

Noël Carroll

Ponowne spojrzenie na doświadczenie estetyczne

Sztuka i Filozofia 28, 81-108

2006

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach
dozwolonego użytku.

II. Doświadczenie estetyczne

Noël Carroll

PONOWNE SPOJRZENIE NA DOŚWIADCZENIE ESTETYCZNE*

Ostatnie ćwierćwiecze XX w. doświadczyło niezwykłego przypływu wyobraźni i energii w dziedzinie filozofii sztuki. Na czele z postaciami, takimi jak m.in.: Nelson Goodman, George Dickie czy Arthur Danto w dyscyplinie tej zaczęto eksplorować nowe tematy na nowe sposoby. Charakterystyczną cechą tych nowych rozwiązań – na co wskazują już te trzy wymienione nazwiska – było pomniejszanie znaczenia pojęcia estetyczności, szczególnie w jego tradycyjnym rozumieniu, dla szeroko pojętej dyscypliny. Goodman przemyślał tzw. odpowiedź estetyczną w kategoriach kognitywnych¹, Danto sprowadził doświadczenie estetyczne do interpretacji², zaś Dickie zastanawiał się nieustannie, czy też aby nie jest ono mitem (w niepochlebnym tego słowa znaczeniu)³.

Jednak filozofowie, podobnie jak neurotycy Freuda, mają nieodpartą potrzebę (niejednokrotnie trzeba przyznać zbawienną) powrotu do treści wypartych, i w rezultacie przeżywamy obecnie wzrost zainteresowania doświadczeniem estetycznym⁴. Nierzadko pojęcie doświadczenia estetycznego przywoływane było w celu rozstrzygnięcia nagromadzonych pytań dotyczących, przykładowo, analizy wartości artystycznych⁵ lub problemów

* Artykuł Noëla Carrola został opublikowany po raz pierwszy jako „Aesthetic Experience Revisited” w *British Journal of Aesthetics* 2002, t. 42, nr 2, s. 145–168. Autorka tłumaczenia wyraża serdeczne podziękowania Oxford University Press za umożliwienie tłumaczenia i przedrukowania tekstu N. Carrola w *Sztuce i Filozofii*.

¹ N. Goodman, *Languages of Art*, The Bobbs-Merill, Indianapolis 1968.

² A. Danto, *The Transfiguration of the Commonplace*, Harvard University Press, Cambridge 1981.

³ G. Dickie, „The Myth of the Aesthetic Attitude”, *American Philosophical Quarterly* 1964, t. 1, s. 56–65, *Art and the Aesthetic*, Cornell University Press, Ithaca 1974.

⁴ G. Iseminger, „Aesthetic Experience” (w:) J. Levinson (red.), *Oxford Handbook of Aesthetics*, Oxford University Press, New York 2003; G. Iseminger, „Aesthetic Appreciation”, *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 1981, t. 41, s. 389–399; D.W. Fenner, *The Aesthetic Attitude*, Humanities Press International, Atlantic Highlands 1996.

⁵ A. Goldman, *Aesthetic Value*, Westview Press, Boulder 1995.

demarkacji, czyli definicji sztuki⁶. Naturalnie to, czy pojęcie doświadczenia estetycznego okaże się przydatne dla jakiegokolwiek przedsięwzięcia, zależy od rozwiązania kwestii poprzedzających, a więc od ustalenia esencjalnej charakterystyki doświadczenia estetycznego. Aby pojęcie doświadczenia estetycznego mogło zostać użyte do jakiegokolwiek innego teoretycznego zadania, filozof sztuki musi najpierw przeprowadzić analizę doświadczenia estetycznego we właściwym dla niego polu badań. W tekście tym zamierzam wobec tego skupić się na powyższym problemie, zagadnienia natury sztuki i wartości artystycznych pozostawiając przez większość czasu na boku⁷. Co więcej, chociaż charakterystyka doświadczenia estetycznego, jaką zamierzam zaproponować, może mieć konsekwencje dla doświadczenia estetycznego przyrody, mój wywód w niniejszym tekście dotyczy przede wszystkim analizy doświadczenia estetycznego sztuki.

Jednym ze sposobów zainicjowania badań nad doświadczeniem estetycznym jest przegląd dotychczasowych stanowisk w tej dziedzinie. Z grubsza rzecz biorąc, stanowiska te dzielą się na trzy rodzaje: ujęcie zorientowane na uczucie (afektywne), ujęcie zorientowane na wartość (aksjologiczne) oraz ujęcie zorientowane na treść. Co prawda stanowiska te występują w czystej formie, ale spieszę dodać, że równie często spotyka się je w wersji mieszanej. A więc poza tym, że reprezentują one różne kategoryczne ujęcia pojęcia doświadczenia estetycznego, figurują również jako elementy bardziej złożonych teorii. Innymi słowy, wiele dobrze znanych teorii doświadczenia estetycznego łączy podejście aksjologiczne, afektywne i zorientowane na treść, choć jednocześnie można rozwijać teorię doświadczenia estetycznego, która wykorzystywałaby tylko jeden z tych typów.

Przed przystąpieniem do krytycznej analizy tych stanowisk i ich kombinacji, użyteczne wydaje się krótkie naszkicowanie ich możliwych rozwinieć. Mówiąc o afektywnych ujęciach analizy doświadczenia estetycznego, mam na myśli teorie, które w definicji doświadczenia estetycznego podkreślają dane doświadczeniowe. Stanowisko św. Tomasza kładzie nacisk na kontemplacyjne zadowolenie (*delight*), podczas gdy u Hutchesona i Kanta podkreśla się bezinteresowną przyjemność (*desinterested pleasure*), gdzie przyjemność stanowi obowiązującą stronę afektywną. Schopenhauer uczy-

⁶ R. Lind, „The Aesthetic Essence of Art”, *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 1992, t. 50, s. 117–129; J.C. Anderson, „Aesthetic Concepts of Art” (w:) N. Carroll (red.), *Theories of Art Today*, University of Wisconsin Press, Madison 2000.

⁷ Pozostawiam również na boku pytanie o charakterystykę przyjemności estetycznej, jako że zagadnienie to poruszane było przez Kendalla Waltona. Por. K. Walton, „How Marvellous! Towards a Theory of Aesthetic Value”, *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 1993, t. 51, s. 499–510; J. Levinson, „What is Aesthetic Pleasure?” (w:) J. Levinson (red.), *The Pleasures of Aesthetics*, Cornell U. P., Ithaca 1996.

nił pojęciem afektywnym samą bezinteresowność, zwracając uwagę na poczucie wyzwolenia czy uwolnienia woli od pragnień, nieco skromniej charakteryzowane przez pojęcie emocji estetycznej Bella, a odpowiadające ucieczce od codzienności. U Bullougha odpowiadające temu uczucie to oderwanie (*detachment*) lub dystans (*distance*), podczas gdy w późnych pismach Bredsleya określa się je jako uczucie uwolnienia od kłopotów codziennego życia⁸. Dewey z kolei uważa doświadczenie estetyczne za coś, co jest spełnieniem (*consummatory*) i wiąże się z uczuciem wyraźnej jedności, zespolenia i całości⁹.

Podczas gdy stanowiska afektywne skłaniają się ku identyfikowaniu doświadczenia estetycznego z pewnymi wyróżniającymi go danymi doświadczeniowymi lub odcieniami uczuciowymi, takimi np. jak wyrwanie z biegu wydarzeń, stanowiska zorientowane na treść wyróżniają konkretny przedmiot takiego doświadczenia. Baumgarten określił ten przedmiot jako jasną, ale niewyraźną ideę. C. Bell sądził, że jest nią „forma znacząca”, być może wywodząc to pojęcie od Kantowskich form celowości. Francis Hutcheson utrzymywał, że jest to złożony stosunek jednolitości do różnorodności. Na pewnym etapie swojej kariery Beardsley utożsamiał go z formą i przygodnymi cechami przedmiotu. James Opie Urmson twierdził, że chodzi o fenomenologiczne wyglądy rzeczy, a Goodman wiązał go z różnymi semantycznymi i syntaktycznymi cechami systemów symbolicznych. Mimo że różni filozofowie wskazywali na różne przedmioty jako na główną oś doświadczenia estetycznego, wszędzie tam, gdzie próby zdefiniowania doświadczenia estetycznego podkreślają cechy, na które doświadczenie jest nakierowane, ujęcie takie nazywam zorientowanym na

⁸ M. Beardsley, „Aesthetic Experience” (w:) M. Wreen and D. Callen (red.), *The Aesthetic Point of View*, Cornell U. P., Ithaca 1982, s. 288. Beardsley omawia także w swoim tekście to, co nazywa ‘uczuciem oderwania’ (*detached affect*), ale przypuszczam, że nie chodzi tu o rozróżnienie fenomenologicznej danej. Wydaje mi się raczej, że chodzi tu o zdolność do doświadczenia emocji poprzez wyobraźnię w odpowiedzi na rzecz taką jak fikcja. Ponieważ takie doświadczenia wypływają za pośrednictwem wyobraźni, nie rzutują one bezpośrednio na nas – naszemu życiu w bezpośredni sposób nie zagrażają napastnicy z filmów kryminalnych – nie uciekamy więc przed nimi. Operacje przeprowadzane w pamięci nie muszą być korelowane z żadnymi szczególnymi jakościami doświadczalnymi. Wobec tego nie zaliczam Beardsleyowskiego pojęcia uczucia oderwania (*affected detachment*) do elementów uczuciowych w jego teorii. Innym teoretykiem, który podkreśla wagę wyobraźni w doświadczeniu estetycznym, jest Roger Fry. Zob. jego „An Essay in Aesthetics” (w:) M. Weitz (red.), *Problems in Aesthetics*, Macmillan, New York 1970, s. 49–61.

⁹ Biorąc pod uwagę nacisk, jaki na połączenie podmiotu i przedmiotu w doświadczeniu estetycznym kładzie Mikel Dufrenne, jego teorię można uważać za przykład stanowiska afektywnego. Zob. *The Phenomenology of Aesthetic Experience*, przekł. E.S. Casey, Northwest University Press, Evanston 1973.

treść, nawet jeśli, jak pokazują niektóre z moich przykładów, wiele teorii łączy aspekty treściowy i afektywny.

Inny rodzaj podejścia do analizy doświadczenia estetycznego stanowi to, co można by określić jako teorię aksjologiczną. Teoria ta stawia sobie za zadanie zdefiniowanie doświadczenia estetycznego w kategoriach rodzajów wartości, jakich doświadczenie dostarcza. Podejrzany numer jeden jest tutaj wartość wewnętrzna lub inaczej wartość sama w sobie. Znaczy to, że coś nazywamy doświadczeniem estetycznym jedynie wówczas, gdy doświadczenie to jest wartościowe ze swej istoty lub samo w sobie. Czasami pojęcie bezinteresowności używane jest zamiennie z pojęciem wartości wewnętrznej, wówczas gdy ‘wartościowe bezinteresownie’ uważa się za równoznaczne z ‘wartościowe samo w sobie’. Jednakże ponieważ bezinteresowności przydaje się czasami blask uczucia, jak np. u Schopenhauera, mniej mylące jest być może zarezerwowanie terminu ‘bezinteresowny’ dla stanowisk afektywnych i mówienie raczej o wartości wewnętrznej lub samej w sobie w odniesieniu do stanowisk aksjologicznych.

Jak już mówiłem, wymienione stanowiska mogą występować w czystej postaci, gdzie każde stanowisko podejmuje pełną analizę doświadczenia estetycznego, lub też mogą być mieszane, jak ma to miejsce w teorii Bella, która zawiera (i) komponent afektywny – emocję estetyczną, na którą składa się uczucie wyzwolenia lub uwolnienia z codzienności, (ii) komponent treściowy, to znaczy formę znaczącą, oraz (iii) komponent aksjologiczny (ponieważ Bell sądził, że odczuwanie emocji estetycznej jest wartościowe samo w sobie).

Posługując się powyższymi rozróżnieniami jako szkicem orientacyjnym, możemy już zacząć zaznaczać mocne i słabe punkty poszczególnych rodzajów podejścia do analizy doświadczenia estetycznego, zaczynając od stanowisk afektywnych, a kończąc na stanowiskach zorientowanych na treść. Takie uporządkowanie stanowisk sugeruje prawdopodobnie od razu, że wobec analizy doświadczenia estetycznego za najbardziej odpowiednie uważam stanowisko zorientowane na treść.

STANOWISKA AFEKTYWNE

Afektywne podejście do definicji doświadczenia estetycznego próbuje wyodrębnić pewną daną doświadczeniową jako symptom lub warunek konieczny doświadczenia estetycznego. Francuzi wyjątkowo ostrożnie odnosili się do tego czegoś jako *je ne sais quoi*¹⁰. Trochę bardziej określo-

¹⁰ ‘je ne sais quoi’ – franc. nie wiadomo co – przyp. tłum.

nymi kandydatami na to stanowisko są przyjemność lub zadowolenie lub zachwyt. Jednym ze sposobów konstruowania stanowiska afektywnego może być powiedzenie, że coś jest doświadczeniem estetycznym wówczas, gdy dostarcza przyjemności (przykładem może być teoria Waltera Petera)¹¹.

Takie sformułowanie jest jednak za mało pojemne. Niewątpliwie wiele doświadczeń estetycznych nie dostarcza przyjemności¹². Przykładowo doświadczenia związane z nieudanymi dziełami sztuki mogą być nużące, niemiłe i dające niewiele zadowolenia, z pewnością jednak są to doświadczenia estetyczne. Jak inaczej należałoby określić godzinę spędzoną w sali koncertowej na próbie podążania za rozwojem formy symfonicznej, jeśli nie jako doświadczenie estetyczne? Jeżeli jednak materiał muzyczny jest wyświechtany lub źle dopasowany, co prowadzi do nieznośnej nudy, doświadczenie estetyczne jest nieprzyjemne i nie daje zadowolenia, w przeciwieństwie do tego, co postuluje omawiane tu stanowisko.

Problem polega na tym, że stanowisko to traktuje doświadczenie estetyczne tak, jak gdyby było ono zaszczytem, wykluczając z grona doświadczeń estetycznych wszystkie te zajęcia, które nie dostarczają przyjemności lub zadowolenia. To tak, jak gdyby wadliwy silnik przestawał być od razu silnikiem. Krótko mówiąc, kłopot związany z tym stanowiskiem polega na tym, że traktuje ono pojęcie doświadczenia estetycznego w gruncie rzeczy jako wyróżnienie, podczas gdy z założenia ma ono mieć charakter opisowy.

Jednym ze sposobów zaradzenia temu uproszczeniu jest ustalenie, że doświadczeniami estetycznymi są te doświadczenia, po których spodziewamy się lub które zgodnie z intencją mają dostarczać przyjemności lub zadowolenia. Nieprzyjemne doświadczenia estetyczne pozostają wówczas doświadczeniami estetycznymi, mimo że wadliwymi, ponieważ chociaż podejmowane w oczekiwaniu przyjemności oraz/lub pomyślane jako źródło przyjemności, powyższe doświadczenia nie dają spodziewanych rezultatów.

Jednak nie wszystkie doświadczenia estetyczne mają za zadanie lub oczekujemy po nich wzbudzania przyjemności w jakimś bezwarunkowym rozumieniu tego terminu. Po niektórych oczekujemy, że nas zastanowią, wytrącają z równowagi lub zaniepokoją. Prace Damiena Hirsta aspirują czę-

¹¹ W. Peter, „Preface from *Studies in the History of the Renaissance*” (w:) V.B. Leitch, (red.), *The Norton Anthology of Theory and Criticism*, W.W. Norton & Company, New York 2001, s. 836.

¹² Może być ono również zbyt pojemne, ponieważ uwzględnia możliwości, takie jak przyjemności seksualne, narkotyczne lub przyjemności podniebienia. Z pewnością dlatego właśnie Kant dążył do oddzielenia tego, co estetyczne, od tego, co przyjemne (*agreeable*).

sto do tego, by wzbudzać odrazę i tego oczekują po nich znawcy. A zatem nawet poprawiona wersja teorii przyjemnościowej okazuje się zbyt mało pojemna dla uwzględnienia wszystkiego tego, co ma uzasadnione pretensje do miana doświadczenia estetycznego.

Istnieją zresztą inne, mniej dramatyczne doświadczenia, które zdają się w pełni zasługiwać na członkostwo w kategorii doświadczenia estetycznego, a które nie są koniecznie związane z przyjemnością. Rozważanie sugestywnych powtórzeń prostoliniowych form w obrazach kubistycznych stanowi, opisowo rzecz ujmując, doświadczenie estetyczne – czym innym miałoby być? – a jednak nie musi wzbudzać przyjemnych odczuć.

Być może jednym z powodów, dla których przekonanie o tym, że przyjemność stanowi warunek konieczny doświadczenia estetycznego, jest tak zakorzenione w naszej teoretycznej tradycji, jest to, że pierwszym doświadczeniem estetycznym, które przyciągnęło uwagę filozofów, było doświadczenie piękna. Dałoby się może również dowieść twierdzenia, że bardzo wąsko rozumiane piękno koreluje z przyjemnością. Jednakże doświadczenie estetyczne z pewnością wykracza poza doświadczenie piękna. A więc jeśli nawet (podkreślam tryb przypuszczający) piękno daje się zdefiniować po części przez odwołanie do dyspozycji udzielania jakiejś koniecznej ilości przyjemności, nie wynika z tego jeszcze, że wszelkie doświadczenia estetyczne są w podobny sposób pojęciowo zespolone z przyjemnością.

Oczywiście nie mam zamiaru zaprzeczać temu, że doświadczenie estetyczne może sprawiać przyjemność. A jedynie, że przyjemność lub zadowolenie jest warunkiem koniecznym doświadczenia estetycznego¹³. Bez wątplenia odpowiedź na pytanie o trwałość praktyki artystycznej tkwi częściowo w tym, że spora jej część obiecuje przyjemność. Jednakże to nie wystarczy, aby ustanowić przyjemność warunkiem koniecznym doświadczenia estetycznego.

W tym miejscu mogłoby się wydawać, że coś pominąłem. Tradycja najczęściej mówi przecież o bezinteresownej przyjemności, a nie o przyjemności jako takiej. Może zatem w pojęciu bezinteresowności jest coś, co oddala poprzednio wysunięte zarzuty. To, czy tak jest rzeczywiście, stanowi kwestię drażliwą, ponieważ bezinteresowność jest pojęciem o rozbieżnych znaczeniach, z których tylko nieliczne dają możliwość wyizolowania różnych danych doświadczeniowych, takich, do których wyróżnienia dąży stanowisko afektywne. Jeśli zaś pojęcie bezinteresowności nie pozwala na wyróżnienie takich danych, to niewielki z niego pożytek dla stanowiska

¹³ Nie może być ono warunkiem wystarczającym, ponieważ istnieją przyjemne doświadczenia, których nie nazywamy estetycznymi.

afektywnego. Jak zobaczymy, nie wyklucza to wcale jego atrakcyjności dla stanowisk zorientowanych aksjologicznie.

Pojęcie bezinteresowności, jak wstępnie była o tym mowa, nie wydaje się odnosić do jakościowego wymiaru doświadczenia. Rzeczywiście, jest to raczej cecha sądu estetycznego niż doświadczenia estetycznego. U Hutchesona sąd estetyczny o tym, że coś jest piękne, powinien bazować na bezinteresownej przyjemności. To znaczy, że sąd smaku, podobnie jak decyzje wydawane przez sądy prawa, powinien być bezstronny; nie powinien być wydawany na bazie przewidywanej osobistej korzyści lub straty¹⁴.

Bezinteresowność nie stanowi tutaj subtelnej jakości doświadczeniowej, ale warunek wydania możliwego do przyjęcia sądu. A zatem powiedzenie, że sąd smaku powinien być oparty na bezinteresownej przyjemności, nie wskazuje na jakieś uczucie właściwe doświadczeniu estetycznemu, a to z dwóch powodów: po pierwsze, ponieważ bezinteresowność – taka, jaką mieli na myśli Hutcheson i Kant – nie posiada odróżnialnej fenomenologicznej formy (najprawdopodobniej nie posiada żadnej fenomenologicznej formy), oraz po drugie, ponieważ pojęcie doświadczenia estetycznego nie może się sprowadzać do pojęcia sądu estetycznego lub sądu smaku.

Chociaż sąd smaku jest, siłą rzeczy, oceną, nie wydaje się w najmniejszym stopniu jasne, dlaczego miałyby nią być doświadczenie estetyczne. I chociaż rozsądnym wydaje się oczekiwanie, by sąd estetyczny, jak każdy inny sąd, był bezstronny i wolny od korzyści osobistych, w sensie jaki sugeruje Hutcheson, bezstronność tego rodzaju, zwana również bezinteresownością, nie jest rodzajem doświadczeniowej jakości, jakiej domaga się afektywna teoria doświadczenia estetycznego.

Oczywiście Kant znacznie rozszerzył pojęcie bezinteresowności. W jego ujęciu sąd estetyczny musi być nie tylko pozbawiony śladów korzyści osobistej, ale także jakiegokolwiek korzyści. Wobec tego przyjemność, na której opiera się prawdziwy sąd estetyczny, nie może wynikać z żadnej moralnej, poznawczej, politycznej lub w innym sensie praktycznej korzyści, którą doświadczenie to mogłoby ze sobą nieść, nie tylko dla wydającego sąd indywiduum, ale dla kogokolwiek.

Niewątpliwie na powszechność użycia Kantowskiego pojęcia doświadczenia estetycznego jako bezinteresownego, w tym sensie, że oddzielnego od moralnych, politycznych, ekonomicznych, społecznych, praktycznych lub poznawczych wartości, wpłynął w dużym stopniu fakt, że w XIX i XX

¹⁴ Dla Shaftesbury'ego na przykład bezinteresowność oznacza po prostu coś 'nieumotywowanego interesem własnym'. Por. J. Stolnitz, „On the Origins of «Aesthetic Disinterestedness»”, *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 1961, t. 20, s. 132. Cytuję za: D.W. Fenner, *The Aesthetics Attitude*, op. cit., s. 54.

pojęcie to posłużyło artystom i miłośnikom sztuki jako teoretyczny bicz na domniemane zagrożenia ze strony burżuazyjnego filisterstwa, komercjalizmu, moralizmu czy nauki. Wszystkie te zjawiska, każde na swój sposób, stanowiły zagrożenie dla autorytetu sztuki w kulturze. Posługując się terminologią polityki kulturalnej, każde z nich zmniejszało poważanie dla sztuki w imię użyteczności¹⁵.

Obowiązkiem przyjaciół sztuki wydawało się zatem wykucie niszy, w której byłaby ona niezależna od erozji powodowanej przez szeroko pojętą użytkowość. Zaś obserwacje Kanta dotyczące sądu estetycznego, a sformułowane odnośnie do doświadczenia estetycznego, były dokładnie tym, czego potrzebowano w owym czasie. W konsekwencji mamy Theophile'a Gautier głoszącego, że „nic nie jest prawdziwie piękne, o ile nie jest bezużyteczne; wszystko, co użyteczne, jest brzydkie, ponieważ wyraża potrzebę, a potrzeby ludzkie są obrzydliwe i niegodne, tak jak jego słaba natura. Najpotrzebniejszym miejscem domu jest przecież wychodek”¹⁶.

Wizja doświadczenia estetycznego sztuki jako bezinteresownego, w znaczeniu Kantowskim, zyskała zatem dzięki roli, którą mogła odegrać w ruchu „sztuka dla sztuki” jako tama dla różnych utylitarnych projektów komercjalizmu, moralizmu i nauki. Właśnie ze względu na swoją historyczną, strategicznie osadzoną w kontekście użyteczność jako propaganda artystyczna, twierdzenie o bezinteresowności stało się dogmatem w tradycyjnej teorii estetycznej. Chociaż sztuka w większości kultur wraz z doświadczeniami estetycznymi, które jej towarzyszą, rzadko kiedy jest bezinteresowna albo wywołuje bezinteresowną odpowiedź w sensie kantowskim, znajduje się raczej na służbie religijnych, politycznych, moralnych lub innych przedsięwzięć społecznych.

Jednak nawet gdyby twierdzenie, że estetyczne doświadczenie sztuki jest bezinteresowne w rozszerzonym sensie kantowskim, dało się w jakiś sposób obronić, wciąż nie przyszłoby to z pomocą afektywnemu podejściu do definicji doświadczenia estetycznego, jako że ten rodzaj bezinteresowności nie stanowi jakości doświadczeniowej. Przyjemność ukierunkowana

¹⁵ Por. historyczną analizę (w:) A.L. Guerard, *Art for Art's Sake*, Schocken Books, New York 1963. Praca została opublikowana w 1936 r. Zob. również N. Carroll, „Four Concepts of Aesthetic Experience” (w:) *Beyond Aesthetics*, Cambridge University Press, Cambridge 2001.

¹⁶ Th. Gautier, „Preface to *Mademoiselle de Maupin*” (w:) V.B. Letch (red.), *The Norton Anthology of Theory and Criticism*, W.W. Norton & Company, New York 2001, s. 758. Być może ‘fontanna’ Duchampa drwi z Gautiera. Być może Duchamp posłużył się urną do promowania antyestetyzmu, ponieważ Gautier posłużył się wychodkiem do promowania estetyzmu.

politycznie nie różni się w odczuwaniu od bezinteresownej przyjemności. Bezinteresowność, w sensie kantowskim, stanowi w najlepszym razie negatywne ograniczenie przy wydawaniu pewnego rodzaju sądów oceniających, i chociaż można by rozsądnie oczekiwać, że ten rodzaj sądów opiera się na doświadczeniach estetycznych, sądy oraz trwałe ograniczenie nie stanowią ekwiwalentu wspomnianych doświadczeń. Również owo ograniczenie, zwane bezinteresownością, nie charakteryzuje afektywnie doświadczenia estetycznego, ponieważ samo nie posiada żadnego fenomenologicznego zabarwienia.

Chociaż bezinteresowność u Hutchesona i Kanta nie wiąże się z żadnymi danymi doświadczeniowymi, bliskie mu pojęcie bezinteresowności, często zresztą przybierające inne nazwy, a posiadające wymiar afektywny, zadowoliło się w tradycji poprzez pisma Schopenhauera. Chodzi tu o to, że doświadczenie estetyczne wiąże się z uczuciem ulgi, uwolnienia lub ucieczki od pragnień woli. W tym stopniu, w jakim jest to uczucie wyzwolenia od ciężarów związanych z życiem, ta odmiana bezinteresowności wiąże się z uczuciem przyjemności, tak jak wtedy, gdy zdjęty zostanie z ramion przytłaczający ciężar. W rezultacie to Schopenhauer przemienił Kantowski warunek dla prawdziwego sądu estetycznego w proces psychologiczny, w którym odczuwający uwolniony zostaje od napięć związanych z moralnymi, politycznymi, praktycznymi czy naukowymi sprawami, to znaczy uwolniony od ciężaru pragnień i pożądań.

Co prawda u podłoża Schopenhauerowskiego pojęcia doświadczenia estetycznego leży zupełnie niezwykły system metafizyczny, jednak psychologiczna wersja bezinteresowności, jaką sugeruje Schopenhauer, daje się przyjąć bez przyjmowania jego najbardziej ekstrawaganckich założeń. Stąd też Bell identyfikuje emocję estetyczną z byciem wyrwanym ze strumienia codziennych spraw (włączając w to moralne, polityczne i praktyczne zobowiązania), Bullough z byciem zdystansowanym wobec wymienionych spraw, zaś Beardsley z uwolnieniem się od tychże. Nie musimy tutaj mówić o kosmicznych zmaganiach; wciąż jednak idea fenomenologicznego wymiaru doświadczenia estetycznego – w rodzaju pewnego uwolnienia czy ulgi – zostaje utrzymana.

W tego rodzaju bezinteresownej teorii doświadczenie jest estetyczne o tyle, o ile wywołane zostaje przez uczucie uwolnienia od praktycznych trosk, włączając w to moralne, polityczne, naukowe i ekonomiczne problemy. Chociaż takie afektywne podejście może wydawać się czysto negatywne, tak jednak nie jest, ponieważ uczucie uwolnienia jest czymś pozytywnym i określonym, obrazowo można by je scharakteryzować jako uczucie „uniesienia”. Niemniej jednak, po stronie braków trzeba umieścić

cić wątpliwość, czy każde doświadczenie estetyczne zawiera takie uczucie uwolnienia.

I znowu powraca problem doświadczeń estetycznych płynących z nieudanych dzieł sztuki. Czy odczuwamy ulgę, gdy znajdujemy się w pułapce nieporadnego wykonania Wagnerowskiej opery? Problemem staje się także to, że teorie doświadczenia bazujące na uczuciu uwolnienia są raczej wyróżniające niż opisujące. Jednak kłopoty nie kończą się na estetycznych doświadczeniach słabo wykonanych dzieł sztuki. Inny problem stanowi to, że adekwatne doświadczenie estetyczne pewnych udanych dzieł sztuki nie musi zawierać uczucia uwolnienia – nawet uwolnienia od moralnych i politycznych problemów. Powieść realistyczna, taka jak *Germinal* Zoli, wymaga i wzbudza uzasadnioną emocjonalną odpowiedź poprzez odczuwaną presję i usidlenie związane z pewnymi uwarunkowaniami społecznymi. Chociaż ujmowanie tych jakości ekspresyjnych wydawało by się najwłaściwszym doświadczeniem estetycznym wobec *Germinalu*, trudno to pogodzić z uczuciem wyzwolenia od spraw tego świata¹⁷. Co więcej, czasami dzieła sztuki mogą politycznie pobudzać widzów w sposób, który wyzwała ekspresyjną aurę wstydu, którą czytelnik, widz lub słuchacz realizuje, odnosząc ją do siebie. Charakteryzowanie tego typu reakcji estetycznej jako formy uwolnienia od praktycznych problemów w sensie pochodnym wobec teorii Schopenhauera nie wydaje się zbyt sensowne.

Przynajmniej od czasu do czasu doświadczenie estetyczne angażuje nas w to, co moralne i polityczne, zapraszając do doświadczenia ekspresyjnych jakości, które raczej włączają nas w praktyczny rytm życia niż dają od niego wytchnienie. Trudno to jednak pogodzić z przekonaniem, że doświadczenie estetyczne jest zawsze i koniecznie związane z poczuciem uwolnienia od praktycznych zmartwień.

Podsumowując, jeśli pojęcie wyzwolenia od codzienności ma być zrozumiałe, nie wydaje się być symptomem każdego doświadczenia estetycznego. Wymieniłem różne możliwe doświadczenia estetyczne, które wydają się być w konflikcie z uczuciem wyzwolenia. Istnieją jednak na pewno takie doświadczenia estetyczne, w których nie występuje żadne uczucie wyzwolenia – tak jak kiedy zauważam świetny krój garnituru u biznesmena. Jeśli wobec tego pojęcie bezinteresowności zostaje sprowadzone do czegoś niewiele ponad to, że odbiorca doświadczający estetycznie przedmiotu nie jest przygnieciony osobistymi problemami, takimi jak zaległy podatek, wówczas, jak zauważył George Dickie, można to najlepiej scharakteryzować jako skupienie uwagi na przedmiocie doświadczenia este-

¹⁷ Nie wystarczy również powiedzieć, że ten rodzaj opresji i usidlenia nie jest odczuwany, o ile nie wiąże się z konkretnym życiem, jako że czytelnik mógłby być górnikiem.

tycznego, nie zaś jako szczególnie umysłowy stan bezinteresowności albo takiego czy innego uwolnienia od praktycznych spraw.

Chociaż nie przeanalizowałem wszystkich sformułowań, jakie zwolennik afektywnej teorii doświadczenia estetycznego mógłby przedstawić, mój przegląd najczęściej powracających teorii, sugeruje na razie, że doświadczenie estetyczne niekoniecznie zawiera wyjątkowe jakości doświadczeniowe, które wyróżniają je spośród wszystkich innych typów doświadczeń¹⁸. Jeśli taka jakość istnieje, to na przedstawicieli teorii afektywnych spada ciężar zaprezentowania jej, jakkolwiek wydaje się to mało prawdopodobne ze względu na różnorodność przedmiotów doświadczenia estetycznego oraz dużą rozpiętość odpowiedzi, jakie mogą one wywołać¹⁹. A skoro wydaje się nieprawdopodobne, aby doświadczenie estetyczne można było identyfikować za pomocą wyróżniającej je jakości afektywnej, to być może dadzą się one zidentyfikować albo dzięki wyróżnionej treści, albo poprzez szczególny rodzaj wartości, które ucieleśniają.

PODEJŚCIE AKSJOLOGICZNE

Aksjologiczne podejście do definicji doświadczenia estetycznego określa je jako doświadczenie z istoty swojej wartościowe samo w sobie. Nie można tego jednak uznać za warunek wystarczający dla doświadczenia estetycznego, ponieważ, o ile uznaje się istnienie wartości wewnętrznej, wymóg spójności skłania do uznania, że istnieją doświadczenia inne niż estetyczne, które są także wartościowe same w sobie. Zakładam więc, że zwolennik teorii aksjologicznej przekonany jest jedynie co do tego, że warunkiem koniecznym dla uznania doświadczenia za estetyczne jest to, aby było ono wartościowe samo w sobie²⁰.

Podejście aksjologiczne ma kilkakrotnie przewagę nad podejściami afektywnymi, które do tej pory omawiałem. Nie identyfikuje ono doświadczenia

¹⁸ Jedyną teorią afektywną, której nie omówiłem, jest teoria Johna Dewey'a. Dla porównania mojej krytycznej analizy Dewey'a zob. „Four Concepts of Aesthetic Experience” (w:) *Beyond Aesthetics*. Obronę koncepcji Deweya przedstawia Richard Shusterman, „The End of Aesthetics Experience”, *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 1997, t. 55, s. 29–41.

¹⁹ M. Cohen, „Aesthetic Essence” (w:) M. Black (red.), *Philosophy in America*, Allen and Unwin, London 1965.

²⁰ Jako reprezentatywne stanowisko zob. J.C. Anderson, „Aesthetic Concepts of Art”. Malcolm Budd nie posługuje się co prawda terminem *estetyczny*, ale mógłby reprezentować podobny pogląd na doświadczenie estetyczne. Z drugiej strony, może on również mówić o szerszej kategorii *właściwych doświadczeń sztuki*. Jednak sporo uwag krytycznych wobec aksjologicznego ujęcia doświadczenia estetycznego wydaje się stosować również do pojęcia *właściwego doświadczenia sztuki* używanego przez Budda. Zob. M. Budd, *Values of Art*, Penguin Books, London 1995.

estetycznego z żadnymi wyróżniającymi się danymi doświadczeniowymi. Ponieważ na poziomie fenomenologicznym doświadczenia estetycznego istnieje ogromna różnorodność odczuć, zwolennik teorii aksjologicznej, po to, aby zapewnić teorii jednorodność, przechodzi na poziom ocen.

Jednocześnie wydaje się oczywiste, że podejście aksjologiczne historycznie wywodzi się najprawdopodobniej z jakichś teorii afektywnych. Na przykład wiele afektywnie zorientowanych teorii wyróżnia przyjemność lub zadowolenie jako dane doświadczeniowe potrzebne dla wyróżnienia doświadczenia estetycznego. Jeśli zatem nasz pogląd na zadowolenie, jak to się zdarza, zakłada pojęcie wartości wewnętrznej, to stąd już tylko mały intuicyjny krok do stwierdzenia, że wartość wewnętrzna stanowi element doświadczenia estetycznego. Naturalnie, krok taki nie pociąga jeszcze za sobą obowiązku wiązania się z określonymi stanami fenomenologicznymi, takimi jak przyjemność czy wyzwolenie.

Podejście aksjologiczne również wywodzi się z, a nawet stanowi źródło pewnych ulepszeń dla pojęcia bezinteresowności. Podczas gdy teorie bezinteresowności, nieodwołujące się do doświadczeń, podkreślają wszystko to, ze względu na co nie ceni się doświadczenia estetycznego – korzyść własna, praktyczny zysk, konsekwencje moralne, poznawcze itd. – podejście aksjologiczne stwierdza coś pozytywnego na temat doświadczenia estetycznego, to mianowicie, że jest ono wartościowe samo w sobie.

Oczywiście, wiele tradycyjnych teorii estetycznych koncentruje się nie tylko na opisie negatywnym. Często proponują one, aby przedmiotem doświadczenia, gdy chodzi o sztukę, była forma – forma znacząca, celowość bez celu itp. Bywało to nierzadko przyczyną krytyki tych teorii, utrzymującej, że są one zbyt wąskie zakresowo. Rozważana tu teoria aksjologiczna nie wydaje się jednak popełniać tego błędu, nie zakłada bowiem, jaki powinien być przedmiot doświadczenia, a jedynie, że jakiegokolwiek byłoby to doświadczenie, musi być ono wartościowe wewnętrznie. Wobec tego ocenianie powieści ze względu na psychologiczny wgląd, jakiego dostarcza, zalicza się do doświadczeń estetycznych, o tyle, o ile proces zdobywania tego doświadczenia jest wartościowy sam w sobie. Wynika z tego, że teoria aksjologiczna nie jest, w odróżnieniu od tak wielu tradycyjnych teorii, podatna na zarzuty formalizmu, estetyzmu czy też przyłączenia się do ‘sztuki dla sztuki’. Doświadczenie moralnego podniesienia na duchu może uchodzić za doświadczenie estetyczne, o ile tylko jest uważane za wartościowe samo w sobie.

Jakkolwiek podejście aksjologiczne posiada pewną przewagę nad tradycyjnymi, afektywnie zorientowanymi teoriami, posiada ono również niektóre ich niedoskonałości. Przykładowo wydaje się ono skłaniać

raczej ku rekomendującej niż opisowej teorii doświadczenia estetycznego. Doświadczenie estetyczne to takie doświadczenie, które jest wartościowe samo w sobie. Ale jak w takim razie mielibyśmy ocenić niewdzięczne doświadczenia nieudolnej sztuki, szczególnie gdy odbiorcy skupieni są na tradycyjnych punktach doświadczenia, takich jak forma i jakości ekspresyjne dzieła sztuki? Nie cenię tego typu doświadczeń samych w sobie, ponieważ mogę w ogóle ich nie cenić. Ale jeśli te niewdzięczne doświadczenia formalnych i ekspresyjnych wymiarów chybionych dzieł sztuki nie są doświadczeniami estetycznymi, jakiego rodzaju doświadczeniami są w takim razie?

Kolejny raz problem zdaje się wynikać z od dawna trwającego pomieszania między wydawaniem sądów estetycznych a doświadczeniem estetycznym. Stwierdzenie, że dzieło sztuki jest dobre, wymaga prawdopodobnie oceny w kategoriach wartości – wewnętrznych lub jakichkolwiek – ku którym zmierza związane z nimi doświadczenie estetyczne. Jednak doświadczenie formy i ekspresyjnych wymiarów dzieła sztuki – ważne tak dla estetycznej oceny dzieła, jak i samego doświadczenia – wydawałoby się, logicznie rzecz biorąc, wcześniejsze oraz różne od wydawania sądów estetycznych na ich temat.

Być może to pomieszanie sięga jeszcze czasów Kanta, choć nie można go obarczać winą, skoro najwyraźniej Kant zajmował się analizowaniem sądów estetycznych, a nie doświadczeń. To jego następcy zatarli granicę pomiędzy doświadczeniem estetycznym a sądem estetycznym, w rezultacie czego doświadczenie estetyczne definiowane aksjologicznie przekształciło się z pojęcia opisowego w rodzaj rekomendacji.

* * *

Nie da się także obejść problemu nieudanych doświadczeń estetycznych, mówiąc, że doświadczenie estetyczne dzieła sztuki uzyskuje się tam, gdzie intencją artysty jest, aby dzieło stało się przyczyną doświadczeń wartościowych samych w sobie. Artysta może nie mieć takich intencji, życząc sobie w zamian, aby jego pieśń dodała wojennego wigoru maszerującym do bitwy żołnierzom. W ten sposób aksjologiczne podejście wydaje się pozostawać uwikłane w trudności negocjowania w sprawie niewdzięcznych doświadczeń, które mają w końcu prawo ubiegać się o zaliczenie w poczet doświadczeń estetycznych.

Innym problemem, z którym musi się zmierzyć ujęcie aksjologiczne, jest pytanie o to, jak mamy rozumieć pojęcie doświadczenia wartościowego samego w sobie. Teoria mówi, że coś jest doświadczeniem estetycznym tylko wówczas, gdy jest ono wartościowe samo w sobie. Jednak,

czy doświadczenie musi być obiektywnie wartościowe samo w sobie, czy też musi być przynajmniej subiektywnie wartościowe samo w sobie dla danego odbiorcy, widza albo słuchacza?

Powiedzenie, że doświadczenie jest obiektywnie wartościowe samo w sobie to zaprzeczenie temu, że jest ono wartościowe instrumentalnie, bez względu na to, co sądzi o tym odbiorca. Zatem, według obiektywistycznej wersji ujęcia aksjologicznego, doświadczenie estetyczne jako takie nie niesie ze sobą żadnych użytecznych konsekwencji dla doznającego, czy to w sferze prywatnej czy społecznej. Jest ono po prostu warte tego, by je podjąć; jest obiektywnie wartościowe samo w sobie, gdzie obiektywność związana jest z 'pustym' punktem widzenia²¹.

Jest to jednak hipoteza cokolwiek nieprawdopodobna. Na przestrzeni ludzkiej historii dużą ilość energii wydatkowano na zapewnienie warunków dla estetycznych doświadczeń. Działo się tak nie tylko w przypadku tzw. cywilizacji, ale jest to równie prawdziwe w odniesieniu do gorzej rozwiniętych społeczeństw. Pozostaje natomiast tajemnicą, dlaczego miałyby się tak dziać, skoro doświadczenie estetyczne nie daje żadnych obiektywnie wartościowych korzyści praktycznych. Fakt, że tyle poświęcenia, zarówno indywidualnego, jak i społecznego, włożono w promowanie doświadczeń, które nie mają żadnych praktycznych czy adaptacyjnych konsekwencji, przekracza możliwości realistycznej wyobraźni. Pogląd, że doświadczenia estetyczne są wartościowe same w sobie, nie zgadza się z tym, co sądzili o naturze ludzkiej myśliciele świeccy. Zazwyczaj tam, gdzie ludzie podejmują duże wysiłki, ich działania są wynagradzane, nawet gdy korzyści te nie są oczywiste od początku. Jest to w każdym razie najlepszy, jak dotąd, paradygmat wyjaśniający długotrwałe regularności w zachowaniu ludzi (a także zwierząt i roślin)²².

Trzeba się zgodzić, że wspomniana luka w wyjaśnieniu jest mniej widoczna w ujęciu afektywnym, które identyfikuje doświadczenie estetyczne z przyjemnością lub oczekiwaniem przyjemności, niż w podejściu aksjologicznym, o ile tylko przyjemność może być odczytana jako swoja własna nagroda. Jednakże, jak widzieliśmy, przyjemność nie stanowi esencjalnego znamienia doświadczenia estetycznego. Rzeczywiście wydaje się być zasługą podejścia aksjologicznego, że pozostawia na boku teorie

²¹ Oczywiście, inny wariant tego ujęcia może zakładać, że doświadczenie estetyczne jest wartościowe jednocześnie wewnętrznie i instrumentalnie. Do tej alternatywy wrócę za chwilę. Na razie rozpoczynam od tezy, że dla zwolennika teorii aksjologicznej doświadczenie estetyczne jest wartościowe wyłącznie samo w sobie.

²² Co więcej, ze względu na autorytet tego paradygmatu, jak mi się wydaje, ciężar dowodu spaść musi na przedstawicieli teorii aksjologicznej.

przyjemności. Jednak zmieniając pojęcie przyjemności na obiektywną wartość wewnętrzną, teoretycy zorientowani aksjologicznie prowokują pytanie: jeśli doświadczenie estetyczne nie jest wartościowe ze względu na swoje pożyteczne konsekwencje, to dlaczego zajmuje ono trwałe miejsce w historii ludzkiej? Z punktu widzenia nauki, tak definiowane doświadczenie estetyczne stanowi anomalię. Jak uczynić zrozumiałym istnienie obiektywnej wartości wewnętrznej doświadczenia estetycznego w świecie, w którym rządzi ewolucja?²³

Co więcej, istnieje wiele przekonujących i nawet atrakcyjnych ewolucyjnych hipotez, konkurencyjnych wobec stanowiska aksjologicznego, które wiążą różne doświadczenia estetyczne z pożytecznymi lub adaptacyjnymi konsekwencjami²⁴. Doświadczenia estetyczne np. są często podzielane przez publiczność – bywalców teatrów, kin, sal koncertowych, miłośników tańca i tak dalej – która znajduje w sobie podobne stany emocjonalne. Z ewolucyjnego punktu widzenia, stanowi to oczywiście przewagę, ponieważ wspiera

²³ W tym miejscu można by argumentować, że przeoczyłem możliwość, aby doświadczenie estetyczne było „niezarejestrowanym użytkownikiem” (*free-rider*) jakiegoś aspektu ludzkiej natury, który daje się wylumaczyć jako przystosowanie o pożytecznych ewolucyjnych konsekwencjach, i że ten właśnie aspekt daje aksjologicznie nastawionym teoretykom przestrzeń logiczną niezbędną, aby wpasować doświadczenie estetyczne wartościowe samo w sobie w świat naturalistyczny. Jednakże posunięcie takie wystawione jest na niejeden atak. Po pierwsze, zwolennik teorii aksjologicznej będzie musiał wykazać przekonująco, co stanowi ów aspekt, oraz że doświadczenie estetyczne jest rzeczywiście od niego oddzielone. Ponieważ jeśli ów rzekomy aspekt jest czymś takim jak umiejętność dokonywania trafnych zmysłowych rozróżnień, to nie jest jasne, czy doświadczenie estetyczne jest na tyle niezależne, aby mogło być hipotetycznie wartościowe samo w sobie. Jeśli ktoś życzy sobie utrzymywać, że doświadczenie estetyczne to produkt uboczny, wówczas musi ustalić, skąd się bierze, oraz dowieść, że nie ma on znaczenia funkcjonalnego. A więc ciężar dowodu spoczywa tutaj na zwolenniku teorii aksjologicznej, szczególnie że istnieją, jak będę sugerował dalej, przekonujące pomysły co do adaptacyjnych korzyści doświadczenia estetycznego. Zwolennik teorii aksjologicznej musi wyjaśnić, co jest nieprawidłowe w tych pomysłach oraz co pozostaje do wyjaśnienia, gdyby one lub im podobne okazały się prawdziwe.

Sądzę w każdym razie, że jest mało prawdopodobne, aby nasza pogoń za doświadczeniem estetycznym była rodzajem zainteresowania wtórnego, jako że ludzkie społeczności na całym świecie poświęcają na jego rzecz tak wiele energii i środków. O wiele bardziej prawdopodobne jest to, że doświadczenie estetyczne spełnia funkcję, o jakich już mówiłem. A zatem, aby doświadczenie estetyczne mogło być uznane za „niezarejestrowanego użytkownika” jakiegoś innego zjawiska, musiałoby być zupełnie pozbawione kosztów społecznych. Tak jednak nie jest, skoro społeczeństwa dokonują poświęceń i ponoszą wysokie koszty, dążąc do uzyskania doświadczenia estetycznego. Dalsze uwagi na temat krytyki teorii doświadczenia jako produktu ubocznego ewolucji znajdują się w moim tekście „Art and the Domain of the Aesthetic”, *British Journal of Aesthetics* 2000, t. 40, nr 2, s. 191–208.

²⁴ Sugestie na ten temat znajdują się (w:) E. Dissnayake, *Homo Aestheticus*, University of Washington Press, Seattle 1992, oraz idem, *Art and Intimacy*, University of Washington Press, Seattle 2000.

poczucie przynależności grupowej. W odniesieniu do tego zjawiska doświadczenie estetyczne jest obiektywnie wartościowe instrumentalnie.

Korzyść nie odnosi się zresztą wyłącznie do grupy, która kultywuje takie uczucia; stanowi to także korzyść dla jednostki, która rozwija i udoskonala talent do wsłuchiwania się w uczucia swoich współziomków. Doświadczenia estetyczne udostępniają uczucia wspólne danej kulturze – z ewidentnymi korzyściami zarówno dla grupy, jak i dla jednostki. Wreszcie doświadczenia estetyczne mogą zaspokajać potrzeby społecznej łączności z innymi ludźmi. Nawet samotne czytanie powieści przynosi jednostce kontakt z szerszym światem społecznym.

Podobnie w tym samym stopniu, w jakim doświadczenie estetyczne obejmuje wykrywanie jakości ekspresyjnych, doznawanie takich doświadczeń wypróbowuje umiejętności odróżniania stanów emocjonalnych u innych przedstawicieli rodzaju ludzkiego, podczas gdy kontemplowanie formy dzieł sztuki zwiększa nasze zdolności do pojmowania celu i intencji. Doświadczenie estetyczne zwiększa również naszą umiejętność rozróżniania, ułatwiając rozpoznawanie i ponowną identyfikację przedmiotów i własności²⁵, umiejętność, której wyrobienie może ułatwić poruszanie się w świecie. Co więcej, doświadczenia estetyczne sztuki angażują odbiorców w grę własnymi emotywnymi, zmysłowymi i intelektualnymi zdolnościami, kodując nadmiar pożytecznej wiedzy kulturowej w różnych władzach umysłu, w ten sposób czyniąc ją zarazem lepiej zakorzenioną w pamięci i łatwiej dostępną niż byłaby w innym przypadku.

Te i inne podobne im hipotezy zdają sprawę z tego, dlaczego doświadczenie estetyczne jest obiektywnie wartościowe, choć nie w kategoriach wartości wewnętrznej, ale w kategoriach tego, dlaczego doświadczenie estetyczne jest konsekwentnie korzystne dla ludzkiego organizmu. Tłumaczą one, dlaczego pewne estetyczne doświadczenia sztuki były poszukiwane we wszystkich znanych kulturach we wszystkich okresach historycznych.

Zwolennik teorii aksjologicznej pozostający pod pozytywnym wrażeniem tych lub innych hipotez ewolucyjnych mógłby zdecydować się na włączenie ich do swojej teorii, przynajmniej w tym stopniu, aby móc powiedzieć, że doświadczenia estetyczne są to takie doświadczenia, które są zarówno wartościowe same w sobie, jak też ze względu na instrumentalne korzyści, które niosą ze sobą²⁶. Z tą poprawką wiąże się jednak kilka problemów.

²⁵ E. Zemach, „What is an Aesthetic Property?” (w:) E. Brady, J. Levinson (red.), *Aesthetic Concepts. Essays After Sibley*, Clarendon Press, Oxford 2001, s. 55.

²⁶ Robert Stecker wydaje się skłonny do bronienia takiego stanowiska. Zob. „Only Jerome. A Reply to Noël Carroll”, *British Journal of Aesthetics* 2001, t. 41, s. 76–80.

Po pierwsze, jeśli doświadczenie estetyczne zostanie zdefiniowane w ten sposób, to chciałoby się wiedzieć, jak zwolennik teorii aksjologicznej ma zamiar przeprowadzić rozróżnienie pomiędzy doświadczeniem estetycznym a innymi rodzajami doświadczenia. Czy dokładnie tak samo nie określa się całej grupy doświadczeń? Po drugie, jeśli zwolennik stanowiska aksjologicznego posuwa się aż do stwierdzenia, że doświadczenie estetyczne jest wartościowe zarówno wewnętrznie, jak i instrumentalnie, pojawia się oczywiście pytanie wynikające z warunku prostoty wyjaśnienia, czy aby instrumentalne konsekwencje doświadczenia estetycznego nie tłumaczą wystarczająco rozważanego fenomenu. Jaka bowiem dodatkowa praca wyjaśniająca została wykonana po to, aby nam powiedzieć, że doświadczenie estetyczne poza swoją wartością instrumentalną jest jeszcze obiektywnie wartościowe samo w sobie?

Doświadczenie estetyczne, pomyślane jako obiektywnie wartościowe samo w sobie – to znaczy oddzielone od korzyści, jakie może przynieść w konsekwencji – wydaje się być niby trybik oddzielony od reszty mechanizmu. Nie chodzi wyłącznie o to, że hipoteza instrumentalna może wydawać się bardziej ekonomiczna. Z punktu widzenia wyjaśnienia, hipoteza, że doświadczenie estetyczne jest wartościowe samo w sobie, dosłownie odbiera nam mowę, skoro wydaje się zupełnie oderwana od najlepszych podstaw naszego rozumienia ludzkiej natury.

Oczywiście, ktoś mógłby odpowiedzieć, że nigdy nie dowiemy się, czy doświadczenie estetyczne nie jest wartościowe samo w sobie. Wszystkie ewolucyjne hipotezy mogą być takimi sobie historyjkami. Niemniej jednak jako hipotezy, instrumentalne wyjaśnienia doświadczenia estetycznego mają tymczasową przewagę wynikającą z bycia w zgodzie z naukową wizją świata. Są również bardziej produktywne, to znaczy zwracają naszą uwagę na cechy doświadczenia estetycznego w sposób, który dostarcza więcej informacji na temat jego poszczególnych aspektów. Inaczej mówiąc, powiedzenie, że doświadczenie estetyczne jest wartościowe ze względu na swój własny sens, jest raczej puste – mówiąc o doświadczeniu estetycznym, nie daje wskazówek, czego należy szukać.

Hipoteza, że doświadczenie estetyczne jest obiektywnie wartościowe samo w sobie, czyni to zjawisko zasadniczo tajemniczym, sierotą w świecie naturalnym takim, jaki znamy, i daje nam niewiele wskazówek co do tego, jakie są istotne cechy doświadczenia estetycznego. Krótko mówiąc, hipoteza, że doświadczenie estetyczne jest wartościowe samo w sobie, wydaje się być wyjaśniającą ślepą uliczką.

W tym miejscu debaty zwolennik teorii aksjologicznej mógłby zaproponować, że wartościowanie samo w sobie powinno być rozumiane subiek-

tywnie, a nie obiektywnie. To znaczy, że fakty obiektywne w tej sprawie nie mają znaczenia, o ile doświadczająca osoba uważa, że dane oświadczenie jest wartościowe samo w sobie. Nawet jeśli jest ona biologicznie zaprogramowana, aby szukać pewnych doświadczeń, ponieważ są adaptacyjne, nie musi o tym wiedzieć, ani w to wierzyć. Stąd, z punktu widzenia jej korzyści, to doświadczenie jest wartościowe samo w sobie. Nie zastanawia się ona nad tym, z jakiego innego powodu mogłaby szukać takich doświadczeń²⁷. Wydaje się jej, że doświadczenia estetyczne są wartościowe same w sobie i na tym zamyka się ich wyjaśnienie.

Bez trudu można sobie wyobrazić takie osoby. Nie jest też konieczne, aby ktoś taki sam siebie oszukiwał albo myślał sprzecznie. Pozostaje jednak problem, czy samo to wystarczy, aby ustalić, że coś stanowi doświadczenie estetyczne, o tyle, o ile jest wartościowane samo w sobie przez właściwego czytelnika, słuchacza lub widza. Czy nie mógłby mieć doświadczenia estetycznego ktoś, kto nie sądzi, że dane doświadczenie jest wartościowe samo w sobie?

Wyobraźmy sobie na przykład osobę, która przyjmuje taką czy inną hipotezę ewolucyjną dotyczącą adaptacyjnych wartości doświadczenia estetycznego. Załóżmy, że uważa ona, że odnajdywanie formalnych i ekspresyjnych jakości dzieł sztuki gimnastykuje i w ten sposób zwiększa jej zdolności identyfikowania emocji i intencji jej ziomków oraz że poszukuje ona doświadczeń estetycznych to jedynie mając na uwadze. Oznacza to, że śledzi ona formalne i ekspresyjne struktury danego dzieła sztuki ze zrozumieniem. Kieruje uwagę na grę między linią i kolorem w sposób, który właściwy jest dominującej praktyce artystycznej oraz docenia znaczenie dzieł i ich efekt dla własnej wrażliwości w sposób uzasadniony tradycją odbioru estetycznego. Patrzy tam, gdzie trzeba, i dokonuje właściwych wyborów pomiędzy kolejnymi percepcjami.

²⁷ Można by argumentować, że przykładam za dużo wagi do przekonania o wewnętrznej wartościowości jako do czynnika motywującego. Można by jednak powiedzieć, że przekonanie o tym, że doświadczenie estetyczne jest wartościowe samo w sobie nie jest przyczyną mego przywiązywania do niego wagi, ale raczej skutkiem. To znaczy, ktoś zastanawiający się nad doświadczeniem estetycznym może dojść do wniosku, że jest ono wartościowe samo w sobie. Wobec czego zwolennik teorii aksjologicznej utrzymuje, że warunkiem koniecznym dla zaistnienia doświadczenia estetycznego jest przekonanie, że jest ono wartościowe samo w sobie. Jednak to, że odbiorca dochodzi do takiego przekonania, może odzwierciedlać po prostu jego wcześniejszy zasób wiedzy. Inna osoba mająca takie same akty uwagi i kontemplacji mogłaby uważać to samo doświadczenie za wyłącznie instrumentalnie wartościowe, być może ze względu na własne przekonania co do psychologii ewolucyjnej. A więc bez względu na to, czy ktoś uważa takie przekonania za czynnik motywujący czy też za skutek doświadczenia estetycznego, przedstawione wyżej kontrprzykłady dałoby się tak zmodyfikować, aby mogły zagrozić teorii aksjologicznej. Te rozważania zawdzięczęm Sheili Lintott.

Uważa ona jednak to wszystko za wartościowe instrumentalnie raczej niż wewnętrznie, ponieważ praktyka taka znacznie zwiększa jej umiejętności współżycia z innymi ludźmi. Lub, być może, uważa ona ogólnie, że doświadczenie estetyczne jest wartościowe instrumentalnie, ponieważ pozwala jej zachować kontakt z ludźmi, co jest istotne dla zachowania równowagi mentalnej i zdrowia, to zaś wartościuje ona instrumentalnie²⁸. Czy te przekonania wystarczą, aby, pomimo że analizuje ona określone bodźce w sposób kanoniczny, nie uznać jej doświadczenia za estetyczne?

Nie wydaje mi się, aby tak było. Przecież w tym wyobrażonym przeze mnie przypadku, nasz widz, *ex hipotesi*, postępuje i reaguje na bodźce w taki sam sposób, jak widz, który sądzi, że ten stan jest wartościowy sam w sobie. A więc następstwo stanów analizujących obu tych widzów, zakładamy, jest identyczne co do typu²⁹. Przysłuchują się i reagują na te same przedmioty z porównywalnym zrozumieniem. Zauważają, że ich wrażliwość jest pobudzona, ich emocje zaangażowane, a ich wyobraźnia nasycona w ten sam sposób – co więcej, w sposób uznawany za zgodny z tradycją i odpowiedni wobec bodźca. Biorąc to wszystko pod uwagę, arbitralnym wydaje się twierdzenie, że osoba, która wartościuje doświadczenie instrumentalnie, nie doznaje doświadczenia estetycznego, a ma je jedynie ta osoba, która wartościuje doświadczenie samo w sobie.

²⁸ Ktoś inny mógłby poszukiwać doświadczenia estetycznego, sądząc, że w użyteczny sposób wzmaga ruchliwość i pobudzenia umysłu. Co więcej, mówi się czasami, że ludzie zajmują się sztuką po to, aby kultywować samopoznanie. Jednakże ktoś mógłby dążyć do samopoznania jedynie ze względów strategicznych, a nie dlatego, że ceni doświadczenie jako wartościowe samo w sobie. Takie przekonania nie muszą być jedynymi dotyczącymi ludzkiej psychiki. Robert Wilkerson w wykładzie pod tytułem „Aesthetic Experience and Nirvana” na dorocznym spotkaniu *British Society for Aesthetics* (Oxford, 2001) zwrócił uwagę na wartościowanie doświadczenia estetycznego w pewnych tradycjach hinduistycznych jako drogi prowadzącej do Nirwany. Zawieszenie ‘ja’, które, jak się sądzi, umożliwia doświadczenie estetyczne, uważa się za przygotowujące do przybliżania się do Nirwany. W ten sposób doświadczenie estetyczne staje się służebne wobec religijnego projektu przemiany duchowej. Ponadto, jako że mówimy teraz o subiektywistycznej wersji podejścia aksjologicznego, ważne jest, aby pamiętać, że przekonania, które przypisujemy danym uczestnikom, nie muszą być prawdziwe. Dla utrzymania tych zarzutów wystarczy, aby uczestnicy trwali przy swoich przekonaniach. O tyle, o ile przekonania użytecznościowe, które zaryzykowałem tutaj, są możliwe, podważają one twierdzenie zwolennika podejścia aksjologicznego, że doświadczenie estetyczne musi być z konieczności wartościowe samo w sobie.

²⁹ Podkreślam to następstwo stanów analizujących raczej niż ogólnych stanów mentalnych, ponieważ ogólne stany mentalne różnią się w tym stopniu, w jakim jedna osoba sądzi, że doświadczenie jest wartościowe samo w sobie, podczas gdy druga nie. Proponuje zatem, że identyczne co do typu są ich analizujące stany mentalne, i to twierdzenie wydaje mi się istotne dla mojego eksperymentu myślowego.

W końcu następujące po sobie akty analizujące są takie same. Dlaczego miałoby się przypuszczać, że różne przekonania muszą zaowocować widocznymi różnicami w sposobie odbierania określonych bodźców, zakładając, że obie czynią to ze zrozumieniem? Również to, że jedna z tych osób uważa doświadczenie za wartościowe instrumentalnie, nie musi wiązać się z nieścisłością w jej rozumieniu formalnych i ekspresyjnych odwzorowań tych bodźców. I wreszcie, jeśli reagowanie na formalne i ekspresyjne jakości dzieła sztuki ze zrozumieniem nie jest doświadczeniem estetycznym, to jak inaczej mielibyśmy je określić?

Konieczne wydaje się podkreślenie, że przekonania naszego widza co do adaptacyjnych wartości doświadczenia nie muszą być prawdziwe. Nie muszą także mieć ewolucyjnych konsekwencji, o jakich wspominałem. Ktoś mógłby sięgnąć po niedawno wydaną powieść Waltera Kirna *Up in the air* [W powietrzu], po to, by pomóc sobie zebrać myśli i odczucia na temat współczesnych podróży lotniczych oraz sposobów życia z nimi związanych – nie dlatego, że powieść ta jest wartościowa sama w sobie, ale dlatego, że odczuwa nagłą potrzebę egzystencjalną zapoznania się tym zjawiskiem. Osoba ta mogłaby czytać tę powieść również wiedzioną przekonaniem, że jest to skuteczny sposób na rozproszenie nudy. Czy jednak, jeśli czytając tę powieść, odpowiada na jej ekspresyjne momenty z pełnym zrozumieniem, nie doznaje doświadczenia estetycznego? Wobec tego wartościowanie doświadczenia samego w sobie nie może stanowić warunku koniecznego doznawania doświadczenia estetycznego.

W odpowiedzi na taki argument kusząca wydaje się sugestia, że zbyt dużą wagę przywiązujemy do tego, co mówi osoba, która twierdzi, że wartościuje doświadczenie instrumentalnie. To znaczy, bierzemy pod uwagę jedynie jej świadome przekonania. Chociaż, pomimo swoich deklaracji, może się przecież zdarzyć, że osoba ta podświadomie lub nieświadomie albo też milcząco zakłada, że doświadczenia estetyczne są wartościowe same w sobie³⁰. To, co twierdzi o swoich przekonaniach co do wartościowania doświadczenia estetycznego, jest w rzeczywistości racjonalizacją. Bo gdyby jej przekonania co do instrumentalnego wartościowania doświadczenia estetycznego okazały się fałszywe, można założyć, że nie zaprzestałaby poszukiwać doświadczeń estetycznych. A to można uzasadnić jedynie tak, że wierzy ona, chociaż podświadomie, w to, że owe doświadczenia są wartościowe same w sobie.

* * *

³⁰ Taką argumentację zaproponował Robert Stecker, op. cit.

Zarówno zwolennik teorii aksjologicznej, jak i jego oponent mogą odwoływać się do istniejących nieświadomie przekonań co do wartości doświadczenia estetycznego. Nie prowadzi to jednak, jak sądzę, do zrównania obu tych stanowisk. Ponieważ, gdy odnajdujemy przekonujące wyjaśnienie naukowe leżące u podstaw jakiegoś zachowania, które wcześniej charakteryzowane było w sposób zawierający mało informacji lub eufemistyczny, naszą tendencją będzie preferowanie wyjaśnienia naturalistycznego. To właśnie czyni podważanie wyjaśnień atrakcyjnym. Jeśli więc zwolennik teorii aksjologicznej dla poparcia własnego stanowiska odwołuje się do nieświadomie żywionych przekonań, musi być gotów wskazać, dlaczego rozsądna konkurencyjna hipoteza instrumentalna o nieświadomych przekonaniach – która w innym przypadku mogłaby zdobyć nasze uznanie – jest mylna lub, co najmniej, nie tak przekonująca, jak teza zwolennika teorii aksjologicznej.

Dotychczas starałem się podważyć podstawowe twierdzenie aksjologicznej teorii doświadczenia estetycznego – coś jest doświadczeniem estetycznym tylko wówczas, gdy jest wartościowe samo w sobie. Niemniej jednak, powinno się jeszcze dodać, że jeśli to właśnie miałoby zostać uznane za całe wyjaśnienie doświadczenia estetycznego, to nie podąża ono tropem tradycyjnego użycia tego pojęcia.

Oczywiście pojęcie doświadczenia estetycznego nie jest takim sobie zwyczajnym pojęciem; nie jest to zwykła część mowy. Jest to specjalistyczna lub teoretyczna idea. Wciąż jednak istnieją pewne regularności w tradycyjnym jej użyciu przez tych, którzy z niej korzystają, takie, których, jak można się spodziewać, powinna przestrzegać każda odwołująca się do niej teoria.

Tradycyjnie uważa się, że pojęcie doświadczenia estetycznego wyklucza wgląd moralny, motywację polityczną, rozpoznawanie treści przedstawiającej i tym podobne. Jednak, jak zauważyłem wcześniej, aksjologiczna teoria doświadczenia estetycznego nie może do tego zastosować, skoro, o ile tylko dane doświadczenia o moralnych czy politycznych konsekwencjach lub zawierające reprezentacyjne treści są wartościowe same w sobie, zalicza się je do doświadczeń estetycznych. Sugerowałem wcześniej, że wydaje się to być plusem podejścia aksjologicznego, ponieważ unika ono formalizmu. Jednak jest to również minus, ponieważ rozciąga zakres doświadczenia estetycznego o wiele dalej niż pozwala na to zazwyczaj tradycja. W ten sposób teoria aksjologiczna zbliża się niebezpiecznie do wprowadzenia do dyskusji neologizmu. A w końcu, biorąc wszystko pod uwagę, wybrać należy takie rozumienie doświadczenia estetycznego, które

najbardziej przypomina jego tradycyjne użycie. Inaczej znajdziemy się w niebezpieczeństwie całkowitej zmiany tematu.

UJĘCIE ZORIENTOWANE NA TREŚĆ

Bardzo wiele doświadczeń estetycznych wzbudza przyjemność (lub przykrość) oraz skłania do oceny (pozytywnej lub negatywnej), natomiast wszystkie doświadczenia estetyczne dotyczą czegoś. Jednak dane doświadczeniowe uzyskiwane dzięki doświadczeniom estetycznym są tak różnorodne, w rzeczy samej zbyt różnorodne, aby można było je wtłoczyć w jedną formułę, nadać wspólną fenomenologiczną charakterystykę. Wreszcie niektóre doświadczenia estetyczne mogą nie mieć ze sobą żadnych danych. Mogę w końcu pozostać niewzruszony, w taki czy inny sposób, podczas doświadczenia estetycznego. Zauważam pochyloną sylwetkę wierzby płaczącej, ale nie wywołuje to we mnie ani smutku, ani zadowolenia. Wynika stąd, że przeżycie doświadczenia estetycznego nie jest konieczne warunkowane tym, aby podmiot doświadczał szczególnego uczucia, a nawet jakiegokolwiek uczucia. To z kolei sugeruje, że stan doświadczenia trzeba definiować przez odwołanie się do treści, do rodzaju przedmiotów, na które jest ono nakierowane, a nie poprzez uczucie, specyficzne czy nie.

Podobnie doświadczenia estetyczne mogą, ale nie muszą prowadzić do oceny wartości, włączając w to rozumienie doświadczenia jako wartościowego samego w sobie. Mogę zauważyć na przykład, że wiersz posiada jednolitą formę rytmiczną AB AB, nie musi stąd wynikać ani dla mnie, ani dla żadnego dobrze poinformowanego czytelnika, konieczność uznania go za wartościowy, czy to wewnętrznie czy to instrumentalnie. Nie ma też potrzeby oceniania danego doświadczenia negatywnie. Mogę traktować niektóre doświadczenia estetycznie obojętnie, ani jako dobre, ani jako złe, czy to wewnętrznie czy instrumentalnie³¹. To również sugeruje, że doświadczenie estetyczne powinno być charakteryzowane przez treść, jako że treść raczej niż odczucie czy wartość jest wspólna wszystkim doświadczeniom estetycznym.

Co w takim razie składa się na treść doświadczenia estetycznego? Mówiąc o sztuce, wskazuje się najczęściej na formę dzieła sztuki oraz jego estetyczne własności, których bardzo duży i ważny podzbiór stanowią jakości ekspresyjne. Forma oraz estetyczne i ekspresyjne jakości dzieła współdziałają ze sobą na różny sposób. Zdarza się, że forma prowadzi

³¹ N. Carroll, „Enjoyment, Indifference and Aesthetic Experience: Comments for Robert Stecker”, *British Journal of Aesthetics* 2001, t. 41, s. 81–83.

do powstania jakości estetycznych, takich jak spójność, innym razem to następstwo, rozwijanie się lub przeciwstawianie sobie jakości estetycznych konstytuuje formę dzieła sztuki. Najczęściej wskazywane przedmioty doświadczenia estetycznego, a także te, które budzą najmniej kontrowersji, to forma, ekspresyjne i estetyczne jakości oraz ich wzajemne oddziaływanie. Możemy zatem postawić hipotezę, że o ile uwaga skierowana zostaje (ze zrozumieniem) na formę dzieła sztuki lub na jego ekspresyjne czy estetyczne jakości lub na współdziałanie między tymi jakościami, mamy wtedy do czynienia z doświadczeniem estetycznym.

Dodatkowo doświadczenie estetyczne równie często koncentruje się na tym, w jaki sposób elementy te angażują i zmieniają naszą uwagę i świadomość; doświadczenie estetyczne stanowi obserwacja tego, w jaki sposób kolory przyciągają nasz wzrok do tła obrazu. W konsekwencji innym przedmiotem doświadczenia estetycznego staje się relacja formy, ekspresyjnych jakości, estetycznych jakości oraz interakcje tychże wobec naszej odpowiedzi na nie – wobec tego, jak kształtują i prowadzą nasze reakcje. A zatem, jeśli uwaga skierowana jest na formę dzieła sztuki i/lub na jego estetyczne i ekspresyjne jakości i/lub na ich wzajemne oddziaływanie i/lub na sposób, w jaki wspomniane elementy wpływają na naszą odpowiedź na dzieło sztuki, mamy do czynienia z doświadczeniem estetycznym.

Ta charakterystyka dostarcza nam zbioru rozłącznych warunków wystarczających dla określenia estetycznego doświadczenia dzieła sztuki. Istnieją być może inne jeszcze przedmioty doświadczenia estetycznego, które można by dodać do tej listy. Jednak biorąc pod uwagę tradycję, te właśnie powtarzają się najczęściej, a zarazem wzbudzają najmniej kontrowersji. Innymi słowy, opierając się na tradycji, możemy powiedzieć, że spełnienie przynajmniej jednego lub więcej z tych warunków stanowi najprostszy sposób na stwierdzenie, czy doświadczenie jakiegoś dzieła sztuki jest czy nie jest estetyczne. Zaletą listy jest również to, że wyklucza niektórych bardziej kontrowersyjnych pretendentów do miana doświadczenia estetycznego. Na przykład proste rozpoznanie tego, co przedstawia przedstawienie takie jak obraz, tradycyjnie nie jest zaliczane do doświadczeń estetycznych; innymi słowy, rozpoznawanie nie stanowi doświadczenia estetycznego. Nie ma go więc na mojej liście.

Komponując tę listę warunków, rozważałem te cechy dzieła sztuki, których odbiór najprawdopodobniej wzbudza consensus oraz w najmniejszym stopniu wywołuje kontrowersje pośród ludzi, którzy omawiają doświadczenia estetyczne. Rozważanie ogólnych moralnych konsekwencji dzieła sztuki dla dobra wspólnego nie jest zazwyczaj uważane za istotne doświadczenie estetyczne, a więc nie ma go na liście. Z kolei forma uważana jest

za podstawowy przedmiot doświadczenia estetycznego właściwie przez wszystkich, nawet jeśli nie sądzą, że jest to jedyny przedmiot doświadczenia estetycznego. Znajduje się więc na liście.

Zdaję sobie sprawę, że mogłem coś pominąć – listę należałoby może rozszerzyć tak, aby mogła pomieścić jeszcze inne warunki. Jednak można temu z łatwością zaradzić, śledząc nasze dyskusje. Niemniej jednak moje przypuszczenie jest takie, że najbardziej wiarygodne określenie doświadczenia estetycznego osiągniemy, koncentrując się na treści tego, co zwyczajowo uważa się za doświadczenie estetyczne, nawet jeśli konieczne będzie dodanie większej liczby przedmiotów do mojej listy.

Jak wspomniałem, najczęściej wymienianym przedmiotem doświadczenia estetycznego jest forma. Ci, którzy protestują przeciwko formalizmowi, czynią tak najczęściej ze względu na to, w jaki sposób forma wykorzystywana jest do rozstrzygania problemu demarkacyjnego – to znaczy w próbach definiowania sztuki przez kategorię formy znaczącej, gdzie tym, co umożliwia doświadczenie estetyczne, jest właśnie forma. Jednak moje przywołanie formy jest neutralne wobec problemu demarkacyjnego. Skupienie (ze zrozumieniem) uwagi na formie dzieła sztuki stanowi wystarczający warunek doświadczenia estetycznego, jednak doświadczenie estetyczne, z mojego punktu widzenia, nie stanowi warunku uzyskania przez dzieło statusu sztuki. Co więcej każdy, kto sprzeciwia się mniemaniu, że skupienie się na formie stanowi konieczny warunek doświadczenia estetycznego, nie wchodzi ze mną w spór, ponieważ ja zakładam jedynie, że forma stanowi jeden z wielu dysjunktywnych warunków wystarczających.

Jeśli uwaga skupiona zostaje na formie dzieła sztuki, wówczas jest to doświadczenie estetyczne. Przez formę dzieła sztuki rozumiem zespół wyborów podjętych dla zrealizowania celu albo sensu dzieła sztuki³². Biologiczna analiza organizmu jest rozważaniem tych cech organizmu, które są ważne dla jego biologicznego funkcjonowania – formalne rozważanie jakiegoś dzieła sztuki jest rozważaniem tych jego cech, które są ważne dla jego formalnego działania. Rozważanie własności dzieła sztuki (i ich wzajemnego oddziaływania) jest odkrywaniem celu i sensu tego dzieła³³. Sku-

³² N. Carroll, *Philosophy of Art: A Contemporary Introduction*, Routledge, London 1999, rozdział 3.

³³ Ten sposób argumentacji zapożyczony został od Kennetha R. Rogersona z „Dickie’s Disinterest”, *Philosophia* 1987. W miejscu, w którym Rogerson używa tego rodzaju argumentacji, drogi nasze rozchodzą się. Łączy on doświadczenie czegoś estetycznie ze skupianiem się na własnościach potrzebnych do kontemplacji przedmiotu dla niego samego. Mój sprzeciw dotyczy zarówno odwoływania się do wartości wewnętrznych, jak i ograniczania czynności umysłowych do kontemplacji.

pianie się na formie jest skupianiem się na wzorze – na sposobie, w jaki dzieło ma funkcjonować³⁴.

Przyglądanie się ze zrozumieniem temu, w jaki sposób iglica katedry przyciąga oczy i umysły w stronę nieba, jest skupianiem się na formie kościoła, i przez to zalicza się do doświadczeń estetycznych, w tym wypadku w postaci doświadczenia formy. Oczywiście takie skupianie się może być przeprowadzone z większą lub mniejszą dokładnością i zjawstwem. Jednak nawet najprostsze uchwycenie tego, jak części dzieła pasują do siebie i znakomicie funkcjonują, stanowi formalne doświadczenie estetyczne.

Innym ważnym źródłem estetycznych doświadczeń oprócz formy są jakości estetyczne. Odnajdowanie radości w muzyce, masywność wyglądu rzeźby, symetria na obrazie, prężność kroków tancerza, są to wszystko doświadczenia estetyczne. Istnieje, jak wskazuje choćby ten krótki, niekompletny wykaz, wiele różnych rodzajów doświadczeń estetycznych, w tym sensie, że mogą one dotyczyć bardzo różnorodnych przedmiotów. Jeden rodzaj stanowią jakości ekspresyjne lub antropomorficzne, jakości zmysłowe, takie jak masywność. Inne, takie jak symetria, można by nazwać własnościami *Gestalt*.

Jakości te są zależne od odpowiedzi estetycznej, ponieważ ich istnienie zależy od istot takich jak my, z naszą wrażliwością i siłą wyobraźni. Nadbudowują się one nad pierwotnymi i wtórnymi jakościami rozważanego przedmiotu, a także nad pewnymi własnościami relacyjnymi, włączając w to relacje z dziedziny historii sztuki, takie jak rodzaj lub przynależność kategorialna. Estetyczne jakości rodzą się z jakości niższego rzędu; stanowią one dyspozycje do pobudzania wrażeń i efektów u odpowiednio ukształtowanych istot mających nasze postrzeżenia i wyobrażenia zdolności³⁵.

Ponieważ jakości estetyczne są zależne od odpowiedzi estetycznej, można się obawiać, że uznając skierowanie uwagi na daną własność estetyczną za doświadczenie estetyczne, ryzykujemy błędne koło³⁶. Może się bowiem wydawać, że uznając zależność jakości estetycznych od odpowiedzi estetycznej, mówimy właśnie to, że jakości estetyczne są tymi jakości-

³⁴ Forma dzieła sztuki jest postrzegalnym ucieleśnieniem sensu lub celu dzieła sztuki. Tak jak w przypadku ludzkiej formy, jest tym, jak dzieło sztuki wygląda. Być może to właśnie związek z postrzeganiem powoduje, że naturalnie łączy się skupianie się na formie ze skupianiem się na estetycznych i ekspresyjnych jakościach.

³⁵ J. Levinson, „Aesthetic Properties, Evaluative Force, and Differences in Sensibility” (w:) E. and J. Levinson (red.), *Aesthetic Concepts: Essays After Sibley*, Oxford University Press, Oxford 2001.

³⁶ Taka obawa wyrażona została przez Davida Fennera (w:) *The Aesthetic Attitude*, op. cit., s. 104–105. Pojawia się także (w:) G. Kemp, „The Aesthetic Attitude”, *British Journal of Aesthetics* 1999, t. 39, s. 395.

ciami, które wyróżniamy w doświadczeniu estetycznym. To jednak stanowi zagrożenie dla ujęcia zorientowanego na treść tylko wówczas, gdy doświadczenie estetyczne charakteryzowane jest dodatkowo przez odwołanie do uczucia lub wartości. Innymi słowy, kłopoty dla ujęcia zorientowanego na treść pojawiają się tylko wówczas, gdy zmuszeni jesteśmy, aby wyróżnić jakości estetyczne, postulować rzeczy takie, jak bezinteresowność lub wartościowanie doświadczenia tychże jakości samych w sobie.

Jednak jakości estetyczne dają się charakteryzować bez takich zobowiązań. Za przykładem Nelsona Goodmana, można je scharakteryzować za pomocą cech semantycznych lub syntaktycznych. Albo w mniej rewolucyjny sposób, można powiedzieć, że jakości estetyczne dzieł sztuki stanowią dyspozycje do pobudzania wrażeń lub efektów, a zwłaszcza ekspresyjności, nastroju, figuratywności (metaforyczności), synestezji lub odpowiedniości dotyczącej różnych dziedzin, dostrzegalnego odstawiania, ułożenia Gestalt, i/lub jakościowej intensywności, które pojawiają się na gruncie podstawowych własności danego dzieła, w relacji wobec odpowiednio przygotowanych odbiorców o średniej wrażliwości i sile wyobraźni.

W wizualnych i dźwiękowych dziełach sztuki jakości estetyczne są przeważnie, choć oczywiście nie tylko, zaangażowane w promowanie fenomenologicznego wyglądu dzieła ponad funkcjonowaniem jego pierwotnych i wtórnych własności. W dziełach literackich jakości estetyczne są z reguły w mniejszym stopniu kwestią zmysłowego oglądu i rodzą się najpierw z opisów w tekście w relacji do wyobraźni³⁷. Choć nie jest to wyczerpująca teoria estetycznego doświadczenia, te krótkie uwagi sugerują jednak możliwość określenia doświadczenia estetycznego poprzez treść, bez potrzeby odwoływania się do stanów afektywnych, takich jak przyjemność, bezinteresowna lub nie, czy do postaw oceniających, takich jak ocenianie doświadczenia wymienionych wyżej jakości jako wartościowego samo dla siebie.

Ktoś mógłby powiedzieć, że ograniczając doświadczenie estetyczne dzieł sztuki do przyglądania się ze zrozumieniem formalnym jakościom dzieła oraz ich wzajemnej interakcji oraz temu, w jaki sposób wpływają one na naszą wrażliwość i wyobraźnię, nadmiernie zawęziłem zasięg doświadczenia estetycznego. Istnieją przecież inne właściwe odpowiedzi na dzieło sztuki, takie np. jak czerpanie moralnych inspiracji z doświadczeń. Jednak u podstaw takiej krytyki tkwi założenie, że pojęcie doświadczenia estetycznego powinno obejmować każdą właściwą odpowiedź

³⁷ R. Stecker, *Artworks*, Pennsylvania State University Press, University Park 1997, s. 275.

na dzieło sztuki. Ja zaś utrzymuję, że doświadczenie estetyczne tworzy wyłącznie jedna rodzina odpowiedzi, co prawda ważnych, które powinniśmy odczuwać czy też których powinniśmy udzielać wobec dzieła sztuki. Inne przekonanie prowadzi z jednej strony do formalizmu, gdy chodzi o problem demarkacji, a z drugiej do rozszerzenia pojęcia doświadczenia estetycznego daleko poza granice jego tradycyjnego użycia.

Chociaż skupiłem się tutaj na estetycznym doświadczeniu sztuki, ujęcie zorientowane na treść, którego broniłem, może dawać sugestywne rezultaty dla analizy estetycznego doświadczenia przyrody. Mimo że przyroda nie posiada formy w określonym przeze mnie sensie, można przyglądać się jej funkcjonowaniu, oceniając, w jaki sposób ogólne kształty systemu ekologicznego ewoluowały z naturalnych procesów, nacisków i ograniczeń. Allen Carlson nazywa taki sposób poświęcania uwagi przyrodzie 'modelem naturalnośrodowiskowym'³⁸. A zatem uwaga poświęcana formie dzieła sztuki posiada swój odpowiednik w estetycznym doświadczeniu przyrody; w naturalistycznie podbudowanym przyglądaniu się teleologii procesów i poszukiwań natury.

Podobnie, uwaga poświęcona estetycznym i ekspresyjnym jakościom dzieła sztuki posiada odpowiedniki w estetycznym doświadczeniu przyrody o tyle, o ile przyroda często wzbudza w nas uczucia lub porusza nas w sposób, który angażuje wrażliwość i wyobraźnię, do tego stopnia, że przypisujemy jej estetyczne i ekspresyjne własności³⁹. Jeśli zatem warunkiem adekwatnej teorii doświadczenia estetycznego dotyczącego dzieł sztuki jest to, aby istniało jakieś powiązanie z estetycznym doświadczeniem przyrody, to ujęcie zorientowane na treść spełnia to wymaganie o tyle, że uwaga poświęcona formalnym i estetycznym jakościom dzieł sztuki znajduje silną analogię w estetycznym doświadczeniu przyrody.

KONKLUZJA

Podsumowując najbardziej istotne teorie dotyczące doświadczenia estetycznego sztuki to teorie zorientowane na uczucie, zorientowane aksjologicznie, zorientowane na treść oraz kombinacje powyższych. O ile doświadczenia estetyczne nie muszą się charakteryzować żadnymi odróżnialnymi danymi doświadczeniowymi, takimi jak przyjemność, ani nawet żadnymi danymi doświadczeniowymi – ktoś może po prostu przyglądać się

³⁸ A. Carlson, *Aesthetics and the Environment: The Appreciation of Nature, Art, and Architecture*, Routledge, London 2000, cz. 1.

³⁹ Tego poglądu broniłem jako „modelu wzbudzania emocji” (w:) „On being Moved by Nature” oraz „Emotion, Appreciation, and Nature”, *Beyond Aesthetics*, op. cit.

formie dzieła – trudno wiązać nadzieję z ujęciem zorientowanym na uczucie. Podejście aksjologiczne, szczególnie z niesłabnącym przywiązaniem do wartości wewnętrznej doświadczenia estetycznego, wydaje się równie rozczarowujące. Można przecież, jak się wydaje, doznawać doświadczenia estetycznego w związku ze zmysłowymi wyglądami rzeczy, takimi jak wyraźna prostokątność klatki schodowej, której nie ceni się jednak ani pozytywnie, ani negatywnie, ani instrumentalnie, ani też dla niej samej. Pozostaje nam zatem ujęcie zorientowane na treść jako najbardziej prawdopodobna droga dla przyszłych badań nad doświadczeniem estetycznym. Bez wątpienia wiele jeszcze trzeba będzie zrobić w tym celu, a zwłaszcza należałoby dążyć do zamknięcia proponowanej w tym tekście rozłącznej listy wystarczających warunków⁴⁰.

*przekład Małgorzata A. Szyszkowska
przekład przejrany i poprawiony przez Annę Wolińską*

⁴⁰ Autor wyraża podziękowania Elliottowi Soberowi, Peterowi Kivy, Sally Banes, Ivanowi Soll, Sheila'i Lintott, Nickowi Zangwillowi, Susan Cunningham oraz Peterowi Lamarque'owi za ich pomocne uwagi w czasie przygotowywania tekstu. Ten sam tekst został odczytany podczas dorocznego spotkania *British Society for Aesthetics* i jestem niezmiernie wdzięczny za uwagi ze strony słuchaczy. Jednakże za popełnione błędy odpowiadam wyłącznie ja sam.