

Crispin Sartwell

Otwarcie Berleanta

Sztuka i Filozofia 37, 48-56

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, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

Crispin Sartwell

Otwarcie Berleanta

W wielu dyscyplinach, nawet w filozofii, przedmiot jest względnie określony. Zwykle z większą lub mniejszą dokładnością można stwierdzić, czy dane zagadnienie jest zagadnieniem matematycznym czy dotyczy meteorologii, czy jest dylematem etycznym. Historię estetyki charakteryzują stałe dyskusje i zmiany poglądów na to, co obejmuje swoim zakresem. Czy estetyka jest filozofią postrzegania? Czy też jest to filozofia sztuki lub natury? Czy obejmuje swoim zasięgiem sztuki piękne rzemiosło, formy i funkcje, krajobraz, przyrodę, cały świat, czy też może wszystkie uwarunkowania, które wpływają na nasze postrzeganie świata? Czy jest to empiryczne czy transcendentalne pytanie? Jeśli jest jednym z wyżej wzmiankowanych pytań, to czy ma ono w ogóle jakąś właściwą domenę poza, być może, nielogiczną treścią odpowiedzi emocjonalnej? W rzeczy samej może to sugerować, że estetyka nie jest właściwie szanowanym przedmiotem, jej podstawa pozostaje częściowo niewyjaśniona, gdyż materiał, który staramy się wyjaśnić nie zawsze ma znaczenie lub nie jest do końca uzgodniony. Rzeczywiście, wybór treści, które obejmuje pojęcie estetyki w większej części czyni z estetyki teorię, która nagle pojawia się niemal a priori.

Z drugiej strony, ta właśnie cecha w pewien sposób czyni dyscyplinę zwaną estetyką, bardziej niż większość innych dyscyplin, całkowicie otwartą lub podatną na stałą, dokładniejszą korektę i twórcze spekulacje. Powyższe łączyłoby estetykę ze sztuką, która w podobny sposób i wraz z omawianą estetyką oraz z jej własnymi praktykami stanowi jej historyczną istotę. Arnold Berleant był zwolennikiem tej radykalnej przypadkowości lub odkrywał przestrzeń, którą ona otwiera.

Jeden ze sposobów interpretacji tych przyptyków i odpłyków polega na zapoznaniu się z historią estetyki jako wahania pomiędzy rozszerzaniem i zawężaniem własnej treści.

Gdybyśmy choć pomyśleli o pewnych dawnych jej wyznawcach – ja położyłbym nacisk na Shaftesbury’ego i Schillera – dostrzeżlibyśmy, że zakres estetyki jest w rzeczywistości szeroki i częściowo wykraczający poza wiedzę znawców (a obaj posiadali znakomity gust) i że wszystkie sprawy określane jako przynależące do estetyki należą do sfery gustu. Ludzie interesu, jak Jefferson, ucieleśniali tę samą ideę. Ludzie wrażliwi każdy obszar doświadczenia również odbierają w kategoriach estetycznych. Na przykład, wizja polis – wizja republikańska we wszystkich trzech przypadkach – bąduje na klasycznej estetyce. Można stwierdzić,

że ludzie pokroju Shaftesbury'ego, Jeffersona oraz Schillera odbierali estetykę jako naukę treści etyki, nauk politycznych, a nawet matematyki.

Z pewnością nic nie jest silniej odciśnięte w naszych Umysłach lub bardziej właściwe naszym Duszom niż Idea i Sens Porządku i Proporcji. Stąd pochodzi Siła Liczb i te potężne Sztuki, których fundamentem jest Zarządzanie i Użytek... Wszystkie rzeczy, które charakteryzują się Porządkiem, wykazujące Jedność Idei i współuczestniczące jednocześnie, są Częścią jednej Całości lub, same w sobie, stanowią zamknięte systemy. Takie jest Drzewo wraz ze wszystkimi swoimi Gałęziami; Zwierzę wraz ze wszystkimi swoimi Członkami; Budynek oraz jego Ornamenty zewnętrzne i wewnętrzne. Czymże innym jest Dźwięk lub Symfonia, lub każda inna wspaniała Muzyka, jak nie pewnym Systemem proporcjonalnych dźwięków?¹

U Shaftesbury'ego treść estetyki obejmowała niezwykle szeroki zakres od przedmiotów stworzonych przez naturę do liczb w dziełach architektonicznych: wszystko, co może być rozumiane jako system. Oczywiście, jest to zasadnicza, klasyczna koncepcja piękna, ale znajduje ona swoje zastosowanie do wszelkiego zakresu materiałów. Dla Shaftesbury'ego estetyka jest dziedziną wszechstronną, dyscypliną obejmującą przedmioty wszystkich innych dziedzin.

Zawężanie przedmiotu estetyki rozpoczęło się od Kanta, który odchodząc od lansowanego wcześniej przez Shaftesbury'ego estetycznego podejścia do etyki – takiego, jak można zaobserwować w *Observations on the Feeling of the Beautiful and Sublime* (1763 – *Obserwacje na temat uczuć piękna i doskonałości*) uczynił krok w stronę oczyszczenia estetyki i przekształcenia jej w naukę formy i filozofię sztuk pięknych. Koncepcja ta przetrwała do czasów wysublimowanego modernizmu – czyli rozkwitu formalizmu, by później zostać zastąpiona przez estetykę analityczną, która zdominowała tę tradycję i wzbudziła w innych wyznawcach wątpliwości co do właściwości estetyki w każdej formie, znacznie ograniczając zakres materiału. Nie była to tak zupełnie niefortunna ani niezrozumiała odpowiedź. Estetyzacja, a w końcu sublimacja polityki u Schillera, Wagnera i Nietzschego miała swoją wyjątkowo ciemną stronę. Hegel przedstawiał historię sztuki jako historię oczyszczania; sztuka miała istnieć sama dla siebie, po czym, spełniwszy swój telos (cel), miała zaniknąć.

W każdym razie estetyka zaczęła odrzucać różne treści. Jej własna materia, sztuki piękne, musiały zostać wydzielone lub oczyszczone z polityki i etyki (przynajmniej początkowo było to wydarzenie o charakterze uwalniającym), ale również z rzemiosła, wytwórstwa, sztuki popularnej, sztuki i kultury ludowej oraz innych elementów. Jest to dokładnie strategia zastosowana przez Collingwooda do, na przykład, sformułowania definicji koncepcji sztuki i treści estetyki; jest to początek odchodzenia od wszystkiego, co nieistotne tak, by to, co zostało, było właściwą sztuką. Ten nurt został odzwierciedlony przez praktyki stosowane we wszystkich dziedzinach sztuk pięknych – nie tylko w sposobie, w jaki zostały wykonane, lecz także w sposobie, w jaki były pokazywane, upowszechniane, oceniane i rozumiane.

Stwierdziłem, że ograniczenie treści było w jakiś sposób pożądane i myślę, że musimy przyznać, iż ludzie pokroju Collingwooda lub Petera Kivy'ego byli

¹ A. A. Cooper, the Third Earl of Shaftesbury, „The Moralists: a Philosophical Rhapsody”, w: *Characteristics of Men, Manners, Opinions, Times*, Liberty Fund, Indianapolis 2001, Vol. II, ss. 161-162.

znacznie bardziej precyzyjni niż Shaftesbury lub Schiller, na których niejasne wywody w znacznym stopniu wpływała niechęć lub z góry założony sprzeciw odnośnie do dokonywania rozróżnień. Rzeczywiście, Shaftesbury i Schiller bazują na jakiejś kosmicznej, neo-Platońskiej metafizyce, nie wspominając o gargantuicznym metafizycznym systemie, który ukazuje się badaczom próbującym przyjąć lub nawet zrozumieć system sztuk pięknych stworzony przez Hegla lub Schellinga: dla większości ludzi jest on zbyt skomplikowany, by choćby go pojąć i zbyt odległy od rzeczywistych pytań dotyczących tworzenia i odbierania sztuki. Z drugiej strony, zawężenie treści estetyki było, patrząc wstecz, posunięciem drakońskim. Jednym, bardzo konkretnym rezultatem było wyklarowanie się pojęcia, iż estetyka – o absolutnie kluczowym znaczeniu dla filozofii romantyzmu, na przykład – stała się swego rodzaju filozoficznym zaściankiem, małym wirem rwącej rzeki. To wszystko wytworzyło, między innymi, swoisty quasiprofesjonalny kryzys: potrzebę przekonania departamentu, że zatrudnianie estetyka na pełnym etacie było uzasadnione, interesujące, choć niezbyt istotne.

A teraz, jeśli mi wolno, przywołam osobiste doświadczenie. Do lat osiemdziesiątych XX wieku, które spędziłem na uczelni, studiując estetykę, panowało ogólne rozczarowanie stanem tej nauki. Wynikało ono po części z kierunku rozwoju sztuk pięknych: wszystkie rozróżnienia wymienione powyżej były używane w praktyce w sztuce postmodernizmu. W jaki więc sposób można było zmierzyć się z rozróżnieniem pomiędzy sztuką piękną a sztuką dla mas (na którą nigdy nie było zapotrzebowania, jeśli o mnie chodzi) w obliczu twórczości Roya Lichtensteina lub Philipa Glassa? Czy dokładne rozróżnienie sztuki i rzemiosła mogło pomóc w zmierzeniu się z obrazami Judy Chicago? Rozczarowanie stanem tej nauki wynikało również z twórczej wymiany doświadczeń, która stawiała wyzwania stylowi i treści estetyki.

Podczas studiów licencjackich, a także na początku magisterskich, szkoleño mnie wyłącznie w zakresie analitycznej tradycji estetyki. Z tego kierunku nauczania byłem bardzo zadowolony i nadal uważam go za ważny, ale po przeczytaniu Dewey'a *Art as Experience* (w niewytłumaczalny sposób książka ta nadal widnieje na listach lektur studentów estetyki np. Uniwersytetu Johnsa Hopkinsa) pojąłem, że otwierają się przede mną nowe horyzonty, pomimo lub właśnie dlatego, że książka ta nie miała statusu lektury obowiązkowej. Być może przyciągnęła mnie dlatego, iż w końcu znudziłem się próbami odkrycia powodów, dla których prace Marcela Duchampa zaliczane były do sztuki; już jako początkujący estetyk chciałem zaliczyć jego umiejętności i kategorie do innej dziedziny. Dewey, w swoim projekcie, uznał sztukę dnia codziennego, czyli uczynił coś, co ja uważałem za pożądane jako działanie teoretyczne i przewodnik do uprawiania sztuki.

Gdy znalazłem się na Uniwersytecie Wirginia, Richard Rorty właśnie nadawał nowe wymiary analitycznej tradycji, porzucając ją w rezultacie. Lektura dzieł Dewey'a i Heideggera (zasadniczo nie z fenomenologicznego punktu widzenia) natychmiast otworzyła mi drogę do ustanowienia różnych dialogów i zestawień w estetyce, tematów którymi Rorty zasadniczo nie był zainteresowany.

Ponieważ *Art as Experience* pozwoliła mi na nowe podejście do estetyki na początku lat dziewięćdziesiątych rozpocząłem studia nad *Art and Engagement*

Berleanta. Kontakt z tą książką uświadomił mi, iż być może rodzaj kursu, jaki obrałem, był już sam w sobie pewnym rozszerzeniem treści. Berleant prezentował *Art and Engagement* w świetle sztuki postmodernistycznej i teorii sztuki. W czasie gdy ja twierdziłem, że sztuka i doświadczenie jej charakteryzowało całkowite zaangażowanie, a nie brak zaangażowania, on dosłownie dowodził, że:

Docenianie pewnych rzeźb wymaga wejścia w nie lub przejścia przez nie, lub zmiany pozycjonowania ich części. Oczekuje się wspięcia się na nie lub rozbicia ich na części jak zrobił to Mark do Suvero lub jak w *Homage to Brancusi* (Hołdzie Brancusiego), drewnianej podstawie na stalowym pręcie, i w *Atmanie*, który składa się z poruszającej się wahadłowo platformy, podczas gdy jego układ stalowych belek utrzymanych w równowadze musi zostać wprawiony w ruch. Znajdujemy również rzeźby ściennie z wypolerowanego metalu, które muszą odzwierciedlać wizerunek widza, by stać się kompletnymi. Często spotykane ściennie części, obrazy i rzeźby reagują na zewnętrzne bodźce, emitując dźwięki, echa lub światło w miarę jak zbliża się znawca².

Jak podkreślał Berleant, brak zainteresowania zawsze był tylko otoczką pokrywającą formy zaangażowania w sztukę lub, być może, oznaczał jeden właściwy sobie rodzaj zaangażowania, jeśli w ogóle coś oznaczał. Kiedy człowiek zaczyna na serio traktować taniec jako formę sztuki, kiedy zdaje sobie sprawę z tego, że muzyka składa się z fal, w których słuchacz jest pogrążony, wtedy zaczyna być zdolny do wyartykułowania historii form i kategorii sztuk jako przestrzeni zaangażowania.

Jedną z charakterystycznych cech prac Berleanta, od początku twórczości do dziś, jest jego wyjątkowy eklektyzm nie tylko w sztuce, lecz także w przedstawianiu różnych części tradycji, różnych figur, rozpraw, tradycji oraz jego swobodne poruszanie się pomiędzy Husserlem, Jamesem, Dewey'em, Merleau-Pontym, Langer, Sparshottem, Ingardenem, Eagletonem, Lyotardem, Stanleyem Fishem. Jednak Berleant również zdjął powłoki z momentów przed i ponad rozróżnieniami, które odrzucał: z Schillera i z Baumgartena. Próbował odstąpić nie tylko odpowiedź na otwarcie się sztuki, lecz także otwarcie nierozzerwalnie związane z estetyką. Ukazywał w różny sposób, jak te figury mogą wejść w dialog ze sobą w większym otoczeniu.

Od momentu napisania *The Aesthetic Field* w 1970, Berleant nalegał na dokładne określenie estetyki poprzez doświadczenie czuciowe: stanowi to niemal perwersyjnie szerokie otwarcie, ponieważ w ten lub inny sposób Berleant uczynił doświadczenie czuciowe bazą fenomenologicznej metafizyki. To oznacza, że estetyka jest lub odstania zasadnicze moduły budowy świata. Jakbyśmy nie interpretowali szczegółów tego otwarcia, jest ono głębokie i dokładne. Niczego nie pozostawia do rozważenia jako danej estetycznej.

Cechą towarzyszącą powyższemu była dla Berleanta podstawowa koncepcja zaangażowania estetycznego. Jest to bardzo śmiałe odwrócenie tradycji, nad którą Berleant ubolewał. Berleant uważał, że jeśli ktoś zamierzał otworzyć treść, musiał dokonać tego na drodze eksperymentu; w rzeczy samej były to dwa sposoby formułowania tego samego projektu, gdyż Berleant ciągle usiłował znieść dualizm między podmiotem a przedmiotem. To oznacza, że jeśli mamy zamiar traktować przyrodę, miasto lub muzykę popularną jako daną estetyczną,

² A. Berleant, *Art and Engagement*, Temple University Press, Philadelphia 1991, s. 27.

musimy jednocześnie naświetlić sposoby, w jakie te rzeczy są odczuwane lub jako jakie są one odczuwane. Idąc za przykładem Merleau-Ponty'ego, Berleant radykalnie przywołuje ciało w doświadczeniu estetycznym i nawet tradycyjne przedmioty uważane za przynależące do estetyki mają być zastąpione w świetle ciała i doświadczeń, królestwie somatycznej interpretacji. Odwoływał się on do zasadniczo pragmatycznego pojęcia doświadczenia zorganizowanej całości zgodnie z estetyką, wskazując na estetykę jako funkcję dającą początek doświadczeniu nawet na poziomie organizacji świata w przedmioty.

Bez względu na to, czy ktoś popiera to podejście wraz ze wszystkimi jego implikacjami ja uważam, że jest to bezwzględnie najlepszy punkt wyjścia lub program. Myślę, że jest to właśnie tego rodzaju podejście, które prowadzi do rozwoju wszystkich dziedzin estetyki. Z tego punktu widzenia jest to zdumiewający czas dla tej dyscypliny i uważam, że Berleantowi należy się szacunek nie tylko za przewidzenie skutków, lecz także za ich praktyczny rozwój oraz zachętę do rozwoju. I tak, na przykład, podejście Berleanta sugeruje ideę „codziennej estetyki” lub estetyki najbardziej przyziemnych przedmiotów oraz doświadczeń-przedmiotów i doświadczeń, wśród których się obracamy i które odczuwamy; w których stanowimy osoby, jak w pracach Yuriko Saito, moich i wielu innych. Do lat dziewięćdziesiątych dwudziestego wieku ludzie eksplorowali estetykę ogrodów lub muzyki country, Wal-Martów lub Internetu.

W końcu muszę wspomnieć o estetyce środowiska naturalnego, gdzie dzieje się teraz wiele rzeczy interesujących z punktu widzenia estetyki. Berleant nie ustaje w systematycznym rozwijaniu koncepcji estetyki otoczenia, począwszy od jego pracy *The Aesthetic Field*, obszernej wersji estetyki otoczenia; jego praca musi być przyjmowana jako fundamentalna w tym zakresie. Oczywiście, w pewien sposób „otoczenie” zawiera i artykułuje wszystkie inne możliwe treści. Kiedy zakwestionujemy różnicę między tym, co naturalne, a tym, co sztuczne oraz różnicę między przedmiotem i obiektem „otoczenie” może być skonstruowane jako świat dla absolutnie wszystkiego. Jednak zatrzyma on również swoje cechy jako otoczenie organizmów lub sfera, lub może skumulowanie doświadczeń: co z tego ja mogę doświadczyć.

Tym, co najlepsze w Berleanta estetyce otoczenia, obszarem, do którego dążyć się będzie w następnych latach, jest jego świadomość człowieka w środowisku naturalnym; sposoby, w jakie ciągle kształtujemy się i jesteśmy kształtowani przez środowisko naturalne.

Już teraz może być widoczne, że ja zwykle nie mówię o „określonym” środowisku naturalnym. Ta zwykła lokucja ucieleśnia ukryte znaczenie, które jest źródłem większości naszych problemów, ponieważ „określone” środowisko naturalne uprzedmiotowia środowisko naturalne. Przemienia je w jednostkę, o której możemy myśleć, że jesteśmy zdolni uporać się z nią jakby była odrębną i niezależną od nas. Gdzie więc możemy umieścić „określone” środowisko? Gdzie, w tym przypadku, znajduje się ta „odrębność”? Czy jest to krajobraz, który otacza miejsce, w którym się znajduję? Czy jest to widok z mojego okna? Ściany mojego pokoju i domu? Ubrania, które noszę? Powietrze, którym oddycham? Pożywienie, które przyjmuję? A przecież pożywienie metabolizuje się, tworząc moje ciało, powietrze wypełnia moje płuca, a jego cząstki wchłaniane są przez mój system krążenia, moje ubranie stanowi nie tylko najbardziej zewnętrzną powłokę mojego ciała, ale też wieńczy i identyfikuje mój styl, osobowość, poczucie mojego ja. Mój pokój, mieszkanie lub dom określa moją osobistą przestrzeń i świat. A krajobraz, w którym poruszam się, gdy chodzę, jeżdżę lub latam jest przecież również moim światem, uporządkowanym

przez moje zrozumienie, które jest określone przez moje poruszanie się i które kształtuje moje mięśnie, odruchy, doświadczenia, świadomość w czasie, gdy ja usiłuję narzucić mu swoją wolę... Dlatego nie jest to świat odrębny od nas. Nie istnieje coś poza nami. Tak jak nie istnieje wewnętrzna świętość³.

To zastąpienie ludzi w świecie lub, inaczej, odbieranie jednostek ludzkich jako świata otwiera różne drogi ponownego pojmowania środowiska naturalnego choć, być może, nie jest to Berleanta („mój”) świat, ale świat, który dzielimy i który ustanawia każdego z nas w inny sposób w innych miejscach.

Próba rozszerzenia treści estetyki z lat osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych dwudziestego wieku może wydać się doświadczeniem izolującym, stwarza wrażenie, jakby tylko kilku ludzi zajmowało się marginesem tej dyscypliny. Ludzie, którzy usiłowali tego dokonać, gromadzili się wokół Berleanta. Tu mogę wspomnieć Barbarę Sandrisser, Yuriko Saito, Marę Miller, Jo Ellen Jacobs. Niesamowicie fizycznie emocjonującym wrażeniem było uświadomienie sobie nagłego rozszerzenia tej geografii poszukiwań, jaką w zasadzie Berleant ustanowił – autonomiczną sferę w estetyce – miejsce spotkań ekscentryków. Wiele z tworzonych pod-dyscyplin estetyki koncentruje się na poszukiwaniu estetyki w rzeczach innych niż sztuka, począwszy od dóbr konsumenckich, a skończywszy na systemach politycznych i... wszystkim, co istnieje. Od tego momentu te poszukiwania przeniosły się za granicę; w roku 2010 byłem na konferencji estetyki środowiska naturalnego, stworzonej przeciw przez prace Berleanta. Zrozumienie dokumentów konferencji wymagało znajomości podstawowych koncepcji Berleanta, prac Berleanta, dzieł płodnych ponad wyobrażenie. Nowy obszar, na tle którego pracujemy, jest częściowo ustanowiony przez rozszerzenie, które on zapoczątkował swoją pracą.

Chciałbym jednak odnotować kilka zastrzeżeń. Wydaje mi się, iż estetyka środowiska naturalnego Berleanta z góry zakłada ontologię zasadniczo realistyczną.

Środowisko naturalne nie zależy w całości od postrzegającego go podmiotu; otaczający go świat również narzuca się w znaczące sposoby, angażując człowieka w relacje wzajemnych wpływów. [...] Ciało jest więcej niż aktywne, kształtując kontury przestrzeni przez siłę dynamiczną. Istnieje wzajemność, intymne zaangażowanie w kondycje życia, które łączy osobę z miejscem łącznikiem, nie tylko wzajemnie komplementarnym, ale również prawdziwie zunifikowanym. Jak to możliwe, by reprezentować tak dominujący obszar doświadczeń i działań, od których człowiek jako odbiorca nie może być odseparowany?⁴

Powyższe wydaje się, przynajmniej częściowo, materialistyczną ontologią percepcyjną ciała w otoczeniu fizycznym, w stałej interakcji lub inter-artykułacji, i zawsze pozostaje tematem dyskusji. Jak już to powiedziałem, sądzę, że to jest właśnie pozycja, z której musimy zajmować się estetyką środowiska naturalnego (i, na przykład, etyką). Jednakże, wydaje się, że Berleant używa ontologii fenomenologiczno/hermeneutycznej, w której odbiorca produkuje wszystko, począwszy od obiektów sztuki, a skończywszy na świecie poprzez akt interpretacji.

³ A. Berleant, *The Aesthetics of Environment*, Temple University Press, Philadelphia 1992, s. 4.

⁴ A. Berleant, *Art and Engagement*, ss. 88-89.

Interpretacja jest wszechobecna i staje się coraz bardziej ewidentna, tym bardziej iż jest ona prawdziwa tak dla świata fizycznego i przestrzennego, jak i dla społecznego i kulturalnego, dla faktów, postrzeżeń i dla tekstów. Hermeneutyczny charakter wiedzy kulturalnej jest już dobrze zakorzeniony, ale zależność od świadomości interpretacyjnej nie jest tylko prawdą jedynie dla wierzeń historycznych i społecznych. Same fakty są hermeneutyczne; jak wszelkie formy znaczeń są one wytworem człowieka⁵.

Napięcie w fundamentalnej ontologii Berleanta reprezentuje serię prób zintegrowania, a nie rozłam sfer znaczeń i tradycji filozoficznych. Jest to godne podziwu, ale nie rozwiązuje podstawowego problemu; wydaje mi się, że Berleant, właśnie w tym punkcie, często unika lub tuszuje trudności sprowadzające się, na przykład, do pytania, czy wszyscy jesteśmy ciałami fizycznymi osadzonymi w fizycznym otoczeniu, formującymi naturalny system, czy wędrujemy między migotliwymi fenomenami?

Chciałbym zauważyć, że w swoich pismach Berleant próbował, starał się pogodzić założycielski gest fenomenologii – Husserlowskie „zawieszenie” egzystencji świata zewnętrznego – z całkowitym uznaniem wieczności świata dla nas, jego bogactw i obcości, która nie ma nic wspólnego z tym, co chcemy czy o czym myślimy. Dlatego widzę w ontologii Berleanta nierozwiązane napięcie, które charakteryzuje jego wczesne i najpóźniejsze pisma. Jeden sposób na interpretację tego napięcia wynika z osoby, która wywarła zasadniczy wpływ na Berleanta: Merleau-Ponty, nieustannie starający się osiągnąć całkowicie urzeczywistnienie fenomenologii w jakimś świecie. To jest trudność przynależąca do tradycji fenomenologii, innymi słowy, człowiek zajmujący się fenomenologią jest kimś, kto poczuł moc, że to pojęcie jest prawdziwe dla przepływu przeżytego doświadczenia, dla fundamentu położonego przez Husserla, doświadczenia jako panoplii (wachlarza) zjawisk. Berleant z całą pewnością doświadczył tej mocy, nawet jeśli odnosi się do niej krytycznie lub obsesyjnie krytykuje ją.

Zanim Berleant zabrał nas w świat czystego doświadczenia zjawisk lub strumienia czystego doznawania (za Jamesem), zwrócił nas w naszych ciałach ku nieprzejrzystemu światu zewnętrznych szczegółów, z którymi wchodzimy w interakcje. Odnośnie do sztuki wyraża się to jako próba zachowania u Berleanta bezpośredniego modelu cudu czystego uczucia oddanego jako rodzaj ukrytej rzeczywistości. W książce *Sensibility and Sense* Berleant pisze:

Szczegółowa jakość tego świadomego doświadczenia może przewyżczyć poczucie oddzielenia wypływającego z podziału rzeczy tak, byśmy stali się integralną częścią estetyki. To szczegółowe zaangażowanie, które często charakteryzuje zrozumienie estetyki i sprawia, że tak trudno ją określić i zaliczyć do jakiejś kategorii jest zasadniczą jakością tego dostrzeganego doświadczenia. Jest to również szczególną cechą zrozumienia estetyki, tak że możemy opisać to doświadczenie jako rodzaj zaangażowania, jako „zaangażowanie w estetykę”. W ten sposób możemy używać postrzegania estetycznego nie tylko jako doświadczenia bezpośredniego. Możemy uznać takie bezpośrednie doświadczenie za najjaśniejszą miarę niezbędną do oceny pojawiających się wartości. Percepcja estetyki może w rzeczy samej stać się pobierzem wartości ludzkich⁶.

⁵ Tamże, s. 59.

⁶ A. Berleant, *Sensibility and Sense. The Aesthetic Transformation of the Human World*, Imprint Academic, Exeter 2010, s. 30.

Sugeruję, że mamy tu do czynienia niemal z epistemologią, z gatunku tych, które Berleant z pewnością odrzuciłby, gdyby miał się z nią zdecydowanie zmierzyć. Estetyka, np. obszar czuciowy jest podstawową daną doświadczenia, z której wnioskujemy lub na bazie której budujemy nasze wartości włącznie z faktami. „Obszar uczuciowy” jest równoważny z „doświadczeniem pojmowanym”, ale ja sugerowałbym traktowanie obszaru uczuciowego jako pojęcia odnoszącego się do ludzkiego ciała w pewnym środowisku naturalnym. Powinniśmy również zrozumieć formę, na przykład, jako materialną konfigurację wpływającą z interpretacji.

W mojej opinii wyszczególnienie wyjątkowego obszaru lub obszarów doznań, lub obszaru estetyki, która nie jest tylko zewnętrznym światem, jest bezcelowe i niewytłumaczalne. Berleant zмага się z tym pojęciem, atakuje je, kwalifikuje je, mówi, że rzeczy są całkowicie niezgodne z estetyką. Pięć stron dalej znajdujemy ją w czymś, co przypomina jej nieskazitelną formę.

W ramach minimum naciskałbym na Berleanta, by rozważył i wyjaśnił te zasadniczo metafizyczne kwestie na poziomie podstawowym, może osobno od kwestii należących do filozofii sztuki. W pewien sposób ta krytyka nie jest fair lub przynajmniej nie „łapie” złożoności pozycji Berleanta. Myślę, że Berleant prawdopodobnie w końcu powiedziałby, że obszar doznań czy obszar estetyki oraz materialne, częściowo zewnętrzne środowisko są dwoma sposobami wyrażania tej samej przestrzeni lub że w końcu świat, który odczuwamy takim, jaki jest dla nas, jest tym samym światem lub że wszechświat istnieje w liczbie mnogiej. Mogę zmierzyć się z tym stwierdzeniem w odwrotny sposób i myśleć po pierwsze o tym, w jaki sposób środowisko naturalne wpływa na nas, a dopiero potem o tym, jak my konstruujemy środowisko naturalne. Jeśli, na przykład, przyznamy rację Darwinowi, to zasadniczo jesteśmy produktem środowiska naturalnego; zostaliśmy zbudowani, by być na nie uczulonymi, by odczuwać jego realny charakter. Jeśli nie będziemy tak postępować – wyginieemy. Innymi słowy sugerowałbym, że fenomenologiczny aspekt prac Berleanta nie jest całkowicie zgodny z naturalistycznym obrazem wszechświata. Przypuszczam, że może być to wadą, ale niekoniecznie.

Innymi słowy, choć wiele aspektów post-Kantowskiej filozofii zmusiło nas do stworzenia wszechświata, wszechświat stworzył nas. Między innymi, wszystko, co robimy jest częścią lub pakietem różnych naturalistycznych systemów, w które jesteśmy wtłoczeni. Wolałbym myśleć o ‘obszarach’ jako odrębnych od ‘drzew’ lub ‘gór’, niż jako o zbiorze sensorycznym, który konstruuje przez interpretację. Musimy całkowicie uznać odrębność (zewnętrzność) świata wobec nas, jak również nasze w nim ulokowanie. Jeśli środowisko jest moim wyjątkowym obszarem, trudno jest stwierdzić, na przykład, czy mogę uczynić z nim coś złego; globalne ocieplenie byłoby niczym więcej jak wytworem wyobraźni.

Mógłbym zakończyć, stwierdzając, że w końcu treść estetyki, po określeniu jej przez Berleanta może z korzyścią zostać cokolwiek zawężona. Podstawą wszystkich wartości jest fakt, że wiele można oczekiwać ze strony estetyki w każdym względzie i że początkowe określenie estetyki jako obszaru czuciowego może być zbyt szerokie. Ale w mojej książce zbyt szerokie jest bardziej pożądane niż zbyt wąskie. Nawet ogólnikowość lub niejasność może być przydatna

w otwieraniu nowych obszarów lub modeli wiedzy. Istnieje inteligencja, która nakreśla różnice i inteligencja, która unicestwia je lub komplikuje. Berleant zasadniczo prezentuje tę ostatnią. Nawet jeśli nakreśla dokładne różnice, robi to, by pokazać ukrytą jedność. Metoda, materiał i wnioski są te same: synteza, kontrast w stosunku do jakiegoś Collingwooda lub analitycznego estetyka, którego teorie pełne są ominięć. Berleant jest hojną i przyjazną duszą. To nie może być jedyną rzeczą, której potrzebuje filozofia, ale jest jedną z rzeczy, których potrzebujemy w filozofii.

Przeł. M. Bańkowski

Crispin Sartwell: Berleant's Opening

Throughout modernity, aesthetics had been marked by a significant narrowing of its subject matter, the peak of this trend being Kantian aesthetics of disinterestedness and modernist formalism based on distance. Arnold Berleant's mission in aesthetics has been to re-open its domain towards all elements of every-day life, including consumer products, political systems, and the environment. By defining the aesthetic field as an environment of continuity between the self and the non-self, Berleant has managed to transform the Kantian subject-object relation into one of unity. However, the paper argues that such an environmental aesthetics requires a basically realist or materialist ontology of perceiving bodies in a physical environment that seems incompatible with the sort of ontology Berleant deploys. Thus, in Berleant's perspective, a sensory or aesthetic field and a material, partly-external environment seem to be two ways of articulating the same space. But this elides or collapses a series of key distinctions. The paper argues that the status of "woods" or "mountains" as objects outside our sensorium, objects not constituted by interpretation, is ultimately needed for a fully responsive and responsible environmental ethics and aesthetics. Nevertheless, despite this difficulty, Berleant's opening in aesthetics is extremely salubrious.