

## I. Estetyka anglo-amerykańska dziś

Ewa D. Bogusz-Bołtuć

### ESTETYKA ANGLO-AMERYKAŃSKA – ANALITYCZNA, PRAGMATYCZNA I... POSTMODERNISTYCZNA

Estetyka anglo-amerykańska jest zazwyczaj kojarzona z filozofią analityczną i przedstawiana jako odgałęzienie tzw. rdzenia filozoficznego na który składają się ontologia czy metafizyka, epistemologia i logika. I rzeczywiście, jeśli weźmie się pod uwagę liczne uniwersyteckie wydziały filozofii na terenie Anglii, Stanów Zjednoczonych i Australii, a także trendy tam reprezentowane, to może się wydawać, że jest to jedyna opcja dostępna w świecie anglo-amerykańskim.

Zarówno bieżący, jak i poprzedni numer *Sztuki i Filozofii*, który również był poświęcony estetyce anglo-amerykańskiej, wychodzą – i tu słowa podziękowania należą się Redakcji pisma – poza tak instytucjonalnie oraz, dodam, schematycznie rozumianą estetykę. Prezentowane są tu różne nurty anglo-amerykańskiej refleksji estetycznej, zarówno estetyka analityczna, jak i pragmatyczna, a także – kojarzona zazwyczaj z tradycją kontynentalną – estetyka postmodernistyczna. Współcześnie pragmatyzm i filozofia analityczna na tyle przeplatają się ze sobą, że trudno mówić o ich opozycji, raczej o pewnych – mniej lub bardziej analitycznych czy pragmatycznych – tendencjach poszczególnych filozofów. Ostatnia forma refleksji estetycznej, o której wspomniałam – postmodernizm – jest uprawiana głównie na wydziałach nauk humanistycznych czy wydziałach literatury, natomiast przez filozofów o proveniencji analitycznej bywa ciągle jeszcze postrzegana jako myśl rozwichrzona, niesystematyczna, zbyt bliska literaturze lub ideologii, by dać jej pełnoprawne miejsce na wydziałach filozofii.

Estetykę przedstawiającą problemy w paradygmacie analitycznym charakteryzuje przywiązanie do różnych form analizy<sup>1</sup> i dorobku estetyków brytyjskich

---

<sup>1</sup> Por. M. Beaney, „Conceptions of Analysis in Analytic Philosophy”, <http://plato.stanford.edu/entries/analysis/s6.html#6>: „Filozofia analityczna zatem jest szerokim i rozgałęzionym ruchem, w którym ścierają się i rozchodzą w różne strony rozmaite koncepcje analizy. Wszystkie elementy reduktywne i konektywne, deskryptywne i rewizyjne, lingwistyczne i psychologiczne, formalne i empiryczne koegzystują w twórczym napięciu; i to twórcze napięcie jest tym, co decyduje o wielkiej sile analitycznej tradycji”.

Znakomitym wprowadzeniem do tradycji analitycznej jest praca Scotta Soamesa *Philosophical Analysis in the Twentieth Century (The Dawn of Analysis*, t. 1, *The Age of Meaning*, t. 2), Princeton University Press, Princeton 2003. W polskiej literaturze na uwagę zasługuje artykuł Piotra Gutowskiego i Tadeusza Szubki „Fazy rozwoju filozofii brytyjskiej w XX wieku” (w.): *Filozofia brytyjska u schyłku XX wieku*, Towarzystwo Naukowe KUL, Lublin 1998, s. 11–40.

z XVIII wieku, którzy wypracowali teorię smaku<sup>2</sup>. Powszechnie uznaje się, że punktem wyjścia paradygmatu analitycznego były projekty George'a Edwarda Moore'a, a także prace Fregego, Russella i wczesnego Wittgensteina. Mówiąc w skrócie: trzej ostatni postrzegali filozofię jako logiczną analizę zdań. Frege rozwinął logikę predykatów, Russell – atomizm logiczny, a Wittgenstein w *Traktacie...* rozbudował tak Frege'owską logikę predykatów, jak i atomizm logiczny Russella, starając się pokazać ukrytą strukturę semantyczną języka. Wiele lat później pytanie Russella o to, w jaki sposób zdaniom, zawierającym wyrażenia, które nie mają swoich denotacji, mogą być przypisywane znaczenia, stało się punktem odniesienia dla refleksji estetyków o fikcji i literaturze. Russell pytał: „Jak niebyt może być podmiotem sądu?”<sup>3</sup>. W estetyce zagadnienie fikcji pojawiło się w perspektywie pytań: (a) o status fikcyjnego dyskursu<sup>4</sup>; (b) o to, jak wyjaśnić nasze emocjonalne reakcje na fikcję<sup>5</sup>; (c) o związek fikcji z prawdą<sup>6</sup>.

G.E. Moore, broniąc swojej wczesnej wersji realizmu czy potem koncepcji „zdrowego rozsądku” i obiektywizmu etycznego, utrzymywał, że tak idealizm, jak i różne teorie etyczne, sprowadzające dobro do tych lub innych własności, wynikają z pomieszania pojęć i nieściśłych rozumowań. Przeprowadziwszy analizę kilku definicji terminu „dobro”, doszedł do wniosku, że nie da się zdefiniować jego znaczenia, jako że nie jest to pojęcie złożone, które można by podzielić na elementy podstawowe. Nie da się wyróżnić cech dobra, a to znaczy, że dobro nie poddaje się dekompozycji, która jest typowa dla definiowania pojęć złożonych. Każda definicja rozważana przez Moore'a pozostawiała otwarte pytanie: czym rzeczywiście jest dobro? Można, co najwyżej, formułować definicje ostensywne, wskazując na to, co jest dobre, ale nie da się określić, co to jest dobro. Sens tego pojęcia, a także innych podobnych nieanalizowalnych terminów (takich jak piękno), miałby być nam dostępny intuicyjnie. Przyznaje się, że procedury analityczne, jakie rozwinął G.E. Moore, niewątpliwie wpłynęły na ukształtowanie się oksfordzkiej Szkoły Analizy Języka Potocznego, jednak wpływ filozofa na estetykę jest raczej zapoznany. A przecież to wła-

<sup>2</sup> J. Shelley, „18th Century British Aesthetic”, <http://plato.stanford.edu/entries/aesthetics-18th-british/>; T. Gracyk, „Hume's Aesthetics”, <http://plato.stanford.edu/entries/hume-aesthetics/>.

<sup>3</sup> Za A.J. Ayer, *Filozofia w XX wieku*, przekł. T. Baszniak, wstęp i redakcja B. Chwedeńczuk, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2000, s. 37.

<sup>4</sup> J. Searle, *Expression and Meaning*, Cambridge University Press, Cambridge 1979 (rozdz. „The Logical Status of Fictional Discourse”, s. 58–75); G. Currie, *The Nature of Fiction*, Cambridge University Press, Cambridge 1990; A. Thomasson, *Fiction and Metaphysics*, Cambridge University Press, Cambridge 1999.

<sup>5</sup> C. Radford, „How can We be Moved by the Fate of Anna Karenina?”, *Proceedings of the Aristotelian Society* 1975, nr 69, s. 67–80; P. Lamarque, *Fictional Points of View*, Cornell University Press, Ithaca 1996; K.L. Walton, *Mimesis as Make-Believe*, Harvard University Press, Cambridge 1990; R.J. Yanal, *Paradoxes of Emotion and Fiction*, Pennsylvania State University Press, University Park 1999; T. Szabó Gendler, K. Kovakovich, „Genuine Rational Fictional Emotions”, D. Matravers, „The Challenge of Irrationalism, and How Not To Meet It” (w:) M. Kieran (red.), *Contemporary Debates in Aesthetics and The Philosophy of Art*, Blackwell Publishing, Oxford 2006, s. 241–264.

<sup>6</sup> J. Stolnitz, „On the Cognitive Triviality of Art”, *British Journal of Aesthetics* 1992, nr 32, s. 191–200; P. Lamarque, O.S. Haugom, *Truth, Fiction and Literature: Philosophical Perspective*, Clarendon Press, Oxford 1994; B. Gaut, „Art and Cognition”, P. Lamarque, „Cognitive Values in the Arts: Marking the Boundaries” (w:) M. Kieran (red.), *Contemporary Debates in Aesthetics...*, op. cit., s. 115–139.

śnie do Moore'a odwoływał się Clive Bell. Zaproponował on koncepcję sztuki jako „formy znaczącej”, opierając się na przeświadczeniu, że punktem wyjścia wszystkich systemów estetycznych musi być osobiste doświadczenie szczególnych emocji, jakie pojawiają się w stosunku do dzieł sztuki. Jakością, która wywołuje te emocje i która jest udziałem wszystkich obiektów określanych mianem dzieł sztuki, miałyby być forma znacząca<sup>7</sup>.

Następne zamierzenia to, po pierwsze, Carnapowski projekt zdyscyplinowania języka przez logikę i empiryczną weryfikację, gdzie estetyka była przedstawiana jako nonsens, po drugie zaś – Szkoła Analizy Języka Potocznego rozwinięta w Oksfordzie. Ten ostatni projekt bywał złośliwie komentowany przez następne pokolenia filozofów, wskazujących, że filozofia stała się wówczas przyczynkiem do *Oxford English Dictionary*, tym niemniej jednak prace myślicieli związanych z tego typu analizą (opublikowane w zbiorze *Aesthetics and Language*), które w żadnym razie nie były przyczynkarskie, stały się na długo modelem tego, czym mogą być procedury analityczne w estetyce<sup>8</sup>.

Idee Quine'a i „późnego” Wittgensteina zweryfikowały sztywny program filozofii lingwistycznej na tyle, że już Gilbert Ryle był przekonany, iż filozofia nie tyle wyznacza konieczne i wystarczające warunki do użycia danego pojęcia, ile rozrysowuje logiczną mapę tego pojęcia. John Austin badający subtelne różnice znaczeniowe pojęć utrzymywał, że gdy analizujemy pewne kategorie, to kierujemy się nie tylko w stronę ich znaczeń, lecz również w kierunku rzeczywistości, do której owe pojęcia się odnoszą. Richard Shusterman – filozof, który zrezygnował z jałowej jego zdaniem estetyki analitycznej na rzecz estetyki pragmatycznej – mimo że odrzuca projekt budowania precyzyjnych i zarazem demarkacyjnych definicji, czyli wyznaczania koniecznych i wystarczających granic poszczególnych pojęć, to jednak wciąż akceptuje analizę w wersji Austina, dzięki której możemy wyjaśniać znaczenia używanych terminów, bez redukcji ich polisemiczności<sup>9</sup>.

Kilkanaście lat temu Peter Strawson zaproponował jeszcze inny, konektywny model analizy (*connective model*). Uznał on, że analiza nie musi być rozumiana jako analiza redukująca, czyli jako dekompozycja czegoś na elementy podstawowe. Mówiąc w skrócie, Strawson przyjmuje, że pojęcia tworzą pewną sieć (*network*). Rozpoznanie danego pojęcia miałoby polegać na określeniu najbliższych pojęć, jakie występują w jego okolicy. Strawson przywraca także metafizykę jako część filozofii analitycznej, gdyż ustala on warunki możliwości obiektów, do których nasze wypowiedzi miałyby się odnosić<sup>10</sup>. Tylko w kontekście

<sup>7</sup> Szczegółową analizę związków między koncepcjami Moore'a i Bella można znaleźć w książce George'a Dickiego *Introduction to Aesthetics. An Analytic Approach*, Oxford University Press, Oxford 1997, s. 52–58, a także w artykule Jeffreya T. Deana „Clive Bell and G.E. Moore: The Good of Art”, *Journal of Aesthetic and Art Criticism* 1996, nr 36, s. 135–145.

<sup>8</sup> W. Elton (red.), *Aesthetics and Language*, Philosophical Library, New York 1954.

<sup>9</sup> R. Shusterman, „Aesthetic Experience: from Analysis to Eros”, *Journal of Aesthetic and Art Criticism* 2006, nr 64, s. 218.

<sup>10</sup> P.F. Strawson, *Analysis and Metaphysics*, Oxford University Press, Oxford 1992. Podobną metodę zastosował Strawson w artykule „Aesthetic Appraisal and Works of Art”, gdzie stwierdził, że cechy, które posiadają znaczenie dla estetycznej oceny lub oszacowania wartości dzieła sztuki, są właśnie tymi cechami, jakie warunkują tożsamość dzieła sztuki.

poststawsonowskiej, postlingwistycznej filozofii analitycznej mogły pojawić się niebagatelne uwagi Nicka Zangwilla, jednego z ciekawszych współczesnych estetyków brytyjskich, który stwierdził, że interesuje go metafizyka, a nie słowa czy pojęcia, a to, czym się zajmuje, to, raz jeszcze, metafizyka, a nie lingwistyczna czy konceptualna analiza. Co więcej, według Zangwilla podstawowe pytanie dotyczy tego, jakich pojęć potrzebujemy, biorąc pod uwagę na przykład naturę szeroko rozumianych artefaktów, a nie tego, jakie pojęcia zastaaliśmy. Jeżeli musimy zrewidować posiadane przez nas pojęcia, by można było zrozumieć rzeczy – to niechże tak się stanie, powiada Zangwill<sup>11</sup>.

P. Lamarque i S.H. Olsen<sup>12</sup>, publikując antologię tekstów estetyki analitycznej, w następujący sposób wyjaśniali założenia i metody, jakie miałyby być typowe dla estetyki uprawianej w ramach tej tradycji<sup>13</sup>. Te postulaty to:

- (a) stosowanie logiki<sup>14</sup> i różnych procedur analitycznych, budowanie racjonalnych argumentów;
- (b) odrzucenie retorycznego i figuratywnego języka na rzecz języka oszczędnego. Tezy miałyby być formułowane bezpośrednio, a używane terminy, w takim stopniu, w jakim jest to w danej chwili możliwe, wyjaśniane;
- (c) schemat pracy filozoficznej to *hipoteza – kontrprzykłady – modyfikacja*; schemat ten przyjmuje często formę debat czy dyskusji;
- (d) dążenie do obiektywności i prawdy<sup>15</sup>, a nie promocja dobra czy piękna;
- (e) ostrożność w formułowaniu ogólnych sądów czy teorii;
- (f) tendencja do tego, by traktować problemy filozoficzne ahistorycznie.

Pragmatyzm bywa przedstawiany jako antidotum na sterylność badań analitycznych. Takie stanowisko wydaje się jednak zbyt dużym uproszczeniem. Drogi pragmatyzmu i filozofii analitycznej przecinały się wielokrotnie i tak jest również dzisiaj. Na Williama Jamesa powoływał się nie kto inny, jak Bertrand Russell, kiedy pisał o percepcji. Do Jamesa, jako do jednego z nielicznych filo-

<sup>11</sup> N. Zangwill, „Are There Counterexamples to Aesthetic Theories of Art?“, *Journal of Aesthetic and Art Criticism* 2002, nr 60, s. 116–117.

<sup>12</sup> P. Lamarque, S.H. Olsen, *Aesthetics and the Philosophy of Art*, Blackwell Publishing, Oxford 2004, s. 2.

<sup>13</sup> Wartą uwagi publikacją dotyczącą estetyki analitycznej czy szerzej anglo-amerykańskiej jest *Analytic Aesthetics* Richarda Shustermana (red.), Basil Blackwell, Oxford 1989. Specjalny numer *Journal of Aesthetics and Art Criticism* (1987, nr 46), poświęcony w całości estetyce analitycznej, zawiera część opublikowanych w książce artykułów, które w ostatniej wersji uległy niewielkim zmianom. Recenzja tej książki, napisana przez Rona Moore'a, została opublikowana w *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 1990, nr 48, s. 242–244. Inne teksty o estetyce analitycznej to: T.J. Diffey, „On American and British Aesthetics“, *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 1993, nr 51, s. 169–175; L.-O. Åhlberg, „The Nature and Limits of Analytic Aesthetics“, *British Journal of Aesthetics* 1993, nr 33, s. 5–16; J. Levinson (red.), *The Oxford Handbook of Aesthetics*, Oxford University Press, New York 2002.

<sup>14</sup> Danto przyznał, że postulat ten przybrał w pewnym momencie formy karykaturalne. W dalszym ciągu utrzymuje jednak, że jest filozofem analitycznym, a modelem dla jego stylu filozofowania pozostaje nauka.

<sup>15</sup> Chcę zwrócić uwagę na opublikowany ostatnio esej Elisabeth Schellekens „Towards a Reasonable Objectivism for Aesthetic Judgments“, *British Journal of Aesthetics* 2006, nr 46, s. 163–177. „Prawdziwość” nie znaczy tu „prawda absolutna”, obecnie bowiem dominują słabsze wersje obiektywizmu, które włączają element „subiektywny”. Przykładowe są tu prace Hilary'ego Putnama czy Thomasa Nagela.

zofów, odnosił się także Wittgenstein. Pragmatyzm w mniejszym lub większym natężeniu jest obecny w pracach Quine'a, Goodmana, Putnama, Davidsona, Haack, Rorty'ego, Margolisa czy Shustermana<sup>16</sup>. Początek pragmatyzmowi dał Charles Sanders Peirce i on też był twórcą tego terminu. Pragmatyzm miał uczynić jasnymi analizowane pojęcia, co na pierwszy rzut oka przypomina postulat filozofii analitycznej. W pragmatyzmie peirce'owskim – czy po jakimś czasie, dla odróżnienia od Jamesa, pragmatyzmie<sup>17</sup> – znaczenie pojęć było związane z ich praktycznymi lub operacjonalistycznymi konsekwencjami. Z uwag Peirce'a wynika, że był on zwolennikiem operacjonalistycznej teorii prawdy, choć nigdy w systematyczny sposób do pojęcia prawdy się nie odnosił. Podobnie, nigdy nie budował systematycznej estetyki. Jakkolwiek, paradoksalnie, zdaniem Peirce'a estetyka miała być jedną z trzech normatywnych nauk, obok etyki i logiki. Pod wpływem teorii Peirce'a rozwijała się semiotyka Charlesa W. Morrisa, który uważał, że estetyka to nauka o znakach estetycznych, a dzieło sztuki rozumiał jako znak estetyczny. Tak więc, o ile można mówić o wpływie Peirce'a na refleksję estetyczną, to wówczas, gdy Morris formułuje tezę, że dzieło sztuki jest znakiem. O estetycznych fundamentach Peirce'owskiej teorii percepcji czy doświadczenia zaczęto więcej pisać dopiero w latach dziewięćdziesiątych XX wieku<sup>18</sup>. Dla współtwórców pragmatyzmu – Williama Jamesa, a następnie Johna Deweya – estetyka stała się niemal „filozofią pierwszą”. Generalizując i z konieczności upraszczając – sądzili oni, że doświadczenie estetyczne stanowi paradygmat doświadczenia jako takiego<sup>19</sup>. Ich prace, w przeciwieństwie do teorii Peirce'a, doczekały się rozgłosu i szczegółowych analiz, a przede wszystkim bezpośrednich kontynuatorów. Przez wiele lat Monroe C. Beardsley, prowadząc dyskusję z George'em Dickiem, do której włączył się m.in. Virgil C. Aldrich, bronił Deweyowskiej wersji doświadczenia estetycznego. Podstawowe cechy doświadczenia estetycznego, tak jak widział je Beardsley, a więc jedność, intensywność i złożoność, pochodzą niewątpliwie od Deweya. Jedność, intensywność i złożoność doświadczenia estetycznego miały być związane z jedno-

<sup>16</sup> Richard Rorty tradycję analityczną odrzucił dość radykalnie, by uplasować się na pograniczu pragmatyzmu i postmodernizmu. Z niechęcią odnosi się on do tradycji peirce'owskiej. Richard Shusterman nie tyle odrzucił model filozofii analitycznej, ile podporządkował analizę bardziej generalnej wizji pragmatyzmu. Joseph Margolis, promujący radykalny, jednak niepozabawiony reguł relatywizm, pozostaje w ramach tradycji analitycznej, będąc zarazem pragmatystą. Dla odmiany Susan Haack opiera się na tradycji peirce'owskiej, która faworyzuje metafizykę i epistemologię, Hilary Putnam zaś jest jednym z najbardziej znanych przedstawicieli neopragmatyzmu analitycznego. Zob. <http://www.pragmatism.org/>.

<sup>17</sup> Peirce uważał, że termin ten jest na tyle brzydki, że nie ma niebezpieczeństwa, by ktoś go zawłaszczył, jak to się zdarzyło w przypadku „pragmatyzmu”.

<sup>18</sup> M.O. Hocutt, „The Logical Foundations of Peirce's Aesthetics”, *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 1962, nr 21, s. 157–166; C.M. Smith, „The Aesthetics of Charles S. Peirce”, *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 1972, nr 31; J. Barnouw, „Aesthetic' for Schiller and Peirce: A Neglected Origin of Pragmatism”, *Journal of the History of Ideas* 1988, nr 49, s. 607–632; H. Parret (red.), *Peirce and Value Theory: On Peircean Ethics and Aesthetics*, John Benjamins Publishing Co., Amsterdam and Philadelphia 1994; G. Kuehn, „Rhythmic Foundations, and the Necessary Aesthetic in Peirce's Categories”, 1998, <http://www.bu.edu/wcp/Papers/Aest/AestKueh.htm>.

<sup>19</sup> Bibliografie prac W. Jamesa, J. Deweya oraz innych pragmatystów są dostępne na znakomitej stronie internetowej *The Pragmatism Cybrary*, <http://www.pragmatism.org/>.

ścią, intensywnością i złożonością przedmiotów tego doświadczenia, ale nie były do nich redukowalne<sup>20</sup>. Podobnie jak Dewey, Beardsley sądził, że doświadczenie estetyczne jest wartościowe dla tego, kto doświadcza, pozwala bowiem na integrację ja, wysubtelnienie percepcji i wyobraźni oraz uczy empatii. Nelson Goodman, logik i nieugięty analityk, również nawiązywał do Deweya, a estetykę rozumiał jako gałąź epistemologii; nie widział też racji tego, by sztuka była odseparowana (*detached*) od życia<sup>21</sup>.

Podejście pragmatyzmu do doświadczenia okazało się niezbędne, gdy filozofowie podjęli badania nad estetycznym doświadczeniem natury. Ronald Hepburn, Allen Carlson, który do estetyki anglo-amerykańskiej wprowadził termin „estetyka środowiska” (*environmental aesthetics*), i Arnold Berleant, wszyscy trzej, przy wszelakich dzielących ich różnicach, zwrócili uwagę na fakt, że nasze estetyczne doświadczenie natury jest multisensoryczne, angażuje wszystkie zmysły, a nie tylko zmysł wzroku czy słuchu, na których bazowała percepcja tradycyjnie uznanych dzieł sztuki<sup>22</sup>.

Tacy filozofowie, jak Joseph Margolis, Richard Rorty i Richard Shusterman<sup>23</sup>, mimo że kształtowali swe poglądy w tradycji analitycznej, uznają, że to właśnie pragmatyzm jest filozofią, która między innymi dzięki temu, że wykracza poza schematy szkoły analitycznej, pozwala ująć teoretycznie rozmaite formy doświadczenia, a do tego, co równie cenne, ma wymiar praktyczny. Tak Margolis, jak i Shusterman odrzucają radykalną wizję filozofii jako narracji, zaproponowaną przez Rorty’ego, gdzie nie ma priorytetów interpretacyjnych. Margolis uznaje, że dzieło sztuki podlega nieustającym interpretacjom, a także promuje

<sup>20</sup> M.C. Beardsley, *Aesthetics: Problems in the Philosophy of Criticism*, Harcourt Brace, New York 1958; G. Dickie, „Beardsley’s Phantom of Aesthetic Experience”, *Journal of Philosophy* 1965, nr 62; V.C. Aldrich, „Back to Aesthetic Experience”, *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 1966, nr 24, s. 365–371; M.C. Beardsley, „Aesthetic Experience Regain”, *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 1969, nr 28, s. 3–11; G. Dickie, „Beardsley’s Theory of Aesthetic Experience”, *Journal of Aesthetic Education* 1974, nr 8; M.C. Beardsley, *Aesthetic Point of View*, Cornell University Press, Ithaca 1982.

<sup>21</sup> N. Goodman, *Languages of Art: An Approach to a Theory of Symbols*, Hackett Publishing Company, Indianapolis 1976; idem, *Ways of Worldmaking*, Hackett Publishing Company, Indianapolis 1978; idem, C.Z. Elgin, *Reconceptions in Philosophy and Other Arts and Sciences*, Routledge, London 1988.

<sup>22</sup> Ronald Hepburn nie odwoływał się bezpośrednio do Deweya, ale opierał się na pracach Beardsleya, którego afiliacje deweyowskie są oczywiste. Jego artykuł „Contemporary Aesthetics and the Neglect of Natural Beauty” (w:) B. Williams, A. Montefiore (red.), *British Analytical Philosophy*, Routledge, London 1966, s. 285–310, zapoczątkował, w ramach tradycji analitycznej, dyskusję nad specyfiką doświadczenia estetycznego natury. Zob. też: A. Carlson, „Appreciation and the Natural Environment”, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 1979, nr 37, s. 365–371. Ostatnio publikowane prace to np. M. Budd, *The Aesthetic Appreciation of Nature*, Oxford University Press, Oxford 2003; A. Berleant, *Aesthetics And Environment: Variations on a Theme*, Ashgate Publishing, Aldershot 2005; A. Berleant, A. Carlson, *Aesthetics Of Human Environments*, Broadview Press, Peterborough 2007.

<sup>23</sup> Prace tak Josepha Margolisa, jak i Richarda Rorty’ego czy Richarda Shustermana są w Polsce tłumaczone i komentowane. Nie podaję tutaj szczegółowej bibliografii tych autorów. Prof. Krystyna Wilkoszewska utworzyła Ośrodek Badań nad Pragmatyzmem im. Johna Deweya, którego oficjalne otwarcie ma nastąpić tej jesieni. Jednym z licznych zadań tej placówki jest zorganizowanie szczegółowej bibliografii polskich prac poświęconych pragmatyzmowi.

radykalny relatywizm kulturowy, ale jednocześnie przyznaje, że interpretacje podlegają regułom. Shusterman, twórca somaestetyki, który kontestuje dychotomię natura–kultura i uznaje wartość pluralizmu, stwierdza, że są lepsze i gorsze doświadczenia somatyczne. Oddając sprawiedliwość pracy Rorty'ego, trzeba powiedzieć, że to właśnie jego rebelia wobec filozofii analitycznej w końcu lat siedemdziesiątych XX wieku zwróciła uwagę szerszych środowisk filozoficznych na możliwości, jakie wnosi pragmatyzm, a gorące filozoficzne dysputy Rorty'ego z Putninem (lub odwrotnie: Putnina z Rortym) stały się już niemal legendą. Kariera akademicka Richarda Rorty'ego, który był studentem m.in. Rudolfa Carnapa (logiczny pozytywizm!), ale który jest też zwolennikiem „romantycznego politeizmu” (*romantic polytheism*) czy inaczej „religii demokracji” (*religion of democracy*), „prywatnej perfekcji” (*private perfection*) i „samo-kreacji” (*self-creation*), ewoluowała podobnie do jego poglądów. Przez wiele lat Richard Rorty pełnił funkcję profesora filozofii w Princeton University, który był i wciąż jeszcze jest jednym z bastionów tradycji analitycznej. W 1982 roku Rorty został profesorem nauk humanistycznych na Uniwersytecie w Wirginii, a w 1998 roku zaakceptował stanowisko na Wydziale Comparative Literature na Uniwersytecie w Stanfordzie. To właśnie wydziały Comparative Literature są miejscem refleksji postmodernistycznej czy – jak chciał Rorty – postfilozoficznej. Jako jeden z pierwszych zaadaptował idee Derridy, za sprawą Paula de Mana, Wydział Literatury w Yale. Paul de Man spotkał Derridę, kiedy ten przybył na wykłady do John Hopkins University w 1966 roku. Inne postacie związane z tzw. Szkołą w Yale to Geoffrey Hartman, J. Hillis Miller i Harold Bloom. W 1987 roku, również pod wpływem Derridy, na Uniwersytecie Kalifornijskim w Irvine powstał The Critical Theory Institute. Derrida od 1986 roku był tam profesorem na Wydziale Nauk Humanistycznych. Mimo że, jak słusznie zauważył Terry Diffey, środowisko estetyków amerykańskich jest znacznie bardziej życzliwe dla idei kontynentalnych niż środowisko brytyjskie, to i tak estetyka o korzeniach kontynentalnych znajduje swoją niszę raczej na wydziałach literatury niż filozofii.

W dalszym ciągu dominującą tendencją w środowisku anglo-amerykańskich estetyków pozostaje tradycja analityczna, przy znaczących wpływach pragmatyzmu. Owa analityczność estetyki jest jednak dosyć problematyczna. Często estetykę analityczną oskarża się o to, że jest za mało analityczna, by być dobrą filozofią, lub też dla odmiany o to, iż jest zbyt analityczna, by być dobrą estetyką<sup>24</sup>. I jeżeli Arthur C. Danto<sup>25</sup> mówi, że nie widzi niczego interesującego w debatach współczesnej estetyki analitycznej, to trzeba pamiętać, że mówi to ktoś, kto – stawiając tezę, iż perceptualne własności obiektów nie decydują o tym, że te obiekty stają się dziełami sztuki – w zasadniczy sposób zmienił bieg dyskusji estetycznej. Istotnie, od lat osiemdziesiątych XX wieku estetycy analityczni zajmowali się raczej szczegółowymi problemami, a nie zmianą obojętnych paradygmatów.

<sup>24</sup> Odnoszę się tu do mojej rozmowy z Garym Ismingerem, autorem analitycznych prac o doświadczeniu estetycznym, m.in. książki *The Aesthetic Function of Art*, Cornell University Press, Ithaca 2004.

<sup>25</sup> „Obecnie nie znajduję wielu rzeczy, które cokolwiek wyjaśniają. Napotykam jedynie artykuły z filozofii analitycznej, które generują problemy – jak się wydaje – marginalne wobec tego wszystkiego, czym ktokolwiek poza kręgiem dyskutantów mógłby być zainteresowany”. „Sztuka i analiza. Wywiad Petera Osborne'a z Arthurem Danto”, *Sztuka i Filozofia* 2004, nr 25, s. 9.

Jako prezydent American Society for Aesthetics Kendall Walton<sup>26</sup> sugerował, że estetyka nie ma swojego centralnego tematu-problemu; z trudnością można mówić, że posiada ona jakiś ujednoczony obszar badań. Estetyka, zdaniem Waltona, konstruuje teorie i bada wszystko to, co może być filozoficznie interesujące, a co odnosi się do estetyczności lub piękna albo do tego, co jest traktowane jako sztuka. Wartość estetyki polega na tym, jak dalece pozwala nam ona zrozumieć poszczególne dzieła sztuki, polityczne czy marketingowe kampanie, przedstawienia cyrkowe itp.; kiedy badamy dane tematy, często musimy wyjść poza obszar tradycyjnie przypisany estetyce. Teorie estetyczne są to domniemane opisy tego, jak się rzeczy mają, a nie tego, jak powinny się mieć. W końcu – jak zauważył Wittgenstein, do której to uwagi odwołuje się z aprobatą Walton – filozofia pozostawia rzeczy takimi, jakie one są (*philosophy „leaves everything as it is”*).

Peter Kivy pisał:

*The Transfiguration of the Commonplace* jest filozofią sztuki w „wielkim stylu”; w uniwersum sztuki – „teorią wszystkiego”. Sądzę, że to wielkie spekulatywne przedsięwzięcie w tym obszarze będzie ostatnim na długi czas; w żadnej mierze nie mogę orzec, na jak długi. W każdym razie wchodzimy w nowy okres filozoficznych badań sztuk pięknych. Jeżeli czas Danto był wiekiem jeża, który zajmuje się jedną znaczącą sprawą, to teraz następuje czas lisa, który zajmuje się wieloma drobnymi sprawami<sup>27</sup>.

#### ANGLO-AMERICAN AESTHETICS – ANALYTIC, PRAGMATIC, AND ... POSTMODERN

The common view links Anglo-American aesthetics with analytic philosophy. However, some often view analytic aesthetics as *too analytic* to be the right approach to something as elusive as art and aesthetic experience, whereas others perceive it as not analytic enough to be a good philosophy. The *Aesthetics and Language* (1954) anthology is commonly viewed as the beginning of serious inquiry into analytic aesthetics. This essay aims at showing two things: First, that analytic aesthetics has been a part of analytic philosophy from *the dawn of analysis*, with the impact of Moore on Bell's idea of significant form, and the influence of Russell's question – of how sentences that contain non-denoting expressions can have meaning – on understanding fictionality. And second, that Anglo-American aesthetics is as much analytic as pragmatic and ... postmodern. It is pragmatic since Dewey's ideas have been, more or less visibly, employed by such analytic aestheticians as Goodman and Beardsley. It

<sup>26</sup> W latach 2003–2005 Kendall Walton był prezydentem American Society for Aesthetics. Artykuł, do którego się tu odnoszę, jest wersją przemówienia-wykładu K. Waltona wygłoszonego w 2004 roku na corocznym spotkaniu American Society for Aesthetics: „Aesthetics – What? Why? and Wherefore?”, *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 2007, nr 65, s. 147–161.

<sup>27</sup> Peter Kivy, wprowadzenie do książki N. Carrol, *Beyond Aesthetics. Philosophical Essays*. Cambridge University Press, 2001, s. ix. P. Kivy nawiązuje tu do eseju Sir Isaiaha Berlina *The Hedgehog and the Fox (Jeż i lis)* (1953). Berlin wyróżnia dwa typy myślicieli i filozofów. Jeż jest monistą, dokonuje oglądu rzeczywistości z jednej wszechogarniającej perspektywy lub principium. Lis jest pluralistą, który zgłębia liczne, równie ważne, a często niekompatybilne idee bez jakiegokolwiek intencji podporządkowania ich jednej wszechogarniającej strukturze.



is postmodern if we include the work done by theoreticians at English and Comparative Literature Departments. In short – analytic aesthetics is not quite in a stage of demise, although it is not the analytical philosophy of the mid 20th Century. As Zangwill put it – *We are doing metaphysics, not linguistic or conceptual analysis. ... if we need to refashion concepts in order to understand things, then so be it.*