według Nietzschego sięga wstecz od wczesnej tragedii greckiej do religijnego szaleństwa kultu dionizyjskiego, jest wychwalane jako „najwyższa, a mianowicie dionizyjska ekspresja natury”. W przeciwieństwie do tego Nietzsche potępia „kultur[ę] opery” z jej *stilo rappresentativo* jako coś całkowicie „nienaturaln[ego]” (DG, s. 63, 121; BT, s. 57, 113–114; NT, s. 137, 138). Wyłaniając się z najgłębszych studni Natury, dzięki „rozkoszom estetycznym”, prawdziwa sztuka święci zasadę „wieczn[ego] życi[a] – poza wszelkim zjawiskiem i wbrew wszelkiemu unicestwieniu”. Dla Nietzschego zatem „sztuka nie jest tylko naśladowaniem naturalnej rzeczywistości, lecz stanowi właśnie jej metafizyczny suplement” oraz „usprawiedliwienie świata jako zjawiska estetycznego” (DG, s. 108; BT, s. 101–102; NT, s. 170, 171).

Estetyka pragmatystyczna Deweya posługuje się podobną doktryną naturalizmu: „Sztuka – sposób postępowania, które jest brzemienne w znaczenia zdolne do natychmiastowego, radosnego posiadania, doprowadza przyrodę do pełnej kulminacji”, podczas gdy „nauka [sama będąc jedną ze sztuk – R.S.] ma doprowadzać naturalne zdarzenia do tego tak szczęśliwego zakończenia”¹⁵. Deweyowska *Sztuka jako doświadczenie* rozpoczyna się rozdziałem zatytułowanym *Istota żywa*. Jej głównym celem jest „odzyskać bliski związek doświad-

¹³ Dokładniejszą argumentację w odniesieniu do tych kwestii zob.: R. Shusterman, *Estetyka pragmatyczna...*, op. cit., oraz: idem, *Performing Live*, Cornell University Press, Ithaca 2000.

¹⁴ F. Nietzsche, „Die Geburt der Tragödie” (w:) G. Colli, M. Montinari (red.), *Sämtliche Werke*, t. 1, Walter de Gruyter, München–Berlin 1972, s. 1, 12, 28, 35, 61 (dalej jako DG); przekł. ang.: „The Birth of Tragedy” (w:) *The Birth of Tragedy and the Genealogy of Morals*, przekł. F. Golffing, Doubleday, New York 1956, s. 4, 22, 29, 55 (dalej jako BT). Daję odnośniki do obu wydań, ale czasem korzystam z własnego przekładu. (Ze względu na kontekst tłumaczę na podstawie tekstu angielskiego, w innych wypadkach korzystam z wyd. polskiego: F. Nietzsche, *Narodziny tragedii*, przekł. B. Baran, Wydawnictwo Baran i Suszczyński, Kraków 2001, dalej jako NT – przyp. tłum.).

¹⁵ J. Dewey, *Experience and Nature*, Southern Illinois University Press, Carbondale 1981, s. 269, a także szczególnie: idem, *Art as Experience*, Southern Illinois University Press, Carbondale 1987, dalej jako AE. (Wyd. polskie: J. Dewey, *Sztuka jako doświadczenie*, przekł. A. Potocki, Ossolineum, Wrocław 1975, dalej zaznaczam w tekście jako SD z numerem strony; cyt. z *Experience and Nature* podaję za tym wydaniem, s. 33, przyp. 2 – przyp. tłum.).

czeń estetycznych ze zwyczajnymi przejawami życia" (SD, s. 14). Rozumienie estetyczne, dowodzi Dewey, nie może nigdy zapomnieć o tym, że korzenie sztuki i piękna tkwią w „podstawowych czynnościach życiowych”, „biologicznych uniwersaliach” (AE, s. 19–20), które człowiek dzieli z „ptakami i innymi zwierzętami” (SD, s. 17). Nawet w naszych najbardziej wyrafinowanych sztukach pięknych, które wydają się najmocniej oddalone od natury, „podłoże organiczne nadal spełnia swą ożywczą i głęboką rolę” (SD, s. 32), pozostaje źródłem dostarczającym emocjonalnych energii sztuce, której prawdziwym celem jest „służyć całej istocie w jej zjednoczonej żywotności” (SD, s. 143). Dewey podsumowuje: „Ukryty pod rytmem wszelkiej sztuki i wszystkich dzieł sztuki (...) tkwi zasadniczy wzorzec relacji istoty żywej z otoczeniem”, tak że „naturalizm w najszerszym i najgłębszym znaczeniu natury jest koniecznością każdej wielkiej sztuki” (SD, s. 182–183).

Żarliwe doktryny naturalizmu estetycznego Nietzschego i Deweya mają wspólne, aczkolwiek niedostatecznie znane, źródło w myśli Ralpa Waldo Emersona, apostoła transcendentalizmu, który z zapałem (i wszędzie) głosił pochwałę natury w jej wszystkich różnorodnych formach, zastosowaniach oraz w jej olśniewającej duchowości. Sztuka to tylko jeden z przykładów. „Sztuka” – jak definiuje ją Emerson – „to natura przepuszczona przez alembik człowieka”¹⁶. Celem sztuki jest raczej rozwój natury przez poprawę życia jej (natury) ludzkiego przejawu niż bycie tylko sztuką dla sztuki; tak więc „sztuka powinna przynosić wesołość”, angażując „cał[ą] (...) energi[ę]” człowieka i w pełni służąc „funkcjom życiowym”. „Sztuka ma większe zadanie niż być «sztukami»” – konkluduje Emerson – „Jedynie tworzenie człowieka i natury jest jej celem” (RWE, s. 192–194; E, t. II, s. 312–313).

Wychwalając naturę za to, że dostarcza naszemu doświadczeniu i językowi pięknych form oraz użytecznych symboli, Emerson antycypuje argument Deweya, głoszący, że sztuka czerpie swoje formy i symbole również ze środowiska naturalnego: np. ostrołukowy styl architektury gotyckiej naśladuje strzeliste leśne drzewa. Emerson antycypuje również pochwałę wielkiej wzniosłości doświadczenia estetycznego, uwydatnianego później przez Nietzschego i Deweya jako największe osiągnięcie kultury – szczytowe doświadczenie, które jest o wiele bardziej przekształcające oraz twórczo przenikliwe niż jakakolwiek dyskursywna prawda nauki. „Poeta zapewnia nam wyłącznie nadzwyczajne przeżycia – bóg chodzący po szczytach”. „Poezja – ciągnie dalej Emerson (używając zwrotu, który został bardziej rozstawiony przez Nietzschego) – t o w i e d z a r a d o s n a , poeta zaś to prawdziwszy logik” (RWE, s. 443, 455–456), ten, „który [r]ozluźnia nasze łańcuchy i ukazuje nam nową scenę” (E, t. II, s. 30).

Naturalizm estetyczny tych filozofów to coś więcej niż romantyczny sentymentalizm. Wspiera go w znacznym stopniu współczesna nauka. Badacze zajmujący się ewolucją uznają obecnie, że – ogólnie mówiąc – rzeczy, które z natury sprawiają nam przyjemność, są dobre do przetrwania i rozprzestrzeniania się naszych genów, jako że przetrwaliliśmy i wyewoluowaliśmy nie dzięki świado-

¹⁶ R.W. Emerson, *Nature* (w:) R. Poirer (red.), *Ralph Waldo Emerson*, Oxford University Press, New York 1990, s. 12 (RWE). (Dalej, tam gdzie to możliwe, korzystam z: R.W. Emerson, *Eseje*, przekł. O. Dylis i in., Wydawnictwo Test, Lublin 1997, II t. – zaznaczam bezpośrednio w tekście jako E z numerem tomu i strony – przyp. tłum.).

memu planowaniu, ale wskutek dokonywania wyborów, do których zostaliśmy nieświadomie skłonieni przez naturalne przyjemności. Na przykład intensywne przyjemności seksu pchają nas do prokreacji, nawet jeśli podejmowanie ryzyka wiążącego się z tak niebezpiecznie bliskimi kontaktami nie leży w najlepszym racjonalnym interesie jednostki. Można zatem argumentować, że piękno i rozkosze sztuki mają wartość ewolucyjną nie tylko dlatego, że wyostwiają naszą percepcję, zwiększają zdolności manualne i poczucie ładu, ale też dlatego, że tworzą znaczące obrazy, które pomagają scalać odrębne jednostki w organiczną wspólnotę przez łączące je upodobanie do form symbolicznych.

Przyjemności sztuki – przez samo to, że są przyjemnościami – mają wreszcie wartość ewolucyjną, ponieważ sprawiają, iż życie wydaje się warte życia, co jest najlepszym gwarantem tego, że uczynimy wszystko, co w naszej mocy, żeby przetrwać. To, że sztuka jako taka przetrwała do naszych czasów, że z taką pasją uprawiano ją pomimo nędzy i prześladowań, że jej obecność tak mocno przenika wszystkie kultury – wszystko to można wytłumaczyć tymi właśnie naturalistycznymi źródłami. Jest bowiem w żywości i intensywności doświadczenia estetycznego sztuki coś (i zdawali sobie z tego sprawę Emerson, Nietzsche, Dewey oraz inni afirmujący życie estetycy), co zwiększa naszą naturalną witalność dzięki temu, że odpowiada na głęboko zakorzenione ludzkie potrzeby.

Stymulująca, przekształcająca siła doświadczenia estetycznego, którą naturaliści wskazują jako istotę pobudzających właściwości sztuki, nie musi być jednak ograniczana do całkowicie pozytywnych doświadczeń jedności i przyjemności, jak mogłyby sugerować przedstawione przeze mnie cytaty z Emersona, Nietzschego i Deweya. Naturalizm wykracza poza radosną afirmację organicznych całości, jako że natura nie tylko łączy, ale i dzieli oraz niepokoi. Również fragmentacja i zetknięcie z nieprzyjemnym oporem mogą stymulować inspirujące i przyczyniające się do poprawy życia doświadczenie estetyczne, co wiedzą już od dawna teoretycy wzniosłości. Skoro najbardziej intensywne doświadczenia związane ze sztuką współczesną często należą do tego typu niepokojących, choć prawdziwie ekscytujących przeżyć, to uaktualniony naturalizm może przyswoić taką estetykę kontestacji. Estetykę, która widzi wartość sztuki w zdolności do wzbudzania niepokoju i sprzeciwiania się społecznym konwencjom dzięki sile oporu, jakiego dostarcza doświadczenie sztuki, nawet jeśli ta opozycyjna siła w części opiera się na konwencjach społecznych.

Historyzm, przeciwstawiając się krytycznie naturalizmowi estetycznemu, definiuje pojęcie sztuki wężiej, jako określoną historyczną instytucję kulturalną, wytworzoną przez zachodni projekt nowoczesności. Zwolennicy tego poglądu pojmują wcześniejsze oraz nieeuropejskie formy artystyczne nie jako właściwą sztukę, ale jako obiekty rzemiosła, rytuału czy tradycji, które w najlepszym wypadku są zwiastunami bądź niedoskonałymi odpowiednikami sztuki autonomicznej. Historyści podkreślają, że nasze obecne koncepcje sztuk pięknych i doświadczenia estetycznego zaczęły przybierać określony kształt dopiero w XVIII wieku¹⁷ i że osiągnęły one swoją obecną „autonomiczną” formę

¹⁷ Zob. np. pracę P.O. Kristellera, „The Modern System of the Arts”, *Journal of the History of Ideas* 1951 i 1952, nr 12 i 13, która jest bardzo często cytowana przez estetyków analitycznych.

wyłącznie dzięki zdobyciom społeczno-kulturalnym XIX wieku, które ustanowiły nowoczesną instytucję sztuk pięknych i osiągnęły swoją kulminację w koncepcji „sztuki dla sztuki” powstałej na przełomie stuleci XIX i XX. Mówiąc słowami francuskiego socjologa Pierre’a Bourdieu, prawdopodobnie najbardziej rygorystycznego i systematycznego spośród współczesnych historyków, to nie w naturze „tkwi naprawdę fundament postawy estetycznej i dzieła sztuki, [ale raczej – R.S.] w historii instytucji artystycznej”, która tworzy „społeczne warunki możliwości” zaistnienia sztuki i doświadczenia estetycznego. A zatem „choć oko dwudziestowiecznego miłośnika sztuki wydaje się darem natury, tak naprawdę jest wytworem historii”¹⁸.

Sztuka XX wieku, głosi dalej historykistyczny argument, przejęła tę autonomię i stała się dla samej siebie najwyższym celem i głównym tematem. Tak samo, jak utrzymuje się, że sztuka powstała w wyniku socjohistorycznego wyodrębnienia się jej z kontekstów realnego świata, tak uznaje się, że wartość i znaczenie sztuki są konstytuowane po prostu przez społeczne, instytucjonalne otoczenie, które odróżnia sztukę od reszty życia. Oczywiście to właśnie owo socjohistoryczne instytucjonalne otoczenie przekształca *ready mades* w dzieła sztuki i odróżnia je od ich nieartystycznych odpowiedników. Co za tym idzie, nie jest tak, że muzea, galerie i inne instytucje po prostu wystawiają sztukę – one pomagają stworzyć przestrzeń społeczną, bez której sztuka jako taka nie mogłaby zostać właściwie ustanowiona.

Również filozofowie analityczni, Arthur Danto i George Dickie, podkreślają tę kwestię. Ci i podobnie myślący historycy stwierdzają zatem, że dany obiekt staje się dziełem sztuki wyłącznie dzięki historycznie zmiennej strukturze świata sztuki: jego status jako taki nie zależy zatem wcale od piękna, satysfakcjonującej formy czy przyjemnego doświadczenia estetycznego, które, jak pokazała sztuka współczesna, są nieistotne, jeśli nie całkiem *passé*. Co więcej, niektórzy historycy upierają się przy tym, że nawet takie, wydawałoby się, szersze pojęcia, jak obiekt estetyczny i upodobanie estetyczne (nierozszcące sobie prawa do węższego statusu artystycznego), są w równym stopniu zdeterminowane przez historyczną instytucję sztuki, ponieważ instytucja ta, jak się utrzymuje, dzięki temu, że określiła samo znaczenie tego, co estetyczne, zdefiniowała ogólną postać, jaką powinien przybrać smak estetyczny.

Co zatem mamy wybrać: naturalizm czy historyzm? Prosty wybór jednego z tych spolaryzowanych poglądów wydaje się głupotą, każdy z nich bowiem ma poważne ograniczenia¹⁹. Podczas gdy pogląd naturalistyczny nie wyjaśnia

¹⁸ Zob. P. Bourdieu, „The Genesis of Pure Aesthetic” (w:) R. Shusterman (red.), *Analytic Aesthetics*, Blackwell, Oxford 1989, s. 148–149.

¹⁹ Inny powód, by odrzucić prosty wybór jednego spośród członów tej dualistycznej alternatywy, jest związany z generalną zasadą pluralizmu pragmatystycznego, którą nazywam „stanowiskiem alternatywy łącznej” (*the inclusive disjunctive stance*). Znaną alternatywę logiczną „albo *p*, albo *q*” rozumiemy tu na sposób pluralistyczny, tak by obejmowała jeden członek bądź obydwa człony (jak to się dzieje w standardowej logice zdań i w wielu zwykłych sytuacjach życia codziennego, kiedy możemy wybrać więcej niż jedną rzecz, np. albo wino, albo wodę, albo jedno i drugie). Stoi to w sprzeczności z rozłącznym rozumieniem „albo/albo”, gdzie jeden członek ściśle wyklucza drugi, jak to się czasem faktycznie dzieje i w życiu, i w logice. Przyjmując inkluzywne stanowisko pragmatyzmu, powinniśmy zakładać, że alternatywne teorie można w jakiś sposób pogodzić, dopóki nie przedstawi się nam dobrych

zadowolająco instytucji społecznych i konwencji historycznych, które strukturyzują praktykę artystyczną i sterują jej recepcją, opcja socjohistoryczna nie potrafi dokładnie wytłumaczyć celów, dla jakich powstały artystyczne praktyki i instytucje, tego, do jakiego dobra ludzkiego mają się przyczyniać, i dlaczego niezachodnie, nienowoczesne kultury także podejmują coś, co – jak się wydaje – należy do grupy przedsięwzięć artystycznych. Jeśli definiujemy sztukę po prostu jako wytwór nowoczesności, to podajemy tym samym w wątpliwość głębokie ciągoty historyczne, które konstytuują tradycję sztuki Zachodu od czasów greckich i rzymskich, poprzez sztukę średniowieczną i renesansową, aż do okresu nowoczesności, o którym mówi się, że to właśnie wtedy narodziła się sztuka.

Kolejnym powodem, dla którego nie powinniśmy dokonywać prostego wyboru między naturalizmem estetycznym a historycznym konwencjonalizmem albo między przeżywanym doświadczeniem a instytucjami społecznymi, jest to, że pojęcia te są w równym stopniu od siebie zależne, jak i względem siebie przeciwstawne. Już samo nasze pojęcie języka naturalnego, który przecież jest konstytuowany przez konwencje społeczne i historię, pokazuje głupotę dychotomii naturalne/socjohistoryczne. Naturalne życie bez historii jest pozbawione znaczenia, tak samo jak niemożliwa jest historia bez życia.

Jednak nawet jeśli głupotą jest wybierać między sztuką rozumianą jako coś naturalnego a sztuką ujmowaną jako coś nienaturalnego (ponieważ socjohistorycznego), to kłopotliwe napięcie między tymi dwoma podejściami wciąż pozostaje. Z jednej strony naturalizm widzi najcenniejszą istotę sztuki w żywiołowej intensywności przeżywanego dzięki niej doświadczenia piękna i sensu, w tym, jak sztuka bezpośrednio wpływa na nas i pobudza wskutek podejmowania tematów, które najgłębiej przemawiają do ludzkiej natury i zainteresowań. Z drugiej strony historyści upierają się przy tym, że podstawowa właściwość definicyjna sztuki nie ma nic wspólnego z żywiołowością dostarczanego przez nią doświadczenia, ale raczej mieści się w historycznie skonstruowanych ramach społecznych, które konstytuują dany obiekt jako sztukę, dzięki temu, że przedstawiają go jako taką i że określają instytucjonalnie, jak powinien być traktowany i odbierany. Po jednej stronie widzimy wymóg intensywności doświadczenia i znaczącej treści, po drugiej – potrzebę ram społecznych, bez których żadna treść artystyczna, a co za tym idzie – także żadne doświadczenie sztuki – nie wydają się możliwe.

III.

Chcę teraz pokazać, że idea sztuki jako dramatyzacji stanowi sposób na załagodzenie trwałego poczucia konfliktu między biegunami naturalizmu estetycznego i socjohistorycznego kontekstualizmu, w swoim pojęciu bowiem łączy te dwa momenty. We współczesnej angielszczyźnie i niemieckiej występują dwa główne znaczenia czasownika *to dramatize* czy *dramatisieren*, które stanowią

dowodów na to, że wzajemnie się wykluczają. Wydaje się to najlepszym sposobem, by droga do dociekań pozostawała otwarta i by maksymalizować nasze korzyści. Bronię tej zasady w przedmowie do drugiego wydania *Pragmatist Aesthetics: Living Beauty, Rethinking Art*, Rowman and Littlefield, New York 2000, s. x–xiii.

analogię dwóch momentów: intensywności doświadczenia oraz ramy społecznej. W bardziej technicznym znaczeniu „dramatyzować” znaczy „wystawić coś na scenie”, wziąć jakieś wydarzenie czy historię i ująć je w ramy przedstawienia teatralnego lub w formę sztuki czy scenariusza. To znaczenie „dramatyzowania” podkreśla fakt, że sztuka to ujmowanie czegoś w ramy, umiejscawianie w danym kontekście lub na scenie, dzięki czemu dzieło zostaje wyodrębnione ze strumienia zwykłego życia, czyli naznaczone jako sztuka. Sztuka to inscenizacja lub ujmowanie scen w ramy. Znany francuski synonim tego znaczenia „dramatyzowania” to *mise en scène*, poręczny termin, którego sam Nietzsche użył w *Ecce Homo*, aby pochwalić geniusz artystyczny paryżan: „Nigdzie indziej nie mają tej pasji w sprawach formy, tej powagi w *mise en scène* – jest to paryska powaga *par excellence*”²⁰. Oprócz idei „wystawiania” czy „ujmowania w ramy” słowo „dramatyzować” ma też drugie podstawowe znaczenie: wyraża ono intensywność. *To dramatise*, mówi *Chambers 21st Century Dictionary*, znaczy „traktować coś, jakby było bardziej ekscytujące lub ważniejsze, bądź sprawiać, że takim się wydaje”²¹. *Duden Fremdwörterbuch* czyni podobną uwagę dla języka niemieckiego: *dramatisieren* znaczy: *etwas lebhafter, aufregender darstellen*. W tym znaczeniu dramatyzacji sztuki ta ostatnia wyróżnia się ze zwykłej rzeczywistości nie dzięki fikcjonalnym ramom akcji, ale dzięki intensyfikacji doświadczenia i działania, która sprawia, że sztuka jest przeciwstawna nie wobec pojęcia *z y c i a*, ale raczej wobec tego, co martwe i monotonne. Jeśli spojrzymy z etymologicznego punktu widzenia, to okaże się, że nasze pojęcie „dramatu” pochodzi od greckiego słowa *drama* (*δραμα*), którego pierwotnym znaczeniem jest raczej prawdziwy uczynek lub działanie niż formalne obramowanie czy inscenizacja. Wszystko to stanowi sugestię, że siła dramatu wywodzi się, przynajmniej częściowo, nie z obramowującej sceny, ale z pobudzającej energii samego działania, bo działanie jest dla życia nie tylko koniecznością, ale i cechą, która je intensyfikuje. W jaki jednak sposób mamy zrozumieć działanie, jeśli nie za pośrednictwem obramowującego kontekstu czy obramowującej sytuacji?

Wróć jeszcze do zgłębiania tego bliskiego powiązania działania i miejsca, ale najpierw pozwolę sobie podkreślić przedstawioną już tezę: dramatyzacja skutecznie ujmuje obydwie te momenty – aktywną intensywność oraz ramę strukturalną – które przez teorie naturalistyczną i historyczną są odpowiednio bronione lub zwalczane, gdy teorie te definiują sztukę. Koncepcja sztuki jako dramatyzacji może zatem posłużyć jako poręczna formuła pełni czy syntezy oraz może załagodzić ten długotrwały i daremny, jak myślę, spór estetyczny.

²⁰ F. Nietzsche, *Ecce homo. Jak się stajemy, czym jesteśmy*, przekł. G. Sowiński, Wydawnictwo A, Kraków 2002, s. 56.

²¹ *Chambers 21st Century Dictionary*, Chambers, Cambridge 1996. To drugie znaczenie jest bardzo podobne do dominującego we współczesnej francuszczyźnie znaczenia czasownika *dramatiser* – „podkreślanie lub wyolbrzymianie znaczenia, powagi czy dramatyizmu zdarzenia”. Znaczenie to uważa się za rozwinięcie starszego użycia tego słowa, które obejmowało pojęcie ujmowania czegoś w formę właściwą dla dramatu, np. udratyzowanie opowiadania. To bardziej ograniczone i techniczne użycie odpowiada podstawowemu znaczeniu, jakie *dramatize* ma w językach angielskim i niemieckim. Francuski czasownik *dramatiser* został faktycznie wprowadzony w roku 1801 w odniesieniu do Szekspira. Więcej szczegółów zob. (w.): *Petit Larousse*, Larousse, Paris 1959; *Dictionnaire historique de la langue française*, t. 1, Robert, Paris 1992; oraz *Trésor de la langue française*, t. 7, CNRS, Paris 1979.

Aby upewnić się, że nie budujemy zbyt wielkiej filozofii na bazie pojedynczego słowa „dramatyzacja”, zwróćmy teraz uwagę na jego synonim, który jest preferowany przez wielu użytkowników języka niemieckiego: *Inszenierung*. Termin ten wyraźnie przypomina francuskie *mise en scène*. Obydwa pojęcia wywodzą się, rzecz jasna, z łacińskiego słowa *scaena* (podium lub scena teatralna), pochodzącego z kolei od greckiego wyrazu *skene* (σκηνή), którego podstawowe znaczenia nie były pierwotnie związane z teatrem, lecz stanowiły raczej pospolite określenia miejsca, takie jak: miejsce zadaszone, namiot, mieszkanie, świątynia. Koncepcja *mise en scène* czy *Inszenierung*, przywołująca scenę jako podium czy miejsce, wydaje się podkreślać w sztuce raczej moment obramowania niż intensywność działania i doświadczenia.

Nie powinniśmy jednak wyciągać z tego wniosku, że koncepcja ta pomija drugi moment, który odnaleźliśmy w pojęciu dramatu. Przede wszystkim *mise en scène* implikuje, że obramowuje się lub umiejscawia coś znaczącego; scena w *mise en scène* nie jest przestrzenią beznamiętnie neutralną, lecz stanowi miejsce, gdzie dzieje się coś istotnego. Nawet samo słowo „scena” zyskało tę konotację intensywności. W mowie potocznej „scena” nie odnosi się po prostu do każdego przypadkowego miejsca, ale określa miejsce, „gdzie coś się dzieje”. Termin ten dotyczy najbardziej ekscytujących rzeczy, które dzieją się, na przykład, w życiu kulturalnym albo nocnym życiu miasta. „Zrobić scenę” to w języku potocznym nie tyle „zrobić coś w danym miejscu”, ile „okazać lub sprowokować przesadną reakcję emocjonalną bądź aktywnie zakłócać spokój”. Krótko mówiąc, tak jak akcja dramatu implikuje ramy przestrzenne, tak miejsce dziania się sceny implikuje coś żywiołowego, istotnego i budzącego emocje, co zostaje ujęte w ramy. Z podobnych powodów angielskie słowo *situation* (w zwrotach takich jak: *We have a situation here*) jest obecnie często używane w języku potocznym, aby oddać większe nasilenie niepokojącego problemu (sprzeczki, wypadku, stanu kryzysowego, awarii).

Ta wzajemność spotęgowanego doświadczenia i szczególnie istotnego miejsca nie jest wyłącznie powierzchowną koincydencją językową, występującą w językach angielskim i niemieckim. Koncepcja sceny jako miejsca najintensywniejszych doświadczeń sięga aż najgłębszych źródeł starożytnych. Słowo *skene* (wraz ze swym derywatem *skenoma*), wymownie użyte przez Eurypidesa w odniesieniu do świątyni, służyło w dawnej grece jako termin oznaczający starotestamentowy świątyni przybytek, w którym, jak się mówiło, mieszkała obecność Boga. Oryginalne słowo hebrajskie określające przybytek to מִשְׁכָּן, wyprowadzane ze słowa שָׁכַן oznaczającego Bożą obecność – obydwie mają ten sam trzyliterowy temat שֶׁבַן (*skn*), który znaczy „mieszkać”²². Tak więc scena pojęta jako *skene* oznaczała nie tylko miejsce dziania się sztuki, ale też mieszkanie Boga, święte miejsce boskiej aktywności i doświadczenia, *locus* wstrząsającego uniesienia. Jak bowiem mówi *Biblia*, „chwała Pana nappełniła przybytek” (*Wj* 40, 34)²³, roztaczając tyle boskiej intensywności, że wstrząsnęło to nawet opanowanym Mojżeszem. Ta hebrajska *skene*, *Miszkan*, była teatrem, który Bóg

²² Ów hebrajski temat wydaje się wyraźnie powiązany z greckim tematem oznaczającym „mieszkanie”, z którego wywodzą się *skene* i „scena”.

²³ *Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu. W przekładzie z języków oryginalnych*, przekł. i oprac. zespół, Pallotinum, Warszawa–Poznań 1980.

nakazał Mojżeszowi zbudować z ofiar dobrowolnie złożonych przez wszystkich Izraelitów: cennych kruszców, tkanin i klejnotów. O wadze świętości tego teatru świadczy szczegółowy opis jego złożonej budowy i zdobień, który wypełnia ostatnie sześć rozdziałów *Księgi Wyjścia*. Tak więc religijne korzenie dramatu czy *mise en scène*, a także ich rola jako świętych miejsc intensywnego doświadczenia – są wyraźnie obecne również w starożytnej kulturze hebrajskiej, a nie tylko w greckim kulcie Dionizosa, któremu odda później hołd Nietzsche (w końcu syn pastora).

IV.

Dramat, według Arystotelesa, to przedstawienie żywej akcji w dobrze skonstruowanych, cechujących się „skończoną i określoną wielkością” formalnych ramach „doskonale skomponowanej fabuły”, która posiada wyraźny „początek, środek i koniec”²⁴. Skoro dramat, który na głębokim poziomie definiuje sztukę w ogóle, jest złożoną grą spotęgowanego doświadczenia i ramy formalnej, to w takim razie dobra sztuka nie powinna pomijać żadnego z tych momentów. Całkowite skupienie się na ramie ostatecznie zdegeneruje się w czysty i ograniczony formalizm, w którym sztuka jest oderwana od inspirujących potrzeb i energii życiowych. Niemniej jednak odrzucenie uwagi, z jaką sztuka kultywuje swoje ramy, ze względu na gorączkową pogoń za intensywnością doświadczenia groziłoby analogicznym spustoszeniem artystycznym: w jałowym nieładzie powierzchownego sensualizmu, pozbawionym jakiegokolwiek trwałej formy, można w końcu zatracić zdolność odróżniania poszczególnych dzieł sztuki od siebie i od innych rzeczy. Nawet te gatunki, które najefektywniej rzucają wyzwanie separującym ramom sztuki (jak *performance* czy *happening*), opierają się w pewnym sensie na tych ramach, aby zapewnić sobie status artystyczny oraz zamierzone znaczenie.

Jeśli jednak dobra sztuka musi być fundamentalnie dramatyczna, w podwójnym sensie, który określiliśmy, to znaczy jako intensywne doświadczenie uchwycone w szczególne formalne ramy i przez nie ukształtowane, to jak mają do siebie pasować te dwa wymiary – intensywność doświadczenia (w działaniu czy odczuwaniu) oraz formalna inscenizacja? Jak bardzo kompatybilne mogą być? Wy d a j a s i ę one rozbieżne, szczególnie jeśli przyjmujemy popularne przekonanie, iż żywy ferment nie zniesie formalnej inscenizacji i że dystansująca rama sztuki niweczy rzeczywistą intensywność emocji oraz działania. Jeśli jednak zakwestionujemy te dogmaty, to będziemy mogli lepiej zrozumieć siłę sztuki. Zakończę zatem swój tekst dowodzeniem, że powinniśmy uznawać to pozorne napięcie między wybuchową żywiołowością odczuwania życia w sztuce a jej ramami formalnymi (napięcie to leży u podstaw konfliktu między naturalizmem estetycznym a historyzmem artystycznym) za nie mniej owocne i budujące niż znany konflikt między formą a treścią, z którym w oczywisty sposób się wiąże.

Rama nie jest po prostu barierą izolującą to, co obejmuje. Obramowywanie pozwala skupić się wyraźniej na danym przedmiocie, uczuciu, działaniu, a co za

²⁴ Arystoteles, *Poetyka*, op. cit., rozdz. 7, 1450 b (cytat zmodyfikowany – przyp. tłum.).

tym idzie – wyostrza, podkreśla i ożywia. Tak jak szkło powiększające potęguje światło i ciepło słońca, koncentrując je w ramach soczewki, tak samo ramy sztuki potęgują władzę, jaką doświadczana treść sprawuje nad naszym życiem emocjonalnym, czyniąc tę treść o wiele żywszą i znaczącą. Ale i na odwrót: intensywność uczucia lub spotęgowane poczucie działania, które zostają ujęte w ramy, usprawiedliwiają zwrotnie sam akt obramowywania. Przecież nie oprawiamy w ramy każdej dowolnej rzeczy. Rama pusta w środku byłaby czymś niezadowolającym, a zatem kiedy znajdujemy w galerii pustą ramę czy białe płótno wiszące na ścianie, to automatycznie dokonujemy projekcji jakiejś treści znaczeniowej na oczywistą pustkę, nawet jeśli treścią tą jest po prostu to, że sztuka nie potrzebuje innej treści niż ona sama bądź kluczowy dla niej aspekt obramowywania. Inne dziedziny sztuki dostarczają podobnych przykładów. Wystarczy pomyśleć o słynnym dziele 4'33 Johna Cage'a czy *Duecie* choreografa Paula Taylora (dwóch tancerzy stojących nieruchomo na scenie).

Krótko mówiąc, tak jak działanie nie ma sensu bez pojęcia miejsca stanowiącego ramę dla działania, które się w nim odbywa, tak nasze rozumienie ramy, miejsca lub sceny *prima facie* implikuje, że wypełnia tę ramę jakaś istotna czynność (by przywołać grecki źródłosłów dramatu). Wielcy pisarze, tacy jak Henry James, są więc chwaleni za to, że sprawiają, iż przedstawiane przez nich fikcyjne sceny wydają się tak urzekająco żywe i prawdziwe nie dzięki misternym, długim opisom materialnej scenerii, w której się dzieją (ponieważ opisy takie mogłyby być zabójczo nużące), lecz dzięki frapującej intensywności akcji, która odbywa się w tej scenerii, włączając w to akcję wyrażającą się w rozgorączkowanych myślach i uczuciach. Ta nauka płynąca z realizmu estetycznego znajduje potwierdzenie w teoriach psychologicznych słynnego brata Henry'ego, filozofa Williama Jamesa, który dowodzi, że ludzkie bezpośrednie poczucie rzeczywistości „oznacza po prostu relację do naszego emocjonalnego i aktywnego życia (...) W tym sensie cokolwiek podnieca i pobudza nasze zainteresowanie, jest rzeczywiste”²⁵.

Choć dramatyzujące ramy sztuki mogą zwiększyć poczucie rzeczywistości dzięki intensyfikacji odczuć, to nie wolno nam zapominać o ich innej, przeciwstawnej funkcji, która pojawia się w naszym myśleniu o sztuce o wiele częściej. Rama nie tylko skupia, ale i zamyka, jest zatem jednocześnie punktem skupienia i barierą, która odgradza to, co obramowane, od reszty życia. Ten ważny efekt brania w nawias, zmierzający do „odreczywistnienia” tego, co ujęte w ramy, nie tylko pomaga wytlumaczyć długą tradycję ostrego przeciwstawienia sztuki i rzeczywistości, ale także stanowi punkt oparcia dla wpływowych teorii dystansu estetycznego. Ten charakterystyczny dla ramy aspekt ujmowania w nawias wyraźnie inspiruje historyzm estetyczny, który, jak zobaczyliśmy, definiuje sztukę i to, co estetyczne, za pomocą ich społecznego odróżniania się od innych sfer – tj. za pomocą pewnej, będącej historycznym konstruktem, ramy społecznej, nadającej danemu obiektowi status dzieła sztuki lub czyniącej z jego odbioru doświadczenie specyficznie estetyczne.

Ów węzeł produktywnego konfliktu, który wiąże spotęgowane doświadczenie sztuki z jej formalną inscenizacją, zacieśnia jeszcze jeden wątek, jaki powin-

²⁵ W. James, *The Principles of Psychology*, Harvard University Press, Cambridge 1983, s. 924.

niśmy zauważyć. Tym kolejnym momentem zwrotnym w dialektycznej grze intensywności przeżycia i separującej ramy jest to, że właśnie owo wydzielenie sztuki ze zwykłej przestrzeni życia sprawia, iż sztuka może dostarczać odczucia intensywności przeżycia i spotęgowanej rzeczywistości. Ponieważ doświadczenie sztuki wpisuje się w sferę, która jest rzekomo oddzielona od stresującego ryzyka związanego z czymś, co nazywamy zwykłym życiem, czujemy się o wiele swobodniej i bezpieczniej, oddając się w jej obrębie najintensywniejszym, najżywszym uczuciom. Ramy sztuki, jak to już zarysował Arystoteles w swojej teorii *katharsis*, pozwalają nam intensywniej odczuwać nawet najbardziej niepokojące namiętności życia, ponieważ dzieje się to w ramach bezpiecznej struktury, w której destrukcyjne zagrożenia, wiążące się z tymi namiętnościami, mogą zostać powstrzymane i wyeliminowane, tak aby ani jednostka, ani społeczeństwo nie poniosły poważnych szkód.

Jak się okazuje, ograniczająca rama sztuki paradoksalnie potęguje nasze emocjonalne zaangażowanie dzięki temu, że usuwa inne przeszkody dla intensywnego przeżywania. Często mówi się zatem, że odczuwamy fikcję sztuki jako wyraźnie prawdziwszą od tego, co powszechnie uważamy za prawdziwe życie. Jest tak, jakby oderwanie sztuki od zwykłej rzeczywistości pozwalało nam okrężną drogą odbierać to, co realne, pełniej i wnikliwiej, gdyż zostajemy postawieni przed rzeczywistością, która okazuje się wspanialsza przynajmniej ze względu na głębię doświadczanych dzięki niej żywych odczuć. Wyraźną zapowiedź tego argumentu stanowią słynne słowa Nietzschego, w których chwali dramat za to, że przebija codzienną zasłonę trwałych, odrębnych obiektów – czyli apolliniński idealny świat czystych form i osobnych jednostek, którym rządzi *principio individuationis* – abyśmy mogli doświadczyć głębszej, dionizyj-skiej rzeczywistości szalonej „Jedności” i płynności, podstawowej rzeczywistości „woli w jej wszechmocy wyrażającej się poza indywidualnością, wiecznego życia – poza wszelkim zjawiskiem i wbrew wszelkiemu unicestwieniu” (*NT*, s. 124 [cyt. zmodyfikowany]).

Można by protestować, mówić, że takie argumenty przekłamują samo pojęcie rzeczywistości, które powinno być zarezerwowane wyłącznie dla życia codziennego i absolutnie oddzielone od pojęcia sztuki, z jej wykonawczą ramą wyznaczającą to, co nierealne. Aby odpowiedzieć na te zarzuty, można przywołać fikcyjne konstrukcje i reżyserowane eksperymenty, które stanowią uznane realia nauki. Jednak powinniśmy także zauważyć, że realia codziennego życia są wszędzie odgrywane na scenach wyznaczanych przez rozmaite ramy instytucjonalne. W istocie rzeczy, jeśli patrzy się z pewnej wyniosłej, aczkolwiek znanej perspektywy, to wydaje się, że „świat cały jest sceną”, jak mówi nam Szekspir, gdzie samo życie okazuje się ledwie „Nędznym aktorem, który swoją rolę /Przez parę godzin wygrawszy na scenie/ W nicość przepada”²⁶. Można się zapewne zastanawiać, czy przyczyną faktu, że w starożytnych sporach między poezją a filozofią sztuka była tak często deprecjonowana jako zainscenizowana imitacja życia, nie było to, że samo życie jest wzorowane na przedstawieniu dramatycznym.

²⁶ W. Shakespeare, *Jak wam się podoba*, przekł. M. Słomczyński, Zielona Sowa, Kraków 2001, akt II, scena V; idem, *Makbet*, przekł. J. Paszkowski, Siedmioróg, Wrocław 1996, akt V.

Nie odważę się w tym miejscu na nic więcej w kwestii rzeczywistej natury „rzeczywistości”. Sprawa ta wydaje się beznadziejna po części dlatego, iż rzeczywistość jest ze swej istoty pojęciem kontrowersyjnym, ale po części także dlatego, że opiera się ono na gramatycznym rzeczowniku derywowanym od bardzo elastycznego przymiotnika „rzeczywisty”, który – jak pokazał J.L. Austin – jest używany w znaczeniu tak szczególnie zmiennym i w tak złożony sposób uzależnionym od kontekstu, że każda próba znalezienia wspólnego rdzenia, który konstytuuje rzeczywistość, jest „skazana na porażkę”²⁷. Zamiast tego zakończę swój esej, przywołując paradoks głoszący, że pozorne oderwanie sztuki od życia może być konieczną drogą okrężną, która prowadzi nas z powrotem do pełniejszego doświadczenia życia dzięki temu, że doświadczenie estetyczne jest zaraźliwie intensywne i uwalnia nas od zahamowań emocjonalnych. Wynika z tego, że nie powinno się zbyt sztywno pojmować ustanowionej dawno temu dychotomii sztuka/życie – w najlepszym wypadku mamy tu do czynienia z funkcjonalnym rozróżnieniem, które rozplywa się w pojęciu „sztuki życia”.

Przekład Wojciech Małecki

²⁷ J.L. Austin, *Sense and Sensibilia*, Oxford University Press, Oxford 1964, s. 70.

II. Między krytyką a estetyką

Leszek Sosnowski

DZIEŁO JAKO „RZECZ TEORETYCZNA”. KONCEPCJA SZTUKI ARTHURA C. DANTO

I. FILOZOFICZNE DNA

Danto ma zdecydowany pogląd co do charakteru filozofii; określa ją jako

„DNA myśli, mieszające wiecznie trwającą, tę samą, zadziwiająco rzadką ilość komponentów, zmieniając je kolejno w pozornie stałej grze. (...) Zadaniem filozofii jest dopasowanie obrazu ludzkiego umysłu do tych wiecznych problemów”¹.

Taki pogląd pozwala mu stwierdzić, że filozofia nie ma historii lub ma ją taką, jak ludzkie DNA. Filozofia jest więc dziedziną ahistoryczną, zawsze tą samą i zawsze dla siebie przejrzystą; jest to skończony zestaw stanowisk dotyczących reprezentacji, prawdy i przyczynowości. Ważne i mniej obrazowe w swej nie-filozoficznej metaforze jest uzupełnienie pochodzące z książki *Connections to the World*. Danto stwierdza tu, że każdy badacz zajmujący się filozofią ma do czynienia z tym samym rodzajem problemów, związków i przedmiotów, którymi zajmował się Platon. Nie oznacza to wcale, że ich rozważanie będzie mieć charakter komentarza, a tym bardziej przypisów do jego filozofii. Stąd filozofia nie będzie się różnić w swym wymiarze podstawowym, bez względu na to, kto „wykrywa lub odkrywa” owe relacje czy związki.

„A to w końcu wyjaśni owe dziwne kadencje historii filozofii, która wydaje się polegać na odgrywaniu bez końca tego samego dramatu, jak gdyby zgodnie z tą samą choreografią; jak gdyby filozofowie byli zmuszeni do chodzenia w tym samym zakętym kręgu, by uświadomić sobie tę lub inną, z bardzo niewielu logicznie możliwych, postawę”².

Danto zamyka ten fragment swoich przemyśleń interesującą konkluzją, że jego widzenie filozofii nie odbiega od postrzegania sztuki. Jak więc postrzega sztukę?

Współczesność – zdaniem Danto – to czas dotarcia do końca historii sztuki. Sztuka tego okresu istnieje w tak wielu zróżnicowanych formach i teoriach, że właściwie wyklucza to możliwość podania definicji dotyczącej wszystkich jej postaci, także sformułowania scalającej teorii czy wreszcie przedstawienia rozwoju (zmian) sztuki w formie jakiejś narracji. To ważna różnica wobec modernistycznego traktowania i rozumienia sztuki, gdyż modernizm właśnie odkrywał pozytywne, choć zróżnicowane formy odpowiedzi i wyjaśnień na pytania

¹ A.C. Danto, „Responses and Replies” (w:) M. Rollins (red.), *Danto and His Critics*, Blackwell, Cambridge 1993, s. 193–194. Dalej w tekście jako RR.

² A.C. Danto, *Connections to the World. The Basic Concepts of Philosophy*, University of California Press, Berkeley 1997, s. 18.

tkwiące w tle tych zagadnień. Dlatego sam modernizm nie może pomóc w zrozumieniu tego, co zaszło po modernizmie, nie może wyjaśnić, jak to się stało, że obecnie wszystko w sztuce jest dozwolone, co może być hasłowym wyrażeniem tezy pluralizmu estetycznego, który Danto przecież akceptuje. Należy jednak odnotować historiozoficzny optymizm Danto, mimo głoszonych przekonań o pluralizmie w sztuce i o jej końcu. Otóż uważa on, że nie jest to powód do alarmistycznych ostrzeżeń i przepowiedni, a wręcz odwrotnie – sytuacja ta, jako całkowite uwolnienie sztuki od historii, napawa radością, gdyż niesie ze sobą obietnicę nowych, nieznanych jeszcze możliwości twórczych wolnych już artystów.

Współczesność oznacza również zmiany po stronie odbiorcy, którego podejście do sztuki cechuje ambiwalentna postawa: atencji, gdy mowa o tradycyjnym postrzeganiu miejsca i znaczenia sztuki w kulturze, oraz niechęci, gdy chodzi o najnowsze dokonania w sztuce, wobec których brak odbiorcy jasnych kryteriów rozumienia i oceny. Danto, jak mało kto ze współczesnych odbiorców, łagodzi tkwiące tu napięcia, ale też jak mało kto ma szczególne do tego predyspozycje, jednoczy bowiem w swojej refleksji różne sfery kontaktów ze sztuką jako jej twórca, krytyk i filozof. Każda z tych osobowości badawczych tworzy niezależny świat, w którym Danto porusza się z pełną swobodą wynikającą z posiadanych kompetencji. Jednak takie właśnie wymagania przedstawia obecna sztuka, wobec której Danto staje w zasadzie jako badacz jednoczący premodernistyczny ideał jedności i stałości oraz pomodernistyczny stan wielości i zmienności, godząc swoją osobą, a przede wszystkim teorią, tkwiące tu sprzeczności: pluralizmu artystycznego i monizmu esencjalistycznego, jak również optymizmu historiozoficznego i terminizmu funkcjonalistycznego³. Taka postawa naraża go jednak na rozliczne głosy polemiczne.

Danto, zainspirowany zmianami w sztuce ostatniego wieku, a w zasadzie od przełomu modernistycznego, poświęcił swoją refleksję konsekwencjom estetyczno-filozoficznym wynikającym z tej ewolucji. Jednak sam modernizm, co należy podkreślić, tak dalece odbiegał od późniejszych przemian w sztuce, że w niewielkim stopniu okazał się pomocny w filozoficznym ujęciu tej sztuki, szczególnie w drugiej połowie XX wieku. Warto wszakże pamiętać, że owe zmiany artystyczno-ideowe doprowadziły w efekcie do tego, że dzieła sztuki i zwykłe przedmioty zaczęły wyglądać identycznie w każdym szczególe. Taka sztuka stanowiła nie lada problem dla teoretyków tego czasu, dlatego nie tylko umożliwiała, ale wręcz prowokowała zadanie pod jej adresem wielu doniosłych pytań, które nie mogłyby pojawić się wcześniej, w odniesieniu do sztuki premodernistycznej.

Danto uważa, że czas, w którym formułował swoje tezy filozoficzne, a więc okres lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych minionego stulecia, był czasem szczególnie wyróżnionym. Nowy Jork drugiej połowy zeszłego wieku był cudowną krainą (*wonderland*), gdyż jego świat sztuki „wyrzucał z siebie dzieło sztuki za dziełem sztuki”, a każde budziło najwyższe zdziwienie swoim kon-

³ A.C. Danto „The Work of Art and Historical Future” (w:) idem, *The Madonna of the Future. Essays in a Pluralistic Art World*, University of California Press, Berkeley 2001, s. 427–431.

ceptualnym charakterem. Danto jest przekonany, że tworzenie filozofii sztuki było możliwe właśnie w tym miejscu oraz czasie – i w żadnym innym w historii. Odczuwa nieustanny dreszcz emocji na myśl, że jakaś część tego podniecenia i wrzenia, które były obecne w tym mieście tamtego czasu, przedostała się – jak ma nadzieję – do jego dzieł, dając czytelnikom możliwość delektowania się nimi przez następne tysiąclecia. Jednak ważność okresu w sensie filozoficznym nie jest równoznaczna z ważnością w sensie artystyczno-estetycznym. Danto wyznaje, że sztuka, która była przyczyną powstania jego filozofii, nie jest bynajmniej jego miłością; takie uczucia wywołuje wielkie malarstwo, malarstwo przeszłości, np. mistrzów holenderskich. „Sądzę, że z estetycznego punktu widzenia chętnie wymieniłbym całą [sztukę XX wieku] na *La Tempesta* Giorgionego” (RR, s. 198). Czy potrzebne jest pytanie, jaki stosunek ma Danto do sztuki współczesnej? Filozof wyraża przekonanie, że obecna sztuka jest „raczej anemiczną dziedziną”⁴, która wyrosła z czegoś silnego w swej koncepcji. To może oznaczać, że poprzednia sztuka, a więc ta, którą znaliśmy, jest w jego opinii już zakończona.

Danto – jestem przekonany – nie podpada pod złośliwą uwagę Mérégo, oświeceniowego teoretyka sztuki, wyrażoną wobec *doctes*, „tych bardzo uczonych ludzi, którzy zwykle reprezentują dużo umiejętności i mało smaku”⁵. To przywołanie oświecenia wydaje się tu o tyle uzasadnione, że rozpoczął się wówczas proces demokratyzacji sztuki, a co za tym idzie – proces rozwoju artystycznej publiczności. Saint-Évremond, inny francuski teoretyk tego czasu, dostrzega ważne różnice między koneserem a krytykiem, przeciwstawiając „smak «dobrych sędziów» erudycji «krytyków» nieumiejących «czuć» ani «subtelnie myśleć»”⁶. W XX wieku owa demokratyzacja stała się faktem – to pierwsza okoliczność ważna dla tworzenia i odbioru sztuki. Drugą ważną okolicznością jest sam Danto wraz z pewnymi elementami swojej biografii. Stanowi on rzadki przypadek, który łączy w sobie trzy sfery, trzy poziomy, na jakich następuje kontakt ze sztuką: jako twórca, jako odbiorca-krytyk oraz jako odbiorca-filozof.

Szczególnie ważny jest punkt ostatni. Danto wyjątkową atencją darzy Kartezjusza; to znajduje potwierdzenie w jego słowach, ale – co ważniejsze – wynika także z podobnego podejścia do filozofii i jej historii. Danto postrzega historię filozofii w kategoriach odkrywania problemów, a nie np. ich opisu w uzależnieniu od miejsca i czasu. Przy takim podejściu problemy te dotyczą głównie natury przedstawienia (reprezentacji), a nie zmian, jakim te przedstawienia podlegają.

II. ESENCJALIZM – HISTORYZM

Filozoficzne zainteresowania amerykańskiego estetyka sztuką były i są bardzo szerokie, jednak szczególną ważność mają przemyślenia związane z filozofią sztuki w dwóch aspektach: ontologicznym oraz historycznym. Pierwszy z nich, bardziej podstawowy, wyrażał stanowisko esencjalistyczne, co

⁴ A.C. Danto, *Świat sztuki. Pisma z filozofii sztuki*, przekł. L. Sosnowski, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2006, s. 215. Dalej w tekście jako ŚŚ.

⁵ Cyt. za: S. Pazura, „*De gustibus*”. *Rozważania nad dziejami pojęcia smaku estetycznego*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1981, s. 24.

⁶ *Ibidem*.

w kontekście sztuki XX wieku oraz postwittgensteinowskiej refleksji estetycznej wydawało się nie najlepszym filozoficznym żartem. Jednak spójność tego stanowiska nie została naruszona, mimo wielu krytyk szczegółowych kwestii. Jeszcze większym żartem, wręcz kpina, wydawała się teoretyczna nobilitacja współczesnych praktyk artystycznych, które w powszechnym odczuciu miały postać schyłkową, rachityczną i wyrażały formę upadku – do tego zagadnienia Danto odniósł swoją historiozoficzną kategorię „końca sztuki”, oznaczającą równocześnie pokonanie zniewolenia i wyjście tej sztuki na wolność. Poglądy te, uznane za wyraz przewrotności filozoficznej, spotkały się z dużym emocjonalnym przyjęciem i całościową krytyką. Chodzi przede wszystkim o trudne do pogodzenia elementy teorii, które wydają się zaprzeczać sobie nawzajem i podważać możliwość badań: trudno bowiem poszukiwać istoty czegoś, co jeszcze niedawno było najwyższym wyrazem ducha ludzkiego, a co obecnie uległo zwyrodnieniu i samodestrukcji.

Uwagi Danto na temat istoty sztuki można by rozpocząć od jego nieco prowokującego stwierdzenia, że problem wielkich postaci estetyki od Platona do Heideggera polega nie na tym, że byli oni esencjalistami w odniesieniu do sztuki, ale na tym, że błędnie ujęli tę esencję. Taką opinię, jego zdaniem, uprawomocnia fakt uznania wytworów w typie *Fontanny* czy *Brillo Box* za dzieła sztuki. Jeśli takie przedmioty mogą być dziełami sztuki, to znaczy, że właściwie wszystkie przedstawione dotąd definicje istoty sztuki ujęły ją błędnie. To – rzecz jasna – nie oznacza, że wszyscy teoretycy, którzy podjęli takie starania teoretyczne, byli w błędzie, gdy je podejmowali. To jednak – możemy wnioskować – znaczy, że świadomość tych faktów pozwoli Danto uniknąć takiego błędu, a przy tym nie będzie on musiał rezygnować ze wskazania istoty sztuki.

Danto, jak sam podkreśla, z pewną brawurą zadeklarował się jako esencjalista w filozofii sztuki. Wyzwanie wynikało z faktu, że we współczesnym świecie kultury pojęcie „esencjalisty” zawiera najbardziej negatywne konotacje. Ale też równie mocnym (prowokującym) czynnikiem był pewien automatyzm w postrzeganiu Danto jako antyesencjalisty. Jednak jego pierwsza książka *The Transfiguration of the Commonplace* dowodzi czegoś przeciwnego; jest wyrazem poszukiwania definicji sztuki, której wynikiem ma być wskazanie uniwersalnej, stałej „artystycznej tożsamości” dzieła sztuki⁷.

Owa brawura intelektualna Danto ma oczywiście swój szerszy kontekst, wynikający z intelektualnej atmosfery współczesnego świata filozofii, w którym esencjalizm został poddany ostrej krytyce, najpierw za sprawą pozytywizmu logicznego, a następnie Wittgensteina. Wpływ Wittgensteina był niepomiernie głębszy i skuteczniejszy. Często w rozważaniach na ten właśnie temat przywoływane są jego słowa pochodzące z *Dociekań filozoficznych*:

„Gdy filozofowie posługują się pewnym słowem – takim, jak ‘wiedza’, ‘istnienie’, ‘przedmiot’, ‘Ja’, ‘zdanie’, ‘nazwa’ – i usiłują uchwycić *istotę* rzeczy, trzeba sobie zawsze zadać pytanie: czy w języku, w którym słowo to jest zdomowione, faktycznie używa się go kiedykolwiek w taki sposób?”⁸.

⁷ A.C. Danto, *After the End of Art: Contemporary Art and the Pale of History*, Princeton University Press, Princeton 1997, s. 193. Dalej w tekście jako AEA.

⁸ L. Wittgenstein, *Dociekania filozoficzne*, przekł. B. Wolniewicz, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1972, par. 116. Dalej w tekście jako DF.

Danto zdaje sobie z tego sprawę, pisze bowiem, że „termin ‘esencjalista’ stał się anatemią w postmodernistycznym świecie” (AEA, s. 196). Przede wszystkim dotyczy to kontekstu społecznego (genderowego i politycznego), w mniejszym stopniu naukowego. Wbrew jednak tym opiniom, sformułowanie definicji esencjalistycznej w odniesieniu do sztuki jest sprawą i korzystną, i konieczną. Taka definicja musi uwzględnić zakres pojęcia „dzieło sztuki”, które ma charakter historyczny, a więc powinna odpowiadać wszystkim jego użyciom; ma też uwzględniać (odkryć) cechy charakterystyczne dzieł, które wprawdzie w różnych okresach nie są do siebie podobne (nie muszą zresztą być), ale mimo to odpowiadają im te same cechy.

Danto stwierdza, że jest esencjalistą, i – dookreślając esencjalizm – zauważa, że „definicja sztuki musi odpowiadać sztuce każdego rodzaju, bez względu na kulturowe różnice”⁹. Esencjalizm rozumie więc bardzo szeroko – podkreśla jego charakter multikulturowy, niezależny od tego, jak dzieła sztuki mogą się różnić. Definicja sztuki nie może więc wyróżniać tylko niektórych dzieł, innych zaś pomijać. Nie ma tu również różnicy stopnia: cokolwiek przynależy do sztuki, jest dziełem w takim samym stopniu i w taki sam sposób. To deklaracja uniwersalistycznego „programu” filozofii sztuki; pytaniem otwartym pozostaje w tej chwili kwestia jego realizacji w filozofii sztuki. Danto wszakże wyraża przekonanie, że nie ma właściwego czy wymaganego sposobu patrzenia na sztukę. Jej filozoficzna definicja jest teraz zadaniem filozofów sztuki, a nie artystów, gdyż taka definicja musi być zgodna z każdym „rodzajem i porządkiem sztuki”, zatem niczego nie może wykluczyć: musi akceptować zarówno czystą sztukę Reinharda, jak i sztukę ilustracyjną czy dekoracyjną, sztukę symboliczną oraz abstrakcyjną, starożytną i nowożytną, wschodnią czy zachodnią, prymitywną lub nieprymitywną (AEA, s. 36).

Danto wyróżnia dwa sposoby myślenia o istocie, odpowiadające staremu różnieniu terminologicznemu, dzięki któremu wyrażano jej znaczenia: ekstensjonalne i intensjonalne. W pierwszym wypadku istota jest rozważana z uwagi na klasę przedmiotów denotowanych przez dany termin; dochodzi wówczas do ustalenia zakresu obowiązywania danego terminu, co ma charakter indukcyjny, prowadzący do wskazania atrybutów właściwych i wspólnych danym przedmiotom, podpadającym pod ekstensję tegoż terminu. Ekstensja pojęcia „dzieło sztuki” ulegała zmianie w czasie, choć wcześniejsze zmiany nie miały charakteru tak głębokiego i radykalnego. Dopiero współcześnie, od przełomu modernistycznego, ekstensja tego terminu nabrała ekstremalnej różnorodności, a tym samym uległa maksymalnemu rozszerzeniu, m.in. za sprawą radykalnych artystycznie działań twórców, którzy podważyli kryterium obserwacyjne tego, co jest lub nie jest dziełem sztuki. Tym samym artyści współcześni wykluczyli indukcyjny sposób dochodzenia do definicji. Ten właśnie fakt spowodował, że termin „dzieło sztuki” obejmuje swym zakresem tak szeroką reprezentację przedmiotową dzieł, iż wydają się one nie mieć ze sobą nic wspólnego, co w efekcie podważa możliwość sformułowania definicji oraz istnienie samej

⁹ A.C. Danto, „Mysticism and Aesthetics in Eliot Deutsch’s Thought” (w:) R.T. Ames (red.), *The Aesthetic Turn. Reading Eliot Deutsch on Comparative Philosophy*, Open Court, Chicago 2000, s. 9.

dziedziny. Ta sytuacja może wyjaśniać przyczyny powstania koncepcji podobieństwa rodzinnego Wittgensteina, z jednej strony, oraz, z drugiej, głoszonego przez Gombricha poglądu, „że nie istnieje nic takiego, jak sztuka”¹⁰. Taka sytuacja była wyjątkowym wyzwaniem dla teoretyków. Danto podjął to wyzwanie, formułując esencjalistyczną definicję sztuki, przy czym rozumiał przez „esencjalizm” definicyjne określenie przedmiotu w wyniku wskazania warunków koniecznych i wystarczających. To kieruje naszą uwagę na drugi sposób ujęcia istoty dzieła sztuki.

Esencjalistyczne pojęcie „sztuki” jest beczasowe, co jednak – jak wiemy – nie wynika z jego ekstensji, która ma charakter czasowy. Oznacza to – jak mówi Danto – że historia należy do ekstensji, a nie do intensji, pojęcia sztuki i że w takim razie istota sztuki objawia siebie przez historię. Danto przywołuje tu opinię Wölfflina, że „nie wszystko jest możliwe w każdym czasie, i pewne pomysły mogą zrodzić się dopiero na określonym szczeblu rozwoju”¹¹. Jednak to podkreślanie obecności i ważności historii w definicyjnym ujęciu sztuki nie zmienia zasadniczego faktu, że taka definicja sztuki musi jednoczyć w sobie wszystkie dzieła sztuki, bez względu na ich różnorodność w danym okresie, danej kulturze czy też odmiennych kulturach. Pociąga to za sobą określone konsekwencje dla elementów definicyjnych sztuki. Wynika z tego, przede wszystkim, że „definicja – jak stwierdza Danto – nie pociąga za sobą żadnego stylistycznego imperatywu” (AEA, s. 197), co oznacza, że przełomy rewolucyjne nie prowadzą do odrzucenia przeszłej sztuki. To ponadto znaczy, że jeśli historyzm towarzyszy esencjalizmowi, to jest z nim związany także pluralizm.

Interesująco wygląda kwestia historyczności w kontekście esencjalizmu. Jest jasne, że z historycznością łączą się zarówno elementy konieczne, jak i przypadkowe, lecz esencjalizm głosi, że błędnie łączy się z nią to, co przypadkowe. Istota wyklucza możliwość, by przynależało do niej coś, co jest historycznie lub kulturowo przypadkowe (AEA, s. 197). To podważa wyrażone wcześniej przekonanie, że ekstensja pojęcia „dzieło sztuki” jest obecnie zupełnie otwarta, a więc że artysta ma przed sobą wszystkie możliwości, co Danto wyraża powiedzeniem Hegla, że nie ma już „granic historii”. Lecz taka konkluzja kłóci się z twierdzeniem Wölfflina, że jednak nie wszystko, i nie w każdym czasie, jest możliwe. Mamy tu – jak ujmuje to Danto – „zabawny powiew sprzeczności”, gdzie Heglowski brak granic sugeruje, że wszystko jest możliwe, a opozycyjne przekonanie Wölfflina mówi, że nie wszystko wszakże jest dopuszczalne. Sądzę jednak, że powiew sprzeczności okazuje się tylko pozorem, gdyż mamy tu do czynienia z różnymi poziomami obserwacji i sformułowanych wniosków. Pluralizm i pełna otwartość okresu posthistorycznego dotyczą poziomu – jeśli można to tak ująć – nieempirycznego, a więc zbioru możliwości realizacyjnych, z których artysta może czerpać. Natomiast ograniczenia i konieczności wiążą się z poziomem, na którym jest mowa o pewnych cechach twórczości danego artysty, cechach okresu czy nawet kultury, a więc faktycznie odnoszą się do zrealizowanych wyborów dotyczących sfery artystyczno-społecznej. Jak stwierdza

¹⁰ E.H. Gombrich, *The Story of Art*, Phaidon, London 1995, s. 15.

¹¹ H. Wölfflin, „Przedmowa do szóstego wydania” (w:) idem, *Podstawowe pojęcia historii sztuki: problem rozwoju w sztuce nowożytnej*, Ossolineum, Wrocław 1962, s. 29.

Danto, „każdy artysta odkrywa dla siebie pewne wizualne możliwości, z którymi jest związany” (AEA, s. 198), a w konkluzji uzupełnia swoją wypowiedź opinią Wölfflina, że „nawet najbardziej oryginalny talent nie jest w stanie przekroczyć granic, które określa mu data urodzenia”¹².

Nie widzę tu sprzeczności. W pierwszym wypadku mamy zewnętrzną otwartość dotyczącą ekstensji i ona różnicuje sytuację artystów urodzonych w świecie sztuki Aten Peryklesa, Florencji Medyceuszy czy też Nowego Jorku Danto. W drugim zaś mamy wewnętrzne ograniczenia związane z intensją, a więc z istotnymi, wewnętrznymi cechami sztuki, i one pokazują podobieństwo artystów urodzonych zarówno w Atenach czy Florencji, a więc w monistycznym świecie sztuki mimetycznej, jak i w Nowym Jorku, czyli w pluralistycznym świecie sztuki współczesnej. I dlatego ma rację Danto, mówiąc, że „nie można uciec od więzów historii przez wejście do okresu posthistorycznego” (AEA, s. 198). Sądzę, że tak właśnie należy rozumieć, niejasne na pierwszy rzut oka, wypowiedzi Danto dotyczące wzajemnych relacji między sztuką a historycznością i posthistorycznością. Generalnie historyczność okazuje się tą cechą sztuki, która – przenikając ją – jednoczy elementy twórczości artystycznej.

III. METAFIZYKA: MODEL OSOBY A DZIEŁO SZTUKI

Sedno problemu współczesnej sztuki, w rozumieniu Danto, łączy się z problematyką tzw. przedmiotów nieodróżnialnych¹³. Problematyka ta ma zresztą znacznie szerszy zasięg, gdyż wynika z metafizycznego przekonania, że filozofia generalnie jest wynikiem rozważań nad kwestią percepcyjnej nieodróżnialności, a nie empirycznej obserwacji. Danto, zainspirowany (sprowokowany) uwagami Wittgensteina na temat działania, przeniósł jego pytanie z filozofii działania („co pozostanie, gdy od faktu, że unoszę swe ramię, odejmę fakt, że moje ramię się unosi?” [DF 621]) do filozofii sztuki i zauważył: „Różnica między prostym działaniem a zwykłym cielesnym poruszeniem odpowiada w wielu aspektach różnicom między dziełem sztuki a zwykłym przedmiotem” (ŚŚ, s. 50). W efekcie Danto zmodyfikował pytanie Wittgensteina, nadając mu postać aktualną dla swoich rozważań, mianowicie: co pozostanie, gdy odejmiemy pisuar od *Fontanny*, czerwony kwadrat płótna od *Nirwany*, *Don Kichota* Cervantesa od *Don Kichota* Menarda. To coś, co pozostaje, jakieś poszukiwane *x*, posiada wyjątkową moc, która przekształca materialny przedmiot w dzieło sztuki. Czym jest owo *x*? Wskazanie tego elementu ma stanowić o ważności i oryginalności propozycji Danto.

Problem generowany przez „Wittgensteinowską unoszoną rękę” pojawia się w rozważaniach dotyczących, najogólniej rzecz ujmując, zagadnienia intencji. I taki też kontekst ma odpowiedź Danto na powyższe pytanie. Odpowiedź ta, w swym negatywnym aspekcie, pojawia się przy okazji polemiki Danto z Jerzym Fodorem, który przedstawił własną interpretację pewnych tez tego pierw-

¹² Ibidem.

¹³ W tej kwestii zob. T. Załuski, „Arthur Danto: powtórzenie i różnica. Pomiedzy sztuką i nie-sztuką”, *Sztuka i Filozofia* 2005, nr 26, s. 155–185; także L. Sosnowski, „Wstęp. Filozoficzny świat sztuki A.C. Danto” (w:) A.C. Danto, *Świat sztuki*, op. cit., s. 7–32.

szego¹⁴. Fodor, wychodząc z założeń Kartezjańskiej filozofii umysłu, w miejsce tego poszukiwanego elementu x wstawia relacyjną własność, mianowicie intencję. Sądzi on, że związek z intencją spełnia konieczne wymagania bycia kryterium odróżniającym to, co artystyczne, od tego, co zwyczajne. Danto, choć uznaje sugestię relacyjnej własności za słuszną, nie akceptuje doprecyzowania owej własności, czyli intencji. Opatruje to zaskakującym, aczkolwiek pouczającym przykładem, w którym porównuje dzieło sztuki do modelu osoby. W ujęciu Fodora intencja odpowiada ciału w modelu osoby. Danto nie zgadza się z tą propozycją i by to zademonstrować, rozszerza analogię z osobą. Można zamierzyć (mieć intencję) wytworzenie osoby, choć nie w taki sposób, jak powstał Frankenstein. Chodzi o naturalny sposób, w jaki powstaje dziecko, które ktoś zamierza począć. Oznacza to zamiar „wytworzenia” mieszaniny duszy i ciała, czym przecież jest człowiek. Lecz, jak zauważa Danto, intencja (zamiar) wytworzenia człowieka nie jest częścią wytworu w momencie, gdy owa intencja została zrealizowana, i dlatego intencja wytwórcy nowej osoby nie wchodzi do ontologii osoby (RR, s. 198, 200).

Wobec powyższego należy zapytać, co jest możliwym do przyjęcia rozwiązaniem dla Danto, jeśli akceptuje on ogólną sugestię, nie zgadzając się jednak w szczegółach z Fodorem? Danto uznaje, że własność relacyjna jest dobrym kierunkiem analizy, lecz za właściwą relację przyjmuje tę, która występuje w relacji części do całości. Uzasadnia to w sposób następujący. Mamy dwa nieodróżnialne przedmioty: p – dzieło sztuki i p' – nie dzieło sztuki, gdzie p , lecz nie p' , jest częścią całości C . Normalnie, ze względu na bycie częścią pewnej całości, p jest uznawane za dzieło sztuki. W rzeczywistości owa całość jest dziełem, lecz jeśli p jest jedynie widziane w przypadku sztuk wizualnych, to p zastępuje całość. Danto odwołuje się w tym miejscu do analogii między „metafizyką osoby” a „metafizyką dzieła sztuki”¹⁵. Uważa, że istnieje tu swoisty paralelizm, który polega na tym, że przedmiot fizyczny p pozostaje w podobnej relacji do całości (z uwagi na co jest rozpoznawany jako dzieło sztuki), w jakiej pozostaje ciało fizyczne do całości (ze względu na co jest rozpoznawane jako osoba). Osoba – stwierdza Danto – składa się z ciała jako części siebie, a dzieło sztuki składa się z fizycznego przedmiotu jako części siebie. I w tym momencie filozof wraca do, rozważanego wcześniej, problemu Wittgensteina, wyrażanego pytaniem o to, co pozostanie, gdy odejmiemy p od C , przyjmując, że można sobie wyobrazić przedmiot p' , który jest nieodróżnialny od p , lecz nie stanowi części całości C . Danto wraca tu ponownie do analogii z osobą, wyciągając wniosek, że C (całość) minus p (przedmiot fizyczny) daje w efekcie owo x , którym jest dusza¹⁶. Dusza okazuje się tym poszukiwanym elementem, który w połączeniu z ciałem konstituuje osobę (całość). Przez analogię możemy stwierdzić, że dzieło sztuki jest fizycznym przedmiotem wraz z tym czymś w filozofii sztuki, co odpowiada duszy w filozofii osoby. Czym jest owo coś?

¹⁴ J.A. Fodor, „*Déjà vu All Over Again: How Danto's Aesthetics Recapitulates the Philosophy of Mind*” (w:) M. Rollins (red.), op. cit., s. 41–54.

¹⁵ Ibidem, s. 199. Zob. też A.C. Danto, *Świat sztuki*, op. cit., s. 161.

¹⁶ A.C. Danto, „Responses and Replies”, op. cit., s. 199. W oryginale Danto używa znaku W na oznaczenie całości (*whole*).

Za wynik (poszukiwany element) tej swoistej filozoficznej paraarytmetyki możemy uznać teorię w filozofii sztuki Danto¹⁷. Mamy więc następujące działania matematyczne: kiedy odejmiemy przedmiot p od dzieła sztuki jako całości C , otrzymamy poszukiwany element x , czyli teorię t . Wyraźniej widać to na konkretnym przykładzie: *Fontanna* (C) minus pisuar (p) równa się teoria (t). Dosłownym potwierdzeniem tego wniosku są wypowiedziane w 2001 roku, przy okazji wystąpienia konferencyjnego, słowa Danto. Sformułował on wówczas mocną opinię na temat sztuki, wyrażającą – jak sądzę – zasadniczy rys jego wcześniejszych, a więc wciąż obecnych, przekonań: „Dzieło sztuki to myśl plus przedmiot”, co dalej zyskuje rozjaśnienie, gdyż „funkcją myśli jest określenie, które własności *przedmiotu* należą do *dzieła*”¹⁸. W wyniku równoważności działań czynność odejmowania możemy zastąpić dodawaniem; a więc przedmiot fizyczny (p) plus teoria (t) daje całość (C), jaką jest dzieło sztuki.

Danto nie wskazał myśliciela, który łączyłby się z metafizyką osoby, jednak z jego uwag wynika jasno, że chodzi o filozoficzną koncepcję osoby Tomasza z Akwinu, która stała się punktem porównawczego odniesienia dla zarysu metafizyki dzieła sztuki. W ujęciu Akwinaty człowiek jest złożeniem dwóch elementów: duszy i ciała, co zostaje utożsamione ze złożeniem formy i materii. Dusza jest intelektem, substancją rozumną, zasadą pojmowania; ale stanowi też formę tworzącą z ciałem związek fizyczny, dający „człowieka”. Dusza jako forma ciała jest zarazem jego aktem. Innymi słowy, w pewnej całości C dusza pozostaje tym jej elementem, który w połączeniu z ciałem konstytuuje osobę, a więc ową całość. Wydaje się jasne, że mamy tu do czynienia ze schematem metafizycznym, którego autorem jest Arystoteles, a który w jego ujęciu odnosił się do metafizyki przedmiotu.

Zaistnienie na artystycznej scenie Nowego Jorku przedmiotu podobnego w każdym calu do swego zwykłego odpowiednika postawiło przed teoretykami zupełnie nowe kwestie. Dla Danto był to problem, który wyrażało pytanie, co czyni z danego przedmiotu dzieło sztuki. Uogólniona odpowiedź na nie dotyczy również ogólniejszego problemu, czym jest sama sztuka. To jasne, że taka odpowiedź będzie równoznaczna ze wskazaniem istotnych cech sztuki. Jednak Danto staje przed nie lada problemem, zważywszy na to, z jakim rodzajem dzieła mamy do czynienia. Do tej pory, tzn. do połowy ubiegłego wieku przynajmniej, każda teoria o uniwersalistycznych ambicjach wskazywała na pewne cechy najogólniejsze i najważniejsze (warunki konieczne i wystarczające) sztuki. By posłużyć się tylko wnioskami Weitz'a, można wymienić kilka takich stanowisk (wszystkie z pierwszej połowy XX wieku). Mamy więc formalizm wskazujący na formę znaczącą; emocjonalizm uwypuklający wyrażanie emocji; intuicjonizm kładący nacisk na ekspresję; organicyzm wskazujący na całość organiczną (powiązanie części); woluntaryzm wyróżniający wyobraźnię, język i łączącą je

¹⁷ Danto uznaje wprawdzie za ten element interpretację, jednak jej analiza odsyła z konieczności do pozostałych elementów definicji, które składają się na jego teorię. A więc wskazanie „teorii” jest wynikiem – uprawnionego, jak sądzę – uogólnienia.

¹⁸ A.C. Danto, *The Abuse of Beauty. Aesthetics and the Concept of Art*, Open Court, Chicago 2003, s. 95. Danto wygłosił to zdanie podczas odczytu z okazji setnej rocznicy Amerykańskiego Towarzystwa Filozoficznego, w grudniu 2001 roku w Atlancie.

harmonię¹⁹. Wszystkie te teorie (definicje) wskazywały na unikalny element obecny w sztuce, który wyróżniał ją spośród praktyk społecznych. Sztuka posiadała więc coś, czego nie mogły mieć inne wytwory człowieka. Należy tu jednak od razu zauważyć, że w przypadku wszystkich powyższych teorii artysta z pełnią świadomej intencji wykonywał (stwarzał) przedmiot, który z istoty aktu artystycznego miał być dziełem, a więc dla którego nie można było znaleźć odpowiednika. Owa intencja skutkowała w sensie wykonawczym (sprawczym) tym, że przedmiot był unikalny i oryginalny (stąd m.in. tak niska ocena i pozycja kopii w tej kulturze). Żadna jednak z powyższych teorii nie ma obecnie zastosowania, gdyż żadna nie może wskazać cech czy własności dzieła wyróżniających go z grona pozostałych przedmiotów. Akt artysty sprowadza się (zostaje zredukowany) do wolitywnego aktu wskazania (wybrania) przedmiotu, jednego z wielu i podobnego do wielu innych. *Sic volo, sic iubeo*. Co więc pozostaje, jeśli nie można wskazać żadnej zewnętrznej, zmysłowej, a więc dostrzegalnej cechy, która wyróżniałaby przedmiot?

IV. TEORIA SZTUKI

Danto wyraża pogląd, że „sztuka” jest pojęciem deskryptywnym (nie normatywnym) i cecha ta pozwala rozpoznać dzieła sztuki oraz odróżnić je od innych przedmiotów. Dzieło posiada zawartość, dlatego jest zawsze o czymś. To pozwala Danto stwierdzić, że dzieło posiada znaczenie, które jest materialnie w nim obecne i pokazuje, o czym to dzieło jest. To „bycie o czymś” staje się kryterium różnicującym sztukę i rzeczywistość. Ustalanie, co stanowi zawartość dzieła, a więc jakie jest jego znaczenie, pozostaje sprawą krytyki artystycznej, która nabiera u filozofa charakteru swoistej kryteriologii. Nieco bardziej sprawa komplikuje się w przypadku przedmiotów nieodróżnialnych, ale także wtedy nie jest niemożliwa do rozstrzygnięcia. Różnicują je dwa sposoby „bycia o czymś”, dwa znaczenia, z których jedno jest egzemplifikacją drugiego, a tym samym nabywa zupełnie nowych cech. Sprawą zatem profesjonalistów (profesjonalnych krytyków) jest ustalenie takiej różnicy, co staje się zarazem sposobem „na uzgodnienie definicji sztuki z rzeczywistą praktyką artystyczną”²⁰. Takie podejście likwiduje prowokujące napięcie w stwierdzeniu, że dziełem sztuki może być cokolwiek. W każdym przypadku, a więc „czymkolwiek” takie dzieło mogłoby być, oznacza to sformułowanie pewnej hipotezy interpretacyjnej (wyobrażenie sobie czegoś) na temat jego znaczenia, „wymyślenie odpowiedniej krytyki artystycznej” dla niego. Danto jest świadomy, że przed opublikowaniem jego książki *The Transfiguration of the Commonplace* tak znacząca zmiana optyki krytyczno-filozoficznej nie byłaby możliwa. Ale owa zmiana jest znakiem współczesnych czasów, w których wszystko można uznać za dzieło sztuki i widzieć w kategoriach semantycznych („tekstualnych”). „Współczesna sztuka – konkluduje Danto – zastępuje piękno znaczeniem”²¹.

¹⁹ Wszystkie przykłady pochodzą z: M. Weitz, „Rola teorii w estetyce”, przekł. M. Godyń (w:) M. Gołaszewska (red.), *Estetyka w świecie*, t. 1. Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 1984, s. 348–351.

²⁰ A.C. Danto, *The Madonna of the Future...*, op. cit., s. xxx.

²¹ Ibidem.

Danto przejmuje pogląd Hegla, że sztuka przypomina myśl, że ma jej moc, co oznacza, iż element, który czyni dzieło sztuki, ucieleśnia w sensualnej idiomatyce myśl, a jej uchwycenie jest podobne do rozumienia zdania. To zdanie w dziele sztuki wyjaśnia własności, które inaczej pozostałyby nieuchwytne bez owego odniesienia do myśli. Taki pogląd przywołuje opinię Paula Klee, że sztuka nie czyni widzialnego, lecz czyni widzialnym²². Tę myśl Danto uznaje za ważną, oznacza ona bowiem, że sztuka pozwala na coś, co bez jej pośrednictwa nie byłoby możliwe; dzięki niej widzimy coś, co bez niej byłoby zakryte i człowiekowi niedostępne. Danto wyciąga z tego wniosek, że sztuka osiąga poziom myśli, gdzie dzieło sztuki jest wypowiedzią, stwierdzeniem posiadającym znaczenie, któremu nadano zmysłowe ucieleśnienie. Prowadzi to do ważnej konkluzji, że zawartość posiadana przez sztuki wizualne przekracza zawartość obecną w spostrzeżeniu percepcyjnym; że tkwi tu coś więcej, niż tylko to, do czego może odnosić się spostrzeżenie wizualne.

Dzieło sztuki jest swoistym ćwiczeniem filozoficznym, które odsyła do abstrakcyjnych rozważań problemów związanych z ekspresją, myślą, ucieleśnieniem, ujęciem. Wszystko to oznacza, że dzieło sztuki otrzymuje formę, jakiej nie miało wcześniej, czego nie uchwyci żadna filozoficzna analiza percepcji. Jest bowiem tak, że opis doświadczenia sztuki przenika tę percepcję, która otrzymuje tym samym strukturę myśli. Ten fakt staje się podstawą odróżnienia samej percepcji bądź percepcji obrazowej (wizualnej) od percepcji artystycznej, która należy do innego porządku. Jak mówi Danto, percepcja artystyczna przenosi sferę widzialnego na inny poziom, przekształca ją w sferę o innym porządku; pozwala odbiorcy na wejście do dziedziny Heglowskiego Ducha. To każe Danto bronić poglądu, że sztuka jest językiem, a przedmiot percepcji wizualnej, jako dzieło sztuki, jest myślą. Dzieło sztuki ma strukturę myśli. Te uwagi wyjaśniają także, dlaczego myli się Noël Carroll, głosząc, że ekspresja jest istotą sztuki w definicji Danto.

Danto nie zawarł w swoich pismach definicji sztuki w gotowej, zamkniętej postaci ani też w łatwej do upostaciowienia formie. Przedstawione powyżej uwagi są pewnym wstępem, który wyróżniając ważne cechy dzieła, ma do takiej definicji doprowadzić. Co więc z nich wynika? Przede wszystkim to, że dzieło sztuki musi podpadać pod teorię, której istotnym wyrazem jest interpretacja. Ta z kolei nie może być dowolna, lecz powinna odnosić się do dzieła w wyniku uwzględnienia jego elementów składowych, artystyczno-filozoficznych, a więc ma odsłonić jego znaczenie i scharakteryzować jego środki semantyczne (cechy stylistyczne, metaforyczne czy ekspresyjne) oraz środki artystyczne (cechy piękna, komizmu lub brzydoty)²³. Jednak i w tej charakterystyce

²² To zdanie zyskuje różny sens zależnie od tłumaczenia. Polska wersja brzmi następująco: „sztuka nie odtwarza tego, co człowiek widzi, ale czyni widocznym”. Zob. P. Klee „Wyznanie twórcy” (w:) E. Grabska, H. Morawska, *Artyści o sztuce. Od Van Gogha do Picassa*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1969, s. 287. Zdanie cytowane przez Danto może prowadzić do ujęcia nieco innego sensu: „Art does not render the visible but renders visible”. Zob. A.C. Danto, „Description and the Phenomenology of Perception” (w:) N. Bryson, M.A. Holly, K. Moxey (red.), *Visual Theory. Painting and Interpretation*, Harper Collins, New York 1991, s. 211.

²³ A.C. Danto, „Artistic Disenfranchisement of Real Object”, *Journal of Philosophy* 1964, nr 61, s. 180.

nie ma dowolności interpretacyjnej odbiorcy, choć pozostaje oczywiście pewna swoboda, gdyż interpretacja jest limitowana historycznością dzieła, a więc jego powstaniem w określonym miejscu i czasie, ale – co oczywiste – jest limitowana ponadto historycznością interpretatora. Danto stwierdza to jasno: „Nie wszystko może być dziełem sztuki w każdym dowolnym czasie: świat sztuki musi być na nie gotowy”²⁴. Nie tylko zresztą świat sztuki, ale także sam artysta; wystarczy wziąć pod uwagę tak nieodległe czasowo przypadki artystów, jak Cézanne i Picasso, którzy tworzą dwa identyczne przedmioty, lecz tylko jeden, autorstwa Picassa, może być dziełem sztuki²⁵. Podobna sytuacja, w sensie filozoficznym, ma miejsce w przypadku dwóch zwyczajnych nieodróżnialnych przedmiotów.

Różnica między tymi przedmiotami wynika z ich odmiennego odniesienia do świata. Zdaniem Danto, sztuka odnosi się do rzeczywistości w podobny sposób, jak czyni to język w swej funkcji deskryptywnej, posiadając określoną wartość semantyczną. A więc ma ona charakter przedstawiający, zarówno w tym sensie, że odnosi się do czegoś, jak i w tym, że przenosi artystyczny sposób widzenia i rozumienia świata. Przedmiot uznany za dzieło sztuki wyraża świat, mówi coś o nim; dlatego posiada własności, których nie posiada jego niezmienniony odpowiednik. Zdaniem Danto, dystynkcja między nimi nie ma charakteru instytucjonalnego (obojętnie, co przez instytucję będziemy rozumieli – nabywców, wielbicieli czy ekspertów), lecz ma charakter ontologiczny, jest to bowiem teoretyczna tożsamość dzieła. Te uwagi pokazują wprawdzie związek kontekstu teoretycznego z byciem lub niebyciem dziełem sztuki, nie wyjaśniają jednak problemu przejścia – jak pisze Danto – „od posse do esse”. Co, poza możliwością historyczną, dokonuje faktycznego przemienienia przedmiotu w dzieło?

Owa teoretyczna tożsamość dzieła jest wyznaczana interpretacją, która „nadaje” mu określone własności. Stąd zrozumiałe wydaje się, że interpretacja – co Danto konsekwentnie podkreśla – ma zasadnicze znaczenie dla dzieła sztuki i że to ona pozwala na dokonanie owego przejścia. Jak pisze filozof: „uznanie czegoś za dzieło sztuki oznacza, że to ‘coś’ staje się przedmiotem interpretacji”, gdyż dzieło (a więc i sztuka) zawdzięcza jej swoje istnienie²⁶. W konsekwencji to teoria dokonuje przekształcenia, którego wyrazem jest uznanie przedmiotu za dzieło – słowa Danto stwierdzają całkowitą zależność przedmiotu od teorii, której częścią jest interpretacja. W teorii myśliciela interpretacja ma dwa aspekty: w historycznym wiąże się ona z ewoluującą teorią sztuki i dlatego, wzbogacona przez „teorię artystyczną i wiedzę z historii sztuki”, sytuuje dzieło sztuki w szerokim kontekście historyczno-kulturowym. W tym aspekcie interpretacja jest odkrywana, a jej sądy mają charakter prawdziwy lub fałszywy. Natomiast w aspekcie filozoficznym interpretacja konstytuuje dzieło sztuki. Rozpoznanie, czy dany przedmiot, np. łopata do odśnieżania, jest dziełem sztuki, zależy od wiedzy na temat danego artysty, także od

²⁴ A.C. Danto, „The Last Work of Art: Artworks and Real Things” (w:) G. Dickie, R.J. Sclafani (red.), *Aesthetics: A Critical Anthology*, s. 557.

²⁵ Ibidem. Por. też: A.C. Danto, *Świat sztuki*, op. cit., s. 84; oraz K. Polit, *Sztuka awangardy w teoriach estetycznych*, Wydawnictwo UMCS, Lublin 2000, s. 25–26.

²⁶ A.C. Danto, „Artworks and Real Things” (w:) W.E. Kennick, *Art and Philosophy*, Palgrave Macmillan, New York 1979, s. 108.

znajomości teorii i historii sztuki jego okresu, a ponadto od wiedzy na temat ewolucji, jakiej oba te elementy podlegały, gdy mamy do czynienia z artystą z przeszłości. Jeśli „interpretacje są naznaczone historycznie” (RR, s. 201), a tak właśnie jest, to interpretacja nie ma charakteru przypadkowego czy mechanicznego, lecz ma charakter twórczy.

Można – w kontekście powyższych uwag – postawić pytanie o to, czy widzimy dzieło sztuki dlatego, że jest ono dziełem, czy też dlatego, że mamy teorię dzieła, która jest dla nas rodzajem filtra. Danto odpowiada na to pytanie, stwierdzając, że nic nie jest dziełem samo przez się. Takie pytanie jednak straciło całą doniosłość, a w przypadku filozofii Danto – nawet swoją sensowność, w momencie, gdy przełom awangardowy podważył wcześniejszą pewność dotyczącą ponadczasowości sztuki. Dzieło posiadające znaczenie w jednej epoce traci je przeniesione do innej, a tym samym przestaje być dziełem sztuki. Według Danto „dzieje się tak dlatego, że podstawą znaczenia jest związek sztuki ze światem”, związek mający charakter relacji historycznych, a nie idealnych²⁷. Historia sztuki ostatniego wieku dowodzi, że filozoficzna doniosłość teorii wynika z faktu, iż umożliwia ona sztukę. To pokazuje ponadto, że istnieje wewnętrzny związek między teorią a sztuką, związek tak głęboki, że gdyby nagle odjąć teorię od dzieła sztuki, to zapadłoby się ono w artystyczną (filozoficzną) nicość, stając się zwyczajnym przedmiotem.

W tym skrajnym punkcie pozostaje tylko teoria ze swoją mocą konstytuowania dzieła, „które znika (...) ostatecznie zaślepione czystą myślą o sobie i pozostaje jedynie przedmiotem własnej teoretycznej świadomości” (ŚS, s. 212–213). Dzieło sztuki staje się „rzeczą teoretyczną”, jest całkowicie „prześwietlone przez teoretyczną świadomość”, co oznacza, że nie ma rozdziału między podmiotem a przedmiotem (ŚS, s. 214). To również oznacza, że nie ma neutralnego sposobu odbioru dzieła sztuki; widzieć dzieło neutralnie, to nie widzieć go jako dzieła, „poszukiwanie neutralnego opisu jest widzeniem dzieła jako rzeczy” (ŚS, s. 148). Dzieło sztuki utraciło swoją naturalność oraz oczywistość istnienia i wymaga obecnie dla siebie uzasadnienia.

WORK OF ART AS „THEORETICAL THING”. ARTHUR C. DANTO’S UNDERSTANDING OF ART

Although all theories have ontological consequences, their importance can differ. The consequences of Danto’s theory are particularly important, because they are linked to modern art and its relation to art in the past. The main focus of this paper is to reconstruct Danto’s theory from a broader philosophical point of view. It deals with Danto’s understanding of philosophy in reference to art of the second part of the 20th century. A connection with Thomas Aquinas’ model of person and the role of interpretation in constitution of a theoretical identity of artwork is outlined as essential. Consequently, artwork is considered an object which requires cognition rather than sensitivity. In other words, a work of art is not an “aisthetical thing”, but a “theoretical thing”.

²⁷ A.C. Danto, „Historia a pojęcie sztuki”, przekł. E. Bogusz-Bołtuć, *Estetyka i Krytyka* 2002, nr 2(3), s. 109.

Ewa D. Bogusz-Bołtuć

**„OKREŚLIŁEM SIĘ JAKO ESENCJALISTA”
– 25-LECIE *THE TRANSFIGURATION
OF THE COMMONPLACE*¹ A.C. DANTO**

Poświęcone Prof. Alicji Kuczyńskiej

I. ESENCJALIZM A *THE TRANSFIGURATION OF THE COMMONPLACE*

Trzydzieści lat temu Jerry A. Fodor pisał:

„(...) zżera mnie zazdrość, Danto dokonał czegoś, czego ja sam tak bardzo chciałbym dokonać: mianowicie rozważył pewne podstawowe problemy estetyki w perspektywie filozoficznych badań nad intencjonalnością i reprezentacją, jakie miały miejsce mniej więcej w ostatnich 20 latach. Co więcej – i co uważam za trudne do wybaczenia – zrobił to znakomicie”².

Nieco później Peter Kivy podsumował wkład Danto do estetyki analitycznej:

„Publikacja w 1981 roku *The Transfiguration of the Commonplace* Arthura Danto zapoczątkowała okres ożywienia estetyki, w którym, jak sądzę, przynajmniej w kręgach anglo-amerykańskich, dominowała osobowość filozoficzna Danto”³.

Niedawno, kiedy uczestniczyłam w dorocznej konferencji American Society for Aesthetics⁴, odczucia Fodora i konstatacja Kivy’ego stały się dla mnie w pełni oczywiste. Jeden z paneli dyskusyjnych konferencji był poświęcony opublikowanej 25 lat temu książce Danto *The Transfiguration of the Commonplace*. Prelegenci wskazywali na aktualność problemów prezentowanych w *The Transfiguration... I* – jak to bywa pośród filozofów analitycznych – nie dokonywali oni apologii Danto, a jeżeli już, to w perspektywie analizy krytycznej. Tu właśnie pojawiła się znakomita riposta Arthura C. Danto, który z niezwykłą lekkością i subtelnością intelektualną, zaprawioną humorem, wskazał, jak dalece chybione były zarzuty stawiane wobec teorii sztuki zaproponowanej przez niego w *The Transfiguration...*

Odnosząc się do zarzutów, powtarzał kilkakrotnie – „Just recently I’ve realized how **thin** my book is”. W rzeczy samej – książka nie jest opasłym woluminem, ale anglo-amerykańskie *thin* odgrywało tu jeszcze jedną, ważniejszą,

¹ A.C. Danto, *The Transfiguration of the Commonplace*, Harvard University Press, Cambridge 1981.

² J.A. Fodor, „*Déjà vu All Over Again: How Danto’s Aesthetics Recapitulates the Philosophy of Mind*” (w:) M. Rollins (red.), *Danto and His Critics*, Blackwell Publishing Ltd., Massachusetts 1993, s. 41.

³ P. Kivy „Wstęp” (w:) N. Carroll, *Beyond Aesthetics*, Cambridge University Press, Cambridge 2001, s. ix.

⁴ American Society for Aesthetics, Sixty-Fourth Annual Meeting, Milwaukee, WI, 25–28 października 2006 roku.

rolę. Było oczywiste, że Danto nie tyle poddawał się krytyce, zgadzając się, że książka prezentuje słabą (*thin*) argumentację, ile wskazywał na precyzyjny filozoficzny punkt odniesienia swojej publikacji. Miałam wrażenie, że gdyby nie powszechnie znana uprzejmość Danto, miałby on ochotę powiedzieć wprost – „Just recently I’ve realized how **fine (or subtle, or sharp)** my book is”. Miałowicie autor w *The Transfiguration...* nie był zainteresowany doświadczeniem estetycznym *versus* artystycznym, odróżnieniem artefaktów od dzieł sztuki czy opisową – w opozycji do oceniającej – krytyką sztuki, co stało się punktem odniesienia dla jego oponentów i apologetów⁵. Pytanie, które zaprzętało uwagę Danto, stanowi pytanie ontologiczne – co powoduje, że coś jest tym, czym jest; co sprawia, że coś jest dziełem sztuki? Zdumiewająco brzmiały słowa Danto, jednego z bardziej prominentnych krytyków sztuki i estetyków amerykańskich, że wówczas, kiedy pisał *The Transfiguration...*, nie był sztuką tak bardzo zainteresowany. Zajmowała go przede wszystkim filozofia, w szczególności ontologia. Nigdy wcześniej tak wyraźnie i tak odważnie Danto nie sformułował problemu – interesowało mnie, mówił, co powoduje, że coś jest dziełem sztuki (*what makes something a work of art*). Autor *The Transfiguration...* zazwyczaj przedstawiał słabszą wersję pytania – „jak odróżnić dzieło sztuki od ‘zwykłych rzeczy’ (*mere things*)?”, a podstawową wersję pytania – „co to jest dzieło sztuki?” – zawsze traktował z nieufnością⁶. Chcę jednak zwrócić uwagę, że nie są to pytania równoważne czy identyczne. Na pytanie „co to jest dzieło sztuki?” odpowiadano najczęściej, przedstawiając własność lub zbiór własności, jakie miałyby przysługiwać dziełu sztuki i tylko dziełu sztuki (czy sztuce) w sposób konieczny oraz wystarczający; pytanie „jak odróżnić sztukę od niesztuki?” jest pytaniem z natury epistemicznym, zatem odróżnianie może być, choć nie musi, ugruntowane ontologicznie⁷. Na pytanie, co powoduje, że coś jest dziełem sztuki, można natomiast odpowiedzieć, odwołując się do pojęcia grupy/zbiorowości/skupiska (*cluster*) czy też do własności, które gwarantują identyczność/tożsamość dzieła sztuki, takich jak własności istotnościowe (*intrinsic*), i które nie muszą stanowić klasycznie rozumianej istoty sztuki⁸. Danto na wspomnianej konferencji, kiedy opisywał kwestie, jakimi zajmował się w *The Transfiguration...*, mówił o warunkach koniecznych, które powodują, że coś jest dziełem sztuki⁹.

⁵ Już N. Carroll zauważył, że aby podjąć krytyczną ocenę koncepcji Danto, konieczne jest nie tylko uwzględnienie całej złożoności tej teorii, ale również zwrócenie uwagi na subtelność dantowskiego aparatu teoretycznego. Dodam, że nie da się zrozumieć teorii Danto bez odniesień do współczesnych mu badań filozoficznych z zakresu ontologii (kwestia esencjalizmu i tożsamości), filozofii umysłu (głównie zagadnienia percepcji) czy filozofii języka (ze szczególnym uwzględnieniem problemu referencji, tak jak go prezentują S. Kripke czy H. Putnam).

⁶ A.C. Danto, *Beyond the Brillo Box*, University of California Press, Berkeley 1992, s. 5.

⁷ Analizę współczesnego i arystotelesowskiego esencjalizmu przeprowadził Gyula Klima (w.): *Contemporary „Essentialism” vs. Aristotelian Essentialism*, <http://www.fordham.edu/gsas/phil/klima/ESSENCE.HTM#Heading8>.

⁸ Przy czym S. Davis interpretuje *cluster definition of art* B. Gauta jako wersję esencjalizmu. S. Davis, „The Cluster Theory of Art”, *British Journal of Aesthetics* 2004, nr 44, s. 300.

⁹ Danto odwołuje się tylko do koniecznych warunków prawdopodobnie dlatego, że wciąż toczy się nierozstrzygnięta dyskusja na temat zależności między warunkami koniecznymi a wystarczającymi, aby coś było danym obiektem.

Pytanie o naturę sztuki, czy też różne wersje tego pytania, bywa najczęściej pytaniem o nietrywialne, a zarazem wystarczające i konieczne warunki, aby jakiś obiekt można było uznać za dzieło sztuki. Warunki te odnoszą się do danego obiektu w sposób istotny, a nie przypadkowy, jest to zatem pytanie o istotę sztuki. „Trudności z wielkimi postaciami w kanonie estetycznym, od Platona do Heideggera, nie polegają na tym, iż byli oni esencjalistami, ale że pojmowali w sposób niewłaściwy istotę”¹⁰. Esencjalizm był dotychczas przedstawiany w pracach Danto w sposób kanoniczny, jako definicja wyznaczająca konieczne i wystarczające warunki, aby można było odróżnić sztukę od nie-sztuki lub, inaczej, aby coś można było uznać za dzieło sztuki; ostatnio wymienia on tylko warunki konieczne¹¹. Pojawiło się jednak inne niż tradycyjne rozumienie istoty. Istota jest tu raczej układem koniecznych relacji, które mogą być tak lub inaczej skonkretyzowane, a nie bezpośrednio postrzeganą perceptualną własnością czy własnościami. Przedmioty – pisze Alfred J. Ayer o współczesnym esencjalizmie – jakie grupujemy pod jednym szyldem, „dzielą ze sobą pewną wspólną strukturę podstawową”¹², która nie polega na prostym wyliczeniu własności. Trudności z różnymi definicjami sztuki powodowały, że pojawiały się, i wciąż są obecne, komentarze oraz argumenty kwestionujące nie tylko potrzebę generalnej teorii sztuki czy definiowania dzieła sztuki, ale także sam fakt, że sztuka posiada dające się zdefiniować istotowe własności. Esencjalizm bywa także oskarżany o ignorowanie złożoności i wielowymiarowości świata, a tym samym o etyczny błąd wykluczania poglądów i stanowisk innych niż te, które są preferowane przez esencjalistów. Dyskusji z antyesencjalizmem nie ułatwia fakt, że współcześnie termin „esencjalizm” nie jest neutralny aksjologicznie i bywa często używany jako zarzut przeciwko tym ideom, które wydają się bardziej stabilne niż chwilowe założenia taktyki politycznej. Esencjalizm okazuje się więc nie tylko jednym z możliwych i dyskutowanych stanowisk filozoficznych, lecz również wiąże się – jak chcą jego krytycy – ze skazą ideologiczną. Charles Spinoza i Hubert Dreyfus przyznają, że jeżeli termin „**esencjalizm**” użyty jest przeciwko jakemukolwiek stabilnemu układowi wyróżników, to oskarżenie o esencjalizm wydaje się raczej zmałą polityczną niż przekonaniem kognitywnym”¹³. Wbrew istniejącym trendom Danto pisze o sobie: „z pewnym rodzajem brawury określiłem się jako esencjalista w filozofii sztuki, nie biorąc pod uwagę faktu, że w polemicznym stylu współczesnego świata termin ‘esencjalista’ przybiera najbardziej negatywne konotacje”¹⁴.

¹⁰ A.C. Danto, *After the End of Art*, Princeton University Press, Princeton 1997, s. 193.

¹¹ Ibidem, s. 194.

¹² A.J. Ayer, *Filozofia w XX wieku*, przekł. B. Chwedeńczuk, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2000, s. 332.

¹³ Ch. Spinoza, H.L. Dreyfus, „Two Kinds of Anti-essentialism and Their Consequences”, *Critical Inquiry* 1996, nr 22, s. 735.

¹⁴ A.C. Danto, *After the End of Art*, op. cit., s. 193. Omówienie trwającej od ponad pół wieku dyskusji na temat esencjalizmu w estetyce analitycznej można znaleźć m.in. (w:) S. Davis, *Definitions of Art*, Cornell University Press, Ithaca 1991; T.J. Diffey, „Essentialism and the Definition of Art”, *British Journal of Aesthetics* 1973, nr 13; B. Dziemidok, „Czy możliwa i potrzebna jest filozoficzna teoria sztuki? Antyesencjalizm w amerykańskiej filozofii sztuki” (w:) A.E. Szołtysek (red.), *Rozważania o filozofii a recentiori*, Prace Naukowe Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 1994, s. 209–210.

II. CZY SZTUKA JEST ESTETYCZNA?

Danto jest przekonany, że perceptualne/estetyczne¹⁵ własności dzieł sztuki nie mają związku z istotą sztuki, a jej esencjalne cechy mogą mieć charakter relacyjny. Uzasadniając swoje przeświadczenia, Danto buduje tym samym błyskotliwy argument na rzecz esencjalizmu¹⁶.

Przekonanie, że nasz odbiór nieróżniących się wizualnie przedmiotów (jeżeli wiemy, że jeden z nich jest dziełem sztuki, a drugi po prostu codziennym obiektem) różni się w sposób zasadniczy, jest wszechobecne w pracach Danto. Kolejne wcielenia *Brillo Box*, od projektu Harveya do prac Warhola i Bidlo, stanowią rzeczowe egzemplifikacje tej tezy. Jak pisze autor *The Artworld* – „wyjątkowo trudno będzie przyjąć, że reakcja estetyczna wobec przedmiotu przybiera formę zmysłowej percepcji”¹⁷. W tak sformułowanej opinii nie kryje się założenie, że nie możemy mieć estetycznych/perceptualnych doznań w kontakcie z codziennymi przedmiotami. Zawiera się w niej natomiast myśl, że odpowiedź estetyczna jest konceptualnie zapośredniczona. To nasza wiedza o tym, że przedmiot jest dziełem sztuki, decyduje o naszej postawie estetycznej wobec tego przedmiotu. Jeżeli nasze reakcje estetyczne wobec wizualnie jednakich przedmiotów są zasadniczo inne tylko dlatego, że wiemy, iż jeden z nich jest dziełem sztuki, i jeżeli jednocześnie chcielibyśmy utrzymać kategorię estetyczności jako tę, która odgrywa istotną rolę w definicji dzieła sztuki, to wówczas – sądzi Danto – znaleźlibyśmy się w intelektualnej pułapce. Z jednej bowiem strony, nie można by odróżnić odpowiedzi estetycznej na dzieło sztuki od reakcji estetycznej wobec obiektów naturalnych bądź innych wytworzonych przez człowieka i niebędących dziełami sztuki artefaktów, z drugiej strony natomiast, musielibyśmy zarazem wyróżnić obiekt jako dzieło sztuki spośród innych naturalnych przedmiotów bądź artefaktów w celu zdefiniowania właściwej reakcji estetycznej na ten obiekt. „Zatem – konkluduje Danto – mamy wystarczającą jasność co do tego, że nie można podać żadnego perceptualnego kryterium (...)”¹⁸, więc nie możemy użyć kategorii estetyczności (rozumianej tutaj w najbardziej pierwotnym znaczeniu – jako zmysłowa percepcja czy wygląd przedmiotu), by zdefiniować dzieło sztuki. Powołując się na ten właśnie fragment *The Transfiguration of the Commonplace*, Richard Wollheim pokazuje, że przekonanie Danto można rozumieć dwojako. Po pierwsze, oznacza ono, że właś-

¹⁵ Czy perceptualne jest zawsze ekwiwalentem tego, co estetyczne? Ostatnio Danto przyznał, że delikatność rozumiana jako delikatność estetyczna jest czymś innym niż delikatność nie-estetyczna (lub inaczej: pozaestetyczna). Czyli nasz estetyczny ogląd rzeczywistości wiązałby się ze specyficznym estetycznym nastawieniem, estetyczną interpretacją czy estetyczną percepcją. A.C. Danto, *Unnatural Wonders*, Farrar-Straus-Giroux, New York 2005, s. 329–330. Można by się zastanowić, czy podobny podział da się zastosować do innych jakości estetycznych. Czym różniłaby się czerwień jako jakość estetyczna od czerwieni nie-estetycznej? Czy czerwień może być nie-estetyczna? Warto pójść nawet dalej i zapytać, czy piękno estetyczne różni się od piękna nie-estetycznego, a jeżeli tak, to czym? Czy piękno może być nie-estetyczne?

¹⁶ Argument ten, o ile jest zbudowany prawidłowo, podważa wittgensteinowskie zasady podobieństwa rodzinnego i regułę *look and see*, w oparciu o które próbowano budować alternatywne wobec esencjalizmu teorie sztuki.

¹⁷ A.C. Danto, *The Transfiguration...*, op cit., s. 91.

¹⁸ Ibidem, s. 61.

ciwe użycie tych pojęć nie podlega perceptualnym warunkowaniom. Po drugie, mówi ono, iż wygląd obiektu nie wpływa na to, czy coś jest lub nie jest dziełem sztuki. Wollheim jest skłonny zgodzić się z pierwszym twierdzeniem, natomiast zdecydowanie odrzuca to drugie¹⁹. Filozof zdaje się ignorować pogląd, zgodnie z którym to, w jaki sposób postrzegamy obiekt, zależy m.in. od naszego nastawienia wobec tego obiektu, a wygląd obiektu to coś więcej niż fenomenalne zjawisko.

Danto, powołując się wprost na wnikliwą uwagę Arystotelesa, który głosił, że przyjemność, jaką czerpiemy z prac mimetycznych, zakłada wiedzę o tym, iż są one imitacją, formułuje podobną myśl dotyczącą dzieła sztuki. Przyznaje, że dzieło sztuki posiada różnorodne własności, a między nimi mogą być własności estetyczne lub te, które można traktować z perspektywy estetycznej. „Jednak, aby odnieść się do nich w sposób estetyczny, musimy przede wszystkim wiedzieć, że ten obiekt jest dziełem sztuki (...) potrzebujemy definicji sztuki, aby zidentyfikować rodzaje estetycznych reakcji właściwych dla poszczególnych dzieł sztuki (...)”²⁰. Danto zgadza się nawet z Dickiem, krytykującym go z tej samej pozycji, z której czyni to Wollheim, że nic nie może stać się dziełem sztuki, jeżeli nie posiada elementarnego potencjału wartości estetycznej. W tym samym momencie pyta jednak, co takiego potencjału nie posiada, skoro Dickie, słusznie zresztą, uznaje, że reakcje estetyczne mogą dotyczyć nawet przedmiotów wziętych z codzienności. Przed osiągnięciem statusu sztuki obiekty niewątpliwie posiadają estetyczne własności i to nie one upoważniają ontologiczną zmianę. Stając się dziełem sztuki, obiekty zyskują dodatkowo inne estetyczne własności, które często mogą różnić się od tych sprzed przemiany (*transfiguration*). Proces ten jest szczególnie widoczny, gdy mamy do czynienia z obiektami wizualnie jednakimi.

Sądzę, że jednym z największych dokonań Danto jest odwrócenie klasycznej struktury sytuacji estetycznej, gdzie obiekt posiadał takie lub inne jakości perceptualne, które warunkowały jego możliwy status jako dzieła sztuki i na których mogły zostać nadbudowane jakości estetyczne. Funkcja dzieła sztuki w koncepcji Danto jest uprzednia i to ona właśnie określa, które z jakości perceptualnych obiektu lub sytuacji są jakościami estetycznymi dzieła. Dzieło sztuki, tak jak przedstawia je Danto – jakkolwiek może to brzmieć osobliwie – jest zarówno obiektem abstrakcyjnym, jak i perceptualnym. Transfiguracja, która ma miejsce dzięki mocy sprawczej artysty (*transfiguration*), pozwala, aby coś banalnego mogło stać się dziełem sztuki. Obiekty, które dzielą ten sam wygląd, mogą uobecniać inne znaczenia dzięki temu, że – ontologicznie biorąc – są innymi obiektami. W niektórych przypadkach dochodzi do transfiguracji codziennych obiektów, tak jak to ma miejsce w sytuacji *ready made*s, w innych – jak w przypadku *Brillo Boxes* Warhola – transfiguracja dotyczy nie tyle samego przedmiotu (Warhol kopiował bowiem kartonowe pudełka Brillo, zlecając ich budowę ze sklejki), ile powszedniego zjawiska (*commonplace*), jakim były opakowania Brillo z supermarketów.

¹⁹ R. Wollheim, „Danto’s Gallery of Indiscrenibles” (w:) M. Rollins (red.), *Danto and His Critics*, op. cit., s. 38.

²⁰ A.C. Danto, *The Transfiguration...*, op. cit., s. 94–95.

To, w jaki sposób postrzegamy obiekty, zależy od wiedzy lub presupozycji dotyczących danego obiektu, a wygląd obiektu to nie tylko proste jakości perceptualne, na przykład kolor, kształt, faktura itp. *Fontanna* Duchampa jako pisuar posiada te same własności, także estetyczne, które posiadają inne podobne porcelanowe wytwory manufaktur. Jako dzieło sztuki *Fontanna* – jakkolwiek może to zabrzmieć obrazoburczo – zostaje umieszczona w historycznej perspektywie przemian obejmujących rzeźbę, a zatem dzieli estetyczne własności z marmurowymi rzeźbami Michała Anioła.

Problemy – przekonuje Danto – pojawią się również, gdy zechcemy zastosować wobec sztuki klasyczne, bardziej ustrukturyowane kategorie estetyczne, takie jak piękno, wzniosłość, delikatność, wdzięk itp. „Z trudnością można by znaleźć – przyznaje Danto – w codziennym dyskursie predykat, którego nie dałoby się wcisnąć w służbę estetyki”²¹. Jeżeli dzieło sztuki ma uobecniać to, co estetyczne, czyli – mówiąc wprost – ma służyć estetyce, to mamy do czynienia albo z transparentnością (*transparency*) dzieła sztuki (estetyczna reakcja wobec dzieła sztuki nie jest bezpośrednio z nim związana, lecz wiąże się z tym, co ono ujawnia, np. piękno kwiatów), albo też z takim utożsamieniem dzieła z rzeczywistością, że nie możemy ich od siebie oddzielić (ilustracją są tu *ready mades* Duchampa – przedmioty codzienne, które są zarazem dziełami sztuki). Odpowiednio Danto podaje dwie proste recepty na dzieło sztuki. Pierwsza, gdy dzieło sztuki traktuje się jako kognitywną protezę, ma następujący zapis – weź piękny, wzniosły, wdzięczny (itd.) obiekt i przedstaw go w jak najdoskonalszy sposób; w drugim przypadku, gdy dzieło sztuki ma być utożsamione z rzeczywistością, przepis na nie wydaje się znacznie prostszy – weź piękny, wzniosły (itd.) obiekt i pozwól mu być dziełem sztuki. Jeśli patrzy się z perspektywy kategorii estetycznych, to nie ma żadnej różnicy między: a) przedstawieniem pięknych kwiatów w obrazie malarskim, b) ikebana, gdzie piękne kwiaty służą jako materiał do kreacji dzieła sztuki, czy po prostu c) bukietem kwiatów.

Stefan Morawski podsumował negatywnie *The Transfiguration of the Commonplace*, pisząc, że zawarte w tej rozprawie rozumienie sztuki może prowadzić do zakwestionowania *sacrum* estetycznego²². Uwaga ta wydaje się nad wyraz słuszna, w innym jednakże sensie, niż chciałby to widzieć Morawski. Danto rzeczywiście kwestionuje estetyzację rozważań nad sztuką. Dwanaście lat po opublikowaniu *The Transfiguration...* przyznaje, że praca ta „(...) przyjęła dość wrogą pozycję wobec estetyki”, ale, dodam, że owa wrogość skierowana była – po pierwsze – przeciw estetyce kantowskiej, po drugie zaś – przeciw praktyce utożsamiania sztuki i estetyki, czyli przeciw przekonaniu, że sztuka i estetyka są tak dalece sobie bliskie, że aż nierozłączne²³. Danto zakwestionował *sacrum* estetyczne, ale nie estetykę. Filozoficzne sugestie, że być może istnieje jakiś ogólny zmysł piękna, dzięki któremu jakości estetyczne sztuki²⁴ mogą

²¹ A.C. Danto, *The Philosophical Disenfranchisement of Art*, Columbia University Press, New York 1986, s. 28.

²² S. Morawski, *Na zakręcie od sztuki do po-sztuki*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1985, s. 301.

²³ A.C. Danto, *The Philosophical Disenfranchisement of Art*, op. cit., s. 28.

²⁴ Podkreślam tutaj, że chodzi o jakości estetyczne sztuki, które trudno, zdaniem Danto, rozpoznać, używając zmysłu piękna czy smaku, a nie o jakości estetyczne jako takie. Osobiste

być uświadamiane i przeżywane, są traktowane przez Danto jako czyste fantazje, uzasadnione, jak dotąd, nie tyle jakimkolwiek argumentem, ile fascynacją samym pojęciem piękna. Estetyczne rozumienie dzieła sztuki – czytamy w *The Philosophical Disenfranchisement of Art* – może być znacznie bliższe intelektualnej aktywności niż sensorycznemu pobudzeniu czy zmysłowej pasji. Wnioski Danto są nawet bardziej radykalne – sądzi on, że „(...) estetyczny odbiór dzieł sztuki ma inną strukturę niż estetyczny odbiór zwykłych rzeczy”²⁵. Stwierdzenie to wykracza poza wymiar epistemiczny; Danto wskazuje tutaj na różnicę ontologiczną między dziełem sztuki a zwykłą rzeczą (*mere thing*).

„Ontologicznie, jest sprawą obiektywnej prawdy, czy i jak coś jest dziełem sztuki. Dwa zętony tego samego typu – to znaczy dwa obiekty podobne jeden do drugiego w stopniu perceptualnie nieodróżnialnym – mogą różnić się pod względem tego, że jeden jest dziełem sztuki, a drugi nie. Znaczy to, że nie posiadają one tych samych własności, jakkolwiek podobnie mogą wyglądać. Własności, jakich nie dzielają, powodują różnicę między jednym obiektem będącym dziełem sztuki a drugim, który nim nie jest. Określenie, jakie są te własności i czy faktycznie przynależą one do dzieła sztuki, jest całkowicie sprawą obiektywną, częściowo filozoficzną, częściowo empiryczną”²⁶.

Dzieło sztuki nie daje się zatem zdefiniować przez najbardziej podstawową zmysłową percepcję czy też bardziej ustrukturuwane kategorie estetyczne, np. piękna, wzniosłości czy ekspresji. Estetyka, którą proponuje Danto, wbrew pozorom nie wyklucza piękna, ani z obszarów praktyki artystycznej, ani też z dyskusji teoretycznej. Filozof nie zgadza się tylko na *quasi*-religijne, romantyczne traktowanie tej kategorii i zamiast podniosłych deklaracji proponuje opis funkcji, jaką pełni ta kategoria w sztuce²⁷. Według Danto sztuka starożytna i jej pochodne mogą być postrzegane jako doskonały sensualny wyraz podstawowych preferencji estetycznych. W esejach krytycznych publikowanych w *The Nation* pojęcie piękna pojawia się niezwykle rzadko, lecz dzieje się to dlatego, że „nie odgrywa ono dużej roli w znaczącej części współczesnej sztuki, która mnie [Danto] interesuje”²⁸. W drugiej połowie lat dziewięćdziesiątych XX wieku Danto zwracał uwagę, aczkolwiek niepewny skutków, na zmiany w świecie sztuki; pojawiła się wówczas duża liczba artystów, którzy niezależnie od siebie i każdy na swój sposób wprowadzili raz jeszcze piękno do sztuki²⁹. W podstawowej pracy *The Transfiguration of the Commonplace* spotykamy się z przy-

estetyczne preferencje Danto są zaskakująco klasyczne. Nawet filozoficzna doniosłość prac Warhola nie zmienia postawy myśliciela, który – wybierając ceramikę sanitarną – stawia na białe klasyczne formy i... odwołuje się do sądu smaku!

²⁵ A.C. Danto, *The Transfiguration...*, op. cit., s. 113.

²⁶ A.C. Danto, e-mail z 20 sierpnia 2001 roku.

²⁷ A.C. Danto, *The Abuse of Beauty*, Open Court, Chicago–La Salle 2003.

²⁸ A.C. Danto, *The Madonna of the Future*, Univeristy of California Press, Berkeley 2001, s. 342. Wyjątkiem jest esej „Rothko and Beauty” (w:) *ibidem*, s. 335–342.

²⁹ A.C. Danto, „Beauty for Ashes” (w:) N. Benezra, O. Viso (red.), *Regarding Beauty & A View of the Late Twentieth Century*, Smithsonian Institution, Washington 1999, s. 183. Polemizowałabym ze sformułowaniem L. Sosnowskiego w jego przedmowie do tłumaczeń A.C. Danto. Badacz konstatuje – „(...) intelektualny i teoretyczny anarchizm Danto ogranicza w zasadzie do teorii sztuki. (...) Zdaniem Danto, nie można przyjąć tu argumentu, że znakiem czasu jest ów liberalizm, ponieważ mamy do czynienia z postawą antyestetyczną. Piękno odeszło w zapomnienie, zresztą żaden artysta nie stawia już sobie za cel jego ujęcia i przedstawienia”. L. Sosnowski, „Wstęp. Filozoficzny świat sztuki A.C. Danto”

puszczeniem, że „(...) być może jest coś takiego jak wewnętrzny estetyczny zmysł, ale już kognitywne narzędzia wymagane do tego, aby ów zmysł stał się punktem odniesienia, nie mogą być same traktowane jako wewnętrzne”³⁰. Czternaście lat później, powołując się na empiryczne prace psychologów i biologów zajmujących się ewolucją, Danto wyjaśniał, co rozumie przez najbardziej pierwotny uniwersalny zmysł estetyczny. Zakodowany w genomie, jest on prawdopodobnie wspólny ludziom i zwierzętom, służąc w takim samym stopniu ich adaptacji i przetrwaniu – np. symetryczność, rytm, harmonia czy proporcja miałyby być emblematami zdrowia i płodności³¹. „Gołąb jest w nas wszystkich”³².

Takiemu tłumaczeniu opiera się jednak wszelka sztuka, którą można nazwać romantyczną. Artyści nie utożsamiają wówczas piękna z symetrią i proporcją, a zainteresowanie ruinami, które często w oczywisty sposób są aharmonijne, wnosi nowe jakości do estetyki. Danto sądzi, że jest to moment, gdy przekraczamy biologiczne uwarunkowania piękna, by „(...) wejść w sferę znaczeń”³³. Mówimy wówczas o pięknie w dziele sztuki, a nie o pięknie sztuki. Piękno w dziele sztuki staje się częścią zawartości dzieła (*content of art*) i jeżeli jest obce lub niewłaściwe wobec innych elementów pracy, to wówczas obserwujemy artystyczną porażkę, pomimo sukcesu estetycznego. Można domyślać się, że chodzi tu o intencję artysty, znaczenie, które miało być uobecnione w dziele sztuki. Aby przeżyć piękno np. obrazów Rothki, nie wystarczy po prostu widzieć namalowane kształty, podziwiać kolory i znaki pędzla, lecz należy zastanowić się, co obraz uobecnia, jakie wnosi znaczenie. Wygląda na to – pisze Danto – że

(w:) A.C. Danto, *Świat sztuki. Pisma z filozofii sztuki*, przekł. L. Sosnowski, Wydawnictwo UJ, Kraków 2006, s. 30.

Nawet jeżeli przyjmiemy, że Sosnowski używa tu języka w manierze *licentia poetica*, to trudno przypisać anarchizm teorii sztuki prezentowanej przez Danto. Bardziej odpowiedni byłby tu raczej pluralizm i to w zakresie takim, że nie ma już obowiązującej narracji (teorii), która wyznacza, co jest dziełem sztuki, a co nie. Nie oznacza to jednak, że nie ma żadnych narracji. Radykalny pluralizm definiuje współczesny świat sztuki, tym niemniej jednak ciągle nie wszystko jest sztuką, a *critics, after all, are not gods*. I to nie antyestetyczna postawa jest znamię współczesnych artystów, gdyż to właśnie ona byłaby przecież formą obowiązującej narracji. Antyestetyczność – rozumiana przez Danto jako minimalizowanie znaczenia perceptualności – jest tylko jedną z możliwych postaw. Według filozofa to nie arbitralne decyzje artystów czy krytyków ani też ich antyestetyczna postawa, lecz właśnie racjonalny dyskurs – ważniejszy niż kiedykolwiek, w ramach szeroko rozumianego świata sztuki – ma współcześnie decydować o dziele sztuki. Pisałam o tym zjawisku (w:) „Krytycy poza wszystkim nie są bogami”. Sztuka i krytyka według Arthura C. Danto”, *Estetyka i Krytyka* 2002, nr 3(2), s. 117–140. Co więcej, Danto, jeżeli nawet przyznawał w pewnym momencie, że piękno ma raczej pozostać na długim wygnaniu, to wówczas, gdy było ono adekwatne do zrozumienia dzieła danego artysty, jako krytyk sztuki celebrował jego obecność.

³⁰ A.C. Danto, *The Transfiguration...*, op. cit., s. 107.

³¹ A.C. Danto, *After the End of Art*, op. cit., s. 97.

³² Związane z tym zagadnieniem publikacje Danto: „Description and the Phenomenology of Perception” (w:) N. Bryson, M.A. Holly, K. Moxey (red.), *Visual Theory: Painting and Interpretation*, Harper Collins, New York 1991, s. 201–215; „Animals as Art Historians: Reflections of the Innocent Eye” (w:) A.C. Danto, *Beyond the Brillo Box*, op. cit., s. 15–31; „Depiction and Description” (w:) idem, *The Body/Body Problem*, University of California Press, Berkeley 1999, s. 98–121; „Seeing and Showing” i „The Pigeon within Us All: A Reply to Three Critics”, *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 2001, nr 59, s. 1–9 i 39–44.

³³ A.C. Danto, *After the End of Art*, op. cit., s. 97.

Rothko znalazł sposób prezentacji przekazów teologicznych czy metafizycznych przez sensualne formy wypowiedzi. Wydaje się więc, że słusznie filozof podkreśla kognitywny charakter piękna w sztuce, a deprecjonuje czysto wzrokowe w przypadku malarstwa czy ogólnie perceptualne rozumienie tej kategorii³⁴. Ostatnio piękno w rozważaniach Danto pojawiło się w opozycji tak do piękna natury, jak i do piękna w sztuce. Danto nobilitował sferę użyteczną, opowiadając się przeciwko autonomii piękna oraz uznając, że powszechne upiększanie (*beautification*) codzienności, czyli wzornictwo, moda, różnorakie rzemiosło, a nawet hobby, takie jak ogrodnictwo czy urządzenie własnego domu, wyrażają nasze przekonania o tym, jak powinniśmy żyć³⁵. Wypada jednak zgodzić się z Rogerem Seamonem, że: „Teoria Danto przywraca sztuce tożsamość, lecz po raz kolejny minimalizuje to, co perceptualne”³⁶.

Ostatnio Michelle Gal stwierdziła, że w ramach filozofii sztuki zaproponowanej przez Danto doświadczenie estetyczne nie jest możliwe, natomiast Kalle Puolakka utrzymuje, iż przeciwnie, to właśnie metaforyczna natura artystycznej reprezentacji zakłada pojęcie doświadczenia estetycznego³⁷. Sądzę jednak, że *The Transfiguration...* wydaje się wskazywać raczej na to, iż zachodzi strukturalna różnica między doświadczeniem estetycznym sztuki i nie-sztuki, niż na to, że estetyczność jest nerelevantna lub przeciwnie – esencjalna wobec doświadczenia sztuki. Ta strukturalna różnica wskazuje również na to, że estetyczność/perceptualność nie należy do istoty sztuki, jakkolwiek doświadczanie sztuki okazuje się także empiryczne. Dzieło sztuki – jak wynika z definicji zaproponowanej przez Danto – jest uosobieniem (wcieleniem) znaczenia (*embody meaning*). Trzy przykłady pudełek Brillo świetnie ilustrują różnicę między doświadczeniem estetycznym sztuki i nie-sztuki. Trzy rodzaje pudełek Brillo to: (a) pudełka Brillo z supermarketów, (b) powszechnie znane *Brillo Boxes* Warhola, (c) pudełka *Not Andy Warhol* Bidlo. Strukturalna różnica między możliwym doświadczeniem estetycznym związanym z każdym z tych pudełek zasadza się na różnicy i relacji, jaka zachodzi między dwoma aspektami doświadczenia perceptualnego: fenomenalnym i odniesieniowym (*representational*). Fenomenalny charakter percepcji wiąże się z wyglądem (*looking-in-a-certain-way*), a odniesieniowy (*representational*) z byciem-takim-to-a-takim (*being-in-a-certain-way*). Czy istnieje jakaś fenomenologiczna różnica między naszą percepcją trzech rodzajów kartonów Brillo? Wydaje się, że fenomenologiczne przedstawienia trzech rodzajów Brillo nie różnią się od siebie. Wizualnie pudełka są podobne. Jeżeli jednak przekształcimy pytanie – i spytamy, czy jest jakaś różnica między odniesieniową (*representational*) zawartością perceptualnego doświadczenia trzech typów pudełek Brillo? – to odpowiedź wcale nie będzie taka oczywista. Wydaje się, że przynajmniej częściowo zależy ona od stopnia, w jakim konceptualność jest

³⁴ A.C. Danto, *Embodied Meanings*, Farrar, Straus and Giroux, New York 1994, s. 369.

³⁵ A.C. Danto, „Beauty and Beautification” (w:) P.Z. Brand (red.), *Beauty Matters*, Indiana University Press, Bloomington 2000.

³⁶ R. Seamon, „The Conceptual Dimension in Art and the Modern Theory of Artistic Value”, *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 2001, nr 59, s. 139.

³⁷ Online Conference in Aesthetics. Arthur Danto’s *Transfiguration of the Commonplace* – 25 years later, 22 stycznia–2 lutego 2007 roku, <http://artmind.typepad.com/onlineconference/>.

relewantna dla określenia tego, co spostrzegamy. Danto utrzymuje, że uznanie czegoś za dzieło sztuki zależy od konceptualnej zawartości doświadczenia perceptualnego. Oczywiście, aby uchwycić pełne *spectrum* tego problemu, wymagane są dalsze badania. Na dzień dzisiejszy, mówiąc skrótowo, widzenie i rozpoznawanie pudełek Brillo nie mogą być po prostu identyfikowane ze spostrzeganiem tychże Brillo.

Jesteśmy bytami kognitywnymi, a więc także estetycznymi (*aesthetic beings*) – utrzymuje Danto – i odnosimy się w sposób estetyczny do świata, a kantowska kontemplacja oraz bezinteresowność może być tylko częścią tak rozumianej estetyki. Zatem nawet jeżeli Danto nie ujmuje piękna jako zasady ontologicznej, to nie oznacza to, że estetyka nie wiąże nas ze światem. Nasze estetyczne relacje nie muszą być jednorodne, naturę, o ile nie traktujemy jej jak dzieło sztuki, odbieramy bezpośrednio, być może po prostu sensorycznie bądź sensualnie, a odbiór sztuki pozostaje zapośredniczony. „Percepcja artystyczna jest na wskroś historyczna. I z mojej perspektywy piękno artystyczne jest równie historyczne”³⁸.

III. DEFINICJA SZTUKI A ŚWIAT SZTUKI

W kolejnych pracach Danto różnorako opisywał to, co pozwala uznać dany obiekt za dzieło sztuki. I jest to – trzeba przyznać – najbardziej dyskusyjna oraz dyskutowana część jego teorii. Najpierw, w „*The Artworld*”, pojawiają się bliżej nieokreślony świat sztuki, atmosfera czy kontekst artystycznej teorii, które mają decydować, co jest sztuką. „Postrzeganie czegoś jako sztuki wymaga tego, czego oko nie może potępić – atmosfery artystycznej teorii, wiedzy o historii sztuki, świata sztuki”³⁹. Pod koniec tegoż eseju Danto kreśli matrycę stylów (*style matrix*), na którą składają się artystycznie relewantne predykaty i ich opozycje (np. G-ekspresjonistyczne i nie-G nieekspresjonistyczne), określające dotychczasowe style w sztuce. Matryca ta jest otwarta na dalsze możliwe style (X i nie-X), wykreowane przez artystów. Przy czym wszystkie predykaty i ich opozycje są – jak utrzymuje Danto – artystycznie relewantne dla każdego dzieła sztuki. A zatem: im większe zróżnicowanie matrycy, która stanowi siatkę zależności między stylami, tym bogatsze uwikłanie poszczególnego dzieła sztuki. We współczesnym świecie sztuki brak stylów (wielkich, powszechnie akceptowanych narracji), ów pluralizm artystycznych ekspresji, sprawia, że dantowska matryca paradoksalnie zyskuje na znaczeniu. Dzieło sztuki, aby było rozpoznane i odczytane, musi być jakoś umieszczone w ramach owej matrycy stylów, która, sama wrażliwa na historię, podlega procesom historycznych zmian, podobnie jak sztuka.

W *After the End Of Art* Danto doprecyzowuje, że aby coś można było uznać za dzieło sztuki, wymagana jest „(...) wiedza o tym, w jakim stopniu dane dzieło odpowiada innym dziełom, wiedza o tym, jak inne dzieła czynią możliwe uznanie danego dzieła”⁴⁰. Typowe definicje sztuki określały ją zazwyczaj

³⁸ A.C. Danto, *After the End of Art*, op. cit., s. 165.

³⁹ A.C. Danto, „*The Artworld*”, *The Journal of Philosophy* 1964, nr 61, s. 580.

⁴⁰ A.C. Danto, *After the End of Art*, op. cit., s. 165.

w terminach odnoszących się do perceptualnych własności dzieł sztuki, opisywały to, co publiczność widzi, słyszy, przeżywa. Tymczasem istotę sztuki można zdefiniować, odwołując się do abstrakcyjnych i relacyjnych własności sztuki. Istota sztuki nie jest u Danto czymś statycznym, jednolitym, jakąś bezpośrednio postrzegalną własnością (własnościami), czymś, co teoria sztuki miałaby odkryć i nazwać, np. tajemniczymi własnościami estetycznymi, które miałyby przysługiwać sztuce.

Jeśli weźmiemy pod uwagę publikacje Danto, to nic nie upoważnia nas do tego, by traktować *świat sztuki* jako formalną bądź nieformalną instytucję. Przeciwnie, Danto wielokrotnie odrzucał instytucjonalne rozumienie sztuki:

„(...) wiedza o tym, że coś jest dziełem sztuki, znaczy tyle, że obiekty posiadają własności, które bierzemy pod uwagę, a których brakuje ich nieprzeobrażonym odpowiednikom, a zatem nasza estetyczna reakcja będzie różna. I nie ma to wymiaru instytucjonalnego, a ontologiczny”⁴¹.

W innym miejscu wypowiedź przeciwko instytucjonalnej koncepcji sztuki jest adresowana personalnie:

„(...) jakkolwiek instytucjonalna teoria Dickiego różni się od mojej w szczegółach, (...) jakkolwiek instytucjonalizm odległy jest od mojej teorii sztuki, to dzielimy, w paszczy potężnej przeciwnej tendencji w filozofii – antyesencjalizmu Wittgensteina i jego następców – poszukiwania esencjalistycznej teorii sztuki (...)”⁴².

W świecie sztuki nie zawsze i nie w każdym momencie wszystko jest możliwe – niezależnie od tego, jak dominująca jest instytucja sztuki, czy to formalna, czy nie, to i tak podlega ona ograniczeniom. Aby nadać czemuś status dzieła sztuki, konieczny jest uporządkowany zbiór przesłanek, inaczej będziemy musieli zmierzyć się z arogancją dowolności i pustych deklaracji, z tyranią instytucji właśnie.

W *Artworks and Real Things* i *The Philosophical Disenfranchisement of Art* pojawia się jedna z wersji esencjalistycznej definicji sztuki. Sztuka jest o czymś (*to be about something*) i jest wypowiedzią (*makes a statement*), czyli może być przedmiotem interpretacji. W *After the End of Art* znajduje się jeszcze inna próba dookreślenia – sztuka jest o czymś (*about something*) i jest ucieleśnieniem swojego znaczenia (*to embody its meaning*).

Kolejne wersje dantowskiej esencjalistycznej definicji sztuki znakomicie podsumował Dickie, gdy zauważył, że przecież instrukcje opisujące montaż maszyn, teorie naukowe czy statuty prawne traktują o czymś i są przedmiotami interpretacji⁴³. Warto by się jednak zastanowić, czy własności esencjalne muszą być jednocześnie własnościami wyłącznymi, to znaczy właściwymi tylko dla sztuki. Wydaje się, że teza o istocie sztuki niekoniecznie musi uwzględniać tezę o wyłączności własności, które decydują o istocie⁴⁴. Sprawa ta jednak wymaga dalszych analiz; być może dantowska definicja sztuki przestanie być zbyt sze-

⁴¹ A.C. Danto, *The Transfiguration...*, op. cit., s. 99.

⁴² A.C. Danto, „Responses and Replies” (w:) M. Rollins (red.), *Danto and His Critics*, op. cit., s. 205.

⁴³ G. Dickie, *Introduction to Aesthetics*, Oxford University Press, Oxford 1997, s. 80.

⁴⁴ Por. R. Stecker, „Value in Art” (w:) J. Levinson (red.), *The Oxford Handbook of Aesthetics*, Oxford University Press, Oxford 2003, s. 310.

roka, kiedy włączymy do niej ograniczający *aboutness* element historyczny. Seamon pyta, jak to się dzieje, że „nasza interpretacja krzyża jako chrześcijańskiego symbolu nie czyni z niego sztuki, podczas gdy szufla Duchampa jest w jakiś sposób przekształcona”⁴⁵. Interpretacja sztuki, według Danto, nie jest jednak jakąkolwiek interpretacją, jest pewną interpretacją szczególną. Rzeczywiście, w jednej z rozmów ze mną Danto przyznał, że prawdopodobnie potrzebny jest trzeci człon definicji uzupełniający dwa wymienione. Sądzę, że historyczny kontekst dzieła sztuki, umieszczenie w obszarze matrycy stylów (*style matrix*), jest esencjalnie niezbędny, aby coś mogło być dziełem sztuki. W sprawie natury sztuki Danto łączy historycyzm z esencjalizmem, a zestawienie to wydaje się raczej antagonistyczne. W rzeczy samej, Shusterman z tego właśnie powodu sądzi, że teoria Danto jest w słabym tego słowa znaczeniu antyesencjalistyczna, jako że pozostaje otwarta na historyczny wariabilizm⁴⁶. Lub inaczej, jak przedstawił to Noël Carroll, fuzja esencjalizmu i historycyzmu faworyzuje zmienność, a historyczny esencjalizm jest w gruncie rzeczy związkiem niestabilnym (*unstable compound*)⁴⁷. Carroll i Shusterman uznali, że esencjalizm sztuki, jaki wypracował Danto, nie ostaje się w obliczu historycznej zmienności: *de facto* przyjęli oni, że sztuka jest zjawiskiem głównie socjohistorycznym, a nie ontologicznym. Dla odmiany, niektórzy krytycy Danto, tacy jak Margolis, Sparshott czy Tilghman, utrzymują, że dantowska definicja sztuki jest za wąska: twierdzą, że przecież istnieją dzieła, które nie są o czymś, nie odnoszą się do czegoś. Załóżmy, że to prawda, że muzyka *per se* nie jest o czymś i nie zawiera nawet elementów ekspresji emotywniej. Czy wówczas definicja Danto nie byłaby definicją wyłączającą? Nie sądzę, zwłaszcza jeżeli weźmiemy pod uwagę jej semantyczny charakter. S. Davies pokazał, że dantowskie bycie-o-czymś (*aboutness*) nie musi być ekwiwalentem denotacji; pierwszy człon definicji, według którego sztuka jest o czymś (*about something*), oznacza tyle, że sztuka podlega interpretacji. I więcej, dzieło sztuki nie musi być artefaktem. Dzieła sztuki powinny być interpretowane jako reprezentacje – pisał Davies – a nie inkarnacje⁴⁸.

Czy jednak historia może ostać się bez istoty? Interesuje mnie odwrotna strona relacji historia–istota. Powszechnie znany jest dantowski schemat relacji historia–istota sztuki: ta ostatnia została odsłonięta w historycznym procesie tworzenia poszczególnych dzieł sztuki. Spróbujmy odwrócić kwestię i zapytać – w jakim stopniu istota sztuki ograniczała bądź kształtowała historyczny proces tworzenia dzieł sztuki? W skrócie: czy istota sztuki jest niezbędna, aby sztuka miała swoją historię, lub też – czy jest możliwa historia bez istoty?

„Jestem skłonny sądzić – odpisał Danto – że istota jest warunkiem koniecznym dla historii, nie tylko w odniesieniu do historii sztuki, ale również prawdopodobnie w innych przypadkach. To jest trochę tak jak z tożsamością osoby – aby zaistniało coś takiego jak życie Ewy, powiedzmy, musi istnieć coś, co filozofowie kiedyś nazywali ciągłością (*conti-*

⁴⁵ R. Seamon, „The Conceptual Dimension”, *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 2001, nr 59, s. 141.

⁴⁶ R. Shusterman, „On Analysing Analytic Aesthetics”, *British Journal of Aesthetics* 1994, nr 34, s. 391.

⁴⁷ N. Carroll, „Essence, Expression, and History: Arthur Danto’s Philosophy of Art” (w:) M. Rollins (red.), *Danto and His Critics*, op. cit., s. 79–106.

⁴⁸ S. Davies, *Definitions of Art*, op. cit., s. 161–162.

nuant), coś, co posiada życie od urodzenia do śmierci, wyłaniające się jako osobowość poprzez zdarzenia jej życia. Wszyscy odkrywamy, że nie zawsze jesteśmy 'rzeczywiście' nami samymi, a czasami jesteśmy. Ostatniego wieczoru miałem publiczną dyskusję z laureatem nagrody Nobla Orhanem Pamukiem. Najpierw sądził, że jest malarzem, ostatecznie okazało się, iż nim nie jest. Przez moment pisał poezję, po czym zdecydował, że nie jest poetą. W końcu odkrył swoje prawdziwe powołanie jako pisarz. Odczuwam, że ze sztuką jest podobnie. Zaczęło się od imitacji, po czym przekształciło się to w coś, co okazało się sztuką, a nie było imitacją. Zatem krok po kroku sztuka odkrywała swoją istotę. Rawls dokonuje podziału między pojęciem (*concept*) sprawiedliwości a 'naszym' pojmowaniem (*conception*) sprawiedliwości. Jest to zabieg prawie platoński – idea sprawiedliwości skonstruowana z naszym pojmowaniem tej idei. Ostatecznie pojęcie wyłania się – a wtedy i nasze pojmowanie, i to pojęcie stają się czymś jednym. To, co przedstawiłem, jest bezwstydnie metafizyczne. Lecz wydaje się, że musi być coś, co trwa poprzez zmiany, jeżeli ma być coś takiego jak jakakolwiek historia⁴⁹.

Istotnie, zrozumienie antagonistycznego (dialektycznego?) związku między historią a istotą sztuki każe wyjść poza estetykę, w obszar ontologii czy filozofii umysłu. I jeżeli nawet definicja dzieła sztuki, jaką zaproponował Danto, wymaga dalszych badań, to musimy uznać, że argument nieodróżnialnych wizualnie par obiektów, z których jeden jest dziełem sztuki, a drugi nie, wnosi istotną informację o istocie dzieła sztuki. To bowiem, co decyduje, że coś jest sztuką, nie wynika tylko, i nie przede wszystkim, ze zmysłowej percepcji oraz z kategorii piękna, sublimacji czy innych estetycznych predykatów, ale z całej siatki specyficznych relacji, w obszarze której obiekt ten się pojawia⁵⁰. Dzieło sztuki coś reprezentuje i w taki lub inny sposób uobecnia oraz poddaje interpretacji to, co reprezentuje.

Współcześnie estetyka – tak jak rozumie ją Danto – miałaby być, z jednej strony, krytyką sztuki rozpoznającą *historie* obiektów artystycznych, kiedy to „istota sztuki zostaje wprowadzona do świadomości”⁵¹, z drugiej zaś, dyscypliną filozoficzną związaną z naukami kognitywnymi raczej niż bezpośrednio ze sztuką.

Jeżeli jednak zgodzimy się z Danto, że istota sztuki ujawniła się w historycznym procesie rozwoju sztuki, a filozofia przedstawiła realną definicję sztuki, to wówczas możemy zadać pytanie – czy filozofia sztuki jest nam nadal potrzebna? Czy po Danto jest jeszcze zasadna dalsza filozofia sztuki? Czy wraz z ujawnieniem się istoty sztuki nadszedł kres samej filozofii sztuki?

“I HAVE DECLARED MYSELF AN ESSENTIALIST” 25TH ANNIVERSARY OF THE TRANSFIGURATION OF THE COMMONPLACE BY A.C. DANTO

A.C. Danto drew a sharp distinction between the structure of aesthetic perception of art and the structure of aesthetic perception of non-art. This distinction comes from Danto's description of the essence of art. While I am sympa-

⁴⁹ E-mail z 3 listopada 2006 roku.

⁵⁰ Por. J.T. Dean, „The Nature of Concepts and the Definition of Art”, *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 2003, nr 61, s. 29–35.

⁵¹ A.C. Danto, *After the End of Art*, op. cit., s. 95.

thetic with Danto's account of aesthetic perception, I would like to raise two issues that may lead to different interpretations of Danto's view.

1. Danto claims that art has an essence and that this essence has been revealed throughout the historical unfolding of art. However, let us take a closer look at the other side of the essence-history relation. To what extent have the capacities of the essence of art limited or shaped the historical process of art making? In short, is the essence of art necessary for art to have a history? Alternatively, is a history without an essence possible?

2. Danto always treats the question 'What is art?' with reserve, if not suspicion. Instead, he has suggested that we should focus on how to distinguish art from non-art, or "mere things". Recently, he proposed another approach by asking, what makes something a work of art? I would like to point out that these last two questions are not necessarily identical. Epistemic/modern essentialism (there are predicates that signify essence of things) may be a sufficient answer for the first one, but the second one might require a strongly ontological position (art has essence).

Milena Z. Fisher

POMYŚLEĆ SZTUKĘ OD NOWA – MYŚL ARTHURA C. DANTO¹

„Dzięki krytyce sztuki odkryłem, że mogę robić coś, czego nie wypada mi robić jako profesorowi filozofii na Akademii, czyli wreszcie mogę filozofować (...). To, co wniosłem do krytyki sztuki, to coś, czego nauczyłem się jako pisarz filozoficzny – czyli jeśli pisać, to pisać jasno, świadomie i logicznie. Zbyt wiele pism na temat sztuki jest zbyt obciążonych żargonem, a mało treścią (...) a ponieważ jestem nauczycielem, chcę, aby moi czytelnicy uczyli się nowych sposobów myślenia o sztuce”.

(Natasha Degen, Wywiad z A. Danto, *The Nation*, sierpień 2005)

Arthur C. Danto w ciągu 40 lat swojej pracy naukowej publikował zarazem jako filozof i krytyk sztuki. Dzieła jego zaskakują spójnością i wskazują na obecność solidnego szkieletu teoretycznego, który pozostaje wspólny i niewzruszony dla wszystkich dziedzin, jakimi zajmuje się myśliciel. Danto to filozof o ściśle analitycznym rodowodzie i takiej dyscyplinie myślenia, który jednak chce zostać rozpoznany jako „uczeń Hegla”². Dziś ten emerytowany profesor Uniwersytetu Columbia, neofundacjonalista w filozofii, krytyk sztuki dla *The Nation*, rewolucjonista współczesnego spojrzenia na znaczenie i interpretację sztuki pokonuje granice dziedzin bez popadania w banał i miałość postmodernizmu. To wybitny, współczesny intelektualista, który nie boi się myśleć samodzielnie, nawet jeśli same podstawy trzeba pomyśleć „od nowa”.

DANTO/O DANTO

Saul Ostrow³ we wstępie „Art’s means and philosophical ends”⁴ tak mówi o Danto:

„Danto, jako bardzo szanowany i uznany wykładowca filozofii na Uniwersytecie Columbia, przekroczył obowiązujące granice w kierunku rzeczywistości krytyki sztuki i komentarza kulturalnego. Pozycja, jaką zajmuje, różni się od pozycji innych krytyków, którzy filozofii używają bardziej oportunistycznie i zwykle eklektycznie. Danto dla odmiany używa sztuki jako obiektu filozofii (a nie odwrotnie). Proponuje rewizję naszej koncepcji sztuki i generalnych kryteriów relacji do sztuki oraz rysuje horyzont jej przyszłego rozwoju”.

Mityczny już moment „epifanii”, którą Danto często opisuje, miał miejsce w 1964 roku, kiedy to obserwując przez okno wystawowe Stable Gallery, filo-

¹ Wszystkie cytaty zawarte w poniższym artykule tłumaczone z oryginału (ang.) przez Milenę Z. Fisher.

² „Będę niezwykle usatysfakcjonowany, jeśli wszystko, co do tej pory napisałem jako krytyk, będzie pozostawało w zgodzie z tym, co osiągnął w swej myśli Hegel”. A.C. Danto, *Unnatural Wonders. Essays from the Gap Between Art and Life*, Farrar, Straus, Giroux, New York 2005, s. 4.

³ S. Ostrow – krytyk sztuki, rektor The Cleveland Institute of Art.

⁴ S. Ostrow, „Art’s means and philosophical ends” (w:) A.C. Danto, *The Wake of Art. Criticism, Philosophy, and the Ends of Taste*, Overseas Publishers Association, 1998, s. x.

zof „pomylił” dzieło Warhola *The Brillo Box* z „prawdziwymi” kartonami używanymi wówczas powszechnie do transportu. Ta pomyłka uświadomiła mu, że nastąpił „koniec sztuki” w jej dotychczasowym rozumieniu. Sztuka jako taka stała się rodzajem aktywności, która oddala się od samej koncepcji „przedmiotu sztuki” (artefaktu). Aby pojąć to, co dzieje się w sztuce współczesnej, należy nie tylko „zapomnieć” dotychczasowy język jej opisu, ale również opracować nowe metody pomagające w odbiorze sztuki. Danto często jest określany jako prorok „końca sztuki”⁵, co nie do końca oddaje intencje jego myśli. Sam autor tak komentuje to zjawisko:

„W połowie 1984 roku opublikowałem esej *The End of Art* (...) poglądy tam wyrażone są czasem interpretowane jako proklamowanie przeze mnie ‘końca sztuki’ (...) [otóż] w żadnym sensie nie proklamowałem *śmierci* sztuki. Koniec sztuki odnosi się tu raczej do drogi/kierunku, jakie przyjęła historia sztuki⁶, czyli do sekwencji etapów rozwijających się w narratywną całość. Zdaje się bowiem, że ‘narratywność’ sztuki dobiegła końca i w związku z tym o sztuce tworzony dziś możemy mówić ‘posthistoryczna’ (...) jest to zjawisko uwalniające zarówno artystów, jak i sztukę samą. Nie są bowiem spętani imperatywem narratywności, który ma być rozwijany. Nic w sztuce nie może być nigdy więcej upośledzone za pomocą krytycyzmu spod znaku ‘historycznej nieprawidłowości’. Wszystko staje się dostępne jako materiał dla artysty”⁷.

SZTUKA FILOZOFII/FILOZOFIA SZTUKI

Danto przyznaje, że inspiracją do analizy sztuki pod nowym kątem były dwie książki: popperowska z ducha *Art and Illusion* (1960) Ernsta Gombricha i *The Structure of Scientific Revolution* (1962) Thomasa Kuhna. Nasze systemy reprezentacji ulegają zmianom. Wszelkie zmiany, czy to w dziedzinie historii, czy nauki, można przedstawić wyłącznie jako zmiany systemów reprezentacji (z jednego w drugi). Historia nauki nie jest li tylko prostą sukcesją kolejnych odkryć, ale transformacją całego ciała (świata) reprezentacji, z którego każdy element definiowany jest przez ułamek praktyki naukowej⁸. Dynamika (historia) następowania po sobie kolejnych reprezentacji (w nauce, sztuce itp.) ma charakter skoków, hipotezy tworzą się dzięki aktom kreatywnej wyobraźni, a nie w wyniku „liczenia ziaren fasoli”. Pojęcie i opisanie przesunięć paradygmatów nie jest łatwe i wielu poprzedzających Danto filozofów/krytyków sztuki utknęło we własnej teorii (paradygmacie). Teoria przestaje opisywać, więc ignoruje to, co nowe⁹.

⁵ Dzieje się tak głównie z uwagi na tytuł jednego z pierwszych opracowań z dziedziny refleksji nad sztuką: *The End of Art*.

⁶ Jest to teza historyczna, nie metafizyczna.

⁷ A.C. Danto, *Unnatural Wonders...*, op. cit., s. 2.

⁸ Zob. A.C. Danto, *The Body/Body Problem*, University of California Press, Berkeley 1999, s. 10.

⁹ Wspaniały skądinąd Clement Greenberg w swoim *quasi*-kantowskim badaniu podającym w wątpliwość własne założenia opisał znakomicie sztukę modernistyczną, w której sama sztuka staje się przedmiotem sztuki, a iluzja znika jako *beau idéal* dla obrazu, który w zamian aspiruje do abstrakcji jako stanu ostatecznego. Jego teoria jest jednak bezwartościowa w obcowaniu ze sztuką po modernizmie, szczególnie z pop-artem. Danto wspomina, że był słuchaczem wykładu Greenberga w 1992 roku, w którym mówił on o tym, że sztuka rozwija się dziś bardzo wolno i że od lat trzydziestych nie wydarzyło się w niej nic godnego

Arthur C. Danto bada problem reprezentacji nie tylko jako powszechny element filozofii wiedzy lub filozofii działania czy jako część analitycznej filozofii historii, ale przede wszystkim wysuwa zaawansowaną hipotezę badania człowieka jako systemu reprezentacji¹⁰. W poniższym opracowaniu z przykrością muszę pominąć znaczącą część jego rozważań, dotyczącą związku filozofii umysłu i problemu systemów reprezentacji¹¹. Dla klarowności przekazu postanowiłam bowiem skupić się w niniejszym tekście na najnowszych opracowaniach, które dotyczą głównie rewolucyjnego podejścia do filozofii sztuki, teorii piękna i refleksji filozoficznej podążającej za sztuką, która dzieje się na naszych oczach.

NIE-ESTETYCZNA ESTETYKA

„Jestem filozofem analitycznym. Daje mi to silne poczucie/sens tego, czym jest struktura w ciele myśli, gdzie rzeczy/argumenty połączone są ze sobą prawie jak fragmenty anatomii. Uważam, że to bardzo piękny i pełny sposób myślenia. Nie wierzę wprawdzie w ‘pozytywne’ czy ‘negatywne’ programy, które miałyby motywować ludzi do filozofii analitycznej. Nie przemawiają do mnie ani ‘nurt terapeutyczny’, który mówi, że pozbedziemy się filozofii przez pokazanie, że jest ona li tylko nadużyciem językowym, ani programy pozytywne, konstruujące idealny język, który ma nas wprowadzić wreszcie do świata nauki. Obydwa [podejścia] są z natury wizjonerskie, ale całkowicie nieinteresujące. Wciąż jednak język filozofii analitycznej jest moim rodzimym, w którym piszę i myślę. Cenię bardzo jego czystość i dosłowność. (...) Problem [filozofii] polega głównie na tym, że nie przeszła ona prawdziwej ewolucji. Prawdą jest niestety to, że osoby zajmujące się dziś filozofią analityczną nie robią nic szczególnie różniącego się od swoich poprzedników pracujących nad problemami 30 lat temu. Różnice są naprawdę niewielkie”¹².

Danto patrzy na filozofię „po swojemu”¹³ – dla niego filozofia i awangarda sztuki dzieliły wiele obszarów zainteresowania. Pop-art na przykład ironizował dystynkcję między sztuką wysoką a sztuką ulicy; podobne dążenia miała filozofia analityczna, która starała się przezwyciężyć pretensję do tak zwanej „wysokiej” filozofii: do jej kosmotragicznej wersji, jaką był egzystencjalizm, czy do myślenia metafizycznych tytanów, których pozostawiła za sobą. Trudno jest również oprzeć się pokusie spojrzenia na kulturową ekwiwalencję między kanonizacją zwykłego języka (języka ulicy), kultywowaną przez Szkołę Oksfordzką, a studiowaniem estetycznym przedmiotów codziennego użytku w Fabryce Warhola czy w Claes Oldenberg 1962 Store przy Drugiej Wschodniej Ulicy na Manhattanie. Warto też wspomnieć włączenie i wyłącznie światła w pokoju – minimalistyczne performance George’a Brechta (członka Fluxusu) – czy próby

uwagi (sic!) – zob. A.C. Danto, *Philosophizing Art*, University of California Press, Berkeley 1999, s. 4.

¹⁰ „Osoba jest wcieleniem stanów reprezentacyjnych, tak jak dzieło sztuki wciela swój kontent – w tym miejscu filozofia umysłu i filozofia sztuki zachodzą na siebie” – ibidem, s. 9.

¹¹ Jest to bez wątpienia fascynująca, zaskakująca świeżością podejścia część filozofii Danto. Wszystkich zainteresowanych odsyłam zatem do dwutomowego opracowania tej tematyki: *Philosophizing Art i The Body/Body Problem*, op. cit.

¹² Wywiad z A.C. Danto, „The Cosmopolitan Alphabet of Art” (w:) G. Borradori, *The American Philosopher*, University of Chicago Press, Chicago 1994, s. 90–91.

¹³ Rzec by można: „po heglowsku”, czyli zwracając uwagę na historyczność zjawisk w sensie nie tyle ich akuratności z faktami, ile w znaczeniu rozwoju myśli (rozumienia świata).

Cage'a znane jako „pokonywanie granicy między muzyką a hałasem”. Zarówno filozofia, jak i sztuka wpisywały się w nurt „zamykania przestrzeni między sztuką a życiem”.

Dziś Danto rozwija tę tradycję, świadomie analizując dzieła sztuki przez zestawianie ich bezpośrednio z problemami w filozofii. I tak: w wystawie Damiena Hirsta w Gagosian Gallery w Nowym Jorku widzi głos w dyskusji na temat *trwogi* podjętej przez Heideggera. Podobnie w przypadku Kazimierza Malewicza: jego suprematyzm i czarny kwadrat umieszczony w miejscu ikony to połączenie prawostawia z *Nicością* Heideggera¹⁴. Filozof porównuje misternie planowane dzieła konceptualne Sola LeWitta z rozważanym przez Quine'a „upodobaniem w krajobrazie pustyni”. Rzeźby Giacomettiego wyłaniają się „z Nicości” i nawiązują do podziału Sartre'a na obiekt (przedmiot doskonały) i dzieło sztuki (czyli idee oraz człowieka). W kontrowersyjnej, manipulującej emocjami estetyce Normana Rockwella widzi echo nauki sofistów i kontrreformacji. Przykłady mariażu filozofii i sztuki w recenzjach Danto można mnożyć bez końca.

DZIEŁO SZTUKI (*EMBODIED MEANING*)

Już Barnett Newman wspominał, że „estetyka jest dla sztuki tym, czym ornitologia dla ptaków”¹⁵. Danto wyznaje: „nic, co przeczytałem lub czego nauczyłem się z kanonicznych tekstów z dziedziny estetyki, nie było (nawet przypadkowo!) połączone z tym, co dzieje się dziś w sztuce”¹⁶. Danto nie ukrywa, że zamierza oddzielić filozofię sztuki od estetyki w kształcie, w jakim do tej pory występowały. Nie jesteśmy w stanie definiować współczesnego dzieła sztuki na podstawie jego wyglądu¹⁷. W latach 1995–1997, kiedy powstało *After the End of Art: Contemporary Art and the Pale of History* – jedno z najbardziej znanych/odkrywczych/rewolucyjnych dzieł Danto – filozof wyróżnił dwa kryteria dla dzieła sztuki:

1. dzieło sztuki musi zawierać pewną treść, czyli musi być o czymś (*aboutness*);
2. dzieło sztuki musi wyrażać treść, którą chce przekazać (*embody the content*).

Twierdzenie to najkrócej można przedstawić jako formułę: „x is an art work, if it embodies a meaning” („x jest dziełem sztuki, jeśli wyraża/ucieleśnia znaczenie”).

W definicji dzieła sztuki podanej przez Danto w 2005 roku warunki zostały ujęte w ten sposób:

¹⁴ Zależność eksploatowana również przez Cezarego Wodzińskiego (w:) idem, *Święty Idiota, słowo/obraz terytoria*, Gdańsk 2000.

¹⁵ Cyt. za A.C. Danto, *The Abuse of Beauty. Aesthetics and the Concept of Art*, Carus Publishing Company, Illinois 2003–2006, s. 1.

¹⁶ Ibidem.

¹⁷ Warto porównać z instytucjonalną teorią sztuki George'a Dickiego, według której dzieło sztuki to: 1. przedmiot będący artefaktem; 2. przedmiot, który został oceniony przez świat sztuki jako „wart uznania” (*candidate for appreciation*).

„Dzieło sztuki przede wszystkim musi być ‘o czymś’ – musi posiadać znaczenie – jednocześnie musi wyrazić (wcielić) owo znaczenie tak, że będzie ono dostępne świadomości odbiorcy. Na okoliczność uproszczenia formuły posługuję się często sloganem, że ‘dzieło sztuki jest wcielonym znaczeniem (*embodied meaning*)’”¹⁸.

Zatem aby coś było sztuką, musi być wewnętrznie połączone z interpretacją, co dokładnie oznacza identyfikację zawartości jako modus prezentacji.

OBRZYDZONE PIĘKNO/ABSTRAKCYJNA WZNIOSŁOŚĆ

Sztuka od początku swego istnienia pełniła rozmaite funkcje. Grecy klasycyjni szczerze wierzyli w możliwość iluzji przez sztukę, Grecy ortodoksyjni – w „mistyczną obecność Świętego w ikonie”. Od XVIII wieku do wczesnych lat dwudziestych XX wieku świat był przekonany, że w sztuce chodzi o piękno. Jeszcze Roger Fry w latach sześćdziesiątych bronił poglądu, że współczesna sztuka jest widziana jako brzydka tylko do momentu, w którym (dzięki edukacji estetycznej odbiorcy) zaczyna być postrzegana jako piękna¹⁹. Danto protestuje przeciwko takiemu podejściu do definicji, utrzymując, że nie ma potrzeby nazywania dzieła na przykład „dobrego technicznie”, innowacyjnego czy intrygującego pięknym. Wartość artystyczna to nie „piękno dzieła”.

Już od początków „krnąbrnej *avant-garde*” (jak określa to Danto) niewiele sobie robiono z kategorii piękna. Oficjalną wojnę wypowiedział mu ruch Dada (1922). Dopiero jednak Duchamp uzbroił artystów w „ostre naboje”. Nazwał on całą dotychczasową, nastawioną na gratyfikację wzrokową sztukę „trzeptaniem/uwodzeniem siatkówki” (*the retinal flutter*) i otwarcie występował „przeciwko idei piękna w sztuce”. Gdy w 1960 roku awangarda zaczęła interesować się przekraczaniem granicy (zapełnianiem przestrzeni) pomiędzy życiem a sztuką, upadły kolejne bastiony teorii sztuki opartej na pięknie. Różnica między sztuką wysublimowaną a „zwykłą/uliczną” zanikła, pojawiły się pop-art i Fluxus. Sztuka i filozofia akademicka szły tam ramię w ramię. Szkoła Oxfordzka (głównie analizy Austina) wzięła w nawias poważną część terminów filozoficznych, uznając je za emotywnie. Piękno czy dobro miały być wykrzyknikami i przestały ważyć w „poważnej dyskusji akademickiej”.

W 1983 roku wśród dyskutantów pojawił się Hal Foster, autor książki *The Anti-Aesthetics*. Tu istota estetyki jest raczej siecią idei, a nie pojęciem, które miałyby jakiegokolwiek znaczenie. Foster rysuje opozycję między modernizmem a postmodernizmem, który z kolei identyfikuje z antyestetyzmem. Postmodernizm okazuje się tu polityczną krytyką społeczeństwa, której dokonuje się pod osłoną krytyki wartości estetycznych. Podobnie jak Dada sześć dekad wcześniej, tak antyestetyka (czytaj: postmodernizm) była pobudzona przez rosnącą wiarę w transformacyjną moc sztuki, która miała egzekwować zmiany w polityce w wyniku estetycznej modulacji²⁰.

Walka z pięknem trwa nadal. Wystarczy wspomnieć współczesnego Paula McCarthy’ego, który podobnie jak „akcjonści wiedeńscy” (Herman Nitsch, Otto Mühl) używa jedzenia i ekskrementów do wywołania reakcji u widza, czy nurt

¹⁸ Arthur C. Danto, *Unnatural Wonders...*, op. cit., s. 10.

¹⁹ Arthur C. Danto, *The Abuse of Beauty...*, op. cit., s. xv.

²⁰ Zob. A.C. Danto, *Unnatural Wonders...*, op. cit, s. 324.

grunge (w sztuce popularnej i u podobnego w duchu Dietera Rotha), czyli po raz kolejny protest przeciw „ślicznej estetyce”, tym razem wymierzony przeciw hipokryzji *middle class*.

Danto zgadza się z psychologią Prousta utrzymującą, że istnieje głęboka więź pomiędzy świadomością piękna a uczuciem szczęścia. Piękno jednak jako żelazna część definicji dzieła sztuki jest całkowicie zdezonizowane.

Równie silną (w dzisiejszej sztuce często wykorzystywaną) kategorią jest obrzydzenie²¹ (*disgust, Ekel*), zajmujące antypody piękna według Kanta. Artysta, który swoim dziełem chciał wywołać odrazę – zarówno twórca figury Księcia Świata w kościele św. Sebaldy w Norymberdze (1310), jak i współcześni artyści (Damien Hirst, Dieter Roth czy Paul McCarthy) – nie chcą jednak, by ich dzieła były nazywane „trudnym pięknem”: odrażające niech pozostanie odrażającym, użyte jest bowiem świadomie jako medium komunikatu.

Kolejną „twardą” kategorię estetyczną stanowi *sublime*, czyli wzniosłość. Antonimem jest tu niedorzeczność (*silly*), która królowała w dadaizmie bardziej niż planowe rezygnowanie z piękna (ruch Dada programowo odcinał się głównie od *sublime* w sztuce). Dziś wzniosłość zmieniła nieco swoje znaczenie i jest osiągana przez rozmiar obrazu – przestrzeń zapierająca dech w piersiach, w obliczu której człowiek uświadamia sobie swoje istnienie i miejsce w świecie (patrz: np. Barnett Newman). Pojęcie wzniosłości zadomawia się we współczesnej abstrakcji (czyli przestaje mieć jakikolwiek związek z definicją Kanta i „pięknem naturalnym”). Abstrakcja jest traktowana jako rodzaj otwarcia przestrzeni duchowej lub jako np. „ominięcie przykazania zakazującego wizerunków Boga” (spirytualny nurt w ekspresjonizmie abstrakcyjnym).

Właśnie w wymienionym tu „rozchwianiu” podstawowych pojęć (takich jak piękno czy wzniosłość) należy szukać źródeł niechęci Danto do estetyki. Nie znaczy to, że estetyka nie ma nic wspólnego z istotą czy definicją sztuki, ale nie ulega wątpliwości, że zamknięcie analiz estetyki w kilku kategoriach skurczyło jej możliwości opisu sztuki współczesnej. W chwili „pozbywania się piękna ze sztuki” naturalną konsekwencją stało się oddzielenie filozoficznych analiz sztuki od myśli estetycznej. To właśnie powszechniejsze użycie obrzydzenia/awersji w sztuce pomogło nam zrozumieć, że pojęcie piękna wisiało nad filozofią sztuki jak ciężka chmura. Piękno dla współczesnych stało się osiemnastowieczną specjalnością tak silnie związaną z koncepcją smaku, że przesłoniło widok na wiele innych kategorii estetycznych. Obrzydzenie na przykład prowokuje do rewolty przeciw znaczeniu uchwyconemu w obrazie, treści erotyczne przyciągają i pobudzają obserwatora, a słodycz i ciepło w obrazie sprawiają, że u odbiorcy zostaje wbudzona opiekuńczość – nie jest to oczywiście następstwo „automatyczne”, często znaczenie dzieła operuje uczuciami w dużo bardziej złożony sposób. Biorąc jednak pod uwagę powyższe przykłady, Danto spekuluje, że być może uda się wyjaśnić, dlaczego człowiek w ogóle tworzy dzieła sztuki – aby „rekrutować” uczucia wobec przedstawień zawartych w obrazie²².

²¹ Według definicji darwinowskiej obrzydzenie jest ściśle związane ze smakiem (sic!) – stanowi reakcję przewodu pokarmowego. Język francuski oddaje tu ciekawą grę znaczeń między „obrzydzeniem” (*dégoût*) a „smakiem” (*goût*), niedostępną dla języka angielskiego, za to w polskim do wyrażenia za pomocą „gustu” i „zdegustowania” (w sensie „niesmaku”).

²² Zob. A.C. Danto, *The Abuse of Beauty...*, op. cit., s. 59.

Jednym słowem, Danto nalega, aby piękno (jako kategorię estetyczną) pozostawić w spokoju i nie rozciągać jego znaczenia tam, gdzie miejsce piękna mogą z powodzeniem zająć inne znakomite kategorie estetyczne. Będzie to służyć zarówno jasności komunikatu, jak i definicji piękna. „Proponuję ograniczyć koncepcję piękna do jej estetycznej tożsamości, która odnosi się do zmysłowego postrzegania, a tym samym rozpoznać w sztuce to, co należy do jej najwyższej instancji, co jest domeną myśli, a nie zmysłów”²³. Coś zatem może być sztuką bez bycia pięknym. Danto podkreśla jednak, że zawartość jest warunkiem koniecznym, esencją sztuki. To, czy przedstawienie jest piękne, czy nie, pozostaje raczej kwestią decyzji wynikającej z kultury. Zawartość sztuki wzbudza emocje w odbiorcy – a te mogą być rozmaite.

TEORIA „INFLEKTORÓW”

Danto podkreśla, że nie ma w języku estetyki/filozofii sztuki właściwego określenia dla rozważanych tu własności. Frege używa terminu „kolor” (*Farbung*), aby wyznaczyć, w jaki sposób terminy są modulowane (*inflected*) przez poetów – to zbliża nas do charakterystyki piękna na przykład jako używanego w celu wzbudzenia w odbiorcy odpowiedniego nastawienia do tego, co jest mu przedstawiane. Dlatego właśnie Danto wybiera termin „inflektor” jako najbardziej adekwatny.

Coś stanowi zatem dzieło sztuki, jeśli jest modulowane (*inflected*), aby wywołać nastawienie do własnej zawartości. Piękno, jak dotąd, pozostaje jednym z najważniejszych inflektorów, ale odraza (obrzydzenie) czy wzburzenie byłyby następnymi. Ready made Duchampa na przykład nie są fabrycznie produkowane jako obiekty, ale stanowią obiekty modulowane (*inflected*), aby wywołać uczucie estetycznej obojętności. Danto nie uważa, że liczba inflektorów (modulatorów) jest bardzo duża, jednak nadużyciem wydaje się twierdzenie, że wszystkie może zastąpić piękno. Co więcej, jeśli spojrzymy na piękno jako na jeden z inflektorów w sztuce, to wtedy myśl Hegla, że artystyczne piękno rodzi się z ducha i rodzi się ponownie, ma sens. Piękno jest przenoszone z umysłu artysty do umysłu odbiorcy za pomocą zmysłów (rodzi się dwa razy).

Czy definicja sztuki ma być rozszerzona ze względu na „teorię inflektorów”? Tego Danto na razie nie chce rozważać, twierdzi jednak, że inflektory pomagają wytłumaczyć, dlaczego sztuka w ogóle istnieje – racją jej bytu staje się w tym wypadku fakt, że jako ludzie jesteśmy powodowani uczuciami. Artyści tradycyjnie portretowali przedmioty w taki sposób, aby zaangażować właściwe uczucia wobec nich po stronie odbiorców. Gdy Hegel zapowiedział koniec sztuki, przypuszczał, że w miarę upływu czasu będziemy wiedzeni bardziej przez rozum niż uczucia – ale (jak twierdzi Danto) oznaczałoby to raczej koniec pewnego rodzaju „humanizmu”, który jest nam przypisany. To, co rzeczywiście modulowane (*inflected*) dzieło sztuki czyni, to uwodzenie uczuć i emocji odbiorcy²⁴.

Danto jest myślicielem wykraczającym daleko poza ramy dyskursu teoretycznego. Aby zatem ocenić, na czym tak naprawdę polega nowatorstwo jego

²³ Ibidem, s. 92.

²⁴ Ibidem, s. 120–123.

myśli, warto zerknąć na manewry toczące się w obrębie Akademii (z uwagi na tematykę tego tomu skupmy się na arenie anglosaskiej).

SALON (AKADEMICKI)

Konceptualną mapę problematyki współczesnej estetyki i filozofii sztuki nakreślił Matthew Kieran²⁵ w znakomitym zbiorze esejów *Contemporary Debates in Aesthetics and the Philosophy of Art* (2006)²⁶. Współcześnie mamy do czynienia z dwoma sposobami podejścia do estetyki/filozofii sztuki.

Pierwszy to filozoficzna analiza dzieła sztuki, doświadczenia estetycznego i praktyki krytycznej. W tym wypadku dokonuje się badania kryteriów oceny, bogactwa oraz intensywności przeżyć, które generuje dzieło sztuki, jego oryginalności, wyobraźni artystycznej twórcy, ekspresywności, piękna, siły oddziaływania czy aspektu edukacyjnego. Tego typu generalizacje zwykle są silnie oceniane, a dzieło jest ewaluowane w imię cnoty opisu. W rzeczy samej wartość dzieła sztuki bywa postrzegana jako „średnia składowa” wartości poszczególnych aspektów oceny (patrz: zwolennik tej koncepcji Gordon Graham²⁷). Idea ta ma jednak przeciwników – na przykład David Davies²⁸ uważa za niedorzeczne próby dokonania ekstrakcji sensu z każdego dzieła sztuki XX wieku. W przypadku dyskusji między Grahamem a Davisem problematyczny wydaje się status sztuki konceptualnej, czyli to, co tak naprawdę ona czyni, *dlaczego* używa takich, a nie innych środków i *po co* to robi (jaki jest jej cel).

Od początku XX wieku doświadczenie estetyczne (i jego analiza) jest beneficjentem rozwoju psychologii. Naturalną drogą rozwoju było połączenie doświadczenia estetycznego z ideą estetycznej korzyści (*reward*), a to z kolei doprowadziło do prób rekonstrukcji doświadczenia estetycznego w terminach epistemicznych (jak robi to m.in. Gary Iseminger²⁹). W przeciwieństwie do niego Noël Carroll³⁰ uważa, że należy raczej skonstruować bardziej deflacyjną koncepcję, w której doświadczenie estetyczne byłoby samym pojęciem/zrozumieniem dzieła w jego aspektach: formalnym, ekspresywnym i konstrukcyjnym (z uwzględnieniem relacji między nimi).

We współczesnej estetyce pojawia się również problem piękna. Rozważany jest on na wiele sposobów. Dla przykładu Marcia Eaton³¹ wskazuje, że koncep-

²⁵ M. Kieran – doktor University of Leeds, wiceprezydent British Society of Aesthetics, autor książek: *Imagination, Philosophy and the Arts* (Routledge, London 2003), *Revealing Art* (Routledge, London 2004).

²⁶ Jest to zbiór esejów wydany przez Blackwell Publishing Ltd., Oxford 2006; Matthew Kieran opatruje go wstępem.

²⁷ G. Graham, *Philosophy of the Arts: An Introduction to Aesthetics*, Routledge, London 2005; idem, *Art in an Irreligious World*, przygotowywane do publikacji w Oxford University Press, Oxford 2006.

²⁸ D. Davis – profesor filozofii University of Montreal; autor *Arts as Performance*, Blackwell Publishing Ltd., Oxford 2004.

²⁹ Znany również jako Stephen R. Lewis, profesor filozofii w Carlton Collage w Minnesocie, autor *The Aesthetic Function of Art*, Cornell University Press, Ithaca 2004.

³⁰ N. Carroll, profesor filozofii Temple University w Filadelfii, autor *Beyond Aesthetics*, Cambridge University Press, New York 2001.

³¹ Zob. M. Eaton (University of Minnesota, była prezydent American Society for Aesthetics), „Beauty and Ugliness In and Out of Context” (w:) M. Kieran (red.), *Contemporary Deba-*

cja piękna Kanta stoi w oczywistej sprzeczności z epistemicznymi faktorami, które zdają się wpływać na naszą zdolność do zachwyty (rozkoszowania się) tym, co prezentuje się jako „zachwycające”. W wielu wypadkach nie jesteśmy w stanie docenić piękna przedmiotu, jeśli mamy wątpliwości co do „moralności” aktu lub spodziewamy się destrukcji. Carolyn Korsmeyer³² podchodzi do problemu piękna z innej strony – analizuje specyficzne sytuacje, w których zachwywanie się pięknem jest pomieszane z terrorem, horrorem lub strachem.

Drugi rodzaj podejścia do współczesnej estetyki i teorii sztuki Matthew Kieran uznaje za bardziej programowy. Próbuje się tu ustalić (za pomocą narzędzi z dziedziny estetyki lub spoza niej) systematyczną teorię takich zjawisk jak: natura wyobraźni, emocji, dzieła sztuki lub charakter naszego zaangażowania w nie. Co więcej, czyni się to w taki sposób, że badanie daje obietnicę korzyści w postaci odpowiedzi na pokrewne pytania i sformułowania systematycznej wiedzy na ten temat. Na przykład Gregory Currie³³ większość swej filozoficznej energii dedykował rozwojowi pojęcia wyobraźni, konstruowanej jako symulacja złożona z „wiary” i „pochodnych pożądanía”. Eileen John³⁴ i Daniel Jacobson³⁵, na dwa sposoby, ponaglą nas do rozważenia relacji między moralnym charakterem a wagą dzieła sztuki i jego wartości.

Jak pisze Matthew Kieran, różnice w podejściu do estetyki po części odzwierciedlają różnice w temperamentach filozoficznych i raczej trudno jest się spodziewać, że zostaną one ujednoczone. Są jednak osoby takie jak Christopher Peacocke, który sugeruje, że na początku każda dziedzina filozofii powinna pogodzić własne metafizyczne i epistemologiczne założenia. To tak zwane „wyzwanie integracji” ma dotyczyć ujednoczenia podstaw czterech wektorów myśli estetycznej, czyli: metafizyki, epistemologii, semantyki i fenomenologii (przedteoretycznej). Wyzwanie polega na ich „pogodzeniu” i złożeniu w całość ku leszej komunikacji i ściślejszej podstawie dalszych badań. Cóż, prace trwają...

SŁOŃ W SALONIE

Autorzy tacy jak Denis Diderot, Charles Baudelaire, Clement Greenberg, jak również bardziej współcześni: Michael Fried, Rosalind Krauss, Thomas Crow, Lucy Lippard – starali się oferować oparte na filozofii i historii uzasadnienia swoich teorii i sądów krytycznych, jeśli inne „sposoby obrony” zdawały się zawodzić. Do listy tych „krytyków refleksywnych” bez wątpliwości należy Art-

tes..., op. cit., s. 37–50; idem, *Merit: Aesthetic and Ethical*, Oxford University Press, Oxford 2000.

³² Zob. C. Korsmeyer (University at Buffalo, State University of New York), „Terrible Beauties” (w:) M. Kieran (red.), *Contemporary Debates...*, op. cit., s. 51–64; idem, *Making Sense of Taste; Food and Philosophy*, Cornell University Press, Ithaca 1999; idem, *Gender and Aesthetics: An Introduction*, Routledge, London 2004; redakcja: *The Taste Culture Reader: Experiencing Food and Drink*, Berg, Oxford 2005.

³³ G. Currie, profesor University of Nottingham, ostatnio wydał *Arts and Minds*, Oxford University Press, Oxford 2004.

³⁴ E. John, wykład na University of Warwick, ostatnio opublikowała *Philosophy of Literature: Contemporary and Classic Readings*, Blackwell Publishing Ltd., Oxford 2004.

³⁵ D. Jacobson, profesor filozofii w Bowling Green State University, Ohio.

hur Danto, choć on sam nie znosi „estetycznego garbarnictwa”³⁶ (*aesthetic taxidermy*). Jednocześnie:

„Każdy, kto bada myśl Danto, trafia na bardzo dziwne zjawisko; otóż bez względu na fakt, że jest on prawdopodobnie jedynym współczesnym autorem amerykańskim, który na co dzień pracuje ze sztuką i stara się nadać jej bardziej uniwersalny, teoretyczny sens (...), jego idee są bardzo rzadko dyskutowane przez innych, wiodących krytyków (...) większość jego argumentów jest niejako pomijana przez komentatorów (...) Jeśli bowiem jego sposób myślenia jest właściwy, to należałoby poważnie zmienić założenia praktyki krytyki sztuki”³⁷.

Jeśli patrzy się na to zjawisko od strony czysto socjologicznej, to brak reakcji ze strony krytyków można tłumaczyć jako próbę utrzymania rozdzielania między światem akademickim a nieakademickim lub – w samej Akademii – między filozofami a humanistami innej prowienienności. Kiedy bowiem Danto wnosi do refleksji nad sztuką prestiż i uprzywilejowanie oderwanej od rzeczywistości poszczególnych przedmiotów refleksji filozoficznej, to używa jej, aby subtelnie deprecjonować kognitywne i historyczne uzasadnienie samego krytycyzmu. Ponieważ filozofia Danto nie działa w służbie żadnej konkretnej orientacji krytycznej³⁸, a w jego myśli nie da się zakorzenić żadnej konkretnej filozofii sztuki, która wyróżniłaby którąkolwiek z orientacji, pociąga to za sobą fakt, że żadna orientacja nie może być ugruntowana na stałe³⁹. O ile dla Danto rozpoznanie, że krytycyzm nie potrzebuje uzasadnienia, jest kluczem do uczynienia go wolnym, o tyle ten sam wniosek staje się poważnym zagrożeniem dla standardowej koncepcji, oznacza bowiem, że nie ma żadnej bardziej uprawnionej pozycji krytycznej.

„Danto zaangażował teoretyczną i metodologiczną refleksję w bardzo systematyczny sposób – stworzył jako krytyk wręcz unikalną filozofię sztuki, wewnętrznie połączoną z własnym smakiem i praktyką”⁴⁰. Splątanie relacji między krytycyzmem a filozofią ma znaczenie dla obydwu dziedzin. Jak piszą Huhn i Horowitz, filozofia Danto mierzy w rozwiązanie problemów filozofii, a nie krytyki sztuki. Spójność teoretyczna jest dla niego najwyższą cnotą – oznacza bowiem ogólną ważność (obowiązywalność, zastosowanie). Danto jest więc przede wszystkim filozofem. Nie ma jednak wątpliwości, że wyznaczył on nowy kierunek w historii refleksywnej krytyki sztuki. Co ważne, jego system ma niezwykłą zdolność do dynamicznej responsywności na pluralistyczny świat sztuki, z którym mamy do czynienia od lat siedemdziesiątych. Krytyka sztuki nie potrzebuje już swojego uzasadnienia. Współczesna sztuka lub, jak woli Danto,

³⁶ G. Horowitz, T. Huhn (w:) A.C. Danto, *The Wake of Art...*, op. cit., s. 15.

³⁷ Ibidem, s. 7.

³⁸ „Nie jestem nauczycielem plastyki, który wskazuje na mocne i słabe strony obrazu po to, by uczynić kogoś ‘lepszym artystą’. Nie jestem doradcą kolekcjonera sztuki, zainteresowanym tym, aby promować wybraną kolekcję czy szkołę – drżącym z obawy, że to, co zgromadziłem czy rekomendowałem, straci na wartości. Nawet kiedy mam wątpliwości co do opisywanego przeze mnie dzieła sztuki, co czasem się zdarza, to i tak moim celem jest dostarczenie widzom ‘czegoś do pomyślenia’ – o sztuce, o życiu i o relacji między nimi” – A.C. Danto, *Unnatural Wonders...*, op. cit., s. 368.

³⁹ Zob. A.C. Danto, *The Wake of Art...*, op. cit., s. 7.

⁴⁰ Ibidem, s. 2.

„sztuka posthistoryczna” obdarła samą siebie z ukrytych celów, stała się wolna od własnej agendy.

Huhn i Horowitz dostarczają (jako nieliczni) programowej krytyki filozofii Danto. Pozwolę sobie wymienić tylko kilka najważniejszych jej aspektów:

- Krytyka pluralizmu Danto, jako próby wtórnego połączenia fałszywego monoteizmu historii sztuki i estetyki⁴¹;
- Pojęcie smaku rozumianego jako słabość systemu; Danto ma mieć ambiwalentny (i nie do końca spójny) stosunek do smaku (*taste*). Zdaje się sugerować przekroczenie smaku *tout court*, co do tej pory w dziedzinie teorii sztuki nie miało miejsca. Smak jako kategoria estetyczna jest wszak aktualnością władzy. Danto używa też sformułowania „smak pluralistyczny”, natomiast autorzy (Huhn i Horowitz) twierdzą, że smak z definicji nie może być pluralistyczny, a w rzeczy samej rzadko nawet potrafi się zdobyć na „udawaną” tolerancję⁴²;
- Fałszywa apoteoza codzienności – Danto twierdzi, że w wyniku „przebudzenia”, jakim był pop-art, sztuka stała się posthistoryczna dzięki zyskaniu samowiedzy. „Interpretacja ta zakłada jednocześnie, że sztuka pojedna się ze swoim ontologicznym rywalem – codziennością – w taki sposób, że codzienność będzie mogła powrócić do nas w formie sztuki”⁴³. Relacja między codziennością a sztuką jest odkryciem Danto, zdaje się jednak, że poza pop-artem bitwa między obydwoma rywalami wciąż trwa. Dążenie do oryginalności, czystości, ekspresywności, autoreprezentacji i poetyckości – to dowód na istnienie walki między sztuką a tym, co „zwykłe”. Rzeczywiście teoretyk (w postaci krytyka) jest w stanie „otworzyć przestrzeń” przyjemności płynącej z doznawania tego, co codzienne – i to jest bez wątpienia zasługa Danto, myli się on jednak, że zwrot spowodowany przez pop jest trwały. Relacja sztuki do codzienności okazuje się symboliczna, zatem sztuka nadal, zapośredniczona przez symbol, pozostaje po drugiej stronie⁴⁴.

DZIŚ O SZTUCE W USA

Najcenniejsza w filozofii Danto wydaje się świeża i trafna refleksja na temat współczesnej sztuki (i szerzej kultury). Warto zatem na koniec przyjrzeć się kilku jej nowatorskim aspektom.

Danto wymienia trzy sposoby myślenia o sztuce. Pierwszy to wiedza o sztuce jako takiej – model oparty na formalizmie, czyli wiedza o faktach. Drugi to wiedza o sztuce jako produkcie kultury, to znaczy obserwacja dzieła sztuki jako referującego i będącego ekspresją wewnętrznego życia kultury⁴⁵. Dla Danto **sztuka** we właściwym rozumieniu **to siła transformatywna** (i jest to trzeci model, jaki

⁴¹ Ibidem, s. 20.

⁴² Ibidem, s. 45.

⁴³ Ibidem, s. 42.

⁴⁴ Zob. ibidem, s. 44–45.

⁴⁵ Według Danto więcej o kulturze mogą nam dziś powiedzieć: doskonale udokumentowana/archiwizowana prasa, muzyka popularna, filmy, taniec i „popularne poradniki”; jednym słowem, model ten zbyt mocno antropologizuje sztukę. Zob. A.C. Danto, *The Abuse of Beauty...*, op. cit., s. 129.

filozof opisuje). Sztuka współcześnie niejako przejmując funkcje filozofii – wiele dzieł powstających dziś zadaje pytania bliskie człowiekowi, a porzucone przez współczesną filozofię. Niektóre dzieła – jak chociażby *Untitled (Perfect Lovers)* Feliksa Gonzalesa-Torresa z 1991 roku – mają charakter „medytacji” (w tym wypadku nad przemijaniem) i jako takie są:

„(...) rodzajem filozoficznego namysłu, który łączy nas z wielkim misterium ludzkiego życia i jego znaczeniem (...) pomaga to zrozumieć, dlaczego potrzebujemy sztuki współczesnej – po to, aby nasza generacja mogła zadawać pytania. Formy ekspresji różnią się w zależności od kultury, ale wielkie pytania wychodzą poza różnice formalne. Każda kultura musi radzić sobie ze śmiercią czy opracować strategię obchodzenia się z cierpieniem. Tak też rozumiem koncepcję Ducha Absolutnego – łączy sztukę i filozofię danej kultury z człowieczeństwem w szerokim rozumieniu tego słowa”⁴⁶.

W koncepcji sztuki jako transformacji dzieło jest wcielonym znaczeniem. Danto twierdzi bowiem, że dzieła sztuki to myśli wyrażane w niewerbalny sposób, a my jako odbiorcy musimy się wybrać w podróż w poszukiwaniu ich znaczenia⁴⁷.

„Poziom pluralizmu artystycznego odbija wizerunek współczesnego nam świata. Nasz świat jest otwarty i pełen estetycznych możliwości, to stan, który mógłby opłakiwać jedynie monista estetyczny. Ale za pluralizm płacimy często pewną cenę, zarówno w sztuce, jak i w życiu. W sztuce tą ceną jest fakt, że często nie mamy pojęcia, na co właśnie patrzymy lub co arysta miał na myśli albo czemu ten przedmiot w ogóle znalazł się w galerii. Dlatego właśnie kuratorzy często opatrują ściany ogromną ilością ‘tekstu’, który pomaga nam zrozumieć, na co właśnie patrzymy (...) sztuka nie jest bowiem po prostu lub li tylko estetyczną kontemplacją (...) artyści zapraszają nas do refleksji, eksploracji i zadawania pytań”⁴⁸.

Danto podkreśla też, że współczesny trend w dziedzinie komponowania wystaw może być nazwany „erą kuratorów”. Dziś osoba komponująca wystawę ma wielką dowolność w doborze dzieł sztuki (jest niejako dodatkowym ogniwem produkującym znaczenie). Kurator często zestawia obiekty, które „prowadzą dialog ze sobą”; niezwiązany prezentacją szkół czy wyraźnych nurtów zderza ze sobą „problemy” lub zagadnienia, do których odnosi się wystawa⁴⁹.

Brak jednolitego stylu – to kolejny wniosek wynikający z refleksji Danto. Sztuka nam współczesna pokonała wiele barier. W dobie, gdy nie ma dominującej szkoły, a część prac wygląda jak namalowana w innej epoce (lub wręcz w innej kulturze), trudno jest mówić o „współczesnym stylu”⁵⁰. Obrazy Johna Currina operują estetyką manierystyczną, *Banalities* Jeffa Koonsa wyglądają jak przedmioty ze sklepu z pamiątkami, Philip Guston używa środka wyrazu, który

⁴⁶ Ibidem, s. 139.

⁴⁷ Zob. ibidem, s. 139. Godne uwagi są także subtelne instalacje Yoko Ono (zapalanie zapalek, białe szachy, lusterko), które miały nam przekazać, że dzieła to „instrukcje dla wyobraźni”, że prawdziwe dzieła sztuki dzieją się w wyobraźni odbiorcy. William Kendtridge przez uwiecznianie kolejnych etapów powstawania rysunku „pokazuje”, na czym polega proces myślenia – niemal „widzimy”, że we wnioskowaniu, jak przy każdym ruchu ołówkiem, dokonujemy „wyboru drogi” w prowadzeniu zarówno kreski, jak i myśli.

⁴⁸ A.C. Danto, „I Will Be Your Mirror”, *The Nation*, 01.05.2006.

⁴⁹ Zob. A.C. Danto, *The Abuse of Beauty...*, op. cit., s. 120.

⁵⁰ Zob. A.C. Danto, *Philosophizing Art*, op. cit., s. 6.

jest nazywany „umyślnym malowaniem źle”⁵¹. Sztuka współczesna to również Chardin, który uprawia twórczość mimetyczną, koncentrując się na jej „terapeutycznym” wymiarze⁵². Generalnie sztuka dziś jest niejako akłasyfikowalna. Mamy bowiem wyróżniające się indywidualności, takie jak Giorgio Morandi, Jean Arp czy Man Ray; ale istnieją też różne grupy artystyczne: np. Szkoła Paryska czy Szkoła Nowojorska, które mieszają się ze sobą, czyniąc sztukę coraz bardziej kosmopolityczną. Wystawa mająca ambicję ogarnąć sztukę współczesną jest więc w efekcie produktem imaginacji kuratora, który wybiera raczej arbitralnie niż z klucza.

Zmieniała się również **rola artysty**. Twórca nie musi posiadać żadnych szczególnych cech. Sztuka multiplikowana fabrycznie przestaje być „trudna do zrobienia” (patrz: Barbara Kruger), czasem nie jest nawet tworzona przez artystę umieszczonego na wizytówce (jak w przypadku Jeffa Koonsa)⁵³.

Wraz z artystami i charakterem galerii sztuki zmienia się **rola krytyka sztuki**:

„Krytycy dziś okupują podwójną perspektywę, od strony artysty i odbiorcy sztuki. Krytyk musi wydobyć, jaki efekt sztuka wywołała w widzu – jakie znaczenie artysta chciał przekazać – a następnie jak to znaczenie zostało wyrażone w formie (*embodied*). Widzę swoje zadanie jako rodzaj mediacji pomiędzy artystą a odbiorcą, gdyż pomagam odbiorcy uchwycić znaczenie, które zawiera dzieło sztuki. Być może przez całe wieki krytycy nie musieli pomagać w interpretacji, ale historia sztuki ewoluuje i dziś krytyk pomaga w zrozumieniu tego, na co widz właśnie patrzy”⁵⁴.

Zmiana roli krytyka sztuki stała się niejako wymogiem środowiska sztuki, które jest multikulturowe i kosmopolityczne, czyli nie potrafi dostarczyć jednolitego systemu odniesień (reprezentacji). Kiedyś religia, obyczaj, mit tłumaczyły poszczególne przedstawienia, dziś – w dobie zaniku uniwersalnych „nośników” i rozproszenia tematyki – robi to krytyk sztuki.

William Kennick, jeden z czołowych estetyków anglojęzycznych, w 1958 roku przekonywał czytelników *Mind*, że każdy z nas z magazynu pełnego przedmiotów (za pomocą podążania za wewnętrzną intuicją) byłby w stanie wybrać to, co jest „dziełem sztuki”. Podobnie jak Wittgenstein twierdził on bowiem, że nie ma potrzeby budowania definicji (sztuki), gdyż w naturalny sposób jesteśmy w stanie „nawigować” po świecie bez precyzowania niektórych pojęć⁵⁵. Po głębokiej transformacji świadomości artystycznej (w czym miały udział Flukus, pop-art itp.), po sprowadzeniu sztuki na ziemię, nie jest to takie oczywiste. Sztuka współczesna pogodziła człowieka z jego życiem (szukała bowiem walorów w tym, co go otacza i co jest mu dostępne bezpośrednio). Pod wpły-

⁵¹ Philip Guston maluje obrazy z postaciami KKK i słynny komiks o Nixonie, który ma nos w kształcie penisa. Danto nazywa jego prace „artystyczno-moralnym transwestytyzmem, czyli swoistym przebraniem za zło” – zob. A.C. Danto, *Unnatural Wonders...*, op. cit., s. 18.

⁵² Chardin maluje spokojne i „pachnące domem” martwe natury w chwili, gdy za oknami trwa wojna. Spokój codzienności malowany przez artystę pod ostrzałem ma inny wymiar: współczesny, oparty nie na „upiększeniu domostwa” obrazem, ale polegający na niesieniu treści i przekazu dla odbiorcy, a przez to – ukojenia w cierpieniu.

⁵³ Figurki porcelanowe Jeffa Koonsa, do których stworzenia dostarcza on jedynie „myśli”, produkowane są w warsztacie rzemieślniczym przez zupełnie inną osobę.

⁵⁴ A.C. Danto, *Unnatural Wonders...*, op. cit., s. 18.

⁵⁵ Przytaczam za A.C. Danto, *ibidem*, s. 333.

wem zen to, co „normalne”, stało się właściwą drogą⁵⁶. Sztuka stała się narzędziem, rodzajem doświadczania rzeczywistości, zaczęła brać udział w polityce i prezentować bardziej orientacje społeczne, a mniej estetyczne. W XVIII wieku sztuka była bezinteresowną kontemplacją (Kant), nawet dla George’a Santayany sztuka pozostawała głównie „przyjemnością wizualną”. Dopiero Hegel, w rozróżnieniu piękna artystycznego jako wyższego od naturalnego, wprowadza znaczenie do sztuki, wiążąc ją ze sferą intelektu. Dla Danto percepcja sztuki jest właśnie aktywnością kognitywną. Sztuka współczesna okazuje się też wcieleniem pluralizmu politycznego, który tak wysoko ceni nasza cywilizacja⁵⁷.

Danto jest nowojorczykiem i publicystą, poważną część jego pism zajmuje **diagnoza sztuki USA**. Oto kilka jego ostatnich spostrzeżeń.

„W Ameryce rozdział sztuki od państwa jest niemal tak silny jak rozdział Kościoła od państwa”⁵⁸.

„Bardzo typowe dla systemu rządzenia w Ameryce jest to, że nasza sztuka jest postrzegana jako sprawa interesu indywidualnego, a nie państwowego. Jest to według mnie błogosławieństwo, że państwa nie obchodzi to, jak sztuka wygląda. Od początku do końca jest to sprawa wolności indywidualnej i przez to podlega fundamentalnym prawom, jak prawo do wolności i dążenia do szczęścia (...) wolność ekspresji jest argumentem za wolnością jako interesem narodowym (...) w dzisiejszych czasach muzeum staje się forum, a większość sztuki ma ambicje polityczne (...) Nie ma reguły *a priori*, że sztuka ma być jednocześnie kochana przez wszystkich”⁵⁹.

Stany Zjednoczone (szczególnie Nowy Jork) **po 11 września** zmieniły swoje oblicze i mentalność. Pomieszczenie tragedii publicznej z osobistą spowodowało traumę w całym społeczeństwie. Nie tylko sztuka, ale i nasza świadomość żyją symbolami⁶⁰. Jeśli artysta użyje dziś w swoim dziele motywów takich jak samolot, wieżowiec itp., to będzie określony mianem „So September 10th!” i zignorowany. Nie wypada tego robić. Sztuka, tak bujnie rozwijająca się w Nowym Jorku, w pierwszej chwili po ataku oniemiała. Zaraz po tragedii na ulicach NYC pojawiły się kapliczki (*shrines*) – była to spontaniczna reakcja na ból utraty bliskich, próba „terapii” w żałobie, która jest tak charakterystyczna dla każdego człowieka bez względu na szerokość geograficzną. Sztuka, która powstała po 11 września w Nowym Jorku, jest bardzo specyficzna, subtelna, oscylująca w stronę terapii, a nie „przedstawienia tragedii”. Mamy więc Stephena Vitiello (i jego nagranie odgłosów wiatru, kiedy wieże WTC jeszcze stały) czy prace Roberta Zakanitcha – serie koronek jako symbolu ukojenia kobiecości. Memoariały i elegie to wszak nic innego jak „transformacja bólu w piękno sztuki”.

Danto stara się także nakreślić sylwetkę współczesnego artysty amerykańskiego i zauważa, że młodzi twórcy zaczynają wykazywać większy szacunek

⁵⁶ Danto wielokrotnie podkreśla wpływ wykładów o zen Dr. Suzuki na kształtowanie się minimalizmu nowojorskiego.

⁵⁷ Warto zwrócić uwagę na wymiar etyczny pluralizmu sztuki, na inherentną tolerancję dla innych środków wyrazu.

⁵⁸ A.C. Danto dla *Artforum* (wrzesień 2004).

⁵⁹ A.C. Danto dla N. Dagen, *The Nation* (sierpień 2005).

⁶⁰ Jest to prawda zarówno w przypadku ofiar, jak i samych terrorystów. Zamach na elektrownię atomową w USA przyniósłby większe straty, jednak terroryści chcieli uderzyć w symbol – wysokie wieżowce to nie tylko epifania kapitalizmu, ale także naszego sposobu życia. Zob. A.C. Danto, *Unnatural Wonders...*, op. cit., s. 125–132.

do przedmiotów, częściej patrzą WSTECZ, co jest spowodowane koniecznością zmierzenia się z trudną sytuacją TERAZ⁶¹. Okres ślepego pędu za *avant-garde*, za tym, co „nowe”, przestaje być sygnaturą Amerykańskiego Artysty.

MUCHA W BUTELCE A KRYTYCYZM W SZTUCE

Świat sztuki jest nieustająco toczącą się rozmową⁶². Porównywanie dzieł sztuki okazuje się trudne z powodu rozluźnienia kryteriów. Greenberg i Danto prezentują dwa różne style krytyki sztuki. Mimo „alarmu” wywołanego przez Raphaela Rubinsteina, głoszącego, że okres krytyki sztuki dobiegł końca, czas Danto w pewnym sensie dopiero się zaczyna.

„To, z czym coraz częściej musimy sobie dawać radę w sztukach wizualnych, to ‘myślenie obrazem’ (*visual thinking*). Jest to powszechne zjawisko w sztuce naszych czasów. I to właśnie ‘myśl’ we współczesnej sztuce należy badać, aby rozwikłać to, w jaki sposób jest ona zawarta (ucieleśniona) w obrazie”⁶³.

Danto nie wierzy, że krytyk może być wielkim autorytetem w dziedzinie „ferowania wyroków” w sztuce, chce być raczej edukatorem, który – by posłużyć się tu analogią zaczerpniętą z pism Wittgensteina – „pokazuje uwięzionej musze drogę wyjścia z butelki”. Krytyka sztuki to drogowskaz w poszukiwaniu własnego sposobu odbioru danego dzieła sztuki. Sztuka współczesna jest bowiem nie tylko bardziej intelektualna (konceptualna), ale również bardziej „intymna”, w tym sensie, że wymaga większego zaangażowania odbiorcy.

„Nie wierzę w to, że wyrośliśmy ze sztuki, uważam natomiast, że przerośliśmy pewną wizję artystycznego doświadczenia, która okazała się intelektualnie nieadekwatna do naszych potrzeb (...) Uważam również, że sztuka jest w stanie, poprzez swoją ewolucję, przeprowadzić nas do samego serca swojej filozofii”⁶⁴.

Czy zatem czas najwyższy zacząć myśleć o świecie, sztuce i relacji między nimi „od nowa”?

THINK ART! PHILOSOPHY OF ART AND ART OF PHILOSOPHY BY ARTHUR C. DANTO

Arthur C. Danto is a philosopher with an analytical background who also believes that anything he has written as a critic has become within range of what Hegel achieved in this genre. He is a revolutionary thinker with a strong sense of recreating the way we think about art and its philosophy. He claims that the difference between traditional and contemporary art is that with the former a certain common culture enabled viewers to know the arguments under which objects were intended to be seen, whereas this cannot be counted on in reference to what artists produce today. We also have outgrown certain

⁶¹ Zob. *ibidem*, s. 205–213.

⁶² Zob. *ibidem*, s. 361.

⁶³ *Ibidem*, s. 361.

⁶⁴ A.C. Danto, *Unnatural Wonders...*, op. cit., s. 7.

views of artistic experience which renders this experience intellectually inadequate to our needs.

In Danto's system a work of art must in the first instance be about something – have a meaning – and it must somehow embody that meaning in the way it presents itself to the viewer's awareness. He sloganized this by saying that works of art are embodied meanings. He also proposes we restrict the concept of beauty to its aesthetic identity that refers to the senses, and we recognize in art something that in its highest instance belongs to thought.

Any measure of Danto's exemplarity, however, must take into account a peculiar fact: despite his being possibly the only contemporary American writer to have both worked within and made theoretical sense of the pluralistic art-world, and despite his having developed arguments that tend to deprive criticism in general of its theoretical warrant, Danto's ideas have been little discussed by other critics. Generally, his arguments have remained unaddressed.

Danto considers his task to be giving the readers something to think about – about art, about life, and about the relationships between them. If his thinking is correct, art critics along with art-philosophers would need to fundamentally alter their own practices.

Sebastian Stankiewicz

ESTETYKA PRAGMATYCZNA. W KRĘGU REFLEKSJI METATEORETYCZNEJ

I.

Celem tego szkicu jest próba zastanowienia się, czy estetyka pragmatyczna daje się w miarę dokładnie wyodrębnić jako perspektywa badawcza, czy może jest jednym z przedsięwzięć inspirowanych, ogólnie rzecz biorąc, postawami i filozofią postmodernizmu. Zauważalna zbieżność przedmiotów obu kierunków poszukiwań estetycznych oraz ich programowa otwartość na nowe problemy współczesności sugerują pewne podobieństwa, chociaż orzecznik „pragmatyczna” powoduje powstanie pewnej niejednoznaczności. Dla rozważenia kwestii typu: na ile owe podobieństwa są kluczowe, a na ile powierzchowne, czym różni się otwartość pragmatyzmu od otwartości postmodernizmu – ważne będzie przyjrzenie się różnym recepcjom filozofii pragmatyzmu. W dalszej kolejności problemem niniejszego szkicu staną się problemy metateoretyczne związane z próbą ustalenia, czy w istocie możemy mówić o jednej estetyce pragmatycznej czy raczej o wielu estetykach tego typu. A jeśli możliwe będzie wyodrębnienie jednorodnej estetyki pragmatycznej, to pozostanie sprawą do rozstrzygnięcia ustalenie statusu takiej teorii, jej zakresu oraz jej metod i narzędzi – o ile takowe istnieją.

W 1992 roku ukazała się książka Richarda Shustermana *Pragmatist Aesthetics. Living Beauty, Rethinking Art*¹ – od tego czasu we współczesnej estetyce można zauważyć stały wzrost zainteresowania perspektywą filozofii pragmatyzmu. Wydaje się jednak, że precedens Shustermana, chociaż bardzo spektakularny, bo potwierdzony licznymi tłumaczeniami, mógłby nie mieć tak dużego oddźwięku, gdyby nie poprzedziło go wcześniejsze, równie ważne wydarzenie, którym było ogólnofilozoficzne ugruntowanie pragmatyzmu dokonane przez Richarda Rorty’ego. Efektem publikacji jego książki *Philosophy and the Mirror of Nature* (1979)², w której, obok Martina Heideggera i Ludwiga Wittgensteina, za największego filozofa XX wieku został uznany przedstawiciel klasycznego amerykańskiego pragmatyzmu John Dewey, było ożywienie, niegdyś prominentnej, choć dawno przebrzmiałej – jak sądzono o pragmatyzmie – tradycji filozoficznego myślenia. Duży wpływ, jaki wywarł na poglądy Rorty’ego Dewey, doprowadził tego pierwszego w efekcie do określenia własnego stanowiska filozoficznego jako neopragmatyzmu. W przypadku Rorty’ego stajemy jednak

¹ R. Shusterman, *Pragmatist Aesthetics. Living Beauty, Rethinking Art*, Blackwell Publishing Ltd., Oxford–Cambridge 1992; wydanie polskie: idem, *Estetyka pragmatyczna. Żywe piękno i refleksja nad sztuką*, przekł. A. Chmielewski, E. Ignaczak, L. Koczanowicz, Ł. Nysler, A. Orzechowski, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 1998.

² R. Rorty, *Filozofia a zwierciadło natury*, przekł. M. Szczubińska, Wyd. Spacja – Fundacja Aletheia, Warszawa 1994.

przed odpowiedzią na pytanie, w jakim sensie można tu mówić o kontynuacji pragmatycznego – lub może bardziej adekwatnie: pragmacystycznego – myślenia, zważywszy na fakt, że za nowych pragmatystów Rorty uważa nie tylko siebie – myśliciela rozczarowanego fiaskiem programu filozofii analitycznej – lecz również D. Denneta, W.V. Quine’a, N. Goodmana, T. Kuhna lub H. Putnama? W istocie jest to pytanie o tożsamość kierunku poszukiwań filozoficznych. Sprawy identyfikacji współczesnego pragmatyzmu nie polepszają również otwarte nawiązania do idei chociażby Ch.S. Peirce’a czy G.H. Meada, z którymi mamy coraz częściej do czynienia np. u J. Habermasa lub u K.O. Apla i U. Eco³.

Rozpoznanie charakteru współczesnego pragmatyzmu będzie miało swoje konsekwencje i będzie rzutować na charakter oraz sposoby rozumienia estetyki pragmatycznej. Da się ją bowiem pojmować dwojako: można w niej widzieć pewną bardzo określoną perspektywę badawczą, która wyróżnia się spośród innych estetyk zadeklarowaną metodologią i przedmiotem, bądź w innym wypadku – można rozumieć ją jako pewną grupę teorii, które funkcjonując pod wspólnym szyldem, będą dowolnie czerpać z dziedzictwa pragmatyzmu, nie próbując określić w sposób zdecydowany ani metody, ani swego przedmiotu. Jednym słowem, analizując pewną grupę estetyk powstałych i określanych jako pragmatyczne, spróbujemy ustalić, czy da się wyodrębnić w miarę stałą metodologiczno-przedmiotową charakterystykę takiej teorii.

II.

Bardzo znamienne w kwestii rozumienia pragmatyzmu wydaje się porównanie dwóch sposobów podejścia do filozofii Johna Deweya na przykładach R. Rorty’ego i R. Shustermana. Stanowisko tego pierwszego okazuje się w istocie – jak uważa większość badaczy, dla których pragmatyzm jest bliską perspektywą badawczą⁴ – jedynie pewnym rodzajem interpretacji pragmatyzmu⁵. Polega to na tym, że akceptacja, którą Rorty wyraża wobec pragmatyzmu, nie jest bezwarunkowa. To, co wyznacza sposób czytania dzieł pragmatystów,

³ O pragmatycznych inspiracjach J. Habermasa i K.O. Apla zob. m.in.: L. Koczanowicz, „Pragmatyzm i filozofia współczesna” (w:) T. Komendziński, A. Szahaj (red.), *Filozofia amerykańska dzisiaj*, Wydawnictwo Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, Toruń 1999.

⁴ Chodzi o filozofów, którzy przez lata dominacji filozofii analitycznej w Stanach Zjednoczonych i nieustannego marginalizowania pragmatyzmu próbowali zachować tę tradycję myślenia; ich droga do filozofii pragmatyzmu nie wiodła zatem ani przez filozofię analityczną, ani postmodernistyczną. Więcej na ten temat zob.: K. Wilkoszewska, „Filozofia amerykańska w Ameryce. Oczami outsidera” (w:) T. Komendziński, A. Szahaj (red.), *Filozofia amerykańska dzisiaj*, op. cit.

⁵ Na temat bardziej szczegółowej analizy związków stanowiska Rorty’ego z filozofią Deweya zob. polemikę po ukazaniu się książki R. Rorty’ego *Consequences of Pragmatism* (University of Minnesota Press, Minneapolis 1982; wydanie polskie: idem, *Konsekwencje pragmatyzmu*, przekł. A. Karkowski, Wydawnictwo IFiS PAN, Warszawa 1998) na łamach *Transactions of the Ch.S. Peirce Society* 1985, nr 1; R.W. Sleeper, „Rorty’s Pragmatism: Afloat in Neurath’s Boat. Why Adrift?”; A. Edel, „A Missing Dimension in Rorty’s Use of Pragmatism”; R. Rorty, „Comments on Sleeper and Edel”. Zob. także: L. Koczanowicz, „Pragmatyzm i filozofia...”, op. cit., s. 171–178; K. Wilkoszewska, „Filozofia amerykańska w Ameryce...”, op. cit., s. 43–49; oraz K. Wilkoszewska, „Estetyka pragmatyczna” (w:) idem (red.), *Estetyki filozoficzne XX wieku*, Universitas, Kraków 2000, s. 125 i nast.

wynika u Rorty'ego głównie z dwóch przesłanek: z dostrzeżenia zawodności naukowego projektu filozofii analitycznej oraz z konstatacji, że poststrukturalizm paryski jest w stanie wskazać interesujące kwestie filozoficzne, do jakich filozofia analityczna nie potrafi się zbliżyć z racji różnicy wynikającej z takich, a nie innych założeń, które znacznie ograniczyły paradygmat myślenia logicznego pozytywizmu⁶. W wyniku przyjęcia takich przesłanek antymetafizyczne i antyrepresentacyjne nastawienie Rorty'ego skłoniło go do zainteresowania się tymi fragmentami filozofii pragmatyzmu, które koncentrują się na krytyce tradycyjnego modelu uprawiania filozofii. W związku z tym ceni on Jamesa i Deweya, podczas gdy odrzuca Peirce'a, jako tego, który reprezentuje w rzeczywistości wrogą pragmatyzmowi orientację kantowską⁷. Nie można również mówić o pełnej recepcji pragmatyzmu Deweya, gdyż Rorty, chociaż akceptuje jego filozofię, to jednak nie bez zastrzeżeń. Zasadnicze rozbieżności między wizjami Rorty'ego i Deweya biorą się głównie z silnych poststrukturalistycznych inspiracji, które w istocie odwiodły Rorty'ego od filozofii analitycznej, wskazując na niespełnialność pewnych analitycznych ideałów, i umotywowały „jednostronnie antyfundamentalistyczne rozumienie pragmatyzmu”. Interpretacyjny charakter recepcji pragmatyzmu wynika zatem u Rorty'ego z faktu, że wybiera on sobie te fragmenty z koncepcji Deweya, które go interesują, odrzuca natomiast inne. Programowo koncentruje się na części dekonstrukcyjnej i celowo zaniedbuje część rekonstrukcyjną⁸, w ramach której Dewey rozwijał związaną z pewnego rodzaju metafizyką natury koncepcję doświadczenia. Według Rorty'ego Dewey powinien w swej filozofii poprzestać na fazie krytycznej, a jego rekonstrukcyjny w charakterze zamiar uzyskania ponownego „dostępu do świata” Rorty uważa za sprzeniewierzenie się duchowi pragmatyzmu i godną ubolewania próbę powrotu do Kanta⁹. Metafizyczna idiosynkrazja Rorty'ego doprowadziła, po pierwsze, do rezygnacji z kluczowego dla Deweya, ale „nazbyt metafizycznego”, terminu „doświadczenie”, a po drugie, wpłynęła na odrzucenie melioratywnej „metody naukowej”, za pomocą której rekonstrukcja taka stawała się możliwa. W zamian za to Rorty proponuje, by w miejsce pojęcia „doświadczenie” przyjąć termin „język” jako bardziej adekwatny dla opisu rzeczy, które chcieli – w jego mniemaniu – wyrazić przedstawiciele pragmatyzmu. Poza tym filozof radzi, by zamiast metody – która byłaby pozostałością dążeń uniwersalizacyjnych – przyjąć przekonanie o niemożności istnienia jakichkolwiek powszechnie obowiązujących ograniczeń, które można by narzucić na badanie oprócz tych bardzo konkretnych, wynikających bezpośrednio w trakcie samej konwersacji badaczy¹⁰.

Jeśli recepcja Deweya przez Rorty'ego była poważnie ograniczona i można mieć do niej duże zastrzeżenia, to wydaje się, że w przypadku koncepcji Shu-

⁶ R. Rorty, „Introduction. Metaphilosophical Difficulties of Linguistic Philosophy” (w:) R. Rorty (red.), *The Linguistic Turn, Recent Essays in Philosophical Method*, University of Chicago Press, Chicago 1967, s. 38.

⁷ R. Rorty, *Konsekwencje...*, op. cit., s. 206–207; oraz L. Koczanowicz, „Pragmatyzm i filozofia...”, op. cit., s. 172.

⁸ K. Wilkoszewska, „Filozofia amerykańska w Ameryce...”, op. cit., s. 45.

⁹ R. Rorty, *Konsekwencje...*, op. cit., s. 132.

¹⁰ Por.: L. Koczanowicz, „Pragmatyzm i filozofia...”, op. cit., s. 172.

stermana można mówić o rzeczywistej obecności wątków związanych z rekonstrukcyjnym i melioratywnym duchem filozofii Deweya. Jest to wynikiem prostej zależności, jaka zachodzi między estetyką a filozofią klasycznego przedstawiciela pragmatyzmu. Chociaż droga Shustermana do teorii Deweya wydaje się podobna do tej, jaką przebył wcześniej Rorty – obaj wychodzą od negacji swoich wcześniejszych działań w ramach paradygmatu analitycznego oraz dostrzegają liczne zalety postmodernistycznego punktu widzenia w estetyce – to jednak na tym podobieństwa się kończą, bo mimo że antyfundamentalizm Shustermana w sferze jego deklaracji zdaje się być równie mocno akcentowany, to jednak nie jest on tak samo radykalny jak ten obecny w poglądach Rorty’ego. Powodem, dla którego Shusterman uznaje perspektywę pragmatyzmu za konstruktywną „trzecią drogę” między analitycznym i poststrukturalnym podejściem do estetyki¹¹, jest jego silne związanie z odrzuconą przez Rorty’ego koncepcją doświadczenia. Aby uzmysłowić sobie konsekwencje takiego działania, należy wcześniej powiedzieć, że *Art as Experience*¹² Deweya można uznać za dzieło, które pierwotnie jest poświęcone: albo estetyce, albo szczególnemu rozwinięciu koncepcji doświadczenia, a dokładniej – analizie jego estetycznych aspektów. Inaczej mówiąc: „albo jest to nowe przedsięwzięcie pragmatysty decydującego się wejść w dobrze ustalony kontekst teorii estetycznej, albo estetyczne rozwinięcie dobrze ustalonej teorii doświadczenia dokonane przez pragmatystę”¹³. Jeśli weźmiemy pod uwagę fakt, że Dewey próbuje tworzyć swoją filozofię sztuki w celu ukazania ciągłości między doświadczeniem codziennym i estetycznym oraz że czyni to niejako programowo „na przekór” istniejącym do tej pory teoriom estetycznym, nie troszcząc się zbytnio o nie, to będziemy mogli uznać, że raczej mamy tu do czynienia z drugim rozwiązaniem. Shusterman nie mógł postąpić podobnie jak Rorty i odrzucić w całości pojęcia doświadczenia, doszedł bowiem do Deweya dzięki jego filozofii sztuki, dla której centralnym punktem był właśnie termin doświadczenia estetycznego. Jeśli zaangażowanie w koncept doświadczenia estetycznego jest równoznaczne z zaangażowaniem w tę część dzieła Deweya, która ma charakter rekonstrukcyjny, to można stwierdzić, że Rorty i Shusterman zainteresowali się zupełnie różnymi aspektami filozofii klasyka pragmatyzmu. W terminologii Rorty’ego miałyby to znaczyć, że Shusterman zwrócił się w stronę „niepragmatycznej” części dzieła Deweya. Czy zatem, idąc tokiem myślenia Rorty’ego, zaangażowanie Shustermana w aspekt rekonstrukcyjny jest tożsame z odrzuceniem aspektu dekonstruującego dotychczasową tradycję myślenia zarówno w estetyce, jak i ogólnie w filozofii? Wydaje się, że nie, gdy uświadomimy sobie, iż w przypadku Shustermana jesteśmy świadkami budowania „trzeciej drogi”. W każdej nowej propozycji filozoficznej zawarta jest *implicite* krytyka dotychczasowych sposobów rozwiązywania problemów, która – przez porównanie założeń związanych z punktem wyjścia oraz

¹¹ R. Shusterman, *Estetyka pragmatyczna...*, op. cit., s. 23–67, 111–141; oraz K. Wilkowska, „Estetyka pragmatyczna”, op. cit., 125–130.

¹² J. Dewey, *Art as Experience* (pierwsze wydanie – 1934), G.P. Putnam’s Sons, New York 1980; wydanie polskie: idem, *Sztuka jako doświadczenie*, przekł. A. Potocki, wstęp I. Wojnar, Ossolineum, Wrocław 1975.

¹³ P.G. Whitehouse, „The Meaning of ‘Emotion’ in Dewey’s *Art as Experience*”, *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 1978, nr 2, s. 151–152.

określenie zamiarów lub celów – w każdej chwili może zostać wyartykułowana wprost. Tak zresztą dzieje się z pragmatycznymi poglądami Shustermana. Jeśli zatem w przypadku Rorty'ego akceptacja aspektu dekonstrukcyjnego oznacza odrzucenie rekonstrukcji, to wynikanie nie zachodzi w drugą stronę. Dlatego właśnie recepcja Shustermana okazuje się pełniejsza, gdyż będąc rekonstrukcyjną, jest tym samym dekonstrukcyjna. Postawę i poglądy estetyczne Shustermana można więc potraktować – wbrew temu, co pisał Rorty – jako pośredni argument za spójnością filozofii Deweya, którą badacze bliscy perspektywie pragmatyzmu wolą postrzegać raczej w kategoriach korelacji aspektu dekonstrukcyjnego i aspektu rekonstrukcyjnego, nie zaś w kategoriach dobrych czy złych stron filozofii Deweya.

Wracając do pytań sformułowanych na początku, należy stwierdzić, że pragmatyczne otwarcie na problemy współczesności wynikające z tych dwóch typów recepcji jest różne. Radykalna otwartość Rorty'ego, objawiająca się brakiem chęci odzyskania „dostępu do świata” w nowy sposób za pomocą pojęcia „doświadczenia”, oraz przekonanie o niemożliwości jakiegokolwiek ograniczenia dyskursu badaczy, oprócz tych drobnych korekt, które mogą wyniknąć w trakcie konkretnej dyskusji, są czymś różnym od otwartości typu pragmatycznego, dzięki której Shusterman, zajmując się estetyczną problematyką współczesności, jest w istocie w swoich dociekaniach dużo bardziej zobowiązany metodologicznie. Można by tę Shustermanowską postawę określić jako zobowiązanie do filozoficznego uzasadniania, podczas gdy Rorty czuje się z takiego „przymusu” zwolniony.

III.

Co prawda estetyka pragmatyczna zyskała szersze uznanie przede wszystkim za sprawą działalności teoretycznej R. Shustermana, jednak nie ulega wątpliwości, że źródłem tego uznania należy upatrywać przede wszystkim w randze problemów, jakim stara się ona sprostać, oraz w sposobach, za pomocą których się to dzieje.

Dominujący w estetyce paradygmat Kanta został zakwestionowany przede wszystkim w odniesieniu do przedmiotu tej jak dotąd, zdawało się, autonomicznej dziedziny badawczej. Ograniczanie estetyki do sfery piękna natury oraz obszaru sztuk pięknych stało się dalece niewystarczające, zwłaszcza jeśli weźmie się pod uwagę przemiany, dzięki którym samo pojęcie „sztuk pięknych” okazało się bardzo problematyczne. Z jednej strony obiektywistyczno-universalistyczna metoda uprawiania estetyki straciła swoje uzasadnienie, z drugiej zaś zaczęto dostrzegać, że wiele zjawisk w życiu społecznym współczesnego świata domaga się estetycznej problematyki. Mechanizm tego procesu polegał nie tylko na chęci estetycznego ujęcia nowych zjawisk, lecz przede wszystkim wiązał się z „przywróceniem” pod uwagę wielu filozoficznych kwestii, bez których uchwycenie nowego nie byłoby możliwe. Dzięki temu, że pewne problemy filozoficzne stanęły ponownie w centrum uwagi teoretyków – a działo się tak za sprawą zakwestionowania kryteriów, na mocy których zostały one uprzednio z dziedziny estetyki wykluczone – możliwe stało się estetyczne opisywanie zjawisk takich jak sztuka popularna. Rehabilitacja doświadczenia

estetycznego, a przy tym przyjemności, emocji i zmysłowości, o które tu m.in. chodzi, idzie w parze nie tylko z rehabilitacją sztuki popularnej, lecz także z wejściem z estetycznymi zainteresowaniami w sferę życia codziennego. Na ograniczoność europejskiej wizji estetyki (*resp.* pokantowskiej) wskazują również podejmowane obecnie badania nad pojęciem estetyczności w obszarze kultur pozaeuropejskich, gdzie ujmowanie przedmiotu estetyki jako specjalnie wydzielonego obszaru ludzkiej kultury jest całkowicie niezrozumiałe. W wyniku tych licznych i kompleksowych przemian coraz rzadziej kwestionuje się obecność aspektów poznawczych, etycznych i praktycznych w dziedzinie estetyki.

W tak zakreślonym obszarze zagadnień współczesnej estetyki Deweyowska filozofia sztuki i koncepcje Shustermana jawią się jako interesująca perspektywa badawcza. W przeciwieństwie do wielu innych nurtów tej dziedziny, estetyka pragmatyczna jest jednym z nielicznych żywo obecnych współczesnych prądów, które zawdzięczają swoje miano określonej kierunkowi filozoficznemu. Czy w związku z tym estetyka pragmatyczna jest w swym charakterze zjawiskiem jednorodnym, czy też – podporządkowana innym normom – okazuje się zjawiskiem niesamodzielnym, najogólniej rzecz biorąc: heteronomicznym? Czy należy rozumieć ten termin jako nazwę konkretnej teorii, czy raczej jako konglomerat wielu różnych teorii funkcjonujących pod wspólnym szyldem?

IV.

Swą nazwę oraz główny rys metodologiczno-filozoficzny, który polegał na łączeniu sfery praktyki i teorii, pragmatyzm amerykański wzięł od Ch.S. Peirce'a. Jednakże spośród głównych filozofów tego nurtu tylko John Dewey zajął się w sposób systematyczny opracowaniem filozofii sztuki, która byłaby spójna z systemem myśli pragmatyzmu, a zarazem stanowiłaby dobrze uargumentowaną i uzasadnioną próbę stworzenia teorii estetycznej¹⁴. William James, mimo żywych zainteresowań sprawami sztuki, nie znalazł miejsca dla filozofii sztuki w ramach swego radykalnego empiryzmu. Jego doświadczenia z młodości, związane ze studiowaniem malarstwa, doprowadziły go raczej do przekonania, że „nic dobrego dla sztuki nie wyniknie z analitycznych badań estetycznych”, ponieważ rzeczy w niej najistotniejsze „wymykają się ujęciu werbalnemu, podczas gdy tylko takie słowne definicje może dać estetyka”¹⁵. Trochę inaczej przedstawia się sprawa z filozofią Peirce'a, który chociaż nie stworzył systematycznej estetyki, to jednak wydzielił dla niej bardzo ważne miejsce w swoim systemie filozoficznym. Miała ona być jedną z trzech, obok etyki i logiki, nauk normatywnych opartych na faneroskopii – opisowej nauce badającej *faneroskopii* – opisowej nauce badającej *faneroskopii*

¹⁴ Na temat początków estetyki pragmatycznej por.: R. Shusterman, „Estetyka pragmatyczna – od przeszłości ku przyszłości”, przekł. A. Kurtyka (w:) K. Wilkoszewska (red.), *Sztuka jako rytm życia. Rekonstrukcja filozofii sztuki Johna Deweya*, Universitas, Kraków 2003, s. 177–182; K. Wilkoszewska, „Przedmowa do wydania drugiego” (w:) idem (red.), *Sztuka jako rytm...*, op. cit., s. 7–9; K. Wilkoszewska, „Estetyka pragmatyczna...”, op. cit., s. 115–132; K. Wilkoszewska, „How to Build a Pragmatist Aesthetics” (w:) J. Ryder, K. Wilkoszewska (red.), *Deconstruction and Reconstruction. The Central European Pragmatist Forum*, t. II, Rodopi, Amsterdam–New York 2004, s. 121–126.

¹⁵ W. James, *The Correspondence of William James*, t. 8, University of Virginia Press, Charlottesville, s. 475.

rony¹⁶. Pośród nauk normatywnych, które u Peirce'a nie formułowały norm, lecz je badały, estetyce przeznaczono rolę podstawy. Ów zarys możliwej estetyki pragmatycznej, której przedmiotami miały być teoria ideałów jako czyścych jakości i koncepcja znaku estetycznego jako semiotycznego pleromatu¹⁷, stał się inspiracją dla wielu estetyk typu semiotycznego i strukturalnego, które wychodziły od teorii znaku i rozwijały wąsko zorientowane koncepcje znaku estetycznego. Zwykle jednak działo się to w różnym od źródłowego kontekście filozoficznym. W ten sposób pewne koncepcje nie były wspierane metodami i narzędziami filozoficznymi wypracowanymi na terenie filozofii pragmatyzmu, nie stanowią zatem jako takie przykładu estetyki pragmatycznej w ścisłym sensie; budują bowiem swój przedmiot wokół problemów semiotycznych, których wątki wywodzą się nieraz z obcych pragmatyzmowi obszarów założeń filozoficznych. Teorii inspirowanych semiotyką Peirce'a raczej nie określa się mianem estetyk pragmatycznych¹⁸.

Pierwotnie termin „estetyka pragmatyczna” wiązał się z koncepcją *sztuki jako doświadczenia* Johna Deweya. Spróbował on stworzyć filozofię sztuki nie dość, że spójną z całym systemem filozoficznym, to również mającą do odegrania w obrębie całego systemu kluczową rolę. W tym zakresie Dewey zdaje się podzielać intuicje Peirce'a co do roli estetyki w ramach systemu filozofii. Nie ulega zatem wątpliwości, że bezpośrednim źródłem pojawienia się terminu „estetyka pragmatyczna” jest propozycja Deweya. W najogólniejszym zarysie potwierdza ten fakt Shusterman, chociaż skłonny jest doszukiwać się prapoczątków estetyki pragmatycznej u Ralpa Waldo Emersona oraz u – powołującego się na jego poglądy w latach dwudziestych XX wieku – Alaina Locke'a¹⁹. Emersona, który był bardziej poetą i eseistą niż akademickim filozofem, Shusterman uważa za proroka *avant la lettre* estetyki pragmatycznej, twierdząc, że główne idee, które przyświecały Deweyowi, pojawiły się wcześniej w pismach amerykańskiego idealisty:

„Emerson podkreślał naturalne korzenie sztuki i jej służebną rolę wobec życia; sztuka nie jest przede wszystkim sprawą pięknych, pozbawionych życia przedmiotów cenionych dla nich samych; bardziej zasadniczo, jest ona polem bogato przeżytego doświadczenia w imię lepszego życia; a najwyższą formą sztuki jest *sztuka życia*. Koncepcje doświadczenia i służby życiu są dla Emersona równie istotne jak dla Deweya. W ten sposób sztuka jest do głębi oparta na doświadczeniu i funkcjonalna, lecz jest także wyraźnie i silnie poznawcza. Mimo że sztuka stanowi formę ekspresji wywodzącą się z naturalnych korzeni

¹⁶ Na temat estetyki Peirce'a zob.: A. Nowak, „Spojrzenie na filozoficzną estetykę semiotyczną i strukturalną” (w:) K. Wilkoszewska (red.), *Estetyki filozoficzne XX wieku*, op. cit., s. 213–222.

¹⁷ Ibidem, s. 215–216.

¹⁸ Warto tu wspomnieć o teorii dzieła otwartego Umberta Eco, która jest zorientowana wokół koncepcji otwartości znaku estetycznego (z uwagi na funkcję interpretanta). W ujęciu Eco taka otwartość stanowi podstawę dla nieograniczonej semiozy. Według A. Nowaka spośród estetyk semiotycznych teoria Eco wydaje się najbardziej zbliżona do propozycji Peirce'a, nie jest jednak określana jako pragmatyczna. Zob.: idem, „Spojrzenie...”, op. cit., s. 221–222.

¹⁹ R. Shusterman, „Emerson's Pragmatist Aesthetics”, *Revue Internationale de Philosophie* 1999, nr 207, s. 87–99; idem, „Pragmatist Aesthetics: Roots and Radicalism” (w:) L. Harris (red.), *The Critical Pragmatism of Alain Locke*, Rowman and Littlefield, New York 1999, s. 97–110.

i energii, jest ona w znaczący sposób kształtowana przez tradycje kulturowe i konteksty historyczne, w których jest tworzona. Zamiast utrzymywać tradycyjne dualizmy w rodzaju estetyczne–praktyczne, natura–kultura, sztuka–życie, sztuka–nauka, sztuka wysoka–kultura popularna, ciało–umysł, podmiot–przedmiot, nowatorstwo–tradycja, Emerson podkreśla głęboko tkwiącą ciągłość tych przeciwstawnych terminów, podobnie jak później Dewey²⁰.

Tezy Shustermana dotyczące istotnej roli poglądów Emersona na temat sztuki, a także znaczenia twierdzeń innego idealisty transcendentalnego – przyjaciela Emersona – Henry’ego Davida Thoreau²¹, może są ważne dla początków estetyki pragmatycznej, lecz to nie oznacza, że idealistyczny grunt tych poglądów jest podstawowy dla takiej estetyki. Chociaż inspiracje filozofii idealizmu są widoczne u Deweya (a nawet u Peirce’a), to jednak koncepcja *sztuki jako doświadczenia* powstała w sercu filozofii naturalistycznej. Pewne uzasadnienia, które w ramach filozofii idealizmu i w obrębie wspierających ją założeń tłumaczyłyby się dosyć prosto, nie dają się łatwo przełożyć na grunt naturalistyczny, zwłaszcza gdy mamy do czynienia z naturalizmem nieredukcyjnym, na łonie którego problemy sztuki nie zatraciłyby całego swego bogactwa²².

Sformułowanie oraz ujęcie kwestii sztuki i estetyczności w koncepcji Deweya znacznie przekroczyło obszar, z którym dotąd kojarzono przedmiot estetyki jako dyscypliny filozoficznej, to znaczy dziedzinę sztuk pięknych i sferę piękna natury. Nie oznacza to jednak, że pojęcie sztuki związanej silnie z praktyką życia nigdy nie funkcjonowało w obrębie filozofii. Shusterman, który próbuje umiejscowić główne idee estetyki stworzonej w ramach pragmatyzmu w szerszym kontekście tradycji filozoficznej, dowodzi, że jako anomalię należy traktować raczej „nowoczesne europejskie pojęcia absolutnej autonomii estetycznej i sztuki dla sztuki”²³, których genezę należy bardziej kojarzyć z początkami estetyki jako dyscypliny filozoficznej i to nie w ujęciu Baumgartena (to ujęcie zresztą z czasem staje się Shustermanowi bardzo bliskie), lecz w formule Kanta. W przypadku filozofii sztuki J. Deweya w rzeczywistości można mówić o szerszej i węższej koncepcji sztuki. W obu teoriach kluczowe staje się pojęcie doświadczenia; w węższej wersji jest to termin *aesthetic experience*, w szerszej zaś – pojęcie *an experience* (doświadczenie, które posiada walor estetyczny). Książka *Sztuka jako doświadczenie* była według Deweya eksplikacją węższej teorii estetycznej, ponieważ jej zakres przedmiotowy obejmował jedynie sztuki piękne. Przedmiotem szerszej wersji estetyki, dla której najlepszym wyrazem było dzieło *Experience and Nature*, stała się – waloryzowana estetycznie – cała sfera ludzkiego życia, w którym jest obecne doświadczenie. Przedmiotem szerszej koncepcji są zatem takie doświadczenia, które nie muszą się w sposób

²⁰ R. Shusterman, „Estetyka pragmatyczna – od przeszłości...”, op. cit., s. 179.

²¹ Thoreau jest autorem książki *Walden* (wydanie polskie: H.D. Thoreau, *Walden, czyli życie w lesie*, przekł. H. Capińska, Rebis, Poznań 1999), na którą Shusterman powołuje się, opracowując projekt *estetyki egzystencji* w ramach estetyki pragmatycznej. Por. R. Shusterman, *Praktyka filozofii, filozofia praktyki*, przekł. A. Mitek, Universitas, Kraków 2005.

²² Szczególnemu napięciu między idealistycznymi przekonaniemmi związanymi z początkami kariery filozoficznej Deweya a naturalistycznymi oczekiwaniami wobec jego późnej filozofii jest poświęcona książka P. Gutowskiego, *Między monizmem a pluralizmem*, Wydawnictwo KUL, Lublin 2002.

²³ R. Shusterman, „Estetyka pragmatyczna – od przeszłości...”, op. cit., s. 178.

bezpośredni łączyć ani ze sztukami pięknymi, ani z estetyczną problematyką spraw piękna natury.

Z jednej strony, widoczne u Deweya wyjście poza obszar restrykcyjnego rozumienia przedmiotu estetyki jest ważną cechą estetyki pragmatycznej. Jednak z drugiej strony, czy rozproszenie i różnorodność tych przedmiotów nie świadczą o tym, że w istocie mamy do czynienia z różnymi estetykami, których obszar inspiracji jest tylko do siebie zbliżony? I czy spójność węższej i szerszej koncepcji, która jest widoczna w filozofii Deweya, ma swój wyraz w innych próbach teoretycznych?

Wśród filozofów, którzy zajmowali się bądź zajmują estetyką pragmatyczną, podobnie jak u Deweya można zauważyć silną tendencję do tego, aby refleksję estetyczną kierować w stronę obszarów, które dotąd nie były przez estetykę objęte. W zależności od akcentów położonych na pewne aspekty, można wyróżnić – najogólniej rzecz biorąc – takie nurty, jak: estetyka środowiska, estetyka ekologiczna, estetyka koncentrująca się na kwestii cielesności (somaestetyka) i zmysłowości (*aisthesis*), estetyka egzystencji, estetyka związana z przestrzenią miasta i estetyka mediów elektronicznych²⁴. Powyższe propozycje wyznaczają jedynie pewne kierunki rozwoju przedmiotu tych estetyk i w wielu wypadkach ich zakres staje się wobec pozostałych komplementarny.

Pozwolę sobie dokonać krótkiego przeglądu, który obrazuje z jednej strony wyodrębnianie różnych przedmiotów estetyki, z drugiej zaś strony zwraca uwagę na ząbienie się i powtarzalność niektórych problemów. John McDermott²⁵ zwrócił uwagę na nową wizję człowieka, środowiska i ich wzajemnych relacji. Człowiek stał się teraz bardziej uczestnikiem i twórcą niż biernym odbiorcą, środowisko zaś przeobraziło się z naturalnego w zdecydowanie artefakcyjne. Przykładem tej zmiany zachodzącej w środowisku są dla McDermotta przestrzenie zurbanizowane. Również sieć wzajemnych relacji między człowiekiem a środowiskiem stała się źródłem nowych sensów, które były dotąd ulokowane albo w izolowanych podmiotach, albo w izolowanych przedmiotach. Wiedziony refleksją nad tymi kwestiami i zainspirowany poglądami Jamesa oraz Bergsona McDermott zajął się również problematyką cielesności, akcentując kwestię ludzkiego ciała jako ośrodka działania²⁶.

Thomas Alexander zaproponował *estetyczną ekologię self*²⁷ w oparciu o szerszą koncepcję sztuki Deweya oraz o inspiracje płynące z bliskich estetyce pragmatycznej idei zawartych w *estetyce ludzkiej egzystencji* H.D. Thoreau. W estetyczno-etycznej koncepcji Alexandra pierwszym dziełem sztuki jest „samo ludzkie życie, [w którym] naszą estetyczną wrażliwość i umiejętności powinniśmy wykorzystywać do tego, by kształtować to medium w taki sam sposób jak

²⁴ Por. K. Wilkoszewska, „How to Build...”, op. cit., s. 125.

²⁵ J. McDermott, *The Culture of Experience: Philosophical Essays in the American Grain*, New York University Press, New York 1976; idem, *Streams of Experience*, University of Massachusetts Press, Amherst 1986.

²⁶ K. Wilkoszewska, „How to Build...”, op. cit., s. 124–125.

²⁷ Alexander poświęcił tej kwestii artykuł „Beyond the Death of Art: Community and the Ecology of the Self” (w:) R.E. Hart, D.R. Anderson (red.), *Philosophy in Experience: American Philosophy in Transition*, Fordham University Press, New York 1997; koncepcja Alexandra została omówiona (w:) K. Wilkoszewska, „How to Build...”, op. cit., s. 125.

pozostałe". Taka estetyczna autokreacja, której główną zasadę stanowi otwarcie na świat i innych ludzi, staje się aktem w obrębie ludzkiej wspólnoty i jest raczej „etyką troski, niż etyką sądu zgodnego z formalnymi wymogami”²⁸.

Krystyna Wilkoszewska rozwinęła w oparciu o Deweyowską koncepcję sztuki jako doświadczenia estetykę ekologiczną. Podobnie jak J. McDermott i T. Alexander, którzy próbują diagnozować współczesność w oparciu o metody estetyki Deweya, autorka opisuje perspektywy i zadania związane z przywróceniem równowagi między człowiekiem a światem, w którym natura i sztuki piękne przestały być rzeczywistym punktem odniesienia dla ludzkiego doświadczenia, a równocześnie artefaktualne otoczenie człowieka jest doświadczane w sposób zdecydowanie negatywny²⁹.

Richard Shusterman, wychodząc z inspiracji estetyką Deweya, estetyką egzystencji H.D. Thoreau oraz Emersonowskimi poglądami na sztukę, buduje własną teorię *sztuki życia*. W jej obszarze zajmuje się analizą problemów etyczno-estetycznych, zawartych w koncepcjach R. Rorty’ego, M. Foucaulta, L. Wittgensteina, H. Putnama, N. Goodmana, J. Habermasa, S. Cavella oraz w filozofii starożytnej i azjatyckiej tradycji filozoficznej. Silny nacisk na niedyskursywny, choć poznawczy charakter doświadczenia estetycznego (które było pierwotnie zainspirowane Deweyowską koncepcją doświadczenia pierwotnego) oraz chęć uzasadnienia swojej koncepcji w oparciu o szerszy kontekst tradycji filozoficznej – prowadzą go do zaproponowania somaestetyki, czyli dyscypliny nawiązującej do estetyki pojętej jako niedyskursywne poznanie zmysłowe w formule A. Baumgartena³⁰. Somaestetyka ma dwoisty charakter – stanowi dyscyplinę teoretyczną i praktyczną zarazem; jest nie tylko filozoficzną refleksją nad doświadczeniami somatycznymi, ale również rodzajem refleksji związanej ze wzbogacaniem i poszerzaniem horyzontu niedyskursywnych ze swej natury form praktyk cielesnych³¹. Tylko połączenie praktycznego i teoretycznego wymiaru somaestetyki jest w stanie wpłynąć na nasze rozumienie i rozwiązywanie konkretnych problemów w sferze nie tylko indywidualnej, lecz przede wszystkim społecznej. Choć sama sytuuje się w ramach estetyki cielesności i estetyki zmysłowości (*resp. aisthesis*), somaestetyka służy Shustermanowi jednocześnie jako główne narzędzie do podejmowania problematyki w ramach dużo szerszej i obejmującej coraz to nowsze przedmioty koncepcji *sztuki życia*, żeby wspomnieć tu tylko kwestie etyczne i społeczno-polityczne w obszarze wielokulturowości, które dotąd były łączone raczej z etyką i filozofią polityki³². Próby teoretyczne Shustermana odzwierciedlają w pewnym sensie model szerszej i węższej źródłowej koncepcji estetyki pragmatycznej, gdyż somaestetyka – podobnie jak Deweyowskie, wzorcowe dla wszelkich obszarów ludzkiego doświadczenia, doświadczenie estetyczne – jest zarazem głównym

²⁸ Cytaty podają za: K. Wilkoszewska, „How to Build...”, op. cit., s. 125.

²⁹ K. Wilkoszewska, *Sztuka jako rytm...*, op. cit., s. 151–172.

³⁰ R. Shusterman, „Somaesthetics: A Disciplinary Proposal”, *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 1999, nr 3, s. 299–313.

³¹ Ibidem, s. 302–304.

³² Por.: R. Shusterman, *Praktyka filozofii...*, op. cit., zwłaszcza III część książki pt. „Cielesność i etniczność”; oraz idem, „Somaestetyka”, przekł. S. Stankiewicz, *Biuletyn Polskiego Towarzystwa Estetycznego* 2005, nr 7 (1), s. 1.

narzędziem koncepcji *sztuki życia*, które w ujęciu autora może służyć efektywnie w rozwiązywaniu problemów społecznych, etycznych i politycznych.

Jeśli powyższy przegląd obrazuje różnorodność przedmiotów teoretycznych działań filozofów korzystających w większej lub mniejszej mierze z poglądów J. Deweya, sformułowanych w ramach szerszej wersji estetyki, to należy go uzupełnić o koncepcje poszerzające ujęcie tradycyjnego przedmiotu estetyki, czyli dziedzinę sztuk pięknych. I tak, John McDermott w latach sześćdziesiątych i Krystyna Wilkoszewska pod koniec lat osiemdziesiątych zwrócili uwagę na tendencje w sztuce neoawangardowej, które nie dają się adekwatnie sprobematyzować w ramach tradycyjnych formuł estetycznych, lecz poddają się ujęciu w ramach – bardziej otwartego na zachodzące w sztuce zmiany – modelu estetyki pragmatycznej³³. W kierunku uwzględniania i problematyzowania nowych zjawisk w sztuce idzie również inna propozycja K. Wilkoszewskiej, w której wykorzystano fundamentalną dla Deweyowskiej koncepcji doświadczenia pierwotnego interakcję między organizmem a otoczeniem do objaśniania pojęcia interaktywności w sztuce nowych mediów³⁴. R. Shusterman pokazał z kolei – podobnie jak wcześniej Dewey w stosunku do sztuki użytkowej – że dzięki metodom filozofii pragmatyzmu można docenić dzieła sztuki popularnej (m.in. takie jak muzyka rap) jako pełnoprawne, odznaczające się wartościami artystycznymi, wytwory sztuki wysokiej³⁵.

V.

Po przedstawieniu tak dużej różnorodności propozycji teoretycznych ważny okazuje się problem rozstrzygnięcia, czy można mówić o jednej estetyce pragmatycznej. Przeciwno wspólnej kwalifikacji wielu powyższych propozycji zdają się przemawiać przynajmniej trzy elementy. Po pierwsze, liczy się fakt, że wiele z tych propozycji wykorzystuje elementy metodologii i pojęcia, które nie zostały wypracowane na gruncie filozofii pragmatyzmu; po drugie, istotny jest zarzut, że przedmioty tych estetyk są zbyt zróżnicowane, by mówić o jednej estetyce pragmatycznej; a po trzecie, to tak naprawdę nie można tu mówić o próbach opracowania całościowej, to znaczy modelowej teorii estetyki pragmatycznej, gdyż wszystkie propozycje jedynie w fragmentaryczny sposób³⁶, w mniejszym lub większym stopniu, rozwijają zaledwie pewne aspekty filozofii sztuki Deweya; nie można zatem mówić, że próby te są skoncentrowane na budowaniu całościowo pojętej teorii estetyki pragmatycznej.

³³ J. McDermott, *The Culture of Experience...*, op. cit.; oraz K. Wilkoszewska, *Sztuka jako rytm...*, op. cit., s. 35–50 i 172–175.

³⁴ Wykład K. Wilkoszewskiej, *Od kontemplacji do interakcji*, wygłoszony w trakcie *Arsmediale 2001* w Bunkrze Sztuki w Krakowie 26 listopada 2001 roku.

³⁵ Por.: R. Shusterman, *Estetyka pragmatyczna...*, op. cit., zwłaszcza rozdz. 6: „Forma i funk: sztuka popularna jako wyzwanie estetyczne” oraz rozdz. 7: „Piękna sztuka rapowania”; idem, „Rap Remix: Pragmatism, Postmodernism, and Other Issues in the House”, *Critical Inquiry* 1995, nr 22, s. 150–158; idem, „Moving Truth: Affect and Authenticity in Country Musicals”, *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 1999, nr 2, s. 221–233.

³⁶ O tej właściwości wszystkich przedsięwzięć teoretycznych w ramach estetyki pragmatycznej wspomina K. Wilkoszewska (w:) „How to Build...”, op. cit., s. 126.

Uznając wagę argumentów przeciw jednoznacznej kwalifikacji, należy się zastanowić, czy istnieje coś, co te koncepcje łączy. Najistotniejszą sprawą wydaje się tu odwoływanie do filozofii sztuki J. Deweya. Jednak „czerpanie inspiracji i odwoływanie się do pewnych idei” jest nieprecyzyjnym sformułowaniem, zwłaszcza jeśli weźmiemy pod uwagę takie sytuacje, jak ta przytoczona w kontekście Deweyowskich inspiracji poglądami Emersona i Thoreau, o której wspomina Shusterman. W tym konkretnym przypadku nie można było nie wziąć pod uwagę zasadniczej różnicy między naturalistycznym a idealistycznym kontekstem filozoficznym. Wydaje się, że aby mówić o inspiracjach, które uzasadniałyby jednoznaczność kwalifikację danej estetyki jako pragmatycznej, należy brać pod uwagę również filozoficzny kontekst takich na pozór podobnych idei. Kryterium jednoznacznego określenia estetyki jako pragmatycznej powinno polegać zatem nie tylko na świadomym nawiązywaniu do centralnych dla estetyki Deweya elementów i uczynieniu z nich podstawy dla nowo powstałych teorii, ale również na dbałości o głębszy kontekst filozoficzny tej estetyki.

Niewątpliwie termin „doświadczenie estetyczne” jest pojęciem mogącym stanowić centrum, wokół którego można by organizować estetykę pragmatyczną jako jednoznacznie określoną. Jednak pojęcia doświadczenia i doświadczenia estetycznego mają silnie zdeterminowane filozoficzną tradycją rozumienie, które jest obce teoretycznemu kontekstowi estetyki Deweya. Wystarczy wspomnieć tutaj o nieporozumieniach, jakie powstały w polemice między stanowiskiem estetyki pragmatycznej a idealistyczną estetyką Benedetto Crocego – nieporozumieniach będących w efekcie produktem nieodróżnienia kontekstów, w których powstały obydwie estetyki. Problematyczność terminu „doświadczenie estetyczne” wiąże się ponadto ze sporem o jego ekspancyjną moc na gruncie estetyki analitycznej, w ramach perceptualizmu estetycznego Monroe C. Beardsleya³⁷. Przykład domniemanej łączności teorii Deweya z koncepcją Crocego poucza poza tym, że próba problematyzacji zagadnień estetyki pragmatycznej na podstawie wyłącznie dzieła *Sztuka jako doświadczenie* – czyli rozumienie tej teorii jako próby pragmatysty w dobrze ustalonej dziedzinie estetyki – może prowadzić do nieporozumień w zakresie rozumienia wyłożonych tam poglądów. Sam Dewey twierdził, że doświadczenie estetyczne jest formą klucza do całej jego filozofii, stąd też problematyki estetycznej nie należy rozpatrywać w jego przypadku w izolacji od ustaleń natury ogólnofilozoficznej. W związku z tym wydaje mi się, że za podstawę wspólnej kwalifikacji należy wziąć kryterium, które z jednej strony łączyłoby w sposób bardziej otwarty Deweyowską estetykę i filozofię, a z drugiej wskazywałoby na całe bogactwo sensów ściśle estetycznych. Mam tu na myśli konstytutywne zastosowanie głęboko osadzonej w naturalizmie Deweya *metody empirycznej*³⁸. Sformułowana w *Experience and Nature* metoda empiryczna bierze za punkt wyjścia myśli filozoficznej zin-

³⁷ W sprawie polemiki między stanowiskami J. Deweya i B. Crocego zob.: Th.M. Alexander, *John Dewey's Theory of Art, Experience and Nature. The Horizons of Feeling*, State University of New York Press, Albany 1987, s. 1–13; w kwestii sporu o doświadczenie estetyczne zob.: B. Dziemidok, *Główne kontrowersje estetyki współczesnej*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2002, s. 75–105.

³⁸ Na temat metody empirycznej zob.: P. Gutowski, *Między monizmem...*, op. cit., s. 159–186.

tegowaną jedność doświadczenia pierwotnego, nieodróżnicowanego na podmiot i przedmiot, umysł i ciało oraz inne dualizmy.

„Inne metody zaczynają od rezultatów refleksji, która już rozdarła na dwoje to, co jest doświadczone, operacją i stan doświadczenia. Wówczas problemem staje się ponowne połączenie tego, co zostało rozdzielone. (...) Dla metody empirycznej problem jest zupełnie inny i możliwy do rozwiązania. Jej kwestią jest uchwycenie, jak i dlaczego w owej całości rozróżnione zostają podmiot i przedmiot, natura i operacje mentalne. Jest ona w stanie pokazać, w jakim celu pojawiło się to rozróżnienie i jak wydzielone czynniki funkcjonują w dalszym kontrolowaniu i ubogacaniu owego nie obrobionego, lecz za to całościowego doświadczenia”³⁹.

Z powyższego wynika – na co zwraca uwagę P. Gutowski – że nieempiryczne są dla Deweya wszystkie te metody, które w punkcie wyjścia zakładają rozróżnienie podmiot–przedmiot lub umysł–ciało. Pociąga to za sobą dość ważki wniosek, mianowicie, że w ujęciu Deweya nieempiryczne stają się cały brytyjski empiryzm oraz nowożytny racjonalizm⁴⁰. Ciekawe, że kryteria te zdają się spełniać w pewnym sensie metody Fichtego, Schellinga i Hegla, którzy zakładali w punkcie wyjścia integralną jedność rzeczywistości⁴¹. Oczywiście idealistyczny kontekst tych filozofii pod żadnym pozorem nie jest tożsamy ze stanowiskiem naturalizmu, oznacza to tylko, że Deweyowska wersja naturalizmu stanowi typ teorii nieredukcyjnej, w ramach której filozof chce zaadoptować pewne intuicje wywodzące się z idealistycznego okresu jego kariery filozoficznej.

Zastosowanie metody empirycznej, której wzorcową egzemplifikację stanowi Deweyowskie doświadczenie estetyczne, jest elementem, który łączy wielość powyższych koncepcji w wystarczającym stopniu i może się stać kryterium dla jednoznacznej kwalifikacji estetyki jako pragmatycznej. Jak pokazano powyżej, argument włączenia pewnych idei funkcjonujących w innych kontekstach filozoficznych, jeśli nie pociąga za sobą wykorzystania obcych założeń metodologicznych, nie musi być w związku z tym argumentem negatywnym wobec jednoznacznej kwalifikacji.

Argument niejednorodności przedmiotu tych estetyk również słabnie, gdy przyjrzymy się bliżej doświadczeniu estetycznemu. Jeśli można opisać doświadczenie – wtórnie wobec niego samego – jako interakcję człowieka i otoczenia oraz jeżeli wyraźnie podkreśla się aspekt zmienności świata i otwartość na zmianę, jak to czyni sam Dewey, to wtedy ostrzej zarysowane stają się osie rozwoju przedmiotu wyżej opisanych propozycji estetyk pragmatycznych. Wyraźniejsze staje się wtedy, że przedmiot rozwija się i różnicuje w miarę zmian, które obserwują wyżej wymienieni filozofowie. Chodzi tutaj o trzy rodzaje zmienności i implikowane przez nie nowe aspekty problematyzowanej estetycznie rzeczywistości: (1) zmiany zachodzące w człowieku, (2) zmiany zachodzące w środowisku oraz (3) zmiany zachodzące we wzajemnych relacjach między człowiekiem a środowiskiem. W tym świetle argument, który odnosi się do nadmiernej różnorodności przedmiotów tych estetyk i w efekcie którego nie da się dokonać jednoznacznej kwalifikacji, zostaje osłabiony. Okazuje się, że

³⁹ J. Dewey, *Experience and Nature* (pierwsze wydanie 1925), *The Later Works of J. Dewey 1925–1953*, Southern Illinois University Press, Carbondale 1988, s. 19.

⁴⁰ P. Gutowski, *Między monizmem...*, op. cit., s. 166.

⁴¹ Ibidem.

różnorodność przedmiotów jest implikowana w sposób pośredni przez melioratywny charakter (*resp.* otwartość na zmianę) metody empirycznej.

Podobnie dzieje się z trzecim argumentem negatywnym, który dotyczy kwestii braku ogólnej modelowej teorii estetyki pragmatycznej i fragmentaryczności dotychczasowych ujęć. Wydaje się, że otwartość na zmianę, związana z tak charakterystycznym dla Deweya melioryzmem, głoszącym, iż można jedynie ustalać warunki początkowe doświadczenia bez apriorycznego ustalania końcowego efektu, implikuje równocześnie, że celem estetyki pragmatycznej nie jest modelowa teoria, której zadaniem byłoby opisanie zjawisk estetycznych w jeden możliwy sposób. Jednak chociaż nie możemy mieć do czynienia z modelową teorią estetyczną, to przecież dysponujemy pewnymi strukturalnymi ramami badania w obrębie tak rozumianej dziedziny. O ile mamy na celu estetyczną problematyzację codziennego doświadczenia ludzkiego w zmiennym świecie, o tyle owe ramy nie ograniczają apriorycznie w żaden sposób obszaru badawczego. Fragmentaryczność wyżej opisanych prób staje się w takim ujęciu w pełni uświadomiona i programowa, a argument negatywny zostaje przekształcony w pozytywny.

* * *

Starałem się przytoczyć racje skłaniające mnie do tego, aby przyjąć termin „estetyka pragmatyczna” dla wszystkich przedsięwzięć teoretycznych, jakie w mniejszym lub większym stopniu są konstituowane w oparciu o – najogólniej rzecz biorąc – metodę empiryczną J. Deweya, w której uznaje się w efekcie modelowość doświadczenia estetycznego dla wszelkich *modi* ludzkiego doświadczenia. Z powyższych argumentów wynika, że choć estetyka pragmatyczna jest dość szczególnym typem teorii estetycznej, to jednak pozostaje typem teorii, posługuje się bowiem określoną metodą oraz posiada konkretne cele. Jej szczególność jako teorii polega na braku apriorycznych ograniczeń co do przedmiotu, a w konsekwencji ujawnia ona w ten sposób programowo fragmentaryczny charakter. Za kwalifikacją estetyki pragmatycznej jako teorii przemawia obecność metody empirycznej Deweya, której wzorcowymi egzemplifikacjami są *aesthetic experience* (w przypadku aplikacji węższej filozofii sztuki Deweya) oraz *an experience* (w szerszej wersji tej koncepcji). Sfera normatywna tej teorii jest zatem ograniczona do obszaru melioratywnej metody empirycznej. W ramach teorii, w której zostały określone jedynie struktura badania i założenia filozoficzne ją konstituujące, otwartość teorii na nowe obszary badawcze przynależy do cech konstytutywnych metody. Mówi się wtedy o melioratywnym charakterze metody empirycznej. Otwartość na zmiany współokreślana przez metodę empiryczną, jak można się było przekonać, jest innego typu niż radykalna otwartość prezentowana przez filozofię postmodernizmu. Neopragmatyzm Richarda Rorty’ego prezentuje w tym ujęciu pewien rodzaj poststrukturalistycznej interpretacji pragmatyzmu i skłania się w kierunku radykalnej otwartości. Richard Shusterman, który wielokrotnie podkreśla, że jego estetyka pragmatyczna prezentuje pewien rodzaj postmodernistycznej postawy wobec postmodernistycznego świata, w istocie obiera drogę pośrednią między zakwestionowanym paradygmatem myślenia analitycznego

i hermeneutycznego a poststrukturalizmem filozofów paryskich. Otwartość estetyki pragmatycznej Shustermana jest zatem moderowana przez obecność metody empirycznej. Jedynym ograniczeniem dla tworzenia nowych – nieopracowanych szczegółowo przez Deweya – kategorii takiej estetyki (np. znaczenia estetycznego czy kontinuum środków i celów) pozostaje zgodność z ogólną strukturą badania.

PRAGMATIST AESTHETICS. A METATHEORETICAL REFLECTION

Is „pragmatist aesthetics” the name of a specific theory, or, is it a combination of several philosophical theories running a under common sign-board? Pragmatist aesthetics, systematically elaborated by John Dewey, has become lately – thanks to books and essays of Richard Shusterman – an interesting perspective in aesthetic researches. This paper is a metatheoretical attempt at recognizing a perspective of this kind and examining its status as an aesthetic theory in its bearings, such as, its object, method and research tools. This short review of pragmatist theories is intended to suggest an answer to the following question: “is it possible to define a constant and distinctive, methodologically objective theoretical basis for aesthetic theories described as pragmatist?”.

From this perspective, pragmatist aesthetics is an idea embeded – in its deeper layers – in John Dewey’s *empirical method*. According to it, *aesthetic experience* is supposed to be a model for any kind of human experience. Peculiarity of this kind of theory lies in an absence of *a priori* limitations coexisting with the stable structure of inquiry. Both, the contextual character of a content and trans-contextual method, make pragmatist aesthetics – as a theory – deliberately fragmentary. We can not build „a complete theory” because of meliorative distinctiveness of *the empirical method*. Shortly speaking, an unchangeable methodological framework goes hand in hand with an openness to possible changes (in man, in the environment, and in their mutual interactions). The main research tool of this method is *aesthetic experience*.

Pragmatist aesthetics from this point of view does not show the ends but only a method of inquiry: the means of examining phenomena in the domain of aesthetics.

KULTURA WYSOKA – KULTURA NISKA – RICHARD SHUSTERMAN I NOËL CARROLL

I. ESTETYKA WSPÓŁCZESNA WOBEC SZTUKI MASOWEJ

W tradycji refleksji nad tzw. kulturą niską pojęciami takimi jak: sztuka masowa, kultura popularna, kicz, przemysł kulturalny, rozrywka *etc.* posługiwano się jako synonimami. Współcześnie pojawiają się próby usystematyzowania zakresu pojęć dotyczących kultury określanej jako niska, jak również tendencje do tworzenia jej czysto opisowych, wolnych od wartościowania teorii, a nawet do kwestionowania różnicy między kulturą wysoką i niską. Z konieczności ograniczę się głównie do koncepcji o charakterze estetycznym, mając świadomość, że tego rodzaju próby podejmowane są również, a może nawet przede wszystkim, w obrębie innych dziedzin, takich jak socjologia, medioznawstwo, nauki o komunikacji, oraz w ramach wielu programów interdyscyplinarnych¹. Rozpaczę od ogólnego zaprezentowania teorii eliminacyjnych oraz ich krytyki. Następnie na przykładzie koncepcji Carrolla i Shustermana pokażę, w jaki sposób kultura popularna funkcjonuje w ramach dwóch dominujących prądów estetyki współczesnej: estetyki analitycznej i neopragmatyzmu.

II. TEORIE ELIMINACYJNE I ICH KRYTYKA

Odrzucenie różnicy między obszarami kultury niskiej i wysokiej opiera się przede wszystkim na zakwestionowaniu możliwości sformułowania kryteriów rozróżniania przedmiotów jako należących do jednego bądź drugiego obszaru. Nie chodzi tu o ignorowanie stanu faktycznego, czyli tego, że takie podziały istnieją i funkcjonują w kulturze, ale o źródło tych podziałów. Spór rozgrywa się więc głównie wokół pytania, czy to, co decyduje o zaliczeniu danego wytworu do sztuki wysokiej bądź masowej, zawiera się w samym dziele, czy też jest ulokowane w konwencjach odbioru. Noël Carroll nazwał teorie argumentujące za tą drugą opcją eliminacyjnymi teoriami sztuki. Teoria eliminacyjna to taka, w ramach której twierdzi się, że nie ma żadnych podstaw o charakterze formalnym, strukturalnym, funkcjonalnym czy ontologicznym, które pozwalałyby odróżnić sztukę popularną lub masową od innych rodzajów sztuki, np. od sztuki wysokiej. Fakt,

¹ Powodem rezygnacji z omawiania nie-estetycznych koncepcji kultury popularnej jest fakt, że problemy, wobec których staje współczesna estetyka, mają inny charakter niż w wymienionych dziedzinach. W estetyce jest to przede wszystkim problem definicji, wartościowania i statusu estetycznego wytworów sztuki masowej. Szczególnie wartościowanie estetyczne stanowi jeden z centralnych problemów estetyki jako dziedziny filozofii i staje się powodem wielu kryzysów związanych ze statusem metodologicznym sądów wartościujących (sądów smaku). W przypadku estetyki kultury popularnej ten problem jest po prostu bardziej widoczny.

że w społeczeństwie funkcjonuje tego rodzaju rozróżnienie, oznacza jedynie tyle, że jest ono wyłącznie konwencją. Różnicę między kulturą wysoką i niską sprowadza się w teoriach eliminacyjnych do różnicy o charakterze społecznym, opartej o różnicę klas. Sztuka wysoka to sztuka konsumowana przez elity społeczne w celu zmanifestowania przynależności klasowej. Natomiast sztuka popularna i masowa to ta, która jest konsumowana przez resztę społeczeństwa. Ostatecznie różnica między sztuką wysoką i niską jest funkcją sygnalizowania przynależności klasowej. Procedura budowania tego rodzaju teorii polega na falsyfikacji wszystkich innych możliwych propozycji kryteriów dokonywania różnicy między sztuką wysoką i niską. Zrekonstruowany przez Carrolla argument zwolennika eliminacyjnej teorii sztuki masowej wygląda następująco:

„1. Różnica między sztuką wysoką i niską wynika z: (a) różnic w strukturze formalnej; (b) różnic we właściwościach afektywnych (*affective properties*); (c) różnic w pochodzeniu (dotyczy przede wszystkim różnicy między twórczością osobistą, indywidualną a anonimową i zbiorową); (d) różnic w motywacji; lub (e) jest kwestią różnic klasowych.

2. Różnica między sztuką wysoką i popularną nie może opierać się na (a), (b), (c) lub (d). (Ta przesłanka jest uzasadniona przez poprzedzające ją kontrprzykłady).

3. Zatem różnica między sztuką wysoką i popularną jest oparta o (e) – jest kwestią różnicy klasowej”².

Carroll formułuje przeciw takiemu podejściu kilka argumentów krytycznych. Przede wszystkim zarzuca mu nadmierne uproszczenia, dotyczące wizji społeczeństwa, które dzieli się na elity i resztę, co w żadnym razie nie oddaje jego rzeczywistej złożoności. Na ten schemat, twierdzi Carroll, próbuje się narzucić równie uproszczony schemat prostego podziału na sztukę wysoką i niską. Jeśli do tego przyjmiemy, że rodzaj preferowanej sztuki jest oznaką przynależności klasowej, oznaczałoby to, że przedstawiciel elit nie konsumuje sztuki popularnej, cała reszta społeczeństwa zaś nie konsumuje sztuki wysokiej, co jest oczywistym fałszem. Z tym akurat trudno się nie zgodzić, jednak drugi zarzut wydaje się już nieco bardziej dyskusyjny. Carroll twierdzi, że w samej istocie argumentu eliminacyjnego tkwi sprzeczność. Jeśli bowiem jest tak, że przynależność danego wytworu do jednego z dwóch obszarów kultury – wysokiej bądź niskiej – stanowi jedynie funkcję manifestacji przynależności klasowej, to musiałby istnieć jakiś czynnik w samych dziełach, który pozwalałby przedstawicielowi elity rozpoznać dzieło należące do sztuki wysokiej, aby mógł przez jego posiadanie zmanifestować swoją przynależność do elity. Zdaniem Carrolla jest to dowód na to, że muszą istnieć różnice o charakterze formalnym między wytworami należącymi do kultury wysokiej i niskiej, czemu teoria eliminacyjna w punkcie wyjścia zaprzecza. Ten argument okaże się jednak słaby, gdy weźmiemy pod uwagę fakt, że istotną cechą przynależności do elity pozostaje wykształcenie, a w procesie edukacji przedstawiciel elity jest uczony rozpoznawać dzieła kwalifikowane jako należące do sztuki wysokiej. Jeśli zaś tego rodzaju edukacji nie posiada, to i tak ma do dyspozycji cały aparat doradczy w postaci recenzji, opinii ekspertów etc.³ Można oczywiście zadać sobie pytanie, dlaczego źród-

² N. Carroll, *A Philosophy of Mass Art*, Clarendon Press, Oxford 1998, s. 179.

³ Ciekawy, choć bardzo ironiczny przykład pokazujący taką przyspieszoną edukację kulturalną „nowej elity”, której awans dokonał się dzięki szybko (i przypadkowo) zarobionym pieniądзом, możemy znaleźć w filmie W. Allena *Drobne cwaniaczk*ki.

łowo te właśnie, a nie inne dzieła zostały zakwalifikowane jako przynależące do obszaru kultury wysokiej lub niskiej, nie ma jednak żadnego powodu, dla którego ten wybór nie mógłby być czysto arbitralny lub warunkowany czynnikami innymi niż estetyczne, np. politycznymi. Carroll wysuwa też zarzuty o charakterze logicznym: forma argumentacji wykorzystywana przez zwolennika teorii eliminacyjnej to sylogizm rozłączny, który jest wiążący o tyle, o ile uda się przekonująco odrzucić wszystkie konkurencyjne hipotezy, co jego zdaniem eliminatywistom się nie udało.

Carroll nie wskazuje konkretnych przedstawicieli teorii, których ma na myśli, kiedy pisze o eliminatywistach; opisuje raczej takie podejście jako ogólny model argumentacji wykorzystywany w różnych teoriach i w różnych dziedzinach nauk społecznych. Można chyba z dużą dozą prawdopodobieństwa stwierdzić, że większość badań w ramach nauk społecznych milcząco zakłada tego rodzaju podejście, szczególnie tam, gdzie bada się wytwory kulturowe jako narzędzia komunikacji społecznej, nie różnicując ich ze względu na treść bądź cechy formalne. Z całą pewnością można zaliczyć do eliminatywistów Pierre'a Bourdieu (autora koncepcji smaku estetycznego jako funkcji przynależności klasowej⁴) oraz Richarda Shustermana z jego propozycją melioryzmu. Polemika Carrolla, reprezentującego nurt analityczny w estetyce, i Shustermana, który jest zwolennikiem pragmatycznego podejścia do sztuki, pomoże wskazać najistotniejsze problemy związane z estetyką kultury popularnej. Należy przy tym na wstępie zaznaczyć, że Shusterman pisze o sztuce i kulturze popularnej, nie rozgraniczając w gruncie rzeczy tych dwóch obszarów, co wynika zresztą z jego ogólnej orientacji pragmatycznej; Carroll natomiast podkreśla, że pisze o sztuce masowej, interesują go te „wytwory kultury masowej, które są związane z rozpoznawalnymi formami dzieł sztuki”⁵, nie wyklucza jednak przy tym możliwości rozszerzenia swojej teorii na obszar całej kultury.

III. ESTETYKA PRAGMATYCZNA A KULTURA POPULARNA

Richard Shusterman w książce *Estetyka pragmatyczna* postawił sobie za cel stworzenie w oparciu o estetykę pragmatyczną takiej teorii estetycznej, która przełamałaby dominację orientacji analitycznej we współczesnej estetyce, a jednocześnie lepiej nadawałby się do opisu kultury popularnej. Jego teoria miała w założeniu dotyczyć sztuki jako całości, jednak szczególne miejsce zajmują w niej sztuka i kultura masowa, ponieważ w ramach pragmatyzmu można szczególnie łatwo zakwestionować istotną różnicę między wytworami kultury elitarnej i popularnej. W sytuacji, w której kultura popularna dostarcza rzeszom ludzi satysfakcji estetycznej, a dla wielu z nich jest jedynym źródłem tego uczucia, estetyka nie może jej wykluczać ze swojej dziedziny. Współczesna estetyka,

⁴ Bourdieu doskonale pasuje do opisu eliminatywisty, kiedy stwierdza: „Społecznie uznana hierarchia sztuk, a w ramach każdej z nich hierarchia gatunków, szkół, okresów, odpowiada społecznej hierarchii konsumentów. To usposabia smak do funkcjonowania jako znacznik 'klasy'” (P. Bourdieu, *Distinction. A Social Critique of the Judgement of Taste*, przekł. R. Nice, Harvard University Press, Cambridge 2002, s. 12). *Konsumpcja dóbr kultury ma według Bourdieu za zadanie „wypełnić społeczną funkcję legitymizacji różnic społecznych”* (ibidem, s. 7).

⁵ N. Carroll, *A Philosophy of Mass Art*, op. cit., s. 210.

zdaniem Shustermana, powinna pozbyć się uprzedzeń, które leżą u podstaw odrzucania kultury popularnej. Tymczasem tej ostatniej trudno bronić. Jednym z powodów jest to, że większość entuzjastów sztuki popularnej nie widzi potrzeby mierzenia się z krytyką intelektualistów, „uzasadniania jej [tzn. kultury popularnej] czymś więcej, niż przyjemnością, której im, i wielu innym, sztuka ta dostarcza”⁶. Często też argumenty obrońców sztuki popularnej idą w złym kierunku: powoływanie się na demokratyczne zasady i potrzeby społeczeństwa, zamiast na estetyczną wartość sztuki popularnej, prowadzi do wniosku, że sztukę popularną należy po prostu tolerować, bo jest odpowiednia dla ludzi, których nie stać na więcej. Istnieje też wśród teoretyków osobliwa skłonność do skrajności: utożsamianie sztuki elitarniej z jej najwybitniejszymi wytworami, a popularnej – z najbardziej szablonowymi. Wszystko to sprawia, że budowanie takiej teorii estetycznej, która w sposób nieuprzedzony włączałaby w swoje pole zagadnień kulturę popularną, jest niełatwym zadaniem.

Najogólniej rzecz ujmując, granice sztuki są w ramach pragmatyzmu wyznaczone przez doświadczenie estetyczne. W obrębie sztuki wysokiej, szczególnie tej zinstytucjonalizowanej (muzea, galerie), dokonał się daleko idący proces intelektualizacji sztuki, w wyniku czego przestała ona dla wielu stanowić źródło doświadczeń estetycznych. Sztuka popularna wydaje się Shustermanowi bliższa ludzkim doświadczeniom, między innymi dzięki zawartej w niej możliwości integrowania komponentu intelektualnego, emocjonalnego i somatycznego w doświadczeniu. Sztuka elitarna wyniosła na ołtarze komponent intelektualny, sprawiając, że emocje i związana z nimi somatyczność stały się czymś niepożądanym, a wręcz wstydlivym. W jednym z nowszych artykułów, „Entertainment: A Question for Aesthetics”⁷, który jest poświęcony pojęciu rozrywki, Shusterman zauważa, że tak naprawdę u podłoża sporu między sztuką wysoką i popularną leży znacznie bardziej skomplikowana relacja pomiędzy pracą i sztuką a rozrywką. Zwraca uwagę na to, że często sztuka popularna czy rozrywka były odrzucane nie z powodu braku wartości estetycznych, ale właśnie dlatego, że dokonywały idealizacji i spirytualizacji sztuki oraz podporządkowywały ją wartościom takim jak prawda lub moralność. Wszystkie te poglądy na rozrywkę oparte są na fałszywym założeniu, że istnieje jakaś fundamentalna opozycja między prawdą a rozrywką, wiedzą a przyjemnością. Tymczasem wcale nie musi tak być. Między sztuką popularną, rozrywką i wysublimowaną sztuką wysoką nie ma sprzeczności, tylko pewne kontinuum. Równie fałszywe jest dzielenie publiczności na odbiorców sztuki wysokiej i popularnej, ponieważ większość odbiorców zalicza się do publiczności obu obszarów.

Ciekawe są zwłaszcza te fragmenty „Entertainment...”, gdzie Shusterman szuka źródła negatywnego stosunku do rozrywki czy też sztuki popularnej w kilku równoległych procesach kulturowych. Z jednej strony wskazuje na rozwój chrześcijaństwa, które waloryzowało pozytywnie wartości duchowe, odrzucało zaś cielesne, z jakimi związana jest rozrywka; z drugiej strony zwraca uwagę na protestancką etykę, która gloryfikowała pracę w opozycji do roz-

⁶ R. Shusterman, *Estetyka pragmatyczna: żywe piękno i refleksja nad sztuką*, przekł. A. Chmielewski i in., Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 1998, s. 216.

⁷ R. Shusterman, „Entertainment: A Question for Aesthetics”, *British Journal of Aesthetics* 2003, nr 3.

rywki. Pewien udział w tym procesie miała również skłonność intelektualistów do ascetyzmu. Cały ten proces został wzmocniony sekularyzacją społeczeństw zachodnich, co miało swój wyraz w spirytualizacji sztuki. „W świeckim społeczeństwie klasyczne dzieła literackie stały się naszymi świętymi tekstami, podczas gdy muzea zastąpiły kościoły”⁸. Kolejne źródło, na które wskazuje Shusterman, to arystokracizm leżący u podstaw potępienia kultury popularnej. Chodzi mianowicie o to, że podział na rozrywkę, która służy podtrzymaniu życia (przez swoją funkcję relaksacyjną), oraz na sztukę, która nie ma żadnych celów ani funkcji zewnętrznych w stosunku do niej samej, jest konsekwencją podejścia elitarystycznego, utożsamiającego wykonywanie czynności praktycznych z niskimi klasami, robotnikami, służbą. Odpowiednim rodzajem aktywności dla klas wyższych była czysta kontemplacja. To, co dla większości teoretyków sztuki jest „grzechem głównym” sztuki rozrywkowej, czyli jej związek z życiem i cielesnością oraz wzbudzone przez nią przyjemności, w ramach pragmatyzmu uważa się za jej największe zalety.

We wszystkich tekstach wydanych po *Estetyce pragmatycznej*⁹ Shusterman promuje swoją teorię nazwaną przez niego melioryzmem, to znaczy stanowisko, które dostrzega ułomności sztuki popularnej, ale jednocześnie docenia jej potencjał, który jest wart rozwijania, ponieważ może ona mieć (a nawet często ma) prawdziwie estetyczną wartość oraz służyć istotnym celom społecznym.

„Melioryzm głosi, iż sztuka popularna *powinna być doskonała*, ponieważ zostawia wiele do życzenia, a ponadto – iż *może być doskonała*, ponieważ może mieć i często ma realne zalety estetyczne oraz może służyć szlachetnym celom społecznym”¹⁰.

Granica między sztuką popularną i elitarną jest w gruncie rzeczy określona przez kontekst społeczno-kulturowy i w wyniku tego okazuje się zmienna. Filozof deklaruje relatywizm kulturowy: gdy zmienia się kontekst historyczno-kulturowy i układ sił w społeczeństwie, zmieniają się również stosunek do wytworów kulturowych oraz ich ocena. Dlatego właśnie wiele dzieł przeszło „ewolucję statusu”: w swoim czasie postrzegane jako rozrywka, później osiągnęły status dzieła sztuki. Nie dotyczy to tylko poszczególnych dzieł sztuki, lecz może odnosić się też do całych dziedzin (np. filmu). Wysuwane w stosunku do kultury popularnej zarzuty, które pozornie mają charakter pozaestetyczny (społeczno-kulturowe, polityczne), tak naprawdę są natury estetycznej, stąd najlepszym sposobem na obronę tej kultury jest wykazanie, że ma ona potencjał estetyczny¹¹. Shusterman pisze:

⁸ Ibidem, s. 301–302.

⁹ Na przykład w książce z 2000 roku, *Performing Live*, gdzie pojawiła się w rozbudowanej formie część esejów z *Estetyki pragmatycznej*, ale znalazły się też nowe eseje, które pokazują zastosowanie melioryzmu na konkretnych przykładach (jak muzyka country w eseju „Affect and Authenticity in Country Musicals”). Zob. R. Shusterman, *Performing Live*, Cornell University Press, Ithaca 2000.

¹⁰ R. Shusterman, *Estetyka pragmatyczna...*, op. cit., s. 224.

¹¹ Sądzę, że koncepcja Shustermana byłaby znacznie bardziej sensowna, gdyby wziął pod uwagę istotne różnice między wartościami estetycznymi i artystycznymi. Wydaje się bowiem, że tam, gdzie Shusterman udowadnia, iż zarzuty wobec kultury popularnej mają charakter estetyczny, chodzi w zasadzie o zarzuty dotyczące braku wartości artystycznej (np. wówczas, kiedy kultura ta jest oskarżana o brak kreatywności, autonomii, bezinteresowności, oryginalności etc.). Podobnie, kiedy analizuje piosenkę rapową, podkreślając, że spełnia ona kry-

„Broniąc sztuki popularnej przed tymi [estetycznymi] zarzutami, nie zamierzam dokonywać jej estetycznej gloryfikacji. Przyznaję, że wytwory sztuki popularnej często są mierne estetycznie i nijakie, podobnie jak zgadzam się, iż ich oddziaływanie społeczne może być niezwykle szkodliwe, zwłaszcza gdy ich odbiór staje się bierną, bezkrytyczną konsumpcją. Polemizowałbym jednak z argumentacją filozoficzną głoszącą, że z estetycznego punktu widzenia – z racji swej wewnętrznej natury – [sztuka popularna] jest zawsze nieudana, podrzędna, wadliwa”¹².

Shusterman określa swoje stanowisko w kwestii sztuki popularnej jako pośrednie między „pesymistycznym potępieniem” a „optymistyczną gloryfikacją”. Opowiada się też za używaniem raczej określenia „popularna” niż „masowa”, ponieważ masowość kojarzy się negatywnie, z bezmyślną homogeniczną masą odbiorców, opisywaną przez teoretyków kultury masowej w rodzaju MacDonalda, podczas gdy pojęcie popularności nie jest obciążone tego rodzaju negatywnymi konotacjami. Nie znajdujemy jednak u Shustermana definicji kultury popularnej. Stara się on raczej wykazać z jednej strony nieadekwatność najczęściej wysuwanych zarzutów wobec kultury popularnej, z drugiej zaś – przedstawić sztukę wysoką i popularną jako pewne kontinuum, a nie ściśle oddzielone sfery. Meliorizm ma zmierzać właśnie w tym kierunku.

IV. ESTETYKA ANALITYCZNA A SZTUKA MASOWA

Książka Noëla Carrola *A Philosophy of Mass Art* stanowi pośrednio odpowiedź na poglądy Shustermana¹³. Carroll określa się jako przedstawiciel filozofii analitycznej i z tego punktu widzenia chce badać sztukę masową. Oznacza to przede wszystkim próbę zbudowania kryteriów koniecznych i wystarczających, aby zakwalifikować dany wytwór jako dzieło przynależące do obszaru sztuki masowej. Carroll również twierdzi, że współcześnie to właśnie sztuka masowa dostarcza największej grupie ludzi przeżyć estetycznych, dlatego nie może ona

teria estetyczne, podaje cechy, które przypisałibyśmy raczej do sfery wartości artystycznych, podejmują one bowiem kwestię oryginalności czy autonomii. Z kolei kiedy filozof podkreśla wyraźną strukturę logiczną i narracyjną piosenki, to odwołuje się do właściwości formalnych, aby dojść do wniosku, że forma ta spełnia kryteria artystycznej prawomocności. Dlaczego to jest ważne? Otóż wydaje się, że Shusterman osiągnąłby znacznie lepszy efekt argumentacyjny, gdyby pozostał w kręgu wartości estetycznych *sensu stricto*, jak zostały ujęte powyżej, ponieważ kultura popularna niewątpliwie cechuje się nakierowaniem na wartości estetyczne, takie jak piękno (jakkolwiek rozumiane) i jego odmiany, melodramatyczność, plastyczność, komiczność etc. oraz na wywołanie efektu emocjonalnego w odbiorcach. Nie ma specjalnego sensu udowadnianie, że twórczość popularna posiada wartości artystyczne, takie jak oryginalność, autonomia, nowatorstwo itd. (nawet jeśli Shusterman nazywa je estetycznymi), ponieważ nie ma ona nawet takich aspiracji, a ich brak nie stanowi defektu w wytworach popularnych. Przyjęcie takiej postawy rozwiązałoby również wskazywany powyżej problem ze stosunkiem Shustermana do kryteriów kultury wysokiej.

¹² R. Shusterman, *Estetyka pragmatyczna...*, op. cit., s. 224.

¹³ Carroll wprawdzie nigdzie nie odnosi się do Shustermana wprost, jednak w kontekście sporu między podejściem analitycznym i pragmatycznym, toczonego (szczególnie na gruncie amerykańskim) w filozofii ogólnie, a nie tylko w estetyce, rozpatrywanie *Estetyki pragmatycznej* i *A Philosophy of Mass Art* jako pozostających do siebie w stosunku dialogu wydaje się uzasadnione. Tym bardziej, że wielu filozofów rozpoczynających swoją drogę filozoficzną od orientacji analitycznej „nawróciło się” na pragmatyzm (np. Richard Rorty), a jednym z takich „neofitów” jest właśnie Richard Shusterman.

być wykluczona z refleksji estetycznej. Jednak, w przeciwieństwie do Shustermana, Carroll, jako typowy filozof analityczny, uważa, że każda dyscyplina powinna opierać się na definicji klasyfikacyjnej swojego przedmiotu, jeśli więc estetyka ma objąć swoim zakresem sztukę masową, to musi najpierw zbudować definicję klasyfikacyjną swojego przedmiotu, a nie wychodzić od pozytywnej bądź negatywnej jej oceny (jak to ma miejsce w większości teorii). Chodzi więc przede wszystkim o stworzenie takiej filozoficznej teorii, która pozwoli na podstawie określonych cech (strukturalnych, funkcjonalnych i ontologicznych) przyporządkować pewne przedmioty do kategorii sztuki masowej. Wśród nich Carroll wymienia: filmy, programy telewizyjne i radiowe, fotografie, piosenki, literaturę masową, komiksy *etc.*

Podobnie jak Shusterman, Carroll zauważa, że dotychczasowy uprzedzony stosunek filozofii (estetyki) do sztuki masowej wynikał przede wszystkim z błędnej próby dostosowania teorii sztuki do ideału kantowskiego bezinteresownego piękna. Rama kantowsko-modernistyczna z zasady wyklucza sztukę masową z obszaru sztuki, więc nie nadaje się do analizowania zjawiska kultury masowej. Pierwszym krokiem, jeśli chodzi o włączanie sztuki masowej do refleksji estetycznej, jest zatem odrzucenie argumentów uzasadniających na gruncie estetyki kantowsko-modernistycznej, że sztuka masowa nie jest sztuką albo w najlepszym wypadku pozostaje sztuką złą.

Punktem wyjścia jest diagnoza stanu współczesnej sztuki. Carroll zauważa, że przestrzeń współczesnej kultury w dużej mierze została opanowana przez sztukę awangardową i sztukę masową, które funkcjonują wobec siebie jako antytezy¹⁴. Jeśli sztuka awangardowa jest z założenia wyrafinowana estetycznie i artystycznie, ma stanowić wyzwanie intelektualne, nie daje się zrozumieć bez nabytych uprzednio kompetencji, jest ezoteryczna *etc.*, to sztukę masową charakteryzowałyby cechy dokładnie odwrotne: przystępność, łatwość zrozumienia przez szeroką publiczność *itd.* Ponieważ zadaniem tej ostatniej jest dotrzeć do jak największej ilości ludzi, to należy ją tak zaprojektować, aby było to możliwe. Awangarda ma za zadanie podważać, a nawet obalać tradycyjne schematy, działać wbrew oczekiwaniom ludzi, sztuka masowa zaś, przez swoją schematyczność właśnie, powinna wychodzić naprzeciw oczekiwaniom ludzi oraz te oczekiwania wzmacniać.

Następnie Carroll odnosi się do kontrowersji terminologicznych związanych z pojęciami masowości i popularności. Uważa on, że zamienne używanie pojęć „sztuka masowa” i „sztuka popularna” jest niewłaściwe, ponieważ nie mają one jednakowych zakresów. Pojęcie „sztuka popularna” ma charakter ahistoryczny, co oznacza, że sztuka ta mogłaby istnieć w dowolnym miejscu i czasie (jej formą jest sztuka ludowa). Termin „sztuka masowa” natomiast obejmuje konkretny rodzaj działalności artystycznej danego społeczeństwa w określonym momencie historycznym, a mianowicie chodzi o sztukę tworzoną w ramach nowoczesnego, przemysłowego, masowego społeczeństwa. Nie mogłaby ona pojawić się w dowolnym czasie, miejscu i społeczeństwie, nie ma też, odwrotnie niż pojęcie sztuki popularnej, konotacji uniwersalistycznych. Sztuka masowa

¹⁴ Nie oznacza to oczywiście, że za pomocą tych dwóch kategorii można w pełni opisać całą kulturę, jednak wydają się one Carrollowi najistotniejsze.

w rozumieniu Carrola byłaby więc kategorią węższą niż sztuka popularna, jej podkategorią. Nie każdy zatem wytwór sztuki popularnej jest sztuką masową, podczas gdy wytwór sztuki masowej w pewnym sensie przynależy również do szerszej, ahistorycznej klasy sztuki popularnej. Wielu badaczy (a wśród nich oczywiście Shusterman) wzbrania się przed pojęciem sztuki masowej i dlatego używają oni nadal terminu „sztuka popularna” ze względu na negatywny wydźwięk epitetu „masowa” i nieprzyjemne skojarzenie z podejściem elitarystycznym. Aby tego uniknąć, preferują określenie „sztuka popularna”, które wydaje się mniej obciążone negatywnymi konotacjami. Tymczasem Carroll kilkakrotnie podkreśla, że pojęcia „sztuka masowa” nie należy kojarzyć z jakąkolwiek oceną. Masowość oznacza jedynie tyle, że wytwory sztuki masowej są produkowane i rozpowszechniane za pomocą technologii masowych oraz że są przeznaczone do masowej konsumpcji. Pojęcie masy ma znaczenie wyłącznie ilościowe (*numerical*), nie jakościowe.

Zbudowana przez Carrola definicja klasyfikacyjna, określająca warunki konieczne i wystarczające dzieła sztuki masowej na podstawie ich wewnętrznych własności, wygląda w skrócie następująco: dane dzieło staje się wytworem sztuki masowej, kiedy zaczyna być dostępne dla masowej widowni na całym świecie w tym samym momencie za pomocą technologii masowych. Nie chodzi przy tym o to, czy rzeczywiście jest odbierane przez te masy, ale przede wszystkim o to, że taki masowy odbiór jest z punktu widzenia technologii możliwy. Samo użycie technologii masowych do produkcji i rozpowszechniania dzieła oczywiście nie wystarczy, ponieważ istnieją wytwory awangardowe, które również posługują się technologiami masowymi. Tutaj różnica polega na celu: dzieła awangardowe nie są stworzone po to, aby stanowić przedmiot łatwej konsumpcji dla niezróżnicowanych mas. Kolejnym warunkiem okazuje się więc założona w dziele dostępność i zrozumiałość dla niewykształconej (*untutored*) masy odbiorców.

Na pytanie, czy sztuka masowa to w ogóle sztuka, Carroll odpowiada, że jak najbardziej, i przytacza następujące argumenty. Po pierwsze, wszystkie formy sztuki masowej mają swoje źródło w tzw. sztuce wysokiej, zatem same przez się do sztuki należą, są niejako rozszerzeniem (*extension*) sztuki właściwej. Należałoby się jednak zastanowić, czy sama forma obrazu lub książki decyduje o tym, że coś przynależy do sztuki, a coś innego nie. Jeśli natomiast jest odwrotnie, to trzeba rozstrzygnąć, czy argument Carrola o pochodności form jest zasadny. Po drugie, twierdzi Carroll, twórcy sztuki masowej wykonują mniej więcej tego samego rodzaju czynności jak twórcy sztuki tradycyjnej (nie tylko np. rysowanie czy rzeźbienie, ale też działania na wyższym poziomie: reprezentacji, ekspresji, dostosowywania treści do formy etc.). Po trzecie, przedmioty, które Carroll kwalifikuje jako przejawy kultury masowej, spełniają kryteria dzieła sztuki proponowane przez większość współczesnych teorii sztuki. To z kolei argument bardzo wybiórczy, bo wymienione jako przykłady definicje (wypracowane w ramach instytucjonalnej teorii sztuki, koncepcji sztuki jako pojęcia otwartego, teorii estetycznych sztuki i jego własnej koncepcji narratywizmu) w żadnej mierze nie wyczerpują całego spektrum definicji sztuki, a w ramach wielu innych, niewspominanych przez niego teorii z pewnością sztuka masowa nie obroniłaby się jako sztuka (choćaby w obrębie teorii krytycznej). Niemniej

jednak Carroll sądzi, że jeśli ktoś zaprzecza przynależności dzieł sztuki masowej do sztuki jako takiej, to jego pojęcie sztuki masowej jest niedorzeczne (przykład Greenberga), lub też, często wbrew deklaracjom samych teoretyków, ich pojęcie sztuki masowej nie ma charakteru klasyfikacyjnego, tylko oceniający.

W późniejszych tekstach Carroll stosuje wypracowane w *A Philosophy of Mass Art* narzędzie analityczne do analizy konkretnych przejawów kultury masowej, takich jak dowcipy czy horrory. W jednym z artykułów, „The Paradox of Junk Fiction”, próbuje np. w sposób racjonalny wyjaśnić następujący paradoks: ludzie czytają literaturę popularną dla fabuły (bo ona jest tutaj najważniejsza), a jednocześnie z góry ją znają (ponieważ literatura popularna jest gatunkowa, a w ramach tych gatunków posługuje się typowymi fabułami). Dlaczego więc wciąż po nią sięgają? Czytanie poszczególnych fabuł, zdaniem Carrolla, umożliwi nam wykonywanie i doskonalenie pewnych czynności umysłowych, które najogólniej można by nazwać interpretacją i wnioskowaniem. Tego typu czytanie jest formą gry, w której znajoma w gruncie rzeczy opowieść służy jako nośnik dla pewnych czytelniczych rodzajów aktywności, a przyjemność, jaką przy tym odczuwamy, wynika z tego, że efekty naszego wnioskowania są potwierdzane na kolejnych stronach. Poszczególne fabuły można więc potraktować jako okazję do uruchomienia i ćwiczenia władz poznawczych, emocjonalnych oraz moralnych. Z tego powodu nieuzasadnione wydaje się czynienie rozróżnień między odbiorem pasywnym i aktywnym, jako że każdy odbiór jest w istocie aktywny¹⁵.

Teoria sztuki masowej Carrolla może oczywiście wzbudzać wiele kontrowersji. Moje zastrzeżenia dotyczą przede wszystkim koncepcji przystępności jako niezbędnego warunku sztuki masowej. Carroll przewiduje następujący zarzut: istnieją pewne formy sztuki masowej, które nie są przystępne dla wielu ludzi, np. heavy metal. Filozof stara się go z góry odeprzeć, twierdząc, że fakt, iż ktoś czegoś nie lubi, nie oznacza, że nie może tego zrozumieć. Również to, że wiele produktów jest skierowanych do określonej widowni (np. kanały tematyczne w telewizji), nie oznacza, że tego rodzaju programy byłyby niezrozumiałe dla reszty, tyle że reszta się nimi po prostu nie interesuje. Tym bardziej, że chociaż treść tych programów może się różnić, to pod względem podstawowych cech stylistycznych (takich jak sposoby reprezentacji, typy narracji) są w gruncie rzeczy podobne. Z tym jeszcze można by się zgodzić, ale Carroll brnie dalej: aby dany wytwór można było zakwalifikować do sztuki masowej, musi on zostać zaprojektowany tak, aby był przystępny. Oznacza to, że nawet jeśli twórcom nie uda się dotrzeć do masowej publiczności, to o ile ich intencją była jak największa przystępność, o tyle, mimo wykonawczej porażki, ich dzieła wciąż można uważać za wytwory sztuki masowej. Otóż problem jest następujący: Carroll twierdzi, że możliwa i właściwa definicja dzieła sztuki masowej opiera się na jego właściwościach wewnętrznych, ale jednocześnie zakłada, że warunkiem koniecznym sztuki masowej jest intencja twórców co do przystępności. Tymczasem, wbrew temu, co zakłada Carroll, nie ma czegoś takiego jak

¹⁵ Zob. N. Carroll, „The Paradox of Junk Fiction” (w:) idem, *Beyond Aesthetics. Philosophical Essays*, Cambridge University Press, Cambridge 2001.

łatwe struktury, które każdy natychmiast rozpozna¹⁶. Dlatego właśnie określenie łatwości rozumienia sztuki masowej czy też jej przystępności zawsze będzie dokonywać się w ramach kontekstu społeczno-kulturowego, co oznacza, że nie można określić jej za pomocą samych tylko wewnętrznych właściwości strukturalnych dzieła. Carroll uparcie broni przekonania, że łatwość czy też przystępność wytworów sztuki masowej nie jest czymś, co można im zarzucić, lecz okazuje się po prostu „warunkiem możliwości sztuki masowej”¹⁷. Inaczej nie mogłaby być ona masowa. O ile nie udowodnimy, że wszystko, co przeznaczone do masowej konsumpcji, jest z zasady godne pogardy, o tyle nie możemy twierdzić, że akurat sztuka masowa jest z tego powodu godna potępienia. Znowu mamy do czynienia z poważnym uproszczeniem ze strony filozofa, bo przynajmniej z pewnego punktu widzenia sztuka, nawet sztuka masowa, ma inne funkcje niż np. fotel, stąd porównywanie jej z przedmiotami codziennego, praktycznego użytku wydaje się nadużyciem teoretycznym.

Shusterman, recenzując pracę Carrolla, stawia mu jeszcze inne, może nawet bardziej fundamentalne zarzuty. Kwestionuje przede wszystkim sensowność dążenia do zbudowania ścisłej definicji klasyfikacyjnej czegoś, co jest tak bardzo zmienne historycznie, płynne i kontekstualne, jak sztuka masowa. Nie widzi też możliwości sensownej obrony granicy między obiektywnymi, strukturalnymi, wewnętrznymi właściwościami dzieła a konwencjami, w ramach których są określane istotne cechy dzieła sztuki. Dwie najpoważniejsze obiekcje wysuwane przez Shustermana dotyczą: 1) ahistoryczności terminu „sztuka popularna” oraz 2) niedoceniającego, „ilościowego” pojęcia masy. Dla Shustermana każda forma sztuki (jak również wszystkie inne wytwory kultury) ma charakter historyczny i kontekstualny. Dotyczy to w równym stopniu sztuki popularnej, co każdej innej formy sztuki. A już na pewno historyczność nie może być cechą odróżniającą sztukę popularną od masowej. Shusterman ma też poważne wątpliwości co do możliwości czysto ilościowego, niewartościującego użycia koncepcji masowości. Nawet jeżeli przyjmemy, że sztuka masowa nie musi rzeczywiście mieć masowej publiczności, lecz ma ją tylko zakładać albo do niej dążyć, to należy zapytać – twierdzi Shusterman – co (i ile) to właściwie jest masa? Carroll wydaje się zakładać, że chodzi o dążenie do jakiegoś hipotetycznego maksimum odbiorców przy minimalnym wysiłku z ich strony, co dla Shustermana jest przynajmniej niejasne. Ostatecznie, podsumowuje w swojej recenzji Shusterman, to nie przystępność ani rozumienie, ale estetyczna przyjemność jest celem i wyznacza obszar sztuki popularnej. Jeśli już musimy w jakiś sposób wydzielać sztukę produkowaną i dystrybuowaną za pomocą masowych technologii, ze względu na ich specyfikę, w ramach obszaru sztuki popularnej, to lepiej nazywać ją popularną sztuką mass mediów niż sztuką masową¹⁸.

Zarysowane koncepcje, pomimo podobieństwa wyjściowej postawy, różnią się znacząco. Przede wszystkim reprezentują dwa całkowicie odmienne podejścia metodologiczne do estetyki. Estetyka analityczna jest estetyką

¹⁶ Sam Carroll zresztą pisze o tym, że są pewne techniki, za pomocą których sztuka masowa niejako edukuje swoich odbiorców (np. powtarzalność schematów).

¹⁷ N. Carroll, *A Philosophy of Mass Art*, op. cit., s. 195.

¹⁸ R. Shusterman, „Noël Carroll's *A Philosophy of Mass Art*”, *Metaphilosophy* 1999, nr 30.

„z zewnątrz”, cechuje się więc chłodnym obiektywizmem, nastawieniem czysto intelektualnym, z zachowaniem dystansu do badanego przedmiotu. Pragmatyzm natomiast to raczej estetyka „od wewnątrz”, ponieważ sięga do przeżyć badającego. Cechuje go indywidualny i osobisty stosunek do badanego przedmiotu, często też dopuszcza rozluźnienie rygorów metodologicznych¹⁹. Znajduje to swój wyraz w sposobie pisania obu filozofów. Shusterman pisze w sposób zaangażowany, co jest atrakcyjne z punktu widzenia czytelnika, ale nie podnosi praktycznej wartości teorii filozofa, natomiast Carroll używa suchego, beznamiętnego, analitycznego języka.

Obie koncepcje – pragmatyczna teoria kultury popularnej Richarda Shustermana oraz analityczne podejście do sztuki masowej reprezentowane tu przez Noëla Carrola – nie są pozbawione słabych punktów. Obie wydają się cenne przede wszystkim jako próby wprowadzenia tego rodzaju problematyki do dziedziny estetyki. W ramach obydwu koncepcji mamy też do czynienia z trafną i cenną krytyką tych teorii kultury masowej, które są oparte o elitarystyczne uprzedzenia i nadużycia (a które m.in. uniwersalizują wąskie i historyczne pojęcie sztuki obecne w modernizmie czy też prezentują błędne rozumienie pojęć np. bierności)²⁰. Jednak, wbrew deklaracjom obu filozofów, ich koncepcje nie odnoszą się w równym stopniu do wszystkich możliwych przejawów sztuki popularnej. Recepcja społeczna sztuki masowej u Carrolla w dużym stopniu okazuje się dotyczyć jedynie sztuki o charakterze narracyjnym, Richard Shusterman zaś korzysta głównie z analizy muzyki popularnej (rapu, country). Z jednej strony, meliorizm Shustermana wydaje się bardzo pociągającą koncepcją, wskazuje bowiem na ciągłość pomiędzy przedmiotami kultury wysokiej i niskiej, a także słusznie podkreśla historyczność oraz kontekstualność tworzenia i odbioru sztuki popularnej. Jednak z drugiej strony, jego optymizm co do możliwości ulepszania i podnoszenia poziomu kultury popularnej wydaje się trochę nadmierny, a używane przez niego pojęcia (doświadczenie estetyczne, przyjemność estetyczna, somatyczność doświadczenia etc.) okazują się na tyle niejasne, że analitycznie czasem mało „poręczne”. Teoria Carrolla natomiast jest cenna ze względu na to, że wskazuje na specyfikę wytworów masowej technologii w stosunku do innych rodzajów sztuki popularnej oraz na mechanizmy rządzące odbiorem i leżące u źródeł tych dziedzin sztuki, które posługują się technikami narracyjnymi. Jednak jego definicja sztuki masowej budzi zbyt wiele wątpliwości, aby móc stać się wiarygodnym narzędziem analizy kultury masowej.

* * *

¹⁹ Rozróżnienie Pigueta na estetykę „z zewnątrz” i „od wewnątrz” zaczerpnęłam od M. Gołaszewskiej (*Estetyka współczesności*, Wydawnictwo UJ, Kraków 2001, s. 13).

²⁰ Nie ma w tym eseju miejsca na streszczanie tych argumentów krytycznych, ale można je znaleźć m.in. w szóstym rozdziale *Estetyki pragmatycznej*, gdzie Shusterman rozprawia się z sześcioro najbardziej powszechnymi zarzutami wobec sztuki popularnej (zob. R. Shusterman, *Estetyka pragmatyczna...*, op. cit., s. 213–259). Podobnie Noël Carroll poświęca temu zagadnieniu pierwszą część swojej książki, zatytułowaną „Philosophical Resistance to Mass Art” (zob. N. Carroll, *A Philosophy of Mass Art*, op. cit., s. 15–110).

Zaryzykuję na koniec hipotezę, że jeśli istnieje jakkolwiek rzeczywista istotna różnica między sztuką wysoką i popularną, to być może jest ona paralelna do wskazywanej przez Shustermana różnicy między filozoficznymi postawami Theodora Adorno i Johna Deweya²¹. Sztuka wysoka ma za zadanie ostrzegać, podważać ideologię, spełniać cele poznawcze w swoistej, wyrafinowanej artystycznie formie, pokazywać paradoksy i nierozwiązywalne dylematy. Rozrywka, ze swej strony, ma pokazywać optymizm i szczęśliwe zakończenia oraz przekonywać, że zawsze istnieje możliwość właściwego rozwiązania, a jednocześnie powinna zaspokajać w warstwie formalnej właściwe ludzkiej naturze, faktyczne potrzeby estetyczne, nawet jeśli intelektualistom wydają się one niskie. Razem się uzupełniają, warunkują, wspólnie tworzą sieć przekazów kulturowych. Sytuacją budzącą niepokój nie jest ich współistnienie, jak chcieliby „pesymiści” i „prawodawcy”. Niepokój, jak sądzę, może budzić sytuacja, w której duża liczba ludzi uczestniczy wyłącznie w sferze rozrywki. Co więcej, równie niepokojąca byłaby taka, w której ludzie ograniczyliby swoje doświadczenia tylko i wyłącznie do najwyższych oraz najbardziej wyrafinowanych przejawów sztuki. Oba przypadki są chyba w równej mierze hipotetyczne, ponieważ *de facto* większość ludzi uczestniczy (choć w różnych proporcjach) w obu tych sferach kultury, w zależności od potrzeb i możliwości, co wydaje się sytuacją właściwą. Nie należy też zapominać, że jakiegokolwiek kryteria rozróżniania tych obszarów przyjmujemy, to i tak mogą one co najwyżej wskazać dwa końce ciągłej skali, pomiędzy nimi zaś istnieje wiele stopni pośrednich, a większość wytworów kultury sytuuje się właśnie gdzieś między tymi, w dużej mierze równie wyidealizowanymi, krańcami skali.

Na końcu chciałabym wskazać na pewien istotny wniosek wypływający z powyższych rozważań, będący jednocześnie postulatem, który stanowił punkt wyjścia tego eseju. W moim tekście starałam się wskazać na nieuzasadnione uprzedzenia leżące u podstaw obojętności lub negatywnej postawy stosowanej przez estetykę (i nie tylko estetykę) wobec kultury popularnej. Sądzę bowiem, że utrzymując tego rodzaju podejście, estetyka sama spycha się na margines rozważań nad kulturą współczesną. Kolejnym celem, jaki sobie wyznaczyłam, było wskazanie specyfiki problematyki estetycznej związanej z kulturą popularną w porównaniu z podejściem badawczym nauk społecznych²². Wybrałam w tym celu dwie współczesne teorie estetyczne odnoszące się bezpośrednio do kultury popularnej. Pozornie wszystko je dzieli: z jednej strony mamy do czynienia z tradycyjnym podejściem analitycznym, z drugiej zaś – z neoprag-

²¹ Shusterman w jednym z wywiadów powiedział, że o ile początkowo patrzył na kulturę niejako „przez okulary Adorna”, o tyle filozofia Deweya pozwoliła mu zyczliwiej spojrzeć na kulturę popularną. Zob. „Życie, sztuka i filozofia. Intymne wyznania Richarda Shustermana o filozofii, życiu, sztuce, ciele i duszy oraz innych sprawach, wysłuchane przez Adama Chmielewskiego”, przekł. i oprac. W. Małecki, *Odra* 2002, nr 4 (artsandleters.fau.edu/humanities-chair/Polish-interview.pdf).

²² Nauki społeczne nie posługują się oczywiście jednolitym aparatem teoretycznym i takimi samymi narzędziami badawczymi, różnice występują również w ramach poszczególnych nauk, jednak pozwoliłam sobie na potraktowanie ich modelowo ze względu na ograniczenia, jakim z konieczności poddany jest esej. Wydaje się to tym bardziej uzasadnione, że chodziło o wskazanie specyfiki estetyki jako dziedziny filozoficznej, a nie poszczególnych nauk społecznych.

matyzmem, formułowanym wprost jako przeciwwaga dla hegemonii estetyki analitycznej; odróżniają je również podejście do definicji i kwestie związane z używaną terminologią. Te dwa stanowiska łączy jednak to, co najważniejsze: mimo wszystkich wad, jakie można im wytknąć, oba stawiają sobie za cel odczarowanie kultury masowej jako Innego kultury elitarnej. Obie koncepcje starają się zbudować taki aparat teoretyczno-badawczy, który nie stanowiłby prostego przeniesienia narzędzi tradycyjnej filozofii sztuki (która zajmowała się przede wszystkim sztuką elitarną), bo takie podejście z konieczności stawia kulturę popularną na straconej pozycji. Kultura popularna rządzi się bowiem innymi prawami i odmiennymi celami niż kultura wysoka, dlatego nie należy rozpatrywać jej z punktu widzenia kultury wysokiej i przypisanych jej wartości. Sądzę, że kulturę popularną należy oceniać na jej własnym terenie. Wtedy może się okazać, że ostatecznie przeszkadza ona tylko niektórym uprzedzonym intelektualistom.

HIGH CULTURE – POP CULTURE. RICHARD SHUSTERMAN AND NOËL CARROLL

The main issue of this essay is the complex relationship between aesthetics and popular culture. Popular culture has for a long time been a subject of research for social sciences, within traditional disciplines as well as for new interdisciplinary projects. At the same time, popular culture/art has rarely been a subject of research for aesthetics. It is emphasized, that one of the main reasons for this state of affairs is the problem of artistic status of popular/mass artworks, which is irrelevant to social sciences, whereas it is crucial for aesthetics. Traditional aesthetics was to a great extent established as philosophy of art, usually restricted to the area of so called fine arts. Therefore, it was designed to deal with what was recognized as canonical objects of high art. Popular art (or culture) was either ignored or held in contempt. Theodor Adorno's concept of culture industry, as well as Dwight MacDonal'd's influential theory of mass culture is used here as an example of such position. Contemporary aesthetics is trying to reconsider this traditional attitude. Richard Shusterman and Noël Carroll represent here two prominent, although methodologically opposite, approaches to popular culture in aesthetics: pragmatist aesthetics and analytic aesthetics. Both of them are controversial and open to criticism, nevertheless, they are valuable as attempts towards introduction of popular art to aesthetics, as legitimate source of aesthetic experiences.

III. Rozprawy i eseje

Małgorzata Bogaczyk

HUSSERL I GRECY

W niniejszym szkicu chcę podjąć kwestię obecności greckiego sposobu doświadczania prawdy w nawiązaniu do fenomenologii Edmunda Husserla. Husserlowski projekt filozofii pierwszej, ideę krytyki, realizację ejdetycznej fenomenologii, można bowiem porównać do Sokratejsko-Platońskiej próby powrotu do początków poznania i jasności metody, którą Husserl stawiał na równi z krytycyzmem Kartezjusza i Kanta, jako zmierzającym do tego samego celu, jakiemu przyświecała także jego praca. Postulowana jasność metody miałyby prowadzić do „prawdziwego poznania jako źródłowej podstawy dla pojęć i sądów”¹.

Celem Husserla było podjęcie na nowo problematyki i projektu filozofii pierwszej. W wykładach zatytułowanych *Erste Philosophie* z lat 1923–1924 rozdział pierwszy, poświęcony idei filozofii i jej historycznemu pochodzeniu, rozpoczął słowami:

„Filozofia pierwsza’, jak wiadomo, jako nazwa dyscypliny filozoficznej została wprowadzona przez Arystotelesa, ale w okresie poarystotelesowskim została wyparta przez przypadkowe wejście w użycie pojęcia ‘metafizyka’. Kiedy ja to wyrażenie, tak naznaczone przez Arystotelesa, ponownie podejmuję, wydobywam dokładnie z jego nieużyteczności wielce pożądaną zaletę, to mianowicie, że owo pojęcie budzi w nas tylko jego dosłowne znaczenie, a nie wielorakie osady historycznych przekazów, które jako niejasne znaczenia pojęcia metafizyki, wspomnienia różnorodnych metafizycznych systemów przeszłości, przywoływane są chaotycznie”².

Pokutuje do dziś pewna nieumiejętność mówienia o platonizmie przenikającym fenomenologię Husserla jako o platonizmie semantycznym. Przecząca odpowiedź Husserla na stwierdzenie Natorpa o statycznym, skrajnym platonizmie *Idei* nadal bywa interpretowana w schemacie „dwóch światów”, który przecież przy aktualnym stanie badań jest możliwy do przewyciężenia. Mowa oczywiście o interpretacji, którą, parafrazując słowa Husserla o tzw. racjonalizmie nauk pozytywnych, nazwę tu „zbląkanym materializmem”. Ten „zbląkanym materializm” próbuje niejako tłumaczyć świat przez siebie, przez swą teorię,

¹ Ks. A. Siemianowski, „Krytyka i prawda w filozofii Edmunda Husserla” (w:) *Aktualność Husserla* (Konferencja Polskiego Towarzystwa Fenomenologicznego oraz Instytutu Filozofii i Socjologii PAN we współpracy z Goethe-Institut Warschau), s. 5. M. Landmann pisze: „Husserl himself placed beside the revolution of Socrates and Plato those of Descartes and Kant, regarding them as attempts to return to true beginnings and to clarity about the conditions of the proper method, and, in general, as similar to his own revolution in purpose” – idem, „Socrates as a Precursor of Phenomenology”, *Philosophy and Phenomenological Research*, t. II, 1941–1942, s. 16. Por. także: J. Szewczyk, *O fenomenologii Edmunda Husserla*, Kolegium Otryckie, Warszawa 1987, s. 16.

² E. Husserl, *Erste Philosophie (1923/24)*, *Husserliana*, t. VII, Martinus Nijhoff, Den Haag 1956, s. 3.

zatem nawet nie przez sam świat. Tymczasem przestrzeń naszych możliwych badań, uważa Husserl, są przedmioty dane w naoczności doświadczeniowej – dane w niej, a nie z niej się wywodzące. Czytamy na początku *Ideji*:

„Naturalne poznanie zaczyna się wraz z doświadczeniem i pozostaje w obrębie doświadczenia (*in der Erfahrung*). W tym tedy nastawieniu teoretycznym, które nazywamy ‘naturalnym’, cały horyzont możliwych badań jest określony j e d n y m słowem: to jest świat”³.

W rzeczywistości bowiem ów katalog zarzutów wobec idei, które nie wyjaśniają rzeczywistości fizycznej, które są zbędnym mnożeniem bytów, hipostazowaniem, które degradują podobno byty matematyczne, a samą rzeczywistość sprowadzają do poziomu drugiego czy trzeciego oddalenia od prawdy, jest wyrazem nowożytnego przeniesienia akcentów z greckiego wzoru poziomów poznania, w tym możliwości sięgnięcia samego umysłu (*nous*), na wystarczającą w nowożytnym racjonalizmie poziom dyskursywny. Ten stan rzeczy nazywał Husserl racjonalizmem.

We wspomnianym liście do Natorpa z 1918 roku Husserl powiada: „(...) już ponad dekadę temu przewyciężyłem poziom statycznego platonizmu i jako główny temat postawiłem przed fenomenologią ideę genezy transcendentnej”⁴. Późniejsze dzieje tej wypowiedzi mogą służyć za przykład powzięcia i powtarzania przez badaczy jednej opinii, bez uwzględnienia sytuacji, w jakiej padła, stanu ówczasie przyjętej wiedzy o przedmiocie, którego dotyczy, a przede wszystkim naturalnego rozwoju myśli filozoficznej, która ze swej istoty jest ciągłym przewyciężaniem, przekraczaniem, nadbudowywaniem i – z drugiej strony – ciągłym powrotem do problemów w niej od początku obecnych, co dowodzi, że filozofia (metafizyka) jest ze swej istoty problemowa, nie historyczna. Trwale pozostaje jednak przeświadczenie, że Husserl miał w zwyczaju „opowiadać o ideach”⁵, co brzmi niemal jak stwierdzenie, że dobrze jest czasami zacytować go lub owego Greka.

Z całą pewnością to, co dziś uderza w pismach Husserla swym platońskim czy po prostu greckim charakterem uprawiania filozofii, nie było przez niego samego tak traktowane, a w przypadku tego rodzaju interpretacji mogło prowadzić do przeformułowania jego stanowiska. Jest to związek myśli, którego Husserl wyraźnie nie widzi i nie poszukuje, do którego w filozofowaniu zbliża się przez lata, od którego odchodzi i do którego powraca. Współczesny platonizm wyznacza dla niego interpretacja marburczyków, z którymi pozostawał w sporze, z kolei filozofia Platona w panującym paradygmacie filozoficznym i historycznym jawi mu się jako – przywołując Ingardena – „przepaść sensów”⁶. Tymczasem jakiegokolwiek wypowiedzi o przepaściach sensów, znaczeń, światów itd. muszą budzić sprzeciw filozofa, który podejmuje dzieło krytyki dalekie współczesnym mu prądom intelektualnym, z jednej strony wyrażanym w „fana-

³ E. Husserl, *Idee czystej fenomenologii i fenomenologicznej filozofii*, przekł. D. Gierulanka, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1967, s. 7.

⁴ Cyt. za: H.G. Gadamer, *Prawda i metoda*, przekł. B. Baran, Inter Esse, Kraków 1993, s. 238.

⁵ Por. R. Ingarden, *Wstęp do fenomenologii Edmunda Husserla*, przekł. A. Póttawski, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1973, s. 210.

⁶ Ibidem.

tyzmie nauki", z drugiej krytykującym rozum, poznanie, metafizykę. Te postawy można uznać za wzorcowe dla współcześnie powtarzanych idei „końca”, „rozłamu”, „rozpadu”, a sprzeciw wobec nich wyrażany w krytyce, która ma opierać się na możliwościach samego rozumu, da się określić jako sięgający do postawy badawczej Husserla i wyrażający w sobie grecki ideał filozofowania. Sam Husserl bowiem budował swą filozofię jako przeciwwagę dla sceptycyzmu i owego pozornego racjonalizmu; są to zarzuty, jakie Sokrates wysuwał przeciwko sofistom. Znaczenie tego porównania dociera do nas z kart *Einleitung in die Ethik*, gdzie w rozdziale poświęconym filozofii antycznej Husserl poddaje ostrej krytyce wszelkie formy sofistyki i sceptycyzmu.

Nie jest moim celem ani systematyczna ocena platońskich wątków zawartych w *Badaniach logicznych*, w konfrontacji na przykład z tekstem *Ideii I*, ani analiza szeregu intuicji Husserla, którym zarzucano (!) platonizm (z części z nich zresztą stopniowo rezygnował w trakcie rozwoju swej filozofii), ani także interpretacja tych licznych fragmentów, w których sam powołuje się na grecki racjonalizm: sokratejską niewiedzę jako metodyczną *epoché*, ideał bezzałożeniowości, problem bezpośredniości poznania itp. Tym bardziej nie jest moim zamiarem próba forsowania interpretacji fenomenologii Edmunda Husserla jako „realizmu platońskiego”, przeciw której sam wyraźnie występuje w *Ideach I'*, powtarzając ten pogląd wielokrotnie, lecz interesuje mnie próba uchwycenia owego związku poglądów Platona na idee, poznanie, wiedzę czy prawdę z Husserlowską teorią istoty, koncepcją poznania i prawdy. Postaram się uzasadnić także komparatystyczne poszukiwania wątków wspólnych między filozofią Sokratejsko-Platońską a fenomenologią Husserla.

I.

Grecką *technē theoretikē* należy rozumieć przede wszystkim sprawnościowo, jako zdolność oglądu. *Theoria* odpowiada zatem „epistemiczności”, pierwsza głównie jako umiejętność, zdolność oglądu, druga jako sprawność w sferze poznania i działania, znajomość, kompetencja, umiejętność. Wyrazem uzyskanej zdolności „epistemiczności” jest *epistēmē*. Ejdologia Husserla potraktowana jako odpowiednik Platońskiej ejdetyki daje obraz fenomenologii w jej pierwotnej funkcji niezmiennej, postawy badawczej kierującej ku tym samym pojęciom czy intuicjom. Jest ona zatem filozoficzną teorią czystego oglądu (*Schau*). Chodzi tu zawsze o zrozumienie, od czego zaczyna się filozofia, by zrozumieć z kolei, dzięki czemu jest źródłem racjonalności. *Theoretikē*⁷ to *epistēmē* dostępna tym, którzy są zdolni do widzenia, do kontemplacji, *theoria* składa się na metodę uprawiania filozofii. Filozofię grecką, a nade wszystko Platońską (mam na myśli filozofię poznania i metafizykę uprawianą później w Akademii) nazwiemy metodą idei, ponieważ pojęcie idei wynikło z zagad-

⁷ Zob. E. Husserl, *Idee...*, op. cit., s. 68 i nast.

⁸ Do tego pojęcia nawiązuje m.in. J. Sallis, głównie rozważając projekt filozofii jako nauki ścisłej – por. idem, *Delimitations. Phenomenology and the End of Metaphysics*, Indiana University Press, Bloomington 1995, s. 205; na temat samego pojęcia por. np. S. Blandzi, *Platoński projekt filozofii pierwszej*, IFiS PAN, Warszawa 2002, s. 336; oraz: J. Bigaj, *Zrozumieć metafizykę*, t. I, cz. I, Rolewski, Toruń 2004, s. 51–53.

nień poznania. Staje się ona później źródłem i inspiracją w historii idealizmu krytycznego, w dziejach poszukiwania ostatecznych podstaw wiedzy, w ciągle powracającym rozróżnieniu na pozór poznania i na poznanie prawdziwe, na *doxa* i *episteme*.

Wyjdźmy od założenia, bez którego Platońska teoria idei i fenomenologia nie mogłyby postawić przed sobą tych zadań, jakie postulowały. Mianowicie, że teoria idei jest projektem teorii wiedzy, projektem ostatecznego ugruntowania poznania, a zatem ugruntowania filozofii w ogóle, w ramach czego zostaje zamierzona przede wszystkim jako metoda wypracowywana w badaniu. Fenomenologia ejdetyczna jest metodą otwierającą możliwość urzeczywistnienia filozofii, jej krytycyzm wyrasta z powrotu do ideału filozofii pierwszej, ideału nauki, której wszystkie ustalenia są wynikającymi z jej charakteru koniecznościami. Platonizm i postawę transcendentálną zawsze przenika poszukiwanie możliwości ugruntowania wiedzy, niezależnie od tego, czy wyraża ją procedura dialektyczna, czy metoda analityczna (analityczno-regresywna jako *par excellence* filozofia⁹), czy też krytyka dogmatyzmu filozoficznego, przeciwstawienie mu ideału filozofii pierwszej.

Greckie pojęcie bytu (począwszy od Parmenidesa) odnosi się do prawdy jako jedynej realności (byt oznacza prawdę), Platońskie idee zaś, dane bezpośrednio na noetycznym poziomie poznania, są tym, co dla umysłu najjaśniejsze (idee są wiecznymi prawdami)¹⁰. W tym wyraża się przekonanie, że rzeczywistość jest poznawalna w swoich najpierwotniejszych strukturach i elementach, że jest czytelna w swej jedności, że może się noetycznie uwidaczniać. Husserl w koncepcji adekwatnej prezentacji przyjmuje jedność przedmiotu w niej dostępnego oraz przeżycia, w którym rzecz jest dana. Rzecz, obiekt, okazuje się tym, co może zostać „trafione”, świat jest zastany jako istniejący, tzn. dany w bezpośredniej naoczności, dany świadomości, doświadczony. Rzecz jest zatem w swym istnieniu dana, osiągalna w poznaniu, błędne wydaje się – powiada Husserl – „wstępne mniemanie, że spostrzeżenie nie dociera do samej rzeczy”¹¹. W przypadku obu stanowisk chodzi o osiągnięcie poziomu, na którym się naprawdę widzi, gdy właśnie sam proces patrzenia już nie wystarcza, o wyjście poza naiwny „namysł” nad całością (*theoria tou pantos*) i o wstępne przekonanie, że jest to osiągalne. Naiwnością wydaje się bowiem wstępne przyjęcie rzeczywistości za ukonstytuowaną, ta gotowość świata wyklucza refleksję, krytycyzm, postawę filozoficzną. Poszukiwane jest zatem „widzenie” poprzedzone momentem zwrócenia spojrzenia ku światłu Dobra (*Państwo*, 515 c), wobec „zmęczenia rozpatrywaniem rzeczywistości, patrzeniem na rzeczy oczyma” (*Fedon*, 99 d), widzenie, które wymaga teraz podjęcia nowej drogi (metody), czemu odpowiada metafora drugiego płynięcia (*deuteros plous*).

Z tekstu *Idei* wyłania się obraz *epoché* jako redukcji, w sensie powrotu od świata rzeczy do Ja, do czystej świadomości. Mamy tym samym do czynienia z pewną analogią zwrotu (sc. powrotu) duszy do samej siebie, jest to również

⁹ O tak rozumianym uprawomocnieniu poznania pisze H. Krämer (w: „Platońska teoria pryncypiów w świetle filozofii transcendentálnej”, *Przegląd Filozoficzny – Nowa Seria* 1997, nr 3(23), r. I, s. 219–230.

¹⁰ Por. S. Blandzi, *Platoński projekt...*, op. cit., s. 117–118.

¹¹ E. Husserl, *Idee...*, op. cit., s. 86, 319, 135.

motyw porównywany z tym, który w procesie dochodzenia do prawdy odkryła filozofia grecka. Ten obraz z kolei przywołuje sam proces badawczy Sokratesa – dochodzenie od szczegółu do ogółu, poznawanie tego, co jednostkowe, poszukiwanie *logoi*, o czym pisał Husserl, sięgając do Sokratejskiego postulatu *theoretische Bearbeitung*¹². Fenomenologia wobec panującego w ówczesnym stanie filozofii „realizmu metafizycznego” (tzn. dogmatyzmu) wychodzi z projektem prawdy jako manifestacji, odświeżenia, wobec niemetodycznego sceptycyzmu wysuwa postulat metodycznego wątpienia, „filozofowania po kartezyjańsku”, wobec pozytywistycznego racjonalizmu zaś – koncepcję *noezy*, *nous*. Mówiąc o owym powrocie do siebie, do świadomości jako źródła możliwych konstytucji, warto przywołać pierwszy opis metodycznego powrotu do wiedzy zobaczonej, odkrytej w rzeczywistości, ale w sposób, którego nie da się wytłumaczyć inaczej niż przez pewien stan osiągnięty w toku uprawiania metody. Mam tu na myśli sytuację opisaną w poemacie Parmenidesa i wielokrotnie w dialogach Platona.

Parmenides jest pierwszym wyrazicielem greckiej archetypicznej postawy filozoficznej. Metoda jako właściwa droga ku prawdzie rzeczy zakłada jej wstępną intuicję, czyli jak gdyby doświadczenie prawdy, ono zaś następnie wymaga zbudowania metody w zgodzie z przekonaniem, że uprawianie filozofii jest poszukiwaniem prawdy. Obierając tę właściwą Drogę, metodę (*hodos*), filozof znajduje się bezpośrednio na Drodze wzwyż (*anodos*), na której możliwe stają się bezpośredni ogląd (*theoria*) prawdy-istoty oraz dotarcie ku „prawdzie – istocie rzeczy” (por. *Państwo*, 525 c, *List VII*, 341 c–343 e). *Anodos* oznaczać będzie zarówno drogę wzwyż, jak i „drogę w głąb duszy”, ów powrót, to znaczy sięganie do tego, co ma być spełnieniem postawy badawczej i pragnieniem filozofa (por. *Państwo*, 475 e – *filotheamonas*), do sprawności dociekania prawdy, rozumienia, do wiedzy o prawdzie (*episteme tes aletheias*, *Metafizyka*, a 1, 993, b 20–22).

Dla Parmenidesa byt dostępny na jedynej drodze badania (Prawdy, Światła) okazuje się nie tyle mitycznym wtajemniczeniem, ile pewnym *powrotem do siebie*, w znaczeniu, że to, co jest, dostępne jest jasnej myśli, że skłonność rozumu stanowi ogarnięcie tego, co dane, naprawdę zobaczone. Ten ruch to poszukiwanie metody, która pozwoli wyjaśnić jakość już przeżytego doświadczenia. Także C.F. von Weizsäcker, analizując swoiście poemat Parmenidesa, powiada:

„Badacz, który powziął nową myśl, przeżył wprawdzie coś w rodzaju oświecenia, zobaczył coś, czego inni i on sam przedtem nie widzieli. Ale nie wolno mu się powołać na oświecenie ani wobec innych, ani wobec samego siebie. Musi się upewnić, czy rzeczywiście widział, a to w taki sposób, że wyciąga konsekwencje ze swojej nowej myśli i sprawdza je w doświadczeniu już uznanym lub nowo obmyślonym. Właśnie on zobowiązany jest do próby falsyfikacji odkrycia. Jeśli było prawdziwe, sprostą falsyfikacji i uczyni zrozumiałym to, czego dotąd nie rozumiano. Odkrycie usprawiedliwia się tak jak światło zapalone w ciemności tym, że uczy widzieć”¹³.

¹² Zob. E. Husserl, *Erste Philosophie...*, cz. 1, op. cit., s. 33.

¹³ C.F. von Weizsäcker, *Jedność przyrody*, przekł. K. Napiórkowski, J. Prokopiuk, H. Tomasiak, K. Wolicki, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1978, s. 492. Dalej Weizsäcker pisze o Parmenidesie: „Rozpoczyna swój poemat, który sprawia wrażenie abstrakcyjnego, obrazowym przedstawieniem własnej wyprawy do bram wiedzy, które stoją otworem, by bogini Prawdy mogła mu nakazać: patrz! – i widzi”, s. 494.

W filozofii Husserla owo usprawiedliwienie wyraża się w postulatcie oparcia świadomości na niej samej; również charakter redukcji realizuje się w zwrocie: od koncentracji uwagi na danych w naiwnej obserwacji rzeczach i ich wielorakości do tego obszaru świadomości, w którym następuje „jasne” widzenie. Filozofia jest według Husserla zdobywaniem samoświadomości, samowiedzy, czystym zwróceniem się do wewnątrz, wynikającym z potrzeby jasności, oczywistości poznania. Ten zwrot okazuje się *de facto* konstatacją zobaczonej Prawdy, po tym doświadczeniu ma nastąpić konsekwentne przeprowadzenie *epoché*. Metoda jest drogą powrotu, cofaniem się rozumu od nastawienia naturalnego do „ukrytego Ja”, najpierw w stadium pewnej nieświadomości, potem ujawnionego w *cogito* wskutek „przemiany uwagi”¹⁴.

Przywołuję więc raz jeszcze problem „zbłąkania w materializm”, który wynika z nierozumienia statusu idei. W wykładzie o Platonie następująco rozprawił się z nim Hegel:

„Idee nie znajdują się bezpośrednio w świadomości, ale występują w poznawaniu. Oglądem i czymś bezpośrednim są one o tyle tylko, o ile są, jako rezultat, poznaniem ujętym w swojej prostocie; inaczej mówiąc, bezpośredni ogląd jest tylko zawartym w nich momentem prostoty. Dlatego nie ma się ich, lecz zostają zrodzone w duchu dzięki poznawaniu. Ich pierwsza niekształtna postać rodzi się w akcie uniesienia, ale dopiero proces poznania wydobywa je na światło dzienne w rozumowej, ukształtowanej formie. Ale są one również realne. Istnieją i tylko one są bytem”¹⁵.

Formuła „poznaj samego siebie” (*gnothi seauton*, *Fedon*, 66 e) wyznacza podobny zwrot, a zarazem przekonanie, że uprawomocnieniem wyrażenia zobaczonej Prawdy (Bytu) jest dalszy proces badawczy, ponieważ mowa właśnie nie o ustanowieniu, wynalezieniu, lecz o odkrywaniu. Ten nakaz (naukowy, a także moralny), który przenika myśl filozoficzną od Sokratesa do fenomenologii, jest wyrażony w postawie badawczej samego Husserla. Wzgląd na prawdę, tak wyraźnie przenikający Husserlowską ideę samopoznania, spojrzenia immanentnego, jest dla twórcy fenomenologii ideą krytycznej odpowiedzialności, na wzór wcześniej postulowanej w filozofii Sokratejsko-Platońskiej¹⁶. Wyrazem tego samego celu pracy Husserla są słowa Kryzysu: „Nie możemy porzucić wiary w możliwość filozofii jako zadania, a zatem i w możliwość uniwersalnego poznania”¹⁷. Jego późną twórczość przenika bowiem nie tyle poczucie

¹⁴ E. Husserl, *Idee...*, op. cit., s. 236; J. Szewczyk pisze: „Husserl zdawał się odczuwać charakter redukcji, między innymi w ten sposób, że ów ruch całości pola świadomości jest częściowym wycofywaniem się myślowym od świata do siebie; od całkowitego, odruchowo-nawykowego i bezwiednego zaabsorbowania świadomości przedmiotami, jej wspierania się – jak gdyby – całym swoim ‘ciężarem’ na przedmiotach, do stanu, częściowego przynajmniej, zaabsorbowania świadomości również i sobą, częściowego oparcia się – jak gdyby – świadomości na sobie samej”, op. cit., s. 82.

¹⁵ G.W.F. Hegel, *Wykłady z historii filozofii*, przekł. Ś.F. Nowicki, t. II, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1996, s. 38–39.

¹⁶ Np. E. Tugendhat powiada: „Das Kennzeichen dieses Wahrheitsbezugs ist nun aber für Husserl wie für keinen anderen Philosophen seit Sokrates die Idee der kritischen Verantwortlichkeit”. Idem, *Der Wahrheitsbegriff bei Husserl und Heidegger*, Walter de Gruyter & Co., Berlin 1967, s. 6. Właśnie ta postawa badawcza decyduje o wyborze transcendentalnego idealizmu. Por. J. Czarkowski, *Filozofia czystej świadomości*, Toruń 1994, s. 43.

¹⁷ E. Husserl, „Kryzys nauki europejskiej a transcendentalna fenomenologia”, przekł. J. Szewczyk, *Studia Filozoficzne* 1976, nr 9, s. 102.

zawodu wobec idei filozofowania (co wyrażała *Philosophie als strenge Wissenschaft*¹⁸), ile poszukiwanie w pewnym sensie metaforycznej, nabierającej bardzo refleksyjnego charakteru formy istnienia (filozofowania). Forma istnienia odpowiada sposobowi życia i uprawiania nauki, w indywidualnym stosowaniu metody umożliwia doskonalsze (*überlegende*) widzenie. W tym sensie wypowiedź o „uniwersalności poznania” nie jest nadużyciem, lecz wyraża to, czym źródłowo była filozofia – poszukiwanie zasady poznawalności prawdy.

Także tutaj widać wyraźnie, że za absolutnie chybiony można uznać pogląd o „niepraktyczności” filozofii Husserla, przypominający zresztą zarzuty stawiane filozofii Platońskiej, absurdalne wobec Sokratejskiego intelektualizmu etycznego i metody Sokratejsko-Platońskiej. Problem zależności sfer teoretycznej i praktycznej był przez Husserla traktowany jako zagadnienie ludzkiej aktywności, poszukiwania źródeł i możliwości zrozumienia całości ludzkich doświadczeń, aktów, dyspozycji. Husserlowskie *Bewusst-sein* oznacza tyle, co „bycie świadomym”, zatem „bycie przytomnym”, „przytomne życie”¹⁹, a samowiedza (*Selbstbewusstsein*) wyraża postulat samopoznania, dokonywania najgłębszej refleksji – nad sobą, nad własną świadomością. Filozofia transcendentna jako „nieprzydatna” ukazuje grecki charakter nastawienia teoretycznego, którego początkiem jest właśnie *epoché*, jedynym celem zaś samo poznanie, Prawda. Husserl podkreślał, że Sokratejskie odkrycie związku radykalnej postawy krytycznego wątplenia ze sferą norm i powinności moralnych wymagało przyjęcia za konieczne metody poszukującej oczywistości (*Evidenz*) jako źródła wszystkich ostatecznych rozwiązań teoretycznych i praktycznych. Zdaniem Husserla to Sokrates, na wstępie jako etyk, rozpoznał konieczności uniwersalnej metody rozumu i jej podstawowy sens jako aprioryczną krytykę rozumu, postulat apodyktycznej oczywistości i możliwość wyjaśnień danych w samorefleksji, w namyśle nad samą świadomością²⁰.

Postulat *gnothi seauton* jest wyrazem poszukiwania i doświadczania transcendentnej natury Prawdy. Sokratejskie rozróżnienie na wiedzę i niewiedzę wskazuje na posiadane kryterium dokonania tego podziału, którym jest sam rozum. Sokratejska koncepcja *arete*, czyli sprawności, odpowiada „epistemiczności” jako sprawności w poznawaniu; ten związek wyraża greckie przekonanie, że duszę, to znaczy to, co człowiekowi umożliwia poznanie, cechuje ciągłe dążenie do aktualizacji, ruch ku Prawdzie. Sfera immanencji skrywa w sobie jakąś jej część, której naturalnym dążeniem jest transcendencja, i wyzwala ten ruch, oznacza *powrót*.

¹⁸ W krótkich i poruszających słowach pewien stan zawodu obecny w pracy badawczej Husserla oddaje W. Röd (w:) *Der Weg der Philosophie*, t. II, Verlag C.H. Beck, München 1996, s. 428.

¹⁹ Zob. R. Ingarden, *Wstęp do...*, op. cit., s. 122.

²⁰ „Sokrates, der ethische Praktiker, stellte zuerst den Grundgegensatz alles wachen persönlichen Lebens, den zwischen unklarer Meinung und Evidenz, in den Brennpunkt des – ethisch-praktischen – Interesses. Er zuerst erkannte die Notwendigkeit einer universalen Methode der Vernunft und erkannte den Grundsinn dieser Methode als intuitive und apriorische Kritik der Vernunft; oder, genauer gesagt, als Methode klärender Selbstbesinnungen, sich vollendend in der apodiktischen Evidenz, als der Urquelle aller Endgültigkeit”. Zob. E. Husserl, *Erste Philosophie...*, op. cit., s. 206, por. s. 283.

Przez poznawanie i oglądanie (*gnosai kai theoesai*) pojmowali Grecy naturalny cel człowieka, jakim jest osiągnięcie mądrości, rozumność. Pragnienie i realizację najgłębszych ludzkich skłonności stanowi rozumienie, pojęte jako myślenie czy też poznanie i kontemplacja prawdy (*theoria peri ten aletheian*). Także filozoficzną formację duchową (*Daseinsform*), która jest celem poszukiwań Husserla, charakteryzuje pragnienie tego, co dotyczy oglądu (kontemplacji) prawdy²¹.

„To, co (rzekomo) oczywiste – analizuje Ingarden – jest zawsze najbardziej tajemnicze. Husserl powiada: Aby jasno zdać sobie sprawę z tego, czym właściwie jest realność czy bycie realnym, muszę przede wszystkim dokonać redukcji, po czym dopiero odkrywam fenomen realności czy też bycia realnym”²².

Husserl powraca do tego, co wydaje się oczywiste, a jest poznawczo zaniebane, do świata rzeczy i do ich doświadczania, poczynwszy od owego zwrotu w poznającym podmiocie, którego ideał wyraził wprost słowami: „cała filozofia wynika z owego *poznaj samego siebie!*”²³.

II.

Pytanie otwierające dialogi Platona, sokratejską dialektykę definicji, stawiające kwestię: *czym coś jest*, to pytanie o związek naoczno ujęcia czegokolwiek indywidualnego z możliwością dokonania ideacji. W *Ideach I* czytamy:

„Najpierw ‘istota’ oznaczała to, co we własnym byciu pewnego indywiduum da się odnaleźć jako jego co. Każde takie ‘co’ jednak można rozważać w aspekcie idei. Doświadczając albo ukazując coś indywidualnego, naoczność można przemienić w widzenie istotnościowe (ideacja) – i samą tę możliwość trzeba rozumieć nie jako empiryczną, lecz jako możliwość płynącą z istoty. Tym, co zobaczone, jest wtedy odpowiednio czysta istota albo *eidos* (...)”²⁴.

Związek uzupełniania między *a priori* i *a posteriori*, korelacja między przedmiotem doświadczenia a sposobem jego dania, naoczność jako moment widzenia w najściślejszym sensie (*Anschauung im strengsten Sinne*), czysty ogląd – są przedmiotem poszukiwań Husserla, poczynwszy od *Badań logicznych*. Wszystko to w ciągu jego pracy nabiera charakteru zagadnienia bezustannie obecnego, na chwilę porzucanego i na nowo podejmowanego, stającego się przedmiotem coraz większego zaangażowania.

Należy dokonać w tym punkcie zestawienia – pewnej „współzależności” momentu naoczności istotnościowej i naoczności empirycznej wobec teorii relacji, w ściśle platońskim rozumieniu związku, korelacji. Sama bowiem procedura dialektyczna ma charakter relacyjny, dialektykiem jest ten, kto dostrzega związki wszystkich nauk (*Państwo*, 537 c). Podobieństwo to wynika z przyjęcia wspólnych *hypothesis* i dotarcia każdorazowo do tego, co jest zasadą i pod-

²¹ Zob. Arystoteles, *Zachęta do filozofii (Protreptikos)*, przekł. K. Leśniak, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1988, fragm. 20, s. 9, także s. 34, por. np. fragm. 5, 17, 65; zob. też: E. Husserl, *Kryzys nauki...*, op. cit., s. 96, 121.

²² R. Ingarden, *Wstęp do...*, op. cit., s. 206.

²³ E. Husserl, *Erste Philosophie...*, cz. 2, op. cit., s. 121.

²⁴ E. Husserl, *Idee...*, op. cit., s. 20 i nast.

stawą wiedzy, czyli w tym sensie Platońską ideą. Postuluje się znalezienie pewnych naczelných zdań, którym jako takim nie przysługuje jednak oczywistość, zatem chodzi o odszukanie tego, co je potwierdza, „samo nie wymagając dowodu”. Kategoria prawdy jako *species* rozważana w *Badaniach logicznych* zakładała, że to, co jest, jest określone (*einai – einai ti*), poznawalne. W *Ideach* mowa będzie o pewnym co, które jest „tym oto” (jako *tode ti*), opisanym w drugim wykładzie *Idei fenomenologii*, „tym oto”, stanowiącym w czystym oglądzie i uchwytywaniu (*Fassen*) daną absolutną. *Eidos* w dialektyce Sokratejskiej miał analogiczną funkcję klasyfikacyjną, jaka tutaj wyróżnia *species*. Z kolei „widzenie bezpośrednie” pojęte jako źródłowo prezentująca świadomość ma funkcję uprawomocniającą twierdzenia, jest wynikiem redukcji, w której coś zostaje „wypatrzone”, *unaocznione*. Sokrates, mówiąc o „jakiejś pewnej postaci”, używa słowa *eidos*, które przywołuje zarówno *widzenie*, *zobaczenie*, jak i *wiedzę*, *znajomość czegoś*. Nie jest celem określenie pojęcia bądź jednostkowego przejawu, lecz bycia samego przez się, będącego *kath auto*, tego, o czym wiedza jest możliwa, bo wtedy wiedza sama ma charakter „widzenia najgłębszego”.

Owo *ti* w filozofii Platona odnosiło się do idei, ona kierowała ku temu „czemuś”, poszukiwanemu najgłębiej, czego dotyczyć może *clara et distincta perceptio*. Heidegger, analizując dzieje tego pojęcia, powiada:

„To, co oznacza owo Co, oddaje się jako *quid est, ti quid: quidditas*, ‘co-tość’. Jednak *quidditas* była w różnych epokach rozmaicie określana (...) To, o co każdorazowo pytamy – jako o motyw przewodni *ti, quid*, owego Co – trzeba zawsze na nowo określać. W każdym przypadku oznacza to: kiedy w odniesieniu do filozofii pytamy: *Co to jest?*, pytamy wówczas w sposób źródłowo grecki”²⁵.

W ten sposób dochodzimy do podobnie stawianego pytania: w jaki sposób (na mocy czego, według czego) zachodzi zgodność bycia i myśli (*resp.* słów i myśli), czym jest owa relacja, mówiąc za F. Brentano – „relacjopodobieństwo”? Teoria intencjonalności służy poszukiwaniu odpowiedzi na to pytanie, w fenomenologii samego Husserla świadomość ma być podstawą rozwiązania tej zagadki. Husserl wyraża antyczne przekonanie, że świat, jakim go widzimy, ma sens, a moment odwrócenia spojrzenia od rzeczy na sposób, w jaki one są nam dane (wyjście poza nastawienie naturalne), już po uznaniu go za rzeczywiście istniejący, po osadzeniu w byciu (*Setzung*), umożliwi dalsze, głębsze „ogładanie” – spostrzeżenie immanentne, refleksję refleksji²⁶. Należy podkre-

²⁵ Zob. M. Heidegger, „Co to jest filozofia?” (w: P. Marciszek, C. Wodziński (red.), *Heidegger dzisiaj*, *Aletheia* 1990, nr 1(4), s. 37.

²⁶ Warto wspomnieć tu, że dalekie porównanie Husserlowskiej świadomości z koncepcją anamnezy daje E. Wolicka: „Wprowadzając termin ‘świadomość’, zyskuje się zbyt może daleko posuniętą modernizację Platońskiej psychogenezy. Niemniej sposób pojmowania procesu anamnezy przez Platona taką interpretację podpowiada. Nasuwa się tu porównanie z Husserlowską koncepcją świadomości jako strumienia przeżyć, z nieustannie interferującymi momentami retencji i potencji – dziedziny bytowej w sobie zamkniętej, danej w bezpośrednim oglądzie (w tzw. doświadczeniu immanentnym), który można by porównać do Platońskiego doświadczenia ‘duszy polegającej na niej samej’. To pojęcie świadomości, którym operuje Husserl w *Ideach czystej fenomenologii*, ściśle związane z koncepcją redukcji transcendentalnej, wyraźnie czerpie z ducha platonizmu, mimo wprowadzanej przez Husserla czasowości podtrzymuje zasadniczo Platońskie ahistoryczne nastawienie”. Zob. idem,

ślić, że Husserl dowartościowuje sferę *doxa* w tym sensie, że poznanie zmysłowe budzące mniemania ma budzić także postawę badawczą, a uchwycona zmienność rzeczy wymaga uchwycenia stałości. Moment tetyczny okazuje się niezbędny, sens jest tym, co pierwotne (widziane tu i teraz, jeszcze na poziomie doksalnym), dalej kieruje na intuicję idealnie pojętego sensu w ogóle, a mnogość spostrzeżeń w *doxa* wymaga następnie jedności w zgodnie prezentującej świadomości. To przekonanie o korelacji, konieczności przebiegania (*durchlaufen*) w sposób zmysłowy (wzrokiem) i w umyśle (ogłędem) przedmiotów jednostkowych w celu uchwycenia *istoty* wyraził Husserl również w *Kryzysie europejskiego człowieczeństwa* – w powrocie do greckiego doznania *thaumadzein*, właśnie jako do źródła odcięcia się od nastawienia naturalnego, źródła *epoché*, podstawy do rozważań teoretycznych (*theoria*).

W Husserlowskiej krytyce sceptycyzmu i psychologizmu wyraża się ideał rozumności towarzyszącej procesowi odkrywania prawdy, a nacisk jest położony na kategorię oczywistości (*Evidenz*). Krytycyzm Husserla przypomina tu słusznie postawę Sokratesa wobec sofistów²⁷, dbających o „wytrobienie sobie imienia” (*Protagoras*, 335 a). Zdaje się bowiem, że gdyby Husserl żył w czasach Sokratesa, to wraz z nim nakłaniałby sofistów do nieustannego samopoznania – taką postawę wyraża jego krytyka pod adresem „sofistów” jemu współczesnych. Wobec argumentacji sceptycyzmu Husserl wysuwa postulat jasności, kategorię jasności jako miarę prawdziwych wypowiedzi. Jasność składa się na oczywistość pomyślaną jako odpowiednik *episteme*²⁸.

W dialogu *Teajtet* szuka się odpowiedzi na pytanie, czym jest wiedza: „Otóż to jest właśnie to, czego nie wiem i z tym sobie sam rady dać nie potrafię: czym właściwie jest wiedza, naprawdę, czy potrafimy to powiedzieć?” (146 a). Sokrates zbija tu m.in. pogląd, że ani sąd prawdziwy, ani też prawdziwy ściśle ujęty (201 e, 206 d–208 e) nie dają wiedzy o całości, zatem nie są wiedzą. Przez sąd możemy rozpoznać jedynie związki między elementami, więc i tak zawsze wymaga on odwołania się do tego, co jest poza poziomem dyskursywnym, co samo siebie potwierdza. Ta koncepcja wiedzy może być także potwierdzeniem *aletheizmu*²⁹, który przenika filozofię grecką i który jest wyrażony w stanowisku filozoficznym Husserla, jakie za E. Tugendhatem nazwiemy *aletejologią*, czyli w koncepcji, według której prawda nadaje metodzie znaczenie ontologiczne. Tugendhat powiada, iż z faktu, że właściwa problematyka ontologiczna jest definiowana przez fenomenologiczną tematykę konstytucji, wynika to, że podstawowe filozoficzne pojęcie bytu (*Sein*) jest wypierane przez pojęcie prawdy (*konstituierende Wahrheit*), a „ontologie”, różniące się nie tylko stosunkiem do

Mimetyka i mitologia Platona, Towarzystwo Naukowe Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego, Lublin 1994, s. 107.

²⁷ Por. M. Landmann, „Socrates as...”, op. cit., s. 24, 27.

²⁸ E. Husserl, *Idee...*, s. 151; idem, *Erste Philosophie...*, op. cit., s. 59. To stanowisko krytyczne wobec psychologizmu, nominalizmu, zwłaszcza angielskiego sensualizmu, wypowiedziane już w *Badaniach logicznych*, było impulsem do poszukiwań metody dającej inne poznanie bytu niż hipostazowanie, co uznają również za argument przeciw wspomnianemu „zbląkanemu materializmowi”. Por. J. Hirschberger, *Geschichte der Philosophie*, t. II, Neuzeit und Gegenwart, KOMET, Verlag Herder, Freiburg im Breisgau 1980, s. 596–597.

²⁹ Tego określenia używam za S. Blandzim, *Platoński projekt...*, op. cit., s. 56, por. s. 10.

kategorii bytu, ale także przyjętymi sposobami jego ukazywania się, są właściwie „aletejologiami”³⁰.

Zgodności *auto to on i to alethes*, która – jako Platońska zgodność tożsamości, konieczności, bycia sobą – składa się na adekwację, wskazując na zgodność Prawda–Byt, Husserl nadaje znaczenie istotowo-egzistencjalne. Świat doświadczenia jest perspektywiczny, ale poddany rozumowi umożliwia poznanie oczywiste, wyróżniające się pewnością istnienia danych w niej – z oczywistością – rzeczy, stanów rzeczy (*Sachverhalte*), poza tym umożliwia krytyczną refleksję, a w jej rezultacie niemożliwość pomyślenia nieistnienia owych rzeczy. W rozdziale piątym szóstego *Badania* czytamy:

„(...) prawdziwe *adaequatio rei et intellectus*: przedmiot dokładnie jako taki, jak jest intencjonowany, jest rzeczywiście ‘dany’ albo ‘obecny’; nie jest już implikowana żadna intencja cząstkowa, która byłaby pozbawiona swego wypełnienia”³¹.

Moment, w którym następuje pokrywanie (*Deckung*) domniemania i naoczności, to moment oczywistości, autentycznego widzenia. W ideale adekwacji – podkreślę po platońsku – nie ma miejsca na niebyt (fałsz); może być on tylko wynikiem – jak mówi Husserl – konfliktu między intencją a *quasi*-wypełnieniem, co ma uzasadnienie, gdy pamiętamy, że pojęcie adekwatnej prezentacji mieści w sobie dany przedmiot i przeżycie tego momentu dania jako jedność³². Co istnieje, daje się zatem ująć źródłowo i odpowiada adekwatnej oczywistości, celowanie może kończyć się trafieniem, możliwa jest realizacja wypełniania (*Erfüllung*). W ideale *adaequatio* trafnie wyraża się ideał bycia odkrywanym, odsłanianym, zgodność, która ma być tu osiągalna, to zgodność formuły „jest, znaczy: jest prawdziwe, jest poznawalne”³³.

Husserl analizuje zagadnienie pełnej identyfikacji przedmiotów i pokrywanie się aktów, co ma miejsce w spostrzeżeniu adekwatnym. „Widzenie” tego rodzaju ma charakter odkrycia czegoś, co niejako zawsze już *tam jest*³⁴, w taki sposób, że na tym poziomie poznania samo się narzuca, czyli ukazuje. Stąd właśnie biorą się poglądy o greckiej *alethei*, która zalewa swym „nadmiarem”,

³⁰ „Daß die eigentliche ontologische Problematik durch die phänomenologische Konstitutionsthematik *definiert* wird, bedeutet, wie man sieht, daß das *Sein* als philosophischer Grundbegriff durch die in den Gegebenheitsweisen sich konstituierende *Wahrheit* verdrängt, bzw. aus dieser verstanden wird, so daß die verschiedenen ‘Ontologien’, da sie sich nicht durch Differenzierungen im Seinsbegriff, sondern der Gegenbenheitsweisen unterscheiden, eigentlich ‘Aletheiologien’ sind” – E. Tugendhat, *Der Wahrheitsbegriff...*, op. cit., s. 180; por. też: A. Póltawski, „Aletejologia Edmunda Husserla”, *Studia Filozoficzne* 1983, nr 1–2, s. 131–132.

³¹ E. Husserl, *Badania logiczne*, przekł. J. Sidorek, II/II, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2000, s. 141.

³² Ibidem, s. 151; por. E. Husserl: *Idee...*, op. cit., s. 295–298; por. także: A. Póltawski, *Świat, spostrzeżenie, świadomość. Fenomenologiczna koncepcja świadomości a realizm*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1973, s. 134; oraz: E. Tugendhat, *Der Wahrheitsbegriff...*, op. cit., s. 101–103.

³³ Por. W. Stróżewski, „Tak-tak, nie-nie (kilka uwag o prawdzie)” (w:) idem, *W kręgu wartości*, Znak, Kraków 1992, s. 77–81.

³⁴ Korzystam z wyrażenia R. Penrose’a (w:) idem, „Platońska rzeczywistość pojęć matematycznych?”, przekł. M. Heller, *Zagadnienia Filozoficzne w Nauce* 1991, XIII; Penrose daje przykład: „Zbiór Mandelbrota nie jest wynalazkiem ludzkiego umysłu, lecz odkryciem. Zbiór Mandelbrota, podobnie jak Mount Everest, po prostu *tam jest*”, s. 24.

„uderza obecnością”. Prawda „nie pozwala” pomyśleć wprost jej samej, od zawsze ma oznaczać zgodność z rzeczą myślanego przedstawienia: *adaequatio intellectus et rei*. To znowu przypomina, że prawda jest immanentną własnością bytu (nie przedstawień czy języka). Filozof, który ma za sobą moment „odwrócenia” (*peristrophe*), osiąga poznanie rozumowe (odpowiadające rodzajowi myślowemu – *noeton genos*), poznanie tego, co dane w dziale noetycznym, „opromienionym” Dobrem. *Theoria* jako myślenie filozoficzne wymaga umiejętności patrzenia i dokonywania refleksji filozoficznej (*phronesis*), która w metaforyce patrzenia, unaoczniania, oglądu wyraża postulat oczywistości (jako *Evidenz*)³⁵. Jaskinia jest miejscem w tym sensie ciemnym, że to, co stanowi źródło prawdziwego poznania, pozostaje ponad bytem (*epekeina tes ousias*). Dobro jako przyczyna prawdy i wiedzy ma znaczenie źródła bycia, to on jest przyporządkowane treści *aletheia* (*Państwo*, 508 d 5–9), **wyczerpuje się w niej**³⁶. To *alethesaton* – to, co, mówiąc za Heideggerem, w najwyższym stopniu niekryte (*Państwo*, 516 a) – wymaga dokonania zwrotu całej duszy, wymaga od niewolników w jaskini zerwania więzów, to znaczy podjęcia wysiłku docierania do tego, co wobec zmiany, zamętu, domniemywać może udzielić jasności. Czytamy: „Wychodzenie pod górę i oglądanie tego, co jest tam wyżej, jeśli weźmiesz za wznoszenie się duszy do świata myśli, to nie zbłądzisz” (517 b)³⁷, zatem błędzenie jest wyborem złej Drogi, nie-prawdą.

Pojęcia oczywistości używa Husserl także dla wyrażenia rozumowości spostrzegania jako uznawania przedmiotu w bycie. Wyraża w ten sposób raz jeszcze przekonanie, że rzeczy realnie istniejącej zawsze odpowiada możliwość jej adekwatnego ujęcia, możliwość jej autentycznego uświadomienia sobie. Owe najgłębsze doświadczenia poznawcze będą zarazem najbardziej prawomocnymi aktami samopoznania. To one zostawiają w nas trwałe dyspozycje, nazywane przez Husserla *Habitualitäten*, są zawsze jakimś śladem sensu, który był uchwycony. Naturalną potrzebę rozumu, pole jego nieustannych poszukiwań, wyznaczało również greckie słowo *physei*, rozumiane jako naturalne, wrodzone skłonności człowieka i jego umysłowości (ducha). Stykamy się tu z wiarą w rozum, która wymaga jednak potwierdzenia w poszukiwaniu transcendentalnej podstawy poznania pewnego. Zarówno greckie *physei*, jak i Husserlowskie *Habitualitäten* przywołują raz jeszcze pewną archetyczną dyspozycję badacza, jaka wylania nam się z poematu Parmenidesa – jest nią *thymos* (DK 28 B 1,1).

Słowo to można oddać jako: zapał, odwagę, serce, wolę, także ducha lub umysł; w tym ostatnim znaczeniu *thymos* jest siedzibą myśli, źródłem pamięci,

³⁵ Obszernie pisze o tym W. Wieland w pracy *Platon und die Forme des Wissens*, Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen 1982, par. 13: *Propositionales und nichtpropositionales Wissen*, s. 224–236.

³⁶ „Ein solcher einfacher Anblick ist alles, was wir jeweils mit Einem Wort (Namen) benennen und dabei, obwohl es vielfach und vermischt erscheint, als Eines und Einfaches im Blick haben (*Staat*, 596 a, 6 f). Und weil sich bei Plato der Sinn des Seins im *alethes* erschöpft, ist das reine *eidos* ein schlechthin Eines, das in sich selbst ruht: seine Selbigkeit (sein *auto kath auto*) ist zugleich Selbständigkeit“ (*Idee...*), zob. E. Tugendhat, *TI KATA TINOS: Eine Untersuchung zu Struktur und Ursprung Aristotelischer Grundbegriffe*, Verlag Karl Albert, Freiburg–München 1958, s. 10.

³⁷ *Platon, Państwo*, przekł. W. Witwicki, Wydawnictwo AKME, Warszawa 1990.

tęgo, co może zostać przywołane, gdy raz już zostało zobaczone. Postawa badawcza wymaga powołania się na tę naturalną dyspozycję – zapał, skłonność do poznawania; *thymos* umożliwia szukanie, jest wyrazem przyjęcia postawy filozoficznej. *Thymos*, *animus* odpowiadają charakterowi tego, co Husserl nazywał filozoficzną formą istnienia, duchowością, czy – zamiennie – rozumnością: jest to pewna gotowość podporządkowania życia regułom rozumu. *Thymos*, *thaumadzein*, *gignoskein* – te słowa służą zawsze mówieniu o pewnej postawie człowieka w obrębie jego poznawczych możliwości, mówią o wyzwoleniu tych możliwości. Husserlowskie „nastawienie teoretyczne”, które opiera się na będącej wyrazem woli *epoché*, ma charakter greckiej przemiany oglądu świata w wyniku teoretycznego *thaumadzo*, wyrażając wstępnie ciekawość, a dalej uniwersalność postawy krytycznej, wyrażając postawę powtarzaną każdorazowo przez badacza wyzbytego w swym namyśle wszelkich przesądów³⁸.

Heidegger pytał:

„co to znaczy *ratio*, *nous*, *noein*, *Vernehmen* (odbiór, zrozumienie)? Co oznacza podstawa i zasada, podstawa wszystkich zasad? Czy da się to kiedykolwiek rozstrzygnąć, nie doświadczając *aletheia*, tak jak Grecy, jako nieskrytości, nie myśląc jej następnie, idąc dalej niż oni, jako skrywania się przeświutu?”³⁹.

Theoria oznacza przeciwstawienie spekulacji – refleksyjności, która ma być poznaniem uniwersalnym; „zbląkanemu racjonalizmowi” przeciwstawia *ratio*, w którym dany jest pewien sens, *nous*, mieszczący w sobie oba tamte terminy. A nade wszystko oddaje intencję Husserlowskiej syntezy, przekonanie o niemożliwości odcięcia życia teoretycznego od praktycznego, o *epoché*, która dotyczy wszelkich sfer poznania i działania, aż do *cogito*. Nie tylko to, co przygodne, może być poznane, lecz i relacje rozpoznawalne w nastawieniu rodzącym się z *thaumadzein*, a te mają charakter aprioryczny.

Postulowana przez Husserla przemiana oglądu świata poza wszelkim „zaangażowaniem”, w filozoficznej *epoché*, we właściwą teorię nauki przywołuje właśnie greckie *thaumadzein*, jako wzór wyrażający uniwersalność postawy krytycznej, drogę od *doxa* do *episteme*. W *Teajtecie* czytamy: „Właściwe bowiem dla filozofa jest doznanie zdziwienia (*tou pathos tou thaumadzein*). Nie ma innego początku (*arche*) filozofii, niż ten” (155 d). Husserl z kolei radził:

„Cała zaś sztuka polega na tym, by dopuścić do głosu tylko oglądające oko i wyłączyć przy tym wszelkie splecione z oglądaniem domniemanie transcendujące, rzekome posiadanie czegoś jako współdanego, wyłączyć to, co współpomysłane i ewentualnie to, co dodatkowo winterpretowane przez dołączającą się refleksję”⁴⁰.

Czy stan kontemplacji umożliwiający zdaniem Greków doskonałe życie lub dokonanie redukcji ejdetycznej, autentyczne praktykowanie metody – nie są osiągalne? Czy pozostaje to wszystko ostatecznie tylko cytowaniem Greków, wyczerpanym projektem? Fenomenologia jako projekt podejmujący dawną *entelechię* filozofii, przenikającą europejskie myślenie, sięgającą do greckiego

³⁸ Por. E. Husserl, *Kryzys europejskiego człowieczeństwa i filozofia*, przekł. J. Sidorek, Aletheia, Warszawa 1993, s. 28, 32, 19.

³⁹ M. Heidegger, „Koniec filozofii i zadanie myślenia”, przekł. K. Michalski (w:) idem, *Ku rzeczy myślenia*, Aletheia, Warszawa 1999, s. 94.

⁴⁰ *Husserliana II*, s. 62–63, cyt za: J. Czarkowski, op. cit., s. 48.

wzoru życia, gdzie sam Rozum jest „jedyną prawdziwą monetą” (*Fedon*, 69 a), gdzie nastawienie teoretyczne ma służyć tylko poznaniu – to zadanie, które zawsze musi mieć charakter nieskończonych zadań.

„Historia, opowiedziana w paraboli jaskini – czytamy u Heideggera – umożliwia spojrzenie na to, co faktycznie się dzieje teraz i w przyszłości dziejów formowanego na sposób zachodni człowieczeństwa: człowiek rozumie przez istotę prawdy prawidłowość przedstawiania każdego bytu według 'idej', oceniając podług 'wartości' wszystko to, co rzeczywiste”⁴¹.

Samo *adaequatio* ma także charakter celu, niezmiennego i niewyczerpanego zadania. Wynika to z uznania Prawdy-Bytu za absolutnie możliwą, największą wartość, niemającą nic wspólnego z wiarą w pozytywistyczną naukowość, lecz opierającą się na krytyce, na możliwościach samego rozumu, który podobnie do greckiej Jedni stanowi rodzaj granicy (na wzór *peras* i *hen*). Daje też nowy sposób uprawiania nauki, uosabiany przez *theoria*, który dla Husserla oznaczał nową jakość życia, a dokładnie – na nowo podjętą.

HUSSERL AND THE GREEKS

In this paper, I analyze the concept of Husserl's phenomenology in terms of semantic Platonism, therefore my reflections are comparative in character. I would like to point out to the importance of the relationship between Plato's Eidetics and Husserl's Eidology. I present the question of the Greek character of truth in relation to phenomenology, aletheiology of Husserl's phenomenology and the phenomenological meaning of Greek terms: *theoria*, *epoche*, *eidōs*, *einai ti*, *gnōthi seauton*.

⁴¹ M. Heidegger, „Platona nauka o prawdzie” (w:) idem, *Ku rzeczy myślenia*, op. cit., s. 127.

Dorota Frąckiewicz

DZIKIE WIŚNIE. KULTURA POPULARNA W TWÓRCZOŚCI KATHARINE KUHARIC

Katharine Kuharic jest jedną z tych artystek, które swoją twórczość traktują jako rodzaj pamiętnika. To, co oglądamy na płótnach, jest silnie związane z jej biografią, a jednocześnie mocno osadzone w kontekście kulturowym. Na obrazach pojawiają się autoportrety, portrety przyjaciół czy „znajomych” z telewizji. Można powiedzieć, że prace Kuharic nie tylko zawierają autoportrety, ale też bywają autoportretem „duchowym”, przedstawiającym istniejące i minione relacje autorki z ludźmi i przedmiotami. W pierwszym wypadku mam na myśli znaczenie dosłowne, czyli pojawiający się wizerunek. W drugim znaczeniu chodzi o autoportrety metaforyczne; często bowiem obrazy Kuharic skrywają także „portret” seksualnych, politycznych i kulturowych doświadczeń artystki. Nie ewokuje ona obrazu minionego w jego historycznym całokształcie, raczej przywołuje nastrój i wspomnienia przez przywrócenie do życia specyficznych obiektów czy znaczących kolorów.

Drobiazgowo i obsesyjne przedstawianie przedmiotów, prawie ich kolekcjonowanie, stanowi o specyfice obrazów Katharine Kuharic. Aby uzyskać zamierzony efekt, artystka używa szczegółowego rysunku i złożonych technik malarskich.

Ostatnio jej uwagę przyciągają wizerunki kultury konsumpcyjnej. Ich pierwotnym zadaniem jest promocja i sprzedaż, ale dzięki działaniom twórczym zostają wyrwane z kontekstu marketingowego. Kuharic wycina obrazki z ulotek, druków reklamowych, gazet i magazynów. Twórcy reklam starają się przyciągnąć uwagę i zachęcić potencjalnych konsumentów do zainteresowania lansowanym przez nich produktem. Tak więc druki reklamowe muszą być atrakcyjne, jak to określają Amerykanie: *sexy*. *Sexy* szynka z folderu powinna być apetyczna i soczysta, przedstawiona w sposób „witalny”, może na liściach zielonej sałaty, żeby nikomu nie przyszło do głowy skojarzenie tej wędliny z organem zwierzęcia, które utraciło życie z ręki rzeźnika. Błyszczące kartki reklamowe bywają konsumentom pomocne jako przewodnik po świecie konsumpcji, ale często irytują, kiedy wysypują się z gazet codziennych albo zapychają skrzynkę pocztową. To ma na myśli Kuharic, kiedy nazywa napływające falami ulotki reklamowe „nieproszonymi wizerunkami”. Nikt ich nie zamawia i nie ma na nie wpływu; artystka też nie wie, co zastanie na progu swojej pracowni. Ulotki stają się dla niej katalogiem przyszłego dzieła sztuki.

Proces transformacji śmieci w sztukę zaczyna się od wyrwania obiektu z kontekstu reklamy przez wycięcie postaci czy przedmiotu. Następnie artystka rozkłada wycięte fragmenty na podłodze swojej pracowni. Obrazki są nieduże, czasem nawet niewiele większe od monety. W jednym momencie może pojawić się kilkadziesiąt par sandałów albo wiele rodzajów ciasta świątecznego, bo akurat trwa ich wyprzedaż i sklepy rozsyłają ofertę. Kiedy tak leżą w nowym

porządku na podłodze, artystka zaczyna rysowanie. Każdy przedmiot zostanie przerysowany z wielką pieczołowitością na kalkę.

Twórczość Kuharic opiera się na popularnej kulturze wizualnej. Artystka tworzy swoistą kronikę współczesności, przerabiając na malarstwo wszystko, co ją pociąga, interesuje czy odstręcza. Stwarza w ten sposób estetyczny portret doświadczenia kobiety, lesbijki, artystki amerykańskiej.

Zainteresowanie życiem codziennym, traktowanie przedmiotów codziennego użytku oraz kultury popularnej jako źródła artystycznej inspiracji – to wszystko bezsprzecznie daje powody do kojarzenia Kuharic z pop-artem. Mimo wielu podobieństw, nie mamy tu jednak do czynienia z prostą kontynuacją. W działaniach artystów sztuki pop przedmioty codziennego użytku są przenoszone w kontekst „sztuki wysokiej”. Natomiast Kuharic zależy nie na wyniesieniu przedmiotu do rangi sztuki, ale na zachowaniu pierwotnej skali; obiekt ponownie jest przedstawiany w wersji bliskiej, intymnej. Oczy artystki podążają za kształtem i konturem każdej butelki. Każde załamanie linii, powtórzenie, zakładka, różne linie czy waga nie ujdą wzrokowi malarki. Kiedy przerysuje już wszystkie obrazki, układa je w różne konfiguracje, do momentu uzyskania satysfakcjonującego efektu, czyli efektu pobudzenia intelektualnego i myślenia krytycznego. Andy Warhol wybiera elementy kultury popularnej i zamienia je w dzieła sztuki, aby wyzyskać ich estetyczny walor. To, że artysta zwrócił swoją uwagę akurat na puszkę zupy Campbella czy pudełko *Brillo Box*, wynikało z ich przykuwającej formy i barw. Kuharic zaś używa elementów kultury masowej bez estetycznej selekcji. Przeciwnie, zależy jej na zohydzeniu przedmiotów konsumpcyjnych, odarciu ich z wątpliwej atrakcyjności, o której pozory dbają działy marketingu. Wprowadzając serie niskogatunkowych butów czy hamburgerów w psychodeliczny kołowrót, nie dodaje im powabu, ale chce pokazać, że to, co nas – konsumentów – pociąga, jest często bezwartościowe.

Kultura popularna staje się dla malarki zarówno punktem wyjścia, jak i przedmiotem ataku. To trochę testowanie gustów Amerykanów, a trochę wyraz współczucia dla manipulowanych reklamami konsumentów, którzy wchodzą na równię pochyłą konsumpcjonizmu, zawsze skazani są na porażkę.

Inna różnica wyraża się w technice malarskiej. Odrzucając dokładnie wypracowane powierzchnie z widoczną pracą pędzla, charakterystyczne dla wielu abstrakcyjnych ekspresjonistów, artyści sztuki pop symulowali mechaniczną obojętność sztuki komercyjnej. Kuharic natomiast łączy nowoczesny temat z tradycyjnymi technikami malarskimi¹.

Artystka często używa pracochłonnej techniki *bistre*, która daje możliwość zharmonizowania wielorakich wizerunków, różniących się wielkością i stylem, rozrzuconych po płaszczyźnie płótna. *Bistre* jest jednocześnie nazwą koloru i techniki malarskiej. Kuharic zachwyca się tym półmatowym czerwono-brązowym kolorem z niebieskawym poblaskiem, uzyskiwanym z sadzy drewna. Dodaje on głębi oraz wertykalnej i przestrzennej jakości obrazowi. Ta duńsko-włoska technika, używana zwłaszcza w XVII wieku, jest zmysłowa i wibruje

¹ Kolejną różnicą między pop-artem a twórczością Kuharic jest różny sposób kadrowania. Można by pewnie doszukać się dalszych odrębności, ale wydaje mi się, że mimo ich istnienia, wyraźnie widoczne są związki stylistyczne i tematyczne z tradycją pop-artu. Malarstwo Kuharic to nowe wcielenie sztuki popularnej – postpop-art.

kolorami przed oczami widza, który może oglądać powierzchnię płótna, ale przed którym odstawiają się również jego warstwy spodnie. Obraz nie skrywa historii swego powstawania. Widz widzi kolejno nanoszone warstwy. Zwykły but dla przykładu bywa skomponowany z dziesięciu dyskretnych warstw i wielu szczegółów oddanych za pomocą barw i odcieni. Wierzchnia powłoka obrazu – transparentna – tworzy swego rodzaju ekran, spod którego wyłaniają się mocne, nieprzezroczyste, matowe kolory. Obrazy są ilustracją przepychu naszej kultury i dlatego, jak ona, stają się zmysłowym wyzwaniem dla odbiorcy. Przytłaczają przepychem barw i form.

Dla potrzeb tego artykułu wybrałam cztery obrazy Katharine Kuharic. Są to prace z ostatnich dwunastu lat i dają wyobrażenie o jej stylu oraz podejmowanych tematach.

AUTOPORTRET PIERWSZY – *WILD CHERRY (DZIKA WIŚNIA)*

W obrazie *Wild Cherry* (1995, 61 × 91) motywem przewodnim jest para nóg, która unosi się w górnej części płótna. Miednica przemienia się w płód. Płód przemienia się w czaszkę. Przestrzeń i czas są symultanicznie rozpięte od kołyski aż po grób.

Wszystkie obrazy z tej serii zawierają lejtmotyw powiązany z jakimś symbolicznie ujętym kolorem. Tutaj żółć tła ma kojarzyć się z żółtym pigmentem używanym przez Indian, ale to także kolor moczu. Umieszczenie całości przedstawienia na żółtym polu nasuwa skojarzenie z formułą plakatu, w którym wyraziste tło służy wydobywaniu pierwszego planu. Płaska płaszczyzna tła jest wynikiem pracochłonnego procesu nakładania czterech czy pięciu warstw farby za pomocą małego pędzelka, a potem polerowania powierzchni. Efekt jest bogaty, w rezultacie wierzchnia warstwa, w kontraście do „plastikowego” tła, wydaje się jakby zamszowa, przestrzenna – przypominająca haft.

Obraz nie ma jednej osi kompozycyjnej. Kobiety przedstawione na nim jedynie pozornie współdziałają ze sobą. Przy dokładniejszym oglądzie widać, że w istocie każda z nich jest zajęta wyłącznie własną aktywnością, a „ignoruje” działania innych postaci. Obraz składa się więc z osobnych płaszczyzn, zróżnicowanych horyzontów. Przedstawione kobiety to wizerunki byłych kochanek, opowieść o erotycznym przyciąganiu i odpychaniu. Być może chodziło tu o pokazanie, że różny czas jest reprezentowany przez odmienne płaszczyzny. Obraz zawiera autoportret. Kuharic przedstawiła siebie jako kobietę władczą, maszerującą po prawej stronie płótna. Ciekawe, że ta właśnie postać jest zupełnie osobna w stosunku do pozostałych; nie dzieli z innymi kobietami przestrzeni, nie patrzy na nikogo i na nią nikt nie zwraca uwagi. Narzuca się przypuszczenie, że artystce chodziło o zaznaczenie, iż relacje, jakie łączyły Kuharic z innymi kobietami, to przeszłość, która pozostawiła jedynie obojętne wspomnienia.

W tytule zawarta jest aluzja do utarty dziewictwa². Nawiązuje on też do australijskiej symboliki, zgodnie z którą wiśnie są znakiem rozpoznawczym les-

² W języku angielskim idiomatyczne określenie: „to lose one’s cherry” znaczy tyle co po polsku: „stracić wianek”.

bijek. Gałęzie tytułowych wiśni stają się ważnym detalem dekoracyjnym. Nie stanowią one części krajobrazu, ale są odrębnym elementem kompozycyjnym, nadającym obrazowi symetryczny wygląd.

Wracając do symbolicznej warstwy pracy, trzeba wspomnieć też o być może negatywnej konotacji zawartej w tytułowych wiśniach. Wyrażenie: „Life is not a bowl of cherries” należałoby tłumaczyć: „życie to nie bajka”. Pozostawię otwarte pytanie, czy Kuharic, opatrując historię swojego życia uczuciowego emblematem wiśni, mówi: „moje życie to nie bajka”. Czy może odwrotnie, sugeruje, iż życie lesbijek, skojarzone symbolicznie z wiśniami, to miska wypełniona słodkimi owocami.

Z jednej strony, to bardzo osobisty obraz, z drugiej jednak, jest on też wypo- wiedzią o znaczeniu bardziej uniwersalnym. Obraz zawiera bowiem narrację, której tematem jest pozycja kobiet i przełamywanie stereotypów dotyczących postaw związanych z płcią biologiczną.

W historii sztuki nietrudno znaleźć motyw artysty i modelki, szczególnie od końca XVIII wieku, kiedy to akt kobiecy stopniowo zdominował europejską sztukę figuratywną. Nie jest to jednak ewolucja i dominacja korzystna dla kobiety³. Lynda Nead w książce *Akt kobiecy* zauważa:

„Wystarczy tylko przyrzeć się serii fotograficznych portretów twórców zrobionych przez Brassai’a, aby zrozumieć, iż naga modelka funkcjonuje jako znak autorytetu artysty i jego statusu. Sędziwy Matisse ze szkicownikiem w rękę jest przedstawiony tam obok pozującej modelki, a łączy ich niewygodna bliskość. (...) Przedstawienie Matisse’a z nagą modelką w pracowni potwierdza w taki oto sposób, iż studium nagiej kobiety leży u podstaw wszelkiej kreacji artystycznej, a mężczyzna jako artysta-alechemik dokonuje transmutacji surowej materii ciała w ‘złoto’ wielkiej sztuki modernizmu”⁴.

Tradycyjnie przeciwstawia się nage, pasywne kobiety – aktywnym, twórczym i władczym mężczyznom. Kuharic chętnie drwi z konwencji kulturowych. Dla przykładu, w obrazie *Crabapple (Dzika jabłoń)* jabłka – symbol Ewy kusicielki – kładzie przewrotnie na kolanach chłopców, omijając dziewczynki. W *Wild Cherry* część kobiet jest naga, w pozach charakterystycznych dla dziewiętnastowiecznego malarstwa, ale większość to kobiety ubrane w wojskowe uniformy, pozbawione „kobiecej” płochliwości i pasywności. Wydają się one bardzo „męskie” – energiczne i władcze. Zdaje się, że Kuharic, portretując w ten sposób kobiety, opowiada się za doktryną filozoficzną, która płci biologicznej, a co za tym idzie – determinizmowi biologicznemu, przeciwstawia pojęcie *gender* – płęć kulturową. Walczy tym samym z nieuchronnością wtłoczenia kobiet

³ Przypisywanie kobietom pasywności i sprowadzanie ich do roli biernej modelki prezentującej swe ciało artyście jest obiektem krytyki podejmowanej przez grupę artystyczną Guerrilla Girls. To ich plakat witał gości przybywających w 2005 roku na Biennale Weneckie. Guerrilla Girls wykorzystaly postać *Wielkiej odaliski* Ingres. W wersji oryginalnej obraz przedstawia widziane od tyłu, zmysłowe ciało niewolnicy. Artystki przedstawiły ponętną kobietę z głową czarnej gorylicy. Przestając być obiektem przyjemnym dla wzroku, stała się ironiczną manifestacją oburzenia. Napis pod obrazem głosił, że muzea i galerie są przepełnione dziełami mężczyzn, a jedyną szansą dla kobiety, aby dostać się do Metropolitan Museum, jest bycie modelką słynnego malarza. Znamienne wydaje się to, że mniej niż 3% artystów wystawianych w sekcjach sztuki współczesnej to kobiety, ale aż 83% aktów to akty kobiece.

⁴ L. Nead, *Akt kobiecy. Sztuka, obscena i seksualność*, przekł. E. Franus, Dom Wydawniczy Rebis, Poznań 1998, s. 89.

w sztywne ramy konwencji własnej płci. Poszczególne tożsamości są wypadkową doświadczeń konkretnych kobiet i nie sposób sprowadzić ich do wspólnego mianownika.

Wchodzimy w ten sposób w obszar teorii Judith Butler⁵, która udowadnia, że nie da się znaleźć niczego takiego, co możemy nazwać esencją kobiecości czy męskości. Wydaje się, że dwie idee obecne w poglądach amerykańskiej feministki mogą być szczególnie przydatne w analizie obrazów Kuharic⁶. Po pierwsze, istotne może być przekonanie o tym, że płeć jest pewnym sposobem przedstawienia, a nie ekspresją głęboko zakodowanej kobiecości czy męskości. Ta *performatywna* koncepcja pozwala spojrzeć na kobiecość czy męskość jako na pewien sposób funkcjonowania społecznego, które ujawnia się otwarcie w przypadkach granicznych, takich jak *queer* czy *drag queen*. Kuharic w swoich ekspozycjach kobiecości i męskości często pokazuje iluzoryczność tych kategorii i pozorność ich esencjonalności.

Po drugie, Butler, rozwijając lacanowskie pojęcie podmiotu, stwierdza, że jest on konstytuowany zawsze wokół niespełnienia, braku i wynikającej z tej sytuacji traumy. „Zaakceptowana” tożsamość ciągnie za sobą cień – smutek niespełnienia.

„Butler szczegółowo analizuje tworzenie się tożsamości płciowej (*gender*), kiedy ceną za jasną identyfikację orientacji seksualnej w wymiarze homoseksualizm/heteroseksualizm jest odrzucenie tożsamości przeciwnej. (...) Podmiotowość w koncepcji Butler jest ujmowana jako proces niespełnienia, ciągłego przewycięzania tego, co zostało odrzucone, ale co nie może jednocześnie być przewyciężone”⁷.

Obrazy Kuharic są przepięknie erotyzmem. Nagie ciała czy napięcie erotyczne między przedstawionymi postaciami często odnoszą się do konfliktu uwikłanego w mechanizmy władzy. Tutaj również można doszukać się odniesień do twórczości autorki *Gender Troubles*. Wiąże ona bowiem swą *performatywną* koncepcję płci z problemem sprawowania i podporządkowywania się władzy. Władza jest przez nią rozumiana jako zdolność do nazywania. Judith Butler nawiązuje do prac francuskiego filozofa Louisa Althussera, który twierdził, że proces konstytuowania się podmiotu zachodzi w wyniku akceptacji narzuconych z zewnątrz nazw. Zaakceptowane nazwy tworzą z kolei podstawę procesu upodmiotowienia. Dla amerykańskiej feministki koncepcja ta stanowi punkt wyjścia do wyjaśnienia paradoksu podporządkowania, kiedy nie tylko, jak chce Michel Foucault, jesteśmy kształtowani przez mechanizmy władzy, ale też jesteśmy do tej władzy emocjonalnie przywiązani⁸. Jednocześnie to przywiązanie nie chroni nas przed poczuciem niespełnienia i melancholii, którymi

⁵ Wydaje mi się, że warto przeprowadzić szerszą analizę twórczości Kuharic przez pryzmat filozofii Butler, ale wymaga to szerszych badań i osobnego tekstu.

⁶ Ciekawą analizę polskiej sztuki współczesnej w kontekście filozofii Butler zawiera książka I. Kowalczyk, *Ciało i władza. Polska sztuka krytyczna lat 90.*, Wydawnictwo Sic!, Warszawa 2002.

⁷ L. Koczanowicz, *Wspólnota i emancypacje. Spór o społeczeństwo postkonwencyjne*, Wydawnictwo Naukowe DSW TWP, Wrocław 2005, s. 89.

⁸ Por. J. Butler, *Excitable Speech. A Politics of the Performative*, Routledge, New York–London 1997.

są przepelnione obrazy Kuharic. Takie nastroje odnaleźć można w *Wild Cherry*, *Fairy Lights*, *Mister Rogers* czy też w nieopisywanym tu *Show Quality Bitches*⁹.

AUTOPORTRET DRUGI – FAIRY LIGHTS (LAMPKI CHOINKOWE)

Obraz *Fairy Lights* (1999, 81 × 107) powstał niejako na zamówienie środowisk homoseksualnych, które zarzucały Kuharic, że w swej twórczości skupia się na kobietach, pomijając zupełnie „sprawę męską”. Odpowiedzią było to psychodeliczne i jednocześnie hipernaturalne dzieło.

Podobnie jak w przypadku innych prac Kuharic „akcja” tego obrazu rozgrywa się w pełnym, rozproszonym świetle. Mimo ekshibicjonistycznego doświetlenia każdego zakamarka płótna, obraz nie traci na tajemniczości. Barwy są bardzo żywe, nie mamy tu subtelnego cieniowania i łagodnych przejść kolorystycznych. Pieczołowitość przedstawienia szczegółów daje pozory realizmu, ale jednocześnie malarka odrealnia świat przedstawiony; nie przejmuje się ona brakiem proporcji ukazanych obiektów i umieszcza je na nienaturalnej zielonej płaszczyźnie. To realizm bliższy marzeniu sennemu albo wizji narkotycznej.

W obrazie dominują linie poziome, a jedynymi motywami wertykalnymi, obok kwiatów na pierwszym planie, są drabina i flaga amerykańska, bardzo częsty motyw w pracach artystki.

Politycznie niepoprawny termin „ciota” stanowi lejtymotyw i słowną zaczepkę obrazu. Ściany domu w tle obrazu pokrywają ozdobne napisy, będące synonimicznymi określeniami fallusa. Na pierwszym planie artystka umieściła postać młodego mężczyzny, swego przyjaciela. Oplatają go lampki choinkowe, które można traktować jako swego rodzaju siłła. Tytułowe lampki umieszcza też artystka po przeciwległej stronie obrazu. Dzięki temu jest on wyraźnie symetryczny. Oś symetrii przecina go po skosie od ogniszcze czerwono-żółtych kwiatów do liści kapusty. Kwiaty te to ewidentny motyw falliczny, który jest nawiązaniem do obdarzonych seksualnym ładunkiem „kobiecych” kwiatów Georgii O’Keeffe.

Precyzyjne i bardzo drobiazgowo opracowanie fragmentów roślinnych na obrazie dowodzi świetnych umiejętności warsztatowych artystki. Sposób ukazania unerwienia liści kapuścianych jest majstersztykiem, którego nie powstydziliby się dawni mistrzowie.

Podobnie jak w innych obrazach, również w *Fairy Lights* na jednej płaszczyźnie płótna umieszcza Kuharic symultanicznie rozgrywające się sceny. Między wijącymi się liśćmi kapusty można dostrzec umięśnionych ponadnaturalnie „twardzieli”; są tam kowboj i marynarz, typowy chłopak z przedmieścia oraz mężczyzna w skórzanym stroju sugerującym kontekst sadomasochistyczny. Wyglądają jak miniatutki ludzie, ale to zupełnie nie razi w psychodelicznej konwencji obrazu. Nie tylko oni nie mają wiele wspólnego z zasadą prawdopo-

⁹ Tytuł tego obrazu można tłumaczyć jako *Dziwki na pokaz*. Raczej nie ma wątpliwości, że z postaciami obdarzonymi takim nagłówkiem Kuharic nie sympatyzuje. Interesujące jest jednak pojawienie się nowych konwencji językowych, w świetle których wyraz „dziwka” nabiera odmiennych, pozytywnych konotacji. To ostro brzmiące słowo okazuje się przydatne do nazwania kobiety zdecydowanej, władczej, ostrej, świadomej konieczności walki o swój status. Być może w tłumaczeniu tego tytułu należałoby uwzględnić oba te znaczenia.

dobieństwa. Kapusta została przedstawiona jak pod szkłem powiększającym, a grupa tancerek to w istocie jedna zmultiplikowana postać.

Tchórzliwy lew z *Czarnoksiężnika z krainy Oz* stoi na składanej drabinie, miętosząc w łapach koniec własnego ogona. Nieprzypadkowo znalazł się on w centralnej części obrazu. Jak deklaruje Kuharic, w środowiskach amerykańskich *queer* ma on ugruntowaną pozycję symbolu homoseksualistów. Przyczyniły się do tego jego powierzchowność, specyficzna „miętkość” i delikatność. Na obrazie widzimy kilka drabin. Są one symbolem ambicji, pięcia się w górę, ale mają też konotacje negatywne. Jedni pną się w górę, inni zsuwają się w dół. Dla lwa jednak miejsce na szczycie drabiny to nie efekt pięcia się po jej szczeblach i ostatecznego sukcesu – jego strapiona mina mówi o tym, że to miejsce uciezki. Nie jest to zatem „król lew”, władczy i triumfujący, ani nawet „lew salonowy”, światowiec, czarujący uwodziciel, gdyż wyraźnie stroni on od roześmianych, atrakcyjnych dziewcząt z *Radio City Music Hall*, robiących zalotne miny, prowokujących odkrytymi udami i ogniście czerwonymi kozakami.

Homoseksualni koledzy Kuharic doczekali się więc ironicznego i złośliwego zainteresowania.

AUTOPORTRET TRZECI – MISTER ROGERS (PAN ROGERS)

Mister Rogers (1996, 102 × 152) to jeden z ciekawszych obrazów Kuharic, powrót do dzieciństwa. Zawiera on znane z poprzednio omawianych prac wędrujące motywy: odarte ze skóry kończyny, niemowlaki, amerykańską flagę. Centralne miejsce zajmuje kobieta, która nie jest fizycznie podobna do malarki, ale można potraktować ją jako *alter ego* artystki. Jej rysy i dłonie zostały przedstawione bardzo graficznie, płasko, bez szczegółów. Kuharic nie chciała tu sportretować żadnej konkretnej osoby, to raczej kobieta – billboard, której zapisane ciało, a nie rysy twarzy, wskazuje na tożsamość postaci. Sama Kuharic ma tatuaże, na dłoni małe wisienki jako sygnał jej orientacji seksualnej, a na piersi portret ukochanego buldoga. Kobieta z *Mister Rogers* malarka wytatuowała swoimi fantazjami i wspomnieniami z dzieciństwa. Forma i stylizacja obrazków jest utrzymana w tradycyjnej estetyce tatuazu. Mamy tu typowe motywy: czaszki, smoka, tygrysa, niespotykane kwiaty i dziwne oczy oraz obrazki rodem z mitologii pirackiej z przywołaniem czarnej postaci bajkowej – Kapitana Haka.

Ponad głową kobiety znajdują się płaczące bobasy wplątane w sploty napisu układającego się w tytułowego Mistera Rogersa. Jego nazwisko jest powtórzone na tułowiu i klamrze paska. Fred M. Rogers był postacią, z którą dorastały amerykańskie dzieci przez blisko pięćdziesiąt lat. Prowadził on jeden z najbardziej popularnych programów dla dzieci pod tytułem *Mister Rogers' Neighborhood* (*Sąsiedztwo Pana Rogersa*). Każdy odcinek zaczynał się w ten sam sposób – Pan Rogers wracał do domu i śpiewając piosenkę, wkładał kaptcie oraz charakterystyczny rozpinany kardigan. Ten kardigan stał się jego znakiem rozpoznawczym¹⁰. Zwykle każdy tydzień miał temat przewodni, na przykład pierwszy dzień w szkole lub jak być osobą kreatywną. Tak jak na początku, również na końcu programu gospodarz śpiewał piosenkę. Najczęściej treść pio-

¹⁰ Jeden z jego sweterków znajduje się w muzeum edukacji przy Instytucie Smithsona.

senek, podobnie jak cel całego programu, była związana z ideą przekonania dziecka, że musi akceptować zarówno siebie, jak i innych. „Jesteś wartościowy, bo jesteś tym, kim jesteś” – powtarzał małym widzom Pan Rogers. Dzieci słuchały piosenek z pedagogicznym przesłaniem oraz oglądały filmy wskazujące właściwe sposoby postępowania.

Pan Rogers – ikona kultury amerykańskiej, miły sąsiad dla wielu pokoleń dzieci – generował nie tylko pozytywne emocje. Pojawiało się wiele plotek na jego temat. Mówiono o jego problemach z narkotykami, a także o tym, że bez względu na pogodę zawsze nosi sweter, aby ukryć tatuaże. Mówiło się, że na jego ramieniu pojawiał się nowy tatuaż czaszki za każdym razem, kiedy kogoś zastrzelił, służąc jako snajper. Jednak najbardziej kontrowersyjne były informacje o jego niezdrowych skłonnościach do dzieci. I choć nigdy nie potwierdzono żadnej z tych plotek, sama Kuharic kojarzy go z uczuciem ambiwalencji, bo jak twierdzi, ten przyjaciel dzieci był podszyty oślizgłością molestatora.

Kuharic nie boi się szablonowych motywów. Na tym obrazie po przeciwległych stronach umieściła dwie scenki. Z lewej strony pani z parasolem, stojąca nad leżącą na sofie atrakcyjną młodą kobietą, jest zapowiedzią nieuchronnej starości. Z prawej strony Kuharic zestawia „święte” i „dziwki” – symbol sprzecznych męskich oczekiwań w stosunku do swoich partnerek.

Jeszcze jeden element tego obrazu wydaje mi się godny zauważenia. Myślę o kobiecie w różowej sukni wspinającej się po drabinie. Drzewo, jako najpotężniejsza roślina, w wielu kulturach było utożsamiane z istotami boskimi albo stanowiło miejsce ich zamieszkiwania. Przedstawia się je często jako symbol siły życiowej, płodności, wzrostu czy długowieczności. Drzewo z obrazu *Mister Rogers* wydaje się jednak zaprzeczeniem tej symboliki. Jest kruche i pozbawione witalności. Oparcie, które daje, okazuje się pozorne. Dziewczyna, która wspina się po drabinie opartej o to drzewo, jest narażona na porażkę. Im wyżej się wespnie, tym większe prawdopodobieństwo upadku.

Niebieskie tło nie jest tylko dekoracyjnym dopełnieniem kompozycji. Ten rodzaj niebieskości każdy Amerykanin skojarzy z *Tiffany blue* – kolorem firmowym popularnych sklepów jubilerskich. Już od 1837 roku wszystkie pudełka, katalogi, torby reklamowe i broszury używane przez sklepy Tiffany’ego mają ten specyficzny odcień błękitu, który z czasem stał się synonimem luksusu, szczodrości i marzenia każdej dziewczyny o pierścionku zaręczynowym z brylantem¹¹.

AUTOPORTRET CZWARTY – *SUPER BOWL SUNDAY*

Kuharic bardzo często interesujący ją temat rozpisuje na serie obrazów. Tak jest w przypadku krytyki konsumpcjonizmu. *Super Bowl Sunday* (2003, 91 × 61) znajduje swoją kontynuację w obrazie pod tytułem *Jack’s Original*. W obu wypadkach paradoksalne zestawienia przedmiotów uchylają ich pierwotne znaczenie, a w zamian kreują nowe asocjacje.

W przeciwieństwie do *Jack’s Original*, gdzie centralne miejsce zajmuje grupa przygaszonych i jakby zawstydzonych konsumentów, przedstawionych w towa-

¹¹ Oczywiście najstynniejszym sklepem Tiffany’ego jest ten ze skrzyżowania 5 Alei z 57 Ulicą w Nowym Jorku, gdzie polepszała sobie nastrój bohaterka *Śniadania u Tiffany’ego*.

rzystwie wirujących tanich butów z tworzywa skóropodobnego, sztucznych kwiatów i pochodów hamburgerów tryskających keczupem, układających się w „słońca konsumpcyjne”, w *Super Bowl Sunday* przejmująca jest nieobecność głównych bohaterów. Pojawiają się tu również „słońca konsumpcyjne”, ale nie „świecą” dla potencjalnych nabywców. Tłem dla ułożonych w rozety rozmaitych przedmiotów, od małych odkurzaczy, przez pizze, po ozdoby choinkowe, są błękitne niebo i rumowisko po huraganie. Malując niebo, artystka starała się odtworzyć z pamięci kolor nieba nad Manhattanem 11 września 2001 roku, aby przywołać nastrój z przeszłości skojarzony z tym kolorem. Kuharic mieszkała wówczas w dolnej części Manhattanu, w pobliżu budynków World Trade Center. Podobnie jak inni świadkowie owych tragicznych wydarzeń wspomina ona szok i niedowierzanie, że zdarzyło się coś tak strasznego. Uczucia te potęgował kontrast z piękną pogodą tamtego dnia. Wydaje się, że taki dzień może przynieść tylko dobre doświadczenia...

Jak łatwo się zorientować, w twórczości Kuharic duże znaczenie mają tytuły obrazów. Są zapowiedzią, specyficznym afiszem rozgrywanego na płótnie „przedstawienia”. Aby rozszyfrować znaczenie obrazu *Super Bowl Sunday*, przyjrzyjmy się bliżej konotacjom tytułu. W futbolu amerykańskim *Super Bowl* to finałowa rozgrywka o mistrzostwo amerykańskiej zawodowej ligi – *National Football League (NFL)*. Całość ceremonii określana jest jako *Super Bowl Sunday*, w skrócie *Super Sunday*, i stała się nieformalnym amerykańskim świętem narodowym. Niedziela, o której tu mowa, jest więc jednym z najważniejszych dni dla amerykańskiego społeczeństwa. Jednak *Super Sunday* to nie tyle święto sportu, ile eldorado sprzedawców. Tylko w Święto Dziękczynienia sprzedaje się więcej żywności niż w tę niedzielę.

Transmisje telewizyjne z rozgrywek *Super Bowl* przyciągają przed telewizory rekordowe liczby widzów, szacunki mówią nawet o 140 milionach osób. Z tego względu rzesze reklamodawców są gotowe płacić miliony dolarów za każdą minutę czasu antenowego. Co roku stawki są wyższe. Rekordem roku 2006 było 2,5 miliona dolarów za trzydziestosekundową reklamę.

Obraz Kuharic powstał w 2003 roku. Tłem dla konsumpcyjnych kolaży jest tu rumowisko po huraganie. Ta wizja doczekała się swego rodzaju tragicznego ucieleśnienia. W sierpniu 2005 roku potężny cyklon tropikalny zdevastował południowe wybrzeża Stanów. W wyniku huraganu Katrina doszło do katastrofalnej powodzi w Nowym Orleanie, a to właśnie Nowy Orlean obok Miami jest miastem, któremu, jak do tej pory, najczęściej udawało się wygrać, przy ogromnej konkurencji, możliwość organizowania finałowej rozgrywki.

Obrazy Katharine Kuharic to swego rodzaju martwe natury, choć nie portretuje ona cennych przedmiotów, co było częste w przypadku klasycznych barokowych martwych natur. Jednak obojętnie, czy bierzemy pod uwagę dobra konsumpcyjne, czy kunsztowny srebrny kielich, w obu wariantach przedmioty te mają zaświadczać o bogactwie i sile kultury, która je wydała. Dodatkowo to, co niewątpliwie łączy obrazy Kuharic z owymi martwymi naturami, to prześycenie treściami symbolicznymi i metaforycznymi. Przedstawiony przedmiot nie jest portretem konkretnej rzeczy, ale odsyła do szerszych zagadnień, dzięki pojawieniu się w nowym kontekście, w jakim umieszcza go artystka. Fragment ulotki reklamowej, stając się częścią obrazu Kuharic, przestaje być reklamą jakie-

gość produktu, a zaczyna „rozprawiać” o kondycji współczesnego społeczeństwa, zaczyna być elementem procesu negocjowania znaczeń, gdyż zdaniem artystki znaczenia nie są jednoznaczne. Balansowanie pomiędzy nimi może być zatrważające, bo: „Usta zarówno całują, jak i gryzą. Ręce zarówno pomagają, jak i zadają cios. Ciało pragną i ulegają oraz odsłaniają swą nagość i podlegają rozkładowi. Miłość staje się seksem, staje się śmiercią. Siła staje się autorytetem, staje się przemocą”¹². Kuharic, pokazując różnorodność doświadczeń egzystencji, akceptuje je wszystkie, bez wartościowania. Nie można więc mówić o niej jako o surowym, zdystansowanym krytyku kultury. Oczywiście pojawiają się w jej twórczości wątki krytyczne, ale łagodzą je współczucie i empatia. Kultura popularna to codzienność artystki. Ulotki reklamowe zbiera ona z własnego progu. Nie wyrzuca ich ze wściekłością, ale kolekcjonuje jako punkt odniesienia procesu twórczego. Komunikat artystyczny często bywa przesycony humorem oraz ironią, ale jest to również autoironia. Kuharic nie wynosi się ponad portretowane postacie i sytuacje, ale za ich pomocą opisuje siebie.

Charakterystyczną cechą współczesnych społeczeństw jest wszechobecność, a nawet dominacja ikon kultury popularnej. Sztuka, jak i współczesna filozofia, czuje się często bezradna wobec tego zjawiska; waha się między całkowitym jego ignorowaniem a bezkrytyczną afirmacją. Twórczość Kuharic pokazuje, że krytyczna konfrontacja z kulturą popularną może stanowić satysfakcjonujące źródło inspiracji i samorefleksji.

WILD CHERRIES. POPULAR CULTURE IN THE ART OF KATHARINE KUHARIC

In my paper I focus on four pictures of an American artist: Katharine Kuharic, who uses sophisticated painting techniques for absorbing and modifying cultural and social environment.

A collection of images of consumer culture is the beginning of Kuharic's artistic process. Then she uses these images to compose multicolored, vibrant metaphors of popular culture. It is interesting that Kuharic transforms an 'easy' consumer product into her pictures using very complicated painting techniques and extremely detailed drawings.

Her works are very intimate (it is a diary of her experiences and feelings) but at the same time she tries to say something general about contemporary world.

¹² K. Recker, „Never Endings” (w.): *Katharine Kuharic, katalog wystawy*, Galeria PPOW, Nowy Jork 2004, s. 10.

UWAGI O SKONWENCJONALIZOWANIU SĄDU ESTETYCZNEGO DOTYCZĄCEGO KRAJOBRAZU

Ludzie często wygłaszają sądy lub impresje estetyczne, takie jak: „Split jest piękny”, „Ocean – wszystkie odcienie błękitu: od lazuru do granatu”. Zastanawia mnie, co dokładnie mają wtedy na myśli. Przez „dokładnie” rozumiem możliwie maksymalną wiedzę o tym, co się dzieje z odbiorcą, gdy po doświadczeniu, a opierając się na pamięci, wypowiada takie konwencjonalne sądy. Niech to, co mam na myśli, mówiąc, że chcę wiedzieć *dokładnie*, zilustruje takie oto wspomnienie wczasów: jak je zapominamy. Przez dwa tygodnie codziennie trzy razy spotykam się z wczasowiczami w stołówce. Trzy razy dziennie zajmuję się nieuchronną w tej sytuacji obserwacją i polaryzuję mój stosunek do widzianych osób o różnej życzliwości. Po przyjeździe z wczasów zapominam o nich stopniowo. Zamykając oczy, widzę jeszcze ludzi przy prawym stoliku i wszystkich naprzeciwko, ale dwie z trzech osób przy stoliku pod oknem są już niewidzialne – tam widzę plamy i puste miejsca. To właśnie znaczy *stopniowo* zapominać wczasy: obraz wczasowiczów nie staje się coraz bledszy lub mniej ostry, tylko zanikają oni *fragmentami*. Po tygodniu, by odtworzyć obraz kogoś tam poznanego, muszę skłonić pamięć do pracy, by uzupełnić lukę. Podobnie zapominamy wszelkie przedstawienia konfiguracyjne: kolegów z klasy, studentów na wykładzie. (Mawia się jednak: zapominać stopniowo, jakby cały obraz równomiernie tracił ostrość). To właśnie mam na myśli, pytając, o co *dokładnie* chodzi ludziom, gdy wypowiadają skonwencjonalizowane sądy estetyczne. Oto stoi przede mną zwykły człowiek¹, który po powrocie z Chorwacji mówi: „a ocean – wszystkie odcienie błękitu: od lazuru – do granatu”. Co on widział naprawdę i kiedy pomyślał te słowa? Czy one powstały w jego umyśle *nad oceanem*? Czy dopiero potem próbował ubrać w słowa to kolorystyczne doświadczenie i powyższe wyrażenie uznał za najtrafniejsze? Może pomyślał je potem na użytek komunikacji z innymi ludźmi, a samo doświadczenie było niewerbalne? To tłumaczyłoby poznawczą bezradność impresji i sądów tego rodzaju.

Potraktuję takie sądy zgodnie z duchem, z jakim są wypowiedzane: poważnie. Będę je rozważać jako sądy spostrzeżeniowe. Przypomnijmy, że sądy spostrzeżeniowe to takie sądy, które uznajemy na podstawie przeżywanych przez nas w danej chwili spostrzeżeń zmysłowych. Czy można potraktować sądy estetyczne jako sądy spostrzeżeniowe? O pierwszych mówi się, że dotyczą *wartości*, o drugich, że *jakości*. Powszechna intuicja jest jednak taka, że sądy estetyczne opierają się na doświadczeniu: są wynikiem intencjonalnej relacji między podmiotem a przedmiotem. Podmiot w tej relacji bezpośrednio rozpoznaje wartość. Ta bezpośredniość i nieuchronność czyni przeżycie estetyczne tak swoi-

¹ Odwołuję się tu do zanikającej tradycji odnoszenia się do zwykłego człowieka. Zwykły człowiek to ktoś, kto mógłby być np. bohaterem B. Russella.

stym: nie wydaje się ono sumą percepcji jakości i doznania wartości. Wartość estetyczna jest immanentnie związana z jakością i nawet w pewnym sensie nie wymaga takich wsporników jak postawa estetyczna: zdarza się, że widać ją tak jak kolor. Dlatego można potraktować na próbę sądy estetyczne jako sądy spostrzeżeniowe, powstałe w obliczu bezpośredniego doświadczenia. Przypomnijmy, co o metodzie bezpośredniego doświadczenia mówi Ajdukiewicz:

„Metoda bezpośredniego doświadczenia (...) nie jest więc taką metodą, która by każdemu, ile razy zechce, pozwoliła się przekonać o prawdziwości danego zdania. Metodę tę nie każdy może w ogóle do danego zdania zastosować, ten zaś, kto w ogóle zastosować ją może, tylko jeden raz może się nią posłużyć. Nie jest to więc ani metoda intersubiektywnie dostępna, ani powtarzalna”².

Te dwa warunki prawdopodobnie odpowiadają za to, że intuicyjnie nie wierzymy sądom estetycznym pewnego rodzaju. Ich materia nie jest intersubiektywnie dostępna z różnych, również błahych powodów (np. nie byliśmy w Chorwacji), ale też intuicyjnie powątpiewamy w powtarzalność takiego doświadczenia. Tkwi w tym wątpliwość co do czyjejś możliwości wielokrotnego spontanicznego zachwytu nad tym samym³. Obcując z doświadczeniem, któremu ktoś daje wyraz, gdy mówi: „Split jest piękny”, odczuwamy, że mówi on być może o swoim pierwszym doświadczeniu i o tym, co pamięć z nim robi. Nie chodzi tu jednak o to, że drugi raz nie możemy przeżyć zachwytu nad tym samym miejscem, ponieważ w drugiej percepcji odnosimy się z rewerencją do pierwszej percepcji i powoduje też nami ochota, by być jej wiernym. Duchowa zawartość naszych sądów estetycznych bywa bogata. Można w nich znaleźć również odcień powątpiewania w realność przedmiotu naszej percepcji estetycznej, spowodowany odczuciem, jakiego doznał Freud na Akropolu: *too good to be true*⁴. Jest taka część w odbiorcy, która powątpiewa w istnienie tych wszystkich miejsc, o których się uczyliśmy – część estetyczna właśnie. Klasyczna kantowska pomyłka dotycząca naszej bezinteresowności w sprawie istnienia przedmiotu estetycznego spleta się tu z obserwacją Freuda: w pewnej mierze powątpiewamy w realność tego, o czym wiemy, że jest piękne. Żarliwość, z jaką przywiązujemy się do naszych konwencjonalnych sądów, może zawierać też ten pierwiastek: wynagrodzonego pesymizmu⁵.

Mimo bogactwa odcieni ludzkiej percepcji nasze wydane kiedyś spontanicznie sądy estetyczne ulegają skonwencjonalizowaniu, a skonwencjonalizowany sąd estetyczny w pewnym sensie obumiera. Skonwencjonalizowanie nadaje mu surogat drugiego życia, ale sam sąd, jego nośność i prawda są martwe. Dlatego tak trudno nam słuchać wspomnień z wakacji i dlatego odruchowo nie dowierzamy sądom w rodzaju: „Split jest piękny”. Niektórzy zaawansowani

² K. Ajdukiewicz, „Subiektywność i niepowtarzalność metody bezpośredniego doświadczenia” (w:) idem, *Język i poznanie*, tom II, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1985, s. 371.

³ Dotyczy to „rzeczywistości oprócz sztuki”. Ciekawe, że skłonni jesteśmy wierzyć w powtarzalność zachwytu nad tym samym dziełem sztuki. Tym m.in. różni się sztuka – jako przedmiot naszej percepcji – od natury: naszym przekonaniem, że coś będzie zagwarantowane.

⁴ Por.: S. Freud, „List do Romain Rollanda” (w:) idem, *Pisma psychologiczne*, przekł. R. Reszke, Wydawnictwo KR, Warszawa 1997, s. 275.

⁵ W ten sposób – niezgodnie z Freudem – interpretuję jego subtelny przykład.

estetycznie ludzie czują wręcz, że wbrew tej rekomendacji tam nie pojedą, gdyż spodziewają się nudy wstępnej⁶ – tak żywo odbierają skonwencjonalizowanie. Atrakcyjność estetyki epifanii z jednej strony i estetyki kampu z drugiej może mieć swoje źródła w tym właśnie zawodzie, jakiego doznaje się, obcując z czymś skonwencjonalizowanym sądem estetycznym.

A przecież percepcja krajobrazu nie jest rzeczą błahą. Zdarza się, że staje się – jak mówi Simmel – procesem duchowym⁷. Wymaga od obserwatora aktywności: powiązania ze sobą pewnego bujnego kręgu zjawisk i ujrzenia go *jako* krajobrazu, jak w niewspółmiernym kaczk-zającu. Percepcja krajobrazu staje się niejako aktem woli, intelektu i historii indywidualnej. Przypomnę dla przyjemności, z jakim dystansem T. Mann – wychwalając krajobraz Północy – odnosił się do krajobrazów niemieckiego Południa:

„byłoby czymś nienaturalnym, gdyby obrazy tego rodzaju nie pozostawiły żadnych śladów w duszy lubeckiego dziecka – sprawiły zatem, iż żadne późniejsze wrażenie, żadne na przykład upojne Południe ze swoim nadmiarem błękitu, nie mogły w mojej duszy poczynić uszczerbku świeżej i czystej idylliczności tych okolic. – Gdzie jednak są one w moich książkach? Nie opisywałem ich, nie ma ich!”⁸.

Sądy estetyczne o rzeczywistości są równie trudne jak sądy o sztuce, grożą im tylko inne niebezpieczeństwa. Wśród nich znajdują się „późniejsze” percepcje, gotowe skryształizować się w nieaktualny sąd, który stanowczo powtarzamy, bo niewiele możemy wydobyć z pamięci w zamian. Idea pierwszego sądu jest też zgodna z taką intuicją ‘pierwszeństwa’, że pierwszy krajobraz naszego życia wyciśnie w nas trwałe piętno, i dlatego żaden późniejszy urok Południa nie może nas zdemoralizować. Podobnej idei ulegają ci rodzice, którzy każą małemu jeszcze dziecku obcować ze sztuką najwyższej próby, wierząc, że służy to „wyścienieniu” jego umysłu i wyobraźni, po którym już nic nie może mu zaszkodzić.

Percepcja krajobrazu natury jest doświadczeniem tym trudniejszym, że nie wymaga od odbiorcy żadnych uczuć związanych z przeszłością ani przyszłością, jakie wymusza percepcja krajobrazu miejskiego: rozpostarta między irytacją a marzycielstwem. Gdy przedmiotem percepcji są widoki miejskie, takie jak zabytki, pomniki, świadectwa historii, to czasem musimy konfrontować się z żywym brakiem uczuć związanych z przeszłością lub starać się je w sobie wzniecić. Gdy przedmiotem tej percepcji jest widok miejskiego parku – oddajemy się uczuciom związanym z przyszłością, bo wyobraźnia europejska okazuje się bezradna wobec teraźniejszości. Kultura europejska dała nam narzędzia do obcowania z czasem przeszłym i przyszłym, pozostawiając nas bezradnymi wobec teraźniejszości. Widoki miejskie wyzwalają w nas marzycielstwo, a nale-

⁶ Kategoria nudy wstępnej powinna na stałe zagościć w naszej kulturze, jako swoiste zaktywizowanie niektórych odcieni klasycznej emocji wstępnej.

⁷ „Człowiek dokonuje aktu duchowego, gdy jakiś krąg zjawisk, włączonych przecież w rozlewny, nieskończony strumień, podciąga pod kategorię «krajobrazu» i jako zwarty widok, jako samodzielną jedność zamyka w granicach, które nie istnieją, gdy ogarniamy naturę bardziej elementarnym odczuciem, jako całość (...)”. G. Simmel, „Filozofia krajobrazu” (w:) idem, *Most i drzwi*, przekł. M. Łukasiewicz, Oficyna Naukowa, Warszawa 2006, s. 293–294.

⁸ T. Mann, „Lubeka jako duchowa forma życia” (w:) idem, *Moje czasy*, przekł. W. Kunicki, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 2002, s. 181.

zące do nich obiekty skłaniają myśl ku najbliższej przyszłości, jak ekrany w rzymskich autobusach wyświetlające wieczorny program telewizyjny. Wydaje się, że przedmiotem estetyki powoli staje się najbliższa przyszłość. Z drugiej strony podstawowa europejska kategoria estetyczna – dystans – wymaga od nas skupienia na przeszłości – „(...) dystans osiąga się wtedy, kiedy świat ukazuje się we wspomnieniu”⁹. Krajobraz natury, „pejzaż” – ubogi w asocjacje, niezdolny do tego, by wywołać marzycielstwo – pozostaje jakby osierocony i upokorzony przez fotografię cyfrową. Nie przywodzi niczego na myśl, nie reprezentuje żadnej potęgi, tylko konfrontuje z chwilą obecną, do której nie możemy dotrzeć, bo nie mamy odpowiednich narzędzi. Wydaje się, że z pewnej części wizualnego świata niczego już nie rozumiemy.

ON CONVENTIONALIZATION OF THE AESTHETIC JUDGMENT CONCERNING LANDSCAPE

In the paper „On conventionalization of the aesthetic judgment concerning the landscape” I intend to express my doubts about some of the aesthetic judgments. I think that these judgments are an effect of our habits and conventionality. I ask about the nature and cognitive value of these judgments.

⁹ Cz. Miłosz, *Ziemia Urlo*, Paryż 1985, s. 24.

UWAGI O PRZYJEMNOŚCI Z PERCEPCJI OBRAZU ŚWIATA ZOGNISKOWANEGO

Trzeba najpierw dojść do zgody w kwestii, co rozumiemy przez przedstawienia.

Są one z pewnością różnego rodzaju, żadne jednak nie zawiera wyraźnych oznak, jakoby pochodziło z zewnątrz. Ba, co to jest zewnątrz? Co to są przedmioty praeter nos? Co oznacza przyimek praeter? To jedynie ludzki wynalazek. Nazwa służąca do tego, by zasygnalizować jakąś różnicę w stosunku do innych rzeczy, których nie nazywamy praeter nos. Wszystko jest uczuciem¹.

Georg Christoph Lichtenberg

Dlaczego, mając do wyboru dwa obrazy rzeczywistości, z których w jednym gubi się ona w jakiejś bliżej nieokreślonej w pierwszym spojrzeniu perspektywie, natomiast w drugim jest ona wykreślona zgodnie z mocno zaznaczonym ogniskiem, wybieram tę drugą?

Dlaczego odczuwam intensywną przyjemność, kiedy patrzę na obraz zogniskowanego świata, a dzieje się tak zawsze, gdy widzę stop-klatkę z filmu *Odyseja kosmiczna 2001*, przedstawiającą kosmonautę maszerującego przez korytarz promu kosmicznego. Korytarz ma kształt tunelu zbiegającego się za plecami kosmonauty. Zastanawiające jest to, że gazety drukujące programy telewizyjne zwykle wybierają właśnie to ujęcie jako zapowiedź emisji filmu, co jednocześnie skłania do zadania pytania: czy przyjemność, jaką odczuwam, jest w jakimś stopniu formą powszechnego doświadczenia?

„Jest rzeczą fascynującą obserwować, jak czternasto- i piętnastowieczne malarstwo europejskie po omacku, ale uparcie zmierza do konwergencji przestrzeni”². Arnheim zwraca uwagę, że pojawienie się perspektywy centralnej było efektem poszukiwania zasady pozwalającej lepiej niż dotychczas, np. za sprawą perspektywy izometrycznej, scalić przestrzeń obrazu, gdyż „świat, który ukazują perspektywa izometryczna, kryje w sobie osobliwy paradoks. Na skutek skosów ucieka w głąb; ale jednocześnie trwa wciąż w tej samej odległości, ponieważ rozmiary nie zmieniają się nigdzie”³. Perspektywa centralna reprezentuje „nowy, wyższy poziom złożoności” przedstawienia, niepozbawionego jednak wewnętrznego paradoksu. Powoduje ona bowiem „brutalną i zarazem skomplikowaną deformację zwykłego kształtu rzeczy” przy jednocześnie

¹ G.Ch. Lichtenberg, *Pochwała wątpienia. Bruliony i inne pisma*, przekł. T. Zatorski, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2005, s. 171.

² R. Arnheim, *Sztuka i percepcja wzrokowa. Psychologia twórczego oka*, przekł. J. Mach, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2004, s. 318.

³ Ibidem, s. 316.

najbardziej realistycznym oddaniu przestrzeni optycznej. Można powiedzieć: genialny paradoks – „Właściwie jest to zadanie matematyczne, żeby za pomocą łaty zjednoczyć obraz i nadać wszystkim przedstawionym przedmiotom prosty i logiczny ład, wcale nie trzeba oglądać się na realność i szukać uzasadnień w cechach, które ma widziany, fizyczny świat”⁴.

Mam wrażenie, że intensywna przyjemność, jaką odczuwam, stojąc przed obrazem świata zogniskowanego, nie jest efektem ani odnalezienia metody obiektywnego i realistycznego przedstawienia rzeczywistości, ani wciągnięcia widza w przestrzeń obrazu, ani też reprezentacji indywidualnego punktu widzenia twórcy obrazu (może najbliższa jest jej idea wciągnięcia widza w obszar obrazu, zapowiedź zniesienia granicy między odczuwającym ciałem a tym, co widoczne). Jeśli wykroczymy poza uzasadnienia prowadzące w kierunku kontekstu historycznego, to okaże się, że przyjemność ta nie jest raczej efektem tego, co zostało przez Władysława Strzemińskiego określone jako świadomość wzrokowa. Strzemiński pisze: „Założmy określony typ świadomości wzrokowej, a będziemy mieli określony typ plastyki”⁵. W tym wypadku będzie to pełne widzenie empiryczne.

Charakterystyczna dla owej przyjemności jest jej stopniowalność. Przeżywana najintensywniej – i właściwie o takiej tylko tu piszę – wiąże się z najprostszym schematem perspektywy centralnej, to znaczy z obrazem świata zogniskowanego bardzo wyraźnie w jednym punkcie, tak jak na obrazie *Perspektywa schronu* (1941) Henry’ego Moore’a. Mniej intensywna staje się wtedy, gdy rzeczywistość na obrazie zbiega się w kilku punktach bądź gdy w kompozycji obrazu brakuje takich elementów, które w sposób wyraźny poprowadziłyby nas do punktu zbiegu, jak na obrazie *Matka przy kołysce* Pietera de Hoocha z XVII wieku, gdzie odnalezienie punktu zbiegu znajdującego się gdzieś pomiędzy głową kobiety a głową dziewczynki wymaga sporządzenia schematu.

Wyraźne wyodrębnienie w kompozycji obrazu tych elementów, które poprowadzą nas w jego głąb, sprawia, że nawet w przypadku tych przedstawień, gdzie powyższy element dominuje nad poprawnością konstrukcji matematycznej, tak jak na obrazach *Melancholia i tajemnica ulicy* (1914) Giorgia de Chirico czy też *Chrystus świętego Jana od Krzyża* (1951) Salvadora Dalego lub *Przechadzki z Euklidesem* Reného Magritte’a, doświadczana przyjemność jest wyraźnie intensywniejsza niż w przypadku tych kompozycji, w których co prawda zostaje zachowana poprawność matematycznej konstrukcji, ale rzeczywistość na obrazie wydaje się z uwagi na brak powyżej opisanych elementów jak gdyby mniej scalona.

Właśnie zachwianie konstrukcją matematyczną sprawia, że zasada scalająca i porządkująca rzeczywistość wyodrębnia się wyraźniej. Wyjątek – to niewinne odejście od reguły – czyni schemat, zgodnie z którym świat zostaje scalony, bardziej ekstremalnym. Ekstremum przejawia się w tym, że świat jest wyraźnie scalony, jak gdyby obramowany (co może wydawać się paradoksalne, gdyż rozszerza się przecież jednocześnie w naszym kierunku), a zarazem prowokuje nas stale do doświadczania nieskończoności zarówno w postaci dramatycznej

⁴ Ibidem, s. 319.

⁵ W. Strzemiński, *Teoria widzenia*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1974, s. 19.

dynamiki, jak i przez uświadomienie sobie, że punkt centralny na obrazie nie pokrywa się z punktem zbiegu, który znajduje się przecież w nieskończonej odległości od nas.

A zatem to nie ciągłość renesansowego spojrzenia, o której Strzemiński pisał, że jest „logicznie wydedukowana”, ale upodobanie do ekstremum sprawia, że wybieram obraz rzeczywistości wyraźnie zogniskowanej. Niektórzy wybiorą podobnie jak ja drogę ograniczoną szpalerem drzew, wyraźnie zbiegającą się gdzieś w bliżej nieokreślonym punkcie. Pietro Citati w eseju „Nieskończoność według Leopardiego” pisze: „Jak wiemy, uwielbiał spektakle, które dla naszej wyobraźni szykuje nieokreśloność: rząd drzew albo aleja wysadzana drzewami, której końca nie widzimy...”⁶.

COMMENTS ON PLEASURE FROM PERCEPTION OF THE IMAGE OF A FOCUSED WORLD

Why do I feel pleasure when I am in front of a picture of a focused world? What interests me is what kind of pleasure I feel and why I don't feel this pleasure any more when I see a picture where the world is not so intensely focused. I think that this pleasure results from dramatic dynamics of the focused world, that induces an experience of infinity.

⁶ P. Citati, *Światło nocy. Wielkie mity w historii ludzkości*, przekł. J. Ugniewska, Czytelnik, Warszawa 2003, s. 331.

Lidia Klein

NATURA ARCHITEKTURY – O INSPIRACJACH ORGANICZNYCH WE WSPÓŁCZESNEJ ARCHITEKTURZE

(...) Nauczyli nas najwybitniejsi starożytni, i mówiliśmy już o tym gdzie indziej, że budynek jest jakby stworzeniem żyjącym i przy nadawaniu mu ostatecznej formy należy naśladować naturę¹.

Postulowana przez Leona Battistę Albertiego (a wcześniej przez Witruwiusza²) imitacja natury i jej zasad, w proporcjach, stosunkach czy racjonalności konstrukcji, stała się jednym z głównych założeń architektury europejskiej. Za jej idealny model zostało uznane ludzkie ciało, które budynek miał naśladować i z którego miały być wyprowadzane wymiary oraz ich relacje. Takie rozumienie architektury, antropocentrycznej i naśladowującej naturę, pozostało żywe do modernizmu, czego ostatnią chyba manifestacją stanowi *Modulor* Le Corbusiera. W kontekście postmodernistycznej krytyki podobnych koncepcji (podejmowanej na przykład przez teoretyków związanych z dekonstrukcją³) myślenie o budynku jako ciele i tym samym wyprowadzanie go z natury wydaje się anachronizmem. Paradoksalnie jednak przytoczone zdanie Albertiego okazuje się zadziwiająco aktualne w odniesieniu do współczesnej architektury. Aktualność ta jest, jak pokażą opisywane projekty, bardzo przewrotna i zaskakująca.

W traktacie *O architekturze* Alberti pisze: „Stwierdziliśmy, że niewątpliwie budynek jest swego rodzaju ciałem (...)” oraz „(...) Jest rzeczą rozsądną, aby jedne części budynku tak odpowiadały drugim, jak odpowiadają sobie nawzajem części ciała”⁴. Ciało, o którym pisze teoretyk, jest jasno zdefiniowanym organizmem – jego granice dają się określić i opisać za pomocą intelektualnego porządku geometrii oraz matematyki. Współczesne rozumienie granic ciała jest oczywiście różne od Albertiańskiego. W 1986 roku australijski performer Stelarc zaprezentował projekt *Amplified Body*. Artysta podłączył do swojego ciała sztuczną rękę, której ruchy powodowały emisję sygnałów elektrycznych, wysyłanych następnie do reszty ciała. Zarówno w tej akcji, jak i w innych, przeprowadzanych od lat siedemdziesiątych, Stelarc poruszał problem ludzkiego organizmu, pojmowanego jako obiekt, który zostaje „przeprojektowany” w celu

¹ L.B. Alberti, „O architekturze” (w:) *Myśliciele, kronikarze i artyści o sztuce od starożytności do 1500*, oprac. J. Białostocki, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1988, s. 439.

² Witruwiusz, *O architekturze ksiąg dziesięć*, przekł. K. Kumaniecki, Prószyński i S-ka, Warszawa 2004.

³ Można w tym miejscu przywołać choćby esej Petera Eisenmana „The End of The Classical: The End of the Beginning, the End of the End”, *Perspecta* 1984, nr 21.

⁴ L.B. Alberti, „O architekturze”, op. cit., s. 397.

zwiększenia jego możliwości. Obecnie, korzystając z osiągnięć nauki, godzimy się na daleko idące współzycie z technologią. Staje się ona nieodłączną częścią biologicznego ciała, choćby wskutek powszechnego użycia implantów i sztucznych narządów czy przeprowadzania operacji plastycznych. Integracja ta nie musi być jedynie efektem medycznej interwencji i jest częścią codziennego doświadczenia. Choć tendencja ciała do „wcielania” w nie rzeczy, które mogą posłużyć jako przedłużenie systemu motorycznego, nie wydaje się niczym nowym, to jednak obcowanie z przedmiotami zaawansowanymi technologicznie sprawia, że granica między użytkownikiem a rzeczą zaczyna się rozmywać. Rozwój technologii zdaje się prowadzić w kierunku całkowitej integracji człowieka z maszyną – przykładem mogą być badania nad bezpośrednim przekazywaniem impulsów nerwowych z mózgu do systemu operacyjnego komputera (bez użycia klawiatury czy myszy) w taki sposób, aby stworzyć jeden, nieprzerwany żadnym pośredniczącym elementem, obieg wymiany danych. Wydaje się więc, że współcześnie, dzięki obecności technologicznych „przedłużeń”, granice ludzkiego ciała nie są ustalone raz na zawsze – przebiegają tam, gdzie kończy się zasięg impulsów dżojstika czy pilota, z którego w danym momencie korzystamy.

Zmiana w pojmowaniu ciała musi oczywiście prowadzić do zmiany charakteru jego obecności w architekturze. Przestaje być ono stałym modułem o zamkniętych granicach i staje się wzorem nie tyle miar czy proporcji, ile funkcji oraz inteligentnych reakcji. Inspiracja zachowaniami ciała bardziej niż jego wymiarami dotyczy nie tylko ciała ludzkiego, ale też zainteresowania funkcjonalnymi cechami żywego organizmu w ogóle.

Ilustracją tej tendencji może być wybudowany na zamówienie holenderskiego Ministerstwa Transportu i Gospodarki Wodnej w 1997 roku Pawilon Wody. Budynek jest złożony z dwóch części – pawilonu wody słonej (autorstwa Kasa Oosterhuisa) i słodkiej (projektu Larsa Spuybroeka z grupą NOX). Oba pawilony są wyposażone w sensory, za pomocą których budynek komunikuje się ze zwiędzającymi i reaguje na warunki panujące na zewnątrz (takie jak zmiany temperatury) – na przykład kurcząc się czy rozszerzając. Pawilon wypełnia przepływająca w środku woda – zarówno istniejąca fizycznie, jak i nierealna, wirtualna. Jej miejsce i sposób przepływu mogą być sterowane „odgórnie” (dzięki odpowiedniemu zaprogramowaniu centralnego komputera), ale także przez zwiędzających. Wewnętrzny i zewnętrzny kształt pawilonu zmienia się w zależności od dostarczanych mu bodźców-informacji. Inspiracja ciałem w przypadku tego obiektu nie polega więc na naśladowaniu miar czy proporcji, ale na przejęciu jego cech, takich jak reakcja na zmiany zachodzące w otoczeniu.

Przykładów podobnych realizacji znajdziemy więcej. W 2004 roku w Londynie został ukończony biurowiec firmy ubezpieczeniowej Swiss Re. Ten 41-piętrowy budynek autorstwa sir Normana Fostera i jego pracowni został pomyślany tak, aby zminimalizować zużycie energii. Dzięki wprowadzeniu innowacyjnych rozwiązań udało się je zredukować o około 40%. Opływowa, aerodynamiczna forma wieżowca pozwala na uniknięcie „dziur powietrznych” wokół niego oraz umożliwia niezwykle efektywną wentylację wewnątrz, co ogranicza konieczność stosowania klimatyzacji. Przeszklona fasada składa się z dwóch warstw, umożliwiających stworzenie wentylacyjnego szybu. Otwory w zewnętrznej

powierzchni pozwalają na dostęp świeżego powietrza, które – oczyszczane w co szóstej kondygnacji – cyrkuluje ku górze biurowca. W powłoce zastosowano specjalne ekrany, ograniczające potrzebę ogrzewania budynku w zimie i chłodzenia w lecie, dzięki czemu maksymalnie wykorzystuje się aktualne warunki atmosferyczne. Budynek Fostera naśladuje więc nie tylko funkcje żywego organizmu (oddychanie), ale także jego zdolności adaptacyjne.

Należy zaznaczyć, że opisywane podejście do ciała nie dotyczy jedynie pojedynczych realizacji czołowych architektów, ale jest widoczne w codziennym doświadczaniu architektury. Samoootwierające się drzwi reagujące na naszą obecność czy światło zapalające się w miejscu, w którym aktualnie przebywamy, to tylko niektóre przykłady „inteligentnych” reakcji budynków, wchodzących w interakcję z użytkownikiem.

Organiczna inspiracja architektury może oczywiście dotyczyć nie tylko imitacji ciała (czy raczej – jak w przypadku wymienionych projektów – naśladowania jego właściwości), ale także natury w ogóle. Relacja natury i architektury to główny problem rozpatrywany w twórczości argentyńskiego architekta Emilia Ambasza. W niezrealizowanym projekcie dla Laboratoriów Badawczych Schlumbergera w Austin w Teksasie z 1983 roku Ambasz wykorzystuje zastany krajobraz jako element planowanej zabudowy. Kompleks budynków będzie znajdował się pod ziemią i zostanie przykryty trawą w ten sposób, aby sprawiał wrażenie naturalnych pagórków. Trawiasta powierzchnia ziemi stworzy roślinny dach. Ambasz potraktował naturę niemal jak konstrukcyjny element budynku, element stanowiący jego integralną część. Tym samym dopiero z bliska obserwator może dostrzec, że ma do czynienia ze stworzoną przez człowieka konstrukcją, a nie z naturalnymi wzniesieniami. W opisywanym projekcie architektura imituje naturę, harmonijnie dopasowując się do otoczenia, niemal niezauważalnie z niego wyrastając.

Podobnych – także dużo wcześniejszych – projektów znajdziemy więcej. Teoria i praktyka wielu współczesnych twórców jest prowadzona jednak znacznie dalej i zdaje się przekraczać granice imitacji. Od 1974 roku, początkowo na wydziale Architektury Politechniki Warszawskiej, a obecnie we współpracy z Uniwersytetem Kolońskim i Instytutem Maksa Plancka, powstaje projekt Zbigniewa Oksiuty – *Spatium Gelatum*. Są to wykonane z biologicznych polimerów roślinnych (celuloza) i zwierzęcych (kolagen) architektoniczne przestrzenie, określane przez autora jako „habitat przyszłości”. Proces tworzenia tych form został nazwany Technologią Lanych Klusek i polega na wydmuchiwaniu do pożądanego rozmiaru polimerowej „bańki” (przezroczystej lub kolorowej), a następnie nadawaniu jej kształtu wskutek poddania jej działaniu strumienia wody lub powietrza. Dzięki dużej elastyczności użytego materiału, kształt i rozmiar, jaki te obiekty mogą uzyskać, jest w zasadzie dowolny. Istotną inspiracją dla Oksiuty są dziecięce bajki, legendy o krainie mleka i miodu oraz postać Marie Antoine’a Careme’a (1784–1833), francuskiego kucharza, cukiernika i autora w całości jadalnej małej architektury (głównie ogrodowych pawilonów), której podstawowym budulcem były czekolada, biszkopt i marcepan. *Spatium Gelatum* odróżnia się bowiem od dotychczasowej architektury także tym, że może mieć zapach oraz smak. W swoim projekcie Oksiuta wykorzystuje fenomen izopykniczności – połączenia dwóch materiałów o tej samej gęstości,

dającego dość dużą w stosunku do innych substancji lekkość. Dzięki temu *Spantium Gelatum* może zaistnieć właściwie w każdej przestrzeni – także w stanie nieważkości. Artysta podkreśla, że jego dzieło nie powinno być sprowadzane jedynie do nowej formy zamieszkiwania, ale ma tworzyć rosnący, biologiczny organizm i tym samym stać się środowiskiem człowieka.

Projekt Oksiuły był prezentowany w 2004 roku w Pawilonie Polskim na 9. Biennale Architektury Współczesnej w Wenecji. W ramach tego wydarzenia została także pokazana praca *Allobio* Marcosa Novaka. *Allobio* to propozycja architektury żyjącej, która – jak pisze autor – ma „być sadzona (*grown*), a nie budowana”⁵, przy wykorzystaniu materiałów możliwych do uzyskania dzięki rozwojowi nano- i biotechnologii. Projekty Novaka mają powstawać dzięki możliwości przekształcania się molekuł RNA w nowe materiały. Podobnie jak *Spantium Gelatum*, *Allobio* to żywy organizm, który nie tylko ma być przestrzenią do zamieszkiwania, ale też ma rozrastać się i tworzyć otoczenie człowieka. Zarówno *Allobio*, jak i praca Oksiuły wykraczają poza imitację natury, jej wyglądu czy własności, i stają się w zasadzie nową, „sztuczną naturą”, stworzoną i powoływaną do życia przez człowieka, możliwą do zaistnienia w każdych warunkach, także kosmicznych⁶. Opisane projekty nie tylko wymagają redefinicji pojęcia „architektura”⁷, ale również zmieniają rolę architekta, który przestaje być jedynie projektantem budynków. Wydaje się, że często spotykane w średniowiecznych traktatach teologicznych porównanie Boga stwarzającego świat do architekta konstruującego budowlę ulega tu odwróceniu – to architekt stwarza nową naturę. W tym sensie staje się podobnym Bogu stwórcą, którego obszar kreacji znacznie wykracza poza dotychczasową rolę architekta.

W pracy *Filozofia i estetyka przyrody w dobie kryzysu środowiska naturalnego*⁸ Gernot Böhme wymienia trzy modele stosunku człowieka do przyrody, które opisuje na przykładzie miasta – stosunek zewnętrzny, powierzchniowy i wewnętrzny. Pierwszy typ relacji jest charakteryzowany przez dystans; przyroda zostaje wyraźnie oddzielona od miasta (a więc tego, co powstało dzięki człowiekowi) i znajduje się (także fizycznie) na zewnątrz niego. Drugi wymieniony stosunek cechują również oddalenie i dystans – choć przyroda zostaje sprowadzona do miasta i jest w nim fizycznie obecna, to nadal pozostaje czymś innym, odrębnym i w swojej istocie zewnętrznym. W obu przypadkach przyroda jest traktowana jako niezbędna (obcowanie z nią stanowi na przykład warunek dobrego zdrowia człowieka), ale nie staje się wartością samą w sobie. W trzecim modelu, jak pisze Böhme:

⁵ N. Baltzer, K.W. Forster (red.), *Trajectories. Metamorph. Katalog 9. Międzynarodowego Biennale Architektury Współczesnej*, przekł. L. Klein, Wenecja 2004, s. 315.

⁶ Jako jedno ze źródeł takich projektów możemy wskazać „architekturę radykalną” lat sześćdziesiątych, zwłaszcza koncepcję *Nowego Babilonu* Constanta. Por. M. Wigley, *Constants New Babylon The Hyper Architecture Desire*, Uitgeverij 010 Publishers, Rotterdam 1998.

⁷ Taka potrzeba jest także wyrażana przez architektów – Marcos Novak mówi o procesie zastępowania starych, wąskich dyscyplin – nowymi, integrującymi wiele dziedzin nauki. Proces ten nazywa „transwergencją”. Por. N. Baltzer, K.W. Forster (red.), *Trajectories...*, op. cit., s. 315; i M. Novak, „Transarchitectures and Hypersurfaces. Operations of Transmodernity” (w:) G. Di Cristina (red.), *Architecture and Science*, Wiley Academy, Chichester 2001, s. 52–157.

⁸ G. Böhme, *Filozofia i estetyka przyrody w dobie kryzysu środowiska naturalnego*, Oficyna Naukowa, Warszawa 2002.

„(...) miasto pojęte zostaje jako przyroda. Poprzez miasto – na tym polega głębsza idea ekologiczna – człowiek nie stawia się ponad przyrodą, ani też nie zdobywa możliwości wyjścia poza nią; miasto jest raczej pewnym sposobem, w jaki człowiek żyje z przyrodą i w przyrodzie. Miasto jest i pozostaje przyrodą, jakkolwiek jest to przyroda przyswojona i ukształtowana przez człowieka”⁹.

Böhme podkreśla, że o ile dwie pierwsze relacje są charakterystyczne dla cywilizacji europejskiej, o tyle trzecia pozostaje postulatyczna. Opisywana architektura wydaje się wyrazem skrajnie instrumentalnego traktowania przyrody: nie tylko stawiamy siebie „ponad przyrodą”, ale też kiedy jesteśmy w stanie wytworzyć formy, które ją zastępują, rezygnujemy z niej. Tym samym projekty Oksiuty czy Novaka moglibyśmy potraktować jako realizacje stosunku zewnętrznego. Należy się jednak zastanowić, czy są one rzeczywiście negacją wartości przyrody jako takiej, czy może po prostu innymi formami jej istnienia. Böhme zaznacza, że przyrodę „powinno się rozumieć i badać jako ukonstytuowaną społecznie”¹⁰ i chyba za taką możemy uznać projekty Oksiuty i Novaka. Tak *Allobio*, jak i *Spatium Gelatum* wychodzą od przyrody w tradycyjnym rozumieniu (na przykład użycie biologicznych materiałów w pracy Oksiuty) i poddają ją przetworzeniu. Pojęcie ukonstytuowanej przyrody otwiera więc zupełnie inne pole możliwości interpretacji tej architektury – jako harmonijnej symbiozy i integracji „sztucznego” z „naturalnym”.

Motyw żyjącej architektury jest chętnie podejmowany przez kulturę popularną. W filmie *Nawiedzony – Niektóre domy rodzą się złe* w reżyserii Jana de Bonta z 1999 roku głównym „bohaterem” jest neogotycka posiadłość, do której – w celu przeprowadzenia badań nad zaburzeniami snu – wprowadzają się cztery osoby. Dom okazuje się organizmem zdolnym do okazywania niechęci nowym mieszkańcom i reakcji na ich obecność. Ściany, sufity czy sprzęty zaczynają się samoistnie poruszać i – co więcej – zachowywać agresywnie (w jednej ze scen pinakle gotyckiego łoża wiją się, przypominając pnące rośliny, aby w końcu zaatakować odpoczywającą na nim bohaterkę). Filmów czy książek o fabule podobnej do *Nawiedzonego* znajdziemy dużo więcej (wystarczy wspomnieć tylko *Poltergeist* Stevena Spielberga czy późniejszy *Rose Red* Craiga R. Baxleya). Wpisują się one oczywiście w szersze zjawisko lęku przed „sztuczną naturą” w ogóle (możemy wskazać bardzo wiele filmów skonstruowanych na przykład wokół wątku żyjącej maszyny), jednak fakt, że szczególnie często eksponowany jest motyw ożywającej budowli, wydaje się nieprzypadkowy. Wyjaśnienia może dostarczyć klasyczna teoria architektury, której podstawowe koncepcje funkcjonują w potocznym myśleniu o architekturze, do jakiego odwołują się twórcy tych filmów.

Kluczowy jest tu paradygmat „pierwotnej chatki”, a więc początków architektury, przejęty od Witruwiusza i wielokrotnie powtarzany w późniejszych pismach teoretycznych. Jeden z jego najpopularniejszych wariantów podaje Marc-Antoine Laugier w *Eseju o architekturze*¹¹ z 1753 roku. Laugier opisuje

⁹ Ibidem, s. 62.

¹⁰ Ibidem, s. 63.

¹¹ M.A. Laugier, „Esej o architekturze” (w:) E. Grabska, M. Poprzęcka (red.), *Teoretycy, artyści i krytycy o sztuce 1700–1870. Wybór tekstów. Część druga*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1974, s.127–133.

„człowieka w jego stanie pierwotnym”, który jest konfrontowany z „żarem słońca”, „strasliwym deszczem”, „nieprzyjemną wilgocią”¹² i innymi nieprzychylnymi warunkami natury. Chcąc je przewyciężyć, ze znalezionych w lesie gałęzi i liści konstruuje pierwsze mieszkanie – chatkę, dzięki której „(...) człowiek zapełni przestrzeń między podporami i poczuje się bezpieczny”¹³. Pierwsza budowla jest więc schronieniem – bezpiecznym miejscem, przeciwstawionym leżącej poza kontrolą człowieka i niosącej zagrożenia przyrodzie. Tym samym wiąże się z oswojeniem przestrzeni przynależnej naturze wskutek poddania jej panowaniu człowieka. Relacja natury i architektury w klasycznej teorii kryje zatem wewnętrzną sprzeczność: architektura, jak pokazuje przytoczony na początku cytat z Albertiego, jest wywodzona z natury (*natura naturans*) i czerpie swoje prawa z jej zasad. Jednocześnie okazuje się tym, co przeciwstawia się naturze pojmowanej jako przyroda (*natura naturata*) – oswaja ją i opanowuje. Architektura (a w szczególności dom) dzięki opanowaniu przyrody powołuje przestrzeń swojską, znaną, dającą się ogarnąć, w odróżnieniu od tego, co niepoddane kontroli człowieka, a więc nieswojskie, obce, nieznanne, niedające się poznać. Wydaje się, że warto przywołać w tym miejscu analizowane przez Ernsta Jentscha i Zygmunta Freuda pojęcia *heimlich* (swojskie, znane) i *unheimlich* (obce, związane z niepewnością i brakiem orientacji, leżące poza wiedzą)¹⁴. Wydaje się, że kategorie te dobrze opisują relację architektury i natury (choć Freud i Jentsch nie czynią takiego odniesienia). Pierwszy budynek opanowuje to, co nieprzyjazne – nieujarzmioną i nieprzewidywalną naturę. Jest więc pierwszą konstrukcją swojskości. Założycielski mit architektury, podobnie jak każdy mit etiologiczny, zawiera projektowaną przyszłość – tym samym u podstaw architektury leży poczucie swojskości.

W rzymskich komediach (takich jak *Żołnierz Samochwał* Plauta) pojawia się porównanie misternie konstruowanego podstępu do budowli. Stąd wśród możliwych znaczeń łacińskiego *architectus* znajdziemy słowo „intrygant”¹⁵. W kontekście opisywanego zjawiska to zestawienie przestaje być jedynie efektownym porównaniem czy literackim zabiegiem i zyskuje bardzo konkretny wymiar; budynek – to, co ma opanowywać naturę, przeciwstawiać się jej – okazuje się działać z nią w zмовie. Ożywające domy są w pewnym sensie konstrukcją podstępu; podstępnie i nieoczekiwanie przechodzą od tego, co kojarzone z *heimlich*, do *unheimlich*. Zdradliwe przejście między swojskością a nieswojskością rozgrywa się również w warstwie semantycznej terminów – ich rozróżnienie nie jest bowiem jasne. Freud, analizując użycie słowa *heimlich* w dziewiętnastowiecznych słownikach, zauważył, że choć początkowo oznaczało ono wszystko, co swojskie, przytulne i domowe, to stopniowo zmieniło swoje znaczenie i zaczęło nazywać to, co ukryte, tajne, a wreszcie groźne

¹² Ibidem, s. 127.

¹³ Ibidem, s. 128.

¹⁴ Szerszą analizę terminów *heimlich* i *unheimlich* w odniesieniu do architektury przeprowadza Anthony Vidler. Por. A. Vidler, *The Architectural Uncanny. Essays in the modern unhomely*, MIT Press, Cambridge 1999.

¹⁵ Por. K. Kumaniecki, *Słownik łacińsko-polski*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2000, s. 41.

i niebezpieczne. Tym samym wyraz *heimlich* nieoczekiwanie stopił się z tym, co pierwotnie było jego przeciwieństwem – *unheimlich*¹⁶.

Dom, w którym mamy doświadczać poczucia swojskości, miejsce, w którym prawa przyrody nie mają mocy, są ujarzmione i oswojone, zaczyna żyć jak przyroda; jak ona rządzi się własną, niedającą się przewidzieć racjonalnością i powoduje poczucie dezorientacji. Ta pułapka architektury staje się źródłem lęku – budynek, zamiast być miejscem opanowującym naturę, okazuje się działać z nią w zмовie.

Relacja architektury i natury (którą możemy odczytać zarówno z opisanych projektów, jak i z wymienionych filmów) okazuje się niezwykle przewrotna – odwraca zwyczajowy kierunek inspiracji między nimi dwiema. Jeśli porównamy projekty Oksiuty czy Novaka z klasycznym Witruwiańskim (i powitruwiańskim) schematem, to zobaczymy, że uległ on odwróceniu – to nie architektura wychodzi od natury, ale odwrotnie – architektura, to, co sztuczne, staje się nową naturą. W tym kontekście przytoczone na początku porównanie architektury do żywej istoty zyskuje nowy, wykraczający poza ramy imitacji sens. Budynek, odwracając ustalony tor inspiracji między naturą a architekturą, staje się – jak można powiedzieć, parafrazując Albertaiego – wyjątkowo podstępny stworzeniem żyjącym.

THE NATURE OF ARCHITECTURE – ORGANIC INSPIRATIONS IN CONTEMPORARY ARCHITECTURE

The aim of this paper is to outline a complex character of organic inspirations in contemporary architecture. Along with a change in comprehending nature, that has always been an important reference point for architecture, we can perceive changes occurring in the relation between both of them. Terms related to the human body which is contemporarily understood as a field of transformation and interference requiring a redefinition of its place in architecture, have become a main problem. Not only architectural projects but also other spheres of popular culture (literature, films) are analyzed.

¹⁶ Por. A. Vidler, *The Architectural...*, op. cit., s. 24 i 25.

IV. Recenzje i noty

Katarzyna Kasia

GIORGIO AGAMBEN, *PROFANACJE*

Giorgio Agamben, *Profanacje*, przekł. i wstęp M. Kwaterko, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 2006, 117 s.

Profanacje to pierwsza książka Giorgia Agambena ukazująca się po polsku. Dlatego sędzę, że na wstępie warto powiedzieć kilka słów o autorze, który przez Zygmunta Baumaną został uznany za „najprzenikliwszego z piszących dzisiaj we Włoszech filozofów politycznych”, a przez francuskie pismo *Nouvel Observateur* został zaliczony do grona 25 najwybitniejszych współczesnych filozofów. Urodzony w 1942 roku Giorgio Agamben studiował w Rzymie, gdzie poznał Elbę Morante i Piera Paola Pasoliniego (w *Ewangelii według Świętego Mateusza* zagrał rolę Filipa). Jego praca doktorska była poświęcona myśli filozoficznej Simone Weil. W latach 1966–1968 uczęszczał na seminarium Martina Heideggera w Le Thor. W 1974 roku wyjechał do Paryża, gdzie pracując jako lektor języka włoskiego, spotkał Itala Calvina i Pierre’a Klossowskiego. Dzięki stypendium Instytutu Warburga spędził rok w Londynie, zajmując się badaniami lingwistycznymi oraz studiami nad kulturą średniowieczną. Po powrocie do Italii zredagował i opracował dla wydawnictwa Einaudi pełne wydanie dzieł Waltera Benjamina.

W latach 1988–1993 współpracował z paryskim Collège International de Philosophie. Wykładał w Niemczech, do 2003 roku prowadził zajęcia w Stanach Zjednoczonych – w proteście przeciwko polityce amerykańskiego rządu zrezygnował ze stanowiska profesora na New York University. Dziś naucza estetyki i filozofii teoretycznej w Istituto Universitario di Architettura w Wenecji. Jego najważniejsze książki to: *Stanze. La parola e il fantasma nella cultura occidentale* (1977), *Il linguaggio e la morte* (1982), *Bartleby, la formula della creazione* (1993, napisana wspólnie z Gillesem Deleuze’em), *Mezzi senza fine. Notte sulla politica* (1996), *Quel che resta di Auschwitz. L’archivio e il testimone* (1998), *Il tempo che resta. Un commento alla «Lettera ai Romani»* (2000), *La comunità che viene* (2001), *L’aperto, L’uomo e L’animale* (2002), *Stato di eccezione* (2003), *Profanazioni* (2005), *Ninfe* (2007). Uznanie na skalę międzynarodową przyniosło mu wydane w 1995 roku dzieło *Homo sacer*.

Profanować – znaczy oddawać do wspólnego użytku to, co znajdowało się w sferze *sacrum*. Pojęcie, a właściwie postulat profanacji jest tym, co łączy dziesięć esejów zawartych w książce Giorgia Agambena. Wydobywać i przywracać światu to, co zostało odsunięte poza niego – oto cel aktywności włoskiego myśliciela, prowadzącego swojego czytelnika na pozór krętą ścieżką skojarzeń, która jednak stopniowo okazuje się oczywista, elegancko prosta, wręcz jedyna.

Na włoskim wydaniu *Profanacji* jest opaska: *Istruzioni per la felicità*, czyli „instrukcje, jak być szczęśliwym”. Książkę kupiłam upalnego lipcowego dnia

w małej księgarni w Cagliari, stolicy Sardynii. Czy w tak szczęśliwych okolicznościach potrzeba dodatkowych instrukcji? Te akurat mi się przydały, a do tego z ich lektury czerpie się autentyczną przyjemność obcowania z dobrym tekstem, dużo bliższym literaturze pięknej niżli typowemu filozoficznemu traktatowi. Właściwy sens profanacji odkrywa się, czytając, ale zgłębianie go jest pozbawione wartości, jeśli nie zamierzamy wprowadzić go w czyn. W tym znaczeniu *Profanacje* są podręcznikiem i pierwszym krokiem ku zrozumieniu natury szczęścia.

Kto profanuje? Ludzie cywilizowani, kulturalni, obcy? A może obrazoburcy występujący przeciw powszechnie obowiązującym wartościom i obiegowym prawdom? Czy istnieje ktoś, kto sam z siebie odkrywa agambenowską metodę osiągania szczęścia przez przywrócenie nam tego, co zostało wyrzucone poza sferę codzienności – wyrzucone, bo uświęcone, uświęcone, a więc nie do dotknięcia? Tak, ktoś taki istnieje i nie jest wcale budzącą postrach „płową bestią”. Jest dzieckiem. To ono, niezrepresjonowane jeszcze przez kulturę, potrafi się jej sprzeciwić i dzięki temu na nowo ją zdefiniować. Nie wie, co należy do sfery *sacrum*, i dopiero (w mniej lub bardziej bolesny i raptowny sposób) dowiaduje się, czego nie wolno. Dorośli potrzebują więcej czasu, żeby odkryć tę czasem przerażającą satysfakcję, jaką daje profanowanie. Dokonują go świadomie, brak im więc spontaniczności. Dla Agambena idealnym profanem jest dziecko odkrywające samo siebie, a więc poznające możliwość dokonywania wyborów i ponoszenia ich konsekwencji. Dziecko, które się bawi.

„Dzieci znajdują szczególne upodobanie w ukrywaniu się i zabawie w chowanego. Nie chodzi o to, że w końcu ktoś je znajdzie. Niezrównaną przyjemność sprawia samo chowanie się, wślizgiwanie do szafy, zaszywanie w koszu na brudną bieliznę, przykucnięcie w jakimś zakamarku strychu, aby skryć się przed całym światem. Związanego z tym dreszczu i przyspieszonego bicia serca nie wyrzekłyby się za nic w świecie”¹.

W ukryciu dziecko odkrywa swojego geniusza, czyli opiekuńcze bóstwo, któremu zawdzięcza swoją egzystencję. Rozpoznaje to, co przedosobowe, a co można rozpoznać tylko wtedy, kiedy pozwoli się działać wyłącznie emocjom. Można powiedzieć, że geniusz jest tym, co w nas niedojrzałe, dziecinne, zachłanne. Jest tym, co nas popycha ku innemu człowiekowi, w którym chcemy odkryć źródło emocji. Naszych własnych emocji. W wersji chrześcijańskiej rzymski *genius* zyskuje skrzydła i staje obok, jako anioł stróż. Zdarza się, że nas opuszcza i budzimy się samotni. Dorastamy do odpowiedzialności? A może do wątpliwości?

Istotę tej smutnej samodzielności opisuje Agamben w eseju *Magia i szczęście*, w którym punktem wyjścia, zauważonym przez Waltera Benjamina, jest dramatyczna sytuacja dziecka: uświadamiającego sobie, że nie potrafi czarować. A skoro nie potrafi, nie może być szczęśliwe, bo:

„Dzieci, podobnie jak postacie z bajek wiedzą, że aby uzyskać szczęście, trzeba zawiązać dzinem uwięzionym w lampie albo zdobyć kurę znoszącą złote jajka. Znajomość zaczarowanego miejsca czy magicznej formuły jest warta o wiele więcej niż mozolne dążenie do celu drogą uczciwości. Znaczenie magii można wyłożyć następująco: człowiek nie

¹ G. Agamben, *Profanacje*, przekł. i wstęp M. Kwaterko, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 2006, s. 24.

zasługuje na szczęście, które – o czym doskonale wiedzieli starożytni – jest zawsze *hybris*, arogancją i zbytkiem”².

Nie ma takiej sytuacji, w której bylibyśmy szczęścia godni, tak samo jak nie ma takiej możliwości, byśmy byli swego szczęścia świadomi. Tylko magia daje możliwość zdobycia takiego szczęścia, którego naprawdę chcemy i którego prawdziwe imię poznajemy, bo tylko my potrafimy je nazwać.

Agamben uważa, że magiczne zatrzymanie świata dokonuje się między innymi dzięki fotografii: to ona pozwala zobaczyć świat takim, jaki będzie w dniu Sądu Ostatecznego, świat, do którego już nic nie można dodać. Speyfikowany, zamknięty świat gestów ostatecznych. Fotografia, dająca nam możliwość zajrzenia w dziedzinę nieodwracalności, prowokuje Agambena do zastanowienia się nad zmartwychwstaniem ciała (a raczej, jak chciał Orygenes, *eidos* ciała). I nad tym, że każdy dzień jest Dniem Ostatnim, a fotografia, żądając nieustannego przywracania naszej rzeczywistości aktualności, „(...) wymaga od nas, byśmy o tym wszystkim pamiętali, zdjęcia stanowią świadectwo niezliczonych imion popadłych w zapomnienie”³. Dziecko zapamięta czy odrzuci te imiona? Uwierzy, że człowiek ze zdjęcia istniał kiedyś naprawdę, czy pozostanie w przekonaniu, że bycie na zdjęciu to jedyna dostępna mu forma istnienia? Czy łapanie chwil, jakie proponuje nam fotografia, ma cokolwiek wspólnego z nakazem *carpe diem*?

Agamben prowokuje. Sprawia, że na rzeczy, które wydają się oczywiste, spogląda się nagle z zupełnie nowej perspektywy. A oprócz tego odkrywa ścieżki prowadzące w głąb rzeczywistości oraz nazywa postacie, które nam towarzyszą. Pisze o pomocnikach, o lustrach, o potędze parodii, zachowując szczególne, trochę dziecinne zdziwienie światem (stanowiące podobno istotę filozofii, ale kto by o tym pamiętał...), pozwalające mu na swobodne przechodzenie od jednego wątku do drugiego i na grę skojarzeń, która ukazuje otchłań erudycji. Nie chcę tu streszczać poszczególnych tekstów, bo w przypadku tego akurat filozofa byłoby to zbrodnią porównywalną z opowiedzeniem zakończenia kryminału.

„W starożytnej Grecji pokazywano miejsca, któredy wiodła droga do podziemnego świata. Również nasza trzeźwa egzystencja jest krainą z ukrytymi miejscami, przez które zstępuje się do piekieł – krainą obfitującą w niepozorne punkty, z których wyłaniają się sny”⁴.

Ta niewielka objętościowo książka okazuje się właśnie takim „niepozornym punktem”, dzięki odkryciu którego dociera się zupełnie Gdzie Indziej. Być może dzieje się tak dlatego, że taka właśnie jest natura profanacji, wynikająca z natury samej świętości. Poświęcenie jakiejś rzeczy oznacza wyłączenie jej z obszaru oddziaływania człowieka. Profanacja, będąca przywróceniem człowiekowi możliwości używania danej rzeczy, jest oczyszczeniem jej z zakazów i znaczeń, nadanych przez akt sakralizacji. Religia ma za zadanie utrzymywanie odległości między tym, co świeckie, a tym, co święte. Agamben uważa, że samo słowo „religia” nie pochodzi od *religare* („łączyć i jednoczyć to, co ludzkie, z tym,

² Ibidem, s. 31.

³ Ibidem, s. 40.

⁴ W. Benjamin, *Pasaże*, przekł. I. Kania, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2006, s. 926.

co boskie”), ale od *relegere*, oznaczającego „skrupulatną i uważną postawę, jaka winna cechować nasze relacje z bogami”. Profanacja jest więc wynikiem niedbałego przeoczenia różnicy, zastąpienia tego, co najbardziej serio, zabawą. I tu znowu pojawia się nieświadomy profan, który nie widzi fundamentalnej różnicy – pojawia się dziecko. Dokonywane przez nie profanacje wykraczają poza sferę religii i trafiają w inne poważne sprawy, takie jak chociażby rynek, wojna, ekonomia czy prawo. W toku wywodu okazuje się, że to przekształcanie w zabawę jest tak naprawdę jedyną szansą na rozbrojenie, na szczęście. Prawdziwy problem polega na tym, że my już nie umiemy się bawić, że zamiast szukać w zabawie zapomnienia, szukamy w niej *sacrum*. „Przywrócić zabawie jej czysto świeckie przeznaczenie to projekt polityczny”⁵.

Po łacinie *profanare* znaczy nie tylko „zeświecczyć coś”, lecz również „poświęcić, uczynić świętym”. Ta sprzeczność sprawia, że w przedostatnim eseju tomu Agamben wraca do ambiwalencji zawartej w innym pojęciu, które zresztą zajmuje w jego dziełach wiele miejsca, mianowicie poświęca uwagę samemu słowu *sacer*, oznaczającemu zarówno świętego, jak i przekłętego, poświęconego bogom oraz wykluczonego. Utrzymywanie granicy między tym, co boskie, a tym, co ludzkie, jest niezbędne dla zachowania koherencji systemu religijnego, bazującego na mechanizmie ofiary. Na gruncie chrześcijaństwa rozwija się zaś pasożyt – kapitalizm, który według Waltera Benjamina przejmuje funkcje religii. Miejsce świątyni zajmuje w kapitalizmie muzeum, do którego wycofały się sztuka, religia, filozofia. Pielgrzymą zastępuje turysta. Pojawia się pornografia, z założenia profanująca, a więc nie do sprofanowania. Dla Agambena, będącego wiernym uczniem Benjamina, nie ma ucieczki w sztukę, która na przykład według Gianniego Vattima staje się dziś nową świecką religią. Sztuka, tak samo jak wszystkie nasze działania, jest równie rozpaczliwym, jak i beznadziejnym szukaniem świętości.

„Istnieją związki między domem towarowym a muzeum; członem pośredniczącym jest dla nich bazar. Nagromadzone w muzeum dzieła sztuki przypominają towary, które, prezentując się w wielkiej masie przechodniowi, budzą w nim myśl, że jakaś ich część powinna i jemu przypaść w udziale”⁶.

Zastanawiam się, czy zadanie, jakie Agamben stawia przed „nowym pokoleniem”, czyli „sprofanowanie nieprofanowalnego”, jest w ogóle możliwe do przeprowadzenia? Uciekamy przecież przed wolnością, przed beztroską zabawą, a zamiast niej wikłamy się w poszukiwanie objawienia, o które w dzisiejszych czasach coraz trudniej. Dla Agambena zawłaszczanie sfery religii przez kapitalizm rozgrywa się na wielu poziomach i ma bardzo wiele wspólnego z prowadzącą do fetyszyzacji estetyzacją rzeczy. Odebranie rzeczy jej użyteczności, czy też – jak powiedziałaby Heidegger – poręczności, sprawia, że rzecz nadaje się już tylko do muzeum albo do zabawy. Cały problem polega na tym, że zabawa nie odbiera rzeczy znaczenia, lecz wręcz odwrotnie – rozpaczliwie próbuje je nadać, nie mogąc przywrócić pierwotnych właściwości.

„Pytanie «gdzie jest rzecz?» jest nieodłączne od pytania «gdzie jest człowiek?». Jako fetysze, jako zabawki, rzeczy nie znajdują się właściwie nigdzie, ponieważ ich miejsce jest

⁵ G. Agamben, *Profanacje*, op. cit., s. 98.

⁶ W. Benjamin, *Pasaże*, op. cit., s. 460.

poza przedmiotami i poza człowiekiem, w sferze, która nie jest ani obiektywna, ani subiektywna, ani osobista, ani bezosobowa, ani materialna, ani niematerialna, lecz w której niespodziewanie stajemy wobec zmiennych pozornie tak prostych: człowiek, rzecz⁷.

Rozpoznanie zmiennych prostych jako prostych, sprofanowanie tego, czego już – jak się wydaje – sprofanować nie można, zabawa: oto podstawowe zadania do spełnienia dla czytelnika Agambena. A po co je spełniać? Żeby być szczęśliwym.

⁷ G. Agamben, *Stanze. La parola e il fantasma nella cultura occidentale*, Einaudi, Torino 2006, s. 69.

ROZSTRZYGNIĘCIE KONKURSU O NAGRODĘ IM. STEFANA MORAWSKIEGO

W dniu 11.05.2007 rozstrzygnięto pierwszą edycję konkursu o Nagrodę im. Stefana Morawskiego, przyznając nagrody i wyróżnienia młodym estetykom, którzy kontynuując idee Profesora, łączą w swoich pracach rozważania teoretyczne i praktykę artystyczną z szerszą perspektywą kulturową. Prace oceniało Jury w składzie: Prof. Grzegorz Dziamski, Prof. Tadeusz Szkołut, Prof. Grzegorz Sztabiński, Prof. Krystyna Wilkoszewska, Prof. Anna Zeidler-Janiszewska. Przyznano następujące nagrody i wyróżnienia: Dr Wioletta Kazimierska-Jerzyk: „Strategia rewaloryzacji we współczesnej refleksji nad sztuką” – I nagroda; Dr Monika Bokiniec: „Współczesna estetyka amerykańska wobec kultury popularnej (Richard Shusterman) i sztuki masowej (Noël Carroll)” – II nagroda; Dr Jerzy Luty: „Filozoficzne aspekty twórczości Johna Cage’a” – wyróżnienie; Dr Mateusz Salwa: „Iluzja w malarstwie. Próba filozoficznej interpretacji” – wyróżnienie.

Autorzy prac konkursowych otrzymali szczególne nagrody w postaci dzieł plastycznych, których twórcami są artyści związani z Profesorem Morawskim. Swoje dzieła w tym celu przekazali: Włodzimierz Szymański, Mirosław Duchowski, Sławomir Marzec, Grzegorz Sztabiński. Dodatkowym wyróżnieniem dla zdobywcy I nagrody jest publikacja pracy w krakowskim wydawnictwie Universitas.

Zapraszamy młodych estetyków do udziału w kolejnej edycji konkursu. Prace proszę przysyłać do końca lutego 2008 roku na adres: Polskie Towarzystwo Estetyczne, ul. Grodzka 52, pok. 86, 31-044 Kraków.

NOTY O AUTORACH

Nick Zangwill – profesor filozofii, University of Durham

Richard Shusterman – amerykański filozof, The Dorothy F. Schmidt Eminent Scholar Chair in the Humanities and Professor of Philosophy, obecnie związany z Florida Atlantic University

Leszek Sosnowski – dr nauk humanistycznych, adiunkt, Zakład Filozofii Kultury Uniwersytetu Jagiellońskiego

Ewa D. Bogusz-Bołtuć – dr nauk humanistycznych, University of Illinois at Springfield

Milena Z. Fisher – mgr filozofii, członkini North American Nietzsche Society

Sebastian Stankiewicz – mgr filozofii

Monika Bokiniec – dr nauk humanistycznych, adiunkt, Zakład Estetyki i Filozofii Sztuki Uniwersytetu Gdańskiego

Małgorzata Bogaczyk – doktorantka filozofii w Szkole Nauk Społecznych PAN

Dorota Frąckiewicz – dr nauk humanistycznych, adiunkt, Katedra Kulturoznawstwa Dolnośląskiej Szkoły Wyższej Edukacji Towarzystwa Wiedzy Powszechnej we Wrocławiu

Katarzyna Sobczuk – dr nauk humanistycznych

Anna Wolińska – dr, adiunkt, Zakład Estetyki Uniwersytetu Warszawskiego

Lidia Klein – studentka, Instytut Historii Sztuki Uniwersytetu Warszawskiego

Katarzyna Kasia – dr nauk humanistycznych

INFORMACJE DLA AUTORÓW

P.T. Autorów *Sztuki i Filozofii* informujemy o zasadach, których będziemy przestrzegać w naszym piśmie:

1. Objętość przysyłanych artykułów nie powinna przekraczać 22 stron znormalizowanego maszynopisu, tj. 1800 znaków na stronie, zaś recenzji – 8 stron.
2. Przypisy powinny być umieszczone na dole strony i mieć formę przyjętą w ostatnich tomach pisma (na przykład: J. Derrida, *Głos i fenomen*, tłum. B. Banasiak, Wydawnictwo KR, Warszawa 1997, s. 133). Jeżeli w tekście pojawia się motto to powinno być ono również opatrzone przypisem bibliograficznym.
3. Materiały powinny być przysyłane w 2 egzemplarzach wraz z dyskietką lub w formie elektronicznej (preferowane formaty: MS Word 6, Open Office) na adres sztuka.wfis@uw.edu.pl
4. Autorów prosimy o dołączenie krótkiej noty (zawierającej stopień lub tytuł naukowy oraz aktualne miejsce pracy) wraz z dokładnym adresem korespondencyjnym (również elektronicznym).
5. Prosimy także o dołączanie streszczenia w języku polskim i angielskim o objętości do pół strony (ok. 150–200 słów) oraz słów kluczowych.
6. Redakcja SziF zastrzega sobie prawo do dokonywania skrótów i niewielkich zmian w tekście.
7. Materiałów niezamówionych Redakcja nie zwraca.

NOTES FOR CONTRIBUTORS

We inform all prospective contributors to *Sztuka i Filozofia* about the rules which we intend to follow in accepting texts for publication:

1. Articles submitted should not exceed 22 pages of normal typescript e.g. 1800 characters per page. Reviews should be no more than 8 pages long.
2. All notes in the article should be footnotes in accordance with the style used in the last volumes of *Sztuka i Filozofia*. Additional texts such as mottoes should also be accompanied by footnote with all bibliographical data.
3. Authors are advised to submit two printed copies and a computer disc when sending by post or an electronic version formatted most preferably in MS Word 6, or Open Office to sztuka.wfis@uw.edu.pl.
4. We remind authors to enclose information about their current academic affiliation and position, including postal address, email address and telephone number.
5. A short summary (up to 200 words) in Polish and English language and keywords should also be provided.
6. SziF reserves the rights to make additional changes in texts submitted when necessary.
7. Materials sent will not be returned.



Wild Cherry (1995, 61 × 91), olej na płótnie, kolekcja prywatna



Fairy Lights (1999, 81 × 107), olej na płótnie, kolekcja własna artystki



Mister Rogers (1996, 102 × 152), olej na płótnie, kolekcja Lindy Holt, USA



Super Bowl Sunday (2003, 36 × 24), olej na płótnie, kolekcja St. Louis Art Museum, USA