

Anna Zeidler-Janiszewska

Pragmatyzm i sztuka współczesna

Sztuka i Filozofia 4, 231-233

1991

Artykuł został zdigitalizowany i 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.

Anna Zeidler-Janiszewska

PRAGMATYZM I SZTUKA WSPÓŁCZESNA

Krystyna Wilkoszewska: *Sztuka jako rytm życia. Rekonstrukcja filozofii sztuki Johna Deweya*. Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 1988, 176 s.

Zdawałoby się, że filozofia samokrytycznej moderny na długo skompromitowała tradycję pragmatyczną. Koryfeuszom szkoły frankfurckiej pragmatyzm jawił się wszak wyłącznie jako program filozoficznej legitymizacji postępującego urzeczowienia różnych sfer życia społecznego, jako wyraz ekspansji rozumu instrumentalnego, odzierającego kulturę z jej niegdyś żywych i ważkich tradycji. „W pragmatyzmie znajduje swój wyraz społeczeństwo nie mające czasu na przypominanie i rozmyślanie” — pisał Horkheimer.

Lektura tekstów Deweya zaproponowana w książce K. Wilkoszewskiej *Sztuka jako rytm życia* nakazuje zrewidować tę ocenę. Aby to uczynić trzeba jednak „ujrzeć na nowo” filozoficzne intencje pragmatystów — „na nowo”, tj. w perspektywie tych przemian filozofii drugiej połowy naszego wieku, które zmierzają do wyjścia poza (lub przed) tradycyjne kategoryzacje filozoficzne, a jednocześnie odwołują się do etosu sprostania kulturowej empirii swej własnej współczesności. Autorka odwołuje się do koncepcji filozoficznych wyrosłych z ducha „ratowania moderny”, w grę wchodzi także jednak koncepcje postmodernistyczne. Także, a może przede wszystkim, albowiem to właśnie antyfundamentalizm i antyuniwersalizm filozofii postmodernistycznej pozwala na zasadniczą reinterpretację tradycji pragmatyzmu (nieprzypadkowo wszak R. Rorty określa Deweya mianem „postmodernisty swego czasu”, zaś I. Hassan zaleca lekturę Jamesa jako swoistą — aktualną w dzisiejszym „pluralistycznym universum” — „Czwartą krytykę”).

Nie jest przy tym tak, iż podjęta przez Autorkę rekonstrukcja myśli Deweya, która (zgodnie z jego własną charakterystyką) musi uwzględniać „horyzont nowych idei”, jest wyłącznie próbą adaptacyjną, abstrahującą od znaczeń historycznych. Autorka trafnie zwraca uwagę na specyfikę kulturowego kontekstu rozwoju filozofii amerykańskiej, odwołując się w jej charakterystyce do lapidarnej formuły Santayany: „Kraj był nowy, lecz rasa była dojrzała, doświadczona, pełna uroczystych wspomnień, jak stare wino w nowej butli. Amerykanie nie musieli czekać na swe obecne uniwersytety z ich oddziałami akademickiej filozofii, ażeby osiąść filozofię żywą — mieć wyraźną wizję universum i określone przekonanie odnośnie ludzkiej kondycji” (s. 53).

„Naturalny” pluralizm kulturowy nakazywał poszukiwanie dróg innych niż dominujący w Europie transcendentalizm; nie dziwi w tym kontekście aprobata, z jaką przyjęto w Ameryce dekonstrukcjonistyczno-postmodernistyczne tendencje humanistyki europejskiej. Nie tylko analizowana przez Autorkę skłonność Deweya do przelamywania tradycyjnego dualizmu myśli i działania, ale i skłonność do podważania Kantowskiego podziału kultury na autonomiczne sfery i dziedziny znajduje swe odpowiedniki w dzisiejszej refleksji filozoficznej i estetycznej. Wystarczy choćby wskazać na Gademerowską krytykę wyalienowanej „świadomości estetycznej” i instytucji muzeum jako korelatu tej świadomości.

W *The Need for a Recovery of Philosophy* Dewey pisał, iż „naszym ratunkiem jest wiara we władzę inteligencji wyobrażenia sobie przyszłości, będącej projekcją tego, czego się obecnie pożąda oraz znajdowania środków jej urzeczywistnienia. Jest to ufność, którą trzeba podtrzymywać i wyraźnie artykułować; jest to bez wątpienia wystarczająco rozległe zadanie dla filozofii”. Podejmując niejako ten wątek, K. Wilkoszewska pokazuje, że w odniesieniu do niektórych trendów współczesnej praktyki artystycznej (czy szerszej — kulturowej) Dewey okazuje się myślicielem bardziej nowoczesnym niż wielu dzisiejszych estetyków, rozpaczających często z powodu załamania się jednolitego rzekomo kanonu sztuki dawniejszej i próbujących ów kanon za wszelką cenę ratować. W interpretacji Autorki ten szczególny status koncepcji Deweyowskiej wydać się może tym bardziej paradoksalny, gdy uświadomimy sobie, że materiałem, dla opisu którego sformułowana została koncepcja doświadczenia estetycznego jako szczególnego „rytmu i ekspresji życia” była właśnie sztuka dawna, „tradycyjna”.

W trzech środkowych rozdziałach pracy Autorka analizuje kolejno: Deweyowską koncepcję doświadczenia w ogóle, koncepcję doświadczenia estetycznego i wreszcie koncepcję sztuki. Przy całej przepaści, jaka dzieli filozoficzne założenia autora *Demokracji i wychowania* od zachodnioeuropejskiej hermeneutyki postheideggerowskiej, uderza pewna zbieżność w charakterystyce samego doświadczenia: jako ciągłego, otwartego procesu zmieniającego tak podmiot jak i przedmiot doświadczenia, jako rodzaj podróży, do którego odsyła semantyka niemieckiego „Erfahrung”.

Osadzenie doświadczenia estetycznego w całości ludzkiego życia (wbrew Kantowskiemu „abstrakcjom”) otwiera nową perspektywę interpretacyjną: „Deweyowska filozofia sztuki, odczytywana po zdobyciu doświadczeń w zetknięciu ze sztuką najnowszą, jak i przez pryzmat ogólnych problemów współczesnej estetyki, okazuje się w wielu swych podstawowych wątkach nader aktualna...” (s. 41). Autorka zajmuje się dwoma takimi wątkami — wątkiem neoawangardowym i ekologicznym. Zarysowana perspektywa obejmuje także, moim zdaniem, część praktyk artystycznych „poawangardowych” (według określenia P. Pürgera), także tych, które kwalifikowane są jako „postmodernistyczne” (np. koncepcja „budownictwa partycypującego”, zakładająca pojmowanie „ekologii” zbliżone, jak sądzę, do tego, jakie proponuje Autorka.

Jeśli chodzi o praktykę neoawangardową, to analizy zawarte w książce wskazują, iż projekt Deweyowski „chwytą” ten zwłaszcza jej fragment, który odchodzi od awangardowej utopii emancypacyjnej na rzecz ideologii znacznie skromniejszej, eksponującej „poszerzenie naszego odczuwania świata”. Dzieje się tak m.in. dlatego, iż — jak zauważa Autorka — w koncepcji Deweya „sztuka nie jest utopijną krainą szczęśliwości, gdzie można się schronić przed ciężarem i udręką spraw świata, lecz swoistym rytmem życia, odnajdywanym przez człowieka stawiającego czoła naciskom rzeczywistości” (s. 158). Z tego też względu myślenie zaprojektowane przez Deweya stwarza szansę nowego rozumienia naszej relacji z naturą, szansę, z której wyprowadza Autorka oryginalną koncepcję „estetyki ekologicznej”.

Filozoficzne przesłanki tej estetyki są zadziwiająco współbieżne z dzisiejszą, postmodernistyczną krytyką modernistycznego pojęcia podmiotu — jako „pana i władcy” świata. Przypomnijmy, że już Heidegger w *Liście o humanizmie czy w Świecie czasooobrazu* mówił o pysze podmiotu, dla którego świat stał się obrazem, przed-stawieniem, przedmiotem manipulacji, a Foucault w polemice ze strukturalistami przestrzegał: „Możliwe, że zabiliście Boga grzebiąc go pod ciężarem tego wszystkiego, co powiedzieliście; nie sądzcie jednak, że stworzycie z wszystkiego, co mówicie, człowieka, który będzie żył dłużej od niego.” Z postmodernistyczną krytyką przedstawiania „współgra” tak Deweyowska krytyka dominacji metaforyki wzrokowej w tradycyjnej filozoficznej problematyce doświadczenia, jak i generalna postawa skromności wobec świata przedmiotów („Pycha patrzy w odwróconą lunetę i pomniejszając prawdziwą wagę przedmiotów powiększa własne mniemanie o siebie”). Filozofia, która stanowi podstawę projektowanej przez Autorkę „estetyki ekologicznej” jest więc, po pierwsze, skromna w swych aspiracjach w stosunku do wcześniejszej tradycji gnoseologicznej i nie ulega też, po drugie, tradycyjnym mitom „dobrej natury” i „złej kultury”, ani też mitowi sztuki jako jedynej dziedziny doświadczenia estetycznego. Skoro dziś „naturalnym środowiskiem człowieka okazało się jego artefaktualne otoczenie” (s. 152), trzeba się z tym faktem pogodzić i wyciągnąć zeń wszelkie konsekwencje teoretyczne i praktyczne, dotyczące „kształtowania estetycznej formy w bezpośredniej materii samego procesu życia”. W interakcji z nowym, artefaktualnym środowiskiem człowiek musi wypracować „nowy adekwatny rytm, doprowadzający nasze doświadczenia najbliższego, codziennego otoczenia do spełniającego je zakończenia” (s. 161). Estetyka w tym kontekście rozpoznawałaby i tłumaczyła ów rytm, stwarzając tym samym podstawy dla ekologii — jako nauki „o takiej równowadze między człowiekiem a jego środowiskiem, która daje człowiekowi szczęśliwe spełnienie życia” (s. 161), a nie — jak się często sądzi — o (niemożliwym wszak) powrocie do „czystej” natury lub do takiego przynajmniej z nią kontaktu, jaki przypisujemy podmiotom kultur archaicznych.