

Alina Mitek-Dziemba

Zmierzch doświadczenia? Pastoralistyczne lęki (neo)pragmatyzmu

ER(R)GO. Teoria–Literatura–Kultura nr 2 (29), 67-84

2014

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.

Zmierzch doświadczenia? Pastoralistyczne lęki (neo)pragmatyzmu

Człowiek to zwierzę doświadczenia, jest on uwikłany *ad infinitum* w proces, który, definiując pole przedmiotowe, jednocześnie zmienia go, deformuje, transformuje i przeobraża jako podmiot.

Michel Foucault, *Remarks on Marx*¹

Środowisko [„*The*” *environment*], jedna z ostatnich pozostałości po dualizmie umysł-ciało, odległe miejsce, które w naszym umyśle dotąd kontemplowane było z oddali, zmienia się teraz w złożoną sieć związków, relacji i ciągłości istniejących w ramach fizycznych, społecznych i kulturowych uwarunkowań, które opisują moje działania, reakcje i świadomość, i które nadają kształt i treść samemu mojemu życiu. Albowiem nie istnieje świat zewnętrzny. Nie istnieje zewnętrznie. Nie ma też żadnego wewnętrznego sanktuarium, w którym mogę szukać schronienia przed wrogimi zewnętrznymi siłami. To, co ani postrzega (umysł) jest aspektem tego, co postrzegane (ciało), i odwrotnie; osoba i środowisko stanowią kontinuum.

Arnold Berleant, *The Aesthetics of Environment*²

Próba opisanie miejsca doświadczenia – a tym bardziej doświadczenia tego, co naturalne, bliskie fizyczności, przyrodniczej i zwierzęcej rzeczywistości, czy też po prostu środowiska – w obszarze zajmowanym dziś przez ową rdzenie amerykańską tradycję filozoficzną, którą jest pragmatyzm wraz ze swoimi neopragmatycznymi (dys)kontynuacjami, musi zmierzyć się z głębokim poczuciem paradoksu podobnym temu, jakie u progu lat 90. towarzyszyło Sueellen

1. Michel Foucault, *Remarks on Marx: Conversations with Duccio Trombadori*, przeł. R. James Goldstein, James Cascaito, Semiotext(e), New York 1991, s. 124. Wszystkie cytaty obcojęzyczne, jeśli nie wskazano inaczej, podaję we własnym przekładzie.

2. Arnold Berleant, *The Aesthetics of Environment*, Temple University Press, Philadelphia 1992, s. 4.

Campbell³, próbującej odnaleźć pomost pomiędzy (interesującymi ją na równi) dyskursami wyrafinowanego filozoficznie poststrukturalizmu i głębokiej ekologii. Czy, zapytywała wówczas, istnieje jakiegokolwiek przejście od wizji świata jako tekstu, nieskończonego łańcucha wzajemnie do siebie odsyłających znaczących, systemu relacji współtworzonych nieuchronnie przez ludzki język, do spojrzenia lokującego znaczenie poza wąskimi granicami ludzkich odniesień, rozpraszającego i pluralizującego ośrodki wartości- i znaczeniowótworcze w obszarze szerszym niżli ogarniany przez ludzką percepcję? Nawet jeśli odpowiedź, jaka pada na to skomplikowane pytanie, jest, choć niepewnie, twierdząca, to i tak wszelkie dywagacje podobnego rodzaju, wikłając się w dyskusję z tym, co w ramach ekologii i myśli środowiskowej jawi się jako czysty fundamentalizm, zdają się brnąć pod prąd rwącego nurtu. Jest to oczywistością tym bardziej w kontekście pragmatyzmu, który, zwłaszcza w swojej nowoczesnej formule zawłaszczanej przez słownik Richarda Rorty'ego⁴, wierność zwrotowi językowemu czyni znakiem inicjacji w królestwo postmetafizycznego myślenia, czy to w duchu europejskiej „hermeneutyki radykalnej”⁵ czy amerykańskiej postanalizy.

Tymczasem dla badaczy tradycji pragmatystycznej sprawa nie jest ani tak prosta, ani oczywista. Doświadczenie i metafizyka doświadczenia stanowią bowiem integralną część pragmatyzmu, zwłaszcza w wydaniu Jamesa i Deweya, choć specyficzny sposób traktowania tych kwestii, wykraczający poza dualizmy na-

3. Por. Sueellen Campbell, *The Land and Language of Desire. Where Deep Ecology and Post-Structuralism Meet*, w: *The Ecocriticism Reader. Landmarks in Literary Ecology*, red. Cheryl Glotfelty, Harold Fromm, The University of Georgia Press, Athens 1996, s. 124–136.

4. Swoje rozumienie pragmatyzmu opisuje Rorty, mówiąc o „postdarwinowskiej tradycji filozofii amerykańskiej”, której wielkie nazwiska to „James, Dewey, Kuhn, Quine, Putnam i Davidson”, a która zdecydowała się zastąpić kartezjańsko-locke'wskie pojęcie prawdy oparte o wizję umysłu dążącego do kontaktu z niezależną odeń rzeczywistością „darwinowską koncepcj[ą] istoty ludzkiej jako zwierzęcia, które stara się poradzić sobie jak najlepiej w swoim środowisku rozwijając narzędzia, pozwalające mu bardziej cieszyć się przyjemnościami i skuteczniej unikać bólu”. Wśród tychże narzędzi pierwsze miejsce zajmuje język, z którego „korzystamy dla skoordynowania naszego zachowania z zachowaniem innych”, a nie w celu reprezentowania jakiegoś zewnętrznego, pozajęzykowego stanu rzeczy. Cytaty przytaczam za: R. Rorty, *Relatywizm: odnajdywanie i tworzenie*, w: *Habermas, Rorty, Kolakowski: Stan filozofii współczesnej*, przeł. i oprac. Józef Niżnik, Wydawnictwo IFiS PAN, Warszawa 1996, s. 53, 57, 59.

5. Wyrażenie autorstwa Johna Caputo, tutaj stosuję je w bardzo ogólnym znaczeniu wszelkich radykalizacji filozofii hermeneutycznej (Heideggerowskiej i Gadamerowskiej), jakie pojawiły się w drugiej połowie XX wieku. Por. John D. Caputo, *Widmowa hermeneutyka. O słabości Boga i teologii wydarzenia*, w: *Drzewo Poznania. Postsekularyzm w przekładach i komentarzach*, red. Piotr Bogalecki, Alina Mitek-Dziemba, Wydawnictwo Fa-Art, Uniwersytet Śląski, Katowice 2012, s. 148.

tury i kultury, czy też bieguny podmiotowości i przedmiotowości, nie pozwala na łatwe etykietkowanie. To, co mogłoby się zdawać nieco dziwaczną pozostałością po fundamentalistycznym rozumowaniu skrywającą się pod maską staromodnego witalizmu, daje się równie dobrze przedstawić jako nowocześnie rozumiana, biocentryczna czy ekocentryczna perspektywa, umożliwiająca nowe postrzeganie ludzkiej obecności w środowisku i działania w relacji do niego. Staje się to tym bardziej wyraźne w obliczu postulatów i osiągnięć pewnej części środowiska neopragmatycznego, która pomimo deklarowanego przywiązania do dziedzictwa Rortiańskiej postanalizy podnosić chce na nowo tematykę procesów doświadczeniowych, roli zmysłowości i ciała, oraz osadzenia jednostki w otoczeniu jako dynamicznym polu interakcji. Zamysłem tego artykułu jest więc rozpatrzenie złożonego stosunku pragmatyzmu do kwestii – mówiąc językiem Deweya – ludzkich transakcji ze środowiskiem i w środowisku, a następnie ocena pragmatystycznych propozycji na tle dokonań etyki środowiskowej i ekokrytyki; nim jednak to nastąpi, problem podmiotowej interwencji w świat oraz zależności czy też niezależności powstawania znaczeń tego świata od ludzkiego doświadczenia zilustrowany zostanie przez odniesienie do jednego z nurtów sztuki współczesnej, podejmującego bezpośrednio ideę gry ludzkich i pozaludzkich sił sprawczych (oraz, co za tym idzie, antropocentryczności i biocentryczności perspektyw) w odniesieniu do dzieła sztuki usytuowanego wprost w tzw. naturalnym otoczeniu.

Problemy powstające przy próbach skonfrontowania ze sobą i wzajemnej adaptacji pragmatystycznej refleksji nad doświadczeniem (głównie w obszarze estetyki Johna Deweya) oraz myśli środowiskowej dają się chyba najlepiej wyrazić w niekonceptualnym języku sztuki – zwłaszcza tej sztuki, która podąża drogą estetycznej rekonstrukcji natury i naturalności. Poniższe omówienie dotyczyć będzie dwóch współczesnych artystek, których twórczość zazwyczaj klasyfikowana jest w kategorii sztuki ziemi lub sztuki środowiskowej, choć przy uwzględnieniu zauważalnych różnic, jakie dzielą ich dzieła od prac kolegów-artystów z tego samego artystycznego nurtu.

Nancy Holt, artystka urodzona w 1938 roku, szczególnie ceniona za swoje prace w przestrzeni publicznej (określane jako *landscape sculptures*, rzeźby pozostające w ścisłym związku z krajobrazem), należy do pierwszego pokolenia twórców sztuki ziemi, których świadomość artystyczna ukształtowała się w wyniku społecznych turbulencji lat 60. XX w. Michael Heizer, Robert Smithson (zmarły przedwcześnie mąż artystki), Dennis Oppenheim, Walter de Maria oraz szereg innych, debiutujących wówczas twórców zostało wyniesionych na pierwszy plan sceny artystycznej w wyraźnym związku ze społeczną burzą, jaka rozpętała się wskutek wzmożonej aktywności kontrkultury, stąd też znaczącą część ich projektu (zamierzonego także jako świadectwo wyczerpania dominujących trendów abstrakcyjnego formalizmu i minimalizmu) stanowiło stworzenie radykalnej

alternatywy dla świata sztuki instytucjonalnej, ucieleśnianego przez słynne „białe pudełko” galerii czy też ufortyfikowane mury akademii sztuki. Ich działanie polegało przede wszystkim na zakwestionowaniu pojęcia przedmiotu artystycznego, który byłby rozpoznawalny przez swój organiczny związek ze wspomnianymi instytucjami; artyści środowiskowi (w geście opisywanym później jako „radikalna destabilizacja obszaru sztuki”⁶) dążyli zazwyczaj do rekontekstualizacji swoich dzieł poprzez umieszczenie ich w naturalnym otoczeniu i jedynie wtórną, zwykle fragmentaryczną fotograficzną bądź filmową dokumentację, która prezentowana była w galerii. Ta nieobecność w artystycznym obiegu odczytywana była jako protest przeciwko coraz bardziej wówczas widocznym procesom utowarowienia sztuki; zmuszała także widza do poszukiwania „oryginału” tam, gdzie został on usytuowany, z dala od gęsto zaludnionych terenów miejskich, w miejscach, które w dwuznaczny sposób określały i zarazem zacierały granice dzieła sztuki. Tworzone ówczesne prace, nazwane przez Smithsona „dziełami ziemi” (*earthworks*⁷), pozostawały często nie do odróżnienia od dzieł samej przyrody; stabilności ich artystycznych znaczeń zaprzeczać musiało już samo działanie czasu, jakiemu były poddane, przeobrażając się wraz z naturalnymi zmianami otoczenia, stopniowo podlegając rozpadowi i tym samym wymazując wszelkie ślady ludzkiej interwencji. Ich cechą podstawową, w odróżnieniu od statyczności tradycyjnej rzeźby, była procesualność i ustawiczna zmienność, jak również horyzontalność i monumentalność, jakości wynikające z powiązania z rozległą perspektywą widokową, wyjątkowym także w sensie skali krajobrazem (pustynia, urwisko skalne, jezioro). Z wszystkich tych modyfikacji tradycyjnej sytuacji estetycznej wyłaniał się obraz nowego doświadczenia estetycznego, w ramach którego wyraźnie zmniejszyła się rola narcystycznego „ja” twórcy czy odbiorcy sztuki na rzecz podkreślania wzajemnej relacji pomiędzy tym, co ludzkie i pozaludzkie wewnątrz owej ogromnej przestrzeni, gdzie procesy tworzenia znaczeń nie mogły już być kontrolowane wyłącznie przez człowieka.

Nawet jeśli sztukę ziemi trudno zamknąć w granicach jednej jasnej definicji z uwagi na zakres czasowy jej występowania (od lat 60. do dnia dzisiejszego) oraz znaczne kulturowe i społeczne zróżnicowanie jej manifestacji, w punkcie wyjścia można ją zatem opisać jako alternatywną wersję modernistycznej rzeźby⁸,

6. Craig Owens, *Earthworks*, w: *Beyond Recognition: Representation, Power, and Culture*, red. Barbara Kruger et al., University of California Press, Berkeley 1992, s. 47.

7. Co ciekawe, słowo to w swoim zwykłym użyciu wskazuje na kontekst budowlany, konstrukcyjny: „roboty ziemne”, „prace w ziemi”, „wały, usypane fortyfikacje”. Sztuka według Smithsona to więc tyleż „dzieło ziemi” w sensie konstrukcji dzierzawczej, co dzieło wykonane w ziemi jako miejscu i z ziemi jako materiału.

8. Jak pisała pod koniec lat 70. Rosalind Krauss, tradycyjna definicja rzeźby jako tego, co nie przynależy ani do pojęcia krajobrazu, ani też architektury, stanęła pod znakiem

modyfikację opartą na wprowadzeniu aspektu lokalizacji i uczasowienia, co daje w rezultacie formę sztuki, która kwestionuje i przekracza swoje własne granice, wchodząc w interakcje z siłami i procesami obecnymi w przestrzeni, w której została umiejscowiona. Co istotne, w oryginalnym zamierzeniu twórców *earth-works* były one dynamicznymi rzeźbami czy rodzajami performance'u osadzonymi w konkretnym środowisku, które w nikłym stopniu nawiązywały do tradycyjnych formuł kształtowania przez człowieka krajobrazu (takich jak style uprawiania ogrodów), ilustrując raczej „w oczywisty sposób dysfunkcyjne poczucie miejsca” poprzez koncentrację na nacięciach, wyłomach, urwiskach i wyrwach w ziemi, a także formacjach i wzorach powstałych wskutek działania sił grawitacji w formie obsunięć i zasypań, na przypadkowych kształtach tworzonych przez glebę, skały i inne typy podłoża, czy na wszelkiej materii organicznej i nieorganicznej, która została pozostawiona swojemu losowi i zaczęła się rozkładać lub przeobrażać w inną formę⁹. Faktem jest jednak, iż owe wczesne manifestacje sztuki ziemi, mimo swojej ambicji wpisania się w konkretne otoczenie i poddania się siłom w nim działającym, nie stanowiły bynajmniej świadectwa rosnącej świadomości ekologicznej w kręgach artystów, z których większość z chłodną obojętnością odnosiła się do problemu faktycznego wpływu swoich prac na stan naturalnego środowiska, z pewnością nie traktując priorytetowo kwestii jego ochrony. Wczesna sztuka środowiskowa uznana została z perspektywy czasu za maczystowską, jako działalność artystyczna polegająca głównie na dominacji ludzkiego twórcy nad krajobrazem, przeobrażanym w dowolny sposób dla oddania zamierzonych znaczeń¹⁰. Dlatego też istotna jest różnica, jaką do nurtu tego wprowadza twórczość kobiet, zwłaszcza pozostających w orbicie oddziaływania myśli drugiej fali feminizmu. W miejsce wcześniejszych prób skolonizowania i podporządkowania sobie „dziczy”, którym skrycie patronowała nowożytna ideologia podboju i eksploatacji, karmiąca się dodatkowo pastorałistyczną nostalgią za dziewiczą przyrodą Ameryki, pojawiła się postawa zaangażowania w działanie na rzecz przywrócenia zachwianej równowagi ekosystemu oraz troska o oddanie lokalnej specyfiki miejsca w ramach twórczości artystycznej, która pragnęła już nie tyle narzucać naturze swoje sensory, ile włączać w dzieło sztuki jej siły związane z grą światła, energii, grawitacji, procesami wzrostu i rozpadu. Dalszy rozwój sztuki środowiskowej w zgodzie z postulatami estetyki kobiecej i feministycznej

zapytania w świetle działań artystów lat 70., odpowiedzialnych za powołanie do istnienia szeregu artystycznych struktur i procesów powiązanych integralnie z konkretnym miejscem (*site-specific*). Zob. R. Krauss, *Sculpture in the Expanded Field*, „October”, no. 8, Cambridge, Mass., Spring 1979.

9. Brian Wallis, *Survey*, w: *Land and Environmental Art*, red. Jeffrey Kastner, Phaidon Press Limited, London 2010, s. 24.

10. Jeffrey Kastner, *Preface*, w: *Land and Environmental Art*, s. 15.

przyniósł dodatkowy nacisk na kwestię zastosowania i funkcjonalności wszelkiej działalności artystycznej, zwłaszcza zaś jej odpowiedzialności za kształt środowiska, w które wprowadza ona modyfikacje – dając w efekcie dzieła w pełni ekologiczne, zamierzone na przykład jako wysiłek na rzecz odnowy, rekultywacji terenów zdewastowanych przez gospodarkę przemysłową.

Tunele słoneczne Nancy Holt, praca powstała już w roku 1976, pozwala zarówno dostrzec tę powolną zmianę nastawienia artystów do kwestii działań w obszarze naturalnego otoczenia, jak i ukazać problematyczność podstawowego dla ruchu środowiskowego pojęcia natury. Dzieło to, umiejscowione na pustyni niedaleko miejscowości Lucin w stanie Utah, składa się z czterech ogromnych betonowych fragmentów rur, otwartych z obu końców i ułożonych symetrycznie na krzyż, w postaci niezamkniętego X. Mimo iż sam wybór scenerii artystycznej swoją monumentalnością i pustką zdaje się nawiązywać do tematyki wczesnych *earthworks*, forma owej „krajobrazowej rzeźby” pozostaje szczególnie, wpisując się harmonijnie w charakterystyczne dla miejsca procesy i grę energii, oraz wysuwając na plan pierwszy kwestię kulturowej interwencji i zapośredniczenia jako tego, co definiuje stan naturalności pod względem ontologicznym i epistemologicznym. Olbrzymie „tunele” użyte przez artystkę służyć mają nie tylko jako wygodne schronienie przed palącym słońcem pustyni dla przebywających w pobliżu „obserwatorów” (ludzkich i zwierzęcych!), ale także odsłaniać wewnątrz niezwykle spektakl światła, powstały dzięki perforacjom na powierzchni rur, gdzie znajdują się otwory o rozmaitych wielkościach i kształtach naśladujące układy poszczególnych konstelacji gwiazdnych. Dodatkowym elementem uruchamiającym interakcję widza z dziełem jest usytuowanie tuneli względem światła słonecznego: pozycja każdego z nich pozwala na inny ogląd, przy czym owe artystyczne „lunety” ustawione są pod takim kątem, by umożliwiać podziwianie wschodu i zachodu słońca dokładnie w dzień przesilenia letniego oraz zimowego. Cienie rzucane przez rzeźbę Holt stają się przy tym integralną częścią pustynnego krajobrazu, łącząc działanie natury z ludzką wynalazczością, na zasadzie wykorzystywanej niegdyś w zegarze słonecznym.

W próbie interpretacji tego dzieła sztuki, oprócz podkreślenia jego oczywistego wymiaru kosmicznego, który wiąże się z zamiarem, jak to określiła sama artystka, „ściągnięcia nieba na ziemię”¹¹, warto zwrócić uwagę na to, iż niesie ono komentarz na temat skomplikowanej relacji pomiędzy środowiskiem a ludzką percepcją. Tunele nie kłócą się z otoczeniem ani nie niszczą go swoją obecnością; znajdują się raczej w pozycji harmonizującej z krajobrazem, tworząc obraz przyrównywany

11. Janet Saad-Cook, Charles Ross, Nancy Holt, James Turrell, *Touching the Sky: Artworks Using Natural Phenomena, Earth, Sky and Connections to Astronomy*, „Leonardo” 21, No. 2 (1988), s. 123–134.

do kręgu neolitycznych głazów czy odłamów skalnych pozostałych po komecie. Niemniej jednak ich istnienie w tym miejscu warunkuje ogląd otaczającej sceny: stają się one rodzajem lunety czy też podwójnych soczewek, spoglądając w które widz dostrzega zawsze drugi, odleglejszy kraniec dzieła jako wewnętrzne obramowanie widoku. Ich obecność w ogromnej pustynnej przestrzeni wydaje się zarazem błaha i konieczna, stwarzając możliwość nowej, odkrywczej i dynamizującej perspektywy. Zaiste, bez owego ogniskującego percepcję przedmiotu (podwójna rama o kształcie koła) pustynia byłaby jedynie pustym bezmiarem, pozbawionym znaczenia. Praca Nancy Holt naprowadza zatem na filozoficzną kwestię niezbywalności mediacji: natura nie istnieje sama z siebie, jest ona czymś, co swoje istnienie zawdzięcza byciu postrzeganym i kontemplowanym przez świadomość zdolną do refleksji. Nie istnieje bowiem przestrzeń sensów materialnego świata inna niż ta współtworzona przez człowieka. Jak pisze Andrew McMurry w książce *The Environmental Renaissance*, „nie ma już żadnego sensu myślenie o naturze jako o obszarze istniejącym niezależnie, niezmiennie i w ścisłym oddzieleniu od sfery ludzkiego wpływu”, gdyż „[...] pojęcie centralności ludzkich znaczeń [*human-centeredness*] jest czymś, poza co nie jesteśmy nigdy w stanie wyjść”¹². Nawet wówczas, gdy mowa jest o rzeczywistych bytach i naturalnych siłach, które nie mają statusu znaków, stają się one elementami semiotycznej wymiany jako element naszego dyskursu.

Drugą postacią z kręgów sztuki współczesnej, której prace zdają się sygnalizować podobny problem i związaną z nim filozoficzną debatę, jest Ana Mendieta, działająca w latach 1972–1985 artystka amerykańska kubańskiego pochodzenia, coraz bardziej popularna w ostatnich dwóch dekadach, co pokazują liczne wystawy jej prac w ważnych ośrodkach muzealnych w Europie i Stanach Zjednoczonych. O jej niezwykle płodnej, choć przerwanej tragiczną śmiercią twórczości, obejmującej filmy, fotografie, malarstwo, instalacje oraz różne formy performance'u, mówi się dziś, że łączy w sobie aspekty feministyczne i etniczne, a także elementy sztuki ciała i sztuki ziemi. Jej dzieła pozostają związane organicznie ze środowiskiem poprzez odwołanie do naturalnej sceny i wykorzystanie pochodzących z ziemi, nietrwałych materiałów; z drugiej zaś strony są głęboko zakorzenione w kulturze poprzez sposób artykulacji, który ujawnia zarazem cechy etniczne i globalno-hybrydyczne, mieszając ze sobą amerykańskie, latynoskie i afro-karaibskie symbole i rytuały¹³. I warto dodać, że jest to twórczość, która w jeszcze

12. Andrew McMurry, *Environmental Renaissance: Emerson, Thoreau, and the Systems of Nature*, The University of Georgia Press, Athens 2003, s. 20, 45.

13. *First Solo Show in London for Ana Mendieta*, „Saatchi Online Magazine”, March 2, 2010, <http://magazine.saatchionline.com/magazine-articles/artnews/first_solo_show_in_london_for> (15.09.2010).

większym stopniu dystansuje się wobec wczesnej, maskulinistycznej w istocie sztuki ziemi, z całą świadomością odrzucając monumentalność i grandilokwencję na rzecz krajobrazu w „ludzkiej skali”. Jej przedmiotem zainteresowania jest naga kobieca postać osadzona w naturalnym otoczeniu, ukazana w sposób, który podkreśla jej wymykanie się przedstawieniu: jako osoba, która właśnie opuszcza dane miejsce lub też już je opuściła, pozostawiając po sobie efemeryczne, ledwo zauważalne ślady obecności. Ciało kobiety uchwycone zostaje w trakcie procesu oddzielania się od otoczenia, narodzin, kiedy to jeszcze stapia się z naturą lub też oznajmia swoją świeżo uzyskaną autonomię; niektóre z prac odczytywać można również odwrotnie, jako powolne zapadanie w fizyczność świata i utratę niezależnego statusu, asercję śmiertelności. To, co pozostaje po ciele, to jego zarys, kontur, wyryty na listowiu, wypalony w ziemi lub uwieczniony na korze drzewa – symbolika tego przedstawienia przywodzi zaś na myśl starożytny mit wiążący powstanie sztuki (malarstwa jaskiniowego i rzeźby) z chęcią narysowania ludzkiej sylwetki, która miała zrodzić się pod wpływem próby zatrzymania przy sobie ukochanej osoby (i obwiedzenia na ścianie konturu jej cienia)¹⁴. Sztuka Any Mendiety to zatem twórczość wskazująca na intymny biologiczny i duchowy związek ludzkiego ciała (w szczególności kobiecego) ze środowiskiem, akcentująca tegoż ciała kruchą i podległą władzy czasu konstytucję, a także dojmujące poczucie alienacji ludzkiej cielesności, jej wygnanie z porządku natury, która zresztą sama nigdy nie jest już całkowicie „naturalna”, odkąd naznaczona została kulturą aktywnością człowieka. Jest to sztuka zarazem głęboko osobista i archetypowa, ulotna, jak i boleśnie się uobecniająca, tak uniwersalna w swoim przesłaniu, jak i przywiązana do lokalności, wyrastająca z konkretnego, historycznego doświadczenia podmiotu: kobiecego i przemieszczonego z Trzeciego Świata, przepracowującego środkami artystycznymi traumę płci i etnicznego pochodzenia.

Powyższe opisy, prezentujące przykładowe prace dwóch artystek z nurtu sztuki ziemi, mogą posłużyć za ilustrację problemów, które w moim omówieniu propozycji pragmatyzmu i neopragmatyzmu będą miały znaczenie wiodące, pokazując jednocześnie i aktualność, i problematyczność tego myślenia w przełożeniu na kategorie ekokrytyczne i środowiskowe. Ten sposób prezentacji tematyki pragmatystycznej może się wydawać nieco zaskakujący, zważywszy na to, jak rzadko filozofia ta, zwłaszcza w wersji Rortiańskiej, kojarzona jest z ideami środowiskowymi czy ekologicznymi. Warto jednak podkreślić, iż spektrum myślenia nawiązującego do tradycji klasycznego pragmatyzmu jest bardzo

14. Mit podany przez Pliniusza Starszego w *Historii naturalnej* (I w.n.e.), jego krytyczne omówienie z perspektywy współczesnej historii sztuki zawiera praca: Victor I. Stoichita, *Krótką historia cienia*, przeł. Piotr Nowakowski, Universitas, Kraków 2001, s. 11–20.

szerokie, zaś obecny artykuł ma na celu opisanie pewnej grupy spadkobierców Johna Deweya, czerpiących zwłaszcza z jego estetyki pragmatycznej oraz teorii edukacji, których jednoczy opór wobec redukcjonizmu właściwemu interpretacji dzieła filozofa przez Richarda Rorty'ego. Dla badaczy i myślicieli pokroju Johna McDermotta, Larry'ego Hickmana czy Richarda Shustermana owa Rortiańska reinterpretacja pozostaje mocno okrojona, akcentując aspekt dekonstrukcyjny i przemilczając obecny w pracach Deweya, ale także Jamesa, wątek filozoficznej konstrukcji, mający służyć budowie specyficznie amerykańskiej metafizyki doświadczenia. W postanalitycznej lekturze Rorty'ego natomiast miejsce doświadczenia zajmuje pojęcie języka, co zdaje się wykluczać wszelkie odwołanie do reakcji pozajęzykowej czy niekonceptualnej, które stanowi warunek wstępny estetyki jako dyskursu etymologicznie związanego ze zmysłowością i cielesnym odbiorem tego, co piękne (brzydkie, wzniosłe – w zależności od występującego historycznie zespołu estetycznych wartościowań). Takie odniesienie do jakości doświadczeniowych nie jest rzecz jasna odrzuceniem językowej i kulturowej mediacji, jak pokazuje Shusterman w swoim artykule *Beneath Interpretation*¹⁵, a jedynie próbą przywrócenia wagi tego, co stanowi cielesne i materialne podłoże naszych mechanizmów rozumienia. Istotnym postulatem tej części neopragmatyzmu, która odwołuje się w sposób nieesencjalistyczny do pojęcia doświadczenia, jest zatem to, by dostrzegać obydwie filary myśli Deweyowskiej, która wspiera się zarówno na doświadczeniu i naturze (*Experience and Nature* to tytuł jednej z prac filozofa i punkt wyjścia dla krytycznych uwag Rorty'ego w *Konsekwencjach pragmatyzmu*¹⁶), jak i na kulturze czy języku, a samo dostrzeżenie tego faktu może pomóc w odnalezieniu nici łączącej pragmatyzm Shustermana czy McDermotta z ekokrytyką czy etyką środowiska.

Powiązanie estetyki uprawianej w duchu Deweya z perspektywą środowiskową czy ekocentryczną nie wydaje się już tak arbitralne, jeśli spojrzemy na wspólne inspiracje i zainteresowania postaci związanych z jednym i drugim nurtem. Z licznych opracowań krytycznych wyziera bowiem przekonanie o środowiskowym rysie i niemal ekologicznym zaangażowaniu filozofii i estetyki doświadczenia

15. Artykuł, wydany pierwotnie w czasopiśmie *Monist* z roku 1990, został następnie włączony do najbardziej znanej książki Shustermana *Pragmatist Aesthetics. Living Beauty, Rethinking Art*, Rowman and Littlefield Publishers, Lanham 2000, s. 115–135. Polskie wydanie książki pod tytułem *Estetyka pragmatyczna. Żywe piękno i refleksja nad sztuką*, (przeł. Adam Chmielewski *et al.*, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 1998) nie zawiera jednak tego rozdziału, przedstawiając jedynie jego streszczenie w przedmowie skierowanej do polskiego czytelnika (s. 3–9).

16. Richard Rorty, *Metafizyka Deweya*, w: *Konsekwencje pragmatyzmu. Eseje z lat 1972–1980*, przeł. Cz. Karkowski, Wydawnictwo IFiS PAN, Warszawa 1998, s. 115–132.

Deweya¹⁷. Charakterystyczne jest także to, że wielu spośród myślicieli pragmatyzmu i neopragmatyzmu przyznaje się do długu wdzięczności wobec Henry'ego Davida Thoreau, kanonizowanego w międzyczasie, jak to sformułował Lawrence Buell, na głównego patrona ruchu na rzecz ochrony przyrody¹⁸. W ostatnim czasie pojawiło się sporo przykładów tego bezprecedensowego zwrotu w stronę filozoficznej teorii natury i środowiska, by wspomnieć tylko artykuły na temat „zielonego pragmatyzmu” czy teksty badające zbieżności pomiędzy myśleniem Deweya a biocentryczną etyką Aldo Leopolda¹⁹. Zaś po roku 2000 zaczęto publikować całe książki dotyczące niedocenionego wkładu klasycznego pragmatyzmu w problematykę środowiskową²⁰. Obecny artykuł może jedynie zasygnalizować

17. Larry A. Hickman w swojej książce *Pragmatism as Post-Postmodernism. Lessons from John Dewey* (Fordham University Press, New York 2007) powołuje się na dwa eseje o tematyce środowiskowo-ekologicznej, napisane przez Deweya z okazji kolejnych okrągłych rocznic urodzin Darwina: *Evolution and Ethics* z 1898 r. oraz *Nature and Its Good: A Conversation* z 1909 r. Zob. Hickman, s. 6–7, 144–149, 168–177.

18. Lawrence Buell, *The Environmental Imagination. Thoreau, Nature Writing, and the Formation of American Culture*, The Belknap Press of Harvard University Press, Cambridge, Mass. 1995, s. 24. Do zadłużenia pragmatyzmu względem idei amerykańskich transcendentalistów, Emersona i Thoreau, przyznają się nie tylko myśliciele zaangażowani w dialog między tradycją kontynentalną a analityczną, jak Stanley Cavell czy Richard Shusterman, ale także mniej znani autorzy w rodzaju Bruce'a Wilshire'a, próbującego powiązać własny nurt filozoficzny Ameryki z jej rdzenną, „aborygeńską” tradycją, jaką stanowi mitologia i kultura Indian. Zob. Bruce Wilshire, *The Primal Roots of American Philosophy. Pragmatism, Phenomenology, and Native American Thought*, Pennsylvania State University Press, University Park 2000.

19. Zob. na przykład dwa rozdziały wspomnianej książki Larry'ego Hickmana, zatytułowane: *Nature and Culture: John Dewey and Aldo Leopold*, oraz *Green Pragmatism: Reals without Realism, Ideals without Idealism* (w: Larry A. Hickman, *Pragmatism as Post-Postmodernism...*, s. 131–177). Pierwszym tekstem, który rozważa pomysły Deweya w kontekście środowiskowym, jest esej Johna J. McDermotta *Deprivation and Celebration: Suggestions for an Aesthetic Ecology*, zamieszczony w jego książce *The Culture of Experience. Philosophical Essays in the American Grain*, New York University Press, New York 1976, s. 82–98. Mimo zaakcentowanego tu mocno antropocentryzmu, tekst ten dokonuje pionierskiego przedstawienia (ważnej zwłaszcza dla ekokrytyki) idei pastoralizmu w odniesieniu do kultury amerykańskiej. Interesującego omówienia poglądów środowiskowych zarówno samego Deweya, jak i idącego jego śladem McDermotta dostarcza natomiast esej Richarda E. Harta pt. *Landscape and Personscape in Urban Aesthetics*, zawarty w: *Experience as Philosophy. On the Work of John J. McDermott*, red. James Campbell, Richard E. Hart, Fordham University Press, New York 2006, s. 140–161.

20. Przykładowo prace takie jak: Hugh P. McDonald, *John Dewey and Environmental Philosophy*, Albany, NY: State University of New York Press, 2004; Neil W. Browne, *The World in Which We Occur. John Dewey, Pragmatist Ecology and American Ecological Writing in the Twentieth Century*, The University of Alabama Press, Tuscaloosa, Alabama 2007,

ogrom pracy krytycznej wykonanej w ostatnich latach nad dorobkiem Deweya pod kątem jego związków z ekofilozofią; jak się wydaje, uczynić to można w prosty sposób zestawiając trzon jego filozofii (zrekonstruowany na bazie książki *Sztuka jako doświadczenie*) z kryteriami sprawdzającymi „środowiskową” zawartość tekstu, przedstawionymi przez ojca ekokrytyki, Lawrence’a Buella. Zakładając oczywiście, że dają się one zastosować nie tylko do utworów literackich, ale wszelkiego rodzaju twórczości, także pojęciowej, filozoficznej:

1. Środowisko pozaludzkie jest tu obecne nie tylko na zasadzie tła, ale jako rzeczywista obecność, która stwarza sugestię, że ludzka historia jest uwikłana w historię naturalną. [...]
2. Interesu ludzkiego nie rozumie się tu jako jedyne prawo mocnego. [...]
3. Odpowiedzialność człowieka wobec środowiska stanowi część etycznego nastawienia tekstu. [...]
4. W tekście przynajmniej pośrednio obecny jest pewien sposób odbioru środowiska jako procesu, a nie jako czegoś stałego czy danego²¹.

W świetle tych postulatów nietrudno dowieść, iż estetyka Deweya zaangażowana jest faktycznie w myślenie proekologiczne i środowiskowe. Jej punktem wyjścia jest zgoła darwinowskie założenie biologicznej ciągłości, „somatycznego naturalizmu”²²: holistyczna wizja, która ujmuje istotę ludzką jako jeden z wielu istniejących organizmów, które czerpią korzyści z interakcji ze środowiskiem naturalnym i społecznym w sensie wymiany energii, materii i wielokierunkowych działań. W książce *Sztuka jako doświadczenie* Dewey podkreśla „bliski związek doświadczeń estetycznych ze zwyczajnymi przejawami życia”, rozumiejąc przez to nie tylko ludzką codzienność, ale i żywe otoczenie: „Chociaż człowiek różni się od ptaków i innych zwierząt [*bird and beast*], dzieli z nimi podstawowe czynności życiowe i dlatego, aby utrzymać procesy życia, musi on przystosowywać się tak jak one”²³. Co więcej, w opisie dzieła sztuki szczególnie zaakcentowana zostaje możliwość jego afektywnego i cielesnego oddziaływania, które autor książki wiąże z istnieniem nieuświadomianych potrzeb ludzkiego organizmu,

oraz *Animal Pragmatism. Rethinking Human-Nonhuman Relationships*, red. Erin McKenna and Andrew Light, Indiana University Press, Bloomington 2004. Dla wszystkich tych pozycji publikacją pionierską, stanowiącą główny punkt odniesienia dla dyskusji nad środowiskowym zastosowaniem pragmatyzmu, jest książka zbiorowa z końca ubiegłego wieku pt. *Environmental Pragmatism*, red. Andrew Light, Eric Katz, Routledge, London 1996.

21. Lawrence Buell, *The Environmental Imagination...*, s. 7–8.

22. Wyrażenie ukute przez Richarda Shustermana. Zob. *Estetyka pragmatyczna...*, s. 28.

23. John Dewey, *Sztuka jako doświadczenie*, przeł. A. Potocki, Ossolineum, Wrocław 1975, s. 14, 17.

łączących go ściśle ze środowiskiem, pomimo ciężenia kultury ku alienacji i oddzielenia człowieka od tego, co biologiczne i zwierzęce.

Deweyowskie pojęcie doświadczenia, tożsamy z szeroko pojętą sztuką, koncentruje się na naturalno-kulturowej dynamice sił, przywołując takie terminy jak kumulacja energii, rytm, pulsowanie, napięcie i jego rozładowanie (rozwiązanie konfliktu i powrót do harmonii). Natura i kultura nie są tu ujmowane jako biegunowe przeciwieństwa, ale jako dwa krańce doświadczeniowego spektrum, z których jeden jest zmysłowy, bezpośredni i niekognitywny (choć także istniejący w sposób relacyjny), a drugi ma charakter zapośredniczony i refleksyjny. Z holistycznego pojmowania doświadczenia wynika również pragmatyczna zasada negocjowania dychotomii fakt – wartości: dla Deweya nie istnieje „nagie” fizyczne otoczenie, które dałoby się opisać prosto za pomocą zdań atomowych, a następnie zabarwić subiektywnie w procesie kulturowego wartościowania. Natura sprowadza się bowiem do procesów doświadczenia, które odnoszą się do aktywności i podlegania wpływom organizmów ludzkich oraz innych niż ludzkie w ich codziennym wysiłku rozwiązywania praktycznych problemów życia²⁴. Jedyna różnica zdaje się leżeć w narzędziach służących do osiągnięcia tego ostatniego celu: dla jednych bytów jest to instynkt, dla drugich zaś – twórcza inteligencja.

Ten Deweyowski antydualizm idzie zawsze w parze z antyesencjalizmem, co sprawia, że w miejsce przedmiotów i jaźni jako dwóch dystynktywnych momentów doświadczenia pojawiają się jedynie prowizoryczne, tymczasowe wiązki relacji i skupiska energii, podległe ciągłym zmianom i rekonstrukcjom. Owa ucieczka od esencjalizmu przekłada się jednak w równej mierze na sprzeciw Deweya wobec rozważania natury „jako takiej”: przyrodzonych naturalnych jakości, która miałyby uniezależniać ją od ludzkiego istnienia i percepcji. Nie ma bowiem możliwości powrotu do natury czystej, odartej z obecności człowieka; już samo życie pojmowane jako procesy doświadczenia ma charakter historyczny. Kojarzona z czystą biologicznością natura, jak pisze Larry Hickman, parafrazując poglądy pragmatystów, stanowi „wieloaspektowy konstrukt, który powoli

24. W tym sensie „doświadczenie” czy też procesy doświadczenia przekraczają moment subiektywności związany z działaniem podmiotu, choć z pewnością także go obejmują. W *Experience and Nature* pisze Dewey m.in.: „Kiedy mówimy, iż doświadczenie stanowi jedną z perspektyw przez pryzmat których wyjaśniamy świat w którym żyjemy, pojęcie doświadczenia rozumiemy co najmniej tak szeroko, głęboko i całościowo jak całą historię ziemi, historię, która – nie dziejąc się przecież w próżni – obejmuje ziemię i fizyczne związki człowieka. Kiedy powiążemy doświadczenie z historią – bardziej niż z fizjologią doznań – zauważymy, iż historia odnosi się zarówno do warunków obiektywnych, sił i wydarzeń jak i do zapisu i oceny owych wydarzeń. Podobnie doświadczenie odnosi się do wszystkiego co doświadczone, przeżyte i wypróbowane jak i do procesów doświadczenia”. John Dewey, *Experience and Nature*, Open Court Publishing Company, Chicago 1925, s. 8.

i mozolnie powstawał na przestrzeni tysiąca lat ludzkiej historii przy pomocy rozmaitych narzędzi inteligencji [*inquiry*], takich jak sztuka, religia, magia, polowanie, rzemieślnicze wytwarzanie czy naukowe, eksperymentalne badania [...]”²⁵. Nie jest dla nas zatem wykonalne porzucenie ludzkiej perspektywy i roszczenie sobie praw do wizji transcendentnej, tak jak czynią to niektórzy z teoretyków środowiskowych, „sakralizuj[ąc] naturę jako rzecz samą w sobie, wyposażoną w wartości, interesy i prawa, które tylko jej są właściwe i przyrodzone [...]”²⁶. Ma sens natomiast rozważanie natury jako dzieła nieustannie trwającej i wzajemnie korzystnej kooperacji różnych gatunków, z których jeden jest szczególnie zdolny do świadomego działania i autorefleksji. Takie określenie nie oznacza niesprawiedliwego różnicowania między grupami organizmów, lecz jest prostym uznaniem prawa ewolucji, która kulminuje zdaniem Deweya w wykształceniu przez człowieka strategii inteligentnego zarządzania. Ludzka odpowiedzialność wobec środowiska, a zwłaszcza odpowiedzialność za jego kondycję jest tu czymś oczywistym; nie pociąga jednak za sobą obowiązku nienaruszania czy też przywrócenia stanu „pierwotnej dzikości”. Chodzi raczej o rozsądne i miarkowane troskliwą opiekuńczością korzystanie z naturalnych bogactw, z myślą o udoskonaleniu całego kompleksu natury i kultury oraz o zachowaniu tego wszystkiego, co w owej całości wciąż niesie ze sobą obietnicę szczęścia swoją zmysłową bezpośredniością.

Nawet jeśli ta krótka charakterystyka naturalistycznej estetyki Deweya potwierdza z grubsza roboczą tezę o istnieniu „zielonego pragmatyzmu”, pozostaje pytanie, czy to samo da się powiedzieć o bardziej współcześnie żyjących entuzjastach filozofii pragmatystycznej. Jak nietrudno odgadnąć na podstawie sugestii zawartej w tytule artykułu, obecna sytuacja, mimo pozorów podobieństwa do przeszłości, uległa już pewnej zmianie. *Zmierzch* doświadczenia byłby tutaj zarówno stwierdzeniem faktu, jak i diagnozą, której spełniania neopragmatyści obawiają się najbardziej, czasem zresztą nieświadomie – na przykład opiewając w coraz większym stopniu zmediatyzowane środowisko naszego życia jako zdolne do generowania wiecznie nowych, ekscytujących bodźców (jak czyni to McDermott w swoich esejach na temat doświadczenia miejskości).

Jednak w nutę obawy czy też lęku uderzają chyba z największą mocą teksty Richarda Shustermana, nawołując z niespotykaną gorliwością do ponownego zwrotu ku doświadczeniu, jako czemuś, co zdolne jest nieść ze sobą przeżycie „emocjonalne, a zarazem znaczące, spotęgowane w sposób przynoszący zado-

25. Larry A. Hickman, *Pragmatism as Post-Postmodernism...*, s. 134.

26. Hickman, *Pragmatism as Post-Postmodernism...*, s. 135.

wolenie oraz absorbujące²⁷, takie, jakie niegdyś umożliwiała ludziom sztuka, a jakie dziś wciąż jest przedmiotem aspiracji w obszarze kultury masowej (stąd Shustermanowe próby legitymizacji sztuki popularnej na gruncie estetycznym)²⁸. Choć sam filozof uznawany jest za gorącego propagatora i praktyka dyscyplin somatycznych, zdaje się on pesymistycznie zakładać, że tego rodzaju zjawiska i dążenia do cielesnej samorealizacji mogą wkrótce stać się tylko wspomnieniem w miarę, jak dokonuje się nasze przejście od kultury doświadczeniowej, opartej na głęboko zakorzenionej potrzebie przyjemności płynącej z doznania jedności i koherencji, do kultury informacyjnej, której filar stanowi fragmentacja i mechaniczne przetwarzanie informacji, procesy cechujące się tak wysokim stopniem abstrakcji, że niemal zagraża to naszemu poczuciu rzeczywistości (co zdaniem Shustermana znajduje bezpośrednie przełożenie w anestetycznym nastawieniu współczesnej artystycznej awangardy)²⁹. Dla podtrzymania i wzmocnienia owych rezydujących potrzeb związanych z doświadczeniem w pierwszym sensie, proponuje zaś Shusterman rozwinięcie nowej filozoficznej dyscypliny zwanej soma estetyką³⁰, która łączy w sobie aspekt teoretyczny (w sensie próby dokonania systematycznej rekonstrukcji i reinterpretacji istniejącego korpusu wiedzy na temat ciała, tak od strony biologicznej, jak kulturowej, historycznej i filozoficznej) oraz praktyczny, obierając sobie za cel osiągnięcie większej samoświadomości w zakresie cielesnego funkcjonowania, zarówno w kontekstach jednostkowych, jak i społecznych.

Mimo iż większość publikacji Shustermana jest zdecydowanym głosem na rzecz „przywiązania klasycznego pragmatyzmu do doświadczenia jako zarówno tematu rozważań, jak i metody badawczej”³¹, dokładniejsza analiza zawartego w nich wywodu pokazuje, iż jego autor często nękany jest wątpliwościami co do dalszej atrakcyjności i wagi tego pojęcia dla współcześnie prowadzonych badań

27. Richard Shusterman, *Performing Live. Aesthetic Alternatives for the Ends of Art*, Cornell University Press, Ithaca 2000, s. 31.

28. Por. na przykład rozdziały 6. i 7. *Estetyki pragmatycznej* pt. *Forma i funk: sztuka popularna jako wyzwanie estetyczne* oraz *Piękna sztuka rapowania*.

29. Shusterman, *Performing Live...*, s. 15.

30. Projekt przedstawiony początkowo w artykule opublikowanym na łamach znanego czasopisma estetycznego (zob. Richard Shusterman, *Somaesthetics: A Disciplinary Proposal*, „The Journal of Aesthetics and Art Criticism”, vol. 57, No. 3 (Summer 1999), s. 219–313), który został następnie włączony do drugiego angielskiego wydania książki *Pragmatist Aesthetics* jako jej ostatni rozdział; najnowsze publikacje Shustermana rozwijają właśnie ten wątek somaestetyczny. Zob. na przykład książkę: *Body Consciousness. A Philosophy of Mindfulness and Somaesthetics*, Cambridge University Press, Cambridge 2008, przetłumaczoną niedawno na język polski: Richard Shusterman, *Świadomość ciała. Dociekania z zakresu somaestetyki*, przeł. Wojciech Małecki, Sebastian Stankiewicz, Universitas, Kraków 2010.

31. Shusterman, *Performing Live...*, s. ix.

naukowych, działań artystycznych i codziennego życia. To poczucie niepewności zdaje się dominować nawet w eseju wprowadzającym główne wątki książki *Performing Live*, który stawia sobie za zadanie jednoczesne przedstawienie historii i przyczyn stopniowego upadku doświadczenia oraz próbę jego rehabilitacji jako terminu zdolnego do „przypominania nam o tym, co warte jest poszukiwania w sztuce, a także ogólnie w życiu” w sensie umiejętności wzbudzania „żywego, poruszającego, wspólnego dla wielu”³² odczucia, jakie niegdyś stanowiło o istocie religijnej czy estetycznej kontemplacji.

Trudność przywrócenia owych ludzkich zdolności odczuwania i przeżywania wynika, jak dowodzi Shusterman, nie tylko z braku bodźców uruchamiających takie głębokie reakcje, ale także z bardziej globalnych zmian dotyczących kulturowego otoczenia człowieka, które staje się coraz mniej namacalne i zdolne do generowania jednolitych impulsów w obliczu stałego przepływu nakładających się na siebie, chaotycznych i wielokierunkowych fal informacji. Nie ma już po prostu na to miejsca (jak też, trzeba przyznać, potrzeby), by przeżywać i porządkować dane doświadczenia w kumulatywnym rytmie estetycznym, który Dewey uznał kiedyś za kluczowy dla rzeczywistego, przeobrażającego podmiot doświadczenia sztuki. Stąd też możliwości rehabilitacji doświadczenia poszukiwać trzeba nie tyle w zmysłowych jakościach obiektów naturalnego i artystycznego piękna (co byłoby zaleceniem „duszaco konserwatywnym”³³), ile w bardziej bezpośrednim przeżyciu somatycznym, które każe traktować ludzkie ciało jako lokum zarówno percepcji zmysłowej, jak i dzieła estetycznej autokreacji: „Pragmatyzm, za którym się opowiadam, umieszcza w sercu filozofii doświadczenie, a przeżywające i czujące ciało uznaje za centrum, które takie doświadczenie organizuje”³⁴.

Jest tak dlatego, że ciało nie tylko stanowi podstawowy sposób naszego zaangażowania w świecie, jako to, co zarazem konstytuuje naszą świadomość w najmocniejszym sensie, będąc narzędziem percepcji oraz działania, i jest przedmiotem naszej uwagi, jak też możliwej troski czy zaniedbania³⁵; to ciało również w najbardziej widoczny sposób ilustruje przejście pomiędzy naturą a kulturą i może tym samym rościć sobie prawo do pojęcia doświadczenia we właściwym dla pragmatyzmu Jamesa i Deweya sensie.

Czy ta rekonstrukcja poglądów Deweya ma jeszcze cokolwiek wspólnego z etyką i krytyką środowiskową? Czy zatem somaestetyka jako propozycja filozoficzna posiada jakiś potencjał dla myślenia ekokrytycznego, którego terytorium jako

32. Shusterman, *Performing Live...*, s. 34.

33. Shusterman, *Performing Live...*, s. 32.

34. Shusterman, *Świadomość ciała...*, s. 15.

35. „W ten sposób jestem ciałem i posiadam ciało”, Shusterman, *Performing Live...*, s. 22.

jedno z wielu zdaje się przecinać w swoich interdyscyplinarnych ambicjach?³⁶ Dokonując pewnej rozbiórki projektu Shustermana, zakładającego przywrócenie somatycznej kultury jako głównego elementu filozoficznej sztuki życia, można, jak sądzę, przyrównać jego rolę w ramach pragmatyzmu do funkcji, jaką w początkowych stadiach rozwoju ekokrytyki pełniła ideologia pastoralizmu, a nawet zrównać go wprost z impulsem pastoralistycznym. Sielanka (*pastoral*), jak głosi słynna formuła Leo Marxa, to bowiem gatunek literacki, który niesie ze sobą pojęcie powrotu do bardziej „naturalnego” stanu egzystencji, do życia, które przebiega w zgodzie z naturalnym rytmem³⁷, niezależnie od tego, czy jest rytmem środowiska czy ciała, konstytuującego przecież na równi materialną otoczkę życia człowieka.

Co więcej, jako literacki topos oparty na wielu, często sentymentalistycznych, skojarzeniach związanych z odzyskaniem czy powrotem tego, co naturalne (jak „spontaniczność, prostota, wzrost organiczny, uwolnienie się od ograniczeń narzucanych przez społeczeństwo, przyjemność zmysłowa, intuicja lub myśl prekognitywna”) pastoralizm stanowi odbicie utopijnego sposobu myślenia typowego dla tych „trapiionych przez niepokój moralny i duchowy”, którzy pragną wyrazić swoje rozgoryczenie rozwojem cywilizacji i społecznym statusem quo, poszukując dla siebie (co zdaje się charakterystyczne dla sporej części literatury amerykańskiej) alternatywnej drogi³⁸. Warto też zauważyć, że konwencja pastoralna w wersji adaptowanej do potrzeb Nowego Świata pozwala uwypuklić tę samą ambiwalencję pozycji, którą w przywróconym do łask doświadczeniu rozpoznaje somaestetyka Shustermana, wskazując na swoistą liminalność, funkcjonowanie na pograniczu pomiędzy naturą a kulturą, kroczenie „*via media* między dekadencją i dzikością, nadmierną a niedostateczną obecnością cywilizacji³⁹.

Zważywszy na te podobieństwa, nie dziwi już specjalnie fakt, że artykuł Marxa z połowy lat 80., rewidujący tezy wczesnej książki *The Machine in the Garden*, upatruje właśnie współczesne odrodzenie pastoralizmu w odkryciu przez ruchy kontrkulturowe lat 60. XX wieku cielesności: w retoryce przemówień przywódców studenckiego buntu pojawia się wówczas apel o to, by przeciwstawić się mentalności technokratycznej, by „zaprzec ciała na sprzęgłach i na kołach,

36. Shusterman, *Pragmatist Aesthetics...*, s. 278.

37. Zob. Leo Marx, *The Machine in the Garden. Technology and the Pastoral Ideal in America*, Oxford University Press, London 1964, s. 13.

38. „[...] too much and too little civilization [...]” – zob. Leo Marx, *Pastoralizm w Ameryce w: Kultura, tekst, ideologia. Dyskursy współczesnej amerykanistyki*, red. Agata Preis-Smith, Universitas, Kraków 2004, s. 101, 122.

39. Marx, *Pastoralizm w Ameryce*, s. 98. Bohater literatury pastoralnej jest według Marxa zawsze postacią mediującą pomiędzy obszarem zorganizowanego społeczeństwa a terenem niezbadanej jeszcze, „dziewiczej” natury.

na lewarach, na całej maszynie, i zatrzymać ją” (co samo jest parafrazą zalecenia Thoreau z eseju *Civil Disobedience*). Krytyka niewłaściwego kierunku rozwoju społecznego wyrażona zostaje przez ruch pastoralnego wycofania, przez zmobilizowanie na potrzeby protestu sił natury; skoro jednak „tak niewiele pozostało ze świata naturalnego”, protestujący „w walce ze zorganizowaną władzą mogą użyć jedynie własnych ciał”⁴⁰. Podobnie u Shustermana: jako ostatecznie, ambiwalentne rezydium naturalności, podległe zarówno prawom biologii, jak i społeczeństwa, będące w dyspozycji jednostki i wspólnoty, ciało staje się źródłem znaczenia i wartości, a co za tym idzie, niesie ze sobą unikalną szansę doświadczenia estetycznego, choć jego wyniesienie jest równoznaczne z diagnozą ostatecznej utraty naturalnego środowiska jako możliwej siedziby pastoralnych jakości.

W najnowszej literaturze ekokrytycznej pastoralizm pełni ważną, aczkolwiek nieco dwuznaczną rolę: z jednej strony przypomina o niesławnej przeszłości, jako wpisane w mit pogranicza narzędzie imperialnego podboju (które ma określone oblicze etniczne, ale także płciowe, będąc zawłaszczonym przez białych mężczyzn anglo-amerykańskiego pochodzenia), z drugiej – coraz częściej przyjmuje się, że sygnowana przezeń ideologia może posłużyć, cytując słowa Lawrence’a Buella, za „pomost, nieco koślawy, ale ostatecznie nienajgorszy, pozwalający na przejście od rozważań antropocentrycznych do wyraźnie ekocentrycznych”⁴¹.

Właściwa pastoralistycznemu modelowi pisania i czytania tekstu wizja, przesuwająca punkt ciężkości z zainteresowania gatunkiem ludzkim na inne, czy też z zainteresowania ludzką przestrzenią myślową na bardziej „zwierzęcy” obszar cielesności, jest tym, co w mniemaniu ekokrytyków toruje drogę dla nowej świadomości ekologicznej i międzygatunkowej, a w obszarze studiów literackich czy filozoficznych – dla właściwej estetyki środowiskowej. Analogicznie, decyzje części neopragmatystów zainspirowanych filozofią Johna Deweya, by przywrócić szczególną wartość pojęciu doświadczenia, odczytywać można jako tendencję wsteczną, mającą pewne anachroniczne (metafizyczne) podłoże, ale można też widzieć w niej przyszłościowy projekt otwierający pragmatyzm na myślenie bliskie i przyjazne środowisku.

Ten drugi, nowy ton łatwo jest usłyszeć w przedostatniej książce Richarda Shustermana *Body Consciousness* z 2008 roku (choć już nie, co zastanawiające, w publikacji najnowszej, *Thinking Through the Body*⁴²). Somaestetyka jako

40. Marx, *Pastoralizm w Ameryce*, s. 128–130.

41. Lawrence Buell, *The Environmental Imagination...*, s. 52. Buell uznaje również za oczywistą tezę, iż „pewna forma pastoralizmu stanowi część wyposażenia conceptualnego wszystkich osób o zachodnim wykształceniu, które są zainteresowane życiem w sposób bardziej ekologicznie świadomy” (*leading more nature-sensitive lives*), s. 32.

42. Richard Shusterman, *Thinking Through the Body. Essays in Somaesthetics*, Cambridge University Press, Cambridge 2012. Jest to zastanawiające tym bardziej, że książka

ugruntowana w tradycji pragmatycznej filozofia życia dotyczy w głównej mierze umiejętności lepszego cielesnego przeżywania, która opiera się na właściwym rozpoznaniu własnych organicznych potrzeb i fizjologicznych ograniczeń. Jej warunkiem wstępnym jest jednak również rozwinięcie szerszej, ekologicznej świadomości, która wynika z postrzegania swojej jaźni jako usytuowanej, ukontekstowanej, relacyjnej i w istocie symbiotycznej, nie zaś autonomicznej i oddzielonej od otoczenia⁴³. Dokonana przez Shustermana analiza tematyki ciało-umysłu⁴⁴ w filozofii Deweya akcentuje zależność „ja” od czynników środowiskowych i przekonywać chce jednostkę do uprawiania somatycznej (auto) dyscypliny, która skutkować ma lepszym rozumieniem i odczuwaniem naturalno-kulturowego środowiska: „Refleksyjna świadomość naszego ciała nie powinna kończyć się na powierzchni skóry, gdyż nie potrafimy odczuwać samego ciała z dala od środowiskowego kontekstu.

Rozwijając zatem podwyższoną somatyczną wrażliwość dla potrzeb większej cielesnej kontroli, musimy rozwinąć głębszą wrażliwość na uwarunkowania środowiskowe ciała, na relacje oraz panujące w otoczeniu energie”⁴⁵. I nawet jeśli omówienie somatycznych sztuk kultywowania siebie przybiera czasem tony bliskie mistycznym, tak jak ma to miejsce w konkluzji książki, gdzie mowa o tradycji konfucjanizmu, wiążącej obietnicę „doświadczalnych spełnień” z czerpaniem do woli „z obfitości kosmicznych zasobów” aż po osiągnięcie wzniosłego odczucia „kosmicznej jedności”⁴⁶, somaestetyka Shustermana nadal spełnia swoją funkcję, pozwalając na wyjście poza typowy dla filozofii (także dla części pragmatyzmu) antropocentryzm, a nawołując do uznania i docenienia tego, co pozaludzkie.

podejmuje bezpośrednio takie wątki jak rola cielesności jako tła (background) czy somaestetyczne odczytanie myśli amerykańskich transcendentalistów, którą wszak trudno oddzielić od rozważań nad naturą i środowiskiem.

43. Zob. Shusterman, *Świadomość ciała...*, s. 28.

44. Tym neologizmem tłumacze książki zdecydowali się oddać Deweyowskie łącznikowe wyrażenie *body-mind*, mające podkreślać niedualistyczny charakter wszelkiego doświadczenia. Zob. Shusterman, *Świadomość ciała...*, s. 239–284.

45. Shusterman, *Świadomość ciała...*, s. 283.

46. Shusterman, *Świadomość ciała...*, s. 284.