37 – 2010 sztuka i filozofia
ISSN 1230-0330

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 Berleant[1]

Rozpaczać to odrzucać jakiekolwiek doświadczenie[2].

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 miałkość, 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 płaczliwe 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 posępność 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 zachwytu 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 zachwytu 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 chaosu[5].)

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 sprzedawały[6].

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 jakiekolwiek 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 „interesem" (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 fabryki[7].

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 stępiają 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 trzyminutowy spacer, tuż za, obecnie opuszczoną, inną fabryką. W zasadzie był to pusty plac, z grubsza tylko utwardzony[8].

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 rozejrzała się nerwowo[9].

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, wiecznie leżącą pod okapem naszego pokoju[10].

[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 ciążenia. Library and Information Science Program, Hamilton Library, Uniwersytet Hawaii w Manoi, kolekcja stała; podarunek Biblioteki Uniwersytetu Hawaii i Information Science Program Alumni Group. Reprodukcja 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. Reprodukcja 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. Reprodukcja 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. Reprodukcja 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 szyba[11].

[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 esejów[12], 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 zmysłowego[13]. 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 Karlheinza 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 doskonalenie, 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 World[15] 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 Cracker[17] bądź wspaniale rozstrojonym fortepianem w utworze *Hang me Up to Dry* zespołu Cold War Kids[18]. 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 straszliwego bólu, który czujemy gdzieś w środku, jednak wyłącznie w za pomocą gładkich słów („Rozwodzimy 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 na przykład w wypadku powieści, filmu/wideo, 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 nudny[19]. 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 pozbierać 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 dobrnąć 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 Korei[20] 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. Sprawiło 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 otępiające 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 zbiurokratyzowanego 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. Chociaż 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 najwcześniej 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 seksualną[22].

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 nierozpoznania 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 wrażeniowego (…) 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. (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 Virginię 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 Hiroszimy 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 czucia 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 otępiałego ojca o uniknięcie głodowej śmierci po zakończeniu II wojny światowej dzięki domowej hodowli królików – prawdopodobnie najsmutniejsze, najbardziej bolesne opowiadanie, jakie przeczytałam w jakimkolwiek języku[24]. 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 – wplątuje 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 Auschwitz[25].

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 ciągłe pokazywanie w filmie i telewizji[26]. (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 tanią 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 charaktery postaci), albo interesuje nas pomimo tego, że jest przykre. W tych dwóch wypadkach istnieją dwie tradycyjne (nowożytne) 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 wrażeniowego. 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, gwałcąca uczucia moralne lub religijne, może służyć mocnemu przekazowi artystycznemu, czego dowodem są dzieła Courbeta 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 Kirino[27], 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 ówcześnie 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 literacki[29]. 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 kobiecej[30] 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 „żal

[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; taż, *Formless in Form: Kenkô, Tsurezuregusa, and the Rhetoric of Japanese Fragmentary Prose*, Stanford University Press, Stanford 1997; taż, „*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'yoshu* (zebraną w roku 750) oraz równie ważną antologię *Kokinshu* (*Kokin Wakashu* 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 ton[32], 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 ideologii[36].

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 uwspółcześnioną 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 Holdena 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, niezwiązanym bezpośrednio ze zbrodnią, pozbawionym 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 zachwytu". 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.