

Sprzedaż (od numeru 37) prowadzi:

Wydawnictwo Naukowe Semper
ul. Mariensztat 8
00-302 Warszawa
tel. 22 538 92 03
redakcja@semper.pl
<http://semper.pl>

Zapraszamy do sklepu internetowego:

<http://sklep.sempers.pl>

oraz do księgarni firmowej:

ul. Bednarska 20a
00-321 Warszawa
tel. 22 828 49 73
handlowy@semper.pl

sztuka i filozofia

37 - 2010

37 - 2010

/w numerze m.in.:

- * filozofia Arnolda Berleanta -
projekt estetyki postkantowskiej,
wrażliwość, estetyka negatywna,
estetyczna transformacja środowiska
- * Brancusi, ciało w tańcu

semper.pl

ISSN 1230-0330



12 >

9 771230 033106

sztuka i filozofia

37 - 2010

sztuka i filozofia

■ Uniwersytet Warszawski Instytut Filozofii

■ Wydawnictwo Naukowe Semper®

▪ **rada redakcyjna**_____

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

▪ **zespół redakcyjny**_____

Ewa D. Bogusz-Bołtuć, Magdalena Borowska, Kamilla Najdek,
Bogna J. Obidzińska, Piotr Schollenberger (sekretarz redakcji,
sztuka.wfis@uw.edu.pl), Małgorzata A. Szyszkowska (redaktor naczelna),
Anna Wolińska (z-ca red. naczelnej)

▪ **zespół recenzentów**_____

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

▪ **adres redakcji**_____

Instytut Filozofii UW, Zakład Estetyki
Krakowskie Przedmieście 3, 00-927 Warszawa
www.filozofia.uw.edu.pl/sztukaifilozofia

▪ **redaktor prowadzący numeru**_____

Bogna J. Obidzińska

▪ **opracowanie tekstów w języku angielskim**_____

Ewa D. Bogusz-Bołtuć

▪ **projekt okładki**_____

Jan Modzelewski

Wydanie dofinansowane przez
Ministra Nauki i Szkolnictwa Wyższego

ISSN 1230 – 0330

▪ **wydawca**_____

Uniwersytet Warszawski, Instytut Filozofii,
Wydawnictwo Naukowe Semper®
ul. Mariensztat 8, 00-302 Warszawa
tel./fax 0-22 538-92-03
Nakład 500 egz.
www.semper.pl, e-mail: redakcja@semper.pl

spis treści

Od redakcji	5
-------------------	---

■.....Perspektywy

Arnold Berleant: Wrażliwość: wzrost pewnej estetyki	7
Cheryl Foster: Bezinteresowność i pogarda a recepcja głównych koncepcji Berleanta	14
Cheng Xiangzhan: Estetyka środowiskowa a estetyka ekologiczna: wpływ Arnolda Berleanta na estetykę ekologiczną w Chinach	27
Krystyna Wilkoszewska: Arnolda Berleanta projekt estetyki postkantowskiej	38
Crispin Sartwell: Otwarcie Berleanta	48
Arnold Berleant: Notatka na temat ontologii	57

■.....Wędrowki

Arnold Berleant: Zajmujący Dewey: Spuścizna Deweyowskiej estetyki	59
Yuriko Saito: Rola estetyki w kształtowaniu świata	71
Mara Miller: Estetyka negatywna w sztuce, środowisku i życiu codziennym: teoria Arnolda Berleanta a powieści Kirino Natsuo	90

■.....Ucieleśnienia

Arnold Berleant: O czym milczą tytuły	118
Alicja Kuczyńska: Falowanie materii w sztuce. Brancusi	128
Lilianna Bieszczad: „Ciało w ruchu” materia improwizacji tanecznej?	136

■.....Recenzje i sprawozdania

Anna Chęćka-Gotkowicz: Estetyczna transformacja świata w ujęciu Arnolda Berleanta	148
Bogna J. Obidzińska: Allegro. Ma non troppo	155

Noty o autorach	163
------------------------------	-----

Informacje dla autorów	165
-------------------------------------	-----

table of contents

Editorial	5
------------------------	---

■ Perspectives

Arnold Berleant: Sensibility: The Growth of an Aesthetic	7
Cheryl Foster: Disinterestedness, Disdain and the Reception of Berleant's Major Ideas	14
Cheng Xiangzhan: Environmental Aesthetics and Ecological Aesthetics: Arnold Berleant's Impact on Ecological Aesthetics in China	27
Krystyna Wilkoszewska: Arnold Berleant's Project of Post-kantian Aesthetics	38
Crispin Sartwell: Berleant's Opening	48
Arnold Berleant: A Note on Ontology	57

■ Peregrinations

Arnold Berleant: Engaging Dewey – The Legacy of Dewey's Aesthetics	59
Yuriko Saito: The Role of Aesthetics in World-Making	71
Mara Miller: Negative Aesthetics in Art, Environment, and Everyday Life: Arnold Berleant's Theory and the Novels of Kirino Natsuo	90

■ Embodiments

Arnold Berleant: What Titles Don't Tell	118
Alicja Kuczyńska: Heave of Matter in Art. Brancusi	128
Lilianna Bieszczad: Is Body in Motion Matter of Improvisation in Dance?	136

■ Reviews and reports

Anna Gotkowska-Chęćka: Arnold Berleant's Aesthetic Transformation of the World	148
Bogna J. Obidzińska: Allegro. Ma Non Troppo	155

Authors' Information	163
-----------------------------------	-----

Notes for Contributors	165
-------------------------------------	-----

Arnold Berleant znany jest w Polsce od dawna, jednak przede wszystkim dzięki książce *Prze-myśleć estetykę. Niepokorne eseje o estetyce i sztuce* wydanej przez Universitas w 2007 roku. Pisał wówczas:

[...] postrzegam estetykę jako dyscyplinę filozoficzną najbardziej przenikliwą, opiera się ona bowiem na doświadczeniu, które w mniejszym stopniu obarczone jest przyjętymi założeniami i aksjomatami niż tradycyjna ontologia czy metafizyka. Ponieważ filozofii nie wolno zatracić kontaktu ze swoim źródłem, leżącym w doświadczeniu percepcyjnym, estetyka stanowi najbardziej pierwotną dziedzinę filozofii.

W ciągu ostatnich lat prof. Berleant nie tylko kontynuował wędrówkę zakreśloną przed laty ścieżką rozwoju estetyki filozoficznej, lecz także znalazł kierunek, w którym prowadziła go przez wszystkie lata pracy – ku niezastępowalnej misji etycznej dla społeczności ludzi różnych kultur.

W artykule otwierającym pierwszą część prezentowanego numeru *Sztuki i Filozofii*, Arnold Berleant przedstawia retrospektywę całego procesu budowania swej ścieżki filozoficznej oraz rozpoznania i sformułowania jej kierunku. Prace kolejnych autorów rzucają światło na dokonania Berleanta z perspektywy europejskiej, azjatyckiej i amerykańskiej. Ostatnie dwa teksty są odzwierciedleniem polemiki dotyczącej założeń ontologicznych leżących u podstaw Berleantowskiej myśli i sytuują jego dokonania w perspektywie fenomenologicznej.

W części drugiej prezentujemy możliwości odniesienia głównych propozycji Berleanta do konkretnych problemów estetycznych. W odniesieniu historycznym – jak w teorii doświadczenia realizuje się Deweyowski program pragmatyczny. W odniesieniu krytycznym – jak Berleantowska teoria estetyki negatywnej może pomóc w dokonywaniu wartościowań życia codziennego, jego środowiska i sztuki. W ujęciu społecznym – jaką rolę powinna spełniać estetyka pojmowana jako zaangażowanie, w kształtowaniu relacji ludzi do siebie nawzajem oraz do wszystkich innych elementów życia, jako swoista ekologia życia społecznego.

Część ostatnia numeru obejmuje artykuły oddające proponowany przez Arnolda Berleanta projekt estetycznego zaangażowania w doświadczenie sztuki – kolejno, dzieła muzycznego, rzeźby i tańca.

Numer zamykamy recenzją najnowszej książki autorstwa Profesora – *Sensibility and Sense. The Aesthetic Transformation of the Human World* wydanej w 2010 roku nakładem Imprint Academic. Dołączyliśmy także sprawozdanie z kończącego jubileuszowy rok Chopinowski XVI Międzynarodowego Konkursu Pianistycznego im. Fryderyka Chopina w Warszawie. Naszym pragnieniem jest, by wszystkie kolejne wydania *Sztuki i Filozofii* w sposób bardziej zdecydowany oddawały uczestnictwo estetyki w bieżących wydarzeniach artystycznych.

Z tego miejsca chcielibyśmy wyrazić najserdeczniejsze podziękowania dla Arnolda Berleanta za jego bezpośrednie zaangażowanie w powstanie tego numeru – za udostępnienie najnowszych, niepublikowanych prac, za ułatwienie kontaktów z Autorami artykułów, a także za nieślabnącą zachętę do dalszej pracy.

Specjalne podziękowania składamy także Profesor Marze Miller, która zechciała udostępnić nam swoje prace malarskie zamieszczone w numerze.

Arnold Berleant

Wrażliwość: wzrost pewnej estetyki

Hojność moich współpracowników sprawiła, paradoksalnie, że pytanie, co wnieść do obecnego wydania *Sztuki i Filozofii* stało się trudniejsze. Udzielenie odpowiedzi na pytania, wyjaśnienie nieporozumień i opracowanie nowych wyjaśnień tego, co napisałem byłoby bez wątpienia ambitne i stymulujące. Służyłoby konstruktywnemu celowi, byłoby motywem napędowym mojej pracy. Moi koledzy podjęli jednak ten sam motyw, rozwijając, rozszerzając oraz wykorzystując w praktyce idee zawarte w mojej pracy, za co od samego początku czułem się wobec czytelników odpowiedzialny.

Obecnie, prawie pół wieku od moich najwcześniejszych publikacji, spoglądam wstecz z pewnym zdumieniem na zakres tego, co napisałem. Jeszcze bardziej zdumiewająca była rosnąca świadomość, że moje idee, ciągle ewoluujące, mają pewną rozwojową logikę i spójność, zupełnie niezaplanowaną. Nie zaczynałem z programem lub z misją, nie mówiąc już o zamiarze kontynuowania pracy innych. Na krajobraz filozoficzny, w którym żyłem i który przemierzałem, starałem się patrzeć jasnym wzrokiem sięgającym gdzieś poza niego. Kontakt z naturalistyczną fenomenologią Marvina Farbera na początku moich studiów filozoficznych dostarczył mi zarówno użytecznej metody, jak i kryterium osądu. Nie było nic ortodoksyjnego w efektach tego wpływu, a niezależny osąd i obrazoburcze skłonności służyły jako przewodnicy. Oczywiście, wcześniejsza edukacja muzyczna była idealnym przygotowaniem zarówno do stosowania orientacji fenomenologicznej, jak i pragmatycznej prostoty, które stanowiły dwa główne wpływy filozoficzne na moje myślenie.

Retrospekcja ta była dla mnie odkrywczą, zarówno na płaszczyźnie osobistej, jak i filozoficznej. Być może poprzez ponowne przesledzenie ścieżki, wzdłuż której pojawiały i rozwijały się moje idee, mogę zaoferować najlepszy komentarz do mojej pracy i odpowiednie uzupełnienie pracy moich współpracowników. Nie byłoby możliwe zrobienie tego, gdybym nie zdobył pewności siebie, w punkcie, do którego dotarłem.

W dzieciństwie, doświadczenia krajobrazu i sztuki, szczególnie muzyki, rozpoczęły moją edukację estetyczną. Były one sporadyczne, nieregularne i nieukierunkowane,

lecz rozbudziły we mnie fascynację magiczną jakością dźwięku muzycznego i ewokacyjną właściwością prostych rysunków, jak również bezgranicznymi urokami przyrody. Zwyczajna ciekawość efektów muzyki, literatury i reprezentacji wizualnej doprowadziła mnie do zastanawiania się nad ich dziwną mocą. Chociaż doświadczenia te były rzadkie, ich estetyczna energia kontynuowała ich wpływ, oddziałując na rozwój moich idei na temat sztuki i estetyki.

Do estetyki filozoficznej doszedłem nie wprost, ponieważ moja fascynacja sztuką koncentrowała się wokół muzyki. Wyższą edukację rozpocząłem, uczęszczając nie na uniwersytet, ale do konserwatorium muzycznego, koncentrując się na kompozycji i teorii muzyki oraz grze na fortepianie. Kontynuowałem aktywne uprawianie muzyki bez przerwy do chwili obecnej, lecz dopiero ostatnio zacząłem zdawać sobie sprawę jak głęboki był jej wpływ na moje zrozumienie teoretyczne. Sądzę, że nacisk, który zawsze kładłem na scenierię, na perceptualną bezpośredniość i na zasadniczy niekognitywizm sztuki może wywodzić się z doświadczenia muzycznego. W moich wczesnych refleksjach na temat sztuki, zaczęła rozwijać się idea, że doświadczenie to nie jest czysto wewnętrznym, subiektywnym stanem, lecz jest wysoce złożone, występując w sytuacji, w której wiele czynników łączy się, by utworzyć jego wyróżniający charakter. Koncepcja pola sił w fizyce teoretycznej była sugestywna i doprowadziła mnie do myślenia o tym kontekście jako polu *estetycznym*, identyfikując jego główne komponenty jako czynnik wartościujący (postrzegający), czynnik ogniskowy (przedmiot percepcji), czynnik kreatywny (artysta) i czynnik performatywny (performer lub aktywator). Rzeczą podstawową w tej koncepcji jest to, że wszystkie czynniki są we wzajemnej interakcji pod wpływem warunków kulturowych, technologicznych, materialnych, społecznych, historycznych i tym podobnych.

Zacząłem także zdawać sobie sprawę z różnicy pomiędzy doświadczeniem wartościującym i analizą kognitywną i jak ważne jest oddzielanie ich. Pole estetyczne stanowiło analizę opisową, podczas gdy samo doświadczenie było holistyczne i integralne. Stwierdziłem, że rozróżnienie to wyjaśnia doświadczenie estetyczne i jednocześnie uznałem ważność elementów zwykle pomijanych, szczególnie performatywnego. Performatywny charakter doświadczenia estetycznego był dotychczas ignorowany i moja pierwsza książka, *The Aesthetic Field. A Phenomenology of Aesthetic Experience* (1970), była niezwykła, być może jedyna w estetyce w tamtym czasie, w tym że przyznawała kluczową rolę czynnikowi performatywnemu. Przyczyniło się to częściowo do uznania, jakie ówczesnie zdobyła ta książka.

W tej książce i w następnych pismach wyraziłem ten aktywistyczny czynnik na wiele sposobów; doprowadziło mnie to później do przyjęcia koncepcji zaangażowania w celu zidentyfikowania go. Termin ten okazał się trafnym wyborem i szybko zdałem sobie sprawę, że stoi on w opozycji do jednego z dogmatów tradycyjnej teorii estetyki, koncepcji estetycznej bezinteresowności. Uznanie tego doprowadziło mnie do przeprowadzenia rozszerzonej analizy krytycznej bezinteresowności w szeregu artykułów na ten temat. Idea zaangażowania wyrażała moje przekonanie, a także doświadczenie, że zrozumienie sztuki wymaga nieodłącznego uczestnictwa i aktywnego wkładu osoby dokonującej wartościowania.

Moja druga książka, *Art and Engagement* (1991), rozwinęła tę ideę przez zastosowanie jej do pewnej liczby różnych rodzajów sztuki. Każdy z tych rodzajów sztuki nie tylko ilustrował zaangażowanie estetyczne, lecz także jednocześnie był używany jako przykład jednego z czterech czynników w polu estetycznym: kreatywnego, performatywnego, ogniskowego i wartościującego. Stwierdziłem, że perspektywy wniesione przez te cechy, zarówno oddzielnie, jak i łącznie, niezwykle oświeciły doświadczenia malarstwa, architektury, literatury, muzyki, tańca i filmu, które kolejno zbadałem. Zdałem sobie także sprawę, że takie doświadczenia posiadają niezwykle implikacje ontologiczne. Moja ostatnia książka rozwija te implikacje w bardziej dojrzałą formę.

Od czasów dzieciństwa byłem wrażliwy na środowisko naturalne i w ogóle na jakości środowiskowe. Objawieniem było odkrycie, że koncepcje pola estetycznego i zaangażowania estetycznego mogą być zastosowane nie tylko w odniesieniu do tradycyjnych sztuk pięknych, lecz także, bardziej ogólnie, do estetycznego wartościowania natury i środowiska. Nie było to coś, co przewidywałem od początku; pojawiło się raczej jako potwierdzenie znaczenia tych intrygujących doświadczeń i możliwości ich objaśnienia.

Badanie wartościowania środowiskowego z perspektywy tych idei było tak fascynujące, że środowisko zostało nie tylko niezwykle szeroko omówione w *Art and Engagement*, lecz także doprowadziło do powstania mojej następnej książki, *The Aesthetics of Environment*, która została opublikowana w następnym roku (1992). Książka ta przenosiła tę teoretyczną orientację na estetyczne wartościowanie środowiska bardziej poprzez swój zakres niż systematycznie. Tak więc pozycja ta odzwierciedlała różnorodność badań nad naturalnymi krajobrazami – miejskim, zarówno pojmowanym ogólnie jako środowisko zbudowane przez człowieka, jak i w konkretnych badaniach na temat wystroju wystaw muzealnych i przestrzeni kosmicznej. W książce tej obrałem także dwa inne kierunki. Jeden stanowiła potrzeba rozwinięcia nowej dyscypliny środowiskowego krytycyzmu, drugi – wymóg zasadniczej filozoficznej równowagi w estetycznym wartościowaniu sztuki i środowiska.

Zauważyłem, że idee te naświetliły jeszcze inne kwestie w estetyce, a ich konsekwencje rozwinąłem w wielu pracach, zebranych w kilku książkach. *Living in the Landscape* (1997) zajmowała się nowymi wymiarami estetyki środowiska, włącznie z jej implikacjami dla edukacji i architektury. Zostały tu także wprowadzone teoretyczne rozwinięcia, które później nabrały dużego znaczenia. Jednym z nich było omówienie negatywnej estetyki i negatywnej wzniosłości, drugi rozważał implikacje estetyki dla naszego zrozumienia wspólnoty. Stwierdziłem, że kreatywność, zwykle uważana za niemożliwą do pokonania różnicę pomiędzy sztuką a przyrodą, jest nieodłączna od doświadczenia środowiskowego. Zbadałem także środowiska sacrum, nie w oczywistym sensie struktur religijnych, lecz raczej w zdolności niektórych środowisk do ewokowania sacrum w doświadczeniu.

W następnej dekadzie ukazały się dwa kolejne zbiory. *Re-Thinking Aesthetics: Rogue Essays on Aesthetics and the Arts* (2004) zgromadziły część mojej wcześniejszej pracy, zapowiadając późniejsze zainteresowanie tematyką estetycznego znaczenia zmysłowości i ciała oraz teoretycznego znaczenia rozszerzonego

zakresu środków wyrazu i technik sztuki współczesnej. Książka ta obejmowała także późniejsze teksty, przeprowadzające analizę krytyczną głęboko zakorzenionej idei estetycznej bezinteresowności i demonstrowała jej nieadekwatność dla zrozumienia współczesnej sztuki, oraz wyrażała moje niesłabnące wysiłki rewitalizacji doświadczenia w poszczególnych dziedzinach sztuki.

Eseje w *Aesthetics and Environment: Variations on a Theme* (2005) były kontynuacją eksploracji, które rozpocząłem w *Aesthetics of Environment*. Książka to obejmowała badania różnych środowisk, takich jak ogród, miasto, wybrzeże morskie i środowiskowe zaangażowanie wywołane przez muzykę. Ważna była także grupa artykułów, które rozwinęły w kilku kierunkach idee powstałe w moim wcześniejszym badaniu wspólnoty estetycznej. Nazwałem tę część książki „estetyką społeczną”, która obejmowała szeroką gamę zagadnień, od moralności artysty do subsydiowania sztuki, od kulturalnego wymiaru doświadczenia estetycznego i miejsca wartości społecznych w osądzie sztuki do estetycznego aspektu w relacjach międzyludzkich.

Te dwie książki rozwinęły moją świadomość szerokiego zakresu estetyki w doświadczeniu, szczególnie w kontekście środowiskowym. Wspomniana linia rozwoju wyprowadziła mnie poza środowisko naturalne i miejskie w stosunki społeczne. Wówczas zacząłem rozwijać ideę estetyki społecznej, która jest wysoce perceptualna, ale także środowiskowa, nie tylko przez objęcie sobą, lecz także przez koncentrowanie się wokół doświadczeń społecznych. Sytuacje ludzkie, podobnie jak pole estetyczne, które obejmuje zarówno sztukę, jak i doświadczenia środowiskowe, są zdecydowanie kontekstualne. Są one doświadczeniami praktycznymi, które niezmiennie mają wymiar estetyczny, a czasami są w przeważającej mierze estetyczne, w czym leży ich piękno.

Każde z tych rozszerzeń estetyki, od artystycznego do środowiskowego i od środowiskowego do społecznego, doprowadziło mnie do dostrzeżenia dalszych wymiarów percepcji i do przebadania, w jaki sposób zwiększają one bogate możliwości doświadczenia estetyki. Kolejność ta nie była planowana, nie mogłem jej także przewidzieć. Ponadto, w miarę jak rozszerzałem estetykę na zagadnienia społeczne, okazało się, że idea ta może naświetlić całą dziedzinę doświadczeń, które nie ilustrują niezwykle pouczających i ożywiających przypadków, gdy dokonujemy ocen sztuki i środowiska naturalnego i miejskiego. Ta właśnie wrażliwość, której sprzyja świadomość estetyczna, czyni nas bardziej podatnymi na sposoby, w jakie ta wrażliwość jest nadużywana, i to doprowadziło mnie do powrotu i dalszego badania estetyki negatywnej.

Negatywność estetyczna była ciemną iluminacją, ujawnieniem w naszym doświadczeniu cieni, które ignorujemy przez przyzwyczajenie, ślepotę lub po prostu przez ignorancję. Żyjąc w zbudowanych środowiskach, nasze pole perceptualne jest w rzeczywistości zalane doświadczeniami, które są często, być może głównie, negatywne. Nasza wrażliwość jest ciągle obrażana, nadużywana, nawet niszczona przez estetyczne negatywności, nakładane na nas nieumyślnie. Ich formy są niewyczerpane, od wielu rodzajów sensorycznego zanieczyszczenia i degradacji środowiskowej do społecznych barbarzyństw. Są one nie tylko estetyczne, lecz także moralne. A ponieważ są społeczne, są także polityczne.

Polityczne wymiary tego, co estetyczne nie zawsze są proste lub oczywiste. Jednakże szybko stało się dla mnie jasne, że w przyznaniu się do negatywności, estetyka ma potencjał stania się potężnym instrumentem krytyki społecznej. Nasze estetyczne dobro wymaga końca zanieczyszczenia środowiska w takim samym stopniu jak wymaga tego nasze zdrowie fizyczne. Zdałem sobie sprawę, że estetycznie destrukcyjne praktyki w obecnym wieku inżynierii społecznej mają tak ogromną skalę i tak niszczyielskie skutki, że przekraczają naszą zdolność pojęcia. Jednocześnie, są one estetyczne w tym, że są manifestowane perceptualnie. Rozpoznając ową domenę negatywności, zauważyłem jednocześnie, że słownik estetyki zawiera pojęcie, które może wyrazić to z miażdżącą elokwencją: wzniosłość, negatywna wzniosłość. Badałem tę ideę w pracy na temat terroryzmu, którą włączyłem do mojej najnowszej książki, będącej obszerną społeczno-filozoficzną deklaracją opartą na kluczowym znaczeniu estetyki, *Sensibility and Sense. The Aesthetic Transformation of the Human World* (2010).

Pomysł na napisanie książki o estetyce i filozofii społecznej, który nadszedł kilka lat wcześniej, był trafiony z dwóch powodów. Doprowadził mnie on do poszerzenia myślenia na temat estetyki społecznej na poziomie i w skali, której nie przewidywałem i ten zwrot w kierunku społecznego znaczenia estetyki dostarczył mi nieoczekiwanych spostrzeżeń. Było to przedsięwzięcie, które dostarczyło także uderzającej symetrii mojemu rozwojowi intelektualnemu, ze względu na wcześniejsze zainteresowania filozofią społeczną. Moja praca doktorska dotyczyła relacji teorii logicznej Deweya do jego filozofii społecznej i jako słuchacz studiów magisterskich współwydałem zbiór esejów do kursu, który prowadziłem w tym temacie.

Podszedłem do tego nowego projektu jako do okazji mówienia bez ograniczeń i własnym głosem, i rozpocząłem poprzez wyartykułowanie pełniejszej filozoficznej pracy przygotowawczej niż miało to miejsce w przeszłości. Zrobiłem skok w ontologię, rozwijając szerzej w pierwszej części idee *Sensibility and Sense*, które poruszyłem przedtem w różnych esejach i w końcowych rozdziałach *Art and Engagement*. Społeczne znaczenie estetyki stało się bardziej wyraźne w środkowej części książki, gdzie próbowałem pokazać jak wszechobecne są wpływy społeczne i kulturowe w naszym doświadczeniu natury, miasta i nawet sfery niebieskiej.

W tym punkcie zorientowałem się, że przesuwam się nieodparcie do domeny politycznej i tego rodzaju sprawy zdominowały ostatnią część książki. Porządek polityczny jest manifestacją naszych wartości społecznych i, w miarę jak stawało się to wyraźniejsze, zaczęły pojawiać się nowe idee, nabierając kluczowego znaczenia dla polityki estetycznej. Jedną z takich idei, o olbrzymich implikacjach, jest koncepcja „platformy percepcyjnej”. Szczegółowo omówiłem jej podstawowe znaczenie, stwierdzając, że każdy ma *prima facie* prawo do sfery perceptualnej, która jest niezmienna, niezniekształcona, niezmnieszona, niezanieczyszczona. Jest to oczywiście ideał, lecz szybko uświadomiłem sobie, że jest jednakże probierzem, przy pomocy którego można osądzić każdą modyfikację sfery perceptualnej. Przestrzeganie tego prawa doprowadziłoby do ogromnej transformacji jakości ludzkiego doświadczenia natury, jak również miasta, nie wspominając o jego konsekwencjach dla zdrowia, dobrego samopoczucia i porządku społecznego.

Inna, związana z tym idea, która wyłoniła się w tym konceptualnym rozwoju w kierunku estetyki polityki, przyszła z uznania, że nie można oczekiwać, że ludzie zawsze wybiorą własne dobro, zarówno w estetyce, jak i w polityce. Zawodzi to kompletnie jako podstawowe uzasadnienie dla filozofii demokracji oraz dla autonomii smaku. Niemożność samowzmocniania się wyborów pochodzi nie tylko z braku racjonalności lub z ignorancji, lub niewrażliwości. Wybory są zaburzane przez więcej niż fakt, że osąd ludzi jest zniekształcany przy pomocy nieustannej i wszechobecnej politycznej i komercyjnej propagandy. Wyborów nie dokonuje się swobodnie, ponieważ sama wrażliwość ludzi została wzięta do niewoli przez niewidzialne formy kontroli. Jest to więcej niż kontrola myśli; jest to kontrola *perceptualna*.

Nazwałem tę rozpowszechnioną praktykę „ko-optacją wrażliwości” dla zidentyfikowania tego podstępного procesu, na skutek którego ludzki smak, nadal uważany za prywatny, osobisty i niepodważalny, jest tworzony i kontrolowany przez projekty i interesy innych, interesy, które są przede wszystkim polityczne i komercyjne. Pisząc o tym teraz, uświadamiam sobie, że praktyka ta jest w rzeczywistości szczególnie podstępным naruszeniem imperatywu kategorycznego Kanta, usurpując sobie ludzką wrażliwość i trenując nas, by reagować w sposoby, które promują nie nasze własne dobro, lecz interesy innych. To spostrzeżenie przekształciło estetykę w potężny instrument krytyki społecznej i politycznej i doprowadziło do rozszerzenia idei negatywnej estetyki jako podstawy osądu krytycznego.

Gdy rozważam historię mojej ewoluującej estetyki, jasno dostrzegam, że doszedłem w niej do koncepcji uogólnionej: estetyki jako teorii wrażliwości. Taka koncepcja estetyki dobrze służy wszystkim jej zastosowaniom. Obejmuje ona sztukę, obejmuje doświadczenie środowiskowe, oświetla doświadczenie społeczne i popiera polityczną krytykę i akcję. I w swojej prostocie ujmuje samo serce estetyki.

W centrum tej reformy estetyki stoi jedna idea, idea w kierunku której wy-dawała się skierowana od początku i z której wynikała moja późniejsza praca: zaangażowanie estetyczne. Jej charakter kontekstowy zawarty jest w koncepcji pola estetycznego, które jest odbiciem aktywistycznego, uczestniczącego, performatywnego wymiaru doświadczenia estetycznego. Podobnie, szeroka stosowalność zaangażowania estetycznego tkwi w jego ogólności i nieograniczeniu wyłącznie do sztuki. Ponadto, kluczowe znaczenie doświadczenia perceptualnego dla zaangażowania estetycznego stało się probierzem osądzania autentyczności i określania wartości. Z nich pochodzi moralne znaczenie zawarte w estetyce i negatywności jako osądzie krytycznym. Przeformułowanie estetyki jako teorii wrażliwości jest zatem jasną konsekwencją uczynienia doświadczenia estetycznego fundamentalnym. Jednocześnie, doświadczenie estetyczne stanowi przejaw tej wrażliwości, jak również otwarcia warunków społecznych i politycznych dla umożliwienia i ocenienia takich doświadczeń. Dojrzewająca idea zaangażowania estetycznego wyhodowała zdrową roślinę z bogatymi możliwościami wzrostu.

Od czasu ukończenia *Sensibility and Sense*, kontynuowałem pracę zarówno w znanych, jak i nowych kierunkach. W ostatnich latach pisałem prace

o pojedynczych dziedzinach sztuki, takich jak muzyka i architektura; o konkretnych środowiskach, takich jak las i miasto; o filozoficznych wpływach Kanta i Deweya na estetykę; i o sprawach teoretycznych w estetyce środowiskowej i w estetyce bardziej ogólnie. Pracą szczególnie ważną jest *The Aesthetic Politics of Environment*, która rozwija i rozszerza ostatni rozdział *Sensibility and Sense*.

Nie należy patrzeć na tę osobistą intelektualną historię jako na samodzielne osiągnięcie. Żaden myśliciel, zwłaszcza żaden filozof, nie stoi w oddaleniu od historycznych, kulturalnych i intelektualnych prądów czasu. Liczne wpływy ukształtowały i napędzały moją pracę i muszę jasno uznać dwa z nich. Jednym jest fenomenologiczna fiksacja na percepcji, która jest czysta, bezpośrednia i nieobciążona założeniami. To był mój przewodni ideał dla estetyki, bez wpłytywania go w jakiejkolwiek założenia metafizyczne lub ontologiczne, czasami kojarzone z subiektywizmem i ekologią. Drugim formatywnym wpływem na moją pracę był pragmatyzm, który uznaje, że idee osadzone są w naturalnym ludzkim doświadczeniu i praktyce, i rozpoznaje i osądza je poprzez ich zastosowania i efekty. Sadzę, że moja praca stanowi przykład możliwości obydwu.

Na koniec, jestem zdumiony z perspektywy czasu teoretyczną ciągłością i spójnością wizji, która stała się wyraźna i pełna dopiero wtedy, gdy dojrzała. Jest to wizja, która jest moralna, ponieważ jest estetyczna, która obejmuje środowisko na równi ze sztuką i społeczeństwo ze środowiskiem, i która oświeśla pełen krajobraz filozofii wdziękiem, znaczeniem i uporczywością estetyki.

Przeł. M. Bańkowski

Cheryl Foster

**Bezinteresowność i pogarda
a recepcja głównych koncepcji Berleanta****Dychotomia, bezstronność i pogarda**

Twórczość Arnolda Berleanta wyraźnie nawołuje do przeglądu własnych zadań w kwestii teoretycznej interpretacji doświadczenia estetycznego. W artykułach oraz książkach, wydawanych na przestrzeni czterech dekad, Berleant przekonująco wyjaśnia, w jaki sposób i z jakich przyczyn teoria estetyki instytucjonalizowała bezstronność jako podstawowe kryterium wyboru właściwych orientacji, interpretacji i osądów estetycznych. Jako dobry historyk swej dyscypliny, Berleant widzi główną przyczynę dzisiejszych niedomagań teoretycznych w osiemnastowiecznej filozofii empiryków brytyjskich, w szczególności Shaftesbury'ego. Shaftesbury sugerował oddzielenie sztuk wizualnych od ich ozdobnego otoczenia i umieszczenie ich na cokółach i w ramach tak, aby były widoczne wyłącznie w jeden sposób. Kant poszedł jeszcze dalej w podkreślaniu znaczenia bezinteresowności, oddzielającym estetykę od przyjemności, a w szczególności od „zmysłów niższych”, w wyniku czego jego krytyka uwewnętrzniła i wzmocniła dualizm i okularcentryzm uprzednio propagowany przez Kartezjusza u zarania nowoczesnej filozofii.

Berleant zauważa, że współczesna teoria estetyki w dalszym ciągu opiera się na założeniach i konwencjach pierwotnie rozwiniętych w odpowiedzi na zmianę pozycji społecznej sztuk wizualnych, które wyraźnie przemieszczały się z otoczenia domowego w „ręce” pojawiających się wtedy królewskich akademii. Tu problematyczne jest to, że teorie oparte na założeniach, przeznaczonych dla wąskich i określonych zestawów doświadczeń estetycznych, jedynie w niewielkim stopniu są w stanie dotrzeć do sedna doświadczeń estetycznych w obszarach, które ich nie emanują – jak np. architektura, sztuka widowiskowa i instalacyjna, życie codzienne, ciało ludzkie poza sztuką, środowisko (w szczególności środowisko naturalne) oraz świat z wyłączeniem tego, co specyficznie ludzkie. Jednakże to znaczące ograniczenie nie wpłynęło negatywnie na możliwości rozwojowe teorii opartych na bezinteresowności ani ich nominacyjną pozycję w estetyce filozoficznej przez większość lat powojennych. Zdaniem Berleanta, ta dominacja była dodatkowym czynnikiem uniemożliwiającym alternatywnym poglądom na estetykę zdobycie większego znaczenia w głównym dyskursie estetycznym.

Ich marginalizacja w zasadniczym dyskursie estetycznym ma znacznie mniej wspólnego z polityką wewnątrzdiscyplinarną niż problemami wywołanymi

umieszczeniem właściwej estetyki w wąskich i rygorystycznych granicach bezinteresowności i dystansu. Według Berleanta, dzisiejszy główny nurt teorii estetyki nie jest sztywno powiązany z podstawami empirycznymi doświadczenia estetycznego.

Przeglądając fragmenty pism Berleanta z lat 1964-2005, stwierdziłam, że jego filozofia zawiera uprzejmą, lecz stanowczą krytykę naszej dyscypliny. W *The Aesthetic Field* Berleant zauważa, że potrzeba zmian „może służyć cennemu celowi, ukazując nam ograniczenia, jakie częściowe dane nakładają na teorię estetyki”¹. W *Art and Engagement* Berleant stwierdza, że teoria często decyduje o tym, na jakie fakty zwracamy uwagę, jednakże dodaje, że „w układzie czasowym pierwszeństwo ostatecznie przypada doświadczeniu. Czynności poznawcze zawsze mają miejsce w dynamicznym kontekście życia i każda teoria musi poszukiwać swoich źródeł w tych właśnie uwarunkowaniach... jednakże fascynacja ideami może emanować urokiem, który częstokroć przyćmiewa dowody, w szczególności dowody empiryczne...”² Natomiast w przedrukowanej w *The Aesthetics of Environment* pracy pt. *The Aesthetics of Art and Nature* Berleant pyta, czy wymóg obiektywizmu w estetyce wynika z doświadczenia kontemplującego, czy też nacisk na jego niezbędność nie jest raczej podyktowany trywiami teoretycznymi – a nawet samozadowoleniem – niż postrzeganiem empirycznym³.

W reakcji na rozbieżność pomiędzy współczesną teorią estetyki a tym, co sam nazywa „empirycznym dowodem bezpośredniej znajomości”, Berleant na obu biegunach swojego dzieła opowiada się za różnymi działaniami naprawczymi, między innymi wysuwając jeden z pierwszych apeli o „reformację teorii estetyki poprzez zastąpienie kapłaństwa teorii zastępczych Protestantyzmem bezpośrednich związków z doświadczeniem”⁴. Nieco bardziej współcześnie, w *Prze-mysśleć estetykę. Niepokorne eseje o estetyce i sztuce* Berleant domagał się „rekonstrukcji” filozofii, propagując zdrową pokorę w obliczu nieumiejętności prawidłowego przedstawiania świata w teoriach przy jednoczesnej kontynuacji „poważnego przeorganizowania dogmatów estetycznych”⁵. Rzeczywiście, Berleant posuwa się do całkowitej negacji skrajnego i w sumie sztucznego rozdziału jaźni od świata we wstępnych fazach doświadczenia estetycznego, twierdząc, że osobiste zaangażowanie oraz użyteczność pozwolą nam dostrzec społeczne funkcje sztuki i tym samym poszerzyć naszą zdolność jej odbioru.

Twierdzenia Berleanta w *Prze-mysśleć estetykę* utrzymane są w uprzejmym tonie, jednakże w moim odczuciu pobrzmiewa w nich pewna „świeża” odwaga: bezstronność oddala obiekt kontemplacji, otaczając go granicami. Teoria tego dogmatu oferuje fałszywą jasność oraz złudny porządek, upraszczający „złożony, kontekstualny charakter ludzkiego doświadczenia”⁶. W ujęciu ogólnym przywykliśmy łączyć ocenę z wartościowaniem, zastępując pluralistyczne

¹ A. Berleant, *The Aesthetic Field*, CC Thomas Press, Springfield 1970, s. 9.

² A. Berleant, *Art and Engagement*, Temple University Press, Philadelphia 1991, s. 3.

³ A. Berleant, *The Aesthetics of Environment*, Temple University Press, Philadelphia 1995, s. 79.

⁴ A. Berleant, *The Aesthetic Field*, s. 43.

⁵ A. Berleant, *Prze-mysśleć estetykę. Niepokorne eseje o estetyce i sztuce*, przeł. M. Korusiewicz, T. Markiewka, Universitas, Kraków 2007, s. 71.

⁶ Tamże, s. 23.

zaangażowanie oparte na mocnych założeniach teoretycznych obsesyjnym krytycyzmem estetyki. Berleant chce, abyśmy odnowili znajomość z oceną oraz wiedzą stanowiącą podstawy teorii pochodnych. Przyczyny, dla których Berleant stawia ten postulat, ujawniają się z dużą wyrazistością w trakcie całej jego kariery. Czyni tak, ponieważ uważa to za swój obowiązek w służbie prawdziwszej niż obecnie ekspresji doświadczenia estetycznego, a nie, jak często sądzimy, z wygodnictwa poznawczego.

Zaangażowanie

Jeżeli przyjąć, że bezstronność wymaga od podmiotu zdystansowania, oddzielności, odrębności oraz izolacji od przedmiotu kontemplacji (czyli rodzaju mapy mentalnej, względnie poznawczego ucieleśnienia intencjonalności), to jej przejawy estetyczne akcentują granice pomiędzy kontemplującym a przedmiotem kontemplacji, pozycję obserwatora preferującą wzrok oraz, w mniejszym stopniu i w razie potrzeby, wrażenia słuchowe. Jest tak dlatego, że wzrok i słuch są (wbrew Kantowi) zmysłami, które odłączają się od sfery doznań apetytywnych, podążając w kierunku rozróżnień i ocen formalnych. Potrzeba teorii bezinteresowności wraz z towarzyszącymi jej ograniczeniami i otaczającymi ją rozwarstwieniami powstała, gdy przedmioty sztuki, pokazywane jako odrębne podmioty, usunięto z ich kontekstu pokoleniowego, użytkowego i życiowego. Berleantowska teoria zaangażowania, sformułowana i rozwijana przez kilka dziesięcioleci, prowadzi nas, jako już w pełni ucieleśnione stworzenia, na powrót do krajobrazu naszego bytu. W swych poglądach Berleant zachowuje otwartość i ogólnego ducha tradycji fenomenologicznej, jednakże zachowuje etyczną wierność empirycyzmowi filozofii analitycznej, której przedstawiciele cenią sobie indukcyjne gromadzenie dowodów w sytuacjach, w których dedukcja okazuje się niewystarczająca. Poza tym, Berleant jest znacznie lepszym prozaikiem niż większość praktycznych wyznawców omawianych metod, nie cierpi też na krótkowzroczne przekonanie, że można zastosować tylko jedną z nich. Zaangażowanie Berleanta jest zaangażowaniem zbudowanym na pluralizmie i tolerancji.

Pluralizm ducha i praktyki wymaga od Berleanta unikania stosowania jednego, rygorystycznego lub jednolitego standardu dla wszystkich doznawanych doświadczeń⁷. Jednakże w swych pisanych w ciągu lat esejach i książkach prawidłowo zidentyfikował cechy jakościowe zaangażowania w doświadczenie. Zaangażowanie charakteryzują: zmysłowa przenikliwość, jedność percepcyjna, zgodność świadomości ze zrozumieniem i zaangażowaniem oraz skoncentrowanie na pilności i bezpośredniości okazji⁸. Ponadto relacje pomiędzy przedmiotami lub powierzchniami, wybranymi przez estetycznie zaangażowanego obserwatora, rzeczywiście istnieją, tylko są bardziej odczuwane niż postrzegane⁹.

⁷ A. Berleant, *The Aesthetics of Environment*, s. 35.

⁸ A. Berleant, „The Aesthetics of Art and Nature”, w: A. Carlson, A. Berleant (red.), *The Aesthetics of Natural Environments*, Broadview Press, Calgary 2004, s. 83.

⁹ A. Berleant, *The Aesthetic Field*, s. 113.

Jest to prawdopodobnie najistotniejsza różnica pomiędzy podejściem do estetyki środowiskowej Allena Carlsona i Berleanta: sposób, w jaki relacje pomiędzy cechami funkcjonują w doświadczeniu, jest różny w obu teoriach. Dla Carlsona relacje te zachodzą w obrębie naturalnego porządku rzeczy, dla Berleanta mają one miejsce na poziomie odczuwalnego ucieleśnienia. U Berleanta doświadczenie estetyczne następuje przed projekcją świadomego porządku poznawczego i na to właśnie zwraca główną uwagę w swej teorii. Carlson świadomie i zdecydowanie kładzie główny nacisk na aspekt poznawczy. Niestety, ograniczenia czasowe nie pozwalają mi na analizę szerszych aspektów obu teorii, jednakże uważam, że nie są one tak sprzeczne, jakby mogło się wydawać, jeśli przy określaniu zakresu kontemplacji weźmiemy pod uwagę czynnik czasowy. Berleant skupia się na pilności magnetyzmu estetycznego – czyli tego, co często pobudza nas do troszczenia się o rzeczy i miejsca – a Carlson na tym, co moglibyśmy uczynić w kwestii artykulacji tych rzeczy i miejsc na poziomie wartości i języka określonego systemu.

Jednakże Berleant zauważa, że doświadczenie ma pozycję priorytetową w budowaniu systemu i dlatego kieruje uwagę na poszukiwanie lepszej metody pozyskiwania tego, co może zaoferować doświadczenie estetyczne. Omawiając magnetyzm estetyczny w sztuce widowiskowej i muzyce, Berleant zauważa, że te formy ekspresji wkradają się do naszych organizmów¹⁰. (Uważam, że zjawisko to często objawia się jako wrażenie sensoryczne odczuwalne w okolicach dolnych partii kręgosłupa w konkretnych momentach estetycznego zaangażowania w występ.). Berleant zauważa, że teorie oparte na bezinteresowności i zdystansowaniu nie nadają się do objaśniania intymności i zaangażowania, które w takich sytuacjach odczuwamy w związku ze sztuką, ponieważ nie są w stanie godzić realnych doświadczeń estetycznych z chęcią osądzania. Ponadto, w *Prze-mysśleć estetykę* Berleant przejawia zaskakującą zdolność przewidywania, bardzo szybko zdając sobie sprawę z konsekwencji ponoszonych przez nowe formy artystyczne, wyłamujące się ze swoich granic, aby stać się instalacjami, wykonaniami oraz sztuką środowiskową. Bezstronność jako konieczny element teorii estetyki rzeczywiście wydaje się przystaniać i eliminować doświadczenie estetyczne w formie, jaką ma zanim decydujemy się na wygłoszenie naszych niepewnych sądów.

Kiedy zaangażowany estetyk wykracza poza obręb sztuki w świat naturalny, odrzuca obserwację jako model kontemplacji natury na rzecz fundamentalnej i nienaruszalnej ciągłości ludzi i świata naturalnego, z akcentem na intymność postrzegania spontanicznie napotykanymi wartościami zmysłowymi w duchu wzajemności¹¹. To, jak twierdzi Berleant w *Down the Garden Path*, stanowi właśnie świat estetyki przed jego umyślnym zabarwieniem osobowymi i kulturowymi wymiarami, które z konieczności przedostają się do wszelkich wymiarów ludzkiej działalności. Jak twierdzi Berleant w *The World from Water*, jest to świat nam znany. Znany nie dzięki propozycji lub systemowi, lecz interakcji z empirycznymi

¹⁰ A. Berleant, „The Aesthetics of Art and Nature”, w: A. Carlson, A. Berleant (red.), *The Aesthetics of Natural Environments*, s. 78.

¹¹ A. Berleant, *The Aesthetics of Environment*, ss. 34-35.

właściwościami ciągle zmieniającego się świata¹². W tym miejscu należałoby zaznaczyć, że w doświadczeniu estetycznym zaangażowanie idzie w parze z dwiema innymi właściwościami: ciągłością, czyli związkiem istot ludzkich z ich środowiskiem – w szczególności napełniającym pokorą związkiem z naturą – oraz asymilacją ze środowiskiem, szczególnie z naturą, zarówno w obrębie naszej indywidualności, jak i poza nią. W szczególności świat naturalny jednocześnie otacza i zawiera nas w sobie. Jego zasięg jest nieograniczony i w tym sensie zdystansowanie się od tego, czym w najbardziej fundamentalny sposób jesteśmy, jest empiryczną niemożliwością. Oczywiście mowa tu nie o zdystansowaniu konceptualnym lub teoretycznym (Berleant kilkakrotnie zaznacza, że zdystansowanie konceptualne jest nie tylko możliwe, lecz w pewnych sytuacjach wręcz pożądane), ale przeważnie o towarzyszącej współczesnej estetyce negacji naszego ewolucyjnego i genetycznego pokrewieństwa z ekologiczną sceną, na której wykonujemy nasz teoretyczny taniec.

Tak więc, w wypadku zaangażowania nie osądzamy intencjonalnie wypartego przedmiotu. Przeciwnie, postrzegamy środowiska, względnie doświadczenia, z tego samego poziomu. Nazwanie zaangażowania estetycznym nie jest niemożliwe – w istocie zaangażowanie ze swoją intensywnością w przedstawianiu postrzeganych i bezpośrednich doświadczeń zmysłowych wręcz zapowiada pojawienie się pojęcia estetyczności. Szczątkowe granice dualizmu, zdystansowania i bezinteresowności zanikają w zaangażowaniu; zaangażowanie odrzuca fałszywe oddzielenie podmiotu od świata u podstaw wszelkiego doświadczenia, odrzuca również dychotomizującą metafizykę, na której to oddzielenie jest oparte. Przez lata Berleant elegancko i konsekwentnie śledził historyczne źródła dychotomicznego dystansu pomiędzy nami a przedmiotami/doświadczeniami estetycznymi, zarówno w dziełach klasyków, jak i przedstawicieli oświecenia. W rezultacie oraz wskutek uzależnienia od idei pozwoliliśmy, aby głównym punktem odniesienia stały się krytyczne ramy teorii, a nie ich treść. W efekcie, podobnie jak w wypadku większości niedogłądanych i „nienawilżanych” ram, nasze teorie stały się kruche i rygorystyczne, załamując się pod ciężarem atmosferycznym innych, mniej restrykcyjnych idei. Obok ciągłości i asymilacji, zaangażowanie jako zasada daje jaśniejszy i rzetelniejszy obraz tego, co zachodzi w początkowej fazie doświadczenia estetycznego, kiedy bezpośredniość relacji postrzeganych w świecie wślizguje się do odczuwalnej pamięci.

Krawędzie i ciągłość w naturze: wątek partycypacyjny

Powróćmy na chwilę do pojawiającego się w ciągu ostatnich dziesięcioleci ze wzrastającą częstotliwością w pracach Berleanta pojęcia „granicy”. Jak wspomnieliśmy powyżej, Berleant prześledził wpływ granic na teorie estetyki aż do osiemnastowiecznego przejścia sztuki malarskiej i rzeźbiarskiej od funkcji dekoracyjnej do artystycznej. W *Down the Garden Path* Berleant przenosi tę ideę do

¹² A. Berleant, *Aesthetics and Environment: Variations on a Theme*, Ashgate Press, Surrey 2005, ss. 57, 64.

estetyki środowiskowej, przeciwstawiając krajobraz obserwacyjny krajobrazowi zaangażowanemu, przy czym podejście obserwacyjne zachowuje tendencję do dyskrecji w przedstawianiu¹³. Oparta na ocenie wzrokowej tradycja krajobrazów stosuje grodzenie (mury, parkany, żywopłoty, granice), aby wyodrębnić dany widok (jest to szczególnie zauważalne w okresie po Shaftesburym, kiedy to np. teorie Uvedale Price'a postulowały malowniczość krajobrazową jako zaletę malarską). Krajobraz obserwacyjny również akcentuje perspektywę linearną oraz statyczny „obraz” przy określaniu poczucia miejsca. Berleant ustanawia alternatywę porównawczą w krajobrazie zaangażowanym, która przedkłada ciągłość nad odizolowane grodzenie, rozproszoną intymność zmysłową nad perspektywę linearną oraz wzajemność relacji nad statyczne określanie miejsca. W moim odczuciu to pojęcie wzajemności skłania do dalszych refleksji, mam też nadzieję, że uda nam się je zgłębić po dosłownym wyjęciu go z bardziej znanego i konwencjonalnego kontekstu społecznego.

Porównanie krajobrazu obserwacyjnego i zaangażowanego znajduje odpowiednik w refleksjach Berleanta na temat środowisk nadmorskich. W *Aesthetics of the Coastal Environment*¹⁴ Berleant zauważa konceptualną dychotomię pomiędzy granicami i krawędziami. W tym kontekście „granica” oznacza zewnętrzne ograniczenie przestrzeni widziane z zewnątrz danej przestrzeni, co często wyrażane jest linearnie z punktu obserwacyjnego na brzegu jako coś, co się różni od nas. Natomiast „krawędź” określa zewnętrzną granicę danego obszaru oglądaną z jego wnętrza, co wyrażane jest jako obszar wokół naszego ciała, z którym łączy nas pewna ciągłość. Berleant nie przeczy, że wybrzeża doświadczamy zarówno jako granicy i krawędzi – podobnie jak w częstych wypadkach udanych rozróżnień przeciwieństw, instrument kontrastu koncepcyjnego funkcjonuje tu heurystycznie – jak i wprowadza kontrast, aby podkreślić skalę, w jakiej perspektywa, język, a w szczególności stanowisko teoretyczne, sugerują pozorne sprzeczności pomiędzy obserwacyjnym akcentowaniem a obserwacyjną postawą. Obserwacja środowisk przybrzeżnych z wewnątrz poziomu empirycznego czyni je częścią miejsca, z którego je obserwujemy. Istnieje ciągłość pomiędzy tą perspektywą a postawą zaangażowania, która umieszcza podmiot doświadczenia estetycznego na tym samym poziomie, na którym znajduje się kontemplowany „przedmiot”.

Tę ciągłość pomiędzy osobowością a środowiskiem Berleant opisuje wyraziściej w *The World from Water*, gdzie nie tylko stwierdza, że środowisko płynne znamy dzięki zaangażowaniu w nie, lecz także, że doświadczenie wody w sposób bardziej „stanowczy i dramatyczny” odkrywa właściwości zmian i ruchu, charakteryzujących wszelkie miejsca naturalne nawet wtedy, gdy nie są bezpośrednio postrzegane przez istoty ludzkie¹⁵. Podobnie świat z wody wydaje się raczej otoczony krawędziami niż granicami – rzeczywiście, nie jesteśmy w stanie dostrzec ogółu „ciała” wody, o ile nie spoglądamy na nie z dużej wysokości lub nie są one dość małe. Kontemplacja świata z wody pozwala w bardziej dynamiczny sposób odczuwać przyptywy i odpływy oraz uświadamia nam naszą niemożność

¹³ Tamże.

¹⁴ Tamże.

¹⁵ Tamże, s. 64.

dokładnego określenia lub umiejscowienia na dłużej form wodnych, preferowanych przez nasze środowisko. Wiele współczesnych teorii estetyki środowiska naturalnego zdecydowanie za bardzo polega na modelach krajobrazowych do zaznaczania żywotności swoich hipotez. Berleantowskie rozważania o środowisku wodnym dają świeży impuls do refleksji, równocześnie sugerując niedostatki teorii, cytujących środowiska, których stabilność systemowa łatwo – i być może niesłusznie – poddaje się badaniom.

Jednakże granice, na których tak desperacko polegają podobne teorie – te jasne rozgraniczenia i ograniczenia – możliwe są wyłącznie dlatego, że uprzednio zaangażowaliśmy się w miejsce względnie środowiska w stopniu wystarczającym do określenia ich cech percepcyjnych. Na poziomie zaangażowania estetycznego w środowisko Berleanta granice zacierają się¹⁶. Berleant nie przeczy, że kontemplując miejsca, wnosimy ze sobą systemy, wartości i domniemania – pod tym względem jego myśl ewoluowała w ciągu lat od standardowego fenomenologicznego zaprzeczenia wkładu poznawczego do zaprzeczenia bardziej zniuansowanego i realistyczno-empirycznego. Berleant raczej neguje tezę, że zasady porządku poznawczego i kulturowego powinny grać dominującą rolę w zmysłowym podejściu do środowisk jako ucieleśnione koagulatory postrzegania. Rzeczywiście, niektórym filozofom wydaje się, że zajmowanie się jakością estetyczną ma dziś większy wpływ na inne dziedziny działalności niż kiedyś. Estetyk Wolfgang Welsch od dawna głosi „estetyzację” zachodniego społeczeństwa kapitalistycznego, a dowodów na słuszność jego tezy nie trzeba szukać daleko – wystarczy wymienić liczne programy telewizyjne o wystrojach wnętrz, podobne kursy prowadzone w sklepach z artykułami domowymi czy też desperackie wyczyny znanych speców od makijażu. Jednakże Welsch posuwa się znacznie dalej, pieczętowicie odsłaniając zależność nauki, epistemologii, polityki społecznej i nawet prawodawstwa od metafor, aluzji i analogicznego myślenia przy przedstawianiu własnych propozycji¹⁷.

Według mnie, podobnie jak Wolfgang Welsch naświatlił estetyczny wymiar nauki i epistemologii, tak Berleant ukazuje wymiar środowiskowy teorii estetyki jako takiej. W *The Aesthetics of Art and Nature* Berleant przekonuje, że teoria estetyki wymaga „naturalizacji” w celu wyzwolenia jej z ograniczeń bezstronności¹⁸. Do takich ograniczeń należy domniemana (choć niezbadana) wiara w konieczność zdystansowania, która daje pierwszeństwo bezstronności jako zasadzie postępowania. Berleant uważa, że model ten można odwrócić, o ile podkreślimy ciągłość i związek z tym, co naszym zdaniem kontemplujemy; czyli jeśli zastosujemy zmysłowo bezpośrednie doświadczenie natury jako model dla ponownego przemyślenia współczesnej teorii estetyki. Innymi słowy, jeśli Welsch dostrzega estetykę u podstaw nauk, to Berleant widzi ciągłość środowiskową u podstaw estetyki. Welsch i Berleant są jak matriszka! Jednakże szkopił w tym, że ciągłość jest określeniem technicznym z dziedziny ekologii oraz superweningtną właściwością złożonych ekosystemów. Jedną z metod, przy pomocy której ekologowie postulują i testują ciągłość ekologiczną (czasami zwaną spójnością

¹⁶ Tamże, s. 152.

¹⁷ A. Berleant, *Prze-myśleć estetykę*, s. 19.

¹⁸ A. Berleant, *The Aesthetics of Environment*.

operatywną) jest rozważanie punktów widzenia spoza obrębu nauk technicznych. Krótko mówiąc, wewnątrz Berleanta i ciągłości środowiskowej znajduje się matrioszka, której na imię doktor Rod Fujita.

Fujita jest ekologiem oceanicznym i starszym pracownikiem naukowym służb ekologicznych w Oakland w stanie California. Jest absolwentem Instytutu Oceanograficznego Woods Hole w dziedzinie biologii morskiej i odgrywa kluczową rolę w budowie rezerwatów morskich w Florida Keys i na Wyspach Normandzkich. Dodatkowo pełni funkcję głównego pracownika naukowego projektu kartograficznego opartego na Systemie Informacji Geograficznej (GIS) pod nazwą OceanMap. W ramach OceanMap rozwijane są narzędzia do gromadzenia oceanologicznych obserwacji i preferencji jednostek spoza nauki w celu podniesienia wartości wybranych środowisk przybrzeżnych. Fujita i jego współpracownicy są pionierami tej metody zbierania i mapowania niespecjalistycznych opinii w środowisku politycznym, w którym poglądy opinii publicznej zazwyczaj wyrażane są przy pomocy prostych analiz kosztów i zysków oraz ankiet racjonalności wyborów układanych przez specjalistów od gospodarki zasobami. Fujita nazywa metodę OceanMap „badaniami partycypacyjnymi”, gdyż dopuszcza ona udział niefachowych członków społeczności w identyfikacji i charakterystyce właściwości oraz zalet środowisk przybrzeżnych. Badania partycypacyjne stanowią pomost ponad tym, co Fujita uważa za epistemologiczną lukę pomiędzy wartościami naukowymi i publicznymi¹⁹.

Luka ta była przyczyną niemożności przeprowadzenia przez kalifornijską legislaturę planów założenia rezerwatu morskiego na Wyspach Normandzkich. Starania te podejmowali wyłącznie eksperci naukowcy w rozmowach niepublicznych. W końcu skuteczne okazało się podjęte na mniejszą skalę trzecie podejście i to głównie dlatego, że skorzystano z nienaukowych opinii do wsparcia i wzmocnienia usilnie powtarzanych ekologicznych ocen wartości miejsca. Według Fujity, badania partycypacyjne są skuteczne, ponieważ umożliwiają współdziałanie wiedzy z różnych dziedzin w celu stworzenia systemu pozwalającego wydobyć tę wiedzę. Jak zauważył Fujita na seminarium w Instytucie Przybrzeżnym Uniwersytetu Rhode Island, „Ekologia definiuje spójność na różne sposoby i naukowo rzecz biorąc wiele z nich ma sens. Ale nawet przy całej logiczności świata nie wyjdzie nic, jeżeli nie ma zaufania ludzi”²⁰. Dlaczego ludzie nie ufają próbom ustanowienia praw środowiskowych na naukowych podstawach? Być może dlatego, że nauka nie jest w stanie w pełni zobrazować wartości środowiskowych, jeżeli wartości te zawierają elementy inne niż opis systemowy. W początkowej fazie badania partycypacyjne dają ich uczestnikom poczucie bycia docenianym. Badania takie biorą pod uwagę poglądy nienaukowe, mile widziany jest również pluralizm poglądowy przy mapowaniu właściwości środowiskowych.

W tym kontekście należy zauważyć, że w *The Aesthetics of Art and Nature* Berleant apeluje o nową metodę teoretyzowania estetycznego, w której nasz związek z naturą będzie modelem kontemplacji sztuki. Berleant nazywa

¹⁹ R. Fujita, *Seminar of 10/19/2005 with the University of Rhode Island Coastal Institute IGERT Project*, Narragansett 2005.

²⁰ Tamże.

pełnię zaangażowania estetycznego „estetyką partycypacyjną”, która jego zdaniem „nie tylko zmienia nasza kontemplację sztuki, lecz również charakter tej kontemplacji”²¹. Osobiście dostrzegam osobliwe podobieństwo pomiędzy teorią Berleanta a pracą terenową Fujity i jego współpracowników, częściowo dlatego, że obaj stosują to, co my filozofowie nazywamy „wiedza przez zapoznanie się” do zgłębiania zakresu swoich działań. Obaj również pojmują empiryczne znaczenie koncepcyjnego rozróżnienia pomiędzy projekcyjną, klasyfikującą nauką a innymi metodami percepcji, które niewątpliwie stosują poznanie, lecz nie postrzegają środowiska świadomie przez pryzmat systematycznej myśli. Fujita twierdzi, że działania środowiskowe wynikają ze świadomości, że wszystko w naturze jest współzależne, łącznie z nami²². Niemniej, większość metod ujmowania wartości środowiskowych nie dostrzega głównych korzyści płynących z tej współzależności, ponieważ nie identyfikują one ani nie kwantyfikują pełnego zakresu wartości działających w sferze środowiskowej. Fujita obawia się, że zanik religii i rytuału w stosunku do lokalnych ekosystemów spowodował zanik związków społecznych z miejscami naturalnymi oraz że nasze nastawienie dominujące w dzisiejszej dobie odzwierciedla wiarę w ludzkie użytkowanie i ludzką przewagę. Dla Fujity częściową przyczyną problemu jest naukowe zarządzanie zasobami, pozbawione szacunku dla innych rodzajów ludzkich wartości (w tym kontekście wyraźnie przytacza kilkakrotnie estetykę).

Pojmowanie naukowe jest ograniczone, nie wszechwiedzące, w szczególności w przypadku naturalnych ekosystemów, czyli systemów podtrzymujących życie planety. Arogancję naukowego zarządzania zasobami osłabiło kilka spektakularnych porażek, takich, jak upadek hodowli ryb, niedyś uważanych za niewyczerpane źródło²³.

Rozwijając projekt OceanMap – zalecany do użytkowania w innych dziedzinach jako oprogramowanie Open Source – Fujita podkreśla fakt, że zbieranie danych naukowych w głębiach oceanicznych jest często działalnością sporadyczną, kosztowną i toporną, dostarczającą „brudnych” danych z widocznymi „białymi plamami”, które trzeba szeroko uzupełniać hipotezami. Tymczasem rybacy pracujący na obszarach mapowanych przez naukowców spędzają tygodnie w danej lokalizacji i zauważają wiele szczegółów, które naukowe dane mogą jedynie sugerować. Zdaniem Fujity, rybacy zazwyczaj precyzyjniej określają zasoby rybne i ich płodność niż naukowcy, co nie powinno dziwić, gdyż mają oni wiedzę i środki pozwalające na empiryczne obserwacje pewnych przemieszczeń, które abstrakcyjne analizy danych mogą przedstawiać, lecz nie opisywać. OceanMap próbuje objąć swym zakresem różne rodzaje wiedzy o tym, jak przedstawiać to, co autorzy projektu uważają za fakty empiryczne, w miejsce wypracowywania rozsądnych metod komunikacji wartości środowiskowych prawodawcom. Nikt indywidualnie nie jest w stanie objąć wszystkiego, co można wiedzieć o danym środowisku. Analogicznie, żadna perspektywa oparta na ograniczonych punktach odniesienia nie będzie w stanie wyartykułować wszystkich właściwości danego miejsca. Jeżeli natura żyje w nas, a my w niej, polityka środowiskowa musi sama

²¹ A. Berleant, *The Aesthetics of Environment*, s. 84.

²² R. Fujita, *Heal the Oceans*, New Society Publishers, Gabriola Island 2003, s. 5.

²³ Tamże, s. 179.

z siebie odrzucać zbytnie uproszczenia narracji naukowej w celu wzmocnienia motywacji do zmian legislacyjnych.

Dla Fujity „tomistyczny świat dualizmów i dychotomii, w którym spędzamy większość czasu, to twór sztuczny, być może spuścizną naszych wzrastających umiejętności kontrolowania natury przy braku jednoczesnego przyrostu mądrości”²⁴. W ślad za berleantowskim odrzuceniem „dychotomizującej metafizyki” Fujita i inni praktykujący naukowcy zdają się pojmować tu coś, czego my estetycy nie rozumiemy. Kiedy model praktyki zdaje się niedoreprezentowywać lub wręcz wypaczać kluczowe aspekty dziedziny, której jest projekcją, zazwyczaj zostaje „ześlomowany” i opracowuje się nowy. Jeżeli naprawdę słuchamy naukowców, powinniśmy cokolwiek od nich usłyszeć. Wszystko w naszym świecie jest ze sobą połączone, stare dualizmy już nie wystarczają.

A jednak, pomimo teoretycznej trwałości dychotomii, Fujita pozostaje optymistą, ponieważ „mury dzielące ludzi i naturę mogą runąć w każdej chwili i w każdym miejscu, jeżeli zaprzestaniemy aktywnych prób odizolowania się od natury”²⁵. Fujita zrezygnował z akademickiej kariery naukowej na rzecz propagowania ochrony środowiska po wieloznaczącym doświadczeniu ciągłości z naturą w trakcie ćwiczeń z zakresu monitorowania raf koralowych. Fujita zaznacza, że ciągłość ta była odczuwalna, a nie wywiedziona lub wywnioskowana. Jako ekolog morski Fujita pojmował intelektualnie systemowe objawy ciągłości, lecz nie zrozumiał ciągłości jako ucieleśniona osoba dopóty, dopóki nie zamienił naukowego punktu widzenia na ludzki. Tak jak berleantowska ciągłość środowiskowa kryje się u podstaw estetyki, tak pluralizm wartości Fujity dokonał najazdu na podstawy ciągłości środowiskowej.

Pogarda

Pluralizm. Na przykładzie Fujity widać, że naukowiec (jest wielu takich jak on) nie musi mieć problemów ze sferą zmysłową. Nie musi mieć trudności w kwestionowaniu domniemań ani odrzucaniu dualizmów i dychotomii na rzecz bardziej reprezentatywnych metod kartowania ludzkich relacji z naturą. W przeciwieństwie do tego, Berleant zauważa oznaki doświadczenia zmysłowego w teorii estetyki w swoim artykule z 1964 r. pod tytułem „The Sensuous and the Sensual in Aesthetics”, który przedrukowano w *Prze-mysleć estetykę*. Współczesna teoria nie tylko nadal nosi znamiona odgraniczania zaproponowanego przez Shafterbury’ego, kiedy akcentuje dystans i bezstronność, lecz także naznaczona jest spuścizną Kanta w odrzucaniu wiedzy ciała. Berleant uważa, że chcąc uniknąć podejrzeń o cielesność (dobrze znany w filozofii lęk przed ciałem!), teoria estetyki nieświadomie „niedoteoretyzowała” pojęcia zmysłowości duchowej i cielesnej i przez to zatarła różnice pomiędzy nimi w percepcji pełnego zakresu doświadczenia estetycznego. W efekcie główny nurt praktyki estetycznej został odcięty od wielu znaczących możliwości wyrażania naturalnych właściwości estetycznych i wartości.

²⁴ Tamże, s. 196.

²⁵ Tamże, s. 197.

Być może jeszcze bardziej niepokojące od tego zinstytucjonalizowanego uporu i zbiorowej awersji do ryzyka, żałośnie obecnych w przestarzałych formach badań estetycznych, jest lekceważenie, jakie często pojawia się, gdy jeden filozof podejmuje się skomentowania pracy lub idei innego. Fujita nie lekceważy bezpośredniego doświadczenia estetycznego, nie uważa go za intelektualnie niedoskonałe, nie waha się też poruszać takich kwestii jak: zaangażowanie, ciągłość czy pluralizm w odniesieniu do wartości naturalnych. Jednakże filozofowie sztuki niejednokrotnie stosują pogardę jako instrument, przy pomocy którego insynuują nieadekwatność kolegów po fachu, względnie alternatywnych koncepcji, przy analizie kwestii estetycznych. Jednakże, stwierdzam z całą odpowiedzialnością, że Berleant nigdy nie okazywał lekceważenia tym, którzy negowali, odrzucali czy wręcz wyśmiewali jego teorię zaangażowania. Wręcz przeciwnie, wyraźnie odrzuca on pogardę jako model stosunków koleżeńskich. W *Prze-myśleć estetykę* Berleant zauważa, że woli nie podejmować krytyki współczesnych ikon w dziedzinie estetyki.

Berleant wykazuje odwagę do konfrontacji z teoriami innych i nie wpada w to, co nazywam zbiorowym przymusem walki z aksjomatami gwiazdorskimi. Zamiast tego kontynuuje pracę filozofa, czego efekty dadzą się zauważyć po pewnym czasie. Już obecnie wykazuje dużą zdolność przewidywania, kiedy pisze filozoficznie – wyprzedzając o dekady współczesną wiedzę – o wiedzy cielesnej, właściwościach zmysłowych, naturze, filmach oraz przełamujących granice stylistyczne gatunkach sztuki. Przed około 40 laty Berleant przewidział też obecny zanik granic ideologicznych pomiędzy metodami analitycznymi i fenomenologicznymi w filozofii, chociaż należałoby się zastanowić, czy szlachetna odmowa sprowadzenia praktyki filozoficznej do ograniczonej intelektualnie metodologii nie była przyczyną, dla której do niedawna jego prace były niedoceniane. Niemniej dodaje otuchy fakt, że Berleant ze znacznym wyprzedzeniem zrozumiał, jak nieklasyfikacyjne podejście do estetycznego doświadczenia natury może wzmocnić – a nie osłabić – pragmatyczne wysiłki na rzecz ochrony środowiska.

Prace Berleanta mogą nas doprowadzić dokładnie do tego, co zapisują (i chcą zapisywać w pełniejszym zakresie) Fujita i twórcy OceanMap. Rod Fujita powiedział nam, że OceanMap wymaga lepszych metod zaznaczania estetycznych właściwości środowiska, języka wywiadu, który dopomógłby uczestnikom projektu w określaniu bogactwa zmysłowego i wzorców relacji, co z kolei usprawniłoby mapowanie wartości estetycznych. Berleant również zachęca nas do tego, „szukać specyficznego wkładu, jaki wartość estetyczna może wnieść do tej normatywnej złożoności, która stanowi nieodłączną część każdej dziedziny ludzkiego świata”²⁶.

Sam Berleant nigdy nie zatracił ducha koleżeńskości, nawet wtedy, gdy krytykował takie koncepcje jak bezstronność. W eseju pt. „Beyond Disinterestedness” podejmuje zdecydowaną próbę wydobywania czegokolwiek z tej skądinąd nadokreślonej zasady, zasady od dawna odrzucanej przez artystów i w najlepszym wypadku anachronicznej, a w najgorszym – fałszywej. Jednakże Berleant w swych refleksjach nad bezinteresownością wykazuje znacznie dalej idącą wielkoduszość

²⁶ A. Berleant, *Prze-myśleć estetykę*, s. 24.

niż jego adwersarze kiedykolwiek okazywali jemu lub sobie nawzajem, gdyż dekonstruując bezstronność, jednocześnie przyznaje, że ci, którzy tę koncepcję popierają, starają się dokonać czegoś wartościowego – czyli sprecyzować, co jest wyróżniające i ważne w sztuce oraz doświadczaniu estetycznym²⁷. W tym duchu Berleant przytacza zalety tej samej Estetyki Społecznej, którą wychwala pod niebiosa w eseju pod tym samym tytułem²⁸. Taktowna akceptacja różnych metodologicznych, bezpośredniej krytyki, a nawet zawodowej obojętności we własnej ojczyźnie pozwoliła Berleantowi na zdepersonalizowaną obserwację tego, co uważa za naprawdę problematyczne w teorii estetyki bez popadania w rozgoryczenie; te zalety pozwoliły mu też odkryć nowe spojrzenia na to, co zwykliśmy nazywać dopuszczalnymi danymi empirycznymi – spojrzenia związane z ciałem i nieklasyfikujące ciągłością ze światem naturalnym, które wyprzedzały swoją epokę o dziesięciolecia.

Analizując zjawisko doświadczania natury z bystrością umysłu kogoś, kto używa o wiele więcej niż tylko wzroku, Berleant nie zapomina o zmysłowości jako namacalnym wymiarze ludzkiej relacji ze środowiskiem – zmysłowości, dzięki której wzajemne oddziaływanie wcześniejszej wiedzy i bezpośredniej wspólnoty osiąga Wzajemność w tym samym czasie, w którym my poszukujemy bardziej donośnych form ekspresji Ciągłości z tym, co w naszym świecie nie jest ludzkie. To właśnie stanowi główną myśl estetyki społecznej, nadającej się do zastosowania w zawodowej filozofii nie tylko w celu udoskonalania społecznych manier, lecz także – i bardziej koniecznie – w celu rewizualizacji nas samych jako współpracujących na drodze do lepszego wydobywania na światło dzienne i, być może, rozwiązania powszechnie postrzeganych problemów. A żeby mieć pewność, że istotnie postrzegamy te same problemy, powinniśmy uczyć się na berleantowskiej koncepcji zaangażowania, która bardziej niż czegokolwiek wymaga otwartości, umiejętności słuchania i „dopuszczania przed wypuszczeniem”. Więcej obserwacji niż walki. W gruncie rzeczy może być trochę walki dla zabawy, lecz nie bez pamięci o obowiązku nazywania faktów takimi, jakimi SA, a nie jakimi chcielibyśmy, aby były.

To niewątpliwie oddaje postawę filozoficzną Berleanta, który odrzuca bezstronność nie ze względu na wady logiczne czy metafizyczne uproszczenia (które zauważa i cierpliwie ukazuje), lecz dlatego, że bezinteresowność, która promuje ewidentną nieprawdę, jest nieadekwatnym narzędziem do zgłębiania doświadczenia estetycznego. Innymi słowy, Berleant nie zgadza się na kłamstwo, odmawia użycia kwestii filozoficznych do zaspokajania chęci wykazania się bystrością i umiejętnościami, podczas gdy jego talenty wymagają wierności bardziej rygorystycznym obowiązkom. W tym sensie Berleant ukazuje się jako unikalny i autentyczny filozof w epoce techników; jako łaskawy i wspaniałomyślny kolega, który poświęcił lata życia na służbę w narodowych i międzynarodowych organizacjach w czasach, które sprzyjały zagorzałej autopromocji; stanowił też odważny, choć czasami samotny, głos w obronie cudzoziemców, bronił „tobuzerskich” poglądów alternatywnych w profesji, w której drogą do zatrudnienia,

²⁷ Tamże.

²⁸ A. Berleant, *Aesthetics and Environment: Variations on a Theme*.

publikacji i recenzji jest sprzedajność i karierowiczostwo; Berleant ma dość serca, aby unikać czołobitności i protekcjonalizmu w stosunku do stojących przed i za nim w zawodowej kolejności dziobania. Ma też umysł na tyle dalekowzroczny, aby wykazywać cierpliwość w czasach, gdy świat estetyki nie był jeszcze w stanie objąć ani nawet zrozumieć empirycznego znaczenia jego pracy.

„Świat” jest tu może nie najlepszym określeniem, gdyż praca Berleanta zawsze zyskiwała aprobatę poza jego ojczyzną, Stanami Zjednoczonymi. Ale pamiętajmy, co powiada się o prorokach. A Berleant z pewnością jest prorokiem ze względu na jasność przewidywania zarówno w kwestii rozumienia przesłanek nowych form artystycznych, jak i poszukiwania skutecznych metod prowadzenia i kształtowania badań środowiskowych. Osobiste doświadczenia Berleanta jako pieszego turysty i wodniaka dopełnia jego biegłość muzyczna: koniec końców jego zrozumienie zaangażowania estetycznego poprzez sztukę i naturę ma bezpośrednie źródła w doświadczeniach, które uważa za ważniejsze od poznawczych wersji teorii estetyki środowiskowej. W *A Phenomenology of Musical Performance* Berleant, podobnie jak przed nim Schopenhauer, widzi to, co jest w doświadczeniu muzycznym pouczające – relację z doświadczeniem wspólnotowym i strukturę samej natury²⁹. I jak Schopenhauer, Berleant wyprzedził swoje czasy o dziesięciolecia, lecz nie zyskał pełnego uznania jako prorok wskutek dogmatów, jakie otaczały kadrowanie, granice i oddzielenie. Niniejsze wydanie specjalne, skupiające się na niezrównanym wkładzie Arnolda Berleanta w teorię estetyki, stanowi zdecydowane odwrócenie tej tendencji – za co jestem głęboko wdzięczna.

Przeł. M. Bańkowski

Cheryl Foster: Disinterestedness, Disdain and the Reception of Berleant's Major Ideas

Arnold Berleant's philosophical theories have proven to be prescient in their identification of an aesthetic interface between human beings and the natural world – the interface he calls “engagement”, a form of participatory aesthetics. This essay presents the context out of which Berleant's theory of engagement has evolved and then touches upon the application of engagement first to cases of aesthetic appreciation and then to a very recent case in coastal ecology and management. It is suggested that Berleant's elaboration of a “participatory aesthetics” both mirrors and informs the scientific model of “participatory research”, which in turn has implications for how philosophers might understand the relative roles of objectivity and engagement in aesthetic practice.

²⁹ A. Berleant, *Prze-mysleć estetykę*, ss. 231-243.

Cheng Xiangzhan

**Estetyka środowiskowa a estetyka ekologiczna:
wpływ Arnolda Berleanta na estetykę ekologiczną w Chinach**

Wstęp

Należy stwierdzić, że w dzisiejszych coraz bardziej zglobalizowanych czasach znaczenia nabierają międzynarodowe kontakty na szczeblu akademickim – w szczególności, w obliczu rosnącego zainteresowania uczonych na całym świecie takimi ogólnie odczuwalnymi zagadnieniami, jak globalny kryzys środowiskowy. Mając powyższe na uwadze, nie dziwi nas bynajmniej fakt, że w ciągu ostatnich dwóch dekad Arnold Berleant odgrywał czynną i znaczącą rolę wśród tej części chińskich kręgów naukowych, które wykazują zainteresowanie problematyką estetyki środowiskowej i ekologicznej. Prace Berleanta, opublikowane zarówno po angielsku, jak i w tłumaczeniu chińskojęzycznym, zdobyły sobie szerokie rzesze czytelników i zainspirowały wiele zwieńczonych sukcesem projektów.

Niniejsza praca skupia się na aspektach historycznych oraz teoretycznych. W pierwszej części autor ukazuje relacje pomiędzy Arnoldem Berleantem a Chinami w perspektywie historycznej, opisując rok po roku podejmowane wspólnie z chińskimi kolegami działania Profesora – w tym jego najważniejsze wykłady w chińskich instytucjach, udział w organizowanych w Chinach konferencjach, prace opublikowane w języku chińskim oraz myśli, które wprowadził do obiegu wśród uczonych chińskich. Część druga skupia się na aspektach teoretycznych, w szczególności kwestii wykorzystania przez chińskich uczonych teorii estetycznych Berleanta do tworzenia estetyki ekologicznej.

Arnold Berleant i Chiny

Pierwsza wizyta Berleanta w Chinach miała miejsce w 1992 r. na zaproszenie profesora Chen Wanghenga z Uniwersytetu Zhejiang. Przy tej okazji Berleant podarował Chenowi egzemplarz swojej świeżo wydanej książki *The Aesthetics of Environment*¹. Berleant również przesłał Chenowi dwa artykuły o estetyce miejskiej. To właśnie wtedy chińskie kręgi naukowe po raz pierwszy zetknęły się z nową, ale rozpowszechnioną w świecie dyscypliną naukową zwaną estetyką

¹ A. Berleant, *The Aesthetics of Environment*, Temple University Press, Philadelphia 1992.

środowiskową. Berleant po raz pierwszy odwiedził Shandong w 1993 r. na zaproszenie profesora Zhou Laixiang z Uniwersytetu Shandong. Wygłoszony w Shandong wykład Berleanta pod tytułem *Deconstructing Disney World* przetłumaczono na chiński. Później pojawił się on w wydanej w 1997 r. książce Berleanta *Living in the Landscape: Toward an Aesthetics of Environment* jako rozdział trzeci książki².

Rok 2004 był ważnym etapem dla kontaktów Berleanta z chińskim światem nauki. W maju tego roku Berleanta zaproszono do udziału w konferencji pod hasłem: „Piękno i nowoczesny sposób życia”, odbywającej się na Uniwersytecie Wuhan. Berleant zapożyczył sobie hasło i również zatytułował swój wygłoszony podczas spotkania wykład: „Piękno i nowoczesny sposób życia”. Berleantowi zaproponowano także współredagowanie (z Chenem Wanghengiem) serii książkowej pod tytułem *A Series of Translated Books on Environmental Aesthetics*³. Berleant dokonał wyboru głównych pozycji serii, której chińskie wydanie opublikowało w 2006 r. wydawnictwo Hunan Science and Technology Press⁴. Seria ta stała się głównym źródłem wiedzy o zachodniej estetyce środowiskowej dla chińskich uczonych. W przedmowie do wydania Berleant zaznacza, że estetyka środowiskowa stanowi ważny i rozwijający się dział estetyki od lat sześćdziesiątych zeszłego wieku oraz przypomina, że była ona głównym tematem konferencji na Uniwersytecie Wuhan w 2004 r. Redakcja i wydanie serii jest przykładem modelu współpracy międzynarodowej, przyjętego w kontaktach pomiędzy uczonymi chińskimi i zachodnimi. W 2004 r. Zhang Min, uczestnik studium doktoranckiego pod kierownictwem Chen Wanghenga, opublikował artykuł wprowadzający teorię Berleanta na grunt chiński⁵. Artykuł ten był pierwszą poważną próbą zaznajomienia chińskiego świata nauki z myślą Berleanta. W tym samym czasie przetłumaczono na chiński i wydano w tym kraju artykuł Berleanta pt. „The Environment as an Aesthetic Paradigm”⁶.

W 2007 r. Berleant uczestniczył w międzynarodowej konferencji pod hasłem: „Środowisko, zaangażowanie estetyczne a sfera publiczna: szanse i ryzyko dla krajobrazu” w Paryżu, gdzie wygłosił referat pt. „Zaangażowanie estetyczne a środowisko człowieka”. Cheng Xiangzhan był również obecny na konferencji. Wkrótce potem opisał jej przebieg i przedstawił główne tezy Berleanta w jed-

² Pracę przetłumaczył na język chiński Niu Hongbao, ukazała się w: *Journal of Literature, History, and Philosophy*, T. 2, 1994. A. Berleant, *Living in the Landscape: Toward an Aesthetics of Environment*, University Press of Kansas, Lawrence 1997. Cheng Xiangzhan poznał Berleanta podczas studiów doktoranckich na Uniwersytecie Shandong.

³ Chen Wangheng przeniósł się na Uniwersytet Wuhan z Uniwersytetu Zhejiang w 1994 r.

⁴ Seria składa się z pięciu pozycji: A. Berleant, *The Aesthetics of Environment* oraz *Living in the Landscape*, Yrjö Sepänmaa, *The beauty of environment: A general model for environmental aesthetics*, Environmental Ethics Books, Denton 1993, Allen Carlson, *Nature and Landscape* oraz Michel Conan, *The Craze of the Quarries by Bernard Lassus: An Essay Analyzing the Creation of a Landscape*, Spacemaker Press, Washington DC 2004.

⁵ Zhang Min, „Arnold Berleant’s Construction of Environment Aesthetics”, w: *Literature & Art Studies*, T. 4, 2004.

⁶ A. Berleant, „The Environment as an Aesthetic Paradigm”, w: *Dialectics and Humanism*, XV, 1-2/1988, ss. 95-106. Chińskie wydanie w tłumaczeniu Li Dongi ukazało się w *Jiangxi Social Sciences*, T. 5, 2004, pod zmienionym tytułem: „Environment: Challenges to Aesthetics”.

nym z dzienników⁷. W tym samym roku ukazała się w Chinach następna książka Berleanta – *Environment and the Arts: Perspectives on Art and Environment* – w tłumaczeniu Liu Yuedi⁸. Dwie późniejsze publikacje w Chinach przedstawiały estetykę berleantowską jako „estetykę zaangażowania” opartą na „współdziale emocjonalnym” w odróżnieniu od opartego na „naukowym poznaniu” modelu estetycznym Allana Carlsona⁹. W tym samym roku, w którym teoria Berleanta zyskała poparcie, wydano pierwszą książkę przedstawiającą w systematyczny sposób estetykę środowiskową¹⁰. Reasumując, podstawowe myśli Berleanta stawały się coraz lepiej znane naukowcom chińskim.

Rok 2008 miał również duże znaczenie dla chińskich kontaktów Berleanta. Na zaproszenie Cheng Xiangzhana, Berleant wziął udział w programie pod jego kierownictwem pt. „Estetyka Ekologiczna na Zachodzie: Teoria i Zastosowania Praktyczne” odbywającym się w ramach projektu – Chiński Grant Narodowy dla Nauk Społecznych (China National Grant for Social Science Program). W programie tym Berleant miał za zadanie akcentowanie aspektów ekologicznych zachodniej estetyki środowiskowej (głównie we własnych publikacjach)¹¹. Ten zwrot od estetyki środowiskowej w kierunku estetyki ekologicznej był istotnym krokiem w karierze naukowej Berleanta. W tym samym roku w Chinach ukazał się ważny esej filozoficzny, którego autor twierdził, że filozoficzną podstawą oraz kluczem do zrozumienia berleantowskiej estetyki środowiskowej jest „metafizyka ciągłości”. Jego zdaniem, jedynie poznanie „metafizyki ciągłości” pozwoli nam zrozumieć teoretyczne znaczenie estetyki środowiskowej i już nie uważać jej za estetykę stosowaną¹².

W 2009 r. odbyła się międzynarodowa konferencja pt. „Estetyka ekologiczna i estetyka środowiskowa w perspektywie globalnej”, zorganizowana przez Ośrodek Badań Teorii Literatury i Estetyki Uniwersytetu Shandong. Sugerowano następujące tematy spotkania: 1. Znaczenie pojawienia się w Chinach estetyki ekologicznej, jej założenia teoretyczne i przyszłość; 2. Rozwój teorii estetyki środowiskowej na Zachodzie i jej związki z zachodnią estetyką ekologiczną; 3. Orientalne zasoby ekomądrości a budowa współczesnej koncepcji estetyki ekologicznej; 4. Zachodnie zasoby ekomądrości a budowa współczesnej koncepcji estetyki ekologicznej; 5. Ekoestetyka i ekokrytyka.

⁷ Cheng Xiangzhan, „Global Scholars Are Concerned about Landscape Aesthetics”, w: *Social Sciences Weekly*, 31.05.2007. Referat konferencyjny Berleanta przeredagowano, jego nowa wersja nosiła tytuł: „Ekologia estetyczna a środowisko miejskie”, tłumaczenia na chiński dokonał Cheng Xiangzhan. Referat ukazał się w chińskim periodyku *Academic Monthly*, T. 3, 2008.

⁸ A. Berleant (red.), *Perspectives on Art and Environment*, Aldershot, Ashgate 2002. Chińskojęzyczna wersja została opublikowana w 2007 r. przez wydawnictwo Chongqing Press. Wstęp do książki został przetłumaczony na chiński przez Liu Yuedi jako oddzielny referat pt. „The Development of Environmental Aesthetics and its New Issues”, w: *World Philosophy*, T. 3, 2008.

⁹ Wu Xiaotao, „Aesthetics of Engagement and Its Critique of the Idea of Disinterestness”, w: *Beauty and Age*, T. 12, 2007. Liu Qingping i Wang Xi, „Environmental Appreciation: Scientific Cognition, or Emotional Participation?”, w: *The Journal of Zhengzhou University*, T. 5, 2007. Komentarz Berleanta: „Nazwanie mojego modelu „uczestnictwem emocjonalnym jest niefortunne, ponieważ nie akcentuje czynnika emocjonalnego. Trafniejsze byłoby ‘uczestnictwo estetyczne’ lub ‘uczestnictwo bezpośrednie’”.

¹⁰ Yang Ping, *The Genealogy of Environmental Aesthetics*, Nanjing Press, Nanjing 2007.

¹¹ Pozostali dwaj uczestnicy programu to: Paul Gobster, USDA Forest Service, Northern Research Station, US oraz Xinhao Wang, School of Planning, University of Cincinnati, US.

¹² Deng Junhai, „The Metaphysics of Continuity and Arnold Berleant’s Environmental Aesthetics”, w: *The Journal of Zhengzhou University*, T. 1, 2008.

Berleant został zaproszony do współprzewodniczenia komitetowi organizacyjnemu konferencji wraz z profesorem Zeng Fanrenem. W swym „słowie wstępnym” wygłoszonym w imieniu międzynarodowej społeczności naukowej, Berleant stwierdził:

Znajdujemy się w interesującym momencie w historii świata, w czasach, w których nieodparte siły technologii, wzrostu zaludnienia oraz polityki połączyły się, aby stworzyć świat, w którym żadna nacja nie jest wolna od ich wpływów. Ponadto, wpływy te mają zasięg globalny i dotyczą wszystkie narody i wszystkich ludzi. Dobrobyt ludzkości, a nawet jej przetrwanie, łączy się ściśle z oddziaływaniem tych globalnych sił. Wobec tego należy zadać pytanie: co zrobić, aby te siły zrozumieć i podjąć odpowiednie decyzje na podstawie tej wiedzy?

W tej sytuacji koniecznością staje się komunikacja. Przy czym ważne jest, aby nie przybierała ona formy zjadliwego sporu, prowadzonego wyłącznie w celu pograżenia drugiej strony. We wspólnym interesie wszystkich narodów i ludów leży raczej zrozumienie, że nasze przetrwanie wymaga wyjścia z etapu globalnego barbarzyństwa. Zamiast polegać na polityce siły, należałoby zbudować platformę, na której wykazywalibyśmy poszanowanie dla różnic i wspólnych potrzeb. Jeżeli prawdą jest, że człowiek wyróżnia się zdolnością do racjonalnego myślenia – z czego zresztą jesteśmy dumni od czasów Arystotelesa – to musi przyjąć do wiadomości, że jest to jedyna droga dająca nam nadzieję na jakąkolwiek przyszłość. Nie będzie przyszłości dla niektórych kosztem innych.

Takie podejście do sprawy nasuwa wiele wniosków i jakkolwiek to nie jest właściwa chwila na ich omawianie, podstawowym warunkiem jest otwarta komunikacja. Pocieszeniem jest fakt, że ten rodzaj komunikacji może być rozpowszechniany drogą międzynarodowych konferencji takich jak obecna. Dobrze widzieć, że Chiny, jeden z największych narodów i jedna z największych kultur świata, coraz częściej w ostatnich latach organizuje międzynarodowe konferencje. Takie spotkania powinny odbywać się ponad podziałami naukowymi i narodowymi, aby umożliwić nam jak najgłębsze poznanie problemów, które dotyczą nas wszystkich.

Kwestie związane z ochroną środowiska miejskiego z całą pewnością należą do najważniejszych globalnych wyzwań. Niniejsza konferencja może przyczynić się do pełniejszego zrozumienia problematyki związanej z życiem miejskim i nie tylko. Mamy nadzieję, że dialog nawiązany podczas niniejszej konferencji przyczyni się do powstania nowych koncepcji i przemyśleń, umożliwiających wypracowanie twórczych rozwiązań dla problemów związanych z rosnącą na całym świecie urbanizacją. Koniecznie potrzeba nam nowych myśli oraz nowych technik społecznych i politycznych, zapewniających przetrwanie rodzaju ludzkiego wraz z bogactwem i różnorodnością ludzkich kultur.

Nasze przetrwanie wymaga, abyśmy porzucili mechanizmy barbarzyńskie, takie jak przemoc, podbój, ujarzmienie i wyzysk, które doprowadziły nas do obecnej, dość chwiejnej kondycji. To raczej wolna i otwarta debata stanowi klucz do globalnej komunikacji i jest niezbędna do globalnej współpracy. Mam nadzieję, że niniejsza konferencja będzie stanowiła modelowy przykład takiego dialogu i że w trakcie debaty uda nam się wspólnie zdefiniować idee, najlepiej służące interesom ogółu¹³.

„Słowo wstępne” Berleanta stanowiło dość jasną wykładnię jego poglądów na temat rangi komunikacji międzynarodowej pomiędzy naukowcami. Wygłoszone przez niego idee można uważać za podstawę jego działalności w Chinach.

W 2007 r., kiedy Cheng Xiangzhan przebywał gościnnie na Harvard University, Berleant zaprosił go do swojego domu w Castine, Maine, w celu przeprowadzenia wywiadu. Niektóre tezy tej trzydniowej rozmowy ukazały się w języku chińskim w 2009 r.¹⁴ Berleant wyraził swoje zainteresowanie starochińską estetyką środowiskową we wstępie do wydanej w 2009 r. książki Cheng Xiangzhana *A Study of*

¹³ A. Berleant, *Opening Remarks for International Conference on 'Ecological Aesthetics and Environmental Aesthetics in Global Perspective'*, Uniwersytet Shandong, październik 2009.

¹⁴ Cheng Xiangzhan i Arnold Berleant, *From Environmental Aesthetics to Urban Aesthetics*, interview with Cheng Xiangzhan, Academic Research (Guangdong Academy of Social Science), T. 5, 2009.

Environmental Aesthetics in China. Berleant twierdził tam, że widoczna na całym świecie beztroska w nadmiernym eksploatowaniu środowiska zagraża zdrowiu i ogólnej kondycji ludzkości oraz że kwestie etyczne i estetyczne związane z tym stanem rzeczy są podstawowym warunkiem właściwego pojmowania wartości środowiskowych. Berleant pisał dalej:

Jako stara i bogata cywilizacja, Chiny mają ugruntowaną tradycję świadomości środowiskowej i zainteresowania środowiskiem, co uwidacznia chińska sztuka malarska i poezja, jak również historia chińskiej kultury, czego przykładem może być działalność literati. Obecnie ważne jest, aby wiedzę tę w szerszym niż dotychczas stopniu przekazać instytucjom edukacyjnym w Chinach i krajach zachodnich.

Książka profesora Chenga jest znaczącą próbą podjęcia kroków w tym kierunku. W rzeczy samej jest ona szczególnie przydatna w budowaniu pomostów międzykulturowych, ponieważ profesor Cheng przedstawia historię tradycyjnej chińskiej estetyki środowiskowej w kontekście zrozumiałym dla zachodnich naukowców. Im więcej będziemy w stanie czerpać korzyści z różnorodności tradycji myśli środowiskowej, tym skuteczniej będziemy mogli konstruktywnie i w zgodnej współpracy stawiać czoła problemom środowiskowym, przed jakimi stoją wszystkie regiony naszej planety¹⁵.

Powyższe słowa ukazują bliskość naukowych relacji Berleanta z jego chińskimi współpracownikami. Relacji, które okazały się ze wszech miar korzystne dla Chin. Kwestią najważniejszą jest wkład Berleanta w rozwój estetyki ekologicznej przy wsparciu wybitnego specjalisty w tej dziedzinie, profesora Zeng Fanrena z Uniwersytetu Shandong.

Estetyka środowiskowa a estetyka ekologiczna

Wielu uczonych na Zachodzie zetknęło się z estetyką środowiskową, jednakże niewielu ma pojęcie o estetyce ekologicznej, a zwłaszcza o badaniach przeprowadzonych na tym polu w Chinach. Tymczasem począwszy od wczesnych lat 90. w Chinach ukazuje się wiele opracowań i książek o estetyce ekologicznej, kwestii tej poświęcono również cztery konferencje krajowe (2001, 2003, 2004, 2007) i dwie międzynarodowe (2005, 2009). W sumie w Chinach ukazuje się tyle publikacji poświęconych estetyce ekologicznej, że niemożnością (i bezsenssem) byłoby wymienianie ich tutaj.

Niniejszy rozdział dotyczy relacji pomiędzy estetyką środowiskową a estetyką ekologiczną.

Kilka prac z zakresu estetyki ekologicznej ukazało się w Chinach już we wczesnych latach 90.¹⁶, jednakże jako moment narodzin tej dyscypliny na gruncie chińskim uznaje się rok 1994, kiedy to ukazały się jednocześnie trzy ważne opracowania¹⁷, spośród których najczęściej cytowana jest praca autorstwa Li

¹⁵ Cheng Xiangzhan, *A Study of Environmental Aesthetics in China*, Henan People's Press, Zhengzhou 2009.

¹⁶ Przykładem jest praca autorstwa Yang Yingfenga pt. „Looking Forward to the Future of Chinese Architecture from the Perspective of Ecological Aesthetics”, opublikowana w: *Journal of Architecture*, T. 1, 1991.

¹⁷ She Zhengrong, „Philosophical Thinking about Ecological Beauty”, w: *Studies in Dialectics of Nature*, T. 8, 1994; Chen Qingshuo, „The Significance and Function of Ecological Aesthetics”, w: *Potential Science*, T. 6, 1994; Li Xingu, „On Ecological Aesthetics”, w: *Nanjing Social Sciences*, T. 12, 1994.

Xingu. Przedstawia on estetykę ekologiczną jako młodą, wywodzącą się ze światowego ruchu środowiskowego dyscyplinę, której głównym zadaniem jest badanie „ekologicznego piękna globalnego środowiska” i która leży u podstaw „estetyki środowiskowej”¹⁸. Wielu uczonych chińskich odwołuje się przy licznych okazjach do niniejszej pracy, jednakże nikt, niestety, nie pamięta, że jeszcze przed wydaniem swojej pracy w 1994 r. Li Xingu opublikował (w 1993 r.) inny esej zatytułowany *On Environmental Aesthetics*.

W pracy tej Li proponuje, aby estetyka środowiskowa zajęła się badaniami „nad miejscem i rolą środowiska czasowego i przestrzennego w sferze estetyki podmiotowo-przedmiotowej procesu komunikacyjnego” oraz ich „znaczeniem dla powstawania, budowy i oceny piękna”. Li Xingu uważa, że estetyka środowiskowa różni się od estetyki ogólnej oraz innych rodzajów estetyki¹⁹. Krótko mówiąc, Li Xingu chciał przeprowadzić analizę estetyki ekologicznej w ramach estetyki środowiskowej, uznawszy pierwszą za integralną część drugiej²⁰.

Pierwszą wydaną w Chinach pozycją książkową, zawierającą w tytule pojęcie „estetyka ekologiczna”, jest *Ecological Aesthetics* autorstwa Xu Hengchuna. Wychodzi on od „koncepcji estetyki ekologicznej”, po czym stwierdza, że podmiotem estetyki ekologicznej jest „ekologiczne piękno” i skupia się na jego analizie w świetle teorii estetycznych obowiązujących we współczesnych Chinach. Druga część książki dotyczy kwestii środowiskowych (np. rozdział 4 zatytułowany: „Ekologiczno-estetyczne kształtowanie żywego środowiska” oraz rozdział 5 – „Środowisko ekologiczne a krajobraz miejski”)²¹.

W roku 2001 nastąpił dramatyczny zwrot w rozwoju estetyki ekologicznej. W tym roku w Xi'an w prowincji Shaanxi odbyła się pierwsza w Chinach krajowa konferencja poświęcona estetyce ekologicznej. Głównym punktem konferencji był referat Zeng Fanrena pt. *Ecological Aesthetics: A New Aesthetic Conception of Ecological Existence within the Context of Postmodernism*, który wydano drukiem niedługo po zakończeniu obrad. Autor pracy przypomina, że istnieją dwa rozumienia pojęcia „estetyka ekologiczna” – w węższym sensie jest to „badanie ekologiczno-estetycznych relacji pomiędzy środowiskiem ludzkim i naturalnym”, a w szerszym znaczeniu składa się ona „z trzech rodzajów ekologiczno-estetycznych relacji – pomiędzy człowiekiem a naturą, człowiekiem a społeczeństwem oraz człowiekiem a nim samym, co w myśl praw ekologii stanowi estetyczną koncepcję bytu”. Autor preferuje szersze rozumienie²². W oparciu o tę pracę Zeng Fanren wydał wiele następnych, w których rozwijał swoją koncepcję estetyki ekologicznej. Ogólnie mówiąc, Zeng Fanren uważa

¹⁸ Li Xingu, „On Ecological Aesthetics”.

¹⁹ Li Xingu, „On Environmental Aesthetics”, w: *The Journal of Humanities*, T. 1, 1993.

²⁰ W tym punkcie szczególnie interesujące wydaje się porównanie Chin z Zachodem. Estetyka ekologiczna pojawiła się na Zachodzie w latach 70., pierwszą publikacją w tym zakresie były „Notes Toward an Ecological Aesthetic” Josepha W. Meekera, które ukazały się w: *Canadian Fiction Magazine*, T. 2, 1972. O ile mi wiadomo, drugą z kolei pozycją była „Ecological Aesthetic” Jusuck Koha, opublikowana w: *Landscape Journal*, 1988, 7(2). W swoim pierwszym przypisie Jusuck Koh twierdzi, że estetyka środowiskowa opiera się na dwóch filarach, z których jednym jest „estetyka ekologiczna”, zdefiniowana przez autora jako „holistyczna i ewolucyjna estetyka środowiska”.

²¹ Xu Hengchun, *Ecological Aesthetics*, Shaanxi People's Education Publishing House, Xi'an 2000.

²² Zeng Fanren, „Ecological Aesthetics: A New Aesthetic Conception of Ecological Existence within the Context of Postmodernism”, w: *The Journal of Shaanxi Normal University*, T. 3, 2002.

estetykę ekologiczną za estetyczną koncepcję „bytu ekologicznego” w warunkach postmodernizmu, której zapleczem społecznym jest „cywilizacja ekologiczna”. W pracach tych pojawia się szereg definicji estetyki ekologicznej, z których poniższa wydaje się najtrafniejsza:

Estetyka ekologiczna obiera sobie za punkt wyjścia estetyczną relację pomiędzy człowiekiem i naturą i zajmuje się różnymi estetycznymi związkami pomiędzy człowiekiem a naturą, społeczeństwem i sobą samym. Tym samym jest ona posiadającą aspekt ekologiczny estetyczną koncepcją współczesnej teorii bytu²³.

Niewątpliwie w Chinach estetyka ekologiczna w jej węższym rozumieniu znajduje się na poziomie przypominającym wczesne stadium zachodniej estetyki środowiskowej – a właściwie jej najważniejszego członu: estetyki natury. W obu wypadkach przedmiotem badań są „relacje ekologiczno-estetyczne pomiędzy środowiskiem ludzkim a naturalnym”. Wkład Zeng Fanrena w rozwój estetyki ekologicznej to wprowadzenie pojęcia „bytu ekologicznego”, kategorii filozoficznej, zapożyczonej od niemieckiego myśliciela Martina Heideggera, która legła u podstaw jego własnej teorii estetyki ekologicznej. W tym sensie estetyka ekologiczna jest pojęciem szerszym, a estetyka środowiskowa – jego ważną częścią. Jednakże, jak wiadomo, na „środowisko” składa się nie tylko to, co stworzyła natura, lecz także to, co zostało zbudowane – np. coraz bardziej rozprzestrzeniające się środowisko miejskie. Tak więc estetyka środowiskowa składa się co najmniej z estetyki natury i estetyki miejskiej²⁴, chociaż niełatwo wpasować tę drugą w przytoczoną powyżej definicję Zeng Fanrena.

Berleant użył terminu „ekologia” już w 1978 w pracy pt. *Aesthetic Paradigms for an Urban Ecology*²⁵, jednakże w ostatnich dekadach jego praca skupiała się bardziej na estetyce „środowiskowej” niż „ekologicznej”. Co ciekawe, budując swoją teorię estetyki ekologicznej, Zeng Fanren przejmując kluczową berleantowską ideę „zaangażowania” jako szóstą z siedmiu podstawowych kategorii.

Przyjąwszy za podstawę filozoficzną koncepcję „bytu ekologicznego”, Zeng Fanren za swój główny cel uznał przewycięzenie tradycyjnego, zachodniego dualizmu „podmiotowo-przedmiotowego” drogą powrotu do tradycyjnej chińskiej doktryny „jedności nieba i człowieka” i nadania jej współczesnej formy. W swojej pracy Zeng Fanren jasno stwierdza, że idea „estetyki zaangażowania” pochodzi od Berleanta, a w pracy cytowana jest definicja głównych założeń tej koncepcji za berleantowskimi *The Aesthetics of Environment* (wyd. chińskie 2006 r.) i *Environment and the Arts: Perspectives on Art and Environment* (wyd. chińskie 2007 r.):

Co ciekawe, „estetyka zaangażowania” stanowi główną siłę nośną współczesnej estetyki bytu, ponieważ dzisiejsza estetyka bytu jest przełomem dla tradycyjnych teorii estetycznych, opartych

²³ Zeng Fanren, „A Conception of Ecological Aesthetics in the Perspective of Today's Ecological Civilization”, w: *Literary Review*, T. 4, 2005. Zob. również: Zeng Fanren, *Collected Articles on Aesthetics of Ecological Existence*, Jilin People's Publishing House, Changchun 2003. Poprawiona i wzbogacona o wiele nowych artykułów wersja tej książki ukazała się w 2009 r.

²⁴ Zob. również: Cheng Xiangzhan i Arnold Berleant, *From Environmental Aesthetics to Urban Aesthetics*.

²⁵ A. Berleant, „Aesthetic Paradigms for an Urban Ecology”, w: *Diogenes*, 103 (jesień 1978), I 28.

na dualistycznym podziale na podmiot i przedmiot. W konsekwencji współczesna estetyka ekologiczna jest przełomem dla kantowskiej estetyki bezinteresowności, która musi prowadzić do konfliktów pomiędzy człowiekiem a naturą²⁶.

Ogólnie wiadomo, że berleantowska estetyka środowiskowa jest nazywana „estetyką zaangażowania”. W koncepcji estetyki środowiskowej Berleanta człowiek jest czynnym elementem kontekstu, zawierającego jego samego i istniejącego równocześnie z nim. Człowiek – zarówno jako osoba indywidualna, jak i członek grupy społeczno-kulturowej – jest centrum percepcyjnym świata własnego bytu, którego horyzonty określają czynniki geograficzne i kulturowe²⁷.

Samo pojęcie „zaangażowanie” pojawiło się dość wcześnie w publikacjach Berleanta. Najwcześniej zostało użyte w pracy pt. *The Experience and Criticism of Art*, która ukazała się w „Sarah Lawrence Journal” w 1967 r. i stała się zamykającym rozdziałem jego pierwszej książki pt. *The Aesthetic Field. A Phenomenology of Aesthetic Experience* (1970). „Zaangażowanie” pojawia się tam kilkakrotnie w rozdziałach czwartym i szóstym. W pracy tej Berleant kilkakrotnie wspomina o „zaangażowaniu uznającym”. W rzeczy samej, idea zaangażowania estetycznego legła u podstawy koncepcji pola estetycznego, którą Berleant rozwinął właśnie w tej książce i która stała się teoretycznym fundamentem wszystkich jego późniejszych publikacji.

Zwrot „zaangażowanie estetyczne” pojawia się często w książce Berleanta pt. *Art and Engagement* (1991). Zaangażowanie estetyczne jest centralnym tematem książki, który Berleant rozwija teoretycznie w zestawieniu z szeregiem innych sztuk. W tamtych latach Berleant zaczął pisać o zaangażowaniu jako alternatywie do bezinteresowności. Pojęcie „zaangażowania estetycznego” wprowadził po to, aby precyzyjniej określić rodzaj doświadczenia, jakie usiłował opisać oraz charakterystyczny kontekst jego występowania. Berleant uważa, że zaangażowanie estetyczne to estetyczne uznanie sytuacji środowiskowych. W gruncie rzeczy doświadczenie środowiskowe stanowi jeden z najlepszych przykładów typu doświadczenia, do jakiego odnosi się pojęcie „zaangażowanie estetyczne”. W dziedzinie sztuk pięknych doświadczenie tego rodzaju najczęściej występuje przy odbiorze filmu i literatury pięknej oraz być może (choć chyba w mniejszym stopniu) tańca. Jednakże w przypadku estetycznego doświadczenia środowiska możliwości zaangażowania są bardzo szerokie, a zaangażowanie występuje też poza kontekstem artystycznym, co powoduje konieczność poszerzenia estetyki o szeroki wachlarz sytuacji środowiskowych. Zatem, jak widać, możliwości teoretyczne pojęcia „zaangażowanie estetyczne” są naprawdę ogromne.

Celem badań Berleanta jest rewizja pojęć tradycyjnej estetyki drogą umieszczenia jej przekazu w szerszym kontekście, w którym „zaangażowanie” zastępuje „bezinteresowność”, „ciągłość” – „podziały”, a wartości estetyczne są rozpowszechniane, a nie tłamszone. Zamiarem Berleanta jest przywrócenie

²⁶ Zeng Fanren, „The Basic Categories of Contemporary Ecological Aesthetics”, w: *Literature & Art Studies*, T. 4, 2007. Komentarz Berleanta: Zeng stosuje pojęcie „egzystencjalizm”, a ja uważam, że mogło mu chodzić o „byt”. „Egzystencjalizm” jest nazwą konkretnej filozofii i ruchu filozoficznego.

²⁷ Źródło poniższego wstępu, patrz: Cheng Xiangzhan i Arnold Berleant, *From Environmental Aesthetics to Urban Aesthetics*.

sztuki na pozycję, którą zajmowała w większości kultur ludzkich przez większą część historii, przy jednoczesnym zachowaniu głębokiej świadomości tych wartości estetycznych, w których powstawaniu tak ważną rolę odegrała tzw. „współczesna estetyka bezinteresowności”. Redefiniując teorie estetyki, Berleant reagował na niesankcjonowane przez tradycję „doświadczenie uznające”. Reasumując, estetyka zaangażowania jest bardziej przyzwalająca, ponieważ obejmuje zarówno kanon sztuki, jak i jej awangardę²⁸.

Z powyższego wstępu zdaje się wynikać, że koncepcja estetyki ekologicznej Zeng Fanrena przejęła główną ideę teorii Berleanta szczególnie z jego książek nt. estetyki środowiskowej. Jednakże tu powstaje następne pytanie: czym się różnią te dwa rodzaje estetyki? Główne tezy Zeng Fanrena na ten temat to: 1. Obie estetyki stanowią przełom w tradycyjnej koncepcji estetyki, według której „estetyka jest filozofią sztuki”. Obie też powinny współpracować z sobą i nie ma potrzeby stawiania pomiędzy nimi sztywnych granic. Zachodnia estetyka środowiskowa stała się ważnym punktem odniesienia oraz źródłem dla budowy i rozwoju estetyki ekologicznej na gruncie chińskim; 2. Główną ideą, sugerowaną przez zachodnią estetykę środowiskową, jest „ekocentryzm” i niektóre prace w tym zakresie uległy ograniczeniom „antropocentrycznym”, podczas gdy u podstaw chińskiej teorii estetyki ekologicznej leżą „ekohumanizm” i „ekoholizm”²⁹.

Należałoby zauważyć, że krytykując niektórych zachodnich estetyków środowiska za zbytne tendencje „antropocentryczne”, Zeng Fanren jednocześnie chwalił estetykę środowiskową Berleanta, którą uważał za „propozycję nowej koncepcji naturalnej estetyki ekologicznej”³⁰. Na poparcie tej tezy Zeng Fanren zacytował następujący ustęp wydanej w 2006 r. w Chinach książki Berleanta *The Aesthetics of Environment*:

Środowisko w szerokim rozumieniu nie jest domeną oddzieloną od nas, jako jego mieszkańców. Istniejemy równocześnie ze środowiskiem jako integralna część jego procesów. Estetyka w tradycyjnym ujęciu ma z tym problemy, ponieważ wychodzi z założenia, że uznanie wymaga otwartej i kontemplacyjnej atmosfery. Takie podejście jest korzystne dla obserwatora, jednakże natura najwidoczniej nie wytworzyła takiego obserwatora gdyż nic nie może istnieć oddzielnie i bez zaangażowania³¹.

²⁸ *Art and Engagement* Berleanta przetłumaczył na język chiński dr Li Yuanyuan, książka wydana zostanie niebawem nakładem Commercial Press.

²⁹ Zeng Fanren, „A Review on the Relationship between Ecological Aesthetics and Environmental Aesthetics”, w: *Exploration and Free Views*, T. 9, 2008.

³⁰ Tamże.

³¹ A. Berleant, „The Aesthetics of Environment”, w: *Hunan Science and Technology Press*, 2006, s. 12. Patrz również: anglojęzyczny oryginał książki, *The Aesthetics of Environment*, „Temple University Press”, 1992, ss. 11-12. W ramach przygotowań do międzynarodowej konferencji pod hasłem *Ecological Aesthetics and Environmental Aesthetics in Global Perspective*, odbywającej się na Uniwersytecie Shandong w październiku 2009 r., Zeng Fanren poprosił o przetłumaczenie na język angielski swojej pracy pt. *A Review on the Relationship between Ecological Aesthetics and Environmental Aesthetics*. Tłumacz nie posługiwał się oryginałem anglojęzycznym książki Berleanta i przetłumaczył ustęp z jego chińskiej wersji. Porównanie obu wersji wydaje się całkiem interesujące:

„Ogólna teoria środowiska zakłada, że nie ma rozdziału pomiędzy środowiskiem i nami, tak zwaną 'ludzkością'. Jesteśmy zjednoczeni ze środowiskiem jako nieodłączny element jego rozwoju. Tradycyjna estetyka zupełnie nie jest w stanie tego pojąć, ponieważ twierdzi, że w przypadku uznania estetycznego podmiot musi mieć dobrze rozwinięty zmysł percepcji i nastawienie kontemplacyjne. Takie nastawienie

W swej interpretacji tego ustępu Zeng Fanren za najatrakcyjniejszą uważa berleantowską koncepcję środowiska. W wydaniu chińskim określona ona jest mianem „szerokiego widoku środowiska”, stwierdza się tam również dosłownie, że „nie ma nic poza naturą”. To, co w swojej książce Berleant nazywa „naturą” u Zenga Fanrena zwie się „systemem naturalnym”. Zeng Fanren przekonuje, że twierdzenie, iż „nie ma nic poza naturą” jak też pojęcie „estetyki zaangażowania”, mogłyby stanowić ważne źródło i punkt odniesienia w procesie rozwoju estetyki ekologicznej w Chinach³². Summa summarum, Zeng Fanren do pewnego stopnia uważał „estetykę środowiskową” Berleanta za „estetykę ekologiczną”.

Wnioski

Berleant w dalszym ciągu wywiera znamienny wpływ na estetykę ekologiczną w Chinach – nie na ostatku dlatego, że (jak wspomniano) jest obecnie członkiem programu „Estetyka ekologiczna na zachodzie: Teoria i zastosowania praktyczne” pod kierownictwem Cheng Xiangzhana w ramach projektu Chiński Grant Narodowy dla Nauk Społecznych (China National Grant for Social Science Program). Od udanego startu programu w czerwcu 2008 r., jego czterej członkowie prowadzą z sobą regularną korespondencję. Ukazująca się niebawem książka nt. programu będzie zatytułowana: *Ecological Aesthetics and Ecological Design*. Pierwszy rozdział będzie autorstwa Berleanta.

Należy tu zwrócić uwagę na trzy kwestie: po pierwsze, nie wszystkie książki Berleanta zostały przetłumaczone na język chiński, dlatego też nie dokonano całościowej oceny jego dorobku naukowego. Po drugie, nie wszyscy naukowcy chińscy są w stanie korzystać z anglojęzycznych oryginałów tych tytułów i w efekcie „zaangażowanie” zostało przełożone na cztery różne sposoby – jiehe (połączenie), jieru (udział), canyu (uczestnictwo) i ronghe (stopienie). Można sobie łatwo wyobrazić zamieszanie, jakie wywołują te różne wersje tłumaczenia. Na koniec, niektórzy ostro krytykują estetykę środowiskową Berleanta, twierdząc, że „jego tak zwana antyantropocentryczna estetyka środowiskowa okazuje się jedynie piękną iluzją, zdominowaną przez ukryty duch antropocentryzmu. Jego idealna konstrukcja krajobrazu miejskiego ukazuje antropocentryczny charakter jego estetyki środowiskowej”³³. Kwestię tę należałoby przeanalizować po dogłębniejszym zaznajomieniu się z twórczością Berleanta.

jest przydatne dla obserwatora, ale nie do przyjęcia dla natury, ponieważ nie istnieje nic poza naturą i wszystko się w niej zawiera”.

³² Zeng Fanren, „A Review on the Relationship between Ecological Aesthetics and Environmental Aesthetics”, w: *Exploration and Free Views*, Vol. 9, 2008. Według mnie, choć przekład nie jest nieporozumieniem, jest zbyt wyjasniony.

³³ Qiao Yanbing, „A Beautiful Illusion: On the Anthropocentrism of Arnold Berleant's Environmental Aesthetics”, w: *The Journal of Foshan University of Science and Technology*, Vol. 5, 2009. Berleant tak komentuje jego uwagę: „Jest to ciekawy głos krytyczny. Nie potrafię go pojąć na podstawie Pańskiej relacji. Jeśli krytycy twierdzą, że umieszczam ludzi na wyróżnionym miejscu w naturze, to się zupełnie mylą. Natomiast, owszem, uznaję ludzi jako punkt centralny w rozumieniu estetycznego doświadczenia środowiska”.

Cheryl Foster: Disinterestedness, Disdain and the Reception of Berleant's Major Ideas

Since early 1990s, Professor Arnold Berleant has visited China many times and several of his chief publications have been translated into Chinese. Both his lectures and his works have produced a significant impact on scholars in China, especially on the development of Chinese ecological aesthetics, which generated a hot topic of „the relationship and difference between environmental aesthetics and ecological aesthetics” in China. This paper first outlines Berleant's academic activities in China year by year, then concentrates on the impact of his environmental aesthetics on the ecological aesthetics proposed mainly by Chinese scholar Zeng Fanren. The paper analyses the relationship and difference between environmental aesthetics and ecological aesthetics, pointing out that Berleant's environmental aesthetics is viewed as a part of the whole picture of ecological aesthetics because it fits the definition of ecology perfectly.

Krystyna Wilkoszewska

Arnolda Berleanta projekt estetyki postkantowskiej

W 1999 roku grupa estetyków krakowskich wydała pracę (w wersji polskiej i angielskiej), zatytułowaną *Reconsidering Aesthetics*. W roku 2005 ukazała się w USA książka Arnolda Berleanta *Re-thinking Aesthetics*. Obie prace nie mają ze sobą nic wspólnego: ta nasza obejmowała namysł nad filozoficznymi estetykami XX wieku, zwłaszcza w jego pierwszej połowie; praca amerykańskiego estetyka stanowiła kontynuację i dalsze rozwinięcie własnego projektu estetyki na miarę naszych czasów – estetyki zaangażowania.

Niemniej, podobieństwo tytułów jest znaczące, gdyż dowodzi powszechniejszej potrzeby przemyślenia na nowo, czym jest estetyka jako dyscyplina wiedzy, która posiada wielowiekową, sięgającą starożytności historię, a zarazem – co paradoksalne – istnieje dopiero od połowy XVIII wieku, w nowożytnej formule filozofii sztuk pięknych.

W ostatnich dekadach minionego wieku owa nowożytna formuła estetyki, powiązana ściśle z procesem autonomizacji sztuki oraz z pojęciem kantowskiej bezinteresowności przeżycia estetycznego, zaczęła budzić wątpliwości, tym bardziej że nie umiała już sprostać ani zjawiskom zachodzącym w samej sztuce, ani postępującym procesom estetyzacji różnych obszarów życia codziennego. Odrzucenie estetyczności przez sztukę z jednej strony oraz powiązanie estetyczności z tym, co nieartystyczne z drugiej, stanowiło wyzwanie dla dotychczasowej estetyki, któremu musiała stawić czoła.

Dzisiaj wielu estetyków pracuje nad nową formułą estetyki, estetyki na miarę ponowoczesnych potrzeb. Podkreślić trzeba, że Berleant należał do tych pierwszych, którzy wagę wyzwania pojęli. Już w swych wczesnych pracach wkraczał na drogę, jakbyśmy mogli dzisiaj powiedzieć „dekonstrukcji” estetyki tradycyjnej w tym sensie, że najpierw dokonywał rozbiórki tego, co zastane, a następnie budował nowe na tych elementach, które dały się zachować. Ten projekt Berleanta z zakresu metaestetyki wydaje się szczególnie warty uwagi, zwłaszcza że przebiega – z większym lub mniejszym natężeniem – przez całość jego pracy naukowej, wieńczzonej kolejnymi książkami.

Estetyka jako filozofia sztuki

Skoro nowożytna estetyka zaistniała w formule filozofii sztuk pięknych, projekt zbudowania nowej estetyki rozpoczyna się od krytycznego spojrzenia na oba człony formuły: na związki estetyki z filozofią i na związki estetyki ze sztuką.

Przyjrzyjmy się owej pierwszej relacji. W przedmowie do książki *Prze-myśleć estetykę*, autor wyznaje, że stanowi ona plan 40-letniej pracy nakierowanej na to, „by odrzucić odziedziczoną wizję nowożytnej estetyki”. Lektura książki świadczy jednak, że idzie nie tyle o proste odrzucenie, ile o dogłębne przemyślenie filozoficznych podstaw estetyki jako wiedzy o sztuce. Autor przywołuje przykład fizyki z pierwszej połowy XX wieku, wydaje mu się bowiem, że sytuacja estetyki dzisiejszej przypomina tę, w jakiej znalazła się fizyka dobrych kilka dekad wcześniej. Otóż gdy powstała teoria względności Einsteina, model fizyki newtonowskiej nie został ani obalony, ani odrzucony, lecz wpisany w szersze ramy nowej teorii; tym samym fizyka newtonowska odkryła własne ograniczenia co do zakresu jej stosowania. Podobnie rzecz ma się w estetyce, budowa nowej teorii nie unicestwi poprzedniej, lecz obnaży jej słabości i wskaże na jej ograniczenia.

Berleant patrzy sceptycznie na związki estetyki z filozofią. Zagadnienia estetyczne traktowane są w filozofii peryferyjnie i instrumentalnie, niemal zawsze z uwagi na korzyści filozofii, a nie estetyki. Istnieje zasadnicza niewspółmierność między przedmiotem estetyki, jakim jest sztuka w swych unikatowych przejawach w postaci dzieł sztuki, a filozofią operującą ogólnymi, często apriorycznymi, pojęciami. Te dwa zasadnicze argumenty odnajdujemy także u Wolfganga Welscha, który podjął generalną rozprawę z estetyką jako filozofią sztuki¹. Niemniej, chociaż Berleant ceni sobie wkład niemieckiego kolegi, uważa jego przedsięwzięcie za niewystarczające, bo niesięgające dostatecznie głęboko – do samych podstaw tej tradycji filozoficznej, na których zbudowana została estetyka. Inaczej mówiąc, nie wystarczy skrytykować samą teorię estetyczną, należy rozprawić się zasadniczo z założeniami tej filozofii, która nowożytną estetykę zrodziła. Tak rozumiana praca będzie nie tylko krytyką dotychczasowej teorii estetycznej, lecz także jednocześnie „ważnym działaniem filozoficznym”, a „prze-myślenie estetyki może sugerować nowe sposoby uprawiania filozofii”².

Estetyk zatem, rozważając krytycznie filozofię z punktu widzenia teorii estetycznej, będzie wspomagał wysiłek tych filozofów, którzy w obrębie swej dyscypliny wkroczyli na drogę jej rekonstrukcji. Berleant wymienia tu Nietzschego, Merleau-Ponty'ego, Jamesa i Deweya – autora *Reconstruction in Philosophy*, ale także nowsze nurty takie jak ekologia czy feminizm. W ich refleksję nad podstawami filozofii wpleciona została krytyka Kanta, uznanego za prawodawcę nowożytnej/oświeceniowej wizji świata. Berleant w pełni podziela to przekonanie; według niego, Kant w swej filozofii wyznaczył kształt nowożytnej estetyki. Zatem: „Jeśli możemy określić dominującą tradycję w estetyce jako kantowską, to powinniśmy przebadać możliwości estetyki nie-kantowskiej, a najlepiej post-kantowskiej i zastanowić się nad cechami przynależnymi tak radykalnie innej estetyce”³.

¹ W. Welsch, „Nowoczesna koncepcja filozofii sztuki”, w: *Estetyka poza estetyką*, przeł. K. Gućalska. Universitas, Kraków 2005, ss. 2-18. Por. także, co na ten temat pisał u nas Jerzy Galecki w *Problematyka estetyki: przedmiot i metoda*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1961.

² A. Berleant, *Prze-myśleć estetykę. Niepokorne eseje o estetyce i sztuce*, przeł. M. Korusiewicz, T. Markiewka, Universitas, Kraków 2007, s. 18-19.

³ Tamże, s. 20.

Warunkiem wypracowania „radykalnie innej estetyki” będzie więc przede wszystkim rozprawienie się z kantowską kategorią bezinteresowności, a tym samym ze wszystkimi konsekwencjami, jakie ta kategoria implikuje.

Zainicjowana przez Brytyjczyków, a utrwalona przez Kanta zasada bezinteresowności spowodowała, że wyodrębniony został odmienny od innych rodzaj doświadczenia, zwanego estetycznym, który przeciwstawiono innym sposobom doświadczania. Tzw. przeżycie estetyczne, bezinteresowne i autoteliczne, wpiśnięte było w wywodzący się od Arystotelesa model kognitywnej kontemplacji, oparty na zasadzie dystansu psychicznego. Zarazem dziełom sztuki przyznano specjalny, izolujący je od spraw życia, status i odtąd miały być niczym więcej jak źródłem tej szczególnej – estetycznej – przyjemności, dostępnej jedynie w bezinteresownej kontemplacji przedmiotu zwanego dziełem sztuki.

Podsumowując taki model estetyki określi go Berleant słowami: estetyka separacji, izolacji, kontemplacji i dystansu⁴. Zauważmy, że bezinteresowność powiązana jest tu ściśle ze sposobem doświadczania sztuki; rozprawa Berleanta z kantowską bezinteresownością będzie oparta na dogłębnej krytycznej analizie pojęcia doświadczenia w filozofii zachodniej.

Mamy tu do czynienia z zamierzonym przedsięwzięciem „oswobodzenia pojęcia doświadczenia z więzów dziedziczonych cech”.

Berleant przywołuje kilka tradycji badań nad kategorią doświadczenia. Mimo że niekiedy różnią się radykalnie między sobą, łączy je traktowanie doświadczenia jako podmiotowego. Dotyczy to zarówno fenomenologii, jak i empiryzmu. Tymczasem: „Chcąc opisać doświadczenie, ważne jest, by uniknąć wszechobecnej tendencji do traktowania go jako czysto podmiotowego zjawiska”⁵. Jest to stwierdzenie olbrzymiej wagi, a jego zignorowanie wręcz uniemożliwi zrozumienie myślowej drogi autora. Osobiście jestem przekonana, że Berleant, którego dysertacja doktorska dotyczyła Johna Deweya, zawdzięcza ideę konieczności odpodmiotowania doświadczenia tradycji pragmatycznej, chociaż on sam chętniej powołuje się na inspiracje ze strony M. Merleau-Ponty’ego.

U podstaw przekonania o podmiotowości doświadczenia leży dualizm rozdzielający jaźń od świata, podmiot od przedmiotu. Przy takim założeniu, doświadczenie jest ‘moim’ doświadczeniem, jest czymś zachodzącym w umyśle. Wyrażnie to widać w ujęciu tego pojęcia przez brytyjski empiryzm, który dodatkowo umocnił tezę o kognitywnym charakterze doświadczenia.

Według Berleanta, tej utrwalonej a opartej na dualizmie tradycji pojmowania struktury doświadczenia „nie trzeba dawać wiary jako oczywistej”. Píše: „Jasną alternatywą dla dualistycznych poglądów tradycji empirycznej jest teza o ciągłości doświadczenia, łącząca odbiorcę ze światem w złożonych układach wzajemności”⁶. Na rzecz takiej idei doświadczenia pracowali Bergson, twórca teorii *Einfühlung* Lipps, przedstawiciele pewnych nurtów fenomenologii, jak Dufrenne i Merleau-Ponty oraz pragmatysta Dewey, który całość swej filozofii doświadczenia oparł na przeciwstawnej do dualizmu idei ciągłości. Co więcej, Dewey i Merleau-Ponty w holistycznej koncepcji doświadczenia uwzględnili

⁴ A. Berleant, *Art and Engagement*, Temple University Press, Philadelphia 1991, s. 32.

⁵ Tamże, s. 14.

⁶ Tamże, s. 15.

somatyczne i sensualne jego aspekty, przez co ucieleśniony podmiot i materialny przedmiot pozostają względem siebie w procesie doświadczenia nie w dystansie, lecz łączności warunkującej ich istnienie.

Najdobitniejszym przykładem jedności i ciągłości podmiotowo-przedmiotowej jest doświadczenie sztuki. „Jednak to w sztuce ciągłość doświadczenia widoczna jest najwyraźniej”⁷. Podobnie jak Dewey, Berleant sądzi, że doświadczenie sztuki jest wzorcowe dla wszelkiego doświadczenia, a tym samym estetyka dostarcza wiedzy ważnej dla filozofii. Następuje tu swoiste odwrócenie roli: o ile estetyce traktowanej jako peryferyjna część filozofii macierzysta dziedzina niewiele dała, to estetyka daje filozofii na tyle wiele, zmuszając ją do rewizji swych pojęć, że może być lokalizowana w samym sercu myśli filozoficznej.

Oparta na dualistycznej filozofii teoria estetyczna sprowadziła nas zatem na niewłaściwą drogę i nadal siłą swego bezwładu krępuje wszelkie wysiłki zmierzające do jej przewyciężenia. Tym bardziej, że po pierwsze nie wystarczy po prostu odrzucenie filozoficznej zasady dualizmu, przenika ona bowiem najczęściej implicite wszelkie rodzaje refleksji, np. tak ważny dla estetyki psychologizm, po drugie – oparta na dualizmie tradycyjna teoria estetyczna zdawała się całkowicie adekwatna w stosunku do sztuki, co miałoby legitymizować jej zasadność.

Mimo wskazanych trudności w choćby tylko naruszeniu potężnej, a dziś już anachronicznej struktury nowożytnej estetyki filozoficznej, Berleant nie waha się wejść na drogę budowania nowego modelu estetyki.

Następnym krokiem po prześledzeniu złożonych związków między estetyką a filozofią będzie rozważenie relacji między teorią estetyczną a sztuką.

Estetyka a sztuka

Gdy estetyka traktowana jest jako część filozofii, teoria estetyczna budowana jest bez odniesienia do samych dzieł sztuki i ich doświadczenia, a odnosi się do sfery pojęć. Taka teoria nie tyle rozjaśnia, ile raczej fałszuje problemy wynikające bezpośrednio z samej sztuki. Według Berleanta, dzisiaj sama sztuka domaga się, byśmy zrewidowali relację pomiędzy teorią estetyczną a dziełami sztuki wraz z kontekstem, które je współtworzy i otacza.

Już na samym początku swej drogi Berleant określił kilka dyrektyw, które wyznaczyły zrab jego metodologii badawczej. Zdawał sobie sprawę, że „fascynacja pojęciami może wywołać urzeczenie, rzutujące na rzetelny odbiór dowodów, szczególnie tych empirycznych”⁸. Dlatego sam wołał nie ulegać takiej fascynacji, a jego wypowiedzi przybierają niekiedy charakter antyintelektualizmu. Nieufność wobec czystych pojęć wypowiadali z całą mocą amerykańscy pragmatyści, dzisiaj czyni to explicite Shusterman i Berleant zdaje się dołączać do tego grona. We wstępie do książki *Art and Engagement* (1991), obejmującej dorobek 20 lat przemyśleń zawartych w artykułach, w pełni świadomy wagi swego przedsięwzięcia, pisał: „mój wywód nie podąża dialektyczną ścieżką, nawet jeśli spoczywa na

⁷ Tamże, s. 15.

⁸ Tamże, s. 3.

ogólnej strukturze pojęciowej. Miał tego tkam sieć przykładów...”; „książka ta oferuje nie tyle wywód z tekstu, ile wywód ze sztuki”⁹.

Przekonanie o konieczności budowania estetyki ‘od dołu’ a nie ‘od góry’, przenika *explicite* i *implicite* wszystkie prace Berleanta. Pisząc, że nie podąża „dialektyczną ścieżką”, miał na myśli przede wszystkim to, że zadaniem estetyka jest nie tyle odróżnianie i precyzowanie pojęć, ile raczej wskazywanie na ich wzajemne przenikanie się, a nawet stopienie. Zwłaszcza gdy materia badania jest sztuka, nie powinniśmy przykładać do niej racjonalnie wyjaśnionych pojęć, lepiej zaufać wyobraźni, intuicji i empatii, jak również nie obawiać się wieloznaczności. Tymczasem kategorie estetyki tradycyjnej, „sformułowane w celu racjonalizacji i uniwersalizacji wiedzy, wydatnie upraszczają złożony, kontekstualny charakter ludzkiego doświadczenia”¹⁰.

W miejsce pojęć uniwersalnych należy raczej stosować opisy poszczególnych przypadków, stale badając możliwość oraz zakres wprowadzenia uogólnień bez niwelowania znaczących różnic; wystrzegać się ujęć esencjalnych, sprowadzających wielość do wspólnej podstawy, przez co zostaje zapoznana ich indywidualność i złożoność, wyznaczana zróżnicowanym kontekstem ich występowania. Warto także – jak uczył Dewey – pamiętać, że wiele rzeczowników to hipostaza pojęć, a dotarcie do ich właściwych znaczeń wiąże się z odsłanianiem ich przymiotnikowych czy czasownikowych korzeni. Nasz język oddaje wizję stabilnego substancjalnego świata, a nie jego dynamikę i jakościowe nacechowanie. Ponownie należy podkreślić, że zmiany języka wyraźnie domaga się sztuka współczesna, dokonująca odprzedmiotowania swych dzieł na rzecz ich procesualizacji.

Berleant jest przekonany, że estetyka winna pozostawać bliżej sztuki i obserwacji zachodzących w niej procesów, że potrzebuje ona więcej empirii, a mniej apriorycznych pojęć. Jeśli tak, to zapytajmy, jakiej wiedzy dostarcza estetyce sztuka?

Zwolennik prze-myślenia estetyki obserwuje przede wszystkim sztukę najnowszą, sądzi bowiem, że sztuka XX wieku, a zwłaszcza jego drugiej połowy, weszła na drogę radykalnej transformacji i w swym nowym kształcie domaga się nowej teorii estetycznej. Niemniej, sztuka ostatnich dekad nie tylko pokazuje, że tradycyjne kategorie estetyczne już do niej nie pasują, lecz także czyni coś więcej, obnaża bowiem tę prawdę, że nowożytna estetyka była nieadekwatna także względem sztuki dawniejszej, wydobywając ze sztuki to, co nie było dla niej najistotniejsze ‘z punktu widzenia’ samej sztuki. „Gdy spojrzymy na historię sztuki z dzisiejszej perspektywy, nieprzystawalność tradycyjnych doktryn wydaje się uderzająca”¹¹. Należy zatem porzucić to mylne przekonanie, że tradycyjna estetyka była zbudowana na miarę potrzeb tradycyjnej sztuki i że owa sztuka istnienie tej teorii estetycznej w pełni uzasadniała. Zbudowana w oparciu na sztuce najnowszej teoria estetyczna pozwoli lepiej zrozumieć nie tylko sztukę dzisiejszą, lecz także tę dawną, odsłaniając jej istotne aspekty, przez tradycyjną teorię fałszowane, pomijane lub po prostu niedostrzegane.

⁹ Tamże, s. xiii.

¹⁰ A. Berleant, *Prze-myśleć estetykę*, s. 23.

¹¹ A. Berleant, *Art and Engagement*, s. 18.

W przesłaniu, jakie sztuka najnowsza kieruje ku estetyce, można wyłonić następujące wskazówki:

- U podłoża zmian w sztuce minionego wieku leżą zarówno nowe technologie, jak i przemiany społeczne. Spowodowały one detronizację sztuki w jej nowożytnej formule autonomicznych sztuk pięknych oraz jej ponowną asymilację w sferze codzienności.

- Sztuki najnowsze zmieniają zakorzenione przekonania co do tego, czym jest sztuka i odmieniają charakter jej doświadczania. „W świetle tych przemian byłoby zuchwalstwem, gdyby teoria sztuki orzekała, co kwalifikuje się jako artystyczne czy estetyczne. Wskazane jest raczej coś odwrotnego. Teoria estetyczna winna z uwagą obserwować praktykę artystyczną, reagując i dostosowując się do zachodzących zmian i poszerzania tradycyjnych znaczeń sztuki i jej doświadczania”¹².

- W centrum zainteresowania estetyki winna znajdować się nie tyle sama sztuka, zwłaszcza gdy sprowadzana jest do oderwanych od życia dzieł sztuki, lecz w całym bogactwie i różnorodności jej kontekstu.

- Tak jak nie można oddzielić sztuki od życia, tak też nie daje się utrzymać sztucznych podziałów między sztukami pięknymi i sztukami użytkowymi, jak i podziału na rodzaje sztuk; w miejsce granic wstępuje ciągłość i kontynuacja.

- Przedmiotowy charakter dzieł sztuki (bycie rzeczą) jest dla sztuki czymś przypadkowym, czemu wyraźne świadectwo daje sztuka XX wieku. Odprzedmiotowanie sztuki zaczęło się od rozpadu przedmiotu przedstawionego w sztuce, zwłaszcza w obrazie malarskim, a doprowadziło do zastąpienia obrazu działaniem (happening, performance) lub kontekstem znaczeniowym (sztuka konceptualna).

- Sztuka nie jest ograniczona jedynie do zmysłów wzroku i słuchu, w jej percepcji udział biorą także zmysły kontaktu i winny one być uwzględnione w teorii estetycznej.

- Dzieła sztuki nie są unikatowe ze względu na wartość estetyczną i nie wymagają też szczególnego, odmiennego od innych, rodzaju doświadczenia – bezinteresownego i bezcelowego; ujmowane w swym kontekstualnym otoczeniu dzieło sztuki domaga się nie kontemplacyjnego oglądu z dystansu, lecz zaangażowanego uczestnictwa.

Estetyka zaangażowania i uczestnictwa. Rola doświadczenia.

Jednym z najważniejszych posunięć w ramach budowy Berleantowskiego projektu estetyki było przesunięcie akcentu z dzieła sztuki (zwłaszcza jako przedmiotu) na doświadczenie. „Doświadczenie jest bowiem centralnym pojęciem estetycznym i wszystko, co możemy powiedzieć o sztuce i estetyce jest w jakiś sposób rozwijaniem tej tezy”¹³.

¹² Tamże, s. 20.

¹³ Tamże, s. 14.

Przesunięcie akcentów dokonało się już w pierwszej książce *The Aesthetic Field. A Phenomenology of Aesthetic Experience* (1970). Tytułowe pole obejmowało na równych prawach wszelkie elementy uczestniczące w doświadczeniu estetycznym. Wydana w 1991 książka *Art and Engagement*, rozwijała koncepcję doświadczenia estetycznego charakteryzowanego, w świadomej opozycji wobec Kanta i w przekonaniu o konieczności zbudowania modelu estetyki postkantowskiej, w kategoriach zaangażowania i uczestniczenia. Wypowiedzi autora świadczą, że był w pełni świadom istoty i wagi swego przedsięwzięcia. We wstępie pisał: „zaangażowanie estetyczne podważa tę całą tradycję [estetyki]. Głosi ciągłość miast separacji, znaczenie kontekstu raczej niż obiektywność, historyczny pluralizm w miejsce pewności...”¹⁴

W rok później ukazała się książka *The Aesthetics of Environment*, dzięki której Berleant stał się czołowym reprezentantem estetyki środowiskowej i został duchowym nauczycielem skandynawskiej szkoły uprawiającej z wielkim powodzeniem tzw. *applied aesthetics*.

Niemniej, jak się wydaje, zwrot do nurtu ekologicznego z jego podstawową kategorią środowiska był potrzebny Berleantowi nie tyle w celu zbudowania gałęzi zwanej *environmental aesthetics*, ile raczej celem było wykorzystanie nowych i ożywczych twierdzeń wnoszonych przez ekologię jako przydatnych do zbudowania nowego modelu estetyki postkantowskiej. To właśnie w tej książce możemy śledzić stopniowe wyłanianie się estetyki zaangażowania i partycypacji.

W rozdziale zatytułowanym „Środowisko jako paradygmat estetyczny” autor reasumuje swą wcześniejszą krytykę kategorii bezinteresowności i wskazuje na architekturę, która ewidentnie się owej kategorii wymyka. Tu przytoczymy trzy wypowiedzi:

Mamy zatem do czynienia, po pierwsze, z nieodpowiedniością teorii bezinteresowności względem architektury i z potrzebą tego, co nazywam estetyką zaangażowania. Po drugie, należy uznać, że architektura rozciąga się i realizuje w środowisku. Środowisko staje się zatem egzemplifikacją paradygmatu nowej estetyki, estetyki zaangażowania¹⁵.

Środowisko nie jest przedmiotem subiektywnego aktu kontemplacji; środowisko jest naszym przedłużeniem, warunkiem naszego życia¹⁶.

Biorąc estetyczne doświadczenie środowiska jako standardowe, możemy odrzucić estetykę bezinteresowności na rzecz estetyki zaangażowania¹⁷.

Berleant wyrasta z tradycji amerykańskiego pragmatyzmu i wysnuwa ważne wnioski z twierdzenia Johna Deweya, twórcy pragmatycznej filozofii doświadczenia, głoszącego, że „experience is of nature as well as in nature”. Doświadczając, nie jesteśmy zdystansowani wobec przedmiotu doznania, lecz wraz z nim zanurzeni we wspólnym kontekście. Kontekst ten ekologia nazywa środowiskiem. Środowisko nie jest pojmowane jako zewnętrzne wobec człowieka otoczenie, jako wypełniona przedmiotami przestrzeń, lecz raczej jako złożona sieć relacji,

¹⁴ Tamże, s. xiii.

¹⁵ A. Berleant, *The Aesthetics and Environment*, Temple University Press, Philadelphia 1992, s. 148.

¹⁶ Tamże, s. 156.

¹⁷ Tamże, s. 157.

powiązań, zależności, jako zespół fizycznych, psychicznych i społecznych warunkowań. Przy takim ujęciu prosta dychotomia podmiotowo-przedmiotowej relacji obnaża swą nieadekwatność, jako zbyt uproszczona i schematyczna. „Nie ma zewnętrznego świata – pisze Berleant. Nie ma zewnątrz. [...] Osoba i środowisko stanowią continuum”¹⁸.

Zdaniem Berleanta, ekologia współczesna, preferując ujęcia holistyczne i kontekstualne, unika dualizmu podmiotowo-przedmiotowej relacji i dzięki temu stanowi wdzięczne pole badań dla tej estetyki, która w centrum zainteresowania stawia zrewidowane pojęcie doświadczenia.

Ekologiczna idea środowiska pozwoliła zatem Berleantowi wprowadzić w obręb budowanej estetyki pojęcie doświadczenia, opartego nie na dualnym przeciwstawieniu podmiotu i przedmiotu, lecz na zasadzie jedności i ciągłości, w którym podmiot i przedmiot stanowią kontynuację, własne przedłużenie, dwie strony tego samego medalu. Tak ujęte doświadczenie nie jest doświadczeniem ‘przynależnym’ do podmiotu, bo ten jest zanurzony w doświadczenie, podobnie jak przedmiot, który w trakcie przebiegu doświadczenia zatracą swą sztywność, stając się płynnym i zmiennym. Po odrzuceniu wzorca dualistycznego, doświadczenie kontemplatywne, ogląd w postawie dystansu, nie są już możliwe. Podmiotowa i przedmiotowa strona doświadczenia z konieczności pozostają ze sobą w bliskości kontaktu, w dynamice interakcji.

W takiej sytuacji oko i ucho, jako zmysły dystansu i zarazem jako jedyne zmysły powiązane z tradycją sztuki Zachodu, nie oddają już w pełni charakteru doświadczenia estetycznego. Integralną częścią estetyki zaangażowania i partycypacji staje się rozwinięte pole *aisthesis*, poszerzone o zmysły kontaktu. Doświadczenie sztuki staje się w pełni doświadczeniem sensualnym, a podmiot uczestniczy w takim doświadczeniu nie tylko mentalnie, lecz także cielesnie.

Kolejna książka Berleanta, *Prze-mysleć estetykę* z 2005, stanowi plon refleksji z kolejnej dekady. Kwestie somatyczności i sensualności doświadczenia estetycznego zostały w niej przebadane w całej ich złożoności, zwłaszcza w rozdziałach „Sensualne i zmysłowe w estetyce” oraz „Ucieleśnienie estetyczne”. Odróżnienie sensualności powiązanej z ‘mentalnymi’ zmysłami wzroku i słuchu oraz zmysłowości związanej ze zmysłami ‘cielesnymi’, zmysłami kontaktu, służy autorowi jako zabieg metodologiczny, jego bowiem celem jest właśnie odrzucenie takiego odróżnienia: „charakteryzowanie sztuki na podstawie zmysłu, dzięki któremu jest postrzegana – jak w przypadku nazywania muzyki sztuką dla słuchu, a malarstwa sztuką wizualną – prowadzi do dużego zafałszowania doświadczenia estetycznego”¹⁹. Podobne skutki wywołuje zaniedbanie somatycznego aspektu doświadczenia. Wprowadzając pojęcie „ucieleśnienia estetycznego”, podkreśla Berleant wagę obecności ciała i koncentracji zmysłowej w doświadczeniu sztuki.

Ucieleśnienie estetyczne posiada ogromne konsekwencje dla teorii estetycznej. Prowadzi do somatycznego zakorzenienia naszego pojmowania doświadczenia estetycznego. To z kolei wymaga rozszerzenia naszego rozumienia wartościowania estetycznego. Wartościowanie to nie może być dłużej ograniczane do kontemplacyjnego i obiektywizującego aktu świadomości. Podobnie przedmiot estetyczny nie jest odosobniony i ograniczony do siebie samego, ale

¹⁸ Tamże, s. 4.

¹⁹ A. Berleant, *Prze-mysleć estetykę*, s. 104.

zarówno odpowiada na postrzegające go ciało, jak i oddziałuje na nie. W końcu, dziedzina estetyczności ogromnie poszerza swój zasięg, zakres oraz pojemność. Takie rozumienie stanowi prawdziwy teoretyczny postęp²⁰.

Kontynuacją tej drogi jest także po części najnowsza książka, wydana w 2010, *Sensibility and Sense. The Aesthetic Transformation of the Human World*, w której doświadczenie sensualne zostaje wpisane w szersze pojęcie percepcji, obejmującej materialne, biologiczne, społeczne i kulturowe siły jako elementy ludzkiego świata. Estetyka percepcji zostaje ujęta przez Berleanta jako sposób prze- porządkowania świata, w którym żyjemy.

Estetyka zaangażowania i partycypacji jest alternatywą wobec ukształtowanej głównie pod wpływem Kanta nowożytnej estetyki bezinteresowności i dystansu. Potrzeba transformacji dziedziny zrodziła się przede wszystkim z obserwacji sztuki ostatnich dekad, a narzędzi pojęciowych dostarczyła ekologia środowiskowa. Estetyka zaangażowania oparta została na pojęciu doświadczenia, rozumianego odmiennie niż w różnych nurtach tradycji filozofii kontynentalnej, a w zgodzie z pracami pragmatysty Johna Deweya oraz fenomenologa egzystencjalnego M. Merleau-Ponty'ego. Wypracowane przez nich koncepcje doświadczenia odrzucały kartezjański dualizm i zarazem uwzględniały somatyczne i sensualne aspekty w kontakcie ze sztuką.

Wielu współczesnych estetyków dostrzega konieczność zastąpienia nowożytnej formuły estetyki jako filozofii sztuk pięknych jakimś nowym jej ujęciem, odpowiednim do zmian zachodzących tak w samej sztuce, jak i w otaczającym nas świecie. Obok Berleanta, zaawansowany projekt nowej estetyki – 'estetyki poza estetyką' – zaproponował Wolfgang Iser. Obaj uczeni pozostają w kontakcie i powołują się na swe przemyślenia, wyrastają jednak z odmiennej tradycji i podążają własnymi drogami.

Estetyka zaangażowania i uczestnictwa, której Berleant poświęcił całe swe życie, jest dziś projektem całościowym, chociaż stale – programowo – otwartym na wszelkie nowe zjawiska domagające się refleksji natury estetycznej.

Zaproszony do napisania tekstu do „Biuletynu PTE” w 2003 (nr 3), dotyczącego estetyki współczesnej, Berleant na wstępie zaznaczył: „oferuję (...) pojęcie estetyki, które rozwinąłem w swoim dorobku naukowym. (...) Moje rozumienie estetyki formowało się przez czterdzieści lat, stając się doskonalszym i wyrazistszym, w miarę jak rozwijałem i wyjaśniałem jej źródła. To, co powstało, może być rozważane, jak myślę, jako świadomie 'nie-kantowska' estetyka”.

W naukowym dorobku Berleanta znajduje się bardzo wiele prac poświęconych samej sztuce, tej najnowszej, ale i tej tradycyjnej, rozważanej z punktu widzenia estetyki partycypacji i zaangażowania. Jest to materiał na zupełnie inny artykuł. Tu ograniczyliśmy się do zagadnień z zakresu metaestetyki.

Krystyna Wilkoszewska: Arnold Berleant's Project of Post-kantian Aesthetics

The first decade of the 21st century has been marked by art's distancing itself from aesthetic values, and aesthetics' linking itself with non-artistic activity. It

²⁰ Tamże, s. 120.

has become a challenge for art and aesthetics to meet. Arnold Berleant had been one of the forerunners of the revision of aesthetics, already from the onset of his research. Firstly, he examined the relation of aesthetics to philosophy.

His critique went along with Nietzsche's, Merleau-Ponty's, James' and Dewey's, as well as with ecological and feminist, departure from the Kantian aesthetics. First he criticized the category of disinterestedness and the aesthetics of separation, isolation, contemplation and distance. Its critical analysis was linked to overcoming the notion of experience in western philosophy as based on the subject-object duality. Art, according to Berleant, provides a domain where experience relies on continuity and thus serves as a model for all experience.

This assertion leads us to Berleant's view of aesthetics' relation to art. Aesthetics should observe artistic processes "bottom-up" rather than produce theoretic notions to describe art. This will help overcoming the substantiation of the world, for the sake of engaging in its processes. Following the demands of the 20th century art, aesthetics should dissolve the supremacy of a visible object and engage also the senses of contact, formerly ignored. Sensual perception should be widened to include also material, biological, social and cultural influences as elements of the human environment. This helps to avert the subject-object relation between humans and the world. Thus, Berleant's aesthetics of perception is proposed as a way of re-organising our reality.

Crispin Sartwell

Otwarcie Berleanta

W wielu dyscyplinach, nawet w filozofii, przedmiot jest względnie określony. Zwykle z większą lub mniejszą dokładnością można stwierdzić, czy dane zagadnienie jest zagadnieniem matematycznym czy dotyczy meteorologii, czy jest dylematem etycznym. Historię estetyki charakteryzują stałe dyskusje i zmiany poglądów na to, co obejmuje swoim zakresem. Czy estetyka jest filozofią postrzegania? Czy też jest to filozofia sztuki lub natury? Czy obejmuje swoim zasięgiem sztuki piękne rzemiosło, formy i funkcje, krajobraz, przyrodę, cały świat, czy też może wszystkie uwarunkowania, które wpływają na nasze postrzegania świata? Czy jest to empiryczne czy transcendentalne pytanie? Jeśli jest jednym z wyżej wzmiankowanych pytań, to czy ma ono w ogóle jakąś właściwą domenę poza, być może, nielogiczną treścią odpowiedzi emocjonalnej? W rzeczy samej może to sugerować, że estetyka nie jest właściwie szanowanym przedmiotem, jej podstawa pozostaje częściowo niewyjaśniona, gdyż materiał, który staramy się wyjaśnić nie zawsze ma znaczenie lub nie jest do końca uzgodniony. Rzeczywiście, wybór treści, które obejmuje pojęcie estetyki w większej części czyni z estetyki teorię, która nagle pojawia się niemal a priori.

Z drugiej strony, ta właśnie cecha w pewien sposób czyni dyscyplinę zwaną estetyką, bardziej niż większość innych dyscyplin, całkowicie otwartą lub podatną na stałą, dokładniejszą korektę i twórcze spekulacje. Powyższe łączyłoby estetykę ze sztuką, która w podobny sposób i wraz z omawianą estetyką oraz z jej własnymi praktykami stanowi jej historyczną istotę. Arnold Berleant był zwolennikiem tej radykalnej przypadkowości lub odkrywał przestrzeń, którą ona otwiera.

Jeden ze sposobów interpretacji tych przyptywów i odpływów polega na zapoznaniu się z historią estetyki jako wahania pomiędzy rozszerzaniem i zawężaniem własnej treści.

Gdybyśmy choć pomyśleli o pewnych dawnych jej wyznawcach – ja położyłbym nacisk na Shaftesbury’ego i Schillera – dostrzeglibyśmy, że zakres estetyki jest w rzeczywistości szeroki i częściowo wykraczający poza wiedzę znawców (a obaj posiadali znakomity gust) i że wszystkie sprawy określane jako przynależące do estetyki należą do sfery gustu. Ludzie interesu, jak Jefferson, ucieleśniali tę samą ideę. Ludzie wrażliwi każdy obszar doświadczenia również odbierają w kategoriach estetycznych. Na przykład, wizja polis – wizja republikańska we wszystkich trzech przypadkach – bazuje na klasycznej estetyce. Można stwierdzić,

że ludzie pokroju Shaftesbury'ego, Jeffersona oraz Schillera odbierali estetykę jako naukę treści etyki, nauk politycznych, a nawet matematyki.

Z pewnością nic nie jest silniej odciśnięte w naszych Umysłach lub bardziej właściwe naszym Duszom niż Idea i Sens Porządku i Proporcji. Stąd pochodzi Siła Liczb i te potężne Sztuki, których fundamentem jest Zarządzanie i Użytek... Wszystkie rzeczy, które charakteryzują się Porządkiem, wykazujące Jedność Idei i współuczestniczące jednocześnie, są Częścią jednej Całości lub, same w sobie, stanowią zamknięte systemy. Takie jest Drzewo wraz ze wszystkimi swoimi Gałęziami; Zwierzę wraz ze wszystkimi swoimi Członkami; Budynek oraz jego Ornamenty zewnętrzne i wewnętrzne. Czymże innym jest Dźwięk lub Symfonia, lub każda inna wspaniała Muzyka, jak nie pewnym Systemem proporcjonalnych dźwięków?¹

U Shaftesbury'ego treść estetyki obejmowała niezwykle szeroki zakres od przedmiotów stworzonych przez naturę do liczb w dziełach architektonicznych: wszystko, co może być rozumiane jako system. Oczywiście, jest to zasadnicza, klasyczna koncepcja piękna, ale znajduje ona swoje zastosowanie do wszelkiego zakresu materiałów. Dla Shaftesbury'ego estetyka jest dziedziną wszechstronną, dyscypliną obejmującą przedmioty wszystkich innych dziedzin.

Zawężanie przedmiotu estetyki rozpoczęło się od Kanta, który odchodząc od lansowanego wcześniej przez Shaftesbury'ego estetycznego podejścia do etyki – takiego, jak można zaobserwować w *Observations on the Feeling of the Beautiful and Sublime* (1763 – *Obserwacje na temat uczuć piękna i doskonałości*) uczynił krok w stronę oczyszczenia estetyki i przekształcenia jej w naukę formy i filozofię sztuk pięknych. Koncepcja ta przetrwała do czasów wysublimowanego modernizmu – czyli rozkwitu formalizmu, by później zostać zastąpiona przez estetykę analityczną, która zdominowała tę tradycję i wzbudziła w innych wyznawcach wątpliwości co do właściwości estetyki w każdej formie, znacznie ograniczając zakres materiału. Nie była to tak zupełnie niefortunna ani niezrozumiała odpowiedź. Estetyzacja, a w końcu sublimacja polityki u Schillera, Wagnera i Nietzschego miała swoją wyjątkowo ciemną stronę. Hegel przedstawiał historię sztuki jako historię oczyszczania; sztuka miała istnieć sama dla siebie, po czym, spełniwszy swój telos (cel), miała zaniknąć.

W każdym razie estetyka zaczęła odrzucać różne treści. Jej własna materia, sztuki piękne, musiały zostać wydzielone lub oczyszczone z polityki i etyki (przynajmniej początkowo było to wydarzenie o charakterze uwalniającym), ale również z rzemiosła, wytwórstwa, sztuki popularnej, sztuki i kultury ludowej oraz innych elementów. Jest to dokładnie strategia zastosowana przez Collingwooda do, na przykład, sformułowania definicji koncepcji sztuki i treści estetyki; jest to początek odchodzenia od wszystkiego, co nieistotne tak, by to, co zostało, było właściwą sztuką. Ten nurt został odzwierciedlony przez praktyki stosowane we wszystkich dziedzinach sztuk pięknych – nie tylko w sposobie, w jaki zostały wykonane, lecz także w sposobie, w jaki były pokazywane, upowszechniane, oceniane i rozumiane.

Stwierdziłem, że ograniczenie treści było w jakiś sposób pożądane i myślę, że musimy przyznać, iż ludzie pokroju Collingwooda lub Petera Kivy'ego byli

¹ A. A. Cooper, the Third Earl of Shaftesbury, „The Moralists: a Philosophical Rhapsody”, w: *Characteristics of Men, Manners, Opinions, Times*, Liberty Fund, Indianapolis 2001, Vol. II, ss. 161-162.

znacznie bardziej precyzyjni niż Shaftesbury lub Schiller, na których niejasne wywody w znacznym stopniu wpływała niechęć lub z góry założony sprzeciw odnośnie do dokonywania rozróżnień. Rzeczywiście, Shaftesbury i Schiller bazują na jakiejś kosmicznej, neo-Platońskiej metafizyce, nie wspominając o gargantuicznym metafizycznym systemie, który ukazuje się badaczom próbującym przyjąć lub nawet zrozumieć system sztuk pięknych stworzony przez Hegla lub Schellinga: dla większości ludzi jest on zbyt skomplikowany, by choćby go pojąć i zbyt odległy od rzeczywistych pytań dotyczących tworzenia i odbierania sztuki. Z drugiej strony, zawężenie treści estetyki było, patrząc wstecz, posunięciem drakońskim. Jednym, bardzo konkretnym rezultatem było wyklarowanie się pojęcia, iż estetyka – o absolutnie kluczowym znaczeniu dla filozofii romantyzmu, na przykład – stała się swego rodzaju filozoficznym zaścianiem, małym wirem rwącej rzeki. To wszystko wytworzyło, między innymi, swoisty quasiprofesjonalny kryzys: potrzebę przekonania departamentu, że zatrudnianie estetyka na pełnym etacie było uzasadnione, interesujące, choć niezbyt istotne.

A teraz, jeśli mi wolno, przywołam osobiste doświadczenie. Do lat osiemdziesiątych XX wieku, które spędziłem na uczelni, studiując estetykę, panowało ogólne rozczarowanie stanem tej nauki. Wynikało ono po części z kierunku rozwoju sztuk pięknych: wszystkie rozróżnienia wymienione powyżej były używane w praktyce w sztuce postmodernizmu. W jaki więc sposób można było zmierzyć się z rozróżnieniem pomiędzy sztuką piękną a sztuką dla mas (na którą nigdy nie było zapotrzebowania, jeśli o mnie chodzi) w obliczu twórczości Roya Lichtensteina lub Philipa Glassa? Czy dokładne rozróżnienie sztuki i rzemiosła mogło pomóc w zmierzeniu się z obrazami Judy Chicago? Rozczarowanie stanem tej nauki wynikało również z twórczej wymiany doświadczeń, która stawiała wyzwania stylowi i treści estetyki.

Podczas studiów licencjackich, a także na początku magisterskich, szkolo- no mnie wyłącznie w zakresie analitycznej tradycji estetyki. Z tego kierunku nauczania byłem bardzo zadowolony i nadal uważam go za ważny, ale po przeczytaniu Dewey'a *Art as Experience* (w niewytłumaczalny sposób książka ta nadal widnieje na listach lektur studentów estetyki np. Uniwersytetu Johnsa Hopkinsa) pojąłem, że otwierają się przede mną nowe horyzonty, pomimo lub właśnie dlatego, że książka ta nie miała statusu lektury obowiązkowej. Być może przyciągnęła mnie dlatego, iż w końcu znudziłem się próbami odkrycia powodów, dla których prace Marcela Duchampa zaliczane były do sztuki; już jako początkujący estetyk chciałem zaliczyć jego umiejętności i kategorie do innej dziedziny. Dewey, w swoim projekcie, uznał sztukę dnia codziennego, czyli uczynił coś, co ja uważałem za pożądane jako działanie teoretyczne i przewodnik do uprawiania sztuki.

Gdy znalazłem się na Uniwersytecie Wirginia, Richard Rorty właśnie nadawał nowe wymiary analitycznej tradycji, porzucając ją w rezultacie. Lektura dzieł Dewey'a i Heideggera (zasadniczo nie z fenomenologicznego punktu widzenia) natychmiast otworzyła mi drogę do ustanowienia różnych dialogów i zestawień w estetyce, tematów którymi Rorty zasadniczo nie był zainteresowany.

Ponieważ *Art as Experience* pozwoliła mi na nowe podejście do estetyki na początku lat dziewięćdziesiątych rozpocząłem studia nad *Art and Engagement*

Berleanta. Kontakt z tą książką uświadomił mi, iż być może rodzaj kursu, jaki obrałem, był już sam w sobie pewnym rozszerzeniem treści. Berleant prezentował *Art and Engagement* w świetle sztuki postmodernistycznej i teorii sztuki. W czasie gdy ja twierdziłem, że sztuka i doświadczanie jej charakteryzowało całkowite zaangażowanie, a nie brak zaangażowania, on dosłownie dowodził, że:

Docenianie pewnych rzeźb wymaga wejścia w nie lub przejścia przez nie, lub zmiany pozycjonowania ich części. Oczekuje się wspięcia się na nie lub rozbicia ich na części jak zrobił to Mark do Suvero lub jak w *Homage to Brancusi* (Hołdzie Brancusiego), drewnianej podstawie na stalowym pręcie, i w *Atmanie*, który składa się z poruszającej się wahadłowo platformy, podczas gdy jego układ stalowych belek utrzymanych w równowadze musi zostać wprowadzony w ruch. Znajdujemy również rzeźby ściennie z wypolerowanego metalu, które muszą odzwierciedlać wizerunek widza, by stać się kompletnymi. Często spotykane ściennie części, obrazy i rzeźby reagują na zewnętrzne bodźce, emitując dźwięki, echa lub światło w miarę jak zbliża się znawca².

Jak podkreślał Berleant, brak zainteresowania zawsze był tylko otoczką pokrywającą formy zaangażowania w sztukę lub, być może, oznaczał jeden właściwy sobie rodzaj zaangażowania, jeśli w ogóle coś oznaczał. Kiedy człowiek zaczyna na serio traktować taniec jako formę sztuki, kiedy zdaje sobie sprawę z tego, że muzyka składa się z fal, w których słuchacz jest pogrążony, wtedy zaczyna być zdolny do wyartykułowania historii form i kategorii sztuk jako przestrzeni zaangażowania.

Jedną z charakterystycznych cech prac Berleanta, od początku twórczości do dziś, jest jego wyjątkowy eklektyzm nie tylko w sztuce, lecz także w przedstawianiu różnych części tradycji, różnych figur, rozpraw, tradycji oraz jego swobodne poruszanie się pomiędzy Husserlem, Jamesem, Dewey'em, Merleau-Pontym, Langer, Sparshottem, Ingardenem, Eagletonem, Lyotardem, Stanleyem Fishem. Jednak Berleant również zdjął powłoki z momentów przed i ponad rozróżnieniami, które odrzucał: z Schillera i z Baumgartena. Próbował odłonić nie tylko odpowiedź na otwarcie się sztuki, lecz także otwarcie nierozzerwalnie związane z estetyką. Ukazywał w różny sposób, jak te figury mogą wejść w dialog ze sobą w większym otoczeniu.

Od momentu napisania *The Aesthetic Field* w 1970, Berleant nalegał na dokładne określenie estetyki poprzez doświadczenie czuciowe: stanowi to niemal perwersyjnie szerokie otwarcie, ponieważ w ten lub inny sposób Berleant uczynił doświadczenie czuciowe bazą fenomenologicznej metafizyki. To oznacza, że estetyka jest lub odśladania zasadnicze moduły budowy świata. Jakbyśmy nie interpretowali szczegółów tego otwarcia, jest ono głębokie i dokładne. Niczego nie pozostawia do rozważenia jako danej estetycznej.

Cechą towarzyszącą powyższemu była dla Berleanta podstawowa koncepcja zaangażowania estetycznego. Jest to bardzo śmiałe odwrócenie tradycji, nad którą Berleant ubolewał. Berleant uważał, że jeśli ktoś zamierzał otworzyć treść, musiał dokonać tego na drodze eksperymentu; w rzeczy samej były to dwa sposoby formułowania tego samego projektu, gdyż Berleant ciągle usiłował znieść dualizm między podmiotem a przedmiotem. To oznacza, że jeśli mamy zamiar traktować przyrodę, miasto lub muzykę popularną jako daną estetyczną,

² A. Berleant, *Art and Engagement*, Temple University Press, Philadelphia 1991, s. 27.

musimy jednocześnie naświetlić sposoby, w jakie te rzeczy są odczuwane lub jako jakie są one odczuwane. Idąc za przykładem Merleau-Ponty'ego, Berleant radykalnie przywołuje ciało w doświadczeniu estetycznym i nawet tradycyjne przedmioty uważane za przynależące do estetyki mają być zastąpione w świecie ciał i doświadczeń, królestwie somatycznej interpretacji. Odwoływał się on do zasadniczo pragmatycznego pojęcia doświadczenia zorganizowanej całości zgodnie z estetyką, wskazując na estetykę jako funkcję dającą początek doświadczeniu nawet na poziomie organizacji świata w przedmioty.

Bez względu na to, czy ktoś popiera to podejście wraz ze wszystkimi jego implikacjami ja uważam, że jest to bezwzględnie najlepszy punkt wyjścia lub program. Myślę, że jest to właśnie tego rodzaju podejście, które prowadzi do rozwoju wszystkich dziedzin estetyki. Z tego punktu widzenia jest to zdumiewający czas dla tej dyscypliny i uważam, że Berleantowi należy się szacunek nie tylko za przewidzenie skutków, lecz także za ich praktyczny rozwój oraz zachętę do rozwoju. I tak, na przykład, podejście Berleanta sugeruje ideę „codziennej estetyki” lub estetyki najbardziej przyziemnych przedmiotów oraz doświadczeń-przedmiotów i doświadczeń, wśród których się obracamy i które odczuwamy; w których stanowimy osoby, jak w pracach Yuriko Saito, moich i wielu innych. Do lat dziewięćdziesiątych dwudziestego wieku ludzie eksplorowali estetykę ogrodów lub muzyki country, Wal-Martów lub Internetu.

W końcu muszę wspomnieć o estetyce środowiska naturalnego, gdzie dzieje się teraz wiele rzeczy interesujących z punktu widzenia estetyki. Berleant nie ustaje w systematycznym rozwijaniu koncepcji estetyki otoczenia, począwszy od jego pracy *The Aesthetic Field*, obszernej wersji estetyki otoczenia; jego praca musi być przyjmowana jako fundamentalna w tym zakresie. Oczywiście, w pewien sposób „otoczenie” zawiera i artykułuje wszystkie inne możliwe treści. Kiedy zakwestionujemy różnicę między tym, co naturalne, a tym, co sztuczne oraz różnicę między przedmiotem i obiektem „otoczenie” może być skonstruowane jako świat dla absolutnie wszystkiego. Jednak zatrzyma on również swoje cechy jako otoczenie organizmów lub sfera, lub może skumulowanie doświadczeń: co z tego ja mogę doświadczyć.

Tym, co najlepsze w Berleanta estetyce otoczenia, obszarem, do którego dążyć się będzie w następnych latach, jest jego świadomość człowieka w środowisku naturalnym; sposoby, w jakie ciągle kształtujemy się i jesteśmy kształtowani przez środowisko naturalne.

Już teraz może być widoczne, że ja zwykle nie mówię o „określonym” środowisku naturalnym. Ta zwykła lokucja ucieleśnia ukryte znaczenie, które jest źródłem większości naszych problemów, ponieważ „określone” środowisko naturalne uprzedmiotowia środowisko naturalne. Przemienia je w jednostkę, o której możemy myśleć, że jesteśmy zdolni uporać się z nią jakby była odrębną i niezależną od nas. Gdzie więc możemy umieścić „określone” środowisko? Gdzie, w tym przypadku, znajduje się ta „odrębność”? Czy jest to krajobraz, który otacza miejsce, w którym się znajduję? Czy jest to widok z mojego okna? Ściany mojego pokoju i domu? Ubrania, które noszę? Powietrze, którym oddycham? Pożywienie, które przyjmuję? A przecież pożywienie metabolizuje się, tworząc moje ciało, powietrze wypełnia moje płuca, a jego cząstki wchłaniane są przez mój system krążenia, moje ubranie stanowi nie tylko najbardziej zewnętrzną powłokę mojego ciała, ale też wieńczy i identyfikuje mój styl, osobowość, poczucie mojego ja. Mój pokój, mieszkanie lub dom określa moją osobistą przestrzeń i świat. A krajobraz, w którym poruszam się, gdy chodzę, jeżdżę lub latam jest przecież również moim światem, uporządkowanym

przez moje zrozumienie, które jest określone przez moje poruszanie się i które kształtuje moje mięśnie, odruchy, doświadczenia, świadomość w czasie, gdy ja usiłuję narzucić mu swoją wolę... Dlatego nie jest to świat odrębny od nas. Nie istnieje coś poza nami. Tak jak nie istnieje wewnętrzna świętość³.

To zastąpienie ludzi w świecie lub, inaczej, odbieranie jednostek ludzkich jako świata otwiera różne drogi ponownego pojmowania środowiska naturalnego choć, być może, nie jest to Berleanta („mój”) świat, ale świat, który dzielimy i który ustanawia każdego z nas w inny sposób w innych miejscach.

Próba rozszerzenia treści estetyki z lat osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych dwudziestego wieku może wydać się doświadczeniem izolującym, stwarza wrażenie, jakby tylko kilku ludzi zajmowało się marginesem tej dyscypliny. Ludzie, którzy usiłowali tego dokonać, gromadzili się wokół Berleanta. Tu mogę wspomnieć Barbarę Sandrisser, Yuriko Saito, Marę Miller, Jo Ellen Jacobs. Niesamowicie fizycznie emocjonującym wrażeniem było uświadomienie sobie nagłego rozszerzenia tej geografii poszukiwań, jaką w zasadzie Berleant ustanowił – autonomiczną sferę w estetyce – miejsce spotkań ekscentryków. Wiele z tworzonych pod-dyscyplin estetyki koncentruje się na poszukiwaniu estetyki w rzeczach innych niż sztuka, poczynawszy od dóbr konsumenckich, a skończywszy na systemach politycznych i... wszystkim, co istnieje. Od tego momentu te poszukiwania przeniosły się za granicę; w roku 2010 byłem na konferencji estetyki środowiska naturalnego, stworzonej przecież przez prace Berleanta. Zrozumienie dokumentów konferencji wymagało znajomości podstawowych koncepcji Berleanta, prac Berleanta, dzieł płodnych ponad wyobrażenie. Nowy obszar, na tle którego pracujemy, jest częściowo ustanowiony przez rozszerzenie, które on zapoczątkował swoją pracą.

Chciałbym jednak odnotować kilka zastrzeżeń. Wydaje mi się, iż estetyka środowiska naturalnego Berleanta z góry zakłada ontologię zasadniczo realistyczną.

Środowisko naturalne nie zależy w całości od postrzegającego go podmiotu; otaczający go świat również narzuca się w znaczące sposoby, angażując człowieka w relacje wzajemnych wpływów. [...] Ciało jest więcej niż aktywne, kształtując kontury przestrzeni przez siłę dynamiczną. Istnieje wzajemność, intymne zaangażowanie w kondycję życia, które łączy osobę z miejscem łącznikiem, nie tylko wzajemnie komplementarnym, ale również prawdziwie zunifikowanym. Jak to możliwe, by reprezentować tak dominujący obszar doświadczeń i działań, od których człowiek jako odbiorca nie może być odseparowany?⁴

Powyższe wydaje się, przynajmniej częściowo, materialistyczną ontologią percepcyjną ciała w otoczeniu fizycznym, w stałej interakcji lub inter-artykułacji, i zawsze pozostaje tematem dyskusji. Jak już to powiedziałem, sądzę, że to jest właśnie pozycja, z której musimy zajmować się estetyką środowiska naturalnego (i, na przykład, etyką). Jednakże, wydaje się, że Berleant używa ontologii fenomenologiczno/hermeneutycznej, w której odbiorca produkuje wszystko, poczynawszy od obiektów sztuki, a skończywszy na świecie poprzez akt interpretacji.

³ A. Berleant, *The Aesthetics of Environment*, Temple University Press, Philadelphia 1992, s. 4.

⁴ A. Berleant, *Art and Engagement*, ss. 88-89.

Interpretacja jest wszechobecna i staje się coraz bardziej ewidentna, tym bardziej iż jest ona prawdziwa tak dla świata fizycznego i przestrzennego, jak i dla społecznego i kulturalnego, dla faktów, postrzeżeń i dla tekstów. Hermeneutyczny charakter wiedzy kulturalnej jest już dobrze zakorzeniony, ale zależność od świadomości interpretacyjnej nie jest tylko prawdą jedynie dla wierzeń historycznych i społecznych. Same fakty są hermeneutyczne; jak wszelkie formy znaczeń są one wytworem człowieka⁵.

Napięcie w fundamentalnej ontologii Berleanta reprezentuje serię prób zintegrowania, a nie rozłamu sfer znaczeń i tradycji filozoficznych. Jest to godne podziwu, ale nie rozwiązuje podstawowego problemu; wydaje mi się, że Berleant, właśnie w tym punkcie, często unika lub tuszuje trudności sprowadzające się, na przykład, do pytania, czy wszyscy jesteśmy ciałami fizycznymi osadzonymi w fizycznym otoczeniu, formującymi naturalny system, czy wędrujemy między migotliwymi fenomenami?

Chciałbym zauważyć, że w swoich pismach Berleant próbował, starał się pogodzić założycielski gest fenomenologii – Husserlowskie „zawieszenie” egzystencji świata zewnętrznego – z całkowitym uznaniem wieczności świata dla nas, jego bogactw i obcości, która nie ma nic wspólnego z tym, co chcemy czy o czym myślimy. Dlatego widzę w ontologii Berleanta nierozwiązane napięcie, które charakteryzuje jego wczesne i najpóźniejsze pisma. Jeden sposób na interpretację tego napięcia wynika z osoby, która wywarła zasadniczy wpływ na Berleanta: Merleau-Ponty, nieustannie starający się osiągnąć całkowicie urzeczywistnienie fenomenologii w jakimś świecie. To jest trudność przynależąca do tradycji fenomenologii, innymi słowy, człowiek zajmujący się fenomenologią jest kimś, kto poczuł moc, że to pojęcie jest prawdziwe dla przepływu przeżytego doświadczenia, dla fundamentu położonego przez Husserla, doświadczenia jako panoplii (wachlarza) zjawisk. Berleant z całą pewnością doświadczył tej mocy, nawet jeśli odnosi się do niej krytycznie lub obsesyjnie krytykuje ją.

Zanim Berleant zabrał nas w świat czystego doświadczenia zjawisk lub strumienia czystego doznawania (za Jamesem), zwrócił nas w naszych ciałach ku nieprzejrzytemu światu zewnętrznych szczegółów, z którymi wchodzimy w interakcje. Odnośnie do sztuki wyraża się to jako próba zachowania u Berleanta bezpośredniego modelu cudu czystego uczucia oddanego jako rodzaj ukrytej rzeczywistości. W książce *Sensibility and Sense* Berleant pisze:

Szczegółowa jakość tego świadomego doświadczenia może przewyciężyć poczucie oddzielenia wypływającego z podziału rzeczy tak, byśmy stali się integralną częścią estetyki. To szczegółowe zaangażowanie, które często charakteryzuje zrozumienie estetyki i sprawia, że tak trudno ją określić i zaliczyć do jakiejś kategorii jest zasadniczą jakością tego dostrzeganego doświadczenia. Jest to również szczególną cechą zrozumienia estetyki, tak że możemy opisać to doświadczenie jako rodzaj zaangażowania, jako „zaangażowanie w estetykę”. W ten sposób możemy używać postrzegania estetycznego nie tylko jako doświadczenia bezpośredniego. Możemy uznać takie bezpośrednie doświadczenie za najjaśniejszą miarę niezbędną do oceny pojawiających się wartości. Percepcja estetyki może w rzeczy samej stać się probierzem wartości ludzkich⁶.

⁵ Tamże, s. 59.

⁶ A. Berleant, *Sensibility and Sense. The Aesthetic Transformation of the Human World*, Imprint Academic, Exeter 2010, s. 30.

Sugeruję, że mamy tu do czynienia niemal z epistemologią, z gatunku tych, które Berleant z pewnością odrzuciłby, gdyby miał się z nią zdecydowanie zmierzyć. Estetyka, np. obszar czuciowy jest podstawową daną doświadczenia, z której wnioskujemy lub na bazie której budujemy nasze wartości włącznie z faktami. „Obszar uczuciowy” jest równoważny z „doświadczeniem pojmowanym”, ale ja sugerowałbym traktowanie obszaru uczuciowego jako pojęcia odnoszącego się do ludzkiego ciała w pewnym środowisku naturalnym. Powinniśmy również zrozumieć formę, na przykład, jako materialną konfigurację wpływającą z interpretacji.

W mojej opinii wyszczególnienie wyjątkowego obszaru lub obszarów doznań, lub obszaru estetyki, która nie jest tylko zewnętrznym światem, jest bezcelowe i niewytłumaczalne. Berleant zмага się z tym pojęciem, atakuje je, kwalifikuje je, mówi, że rzeczy są całkowicie niezgodne z estetyką. Pięć stron dalej znajdujemy ją w czymś, co przypomina jej nieskazitelną formę.

W ramach minimum naciskałbym na Berleanta, by rozważył i wyjaśnił te zasadniczo metafizyczne kwestie na poziomie podstawowym, może osobno od kwestii należących do filozofii sztuki. W pewien sposób ta krytyka nie jest fair lub przynajmniej nie „łapie” złożoności pozycji Berleanta. Myślę, że Berleant prawdopodobnie w końcu powiedziałby, że obszar doznań czy obszar estetyki oraz materialne, częściowo zewnętrzne środowisko są dwoma sposobami wyrażania tej samej przestrzeni lub że w końcu świat, który odczuwamy takim, jaki jest dla nas, jest tym samym światem lub że wszechświat istnieje w liczbie mnogiej. Mogę zmierzyć się z tym stwierdzeniem w odwrotny sposób i myśleć po pierwsze o tym, w jaki sposób środowisko naturalne wpływa na nas, a dopiero potem o tym, jak my konstruujemy środowisko naturalne. Jeśli, na przykład, przyznamy rację Darwinowi, to zasadniczo jesteśmy produktem środowiska naturalnego; zostaliśmy zbudowani, by być na nie uczulonymi, by odczuwać jego realny charakter. Jeśli nie będziemy tak postępować – wyginiemy. Innymi słowy sugerowałbym, że fenomenologiczny aspekt prac Berleanta nie jest całkowicie zgodny z naturalistycznym obrazem wszechświata. Przypuszczam, że może być to wadą, ale niekoniecznie.

Innymi słowy, choć wiele aspektów post-Kantowskiej filozofii zmusiło nas do stworzenia wszechświata, wszechświat stworzył nas. Między innymi, wszystko, co robimy jest częścią lub pakietem różnych naturalistycznych systemów, w które jesteśmy wtłoczeni. Wolałbym myśleć o ‘obszarach’ jako odrębnych od ‘drzew’ lub ‘gór’, niż jako o zbiorze sensorycznym, który konstruuje przez interpretację. Musimy całkowicie uznać odrębność (zewnętrzność) świata wobec nas, jak również nasze w nim ulokowanie. Jeśli środowisko jest moim wyjątkowym obszarem, trudno jest stwierdzić, na przykład, czy mogę uczynić z nim coś złego; globalne ocieplenie byłoby niczym więcej jak wytworem wyobraźni.

Mógłbym zakończyć, stwierdzając, że w końcu treść estetyki, po określeniu jej przez Berleanta może z korzyścią zostać cokolwiek zawężona. Podstawą wszystkich wartości jest fakt, że wiele można oczekiwać ze strony estetyki w każdym względzie i że początkowe określenie estetyki jako obszaru czuciowego może być zbyt szerokie. Ale w mojej książce zbyt szerokie jest bardziej pożądane niż zbyt wąskie. Nawet ogólnikowość lub niejasność może być przydatna

w otwieraniu nowych obszarów lub modeli wiedzy. Istnieje inteligencja, która nakreśla różnice i inteligencja, która unicestwia je lub komplikuje. Berleant zasadniczo prezentuje tę ostatnią. Nawet jeśli nakreśla dokładne różnice, robi to, by pokazać ukrytą jedność. Metoda, materiał i wnioski są te same: synteza, kontrast w stosunku do jakiegoś Collingwooda lub analitycznego estetyka, którego teorie pełne są ominięć. Berleant jest hojną i przyjazną duszą. To nie może być jedyną rzeczą, której potrzebuje filozofia, ale jest jedną z rzeczy, których potrzebujemy w filozofii.

Przeł. M. Bańkowski

Crispin Sartwell: Berleant's Opening

Throughout modernity, aesthetics had been marked by a significant narrowing of its subject matter, the peak of this trend being Kantian aesthetics of disinterestedness and modernist formalism based on distance. Arnold Berleant's mission in aesthetics has been to re-open its domain towards all elements of every-day life, including consumer products, political systems, and the environment. By defining the aesthetic field as an environment of continuity between the self and the non-self, Berleant has managed to transform the Kantian subject-object relation into one of unity. However, the paper argues that such an environmental aesthetics requires a basically realist or materialist ontology of perceiving bodies in a physical environment that seems incompatible with the sort of ontology Berleant deploys. Thus, in Berleant's perspective, a sensory or aesthetic field and a material, partly-external environment seem to be two ways of articulating the same space. But this elides or collapses a series of key distinctions. The paper argues that the status of "woods" or "mountains" as objects outside our sensorium, objects not constituted by interpretation, is ultimately needed for a fully responsive and responsible environmental ethics and aesthetics. Nevertheless, despite this difficulty, Berleant's opening in aesthetics is extremely salubrious.

Arnold Berleant**Notatka na temat ontologii**

Crispin Sartwell tak dobrze zrozumiał moje podejście i tak życzliwie pisze o nim, że ze zdumieniem przeczytałem jego tezę o tym, iż podstawą mojego podejścia jest ontologia realistyczna. Czasem czytam o próbach umieszczenia mojego podejścia w obcych mi ramach koncepcyjnych i oceny tego, co napisałem zgodnie z wyżej wymienionymi standardami. Jestem pewien, że jest to czynione całkowicie nieświadomie i, w większości przypadków, niezamierzone oraz że ukazuje, jak głęboko zakorzenione są filozoficzne konwencje.

Mówiąc bardziej dokładnie, zarzut Sartwella sprowadza się do stwierdzenia, że stawiam znak równości pomiędzy ontologią realistyczną a ontologią fenomenologiczną, hermeneutyczną. Cytuje on fragmenty, które uważa za potwierdzające każdą jego tezę pomimo, że żaden cytat nie popiera ontologii realistycznej, a wszystkie są całkowicie zgodne z lansowaną przeze mnie ontologią eksperymentalną. Ten artykuł nie jest miejscem, w którym można toczyć w pełni rozwiniętą dyskusję na podstawowe tematy, ale ponieważ nie istnienie dualizmu jest niezmiernie ważne dla mojego rozumowania, uważam, że powinienem zaprzeczyć tym nieporozumieniom i postarać się wyjaśnić je.

Myślę, że trudność wynika z warunków, które są niezaprzeczalną cechą każdego złożonego podejścia filozoficznego, co znaczy, że nie wszystkie doświadczenia percepcyjne, które są częścią naszego wyjątkowego obszaru, generują się same lub są kontrolowane. Powyższe nie może pociągać za sobą obszaru warunków ani przedmiotów, ani materialnego środowiska świata, choć w ten sposób Sartwell przedstawia moje pojmowanie faktu doświadczenia. Odwołuje się on do teorii Husserla i Merleau-Ponty'ego jako trudności, które wydają się nieodłączną częścią w fenomenologii, choć każdy z nich miał sposób rozwiązania trudności, a nie zaprzeczaniu ich istnienia.

Chciałbym powiedzieć, że warunki fenomenologiczne, przypisywane mi przez Sartwella są rażąco nieprawdziwe. Dotyczy to szczególnie stwierdzenia, że jakoby żyjemy w świecie czystego uczucia, częściowo dlatego, że wydaje się to odcieleśniać świat. Nie wierzę, że jakiegokolwiek uczucie mogłoby być czyste. Psychologia społeczna i psychologia postrzegania nieodwołalnie wykazały, że uczucie jest pojmowane w społecznie skonstruowanych modalnościach i w dużym stopniu zależy od wzorców i oczekiwań kulturowych. I nawet jeśli możliwe jest, w ramach eksperymentu, wyizolowanie zdarzenia zatrzymanego w umyśle i wzbudzenie go specjalnymi sensorycznymi stymulantami, to zdarzenie jest pojmowane, rozpoznawane i rozumiane w złożonych warunkach

form kulturowych i wpływów społecznych. Sartwell doradza mi zweryfikowanie eksperymentalnego wyjaśnienia obszaru estetycznego poprzez uznanie, „że pole estetyczne oznacza ludzkie ciało w środowisku, i że powinniśmy zrozumieć formę, na przykład, jako materialną konfigurację poddaną interpretacji”. Jednak taka weryfikacja oznaczałaby zaakceptowanie tego, co dla mnie nie jest do przyjęcia, a mianowicie tezy, że ja i otoczenie stanowią dwie odrębne części. Ciało i otoczenie nie są dwiema rzeczami; moje ciało jest nieodłączną częścią mojego otoczenia. To nie jest idealizm ani materializm. Nazwałbym to raczej rodzajem fenomenologicznego naturalizmu. W każdym wypadku jest to podejście monistyczne.

Trudno jest przełamać stare wzorce filozoficzne. Są one „odświeżane” jak mitologie. W ten sposób Sartwell powtarza starą opowieść o „świecie zewnętrznym”. „Substancja” lub „materia” jest jednym z najstarszych metafizycznych tworów i wydaje się, że Sartwell, z całą płynnością swojej wyobraźni, nie może się od niego wyzwolić. Będę nadal głosił, pomimo wszystkich jego zaprzeczeń, że żyjemy w świecie doświadczenia percepcyjnego. I że cokolwiek powiemy o czymś lub cokolwiek nazwiemy „materią,” „myślą”, „przedmiotem” lub „światem zewnętrznym”, będziemy jedynie określać sposoby percepcyjnego doświadczenia i że w ten sposób my, rodzaj ludzki, stanowimy element tego świata. Dlatego mylące jest mówienie o „określonym” środowisku, jak czyni to Sartwell, jakby środowisko było „zewnętrzną” siłą wpływającą na naszą świadomość lub konstruującą nas. Sartwell dalej pisze, bazując na innym aspekcie tego samego niezrozumienia o redukcji wrogiego lub zagrażającego doświadczenia do „gorączki wyobraźni”. A ja pytam, czyja wyobraźnia jest rozgorączkowana? To, co my nazywamy „wyobraźnią”, jest jednym szczegółem kulturowym oraz intensywnym sposobem doświadczania tak, jak „natura” jest innym. Nie dlatego, że te sposoby doświadczania są inne, ale dlatego, że ich inność zależy od doświadczenia, a nie ontologii.

Rzeczywiście komentarze Sartwella są same w sobie empiryczną siłą, która jest częścią mojego środowiska, która zmusiła mnie, by odpowiedzieć na nie tak, jak odpowiadam na inne nieprzyjazne warunki środowiska. Przed niektórymi chronię się, zamykając drzwi lub wkładając płaszcz. Inne muszę obalać. Ja nie proponuję, by zmieniać świat. Proponuję jedynie zmianę naszego rozumienia świata tak, by był on mniej oparty na przypuszczeniach, bardziej bezpośredni i, w końcu, bardziej prawdziwy. W naszym środowisku nie można ochronić się przed niezrozumieniem, ale uczyniłem krok na przód, by je skorygować. Mam nadzieję, że powyższe komentarze posłużą temu celowi i pomogą Sartwellowi przemodelować jego ontologię i przekierować jego elokwencję.

Przeł. M. Bańkowski

Arnold Berleant

Zajmujący Dewey: Spuścizna Deweyowskiej estetyki

Wstęp

Zadziwiające, choć jednocześnie budzące zadowolenie, wydawać się może to, jak dobrze Deweyowska *Sztuka jako doświadczenie* oparła się filozoficznym modom od czasów swojej publikacji w 1934 roku. Ukazanie się pracy na temat estetyki zaskoczyło wielu admiratorów Deweya, a także wielu jego krytyków. *Sztuka jako doświadczenie* udowodniła, że filozof, który starannie rozwijał filozofię pragmatyzmu w tak wielu dziedzinach – metafizyce, epistemologii, logice, etyce, społecznej i politycznej filozofii – potrafił pracować twórczo, wykazując się instynktem także na tym, tak ewidentnie nieinstrumentalnym polu filozofii. Rzeczywiście, idee Deweya są tutaj tak spójne z jego wcześniejszymi pracami, że uznaje się czasem *Sztukę jako doświadczenie* za najlepsze wprowadzenie do całej jego filozofii. Jak to się stało, że filozofia tak bardzo nastawiona na praktykę mogła objąć sobą zarówno immanentną satysfakcję w sztuce, jak i praktyczną myśl oraz czyn? A także, jak to się stało, że *Sztuce jako doświadczeniu* udało się wytrzymać napór tak wielu filozoficznych burz, a zarazem utrzymać wpływy w tak różnych filozoficznych obozach? Co więcej, czy niesłabnąca vitalność tej pracy niesie ze sobą dość siły, aby przetworzyć jej najważniejsze spostrzeżenia poprzez ewoluujące rozumienie odbioru estetycznego w jeszcze ekspansywniejszą wizję?

W swoim artykule chciałbym rozważyć kluczowe cechy estetyki Deweya, a także określić wpływy kierunku pragmatycznego, wskazując na to, w jaki sposób korzenie pojęcia doświadczenia tkwią w pragmatycznej glebie. Następnie chciałbym ocenić wyraźnie Deweyowski wkład w estetykę w świetle zmian w rozumieniu doświadczenia estetycznego, jakie nastąpiły później. Chciałbym zbadać szczególnie to, do jakiego stopnia pojęcie zaangażowania estetycznego zawiera w sobie podstawowe założenia filozofii Deweya oraz na ile ma ono znaczenie dla pragmatyzmu, nawet jeśli nie ma całkowicie pragmatycznego pochodzenia.

Innowacja i tradycja w deweyowskiej estetyce doświadczenia

Dewey podchodził do badań estetycznych, rozważając pytania dotyczące znaczenia dzieł sztuki w kontekście zwykłych sił oraz warunków doświadczenia i to

pozostało jego głównym celem. W przeciwieństwie do teorii, które oddzielają sztukę od życia codziennego, Dewey określił swoje zadanie jako: „odzyskiwanie bliskiego związku doświadczeń estetycznych ze zwyczajnymi przejawami życia”¹. Takie przejawy wiążą się nieuchronnie z wymianą między organizmem i środowiskiem, a wymiana taka niesie ze sobą czasowe ustalenie równowagi między istotą żywą a jej środowiskiem². Deweyowi szczególnie zależało, aby uzyskać jasne zrozumienie tych procesów i przeformułował tradycyjne zagadnienia oraz pojęcia estetyki, takie jak: sztuka, forma, substancja, poznanie zmysłowe oraz rytm w kontekście takiego właśnie doświadczenia. Przejawia się to także w samym pojęciu doświadczenia rzeczywistego (*an experience*)³. Inaczej niż w zwykłe, często niespójne doświadczenia, z których przezierają ciągle zmiany i dopasowania będące częścią procesu życiowego, doświadczenie rzeczywiste pojawia się, „gdy doświadczany materiał rozwija się, dążąc do spełnienia”⁴. Ta idea leży zarówno u podstaw Deweyowskiego rozumienia oceny estetycznej, jak i jego teorii estetycznej. Ponadto, skutki oceny trwają także poza sytuacją estetyczną. Przepracowują się one w konsekwencje, a to prowadzi do całkowicie nowego zwrotu w teorii Deweya. W przeciwieństwie do tradycyjnych twierdzeń o immanentności wartości estetycznej, Dewey nalegał, że jest ona także zewnętrzna.

„Natomiast w ocenie dzieła sztuki nie ma jakiegoś ostatecznego terminu. Ocena trwa nieprzerwanie, a więc jest jednocześnie instrumentalna i ostateczna”. W końcu dzieło sztuki jest w zasadzie sztuką, która o ile działa, działa w doświadczeniu. Jako „doświadczenie estetyczne, dzieło sztuki w swej rzeczywistości jest percepcją”, a jako percepcja musi w konieczności rozwijać się w czasie⁵. Dewey wyznaczył ogromny obszar życia ludzkiego, na którym działa sztuka. Tak jak pojęcie doświadczenia jest centralne dla filozofii Deweya jako takiej⁶, pojęcie doświadczenia rzeczywistego leży u podstaw jego wypracowanej w *Sztuce jako doświadczeniu* estetycznej teorii. Wynikają z tego ważne konsekwencje. Najistotniejsze jest twierdzenie, że doświadczenie rzeczywiste nie ogranicza się do sztuki lub sytuacji estetycznej, ponieważ „estetyczne aspekty doświadczenia” – twierdził Dewey – „nie pochodzą z zewnątrz, nie są przejawem zbędnego luksusu ...ale ...oczyszczają i intensyfikują cechy właściwe dla każdego normalnie zakończonego doświadczenia”⁷. Nacisk, jaki Dewey kładł na przenikanie się tego, co estetyczne z całą gamą ludzkich doświadczeń, stanowi prawdopodobne źródło wzrostu zainteresowania obecnością tego, co estetyczne

¹ J. Dewey, *Art as Experience*, Minton, Balch & Company, New York 1934, s. 10. Polski przekład: *Sztuka jako doświadczenie*, przeł. A. Potocki, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wyd. PAN, Wrocław 1975. Wszystkie tłumaczone cytaty z Deweya będą się od tej pory odnosiły do tego wydania polskiego sygnowanego dalej jako *SD*.

² *SD*, ss. 17-22.

³ W dalszym ciągu będę używała pojęcia „doświadczenie rzeczywiste” przyjętego przez tłumacza *Sztuki jako doświadczenia*, pomimo wielu innych prób przetłumaczenia tego czołowego pojęcia deweyowskiej estetyki podjętych od tego czasu w różnych publikacjach. Przyp. tłum.

⁴ *SD*, s. 45.

⁵ *SD*, ss. 169, 196, 212.

⁶ Najbardziej całościowe i ogólne ujęcie deweyowskiej teorii doświadczenia znajduje się w jego *Experience and Nature*, Open Court Publishing Company, Chicago & London 1925; Dover Publications, New York 1958.

⁷ *SD*, s. 59.

w codziennym życiu w ostatnich latach⁸. Ten niepohamowany rozrost tego, co estetyczne, doprowadził Deweya do wyraźnego odrzucenia tradycyjnego twierdzenia o bezinteresowności estetycznej kontemplacji, które rozwinięte zostało w XIX wieku i znalazło swoje klasyczne sformułowanie w estetyce Kanta⁹.

W czasie gdy Dewey nadawał estetyce nowe formy, wpływ tradycyjnego sposobu charakteryzowania doświadczenia pozostawał w jego myśleniu wciąż bardzo silny. Satysfakcjonującą dla percepcji oraz często podkreślaną w estetyce i krytyce cechą pozostaje jedność formalna¹⁰. Dewey potwierdził to w kończących *Sztukę jako doświadczenie* rozdziałach, gdzie pisał o konieczności porządku i spójności oraz o jedności formy (*unity of form*)¹¹. Doświadczenie oceniające, pisał, jest samowystarczalne, zintegrowane i samo w sobie kompletne. Co więcej, „wartość estetyczna przynależy do jakości zmysłowych samych w sobie”, a doświadczenie tych jakości jest natychmiastowe: „to, co nie jest natychmiastowe, nie jest estetyczne”. Oczywiście jakości zmysłowe dostarczają przyjemności, jednak doznania koloru, zapachu, smaku oraz dotyku stanowią jakości przedmiotowe i do przedmiotów, a nie tylko czystych doznań, musi odnosić się każde znaczące doświadczenie.

Ożywia naszą ocenę sztuki, jeśli przełożymy tę ocenę na przebieg doświadczenia, a więc na widzenie formy jako doświadczenia, a nie jako kognitywnego przedmiotu. Łatwiej jest rozpoznać ocenę estetyczną jako przebieg doświadczenia, myśląc o powieści, poezji, filmie czy tańcu, sztukach, które wymagają czasu dla swojej oceny. Jednak świeże spojrzenie pozwala rozpoznać przebieg doświadczenia w każdej ocenie estetycznej, w malarstwie tak samo jak w muzyce, w rzeźbie podobnie jak w architekturze.

Odwotywanie się do doświadczenia zmysłowego niezależnie od tradycji osiemnastowiecznego empiryzmu brytyjskiego jest trudne dla filozofów zachodnich i wpływ tej tradycji wciąż podkopywał wysiłki Deweya. Istotnie wciąż pozostaje dla nas zadaniem wyzwolenie się w rozumieniu doświadczenia z wy wpływającego zeń subiektywizmu. Dla Deweya ważne było odcięcie się od powszechnego rozumienia doświadczenia jako subiektywnego, a nawet egzotycznego zdarzenia oraz powołanie się na jego biologiczne i społeczne treści jako naturalne aktywności ludzkiego organizmu w jego zwykłych życiowych procesach. Jednak stare prawdy trudno odrzucić, a o nieporozumienia zawsze łatwo i dualizm między doświadczeniem jako subiektywnym a światem materialnym jako obiektywnym, który Dewey odrzucał, był także często błędnie narzucany jego myśli¹².

Nie ustaje debata nad perceptualnymi cechami doświadczenia. Czy jest ono kognitywne, a-kognitywne czy może pre-kognitywne? Kognitywne czy nie,

⁸ Zob. Katya Mandoki, *Everyday Aesthetics: Prosais, the Play of Culture and Social Identities*, VT, Ashgate 2007; Yuriko Saito, *Everyday Aesthetics*, Oxford University Press, Oxford 2007, *The Aesthetics of Everyday Life*, red. A. Light, J. M. Smith, Columbia University Press, New York 2005.

⁹ *SD*, s. 310-317.

¹⁰ *SD*, rozdz. 6 i 7. Wcześniej Dewey opisywał taką całość jako jakościową: „Logika artystycznej konstrukcji oraz estetycznej oceny jest szczególnie istotna, ponieważ wskazuje w wzmocnionej i oczyszczonej formie na kontrolę nad wyborem szczegółów oraz sposobem relacji czy też integracji jakościowej całości”. J. Dewey, „Qualitative Thought”, w: *Philosophy and Civilization*, Minton, Balch & Company, New York 1931, s. 103.

¹¹ *SD*, s. 70, 91, 121, 144-145, 152-153.

¹² „Głównym zadaniem teoretycznym Deweya ... było przezwyciężenie estetycznej tradycji fetyszyzującej przedmiot sztuki poprzez przesunięcie punktu ciężkości z przedmiotu ceny estetycznej na podmiot”. G. Parsons, A. Carlson, *Functional Beauty*, Oxford University Press, Oxford 2009, s. 175.

jaką rolę odgrywa wiedza w takim doświadczeniu? Czy estetyczne poznanie wymaga postawy oddzielenia lub obcości, czy jest to może bardziej doświadczenie połączenia czy zaangażowania? Czy zasada się ona na relacji między postrzegającym podmiotem i przedmiotem sztuki, czy też jest to kontinuum wszystkich konstytuujących doświadczenie estetyczne czynników? Czy istnieją warunki, które muszą być spełnione, aby takie doświadczenie mogło mieć miejsce, jak twierdził Kant, takie jak np. wykluczenie zainteresowania w przedmiocie czy też pożądania? Wreszcie, czy doświadczenie takie daje się oceniać? Czy istnieją przypadki doświadczenia estetycznego bardziej autentyczne lub autorytatywne niż inne? Czy możemy wznieść się ponad to, co nieprzystające w doświadczeniu estetycznym oraz ponad różnice w krytycznym sądzie, aby osiągnąć powszechną zgodę?

Powracając do Deweya

Główną zasługą Deweyowskiego podejścia było doprowadzenie nas na powrót do doświadczenia. Nietrudno, poszukując zrozumienia sztuki, stracić kontakt z bezpośrednią sytuacją, która ją wywołała, i błąkać się pośród wielu nęcących pobocznych dróg, którymi spekulacje nad sztuką wędrowały w czasie jej historii. Dewey był świadom tych pokus, a jednak jego prace w każdej dziedzinie filozoficznej pełne są głębokich spostrzeżeń wynikających z wolnego od emocji i podjętego na świeżo powrotu do doświadczenia. Widzieliśmy, jak podjął się tego celowo w swoim rozumieniu sztuki. Udało mu się to zrobić, nie godząc się z dziedzictwem konwencjonalnego myślenia, a odwołując się właśnie do doświadczenia estetycznego.

Jednak Dewey nie był stały w zawierzaniu doświadczeniu w dobieraniu pojęć do interpretacji sztuki i w jego pracy daje się rozpoznać stałą obecność tradycyjnego myślenia o doświadczeniu. Wiele mówiącym przykładem jest częste odwoływanie się do „interakcji między postrzegającym a środowiskiem” w sposób noszący ślady myślenia przedmiotowo-podmiotowego, co jest sprzeczne z filozofią Deweya, który otwarcie odrzucał taki dualizm¹³. A jak zobaczymy także dalej, filozof zrzekł się takiego myślenia, opisując całkowite pochłonięcie obserwatora w działaniach sztuki.

Co ważniejsze, możemy także zakwestionować to, czy główna innowacja Deweya w estetyce, pojęcie doświadczenia rzeczywistego pochodzi całkowicie z doświadczenia estetycznego. Doświadczenie rzeczywiste nosi ślady podobieństwa do sposobu, w jaki przebiega rozwiązywanie problemów w pragmatyzmie¹⁴. Czy jest możliwe, aby Dewey potraktował zaspokojenie, które bierze się z rozwiązania niejasnej sytuacji jako estetyczną satysfakcję? Mogłoby to wskazywać na wiele mówiącą trudność w jego teorii, gdyby nie fakt, że Dewey

¹³ Później Dewey zaczął preferować pojęcie transakcji nad pojęciem interakcji, ponieważ tak jak ją definiował, transakcja była mniej dualistyczna. Zob. J. Dewey, A. Bentley, *Knowing and the Known*, Beacon Press, Boston 1949.

¹⁴ Zob. D. W. Ecker, „The Artistic Process as Qualitative Problem Solving”, w: *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, XXI/3, wiosna 1963, ss. 283-290.

nieustannie sprawdzał swoje twierdzenia przez odnoszenie się do doświadczenia estetycznej oceny w kontakcie ze sztuką i indywidualnymi dziełami w odróżnieniu od tego, co praktykowane było przez niektórych estetyków. Skupienie estetycznej teorii wokół procesów doświadczenia oceniającego było nowatorską i rewolucyjną praktyką.

Wciąż jednak można podważyć Deweyowskie bezgraniczne przywiązanie do spójności formalnej doświadczenia rzeczywistego. Pojęcie jedności (*unity*) ma długą historię w myśli estetycznej, ale nie powinno być akceptowane bez zastrzeżeń. Wymogi formalne, jakie Dewey narzucił doświadczeniu estetycznemu, nakładają na nie także pewne ograniczenia. Jakkolwiek wydawałoby się słuszne, aby przypisać jednorodność (czasem organiczną jednorodność) sztuce, rozpoznając satysfakcję estetyczną, jaka płynie z doświadczenia takiej jedności, szczególnie w ostatnich czasach artyści często świadomie ją odrzucają. Prace współczesnych artystów bywają często z rozmysłem niedokończone lub nierozstrzygnięte. Często nie kończą się one przedmiotem sztuki, ale wylewają się z muzeów lub teatrów w codzienne życie. Bywa, że wymagają, aby widzowie czy odbiorca dokończył doświadczenie dzieła, czasem jako współtwórca artystycznych procesów, a czasem poprzez zrozumienie lub osiągnięcie rozwiązania, które nie musi być natychmiastowe czy nawet udane.

Wciąż jednak Deweyowska emancypacja estetyki z jej tradycyjnych ograniczeń jest bardzo inspirująca. Pomimo ukłonów w stronę tradycji, Dewey nie ustawał w podkreślaniu roli estetycznego doświadczenia jako najważniejszego źródła lub jako referenta dla estetycznych pojęć. Estetyka powinna być nakierowana na jakość doświadczenia, nie na przedmioty.

„Nie wierzono, by doświadczenie estetyczne samo mogło wytworzyć własne koncepcje interpretacji sztuki”. Takie idee, jak rozróżnienie pomiędzy formą i materią, „narzucano już gotowe pojęcia, przeniesione z innych systemów filozoficznych opracowanych bez związku ze sztuką”¹⁵. Kluczowość doświadczenia, doświadczenia rozumianego w Deweyowskim sensie nie jako wewnętrzny, subiektywny proces, ale jako naturalne, organiczne wydarzenie, które stanowi otwartą aktywność w cyklu ludzkich spraw, pozwala umieścić doświadczenie Deweya na pewnym gruncie biologicznych, kulturowych i czasowych warunków doświadczenia. Co więcej, faktyczne doświadczenie estetyczne, dzieło sztuki tak jak je pojmował Dewey, jest percepcją¹⁶.

Czy estetyka Deweya zawiera w sobie wskazówki dla dalszego rozwoju doświadczenia estetycznego? Praca Deweya jest wyzwająca i ożywiająca, jednak nie byłoby zgodne z duchem jego otwartości, by uważać swoje słowo za ostatnie w myśli estetycznej. W teorii Deweya znajdują się pewne niedokładności, co ważniejsze jednak samo doświadczenie estetyczne nie przestaje się zmieniać. Dewey został dobrze poinstruowany przez Alberta C. Barnes'a i jego książka odzwierciedla świadomość estetycznego znaczenia sztuki modernistycznej. Jednak, to nowatorstwo wczesnego dwudziestego wieku posuwało

¹⁵ *SD*, s. 158-159. Nigdzie nie jest to bardziej prawdziwe niż w estetyce Kanta, teorii formatywnej dla współczesnej filozofii sztuki, która została rozwinięta z konieczności zasypania przepaści pomiędzy jego epistemologicznymi a moralnymi teoriami.

¹⁶ Tamże, s. 162.

się w najróżniejszych, nieprzewidzianych kierunkach, a dogmatyczne trzymanie się jedności doświadczenia może być fałszywe względem oceny estetycznej. Sztuka posunęła się daleko poza granice sztuki modernistycznej znanej Deweyowi i Barnesowi. Rzeczywiście sztuka poszła daleko poza Dada i Surrealizm w odrzucaniu artystycznych i estetycznych konwencji. Już po opublikowaniu pracy Deweya (w 1934 roku) pojawiły się takie nowości, wobec których jego teoria jest nieadekwatna. Abstrakcyjny ekspresjonizm oraz malarstwo ostrych krawędzi, które kierują uwagę na powierzchnię rysunku, nie poddają się łatwo procesowi doświadczenia prowadzącemu do spełnienia. Co prawda, można ich doświadczać i w taki sposób, a moim zdaniem podnosi to ich walory, gdy tak się robi, jednak większa ich siła tkwi w bezpośrednim uderzeniu, jakie daje kontakt z zamalowaną powierzchnią, z jej fakturą, nacisk na postrzeganie od-cieni, ich kontrastów i opozycji.

Nacisk na bezpośredniość można znaleźć także w innych sztukach, szczególnie w muzyce. W muzyce współczesnej pojawia się niekiedy zainteresowanie bezpośredniością i natychmiastowością odbioru jakości dźwięku (*sonority*) i faktury muzycznej ze względu na nie same. Istnieją także powieści i filmy, w których narracja jest celowo niedokończona i nierozwiązana. W przeciwieństwie do wcześniejszych dzieł, które były celowo niedokończone i wymagały później rozwiązania ze strony odbiorcy, niektóre najnowsze dzieła bywają specjalnie zaprojektowane tak, aby uniemożliwiać takie próby! A więc doświadczenie oceniające staje się doświadczeniem niekompletności, a to jawnie zaprzecza doświadczeniu rzeczywistemu. Zwrócić można uwagę na jeszcze inny rodzaj doświadczenia estetycznego nazywany czasem „tysiącym pięknem” (*a thousand beauties*), w którym estetyczna rozkosz tkwi w szczegółach, a nie w całości.

Ordynarne lub odpychające tworzywo, rażąca tematyka i wrażliwość kampu, nieodróżnialność od komercyjnych ikon oraz kultury popularnej, wszystko to przekształciło działania sztuki w komentarz społeczny. Popularność artystyczna może być ważniejsza niż osiągnięcia estetyczne, zła sława i wykorzystanie komercyjne ważniejsze niż wizja estetyczna i artystyczne umiejętności. Próba wtłoczenia ich w teorię Deweya zniekształciłyby takie doświadczenia estetyczne.

Istnieje jednak inny rodzaj sytuacji estetycznych niż model sztuki. Estetyka natury przedstawia dalsze trudności wobec teorii Deweya. Choć prawdą jest, że książka Deweya odnosi się do sztuki, jej podstawowe pojęcia reprezentują doświadczenie oceniające, natura zaś od dawna jest przedmiotem takich doświadczeń. Był to główny przedmiot estetyki Burke’a i Kanta, niewątpliwie zaś podziw dla natury jest doświadczany o wiele szerzej niż sama sztuka. Estetyczne doświadczenie naturalnych wydarzeń może w rzeczy samej egemplifikować doświadczenie rzeczywiste podążające swoim torem ku spełnieniu. Jednakże wiele doświadczeń natury koncentruje się na chwilowych zdarzeniach i drobnych urokach: widok pełni księżyca zawieszonego na czarnym niebie i rzucającego swoje efemeryczne światło na powierzchnię ziemi lub wiosenne odkrycie delikatnych pączków zawiłca ukrytego pomiędzy szczątkami roślin na leśnym poszyciu. Doświadczenia takie jak te są powszechnie odbierane jako estetyczne. Estetyczną rozkosz daje puszysta faktura pod spodem liścia lub siatkowaty wzór jego żyłek, podobnie jak daje ją bogactwo brzmień w symfonii Brahmsa bez odwoływania

się do formalizmu w doświadczeniu. Wpatrywanie się w niebo zaczerwienione od światła zachodzącego słońca jest powszechnie oceniane jako estetyczne, podobnie jak chwilowy urok egzotycznego kwiecia czy też wyraz zadziwienia na twarzy dziecka, sytuacje, które są podziwiane tak często, że stały się już kalkami fotograficznymi. Nawet czysto formalne jakości są czasem podziwiane dla własnego wewnętrznego piękna: zmarszczenia wody na stawie, uginające się od rosy żdźbła trawy, mieniące się tony gongu, zmysłowa powierzchnia przedmiotów. Takie okazje bywają krótkotrwałe i ulotne i ich doświadczenie jest przede wszystkim poznawcze z dużą obecnością cech zmysłowych. Nie stanowią one przykładu spełnionego doświadczenia rzeczywistego.

Stała się trudność wiąże się z oceną formy. Przyzwyczailiśmy się myśleć o formie jako o atrybucie przedmiotu, a rozjaśniania to ocenianie umiejętności doświadczenia formy, rozwinięcie świadomości formalnego rozwoju, sekwencyjnego doświadczenia, które kieruje rozwijaniem się, przekształcaniem i rozwiązaniem materiału zmysłowego tak jak w sonetach Shakespeare'a lub symfoniach Haydna. Ten problem nie czyni teorii Deweya niepoprawną, ale powoduje, że wydaje się ona trudna. Choć nie stosuje się to może do każdej sytuacji, jest to przecież prawdą, że doświadczenie rzeczywiste może wzbogacić lub nawet przekształcić jakość i subtelność myśli estetycznej oraz oceny estetycznej. Jednak dokąd może nas zaprowadzić doświadczenie estetyczne dzisiaj?

Zaangażowanie estetyczne

Dewey pozostał wierny doświadczeniu estetycznemu w jego świeżości i percepcyjnej bezpośredniości, istnieją także miejsca, gdzie przewidywał jego przyszły rozwój tymi samymi drogami, choć sam nie posunął się tutaj daleko. Najbardziej znaczący dla naszych rozważań jest opis odczuwanego doświadczenia artysty oraz odbiorcy, które Dewey opisał jako „ujęcie całościowe” (*total seizure*). Ta sama zasada może być odnaleziona w zwykłym doświadczeniu, ale w doświadczeniu poematu lub obrazu intensyfikuje się¹⁷. Co więcej, odbiorca w istotny, w rzeczy samej niezbędny sposób wpływa na oddziaływanie sztuki: „Obiekt sztuki... nie jest dziełem sztuki. Cała praca dokonuje się, kiedy człowiek współpracuje z obiektem tak, aby uzyskać doświadczenie, które jest odbierane z przyjemnością dzięki swoim wyzwalamym i porządkującym własnościom”¹⁸. To „całkowite pochłonięcie” przez proces jest charakterystyczne dla odbioru estetycznego. Jeszcze bardziej znaczące jest wyraźne twierdzenie Deweya, że w percepcji estetycznej nie ma różnicy pomiędzy mną a przedmiotem. Jest to „nowe doświadczenie, w którym pierwiastki subiektywne i obiektywne współdziałają ze sobą w takim stopniu, że ani jedno ani drugie nie istnieją już same przez się”¹⁹.

¹⁷ SD, ss. 232-233, 236, 253. „...artysta, tak jak odbiorca, rozpoczyna od tego, co można by określić jako ujęcie całościowe, od włączonej jakościowej całości, ale całości jeszcze niezarysowanej wyraźnie i nieodróżnianej na poszczególne części”, s. 232-233.

¹⁸ SD, s. 261.

¹⁹ SD, ss. 343, 352. „Zasadniczą cechą wyróżniającą doświadczenie estetyczne jest bowiem fakt, że nie ma w nim w ogóle żadnej odrębności między jaźnią a przedmiotem...”, ss. 304-305.

Takie uwagi zdają się zapowiadać bardziej współczesne rozumienie estetycznego odbioru opisywane jako zaangażowanie estetyczne²⁰. To wizja rozwija odbiór sztuki i natury, w którym centralne miejsce zajmuje aktywne zaangażowane doświadczenie odbiorcy. Podobnie jak w teorii Deweya, rozumienie sztuki koncentruje się na doświadczeniu zmysłowym, jednak nie nakłada żadnych formalnych wymagań na to doświadczenie. Podkreśla natomiast bezpośrednie i bliskie zaangażowanie w doświadczeniu tej sytuacji. Stosuje się tak do sztuki tradycyjnej, jak i do współczesnej, nowatorskiej oraz do podziwiania natury, które jest w dużym stopniu bezpośrednim doświadczaniem szczegółów²¹. Jest to nie tylko prawdziwe w odniesieniu do niektórych dzieł literatury i sztuk wizualnych, lecz także jest to szczególnie powszechne w odniesieniu do natury, kiedy rozkoszujemy się zapachem róży czy świeżą pieszczotą wiosennej bryzy.

W lepszym rozumieniu idei estetycznego zaangażowania pomóc może zwrócenie się do pojęcia pola estetycznego, sytuacji, w której wszystkie siły, które mają udział w doświadczeniu estetycznym, przyłączają się do wzajemnej gry²². Pole estetyczne aktywnie współtworzą cztery główne czynniki: to, co kreatywne (*the creative*), to, co oceniające (*the appreciative*), to, co ogniskujące (*the focal*) oraz to, co działające (*the performative*). Różne teorie opierają się na jednym lub drugim z tych czynników, jednak wszystkie cztery uczestniczą w sytuacji estetycznej: to, co kreatywne w tworzeniu warunków doświadczenia oceniającego, to, co ogniskujące w zapewnieniu przedmiotu lub centrum zainteresowania dla uwagi oceniającej, to, co oceniające w samym procesie doświadczenia oraz to, co działające w aktywizacji tego procesu. W doświadczeniu estetycznym żaden z nich nie może być rozumiany niezależnie od uczestniczenia pozostałych w polu estetycznym. W rzeczywistości konwencjonalny sposób konstruowania estetycznej oceny jako relacji perceptora do obiektu sztuki widzi w czynnikach integralnej sytuacji oddzielne byty, które biorą udział w relacji.

Estetyczne zaangażowanie kładzie nacisk na całościowy charakter doświadczenia estetycznego. Stara się ono zdać sprawę z różnych warunków, w jakich doświadczenie się odbywa. Istnieje oczywiście „klasyczny” tryb doświadczenia, w którym obserwator stoi w pewnej odległości, aby oglądać obraz lub rzeźbę, czytelnik studiuje powieść, ktoś słucha poematu lub kompozycji muzycznej, która jest wykonywana. Takie sytuacje zazwyczaj wymagają zależności pomiędzy podziwiającym a gotowym już obiektem sztuki, a dają się ujmować za pomocą tradycyjnych analiz, do których dualistyczne myślenie oraz formalna analiza jedności obiektu sztuki zdaje się stosować. Jednocześnie zaangażowanie estetyczne może zdać sprawę z takiego odbioru tak samo lub lepiej.

²⁰ Zob. szczególnie: A. Berleant, *Art and Engagement*, Temple University Press, Philadelphia 1991. Także tegoż, *Sensibility and Sense. The Aesthetic Transformation of the Human World*, Imprint Academic, Exeter 2010 oraz *Re-thinking Aesthetics, Rogue Essays on Aesthetics and the Arts*, Ashgate Pub., Aldershot 2004.

²¹ Zob. A. Berleant, „The Aesthetics of Art and Nature”, w: A. Berleant, *The Aesthetics of Environment*, Temple University Press, Philadelphia 1992, rozdz. 11.

²² Idea pola estetycznego została rozwinięta po raz pierwszy w: A. Berleant, *The Aesthetic Field. A Phenomenology of Aesthetic Experience*, CC Thomas Press, Springfield 1970. Drugie (elektroniczne) wydanie, z nową przedmową (2000): (<http://cybereditions.com/spis/runisa/dll?SV:cyTheBooksTmp>).

Zakres estetyki jest bogaty i różnorodny. W sytuacjach konwencjonalnych doświadczenie oceniające przedmiot sztuki może być kompletne i satysfakcjonujące. Jednak istnieją inne dzieła sztuki, których zakończenia nie mają rozwiązania i które wymagają jeszcze uważnego przemyślenia, by uzyskać spójność i rozwiązanie. W tych wypadkach wkład odbiorcy jest konieczny, nie tylko aby zyskać doświadczenie, lecz także aby je skondensować, pracując w nim i dla niego i wreszcie, aby je dopełnić. Odbiorca staje się już nie tylko odbierającym, lecz także wywołującym i twórcą, a co najważniejsze w tym kontekście nie można go rozważać w oderwaniu od obiektu sztuki. Podobnie jak samo dzieło nie może być rozumiane w oderwaniu od widowni.

Sytuacje, które wymagają aktywnego wkładu ze strony kreatywnego odbiorcy, można by nazwać „odbiozem konstruktywnym”. Odbiorca musi dokonać tutaj dużego, określonego wkładu. Doświadczenie architektury stanowi tego jasną ilustrację, ponieważ wymaga ono aktywnej obecności mieszkańca lub użytkownika, by mogło się dokonać. Budowla to nie tylko fizyczny gmach. Nie można docenić go, nie doświadczając, a nie można go doświadczyć poprzez proste oglądanie z zewnątrz. Cała struktura musi rozpocząć funkcjonowanie w taki sposób, dla jakiego została zaprojektowana, a to wymaga aktywnej, wspierającej obecności uczestników. Rzeczywiście zaangażowane doświadczenie to doświadczenie od środka. Estetyczne zaangażowanie dostrzega intensywne, uczestniczące procesy estetycznej oceny i stanowi jasną alternatywę wobec doktryny estetycznej bezinteresowności. Wiele napisano o historycznym pochodzeniu niezainteresowania, a samo pojęcie zostało krytycznie ocenione²³. Nie ma tu miejsca na to, aby ożywiać czy powtarzać tę dyskusję, ale pewne obserwacje mogą wskazać na trudności oraz nieodpowiedniość tej idei. Pierwszą rzeczą jest jej pochodzenie z pism Shaftesbury’ego, Hutchinsona i innych teoretyków moralności osiemnastego wieku, którzy używali idei bezinteresowności, aby zaznaczyć bezstronność, którą uważali za podstawową dla sądu moralnego. Przeniesienie tego stosunku na ocenę piękna wydawało się chronić integralność i czystość oceny estetycznej przed rozpraszającymi celami. Jeszcze wcześniej Arystoteles przypisał najwyższy status kontemplatywnej, teoretycznej wiedzy, wartość, której początki społeczne i znaczenie tkwią w kulturze greckiej, a która została na nowo przywołana w przeniesieniu tego ideału na estetyczną kontemplację²⁴. Te rozważania wskazują na deweyowską krytykę teorii estetycznej, która nie pochodzi z doświadczenia ani nie ma zewnętrznego źródła. Estetyczne

²³ Przedstawiłem obszerną krytykę bezinteresowności w innym miejscu: zob. A. Berleant, *Re-thinking Aesthetics*. Także „The Historicity of Aesthetics I”, w: *The British Journal of Aesthetics*, t. 26, nr 2 (wiosna 1986), ss. 101-111; „The Historicity of Aesthetics II”, w: *The British Journal of Aesthetics*, t. 26, nr 3 (lato 1986), ss. 195-203; „The Eighteenth Century Assumptions of Analytic Aesthetics”, w: *History and Anti-History in Philosophy*, red. V. Tejera, T. Lavine, Kluwer Academic Publishers, Dordrecht 1989, ss. 256-274; „Beyond Disinterestedness”, w: *The British Journal of Aesthetics*, t. 34, nr 3 (lipiec 1994); A. Berleant, *Art and Engagement*, rozdz. 1, szczególnie p. 3, ss. 215-216. Dyskusję na temat historii tego pojęcia można znaleźć w: J. Stolnitz, „On the Origins of ‘Aesthetic Disinterestedness’”, w: *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, XX, 2 (zima 1961), ss. 131-143. Zob. także: A. Berleant, R. Hepburn, „An Exchange on Disinterestedness”, w: *Contemporary Aesthetics*, I (2003), <http://www.contempaesthetics.org/newvolume/pages/article.php?articleID=209>.

²⁴ Zob. G. Lowes Dickinson, *The Greek View of Life*, wyd. 5, Doubleday, Page & Co., New York 1906 oraz H. D. F. Kitto, *The Greeks*, Penguin Books, Hammondsworth 1951; zob. także A. Berleant, „Beyond Disinterestedness”, w: A. Berleant, *Re-thinking Aesthetics*.

zaangażowanie koncentruje się na odróżnialnej niezależności doświadczenia estetycznego, która nie wyklucza jej z wielorakich aktywności i okazji ludzkiego życia. Ocena jest tutaj rozumiana z wewnątrz, podczas gdy estetyczna bezinteresowność oraz dystans, a nawet pojęcie doświadczenia organicznego, stanowią sposoby rozpatrywania go z zewnątrz.

Estetyczne zaangażowanie odzwierciedla spójność poznawczą zaangażowanego doświadczenia, które z czasem stawało się coraz bardziej znaczące/widoczne w myśli filozoficznej. Bezpośredniość poznania, która uzyskała prymat w radykalnym empiryzmie Williama Jamesa, zyskuje rosnące uznanie w husserlowskiej koncepcji *epoche*, gdzie bezpośrednia, bezwarunkowa uwaga koncentruje się na percepcji zjawiskowej (zmysłowej) dzięki zawieszeniu wszelkich względów dla istnienia. Dewey przyjął podobne rozumienia [bezpośredniości poznania] w postulatcie bezpośredniego empiryzmu, utrzymując, że „rzeczy są tym, jak są doświadczane. Jeśli, wobec tego, chcemy je opisać w sposób prawdziwy, zadaniem naszym powinno być opisane, w jaki sposób są one doświadczane”²⁵. Pomiedzy wieloma innymi konsekwencjami, takie podejście uwalnia nas od częstego, choć błędnego impulsu, aby doświadczenie estetyczne odrzucić jako iluzoryczne.

Muzyka bywała często charakteryzowana w najrozmaitszy sposób, czasem wychwalana, czasem niezauważana. Jednak muzyka może zapewnić nam wgląd w pojęcie pola estetycznego i jego egzemplifikację w idei estetycznego zaangażowania. W odróżnieniu od pozostałych sztuk klasycznych, muzyka nie posiada przedmiotu, który dałby się czytelnie wyróżnić jako przedmiot skupienia. Posiada źródło, ale źródło jest zbyt często uważane za przedmiot skupienia i staje się rozprasające. Nie ma wyraźnych granic w przestrzeni i funkcjonuje inaczej, ponieważ jest doświadczana bezpośrednio. Muzyka jest rozproszona, rozbrzmiewa w czasoprzestrzeni, ale podczas rozbrzmiewania rozprzestrzenia się w czasie. Nawet w krótkim czasie muzyka utrzymuje się bardzo długo, rozbrzmiewając w powietrzu i pamięci. Ponieważ muzyka nie jest przedmiotem, nie może być łatwo zlokalizowana, jak to ma miejsce w wypadku sztuk plastycznych, które tak chętnie ustawia się wspólnie ze słuchaczem. Nie stosuje się tutaj tradycyjnego dualistycznego podziału na oceniającego i przedmiot sztuki; zamiast tego muzyka uwierzytelnia pole estetyczne. Nie trudno myśleć o muzyce jako o całości doświadczeniowej, doświadczeniu polegającym na całkowitym zaangażowaniu bez jasnego oddzielenia, a raczej jako fizyczna i doświadczeniowa jedność. Co więcej, ważny jest także cielesny charakter dźwięku. Dźwięki różnią się od siebie częstotliwością drgań, drgania wzrastają wraz z wysokością dźwięku. Te drgania nie kończą się wraz z ich źródłem; przemieszczają się w powietrzu oraz wzdłuż

²⁵ J. Dewey, „The Postulate of Immediate Empiricism”, w: tegoż, *The Influence of Darwin on Philosophy*, Peter Smith, New York 1951, s. 227-241. W nawiązaniu do tego zob. Justusa Buchlersa pojęcie ontologicznej parzystości: „Cokolwiek jest rozróżnione w jakiś sposób (czy to napotkane, wytworzone czy w jakiś sposób odniesione do) jest naturalnym złożeniem, a żadne złożenie nie jest bardziej ‘rzeczywiste’, bardziej ‘naturalne’, bardziej ‘prawdziwe’ czy ‘ostateczne’ niż inne. Nie ma podstaw, z wyjątkiem być może w doraźnych retorycznych celach, dla rozróżnienia pomiędzy rzeczywistym i ‘prawdziwym rzeczywistym’, pomiędzy istniejącym i ‘prawdziwie istniejącym’”. J. Buchler, *The Metaphysics of Natural Complexes*, New York 1966, wyd. 2, State University of New York Press, Albany 1990, s. 31.

podłogi, aby dotrzeć do ciała słuchacza, który w ten sposób staje się fizycznie połączony z dźwiękiem²⁶.

Model muzyki może nam także pomóc rozpoznać ciągłości zaangażowania, które istnieją na obszarze innych sztuk oraz przy estetycznych okazjach: soczewka obiektywu stająca się oknem świadomości widza; czytelnik powieści konstruujący swój wyobrażony świat i stający się jego wirtualnym uczestnikiem; podświadome refleksy mięśni i związane z nimi radosne podniecenie widowni na spektaklu tanecznym; uczestnictwo doświadczonego odbiorcy malarstwa w ocenianiu relacji kolorystycznych, rozmieszczenia przedmiotów w przestrzeni, ruchu i rytmu linii, a nawet połączenia ciała z przestrzenią rysunkową; posuwanie się w wyobraźni poprzez sekwencje tropów słuchacza poezji. Aestetyczne zaangażowanie przekracza granice, przy pomocy których obiektywizujemy świat doświadczenia i odsuwamy go na dystans.

Przyszłość doświadczenia estetycznego

Szczególną zaletą estetyki opartej na doświadczeniu jest to, że nie jest ona zatopiona w samo-usprawiedliwiającej się teorii. Odwołanie do doświadczenia zapewnia relatywnie niezależne kryterium oceny tego stanowiska. Pojawia się oczywiście dylemat subiektywistyczny, który uniemożliwia jakiegokolwiek bezosobowy sąd: jako podmiot doświadczający „tylko ja wiem, co z przedmiotu doświadczyłem”. A jednak istnieją powody, aby starać się porozumieć co do tego, co uważamy, że obejmuje sobą doświadczenie, powody komunikacyjne, dzielenia się, powody wspólnotowe, a także poznawcze. A zatem choć musimy, za przykładem Deweya, zaczynać od doświadczenia, nie możemy zaczynać od doświadczenia estetycznego *simpliciter*, ponieważ każdy rodzaj doświadczenia pociąga za sobą metafizykę doświadczenia. I chociaż każde doświadczenie zawiera w sobie wymiar estetyczny, to w pewnym sensie doświadczenie pozostaje na zewnątrz estetycznej teorii i w odwołaniu do niego każda teoria może być osądzona²⁷.

Rozkoszą artysty (wprawiającą w zakłopotanie estetyka) jest, aby stale mierzyć się z konwencjami i powiększać nasze możliwości doświadczania. W końcu artysta stanowi awangardę postępowej świadomości ludzkiej i to określa wyraźny wkład artysty. Teoria estetyczna może tylko dotrzymywać kroku tym zmianom i nie może nigdy zakładać ich legislacji. Podobnie jak artysta stanowi ciągłe wyzwanie dla estetyki, tak stanowią ją społeczna oraz kulturowa zmiana. A ponieważ doświadczenie nie jest skończone, tak samo żadna teoria doświadczenia nie może nią być. Podobnie estetyka doświadczenia jest tylko tak dobra jak jej możliwości wyjaśniania. Biorąc wszystko inne pod uwagę, im większy jest jej zasięg, tym bardziej udane wyjaśnienia.

²⁶ Dewey zwraca uwagę na znaczenie dźwięku oraz muzyki i ich emocjonalnej siły w odniesieniu do aktywności oraz okoliczności życia. *SD*, ss. 289-292.

²⁷ *Moja Sensibility and Sense* otwarcie rozwija teorię doświadczenia, w której to, co estetyczne, znajduje swoje miejsce.

Zaangażowanie estetyczne stara się odpowiadać na powiększony zasięg oraz zmieniony charakter doświadczenia ludzkiego. Tym samym oferuje ono bardziej bezpośrednie i nieskrępowane zdanie sprawy z wielu sposobów doświadczenia, które nazywamy estetycznymi. W podążaniu drogą, którą wyznaczył niegdyś Dewey, estetyczne zaangażowanie może służyć jako fundament teorii estetycznej oraz estetyk pojedynczych dziedzin sztuki. Estetyczne zaangażowanie reprezentuje wyzwolenie oceny oraz odmłodzenie teorii.

Przeł. M. Szyszkowska

Yuriko Saito

Rola estetyki w kształtowaniu świata

I. Estetyka nastawiona na odbiorcę

Zapoczątkowana w osiemnastym wieku współczesna estetyka zachodnia ma dwie charakterystyczne cechy. Po pierwsze, koncentruje się przede wszystkim na doświadczeniu odbiorców sztuki, wśród czytelników, publiczności oraz osób odwiedzających wystawy. Po drugie, kładąc nacisk na bezstronność jako podstawowy warunek nastawienia lub też doświadczenia estetycznego, zachowuje relatywną autonomię w stosunku do innych dziedzin działalności ludzkiej takich jak: etyka, polityka, religia, nauka i działanie praktyczne. W związku z tym, modelową sytuacją dla dyskursu tak pojmowanej estetyki jest podmiot, który postrzega przedmiot sztuki, a efektem tego postrzegania jest doświadczenie estetyczne, przeżywane niezależnie od reszty doświadczenia życiowego.

Ten model estetyki nie jest w żadnej mierze uniwersalny. W obrębie samej tylko estetyki zachodniej jego krytykę zapoczątkował Fryderyk Nietzsche. Twierdził on, że „tylko ludzie recepcyjni względem sztuki formułowali swe doświadczenia «co jest piękne?»». W całej filozofii dotychczas brak artysty”¹. Nietzsche wskazuje tu na Kanta, do dziś uważanego za jednego z najbardziej wpływowych teoretyków estetyki zachodniej: „Kant, podobnie jak wszyscy filozofowie, zamiast patrzeć na problemat estetyczny ze stanowiska doświadczeń artysty, rozmyślał o sztuce i pięknie jedynie ze stanowiska widza”². W swojej własnej teorii, Nietzsche zajmuje się głównie pytaniem, w jaki sposób człowiek zostaje artystą, twórcą lub poetą poprzez nadanie swojemu życiu „uzasadnienia estetycznego”. Jego zdaniem, wymaga to wykształcenia organicznej całości, obejmującej wszystkie aspekty życia, nawet te trudne do zaakceptowania. Podobnie jak dysonans w muzyce lub bolesne doświadczenie w tragedii są koniecznymi elementami estetycznej całości, tak samo „jako zjawisko estetyczne jest nam istnienie zawsze jeszcze znośne, i sztuka dała nam oko i rękę, a przede wszystkim czyste sumienie po to, byśmy z siebie samych takie zjawiska czynić mogli”³. W rezultacie, „twórcą

¹ F. Nietzsche, *Wola mocy*, przeł. S. Frycz, K. Drzewiecki, Wyd. Zielona Sowa, Kraków 2003, s. 257.

² F. Nietzsche, *Z genealogii moralności*, przeł. L. Staff, Wyd. Zielona Sowa, Kraków 2003, s. 80, kursywa Y. S.

³ F. Nietzsche, *Wiedza radosna*, przeł. L. Staff, Wyd. Zielona Sowa, Kraków 2004, s. 97, kursywa Y. S. Nietzsche twierdzi również, że „istnienie świata jest usprawiedliwione tylko w sensie *fenomenu estetycznego*” i „tylko jako *fenomen estetyczny* istnienie i świat znajdują wiekuiste usprawiedliwienie” F. Nietzsche, *Narodziny tragedii*, przeł. L. Staff, Biblioteka Polska, Warszawa 1994, ss. 5 i 12, druga kursywa

i *twór* jednoczą się w człowieku”, a komu się wydaje, że „stoi jako *widz* i *słuchacz* przed wielkim widowiskiem muzycznym, którym jest życie ... przeocza przy tym, że on sam jest właściwie też poetą i dopowiadaczem życia”⁴. Tak więc dla Nietzschego znaczenie estetyki w naszym życiu jest ogromne, ponieważ umożliwia ona kształtowanie dobrego życia. Co więcej, w tym ujęciu nie ma rozdziału pomiędzy sferą estetyki, moralności i egzystencji.

Gdy umieścimy paradygmat estetyki zachodniej w ogólniejszym kontekście, jej ograniczenia stają się jeszcze bardziej widoczne. Na przykład, estetyka japońska jest tradycyjnie nastawiona na osoby *praktykujące* poszczególne dziedziny sztuki. Nie oznacza to jednak, że dyskurs dotyczący *odbiorcy* sztuki jest całkowicie nieobecny. Jak zauważa jeden z teoretyków japońskiej tradycji estetycznej, „ogólnie rzecz biorąc, japońscy estetycy ... rzadko wypowiadają się na temat relacji pomiędzy dziełem sztuki a jego odbiorcami lub też na temat natury krytyki literatury i sztuki”⁵. W ujęciu tym to, co na pierwszy rzut oka wydaje się jedynie instruktażem dla artystów, okazuje się być dyskursem dotyczącym tego, jak żyć. Większość duchownych Zen i uczniów buddyzmu Zen oraz japońskich mistrzów sztuki i ich uczniów podkreśla swoje bezinteresowne oddanie, surową samodyscyplinę oraz ciągłe ćwiczenie się w wybranej dziedzinie sztuki. Jest to nie tylko sposób osiągania artystycznej doskonałości, lecz także poszukiwanie oświecenia i poczucia spełnienia. Na przykład szesnastowieczny mistrz parzenia herbaty Sen no Rikyū określił „sztukę parzenia herbaty” jako „metodę osiągnięcia duchowego przebudzenia”⁶. Widać więc, że japońska tradycja estetyczna, podobnie jak filozofia Nietzschego, rozumie estetykę jako praktyczne dążenie do dobrego życia. W ten sposób przewyższa ona barierę pomiędzy estetyką, moralnością, egzystencją, duchowością i działaniem praktycznym.

To krótkie porównanie teorii Nietzschego z japońską tradycją artystyczną pozwala dostrzec ograniczenia modelu estetyki, który nadal dominuje w obrębie kultury angloamerykańskiej. Model ten, koncentrujący się na doświadczeniu odbiorcy jako czymś odrębnym od reszty doświadczenia życiowego, jest rzadko poddawany krytyce. Arnold Berleant należy więc do wąskiego grona teoretyków, którzy kwestionują jego oczywistość. Rozwijana przez niego od kilkudziesięciu lat teoria pola estetycznego i estetycznego zaangażowania konsekwentnie lokuje doświadczenie estetyczne pomiędzy odbiorcą i obiektem. Zdaniem Berleanta, doświadczenie takie jednoczy podmiot i przedmiot poprzez aktywne angażowanie się podmiotu w odbiór przedmiotu sztuki. Berleant twierdzi, że zachodnia estetyka, dążąc do zachowania swojej autonomii, dała początek

Y. S. W szczególności twierdzi on, że „cokolwiek się zdarzy, pogoda czy niepogoda, strata przyjaciela, choroba, potwarz, spóźnianie się listu, wywichnięcie nogi, spojrzenie rzucone w głąb kramu kupieckiego, przeciwwargument, otwarcie książki, sen, oszustwo: wszystko okazuje się natychmiast lub wkrótce potem jako rzecz, której »braknąć nie mogło«” F. Nietzsche, *Wiedza radosna*, ss. 145-146, kursywa Y. S.

⁴ F. Nietzsche, *Beyond Good and Evil*, w: tenże, *Basic Writings of Nietzsche*, przeł. i red. W. Kaufmann, The Modern Library, New York 1968, s. 344, przeł. J. W., i *Wiedza radosna*, s. 158. [Pierwszy z cytatów przełożyłam sama ze względu na archaiczność polskiego tłumaczenia: „stworca i stworzenie kojarzy się w człowieku”. Przep. tłum.]

⁵ M. Ueda, *Literary and Art Theories in Japan*, Press of Case Western Reserve University, Cleveland 1967, s. 226.

⁶ N. Sōkei, „A Record of Nanbō”, przeł. Toshihiko i Toyo Izutsu, w: Izutsu Toshihiko, *The Theory of Beauty in the Classical Aesthetics of Japan*, Martinus Nijhoff Publishers, The Hague 1981, s. 155.

„zwyczajowemu rozumieniu nastawienia estetycznego jako kontemplacyjnego, *biernego*, bezstronnego i dość odmiennego od dynamicznego fizycznego zaangażowania, które zazwyczaj cechuje naszą interakcję z otoczeniem”⁷. Berleant twierdzi natomiast, że jest wprost przeciwnie: podmiot współtworzy przeżywane doświadczenie estetyczne, gdyż uruchamia przy tym bogaty zasób skojarzeń oraz wyobrażeń, a także reaguje na bodźce zmysłowe, których źródłem jest doświadczany przedmiot. Odbiorca więc w żadnej mierze nie podlega biernie działaniu doświadczanego przedmiotu. Berleant definiuje doświadczenie estetyczne jako „*twórczy* akt, który wymaga złożonych umiejętności i precyzyjnego myślenia, czyli tych samych zdolności, których wymaga od artysty proces twórczy”⁸. Dla przykładu, twierdzi on, że „miejsce tworzenia sztuki nie jest jedynie miejscem fizycznym, ale również konceptualnym, które *współtworzymy działaniem*, dzięki czemu określamy jego tożsamość i znaczenie”. Doświadczenie estetyczne tworzymy zatem w dialogu z przedmiotem, a jego znaczenie jest syntezą wkładu wnoszonego przez podmiot i przedmiot. Tak więc „doświadczenie estetyczne jest dwukierunkowe”, co oznacza, że „jest nie tylko bierne, ale w równym stopniu aktywne, gdyż wymaga od odbiorcy sztuki lub przyrody analizowania cech, porządku i struktury oraz możliwych znaczeń doświadczenia [estetycznego]”⁹.

Berleant zakwestionował dominujący model estetyki zachodniej oraz zwrócił uwagę na istnienie „podskórnego prądu estetycznego”, który jego zdaniem jest obecny nie tylko w sztuce, lecz także w każdej dziedzinie ludzkiego życia¹⁰. Twierdzi on, że „w zakresie, w jakim dowolna rzecz, miejsce lub zdarzenie doświadczane jest bezpośrednio w sposób zmysłowy i symboliczny przez świadomego odbiorcę, ma ona element estetyczny. Dla w pełni zaangażowanego odbiorcy, czynnik estetyczny jest zawsze obecny”¹¹. Co więcej, ze względu na swoją powszechność oraz zdolność do wywoływania wrażeń, estetyka posiada wielką zdolność kształtowania ludzkiego życia i świata, choć ta zdolność nie została do tej pory dostatecznie rozpoznana i doceniona, szczególnie w nurcie tradycji angloamerykańskiej. Zdaniem Berleanta natomiast, „gdy tylko dostrzeżemy, że estetyka posiada głębokie implikacje i możliwości kształtowania rzeczywistości, możemy wykorzystać ją w takim jej kształtowaniu, by nasze istnienie stało się lepsze i bardziej satysfakcjonujące”¹².

Wykorzystując myśl Berleanta, spróbuję wykazać, w jaki sposób można przywrócić estetykę całości doświadczenia życiowego. Wychodzę przy tym z założenia, że wszyscy ludzie są współtwórcami procesu kształtowania rzeczywistości, choć niektórym twierdzenie to może się wydać zbyt ambitne i przeczące intuicji.

⁷ A. Berleant, *The Aesthetics of Environment*, Temple University Press, Philadelphia 1992, s. 59, kursywa Y. S.

⁸ A. Berleant, *Living in the Landscape: Toward an Aesthetics of Environment*, University Press of Kansas, Lawrence 1997, s. 164, kursywa Y. S. Fragment ten pochodzi z A. Berleant, *Aesthetics of Environment*, s. 135, kursywa Y. S. Zob. również, ss. 157 i 158.

⁹ A. Berleant, *Sensibility and Sense. The Aesthetic Transformation of the Human World*, Imprint Academic, Exeter 2010, s. 119. Zob. również: A. Berleant, *Aesthetics of Environment*, s. 154.

¹⁰ A. Berleant, *Sensibility*, ss. 8, 175, A. Berleant, *Aesthetics of Environment*, s. 10 oraz A. Berleant, *Living in the Landscape*, s. 20.

¹¹ A. Berleant, *Aesthetics of Environment*, s. 10.

¹² A. Berleant, *Sensibility*, s. 31. Zob. również: s. 7.

Wszak większość z nas nie zajmuje się zawodowo zmienianiem rzeczywistości: nie jesteśmy architektami, projektantami, artystami lub innego rodzaju twórcami sztuki. Zazwyczaj postrzegamy siebie jedynie jako odbiorców lub konsumentów świata tworzonego przez innych. Jednakże wydaje mi się, że w sposób mniej lub bardziej świadomy wszyscy bierzemy udział w procesie kształtowania rzeczywistości, w którym niezwykle ważną, a nawet podstawową rolę odgrywa estetyka. Dlatego też teoretycy sztuki powinni zdać sobie w pełni sprawę ze znaczenia estetyki i zacząć badać jej możliwe użycia w sposób mądry i wyważony. Rozpocznę od podania kilku przykładów, ilustrujących, w jaki sposób wrażliwość estetyczna, smak, sąd i doświadczenie estetyczne wpływają, a czasem wręcz definiują jakość naszego życia i rzeczywistość, w której żyjemy.

II. Przykłady znaczenia estetyki

a. Polityczna perswazja

Estetyka może być potężną sojuszniczką politycznej perswazji. Choć dla wielu z nas twierdzenie to wydaje się oczywiste, nie doczekało się jednak dostatecznej uwagi w nurcie estetyki anglosaskiej. Wyjątkami są tu często przywoływane przykłady cenzury sztuki w *Państwie* Platona oraz wykorzystanie sztuki w nazistowskich Niemczech. Jednakże w większości przypadków szczególnie mało uwagi przywiązuje się do ukrytych sposobów (bo często odwołujących się do przedmiotów i sytuacji z życia codziennego), za pomocą których strategie estetyczne mogą wspierać konkretne cele polityczne.

Dobrym przykładem znaczenia sztuki w polityce jest malarstwo pejzażowe. Berleant wskazuje, że „grupy narodowe dzielą wspólne wyobrażenia na temat niezwykłości krajobrazu swojej ojczyzny”, a „częścią tej niezwykłości jest ich przywiązanie do piękna rodzimego krajobrazu”¹³. Dlatego też w nazistowskich Niemczech powstał program tworzenia takiego krajobrazu naturalnego, który byłby godny rasy aryjskiej. W ramach tego programu, zgodnie z mrozącą krew w żyłach logiką czystek etnicznych, pozbywano się roślin obcego pochodzenia, przywracając i uprawiając gatunki rodzime. Według tego programu „[nowe] terytoria muszą zostać zagospodarowane tak, by odpowiadały naszemu sposobowi życia ... tak by każdy osoba pochodzenia niemieckiego, która się tam osiedli, czuła się jak u siebie i była gotowa swój nowy dom kochać i bronić”. Dlatego też jest konieczne, by „oczyścić niemiecki krajobraz z zaśmiecającej go obcej materii”¹⁴.

Mniej znany przykład pochodzi z Japonii sprzed drugiej wojny światowej. Po ponad dwóch wiekach izolacji od reszty świata, w 1868 roku Japonia otworzyła się na świat, co zapoczątkowało nagły i szybki proces westernizacji kraju. Według swojej własnej oceny, Japonia nie mogła konkurować z cywilizacją Zachodu w żadnej dziedzinie oprócz sztuki, która była w Japonii źródłem kulturowej tożsamości

¹³ A. Berleant, *Living in the Landscape*, s. 15.

¹⁴ G. Groening, J. Wolschke-Bulmahn, „Some Notes on the Mania for Native Plants in Germany”, *Landscape Journal* 11:2 (jesień 1992), ss. 122 i 123.

i narodowej dumy¹⁵. Narodowe dziedzictwo tego kraju obejmowało „unikalne” japońskie formy sztuki, specyficzną wrażliwość estetyczną oraz rodzimy krajobraz. Najdobitniejszym i najbardziej uderzającym przykładem jest niemal religijna cześć oddawana pięknu kwitnącym drzewom wiśni. Podkreślanie rodzimego charakteru, a zarazem ulotności rozkwitających pąków miało w czasie drugiej wojny światowej wzmacniać patriotyzm i służyć jako ważny symbol dla pilotów kamikadze¹⁶. Wielce przydatna w tym zakresie okazuje się analiza japońskiej literatury przedwojennej, którą przeprowadził Alan Tansman. Książki, które analizował Tansman, nie były polityczną propagandą *sensu stricte*, a jednak ich pełne zachwyty opisy elementów japońskiego krajobrazu, takich jak na przykład mosty, jednoczyły Japończyków pod sztandarem nacjonalizmu. Tansman konkluduje, że faszyzm zawsze szuka rozwiązania problemów społecznych „nie w radykalnej zmianie systemu ekonomicznego, ale w działaniach politycznych i retoryce, które otwarcie gloryfikują pracę, miejsce pracy oraz codzienne życie”. Według niego „to rozproszone, ale wszechobecne ‘zarządzanie estetyką’” odbywało się w sposób „podstępny i skuteczny ...do takiego stopnia, że było niezauważalne”¹⁷.

Podobnie rzecz się ma w przypadku amerykańskich pejzażystów, którzy w dziewiętnastym wieku przedstawiali wyidealizowaną wizję dzikiego amerykańskiego krajobrazu. Nie zapoczątkowali oni co prawda nagłych zmian politycznych, jednak ich malarstwo stanowiło próbę stworzenia przez relatywnie młody naród własnej estetyki, która mogłaby być wyrazem tożsamości i dumy narodowej. Artyści ci borykali się początkowo z poczuciem niższości, wynikającego z faktu, że w porównaniu z cywilizowaną Europą terytorium Stanów Zjednoczonych zdawało się dzikie, nieuporządkowane i zaniedbane. Z tego powodu dziewiętnastowieczni amerykańscy intelektualiści szukali sposobu, by nadać rodzimemu krajobrazowi pozytywne znaczenie i zamienić jego słabość w zaletę. Pejzaże Thomasa Cole’a stanowią dobry przykład takich zamierzeń. Cole twierdził, że „wyróżniającą i być może najwspanialszą cechą amerykańskiego krajobrazu jest jego dzikość”¹⁸. Tego rodzaju estetyzacja dzikiego krajobrazu pociągnęła za sobą daleko idące konsekwencje, zarówno pozytywne, jak i negatywne. Z jednej strony dzikie obszary zostały objęte programem tworzenia parków narodowych, z drugiej estetyzacja ta przyczyniła się do przesiedlania rdzennych mieszkańców Stanów Zjednoczonych i ograniczania naturalnych pożarów lasów¹⁹.

¹⁵ Zob. K. Karatani, „Japan as Museum: Okakura Tenshin and Ernest Fenollosa,” w: *Japanese Art After 1945: Scream Against the Sky*, red. A. Munroe, New York: Harry N. Abrams, 1994 oraz „Uses of Aesthetics: After Orientalism,” w: *Edward Said and the Work of the Critic: Speaking Truth to Power*, red. P. A. Bove, Duke University Press, Durham 2000.

¹⁶ E. Ohnuki-Tierney, *Kamikaze, Cherry Blossoms, and Nationalisms: The Militarization of Aesthetics in Japanese History*, The University of Chicago Press, Chicago 2002. Pozycja ta zawiera dogłębną analizę militarnego wykorzystania estetyki w odniesieniu do kwitnących kwiatów wiśni, której towarzyszy bogata kolekcja listów i pamiątek oraz fotografii pilotów kamikaze.

¹⁷ A. Tansman, *The Aesthetics of Japanese Fascism*, University of California Press, Berkeley 2009, ss. 4, 12 i 3.

¹⁸ T. Cole, „Essay on American Scenery”. Esey po raz pierwszy opublikowany w *The American Monthly Magazine*, I (styczeń 1836), a następnie w *The American Landscape: A Critical Anthology of Prose and Poetry*, red. J. Conron, Oxford University Press, New York 1974, s. 571.

¹⁹ Historyczne omówienie rozwoju estetyki dzikiego krajobrazu oraz genealogii amerykańskiego programu parków narodowych można znaleźć w następujących książkach: R. Nash, *Wilderness and the*

Powyższe fakty stanowią potwierdzenie dla tezy Simona Schamy, według którego „tożsamość narodowa ... straciłaby wiele ze swej hipnotyzującej żarliwości, gdyby ją pozbawić niezwykłych znaczeń przypisywanych krajobrazowi”²⁰. Fakty te pokazują również, że uwarunkowana kulturowo tradycja estetyki krajobrazu prowadzi często do przedstawiania w sztuce jedynie pożądanego krajobrazu: lasów, w których rosną jedynie endemiczne rośliny, nowo zdobytych terytoriów, na których posadzono drzewa wiśni, lub też na pozór dzikie tereny, z których siłą usunięto ich mieszkańców. Malarstwo tego typu jest zazwyczaj inspirowane przez władzę, a czasem nawet siły zbrojne, choć zdarza się również, że zwykli ludzie, czasami zupełnie nieświadomie, również uczestniczą w procesie kształtowania rzeczywistości, chociażby poprzez wspieranie nacjonalistycznej propagandy. Wracając do przedwojennej sztuki japońskiej, która przyczyniła się do wzmocnienia faszyzmu, należy stwierdzić, że według Tansmana „cechą charakterystyczną początków faszyzmu jest to, iż został on zawłaszczony przez politykę, ale to zawłaszczenie nie odbyło się w sposób całkowicie bierny. Jego skuteczność wynikała z porozumienia z jego odbiorcami”²¹.

b. Uwagi dotyczące środowiska

Chociaż dzisiaj etyka proekologiczna ma ugruntowaną pozycję naukową, zbyt mało uwagi poświęca się niespójności naszych osądów i wyborów dotyczących środowiska²². Na przykład nasz zachwyt dla cudów przyrody, widoczny szczególnie mocno w Stanach Zjednoczonych ze względu na wyżej omówioną tradycję nacjonalistycznej estetyki dzikiego krajobrazu, nie idzie w parze z ochroną mniej atrakcyjnych zjawisk przyrody takich jak bezkręgowce i owady albo niezbyt malownicze krajobrazy, na przykład mokradła. Skutek może być opłakany, czego przykładem jest los wielu mokradeł w Stanach Zjednoczonych²³.

Estetyka może również odgrywać istotną rolę przy wyborze konkretnego produktu, a następnie w stosunku, jaki będzie miał do niego klient. Obecnie w Stanach Zjednoczonych w większości przypadków wymagania estetyczne stoją w sprzeczności z ekologią. Najlepszym tego przykładem jest napędzana przez producentów praktyka wyrzucania działających jeszcze urządzeń tylko dlatego, że zmieniła się stylistyka wyglądu. Nasza słabość do egzotycznego drewna, gładkiego papieru bez najmniejszej skazy i śnieżnobiałych koszul powoduje nadmierną eksploatację złóż naturalnych oraz nadmierne wykorzystywanie szkodliwych chemikaliów.

Ciągle modna w Stanach Zjednoczonych tradycja pielęgnacji trawników wymaga użycia wody, nawozów i herbicydów, których szkodliwość jest powszechnie znana. Poza historycznymi i kulturowymi uwarunkowaniami, takimi jak etyka

American Mind, Yale University Press, New Haven 1982 oraz A. Runte, *National Parks: The American Experience*, University of Nebraska Press, Lincoln 1987. Dokładniej omawiam to zagadnienie w: Y. Saito, *Everyday Aesthetics*, Oxford University Press, Oxford 2008, ss. 72-77 oraz w „Cultural Construction of National Landscapes and its Consequences: Cases of Japan and the United States”, w: *Humans in the Land: The Ethics and Aesthetics of the Cultural Landscape*, red. S. Arntzen, E. Brady, Unipub, Oslo 2008.

²⁰ S. Schama, *Landscape and Memory*, HarperCollins, London 1995, s. 15.

²¹ A. Tansman, *The Aesthetics of Japanese Fascism*, s. 20, kursywa Y. S.

²² Analizuję różne aspekty zielonej estetyki w drugim rozdziale: Y. Saito, *Everyday Aesthetics*.

²³ A. Vileisis opisuje smutny los amerykańskich mokradeł w *Discovering the Unknown Landscape: A History of America's Wetlands*, Island Press, Washington D. C. 1997.

pracy i obowiązek obywatelski, główną motywacją osób pielęgnujących trawniki jest aspekt estetyczny: trawnik musi być gładki jak aksamit, soczysto zielony, bez śladu chwastów lub nierówności. Trawniki są więc przykładem zjawiska pożądanego z punktu widzenia estetyki, a jednocześnie szkodliwego z punktu widzenia ekologii. Sytuacja przedstawia się dokładnie odwrotnie w przypadku elektrowni wiatrowych. Bardzo dobrze widać to na przykładzie licznych protestów natury estetycznej towarzyszących budowie Cape Wind, największej na świecie elektrowni wiatrowej zlokalizowanej na wodach Nantucket Sound w stanie Massachusetts²⁴. Dopiero niedawno po dziesięcioletniej debacie zyskała ona aprobatę. Podobne wątpliwości towarzyszą projektowi budowy elektrowni wiatrowej oraz elektrowni słonecznej na pustyni Mojave. Te same zarzuty natury estetycznej stanowią podstawę, by utrzymać zakaz wywieszania prania na widoku publicznym, pomimo niewątpliwych zalet ekologicznych takiego postępowania. Zakaz ten obejmuje około 300 000 wspólnot mieszkaniowych w amerykańskich suburbiach, czyli około 60 milionów ludzi²⁵.

Okazuje się przy tym, że nasza ekologiczna świadomość jest warunkowana między innymi przez estetykę. Bardzo często słysząc opinie, że kłęby czarnego dymu z kominów przemysłowych lub plamy ropy na oceanie, jak to miało miejsce w głośnej ostatnio sprawie zanieczyszczenia Zatoki Meksykańskiej przez koncern BP, są najtragiczniejszymi przykładami niszczenia środowiska. Zapomina się przy tym, że nasze własne codzienne działania stanowią źródło porównywalnych strat dla środowiska. Medialne przekazy dramatycznych wydarzeń, przedstawianych w narracyjnej strukturze „wydarzenia” z początkiem, środkiem i zakończeniem, którym towarzyszą obrazy niezidentyfikowanych złoczyńców i bezbronnych ofiar (które to elementy można rozpatrywać w kategoriach estetycznych) przykuwają naszą uwagę dużo bardziej niż niedostrzegalne skutki naszego codziennego postępowania.

W ten właśnie sposób, poprzez pozornie nieistotne i pozbawione konsekwencji poglądy, decyzje i działania, nieświadomie stajemy się uczestnikami procesu kształtowania świata, bardzo często niszcząc przy tym środowisko i robiąc krzywdę samym sobie.

c. Kulturowanie wartości moralnych

Powyższe przykłady pokazują, w jaki sposób ogół konsekwencji naszych wyda-
wałoby się całkiem niewinnych estetycznych praktyk i wyborów może przyczyniać się do pogorszenia prognoz na przyszłość, stać w sprzeczności z rozwojem demokracji i utrzymaniem pokoju. Z drugiej jednak strony, estetyka może i powinna być wykorzystywana w celu poprawienia jakości życia ludzkiego i sytuacji na świecie.

²⁴ Głębiej zajmuję się tą problematyką w „Machines in the Ocean: the Aesthetics of Wind Farm” i w „Response to Jon Boone’s Critique”, *Contemporary Aesthetics* (odpowiednio rok 2004 i 2005). Jeśli chodzi o przypadek pustyni Mojave, zob. „Desert Vistas vs. Solar Power”, w: *New York Times* (22 grudnia 2009). Przykład ten zawdzięczam Rogerowi Padenowi.

²⁵ „To Fight Global Warming, Some Hang a Clothesline”, w: *New York Times* (12 kwietnia 2007). Założona w stanie New Hampshire organizacja Project Laundry List zajmuje się zbieraniem regulaminów wspólnot mieszkaniowych, które zabraniają wywieszania prania na widoku publicznym. Promuje przy tym prawo do wieszania prania na dworze pod hasłem „Right to Dry” (<http://www.laundrylist.org>).

Jak pokazałam na przykładzie kwitnących kwiatów wiśni, kultura japońska jest bogata w możliwości twórczego wykorzystywania estetyki. Wyrazem tego jest japońska wrażliwość na przedmioty i materiały, z których są zrobione. Poczynając od starej tradycji pielęgnowania ogrodów, komponowania skał i formowania roślin przy jednoczesnym „respektowaniu stawianych przez nie wymagań”, poprzez przekraczanie swojego ego zalecane przez filozofię Zen, japońska sztuka ma na celu uchwycenie „ducha obiektu”, kompozycje kwiatowe pozwalają kwiatom „wyrazić się”, a układanie wierszy haiku wymaga „giętkości umysłu” takiej, by poeta mógł wnikać w treść pisanego wiersza²⁶.

To pełne szacunku podejście do świata obejmuje również tych, którzy angażują się w zrównoważone i rozważne japońskie praktyki estetyczne. Najbardziej znaną i najbardziej sformalizowaną spośród nich jest ceremonia parzenia herbaty, podczas której gospodarz podejmuje wszystkie decyzje na podstawie swoich wyobrażeń dotyczących tego, co sprawiłoby największą rozkosz gościom²⁷. Aranżacja wnętrza i oprawa ceremonii mają na celu wzmożenie przyjemności, jaką daje stopniowe doświadczanie kolejnych bodźców²⁸. Podobnie rzecz się ma w przypadku zasad podawania posiłków. Zgodnie z japońską sztuką serwowania dań, wiele potraw podawanych jest jednocześnie, a każda cechuje się niepowtarzalnym smakiem. Umożliwia to uczestnikom delektować się każdym kęsem oraz zachęca ich do podejmowania własnych decyzji dotyczących kolejności spożywanych potraw.

Podobne nastawione na innych ludzi podejście uwidacznia się estetycznie w praktykowanym w Japonii sposobie wyrzucania śmieci. Na przykład w podręczniku dla odwiedzających Japonię zagranicznych biznesmenów znajduje się informacja, że „podczas jedzenia mandarynki wielu Japończyków usuwa skórkę w jednym kawałku, wkładając do środka resztki włókien owocu tak, aby uzyskać elegancko zawinięty malutki pakuneczek”²⁹. Dokładnie takie samo

²⁶ Analizuję to zagadnienie w odniesieniu do sztuki japońskiej w artykule „Representing the Essence of Objects: Art in the Japanese Aesthetic Tradition”, w: *Art and Essence*, red. S. Davies, A. Ch. Sukla, Praeger, Westport 2003 oraz w „The Moral Dimension of Japanese Aesthetics”, w: *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 65:1 (zima 2007), ss. 85-97. Podobną analizę dotyczącą japońskiej estetyki pakowania przeprowadziłam w „Japanese Aesthetics of Packaging”, w: *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 57:2 (wiosna 1999), ss. 257-265. W swoim interesującym omówieniu w kształceniu estetyki oszczędnego projektowania krajobrazu Catherine Dee zauważa:

„Poddanie się i reagowanie na materialną rzeczywistość i formę krajobrazu, na przykład twardość kamieni, ciężar i głębię koloru gliniastej gleby, chłód głębokiego cienia, gnicie drewna, kształt pagórków oraz strukturę korzeni, mogą wywołać poczucie pokory u projektanta. Doświadczenie dostrzegania i kształtowania krajobrazu pomaga rozwijać to poczucie pokory, prostoty (*shibusu*) oszczędnej estetyki... Zamiast próbować wyrazić siebie, projektanci wchodzi w *materialny dialog* z krajobrazem i możliwościami technologicznymi”. „Form, Utility, and the Aesthetics of Thrift in Design Education”, w: *Landscape Journal* 29:1-10, s. 31, kursywa Y. S.

²⁷ Decyzje estetyczne tego typu to m.in. wybór i aranżacja wystroju, ruch ciała, przygotowanie ogrodu, a nawet toalety, przekąski i wiele innych elementów.

²⁸ Więcej na ten temat można znaleźć w: F. Maki, „Japanese City Spaces and the Concept of *Oku*”, w: *The Japan Architect* (1970), ss. 51-62 oraz J. Hendry, *Wrapping Culture: Politeness, Presentation and Power in Japan and Other Societies*, Clarendon Press, Oxford 1993. Berleant podkreśla również, że „miasto, które pobudza wyobraźnię powinno zawierać element zaskoczenia, który znajdujemy w średniowiecznych uliczkach, nieoczekiwane odkrywanych placach, fontannach, widokach, restauracjach i sklepikach wciśniętych w najdziwniejsze miejsca, wieżach, na które można się wspinać, ogrodach na dachach domów, parkach na szczycie pagórków, z których rozciąga się piękna panorama miasta, grajkach ulicznych i ulicznych spektaklach”, A. Berleant, *Aesthetics of Environment*, s. 73, kursywa Y. S.

²⁹ Y. Sai, *The Eight Core Values of the Japanese Businessman: Toward an Understanding of Japanese Management*, International Business Press, New York 1995, s. 56.

podejście obserwuję u swoich rodziców, kiedy wystawiają do wywozu śmieci. W Japonii śmieci wystawia się w specjalnie przeznaczonym do tego miejscu, a worki, w których się znajdują, muszą być przezroczyste. Moi rodzice zawsze chowają nieapetyczne odpadki, takie jak na przykład resztki jedzenia, za śmieciami o neutralnym wyglądzie: nieprzetwarzalnym plastikiem lub papierem, który wsuwają pomiędzy worek a resztki jedzenia. Ta wydawałoby się zbędna czynność ma na celu oszczędzenie sąsiadom i przypadkowym przechodniom nieprzyjemnego widoku brzydkich śmieci.

Powyższe przykłady pokazują, w jaki sposób wartości moralne, takie jak szacunek i dbałość o ludzi i środowisko, mogą się wyrażać estetycznie w działaniu. Ten estetyczny wyraz dbałości o ludzi i przedmioty można również dostrzec we współczesnym wzornictwie, szczególnie w protestach niektórych artystów przeciwko ignorowaniu przez niektórych projektantów zdania użytkowników oferowanych przedmiotów. Niezależni twórcy krytykują swoich kolegów z mainstreamu za ich skłonność do gwiazdorstwa, celebracji własnego ego i tworzenia produktów „ku własnej chwale” bez przejmowania się „ograniczeniami nakładanymi przez rzeczywistość oraz potrzeby społeczne, środowiskowe oraz ekonomiczne”³⁰. Nadmierne rozdęte ego niektórych artystów sprawia, że ich twórczość charakteryzuje się „arogancją”, „narcyzmem”, „bezczelnością”, „formalnym autorytaryzmem” oraz „efekciarstwem”. Bardzo często natomiast wykonywane przez nich przedmioty są niewygodne w użyciu i nieporęczne, co uniemożliwia używanie ich na co dzień³¹.

Krytycy takiego podejścia proponują, by projektować przedmioty w sposób, który brałby pod uwagę oczekiwania ich użytkowników. To rozumienie wzornictwa oparte jest na wartościach takich jak: „życzliwość”, „wstuchiwanie się w innego”, „pokora”, „cierpliwość” oraz „troska”, które powinny być wdrażane na miarę człowieka. Na przykład przy projektowaniu wnętrza należy brać pod uwagę zasady działania ludzkiego ciała, następstwo czasowe wykonywanych czynności oraz wymagania estetyczne. W efekcie projekt ma dostarczać nie tylko pozytywnych bodźców estetycznych, lecz także spełniać wymogi pragmatyczne, takie jak na przykład zdrowie użytkownika. Jak dowodzi Berleant, w przeciwieństwie do „emocjonalnie przygnębiających brzydkich i opresyjnych wnętrz, przyjazne lub po prostu piękne wnętrza może skrócić czas rekonwalescencji”³². Na przykład popularna ostatnio „zielona architektura” jako alternatywa dla „chorego” budownictwa wykorzystuje dobrodziejstwo materiałów naturalnych takich jak: słońce, świeże powietrze, wiatr, woda deszczowa i roślinność. Jeden z krytyków zauważa, że architektura ta „oddaje cześć” zmysłom poprzez swoją

³⁰ Fragment dotyczący poglądów wyrażanych przez twórców pochodzi z książki: V. Papanek, *The Green Imperative: Natural Design for the Real World*, Thames & Hudson, New York 1995, s. 203. Fragment dotyczący czystego procesu projektowania pochodzi z: S. Van der Ryn, S. Cowan, *Ecological Design*, Island Press, Washington D. C. 1996, s. 147.

³¹ Terminy te pochodzą z: „Toward an Architecture of Humility”, w: *Harvard Design Magazine* (Winter/Spring 1999), S. Van der Ryn, S. Cowan, *Ecological Design* oraz V. Papanek, *The Green Imperative*. Pojęcie „wygody” jest analizowane przez C. Dee, dz. cyt., s. 32. Berleant również przywołuje pojęcia moralne w opisywaniu projektów krajobrazu, które są efektem nieudanych prób wykorzystania naturalnej charakterystyki danego miejsca. Zauważa on, że „zazwyczaj źródłem [tej porażki] są działania, które są bezmyślne, pozbawione dbałości, ograniczone, egoistyczne i nastawione na wyzysk”, A. Berleant, *Living in the Landscape*, s. 82.

³² A. Berleant, *Sensibility*, s. 169.

„wygodę oraz wspieranie człowieka”. Jest „zdrowa i uzdrawiająca”, „wykazuje się dbałością o środowisko”, „ma wzgląd na swych użytkowników”, krótko mówiąc: czujemy się dzięki niej jak w domu³³.

Zdrowie człowieka przekłada się na jakość jego doświadczeń zmysłowych. Wszak ludzie są nie tylko istotami racjonalnymi, lecz także zmysłowymi. Projektowane przedmioty i wnętrza, które respektują swych użytkowników bądź też mieszkańców, z konieczności muszą brać pod uwagę czynnik fizyczny. Projektant Victor Papanek cytuje adepta sztuki Zen, który zaleca „myślenie całym ciałem” tak, byśmy mogli „powrócić do swoich zmysłów”³⁴.

Korzyści płynące z tak rozumianego projektowania nie ograniczają się jednak wyłącznie do zdrowia. Równie ważny jest aspekt moralny, który uznaje ważność doświadczeń innych ludzi. Zdaniem Donalda Normana „dobry projekt wymaga *staranności*, planowania, myślenia i *brania pod uwagę* innych”³⁵. Nigel Taylor również podkreśla, że budynek, który sprawia wrażenie chaotycznego i nieprzemyślanego, ignoruje potrzeby użytkowników i swoje najbliższe otoczenie „obraża nie tylko nasze poczucie estetyki, ale wywołuje również obiekcje natury etycznej. W takim przypadku mamy prawo się oburzyć nie tylko z powodu samego wyglądu budynku, ale również z powodu jawnego braku dostatecznej *dbałości* projektanta o estetyczny efekt projektu”. Natomiast w sytuacji odwrotnej, gdy dostrzeżemy w projekcie staranność, doznajemy uczucia satysfakcji natury zarówno estetycznej, jak i moralnej, ponieważ „dbałość o wygląd [budynku], a tym samym dbałość o ludzi, którzy będą na niego patrzyli, wyraża zaangażowanie nie tylko estetyczne, ale również etyczne twórcy. Lub dokładniej: wyraża ono dbałość estetyczną, która jest *de facto* moralna”³⁶.

Wszystkie powyższe przykłady pokazują słuszność przekonania Berleanta, że estetyka wywiera znaczący wpływ na jakość ludzkiego życia. Twierdzi on, że „każda decyzja projektowa wpływa na ludzkie doświadczenie, a estetyka jest istotną częścią tego doświadczenia. Zamiast postrzegać estetykę jako zbędny dodatek, zaczynamy zdawać sobie sprawę ze znaczenia czynników estetycznych”³⁷. Co więcej, wpływ estetyki nie ogranicza się jedynie do fizycznego kształtowania przestrzeni. Obejmuje on również sam sposób kształtowania społeczeństwa. Dlatego też „nie powinniśmy ... ignorować wpływu estetyki na życie polityczne i instytucje społeczne”³⁸. Wynika stąd, że czy tego chcemy czy nie, estetyka odgrywa istotną rolę w procesie kształtowania świata.

III. Rola estetyki w procesie kształtowania świata

Mogłoby się wydawać, że tocząca się debata dotyczy *jedynie* roli estetyki w *profesjonalnym* procesie kształtowania świata, a większość z nas jest jedynie biernymi

³³ D. Pearson, „Making Sense of Architecture”, w: *Architectural Review* 1136 (1991), s. 70.

³⁴ V. Papanek, *The Green Imperative*, ss. 76 i 104.

³⁵ D. A. Norman, *The Design of Everyday Things*, Doubleday, New York 1990, ss. 25 i 27, kursywa Y. S.

³⁶ N. Taylor, „Ethical Arguments about the Aesthetics of Architecture”, w: *Ethics and the Built Environment*, red. W. Fox, Routledge, London 2000, ss. 201-202 i 205.

³⁷ A. Berleant, *Sensibility*, s. 94.

³⁸ Tamże, s. 95.

odbiorcami, zwolnionymi z jakiegokolwiek odpowiedzialności. Wbrew temu sądowi, postaram się wykazać, że wszyscy bierzemy udział w procesie kształtowania świata, choć bardzo często robimy to w sposób niezauważalny.

Na przykład, aby rozpoznać i docenić estetyczny wyraz wartości moralnych, konieczna jest ze strony odbiorcy wrażliwość zarówno moralna, jak i estetyczna. Pięknie opakowany prezent wymaga szacunku i uwagi przy jego otwieraniu. Przywołany wcześniej podręcznik japońskiej etykiety biznesowej radzi, by „w sytuacji otwierania prezentu, obdarowana osoba odwijala papier z ostrożnością, zachowując papier w idealnym stanie aż do momentu ukazania się prezentu. Wynika to z dbałości o swój wizerunek oraz jest *wyrazem wdzięczności wobec darczyńcy*”³⁹. Inny podręcznik radzi, jak się zachować w Japonii podczas spożywania posiłku. Najważniejszą zasadą jest, by „okazać wdzięczność dla wysiłku i starań kucharza ... i aby docenić szczerą chęć kucharza w przygotowaniu potraw. ... Zignorowanie tej zasady nie tylko zepsuje przyjemność z jedzenia, ale również sprawi przykrość gospodarzom”⁴⁰. Zwyczaj dziękowania za jedzenie jest oczywiście obecny w wielu innych kulturach, jednakże etykieta japońska przypomina nam, że jedzenie należy doceniać nie tylko ze względu na jego wartości odżywcze, lecz także ze względu na estetyczną manifestację wysiłków kucharza.

Rozważmy sytuację, w której ludzie żarłocznie pochłaniają kolejne kęsy starannie przygotowanego jedzenia, rozrywają piękne opakowanie prezentu, biegną w pośpiechu przez ogrodową alejkę, nie zwracając uwagi na piękne widoki i ułożone pod ich stopami kamienie. Krytykujemy ich za brak wrażliwości zarówno estetycznej, jak i moralnej. Ludzie ci tracą szansę na własny rozwój estetyczny, ale również okazję, by w pełni docenić troskę i wysiłek, które zostały włożone w projekt ogrodu, opakowanie prezentu lub przygotowanie posiłku, co mogłoby pozwolić im doświadczyć podobnych uczuć. Jeśli damy sobie szansę i zauważymy estetyczny wymiar powyższych sytuacji, pozwolą nam one kształtować w sobie wartości takie jak szacunek, troska i myślenie o innych. A ponieważ sytuacje te należą do repertuaru zjawisk codziennych, mogą się okazać skutecznym, choć subtelnym narzędziem edukacji moralnej.

Przydatne okazuje się tu pojęcie estetyki społecznej Berleanta⁴¹. Nawołuje on do „uznania obecności czynnika estetycznego ... w różnorodnych sytuacjach, w tym w relacjach międzyludzkich i relacjach społecznych”⁴². Twierdzi przy tym, że humanitarnie pojęte relacje międzyludzkie dzielą z estetyką pewne wartości, takie jak poszanowanie drugiego na jego własnych prawach, gotowości dawania i przyjmowania oraz szacunku dla inności. Mówiąc krótko, „wartości etyczne leżą w samym sercu estetyki społecznej”⁴³.

³⁹ Y. Sai, *The Eight Core*, s. 57, kursywa Y. S.

⁴⁰ S. Yaeko, *Washoku no Itadaki kata: Oishiku, Tanoshiku, Utsukushiku* (How to Eat Japanese Meals: Deliciously, Enjoyably, and Beautifully), Shinchōsha, Tokyo 1989, s. 12. [Dostłowne, choć niezbyt eleganckie tłumaczenie tytułu na angielski pochodzi od Y. S.]

⁴¹ A. Berleant, *Aesthetics and Environment*, rozdział 14: „Getting Along Beautifully: Ideas for a Social Aesthetics” oraz „Ideas for a Social Aesthetic”, w: *The Aesthetics of Everyday Life*, red. A. W. Light, J. M. Smith, Columbia University Press, New York 2005.

⁴² A. Berleant, *Living in the Landscape*, s. 39.

⁴³ A. Berleant, *Sensibility*, s. 95.

Istnieje tendencja, by postrzegać zagadnienia filozoficzne związane z relacjami międzyludzkimi i interakcją społeczną w kategoriach etycznych i politycznych. Jednocześnie uznajemy, że wartości interpersonalne takie jak troska, dbałość o innych i szacunek zależą od charakteru danej osoby i wyrażają się w działaniu. Często jednak umyka naszej uwadze, że komunikowanie tych wartości lub też jego brak może się dokonywać poprzez *estetyczny* wymiar obiektów fizycznych, jak również poprzez ludzką interakcję, na przykład ton głosu, wykonywane gesty, wyraz twarzy i tym podobne komunikaty, które mogą oscylować pomiędzy uprzejmością i jej brakiem⁴⁴. Innymi słowy, wrażliwość estetyczna danej osoby, czynnie lub biernie uczestniczącej w doświadczeniu estetycznym, może wyrażać jej zdolności moralne. Marcia Eaton twierdzi, że wszystko sprowadza się do zależności między „zdolnością do przeżycia doświadczenia estetycznego a zdolnością do *empatii i wrażliwości koniecznych dla budowania udanych interakcji społecznych*”⁴⁵.

Obserwacja ta prowadzi nas z powrotem do estetyki Nietzschego oraz do tradycji estetyki japońskiej, gdyż obie kładą nacisk na rolę estetyki w praktycznym kształtowaniu dobrego życia. Trzeba jednak pamiętać, że każda indywidualna próba stworzenia dobrego życia może się powieść jedynie w sytuacji, gdy całe społeczeństwo zostanie ufundowane w oparciu o moralne i estetyczne podstawy międzyludzkiej interakcji. Dlatego też wymiar estetyczny naszego życia nie jest jedynie powierzchownym kaprysem lub też „lukrowanym wymysłem kultury wysokiej”, by użyć określenia Yrjö Sepänmaa’a⁴⁶. Nie można go również ograniczyć jedynie do sztuk pięknych. Jest wręcz odwrotnie: promowanie i wspieranie architektury oraz przedmiotów projektowanych z dbałością o innych, a także interakcji między ludźmi opartymi o szacunek i troskę, jest niezbywalnym elementem tego, co Sepänmaa określa mianem „estetycznego dobrobytu”⁴⁷. Wskazuje przy tym, że prawdziwie opiekuńcze państwo powinno gwarantować nie tylko „opiekę zdrowotną, edukację i godne warunki mieszkaniowe”, lecz także „poczucie opieki. Opiekuńcze państwo w rozumieniu estetycznym powinno zapewniać możliwość życia w pięknym otoczeniu oraz bogate życie kulturalne i artystyczne”, ponieważ są to „podstawowe warunki życia”.

Gdy zdamy sobie sprawę, że nasze przeżycia są szanowane i doceniane przez innych, czujemy się w obowiązku postępować tak samo w naszych relacjach

⁴⁴ K. Mandoki podaje systematyczny opis tych i wielu innych estetycznych wymiarów naszych działań, instytucji i zawodów w książce *Everyday Aesthetics: Prosaics, the Play of Culture and Social Identities*, Ashgate Publishing, Aldershot 2007. Oceniając wartość moralną jakiegoś działania, czasami trudno je oddzielić od sposobu, w jaki zostało przeprowadzone (np. pomóc przyjacielowi można w sposób delikatny albo szorstki, drwiący i pełen złości lub szczerzy, za pomocą gestu lub wyrazu twarzy, albo samym tonem głosu). W takim wypadku teorie dotyczące moralności stoją przed dylematem, w jaki sposób opisać takie działania. Czy mamy tu do czynienia z „pomocą przyjacielowi”, czy też z „działaniem pełnym złości lub nienawiści przy okazji pomagania przyjacielowi?”.

⁴⁵ M. Muelder Eaton, *Aesthetics and the Good Life*, Fairleigh Dickinson University Press, Rutherford 1989, s. 175, kursywa Y. S.

⁴⁶ Y. Sepänmaa, „Aesthetics in Practice: Prolegomenon”, w: *Practical Aesthetics in Practice and in Theory*, red. M. Honkanen, University of Helsinki, Helsinki 1995, s. 15.

⁴⁷ Tamże, s. 15. Kolejne trzy cytaty pochodzą również ze s. 15. M. Eaton podkreśla także, że „przekonanie o zależności między pięknym zachowaniem a pięknym otoczeniem coraz bardziej zyskuje na wiarygodności”, „The Social Construction of Aesthetic Response”, w: *British Journal of Aesthetics* 35:2 (kwiecień 1995), s. 105.

społecznych. Na przykład widząc wysiłek innych w sposobie, w jaki pakują śmieci do wywozu, mamy ochotę wykazać się równą troską w pakowaniu własnych. Postępowanie takie pomaga kształcić postawę obywatelską poprzez dbałość o innych. Stanowi ono najważniejszy składnik tworzenia dobrego życia oraz społeczeństwa obywatelskiego, a estetyka stanowi podstawowy nośnik tego procesu.

Z drugiej strony ludzie, którzy żyją w chaosie brzydkiej architektury i brzydocie przedmiotów codziennego użytku, podlegają nieludzkim zasadom relacji społecznych. Żyją w smutnym poczuciu, że nikogo nie obchodzą warunki ich życia. Szybko ulegają demoralizacji, nabierając przekonania, że mogą wykazywać się obojętnością i brakiem wrażliwości w stosunku do innych, gdyż i tak nic to nie zmieni. Podejście takie nie sprzyja kształceniu wrażliwości moralnej i poszanowaniu innych. Pasywność ta może prowadzić do postawy określanej przez Berleanta naprzemiennie „estetycznym uszkodzeniem”, „estetycznym gwałtem”, „estetyczną deprawacją”, „estetyczną stratą” lub „estetycznym molestowaniem”, a co Katya Mandoki nazywa „estetyczną przemocą”⁴⁸. Wiele konsekwencji tak pojętej estetyki negatywnej obejmują kompletny brak dbałości o środowisko oraz mieszkających w nim ludzi, widoczne w przyzwoleniu na toksyczne zanieczyszczenia lub na tworzenie gett. Należy do nich również „wulgarne zawłaszczenie i komercjalizacja krajobrazu naturalnego przez billboardy i inne znaki, a także inwazję w przestrzeń publiczną muzyki komercyjnej i prywatnych rozmów telefonicznych”⁴⁹. Najbardziej ekstremalne przykłady takiego zawłaszczenia to celowy zamach na wrażliwość społeczną, spektakularnie obecny w zamachach terrorystycznych lub przy stosowaniu broni masowego rażenia⁵⁰.

Berleant słusznie podkreśla konieczność dostrzegania tego typu zjawisk estetycznego nadużycia lub przemocy, gdyż dzięki temu mogą się uwidocznić choroby społeczne, na które w przeciwnym razie (co jest zupełnie zrozumiałe, choć niefortunne) „moglibyśmy się uodpornić poprzez stępienie zmysłów tak, by nie dostrzegać zamachu na estetyczne wartości na świecie”⁵¹. Podobnie jak moralność i estetyka mogą razem wywołać przyjemne, pozytywne i satysfakcjonujące odczucie, „estetyczny ból” i „moralne cierpienie ... są czasami nierozłączne”, dając początek negatywnemu doświadczeniu estetycznemu, które wywołuje „ostry ból”⁵². Nasza estetyczna reakcja na tego typu sytuacje może stanowić wyznacznik tego, co jest dobre lub złe dla ludzi i świata i dzięki temu pomóc w szukaniu kierunku dla lepszego kształtowania rzeczywistości. Ze względu na zdolność estetyki do „identyfikacji negatywnych wartości estetycznych” może ona „stać się ważnym narzędziem krytyki społecznej, co stanowi dziedzinę

⁴⁸ Pierwsze trzy terminy pochodzą z A. Berleant, *Sensibility*, s. 164, czwarty z A. Berleant, *Living in the Landscape*, s. 74, piąty z A. Berleant, *Aesthetics of Environment*, s. 88. K. Mandoki rozwija wątek przemocy estetycznej w całości *Everyday Aesthetics*.

⁴⁹ A. Berleant, *Sensibility*, s. 164.

⁵⁰ Niezwykle przemyślana, a jednocześnie zmuszająca do myślenia analiza estetyki terroru znajduje się w: Emmanouil Aretoulakis, „Aesthetic Appreciation, Ethics, and 9/11”, w: *Contemporary Aesthetics* 6 (2008).

⁵¹ A. Berleant, *Aesthetics of Environment*, s. 15.

⁵² A. Berleant, *Sensibility*, s. 88.

mało zbadaną, ale potencjalnie istotną”⁵³. Dlatego też, „jakość doświadczenia, zarówno pozytywna, jak i negatywna, rozumiana w bardzo szeroki sposób, jest pierwszym i ostatnim warunkiem sukcesu jakiegokolwiek politycznej struktury”.

IV. Opór w stosunku do roli estetyki w procesie kształtowania rzeczywistości

Pomimo przytłaczającej ilości dowodów na potęgę estetyki lub też właśnie ze względu na nie w dyskursie estetyki angloamerykańskiej cały czas obserwujemy zaskakujący i nieustępliwy opór wobec włączania estetyki do innych sfer życia, szczególnie sfery moralności. Głównym powodem jest obawa o zaprzepaszczenie istoty estetyki, czyli kategorii postrzegania oraz wolnej gry wyobraźni.

Jeśli moja ocena jest słuszna, poczynając od osiemnastego wieku, rozwój zachodniej estetyki był procesem uwalniania estetyki spod wpływu innych dziedzin życia, w szczególności od sfery moralności. Ten proces ustanowienia autonomii estetyki dał początek pod koniec dziewiętnastego wieku estetyzmowi, po którym na początku dwudziestego wieku wykształcił się estetyczny formalizm. Z dzisiejszego punktu widzenia jednakże, surowy estetyczny formalizm, który oddzielił sferę zmysłową od innych dziedzin ludzkiego życia, został w dużej mierze zdyskredytowany. Na przykład Artur Danto i Kendall Walton (w ramach wypracowanych przez siebie pojęć świata sztuki i kategorii sztuki), choć z początku zajmowali się głównie poszukiwaniem właściwości sztuki, z czasem wykazali nie tylko znaczenie, lecz także konieczność łączenia sfery zmysłów z innymi kategoriami, takimi jak kontekst estetyczno-historyczny, techniki produkcji, pojęcie *oeuvre* i tym podobnych”⁵⁴. Te same kategorie odnoszą się do estetycznego statusu pojęcia fałszerstwa w sztuce. Podobnie, pomimo ciągle toczącej się debaty na temat wyższości nauki, estetyka przyrody skłania się ku łączeniu sfery zmysłów z innymi dziedzinami takimi jak: nauka, historia, mitologia, poetyka i wszelkie inne możliwe ujęcia przyrody. Ma to na celu uczynić nasze estetyczne doświadczenie przyrody bogatszym, być może bardziej właściwym i mniej banalnym.

Powodem, dla którego opór przeciwko łączeniu estetyki z innymi dziedzinami życia jest ciągle widoczny, jest być może brak ugruntowanego dyskursu na ten temat. Na przykład David E. Cooper pyta: „Czy wygląd trawnika naprawdę może się zmienić ze względu na świadomość ekologiczną? Czy elektrownie wiatrowe mogą stać się piękne, jeśli na posiedzeniu wyjaśnimy korzyści z nich płynące”?⁵⁵ Ten sposób rozumowania zakłada, że łączenie estetyki z innymi sferami życia unieważnia ważność i znaczenie zmysłowego aspektu przedmiotu przy formowaniu sądu estetycznego oraz sprowadza znaczenie wartości estetyki do innych kryteriów, skutkując tym, co nazywam „determinizmem”. Jeśli jednak uda nam się uniknąć tego typu determinizmu w doświadczaniu sztuki i przyrody wraz z towa-

⁵³ Tamże. Kolejny cytat pochodzi ze s. 10.

⁵⁴ Omówienie teorii świata sztuki A. Danto znajduje się w „The Artworld”, w: *Philosophy Looks at the Arts*, red. J. Margolis, Temple University Press, Philadelphia 1978, ss. 132-144. Kategorie sztuki Waltona omówione są w artykule „Categories of Art”, w: *The Philosophical Review* 79 (1970), ss. 334-367.

⁵⁵ D. E. Cooper, „Look of Lawns”, w: *Times Literary Supplement* 5525 (20 lutego 2009), s. 23.

rzyszającymi mu różnorodnymi skojarzeniami, dlaczego miałyby to być niemożliwe w przypadku innych sądów wymagających wartościowania estetycznego? Samo uświadomienie sobie ekologicznych kosztów utrzymywania zielonego trawnika oraz korzyści płynących z elektrowni wiatrowych lub suszenia ubrań na dworze nie sprawi, że trawnik nagle zbrzydni, a elektrownie wiatrowe i suszące się pranie staną się piękne. Trawniki co prawda zachowają swą soczystą zieleń, ale nie będzie się nam wydawał niewinnie i dobrotliwie zachwycający, gdy uświadomimy sobie, jaką szkodę wywołuje dla środowiska. Ocena jego wyglądu zostanie więc zmodyfikowana: będzie się nam wydawał ponuro zachwycający lub beczelnie piękny. Podobnie rzecz się ma w przypadku elektrowni wiatrowych – możemy różnicować pomiędzy chaotycznym i przemyślanym rozmieszczeniem wiatraków, nawet jeśli korzyści dla środowiska będą w obu przypadkach takie same. Możemy również różnicować pomiędzy dyskretnym a bezmyślnym wywieszaniem mokrej bielizny, gdyż przemyślany lub przypadkowy sposób jej wywieszenia wskazuje na szacunek właściciela (lub jego brak) dla sąsiadów i przypadkowych przechodniów⁵⁶.

Co więcej, sama łatwość użycia konkretnego narzędzia nie gwarantuje jego wartości estetycznej. Rozziew pomiędzy niechlujnym lub dziwacznym wyglądem narzędzia a łatwością jego wykorzystania może być czasem uderzający, wywołując niekiedy zabawne skojarzenia⁵⁷. Dlatego też łącząc estetykę z innymi sferami życia, nie należy rezygnować ze zmysłowego aspektu doświadczenia estetycznego. Wręcz przeciwnie: może ono wzbogacać nasze doświadczenie⁵⁸.

Niektórzy mogą protestować przeciwko poddawaniu estetyki moralnemu osądowi. Na przykład Tom Leddy wątpi, czy można się buntować przeciwko estetycznej ocenie składowisk śmieci lub zaśmieconych poboczy dróg. Sprzeciwia się pogładowi wyrażanemu przez Allena Carlsona, według którego wartości życiowe wyrażane przez tego typu miejsca są negatywne. Carlson zalicza do takich wartości „bezmyślność, nadużycie i stratę”, które jego zdaniem powinny być przywrócone myśleniu w kategoriach estetycznych⁵⁹. Sprzeciw Leddy'ego dotyczy dwóch elementów: (1) wyboru tych konkretnie wartości, które są przypisywane powyższym miejscom, oraz (2) twierdzenia, że należy się do takich wartości w ogóle odwoływać.

Zacznę od drugiego punktu. Leddy słusznie zauważa, że artyści są „szczególnie wrażliwymi obserwatorami świata, obdarzonymi zdolnością uchwycenia w swych pracach jakości estetycznej tam, gdzie większość ludzi jej nie dostrzega”⁶⁰. Można

⁵⁶ Dokładna analiza zaangażowania estetyki w czynność wieszania prania znajduje się w: P. Rautio, „On Hanging Laundry: The Place of Beauty in Managing Everyday Life”, w: *Contemporary Aesthetics* 7 (2009).

⁵⁷ Dogłębna analiza zależności pomiędzy funkcją i pięknem znajduje się w książce: G. Parsons, A. Carlson, *Functional Beauty*, Clarendon Press, Oxford 2008.

⁵⁸ Chronienie czystego odbioru zmysłowego przed wymogami życia codziennego może przynosić artystyczne i edukacyjne korzyści. Jednakże w dalszej części artykułu pokażę, że podejście to powinno mieć pewne ograniczenia w celu uniknięcia negatywnych konsekwencji takich jak te, które opisałam wcześniej.

⁵⁹ T. Leddy, „The Aesthetics of Junkyards and Roadside Clutter”, w: *Contemporary Aesthetics* 6 (2008), sekcja 2. Analiza Leddy'ego jest odpowiedzią na artykuł Allena Carlsona „Environmental Aesthetics and the Dilemma of Aesthetic Education”, w: *The Journal of Aesthetic Education* 10 (1976), ss. 69-82, oraz „On Aesthetically Appreciating Human Environments”, w: *Philosophy and Geography* 4:1 (2001), ss. 9-24.

⁶⁰ T. Leddy, „The Aesthetics of Junkyards”, sekcja 5. W pracy tej Leddy przywołuje liczne przykłady zaczerpnięte ze sztuki współczesnej.

pokazać na licznych przykładach zaczerpniętych ze sztuki współczesnej, że nie ma powodu, by zamykać drzwi estetyki różnorodności artystycznych wizji. Ja również uważam, że „należy stworzyć przestrzeń dla przeżycia estetycznego, które byłoby mniej skrępowane, dawało większe pole dla wyobraźni i było w większej zgodzie z istotnymi ustaleniami sztuki modernistycznej niż obecnie praktykowane pojmowanie sztuki w kategoriach moralnych”⁶¹.

Jednakże, moim zdaniem, podejście to nie powinno zastępować naszych ocen dokonywanych w oparciu o wartości życiowe, ale z nim współistnieć. Myślę, że Leddy mógłby się tu ze mną zgodzić. Składowiska śmieci *jako* składowiska śmieci powinny być rozpatrywane w różnych kategoriach i nie ma powodu, by zawsze oceniać je pozytywnie lub negatywnie *jako* składowiska śmieci właśnie. Na przykład jeśli weźmiemy pod uwagę aspekt pragmatyczny i zaczniemy się zastanawiać, czy powinniśmy je uprzątnąć, byłoby nieodpowiedzialnością ignorować inne wartości i rozpatrywać je estetycznie w kategoriach różnorodności faktur i kolorów. Tak więc należy stwierdzić, że oparta o wartości życiowe proekologiczna estetyka Carlsona, dbałość Berleanta o estetykę wyglądu oraz moje własne proekologiczne obserwacje dotyczące pielęgnacji trawników i wywieszania prania są zasadne *w określonym kontekście*. Pojęcie „odpowiedniości” zależy od kontekstu, zarówno przy wyborze odpowiedniego stroju (inne ubranie wybiera się na pogrzeb, a inne na wyjście na plażę), jak i przy dokonywaniu ocen estetycznych. Trzeba jednak pamiętać, że realizując swoje wizje artystyczne nieskażone wymogami rzeczywistości, należy zdawać sobie sprawę, że projekty takie mogą skutkować powstawaniem ograniczeń dla jakości życia.

W świetle tego, co mam nadzieję udało mi się przekonująco wykazać, należy zadać sobie pytanie: czy możemy sobie pozwolić na ignorowanie lub zaprzeczanie istotnej roli, jaką odgrywa estetyka w wyznaczaniu kierunku naszego wspólnego procesu kształtowania rzeczywistości? Biorąc pod uwagę znaczny, czasem negatywny, wpływ, jaki wywiera estetyka na jakość naszego życia oraz na stan społeczeństw i świata jako takiego, zarysowują się tutaj dwie opcje. Pierwsza z nich to separować estetykę od innych aspektów życia, takich jak polityka czy ekologia, ignorując kryteria estetyczne w podejmowanych przez siebie decyzjach. Zgodnie z tym podejściem decyzje dotyczące budowy elektrowni wiatrowych, zakładania parków narodowych, wywieszania prania czy pielęgnacji trawników powinny być podejmowane z uwzględnieniem wyłącznie czynnika ekologicznego. Zgodnie z tą logiką powinniśmy krzewić wartości moralne poprzez edukację, samodyscyplinę, religię i tym podobne. Ta metoda kształcenia społecznego, politycznego i ekologicznego dobra z pewnością spodoba się zwolennikom etyki Kanta, która w celu zapewnienia rozwoju moralnego odwołuje się do racjonalności. Oddzielenie estetyki od innych sfer życia znajdzie również uznanie tych, którzy sprzeciwiają się społecznemu podporządkowaniu naszego życia estetycznego lub „wepchnięcia” go w ramy tego, co Marcia Eaton określa mianem „estetycznej powinności”⁶². Co więcej, biorąc pod uwagę sytuacje, gdzie silny wpływ estetyki wywołał wątpliwe efekty polityczne lub

⁶¹ Tamże.

⁶² M. Muelder Eaton, *Merit, Aesthetic and Ethical*, Oxford University Press, Oxford 2001, s. 176. Pojęcie „wpychania” (*nudge*) przy podejmowaniu właściwych decyzji jest opisane w książce *Nudge*:

miał negatywny wpływ na środowisko, decyzja o separacji estetyki od innych dziedzin życia wydaje się właściwa.

Jednakże jak dowodzi Fryderyk Schiller w swoim traktacie o edukacji estetycznej człowieka, ludzie podlegają działaniu bodźców pochodzących zarówno ze sfery racjonalności, jak i sfery zmysłowej, a to, co skłania ich do działania, zazwyczaj pochodzi ze sfery zmysłów. Wydaje się, że twierdzenie to znalazło uznanie wśród psychologów, edukatorów, rzeczników i ludzi reklamy, ale co ciekawe, nie zostało dostatecznie docenione przez estetyków. Zwolennicy promowania równowagi ekologicznej również dostrzegają potencjał estetyki, starając się ją wykorzystać w promocji takiego trybu życia. By podać choć jeden przykład, David Orr utrzymuje, że „doświadczenie piękna we wszystkich swoich formach skłania nas do działania częściej i w sposób bardziej trwały i głębszy niż strach lub też argumenty intelektualne, które w abstrakcyjny sposób apelują do naszego poczucia obowiązku”. Dlatego też „inspiracją do działania powinny być bodźce, których możemy dotknąć, zobaczyć i doświadczyć”, w relacji do których możemy wykształcić „stosunek emocjonalny” oraz „głębokie przywiązanie”⁶³. Co więcej, pomimo „niebezpiecznego powiązania estetyki z polityką” w faszystowskich reżimach przeszłości, Tansman przypomina nam, że „estetyzacja polityki ma również bardziej pozytywny wymiar – ugruntowana estetycznie etyka może ułatwić zrozumienie innych oraz ugruntować poczucie wolności w doświadczeniu piękna”⁶⁴.

Uprzedzając dalsze zastrzeżenia wobec pojęcia „estetycznej powinności”, twierdząc, że tak naprawdę pojęcie to już teraz istnieje w obrębie estetyki sztuki, choć rzadko się je rozumie lub przedstawia jako takie. Prawdą jest, że nie ma *żadnej* możliwości, by zinterpretować lub ocenić dzieło sztuki w ramach dobrze znanych sporów estetycznych. Możemy jednak wyróżnić właściwe sądy dotyczące sztuki oraz niewłaściwe, czyli oparte na zbyt wąskich, indywidualistycznych skojarzeniach albo na niepełnych lub błędnych informacjach. Z wyjątkiem zaprzysięgłych relatywistów, którzy wierzą w absolutną dowolność interpretacji, większość z nas uznaje pewne minimalne kryteria poprawnego

Improving Decisions About Health, Wealth, and Happiness, red. R. H. Thaler, C. R. Sunstein, Penguin Books, New York 2008.

⁶³ D. Orr, *The Nature of Design: Ecology, Culture, and Human Intention*, Oxford University Press, Oxford 2002, s. 178-9, kursywa Y. S., oraz s. 185, 25 i 26. A. Leopold twierdzi, że

„możemy zachowywać się etycznie jedynie w stosunku do tego, co widzimy, czujemy, rozumiemy, kochamy”

oraz że jest

„niepojętym ... by relacja etyczna do ziemi mogła istnieć bez miłości, szacunku, podziwu dla tej ziemi, oraz wysokiej oceny jej wartości”, *A Sand County Almanac*, Ballantine Books, New York 1966, ss. 251 i 261.

Architektka krajobrazu J. Nassauer podkreśla natomiast, że proekologiczne projektowanie przestrzeni musi być również atrakcyjne z estetycznego punktu widzenia, aby ludzie dbali o jego zachowanie, chronili go i widzieli również jego wartość dla kultury. „Cultural Sustainability: Aligning Aesthetics with Ecology”, w: *Placing Nature: Culture and Landscape Ecology*, red. J. Iverson Nassauer, Island Press, Washington D. C. 1997, s. 68. Co więcej, w swoich staraniach, by

„uczynić oczywistym konieczność wypracowania estetycznych kryteriów, które będą się odwoływać zarówno do etyki, jak i kryterium użyteczności”,

C. Dee twierdzi, że

„oddzielenie sztuki, etyki, użyteczności i przyrody stawia estetykę w pozycji przypadkowego i zbędnego elementu w myśleniu o projektowaniu krajobrazu”. C. Dee, dz. cyt., s. 21.

⁶⁴ A. Tansman, *The Aesthetics of Japanese Fascism*, s. 19.

interpretowania, uznawania i oceniania sztuki, które nie stanowią uszczerbku dla wolności wyobraźni i kreatywności.

Jak słusznie twierdzi Dewey, najważniejszym powodem kultywowania właściwego sposobu wydawania ocen dotyczących sztuki jest aspekt moralny, a nie kognitywny. Według niego, moralna funkcja sztuki polega na „pozbyciu się przesądów, usunięciu z oczu łusek, które uniemożliwiają patrzenie, zderzenie welonu nawyków i przyzwyczajzeń oraz doskonalenie się w umiejętności postrzegania”. Innymi słowy „dzieła sztuki umożliwiają wejście ... w inne formy relacji i uczestniczenia niż nasze własne”⁶⁵. Postrzeganie sztuki na *jej własnych*, a nie *naszych* zasadach sprzyja kształceniu moralnej zdolności rozpoznawania i rozumienia świata innych poprzez możliwość wyobrażenia sobie ich uczuć. Umożliwia to poszerzenie naszych horyzontów i *de facto* stanowi podstawę kształcenia społeczeństwa obywatelskiego. Rozumiana w ten sposób estetyka może się okazać niezwykle użyteczna. Nie wydaje się przesadą twierdzenie, że, ogólnie rzecz biorąc, nasze życie estetyczne może być rozumiane jako istotne narzędzie kształtowania społeczeństwa i poprawy jakości życia na świecie. Dlatego też zgadzam się z twierdzeniem Eatona, że „estetyka jest ... powiązana z porządkiem moralnym danej kultury i podobnie jak emocje może zawierać zalecenia lub zakazy dla ludzkiego życia”⁶⁶.

Trzeba jednak pamiętać, że alternatywa dla włączenia estetycznej wrażliwości w walkę o równowagę ekologiczną, dobre życie i lepsze społeczeństwo nie ogranicza się jedynie do oddzielenia estetyki od innych sfer ludzkiego życia. Innym rozwiązaniem, które już funkcjonuje w świecie, jest przyjęcie podejścia typu *laissez faire*, które umożliwia wykorzystywanie potęgi sztuki do dowolnych celów lub ideologii przy całkowitej ignorancji skumulowanych, zbiorowych konsekwencji roli estetyki w naszym życiu. Tego typu podejście zostało przejęte przez tych, którzy chcą „wepchnąć” nasze przeżycia estetyczne w ramy lub nawet je prawnie ograniczyć, ponieważ kierują się „estetycznymi powinnościami”. Powyżej przedstawiłam liczne przykłady tego typu działań, na przykład zakaz wywieszania prania w miejscu publicznym lub przymus pielęgnacji trawnika. Jeśli nie zaczniemy promować alternatywnych powinności estetycznych, będziemy zmuszeni przestrzegać te istniejące.

Prawdą jest, że nie ma jasnej odpowiedzi na pytanie, co to znaczy dobre życie. Niektórzy są zwolennikami wolnej przedsiębiorczości, podczas gdy inni wierzą, że najlepszym rozwiązaniem jest socjalizm. Co więcej, nie znaleziono odpowiedzi na pytanie, czy lepiej być wątpliwym Sokratesem, czy szczęśliwą świnią. Dylematy te można odnaleźć w krytyce Leddy’ego estetycznej odpowiedzi opartej na wartości życia Carlsona. Leddy słusznie twierdzi, że zaniedbane podwórko może wyrażać „nonkonformizm” lub „nostalgię za przeszłością”, a nie jedynie „bałagan” i „zaniedbanie”. W rzeczy samej, może ono „wyrażać wiele różnych rzeczy” i „wywoływać wiele skojarzeń”⁶⁷. Z drugiej jednak strony, nie można oczekiwać od estetyki, by zajmowała się tego typu doraźnymi

⁶⁵ J. Dewey, *Art as Experience*, Capricorn Books, New York 1958, ss. 325 i 333.

⁶⁶ M. Muelder Eaton, „Social Construction of Aesthetic Response”, w: *The British Journal of Aesthetics*, Vol. 35, nr 2, 1995, s. 106.

⁶⁷ T. Leddy, „The Aesthetics of Junkyards”, sekcja 2.

kwestiami. Wydaje mi się jednak, że istnieją podstawowe fakty i wartości, które można postrzegać jako ważne dla całości ludzkości. Należą do nich: zdrowie, bezpieczna przyszłość, humanitarne i wykształcone społeczeństwo oraz wygodne, stabilne i przyjazne warunki życia. Według Berleanta, wciągnięcie w te starania estetycznej wrażliwości i strategii nie jest „nawoływaniem do sztywnego planu lub preskryptywnego porządku”, ponieważ „potrzeba czasu, by móc stworzyć takie warunki życia, które szanowałyby lokalne potrzeby, warunki i zwyczaje”⁶⁸. Berleant twierdzi również, że „utopijna myśl ... ma silny estetyczny składnik. Myślenie utopijne przepojone jest pożądaniem społecznej i ekologicznej harmonii oraz spełnienia. Jego cel stanowi ułatwienie osiągnięcia satysfakcji życiowej poprzez owocne wykorzystanie ludzkich zdolności. Zadanie to jest zarówno estetyczne, jak i moralne”⁶⁹. Skoro estetyka może być potężnym sprzymierzeńcem w wykorzystaniu tych podstawowych ludzkich zdolności, nie ma powodu, by jej nie wykorzystywać. Co więcej, skoro estetyka może mieć również działanie negatywne, co pokazałam na przykładach, jestem przekonana, że naszym wspólnym obowiązkiem jest wykazać te niebezpieczeństwa i się im przeciwstawić. Znaczenie estetyki, jak twierdzi Berleant, „leży nie tylko w jej zdolności ... do służenia jako narzędzie krytyczne w ocenie praktyk społecznych, lecz również jako światło wskazujące kierunek rozwoju społecznego”⁷⁰.

Na koniec dodam, że jestem przekonana o konieczności włączenia estetyki w proces kształtowania rzeczywistości oraz o jej nierozzerwalnej więzi z innymi dziedzinami życia. Jestem pełna podziwu dla Arnolda Berleanta za jego wieloletnie próby przywracania estetyce należnego jej miejsca w życiu człowieka oraz zachęcanie innych, by dołączyli do jego wysiłków przedefiniowania rozumienia estetyki.

Przeł. J. Wierzchowska

Yuriko Saito: The Role of Aesthetics in World-Making

Arnold Berleant has been tirelessly working on restoring aesthetics' connection to the rest of our life, a subject that has been largely neglected by modern Anglo-American aesthetics. In this paper I join his endeavor by first highlighting the crucial role aesthetics plays in the humanity's joint project of world-making. Through several examples, I show how our seemingly innocuous and trivial aesthetic tastes and preferences regarding everyday objects and activities have a surprisingly significant power to shape our attitudes, judgments, and actions. Although we generally do not realize it, our everyday aesthetics often has serious political, environmental, and moral implications, for better or worse, ultimately determining the quality of life and the state of the world. In light of this power of the aesthetic, I argue for the responsibility for all of us, aestheticians in particular, to cultivate aesthetic literacy, become vigilant about the ramifications of our aesthetic life, and direct our aesthetic life toward better world-making.

⁶⁸ A. Berleant, *Aesthetics of Environment*, s. 98.

⁶⁹ A. Berleant, *Sensibility*, s. 191.

⁷⁰ Tamże, s. 193.

Mara Miller

Estetyka negatywna w sztuce, środowisku i życiu codziennym: teoria Arnolda Berleanta a powieści Kirino Natsuo

Doświadczenie zmysłowe nieposiadające jednoznacznie pozytywnej wartości, leżące, by tak
rzec, pod spodem piękna, możemy określić mianem estetyki negatywnej.
– Arnold Berleant¹

Rozpaczać to odrzucać jakiekolwiek doświadczenie².

Analiza „estetyki negatywnej”, przedstawiona przez Arnolda Berleanta w opublikowanej w 2010 roku książce *Sensibility and Sense. The Aesthetic Transformation of the Human World* należy do najcenniejszych propozycji jego wysoce oryginalnego i płodnego dorobku filozoficznego. Analiza ta nie tylko kładzie fundamenty pod ogólne badania estetyki negatywnej, lecz także pozwala ją rozszerzyć na wiele różnorodnych obszarów, stanowiących dziś przedmiot intensywnego namysłu.

Estetyka negatywna przekracza granice brzydoty (pierwszej rzeczy, która przychodzi nam do głowy, gdy myślimy o przeciwieństwie „piękna”) oraz zwyczajnych artystycznych niedociągnięć, stanowiących przedmiot negatywnej krytyki. To, co estetycznie negatywne, wymaga składnika ilościowego:

(...) objawia się, gdy sytuacja estetyczna posiada zdecydowanie negatywny charakter, przeważający nad pozytywnym... (s. 157)³

Poza tym zależy również od jakości, jakie możemy przypisać doświadczeniu. Lista tych jakości, do których należą: „banalność, percepcyjna miałość, przykrość, poniżenie, a nawet krzywda”, nie wyczerpuje typologii estetyki negatywnej. Berleant kontynuuje:

[dzieła lub zdarzenia] pozbawione cech kompensacyjnych (*redeeming quality*) od tych, które są banalne, pozbawione subtelności, nadmiernie sentymentalne czy płaczące aż po te sadystyczne, poniżające czy destrukcyjne [oraz] utrzymane w złym smaku, jak kicz i sentymentalizm. (...) komunały, żargon i wszelkie tego rodzaju sztampowe pisarstwo... (s. 160)

Zdaniem Berleanta to, co estetycznie negatywne, zjawia się w pięciu rodzajach sytuacji: w środowisku zdecydowanie naturalnym, w środowisku sztucznym,

¹ A. Berleant, *Sensibility and Sense. The Aesthetic Transformation of the Human World*, Imprint Academic, Exeter 2010, s. 155.

² Flannery O'Connor, słowa przytoczone jako motto powieści *Out*, Kirino Natsuo.

³ W tym miejscu oraz w dalszej części tekstu Autorka odsyła do stron z książki A. Berleant, *Sensibility and Sense*. [przyp. tłum.]

w praktykach kulturowych (w obu przypadkach rzadko ma charakter celowy) i w dziełach sztuki (różnorodnie definiowanych włączając sztuki „piękne”, „ludowe”, „użytkowe”, sztukę masową i popularną itd.) zarówno nieudanych (gdzie estetyka negatywna jest niezamierzona), jak i udanych (gdzie zazwyczaj jest umyślna). (Trzeba mieć również na względzie fakt, że estetyki negatywna i pozytywna często współwystępują.)

W odniesieniu do literatury, praca Berleanta, poświęcona estetyce negatywnej, rozjaśnia wiele zagadnień pojawiających się w dziełach nagradzanej pisarki japońskiej Natsuo Kirino (1951- , 桐野夏生), które z kolei ilustrują niemal wszystkie spostrzeżenia Berleanta, dotyczące estetyki negatywnej. Jak zobaczymy, w ramach narracji Kirino, negatywnie estetyczne tło stanowi nie tylko scenę dla rozgrywającej się akcji, lecz także odnosi się do – lub raczej określa – myśli bohaterów, nawet jeśli odzwierciedlają one moralną oraz estetyczną posępnosć społeczeństwa. Rzadko tylko kontrastując z działaniami czy uczuciami bohaterów, krajobrazy intensyfikują się w miarę jak odnoszą się do dynamiki wewnętrznej, odnosząc działania i uczucia do szerszego świata społecznego.

Na początek musimy jednak zrozumieć, co Berleant rozumie przez estetykę negatywną poprzez umieszczenie jej w szerszym polu estetyki jako takiej. W tej części artykułu powieść Kirino (wraz z paroma innymi przykładami) użyta zostaje do zilustrowania wielu spostrzeżeń Berleanta. W drugiej części artykułu przywołam powieść Kirino *Prawdziwy świat*, by ukazać ją w świetle filozofii negatywnej estetyki Berleanta.

Negatywna estetyka Berleanta

Definicje estetyki

„Estetyka” to termin złożony, odnoszący się zarówno do dyscypliny naukowej, która została powołana w osiemnastowiecznej Europie w pismach Shaftesbury’ego, Hume’a, Burke’a, Kanta i innych, jak i do przedmiotów badanych przez tę dyscyplinę – tradycyjnie: sztuki oraz krajobrazu lub natury. Przede wszystkim jest to badanie różnych rodzajów doświadczenia, a dokładniej doświadczenia posiadającego wewnętrzną wartość, zazwyczaj pod postacią tego, co piękne lub „wzniosłe”, wraz z badaniem warunków, w których takie doświadczenie zachodzi oraz badaniem zagadnień z tym związanych takich jak: ekspresja, autoekspresja, rola ideologii itd.

Dodaje się przy tym zazwyczaj dwa zastrzeżenia. Niektórzy myśliciele nalegają, że skoro tak określane pole badań wyłoniło się w osiemnastowiecznej Europie, żadna inna filozofia sztuki czy filozofia zajmująca się pojęciami takimi, jak piękno czy wzniosłość, która nie pochodzi z tego okresu i tradycji myślowej, nie może być określana mianem „estetyki”⁴.

Tradycyjnie estetyka zazwyczaj odnosi się do estetyki pozytywnej, a krytyka należy do tej dziedziny badań, która ukazuje niedostatki przedmiotów

⁴ To pogląd głoszony przez Michaela (Michela) Marrę, niezależnie od tego, że sam używa tego terminu w jednej ze swych książek.

estetycznych oraz doświadczeń w porównaniu z oczekiwaniami publiczności, zamierzeniami artysty, kulturowymi i rodzajowymi standardami. Zauważmy, że krytyka dotyczy trzech różnych rodzajów działalności. Potocznie odnosi się do wytykania usterek i niepowodzeń. W wypadku krytyki artystycznej nie pragniemy jedynie dokonywać analizy tego rodzaju braków, lecz chcemy również rozpoznania i analizy artystycznych sukcesów i triumfów dzieła czy artysty – w ten sposób objęte zostają również pozytywne konotacje estetyki, o których była mowa powyżej. Zgodnie z tym, co pisze Berleant krytyka ta:

zmierza w kierunku pozytywnym, upatrując sukces artystyczny w świeżych spostrzeżeniach, niuansach oraz, najlepszych i najrzadszych ze wszystkiego, okazjach do zachwyty estetycznego. (s. 159)

(Możemy mimochodem zauważyć, że dzieła Kirino prawdopodobnie prowokują nowatorskie spostrzeżenia, a nawet rozmaite niuanse u większości z czytelników, lecz wątpię, by którykolwiek z nich upatrywał w jej pracach okazji do zachwyty estetycznego – niezależnie od zawartej w nich estetyki oraz innych przymiotów.)

W końcu krytycyzm zawiera czasami specjalną postać nazywaną „krytyką” (pochodzącą od Kanta), która określa i analizuje warunki (społeczne, indywidualne, a nawet materialne), które czynią dzieło lub jego efekty możliwymi. Warunki te mogą zawierać takie czynniki, jak motywacje oraz intencje artysty. (Wprowadzam rozróżnienie pomiędzy tymi dwoma czynnikami: intencja z konieczności jest świadoma oraz celowa – chyba że ktoś inaczej zdefiniuje stosowane terminy – podczas gdy motywacje mogą być nieświadome, ukryte itd. By posłużyć się przykładem mojej pracy, w wypadku dwóch serii obrazów moją intencją było namalowanie obrazów w oparciu o sny, które miałam; dopiero później byłam w stanie rozpoznać ukrytą wcześniej motywację: w pierwszym wypadku, by nadać widzialną, cielesną formę pewnemu rodzajowi wzrostu, o którym nie wiedziałam wcześniej, że jest w ogóle możliwy, w wypadku drugiej serii, mojemu zagubieniu pośród różnorodnych form dotyczących porządku i chaosu⁵.)

Bez wątpienia jedną z największych zasług Berleanta jest uwaga, jaką poświęcił on estetyce *zaangażowania*, sytuacjom oraz sposobom, które wzbudzają zaangażowanie oraz ograniczeniom tradycyjnie uprawianej estetyki, jako dyscypliny dotyczącej przede wszystkim, bądź wyłącznie estetycznych *przedmiotów* (dzieł sztuki, widoków krajobrazu) oraz postrzegających je *podmiotów* (widzów / słuchaczy i artystów). Przeciwstawia on zaangażowanie – model relacji oparty na bezpośrednim uczestnictwie – dominującym zachodnim modelom doświadczania krajobrazu i sztuki oraz doświadczenia estetycznego jako takiego, opartego na obserwacji przedmiotu lub środowiska i/lub Kartezjańskiej metafizyce i epistemologii. Analiza tej idei oraz jej implikacji stanowi przedmiot jego pierwszych kilku książek, jak również tej, w której badana jest estetyka negatywna – *Sensibility and Sense*, a jej wyjaśnianie odnaleźć można w większości jego prac. Pogląd Berleanta mierzy w znaną binarną relację między podmiotem a przedmiotem, występującą w przypadku doświadczenia:

⁵ Te dwie serie obrazów można obejrzeć na mojej stronie: <http://www.maramillerart.com>.

Zgodnie z głoszonym tutaj poglądem, wartość jest nieodłączna od pola estetycznego lub sytuacji i nie stanowi cechy ani jakości żadnej z określonych stron, jak przedmiot bądź podmiot. (s. 157)

Dokładnie taki sam pogląd głoszony jest przez Kirino we wprowadzeniu do jej powieści *Prawdziwy świat*, która rozpoczyna się przytoczeniem sardonicznych uwag Ninny Hori, jednej z czterech głównych nastoletnich bohaterek. Pomaga ona (bez żadnego widocznego powodu) uciec przed prawem swemu sąsiadowi, równolatkowi, który zamordował matkę. Ninna używa tego tonu, by nabrać dystansu do środowiska, które stało się dla niej źródłem bólu, lecz w którym jest bez reszty pogrążona. Chociaż jeszcze wiemy zbyt mało, by rozpoznać ton tego opisu, wkrótce okaże się on proroczy dla wszystkich etycznych i uczuciowych katastrof występujących w powieści.

Właśnie maluję brwi ołówkiem, kiedy za oknem rozlega się syrena alarmu smogowego. Ten dźwięk nie jest dla mnie żadnym zaskoczeniem, od początku letnich wakacji codziennie go słyszę.

– Proszę o uwagę – kobiecy głos w megafonie przeciąga samogłoski – poziom zanieczyszczeń w powietrzu przekroczył stan alarmowy. – I syrena wyje dalej, jak pojękujący z żalu słodki dinozaur.

Ostrzeżenia zazwyczaj rozbrzmiewają rano, zwłaszcza wtedy, gdy zbieram się do szkoły *juku*, w której przygotowuję się do egzaminów wstępnych na studia. Nikt jednak nie reaguje na alarmy. Wszyscy tylko wzdychają, jakby mówili: „Co znowu?”. A mnie ciekawi, gdzie poukrywano głośniki. Ta zagadka wydaje mi się bardziej niepokojąca i niesamowita niż cały ten smog.

Mieszkam w przeludnionej dzielnicy na peryferiach tokijskiego okręgu Suginami-ku. Kiedyś była to spokojna i sympatyczna okolica, ale wszystkie stare i większe domy zburzono, a na ich miejsce pobudowano mniejsze domki jednorodzinne i bloki. Gdy byłam mała, na terenie dawnego sadu śliwkowego i pól wyrosło kilka zgrabnych, choć niewielkich budynków. Powymyślano im wyszukane nazwy – „Rezydencje” czy coś w tym stylu – żeby lepiej się sprzedawały⁶.

Berleant porównuje to do uwag Gillesa Deleuze’a, mówiących o „sile zawartej w sztuce, która wywierana jest na ciało i objawia się jako wrażenie” (s. 157).

Jakkolwiek tradycyjnie pojmowana estetyka dotyczy zazwyczaj wrażenia zmysłowego, filozofowie (w szczególności Kant i jego następcy) poświęcili wiele wysiłku na wypracowanie sposobów, dzięki którym estetyka jest całkowicie niezależna bądź nie odnosi się do faktycznej fizycznej egzystencji. Rzeczywiście, są takie gałęzie estetyki – estetyka matematyki na przykład – w wypadku których „przedmiot” uważany za piękny nie posiada żadnej formy fizycznej, za sprawą której mógłby zostać postrzeżony zmysłowo. Dla Berleanta jednak: „wartość estetyczna leży w centralnym charakterze percepcji zmysłowej, [a w związku z tym] pociąga za sobą doświadczenie somatyczne, a nie wyłącznie psychologiczne” (ani jakiegokolwiek inne doświadczenie umysłowe).

Estetyka i zaangażowanie

Filozofowie są zgodni: większość teorii estetycznych oparta jest na jakiejś wersji pojęcia dystansu oraz bezinteresowności – postrzegać coś na sposób estetyczny oznacza (albo wymaga, albo zakłada, albo pociąga za sobą), że zdołaliśmy to

⁶ Natsuo Kirino, *Prawdziwy świat*, przeł. W. Kurylak, Wydawnictwo Sonia Draga, Katowice 2010, ss. 9-10.

coś w istotny sposób odseparować od sposobów, w jakie postrzegamy i/lub angażujemy się w inne rzeczy. Te bardziej codzienne i życiowe sposoby wiążą się z wartością użytkową oraz „interese” (nie w rozumieniu intelektualnego, emocjonalnego lub artystycznego „bycia czymś zainteresowanym” lub „interesowania się” czymś, na przykład lokalną kulturą, ale bardziej ekonomicznym aspektem interesu: moje powodzenie zależy od firmy, w której mam swój „interes”). Mogę mieć satysfakcjonujące estetyczne (wzrokowe, węchowe, smakowe) doświadczenie jedzenia, o którym wiem, że wywołuje u mnie chorobę: estetyka truskawek, owoców morza, orzechów może w istotny sposób różnić się od bardziej praktycznych efektów, jakie one u mnie wywołują.

Przyjęte sposoby odnoszenia się do naszego świata również zakładają decyzje o tym, co dobre i złe, moralne i etyczne. Zdaniem Kanta, sądy tego typu nie odnoszą się do właściwie rozumianego doświadczenia estetycznego – nawet jeśli dotyczą takich samych zjawisk lub bodźców. Tak więc ktoś może mieć przyjemne estetyczne (wzrokowe) doświadczenie bombardowania lub pożaru, które zazwyczaj uważa się za moralnie naganne. Nie oznacza to, że wszyscy jesteśmy zdolni do tego rodzaju zdystansowania od naszych wrażeń ani tego, że okoliczności nie czynią różnicy. Większość z nas doświadcza bombardowania lub pożaru w odmienny sposób od tego, w jaki doświadczamy je jako wystawione na scenie, a nawet inaczej – niż gdy oglądamy je z dystansu, jak w przypadku filmu pokazującego pożar. Analiza różnorodnych typów i warunków oraz znaczeń dystansu i bezinteresowności stanowi istotną część dorobku filozofów sztuki od czasów Platona, a w szczególności od Kanta.

Z kolei zaangażowanie to pojęcie wprowadzone przez Arnolda Berleanta, by pomóc nam w uchwyceniu, czasami wyróżnionych, sposobów doświadczenia estetycznego (świadomości, zainteresowania i współdziałania), które ludzie mają w określonym środowisku, krajobrazie czy dziele sztuki. Pojęcie to okazuje się konieczne, gdyż jakkolwiek doświadczenie estetyczne zazwyczaj rozumiane jest w terminach zakładających zdystansowanie bądź je wymagających (rozumiane również jako bezinteresowność), to doświadczenie krajobrazu z koniecznością wiąże się do pewnego stopnia, chociażby znikomego, z interesownością i zaangażowaniem nawet w ten najbardziej podstawowy i „prymitywny” z fizycznych/materialnych sposobów.

Przez „prymitywny” rozumiem tu ten rodzaj zaangażowania, jaki mają wszystkie żyjące organizmy w materialne otoczenie, wraz z potrzebą bezpieczeństwa fizycznego, zapewnienia składników odżywczych itd. Innymi słowy, nawet najbardziej kulturalna, wykształcona i filozoficznie wysublimowana estetka będzie oczekiwała, by jej doświadczenie krajobrazu, czy jakiegokolwiek innego środowiska, nie było wyłącznie intelektualne.

Definicje estetyki negatywnej

Berleantowska definicja estetyki negatywnej jest prosta:

Jeśli ocena wartości jest do tego stopnia surowa, że nie można już nic, lub tylko naprawdę niewiele, powiedzieć na obronę doświadczenia estetycznego; to znaczy, gdy wydarzenie estetyczne jest ze względu na jego postrzeganie niepokojące, odrażające lub bolesne, bądź też

wywołuje skutki, które są zgubne lub szkodliwe, wtedy rozumienie estetyczności każe nam uznać jego negatywność. (s. 158)

Berleant definiuje estetykę negatywną jako złożoną z tego, co „ze względu na postrzeganie niepokojące, odrażające lub bolesne, bądź też [co] wywołuje skutki, które są zgubne lub szkodliwe”, a typowe jej przykłady można odnaleźć zarówno w środowiskach sztucznych, jak i naturalnych:

wszelka postać zanieczyszczenia wiąże się również ze zniewagą percepcji i wywołuje także szkody estetyczne. Wysoki poziom dźwięku lub hałasu, nieświeże powietrze, nadmierna stymulacja wzrokowa oraz zatłoczenie są szkodliwe zarówno estetycznie, jak i fizycznie. (s. 162-163)

W odniesieniu do poglądów Berleanta na estetykę negatywną należy przedstawić kilka uwag. Po pierwsze, estetyka negatywna uzależniona jest od oceny subiektywnej, a w związku z tym estetyka negatywna Berleanta nie może być w pełni obiektywna. Musi więc wziąć pod uwagę – co też czyni – rozbieżności w ocenach. (Osiemnastowieczna estetyka filozoficzna powstała w szczególnych okolicznościach, kiedy to znaczna liczba ludzi skonfrontowana została z nowymi rodzajami estetyki, pochodzącej z obcych krajów, łącznie z Azją i Bliskim Wschodem. Tak więc to, co przyjmowano dotąd za przyjemne, nie mogło być już uznawane za oczywiste samo przez się, a jednocześnie duża liczba osób uświadomiła sobie, że zgadza się odnośnie do tego, co jest przyjemne, kładąc podwaliny pod powstanie prawie że uniwersalnego zmysłu „smaku”. Ten powszechnie dzielony smak zdawał się jednocześnie subiektywny – uzależniony od jednostkowej oceny – oraz powszechny, nawet uniwersalny, w ten sposób zapoczątkowując badanie epistemologicznych oraz metafizycznych podstaw smaku i estetyki.) Po drugie, nasza zdolność do rozpoznawania estetyki negatywnej ma raczej nieświadomy niż świadomy charakter. Nie czyni jej to jednak mniej dotkliwą:

...ponieważ percepcja estetyczna jest ukierunkowana wprost i bezpośrednia, nie zawsze intensywna lub związana ze sztuką, a często codzienna, a nawet banalna to, co estetycznie negatywne często wymyka się niezauważone i unika krytycznego osądu, przyjmując postać nieokreślonego dyskomfortu. Dyskomfort ten, jak zobaczymy, może częściowo wynikać z dyskretnej obecności negatywności lub też z braku naszej zdolności do rozpoznania, że negatywność estetyczna faktycznie jest obecna. (s. 160)

Potwierdza to dalsza część doświadczenia Mariko na parkingu w powieści Kirino *Out*:

Jak zazwyczaj [po wyjściu z samochodu i przed wejściem do pracy] zapaliła papierosa, jednak dzisiejszego wieczora uświadomiła sobie po raz pierwszy, że zrobiła to, by zatuszować zapach płynący z fabryki⁷.

Trudności, jakie mamy z rozpoznaniem negatywności estetycznej, mogą czynić ją jeszcze bardziej szkodliwą. Podobnie do gorączkującego pacjenta, gdy w miarę postępów choroby stajemy się coraz mniej zdolni do uświadomienia

⁷ Natsuo Kirino, *Out*, przeł. S. Snyder, Vintage Books, London 2004, s. 1.

sobie własnych ułomności i podjęcia stosownych kroków, by je przezwyciężyć. Po trzecie, jak się powszechnie uważa, estetyka związana jest zarówno z istnieniem wartości wewnętrznych (*intrinsic*), jak i z relacjami pomiędzy wartościami („kompozycją”). Podobnie też estetyka negatywna może zawierać w sobie – obok czegoś przykrego bądź irytującego – kombinację lub układ cech, które są same w sobie pozytywne. Jednakże Berleant zauważa, że estetyka negatywna może również dotyczyć cech lub/i układów, które są pozytywne – o ile nie są dostatecznie pobudzające. Szczególnie w kontekście krajobrazu oraz sztucznego środowiska, negatywność estetyczna przybiera postać estetycznej deprywacji:

Możemy mówić o społecznych i fizycznych sytuacjach środowiskowych do tego stopnia nijakich, że stępią naszą wrażliwość jako *estetyczna deprywacja*: zabudowa osiedlowa, wielkie centra handlowe, grzecznościowa rozmowa. (s. 164)

Rozmowa grzecznościowa stanowi jeden z głównych powodów do irytacji w życiu nastolatków przedstawionych prze Kirino. Jest jednym z żywiołów powstrzymujących ich od utrzymywania kontaktów z rodzicami i nauczycielami, wpędzając ich na etyczne i emocjonalne trzęsawiska. Otoczenie fizyczne, w którym żyją, jest równie odpychające i wyniszczające: nowo wybudowane osiedle nieopodal domu Ninny Hori, a cyniczne zabiegi, by odróżniać takie same domy, nadając im nazwy „rezydencji”, nie są w stanie nikogo zmylić, nawet młodych dziewcząt. Taki złowieszczy pejzaż otwiera powieść Kirino *Out*:

Fabryka w kształcie pudełka leżała pośrodku okręgu Musashi-Murayam, naprzeciwko drogi graniczącej z szarym murem fabryki samochodów. Poza tym wokoło rozpościerały się pokryte kurzem ugory oraz skupiska małych warsztatów samochodowych. Pejzaż był zupełnie płaski i zewsząd otoczony niebem. Parking był oddalony od miejsca pracy Masako o trzuminutowy spacer, tuż za, obecnie opuszczoną, inną fabryką. W zasadzie był to pusty plac, z grubsza tylko utwardzony⁸.

Koncepcja estetycznej deprywacji Berleanta nie jest jedynym konstruktem teoretycznym, który można by odnieść do tego pejzażu, naznaczonego również brakiem jakichkolwiek oznak ludzkiej troski. Kirino pisze dalej:

Miejsca parkingowe zostały wyznaczone przy pomocy białej taśmy, jednak od tego czasu zdążył je pokryć kurz, czyniąc je prawie niewidzialnymi. Samochody pracowników stały zaparkowane pod różnymi kątami. W tym miejscu nikt by nie zauważył kogoś ukrytego pośród trawy lub między samochodami. Wszystko to przepełniało grozą i Masako zamykając samochód rozjeżdżała się nerwowo⁹.

Podobnie Ninna Hori w *Prawdziwym świecie* dostrzegła obojętność względem ludzkich potrzeb i fizycznego otoczenia na swym przedmieściu:

Siedem lat temu pewien chłopiec, mieszkający w domu na przeciwległym rogu skrzyżowania, kopnął futbolówkę i rozbił okno pokoju, w którym stoi buddyjski ołtarzyk. Chłopiec zupełnie się tym nie przejął, a później przenieśli go do szkoły w Kansai. Do dziś pamiętam tę porzuconą piłkę, wечно leżącą pod okapem naszego pokoju¹⁰.

⁸ Natsuo Kirino, *Out*, ss. 1-2.

⁹ Tamże, s. 2.

¹⁰ Natsuo Kirino, *Prawdziwy świat*, ss. 10-11.



Mara Miller. „White Music”, 36”x 48”. Akryl i farba lateksowa z liśćmi klonu norweskiego („King Crimson”), na płótnie, nakładane pędzlami, przy pomocy wiatru i siły ciężenia. Library and Information Science Program, Hamilton Library, Uniwersytet Hawaii w Manoi, kolekcja stała; podarunek Biblioteki Uniwersytetu Hawaii i Information Science Program Alumni Group. Reprodukacja dzięki uprzejmości artystki ©Mara Miller.



Mara Miller. Z serii *Landscapes of Fear*, „Twist of Fate”, 20” x 16”. Akryl na płótnie, nakładany przy pomocy pędzli i noża kuchennego. Kolekcja własna artystki, Honolulu, HI, USA. Reprodukacja dzięki uprzejmości artystki ©Mara Miller.



Mara Miller. Z serii *Landscapes of Fear*, „Twist of Fate”, 20” x 16”. Akryl na płótnie, nakładany przy pomocy pędzli i noża kuchennego. Kolekcja własna artystki, Honolulu, HI, USA. Reprodukacja dzięki uprzejmości artystki ©Mara Miller.



Mara Miller. Z serii *Refrigerator Paintings: Recovery after Grief*, „Roadside Wildflowers: Queen Anne's Lace and Wild Chickory”, 48" x 36". Akryl na płótnie. Kolekcja Claudii Bruce, Traverse City, Michigan, USA. Reprodukacja dzięki uprzejmości artystki ©Mara Miller.

Jak podzielana przez wszystkich obojętność na sygnały wydawane przez czujniki czadu, zobojętnienie ogarnia wszystkich, tak katów, jak i ofiary, nie można przypisać go do żadnego źródła, podobnie jak głosu wydobywającego się z głośników. Badacze krajobrazu Kevin i Rachel Kaplan odkryli, że obecność znaków ludzkiej troski o otoczenie stanowi jedną z koniecznych właściwości krajobrazu, o ile ma być on postrzegany jako przyjemny i zapewniający fizyczne oraz socjalne bezpieczeństwo. Masako postrzega natomiast swoje otoczenie jako „złowieszcze”.

Do wielkich zasług Berleanta należy zwrócenie naszej uwagi na estetyczną obojętność i nieświadomość.

Po czwarte, jak zobaczyliśmy, estetyka negatywna uzależniona jest od naszych subiektywnych odpowiedzi, a nasza zdolność rozpoznania estetyki negatywnej ma raczej charakter podświadomy niż świadomy. Można ją niemniej rozpoznać nie tylko za pośrednictwem negatywnych uczuć bądź wrażeń z nią związanych, lecz także poprzez negatywne skutki:

Podobnie jak trwałe uszkodzenie ciała spowodowane złym odżywianiem, uzależnieniem od narkotyków lub bardzo głośnym dźwiękiem, szkody poczynione percepcji oraz zdrowiu mogą być głębokie oraz trwałe. Tutaj można by wymienić rzeczy, które nie wyglądają z pozoru na skrajnie wyniszczające, które jednak są powszechne i destruktywne takie, jak wiele różnorodnych form zatrucia środowiska: smog, hałas, zanieczyszczenie wody i przestrzeni. (s. 162)

Smog oraz hałas, przedstawione w porannych rozmyślaniach Ninny Hori, są tak powszechne, jak i destruktywne psychicznie oraz fizycznie.

Po piąte, zdaniem Berleanta, w przeciwieństwie do większości filozofów, to, co moralne i to, co estetyczne *per se* mogą razem współwystępować, a nawet być ze sobą wewnętrznie powiązane:

Warto zauważyć, że chociaż zanieczyszczenie środowiska słusznie potępia się z przesłanek etycznych za jego szkodliwe efekty na zdrowiu i dobrostanie ... wszelka postać zanieczyszczenia łączy się również ze zniewagą percepcji i wywołuje szkody estetyczne. Wysoki poziom dźwięku lub hałasu, nieświeże powietrze, nadmierna stymulacja wzrokowa oraz zatłoczenie są szkodliwe zarówno estetycznie, jak i fizycznie. (ss. 162-163)

Fakt, że skutki te wiążą się również z konsekwencjami moralnymi świadczy o istotnym zerwaniu ze znaczną częścią tradycyjnej (po-kantowskiej) estetyki, jednakże nie z Platonem i Arystotelesem, dla których to, co moralne było ściśle związane z tym, co estetyczne. To, co moralne i to, co estetyczne stanowią dwa aspekty estetyki negatywnej.

W powieści Kirino *Prawdziwy świat* bezosobowy napad hałasu, którego dziwaczne roszczenia do troski i autorytetu, odmowa odpowiedzialności oraz ukryty charakter jego źródeł stały się nam tak bliskie, że my, dorośli, przyjmujemy je za zrozumiałe same przez się, przygotowuje scenę dla mającej nastąpić kakofonii moralnej:

Syrena nie przestaje wyć. Między jednym a drugim jej jękiem słyszę głośny dźwięk, jakby u sąsiadów coś się rozbiło. Nasze domy stoją tak blisko, że po otwarciu okna słychać awantury, a nawet dzwonek telefonu. Wydaje mi się, że mogła to być pękająca szyba¹¹.

¹¹ Natsuo Kirino, *Prawdziwy świat*, s. 10.

Zanieczyszczenie hałasem, spowodowane przeludnieniem, prowadzi w paradoksalny sposób do wytworzenia się sztucznego dystansu pomiędzy sąsiadami: Ninna Hori, dziewczyna, której monolog wewnętrzny rozpoczyna powieść, podobnie jak jej sąsiedzi, żyje w ignorancji tego, co się dzieje w ich życiu, chociaż ich drogi bardzo łatwo mogłyby się przeciąć.

Wkład Berleanta

Do najważniejszych zasług Berleanta należą: kładziony przezeń nacisk na ograniczenia dystansu estetycznego w odniesieniu do teorii estetycznej oraz dla zrozumienia środowiska, rozpoznanie wzajemnych związków tego, co estetyczne z tym, co moralne i etyczne oraz interpretacje estetyki życia codziennego bądź też zatarcia granic pomiędzy estetyką a życiem.

Teoria estetyki negatywnej musi dać się zastosować również do wielu różnorodnych przypadków (jak pokazuje to Berleant w innym ze swych esejów¹², powinna również być w stanie odnieść się do zjawiska terroryzmu – które przecież w znacznym stopniu, o ile nie przede wszystkim, funkcjonuje jako zjawisko estetyczne, choć wyłącznie negatywnego rodzaju – pomyślanego bardziej ze względu na jego oddziaływanie na świadków, aniżeli na jego ofiary, przynajmniej na te zmarłe).

Po pierwsze, jak dostrzega Berleant i jak zostanie niżej pokazane, istnieje szeroki wachlarz jakości, które sprawiają, że coś podpada pod opis estetyki negatywnej od tych, które przyzwyczajeni jesteśmy rozpoznawać jako „estetyczne” przez wzgląd na przesłanki artystyczne kultury wysokiej, poprzez pasożytujące na tych koncepcjach, jak parodia (która może być zarówno wysoka, jak i plebejska, skuteczna lub nie) oraz „kamp”, poprzez sztuki użytkowe, rzemiosło, kulturę masową i popularną, aż do „estetyki życia codziennego”: najbardziej potocznych sposobów kształtowania doświadczenia zmysłowego (malowania ścian sypialni na beżowo bądź nuceniu dziecku) i szerokiej skali zwykłego doświadczenia zmysłowego¹³. Berleant podkreśla również konieczność włączenia zmysłów węchu oraz dotyku, tak często wykluczanych z zakresu estetyki.

Z tego punktu widzenia, przedstawiony przez Kirino opis pogody, otaczającej jej bohaterkę na samym początku *Out*, nieprzyjemny oraz znajomy, stanowi część ogólnej estetyki, która pomaga określić stan umysłu bohaterki oraz jej działań, pomaga też określić estetyczny ton dzieła sztuki, jakim jest powieść. Jednocześnie wyznacza strukturę trwałego podziału pomiędzy światem naturalnym, który często uznawany jest za nieprzyjemny i stał się niedostrzegalny,

¹² Berleant odnosi się do zagadnienia terroryzmu w rozdziale 10 „Sztuka, terroryzm i negatywna wzniosłość” w: tegoż, *Sensibility*, ss. 175-192. Odwołania artystów awangardowych: kompozytora Karlheinz Stockhausena oraz Damiena Hirsta do ataków z 11 września na World Trade Center zostały przedstawione przez Emmanouila Aretoulakisa w artykule „Aesthetic Appreciation, Ethics and 9/11”, w: *Contemporary Aesthetics*, Vol. 6, 2008.

¹³ Por. *The Aesthetics Of Everyday Life*, ed. Andrew Light and Jonathan M. Smith, Columbia University Press, New York 2005, Yuriko Saito, *Everyday Aesthetics*, Oxford University Press, Oxford 2007, Crispin Sartwell, *The Art of Living: Aesthetics of the Ordinary in World Spiritual Traditions*, State University of New York Press, Albany 1995.

a światem społecznym, który umożliwia doskonałość, a jednak stał się nie do wytrzymania:

Lepka, wilgotna lipcowa ciemność otoczyła ją jak tylko wysiadła z samochodu. Być może była to tylko zasługa upału i wilgotności, ale noc wydawała się szczególnie ciemna i przytłaczająca. Czując lekką duszność, Masako Katori spojrzała w bezgwiezdne niebo. Jej skóra, dotąd chłodna i sucha we wnętrzu klimatyzowanego samochodu, zaczęła robić się lepka...¹⁴

Po drugie, estetyka negatywna powinna przygotować nas – pod względem teoretycznym i praktycznym – na kontakt z różnorodnością efektów, jakie wywiera negatywność estetyczna na nas jako osoby, na nasze uczucia i działania, na społeczeństwa i subkultury, na inne aspekty lub modalności różnorodnych miejsc, w których występuje.

Po trzecie, teoria powinna odnaleźć zastosowanie w odniesieniu do szerokiej gamy miejsc, w których występuje negatywność estetyczna. Berleant włącza tu nie tylko dzieła sztuki oraz naturalne środowiska (od czasów Kanta typowe przedmioty analizy estetycznej), lecz także środowiska takie, jak Disney World¹⁵ oraz:

[p]rzypuszczalnie najbardziej rozpowszechnione formy estetycznej negatywności niezwiązane bezpośrednio z przedmiotami sztuki, lecz objawiające się w sytuacjach, które nie są potocznie uważane za estetyczne: środowiska miejskie, praktyki kulturowe takie, jak ceremonie i rytuały oraz funkcjonowanie organizacji. (s. 162)

Jak pokazuje dyskusja nad Disney Worldem oraz „praktyką kulturową” terroryzmu, jako zjawiskiem estetycznym, badanie Berleanta tego rodzaju systemów nie jest bezprecedensowe w estetyce zachodniej, jakkolwiek filozofowie ignorowali dotychczas takie zjawiska. Stanowią one jednak wciąż powracający temat nie tylko estetyki hinduskiej oraz estetyk wschodnioazjatyckich, lecz także wielu gatunków malarstwa zachodniego – przychodzą tu na myśl wnętrza XVII-wiecznej Holandii – oraz świata literatury. Przywołajmy znów Kirino, tym razem głos chłopca, znanego jako „Robak”, który zabił swą matkę:

Pierwszą rzeczą, którą usłyszałem, był stłumiony kobiecy śmiech. Otworzyłem oczy i spojrzałem na ciężkie, obszarpane zielone zasłony. Takie same tandetne zasłony, jak te, które moja matka kupiła do mojego pokoju...¹⁶

Chociaż te tandetne zielone zasłony sprawiają, że wracamy do zagadnienia subiektywności sądu estetycznego, przypominają nam również jak daleko może wpływać estetyka codzienna – na bezpośrednie doświadczenie estetyczne oraz na sprawy takie, jak związki międzyludzkie i osobowość.

W końcu teoria estetyki negatywnej musi zawrzeć jej tak celowe, jak i zupełnie przypadkowe zastosowania. W tym wypadku Berleant słusznie dostrzega potrzebę rozróżnienia między estetyką negatywną i negatywną krytyką, która wiąże się ze wskazaniem braku talentu, cierpliwości, wyrobienia technicznego,

¹⁴ Natsuo Kirino, *Out*, s. 1.

¹⁵ A. Berleant, „Deconstructing Disney World”, w: tegoż, *Living in the Landscape: Toward an Aesthetics of Environment*, University of Kansas Press, Lawrence 1997, ss. 41-58.

¹⁶ Natsuo Kirino, *Out*, s. 109.

użycia właściwych materiałów itd., co stanowi zadanie krytyka i przynajmniej częściowo zakres jego kompetencji:

Negatywna krytyka nie wyklucza więc koniecznie wartości pozytywnych, może jednak wskazać, że nie zostały one w pewnym sensie spełnione lub zrealizowane. Estetyka negatywna zostaje wyróżniona przez jej kompetencje. Zdarzają się jednak przypadki, gdy żadna z pozytywnych wartości nie jest obecna, ani zamierzona lub gdy cechy pozytywne przedmiotu albo sytuacji są całkowicie zaciemnione przez czynniki negatywne. (s. 160)

Innymi słowy, przede wszystkim chcemy być w stanie dokonać rozróżnienia pomiędzy dziełem, które jest niedokończone a tym, które celowo zostało stworzone jako nieprzyjemne – między nieświadomymi kiksami początkującego pianisty a celowo kakofonicznym początkiem utworu *Low* zespołu Cracker¹⁷ bądź wspaniale rozstrojonym fortepianem w utworze *Hang me Up to Dry* zespołu Cold War Kids¹⁸. W takich wypadkach bolesna niezgodność jest estetycznie wartościowa, a nawet przyjemna, w miarę jak rozpoznajemy działanie dwóch wartościowych sił. Na początku, wyższa przyjemność (to znaczy przewyższająca bezpośrednie wrażenie) związana z integracją różnorodnych wymiarów wrażeń i ich wzajemną współpracą – na wyższym szczeblu integracji, gdzie połączenie przyjemnych dźwięków prostej (wystarczająco przyjemnej) piosenki musi zostać usłyszane wraz z mocno niezgodnymi z nimi dźwiękami fortepianu. Na początku efekt jest nieprzyjemny, potem dogłębnie zadowalający. Uświadamiamy sobie, że rozstrojenie oraz wymagana integracja odpowiadają głębokim emocjom wyrażanym w tekście, które faktycznie nie są właściwe sztucznej prostocie piosenki. Całościowa struktura wyraża doświadczenie, które mieliśmy wszyscy: zachowujemy się, jak gdyby wszystko było w porządku, czasem może nawiązując do strasznego bólu, który czujemy gdzieś w środku, jednak wyłącznie w za pomocą gładkich słów („Rozwódzimy się z żoną”, „Moja dziewczyna mnie opuściła”), podczas gdy głęboki ból wyrażany jest tylko od czasu do czasu, niczym akord basu – prawie niesłyszalny, niezauważalny.

Wielkim darem Berleanta było wprowadzenie do estetyki nie tylko zwykłego binarnego podziału, lecz także dzieł, sytuacji oraz środowisk, którym możemy przypisać różnorodne formy ludzkiego działania: a) brak działalności człowieka (czysto naturalne środowisko) lub b) działalność, której efekty zostały rozproszone lub przemieszane (targowisko nieregulowane przez podział na strefy), albo gorzej c) działalność celowo destrukcyjna (obozy śmierci, niektóre więzienia), rozmyślnie bądź wyniośle niedbała (domy dla imigrantów), albo też skrajnie nieczuła odnośnie do efektów ubocznych czyichś (osoby, korporacji) działań. To właśnie skala, w której przyszło żyć bohaterom Kirino.

Poza tym chcielibyśmy móc odróżnić przykład w wypadku powieści, filmu/video, obrazu, rzeźby pracę, która została celowo zamierzona jako nieprzyjemna i bolesna, gdyż przedstawia ból innych (tutaj umieściłabym prace Kirino, jak również przykłady przytaczane przez Berleanta, obrazy jak ten Goi „Trzeci Maja 1808” oraz jego cykl „Okropności wojny”) oraz działania, które same w sobie są przykre dla publiczności z powodu ich stylu, przedstawiające w mało oczywisty

¹⁷ Album „Kerosene Hat”.

¹⁸ Album „Robbers and Cowards”.

sposób cierpienie postaci. W niektórych (nie wszystkich) wypadkach dzieje się tak z powodu estetycznej deprywacji – przewagi nijakości.

Nijakość i nuda: Negatywna i pozytywna estetyka stylu

Przykładem tej drugiej cechy może być powieść Haruki Murakamiego *Po zmierzchu*, w której w sposób jedynie znikomy bądź nawet wcale nie zostało przedstawione cierpienie postaci, a wydają się one do tego stopnia zupełnie nieporuszone przez to, co się dzieje, że efekt końcowy jest dojmująco nudny¹⁹. Z drugiej strony krótki (73 minuty) eksperymentalny film japoński *Voice of the Rain That Comes at Night* z 2008 roku autorstwa Kohei Igarashiego chociaż jest do bólu rozwijany w wolnym tempie (opowiada o dniu z życia poety i jego dziewczyny, próbujących pozierać swe życie prawie że w „czasie rzeczywistym”), prawie brak w nim akcji, „konfliktu”, rozwoju postaci, przedstawienia emocji czy jawnych aspiracji artystycznych – ktoś mógłby pomyśleć, że stanowi on dokładne przeciwieństwo teatru Kabuki czy filmów anime – to okazuje się niesłychanie poruszający przez to, co następuje pod jego koniec oraz kontrast, jaki stanowi z pierwszą godziną. (Być może *Po zmierzchu* okaże się równie wartościowe, jeśli uda mi się dobrać do końca. Spróbuję dać tej książce jeszcze rok...)

Chociaż – przestrzegali przed tym Berleant i inni – jak wspomnieliśmy wyżej, osobista reakcja nie jest zawsze dobrym probierzem, pojawiło się miejsce, by chociaż częściowo wyjaśnić zdumiewający stopień zgodności pomiędzy różnymi rodzajami publiczności („smak”) w odniesieniu do różnorodnych bodźców estetycznych oraz ich wartości. Nie można całkowicie odrzucić reakcji czytelników.

To, co nudne czy nijakie rozpościera się na bardzo szerokim obszarze. Chociaż to, co nadmiernie nijakie, zdaniem Berleanta, ustanawia ważny rodzaj kategorii estetyki negatywnej, szczególnie w wypadku krajobrazu, pragnęłabym wyróżnić to, co nudne jako rodzaj *postawy względem* tego, co postrzegane jako nadmiernie nijakie. Zarówno taka postawa, jak i takie postrzeganie, na którym się ona opiera, są kulturowo określone i zmieniają się wraz z upływem czasu; zależą również od stopnia „wykształcenia” lub stopnia zaznajomienia odbiorcy ze stosowną formą dzieła sztuki i leżącą u jej podstaw teorią.

Można również wyróżnić takie przypadki, w których nuda i nieokreśloność są – lub z czasem stają się – wartościowe estetycznie. Prosty rytm wczesnego rock’n’rolla, repetycja w operach Philipa Glassa, zamierzona nieokreśloność pociągnięć pędzla, koloru i kompozycji większości konfucjańskich i neo-konfucjańskich estetyk Chin, Japonii i Korei²⁰ są na przykład wysoko cenione przez wtajemniczonych, którzy albo nauczyli się dostrzegać różnice niewidzialne dla

¹⁹ Ponieważ Murakami to doświadczony pisarz, jest mało prawdopodobne, by nie zdawał sobie sprawy z tego efektu; prawdopodobnie był to rodzaj eksperymentu formalnego. Sprawilo to jednak, że czytelnik nie mógł miesiącami skończyć książki.

²⁰ Francois Jullien, *Eloge de la fadeur*, Editions Philippe Picquier, Paris 1991, angielskie tłumaczenie tej pracy ukazało się pod tytułem *In Praise of Blandness: Proceeding from Chinese Thought and Aesthetics*, przeł. P. M. Varsano, Urzone, New York 2004. Ta wysoko ceniona jakość została opisana przez większość komentatorów tego rodzaju malarstwa tak wschodnich, jak i zachodnich. [polski przekład: Francois

zwykłych obserwatorów, albo nauczyli się cenić nieokreśloność i powtórzenie dla nich samych. W kontekstach fizycznych innego rodzaju zdarza się, że otaczające oświetlenie jest tak jaskrawe albo poziom pobudzenia sensorycznego jest tak wysoki, że to, co nieokreślone staje się wartością samą w sobie.

Inne przykłady z kolei – przychodzi tu na myśl *Zamek* Kafki – przedstawiają otepiałe powtórzenie nie jako wartość samą w sobie, lecz jako ponurą negatywność. Tego rodzaju struktura formalna stanowi odbicie sytuacji, w której się znajdujemy, w ten sposób ustanawiając główne przesłanie dzieła. Nie jest więc wartościowa, ze względu na przypisaną jej przyjemność, lecz ze względu na jej „prawdziwszą od życia” celność, z jaką opisuje doświadczenie nowoczesnego biurokratyzowanego państwa, ze względu na przenikliwą wizję i postawę moralną, z którą krytykuje współczesne życie.

Ważność estetyki oraz negatywnych skutków estetyki negatywnej

Berleant słusznie rozpoznaje daleko idące skutki estetycznej deprywacji. Mogą się one wiązać z aspektem fizycznym, jak to zostało pokazane odnośnie do środowiska, jednak te szkodliwe skutki zawierają w sobie również aspekt estetyczny:

Deprywacja może stać się do tego stopnia zupełna, że uniemożliwi wszelką zdolność odbioru zmysłowego. Stany tego rodzaju deprywacji mogą być szkodliwe i skutkować szkodą dla tego, co estetyczne poprzez utratę zdolności do czerpania zadowolenia z percepcji, lub poprzez unikanie sytuacji estetycznego odbioru. (s. 164)

Zgodnie z Kantowskim punktem widzenia istnienie piękna lub wzniosłości oraz nasza zdolność do postrzegania ich zawsze będą stanowiły pozytywny dodatek do życia. Jednakże brak tych wartości, dla platoników i kantystów, może przemknąć niezauważony i niekoniecznie musi być postrzegany jako zubożenie lub szkoda. Zdaniem Berleanta natomiast, (pozytywna) przyjemność estetyczna nie stanowi wyłącznie „dodatku”, lecz jest czymś koniecznym.

Dzisiaj, po XX-wiecznych ludobójstwach i Holokauście, w wyniku których tylu ocalonych (a także ich rodzin, a nawet drugo- i trzecioplanowych świadków) straciło zdolność do cieszenia się życiem, który to stan badany jest pod nazwą dystymii, obecność estetyki negatywnej i brak estetyki pozytywnej w życiu codziennym staje się sprawą życia i śmierci. Przypominają mi się w tym miejscu słowa laureata Nagrody Nobla Yasunari Kawabaty (1899-1972), który po wizycie w Hiroszimie i po zobaczeniu skutków wybuchu jądrowego powiedział: „Spoglądanie na dawne dzieła jest sprawą życia i śmierci”²¹.

Potrzeba przyjemności należy do szczególnych cech rodzaju ludzkiego. Choć jako gatunek rozpoczęliśmy naszą działalność od narzędzi, zaraz dodaliśmy do nich ozdoby oraz inne przedmioty służące osobistej rozrywce; nawet jeśli

Julien, *Pochwała nieokreśloności. Zapiski o myśli i estetyce Chin*, przeł. B. Szymańska, A. Śpiewak, WUJ, Kraków 2006 – przyp. tłum.].

²¹ Cyt. za D. Keene, *Dawn at the West: Japanese Literature In the Modern Era*, Vol. 1, Holt Reinhart and Winston, New York 1981, s. 827.

nasze najwcześniejsze obrazy jaskiniowe nie są wynikiem świadomej decyzji tworzenia pięknych obrazów, objawiają wrodzoną skłonność do wytwarzania piękna. Jednym z najwcześniejszych rozwiniętych przemysłów w basenie Morza Śródziemnego była produkcja i handel perfumami. Denis Dutton przedstawił silną argumentację na rzecz tezy, że nasz gatunek posiada „instynkt sztuki”, który jest przyswajany i sterowany przez selekcję naturalną oraz seksualną²².

W wypadku środowiska naturalnego można mówić o współistnieniu estetyki pozytywnej i negatywnej, które dało podstawy całkowicie nowej sztuce, sztuce ogrodu, która zawsze wiąże się z próbą nie tylko zwiększenia przyjemności estetycznej, lecz także zminimalizowania estetyki negatywnej, spowodowanej zarówno przez siły naturalne (zbyt mocne słońce i upał, zbyt mało wody), jak i zjawiska społeczne i technologiczne: korki samochodowe, hałas itd.

W przeciwieństwie do sztuki, w wypadku której oczekujemy, by wszystkie jej właściwości formalne miały charakter intencjonalny, to znaczy, by wynikały z intencji artysty, w odniesieniu do krajobrazu i środowiska to, co jest negatywne nie ma zazwyczaj wcale charakteru *intencjonalnego*, lecz wynika zazwyczaj z niedbałości, z braku uwagi, „objawia się tu błąd nierozpoznanie obecności negatywności estetycznej” (s. 160), a także:

W technologicznie zorientowanym świecie społecznym, który rozwinął się od czasu przemian przemysłowych w dominujących technologiach, to, co estetycznie negatywne reprezentowane jest przez szereg „krótkotrwałych i brudnych” rozwiązań, które nie biorą pod uwagę konsekwencji płynących dla środowiska i człowieka, kładąc nacisk na szybkość, wygodę, zysk. Można by tu wymieniać w nieskończoność, od skażonych wycieków z hałd żużlu towarzyszących kopalniom i linii wysokiego napięcia wprowadzających chaos w pejzaż uliczny po autostrady, które w imię wydajności przecinają prostą linią każde geograficzne ukształtowanie terenu. (s. 166)

O ile w wypadku zjawisk estetyki środowiskowej efekty estetyki negatywnej nie są zamierzone, choć stanowią produkt uboczny bądź skutek czyichś zysków ekonomicznych, o tyle w innych wypadkach estetyka negatywna może być celowa. Szczególnie często spotyka się to w sztuce.

Estetyka negatywna i sztuki

Jak pokazuje Berleant, stosunek estetyki negatywnej do sztuk jest złożony. Po pierwsze, jak zobaczyliśmy, negatywne, nawet bolesne skutki są często zamierzone. Po drugie, w niektórych wypadkach może ona dać impuls sztuce: nasza potrzeba ulepszenia nieprzyjemnych środowisk stanowi jedną z sił, które doprowadziły do wynalezienia ogrodu jako sztuki (a nie po prostu miejsca do hodowli kapusty)²³ oraz architektury. (W wypadku ogrodów oraz dzieł architektonicznych estetyka negatywna rzadko bywa zamierzona, jakkolwiek, jak w przypadku każdej ze sztuk, mogą dać o sobie znać niezamierzone efekty negatywne.)

²² D. Dutton, *The Art Instinct: Beauty, Pleasure, and Human Evolution*, Bloomsbury Press, New York 2009.

²³ Inne przesłanki stojące za tworzeniem ogrodów związane są z potrzebą symbolizacji pewnych ideałów oraz pragnieniem przedstawienia i/lub fizycznego zasiedlenia idealnych przestrzeni, pojmowanych często na sposób duchowy.

Po trzecie, sztuki, zwłaszcza literatura, przewodziły rozpoznawaniu oraz krytykowaniu estetyki negatywnej umiejscowionej zwłaszcza w otoczeniu fizycznym i społecznym. Dla Berleanta tego rodzaju zastosowania sztuki są usprawiedliwione, gdyż sprzyjają wzrostowi świadomości moralnej oraz mogą prowadzić do konkretnych moralnych i/lub politycznych działań. W rzeczywistości, przypomina nam Berleant, znaczna część sztuk stosuje estetykę negatywną do realizacji pozytywnych (etycznych i moralnych) celów:

Trzeba koniecznie rozróżnić pomiędzy sztuką, która sama w sobie jest estetycznie negatywna, a sztuką, która *eksponuje* negatywność. W tym drugim przypadku sztuka wcale nie musi być negatywna; gdyby w rzeczywistości taka była, byłaby nieefektywna. Ktoś mógłby twierdzić, że sztuka objawiająca lub przedstawiająca negatywność moralną zdominowała estetykę naszego czasu. W różnorodnych formach, od ekspresjonizmu i dadaizmu do pop-artu dominują prywatne cierpienie i krytyka społeczna. Negatywność moralna zawarta jest w powieściach Zoli i Steinbecka. Przedstawiona jest w obrazach, które spopularyzowały sztukę artystów Republiki Weimarskiej takich, jak George Grosz, Käthe Kollwitz i Otto Dix. Została ożywiona w przedstawieniu „Guerniki”, będącej obrazowym potępieniem barbarzyństwa hiszpańskiej wojny domowej. Wielu artystów poświęca się dziś dokumentowaniu stulecia najgorszych okrucieństw dokonanych jak dotąd w historii ludzkości. Tego rodzaju sztuka nie jest moralnie negatywna, lecz okropności, które w ten sposób odsłania. (ss. 171-172)

Niektóre z powieści Kirino przekraczają granice tego, o czym można w ogóle czytać. Stanowią one przypadek:

celowego dotykania granic poczucia komfortu moralnego i wrażliwości (...), korzyści społecznych (...) rozszerzając granice tego, co można znieść w doświadczeniu, jak w przypadku sztuki skatologicznej, pornograficznej, profanacyjnej. Nawet jeśli ktoś uzna tego rodzaju dzieła za głęboko wątpliwe i bolesne, pełnią one pewną społeczną funkcję zaznajamiając ludzi z doświadczeniami, które powszechnie uznaje się za niewypowiadane lub przekłete. (s. 161)

Wydaje się, że takie dzieła nie sprawiają, że stajemy się bardziej nieczuli czy tolerancyjni na ból innych ludzi, albo że czerpiemy radość z bólu jako takiego. Jako takie są więc wartościowe.

Estetyka traumy i bólu

Dotykamy w ten sposób innego rodzaju sztuki, celowo nawiązującej do bolesnych i nieprzyjemnych efektów. Najbardziej znaczące dzieła sztuki wieku XX, dzieła prawdziwych geniuszy to te, które znalazły właściwą fizyczną/artystyczną formę, by oddać sprawiedliwość cierpieniu i przerażeniu ofiar, dzieła takie, jak dokonany przez Virginie Woolf opis psychicznego rozpadu Septimusa Warrena Smitha, weterana I wojny światowej, który popełnia samobójstwo w jej powieści z 1925 roku *Pani Dalloway*. Zdołała ona odtworzyć wewnętrzny monolog umysłu cierpiącego na to, co dziś możemy rozpoznać jako syndrom stresu pourazowego. Podobnie Picasso w swej „Guernice”, jak i Iri oraz Toshi Maruki w ich obrazach ludzi po atomowym bombardowaniu Hiroshimy nie tylko prezentują naszej moralnej wrażliwości dowód niesprawiedliwości i okrucieństwa, lecz także wizualnie wywołują efekt a) fizycznego rozpadu, rozczłonkowanych ciał i chaosu oraz b) zaburzenia świadomości oraz uczucia towarzyszącego

rzeczywistej traumie (którą definiuje się z punktu widzenia psychologicznego i psychoanalitycznego przez brak wspomnień oraz brak odpowiednich uczuć). Taki obraz nie „opowiada o...”, lecz odtwarza doświadczenie ofiary, czujący (a czasem pozbawiony czucia) Podmiot. Jeśli się na nie otworzymy, może nas ono uczynić bardziej wrażliwymi. (Nie wszyscy tacy są.) Prezentuje również tego rodzaju doświadczenie w sposób, który może stać się podstawą naszego myślenia – przy podejmowaniu decyzji i tym podobnych.

Dzieło sztuki, które przedstawia cierpienie innych ludzi, może je nie tylko odtworzyć, jak czynią dzieła przytoczone powyżej. Może również odmówić pełnej identyfikacji ze strukturą tego doświadczenia i po prostu pokazać pewne wydarzenia w sposób, który sprzyja pobudzeniu współczucia lub wszczepia brak litości. Tych dwóch postaw nie da się łatwo oddzielić, jak to widać na przykładzie filmu z pobicia Rodney’a Kinga w Los Angeles, który był w stanie dotknąć widza i wzbudzić w nim słuszny gniew w obronie ofiary, który jednak pokazywany bezustannie w sądzie wprawił oglądających go tam sędziów w stan zobojętnienia. Zaszczepienie braku litości może być nieświadome lub zamierzone (jak w wypadku gier wideo opartych na technikach szkoleniowych początkujących wykonawców tortur służących uniewrażliwieniu ich na cierpienia ich ofiar).

Dalsze związki i sprzeczności pomiędzy estetyką negatywną i pozytywną

Berleant stara się podkreślić, że wartości estetyczne nie są z konieczności jednostkowe czy jednorodne: „Zdarzenie może zawierać złożoną, a nawet wzajemnie sprzeczną wartość” (s. 157). Negatywna estetyka zawiera szeroką gamę uczuć, zarówno negatywnych, jak i pozytywnych:

Dramatyczne wydarzenie może być jednocześnie dziwne, niedorzeczne, wzruszające, a nawet tragiczne, tworząc kombinację, której mistrzem wywoływania był Harold Pinter. (s. 157)

Tego rodzaju kombinacje, rzadko spotykane we wcześniejszych kanonach artystycznych, stały się cechą szczególną współczesnej, to znaczy rozwijającej się po II wojnie światowej, sztuki. Rozważmy na przykład przyprawiający o mdłości humor stopiony z uczuciową agonią w opowiadaniu Yasuoki Shotaro „Prized possessions” (*Aigan*), w którym opisuje on rozpaczliwe starania swej chorej psychicznie matki oraz na wpół otępiełego ojca o uniknięcie głodowej śmierci po zakończeniu II wojny światowej dzięki domowej hodowli królików – prawdopodobnie najsmutniejsze, najbardziej bolesne opowiadanie, jakie przeczytałam w jakimkolwiek języku²⁴. Śmiech i rozpacz mieszają się w podobny sposób w sztuce Davida Lindsay’a-Abair’ego nagrodzonej w 2000 roku pod tytułem „Kimberly Akimbo”, w której choroba głównej tytułowej bohaterki – progeria, która sprawia, że organizm starzeje się cztery i pół razy szybciej niż normalnie – wpłataje jej rodzinę oraz chłopaka w straszliwy konflikt.

²⁴ Yasuoka Shotaro, „Prized Possessions”, przeł. E. McClellan, w: *Contemporary Japanese Literature: An Anthology of Fiction, Film, and Other Writing Since 1945*, red. Howard Hibbett, Alfred A Knopf, New York 1977.

Nie mamy w takich wypadkach do czynienia z estetyką negatywną związaną z wadą estetyczną, nie jest to również (przynajmniej w najlepszych wypadkach) ten rodzaj sytuacji, w której orientujemy się, że:

to, co estetycznie pozytywne i to, co moralnie negatywne (...) nawzajem sobie towarzyszą, jak dzieje się to, gdy artystyczna grafika wykorzystywana jest do celów reklamowych. Ten przypadek wprowadza zagadnienia moralnego wymiaru wykorzystywania sztuki w reklamie (...) [kiedy] skutki komercyjnie motywowanej argumentacji są szkodliwe dla odbiorcy, czasem w sposób znikomy poprzez zachęcanie do nadmiernego wydatkowania lub nieostrożnych zachowań, czasem w sposób skandaliczny poprzez kuszenie ofiary do wykonywania niezdrowych lub niebezpiecznych czynności. (s. 165)

Analiza Berleanta jest pod tym względem niewystarczająca: artyści wykorzystują to, co negatywne moralnie i estetycznie. Siła „Guerniki” Picassa tkwi nie tylko w odrzucających moralnie działaniach, mordowaniu cywilów podczas hiszpańskiej wojny domowej, co zainspirowało namalowany chaos, lecz także w samej chaotycznej formie tego odrzucenia – formie, która jeszcze kilka lat wcześniej sama zostałaby uznana za odrzucającą (lub przynajmniej wyjątkowo nieskuteczną), kiedy to harmonia wizualna uznawana była za warunek konieczny powodzenia estetycznego. Ten sam rodzaj chaotycznej formy kompozycji – analogicznej w tym sensie, że wizualnie odtwarza ona doświadczenie namalowanych osób, podobnie jak czyniła to technika strumienia świadomości w pisarstwie Jamesa Joyce’a i Virginii Woolf na początku stulecia – powinien zostać odnaleziony w malarstwie Iri i Toshi Maruki, w ich obrazach atomowego bombardowania Hiroszimy oraz innych skażeń radioaktywnych, katastrof technologicznych, obozu Auschwitz²⁵.

W tym sensie nie zgadzam się z Berleantem odnośnie do dzieła Picassa: wydaje mi się, że ono samo nie jest potępieniem, lecz że przedstawia przesłanki do potępienia. W takich wypadkach estetyka negatywna zostaje użyta w celu ujawnienia negatywnej moralności. Odtwarza jednocześnie estetyczne (zmysłowe) doświadczenie ofiar i świadków – w ten sposób sprawiając, że to, co było niedostępne, staje się dostępne dla naszego namysłu, analizy i dyskusji. Z tego rodzaju aktywności, jednostkowych bądź kolektywnych, mogą zrodzić się nowe, pozytywne formy działania. Estetyka negatywna może więc stanowić istotny etap rozwoju ludzkiej duchowości.

Analogicznie, jest to pewna forma usprawiedliwienia katolickich przedstawień ukrzyżowania, które wywołują cierpienie nawet, gdy się na nie spogląda: umożliwiają widzowi wyobrażenie sobie współczucia, *współodczuwania* z Chrystusem; prawdopodobnie zaszczepiają więc zarazem utożsamienie ze Zbawicielem, świadomość nieskończonego dystansu między Nim a nami, by ostatecznie wprowadzić na następny etap rozwoju religijnego. Jednak, na przykład dla baptystów, ich negatywna estetyka czyni je godnymi potępienia – nie tylko pod względem estetycznym, lecz także moralnym.

Berleant cytuje tu słowa Mandoki:

²⁵ Informacje dotyczące Galerii Maruki odnaleźć można na stronie: <http://www.aya.or.jp/~marukimsn/english/indexE.htm>.

To, że ktoś może postrzegać śmierć, cierpienie, pożar jako spektakl i czuć przy tym przyjemność stanowi, niestety, fakt. Dowodem jest ich ciągle pokazywanie w filmie i telewizji²⁶. (s. 172)

W tym wypadku można przytoczyć trzy rodzaje krytycznej argumentacji. Pierwsza podkreśla, że czerpiemy radość z widoku destrukcji, cierpienia, śmierci drugiego człowieka. Mandoki pisze dalej:

Takie zainteresowanie prawdziwą tragedią wyjaśnia obecność tłumów gromadzących się w pobliżu wypadków drogowych i innych podobnych zdarzeń, ciągłą obecność relacji z tragedii oraz obrazów okrucieństwa w mediach masowych, a nawet istnienie czegoś tak potwornego jak „snuff-movies”. Zainteresowanie to, perwersyjne bądź nie, amoralne bądź immoralne, jest estetyczne jakkolwiek by to było zawstydzające. (tamże)

Drugi rodzaj argumentacji przeciwko przedstawieniom przemocy odwołuje się do pierwszego: ponieważ sprawia nam ona satysfakcję, artyści, którzy się do niej odwołują, wybierają łatwą i taną drogę do zyskania poklasku i uwagi krytyków „cynicznie kombinując, by być nieprzyzwoitymi jedynie dla zyskania sławy” (s. 162).

Trzeci popularny argument przeciwko obrazom przemocy głosi, że czynią nas one bardziej obojętnymi na ludzkie cierpienie. Obydwa rodzaje krytyki zakładają, że widzowie sami stają się bardziej podatni na okrutne zachowania.

Istotnie, w wielu wypadkach, gdy sztuka staje się naganna z moralnego bądź etycznego punktu widzenia, reprezentuje ona nie estetykę negatywną, lecz pozytywną estetykę negatywnych czynów.

Estetyka negatywna w *Prawdziwym świecie* Kirino Natsuo

Zbadajmy przypadek dzieła sztuki, które jest skrajnie nieprzyjemne bądź odpychające, skupiając się przede wszystkim na *Prawdziwym świecie*. Od razu możemy wyeliminować dzieła pozbawione jakiejkolwiek wartości kompensacyjnej. Na drugim biegunie znajdują się znajome przypadki, gdy cierpienie spowodowane odpychającymi obrazami przemocy oraz ich skutkami skłania nas do nauki nowych prawd i/lub wpływania na te prawdy, których istnienie domniemujemy, lecz boimy się zdać sobie z nich w pełni sprawę: klasyczne tragedie, zdaniem Arystotelesa, których wartość leży w tym, czego mogą nas nauczyć na temat możliwości tkwiących w naszym życiu; w literaturze współczesnej powieści typu *Wiem dlaczego ptak w klatce śpiewa*, *Chata wuja Toma*, *Biały oleander*. Istnieją jeszcze inne wypadki, w których cierpienie jest konieczne albo z powodów czysto artystycznych (prawdopodobnie, by uczynić bardziej wyrazistymi charakterystyki postaci), albo interesuje nas pomimo tego, że jest przykre. W tych dwóch wypadkach istnieją dwie tradycyjne (nowożytnie) teorie: dzieje się tak z powodu naszych osobistych idiosynkrazji i perwersyjnych upodobań bądź też z powodu wewnętrznego „zła” lub grzesznej natury istot ludzkich. (Ten drugi pogląd stanowi chrześcijańskie odbicie poglądów Arystotelesa: zaobserwował

²⁶ Katya Mandoki, *Everyday Aesthetics: Prosaics, the Plan of Culture and Social Identities*, Publishing Group, Ashgate 2007, ss. 38, 40-42.

on, nie zajmując żadnego moralnego stanowiska, że lubimy oglądać trupy.) Współcześnie dokonano jeszcze jednego odkrycia: możliwości tworzenia dzieł na tej samej zasadzie, zgodnie z którą działają militarne gry video, ucząc ludzi zabijać i torturować: obecnie stosujemy podobne techniki w filmie, video, grach itd., w celu wyrobienia w nas zdolności cieszenia się z przemocy, sprawiając, że stajemy się bardziej odporni na ból drugiego człowieka, mniej zdolni do empatii.

Chociaż techniki stosowane przez wojsko łatwo jest zidentyfikować (pod warunkiem, że wiemy gdzie ich szukać), problem w tym, że w pozostałych wypadkach trudno określić, pod jaką kategorię one podpadają. Berleant przypomina, że:

trudno jest rozstrzygnąć przypadek sztuki uznawanej za nieprzyzwoitą. Trzeba koniecznie rozróżnić między osobistymi uczuciami a uczuciami potencjalnie podzielanymi przez wszystkich członków społeczności, którzy doświadczają sztuki. Nawet powszechny niesmak nie unieważnia przez się dzieła sztuki. Niektórzy artyści celowo dotykają granic poczucia komfortu moralnego i wrażliwego. Może to sprzyjać osiągnięciu pewnych korzyści społecznych, rozszerzając granice tego, co można znieść w doświadczeniu, jak w przypadku sztuki skatologicznej, pornograficznej, profanacyjnej. Nawet jeśli ktoś uzna tego rodzaju dzieła za głęboko wątpliwe i bolesne, pełnią one pewną społeczną funkcję, zaznajamiając ludzi z doświadczeniami, które powszechnie uznaje się za niewypowiadane lub przeklęte. Poza wartością estetyczną jaką może posiadać taka sztuka, jej wartość może również leżeć w jej zdolności do poszerzania naszej wrażliwości emocjonalnej. Sztuka, gwałcąc uczucia moralne lub religijne, może służyć mocnemu przekazowi artystycznemu, czego dowodem są dzieła Courbetta i Dalego. Trudno dokonać rozróżnienia pomiędzy sztuką, która celowo przekracza granice przyzwoitości, by zbadać nieprzetarte szlaki wrażliwości estetycznej i sztuką, która cynicznie kombinuje, by być nieprzyzwoitą jedynie dla zyskania sławy. (ss. 161-162)

Jeśli idzie o przyjemność płynącą z całokształtu formy czy struktury dzieła, możemy umieścić *Prawdziwy świat* gdzieś pomiędzy, wspomnianą już wcześniej, powieścią Haruki Murakamiego *Po zmierzchu*, eksperymentem formalnym skupionym na życiu kobiety, zawierającym sceny przemocy, a *An Unkindness of Ravens* Ruth Rendell z 1985 roku, klasyczną powieścią kryminalną. *Po zmierzchu* ledwie daje się zaklasyfikować jako powieść, jeśli wziąć pod uwagę ubóstwo opisywanych w niej wydarzeń, minimalną charakterystykę postaci, uniemożliwianie czytelnikowi jakiegokolwiek zaangażowanie emocjonalnego w losy bohaterów, w ten sposób powieść ta mieści się na samym końcu skali nieokreśloności i nijakości na skali Berleanta estetyki negatywnej.

Podobnie jak wyróżniona wieloma nagrodami za powieść kryminalną Kirino²⁷, Rendell również wyłamała się z ograniczeń gatunkowych i postrzegana jest jako poważna twórczyni literatury pięknej. Bezustannie przeprowadzała eksperymenty związane z formą, motywacją bohaterów, ich typami oraz punktami widzenia. Rendell otworzyła również gatunek na problemy, z którymi ówczesnie borykało się społeczeństwo: przemoc domowa, molestowanie oraz możliwość – wraz z usprawiedliwieniem – brutalnej zemsty kobiet na swych agresorach. Wpisała się

²⁷ Kirino otrzymała nagrodę Grand Prix za Powieść Kryminalną, najwyższe japońskie wyróżnienie dla autora kryminałów oraz Nagrodę Edogawa Rampo. Została też finalistką Edgara nadawanego przez Mystery Writers of America; Rendell otrzymała Srebrny, Złoty oraz Diamentowy Sztylet – nagrodę nadawaną przez Crime Writer's Association – oraz trzy Edgary.

jednak w tradycyjny schemat powieści kryminalnej: morderstwo oraz cała seria prawdopodobnie związanych z nim ataków, następujące po nim morderstwa prowokowane (w oczach mordercy) przez pierwsze zabójstwo oraz przez potrzebę zachowania w tajemnicy tożsamości zabójcy; poszukiwanie mordercy prowadzone przez detektywa; seria wskazówek, ujawniających rozwiązanie zagadki jedynie częściowo oraz wskazówek przez nikogo nierozpoznanych i przeoczonych, które okażą się pod koniec decydujące; dochodzenie oraz końcowe ujawnienie zabójcy. Poszerzenie granic formy gatunkowej dokonane przez Rendell zakłada zarzucenie ulubionej sceny kryminałów: finałowej konfrontacji pomiędzy detektywem a mordercą – zazwyczaj w obecności świadków. W powieści *An Unkindness of Ravens* taka konfrontacja w ogóle nie ma miejsca, a to, co wydaje się ostatecznym zakończeniem – wyjaśnienie zagadki przedstawione przez detektywa (tutaj inspektora Wexforda) jego kolegom – okazuje się pomyłką, a prawda zostaje przedstawiona w sposób zupełnie niezapowiedziany, prawnie niczym przypis.

Pracując w ramach gatunkowych powieści kryminalnej, zarówno Rendell, jak i Kirino opisują towarzyszącą codziennemu życiu przemoc. Rozmyślnie jednak dokonały otwarcia gatunku na tematy bardziej groźne i niewygodne takie, jak molestowanie, kazirodztwo, zabójstwo rodziców; tak *An Unkindness of Ravens*, jak *Prawdziwy świat* skupiają się na temacie zabójstwa rodziców przez nastolatki oraz ich przyjaciół stających się współodpowiedzialnymi. Obydwie powieści opisują życie współczesnych kobiet i dziewcząt, które zgodnie ze standardami społecznymi stanowią część wspólnoty (jako córki, przyjaciółki, studentki, pracownice), które jednak żyją (gdy idzie o ich życie wewnętrzne) na marginesie, odizolowane przez własną rozpacz. W obydwu powieściach prześladowcy płci męskiej odgrywają główną rolę, choć na różne sposoby.

Fakt, że Rendell starała się dostosować do standardowych wymagań gatunku, sprawił, że jej czytelnicy otrzymali w efekcie estetykę pozytywną. W *An Unkindness of Ravens* zbliża się do zadośćuczynienia Arystotelesowskiemu wymaganiu trzech jedności: czasu, miejsca oraz akcji. Pomimo prób „wywarzenia z zawiasów” definicji gatunku powieści kryminalnej, cały czas się jej trzyma, dając podstawy do przeżywania przyjemności płynącej z lektury.

Motywy, wyznaczające działania zabójców, mają swe przesłanki w tym, co pełne bólu i okrucieństwa – podobnie jak to miało miejsce od czasu *Iliady*, *Odysei* oraz starożytnych tragedii. W estetyce gatunku ukryta jest, jako jej rdzeń, estetyka negatywna. Jak podkreśla Berleant, musimy być w stanie zidentyfikować te momenty tak w wymiarze indywidualnym, jak w wymiarze społecznym. Zadaniem (pozytywnej) estetyki jest umożliwienie kontemplacji (poznania oraz odczucia) takich bolesnych momentów, poprzez uczynienie ich znośnymi, a nawet przyjemnymi dzięki różnorodnym estetycznym modalnościom. Tak więc to wyznaczniki gatunkowe, język i postawa literacka, zdystansowanie zapewnione przez „postawę estetyczną” czynią łatwiejszą lub – by użyć bardziej sceptycznego słowa – umożliwiają nam przeżywanie przyjemności estetycznej. Z tego punktu widzenia dzieło Rendell stanowi pozytywny wkład do naszego wspólnotowego i osobistego życia.

Właśnie takiej postaci pocieszenia i ukojenia literackiej estetyki wyrzeka się Kirino – ukojenia zapewnianego czytelnikowi przez autora, który posłuszny jest

wymaganiom gatunku: zarówno ogólnej formy, zgodnie z którą przechodzimy stopniowo od niewiedzy do wiedzy i od chaosu do sprawiedliwości, jak i utożsamienia czytelnika z myślami i uczuciami detektywa. Jej twórczość w o wiele mniejszym stopniu podnosi na duchu, daje mniej „radości”, jest zdecydowanie mniej przyjemna.

Cóż więc takiego oferuje nam zamiast tego Kirino? Dlaczego nie przestajemy jej czytać? Czy napotykamy tu mroczną arystotelesowską przyjemność płynącą z oglądania trupów?

Struktura *Prawdziwego świata*, oparta na cyklu wpisów do dziennika, ma głębokie korzenie w kulturze japońskiej. Jej źródła tkwią w okresie Heian (784-1185), kiedy to dzienniki kobiece stały się głównym gatunkiem literackim, którego kontynuacje można spotkać po dziś dzień, np. w fikcyjnych zbiorach dzienników autorów takich, jak Jun'ichiro Tanizaki. Nawet bez przyjmowania formy dziennika jako struktury literackiej, odrzucenie strukturalnej architektoniki, tak cenionej w Europie, jak w zeuropeizowanych Amerykach (widocznej w literaturze, architekturze, muzyce oraz innych sztukach), jest szeroko rozpowszechnione pośród japońskich pisarzy wszystkich okresów. (Edward S. Seidensticker, ceniony tłumacz literatury japońskiej, określił styl nagrodzonego Noblem Yasunar Kawabaty jako „sznur pereł” – jedna po drugiej, aż autor dobrnie do końca.). Istnieje nawet osobny gatunek literacki, *zuihitsu*, pochodzący z okresu Heian, który dokładnie zasadza się na tego rodzaju kompilacji. (Mowa tu o *Zeszytach spod wezgłowia*²⁸ (*Pillow Book*) autorstwa Sei Shonagon (966-1017), które później (w okresie Kamakura 1186-1336) przeistoczyły się w osobny gatunek literacki²⁹. Zbieranie luźno powiązanych wydarzeń i spostrzeżeń w jeden ciąg narracyjny nie oznacza, w kontekście literatury japońskiej, porzucenia wszelkiej struktury utworu literackiego, lecz osadzenie w trwającej tysiąc lat tradycji pisarskiej.

Drugim rodzajem starożytnej estetyki, który da się zaobserwować w powieściach Kirino, jest ich specyficzny ton, właściwy dla pierwszej antologii poezji kobiecej³⁰ oraz dla dzienników kobiecych z okresu Heian. W analizie tych dzieł, przedstawionej przez tłumacza Donalda Keene'a w eseju „Feminine Sensibility in the Heian Era”³¹, zauważył, że Sei Shonagon oraz setka innych poetek i autorek dzienników rozwinęła szczególnie „kobiece” środki ekspresji. Keene opisuje to zjawisko jako „wrażliwość kobiecą” i dostrzega, że została ona później przejęta w sposób wyraźny przez pisarzy mężczyzn. Keene przypisuje temu zjawisku wiele charakterystycznych cech, spośród których jedynie „żał

²⁸ Sei Shonagon, *The Pillow Book of Sei Shonagon*, przeł. I. Morris, Columbia University Press, New York 1967.

²⁹ Por. L. Chance, *Fictions of Femininity: Literary Interventions of Gender in Japanese Court Women's Memoirs*, Stanford University Press, Stanford 1999; też, *Formless in Form: Kenkô, Tsurezuregusa, and the Rhetoric of Japanese Fragmentary Prose*, Stanford University Press, Stanford 1997; też, „Zuihitsu and Gender: Tsurezuregusa and The Pillow Book”, w: *Inventing the Classics: Modernity, National Identity, and Japanese Literature*, eds. Haruo Shirane and Tomi Suzuki, Stanford University Press, Stanford 2000.

³⁰ Chodzi tu o *Man'yôshû* (zebraną w roku 750) oraz równie ważną antologię *Kokinshû* (*Kokin Wakashû* zebraną w latach 905-920).

³¹ D. Keene, „Feminine Sensibility in the Heian Era”, w: *Appreciations of Japanese Culture*, Kodansha Intl. Ltd., Tokyo 1971 oraz w: *Japanese Aesthetics and Culture: A Reader*, red. N. G. Hume, State University of New York Press, Albany 1995.

„nad przemijającym czasem, szczególnie przekwitającym pięknem” nie znajduje odpowiednika u czterech nastoletnich autorek dzienników z powieści Kirino. Lista poza tym zawiera takie cechy, jak: subiektywizm, osobisty ton³², skupienie na uczuciach, a nie na „ulotnych wydarzeniach czy rozważaniach intelektualnych”, szczególnie uczuciach podmiotu, często bez zwracania uwagi na opinie innych ludzi; wyjątkowa precyzja w opisie czyichś uczuć, przewaga melancholii, a nie elementu radosnego, wesołego ani tragicznego, dogłębna uczciwość i szczerość, przeciwieństwo samoświadomości w rozumieniu bycia świadomym postaw innych ludzi, ich spojrzeń: „nie zastanawia się nad możliwymi reakcjami na jej zachowanie...”, szczerość i skłonność do introspekcji czyni je prawie nowoczesnymi (szczególnie post-rousseauwskimi).

W pewnym sensie wszystkie te cechy odnaleźć można w dziennikach nastolatek z powieści Kirino. Keene zaznacza, że „pisana przez kobiety poezja wyznaczyła ton późniejszym kompozycjom mężczyzn i kobiet”³³. Jednakże przynajmniej jeden badacz uznał posłużenie się przez Keene’a subiektywizmem jako głównym wyznacznikiem za nadmierne uproszczenie. Keene cytuje fragmenty z *Kagero Nikki* (*Dzienniki Kagero*³⁴ napisane przez kobietę znaną jako Matka Fujiwary Michitsune (940 - co najmniej 974) opisujące lata 954-974. Zdaniem Keene’a „w opisie działań autorki nie da się znaleźć śladu obiektywizmu”³⁵. Yoda pokazał, że dzieło to – będąc bardzo dalekim od zwykłej listy osobistych skarg – jak wiele dzieł z tego okresu – stanowi śmiały eksperyment w tworzeniu nowych wewnętrznych sposobów przeżywania i subiektywności w okresie, w którym życie kobiet podlegało olbrzymim przemianom społecznym, prawnym, finansowym i innym pod wpływem pochodzących z Chin inspiracji w dziedzinie rządów i ideologii³⁶.

Pomiędzy *Dziennikiem Kagero* a *Prawdziwym światem* dadzą się dostrzec podobieństwa: w prozie daje o sobie znać pewna zaciętość, rodzaj żalu skrywającego głębszy rodzaj straty, samousprawiedliwienia. To prowadzi nas do trzeciej potężnej siły estetycznej obecnej w powieści Kirino: jej języka i zdolności do naśladowania postaw i myśli współczesnych nastolatków. (Możemy tu uwzględnić takie elementy, jak: dobór słów i składni w zależności od postaci, literackie odpowiedniki muzycznej dysharmonii i dysonansu). W efekcie otrzymujemy uwspółcześioną wersję anomii bądź *Verfremdung*, które były tak szczególne dla epoki wczesnego modernizmu i ukształtowały część (dorosłej) estetyki literackiej oraz literacki kanon od późnego wieku dziewiętnastego do

³² Przez „osobisty ton” Keene rozumie to, że autorki skupiały się na rzeczach dotyczących wyłącznie ich życia osobistego bądź też takich, których były bezpośrednimi świadkami, a nie na sprawach związanych z polityką, wydarzeniami publicznymi, nawet jeżeli żyły w pobliżu ośrodków władzy, jak Matka Michitsune.

³³ „Męski ton [pierwszej antologii poetyckiej, wcześniejszego najbardziej wpływowego dzieła literackiego – przyp. aut.] miał w przyszłości ustąpić miejsca wrażliwości kobiecej, nawet pośród autorów płci męskiej”. D. Keene, „Feminine Sensibility in the Heian Era”, w: *Japanese Aesthetics and Culture: A Reader*, s. 113.

³⁴ *The Gossamer Years: The Diary of a Noblewoman of Heian Period*, przeł. E. G. Seidensticker, Tuttle Publishing, Tokyo 1964.

³⁵ D. Keene, „Feminine Sensibility in the Heian Era”, w: *Japanese Aesthetics and Culture: A Reader*, s. 115.

³⁶ T. Yoda, *Gender and National Literature: Heian Texts in the Construction of Japanese Modernity*, Duke University Press, Durham 2004, ss. 182-213.

okresu powojennego. Chociaż postawa ta ulotniła się ze współczesnego świata społecznego dorosłych, w dalszym ciągu jest obecna pośród młodych członków społeczeństw postmodernistycznych takich, jak subkultury goth, punk i inne ruchy estetyczno-artystyczne.

Niezależnie od jej wysmakowanego naśladownictwa młodzieńczego ducha i nastoletnich form ekspresji, język literacki Kirino daleki jest od literackiej doskonałości. Brak tu dojrzałego głosu, głosu autorytetu; gdy pojawiają się dorośli, są żałośni, nieskuteczni, napastliwi, godni pogardy, czasem śmieszni. Jej język w dalszym ciągu należy do świata niewykształconych nastolatków, nie tylko w odniesieniu do kadencji i słownictwa, lecz także postaw przez nich prezentowanych, coś na podobieństwo uwspółcześnionego, sfeminizowanego Holden'a Caulfielda, z całym ich dorosłym cynizmem, solipsyzmem i rozpaczą. Porzuca ona również całą zagadkę detektywistyczną. Główna bohaterka, Ninna Hori na samym początku nie jest ani detektywem, ani dr. Watsonem, który miał przywilej wsłuchiwania się w myśli detektywa. Nie jest również, jak w wielu powieściach z końca dwudziestego wieku, samym mordercą. Jest raczej świadkiem, niezwiązany bezpośrednio ze zbrodnią, pozbawiony związków z mordercą i ofiarą, bez szczególnej wiedzy i prawie przy braku uczuciowego zaangażowania. Zostaje wciągnięta przez przypadek – usłyszała zbrodnię, choć w tamtym momencie nie zdawała sobie z tego sprawy – i angażuje się, jak wiele innych nastolatków, dopiero gdy sprawa zacznie dotyczyć jej przyjaciół (chroniących mordercę).

Niebawem dowiadujemy się, kim jest morderca i nigdy nie uczestniczymy w oficjalnym dochodzeniu policji i jej przedstawicieli. W zasadzie żaden z przedstawicieli prawa nie zauważa tego pogwałcenia porządku społecznego i rodzinnego. Polegamy w pełni na świadectwie Ninny, by zauważyć nieobecność jakiegokolwiek autorytetu. Właśnie ten brak wszelkiej autorytatywnej obecności w życiu nastolatków daje czytelnikowi klucz do zrozumienia funkcji pełnionej przez estetykę negatywną w książce Kirino. Z jednej strony, umieszcza czytelnika w rzeczywistości mentalnej, społecznej, psychologicznej przy braku jakiegokolwiek poczucia pewności, oparcia, przyjemności czy radości. Z drugiej strony, wyzwania, jakie rzuca czytelnikowi odnośnie do poczucia pewności życia społecznego oraz przekazywania wartości młodym pokoleniom, są konieczne, jeśli mamy zrozumieć sytuację, w której się znaleźliśmy – jedyny punkt wyjścia do podjęcia konkretnego działania.

W książce obecne jest więc bardzo konkretne przesłanie etyczne, poszerzające możliwości działania, leżące po stronie czytelników. Estetyka negatywna funkcjonuje w powieści Kirino na kilku poziomach i może budzić opór czytelników, uważających działania bohaterki, jej myśli i uczucia za odrażające, podobnie jak feministki mogą negatywnie odbierać jej bohaterki za ich apatyczność, bezsilność i niezdolność do ocalenia samych siebie.

Ostatecznie jednak o wiele lepiej jest rozumieć działania innych członków naszego społeczeństwa, ich uczucia oraz motywacje, nawet jeżeli nie możemy – bądź nie powinniśmy – ich naśladować. Jest to szczególnie ważne, gdy tymi innymi członkami społeczeństwa okazują się nasze dzieci.

Podsumowanie

Z całym dobrodziejstwem inwentarza, powieści japońskiej pisarki Kirino Natsuo, takie jak *Prawdziwy świat*, stanowią ilustrację wielu spostrzeżeń Berleanta, dotyczących estetyki negatywnej. W wypadku opisów środowiska dostarczają krytyki zarówno różnorodnych form estetyki negatywnej, jak i skali jej wpływów na nasze życie oraz pokazują jak wszechmocna potrafi ona być. Traktowane jako dzieła sztuki dla nich samych mogą być czasem niezmiernie trudne w lekturze, w ten sposób stanowiąc przykład celowego zastosowania estetyki negatywnej jako środka artystycznego wyrazu modernizmu i postmodernizmu, nawet jeśli same podważają sens zastosowania takiej estetyki.

Estetyka często rozumiana jest jako impuls bądź przymus czynienia życia przyjemniejszym, dostarczania Berleantowskich „okazji do estetycznego zachwyty”. Zarówno Berleant, jak i Kirino uświadamiają nam, jak ważne są inne rodzaje estetyki. Ostatecznie zadaniem sztuki i doświadczenia estetycznego wszelkiego rodzaju jest nie proste czynienie życia bardziej przyjemnym (tak dla wszystkich, jak też tylko dla nas samych, przy szczególnych okazjach), lecz podtrzymywanie życia nawet w nieszczęściu, czynienie go sensownym nawet w najgorszych okolicznościach, sprawianie, że staje się lepsze, pod każdym względem bardziej cenne. Czasem oznacza to, że obdarzeni zostajemy chwilą przyjemności i radości nawet, gdy życie pod każdym innym względem jest nie do zniesienia. Czasem oznacza to, że obdarzeni zostajemy zrozumieniem i zdolnością empatycznego uczucia, nawet jeśli nie są one przyjemne.

Przeł. P. Schollenberger

Mara Miller: Negative Aesthetics in Art, Environment, and Everyday Life: Arnold Berleant's Theory and the Novels of Kirino Natsuo

Arnold Berleant's valuable analysis of 'negative aesthetics' in his 2010 book *Sensibility and Sense. The Aesthetic Transformation of the Human World* provides an analytic framework not only for general investigation of negative aesthetics but for their extension into daily life and literature. It illuminates the work of Japanese novelist Natsuo Kirino (1951- , 桐野夏生), just as her novels illustrate Berleant's negative aesthetics. In Kirino's narratives, negatively aesthetic landscapes determine characters' mindsets, even as they mirror the moral and aesthetic bleakness of society at large, revealing characters' internal dynamics and the larger social world, with the same destructive efficacy Berleant points out—an efficacy we ignore to our peril.

Arnold Berleant**O czym milczą tytuły****Wprowadzenie**

„...[w] doświadczeniu tak intensywnym jako granie [na fortepianie] ...intensywność uczuć staje się sztuczna jedynie poprzez rozpuszczenie ich przez słowa”¹

Chciałbym powiedzieć coś o muzyce i zdecydowałem się podejść do tego tematu za pośrednictwem tytułów. Mam pewne wątpliwości co do posłużenia się pytaniami dotyczącymi tytułów, ponieważ tytuły mają wiele aspektów i można łatwo dać się zwieść marginalnym, relatywnie mało znaczącym kwestiom. Mam jednak nadzieję, że uda mi się przeprowadzić przez nie moją myśl do sedna sprawy. Postanowiłem podejść do tematu muzyki poprzez tytuły, ponieważ – wskazując na to, czego tytuły nie robią, jak i na to, co robią – możemy zbliżyć się do sedna tego, czym jest muzyka. Pomimo tytułu tego artykułu nie dotyczy on tytułów, chodzi w nim raczej o to, co mieści się poza tytułem. Czym jest to, co stanowi sedno muzyki – oto zagadnienie, które leży przed nami.

Tytuły

Tytuły dzieł muzycznych są różnych rodzajów i mają różne źródła. Wydawcy i słuchacze, tak jak i kompozytorzy, nadawali tytuły dziełom w oparciu o wiele różnych rzeczy takich jak: nastrój, jaki wzbudza muzyka, opowieść, jaką muzyka, jak się wydaje, opisuje dźwiękami lub jakiś przedmiot, lub dźwięk, jaki muzyka naśladuje bądź ilustruje. Jednak nie doprowadzi nas to bliżej do zrozumienia, gdzie leży ta szczególna siła muzyki.

Wybrałem trzy rodzaje tytułów, które mogą w tym pomóc, do zbadania zaś muzyki będę chciał przenieść tę analizę z konceptualnego i dialektycznego poziomu do tego, co Justus Buchler nazwał ilustratywnym trybem sądzenia (exhibitive). W tym celu chciałbym zagrać Państwu przykłady różnych rodzajów tytułów, nie po to, aby ilustrować tytuły, ale aby doprowadzić nas do bezpośredniego

¹ Ch. Rosen, *Piano Notes. The World of the Pianist*, Free Press, New York 2004, s. viii (przeł. M.Sz., o ile nie podano inaczej).

uchwytywania, które Platon przypisywał najwyższym stanom poznania. Tym, co mam nadzieję, ta muzyczna podróż odsłoni przed nami, będzie pewna ontologia, jednak radykalnie różna od platońskiej. Ten rodzaj pojmowania, do którego mam nadzieję dojdziemy, nie jest pojmowaniem ponadzmysłowego królestwa form, ale czymś zupełnie przeciwnym.

Pierwszy rodzaj tytułów należy do najbardziej znanych i zabawnych: tytuły, które wydają się wskazywać na to, co muzyka opisuje lub naśladuje. Jednym z bardziej znanych tego przykładów są Mussorgskiego *Obrazki z wystawy* (1874), zbiór miniatur zainspirowanych obrazami i rysunkami przyjaciela kompozytora, Wiktora Hartmanna. Tytuły poszczególnych utworów wzięte są z tytułów obrazów, jak np.: *Stary Zamek*, *Tuileries*, *Bydło*, *Taniec kurcząt w skorupkach*, *Rynek w Limoges*, *Katakumby*, *Wielka brama w Kijowie*; muzyka każdego z fragmentów odnosi się do przedmiotu poszczególnych obrazów.

To pomysłowe i zabawne dzieło jest relatywnie późnym przykładem praktyki, która rozwinęła się dużo wcześniej i zdobyła dużą popularność wśród osiemnastowiecznych kompozytorów francuskich takich jak: (François) Couperin (1668-1733), (Jean-Philippe) Rameau (1683-1764) oraz (Clode) Dauquin (1694-1772), którzy pisali charakterystyczne krótkie utwory na klawesyn z opisowymi tytułami jak: *Couperina Motyle*, *Peleryny*, *Starzy panowie*. W tytułach takich utworów często pojawiały się ptaki i rozpoczną właśnie jednym z najbardziej popularnych spośród takich utworów autorstwa Louisa-Claude'a Dauquina, wykonywanym okazjonalnie i dzisiaj, *Kukułka*². Utwory takie jak te potrafią rozbawić i łatwo jest przypisać więcej podobieństwa ich naśladowczym cechom, niż jest tam naprawdę. W tym utworze zawołanie kukułki jest sugestywne bardziej niż dokładne, ponieważ choć zawołanie europejskiej kukułki może przypominać dwie nuty schodzące o małą tercję w dół, może to być także opadająca sekunda i zawsze powtarzająca tę samą wysokość. Tutaj jednak tercja molowa szybko przechodzi w sekundę, kwartę, kwintę i sekstę, a nawet wschodzącą sekundę, a jedna część utworu Dauquina jest nawet zbudowana wokół interwału durowej tercji. Co więcej, dwudźwiękowa figura jest zwykle akompaniamentem, nie zaś głównym elementem dzieła. Cóż za wszechstronna kukułka! Bez względu na intencję kompozytora, muzyka wskazuje jasno, że muzyk nie podejmował próby dosłownego naśladowania zawołania kukułki, ale zawołanie to zasugerowało mu ideę muzyczną. Ktoś może rozpoznać zawołanie kukułki, ale jest to jednocześnie historyczna kukułka, ponieważ melodyczne i harmoniczne zwroty jasno identyfikują ten utwór jako pochodzący z osiemnastowiecznej Francji. Osiemnastowieczna francuska kukułka? Zastanawiam się, czy taki tytuł mógłby zostać wydedukowany z samego utworu?

Nie tylko kukułki są muzykalnymi ptakami. Charakteryzują się jednym z bardziej specyficznych i łatwych do odróżnienia zawołań, są jednak inne ptaki, których pieśni lub zachowanie oferowało muzyczne sugestie dla kompozytorów. Ilustracyjność można odnaleźć w innych utworach z tego samego okresu co *Kukułka*, które wykazują podobne cechy: *Żółw-Gołębica*, *Kanarki*, *Wróbel*, *Kura*.

² Dla tego przykładu oraz dla wszystkich pozostałych w czasie wykładu tytuł dzieła jest wyświetlany na ekranie nad sceną, zaraz po wykonaniu tego utworu.

Podęrzewam jednak, że niewiele ptaków mogłoby zostać zidentyfikowanymi dzięki ich muzyce. Najprawdopodobniej piosenka ptaka lub jego zachowanie podpowiedziało kompozytorowi muzyczną ideę, która poszybowała w jego wyobraźni w kierunku, w którym ptaki nie latają. Można sensownie zasugerować, że w wypadkach takich jak te, tytuły nie wyznaczają imitacyjnych celów utworu, a raczej identyfikują punkty wyjścia. Można by powiedzieć, używając terminologii arystotelesowskiej, że tytuły wyznaczają przyczynę sprawczą, a nie celową.

Utwory muzyczne, które stawiają sobie za cel przedstawienie pewnej narracji w muzycznych dźwiękach, wskazują na inne użycie tytułów opisowych. Słynne przykłady tego użycia obejmują od *Symfonii fantastycznej* Berlioza z jego marzeniem na stracenie, do przygód *Piotrusia i wilka* Prokofiewa. Opierają się one tak na wyobraźni słuchacza, jak i kompozytora, jeden zaś z ich uroków polega na próbie identyfikacji poszczególnych momentów opowiadanej akcji w rozgrywających się muzycznych dźwiękach. Ważne jest, aby zwrócić uwagę na to, że rozpoznajemy opowieść w utworze, a nie na podstawie utworu. Gdybyśmy nie znali jej wcześniej, nigdy nie rozpoznalibyśmy jej wyłącznie na podstawie muzyki. Jak się jeszcze okaże, jest to część większego argumentu, którym się będę dalej posługiwał.

Można by podać długą listę tytułów, które wydają się wskazywać na imitację bądź narrację, jednakże tytuły opisowe bywają używane także na inne sposoby, takie, że odnoszą się do nastrojów, uczuć, przedmiotów, sytuacji czy zdarzeń. Wspaniałym dziełem, które pokazuje to bardzo dobrze są *Sceny dziecięce* Schumanna. Spróbuję to przedstawić. Tutaj także podobieństwo odnajduje się w tytule i jest ono dane *ex post facto*, a nie *ante-facto*. Staje się to jasne przy pierwszym wysłuchaniu każdego z tych krótkich utworów i zidentyfikowaniu dopiero potem tytułu.

Sceny dziecięce:

1. Von fremden Ländern und Menschen (*O dalekiej krainie, A distant Land, Une terre lointaine*)
2. Kuriose Geschichte (*Dziwna historia, A curious Story, Histoire curieuse*)
3. Hasche-Mann (*Zabawa w „czarnego luda”, Catch me, Cache-cache*)
4. Bittendeskind (*Prośba dziecka, Entreating Child, L'Enfant qui prie*)
5. Glückes genug (*Szczęście, Perfect Happiness, Bonheur parfait*)
6. Wichtige Begebenheit (*Ważne zdarzenie, An important Event, Grand évènement*)
7. Träumerei (*Marzenie, Revery, Rêverie*)
8. Am Kamin (*Przy kominku, By the Fireside, Au coin du feu*)
9. Ritter von Steckenpferd (*Rycerz na drewnianym koniku, Knight of the Rocking-Horse, Sur le cheval de bois*)
10. Fast zu ernst (*Nieco za poważnie, Almost too serious, Presque trop sérieux*)
11. Fürchtenmachen (*Strachy, Frightening, Faire peur*)
12. Kind im Einschlummern (*Dziecko usypia, Child falling asleep, L'enfant s'endort*)

13. Der Dichter spricht (*Gdy mówi poeta, The Poet speaks, Le Poète parle*).

Podobnie jak w wypadku utworów o ptakach jest to nieprawdopodobne, aby ktoś mógł zidentyfikować nastrój lub wydarzenie w jakikolwiek inny niż ogólny sposób, nie znając tytułu wcześniej. Tutaj także, wydaje się najprawdopodobniejsze, że Schumann wybrał doświadczenia dziecięce, aby pobudzić swoją niezwykłą wrażliwość muzyczną i żartobliwie włączył do utworu muzyczne cechy, które sugerują pewne aspekty takich zdarzeń.

Uczucia, przedmioty i sytuacje różnią się niewątpliwie od siebie i można by rzeczywiście zabawić się w próbę ułożenia wyczerpującej klasyfikacji tytułów, ale to jest dokładnie to, czego chciałabym tutaj uniknąć. Zamiast tego chciałabym poprowadzić badanie w kierunku czegoś nie nazbyt powierzchownego ani niespecjalnie rozrywkowego, ponieważ – jak wskazywałem na wstępie – ten wykład jest nie o muzycznych tytułach, ale o ontologii muzyki. Jak sugerowałem wcześniej, wskazując na idee, które pobudziły wyobraźnię kompozytora, tytuły mówią nam coś o pochodzeniu kompozycji, lecz nie ustalają celu ani przedmiotu imitacji. W zasadzie tytuły zamiast kierować nas do tego, o czym jest muzyka, mówią nam, czego ona nie dotyczy. Utwór muzyczny nie jest słyszalną refleksją na temat kukułki, kury czy nastrojów i zachowań dziecięcych. W rzeczy samej nie są one o niczym w ogóle. Bez względu na to, w jaki sposób dzieło muzyczne powstało, musimy odebrać je jako takie i tytuły opisowe wprowadzają tutaj tylko zamieszanie. Zrozumienie tego może nam pomóc w uchwyceniu nie tylko samowystarczalności muzyki, lecz także osobnego jej miejsca w ludzkim świecie. Dlatego właśnie zdecydowałem się posłużyć tytułami jako sposobem przybliżenia nas do tego rozumienia.

Joueurs de flûte

Niech mi wolno będzie teraz przejść do innych użyc tytułów w nazywaniu aktualnych bądź wymyślonych osobistości. Portret jest ważnym gatunkiem w malarstwie i rzeźbie, ale pojawia się on także w muzyce. Schumann przedstawił kilka przykładów tego rodzaju w swojej suicie fortepianowej *Karnawał*. Jednak prawdopodobnie najlepiej znanym przykładem tego gatunku są *Enigma Variations* Elgara (1898-1899), w której w każdej z czternastu wariacji ukazuje się muzyczny portret jednego z przyjaciół Elgara. Jednakże kompozytor (mądrze) pozostawił niekompletne informacje co do tożsamości tych osób, a zatem to, czym dysponujemy, to portrety bez portretowanego, „niewidoczne” portrety. Wiemy, że są to muzyczne portrety pewnego rodzaju, jednak tożsamość jest tam zaznaczona tylko inicjałami (jest wątpliwe, aby większość słuchaczy wiedziała, do kogo się one odnoszą, a dziś wszystko, co o nich wiemy, to przekaz historyczny). W tym miejscu mamy już tylko muzykę.

Istnieją inne przykłady portretów muzycznych. Pomimo intrygującej zagadkowości tożsamości postaci „sportretowanych” w *Enigma Variations*, samo pytanie jest właściwie pozamuzyczne i oddala nas od samej muzyki. Tożsamość postaci jest zagadnieniem dla detektywa lub historyka, ale nie dla słuchacza.

Chciałbym pokazać, że w wypadku portretów muzycznych, jak i innych tytułów, które rozważałem, to, co jest muzycznie istotne, to sama muzyka (*music alone*). Innymi słowy, muzyka stanowi portret, nie zaś wskazówkę dla odgadnięcia tożsamości portretowanego.

Trzecie dzieło, któremu chciałbym się przyjrzeć³, stanowi także grupę muzycznych portretów. Jest to utwór na flet z towarzyszeniem fortepianu francuskiego kompozytora Alberta Roussela, zestaw czterech fragmentów zatytułowany *Joueurs de flûte*, op. 27, napisany w roku 1924. Mam nadzieję, że wyjaśni on i zademonstruje nam samowystarczalność muzyki i w tym samym czasie poprowadzi nas poza tytuły do ontologicznej propozycji tkwiącej u podłoża tego tekstu. Jego tytuły są bardziej złożone i wskazują na pytania, które mogą nam pomóc w naszych poszukiwaniach.

Joueur de flûte (Grający na flecie), op. 27 (1924) Albert Roussel (1869-1937)

1. Pan
2. Tityr
3. Kriszna
4. M. de la Péjaudie

Każda z czterech części jest zatytułowana w związku z mityczną lub fikcyjną postacią, znaną jako grająca na flecie: „Pan”, „Tityr”, „Kriszna” i „M. de la Péjaudie”. Satyr Pan z kopytkami kozimi zamiast nóg, goniący jedną nimfę za drugą, miał wynaleźć syrinks, czyli fletnię pana. Tityr jest jednym z pastuszków w *Bukolikach* Wergilego, znanym jako rezolutny młody urwis, który lubił chować się w ciemnościach i płatać figle, bywał także czasem opisywany jako grający na flecie. Krysna, którego imię dane zostało trzeciej części, jest hinduskim półbogiem, który w młodości grał na flecie. Wreszcie M. de la Péjaudie jest grającą na flecie bohaterką powieści *La Pêcheresse* autorstwa Henri de Régnier, opublikowanej na kilka lat przed *Joueur de flûte*.

Zanim będziemy się mogli dowiedzieć czegoś na temat bohaterów, których imiona są tytułami poszczególnych części, każdą z tych części możemy uznać za odzwierciedlenie konkretnego grającego na flecie. W „Panie” flet gra zmysłową, melizmatyczną linię, rytmicznie swobodną i kuszącą, taką, jaką Pan mógłby użyć, aby zwabić obiekt swoich miłosnych intencji. Niepoważne staccata w „Tityrze” mogłyby być uznane za odzwierciedlające niepoważny charakter pastuszka, czmychającego to tu, to tam, w posotnym celu. „Kriszna” przywołuje dźwięki Orientu i jest faktycznie niemal w całości oparta na hinduskiej skali shri⁴. Ostatnia część jest trochę zagadką, ponieważ *La Pêcheresse* nie jest tak znana jak inni referenci i musimy się zadowolić znajomością M. de la Péjaudie tylko z tego, co uda nam się uchwycić na podstawie muzyki.

Te tytuły, podobnie jak siedemnastowieczne opisowe utwory na klawesyn, od których zacząłem, mogły stanowić bodźce dla kompozytora, sugerując być może stylistyczny charakter każdego fragmentu. Jednak podobnie jak w moich

³ Dzieło to wykonane zostało przy wspólnym udziale flecisty Onura Türkesa.

⁴ Z nieistotnym wyjątkiem jednej pomocniczej nuty oraz dwu modulujących taktów, Roussel ogranicza się do hinduskiej skali ‘Shri’, która wykorzystuje A, Bb, C#, D#, E, F, G#, A.

wcześniejszych przykładach, podobieństwo dokonuje się po fakcie; co oznacza, że daje się ono zauważyć dopiero po usłyszeniu muzyki i nie może być ono wywnioskowane wcześniej ani wyłącznie na podstawie samej muzyki. A zatem tytuły pozwalają jedynie uchwycić utwór przez asocjację muzyki z postacią, nastrojem czy wydarzeniem przedstawionym w tytule.

Jednak *Joueur de flûte* dodają jeszcze głębszy wymiar użyciu tytułów. Każda część utworu jest nie tylko nazwana w nawiązaniu do postaci mitycznej i fikcyjnego flecisty, lecz także jest zadedykowana ważnemu francuskiemu fleciście aktywnemu w czasie, gdy dzieło było komponowane: „Pan” Marcelowi Moyse (1889-1984), „Tityr” Gastonowi Blanquart (1877-1963), „Kriszna” Louisowi Fleury (1878-1926), a M. de la Péjaudie Philippowi Gaubert (1879-1941). Te fragmenty są więc nie tylko muzycznymi portretami czterech fikcyjnych flecistów, lecz także można sądzić, że mówią one coś na temat żyjących: Moyse’a, Blanquarta, Fleury’a i Gauberta. O ile słuchacz nie jest historykiem, flecistą czy słuchaczem koncertowym we Francji (Paryż) w pierwszej połowie dwudziestego wieku, o tyle jest mało prawdopodobne, by mógł słyszeć któregoś z nich grającego lub choćby wiedzieć o ich istnieniu. Można jednak założyć, że Roussel miał powód, aby połączyć konkretnego flecistę z konkretną częścią: możemy sądzić, że istnieje głębsze powiązanie między muzyką a osobowością flecisty lub jego grą. Lecz jedyne, co wiemy o *nich* na podstawie muzyki, jest sama muzyka. Grający są całkowicie zawarci w muzyce, w znaczącym sensie tego słowa. Sama muzyka zawiera ich muzyczne istnienia, ale ustalenie zewnętrznego związku jest sprawą historyczną, a nie muzyczną.

Mamy więc dwa równoległe zestawy portretów, jeden fikcyjnych flecistów, a drugi realnych. Jednak wszystkie portrety są prawdziwe, wszystkie są prawdziwe jako portrety. Mamy Krisznę tylko o tyle, o ile mamy muzykę Roussela i mamy Louisa Fleury’ego tylko o tyle, o ile mamy część „Kriszna”⁵. W zasadzie wszystko, co wiemy na temat gry na flecie Fleury’ego, to ta muzyka. Podobnie, znamy flecistę Pana tylko o tyle, o ile mamy *jego* muzykę i Marcela Moyse’a, gdy mamy muzykę „Pana”. Muzyka nie zyskuje znaczenia lub wagi dzięki flecistom, o których możemy wiedzieć bardzo mało lub nic. *Joueur de flûte* pokazują nam zarówno Krisznę, jak i Fleury’ego, Pana i Moyse’a, Tityra i Blanquarta, M. de la Péjaudie i Gauberta.

Znaczenie tytułów

Chciałbym powiedzieć, że to, o czym jest muzyka, to albo nic, albo ona sama; właściwie muzyka nie jest o niczym. Ona po prostu jest sama w sobie; jak nazwał ją Hanslick „tonalnie poruszającą formą”. Nie możemy zatem odwoływać się do innych rzeczy, takich jak emocje, język czy symbol, aby zrozumieć muzykę. Strawiński wypowiedział to jasno: „Muzyka nie wyraża niczego ...może wyrażać tylko samą siebie”⁶. Tę zasadę stosuje się nawet wobec muzyki, której

⁵ Być może nie jest to przypadkowe, że Roussel zadedykował swoją egzotyczną muzykę Fleury’emu. Sam Debussy napisał równie egzotyczny utwór na flet solo zatytułowany *Syrinx dla Flery’ego*.

⁶ Strawiński wypowiedział to przekonanie w filmie *Balanchine*, Kultur DVD D2448, UPC Code: 32031244894, ISBN: 0-7697-2448-5. Jego pełna wypowiedź brzmiała: „Muzyka nie wyraża niczego. Takie jest moje przekonanie. Może tylko wyrazić siebie”.

kompozytor nadał opisowy tytuł. Tytuł przypisuje się muzyce, ale nie jest on zawarty w niej: jego znaczenie jest całkowicie zawarte w samej muzyce. *Zamiast by to tytuły mówiły nam coś o muzyce, to muzyka mówi nam coś o tytułach. Zamiast by to tytuły mówiły nam, co znaczy muzyka, to muzyka mówi nam, co one znaczą.* W rzeczy samej tytuły mogą być pośrednio pouczające, pomagając nam poznać, czym muzyka nie jest, w swojej różnorodności. Tytuły zawierają najwięcej substytutów, które mylnie tłumaczą muzykę jako coś, co daje się łatwiej skontualizować, ale w tłumaczeniu gubi się muzyka. Czym zatem jest muzyka? Ta krótka prezentacja nie może udzielić wyczerpującej odpowiedzi na to pytanie, może jednak wskazać nam kierunek poszukiwań.

Pomóc nam tutaj może wyróżnienie dwóch spraw, dwóch różnych problemów: poznania muzyki i rozumienia muzyki. Wiedza oczywiście jako przedmiot dochodzenia, a także kognitywne zagadnienia jej dotyczące miały w historii zachodniej filozofii swoje centralne miejsce; oddając nasze doświadczenia w pojęciach konceptualnych, ontologicznie, metafizycznie i epistemologicznie. Od czasów Kanta to zadanie stanowiło w zasadzie rdzeń poszukiwań filozoficznych. Rozpoznajemy jednak, że jakkolwiek poznanie pojęciowe jest ważne i cenione, to *poznanie* ma szerszy zasięg. W różnych momentach historii filozofowie wskazywali drogę do uchwycenia poznania pozapojęciowego. Możemy pomyśleć o platońskiej koncepcji ostatecznego poznania idei, które nie mogą być inaczej poznane jak poprzez bezpośrednie uchwycenie. W niedawnych czasach mamy to, co Bergson nazywał 'intuicją', poznaniem przedmiotu z wewnątrz, bezpośrednio. Jest także zmysłowa intuicja koloru żółtego G. E. Moore'a, intuicja, której nie da się przypisać nikomu, kto nie odbiera tego koloru. Jest wreszcie Wittgenstein z jego słynną radą, aby odrzucić drabinę, po której wspięliśmy się, aby zrozumieć, że jego twierdzenia są bezsensowne: „O czym nie można mówić, o tym trzeba milczeć”⁷.

I mamy muzykę, która jest sztuką poza słowami, której związki z rozpoznawalnymi cechami szerokiego świata, inaczej niż w wypadku malarstwa, rzeźby, literatury i teatru, nie są nigdy bezpośrednio, nawet wówczas gdy tytułu zdają się sugerować inaczej. Nie dzięki tłumaczeniu, nie przez porównanie i nie przez konceptualizację uchwytuje się muzykę, ale bezpośrednio przez doświadczenie muzyczne. Chciałbym nawet twierdzić, że z powodu takiego właśnie bezpośredniego rozumienia muzyka może być uważana za przykładową sztukę, ponieważ w pewnym sensie wszystkie rodzaje sztuk dają nam takie unikalne rozumienie siebie, rozumienie, które nie składa się z konceptualnych przedmiotów, ale

⁷ „He must surmount these propositions; then he sees the world rightly. Whereof one cannot speak, thereof one must be silent”. L. Wittgenstein, *Tractatus Logico-Philosophicus*, Routledge & Kegan Paul, London 1960, \$6.54, s. 189. W polskim przekładzie: „Musi te tezy przezwyciężyć, wtedy świat przedstawi mu się właściwie. O czym nie można mówić, o tym trzeba milczeć”. L. Wittgenstein, *Tractatus logico-philosophicus*, przeł. B. Wolniewicz, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2002, s. 83. Uwaga Wittgensteina dotyczy rozpoznania granic wiedzy pojęciowej w jej niemożności konceptualizacji tego, co transcendentne. Moja interpretacja tego ustępu zgadza się z Diffey'em jednak tam, gdzie nadaje on temu charakter kantowski, ja podążam za Davidem Novitzem, którego Diffey cytuje jako mówiącego: „Sztuka przestaje komentować, odnosić się do, imitować czy przedstawiać. Zamiast tego daje nam obrobiony w wyobraźni, lecz całkowicie realny przedmiot, który należy ująć dla niego samego”. T. J. Diffey, „Works of Art and the Transcendent”, w: *Odlamki rozbitych luster. Rozprawy z filozofii, kultury, sztuki i estetyki (Pieces of Shattered Mirrors, Essays in Philosophy of Culture, Aesthetics and Art)* w hołdzie prof. Alicji Kuczyńskiej, red. I. Lorenc, Wydział Filozofii i Socjologii UW, Warszawa 2005. Por. także D. Novitz, „Art, Life and Reality”, w: *British Journal of Aesthetics*, t. 30, nr 4, październik 1990, s. 302.

z rodzaju rezonansu, aby użyć metafory muzycznej. Jest to rozumienie osiągnięte poprzez emocjonalne uczestnictwo w aspektach świata, które chwytałyśmy poprzez zaznajomienie się z nimi, a nie poprzez pojęcia, definicje czy dowody.

Ale chciałbym mówić teraz bardziej o znaczeniu niż o wiedzy: chciałbym mówić o *byciu*. Gdzie możemy znaleźć flecistów w dziele Roussela? Muzyka Pana nie wynika z pomysłu Roussela, jak brzmiała muzyka Pana; to jest muzyka Pana, Pana Roussela. Podobnie, muzyka Pana niekoniecznie odzwierciedla flecistę Moyse'a czy też przypomina jego grę. Roussel dał nam jego własny obraz flecisty Moyse'a. Jeśli chodzi o muzykę, to *jest* Moyse. Podobnie stało się z Tityrem, Blanquartem, Kriszną, Fleuryem, M. de la Péjaudie oraz Gaubertem. Dzieło staje się grającymi na flecie i każda z postaci flecistów znajduje się w niej. To, czy imiona i charakterystyka postaci mogły stanowić inspirację dla kompozytora, jest pytaniem dla historii. Dla słuchacza tytuł po prostu nadaje każdej części tożsamość; jedynie muzyczne doświadczenie daje każdemu imieniu znaczenie. Sztuka spoczywa w amalgamacie dźwięku, wykonawcy oraz słuchacza.

Obecność muzyki

Pozostaje nam jednak pytanie: Czy ten związek pomiędzy muzyką a grającymi na flecie jest bardziej lub mniej stały, porównywalny do obrazów w malarstwie reprezentacyjnym czy też postaci i sytuacji w powieści realistycznej? Czy jest to może nie więcej niż lingwistyczne założenie kompozytora? Prezentując trzecią alternatywę: czy przedmiot, postać, sytuacja czy nastrój są w pełni obecne i zawarte w dziele sztuki muzycznej? Chciałbym optować za trzecim wyjściem i mam nadzieję, że przedstawiłem swoje zdanie, wskazując na przykłady muzyczne, które rozważyliśmy. Aby muzyka mogła zaistnieć, człowiek musi uczestniczyć w żywym dźwięku, w rodzaju środowiskowego doświadczenia, jak już ktoś zauważył: „Życie w muzyce to jak kroczyć po leśnym szlaku”⁸. Muzyka daje nam bezsłowny sens rzeczy. Tutaj właśnie leży doświadczenie muzyki. Rozumienie muzyki jest różne od ustalenia jej kognitywnego znaczenia, ponieważ rozumienie muzyki nie ma kognitywnych pretensji. To, co ono utożsamia, jak sądzę, to organiczne chwytywanie muzyki, pełne ludzkie zaangażowanie w doświadczenie muzyczne. Przypomina to rodzaj sympatycznej relacji z inną osobą, jaki dokonuje się w niewypowiedzianej wspólnotocie, to, co Moritz Geiger, podążając za Edith Stein, nazwał 'empatia'⁹. Merleau-Ponty uchwycił tę różnicę dobrze:

Od pisarza i filozofa chcemy opinii i rady. Nie pozwolimy, aby trzymali świat w zawieszeniu. Chcemy, aby dokonali wyboru, nie mogą uchylić się od odpowiedzialności ludzi słowa. Muzyka, na drugim końcu ekstremum, jest zbyt daleko poza światem oraz tym, daje się wyznaczyć, aby móc opisywać cokolwiek poza pewnymi zarysami bycia – jego odpływ i przypływ, jego wzrost, jego wstrząsy, jego turbulencje¹⁰.

⁸ Anonim.

⁹ C. Pouilly, „L'empathie esthétique chez Moritz Geiger et son application à la littérature”, w: *Bulletin de la Société Française d'esthétique*, czerwiec 2006, ss. 11-12.

¹⁰ M. Merleau-Ponty, „Eye and Mind”, w: *The Essential Writings of Merleau-Ponty*, red. A. L. Fisher, Harcourt, Brace & World, New York 1969, s. 254.

Jeśli muzyka jest o sobie samej, co z dziełami takimi jak Roussela, których tytuły łączą muzykę i coś innego, takiego jak mitycznie i faktycznie fleciści? Czy tytuły te pełnią w ogóle jakąś funkcję? Kilka prawdopodobnych rozwiązań jest możliwych: (1) Tytuł może identyfikować pochodzenie utworu muzycznego poprzez przedmiot lub sytuację, która popchnęła kompozytora do muzycznej odpowiedzi, podobnie do tytułu impresjonistycznego malowidła; lub (2) tytuł mógłby być przewodnikiem dla słuchacza, sugerującym, co w świadomości słuchacza mogłoby stanowić centralny punkt w słuchaniu tańcucha dźwięków muzycznych.

Jednakże te wyjaśnienia są zewnętrzne w stosunku do muzyki, pozostaje więc pytanie: czy istnieje wewnętrzny związek pomiędzy tytułem a muzyką, jasne odniesienie? (3) Czy tytuł, jak już wcześniej pytałem, stanowi wyłącznie arbitralną wskazówkę kompozytora? (4) Czy, jak także już sugerowałem, stanowi przedmiot, osobę, sytuację lub nastrój całkowicie zawarty w dziele muzycznym? Mam nadzieję, że ukazałem wiarygodność ostatnich z tych propozycji oraz ustanowiłem mój punkt widzenia nie tyle przez argument słowny, co przez odniesienie do przykładów muzycznych.

Być może moglibyśmy zaadaptować charakteryzację języka i myśli Merleau-Ponty'ego do muzyki, gdzie muzyka operuje jako „drugie ciało” (*second flesh*). „To tak jak gdyby słyszalność, która ożywia świat muzyki, miała wyemigrować, nie poza ciało, ale do innego, mniej ciężkiego, bardziej przezroczystego ciała, jak gdyby miała zmienić ciało, porzucając ciało zmysłowe na rzecz muzyki”¹¹.

Gdzie wobec tego znajdują się fleciści? Muzyka nie jest o nich: ta muzyka nie jest o niczym. Nie ma referenta niezależnego od muzyki; w rzeczy samej nie posiada żadnego referenta. To, co chcielibyśmy nazwać tutaj referentem, jest samą muzyką; to znaczy, że muzyka jest własnym referentem, a zatem pytanie o jej referenta jest pytaniem nic nieznaczącym, rodzajem tautologii. Ponieważ ta muzyka nie jest o flecistach; ona jest flecistami, nie mitycznymi lub historycznymi, ale flecistami, którzy są muzyką. W jakimkolwiek sensie fleciści są zaangażowani, są oni, że tak powiem, obecni w dziele. W ten sposób muzyka wchodzi w rezonans z ludzkim światem¹². Muzyka istnieje w i poprzez grających na flecie, a oni istnieją jako muzyka w rozgrywającym się dźwięku, w wykonaniu, w słuchaniu z nimi związanym. Ponieważ aby muzyka istniała, ktoś musi uczestniczyć w żywym dźwięku. To właśnie jest byt muzyki, ani subiektywny ani obiektywny, ale we własnym ciele.

¹¹ „[I]t is as though the visibility that animates the sensible world were to emigrate, not outside of every body, but into another less heavy, more transparent body, as though it were to change flesh, abandoning the flesh of the [sensible] body for that of language”. M. Merleau-Ponty, *The Visible and the Invisible*, Northwestern University Press, Evanston 1968, s. 153. Cytowane za: S. Rosen, *Topologies of the Flesh*, Ohio University Press, Athens 2006, s. 48. Być może dałoby się zaadaptować charakterystykę języka Merleau-Ponty'ego do muzyki, gdzie muzyka stawiałaby się 'drugim ciałem'. „It is as though the audibility that animates the world of music were to emigrate, not outside of every body, but into another less heavy, more transparent body, as though it were to change flesh, abandoning the flesh of the sensible body for that of music”.

¹² Użycie rezonansu jako sposobu opisu jakości takiej sytuacji jest więcej niż szczęśliwe. To słowo czerpie swoje znaczenie metaforyczne z literalnego znaczenia muzycznego, przekazując coś nieuchwytnego, lecz dominującego w bycie muzyki.

A więc w końcu gdzie *znajdują* się fleciści? Są oni dziełem; są zawarci w dziele. Tytuły wyłącznie zapisują tożsamość każdej części. Byt jaki utożsamiają jest mieszaniną dźwięku, wykonawcy i słuchacza. Są one nierozłączne i wspólnie tworzą muzykę – oraz flecistów.

Przeł. M. Szyszkowska

Alicja Kuczyńska

Falowanie materii w sztuce. Brancusi

Pamięci Florence Hetzler¹

Poszukiwanie we współczesnej sztuce śladów myśli Platona czy platonizmu jest czymś więcej niż tylko jeszcze jedną z wielu prób potwierdzenia dzisiejszej obecności *minionego* w naszym świecie doznań. Cel ten zresztą z powodzeniem spełniają badania historyczne. W przypadku sztuki chodzi jednak o coś znacznie więcej, o kształtowanie wrażliwości nowego typu, ponieważ już stało się oczywiste, że praktykowana dotąd „rozdzielność rozumu i sfery zmysłów budzi dzisiaj poważne wątpliwości”². Sytuacja domaga się więc tworzenia form ciągłości poznawczej ujawnianej na różnych poziomach doświadczeń emocjonalnych, które z kolei implikują wciąż nowe potwierdzenia swoich dalszych racji bytu. Trwale wpisany we wszelką samoświadomość artystyczną imperatyw absolutnej niezależności duchowej efektywnie przesłania wszelkie drogi i ścieżki, którymi ślady *minionego* wzajemnie się przenikają i splatają w aktach twórczych. Zjawisko to nabiera szczególnie wyrazistej wymowy, w przypadku gdy na „rozstajnych drogach” stają wobec siebie kultury dysponujące zróżnicowaną wizją własnych narodzin, kultury odmiennie zdeterminowane społecznie, etnicznie i religijnie. Z racji ich spotkania bagaż odziedziczonych historycznych doświadczeń, niejednokrotnie pojmowanych jako uciążliwy spadek, może przeobrazić się w nieoczekiwane bogactwo wyobrażeń, emocji, doznań poznawczych czy poszukiwań nowych formalnych środków wyrazu. W tym przypadku zrozumienie – deklarowanej przez krytyków czy twórców – awersji do identyfikacji z jedną wybraną określoną filozofią nie przekreśla możliwości stawiania pytań o inne typy związków, o pokrewieństwo z wyboru (czy jego stopnie) z pozornie nawet najbardziej odległymi, przeciwstawnymi wobec siebie nurtami.

¹ Florence Hetzler, autorka prac o Brancusim, założycielka *International Brancusi's Society*. Przypisując dużą wagę poszerzaniu spontanicznej cyrkulacji wiedzy o Brancusim, inspirowała wypowiedzi krążące poza uznanymi strukturami formalnymi. Towarzystwo miało spektakularne wejście w kręgi antenatów intelektualnych współczesnego świata kultury, co znalazło wyraz w licznych zjazdach i sympozjach. Jednak pierwotny impet towarzyszący jego powstaniu nie przełożył się z równą energią na późniejszy obieg w myśli o sztuce i estetyce.

² A. Berleant, *Prze-myśleć estetykę. Niepokorne eseje o estetyce i sztuce*, przeł. M. Korusiewicz, T. Markiewka, Universitas, Kraków 2007, s. 22.

Ku energiom pierwotnym

Zastrzeżenia te włączają się w krytykę ostatnio wprawdzie osłabionej, ale wciąż jeszcze spotykanej opinii o pozycji Constantina Brancusiego jako o rzeźbiarzu nurtu abstrakcyjnego. W świetle nowych badań źródła twórczości³ Brancusiego wydają się jednak o wiele bardziej złożone i nie tak jednorodne, jak chciałby krytycy eksponujący do niedawna przede wszystkim dwa nurty wpływów inspirujących rzeźbiarza. Były to: po pierwsze, klimat artystyczny panujący w kręgach paryskiej pracowni Brancusiego. Jednak ewentualne możliwe uzależnienia hamowała postawa samego artysty, który wysoko cenił i zdecydowanie demonstrował własną odrębność widzenia świata⁴. Arnold Berleant w szkicu pt. *Brancusi i fenomenologia przestrzeni rzeźbiarskiej* podkreśla świadomą niezależność artystyczną rzeźbiarza od twórczości spotykanych i niejednokrotnie zaprzysiężonych artystów⁵, wśród których byli m.in.: Isamu Noguchi, Marcel Duchamp, August Rodin i Henri Matisse. Po drugie, dzieła artysty pokazują również jego trwale dominującą fascynację światem pierwotnych form organicznych. Ich inspirująca rola ujawnia się bezpośrednio zarówno w zakresie doboru tematu, jak i kształtu rzeźb. W opinii Eliadego „Spotkanie z twórczością paryskiej awangardy lub sztuką świata archaicznego (Afryka) wyzwoliło ruch <interioryzacji>, ruch powrotu do świata, którego się nie zapomina (...) Być może było tak, że dopiero po zrozumieniu wagi pewnych dzieł współczesnych Brancusi odkrył bogactwo własnej wiejskiej tradycji i przeczuł tkwiące w niej możliwości twórcze”⁶. W tym kontekście artysta odwoływał się wielokrotnie do sztuki ludowej, przede wszystkim rumuńskiej z jej mitami i archetypami kosmicznymi. Czytelne są też w rzeźbach artysty patriotyczne emocje, pamięć o bohaterach poległych w obronie ojczyzny w wojnie światowej. „Wytyczając szlak łączący cywilizację współczesną z najstarszymi tradycjami, Brancusi nie czuł się zagrożony normatywizmem, który cechował prace współczesnych mu artystów trwających przy konwencji figury w wydaniu klasycznym czy post-rodinowskim”⁷. Jego sztuka – jak trafnie podkreślił Berleant – nie nawiązuje „do geometrii świata fizycznego jak to robili kubiści” ani „nie dąży do organicznej abstrakcji”⁸. W rozumieniu Brancusiego sztuka kreuje sama dla siebie własną filozofię. Jest filozofią⁹. Dodajmy, jest filozofią o dającej się określić proveniencji, nastawioną na poszukiwanie istoty rzeczy.

³ „Źródło oznacza tutaj coś, co sprawia i dzięki czemu jakaś rzecz jest tym, czym jest i jest, jaka jest”. M. Heidegger, „O źródle dzieła sztuki”, przeł. M. Falkowski, w: *Sztuka i Filozofia*, nr 5, 1992.

⁴ Brancusi sam krytycznie odnosił się do tych opinii. „Brancusi flared up whenever he heard anyone say” abstract „people who call my work ‘abstract’ are imbeciles; what they call ‘abstract’ is in fact the purest realism, the reality of which is not represented by external form but by the idea behind it, the essence of the work”. L. Slobodkin, *Sculpture, Principles and Practice*, World Pub. Co., Cleveland 1949.

⁵ „Pracując w czasie i miejscu, w którym sztuka rozkwitała łącząc kształty dziwne i egzotyczne, Brancusi w większości swych dzieł daje egzemplifikację tendencji przeciwnej, poszukując dla siebie inspiracji w klasycznej, czystej wiecznej postaci tej sztuki”. A. Berleant, *Prze-mysleć estetykę*, s. 194.

⁶ M. Eliade, „Brancusi i mitologie”, w: *Próba labiryntu, Rozmowy z Claude-Henri Roquetem*, przeł. K. Środa, „Sen”, Warszawa 1992, s. 209.

⁷ E. Grabska, „Brancusi, Giacometti i tradycja figury”, w: *Fermentum massae mundi, Jackowi Woźniakowskiemu w siedemdziesiątą rocznicę urodzin*, „Agora”, Warszawa 1990, s. 505.

⁸ A. Berleant, *Prze-mysleć estetykę*, s. 195.

⁹ *Art and Philosophy: Brancusi, The Courage to Love*, ed. F. Hetzler, P. Lang, New York 1991; F. Hetzler, „Art is Philosophy and Beyond Philosophical Thinking”, w: *Romanian Review*, 2-3-4 xxxvi, 1982.

Pokrewieństwo z wyboru

„Geniusz Brancusiego polegał na tym, że wiedział gdzie szukać prawdziwego <źródła> form, które chciał i potrafił stworzyć”¹⁰. Coraz częściej pojawia się zasadne przekonanie, że znalazł te źródła w filozofii Platńskiej i jej późniejszych recepcjach. Na sympozjum zorganizowanym przez *International Society for Neoplatonic Studies* (Rhetympno, Kreta 2000 rok) interpretacja wybranych rzeźb Brancusiego jako form swoistej wizualizacji filozofii Platona i neoplatonizmu¹¹ zyskała zarówno zwolenników, jak i oponentów. Ci ostatni jako reprezentanci „czystej” formy rzeźb odwoływali się przede wszystkim do artystycznej atmosfery Paryża i ówczesnej fascynacji sztuką abstrakcyjną. Ponadto idee platońskie, które można odszukać w rzeźbach – podlegając niewątpliwym przekształceniom – odbiegały (musiały odbiegać) od swoich klasycznych pierwowzorów. Natomiast opinie wychodzące poza analizy czysto formalne nawiązywały do sugestywnych koncepcji Mircea Eliadego intuicyjnie postrzegającego przesłania ukryte w dziełach artysty. W kontekście tych argumentów dużą rolę w zainteresowaniu pierwotnymi inspiracjami Brancusiego odegrała również – jak sądzę – popularność prac i osoby Eliadego, który skierował uwagę krytyki artystycznej na ogólniejsze, filozoficzne treści twórczości artysty. Obecnie pojawia się sporo nowych opracowań odwołujących się m.in. do świadectw zawartych w opiniach samego artysty, który wypowiadał się na temat platonizmu. Nie bez znaczenia okazał się fakt, że sugestie upatrujące filozoficzno-estetyczne źródła w poglądach Platona mogły znaleźć dodatkowe potwierdzenie w biografii, w jego pobycie w Rumuńskiej Akademii Sztuki, studiach rzeźby oraz platońskiej estetyki i teorii sztuki (a nawet neo-platońskiej metafizyki). Ważne miejsce w lekturach artysty zajmowało skierowanie uwagi na wybrane dialogi Platona, *Lysis Protagoras*, *Phaedrus* i *Ucztę*¹², z którymi nie rozstawał się również w późniejszym paryskim życiu.

Przekroczyć kondycję ludzką

Słynne wyznanie artysty – „Przez całe życie szukałem tylko jednej rzeczy – istoty lotu. Lot, jakież to szczęście”¹³ – oddaje nie tylko pełen pasji klimat poszukiwania wyrazu w sferze środków formalnych. Ujawnia cel ich stosowania: mają pomóc przekroczyć granice kondycji człowieka, wyjść poza materię. Artysta, redukując elementy przedstawienia rzeczy, dociera do jej esencji, do istoty¹⁴.

¹⁰ M. Eliade, „Brancusi i mitologie”, s. 209.

¹¹ Por. A. Kuczyńska, „The Epiphany of Traces in Art: Post-Visualisation of the Invisible”, w: *Neoplatonism and Contemporary Thought, Part two*, ed. R. B. Harris, State University of New York Press, Albany 2002.

¹² „Lysis, Protagoras, Phaedrus and The Symposium (TM) Brancusi surely read this book many times, which is why it disintegrated. He certainly knew The Republic”. Por. E. Shanes, *Constantin Brancusi*, Abbeville Press, New York 1989.

¹³ M. Eliade, „Brancusi i mitologie”, s. 214.

¹⁴ Za swoisty redukcjonizm realnego kształtu rzeczy krytykował Brancusiego np. H. Moore, „While recognizing Brancusi’s historical importance in the development of contemporary sculpture, Moore finds his one-cylindred forms too simple <almost too precious>”. Za: H. Read, *Art and Alienation, the Role of the Artist in Society*, Thames & Hudson, London 1967, s. 129.

Rzeźba miała być figurą syntetyzującą, a jej stworzenie mieć cząstkowy udział w obrazie całości. Penetrując pogranicza bytu, Artysta stawiał sobie jako cel nie tylko badanie istnienia samej rzeźby w przestrzeni, lecz także chodziło mu o to, aby wyjść poza jednostronną dominację wzroku, przezwyciężyć ją na rzecz idei, imaginacji, wyobrażenia czy nawet myśli. Sygnalizują je nieomal minimalistyczne kształty, np. rzeźba *Pocałunek*, odzierając dwoje ludzi z wszelkich możliwych zmiennych detali, sprowadza sens dzieła do ukazania istoty nierozzerwalnej jedności, zespolenia przeciw światu. W tle nietrudno dostrzec echa tekstu platońskiej *Uczty*¹⁵. W swojej drodze poszukiwania w rzeźbach absolutnej afirmacji bytu Constantin Brancusi konsekwentnie stopniowo, ale coraz mocniej przełamywał granice oddzielające sztywno sztukę od tradycyjnej filozofii. Jej właściwym systematycznie realizowanym urzeczywistnieniem miała stać się własna sztuka. W niej stopniowo ulegało poszerzeniu nie tylko pole doświadczeń zarezerwowane dla tradycyjnej percepcji dzieła sztuki; pod jego adresem pojawiały się zmienione oczekiwania wychodzące daleko poza dotychczasowy postulat, mniej czy bardziej wnikliwej obserwacji świata takim, jakim bezpośrednio jawi się naszym oczom.

Filozofia dzieł Brancusiego rozgrywa się w delikatnie zarysowanej sferze między *zewnętrznym* a *wewnętrznym*. Artysta był przekonany, że nie można uchwycić rzeczywistego sensu bytu, naśladować jedynie *zewnętrznie*, powierzchnię rzeczy. Jednak dla wyrażenia swojej wizji, nie poszukiwał form naśladowczych¹⁶ ani abstrakcyjnych. W twórczości Brancusiego dominuje wyraźne zdystansowanie wobec idei bezpośredniego naśladowania nieodchodzące jednak całkowicie od natury przedmiotu. Zwięźle ujmując ten proces E. Grabska, pisząc „W czym rozpoznać ten nieliteralny, przedstawieniowy sens rzeźby, dziś zwłaszcza kiedy jej «tematyczna» neutralność nie da się sprowadzić do czytelnych kiedyś symboli, znaczeń i alegorii? (...) wobec tego wyobcowania z ikonograficznie uwarunkowanych «wyobrażeń» rzeźba przyciąga naszą uwagę innymi znaczeniami bliższymi archetypu albo statusem genologicznym swojej zbiorowej pamięci”¹⁷. Nie one bowiem miały mu umożliwić dotarcie do istoty przedmiotu. Rolę tę mogło spełnić – jego zdaniem – przede wszystkim odwołanie się do pierwotnej, zamierzchłej, mitycznej źródłowości, która, obrastając w dodatkowe asocjacje, rodzi nowe zderzenia znaczeń. Czy dzięki tym procesom to, co istotowe, wewnętrzne może stać się widzialne?

Zapowiedź odlotu

W rzeźbach artysty relacja zewnętrznego i wewnętrznego zyskała specyficzny wymiar, jest to spotkanie dwu przejawów istnienia w pewnym sensie

¹⁵ „[L]udzie zostaną przy życiu, a przestaną broić, skoro tylko będą słabsi. Ja ich teraz poprzecinam każdego na dwie połowy; zaraz się ich tym osłabi, a równocześnie będziemy mieli z nich większy pożytek, bo będzie ich więcej na ilość. (...) Rzekł tak i porozcinał wszystkich ludzi na dwoje, jak owoce na kompot”. Platon, *Uczta*, XV C-D, przeł. W. Witwicki, PWN, Warszawa 1957, s. 84.

¹⁶ Miejsce dosłowności zajmuje stan *domysłu* traktowany jako stan permanentny. M. Eliade, *Okultyzm, czary, mody kulturalne*, przeł. I. Kania, Oficyna Literacka, Kraków 1992, s. 23.

¹⁷ E. Grabska, „Brancusi, Giacometti i tradycja figury”, s. 505.

analogiczne do namysłu Heraklesa na skrzyżowaniu dróg¹⁸. W tej dynamice spotkania daje się natomiast zauważyć pewien ulotny moment, w którym obie siły stają się wobec siebie równoważne. Inaczej jednak niż w starożytnym micie, moment ten nie zostaje uzewnętrzniony jako bezwzględnie trwały. Ma chwiejny status ustawicznego bycia *pomiędzy* jako swoisty stan jeszcze niezmateriałizowany, ale już *zapowiadany*, wyczuwany przez artystę *tuż przed*, a więc jako oczekiwanie. Trwa jako byt w *zawieszeniu*. Istotne staje się wówczas nie tyle to, co jest, ale to, co dopiero będzie. Artyście chodzi bowiem o to, aby wykazać, że to, czego jeszcze nie ma, co jeszcze nie istnieje, a więc sama możliwość, niezależnie od jej rozumienia, jest ważna, a nawet ważniejsza niż to, co już jest, istnieje w postaci zmysłowo dostępnej. Celnie kwestie namysłu i oczekiwania w odniesieniu do ruchu analizuje rzeźbę żółw Berleant, pisząc „w ostatecznej wersji żółw podejmuje próbę «odlotu» jak to ujął sam Brancusi. Ta cecha potencjalnego ruchu jest typowym elementem przestrzeni rzeźbiarskiej”¹⁹. Owo przygotowanie się do ruchu, kierowanie się na zewnątrz, ku otaczającej przestrzeni, sprawia, że rzeźba wchodzi w specyficzne, jedynie aluzyjne relacje z otoczeniem. Jest to jakby wyjście poza konkret widzenia, dzieła zyskują dzięki temu im tylko właściwy status, status „bycia pomiędzy”. Brancusi wydaje się nawiązywać do kategorii neoplatonickiej koncepcji bytu jako „stawania się”. Istota rzeczy trwa jako swego rodzaju *zawieszenie* jakby poza normalnym przebiegiem czasu, w oderwaniu od kształtów w jej codziennej rzeczywistości, której nie ma sensu odtwarzać, powielać w jej realnej postaci. Sprawą artysty, jego talentu jest nadanie *oczekiwanemu* kształtu odpowiedniego dla jego kruchej, lekkiej istoty. Brancusi w swoich dziełach usiłuje właśnie tę chwilę uchwycić, utrwalić w specjalnie do tego celu przystosowanej materii: w tym kontekście wielogodzinne polerowanie powierzchni rzeźby to nie tylko – jak się powszechnie uważa – dbałość o efekty świetlne, lecz także (a może przede wszystkim) wskazanie na względność wyglądu rzeczy, na liczne uzależnienia jej postrzegania przede wszystkim od zmiennej natury światła, które nadaje cechę migotliwości, drżenia, niepewności, którą pobudza np. owalny kształt głowy, podobny do kosmicznego jaja. Owalna, jajowata forma jest dla twórczości Brancusiego nie tylko kształtem doskonałym, lecz także symbolem życia – początkiem świata. Migotliwość rodzi i – w zależności od położenia przedmiotu – potęguje lub usuwa w cień cechy jakościowe tworzywa szczególnie takiego, który poddaje się wydobywaniu z materii zmiennego połysku właśnie poprzez polerowanie metalu czy marmuru, np. *Śpiąca Muza* czy *Początek świata*, „gdzie symboliczna forma początku – jajo – w cudowny sposób wydobywa się z konfliktu między światłem a cieniem”²⁰. Poprzez błysk, moment światła Brancusi pragnął ukazać tęsknotę za transcendencją, bliżej nieokreśloną nostalgię za wyjściem poza pojęciowy obszar doświadczeń, poza niepewność i kruchość bytu ludzkiego. Jakby na przekór swojej

¹⁸ Nasuwa się tu skojarzenie z Panofsky’ego interpretacją sytuacji Herkulesa na rozstajnych drogach. Por. E. Panofsky, *Hercules am Scheidewege und andere antike Bildstoffe in der neueren Kunst*, B. G. Teubner, Berlin 1930.

¹⁹ A. Berleant, *Prze-mysleć estetykę*, ss. 198-199.

²⁰ Sens przekazu zawartego w rzeźbie został wyraźnie zaakcentowany w fotografiach, które wykonał sam artysta. V. I. Stoichita, *Krótką historia cienia*, Universitas, Kraków 2001, s. 185.

metafizycznej wymowie, większość rzeźb znajduje mocne, fizyczne ugrun-towanie w materialnej podstawie, na której umieszczał je artysta. Podstawa nadaje kruchym, wysublimowanym figurom solidne obciążenie. Balansuje ją, zakorzenia w realnej strukturze. Właściwie podstawa stanowi integralną, zamierzoną część całości, chociaż kontrast między samą rzeźbą a jej „glebą” ma swoją co najmniej podwójną wymowę.

Wertykalne/horyzontalne

Brancusiego wydaje się fascynować platońska teoria bytu z jej nakazem przekraczania kolejnych, hierarchicznych stopni poznania. Zgodnie z tym etosem sztuka Brancusiego dąży do „uwolnienia się od <powierzchni rzeczy> i do przeniknięcia w głąb materii, aby obnażyć jej fundamentalne struktury”²¹, odzyskać utracone poczuciem jedności ze światem i wszechświatem.

W myśl tej filozofii najpełniejszym wyrazem transcendencji jest człowiek, ponieważ on, tylko on jest w stanie uświadomić sobie własne istnienie, ocenić je i na tej podstawie „wyjść” w refleksji niejako poza samego siebie, realizując w ten sposób własną podmiotowość. Owa jednoczesna zewnętrżność wobec wewnętrznego aktu świadomości, a co za tym idzie wobec poznającego podmiotu, jest właściwością tylko ludzką. Jedynie człowiek jest zdolny do transcendowania samego siebie, a więc również do reprodukowania własnej aktywności. Oznacza to m.in., że posiada umiejętność uprzedmiotowienia pewnych cech samego siebie, bez równoczesnej redukcji całej własnej istoty do tego, co przedmiotowe.

Kolumnę bez końca, która po renowacji znajduje się ponownie w rumuńskiej miejscowości Targu Jiu, można czytać co najmniej trojako: 1) na podobieństwo neoplatońskiego *vinculum*²², więzi łączącej to, co najwyższe z tym, co najniższe, a więc nieba z ziemią; 2) jako symbol nieskończonej pamięci bohaterstwa patriotów i wyraz hołdu składanego poległym obrońcom ojczyzny; 3) jako wyraz więzi i pokrewieństwa kultur Wschodu i Zachodu²³. Pytanie, w ilu i w jakich planach może być interpretowana *Kolumna bez końca*, konsekwentnie wynika z przyjętego założenia uniwersalności idei w świecie, w jakim poruszała się myśl Brancusiego. Kolumna złożona z 15 i pół żeliwnych romboidalnych modułów tworzy prostą formę, którą sam autor nazwał „schodami do nieba”. W *Kolumnie bez końca* Brancusi nawiązał do rozpowszechnionego w prehistorii motywu „Kolumny nieba”, znanej później w rumuńskim folklorze. *Axis mundi* podtrzymuje niebo i jednocześnie zapewnia komunikację pomiędzy niebem a ziemią. Ma wyznaczać środek świata, dzięki niemu człowiek może się porozumiewać z mocami niebiańskimi. W rezultacie *Kolumna bez końca* jest nie tylko podporą

²¹ M. Eliade, *Świętojańskie żniwo. Pamiętniki II: 1937-1960*, przeł. I. Kania, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1991, s. 96 oraz pierwszy tom wspomnień pt. *Zapowiedź równonocy. Pamiętniki I: 1907-1937*, przeł. I. Kania, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1989.

²² W renesansowej wersji neoplatonizmu podkreśla się, że dokonuje się nieustanny przebieg energii (*circuitus spiritalis*) łączący to, co najwyższe z tym, co najniższe, z materią (*Vinculum*).

²³ F. Hetzler, „Eastern and Western Language, Thought and Reality meet in the Philosophy and Art of Constantin Brancusi”, w: *Death and Creativity*, ed. F. Hetzler, Health Sciences Pub., New York 1974.

nieba: *Nieskończona Kolumna* jest pomiędzy niebem i ziemią. Ten prosty kształt intryguje i fascynuje, do dziś będąc tematem licznych interpretacji²⁴. Spośród kilku koncepcji interpretacyjnych *Kolumny* na szczególną uwagę zasługuje wersja Eliadego, który napisał dramat w 3 aktach zatytułowany identycznie jak rzeźba Brancusiego – *Kolumna bez końca*²⁵. Bohaterem sztuki jest bardzo stary Brancusi stylizowany na postać mędrca z dialogów Platońskich. Klimat platońskiej uczty przywołuje też młoda, tajemnicza dziewczyna, jakby uwspółcześiona wersja Diotymy, która *wie więcej*. Przesłanie tekstu stanowi werbalną wykładnię filozoficznych treści *Kolumny*. Można je sprowadzić do poglądu, że istnieją dwa wymiary czasu, czas święty, wieczny, znieruchomiały. W jego obrębie nie ma ani „przedtem”, ani „potem”, nie ma przemijania, upływu czasu, starości²⁶. Czas jest odwracalny jako uobecniony czas mityczny. Natomiast czas ludzki obejmuje przemijanie, surowe prawo początku i końca, zmienność, której podlegamy wszyscy. Próbę przełamania czasu zwykłego daje uczestnictwo w micie, który pozwala włączyć się w czas mityczny. Uczestnictwo to jest bliskie potrzebie „przekazywania świata doświadczenia jako sensownego przez relatywizację do niewarunkowej realności wiążącej celowo zjawiska”²⁷. Eliade zarysował wewnątrznie sprzeczną postawę przeciętnych widzów *Kolumny* wobec zjawiska niezwykłości; odbiorcy (matki poszukujące zaginionych dzieci) pragną jej, a zarazem lękają się jakiegokolwiek kontaktu z nią. W II akcie sztuki Eliadego młody poeta pyta bohatera, którym jest Brancusi: „*Maestre? Czy kolumna jest symbolem ludzkiej kondycji?*”. „Nie pytaj mnie – odpowiada Brancusi – stworzyłem kolumnę po to, aby wam uświadomić, że droga do nieba jest uciążliwa. Jest trudna. Nie możesz jej pokonać, lecąc jak ptak. Musisz wspinać się, a wspinaczka jest mozolna. Czasem nawet trzeba w niej używać rąk czy stóp”²⁸.

Alicja Kuczyńska: Heave of Matter in Art. Brancusi

The distinction between reason and senses, maintained in philosophy until recently, has now grown to cause serious doubts. The situation requires creating new forms of cognitive continuity revealed on various levels of emotional experience. Constantin Brancusi's art is analysed as an example of transgression of this distinction through building a vinculum between the earthly and the heavenly, and between the external and the internal. The author refutes

²⁴ Por. F. Hetzler, „Introduction: Two Views of Infinity”, w: *Dialectics and Humanism*, nr 1/1983, s. 39 i n.

²⁵ Sztuka Eliadego była wystawiana np. w Sala Laudamo of Teatro Vittorio Emanuele. Jak zapisał Eliade w swoim dzienniku, wyjątki z *Kolumny bez końca* wystawiono w czasie konferencji Notre Dame, Miles Coiner reżyserował i sam grał rolę Brancusiego, zdaniem Eliadego – świetnie. Eliade wysłuchał też referatu Florence Hetzler (Fordham University) pt. *Introductory remarks on Eliade and Brancusi*, por. M. Eliade, *Journal III, 1970-1978*, przeł. T. Lavender Fagan, University of Chicago Press, Chicago 1989, s. 307. Na Światowym Kongresie Filozoficznym w Montrealu 1983 r. Florence Hetzler wyreżyserowała *Kolumnę bez końca*, sama zagrała rolę Diotymy.

²⁶ A. Kuczyńska, „Symposium”, w: *Dialectics and Humanism*, nr 1/1983, s. 94.

²⁷ L. Kołakowski, *Obecność mitu*, Instytut Literacki, Paryż 1972, s. 12.

²⁸ M. Eliade, „The Endless Column”, (Coloana nesfartita) przeł. M. Park Stevenson, w: *Dialectics and Humanism*, nr 1/1983, s. 70.

the common attribution of Brancusi's art to the Parisian trends or to primary organic forms. In Brancusi's understanding, art creates its own philosophy whose aim is to attain the essence of being. Thus, through his sculpture expressing flight the artist explores the possibilities of transgressing the domination of sight, for idea, imagination or thought. He captures a fleeting moment of balance between the meeting forces. It is constantly in *statu nascendi*, only announced, perceived by the artist right before, as anticipated. It lasts as a being in suspension. Thus Brancusi expresses his fascination with Plato's theory of hierarchic transcendence of consequent stages of knowledge. According to this ethos, art attempts to reach the inside of matter so as to restore the lost unity with the universe. A column, as *axis mundi*, becomes the most expressive form of communication between the human process of transgression and the transcendent ideal of eternity.

Lilianna Bieszczad

„Ciało w ruchu” materią improwizacji tanecznej?

Fenomenolog Jan Patočka sprowadza pierwotne doznanie podmiotu ożywionego do doznania kinestetycznego, konkretnie odczucia intencjonalnego ruchu własnego ciała. W jego koncepcji poruszenie dowolnej części ciała jest równoznaczne z ustanowieniem swego ciała (siebie) jako podmiotu¹. Podobny typ myślenia spotykamy u Merleau-Ponty’ego². Podkreśla on, że pierwotnie postrzegamy swoje ciało nie z zewnątrz, uprzedmiotawiając je za pomocą wzroku, ale od wewnątrz, doświadczając ruchu własnego ciała. Świadomość bycia podmiotem pojawia się na poziomie aktów cielesnych. Przyjęta przez Patočkę i Merleau-Ponty’ego perspektywa badawcza wskazuje na istnienie wzajemnego warunkowania się podmiotowości i ruchu. Nie tylko poruszanie się pozwala na osiągnięcie świadomości bycia podmiotem, lecz także to, jak ujmowany jest podmiot, wpływa na rozumienie wykonywanego przez niego ruchu. Podobna zależność występuje także w odniesieniu do tańca, zwłaszcza w najnowszych jego formach. Jak ważne jest filozoficzne ujęcie podmiotu tańczącego dla rozumienia wykonywanego przez niego ruchu, zaprezentujemy na przykładzie koncepcji Merleau-Ponty’ego, który inspirował nas do spojrzenia na historię zmian form ruchowych w tańcu w kontekście szerszych przemian w rozumieniu kategorii podmiotu czy ciała (a nawet cielesności)³.

Przedmiotem naszych rozważań uczynimy „ciało w ruchu” w nawiązaniu do koncepcji Maurice’a Merleau-Ponty’ego wyrażonej w *Fenomenologii percepcji*. Przyjmujemy założenie, że promowane przez autora spojrzenie na świat poprzez pryzmat ciała szczególnie przystaje do współczesnej problematyki tanecznej. Zakładamy, że pojęcia: ciała własnego, subiektywnej przestrzeni doświadczenia świata, ruchu jako „nakierowania na” świat mogą stanowić pewne narzędzie filozoficznej eksploracji fenomenu tańca w kontekście przemian w XX i XXI wieku. W centrum rozważań stawiamy zaś pytanie, czy ujęcie ciała w kategoriach podmiotowych, a nie przedmiotowych, pozwoli na pełniejsze ujęcie roli tancerza w najnowszych improwizowanych formach tanecznych?

Kiedy w *Fenomenologii percepcji* Merleau-Ponty porusza problem bezpośredniego przeżywania świata za pomocą ciała i mówi o kierowaniu się cielesnym

¹ Zob. H. Buczyńska-Garewicz, *Miejsca, strony, okolice*, Universitas, Kraków 2006, ss. 242 i n.

² M. Merleau-Ponty, *Fenomenologia percepcji*, przeł. M. Kowalska, J. Migasiński, Fundacja Aletheia, Warszawa 2001.

³ Szczegółowa analiza zmian w pojmowaniu ruchu tanecznego na przestrzeni wieków została dokonana w artykule autorstwa L. Bieszczad: „Nowa jakość estetycznego odczuwania?” (tekst jest przygotowywany do druku).

doznaniem, które jeszcze nie jest ujęte przez intelekt, to wydaje się, że postulat kierowania się ciałem jeszcze na poziomie przedrefleksyjnym, bez udziału husserlowskiej świadomości, można doskonale zobrazować na przykładzie działań tancerza. Kiedy tancerz porusza się, tańczy, to wsłuchuje się we własne ciało, które nakazuje mu podjęcie takich, a nie innych działań, wykorzystując pamięć ciała wyuczoną podczas wieloletniej praktyki życiowej⁴. Trzeba jednak pamiętać, że istnieją różne koncepcje tańca i różne techniki taneczne, nie zawsze potwierdzające mechanizm przedrefleksyjnego działania⁵. Proces nauki tańca klasycznego polega wprawdzie na ćwiczeniu ciała w celu utrwalenia kolejności wykonywanych ruchów, by w odpowiednim momencie, prezentacji tańca, mechanicznie odtworzyć przygotowany wcześniej fragment utworu tanecznego. W przypadku klasycznej techniki tanecznej ciało jest traktowane jako przedmiot poruszający się w przestrzeni (i czasie), wyznaczonej geometrycznymi punktami odniesień⁶ i dlatego inaczej rozumiany jest proces zapamiętywania jego ruchów. Tymczasem Merleau-Ponty, zmieniając dualistyczne rozumienie ciała, zmienia sposób rozumienia jego doznań i rezygnuje z asocjacyjnego modelu powszechnie przyjmowanego przez teoretyków i praktyków tańca⁷. Ponadto, choć wzorem dla swoich rozważań czyni ruch, to w konsekwencji chodzi mu o egzystencję i proces percypowania świata, o uwzględnienie roli ciała w percepcji, co czyni w kontekście krytyki filozoficznych ujęć Husserla i Heideggera. Poruszające się ciało własne ujmowane jest przez niego jako źródło komunikacji podmiotu ze światem. Skutkiem tego używane przez niego pojęcia: „ruch”, „motoryka”, „działanie” nie muszą być kompatybilne z ruchem tanecznym i miejscami zupełnie do niego nie przystają, wkraczają bowiem w obszar badań o charakterze egzystencjalnym. Dodatkową trudność stanowi fakt, iż Merleau-Ponty opiera swoją koncepcję na krytyce podstaw fizjologii, psychologii postaci i behavioryzmu, którą przeprowadza już w *Strukturze zachowania*⁸ i korzysta z terminologii zaczerpniętej z psychologii opisowej. Należy ponadto pamiętać o tym, że autor *Fenomenologii percepcji* posługuje się często metaforycznym językiem, nie

⁴ Na temat specyfiki pojęcia schematu ciała i procesów zapamiętywania ruchu ciała w koncepcji Merleau-Ponty’ego zob.: M. Merleau-Ponty, *Fenomenologia percepcji*, ss. 118 i n., M. Maciejczak, *Świadomość i sens: Kant, Brentano, Husserl, Merleau-Ponty*, Wydawnictwo UKSW, Warszawa 2007, ss. 56 i n.

⁵ Przyjęcie tezy, że tancerz korzysta z nawyków ciała, ponieważ gdy słyszy konkretny utwór muzyczny (przy którym wielokrotnie ćwiczył pewne mechanizmy ruchowe), wykonuje odruchowo taki a nie inny ruch, nie przesądza jeszcze o fakcie istnienia bezrefleksyjnego doznania ruchu. Można wprawdzie założyć, że nauka techniki tanecznej oparta jest na nawykach ciała, ale są one świadomie wypracowane. Wówczas owe nawyki są wynikiem wieloletniego ćwiczenia ciała i nie powstają w oparciu o wewnętrzne, bezrefleksyjne doznania ciała, ale wręcz przeciwnie, poprzez regularne ćwiczenie go i obserwację z zewnątrz pożądanego efektu. Zwykle odbywa się to w ten sposób, że trener pokazuje i kontroluje pewne ruchy, które potem są powtarzane przed lustrem, aby je utrwalić.

⁶ W ten sposób ujmowany jest ruch taneczny w wielu opracowaniach na temat tańca. Przykładowo Rudolf Laban proponował, aby ująć ruch ciała tancerza zgodnie z platońskim kształtem ikosaedru. Zob. na ten temat I. Turska, *Spotkanie ze sztuką tańca*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 2000, s. 82.

⁷ Za ujęciem tańca stoi tradycyjny sposób wyjaśnienia procesu postrzegania własnego ciała w kategoriach asocjacyjnych. Przyjmuje się, że ciało postrzegamy od wewnątrz jako pewną spójną, zwartą, nierozczłonkowaną całość, na bazie doświadczeń zgromadzonych w dzieciństwie, poprzez powiązanie treści dotykowych, słuchowych, wzrokowych itd., wynikających z poruszania własnym ciałem. Poruszanie się jest wykorzystaniem gotowych do użycia, a wypracowanych wcześniej schematów ruchu.

⁸ M. Merleau-Ponty, *La structure du comportement*, Presses Universitaires de France, Paris 1942.

pozwalając interpretatorowi na pełną precyzję pojęciową także w kontekście analiz na temat tańca, zachęcając raczej wzorem mistrza do „ślizgania się” po powierzchni konotacji i skojarzeń pojęciowych.

Uwagi Merleau-Ponty’ego nabierają szczególnego znaczenia dopiero w kontekście najnowszych działań tanecznych, zwłaszcza improwizowanych, które wymagają zupełnie odmiennej od klasycznych form nauki „techniki”⁹. Improwizacja w tańcu stanowi wzorcowy przykład eksplorowanej przez Merleau-Ponty’ego sytuacji, w której podmiot (tancerz) poddając się doznaniom ciała podejmuje (w nowym miejscu i w nowej niezaaranżowanej wcześniej sytuacji) takie, a nie inne działania ruchowe. Jedną ze znanych współczesnych choreografek Ivonne Rainer wyjaśnia, na czym polega jej taniec tymi słowami: „Sądzę, że najpierw przychodzi mi impuls. Wówczas ja w dalszym ciągu oceniam sytuację, widzę i podejmuję decyzję. I mogę wybrać nie poddawanie się impulsowi. Nie będę z tego wyprowadzała żadnego rozwiązania. I mogę wybrać nie poddawanie się impulsowi. (...) Wybieram robienie tego, wybieram zagranie sztuki w ten sposób. Można mieć szczęście dopasowania się do własnych instynktów. Można podjąć ryzyko działania chociaż żadnej innej możliwości nie ma. Obciążona nadzieją, sferą działania, czegoż można więcej życzyć sobie?”¹⁰ Słowa Rainer mogą stanowić motto działań tanecznych z 2. połowy XX wieku, kiedy nasilają się sytuacyjne eksperymenty taneczne nastawione na samo dzianie się „tu i teraz”, happening, zdarzenie („event” z jęz. ang.)¹¹. Mechanizm podobnych, improwizowanych działań tanecznych wyjaśnia fenomenolog Maxine Sheets-Johnstone, która w pracy „Primacy of Movement” opisuje je w kategoriach „thinking in movement”, kinetycznej inteligencji¹². Jak tłumaczy, tancerz improwizując nie ma czasu na myślenie o ruchu ani symbolicznie, ani w kategoriach pojęciowych, nie wykorzystuje też skojarzeń ruchowych. Kiedy podejmuje aktywność ruchową, to odbywa się to „tu i teraz”. Jest to moment odruchu, nagłej zmiany w sposobie zachowania w danym miejscu, w konkretnej sytuacji, niepozwalający na konceptualne zapośredniczenie ruchu, pierwotność myśli względem ruchu. Dlatego Sheets-Johnstone charakteryzuje improwizację jako „eksplorowanie świata poprzez ruch”, niezależnie od tego, jak improwizacja taneczna jest rozumiana¹³, wykazując, że w tańcu procesy poruszania się i percepcji są nierozzerwalnie ze sobą splecione. W koncepcji Merleau-Ponty’ego widoczny jest motyw przytoczony przez Maxine Sheets-Johnstone dotyczący wzajemnych powiązań ruchu i percepcji, ponieważ „poruszać swoim ciałem to

⁹ Por. A. Cooper Albright, „Contact Improvisation at Twenty Five”, w: *Taken by Surprise*, ed. A. Cooper Albright, D. Gere, Middletown, Connecticut 2003, ss. XIII i n.

¹⁰ B. Sier-Janik, *Post modern dance: zarys problematyki – twórcy i techniki*, Centrum Edukacji Artystycznej: Centrum Animacji Kultury, Warszawa 1995, s. 37.

¹¹ W eksperymentalnych działaniach przodują artyści ze Stanów Zjednoczonych, związani z Judson Dance Theatre, Grand Union, ale też i inni, np. M. Cunningham. Tworzyłem większości tanecznych działań staje się ruch codzienny, rezygnuje się ze stylizacji ruchu, na rzecz aleatoryzmu, eksperymentuje się miejscami wystawienia, anektując przestrzeń nieformalne, jak boisko koszykówki czy dachy Manhattanu.

¹² M. Sheets-Johnstone, *The primacy of movement*, John Benjamins Pub., Amsterdam and Philadelphia 1999.

¹³ M. Sheets-Johnstone określa w ten sposób każdą improwizację taneczną. Teza ta jest dość kontrowersyjna, ponieważ istnieją zasadnicze różnice w pojmowaniu ruchu improwizowanego, np. Trisha Brown poddaje improwizację strukturalnej kontroli, a z kolei Anna Halprin ujmuje improwizację jako wsłuchanie się we własne ciało w zgodzie z naturą, dz. cyt., s. 488.

zmierzać dzięki niemu ku rzeczom, to pozwalać mu odpowiedzieć na ich wezwanie, które dociera do niego bez żadnego przedstawienia”¹⁴. Píše on: „Ruch nie jest myśleniem ruchu, a przestrzeń cielesna nie jest przestrzenią myślaną, czy przedstawianą”¹⁵. W ujęciu Merleau-Ponty’ego percepcja jest pierwotnym związkiem ze światem, jest to działanie ciała wobec świata zewnętrznego – świata przedmiotów, sposób bycia ciała-podmiotu, „nakierowanie” na świat. Ale percepcja jest przez niego ujmowana inaczej aniżeli w tradycji filozoficznej, co wiąże się z przyjęciem koncepcji doznającego jeszcze na poziomie ciała „bezosobowego się” i wpływa na podmiotowe ujęcie ciała. Percepcja w ujęciu Merleau-Ponty’ego „nie jest więc aktem osobowym”, ale, jak mówi Migasiński, jest „stosunkiem do bytu”, czymś wcześniejszym wobec myśli teoretycznej, dlatego nie należy mówić o podmiocie percepcji w kategoriach świadomości, a w kategoriach „egzystencji”¹⁶. Egzystencja zaś, jak podkreśla Piotr Mróz, jest „możliwością ruchu ku światu”¹⁷, specyficznego ruchu związanego z nadawaniem sensu, z otwieraniem się na wieloaspektowość i wielohoryzontowość świata. „Percepcja bowiem, widziana od wewnątrz, nie zawdzięcza niczego temu, co wiemy skądinąd o świecie, o takich bodźcach, jakie opisuje fizyka, i o takich narządach zmysłowych, jakie opisuje biologia. Nie prezentuje się ona pierwotnie jako wydarzenie w świecie, do którego można zastosować na przykład kategorię przyczynowości, lecz jako od-tworzenie, re-konstytucja świata w każdej chwili. Jeśli wierzymy (...) w świat fizyczny, w „bodźce” (...) to jest tak przede wszystkim dlatego, że posiadamy obecne i aktualne pole percepcyjne (...)”¹⁸. Tak rozumiana percepcja nie może być wyjaśniania w kategoriach odbierania bodźców czy gromadzenia wrażeń, jak w stanowisku empirycznym, implikującym już pewną formę konceptualizacji, porządkowania materiału bodźcowego przy udziale świadomości czy intelektu, zaprzepaszczających źródłowe doznanie ciała. Może zaś oznaczać podejmowanie ruchu w sytuacji „tu oto”, w konkretnym miejscu i momencie, wyjaśniając twórczość taneczną Yvonne Rainer opisaną przez Barbarę Sier-Janik takimi słowami: „Cel swój chciała osiągnąć poprzez obiektywne ukazanie idealnej harmonii pomiędzy odczuciem i ruchem, pomiędzy zaangażowaniem umysłu a pracą mięśni bez podkładu narracyjnego, bez motywacji psychologicznej i nadmiernej personalizacji”¹⁹.

Spojrzenie na taniec (nie tylko ten najnowszy) przez pryzmat koncepcji Merleau-Ponty’ego otwiera nowe perspektywy rozumienia ruchu i związanych z nim pojęć „przestrzeni” czy „czasu”. Należy zapomnieć o patrzeniu na ciało w kategoriach zewnętrznych, przedmiotowych, jak na przykład w ujęciu Ireny Turskiej²⁰. Merleau-Ponty’emu chodzi bowiem o element doświadczeniowy, percepcję świata, gdy pierwszym motorem działań jest poddanie się własnemu ciału, gdy zapomina się o podziale na ciało i rozum, wewnątrz i zewnątrz,

¹⁴ M. Merleau-Ponty, *Fenomenologia percepcji*, s. 158.

¹⁵ Tamże, s. 157.

¹⁶ J. Migasiński, *Merleau-Ponty*, Wiedza Powszechna, Warszawa 1995, s. 36.

¹⁷ P. Mróz, *Sztuka jako projekt. Filozofia i estetyka Maurice’a Merleau-Ponty’ego*, Księgarnia Akademicka, Kraków 2002, s. 57.

¹⁸ M. Merleau-Ponty, *Fenomenologia percepcji*, s. 227.

¹⁹ B. Sier-Janik, dz. cyt., s. 36.

²⁰ I. Turska, dz. cyt., ss. 32-48.

a binarne opozycje schodzą na plan dalszy. Także w tym kontekście można lepiej zrozumieć improwizacyjne taneczne osiągnięcia, w których chodzi o doznaniowy, w tym sensie bardziej „cielesny” impuls podjęcia ruchu, kiedy pojęcia takie jak „rozum”, „świadomość”, nie zniewalają już „czującego” ciała, kierującego się jakby swoją inteligencją. Przyjrzyjmy się zatem bardziej szczegółowo koncepcji ciała i ruchu w ujęciu Merleau-Ponty’ego, bo w świetle nowatorskich ujęć terminologicznych używanych przez autora nasuwa się wątpliwość co do tego, jak należy rozumieć ruch w jego koncepcji. Naszym zadaniem będzie prześledzenie dylematów w aspekcie rozumienia ruchu ciała własnego.

Jeśli przyjąć dość ryzykowną tezę, że refleksja fenomenologiczna Merleau-Ponty’ego może pomóc w wyjaśnieniu zmian w pojmowaniu tańca pod koniec XX wieku, to trzeba pamiętać o „wywrotowości” myśli autora *Fenomenologii percepcji* w kontekście rozumienia ciała, sprowadzając nasze dywagacje jedynie do poziomu luźnych analogii. Większość kategorii pojęciowych, które Merleau-Ponty stosuje do opisu ruchu, wynika z przyjętej przez niego koncepcji ciała. Nie ma natomiast wystarczających podstaw do tego, żeby uznać, że w analizowanych przez nas przykładach postaw tanecznych także takie ujęcie się pojawia. Istnieją jedynie pewne podobieństwa w zakresie sposobu podchodzenia do ruchu, na przykład w kontekście zwrócenia obecnie w tańcu większej uwagi na doznania i możliwości motoryczne ciała. Tymczasem według Merleau-Ponty’ego, ciało własne to nie bryła fizyczna, ale ciało aktywne, żywe, które tworzy się dzięki działaniu względem świata. Jest podmiotem nakierowanym na określone cele i zadania. Ciało jest „zbiornikiem nieokreślonej siły”, którego nie oddają procesy biologiczne i fizyczne i nie można go w tych kategoriach opisać²¹. Jego celem jest takie usytuowanie się względem przedmiotów, aby w danej sytuacji poznawczej najlepiej się prezentowały. Czym jednak jest owo usytuowanie względem przedmiotów i jak to się ma do aktywności ruchowej podmiotu w przestrzeni, zwłaszcza gdy przestrzeń to przestrzeń sytuacyjna, a nie obiektywna, a wszelka perspektywa spoglądania na poruszające się ciało jest perspektywą poprzez doznania ciała? W kontekście tańca dość łatwo taką sytuację można zilustrować, wtedy gdy tancerz porusza się na scenie względem pewnych rekwizytów, zbliżając się doń bądź oddalając od nich, krążąc wokół nich (eksponując je) bądź pozostawiając je poza zasięgiem ruchu ciała. E. Selden nawet w kontekście klasycznych praktyk baletowych mówi o projektowaniu przestrzeni przez ciało, mając na uwadze, że ruch tancerza określa miejsce, w którym występuje, prezentując je odbiorcy w postaci zbliżeń i oddaleń, wykreślenia pól centralnych i marginalnych, dzieląc je na wiele kawałków albo jednocząc w jedną całość²². Jest to symboliczna prezentacja otoczenia/świata za pomocą ruchu²³. Spróbujmy zastanowić się nad tym, jaką interpretację zyskuje owa taneczna prezentacja przestrzeni świata poprzez ruch w koncepcji Merleau-Ponty’ego?

²¹ M. Merleau-Ponty, *Fenomenologia percepcji*, ss. 91 i n.

²² E. Selden, *Dancer's Quest; Essays on the Aesthetic of the Contemporary Dance*, University of California Press, Berkeley 1935, s. 13.

²³ Symboliczna prezentacja przestrzeni w tańcu odbywa się za pomocą różnych form ruchowych, np. poprzez wyznaczanie pól centralnych sceny przez solistę, jak i grupy tancerzy, którzy poprzez wspólne ruchy prezentują przestrzeń na scenie, np. przyjmując pewne linie wokół tańczącej centralnie jednej osoby albo decentralizując przestrzeń sceny, gdy brak takiego lidera.

Zacznijmy od kwestii kluczowej dla Merleau-Ponty’ego, od wyróżnienia roli doznania ciała własnego w ruchu, w którym sytuuje się w przestrzeni świata. W ujęciu autora *Fenomenologii percepcji* jest to rodzaj doznania wewnętrznego i jest to pierwszy etap aktywności ludzkiej, który dopiero później podlega konceptualizacji, ale pozwala już na pewną orientację w świecie. „(...) [D]oświadczenie ciała własnego przeciwstawia się ruchowi refleksyjnemu, który odrywa przedmiot od podmiotu i podmiot od przedmiotu i który daje nam tylko myśl o ciele albo ideę ciała, a nie doświadczenie ciała lub ciało rzeczywiste”²⁴. Na etapie doznania pierwotnego doznaje bezosobowe „się”, nie ma jeszcze świadomości podmiotu, nie ma podziału na ciało i duszę. Przyjęta przez Merleau-Ponty’ego koncepcja, że praktyka poznawcza ciała-podmiotu rozpoczyna się od cielesnego doznania ruchu, zmienia zatem rozumienie świadomości podmiotu władającego ciałem²⁵. Formułuje on bowiem swoje poglądy na temat świadomości zarówno w opozycji do ujęć starożytnych, jak i nowożytnych, reprezentowanych przez Kartezjusza, a przejętych przez Hume’a, Locke’a czy Kanta. Według niego, świadomość nie jest „władzą pojęć”, nie jest „swobodną kreacją w aktach nadawania sensu”, nie jest „czystym myśleniem”, „ja myślę”. Jest to świadomość poprzez „władanie ciałem”. Ta świadomość nie wiąże się z subiektywnym aktem introspekcji, tylko znajduje się na poziomie ciała i nie ma jasności oraz przejrzystości, jak u Kartezjusza. Nie jest to też świadomość stematyzowana, która konstytuuje, czy spełnia akty, jak u Husserla. Merleau-Ponty krytykuje, jak mówi „filozofię świadomości konstytuującej”, której przykładem jest koncepcja Kantowska²⁶. A wszystko dlatego, że ciało jest intencjonalne, samo uczy się i orientuje w świecie i w tym sensie jest świadome²⁷. Kluczem do zrozumienia świadomości na poziomie ciała staje się więc pojęcie intencjonalności. To dzięki niej ciało zajmuje pewną wstępną, nieskonceptualizowaną pozycję względem świata i dlatego motoryczność w ujęciu Merleau-Ponty’ego należy zrozumieć jako „źródłową intencjonalność”²⁸. Jak pisze Maciejczak, „w ruchu ciała dokonuje się rozwinięcie jego intencjonalności – przyswajanie, przedjęzykowe rozumienie świata”²⁹. Merleau-Ponty, zmieniając radykalnie dotychczasowy, pokartezjański sposób mówienia o relacji ciało – świadomość, nie wyjaśnia jednak w sposób satysfakcjonujący pojęcia intencjonalności. Wiemy, że występuje ona na poziomie ciała, co jest równoznaczne z tym, że ruch nie jest wynikiem oddziaływań świadomości na ciało. Jeśli jednak w jego koncepcji intencjonalność stanowi istotową własność ciała własnego, to czy każdy ruch ciała jest ruchem

²⁴ Cyt. za: M. Murawska, *Problem innego: analiza porównawcza intersubiektywności Maurice’a Merleau-Ponty’ego i Emmanuela Lévinasa*, Wydział Filozofii i Socjologii UW, Warszawa 2005, s. 20.

²⁵ Według Merleau-Ponty’ego, ciała nie można określić korzystając z przyjętych w spadku po Kartezjuszu rozróżnień na byt przedmiotowy i podmiotowy, czy tym bardziej biologiczny i psychiczny. Merleau-Ponty zaprzecza wizji, w której na ciało jak na przedmiot działają bodźce z zewnątrz, a podmiot analogicznie w postrzeżeniu kreuje wrażenia, za co odpowiada empiryczna koncepcja. Nie satysfakcjonuje go także podejście czysto neurofizjologiczne, w którym bodźce z zewnątrz przekładają się na nerwy, świadomość zostaje sprowadzona do procesów w mózgu, a ciało porusza się na bazie sprzężenia zwrotnego.

²⁶ M. Merleau-Ponty, *Fenomenologia percepcji*, ss. 14 i n.

²⁷ Por. M. Maciejczak, *Świadomość i sens*, ss. 58 i n.

²⁸ M. Merleau-Ponty, *Fenomenologia percepcji*, s. 409.

²⁹ M. Maciejczak, *Świat według ciała w „Fenomenologii percepcji” M. Merleau-Ponty’ego*, Wydawnictwo Comer, Toruń 1995, s. 43.

intencjonalnym i czy ruch ujmowany w kategoriach w zewnętrznej względem niego obiektywnej przestrzeni, do takiego ruchu należy?

Powróćmy jeszcze raz do kwestii doznania ruchu i zastanówmy się nad jego mechanizmami. Uwagi na ten temat możemy zebrać w trzech punktach:

Po pierwsze, kiedy ciało porusza się, to czuje to „tu” i „teraz” i jest to doznanie bez jasnego i wyraźnego określenia konceptualnego, bez tematyzowania, i wiąże się ono z „horyzontem” patrzenia poprzez ciało i z koniecznością uwzględnienia możliwych horyzontów przedmiotów, „postaci” świata³⁰. W tym sensie doznanie ruchu ręki czy nogi potwierdza istnienie takiego typu percepcji, właśnie na poziomie przedrefleksyjnym.

Po drugie: dzięki temu, że ciało się porusza, to czuje, że może („ja mogę”), czyli że coś jest w jego zasięgu, władaniu, zależy od niego, wyznacza perspektywę, dzięki której może działać³¹. Jak mówi Maciejczak „ja mogę” wskazuje na źródłową intencjonalność ciała będącą w opozycji do pojęcia świadomości Husserlowskiej, która stanowi ostateczny punkt odniesienia każdej perspektywy³². W świetle rozważań Merleau-Ponty’ego „ja mogę” można zinterpretować w ten sposób, że podmiot „może” nakierować się na pewne zadania i cele, bo ma możliwość wykorzystania struktur nawykowych, które już posiada, a także tych, które jeszcze wypracuje w przyszłości.

Po trzecie, to, że podmiot patrzy z punktu „tu” i „teraz” (miejsce, z którego wychodzą perspektywy) wskazuje na pewną sytuacyjność spojrzenia ciała własnego i perspektywiczność jego usytuowania, co z kolei wiąże się z pojęciami czasu i przestrzeni³³. To dzięki temu, że ciało porusza się, osiąga pewne rozumienie czasu i przestrzeni, tylko że obydwie kategorie są przeżywane od wewnątrz, czyli nie stanowią obiektywnych punktów odniesienia. „Ostatecznie moje ciało jest nie tylko dla mnie fragmentem przestrzeni, ale przestrzeń nie istniałaby dla mnie, gdybym nie miał ciała”³⁴. Można to rozumieć w ten sposób, że kiedy poruszamy się, to osławiamy się z pewnym usytuowaniem przestrzennym, które jest jednak jedną z wielu momentalnych perspektyw spojrzenia na świat. A idąc dalej, można powiedzieć, że w wyniku moich doświadczeń patrzę na świat w kategoriach czasowo-przestrzennych, czyli przestrzeń i czas stają się w tym sensie kategoriami apriorycznym (podobnie jak u Kanta) jako stałe atrybuty ruchu, tyle że nie są to formy transcendentального podmiotu, ponieważ są wywiedzione z doznań ciała i występują w ciągle zmieniających się konstelacjach.

³⁰ M. Merleau-Ponty, *Fenomenologia percepcji*, ss. 118 i n.

³¹ W jaki sposób przebiega doznanie ciała? My jako ciało jesteśmy nakierowani na rzeczy jakby w gotowości i dlatego one nas pobudzają „bez pośrednictwa wyraźnej reprezentacji w świadomości”. Można to rozumieć w ten sposób, że podmiot niejasno doznaje, nie zna celu i zadania, ale to doznanie istnieje i trzyma go w gotowości.

³² M. Maciejczak, *Świat według ciała*, s. 42.

³³ Nie mamy wystarczająco dużo miejsca, aby wyjaśnić kwestie rozumienia terminów „tu” i „teraz”. Merleau-Ponty’emu nie chodzi jednak o punktowe rozumienie czasu i przestrzeni. W kontekście właśnie pojęć takich, jak ‘tło’ czy ‘horyzont’ znosi on perspektywę patrzenia na ruch w kategoriach obiektywistycznych czy fizykalnych. Na temat koncepcji czasu u Merleau-Ponty’ego zob. *Wokół fenomenologii francuskiej: możliwości, pokrewieństwa, konfrontacje*, red. I. Lorenc, J. Migasiński, Wydawnictwo Instytutu Filozofii i Socjologii PAN, Warszawa 2007, s. 50-75. Na temat pojęcia przestrzeni zob. M. Maciejczak, *Świat według ciała*, ss. 99-116.

³⁴ M. Merleau-Ponty, *Fenomenologia percepcji*, s. 121.

Jak już powiedzieliśmy, Merleau-Ponty, charakteryzując ruch w kategoriach jego doznania, dowodzi istnienia tej fazy kontaktu ze światem, która odbywa się na poziomie ciała. W ten sposób broni podmiotowego charakteru ciała własnego, podkreślając jego ukierunkowanie, nastawienie „na” świat, za które odpowiada intencjonalność. Określa ruch w perspektywie sytuacyjnej i momentalnej, w odniesieniu do tła, względem którego widać zmianę w usytuowaniu obiektu. Przyjęta przez niego koncepcja ciała własnego pociąga zatem za sobą zmianę całego „instrumentarium” ciała, rozumienia wykonywanego przez niego ruchu, a także pojęć czasu i przestrzeni. Wypowiedzi autora *Fenomenologii percepcji* „przesycone są” szczególnie pojęciami związanymi z kategorią przestrzeni, która ze względu na niedualistyczne ujęcie ciała, ma odmienną od Kartezjańskiej proveniencję znaczeniową. Ponieważ we współczesnych działaniach tanecznych na pierwszym planie widoczna jest eksploracja alternatywnych przestrzeni wystawiania sztuki³⁵, spróbujemy przyrzeć się jej nowatorskiemu ujęciu w koncepcji Merleau-Ponty’ego. Sytuacyjne działania współczesnych tancerzy domagają się bowiem nowego określenia rozumienia ruchu ciała w przestrzeni.

Zacznijmy od tego, czy w ogóle Merleau-Ponty rozważa ruch ujmowany jako zmiana położenia względem obiektywnie istniejącej przestrzeni, ponieważ w opracowaniach teoretycznych dotyczących zwykle tańca klasycznego ruch taneczny określany jest według geometrycznie wyznaczonych punktów? W ujęciu teoretyków tańca ruch ciała tancerza obserwowany przez widza zakłada dysponowanie zewnętrzną materialnością ciała jako usytuowanego względem innych przedmiotów czy zajmowanego miejsca. A zatem skoro w koncepcji Merleau-Ponty’ego ciało to podmiot intencjonalny, a nie materialny przedmiot, który zmienia pozycję względem pewnego zewnętrznego układu odniesienia, to w jakich kategoriach określany jest ruch?

W *Fenomenologii percepcji* Merleau-Ponty dostrzega problem istnienia ciała jako przedmiotu pośród przedmiotów i istnienie zewnętrznej obiektywnej przestrzeni, pisząc »trzeba za Kantem przyjąć „ruch jako generator przestrzeni”, ruch który jest naszym ruchem intencjonalnym w odróżnieniu od „ruchu w przestrzeni” będącego ruchem rzeczy i naszego ciała jako ciała pasywnego (*corps passif*)«³⁶. Nie ignoruje on zatem faktu istnienia ciała biernego, ale nie interesuje go spojrzenie na ciało jako na przedmiot, który sytuje się pośród innych przedmiotów. (Zaniedbuje przy tym refleksję na temat wpływu ograniczeń materialności ciała na ciało działające, co można zarzucić jego koncepcji.) Merleau-Ponty uwzględnia zatem istnienie ruchu ujmowanego w obiektywnej przestrzeni, co nie oznacza, że znajduje się on w obszarze jego zainteresowań. Chodzi mu bowiem o ciało żywe, doświadczające, czujące (la

³⁵ Eksperymentalne praktyki tancerzy rozpoczynające się od lat 60. XX wieku zmierzają w kierunku badania, eksplorowania nowych warunków wystawiania sztuki, a to badanie z konieczności odbywa się za pomocą ruchu ciała tancerza. Można to rozumieć w ten sposób, że tancerz poruszając się w nowej przestrzeni, np. na dachach Manhattanu czy na materacach, co spotykamy w działaniach Trishy Brown, musi dostosować swój ruch do miejsca prezentacji, bo inaczej poślizgnie się albo spadnie do wody. W tym sensie eksploruje nowy, niezbadany do tej pory teren działań artystycznych, bazując na odruchach nakazujących podjęcie tylko niektórych z możliwych zachowań ruchowych dostosowanych do aktualnej sytuacji.

³⁶ M. Merleau-Ponty, *Fenomenologia percepcji*, s. 409.

chair), a nie zinstytucjonalizowane czy uprzedmiotowione. Widzimy zatem, że nie interesuje go klasycznie rozumiany ruch taneczny z racji sprowadzania ciała jedynie do elementu zmieniającego miejsce w obiektywnie wyznaczonej przestrzeni. Merleau-Ponty wielokrotnie podkreśla dość enigmatyczny zwrot, że należy „zrozumieć motoryczność jako oryginalną intencjonalność”³⁷. Często stosowane przez niego w *Fenomenologii percepcji* pojęcia: „motoryka”, „działanie”, „ruch”, w różnych konstelacjach znaczeniowych, odnoszą się do egzystencjalnej sytuacji człowieka, a nie ruchu scenicznego. Przytoczmy kolejną wypowiedź Merleau-Ponty’ego: »Motoryczne doświadczenie naszego ciała nie jest szczególnym przypadkiem poznania; stanowi sposób docierania do świata i do przedmiotu, „praktognozę”, którą trzeba uznać za oryginalną i źródłową postać egzystencji»³⁸. W dokonanej przez Merleau-Ponty’ego analizie ruchu znajdują się jednak ważne rozstrzygnięcia znaczeniowe dla ujęcia ruchu improwizowanego. A dzieje się tak dlatego, że ujmując on ruch z perspektywy subiektywnego doznania ciała. W jego koncepcji stwierdzenie ruchu odbywa się w odniesieniu do tła, w którym ciało funkcjonuje, a które stanowi horyzont, z którego wychodzi i aktywizuje się w gotowości do działania³⁹. Przestrzeń jest przestrzenią sytuacyjną, co niesie za sobą kolejne konsekwencje, ponieważ decyduje o różnicy względem przedmiotowego świata⁴⁰. Ciało tym bowiem odróżnia się od innych przedmiotów, że nie ma stałej pozycji, co decyduje o podmiotowym charakterze ciała, a za co odpowiada intencjonalność. Jednocześnie przestrzenność ciała jest przestrzennością przeżywaną. To ciało stanowi pewne tło, horyzont, z którego patrzymy, który nie stanowi absolutnego punktu odniesienia, ale wyznacza „sens przestrzeni obiektywnej”, bo względem niego mówimy o tym, że coś jest „na”, „pod”, „poza” itp.⁴¹. Czy tak rozumiana przez Merleau-Ponty’ego przestrzeń, jako subiektywna perspektywa patrzenia poprzez ciało, może znaleźć implikacje we współczesnej praktyce tanecznej? Spróbujmy wyróżnić co najmniej trzy sposoby rozumienia przestrzeni w koncepcji Merleau-Ponty’ego, znajdujące odzwierciedlenie w tańcu improwizowanym:

1. Przestrzeń ciała. Merleau-Ponty pisze: „przestrzenność ciała jest rozwijaniem się jego cielesnego bycia, sposobem, w jaki urzeczywistnia się ono jako ciało”⁴², ma zatem na uwadze sposób istnienia podmiotu, jego cielesne bycie polegające na nieustannym ruchu nakierowanym na świat. Ruch zaś musi być wyznaczony przez możliwości motoryczne ciała, możliwy zasięg ruchu ciała. Przestrzeń ciała to zatem przestrzeń ruchów, podejmowanych działań ciała, jest ona ustalona przez pewne wypraktykowane nawyki, które wciąż weryfikowane są przez nowe doświadczenia. „Jeżeli przestrzeń ciała i przestrzeń zewnętrzna tworzą system praktyczny, w którym ta pierwsza jest tłem, na którym może się odcinać, lub pustką, przed którą może się *pojawić* przedmiot będący celem naszego działania, to jest oczywiste, że

³⁷ Tamże, s. 157.

³⁸ Tamże, s. 160.

³⁹ Tamże, ss. 129 i n.

⁴⁰ M. Maciejczak, *Świat według ciała*, ss. 42 i n.

⁴¹ M. Merleau-Ponty, *Fenomenologia percepcji*, ss. 120 i n.

⁴² Tamże, s. 170.

przestrzenność ciała urzeczywistnia się w działaniu i analiza ruchu własnego powinna pozwolić lepiej ją zrozumieć”⁴³.

2. Przestrzeń sytuacyjna. Patrzenie poprzez ciało „w/na” świat, oznacza daną sytuację, czyli tło, horyzont, z którego wychodzimy, patrząc na świat, to pewien sytuacyjny punkt orientacji, niewyznaczony w stałych relacjach przestrzennych. Wątek ten łączy się z tym, co opisaliśmy w punkcie pierwszym, tylko że w tym miejscu kładziemy nacisk na terminy: „tu” i „horyzont”, czyli ustanowienie nietrwałych punktów widzenia świata, w których ciało jest jakby dominantem. To ono wyznacza przestrzeń patrzenia na świat i relacje w jego obrębie.
3. Podwójny horyzont przestrzeni. Z jednej strony ciało to bryła usytuowana w zewnętrznym, obiektywnym układzie odniesień, z drugiej przestrzeń przeżyta przez ciało. Obydwie przestrzenie wzajemnie się fundują, choć ostatecznie zdaje się wygrywać przestrzeń podmiotu, bo to on wyznacza przestrzeń obiektywną (dalej jest to przestrzeń możliwych działań podmiotu)⁴⁴.

Możemy znaleźć metaforyczną egzemplifikację użytych powyżej sformułowań przestrzennych w postawach artystów tancerzy przyjmowanych w 2. połowie XX wieku. Z jednej strony tancerze poszukując nowych form ruchowych, badają możliwości ruchowe ciała – podmiotu, czyli przestrzeń ciała, z drugiej strony, określając przestrzeń sceny ruchem, prezentują ją w polu sytuacyjnym, ostatecznie czyniąc dominantem sceny tańczące ciało i wskazując na wzajemnie się fundujący podwójny horyzont przestrzeni, sceny i ciała tancerza. W pierwszym przypadku, jak w układzie M. Cunnighama „Tors”, artysta bada możliwości motoryczne ciała. W tym konkretnym przedstawieniu polega to na badaniu możliwych ułożeń stóp, głowy i nóg w wielu płaszczyznach i tempach, określających granice i warunki podejmowanych ruchów. Przykładem realizacji drugiego i trzeciego rozumienia przestrzeni mogą być niesynchronizowane linearnie przedstawienia taneczne, w których kilka osób tańczy równocześnie i każda z nich anektuje swoim ciałem fragment sceny, prezentując ją odbiorcy. Odbiorca nie ma możliwości ujęcia jednoczesnego całej prezentacji, przeskakując z jednego fragmentu przedstawienia na inny. W przedstawieniu „Tors” ów niesynchroniczny zestaw ruchów poszczególnych tancerzy wynikał z tego, że Cunnigham dopiero w czasie trwania spektaklu decydował, w którym momencie mają oni wejść na scenę, by poddając się „przypadkowi obiektywnemu” przemieszczać się z jednego końca sceny na drugi⁴⁵. Wzajemnie fundujące się porządki subiektywnej przestrzeni ciała i przestrzeni obiektywnej widoczne są także w *contact improvisation*, w działaniach nastawionych na kontakt z drugą osobą za pomocą dotyku⁴⁶. W technice tej łączy się bowiem przekonanie

⁴³ Tamże, s. 121.

⁴⁴ Tamże, ss. 120 i n.

⁴⁵ Znany jest przykład M. Cunnighama, który rozpisывał poszczególne ruchy, a potem nakazał losowanie karteczek tancerzom, często też, jak pisał, wysyłał tancerzy na scenę bez wiedzy na temat tego, do jakiej muzyki będą tańczyli.

⁴⁶ Na temat „*contact improvisation*” zob.: H. Thomas, *The Body, Dance and Cultural Theory*, Palgrave Macmillan, New York 2003, ss. 102-113.

o konieczności wśluchania się w ciało, aby znaleźć indywidualną, ruchową odpowiedź na istniejące w obiektywnej przestrzeni ciało drugiego.

Jeśli w perspektywie Merleau-Ponty'ego spoglądamy na improwizowany ruch taneczny, to wydaje się, że ujęcie ciała tancerza w kategoriach klasycznej teorii tańca – przedmiotu-bryły przestrzennej, sytuującego się w zewnętrznej względem niego, obiektywnie istniejącej przestrzeni, nie pozwala na wyczerpujące opisanie tego fenomenu. Merleau-Ponty uczy nas sytuacyjnego odniesienia do ruchu tancerza, gdy ciało projektuje przestrzeń, które staje się sposobem jej zamieszkiwania, osławiania, punktem odniesień pojęć „obok”, „pod” czy „powyżej”. W ten sposób czyni z tańca (laboratorium badań nad ruchem) metaforę egzystencjalnej sytuacji poznawczej człowieka, który urasta do rangi przykładu istotowego, intencjonalnego zachowania człowieka. Współczesny taniec improwizowany zdaje się wychodzić tej koncepcji naprzeciw. Zwłaszcza wtedy, gdy, jak twierdzi Sheets Johnstone, zwraca uwagę na percepcyjny potencjał ruchu, wynikający ze skierowania do wnętrza ciała wśluchującego się we własne doznania.

Stanowisko Merleau-Ponty'ego w kwestii ruchu jest próbą przezwyciężenia dualizmu kartezjańskiego, rozdzielenia ciała-podmiotu na przedmiot i podmiot, duszę – ciało, tego, co subiektywne i tego, co obiektywne. Ten dualizm znosi transcendentna struktura ciała własnego, ciała, które sytuuje się jakby pomiędzy istnieniem przedmiotowym i podmiotowym, a które w swoim intencjonalnym działaniu zawsze ukierunkowane jest na świat. Odbywa się to w ruchu egzystencji, w rytmie dialektyki fundowania i znoszenia fundacji, w dialektycznym przechodzeniu pomiędzy różnymi porządkami, takimi jak fizyczny i inteligibilny. Tak rozumiany ruch egzystencji nie pozwala na spojrzenie na taniec w kategoriach z góry ustalonej struktury myślenia, czy zamierzenia choreograficznego, ale raczej w kategoriach otwartej choreografii. Współcześni tancerze zmieniając w praktyce rozumienie ruchu na scenie, na przykład w improwizacji, domagają się nowego ujęcia działań tancerza jako podążającego za impulsami ciała i znaczącego konkretną przestrzeń własnym ciałem. Sygnalizują konieczność rezygnacji z dualnych określeń ciała, które przestaje być tylko przedmiotem-narzędziem domagającym się nastrojenia, aby jak najlepiej działało, a staje się motorem tak działań twórczych, jak i poznawczych. Przykład działań improwizujących tancerzy stanowi wyraz ogólniejszej tendencji w kulturze, która przez Richarda Shustermana nazwana została zwrotem somatycznym⁴⁷, a w której pojawia się nowy sens rozumienia ciała jako wywracającego do góry nogami tradycyjne, dualistyczne kategorie pojęciowe wyznaczające „stałe” do tej pory miejsce ciała i umysłu, zmysłów i rozumu w sytuacji poznawczej człowieka. Szczegółowe rozważania na ten temat trzeba podjąć przy innej okazji, ale warto wspomnieć o nowych perspektywach ujęcia historii przemian ruchu tanecznego, pojawiających się wraz z narastającym zainteresowaniem możliwościami poznawczymi poruszającego się ciała-podmiotu w świecie.

⁴⁷ R. Shusterman, *O sztuce i życiu: od poetyki hip-hopu do filozofii somatycznej*, przeł. W. Małecki, Atła 2, Wrocław 2007, s. 123.

Lilianna Bieszczad: Is Body in Motion Matter of Improvisation in Dance?

The argument is based on an assumption that Merleau-Ponty's ideas presented in „Phenomenology of Perception” are helpful in philosophical exploration of the 20th and 21st century phenomenon of dance. His anti-dualist attitude towards the understanding of the body and his concept of movement as „directed at” the world, enables the better comprehension of, especially improvisational, dance activities in which the focus on one's body gives the impulse for motion. Merleau-Ponty's notion of the body as a „pool of forces” and his dilemmas as to the manner of comprehension of the body's movement, are analysed. The author also reflects on the primary character of perceptions of a moving body and on the idea of space. In order to present similarities between the notion of „thinking” through the body by Merleau-Ponty and by the improvising dancers, Maxine Sheets-Johnson's concept of improvisation as „exploration of the world through movement” is brought in. Presented theses are exemplified with certain dance activities from late 20th century.

Anna Chęćka-Gotkowicz

Estetyczna transformacja świata w ujęciu Arnolda Berleanta

Sztuka – społeczeństwo – środowisko to główne obszary estetycznej refleksji emerytowanego profesora Uniwersytetu w Long Island, Arnolda Berleanta, zarysowane w niedawno wydanej książce *Sensibility and Sense. The Aesthetic Transformation of the Human World*¹. Znakiem szczególnym refleksji amerykańskiego badacza jest wyparcie Kantowskiej bezinteresowności estetycznej i zastąpienie jej postawą uczestnictwa wyrażoną w postulatach estetyki zaangażowanej. To uczestnictwo zakłada całkowite zanurzenie w wartościowaniu, które, zdaniem Berleanta, zachodzi „nie tylko w relacji do dzieł sztuki, czy piękna natury, ale w wielu rodzajach ludzkich sytuacji i może być łączone z praktycznymi działaniami (...). Uczynienie estetycznego zaangażowania centralnym rysem wartościowania umożliwia rozszerzenie tego, co estetyczne poza jego konwencjonalne ograniczenia do sztuk pięknych i piękna w naturze: wszystko jest potencjalnie estetyzowalne”². Perspektywa estetyki środowiskowej i badanie estetycznego wymiaru w ludzkich relacjach były obecne już we wcześniejszych pracach autora. Wystarczy przywołać tu tytuły takich książek jak: *The Aesthetics of Environment* (1992), *Living in the Landscape: Toward and Aesthetics Of Environment* (1997), *Re-thinking Aesthetics: Rogue Essays on Aesthetics and the Arts* (2004) czy *Aesthetics and Environment: Variations on a Theme* (2005). Najnowsza publikacja jest konsekwentnym rozwinięciem założeń estetyki zaangażowanej. Czytelnik rozpoznaje w niej ujęcia znane z przełożonych na język polski esejów *Prze-myśleć estetykę*³. Narzędzi badawczych dostarczają autorowi przede wszystkim estetyka, fenomenologia i pragmatyzm. Jak zauważa w pierwszym rozdziale książki *Sensibility and Sense*, te trzy źródła pozwalają mu uchwycić podstawy poznania i rozumienia świata (*let me weave together the three strands I have been elaborating: phenomenology as a window to perception free of presuppositions, including the assumption of existence; aesthetics as the model for the directness and immediacy of perceptual experience; and*

¹ A. Berleant, *Sensibility and Sense. The Aesthetic Transformation of the Human World*, Imprint Academic, Exeter 2010, s. 232.

² A. Berleant, *Estetyka zaangażowana*, wypowiedź zamieszczona w Biuletynie Polskiego Towarzystwa Estetycznego, nr 3 (1) jesień-zima 2003, s. 1.

³ A. Berleant, *Prze-myśleć estetykę. Niepokorne eseje o estetyce i sztuce*, przeł. M. Korusiewicz, T. Markiewka, Universitas, Kraków 2007.

pragmatism as the requirement to consider the meanings and consequences implicit in the practice of ideas and beliefs⁴).

Pierwszym krokiem w zamierzonym kierunku ma być wyjście od estetyki jako narzędzia metodologii ku estetyce jako narzędziu dochodzenia w prowadzonym śledztwie. Przedmiotem śledztwa ma być rozumiane jak najszerzej, percepcyjne doświadczanie świata. Już we wstępie do esejów *Prze-mysleć estetykę* autor żarliwie bronił estetyki jako „najbardziej pierwotnej” i „przenikliwej” dziedziny filozofii. W jego najnowszej pracy wielokrotnie wyrażane jest to samo przekonanie: jedynie czerpiąca z percepcyjnego doświadczenia estetyka nie traci kontaktu z prawdziwym źródłem filozofowania. Obrona tej tezy czyni z książki *Sensibility and Sense* lekturę obowiązkową dla tych wszystkich czytelników, którzy szukają argumentów przeciwko uznawaniu estetyki za peryferyjną dyscyplinę filozoficzną. Berleant z pasją przekonuje nas bowiem, że estetyka winna być uznana za filozofię pierwszą. „Przyznanie czołowego miejsca temu, co estetyczne, nie oznacza wcale ignorowania innych wymiarów doświadczenia”, podkreśla autor we „Wprowadzeniu” i wymienia inne typy doświadczeń: religijne, mistyczne, somatyczne, społeczne i poznawcze⁵. Jednak to właśnie doświadczenie estetyczne Berleant uznaje za najbardziej znaczące. Autor broni obecności „podtekstu estetycznego” także tam, gdzie zdają się dominować inne od estetycznego typy doświadczeń (‘What may seem at first unexpected, even extraordinary, is the realization that an aesthetic undercurrent is present on occasions when it is not predominant, and this will become part of my principal claim’⁶). Dlatego też czytelnik *Sensibility and Sense* dość szybko musi poszerzyć swoje rozumienie estetyczności o sferę etyki, życia społecznego i politycznego oraz powiązanych z nimi wartości.

Pierwsza część książki, *Grounding the World*, składa się z czterech rozdziałów (*Beginning, Understanding the Aesthetics, The Aesthetic Argument, The World as Experienced*) i poświęcona jest doprecyzowaniu aparatu pojęciowego i narzędzi, które autor stosuje do badania i opisu doświadczenia estetycznego. W tej części Berleant akcentuje też kilka ciężących nad estetyką przesądów i nakładanych na nią ograniczeń, które przeinaczają jej znaczenie. Pierwszym z nich jest przekonanie o tym, że estetyka zajmuje się jedynie sztukami pięknymi i pięknem natury. Z kontemplatywnym podejściem do piękna i sztuki wiąże się w teorii estetycznej niechęć lub przynajmniej badawcza ostrożność względem tego, co użyteczne, funkcjonalne i praktyczne. Zdaniem Berleanta, takie podejście także współcześnie zawęża estetyczne pole widzenia. Kolejny, zwalczany przez Berleanta pogląd głosi, że określenie czegoś mianem „estetyczny” jest zaszczytne i jednoznacznie pozytywne. Tymczasem terminy „estetyka” i „estetyczny” w istocie są neutralne, kojarzenie zaś ich z tym, co piękne i wzniosłe wynika przede wszystkim z przyjętej konwencji językowej (‘like all words in a language, their meaning is specified only internally, within a language system, as Ferdinand de Saussure made clear’⁷). To swoiste „odczarowanie” terminu estetyka (Berleant

⁴ A. Berleant, *Sensibility and Sense*, s. 30.

⁵ Por. tamże, s. 4.

⁶ Tamże.

⁷ Tamże, s. 35.

mówi wprost, że nie ma nic świętego, nienaruszalnego w terminach „estetyka” i „estetyczny”) idzie w parze z zamiarem ukazania bardziej „przyziemnego” wymiaru doświadczenia estetycznego. To doświadczenie jest bezpośrednio, natychmiastowe i jest czystą formą percepcyjnego ujęcia rzeczywistości. Jak pisze często cytowana przez autora w całej książce Katya Mandoki, „każde doświadczenie jest z definicji estetyczne, ponieważ ‘doświadczać’ znaczy to samo, co *aesthesis*”⁸. W tym miejscu wypada wspomnieć o rozstrzygnięciach dotyczących treści i zakresu doświadczenia estetycznego, w które autor wpisuje odbiór codzienności, np. zatrzymanie uwagi na pojedynczym aspekcie zmysłowego doznania (‘*experiencing the aesthetic can make us aware of the delights of ordinary life that may hold our pure attention for a moment – the glint of sunlight on spring leaves, the full moon rising above the horizon at dusk, a child’s ingenuous smile. In all such things the force of the aesthetic lies in its capacity for distinctive perceptual experience*’⁹). W zakresie tego, co może być przedmiotem doświadczenia, nie znajdują się jedynie zjawiska zabarwione pozytywnie, dostarczające łagodnych doznań estetycznych (jak wspomniany przez Berleanta wiosenny liść, księżyc w pełni czy naiwny uśmiech dziecka), ale i te zabarwione negatywnie. Wrażliwość estetyczna odbiorcy skazuje go, także w obrębie sztuki, na doznawanie „bolesnej przyjemności”. Gdy odbiorca porzuci obszar sztuki i skieruje uwagę np. ku środowisku miejskiemu, narazi się na ogrom bodźców sprzyjających doznaniu zabarwionemu negatywnie. I właśnie do problemu wartości negatywnych autor konsekwentnie powraca w toku całego wywodu. Eksploruje go szczególnie w ostatniej części książki, gdzie wprowadza nawet pojęcie „wniosłości negatywnej”, o czym będzie jeszcze mowa.

Jednym z zasadniczych problemów poruszanych przez autora w rozważaniach wstępnych jest porządkujące dalszy wywód rozróżnienie zwykłego doznania percepcyjnego i doświadczenia percepcyjnego. To drugie tym różni się od pierwszego, że poza zwykłym odbiorem bodźca, dokonującym się właściwie na poziomie somatycznym, w podmiocie dokonuje się weryfikacja znaczenia bodźca. Doświadczenie percepcyjne zawiera więc dwa etapy: czysto zmysłowy (sensoryczny) i dekodujący znaczenie. Jest to istotne choćby z tego powodu, że gdy mówimy o percepcji estetycznej, zdarza nam się zapomnieć o tym, że jest ona z gruntu somatyczna. Doznanie po prostu jest (‘*sensation just is*’), dopiero doświadczenie zostaje przepuszczone przez swoiste normatywne filtry. Doświadczenie jest więc jakby «przepracowanym» przez umysł i wrażliwość odbiorcy doznaniem lub inaczej jest uzmysłowieniem sobie jego treści i istoty. Kolejna kwestia, poruszona przy okazji refleksji porządkującej podstawowe pojęcia, jest właściwie kontynuacją rozważań z eseju *Sensualne i zmysłowe w estetyce*¹⁰. Podkreślając tam różnice wpływające z podziału na zmysły wyższe (wzrok i słuch), zwane też zmysłami dystansu i zmysły niższe (dotyk, smak, węch), zwane zmysłami kontaktu, autor zauważył, że zmysły kontaktu są wyrzucane poza

⁸ K. Mandoki, *Everyday Aesthetics: Prosaics, the Play of Culture and Social Identities*, Ashgate Publishing, UK 2007, s. 35, cyt. za A. Berleant, *Sensibility and Sense*, s. 35.

⁹ A. Berleant, *Sensibility and Sense*, s. 36.

¹⁰ Por. A. Berleant, *Prze-mysleć estetykę*, ss. 97-109.

nawias estetyki z tej prostej przyczyny, że kojarzą się ze sprawami cielesnymi. Nic bardziej błędnego. Ta dyskryminacja, jak pisze Berleant, „wypacza teorię estetyki, wyłączając ogromny obszar doświadczenia z potencjalnego zakresu estetycznej percepcji, która w naturalny sposób mogłaby je objąć”¹¹. Ten jest zaakcentowany także w książce *Sensibility and Sense*. Zupełnie czym innym jest jednak wyrzucanie poza nawias estetyki zmysłów niższych i konsekwentne ich ignorowanie (co budzi sprzeciw Berleanta), a czym innym jest uznanie na poziomie teoretycznym rozdzielności kwestii estetycznych i niezależnych od nich kwestii moralnych czy obyczajowych (co wyraźnie postuluje Berleant).

Drugą część książki, *Aesthetics and Human World*, rozpoczyna rozdział zatytułowany *A Rose by Any Other Name*. Mottem dla rozważań autora jest fragment z II aktu Romea i Julii: ‘What is in a name? This which we call a rose/ By any other name would smell as sweet’ (w tłumaczeniu Stanisława Barańczaka: „Cóż znaczy nazwa? To, co zwiemy różą, pod inną nazwą nie mniej by pachniało”¹²). Poetycki początek zapowiada rozstrzyganie kwestii zasięgu badawczych zainteresowań dyscypliny. Parafrazując Szekspira i motto z Romea i Julii, można by powiedzieć, że to, co zwiemy estetyką, pod inną nazwą podobnie by funkcjonowało. Liczy się spektrum badanych doświadczeń: ogarnia ono zarówno doznanie piękna, jak i brzydoty, w rozmaitych przejawach, w jak najszerszym społecznym kontekście. Nowe rozumienie *aisthesis* zakłada szeroko pojmowane zmysłowe postrzeganie i badanie tego wszystkiego, co może być przedmiotem analizy sensorycznie uwrażliwionej świadomości. Wiąże się to także z oddaniem sprawiedliwości tym zjawiskom, które są zaprzeczeniem tradycyjnych wartości. Autora interesuje bowiem także to, co zwiastuje utratę, negację i profanację wartości powszechnie uznawanych za estetyczne. W ten obszar estetycznej transgresji można wpisać ciemną stronę doświadczenia estetycznego (*dark side of aesthetic experience*). Niesie ono nie tylko odczucie przykrości, lecz także estetycznego bólu i moralnego cierpienia. Estetyczny ból i moralne cierpienie są w takich sytuacjach ściśle ze sobą powiązane, przenikają się i wspólnie stanowią wyznacznik jakości estetycznie negatywnych. Można z nich uczynić narzędzie wnikliwej krytyki zjawisk społecznych. (*‘Aesthetic experience can also produce outright pain, as we may experience on entering a favela or urban slum, of dismay in witnessing the clear-cutting of an old growth forest, or of revulsion when encountering kitsch in literature or art. These experiences can produce not only aesthetic pain but moral suffering, both of which are, at times, inseparable. Its capability of identifying negative aesthetic values gives the aesthetics the possibility of becoming an incisive force in social criticism, a largely untried region of aesthetic activity but a potentially powerful one (...) Recognizing the dark side of aesthetic experience is another reason for exceeding traditional constraints’*¹³).

Berleant ostatecznie rozprawia się z przejawami negatywnej estetyki codzienności w finałowej części swojej pracy, ale prowadzi ku temu konsekwentnie przez wcześniejsze rozdziały. Chwilowym odejściem od ciemnej strony estetyki

¹¹ Tamże, s. 99.

¹² W. Shakespeare, *Romeo i Julia*, przeł. S. Barańczak, „W Drodze”, Poznań 1990, s. 57.

¹³ A. Berleant, *Sensibility and Sense*, s. 88.

jest rozdział poświęcony znaczeniom kulturowym, gdzie autor skupia uwagę na semantyce kamienia (rozdział *The Soft Side of Stone*). Następnie omawia procesy urbanizacyjne i w ramach miejskiego krajobrazu dostrzega szereg estetycznych implikacji (rozdział *An Aesthetics of Urbanism*), by wreszcie w ostatnim rozdziale tej części książki, łącząc dyskurs naukowy z językiem mitów i metafor, dotknąć gwiazd i zapisanej w nich idei wzniosłości, która dopełnia wizji estetycznego, ziemskiego ekosystemu (rozdział *Celestial Aesthetics*). Rozdziały poświęcone semantyce kamienia i niebu akcentują szeroki zasięg badawczych ambicji Berleanta: estetyka w jego ujęciu wykracza poza granice antroposfery, by sięgnąć nawet poza ziemską atmosferę.

W ostatniej części książki, *Social Aesthetics*, Berleant jako uważny obserwator codzienności mnoży przykłady przejawów negatywnych wartości estetycznych. Nietypową (a niekiedy także niewygodną) dla tradycyjnej estetyki tematykę wskazują same tytuły rozdziałów: *The Negative Aesthetics of Everyday Life, Art, Terrorism and the Negative Sublime, Perceptual Politics, The Aesthetics of Politics*. I tu właśnie zostają wypracowane narzędzia krytyczne wobec powszechnej, bezrefleksyjnej akceptacji kultury miasta, środowiska, codzienności i praktyk politycznych.

Na początku Berleant wyczula czytelnika na to, by odróżniał estetykę negatywą od negatywnej krytyki. Normalną funkcją krytyki jest bowiem diagnozowanie zarówno w sztuce, jak i w środowisku społecznym, niepełnej realizacji wartości estetycznych. Czymś zgoła odmiennym od tego rodzaju sądu jest zdiagnozowanie całkowitego braku pozytywnych wartości estetycznych w przedmiocie lub sytuacji, które są obiektami oceny. Berleant nazywa negatywną estetyką ten obszar danych zmysłom doświadczeń, który jest przesycony wartością ujemną. Estetyka negatywna przejawia się poprzez owoce złego gustu, kiczu czy cikliwej sentymentalności. Jak pisze autor, przedmioty charakteryzujące się wartością negatywną są niekiedy świadomą parodią wartości pozytywnych i być może stanowią nawet coś na kształt kulturowej krytyki, sprzeciwu wobec estetyczności (jednym z wielu przejawów takiego buntu wobec estetyczności na gruncie języka może być żargon). Inną postacią negatywnej estetyki są wszystkie te produkty kultury masowej, w których wartość pozytywna jest świadomie spychana na bok, by zrobić miejsce temu, co przeciętne; autor podaje w tym kontekście przykłady oper mydlanych czy niektórych produkcji muzyki pop. Wydaje się, że tym, co w ujęciu Berleanta ostatecznie odróżnia przejawy estetyki negatywnej od sztuki wadliwej, jest intencjonalna dewaluacja wartości. Autor takiego tworu po prostu chce być kiczowaty, chce ranić poczucie dobrego smaku, chce zaprzeczyć wartościom. Jednak estetyka negatywna nie przejawia się tylko w produkcjach aspirujących do miana sztuki czy kultury. Jej przejawem są wszelkie manifestacje agresji wobec otoczenia i samego siebie. Berleant podaje przykłady swoistej autoagresji, jaką mogą być złe nawyki żywieniowe, narkotyki i inne używki czy chociażby ekspozycja na ustawiczny hałas (agresywna muzyka, zgiełk miejski), a nawet obojętność wobec zanieczyszczenia środowiska (do którego człowiek się przyczynia jako współwinnny widz). Autor wskazuje też na fenomen „zanieczyszczenia przestrzennego” (spatial pollution), którego przejawem może być oszczędzająca przestrzeń architektura (stawianie domów jeden przy drugim),

tłok na ulicach i w środkach transportu. Produktem ubocznym tego zjawiska są sytuacje, w których człowiek czuje się już nie tylko osaczony, lecz także wręcz zagrożony (np. złapany w pułapkę labiryntu schodów czy awarii windy w wieżowcu). Przestrzeń publiczna bywa przerażająca, gdy stwarza w człowieku poczucie pustki i wyobcowania. Wystarczy wyobrazić sobie siebie w środku nocy w opustoszałym centrum handlowym, by poczuć się jak w scenarii psychologicznego thrillera.

Ostatnia część książki *Sensibility and Sense* zawiera też uwagi na temat przypadków, w których dewaluacja wartości estetycznych idzie w parze z dewaluacją wartości etycznych. Przykładów tego rodzaju w dostarczała niegdyś sowiecka i nazistowska propaganda. Rodzi się pytanie o współczesne przejawy tego typu koincydencji. Wraz z postawieniem tego pytania, autor dotyka trudnego powiązania pomiędzy sztuką i terroryzmem. Jeżeli estetyka obejmuje wszystkie zjawiska, które skierowane są na odbiór zmysłowy, to można zrozumieć próby wpisania w ten wymiar widowiskowych aktów terroryzmu. Porzucając kwestię moralnego usprawiedliwienia tego rodzaju aktów (zaznaczmy tylko, że Berleant zastanawia się nad możliwością usprawiedliwienia aktu terroru w duchu utylitaryzmu, jako próby zwrócenia uwagi na zaniedbywane interesy jakiejś grupy społecznej/politycznej), należałoby skupić się na nich jako na zjawiskach, a może raczej widowiskach. Przywołując Kanta, Burke'a i Lyotarda, Berleant analizuje różne oblicza wzniosłości, ostatecznie formułując koncepcję wzniosłości negatywnej. Wpisałby się w nią być może zachwyt kompozytora, Karlheinz Stockhausena, który nazwał zamach na World Trade Center największym dziełem sztuki w całym wszechświecie lub działania performerki, Laurie Anderson, która w utworze 'Happinness' wykorzystała nagrania fonosfery tragedii WTC, a ściślej, dźwięki spadających z wysokich pięter ciał. Otwarcie estetyki na tego rodzaju wypowiedzi i artystyczne manifesty nie oznacza oczywiście ich moralnego usprawiedliwienia. Można mieć jednak wątpliwości co do tego, czy kategoria wzniosłości negatywnej jest w stanie udźwignąć niesmak tak wielkiego kalibru. To chyba jedyny przypadek, gdy czytelnik poważnie zastanawia nad konsekwencjami postulowanego przez Berleanta otwarcia estetyki. Być może pojęcie wzniosłości negatywnej przynosi tu rozwiązanie teoretyczne. Na gruncie czystego doświadczenia pozostajemy jednak z moralnym dyskomfortem i wielkim estetycznym niesmakiem. A to budzi niepokój.

Rozważania Arnolda Berleanta prowadzą do rozdziału poświęconego koegzystencji polityki i estetyki. W tym kontekście autor przywołuje myślicieli, którzy przyczynili się do zbliżenia tych pozornie niezależnych sfer: Kant, Schiller, Hegel, Nietzsche, Heidegger, Benjamin, Blanchot, Adorno, Marcuse, Sartre, Derrida, Lyotard czy Rancière, by wymienić tylko niektóre nazwiska. Szczególne miejsce w rozważaniach Berleanta zajmuje koncepcja Jacquesa Rancière'a, wyrażona przede wszystkim w pracy *Le partage du sensible: Esthétique et politique*¹⁴. Zdaniem Berleanta, francuski myśliciel jest jednym z nielicznych, którzy po Schillerze, dostrzegali polityczne znaczenie percepcyjnych podstaw estetyki.

¹⁴ Polski czytelnik może poznać myśl Rancière'a dzięki wydanemu przez „Krytykę Polityczną” zbiorowi tekstów: *Estetyka jako polityka*, ze wstępem Artura Żmijewskiego i posłowiem Sławoja Żiżka, przeł. J. Kutyla i P. Mościcki, Warszawa 2007.

Rancière, podobnie jak Berleant, utożsamia estetyczność z tym, co doświadczalne zmysłowo. Poprzez hasło *le partage du sensible* (podział zmysłowości) rozróżnia te dane zmysłowe, które można zobaczyć, usłyszeć, oraz te, których zobaczyć, usłyszeć się nie da. „Podziały tych danych zmysłowych – pisze Artur Żmijewski – wiążą się z podziałami wspólnoty, w jakiej funkcjonują, a tym samym z polityką¹⁵”. Zdaniem Rancière’a, „polityka nie jest sprawowaniem władzy ani walką o władzę. Jest raczej konfiguracją specyficznej przestrzeni, podziałem szczególnej sfery doświadczenia, przedmiotów traktowanych jako wspólne i istotnych dla podejmowania wspólnej decyzji, podmiotów uznanych i zdolnych do określenia tychże przedmiotów oraz argumentacji w swojej sprawie (...)”¹⁶. Tym, co łączy sztukę z problemem wspólnoty, „jest materialne i symboliczne tworzenie określonej czasoprzestrzeni zawieszającej zwykłe formy doświadczenia zmysłowego. Sztuka nie jest polityką ze względu na komunikaty lub uczucia, jakie przekazuje na temat porządku świata (...) Sztuka jest polityką przez sam dystans przybierany wobec swoich funkcji, przez wprowadzany typ czasu oraz przestrzeni, przez sposób, w jaki dzieli ten czas i zaludnia tę przestrzeń (...) W estetyce wzniosłości czasoprzestrzeni pasywnego spotkania z tym, co heterogeniczne, powoduje konflikt między dwoma porządkami zmysłowości. W sztuce relacyjnej konstrukcja sytuacji o charakterze nieokreślonym i efemerycznym domaga się przesunięcia percepcji, przejścia z pozycji widza do pozycji aktora, rekonfiguracji miejsc. W obu przypadkach sztuka działa, dzieląc na nowo przestrzeń materialną i symboliczną. W ten właśnie sposób sztuka dotyka polityki¹⁷”.

Nie tylko sztuka, dekonspirując różnorodne formy zniewolenia, staje się partnerką polityki. Jej sojusznikiem jest przede wszystkim doświadczenie estetyczne, bo, jak przypomina Berleant w ostatnim rozdziale swojej książki, ono leży w sercu sztuki i ujawnia zdolność ogarniania różnych ludzkich spraw, także tych wykraczających poza tradycyjnie rozumianą artystyczność i estetyczność. Finał książki jest hymnem pochwalnym ku czci nowego rozumienia estetyczności, której autor przypisuje zdolność przemiany obecnego świata w świat bardziej ludzki. (‘For in aesthetic we discover the human world, and in re-constituting the aesthetic we laid the groundwork for reconstructing a more humane world. This world is first aesthetic, and that is why the aesthetic verges on the political, where its transformative powers make possible its unique social contribution’¹⁸.) Przywołana na początku tekstu idea estetyki zaangażowanej w naturalny sposób powraca. Autor, którego wola przeorganizowania estetycznych dogmatów ujawniała się już w poprzednich książkach, po raz kolejny namawia do zanużenia w doświadczeniu estetycznym i wierzy w to, że jest to doświadczenie jednoczące także w szerokim wymiarze społecznym.

¹⁵ A. Żmijewski, „Polityczne gramatyki obrazów”, wstęp do: J. Rancière, *Estetyka jako polityka*, s. 7.

¹⁶ J. Rancière, *Estetyka jako polityka*, ss. 24-25.

¹⁷ Tamże, s. 24.

¹⁸ A. Berleant, *Sensibility and Sense*, ss. 222-223.

Bogna J. Obidzińska

„Żyjesz, czujesz, jesteś żyty, jesteś czuty przez innych, więc szczęśliwo-nieszczęśliwy. Ja Cię rozumiem, twojego ducha przenikam i... uściśnijmy się, bo już nie można więcej mówić”
F. Chopin¹

Allegro. Ma non troppo

XVI Międzynarodowy Konkurs Chopinowski odbył się pod znakiem liczb. I to nie jedynie z powodów, których oczekiwali by Pitagorejczycy. Nawiązań filozoficznych poszukiwać powinniśmy raczej w jednym z nurtów myśli ekonomicznej drugiej połowy dziewiętnastego wieku... Liczby, o których mowa, dotyczą pewnych stosunków ilościowych, wpływających na przekształcenia jakościowe zjawiska.

Przesileń ilościowych było tym razem sporo. Dwusetna rocznica narodzin Bohatera Konkursu dała przyczynek, by tegoroczne wydarzenie było odmienne od poprzednich. Główny organizator imprezy, Narodowy Instytut Fryderyka Chopina, postarał się o dobór wysmienitego Jury, w którym zasiadali przede wszystkim najwyższej klasy pianiści – w większości należący do spuścizny samego Konkursu, jako jego laureaci – a w mniejszej liczbie pedagodzy fortepianu, jak bywało w przeszłości. Jury zmniejszono przy tym liczebnie, do 12 osób z blisko 20 w ostatnich edycjach, czym powrócono do edycji najwcześniejszych. Zmieniony został także stosunkowy udział Polaków – z niemal połowy w poprzednich edycjach, do jednej trzeciej. Decyzje te uzasadnione zostały przez ówczesnego dyrektora Instytutu Andrzeja Sułkę potrzebą otwarcia Konkursu na zupełnie nowe tendencje interpretacyjne, umykające tradycji określanej nieraz „polską” lub „klasyczną”:

Chciałbym, aby Konkurs Chopinowski roku 2010 przestał być miejscem, gdzie z mozołem wykuwa się wzorzec chopinowskiego metra z Sevres. To myślenie anachroniczne, być może słuszne w pierwszych edycjach konkursu, ale dziś na pewno nie ma ono racji bytu. Każdy, kto poszukuje wzorcowych wykonań może kupić w Internecie dowolne nagranie najwybitniejszych chopinistów w historii².

Bardziej elastycznie potraktowany został także regulamin Konkursu, zezwalając na przykład Jury na dopuszczanie do pierwszego etapu przesłuchań laureatów

¹ „Z listu Fryderyka Chopina do Tytusa Woyciechowskiego, z dn. 22 września 1830”, w: *Korespondencja Fryderyka Chopina*, t. I, 1816-1831, oprac. Z. Helman, Z. Skowron, H. Wróblewska-Straus, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2009, s. 406.

² R. Świadczyńska, A. Sułek, „Abecadło Konkursu Chopinowskiego”, w: *Magazyn Chopin*, nr 2, 2010, s. 18.

innych monograficznych konkursów pianistycznych, poza preeliminacjami. W trakcie Konkursu Jury dokonało także dwóch zmian odnośnie do regulaminu: po raz pierwszy podczas eliminacji, gdy obniżono próg punktacji, poszerzając pulę dopuszczonych do pierwszego etapu o 50 osób³, drugi raz w finale, gdy odstąpiono od podliczania punktacji częściowych za wszystkie poprzednie etapy i Jury wystawiło oceny finalne niezależnie od nich⁴. Nie miejsce tutaj na przytaczanie skomplikowanego systemu punktowania recitali poszczególnych artystów przez poszczególnych Jurorów w poszczególnych etapach. Wszystkie te informacje są (po raz pierwszy w historii Konkursu) upublicznione przez Organizatora i dostępne w Instytucie, a nawet w Internecie, na oficjalnym forum założonym przez pracowników NIFC na znanym portalu społecznościowym⁵. Ciekawsze natomiast są wnioski płynące z zastosowanych przez Jury procedur, tym bardziej że towarzyszyło im inne szczególne zjawisko – ilościowe i jakościowe – związane ze wspomnianym forum⁶.

Otóż, tym razem, Konkurs Chopinowski cieszył się niespotykanym dotąd zainteresowaniem publiczności, która dzięki medium, jakim jest Internet, bacznie śledziła przebieg przesłuchań ze wszystkich – dosłownie wszystkich – krańców globu, od Australii, poprzez Eurazję, Afrykę po obie Ameryki. Forum NIFC w ciągu kilku pierwszych dni października, czyli od swojego otwarcia, skupiło kilka tysięcy osób, a w okolicy finałów jego użytkowników było już kilkanaście tysięcy⁷. Dodać warto – ogromna ich liczba to użytkownicy aktywni: komentujący transmisje, omawiający udostępniane przez obsługę NIFC nagrania archiwalne z kolejnych przesłuchań, śledzący nieliczne komentarze Jurorów upubliczniane na całym świecie⁸, dzielący się materiałami z przeszłych edycji Konkursu, wiedzą z zakresu teorii muzyki, a także na żywo tłumaczący transmitowane ze studia TVP Kultura i – przede wszystkim – Programu 2 Polskiego Radia programy i komentarze polskich krytyków dla użytkowników anglojęzycznych. Niezmordowani Administratorzy forum moderowali jego działanie i wzbogacali nowymi instrumentami nadawczymi, jak podstrony dyskusyjne i kanał ChopinTube, gdzie słuchacze-muzycy mogą prezentować własne interpretacje utworów pianistycznych.

Po kilku dniach swojego działania forum stało się częścią Konkursu, nie tylko jako nurt odbioru, płynący „obok” konkursowego nurtu kreowanego przez Artystów, Jurorów i krytyków, lecz także, jak się okazało, w pewnym z nimi powiązaniu. Miało to kilka wymiarów.

³ W tej grupie znalazła się późniejsza pierwsza Laureatka Konkursu.

⁴ <http://www.polskieradio.pl/7/178/Artykul/270627,Jurorzy-byli-bardzo-podzieleni>.

⁵ <http://www.facebook.com> – forum Narodowego Instytutu Fryderyka Chopina.

⁶ Powstała oczywiście także ogromna liczba innych forów, afiliowanych przy różnych mediach, jak np. forum TVP reprezentujące interesujący poziom: http://forum.tvp.pl/index.php?topic=34451.0;prev_next=next#new. Jednak forum NIFC zaangażowane było stosunkowo najintensywniej w przebieg Konkursu, przy oficjalnym wsparciu i koordynacji Organizatora, stąd jemu poświęcamy tu miejsce.

⁷ W chwili, gdy słowa te są pisane, 5 stycznia 2011, jest ich 15 000, a autorka obserwuje rozwój forum od pierwszych dni jego istnienia.

⁸ Włącznie np. z przełożonym wprost z chińskiego przez stałą użytkowniczkę forum artykułem wydanym na Tajwanie w „China News”, gdzie reporter przeprowadził kontrowersyjny wywiad z Fou Ts'ongiem. Juror ujawnił w nim swoje bliskie związki pedagogiczno-artystyczno-mistyczne z Laureatką Konkursu.

<http://www.facebook.com/photo.php?fbid=490899751840&set=a.203383831840.136428.574856840&ref=notif!/topic.php?uid=223544980519&topic=14371>.

Użytkownicy forum niemal w 100%, poza nielicznymi szczęśliwymi wyjątkami, śledzili przesłuchania za pośrednictwem Internetu i radia. Stworzyło to nową jakość doświadczenia zdarzenia artystycznego, odmienną od tych, do których jesteśmy przyzwyczajeni. Do końca XIX wieku i nieco dłużej, słuchając muzyki granej przez artystów na żywo, przeżywało się utwór od początku do końca, tworzyło jego syntezę w indywidualnym doświadczeniu i dzieliło się z innymi odbiorcami oceną estetyczną, artystyczną lub po prostu wrażeniami, w formie refleksji wobec pierwotnego doświadczenia. Po wprowadzeniu i upowszechnieniu w dwudziestym wieku transmisji radiowych oraz środków zapisu i odtwarzania muzyki sytuacja zmieniała się o tyle, że słuchający wspólnie danego utworu nie uczestniczyli w wydarzeniu się muzyki, ale w zubożonym przez nośnik przekazie wydarzenia. Kwestia refleksyjności dzielenia się doświadczeniem estetycznym nie zmieniała się. Należało doczekać końca utworu, by w ciszy omówić go ze współsłuchającymi.

Tym razem możliwe było doświadczenie interpretacji utworów Chopina wydarzających się na żywo i jednocześnie omawianie ich ze współdoświadczającymi innymi słuchaczami. Naturalnie, odbiór „na żywo” dotyczył jedynie czasu realnego, nie realnej przestrzeni, a więc i jakości dźwięku, pełni wybrzmienia w sali Filharmonii itp. Nie powiemy nic nowego, przypominając, że także słuchacze doświadczający muzyki w sali koncertowej nie mają uwspólnionego, jednakowego odbioru, ponieważ siedzą w różnych miejscach i doznają odmiennych barw i głośności dźwięku, szczególnie w wypadku asymetrycznie otwartego instrumentu, jakim jest fortepian. Jednak różnice w odbiorze przez audytorium słuchające przekazu cyfrowego polegają na czym innym – wynikają z nośników, a nie naturalnej przestrzeni. Należą do nich przede wszystkim zakłócenia i opóźnienia przekazu, dźwięk płytszy lub głębszy oraz odmiany barwy. Wszystkie te różnice, jak i podobieństwa brzmienia doświadczanych utworów były przez członków forum NIFC na bieżąco – to jest nierzadko podczas trwania utworu – omawiane i komentowane. Ponieważ dokonywało się to natychmiast, bez czasu na refleksję czy uchwycenie kompletnego dzieła, a także ponieważ pojawiające się komentarze były czytane przez innych słuchających jeszcze w trakcie odbioru dzieła, niewątpliwie wpływając na dalszy odbiór – wytworzył się swoisty wspólny nurt doświadczenia przez publikę muzyki.

Nurt ten, można powiedzieć, „pulsował”, ponieważ dołączały do niego także z jednej strony komentarze tradycyjne, wynikające z refleksji osób, które doczekały końca utworu, z drugiej zaś tradycyjne także i dlatego, że dzielili się nimi owi wspomniani „szczęśliwcy”, którzy słuchali wykonań w Filharmonii – porównując odbiór zarówno między sobą, zależnie od miejsca, z którego słuchali utworów, jak i ze słuchaczami internetowymi. Różnorodność perspektyw spowodowana wielokulturowością publiczności nadawała owemu współprzeżywaniu i współrozważaniu doświadczeń w refleksji, szczególnego dynamizmu.

Niemal od początku, ów szalenie szybki i bogaty nurt doświadczenia połączył się także z „oficjalnym” – węższym, kreowanym przez profesjonalnych krytyków, piszących do gazet ogólnopolskich, a także na przykład do wydawanego przez Organizatora dziennika „Chopin Express” – niektórzy z nich aktywnie uczestniczyli w forum. Przede wszystkim jednak, użytkownicy forum porównywali

swoje spostrzeżenia z opiniami uznanych krytyków muzycznych i profesorów muzykologii występujących w programach radiowych oraz z materiałami źródłowymi, których fragmentami, parafrazami i streszczeniami się ze sobą dzielili. Przy współpracy uczestniczących w forum historyków muzyki i pianistów – także pracowników NIFC – powstawały listy „lektur obowiązkowych” dla osób mniej czytanych. Starano się także zrekonstruować zakres różnych możliwych kierunków interpretacyjnych mieszczących się w ramach pozostawionych przez Chopina wskazówek. Chodziło przy tym nie tyle o ocenianie, kto z konkursistów jest „lepszy”, a kto „gorszy”, ile o poszukiwanie najwłaściwszych, choć szerokich, wymiarów chopinizmu⁹.

Po pewnym czasie nastąpił także przepływ doświadczenia uczestników forum w innym kierunku. Te bardziej uzasadnione opinie tzw. „internautów” zaczęły być cytowane przez redaktorów prowadzących transmisje na antenie TVP Kultura, a potem także w prasie. Synergia pomiędzy krytykami i słuchającą ich publicznością nie byłaby może czymś nadzwyczajnym. Zainteresowanie tą synergią ze strony dziennikarzy oraz – wtórnie – krytyków telewizyjnych też nie dziwi. Na forum NIFC zaglądać zaczęli jednak wkrótce... sami Uczestnicy Konkursu. Z pewnością było ich kilkoro (m.in. Paweł Wakarecy, Andrew Tyson, Leonora Armellini), być może znacznie więcej, choć się nie ujawniali. Trudno powiedzieć, w jaki sposób ani w jakim stopniu lektura analiz wyrażanych przez zróżnicowane pod względem wiedzy, obycia z muzyką i estetycznego wycucia towarzystwo, wpłynęła na młodych ludzi i ich wykonania muzyki w kolejnych etapach. Nie można sobie natomiast wyobrazić, by nie wpłynęła w ogóle, szczególnie, że na forum cytowane były często wypowiedzi krytyków. Wielu z konkursistów mówiło w wywiadach, że grając przed tak szacownym Jury, myślą o tym, że grają „dla ludzi”, „dla publiczności”, gdyż jej – choć szczególnie – częścią są Jurorzy.

Jedyną grupą wyłączonej z opisanego wyżej nurtu doświadczenia było właśnie Jury, którego zdanie o kształcie chopinizmu miało być poznawane poprzez kolejne werdykty.

Dlatego właśnie, wraz z biegiem trwania imprezy, nurt wspólnego – i wielokierunkowego – doświadczenia obejmować zaczął już nie tylko samą muzykę, lecz także cały Konkurs jako zjawisko. A więc także podejmowane z etapu na etap decyzje Jury oraz spodziewane komentarze Jurorów i „przesłuchiowanych” przez dziennikarzy Artystów, odnośnie do werdyktów. Jednak, w związku z tym, doświadczenie muzyki przesycać się zaczęło także pewnym zagubieniem, rosnącym w co najmniej dwóch grupach, tj. muzykologów i słuchaczy-forumowiczów, a prawdopodobnie i wśród Artystów. Już po dwóch pierwszych rundach okazało się bowiem, że decyzje Jury są zaskakujące, gdyż odpadają ze współzawodnictwa Kandydaci powszechnie wśród krytyków uważani za niezwykle utalentowanych i szczęśliwie wykonujących wybrane utwory w sposób mistrzowski podczas przesłuchań. Natomiast kolejne progi przechodzili niektórzy konkursiści

⁹ W wypadku pojawiających się od czasu do czasu opinii krzywdzących, a nawet po prostu krytycznych wobec konkursistów, za namową innych forumowiczów autorzy nierzadko je usuwali bądź były one zgłaszane do usunięcia Moderatorom. Uczestnicy powszechnie uzgodnili, że warto utrzymać jak najwyższy poziom debaty. Powstało w tym zakresie coś na kształt „autocenzury” forum.

określani „nieciekawymi” lub nawet niepotrafiącymi poradzić sobie z techniką gry, nie mówiąc o wyrazie¹⁰. Co ciekawe, kontrowersje i zdziwienie odnośnie do promocji do finałów nie dotyczyły wykonania utworów Chopina przez artystę najoryginalniejszego i najodważniejszego – Evgenija Bozhanova – któremu także osoby dzielące jego gustu estetycznego przyznawały miejsce wśród Laureatów ze względu na jakość, przemyślenie i wyraz – słowem – mistrzostwo interpretacji i wykonania. Trudno wobec tego posądzać zarówno krytyków, jak i odbiorców o brak szerokości spojrzenia na kwestię różnorodności czy egzotyeczności odczytań Chopina.

Niepokój powodowany niezrozumiałością oceny przez Jury wspólnie doświadczanego dzieła, zaczął więc mieć ujęcie w pytaniach kierowanych coraz częściej pod adresem Jurorów. Domagano się podania kryteriów, jakimi sędziowie kierowali się w swoich werdyktach. Początkowo niepokój ten odbierany był przez samych uczestniczących w wydarzeniu odbiorców neutralnie i z zaciekawieniem. Był wyrazem napięcia, oczekiwania na objawienie się dzięki Konkursowi nowej estetyki Chopinowskiej, której melomani mieliby się poddać i nauczyć od wydających osady wielkich muzyków, wybranych wszak przez tenże Konkurs w poprzednich jego edycjach.

Pytania kierowane za pośrednictwem dziennikarzy do Jurorów trafiały jednakowoż – poza jednym wyjątkiem, o którym za chwilę – w próżnię. Przewodniczący Jury, Andrzej Jasiński dawał po każdym werdykcie odpowiedzi wymijające. Słuchacze dowiadywali się jedynie, że nie było dyskusji, a podejmowanie decyzji odbyło się sprawnie, jedynie elektroniczny system obliczania przyznanych punktacji przysparzał opóźnienia itp. Jeden z Jurorów, Kevin Kenner, zagadnięty przez dziennikarza na samym początku Konkursu, przyznał, że przystępując do komisji, zapytał jej Przewodniczącego o kryteria, jakimi ma się kierować – lecz został odesłany do swego własnego osądu w tej sprawie.

Wobec braku jakiegokolwiek punktu odniesienia, starano się odgadnąć „klucz” użyty przez Jury do oceny muzyki prezentowanej przez artystów. Krytycy (m.in. komentujący Konkurs co wieczór w Programie 2 Polskiego Radia prof. Marek Dyżewski, Małgorzata Pęcińska i Marcin Majchrowski oraz Kacper Miklaszewski i Stanisław Dybowski), a wraz z nimi, trochę w odniesieniu do usłyszanych opinii eksperckich, a trochę na własną rękę, forumowi słuchacze próbowali przyłożyć do gry promowanych do kolejnych etapów konkursistów takie wartości jak: wirtuozostwo, poetyckość, nowatorstwo interpretacyjne, siła wyrazu, intelektualizm, wierność intencjom ukrytym w nutach i partyturach Chopinowskich, pogłębienie istniejącej tradycji Konkursu, klasycyzm i powściągliwość interpretacji, powrót do pianistyki dziewiętnastowiecznej, nawiązania do istniejących szkół pianistyki światowej, spójność poszukiwań na wszystkich etapach, a nawet oryginalność granicząca z populizmem, uwodzeniem publiczności. Jednak żadne z wymienionych kryteriów nie pasowało do Finalistów

¹⁰ Do najbardziej nieodżałowanych odrzuconych, którzy rokowali lepiej od niektórych pianistów promowanych wyżej, należała przede wszystkim Włoszka Leonora Armellini, a także Rosjanka Natalia Sokolovskaya, Ukrainka Anna Fedorova, a nawet Chinka Fei-Fei Dong, która mimo wpadki pamięciowej, dała w III etapie pokaz gry na najwyższym poziomie. Lista formułowana przez krytyków była jednak dłuższa.

jako grupy. Reprezentowali oni nie tylko przeróżny styl gry, lecz także poziom. „Klucz” pozostał zatem nieznany.

Stopniowo, niepokój zaczął przybierać formę coraz mniej neutralną. Dominującym przewidywaniem co do werdyktu powoli stawać się zaczął brak przewidywań. Nieliczni tylko pokusili się o zaprezentowanie swoich typowanych kolejności w finałach. Wiele z tych osób przewidywało, że pierwsze miejsce nie zostanie w ogóle przyznane. Pod koniec Konkursu dynamizm doświadczenia estetycznego i uzupełniającej je gorącej dyskusji począł ustępować miejsca emocjonalności opinii, fragmentaryczności wypowiedzi, rozbiciu argumentacji i osłabieniu siły przeżywania sztuki.

Kulminacją narastającego zaburzenia wspólnego doświadczenia było ogłoszenie wyników. Wywróciły one ostrożne przewidywania krytyków i melomanów¹¹. Do wiadomości wszystkich podano przy tym informację, że Jury przy finalnej decyzji porzuciło cały skomplikowany system podliczania punktacji z poprzednich etapów i oceniło artystów *de novo* przy pomocy niezależnej skali. Przy tym odstępstwa od procedury nie uzasadniono konkretnymi.

Zaskoczeni krytycy i słuchacze poczęli tym mocniej szukać kryteriów, dla których te, a nie inne interpretacje uznano za „najlepsze”. Jurorzy tymczasem nadal milczeli bądź dawali wymijające odpowiedzi. Wyjątkiem był jedynie wielbiciel gry Laureatki, Fou Ts'ong, który docenił bardzo mu bliski wyraz bólu i cierpienia, według niego wyraźnie wpisany w kompozycje Chopina. Pozostali oceniający natomiast wydawali się sami zaskoczeni wynikiem. Adam Harasiewicz w wywiadzie udzielonym Polskiemu Radiu przyznał, że gdyby odbyła się wewnątrz Jury dyskusja, a nie decydowały wartości matematyczne przeliczane według średnich arytmetycznych, wynik byłby prawdopodobnie dość inny¹². Wartości matematyczne odzwierciedlały zupełnie rozbieżne nieraz kryteria Jurorów, zatem ich średnia nie odzwierciedlała żadnego z nich¹³. Zupełnie inny byłby wynik także, gdyby Jury wzięło pod uwagę całokształt występów konkursowych. Adam Harasiewicz przypominał, że Jurorzy byli podzieleni, a nie jednogłośni, jak zdawały się dotąd sugerować wypowiedzi Przewodniczącego. Co więcej, nie wszyscy byli do końca pewni swojej roli promowania konkretnych wartości w sztuce. Na przykład Mitchie Koyama przyznała, że głosowała nie tyle „za” pewnym stylem interpretacyjnym, ile „przeciwko” innemu, swoich decyzji ostatecznie żałując¹⁴. Wspomniany wyżej Kevin Kenner, choć lojalnie nie podważył wyniku, wypowiedział się na jego temat w następujący sposób: „Konkurs powstał w świat może nie dokładnie to, czego bym oczekiwał, ale wiadomość ważną: doczekaliśmy czasów kultu osobowości, gdzie charyzma przysłania wszystkie inne wartości. Awdiejewa nie jest może artystką szczególnie charyzmatyczną, ale przedstawiła wykonania głęboko zaangażowane w poszukiwanie prawdy artystycznej ukrytej w zapisie pozostawionym przez kompozytora. Jej gra nie jest tradycyjna: nie potrafiłbym powiedzieć, skąd pochodzą jej interpretacje, jest wielce oryginalna,

¹¹ <http://www.polskieradio.pl/8/192/Artykul/269840,Najwiekszy-skandal-od-czasow-afery-Pogorelica>.

¹² <http://www.polskieradio.pl/7/178/Artykul/270627,Jurorzy-byli-bardzo-podzieleni>.

¹³ Tamże.

¹⁴ Tamże.

a pomysły czerpie wprost z nut”¹⁵. Jednym słowem, kryterium chopinizmu ma być odtąd niecharyzmatyczna charyzma, która epatuje dziwnością pomysłów. Kevin Kenner obszernie dzieli się natomiast własnymi kryteriami oceny wartości artystycznej dzieł muzycznych, w szczególności dzieł Chopina, podkreślając przy tym wagę śpiewności i frazowania. Jednak wyznawane przez niego przekonania nie wiążą się z tymi reprezentowanymi przez Konkurs. O samej formule konkursowania w sztuce wyraża się wręcz z bezradnością i dezaprobatą: „Było mi strasznie trudno słuchać i przypisywać wartość liczbową każdemu z wykoną, bo były one nieporównywalne. Nawet ostatniego dnia przesłuchań finałowych czułem się zagubiony, przekonałem się, że stanęliśmy wobec problemu, którego istnienie przewidywałem od długiego czasu: że – mianowicie – współzawodnictwo jest systemem sztuce narzuconym, a sztuka i my, artyści, nie czujemy się w nim dobrze; jedno i drugie do siebie nie pasuje, bo współzawodnictwo opiera się na innych wartościach niż sztuka. Często nawet przeczy wartościom, które cenimy tak wysoko. To dlatego gdy spotyka się wielkie talenty, muzyków o znaczących osobowościach artystycznych, oni tak bardzo różnią się od siebie. I wtedy właśnie trzeba przypisać im liczby, przyznać nagrodę pierwszą, drugą, trzecią... Uwiera mnie ten system”¹⁶.

Czy o to chodziło cytowanemu na początku dyrektorowi Andrzejowi Sułkowi, który miał nadzieję tchnąć ducha w Konkurs? Czy też o to zabiegał p.o. dyrektora NIFC Waldemar Dąbrowski, który kontynuował jego dzieło? O to, by sami Jurorzy uzasadniając wynik, z którym się nie całkiem identyfikują, zaprzeczali sami sobie w kolejnych wypowiedzianych zdaniach? By musieli, jak Kevin Kenner, gimnastykować się w dyplomacji lub jak większość Jury milczeć, lub też, jak Adam Harasiewicz, jawnie krytykować współtworzony ostateczny wynik – miast móc entuzjastycznie głosić go na wszystkich dachach Paryża, Londynu, Nowego Jorku i Tokio? O to, by krytycy używali określeń „skandal”? O to, by odbiorcy z pełnym zaangażowaniem oczekujący w doświadczeniu Konkursu emanacji wartości estetycznych – nawet najbardziej niespodziewanych, jak w wypadku pozaczasowych interpretacji Evgenija Bozhanova lub skrajnie poetyckich Nikolaya Khazainova, które wzbudzały prawdziwą dyskusję estetyczną – czuli się oszukani nijakością rozstrzygnięć?

Przyciśnięty do muru w przytaczanym wyżej wywiadzie, Kevin Kenner przyznaje, że jedyne przesłanie, jakie werdykt Jury ostatecznie formułuje, sprowadza się do głębokiego czytania nut Chopina. Zdawać by się mogło, że powinien to być punkt wyjścia, nie punkt dojścia czołowych światowych muzyków. Konkursowa debata między interpretacjami powinna chyba raczej dotyczyć tego „jak”, a nie „żeby” wczytywać się w partyturę.

A może Konkurs był – z racji doboru w skład Jury niemal samych praktykujących pianistów z pominięciem krytyków i muzykologów, czyli głosu par excellence odbiorców – sygnałem, że odtąd muzyka Chopina ma być dla muzyków, a nie dla rozsluchanego salonu czy sali koncertowej...? Że nie ma kształtować gu-

¹⁵ Kevin Kenner – wywiad z Marcinem Majchrowskim, „Wolałbym grać niż oceniać”, w: *Tygodnik Powszechny* z dn. 26.10.2010.

¹⁶ Tamże.

stów i dostarczać doświadczenia estetycznego, ale ma być rozmową techniczną między muzykami?

A może rzeczywiście problem tkwi w samym założeniu imprezy, która w swojej formule nawiązuje do starożytnego agonu – zakorzenionego we wspólnocie wartości – gdy tymczasem jedyne, na co kulturę współczesną stać to przegląd inwentarza, przy użyciu wątpliwych probierzy jego jakości wyrażanych enigmatycznie w liczbach, a nie w dyskutowanych przez najwyższe autorytety wartościach? Skoro ani artyści-jurorzy, ani artyści-laureaci nie znają artystycznych założeń rywalizacji, w której wystartowali, ani horyzontu, który osiągnęli – do czego ich sztukę odnosić, by ją oceniać? Nie chodzi przy tym o jakiś horyzont formalny: skostniały, sztamkowy, akademicki, ale o horyzont wartości wyrazowych i estetycznych, które by wcielali we własną, indywidualną interpretację chopinowskiego dzieła. Jeśli wartości zostały zniesione, to chyba jedynym, co pozostaje jest organizacja za pięć lat przeglądu albo festiwalu w miejsce Konkursu?

Ale może należy trwać i walczyć o Konkurs, gdzie indziej szukając przyczyn obecnego rozpadu jego przesłania?

noty o autorach:

Arnold Berleant – Profesor Emeritus filozofii na Uniwersytecie Long Island. Jest autorem książek: *The Aesthetic Field. A Phenomenology of Aesthetic Experience* (1970), *Art and Engagement* (1991), *The Aesthetics of Environment* (1992), *Living in the Landscape: Toward an Aesthetics of Environment* (1997), *Aesthetics and Environment, Variations on a Theme* (2005), znanej czytelnikowi polskiemu *Prze-myśleć estetykę. Niepokorne eseje o estetyce i sztuce* (2007) i *Sensibility and Sense: The Aesthetic Transformation of the Human World* (2010) oraz redaktorem *Environment and the Arts* (2002). Był przewodniczącym i sekretarzem generalnym the International Association for Aesthetics, a także sekretarzem i skarbnikiem the American Society for Aesthetics. Obecnie jest przewodniczącym the International Advisory Committee mieszczącego się w Finlandii the International Institute of Applied Aesthetics. Więcej informacji można znaleźć na jego stronie: <http://www.autograff.com/berleant>.

Lilianna Bieszczad – doktor filozofii, adiunkt w Zakładzie Estetyki Instytutu Filozofii Uniwersytetu Jagiellońskiego. Redaktor *Biuletynu Polskiego Towarzystwa Estetycznego*. Publikuje na tematy związane z współczesną estetyką, postmodernistyczną filozofią kultury oraz teorią awangardy. Zajmuje się także filozofią tańca i problematyką somatyczną.

Xiangzhan Cheng – profesor estetyki i teorii literatury na Uniwersytecie Shandong w prowincji Jinan w Chińskiej Republice Ludowej. Prowadzi badania z zakresu estetyki środowiskowej, estetyki ekologicznej i historii estetyki w Chinach. Jego artykuły dotyczą m.in. ekokrytyki i kultury miejskiej, teorii literatury i samej literatury. Jest autorem pięciu książek: *The Aesthetics of Triangle of Literary Heart: The Modern Transformation of Ancient Chinese Theory of Literary Heart* (2002), *The Study of Ancient Chinese Narrative Poetry* (2002), *An Anthology of T'ang Poetry* (2002), *A Modern Perspective on the Core Questions in Aesthetics of Literature and Art* (2003), *A Study of Environmental Aesthetics in China* (2009).

Anna Chęćka-Gotkowicz – doktor filozofii, adiunkt w Zakładzie Estetyki i Filozofii Sztuki Uniwersytetu Gdańskiego. Jest pianistką, absolwentką Akademii Muzycznej w Gdańsku. Zajmuje się estetyką muzyczną, filozofią sztuki oraz związkami między literaturą i muzyką. W 2008 roku ukazała się Jej książka *Dysonanse krytyki. O ocenie wykonania dzieła muzycznego*. Obecnie zajmuje się twórczością Pascala Quignarda i zagadnieniem doświadczania muzyki.

Cheryl Foster – profesor filozofii, kierownik Wydziału Filozofii na Uniwersytecie Rhode Island, gdzie wykłada i publikuje w dziedzinie estetyki, problemów środowiska i epistemologii. Po zamknięciu pięcioletniego projektu National Science Foundation polegającego na współpracy z naukowcami badającymi środowisko wybrzeża, powróciła do pisania sztuk teatralnych i powieści powiązanych z tematami filozoficznymi.

Alicja Kuczyńska – profesor zw. dr hab. w Zakładzie Estetyki Instytutu Filozofii Uniwersytetu Warszawskiego, którym wiele lat kierowała. Jej zainteresowania obejmują hermeneutykę w badaniach nad sztuką, estetykę renesansu, wizualizację artystyczną idei moralnych. W dorobku ma liczne rozprawy, współautorstwo i redakcję kilkunastu tomów zbiorowych. Autorka książek monograficznych: *Filozofia i teoria piękna Marsilia Ficina* (1970), *Przemiany wyobraźni. Z problemów recepcji kultury renesansu* (1971), *Piękno. Mit i rzeczywistość* (1972), *Człowiek i świat. Wątki antropologiczne w poetykach włoskiego renesansu* (1976), *Wzory modne w życiu codziennym* (1983), *Sztuka jako filozofia w kulturze włoskiego renesansu* (1988), *Piękny stan melancholii. Filozofia niedosytu i sztuka* (1999).

Mara Miller – profesor filozofii, obecnie niezwiązana z żadną instytucją, doktor filozofii Uniwersytetu Yale, magister historii sztuki japońskiej Uniwersytetu Michigan. W swoich badaniach zajmuje się estetyką środowiskową, ogrodami i przestrzenią świętą, a także problemami relatywizmu osobowościowego, gender studies, filmem i historią japońskiej architektury i sztuki. Wykładała na licznych uczelniach w Stanach Zjednoczonych, ostatnio na Uniwersytecie Oregon. Współpracowała z wieloma instytucjami, jak the Center for Historical Analysis na Uniwersytecie Rutgers i the Institute for Culture and Communication w the East-West Center. Jej prace były wydawane w Chinach, Europie i USA. Książka *The Garden as an Art* (1993) była nominowana do pierwszej nagrody American Philosophical Association. Zakłada ogrody, „ogrody-wystawy” oraz „przestrzenie święte” w wielu stanach USA. Przygotowuje do publikacji dwie książki poświęcone filozofii ogrodów. Jej abstrakcyjne obrazy były wystawiane m.in. w Nowym Yorku i Filadelfii, znajdują się one w kilkunastu kolekcjach muzealnych USA.

Bogna J. Obidzińska – doktor filozofii, adiunkt w Szkole Wyższej im. Bogdana Jańskiego, wykładowca w WWSH im. Bolesława Prusa w Warszawie. Jest współredaktorem książki *Między sceptycyzmem a wiarą. Nicolás Gómez Dávila i jego dzieło* (2008), autorką *Wenus w otoczeniu luster. Powroty w sztuce* (2009) oraz szeregu artykułów i przekładów z zakresu estetyki. Jej zainteresowania badawcze obejmują m.in. formalizm i renesansyzm w kulturze współczesnej.

Yuriko Saito – profesor filozofii w Rhode Island School of Design. Obszar jej badań obejmuje estetykę dnia codziennego, estetykę japońską i estetykę oraz etykę środowiskową. Publikuje w wielu czasopismach, m.in. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, *Contemporary Aesthetics*, *The Journal of Aesthetic Education*, *The British Journal of Aesthetics*, *Philosophy and Literature*, *Environmental Ethics*. Jest współautorką licznych antologii i haseł encyklopedycznych oraz autorką książki: *Everyday Aesthetics* (2008 i 2010).

Crispin Sartwell – profesor filozofii w Dickinson College, absolwent Uniwersytetu Johnsa Hopkinsa, doktorant Richarda Rorty’ego w Uniwersytecie Virginia. Jego zainteresowania obejmują m.in. estetykę, etykę oraz anarchizm i indywidualizm w myśli politycznej. Jest autorem następujących książek: *The Art of Living* (1995), *Obscenity, Anarchy, Reality* (1996), *Act Like You Know: African-American Autobiography and White Identity* (1998), *End of Story: Toward an Annihilation of Language and History* (2000), *Extreme Virtue: Leadership and Truth in Five Great American Lives* (2003), *Six Names of Beauty* (2004), *Against the State: An Introduction to Anarchist Political Theory* (2008), *Political Aesthetics* (2010).

Krystyna Wilkoszewska – profesor dr hab., kierownik Zakładu Estetyki Instytutu Filozofii Uniwersytetu Jagiellońskiego. Obszar jej zainteresowań badawczych obejmuje m.in. postmodernizm, estetykę środowiska, estetykę transkulturową oraz pragmatyzm. Jest autorką książek: *Sztuka jako rytm życia* (2003), *Wariacje na postmodernizm* (2008), a także współautorką i redaktorem zbiorów: *Estetyka czterech żywiołów. Ziemia, Woda, Ogień, Powietrze* (2003), *Estetyka transkulturowa* (2004), *Estetyka japońska. Antologia*, t. I-III (2005). Jest założycielką i prezesem Polskiego Towarzystwa Estetycznego oraz Kierownikiem Ośrodka Badań nad Pragmatyzmem im. Johna Deweya.

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, recenzji zaś – 8 stron.
2. Przypisy powinny być umieszczone na dole strony i mieć formę przyjętą w ostatnich tomach pisma z pełnym tytułem, nazwiskiem tłumacza, redaktora tomu bądź pracy zbiorowej, nazwą wydawnictwa, datą i miejscem wydania (np. J. Derrida, *Głos i fenomen*, przeł. 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 „Art and Philosophy” (*Sztuka i Filozofia*) about our preferences concerning texts submitted 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 mottos should also be accompanied by footnote with all bibliographical data. Examples of footnotes: B. Wallraff, *Word Court: Wherein Verbal Virtue Is Rewarded, Crimes against the Language Are Punished, and Poetic Justice Is Done*, Harcourt, New York 2000, p. 34.
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, 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) and keywords should also be provided.
6. *Sztuka i Filozofia* reserves the rights to make additional changes in texts submitted when necessary. Materials sent will not be returned.