

# Arnold Berleant

---

## Zajmujący Dewey : spuścizna Deweyowskiej estetyki

---

Sztuka i Filozofia 37, 59-70

---

2010

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](http://bazhum.muzhp.pl), gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

Arnold Berleant

## Zajmujący Dewey: Spuścizna Deweyowskiej estetyki

### Wstęp

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

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

### Innowacja i tradycja w deweyowskiej estetyce doświadczenia

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

pozostało jego głównym celem. W przeciwieństwie do teorii, które oddzielają sztukę od życia codziennego, Dewey określił swoje zadanie jako: „odzyskiwanie bliskiego związku doświadczeń estetycznych ze zwyczajnymi przejawami życia”<sup>1</sup>. Takie przejawy wiążą się nieuchronnie z wymianą między organizmem i środowiskiem, a wymiana taka niesie ze sobą czasowe ustalenie równowagi między istotą żywą a jej środowiskiem<sup>2</sup>. Deweyowi szczególnie zależało, aby uzyskać jasne zrozumienie tych procesów i przeformułował tradycyjne zagadnienia oraz pojęcia estetyki, takie jak: sztuka, forma, substancja, poznanie zmysłowe oraz rytym w kontekście takiego właśnie doświadczenia. Przejawia się to także w samym pojęciu doświadczenia rzeczywistego (*an experience*)<sup>3</sup>. Inaczej niż w zwykłe, często niespójne doświadczenia, z których przezierają ciągłe zmiany i dopasowania będące częścią procesu życiowego, doświadczenie rzeczywiste pojawia się, „gdy doświadczany materiał rozwija się, dążąc do spełnienia”<sup>4</sup>. Ta idea leży zarówno u podstaw Deweyowskiego rozumienia oceny estetycznej, jak i jego teorii estetycznej. Ponadto, skutki oceny trwają także poza sytuacją estetyczną. Przeprowadzają się one w konsekwencje, a to prowadzi do całkowicie nowego zwrotu w teorii Deweya. W przeciwieństwie do tradycyjnych twierdzeń o immanentności wartości estetycznej, Dewey nalegał, że jest ona także zewnętrzna.

„Natomiast w ocenie dzieła sztuki nie ma jakiegoś ostatecznego terminu. Ocena trwa nieprzerwanie, a więc jest jednocześnie instrumentalna i ostateczna”. W końcu dzieło sztuki jest w zasadzie sztuką, która o ile działa, działa w doświadczeniu. Jako „doświadczenie estetyczne, dzieło sztuki w swej rzeczywistości jest percepcją”, a jako percepcja musi w konieczności rozwijać się w czasie<sup>5</sup>. Dewey wyznaczył ogromny obszar życia ludzkiego, na którym działa sztuka. Tak jak pojęcie doświadczenia jest centralne dla filozofii Deweya jako takiej<sup>6</sup>, pojęcie doświadczenia rzeczywistego leży u podstaw jego wypracowanej w *Sztuce jako doświadczeniu* estetycznej teorii. Wynikają z tego ważne konsekwencje. Najistotniejsze jest twierdzenie, że doświadczenie rzeczywiste nie ogranicza się do sztuki lub sytuacji estetycznej, ponieważ „estetyczne aspekty doświadczenia” – twierdził Dewey – „nie pochodzą z zewnątrz, nie są przejawem zbędnego luksusu ...ale ...oczyszczają i intensyfikują cechy właściwe dla każdego normalnie zakończonego doświadczenia”<sup>7</sup>. Nacisk, jaki Dewey kładł na przenikanie się tego, co estetyczne z całą gamą ludzkich doświadczeń, stanowi prawdopodobne źródło wzrostu zainteresowania obecnością tego, co estetyczne

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

<sup>2</sup> *SD*, ss. 17-22.

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

<sup>4</sup> *SD*, s. 45.

<sup>5</sup> *SD*, ss. 169, 196, 212.

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

<sup>7</sup> *SD*, s. 59.

w codziennym życiu w ostatnich latach<sup>8</sup>. Ten niepoahamowany rozrost tego, co estetyczne, doprowadził Deweya do wyraźnego odrzucenia tradycyjnego twierdzenia o bezinteresowności estetycznej kontemplacji, które rozwinięte zostało w XIX wieku i znalazło swoje klasyczne sformułowanie w estetyce Kanta<sup>9</sup>.

W czasie gdy Dewey nadawał estetyce nowe formy, wpływ tradycyjnego sposobu charakteryzowania doświadczenia pozostawał w jego myśleniu wciąż bardzo silny. Satisfakcjonującą dla percepcji oraz często podkreślaną w estetyce i krytyce cechą pozostaje jedność formalna<sup>10</sup>. Dewey potwierdził to w kończących *Sztukę jako doświadczenie* rozdziałach, gdzie pisał o konieczności porządku i spójności oraz o jedności formy (*unity of form*)<sup>11</sup>. Doświadczenie oceniające, pisał, jest samowystarczalne, zintegrowane i samo w sobie kompletne. Co więcej, „wartość estetyczna przynależy do jakości zmysłowych samych w sobie”, a doświadczenie tych jakości jest natychmiastowe: „to, co nie jest natychmiastowe, nie jest estetyczne”. Oczywiście jakości zmysłowe dostarczają przyjemności, jednak doznania koloru, zapachu, smaku oraz dotyku stanowią jakości przedmiotowe i do przedmiotów, a nie tylko czystych doznań, musi odnosić się każde znaczące doświadczenie.

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

Odwoływanie się do doświadczenia zmysłowego niezależnie od tradycji osiemnastowiecznego empiryzmu brytyjskiego jest trudne dla filozofów zachodnich i wpływ tej tradycji wciąż podkopywał wysiłki Deweya. Istotnie wciąż pozostaje dla nas zadaniem wyzwolenie się w rozumieniu doświadczenia z wy wpływającego zeń subiektywizmu. Dla Deweya ważne było odcięcie się od powszechnego rozumienia doświadczenia jako subiektywnego, a nawet egzotycznego zdarzenia oraz powołanie się na jego biologiczne i społeczne treści jako naturalne aktywności ludzkiego organizmu w jego zwykłych życiowych procesach. Jednak stare prawdy trudno odrzucić, a o nieporozumienia zawsze łatwo i dualizm między doświadczeniem jako subiektywnym a światem materialnym jako obiektywnym, który Dewey odrzucał, był także często błędnie narzucany jego myśli<sup>12</sup>.

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

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

<sup>9</sup> *SD*, s. 310-317.

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

<sup>11</sup> *SD*, s. 70, 91, 121, 144-145, 152-153.

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

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

### Powracając do Deweya

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

Jednak Dewey nie był stały w zawierzaniu doświadczeniu w dobieraniu pojęć do interpretacji sztuki i w jego pracy daje się rozpoznać stałą obecność tradycyjnego myślenia o doświadczeniu. Wiele mówiącym przykładem jest częste odwoływanie się do „interakcji między postrzegającym a środowiskiem” w sposób noszący ślady myślenia przedmiotowo-podmiotowego, co jest sprzeczne z filozofią Deweya, który otwarcie odrzucał taki dualizm<sup>13</sup>. A jak zobaczymy także dalej, filozof zrzekł się takiego myślenia, opisując całkowite pochłonięcie obserwatora w działaniach sztuki.

Co ważniejsze, możemy także zakwestionować to, czy główna innowacja Deweya w estetyce, pojęcie doświadczenia rzeczywistego pochodzi całkowicie z doświadczenia estetycznego. Doświadczenie rzeczywiste nosi ślady podobieństwa do sposobu, w jaki przebiega rozwiązywanie problemów w pragmatyzmie<sup>14</sup>. Czy jest możliwe, aby Dewey potraktował zaspokojenie, które bierze się z rozwiązania niejasnej sytuacji jako estetyczną satysfakcję? Mogłoby to wskazywać na wiele mówiącą trudność w jego teorii, gdyby nie fakt, że Dewey

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

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

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

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

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

„Nie wierzono, by doświadczenie estetyczne samo mogło wytworzyć własne koncepcje interpretacji sztuki”. Takie idee, jak rozróżnienie pomiędzy formą i materią, „narzucano już gotowe pojęcia, przeniesione z innych systemów filozoficznych opracowanych bez związku ze sztuką”<sup>15</sup>. Kluczowość doświadczenia, doświadczenia rozumianego w Deweyowskim sensie nie jako wewnętrzny, subiektywny proces, ale jako naturalne, organiczne wydarzenie, które stanowi otwartą aktywność w cyklu ludzkich spraw, pozwala umieścić doświadczenie Deweya na pewnym gruncie biologicznych, kulturowych i czasowych warunków doświadczenia. Co więcej, faktyczne doświadczenie estetyczne, dzieło sztuki tak jak je pojmował Dewey, jest percepcją<sup>16</sup>.

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

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

<sup>16</sup> Tamże, s. 162.

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

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

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

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



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

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

### Zaangażowanie estetyczne

Dewey pozostał wierny doświadczeniu estetycznemu w jego świeżości i percepcyjnej bezpośredniości, istnieją także miejsca, gdzie przewidywał jego przyszły rozwój tymi samymi drogami, choć sam nie posunął się tutaj daleko. Najbardziej znaczący dla naszych rozważań jest opis odczuwanego doświadczenia artysty oraz odbiorcy, które Dewey opisał jako „ujęcie całościowe” (*total seizure*). Ta sama zasada może być odnaleziona w zwykłym doświadczeniu, ale w doświadczeniu poematu lub obrazu intensyfikuje się<sup>17</sup>. Co więcej, odbiorca w istotny, w rzeczy samej niezbędny sposób wpływa na oddziaływanie sztuki: „Obiekt sztuki... nie jest dziełem sztuki. Cała praca dokonuje się, kiedy człowiek współpracuje z obiektem tak, aby uzyskać doświadczenie, które jest odbierane z przyjemnością dzięki swoim wyzwalamym i porządkującym własnościom”<sup>18</sup>. To „całkowite pochłonięcie” przez proces jest charakterystyczne dla odbioru estetycznego. Jeszcze bardziej znaczące jest wyraźne twierdzenie Deweya, że w percepcji estetycznej nie ma różnicy pomiędzy mną a przedmiotem. Jest to „nowe doświadczenie, w którym pierwiastki subiektywne i obiektywne współdziałają ze sobą w takim stopniu, że ani jedno ani drugie nie istnieją już same przez się”<sup>19</sup>.

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

<sup>18</sup> SD, s. 261.

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



Takie uwagi zdają się zapowiadać bardziej współczesne rozumienie estetycznego odbioru opisywane jako zaangażowanie estetyczne<sup>20</sup>. To wizja rozwija odbiór sztuki i natury, w którym centralne miejsce zajmuje aktywne zaangażowane doświadczenie odbiorcy. Podobnie jak w teorii Deweya, rozumienie sztuki koncentruje się na doświadczeniu zmysłowym, jednak nie nakłada żadnych formalnych wymagań na to doświadczenie. Podkreśla natomiast bezpośrednie i bliskie zaangażowanie w doświadczeniu tej sytuacji. Stosuje się tak do sztuki tradycyjnej, jak i do współczesnej, nowatorskiej oraz do podziwiania natury, które jest w dużym stopniu bezpośrednim doświadczeniem szczegółów<sup>21</sup>. Jest to nie tylko prawdziwe w odniesieniu do niektórych dzieł literatury i sztuk wizualnych, lecz także jest to szczególnie powszechne w odniesieniu do natury, kiedy rozkoszujemy się zapachem róży czy świeżą pieszczotą wiosennej bryzy.

W lepszym rozumieniu idei estetycznego zaangażowania pomoc może zwrócenie się do pojęcia pola estetycznego, sytuacji, w której wszystkie siły, które mają udział w doświadczeniu estetycznym, przyłączają się do wzajemnej gry<sup>22</sup>. Pole estetyczne aktywnie współtworzą cztery główne czynniki: to, co kreatywne (*the creative*), to, co oceniające (*the appreciative*), to, co ogniskujące (*the focal*) oraz to, co działające (*the performative*). Różne teorie opierają się na jednym lub drugim z tych czynników, jednak wszystkie cztery uczestniczą w sytuacji estetycznej: to, co kreatywne w tworzeniu warunków doświadczenia oceniającego, to, co ogniskujące w zapewnieniu przedmiotu lub centrum zainteresowania dla uwagi oceniającej, to, co oceniające w samym procesie doświadczenia oraz to, co działające w aktywizacji tego procesu. W doświadczeniu estetycznym żaden z nich nie może być rozumiany niezależnie od uczestniczenia pozostałych w polu estetycznym. W rzeczywistości konwencjonalny sposób konstruowania estetycznej oceny jako relacji perceptora do obiektu sztuki widzi w czynnikach integralnej sytuacji oddzielne byty, które biorą udział w relacji.

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

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

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

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

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

Sytuacje, które wymagają aktywnego wkładu ze strony kreatywnego odbiorcy, można by nazwać „odbiosem konstruktywnym”. Odbiorca musi dokonać tutaj dużego, określonego wkładu. Doświadczenie architektury stanowi tego jasną ilustrację, ponieważ wymaga ono aktywnej obecności mieszkańca lub użytkownika, by mogło się dokonać. Budowla to nie tylko fizyczny gmach. Nie można docenić go, nie doświadczając, a nie można go doświadczyć poprzez proste oglądanie z zewnątrz. Cała struktura musi rozpocząć funkcjonowanie w taki sposób, dla jakiego została zaprojektowana, a to wymaga aktywnej, wspierającej obecności uczestników. Rzeczywiście zaangażowane doświadczenie to doświadczenie od środka. Estetyczne zaangażowanie dostrzega intensywne, uczestniczące procesy estetycznej oceny i stanowi jasną alternatywę wobec doktryny estetycznej bezinteresowności. Wiele napisano o historycznym pochodzeniu niezainteresowania, a samo pojęcie zostało krytycznie ocenione<sup>23</sup>. Nie ma tu miejsca na to, aby ożywiać czy powtarzać tę dyskusję, ale pewne obserwacje mogą wskazać na trudności oraz nieodpowiedniość tej idei. Pierwszą rzeczą jest jej pochodzenie z pism Shaftesbury’ego, Hutchinsona i innych teoretyków moralności osiemnastego wieku, którzy używali idei bezinteresowności, aby zaznaczyć bezstronność, którą uważali za podstawową dla sądu moralnego. Przeniesienie tego stosunku na ocenę piękna wydawało się chronić integralność i czystość oceny estetycznej przed rozpraszającymi celami. Jeszcze wcześniej Arystoteles przypisał najwyższy status kontemplatywnej, teoretycznej wiedzy, wartość, której początki społeczne i znaczenie tkwią w kulturze greckiej, a która została na nowo przywołana w przeniesieniu tego ideału na estetyczną kontemplację<sup>24</sup>. Te rozważania wskazują na deweyowską krytykę teorii estetycznej, która nie pochodzi z doświadczenia ani nie ma zewnętrznego źródła. Estetyczne

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

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

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

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

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

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

podłogi, aby dotrzeć do ciała słuchacza, który w ten sposób staje się fizycznie połączony z dźwiękiem<sup>26</sup>.

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

### Przyszłość doświadczenia estetycznego

Szczególną zaletą estetyki opartej na doświadczeniu jest to, że nie jest ona zatopiona w samo-usprawiedliwiającej się teorii. Odwołanie do doświadczenia zapewnia relatywnie niezależne kryterium oceny tego stanowiska. Pojawia się oczywiście dylemat subiektywistyczny, który uniemożliwia jakiegokolwiek bezosobowy sąd: jako podmiot doświadczający „tylko ja wiem, co z przedmiotu doświadczyłem”. A jednak istnieją powody, aby starać się porozumieć co do tego, co uważamy, że obejmuje sobą doświadczenie, powody komunikacyjne, dzielenia się, powody wspólnotowe, a także poznawcze. A zatem choć musimy, za przykładem Deweya, zaczynać od doświadczenia, nie możemy zaczynać od doświadczenia estetycznego *simpliciter*, ponieważ każdy rodzaj doświadczenia pociąga za sobą metafizykę doświadczenia. I chociaż każde doświadczenie zawiera w sobie wymiar estetyczny, to w pewnym sensie doświadczenie pozostaje na zewnątrz estetycznej teorii i w odwołaniu do niego każda teoria może być osądzona<sup>27</sup>.

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

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

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

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

*Przeł. M. Szyszkowska*