

## O końcu i celu doświadczenia estetycznego<sup>1</sup>

*Koniec wieńczy wszystko*  
Shakespeare

### I

„Doświadczenie” – jak dowcipnie zauważył Oscar Wilde – to nazwa, jaką nadajemy własnym błędom. Czy „doświadczenie estetyczne” jest zatem nazwą głównego błędu nowoczesnej estetyki? Choć przez długi czas uważano je za najistotniejsze spośród pojęć estetycznych – jako obejmujące królestwo sztuki, ale i poza nie wykraczające – w ostatnim półwieczu zaczęto je z coraz większą siłą krytykować. Zakwestionowano nie tylko jego wartość, ale i samo jego istnienie. Jak to się stało, że owo podstawowe niegdyś pojęcie utraciło swoją atrakcyjność? Czy przedstawia sobą jeszcze jakąś wartość? Dwuznaczny tytuł *The End of Aesthetic Experience* [*Koniec/Cel doświadczenia estetycznego*] wskazuje na dwa zamiary, jakie chcę tu zrealizować. Są to: racjonalne przedstawienie upadku doświadczenia estetycznego i argumentacja za uchwyceniem na nowo, a co za tym idzie – przywróceniem mu jego celu.<sup>2</sup>

Choć odnotuję pobieżnie krytykę tego pojęcia w filozofii kontynentalnej, skupię się głównie na jego stopniowym upadku w obrębie dwudziestowiecznej filozofii anglo-amerykańskiej. Nie tylko dlatego, że tutaj upadek ten był najdotkliwszy, ale i z tego powodu, że w tej właśnie tradycji – tradycji Johna Deweya, Monroe Beardleya, Nelsona Goodmana i Arthura Danto – sytuują swoją własną estetykę<sup>3</sup>. Podczas gdy Dewey celebrował doświadczenie estetyczne, czyniąc zeń centralne pojęcie swojej filozofii sztuki, Danto praktycznie je odrzuca, ostrzegając (za Duchampem), że „przyjemność estetyczna to niebezpieczeństwo, którego należy się wystrzegać”<sup>4</sup>. Jak będę dowodził, stopniowy upadek doświadczenia estetycznego, jaki miał miejsce od Deweya do Danto, odzwierciedla głębokie pomieszenie co do różnorodnych form i funkcji teoretycznych tego pojęcia. Zjawisko to odzwierciedla jednak również rosnące zainteresowanie główną, anestetyczną ideą artystycznej awangardy tego stulecia, co samo w sobie jest symptomem o wiele większych przekształceń, które wraz z tym, jak przechodzimy od kultury doświadczeniowej [*experiential*] do informacyjnej, zachodzą w naszej podstawowej wrażliwości.

Aby w pełni zrozumieć fenomen upadku pojęcia doświadczenia estetycznego, musimy najpierw przypomnieć znaczenie, jakim cieszyło się ono pierwotnie. Niektórzy uznają, że odgrywało ono, *avant la lettre* i pod różnymi postaciami, główną rolę w estetyce przednowożytnej (np. w Platońskim, Arystotelesowym i Tomaszo-

wym ujęciu doświadczenia piękna oraz pojęciach *lentezza* i *delirio* Albertiego i Gravy<sup>5</sup>. Nie może być jednak wątpliwości, że jego dominacja została ugruntowana wraz z nadejściem nowożytności, kiedy to oficjalnie wprowadzono termin „estetyczny”. Skoro tylko nowożytna nauka i filozofia zniszczyły starożytną, średnio-wieczną i renesansową wiarę w to, że cechy takie, jak piękno, są obiektywnymi właściwościami świata, to nowożytna estetyka zwróciła się ku subiektywnemu doświadczeniu, aby cechy te wyjaśnić i ugruntować. Nawet gdy filozofia poszukiwała jakiejś intersubiektywnej zgody czy standardu, który spełniłby istotną krytyczną rolę realistycznego obiektywizmu, zazwyczaj identyfikowała to, co estetyczne, nie tylko poprzez subiektywne doświadczenie, ale i z samym tym doświadczeniem.

„Piękno” – powiedział Hume, argumentując za sprawdzianem smaku – „nie jest właściwością rzeczy samych przez się; istnieje jedynie w umyśle, który je ogląda”, choć niektóre umysły są roztropniejsze i bardziej autorytatywne niż inne. Kant z kolei wprost określił podmiotowe doświadczenie „rozkoszy i przykrości” jako „rację determinującą” sądu estetycznego<sup>6</sup>. Co więcej, pojęcie doświadczenia estetycznego spełniało też rolę pojęcia zbiorczego, obejmującego różnorodne jakości, które odróżniano od piękna, ale mimo to łączono ze smakiem i sztuką: pojęcia takie jak wzniosłość i malowniczość.

W dziewiętnastym stuleciu i na początku dwudziestego doświadczenie estetyczne zyskało jeszcze bardziej na ważności, a to dzięki temu, że doświadczenie było ogólnie wysławiane przez wpływowe *Lebensphilosophien*, które miały na celu zwalczanie zagrożenia, jakie niósł mechanistyczny determinizm (dostrzeganego nie tylko w nauce, ale także w niszczących skutkach industrializacji). W filozofiach tych doświadczenie zastąpiło atomistyczne doznanie w roli podstawowego pojęcia epistemologicznego, a jego związek z intensywnie odczuwanym życiem wynika jasno nie tylko z niemieckojęzycznego terminu *Erlebnis*, ale i z witalistycznych teorii Bergsona, Jamesa i Deweya. Podczas gdy sztuka przejęła rolę religii zapewniając nienadprzyrodzoną duchowość w materialnym świecie, doświadczenie objawiło się jako naturalistyczna, choć niemechanistyczna ekspresja umysłu. Ze związku sztuki i doświadczenia zrodziło się pojęcie doświadczenia estetycznego, które dzięki wielkiemu ruchowi artystycznemu przełomu stuleci zyskało ogromne znaczenie dla kultury oraz nieomal religijną intensywność.

Doświadczenie estetyczne stało się wyspą wolności, piękna oraz idealistycznego sensu w świecie, który poza tym był chłodno materialistyczny i zdeterminowany przez prawa; było nie tylko siedliskiem najwyższych przyjemności, ale i środkiem służącym duchowej konwersji i transcendencji; stało się zatem głównym pojęciem wyjaśniającym dystynktywną naturę i wartość sztuki, która sama stawiała się coraz bardziej autonomiczna i odizolowana od głównego nurtu materialnego życia i *praxis*. Doktryna sztuki dla sztuki mogła oznaczać tylko to, że sztuka istnieje wyłącznie dla swego własnego doświadczenia. Zaś jej adherenci, chcąc rozszerzyć królestwo sztuki, dowodzili, że wszystko mogłoby zostać uznane za sztukę, jeśli tylko mogłoby wywoływać odpowiednie doświadczenie.

Rzecz jasna, ta pośpieszna genealogia „doświadczenia estetycznego” nie pokazuje w pełni złożonego rozwoju tego pojęcia ani różnorodności teorii i koncepcji, jakie ono obejmuje. Powinna ona jednak przynajmniej zwrócić naszą uwagę na cztery kluczowe dla tradycji doświadczenia estetycznego cechy, których wzajemne powiązanie kształtuje, choć jednocześnie gmatwa, dwudziestowieczne koncepcje tego pojęcia. Po pierwsze, doświadczenie estetyczne jest ze swej istoty wartościowe i przyjemne; nazwijmy to wymiarem wartościującym. Po drugie, jest czymś, co żywo odczuwamy i czym subiektywnie się delektujemy, czymś, co absorbuje nas emocjonalnie i skupia naszą uwagę na swej bezpośredniej obecności, a zatem wyróżnia się na tle zwykłego strumienia rutynowego doświadczenia; nazwijmy to wymiarem fenomenologicznym. Po trzecie, jest to doświadczenie znaczące, a nie czyste doznanie; nazwijmy to wymiarem semantycznym (jego afektywna siła i znaczenie razem wzięte tłumaczą, dlaczego doświadczenie estetyczne może być tak przekształcające). Po czwarte, jest to doświadczenie specyficzne, blisko utożsamiane ze specyfiką sztuk pięknych i reprezentujące główny cel sztuki; nazwijmy to wymiarem demarkacyjno-definitywnym.

Powyższe cechy doświadczenia estetycznego wzięte razem nie wydają się, *prima facie*, niespójne. Niemniej jednak, jak zobaczymy, wywołują teoretyczne napięcia, które popchnęły współczesną filozofię do marginalizacji tego pojęcia, a nawet skłoniły niektórych analityków (w szczególności George’a Dickiego) do zaprzeczenia jego istnieniu<sup>7</sup>. Zanim skupimy się na amerykańskiej scenie filozoficznej, dobrze będzie odnotować główne wątki krytyki kontynentalnej. Jedynie bowiem dzięki porównaniu możemy w pełni uchwycić deprecjację doświadczenia estetycznego w filozofii analitycznej.

## II

Kontynentalna krytyka doświadczenia estetycznego – od teorii krytycznej i hermeneutyki po dekonstrukcję i analizę genealogiczną – skupiała się głównie na kwestionowaniu jego fenomenologicznej bezpośredniości i radykalnej odmienności. Choć Theodor Adorno odrzuca jego roszczenia do przyjemności jako ideologiczne skażenie burżuazyjnym hedonizmem, przyłącza się do praktycznie jednogłośniego werdyktu filozofów kontynentalnych, który głosi, że doświadczenie estetyczne nie tylko jest wartościowe i znaczące, ale i stanowi kluczowe pojęcie filozofii sztuki. W odróżnieniu od płytkiej subiektywnej przyjemności „prawdziwe doświadczenie estetyczne”, wg Adorna, „wymaga samowyrzeczenia” i poddania się „obiektywnej konstytucji samego dzieła sztuki”<sup>8</sup>. To zaś może przekształcić podmiot, wskazując w ten sposób nowe ścieżki emancypacji oraz odnowioną *promesse de bonheur* większego niż prosta przyjemność.

Dostrzegamy tu przekształcający, „pasywny” aspekt doświadczenia estetycznego; które jest czymś, czemu poddajemy się albo co cierpimy. Choć doświadczający podmiot jest dynamiczny, a nie bierny, daleko mu do podmiotu sprawującego pełną kontrolę, a zatem pozostaje zniewolony i ślepy na właściwości ideologiczne strukturujące dzieło sztuki, które go absorbuje. Tak więc właściwe, emancypacyjne ro-

zumienie sztuki wymaga wyjścia poza doświadczenie bezpośrednie, poza immanentne *Verstehen*, ku zewnętrznej krytyce („dodatkowej refleksji”) ideologicznego znaczenia dzieła i socjohistorycznych warunków, które je ukształtowały. „Doświadczenie jest kluczowe” – konkluduje Adorno w duchu dialektyki, „ale także i myśl, bo żadne dzieło w swej bezpośredniej dostępności nie przedstawia adekwatnie swojego znaczenia ani nie może być zrozumiane samo w sobie” (AT 479, TE 320–322).

W tym samym dialektycznym stylu, potwierdzając wyraźne odróżnianie się doświadczenia estetycznego od „nieboskiej rzeczywistości”, zauważa jednocześnie, że taka pozorna autonomia sama jest wytworem sił społecznych, które ostatecznie warunkują naturę doświadczenia estetycznego, narzucając zarówno strukturę dzieł sztuki, jak i nasz sposób reakcji na nie (AT 478–479). Skoro zmiany w świecie nieestetycznym wpływają na naszą wrażliwość i zdolność do doświadczenia, doświadczenie estetyczne nie może być stałym rodzajem naturalnym.

Jedna z takich zmian stanowi główny wątek przeprowadzonej przez Waltera Benjamina krytyki bezpośredniego znaczenia *Erlebnis*, które uprzywilejowała fenomenologia. Na skutek fragmentaryzacji i szoków nowoczesnego życia, mechanicznej powtarzalności pracy przy taśmie i właściwego mass mediom chaotycznego zestawiania informacji oraz nieprzyzwoitej pogoni za sensacją, nasze bezpośrednie doświadczenie rzeczy nie stanowi już sensownej, spójnej całości, lecz raczej gęszcz fragmentarycznych, niezwiązanych z sobą doznań – coś, co raczej jest po prostu przeżywane (*erlebt*), niż sensownie doświadczane. Benjamin opowiadał się miast tego za pojęciem doświadczenia (jako *Erfahrung*), które wymaga zapośredniczonego, kumulującego się wraz z upływem czasu nagromadzenia spójnej, przekazywalnej mądrości, choć wątpił, czy można to osiągnąć w nowoczesnym społeczeństwie.<sup>9</sup>

Modernizacja i technologia, dowodził także Benjamin, osłabiła identyfikację doświadczenia estetycznego z dystynktywną, transcendentną autonomią sztuki. Doświadczenie takie miało kiedyś coś, co Benjamin nazwał aurą, kultową jakością wynikającą z wyjątkowości dzieła sztuki i jego dystansu wobec zwykłego świata. Jednak wraz z pojawieniem się mechanicznych technik reprodukcji, takich jak fotografia, charakterystyczna aura sztuki zniknęła, a doświadczenie estetyczne zaczęło przenikać do codziennego świata kultury popularnej, a nawet polityki. Doświadczenie estetyczne nie może już być używane do definiowania sfery sztuki wysokiej i określania jej granic. Inaczej jednak niż Adorno, Benjamin uznał tę utratę aury i odmienności za potencjalnie emancypującą (choć potępiał śmiertelnie groźne skutki, jakie przyniosła w estetyce polityki faszystowskiej). W każdym razie krytyka Benjamina nie zaprzecza ciągłej istotności doświadczenia estetycznego, ale jedynie jego romantycznej konceptualizacji jako czystej bezpośredniości oraz izolacji wobec reszty życia.

Hans Georg Gadamer, wyraźnie zainspirowany heideggerowską krytyką doświadczenia estetycznego<sup>10</sup>, atakuje te same dwie cechy – bezpośredniości i odróżniania się, które wydają się w gruncie rzeczy powiązane pojęciowo. Radykalnie odróżniając dzieło sztuki od świata społeczno-historycznego, w którym powstaje i jest odbierane, oraz traktując je wyłącznie jako przedmiot bezpośredniej rozkoszy

estetycznej, świadomość estetyczna redukuje znaczenie dzieła do tego, co jest bezpośrednio doświadczane. Jednakże, przekonuje Gadamer, podejście to po prostu nie może oddać sprawiedliwości znaczeniu sztuki i trwałemu wpływowi, jaki wywiera ona na nasze życie i świat.

Panteon sztuki nie jest beczasową obecnością, która przedstawia się czystej świadomości estetycznej, lecz czynem dziejowo się gromadzącego i skupiającego ducha [...] skoro zaś w świecie spotykamy dzieło sztuki [...] trzeba w obliczu piękna i sztuki osiągnąć perspektywę, która nie pretenduje do bezpośredniości, lecz odpowiada dziejowej rzeczywistości człowieka. Powołanie się na bezpośredniość, na genialność chwili, na znaczenie „przeżycia”, nie może się ostać wobec dążenia ludzkiej egzystencji do ciągłości i jedności samorozumienia.<sup>11</sup>

Uznać dzieło sztuki jedynie za doświadczaną bezpośredniość, to tyle samo, co okraść je z trwałej całościowości i znaczenia kumulowanego przez tradycję komunikatywną, rozbijając „jedność przedmiotu estetycznego na mnogość przeżyć” (PM 150) oraz ignorując relację sztuki do świata i jej roszczenia do prawdy.

Ta krytyka bezpośredniej, odróżniającej się świadomości estetycznej nie oznacza jednak zakwestionowania tego, że doświadczenie estetyczne ma podstawowe znaczenie dla estetyki. Gadamer stwierdza w istocie, że krytyka ta została podjęta „by oddać sprawiedliwość prawdzie doświadczenia estetycznego” (PM 153) poprzez podkreślenie, że doświadczenie to „obejmuje rozumienie”, które musi wykroczyć poza bezpośredniość czystej obecności (PM 157)<sup>12</sup>. Gadamer nie utożsamia sztuki z jej wytworami, co jest typowe dla filozofii analitycznej, upierając się raczej, że „właściwy byt dzieła sztuki polega [...] na tym, że staje się ono doświadczeniem, które przemienia doświadczającego”; doświadczeniem tym „nie jest subiektywność tego, kto jej doświadcza, lecz samo dzieło sztuki” (PM 159), które, podobnie jak w przypadku gry, która gra swymi graczami, poddaje tych, co chcą je zrozumieć, rygorowi swoich struktur.

Choć dekonstrukcjonizm Derridy i Barthesa odrzuca wiarę Gadamera w doświadczeniową jedność i stabilność, przyjmuje z grubsza podobne stanowisko: jego radykalna krytyka niewzruszonych granic dyscyplin oraz „mitu obecności” kwestionuje radykalną odmienną i bezpośredniość doświadczenia estetycznego, nie odrzucając przy tym jego wagi oraz siły *jouissance*. Te same cele, choć z całkiem innej perspektywy – socjologicznie zorientowanej krytyki genealogicznej – atakuje Pierre Bourdieu. „Doświadczenie dzieła sztuki jako będące bezpośrednio wyposażone w znaczenie i wartość”, które są czyste i autonomiczne, jest esencjalistycznym błędem. Doświadczenie estetyczne „jako takie jest instytucją będącą wytworem historycznej inwencji”, rezultatem wspierających się wzajemnie wymiarów instytucjonalnego pola sztuki i wpojonych nawyków kontemplacji estetycznej<sup>13</sup>. Wytworzenie jednego i drugiego wymaga dużo czasu, nie tylko w ogólnym polu społecznym, ale i w przebiegu indywidualnej edukacji estetycznej. Co więcej, w obydwu tych przypadkach zależy to od szerszego pola społecznego, które determinuje warunki możliwości, władzy i atrakcyjności danej instytucji, jak i opcje jednostkowego w nią zaangażowania.

Co począć z tymi dwoma głównymi wątkami krytyki kontynentalnej? Doświadczenie estetyczne nie może być rozumiane jako niezmiennie pojęcie, utożsamione wąsko z czysto autonomiczną recepcją sztuk pięknych. Nie tylko dlatego, że recepcja taka jest zubożona, ale i z tej przyczyny, iż doświadczenie estetyczne rozciąga się poza granice sztuk pięknych (obejmując np. przyrodę). Co więcej doświadczenie estetyczne jest uwarunkowane zmianami w świecie nieartystycznym, które wpływają nie tylko na pole sztuki, ale i na nasze zdolności do doświadczenia w ogóle.

Zarzut drugi, wedle którego doświadczenie estetyczne wymaga czegoś więcej niż samej bezpośredniości fenomenologicznej, aby osiągnąć pełnię znaczenia, jest równie przekonujący. Reakcje bezpośrednie często są słabe i błędne, tak więc interpretacja jest ogólnie potrzebna do korygowania naszego doświadczenia. Co więcej uprzednie przeświadczenia i nawyki percepcyjne, w tym uprzednie akty interpretacji, są konieczne do kształtowania właściwych reakcji, które są doświadczane jako bezpośrednie. Nacisk na to, co interpretacyjne, stanowi także sedno krytyki doświadczenia estetycznego, przeprowadzanej przez Goodmana i Danto. Tak więc kiedy Gadamer nalega, że „hermeneutyka musi objąć estetykę” (*PM* 240), wyraża dokładnie tę samą linię argumentacji, która dominuje w filozofii analitycznej.

Niemniej jednak teza, że doświadczenie estetyczne musi obejmować coś więcej niż fenomenologiczną bezpośredniość i żywe uczucie, nie wyklucza tego, iż takie bezpośrednie uczucie jest kluczowe dla doświadczenia estetycznego. Podobnie w przypadku przekonującej tezy Bourdieu, że doświadczenie wymaga kulturowego zapośredniczenia: nie wynika z niej wcale, że treść tego doświadczenia nie może być doświadczana jako bezpośrednia. Choć z pewnością trzeba było jakiegoś czasu, zarówno żeby angielski stał się językiem, jak i żebym ja się go nauczył, mogę jednak doświadczać jego znaczeń jako bezpośrednich, wychytując je równie bezpośrednio co zapach róży (co samo w sobie może wymagać zapośredniczenia przez uprawianie ogrodu oraz złożonych kognitywnych procesów percepcji zmysłowej i indywidualnej).<sup>14</sup>

Upadek doświadczenia estetycznego w filozofii analitycznej jest po części odbiciem takich fałszywych wnioskowań. Bierze się jednak również z nieporozumień wynikających z faktu, że rola tego pojęcia w filozofii anglo-amerykańskiej zmieniła się od czasów Deweya do Danto, a w szczególności z tego, że owa różnorodność ról nie została w dostatecznym stopniu dostrzeżona. Postrzegane jako pojęcie jednoznaczne, „doświadczenie estetyczne” wydaje się zbyt niejasne, by można było przywrócić mu jego użyteczność; tak więc pierwszym zadaniem powinno być przedstawienie jego różnorodnych koncepcji.

### III

Mapę kontrastujących z sobą koncepcji doświadczenia estetycznego najlepiej będzie przedstawić za pomocą trzech osi przeciwieństw, których przeciwstawne bieguny obejmują wszystkie spośród jego odnotowanych wyżej wymiarów. Po pierwsze możemy zapytać, czy pojęcie doświadczenia estetycznego jest z natury nobilitujące, czy też jest opisowo neutralne? Po drugie, czy jest zdecydowanie fenomenologiczne, czy po prostu semantyczne? Innymi słowy, czy kluczowymi wymiarami

tego doświadczenia są afekt i subiektywna intencjonalność, czy jest raczej tak, że to tylko pewien rodzaj znaczenia czy stylu symbolizacji czyni doświadczenie estetycznym? Po trzecie, czy główną funkcją teoretyczną tego pojęcia jest funkcja przekształcająca, mająca na celu zrewidowanie bądź poszerzenie pola estetycznego, czy też funkcja demarkacyjna, to jest definiowanie, delimitacja i uzasadnianie estetycznego *status quo*?

Twierdzę, że od czasów Deweya anglo-amerykańskie teorie doświadczenia stałe przesuwały się na tych osiach od pierwszych do drugich biegunów, co w końcu doprowadziło do tego, że pojęcie to utraciło swą siłę i przestało budzić zainteresowanie. Innymi słowy Deweyowskie pojęcie doświadczenia estetycznego, które było z istoty wartościujące, fenomenologiczne i przekształcające, zastępowano stopniowo pojęciem czysto opisowym i semantycznym, którego głównym celem było uzasadnianie, a zatem wspieranie ustalonego odgraniczenia sztuki od innych dziedzin aktywności człowieka. Wytworzyło to napięcia, które sprawiają, że pojęcie to staje się podejrzane. Co więcej kiedy doświadczenie estetyczne okazuje się niezdolne, by sprostać potrzebom definicji demarkacyjnej – jak konkluduje Danto – pojęcie owo zostaje całkiem porzucone na rzecz innego, które stwarza nadzieję, że może tego dokonać – a mianowicie interpretacji. To zaś, że doświadczenie estetyczne może być jednak owocne dla innych celów, jest po prostu (niesłusznie, jak myślę) ignorowane. Aby poprzeć dowodami tę linię narracji i argumentacji, musimy teraz zbadać teorie Deweya, Beardsleya, Goodmana i Danto.

Dewey nie posługiwał się doświadczeniem estetycznym po to, by odróżnić sztukę od reszty życia, ale przede wszystkim, by „odzyskać bliski związek doświadczeń estetycznych ze zwyczajnymi przejawami życia” (SD 14), tak żeby zarówno sztuka, jak i życie zostały ulepszone dzięki ściślejszemu wzajemnemu zintegrowaniu<sup>15</sup>. Chciał przełamać tłamszącą władzę, jak to nazwał, „muzealnej koncepcji sztuki”, która odgradza to co estetyczne od prawdziwego życia, odsyłając je do sfery oddalonej od żywotnych interesów zwykłych mężczyzn i kobiet. Owo „ezoteryczne pojęcie sztuk pięknych” czerpie swą moc z sakralizacji obiektów zamkniętych w muzeach i zbiorach prywatnych. Dewey nalegał zatem na uprzywilejowywanie dynamicznego doświadczenia estetycznego względem obiektów materialnych, które konwencjonalny dogmat utożsamia ze sztuką i jako sztukę fetyszyzuje. Dla Deweya istota i wartość sztuki nie tkwi w takich artefaktach *per se*, lecz w dynamicznej i rozwijającej się aktywności doświadczeniowej, przez którą są one stwarzane i odbierane. Rozróżnia więc „wytwór artystyczny”, który zostawszy wytworzony, może istnieć „niezależnie od doświadczenia człowieka”, oraz „faktyczne dzieło sztuki, [które] jest sposobem, w jaki wytwór kształtuje doświadczenie i jest w nim obecny” (SD 103, 5). Ten prymat doświadczenia estetycznego wyzwala sztukę nie tylko z fetyszyzmu przedmiotu, ale i z zamknięcia w tradycyjnej domenie sztuk pięknych. Doświadczenie estetyczne bowiem wyraża przekracza granice sztuk pięknych, na przykład w zachwycie nad przyrodą.<sup>16</sup>

Dewey obstawał przy tym, że doświadczenie estetyczne może równie dobrze występować przy uprawianiu nauki i filozofii, w sporcie i wykwintnej kuchni, przez

co przyczynia się w znacznym stopniu do atrakcyjności tych praktyk. W istocie można je osiągnąć w każdej sferze działania, jako że każdemu doświadczeniu, aby było spójne i znaczące, potrzebny jest załączek estetycznej jedności i rozwoju. Dewey miał nadzieję, że jeśli zaczniemy myśleć o sztuce w kategoriach doświadczenia estetycznego, to będziemy w stanie radykalnie rozszerzyć i zdemokratyzować domenę sztuki (włączając ją pełniej w prawdziwy świat), która mogłaby zostać w wielkim stopniu udoskonalona przez uprawianie tak wielu rodzajów sztuki życia.

Potencjalna wszechobecność doświadczenia estetycznego nie oznacza, że nie można go odróżnić od zwykłego doświadczenia. Różnica ta jest jednak z istoty jakościowa. Doświadczenie estetyczne, jak mówi Dewey, wyróżnia się spośród nużącego przepływu rutynowych doświadczeń jako szczególnie zapadająca w pamięć i przynosząca satysfakcję całość – nie jako zwykle doświadczenie, lecz „doświadczenie rzeczywiste” [*an experience*] – ponieważ czujemy się w nim najbardziej „pełni życia” i spełnieni dzięki aktywnemu, satysfakcjonującemu zaangażowaniu wszystkich naszych ludzkich władz (zmysłowych, emotywnych i poznawczych), które mają swój wkład w tę zintegrowaną całość. Doświadczenie estetyczne wyróżnia się nie tym, że jako jedyne posiada jakiś specyficzny element albo jako jedyne skupia się na jakimś szczególnym wymiarze, lecz tym, że z większą energią łączy wszystkie elementy zwykłego doświadczenia w absorbującą, rozwijającą się całość, która dostarcza „jakości emocjonalnej dającej zadowolenie” pewnego rodzaju i do tego stopnia wznosi się ponad próg percepcji, że może być ceniona dla niej samej. (*AE* 42, 45, 63; *SD* 49)<sup>17</sup>. Zasadniczym elementem tego upodobania jest bezpośrednie, fenomenologiczne odczucie doświadczenia estetycznego, w którym poczucie jedności, afektu i wartości raczej „daj[e] bezpośrednie spełnienie” (*SD* 100) niż odłożone zostaje na jakiś inny czas lub dla innego celu.

Przekształcająca, fenomenologiczna i wartościująca idea Deweyowskiego doświadczenia estetycznego powinna teraz stać się jasna. Podobnie jak to, że koncepcja ta jest użyteczna dla uświadamiania potencjału artystycznego oraz satysfakcji estetycznych niesionych przez praktyki, które wcześniej uznawano za nieestetyczne. Jest także użyteczna, bo przypomina nam, że nawet w sztukach pięknych podstawową wartością jest raczej nasze przynoszące bezpośrednią satysfakcję doświadczenie niż kolekcjonowanie dzieł sztuki czy krytyka naukowa. Ten nacisk na fenomenologiczną bezpośredniość i afekt nie wyklucza jednak semantycznego wymiaru doświadczenia estetycznego. Znaczenie nie jest niekompatybilne z *qualiami* i afektem.

Dewey nie ogranicza się niestety do prowokowania przekształceń w rozumieniu sztuki, lecz ponadto proponuje doświadczenie estetyczne jako jej definicję teoretyczną. Według standardowych kryteriów filozoficznych definicja ta jest beznadziejnie nieadekwatna, rażąco rozmiijając się z naszym współczesnym pojęciem sztuki. Sztuka w znacznej części, a szczególnie sztuka zła, nie jest w stanie wywoływać Deweyowskiego doświadczenia estetycznego, które, z drugiej strony, powstaje często poza instytucjonalnymi granicami sztuki. Co więcej, choć pojęcie sztuki (jako pojęcie zdeteterminowane historycznie) można w pewien sposób prze-



kształcić, nie można go przekonująco zredefiniować tak całkowicie, by było zbieżne z doświadczeniem estetycznym. Niezależnie od tego, jak potężne i uniwersalne by było estetyczne doświadczenie zachodów słońca, nie przeklasyfikujemy ich przecież jako sztuki<sup>18</sup>. Używając pojęcia doświadczenia estetycznego zarówno do tego, by zdefiniować, czym sztuka faktycznie jest, jak i po to, by przekształcić ją w coś innego, Dewey wywołuje spore zamieszanie. Dlatego też filozofowie analityczni w typowy dla siebie sposób odrzucają całą ideę doświadczenia estetycznego jako katastrofalny mętlik.

Głównym wyjątkiem jest tu Monroe Beardsley, który rekonstruuje to pojęcie jako rdzeń swojej analitycznej filozofii sztuki, skupiającej się, jak większość estetyk analitycznych, na przedsięwzięciach służących odróżnieniu. W miejsce Deweyowskiego dążenia do zjednoczenia sztuki z resztą życia Beardsley stawia sobie za cel wyraźne odróżnienie sztuki i tego, co estetyczne, od innych praktyk. Oznacza to odrzucenie przekształcającego użycia doświadczenia estetycznego. Zamiast tego pojęcie owo służy tutaj do zdefiniowania, co wyróżnia dzieła sztuki i co stanowi o ich wartości (wprowadzając coś, co Beardsley nazywa „perswazyjną analizą estetycznego dobra”, *APV* 79).

Strategia Beardsleya polega na dowodzeniu, że sztuka może zostać zdefiniowana jako klasa wyznaczona przez dystynktywną funkcję, jeśli istnieje taka szczególna funkcja, którą dzieła sztuki „spełniają, a której nie spełniają inne rzeczy bądź też nie spełniają jej równie całkowicie czy wyczerpująco” (*A* 526). Za funkcję tę zostaje uznane wytwarzanie doświadczenia estetycznego, tak więc Beardsley wyjaśnia zarówno ogólną wartość sztuki, jak i różną wartość jej poszczególnych dzieł za pomocą podstawowej wartości i wewnętrznej przyjemności tego doświadczenia; lepsze dzieła to dla Beardsleya te, które są zdolne do wytworzenia „doświadczeń estetycznych większej rangi” (531). Beardsley zachowuje zatem wyróżnione przez Deweya wartościujące, afektywne i fenomenologiczne cechy doświadczenia estetycznego. Jest ono, stwierdza, „z istoty przyjemnym” „doświadczeniem o pewnej intensywności”, w którym „uwaga” i „następstwo stanów mentalnych człowieka” są skupione na pewnym polu fenomenalnym i przez nie kierowane – w ten sposób, że dostarcza to przynoszącego zadowolenie „uczucia” spójności i „całości” oraz „poczucia aktywnego wykorzystywania konstruktywnych władz umysłu” (527; *APV* 287–289). Po czym Beardsley bardzo dokładnie wyjaśnia powyższe cechy definicyjne tego doświadczenia.<sup>19</sup>

Estetyka analityczna poddała teorię Beardsleya uważnej analizie, po czym odrzuciła ją z trzech głównych powodów. Pierwszy powód to sceptycyzm wobec jej prawomocności fenomenologicznej. George Dickie, wpływowy zwolennik tej linii krytyki, przedstawia dwa zasadnicze argumenty<sup>20</sup>. Po pierwsze, Beardsley musi się mylić opisując doświadczenie estetyczne jako zjednoczone, spójne etc., ponieważ jeśli postępuje się w ten sposób, to popełnia się po prostu błąd kategorialny, traktując termin „doświadczenie” tak, jakby odnosił się do jakiejś realnej rzeczy, która mogłaby posiadać takie cechy, zamiast dostrzec, że jest to tylko pusty termin, nie odnoszący się do niczego realnego. Rozprawianie o doświadczeniu estetycznym

jest tylko określonym i ontologicznie inflacyjnym sposobem mówienia o tym, że przedmiot estetyczny jest percypowany czy doświadczany. Twierdzenie Beardsleya o „jedności doświadczenia” jest po prostu mylącym sposobem opisu doświadczanej, fenomenalnej jedności dzieła sztuki. Tylko ono może tu posiadać takie właściwości jak spójność czy całościowość. Właściwości tych nie mogą posiadać poszczególne afekty wywołane przez dzieło, zaś ogólne doświadczenie estetyczne, które je rzekomo posiada, to tylko metafizyczny fantom będący konstruktem językowym. Po drugie, dowodzi Dickie, nawet to, co zostało błędnie zidentyfikowane jako doświadczenie estetyczne, nie zawsze zawiera afektywną treść, o której mówi Beardsley. Krytykę tę można rozszerzyć na tradycyjne twierdzenia, że doświadczenie estetyczne jest zawsze przyjemne i zawsze stanowi jedność.

Co począć z tymi dwoma argumentami? Na pierwszy możemy odpowiedzieć, że psychologowie empiryjscy naprawdę uznają istnienie doświadczeń (w tym estetycznych) oraz prawomocność opisywania ich za pomocą predykatów (takich jak jedność, intensywność etc.), które są wprawdzie częściej używane do opisu przedmiotów takich doświadczeń<sup>21</sup>. Oczywiście można zakwestionować tę odpowiedź lekceważąc ją jako mętną psychologię ludową i zajmując modne niegdyś w filozofii analitycznej stanowisko lekceważenia roli świadomości i pierwszoosobowego doświadczenia. Jest wiele powodów (w tym i estetycznych), dla których należy, moim zdaniem, przeciwstawić się tej tendencji, nie wspominając już o tym, że świadomość wraca w istocie z ogromną siłą do najnowszej filozofii umysłu.<sup>22</sup>

Argument, który głosi, że Beardsleyowskie fenomenologiczne askrypcje afektu, jedności i przyjemności są tak naprawdę fenomenologicznie niepoprawne, można rozważyć łącznie z drugą główną krytyką jego teorii: że (zdolność do tego, by wytwarzać) doświadczenie estetyczne nie może służyć do identyfikacji i indywidualizacji dzieł sztuki. Standardowa strategia polega tutaj na wykazywaniu, że definicja taka byłaby zarówno zbyt szeroka, jak i zbyt wąska. Pojawił się zatem na przykład zarzut, że na mocy kryteriów Beardsleya do sztuki błędnie zaliczono by dobre doświadczenia seksualne, co stanowi konkluzję, jaką mógłby uznać Dewey, która jednak sprzeczna jest z analitycznym celem Beardsleya, czyli uzasadnieniem ustalonych klasyfikacji.<sup>23</sup>

Niemniej jednak definicję Beardsleya najczęściej atakuje się za to, że jest zbyt wąska. Niesłusznie bowiem wyklucza wszystkie tak liczne dzieła sztuki, które nie mają zdolności wytwarzania przyjemnych doświadczeń jedności i afektu. Niektóre dobre dzieła ani nie wytwarzają, ani nawet nie próbują wytwarzać takich doświadczeń, ale największym problemem są tu rzecz jasna złe dzieła sztuki. Jako że Beardsleyowskie pojęcie doświadczenia estetycznego jest z zasady nobilitujące i definicyjne, nie może ono uwzględniać złych dzieł jako obiektów estetycznych czy dzieł sztuki, choć według nas, filozofów analitycznych, tak właśnie muszą być klasyfikowane. Pojęcia sztuki i estetyki muszą uwzględniać przykłady złej sztuki. Bycie dziełem sztuki nie może pociągać za sobą bycia dobrym dziełem sztuki, w innym wypadku negatywne wartościowanie dzieł sztuki byłyby niemożliwe.

To prowadzi do trzeciej głównej trudności: Beardlsejowska teoria doświadczenia estetycznego nie jest w stanie wytłumaczyć naszych sądów wartościujących. Ponieważ doświadczenie to jest z definicji pozytywne czy przyjemne, nie może żadnym sposobem wyjaśnić silnie negatywnych sądów estetycznych (np. odrazy, wstrętu etc.), które nie dadzą się wytłumaczyć samą nieobecnością pozytywnego doświadczenia estetycznego. Mimo to negatywne osądy mają dla dziedziny estetyki kluczowe znaczenie i każde pojęcie, które rości sobie pretensje do tego, że definiuje tę dziedzinę, musi być w stanie wyjaśnić zarówno dobrą, jak i złą sztukę.<sup>24</sup>

Z całej tej krytyki wynikają dwa wnioski. Jeśli doświadczenie estetyczne ma posłużyć do demarkacji całej sfery sztuki, to trzeba zarzucić jego z istoty wartościującą treść. Co więcej, jeśli jesteśmy podejrzliwi wobec subiektywności i bezpośredniego odczucia, musimy znaleźć takie pojęcie doświadczenia estetycznego, które nie koncentruje się na pierwoosobowej fenomenologii, ale raczej na niesubiektywnych ujęciach znaczenia. Te dwa wnioski określają nowy, semantyczny kierunek teorii doświadczenia estetycznego zaproponowany przez Nelsona Goodmana. Choć Goodman tak samo jak Beardsley ma na celu, w duchu analitycznym, definicję demarkacyjną, „ogólne rozróżnienie pomiędzy estetycznymi i nieestetycznymi obiektami i doświadczeniem” (LA 243), to obstaje przy tym, że definicja taka musi być „niezależna od wszelkiego względu na wartość estetyczną”, ponieważ istnienie złej sztuki oznacza, że „bycie estetycznym nie wyklucza bycia [...] estetycznie złym” (244, 255). Doświadczenie estetyczne musi być również definiowane niezależnie od fenomenologicznych opisów stanów mentalnych czy bezpośrednich odczuć i znaczeń, ponieważ Goodman odrzuca byty intencjonalne. Woląc wyjaśniać wszelkie znaczenie w kategoriach rodzajów odniesienia, odrzuca również samą ideę, że bezpośrednie dane istnieją przed bądź poza swoimi symbolicznymi reprezentacjami.

Doświadczenia estetycznego nie można też wyróżnić ze względu na jego specyficznie emotywny charakter, ponieważ „niektóre dzieła sztuki mają bardzo małą zawartość emotywną bądź też nie mają jej wcale”. Nawet wtedy, kiedy emocja jest obecna, jej rola, dowodzi Goodman, to po prostu rola poznawcza, polegająca na „rozpoznawaniu, jakie cechy są posiadane i wyrażane przez dzieło” poprzez dostarczanie „pewnego trybu wrażliwości” na nie [tj. dzieło]. (LA 248, 250, 251). Jednak tego typu poznawcze zastosowanie emocji (jak bezustannie nalegał Dewey) jest w równym stopniu obecne w nauce. Goodman konkluduje, że podczas gdy emocja nie jest stałą estetyczną, to jest nią pewnego rodzaju poznanie. Definiuje zatem doświadczenie estetyczne jako „doświadczenie poznawcze wyróżniające się [względem nauki i innych dziedzin – R.S.] dzięki przewadze pewnych właściwości symbolicznych” (262).<sup>25</sup>

Goodman nazywa te właściwości „symptomami tego, co estetyczne” i wyodrębnia ich pięć:

Gęstość syntaktyczna, co znaczy, że najcieńsze różnice pewnych aspektów prowadzą do odmienności symboli – jak w przypadku niewyskalowanego termometru rtęciowego, a w odróżnieniu od termometru elektronicznego z odczytem cyfrowym; (2) gęstość semantyczna, czyli możliwość symbolicznego uchwycenia najdrobniej-

szych różnic pewnych aspektów symbolicznych – czego przykładem jest nie tylko ów niewyskalowany termometr, ale i nasz język potoczny, choć ten nie jest gęsty syntaktycznie; (3) względna pełność, co znaczy, że istotne jest stosunkowo wiele aspektów symboli – jak w sporządzonym jednym pociągnięciem piórka Hokusai rysunku góry, gdzie liczy się każdy rys kształtu, kreski, grubości itd., a w odróżnieniu od takiej samej może linii jako wykresu wahań indeksu giełdowego, kiedy to istotna jest tylko odległość od podstawy; (4) egzemplifikacja, czyli niezależne od denotowania – bądź nie – oznaczanie przez symbol jakiejś części jego literalnego uposażenia własnościowego; i wreszcie (5) liczne i złożone odniesienia, co znaczy, że symbol, zarówno bezpośrednio, jak i za pośrednictwem innych symboli pełni wiele zintegrowanych i wzajem zależnych funkcji referencyjnych. (*WW* 67–68).<sup>26</sup>

Jeśli „funkcjonowanie [obiekту] objawia wszystkie te symptomy”, stwierdza Goodman, „to bardzo możliwe, że obiekt ten jest dziełem sztuki. Jeśli nie objawia prawie żadnego z nich, to prawdopodobnie dziełem sztuki nie jest.” (*OMM*, 199). I choć symptomy te mogą nie stanowić w alternatywie warunków koniecznych, a w koniunkcji warunków wystarczających do zdefiniowania naszego pojęcia sztuki, Goodman obwinia o to fakt, że nasze potoczne użycie tego pojęcia jest zbyt „rozmyte i wędrowne”, by pozwalało na jakąkolwiek jasną definicję, a co za tym idzie – wymaga rewizji. (*WW*, 69, *JTS*, 84) Symptomy te są zatem podawane tymczasowo w „poszukiwaniu definicji” (*OMM*, 135), dzięki której osiągnięta zostanie klarowność tego pojęcia.

Krytyka teorii Goodmana zamiast skupiać się na owych tymczasowych symptomach, powinna jednak zostać skierowana na podstawowe przesłanki, które sprawiają, że zostały one zaproponowane. Najistotniejsze wydają się tu trzy problemy. Pierwszy to przesłanka, która głosi radykalną odmienność tego, co estetyczne, i wynikające z niej przeświadczenie, że funkcją pojęcia doświadczenia estetycznego jest wyjaśnienie kategorialnej szczególności sztuki. Teorię Goodmana, podobnie jak i Beardsleya, prześladuje cel, polegający na wyraźnym zdefiniowaniu sztuki wobec wszystkich innych dziedzin, poszukiwaniu (mówiąc jego słowami) „sposobu na odróżnienie doświadczenia estetycznego od wszelkiego innego” (*LA* 251). Choć zatem skłonny jest podkreślać wielkie pokrewieństwo pomiędzy sztuką a nauką, czuje potrzebę, by poszukiwać definicji, która wyraźnie oddzieli doświadczenie estetyczne od naukowego. Przywołując swe symboliczne symptomy, aby to osiągnąć, Goodman słusznie martwi się, że nie są one w stanie spełnić tego zadania poprzez dostarczenie warunków koniecznych i wystarczających.

Zmartwienia takie pojawiają się jednak tylko wtedy, jeśli zakładamy, że pojęcie doświadczenia estetycznego powinno mieć ten sam zakres co pojęcie sztuki, oraz że doświadczenie estetyczne nie może wystąpić w nauce lub innych zajęciach standardowo nie uważanych za artystyczne, ale musi dotyczyć całej sztuki, nieważne jak złej. Mamy dostateczne świadectwa, aby zakwestionować to przeświadczenie, ale Goodman musi je zignorować. Będąc metodologicznie związany z przedsięwzięciem demarkacji sztuki za pomocą doświadczenia estetycznego, nie może uznać takiego pojęcia doświadczenia estetycznego, które przekracza granice różnych dys-

cyplin, zachowując przy tym swoje wartościujące znaczenie doświadczenia przyjemnie spotęgowanego, afektywnego i sensownego. Pojęcie takie jest jednak owocnie stosowane także w potocznym użyciu, nie tylko u Deweya.

Drugi problem z Goodmanowską definicją doświadczenia estetycznego polega na tym, że czyni ona całkowicie zbędnym samo pojęcie doświadczenia – świadomego, fenomenologicznego odczuwania rzeczy. Jeśli to, co estetyczne, jest definiowane całkowicie w kategoriach przewagi pewnych trybów symbolizacji i bez istotnego odniesienia do świadomości, bezpośredniego odczuwania i afektu, to po co w ogóle mówić o doświadczeniu estetycznym? Moglibyśmy równie dobrze mówić tylko o semantycznych symptomach sztuki oraz estetyki i po prostu całkiem porzucić termin „doświadczenie” (co Goodman w istocie czyni w swoich ostatnich wypowiedziach). Czy jest jakikolwiek powód, pomijając modną niegdyś podejrzliwość względem świadomości, dla którego pojęcie doświadczenia estetycznego musi pominąć ten wymiar fenomenologiczny wraz z właściwą mu bezpośredniością jakości i afektu? Z wypowiedzi Goodmana wyłania się (choć nie zostaje nigdy w pełni wyartykułowany) następujący argument. Doświadczenie estetyczne jest z istoty znaczące i poznawcze przez to, że wykorzystuje symbole. Wykorzystywanie symboli implikuje zapośredniczenie i dynamiczne przetwarzanie informacji, podczas gdy fenomenologiczne odczuwanie i afekt implikują pasywność i bezpośredniość, które nie mogą stanowić wytłumaczenia dla znaczeniowego aspektu doświadczenia estetycznego. A zatem doświadczenie estetyczne nie może być ze swej istoty fenomenologiczne, bezpośrednie i afektywne.

Argument ten jest wielce problematyczny. Po pierwsze, nawet jeśli przyjmiemy wszystkie jego przesłanki, wynika z nich tylko tyle, że doświadczenie estetyczne wymaga czegoś więcej niż te właściwości fenomenologiczne, a nie, że nie są one dla tego doświadczenia kluczowe. Po drugie, możemy podważyć same przesłanki dowodząc, że świadomość fenomenologiczna może obejmować bezpośrednio percepcje znaczenia, nawet jeśli takie akty bezpośredniego rozumienia na poziomie świadomości wymagają nieświadomego, zapośredniczonego przetwarzania albo zależą od kontekstu uprzedniego świadomego zapośredniczenia. Idąc dalej, można argumentować, że fenomenologiczne odczuwanie wymaga czegoś więcej niż bezpośredniości, tak samo jak afekt (zarówno na psychologicznym, jak i fizjologicznym poziomie) wymaga czegoś więcej niż pasywność. Co więcej, jeśli Goodman stosuje argument, że afekt nie jest istotny w doświadczeniu estetycznym, ponieważ nie zawsze występuje w doświadczeniu dzieł sztuki, można na to odpowiedzieć kwestionując założenie, że doświadczenie estetyczne da się rozumieć wyłącznie jako pojęcie wyznaczające granice sztuki, stosujące się z konieczności do naszych spotkań ze wszystkimi dziełami sztuki (i tylko z nimi), obojętnie jak marne byłyby to spotkania i dzieła.

Wreszcie Goodmanowska semiotyczna teoria doświadczenia estetycznego staje przed trzecim poważnym problemem. Nie tylko ignoruje fenomenologię oraz nieartystyczny zakres tego doświadczenia, ale i w żadnej mierze nie nadaje się do spełnienia roli wyznaczenia granic królestwa sztuki, do której została przeznaczona

na. Jej zastosowanie w tej roli wymaga bowiem od nas, żebyśmy wiedzieli już, czy mamy do czynienia z dziełami sztuki, czy też nie. Argument ten przedstawia się następująco. Według Goodmana dany przedmiot jest dziełem sztuki, jeśli jego symboliczne działanie w istotny sposób wykorzystuje symptomatycznie estetyczne sposoby symbolizacji. Jednak przedmioty nie mają wypisane na czole, jakie jest ich symboliczne zastosowanie; wizualnie identyczny znak może rozmaicie funkcjonować w ramach różnych systemów symbolicznych. Na przykład, jak zauważa Goodman, ta sama narysowana linia może być „pełnym” znakiem, który w sposób artystyczny przedstawia górę, albo niepełnym znakiem przedstawiającym tylko zyski na wykresie. Nie wiemy jednak, jaką funkcję symboliczną ma dany obiekt, jeśli nie wiemy, czy jest on dziełem sztuki, czy tylko wykresem. Tak więc funkcjonowanie symboliczne (a zatem i doświadczenie estetyczne jako funkcjonowanie symboliczne) nie może być podstawą do określania artystycznego statusu obiektów.

Argument ten to, rzecz jasna, pewien wariant argumentu z nieodróżnialności<sup>27</sup>, który Arthur Danto wykorzystał do dowodzenia, że same tylko własności percepcyjne, w tym i te zawarte w doświadczeniu estetycznym, nie wystarczą, żeby odróżnić dzieła sztuki od niesztuki, np. *Brillo Boxes* Warhola od ich nieartystycznych odpowiedników. Nasze doświadczenie powinno być różne, mówi Danto, „w zależności od tego, czy mamy do czynienia z reakcją na jakieś dzieło sztuki, czy też na zwykłą prawdziwą rzecz, której poza tym nie można od niego odróżnić”. Jednakże „nie możemy się odwoływać do [takich różnic – R.S.] w celu wypracowania naszej definicji sztuki, jako że [w pierwszej kolejności – R.S.] potrzebujemy definicji sztuki po to, aby zidentyfikować te rodzaje reakcji estetycznych, które są odpowiednie w odniesieniu do dzieł sztuki w przeciwieństwie do zwykłych prawdziwych rzeczy” (*TC* 94–95). Z doświadczeniem estetycznym wiąże się dalszy problem polegający na tym, że tradycyjnie definiuje się je jako inherentnie pozytywne, choć wiele dzieł sztuki, będąc złymi dziełami, wywołuje reakcje negatywne (92).

Skoro doświadczenie estetyczne nie może w zadowalający sposób wytyczyć granic sztuki, Danto praktycznie ignoruje je, podporządkowując innemu pojęciu, które, jak uważa, może załatwić sprawę definicji (i to z tym samym naciskiem na semantykę, jaki zalecał Goodman). Pojęciem tym jest interpretacja. „Nie ma – mówi – odbioru bez interpretacji”, ponieważ „interpretacje są czymś, co konstytuuje dzieła” zaś „interpretacja polega na wyznaczaniu związku pomiędzy dziełem sztuki a jego materialnym odpowiednikiem” (*TC* 113, *PD* 45). W eseju *Interpretacja i rozumienie* dowodzę, że twierdzenia te są problematyczne. Nawet jeśli się je uzna, nie unieważnia to pojęcia doświadczenia estetycznego. Fakt, że nie może ono stanowić niewartościującej definicji naszego obecnego pojęcia sztuki, nie oznacza, że nie ma ono do odegrania żadnej ważnej roli w estetyce, choć musimy oczywiście określić, jaka miałyby być to rola.

Danto proponuje jednak kolejny argument. Pojęcie doświadczenia estetycznego jest nie tylko bezużyteczne, ale i stanowi „zagrożenie”, ponieważ samo pojęcie tego, co estetyczne z natury trywializuje sztukę, przedstawiając ją jako „zdatną tylko do przyjemności”, bardziej niż do sensu i prawdy (*PD* xiv, 13). Argument ten

nie tylko fałszywie zrównuje to, co estetyczne *per se* z karykaturą najciaśniejszego z kantowskich formalizmów, ale i błędnie zakłada, że istnieje jakaś przepaść pomiędzy przyjemnością a znaczeniem, odczuwaniem a poznaniem, rozkoszowaniem się a rozumieniem, podczas gdy, w sztuce, przejawiają one raczej tendencję do konstytuowania siebie nawzajem. Jak zauważył kiedyś T. S. Eliot „zrozumieć wiersz to tyle samo, co czerpać z niego przyjemność z właściwych powodów”.<sup>28</sup>

Możemy wzmocnić ten argument oraz istotność odczucia estetycznego stosując argument Danta z nierozpoznawalności [*indiscernibles*], ale odnosząc go tym razem nie do przedmiotów, lecz do podmiotów. Wyobraźmy sobie dwóch wizualnie identycznych odbiorców sztuki, którzy przedstawiają identyczne interpretacje wspólnych obrazów i wierszy, jakie im zaprezentowano. Jeden z nich jest człowiekiem, który daje się porwać temu, co widzi i interpretuje. Ten drugi zaś jest tylko cyborgiem, który nie doświadczając *qualiów*, nie odczuwa przyjemności, w istocie rzeczy w ogóle nie odczuwa emocji, ale jedynie mechanicznie przetwarza dane percepcyjne oraz dane odnoszące się do świata sztuki w celu przedstawienia swoich propozycji interpretacyjnych. Bez wątplenia powiedzielibyśmy tutaj, że w pewnym istotnym sensie cyborg nie rozumie tak naprawdę tych dzieł. Pod pewnym ważnym względem nie pojmuje tej sztuki, nawet jeśli zdaje sobie sprawę, że pewne odczucie, którego nie jest w stanie doznawać, jest w jakiś sposób właściwe. Bo w znacznym stopniu chodzi tu dokładnie o to, żeby odczuwać i smakować *qualia* oraz sens sztuki, nie zaś tylko obliczać interpretacyjne dane wyjściowe na podstawie znaków dzieła i kontekstu świata sztuki.

Z tego też powodu nawet gdyby propozycje interpretacyjne cyborga były dokładniejsze pod względem opisu od propozycji istoty ludzkiej, powiedzielibyśmy mimo to, że ogólna reakcja człowieka na sztukę była lepsza i że cyborg, ponieważ nie czuje absolutnie nic, nie ma tak naprawdę pojęcia, o co w sztuce chodzi. Teraz wyobraźmy sobie jeszcze, że doświadczenie estetyczne zostało całkowicie wymazane z naszej cywilizacji, ponieważ wszyscy zostaliśmy zmienieni w takie cyborgi bądź też przez nie zgładzeni. Sztuka mogłaby utrzymać się jeszcze trochę na zasadzie inercji, ale czy mogłaby dalej kwitnąć i w pełni przetrwać? Jaki sens miałyby tworzenie sztuki i zajmowanie się nią, gdyby nie obiecywała żadnego wzbogacającego doznania fenomenologicznego ani żadnej przyjemności?

Niepewność historii sztuki, jaka rysuje się w tym fantastyczno-naukowym scenariuszu, wskazuje na podstawową wagę doświadczenia estetycznego – w znaczeniu wartościującym i fenomenologicznym – dla pojęcia sztuki. Choć z pewnością nie jest ono ani warunkiem koniecznym, ani wystarczającym do zastosowania tego pojęcia, mogłoby zostać uznane za ogólniejszy, podstawowy warunek sztuki. Innymi słowy, choć wiele dzieł nie jest w stanie wytworzyć doświadczenia estetycznego – w znaczeniu doświadczenia, które jest przyjemnie zintensyfikowane, absorbujące, znaczące i afektywne – gdyby doświadczenia tego nigdy nie można było osiągnąć i gdyby nigdy nie mogłoby ono zostać osiągnięte dzięki tworzeniu dzieł, sztuka nigdy by zapewne nie powstała<sup>29</sup>. Gdyby dzieła sztuki powszechnie lekcewały ten cel (a nie tylko wtedy, gdy starają się być radykalne), sztuka – jaką znamy –

zniknęłyby. W przeciwieństwie do koniecznych i wystarczających warunków, które mają na celu zakreślenie demarkacyjnych granic sztuki, taki podstawowy warunek dotyczy raczej sedna pojęcia sztuki niż jego zakresu. I dlatego właśnie, że doświadczenie estetyczne nazywa to sedno, tym samym wskazując je, nie jest pojęciem bezużytecznym.<sup>30</sup>

#### IV

Moje futurologiczne przypowieści o cyborgach nie są tak trudne do wyobrażenia, ponieważ odzwierciedlają rzeczywisty rozwój najnowszej estetyki i współczesnego życia. Arthur Danto, odrzucając to, co nazywa tradycyjnymi „silni i chłodnymi” „rządami estetyzmu nad filozofią sztuki włącza się, wraz z Goodmanem i innymi, w coś, co można określić jako anestetyzację estetyki. Odczuwane doświadczenie zostaje praktycznie zignorowane i całkowicie podporządkowane trzecioosobowym, semantycznym teoriom symbolizacji artystycznej i jej interpretacji. Doświadczenie estetyczne, które było kiedyś sugestywnym ucieleśnieniem sensu sztuki, zostało teraz „zherneneutyżowane”.

Porzucanie tego doświadczenia na rzecz semiotycznych definicji sztuki nie powinno być postrzegane wyłącznie jako arbitralna skłonność filozofów języka uzależnionych od teorii semantycznej. Goodman i Danto bowiem z wycuciem odzwierciedlali w swojej twórczości tendencje rozwojowe świata sztuki, który w coraz większym stopniu wymagał interpretacji, ponieważ sztuka stała się w bardziej wymagający sposób konceptualna, angażując się w coś, co Danto opisuje jako jej heglowskie dążenie, by stać się swą własną filozofią: sztuką jako teorią sztuki. Wrażliwość Goodmana i Danto na realia świata sztuki objawiała się również w tym, że wbrew Beardsleyowi i Deweyowi twierdzili oni, iż sztuka współczesna w dużej części ani nie wywołuje silnych doświadczeń mających spójne znaczenie i dostarczających przyjemnych emocji, ani nawet nie ma tego na celu.

Tym gorzej – mógłby ktoś powiedzieć – dla sztuki współczesnej, która zakończywszy swą filozoficzną przemianę i utraciwszy finansową podporę, jaką stanowiły spekulacje lat 80. – utraciła również swą właściwość wywoływania doświadczeń oraz publiczność, na której mogłaby się oprzeć. Publiczność bowiem zachowuje głęboką potrzebę doświadczeń estetycznych, a skoro te stały się artystycznie *dépassé*, nauczyła się zaspokajać tę potrzebę poza oficjalną dziedziną sztuki współczesnej, poza białym sześcianem przestrzeni galerii. Tak więc zainteresowania estetyczne są w coraz większym stopniu kierowane na sztukę popularną, która nie nauczyła się jeszcze wystrzegać doświadczeniowych celów, jakimi są przyjemność, afekt i spójność znaczeniowa, nawet jeśli czasem nie udaje się jej ich osiągnąć. Oplakując utratę publiczności przez świat sztuki, dwóch prominentnych artystów, Komar i Melamid, wykorzystało naukowe badania rynkowe popularnych gustów estetycznych, dążąc (być może ironicznie) do wynalezienia nowej sztuki plastycznej, która podobałaby się ludziom tak szeroko i tak bardzo, jak to ma miejsce w przypadku muzyki popularnej. Jedną z istotnych kwestii, jakie wyłaniają się ze statystycznych



wyników tej ankiety, jest wymóg, żeby sztuka dostarczała pozytywnego, afektywnego doświadczenia dzięki spójności.<sup>31</sup>

Uznając ten wymóg za dławiąco konserwatywny, można upierać się przy tym, że sztuki nie należy sprowadzać do roli dostarczycielki przyjemnych jedności i emocji. Możemy całkiem słusznie twierdzić, że w dzisiejszych czasach niektóre z najbardziej ekscytujących i satysfakcjonujących spotkań ze sztuką pociągają za sobą nieprzyjemny szok i fragmentację. Jednak czy możemy w ogóle zrozumieć sztukę jako całość, nie uznając tradycyjnej – aczkolwiek ciągle mającej istotny wpływ – kluczowej roli, jaką odgrywa w niej żywe, znaczące doświadczenie fenomenologiczne, które jest bezpośrednio odczuwane jako wartościowe, nawet jeśli nie zawsze jako przyjemne czy spójne?

Obecność takiego doświadczenia nie wymaga rzecz jasna obecności sztuki, a więc nie może ono samo w sobie uprawomocnić sztuki popularnej jako prawdziwej sztuki, tak samo jak nie może samo uzasadnić twierdzenia, że dane dzieło stanowi dobrą sztukę. Jako że doświadczenie samo w sobie jest nieme, w obu tych przypadkach potrzebny jest dyskurs krytyczny. Niemniej jednak to właśnie siła doświadczenia estetycznego, dzięki jego odczuwanej wartości, popycha człowieka do podjęcia takiego uprawomocniającego dyskursu, tak samo jak popycha publiczność do sztuki, w której można je znaleźć. Skoro doświadczenie ma taką siłę, wartość pojęcia tego doświadczenia polega na tym, że przypomina nam o nim i nakierowuje nas na jego użycie.

Skoro sztuka, *in extremis*, została pozbawiona narracji o swym ciągłym postępie (przez to, że postęp ów się zakończył), a zatem błąka się po omacku i bez celu w obrębie czegoś, co Danto nazywa „posthistorią”, gdzie wszystko ujdzie, i skoro błąkanie to jest równie samotne, co bezcelowe, bo odcięte od popularnych gustów demokratycznej kultury, to pojęcie doświadczenia jest warte przywołania – nie po to, by stworzyć formalną definicję, ale aby zreorientować sztukę na wartości i populacje, które mogłyby przywrócić jej żywotność i poczucie celu.<sup>32</sup>

Odwrócenie się sztuki od estetycznego doświadczenia przyjemnych, afektywnych jedności jest aktem perwersyjnej umyślności nie bardziej niż semantyczna anestetyka Goodmana i Danto. Podobnie jak oni, współcześni artyści reagują po prostu na zmiany zachodzące w otaczającym nas świecie. Przechodzimy obecnie od bardziej zjednoczonej kultury doświadczenia do kultury coraz bardziej modułowej i informacyjnej. Wynikiem tego jest sztuka, która podkreśla fragmentację i zawiłości przepływu informacji, które są często zbyt bezładne, aby zapewnić spójność potrzebną do właściwego tradycyjnemu doświadczeniu estetycznemu przyjemnego odczucia skupionego, ugruntowanego afektu. Już w latach 30. XX wieku Walter Benjamin zarysował wyraźny kontrast między doświadczeniem a informacją, wyrażając obawę, że za sprawą fragmentacji nowoczesnego życia i chaotycznej sensacyjności gazet tracimy zdolność głębokiego doświadczenia i odczuwania. Od tamtego czasu przeszliśmy znacznie rozleglejsze serie rewolucji informacyjnych – od telewizji i telefaksu do Internetu i nowszych, interaktywnych systemów cyberprzestrzeni oraz rzeczywistości wirtualnej.

Biorąc pod uwagę to przeładowanie informacją, nie ma nic zaskakującego w tym, że „blednięcie afektu” (by użyć zwrotu Frederica Jamesona) zostało zdiagnozowane jako główny symptom naszej kondycji ponowoczesnej<sup>33</sup>. Rośnie wykraczające daleko poza akademię zaniepokojenie tym, że jesteśmy tak dogłębnie przekształceni przez naszą technologię informacyjną, że nasze doświadczeniowe i afektywne zdolności są do tego stopnia na wyczerpaniu, iż ryzykujemy upodobnienie się do mechanicznych procesorów informacji, które są już naszymi najbliższymi kompanami w pracy i zabawie. Z troską to nie jest nigdzie indziej wyrażane równie wyraźnie, jak w powieściach o cyborgach. Jedyne, co odróżnia istoty ludzkie od wizualnie identycznych z nimi terminatorów-cyborgów czy replikantów, to ludzka zdolność do odczuwania, która jest stale zaburzana i zagrożona przez nie dającą się kontrolować płynność oraz chaos życia w przyszłości. W opowiadaniu pt. *Blade Runner* (choć nie w filmie na nim opartym) pojawia się nawet istotne urządzenie służące do wzmocnienia tych doświadczeniowo-afektywnych zdolności – „skrzynka empatii”, która za pomocą rzeczywistości wirtualnej wytwarza silne estetyczno-religijne doświadczenie empatycznej fuzji z innymi podłączonymi do niego użytkownikami.<sup>34</sup>

Sugestia, że doświadczenie estetyczne może funkcjonować jako skrzynka empatii, przywracająca zarówno naszą zdolność, jak i skłonność do tych rodzajów żywego, poruszającego, wspólnego doświadczenia, jakiego kiedyś szukało się w sztuce, może się wydawać bardzo „retro”. Być może nasza ewolucja informacyjna zaszła już za daleko, tak że pełen piękna wieczór spędzony w Metropolitan Opera House w żadnym stopniu nie jest w stanie przeciwdziałać chaotycznemu życiu giełdy na Wall Street. Być może to doświadczenie estetyczne jako takie, a nie tylko filozoficzna wartość jego pojęcia, osiągnęło już swój kres? Jak filozofia mogłaby zapobiec jego całkowitemu zniknięciu?

Po pierwsze, może nam przypominać o różnorodności, którą ciągle zawiera w sobie to pojęcie jako spotęgowane, znaczące i wartościowe doświadczenie fenomenologiczne. Tak więc grożąca mu utrata jednej tradycyjnej formy nie pociąga za sobą jego całkowitej zagłady. Po drugie, w przypadku każdej ze swych satysfakcjonujących form, doświadczenie estetyczne będzie tym bardziej wzmacniane i zachowywane, im bardziej będzie się go doświadczać; będzie bardziej doświadczone, im bardziej będziemy nakierowywani na takie doświadczenie; a jednym z dobrych sposobów nakierowywania naszej uwagi na takie doświadczenie jest pełniejsze uznanie jego istotności i bogactwa, co możemy osiągnąć poświęcając więcej uwagi pojęciu doświadczenia estetycznego.

Mamy zatem chociaż jeden pożytek z filozoficznego uznania tego pojęcia: fakt, że skłania do tego, aby mieć nazywane przezeń doświadczenie. Pojęcie to jest dyrektywne, a zatem przypomina nam, czego warto szukać w sztuce i gdzie indziej w życiu, zamiast definiować sztukę czy uzasadniać krytyczne osądy. Wittgenstein powiedział, że „praca filozofa polega na gromadzeniu przypomnień w określonym celu”<sup>35</sup>. Jeśli to samo dotyczy się pojęć filozoficznych, pojęcie doświadczenia estetycznego nie powinno pozostać niewykorzystane.<sup>36</sup>

## Przypisy

<sup>1</sup> Richard Shusterman, *The End of Aesthetic Experience*, w: tegoż *Performing Live. Aesthetic Alternatives for the Ends of Art*, Ithaca, Cornell UP 2000 (niniejszy przekład wejdzie do wyboru esejów Richarda Shustermana, *O sztuce i życiu. Od poetyki hip-hopu do filozofii somatycznej* (red. i przeł. W. Małecki, Wrocław, Atla 2 – w przygotowaniu). Oryginalny tytuł eseju – *The End of Aesthetic Experience* – można tłumaczyć zarówno jako *Koniec doświadczenia estetycznego*, jak i *Cel doświadczenia estetycznego* – przyp. tłum.

<sup>2</sup> Jednym z powodów, dla których interesuję się tym pojęciem, jest ważna rola, jaką odgrywa ono w mojej estetyce pragmatycznej. Zob. Richard Shusterman, *Estetyka pragmatyczna. Żywe piękno i refleksja nad sztuką*, red. Adam Chmielewski, przeł. Adam Chmielewski i in., Wrocław, Wyd. UWr 1998, szczególnie rozdz. 2.

<sup>3</sup> Za czołowe postacie tradycji estetycznej, która kształtuje moje własne koncepcje, uważam też Josepha Margolisa oraz Richarda Rorty'ego, jednak ich teorie nie są tak istotne dla tematu tego rozdziału.

<sup>4</sup> Zob. Arthur Danto, *Philosophical Disenfranchisement of Art*, New York, Columbia UP 1986, s. 13. Odtąd cytowane jako *PD*. W odniesieniu do prac Danto, Beardsleya, Deweya i Goodmana będę również używał następujących skrótów: Arthur Danto, *Transfiguration of the Commonplace*, Cambridge, Harvard UP 1981: *TC*; Monroe C. Beardsley, *Aesthetics: Problems in the Philosophy of Criticism*, New York, Harcourt Brace 1958: *A*; Monroe C. Beardsley, *Aesthetic Point of View*, Ithaca, Cornell UP 1982: *APV*; John Dewey, *Art as Experience*, Carbondale, Southern Illinois UP 1987: *AE*, [w miarę możliwości korzystam z wyd. polskiego: *Sztuka jako doświadczenie*, przeł. Andrzej Potocki, Wrocław, Zakład Narodowy im. Ossolińskich. Wydaw. PAN 1975; dalej jako *SD* – przyp. tłum.], Nelson Goodman, *Languages of Art*, Oxford, Oxford UP 1968: *LA*, Nelson Goodman, *Jak tworzymy świat*, przeł. Michał Szczubiałka, Warszawa, Fundacja Aletheia 1997: *JTŚ*; oraz Nelson Goodman, *Of Mind and Other Matters*, Cambridge, Harvard UP 1984: *OMM*.

<sup>5</sup> Zob. np. ujęcie zaprezentowane przez znanego polskiego historyka estetyki W. Tatarkiewiczza w jego *A History of Six Ideas*, The Hague, Nijhoff 1980, [Władysław Tatarkiewicz, *Dzieje sześciu pojęć*, Warszawa, PWN 1976, wyd. 2].

<sup>6</sup> Zob. David Hume, *Of the Standard of Taste*, w: *Essays Moral, Political and Literary*, Oxford, Oxford UP 1963 [wyd. polskie David Hume, *Sprawdzian smaku*, [w:] *Eseje z dziedziny moralności i literatury*, przeł. Teresa Tatarkiewiczowa, Warszawa, PWN 1955, s. 194]; Immanuel Kant, *The Critique of Judgement*, Oxford, Oxford UP 1957, s. 41–42 [Immanuel Kant, *Krytyka władzy sądenia*, przeł. Jerzy Gałęcki, Warszawa, PWN 2004, wyd. 3, s. 61].

<sup>7</sup> Zob. George Dickie, *Beardsley's Phantom Aesthetic Experience*, „Journal of Philosophy” 1965, 62, s.129-136. Eddy Zemach również argumentuje, że nie ma czegoś takiego jak doświadczenie estetyczne, w swojej (napisanej po hebrajsku) książce *Aesthetics*, Tel Aviv, Tel Aviv UP 1976, s. 42–53.

<sup>8</sup> Theodor Adorno, *Aesthetic Theory*, London, Routledge 1984, dalej jako *AT* [Theodor Adorno, *Teoria estetyczna*, przeł. Krystyna Krzemieniowa, Warszawa, PWN 1994, s. 483. Dalej jako

TE w przypadku trudności w uzgodnieniu cytatu odwołuję się do przekładu angielskiego – przyp. tłum.]

<sup>9</sup> Choć Benjamin wynosi *Erfahrung* ponad *Erlebnis*, jest krytyczny wobec neokantowskiego i pozytywistycznego pojęcia *Erfahrung*, uznając je za nazbyt ciasno racjonalistyczne i nieprzekonujące. Moje skondensowane ujęcie poglądów Benjaminina opiera się na jego esejach *The Storyteller, On some Motifs in Baudelaire*, oraz *The Work of Art. in the Age of Mechanical Reproduction*, zawartych w tomie: Walter Benjamin, *Illuminations*, New York, Schocken 1968 [wyd. polskie W: Walter Benjamin, *Aniol Historii*, wybór i opracowanie Hubert Orłowski, Poznań, Wyd. Poznańskie 1996 oraz *O kilku motywach z Baudelaire'a*, przeł. B. Surowska, „Przegląd Humanistyczny” 1970, nr 5 i 6]. Pełniejsze omówienie zagadnienia doświadczenia u Benjaminina można znaleźć w Richard Wolin, *Walter Benjamin: An Aesthetic of Redemption*, New York, Columbia UP 1982 oraz w Martin Jay, *Experience without a Subject: Walter Benjamin and the Novel*, „New Formations” 1993, 20, s. 145–155.

<sup>10</sup> Kwestionując ideę, że sztuka jest czymś, co służy oderwanemu i bezpośredniemu „odbiorowi i przyjemności”, Heidegger upiera się przy tym, że „w swojej istocie sztuka jest [...] wyróżnionym sposobem, w jaki prawda staje się bytująca, tzn. dziejowa”. Nie może zatem być odseparowana od świata swego ujawniania prawdy tylko ze względu na wąski cel, jakim jest doświadczana przyjemność. W tym sensie Heidegger ostrzega: „Może jednak przeżycie jest żywiołem [*Element*], w którym umiera sztuka”; zob. Martin Heidegger, *The Origin of the Work of Art*, W: *Poetry, Language, Thought*, New York, Harper & Row 1975, s.78, 79 [wyd. polskie Martin Heidegger, *•ródło dzieła sztuki*, przeł. Janusz Mizera, w: tegoż, *Drogi lasu*, przeł. Jerzy Gierasimiuk i in. Warszawa Fundacja Aletheia 1997, s. 55–56].

<sup>11</sup> Hans-Georg Gadamer, *Truth and Method*, New York, Crossroad 1982, s. 86–87 [Hans-Georg Gadamer, *Prawda i metoda*, przeł. B. Baran, Warszawa 2004, s. 153; dalej jako *PM*].

<sup>12</sup> Uwydatniając poznawczy wymiar doświadczenia estetycznego Gadamer pisze: „W dziele sztuki tym, czego właśnie doświadczamy i na co się orientujemy, jest raczej pytanie, na ile jest ono prawdziwe, tj. na ile poznajemy i rozpoznajemy w nim rzeczy i siebie samych.” Radość doświadczenia estetycznego to „radość rozpoznawania ” (*PM* 174).

<sup>13</sup> Zob. Pierre Bourdieu, *The Historical Genesis of Pure Aesthetics*, W: *Analytic Aesthetics*, red. Richard Shusterman, Oxford, Blackwell 1989, cyt. ze s. 148, 150.

<sup>14</sup> Bardziej szczegółową argumentację na rzecz tej tezy zob. w *Interpretacja i rozumienie*, W: Shusterman, *Estetyka pragmatyczna...* Rozwijam te argumenty w *Sous l'interpretation*, Paris, L'Éclat 1994 oraz W: *Praktyka filozofii. Filozofia praktyki. Pragmatyzm a życie filozoficzne*, red. Krystyna Wilkoszewska, przeł. Alina Mitek, Kraków, Universitas 2005.

<sup>15</sup> Dewey postrzega zatem doświadczenie estetyczne jako kluczowe nie tylko dla sztuki, ale filozofii doświadczenia w ogóle: „aby zrozumieć, czym jest doświadczenie, filozof zwrócić się musi do doświadczenia estetycznego” – *SD* 336.

<sup>16</sup> Uważam to za oczywiste, istnieje jednak argument, który temu zaprzecza, głosząc, że nasz zachwyty nad pięknem przyrody zależy całkowicie od nowoczesnej koncepcji sztuk pięknych i jest przez nią ograniczany, w zasadzie tak samo jak i całe nasze doświadczenie estetyczne. Krytykę tego argumentu oraz pełniejsze omówienie poglądów Deweya zob. w *Estetyce pragmatycznej*, rozdz. 1 i 2.

<sup>17</sup> Jak dodaje później Dewey: „Charakterystyczne dla takiego doświadczenia jest włączanie wszystkich czynników psychicznych w szerszym zakresie niż ma to miejsce w zwykłych doświadczeniach, i nieograniczanie ich tylko do jednego rodzaju reakcji” (*SD* 311).

<sup>18</sup> Nawet gdybyśmy byli w stanie doprowadzić do tego przeklasyfikowania, Deweyowska definicja sztuki jako doświadczenia w dalszym ciągu byłaby problematyczna. Jednym z problemów jest to, że Dewey nigdy nie definiuje jasno doświadczenia i miast tego stwierdza, że ostatecznie jest ono niedefiniowalne ze względu na swą istotową bezpośredniość. „Można [je], mówi, jedynie odczuć, to znaczy doświadczyć bezpośrednio (SD, 233 [cyt. zmodyfikowany ze względu na kontekst – dop. tłum.]). Dokładniejszą krytykę Deweyowskiej definicji sztuki jako doświadczenia przeprowadzam w *Estetyce pragmatycznej*, rozdz. 1 i 2.

<sup>19</sup> Dokładna lista cech charakterystycznych definiujących doświadczenie estetyczne zmienia się u Beardsleya wraz z upływem lat, ale prawie wszędzie obtuje on przy cechach przede mną wymienianych. Poza książką *Aesthetics*, jego najbardziej szczegółowe analizy doświadczenia estetycznego znaleźć można w *Aesthetic Experience Regained* oraz *Aesthetic Experience* (przedruk w *APV*, 77–92, 285–297).

<sup>20</sup> Zob. George Dickie, *Beardsley's Phantom Aesthetic Experience* oraz tegoż *Art and Aesthetics: An Institutional Analysis*, Ithaca, Cornell UP 1974.

<sup>21</sup> Sam Beardsley powołuje się na badania psychologiczne Masłowa nad doświadczeniami szczytowymi (*APV* 85). Zob. Abraham H. Maslow, *Toward a Psychology of Being*, Princeton, Princeton UP 1962 [Abraham Maslow, *W stronę psychologii istnienia*, przeł. Irena Wyrzykowska, Poznań, Dom Wydawniczy Rebis 2004, wyd. 2]. Pojęcie doświadczenia stosuje również się w nowszej psychologii eksperymentalnej, gdzie także charakteryzuje się je w kategoriach spójności oraz intensywności. Zob. np. wpływowe dzieło Daniela Sterna, *The Interpersonal World of the Infant*, New York, Basic Books 1985.

<sup>22</sup> Energiczną obronę centralnej roli świadomości zob. w John Searle, *The Rediscovery of the Mind*, Cambridge, MIT Press, 1992 [John Searle, *Umysł na nowo odkryty*, przeł. Tadeusz Baszniak, Warszawa, PIW 1998]. Dokładniej mówiąc bronię pojęcia doświadczenia bezpośredniego przed zarzutami, że jest ono puste poznawczo oraz że pociąga za sobą uznanie fundamentalistycznego mitu tego, co dane. Zob. Shusterman, *Praktyka filozofii...*, rozdz. 6.

<sup>23</sup> Zob. Joel Kupperman, *Art and Aesthetic Experience*, „The British Journal of Aesthetics” 1975, 15 oraz odpowiedź Beardsleya w *APV*, s. 296.

<sup>24</sup> Problemem jest także to, że doświadczenie estetyczne jest samo w sobie zbyt trudne do zdefiniowania i wysłowienia, subiektywnie zmienne, a jego wartość niemierzalna, aby mogło stanowić dostateczną podstawę dla konkretnych sądów wartościujących. Tak więc kiedy przyszło do faktycznej działalności krytycznej Beardsley zdał sobie sprawę, że trzeba dowieść jedności, złożoności i intensywności faktycznego dzieła, a nie jego doświadczenia. Utrzymywał jednak, że dowiedzenie tego pierwszego pozwala wywnioskować zdolność do wywoływania tego drugiego, a właśnie to drugie (tj. doświadczenie) konstytuuje faktyczną wartość estetyczną.

<sup>25</sup> Jako że te cechy charakterystyczne nie odnoszą się do świadomości fenomenologicznej, można scharakteryzować Goodmanowską koncepcję doświadczenia estetycznego raczej jako semantyczną niż fenomenologiczną. Podobnie jak Dewey i Beardsley, Goodman obtuje przy dynamicznej naturze doświadczenia estetycznego, ale nie podkreśla, co czynią wyżej wymienieni, jego pasywnego aspektu, w którym człowiek poddaje się dziełu. Idea ta być może za bardzo, jak dla Goodmana, przywodzi na myśl subiektywność i emocje. Jednak etymologia słowa *experience* [doświadczenie] faktycznie sugeruje ryzyko poddania się czemuś; nie będzie też chyba tezą zbyt wydumaną, jeśli powiemy, że nawet słowo *under* [ang. – ‘pod’] w wyrażeniu *understanding* [rozumienie] jest aluzją do jakiegoś pojęcia uległości. Więcej na ten temat w przyp. 30.

<sup>26</sup> Goodman, *Jak tworzymy świat*, s. 83.

<sup>27</sup> Tak oddaję termin *indiscernibles* – „nieodróżnialniki” – przyp. tłum.

<sup>28</sup> Thomas Stearns Eliot, *The Frontiers of Poetry*, w: *Of Poetry and Poets*, London, Faber 1957, s. 115. Jak dodaje Eliot, oznacza to „czerpanie przyjemności we właściwym stopniu i we właściwy sposób względem innych wierszy [...] Nie powinno się chyba dodawać, że **nie powinniśmy** czerpać przyjemności z kiepskich wierszy – chyba że ich kiepskość jest tego rodzaju, że przemawia do naszego poczucia humoru”. Odnośnie kwestii rozumienia literatury u Eliota zob. Richard Shusterman, *T.S. Eliot and the Philosophy of Criticism*, New York, Columbia UP 1988, rozdz. 5 i 6.

<sup>29</sup> Coraz więcej socjobiologów utrzymuje, że gratyfikacje doświadczenia estetycznego wyjaśniają nie tylko pojawienie się sztuki i jej zdolność przetrwania, ale i pomagają wytłumaczyć przetrwanie ludzkości jako takiej. Doświadczenia takie, mówi oksfordzki anatom John Z. Young, „spełniają najistotniejsze funkcje biologiczne – przekonują, że życie warte jest zachodu, co jest w gruncie rzeczy ostateczną gwarancją jego kontynuacji” – John Z. Young, *An Introduction to the Study of Man*, Oxford, Oxford UP 1971, s. 38. Nowszą i bardziej szczegółową argumentację za ewolucyjną wartością sztuki i jej emocjonalnego doświadczenia można znaleźć w Ellen Dissanayake, *Homo Aestheticus: Where Art Comes From and Why*, New York, Free Press 1992. Zob też. Nathan Kogan, *Aesthetics and Its Origins: Some Psychobiological and Evolutionary Considerations*, „Social Research” 1994, 61, s. 139–165.

<sup>30</sup> Ideę, że doświadczenie estetyczne nie nadaje się do formalnego zdefiniowania zakresu sztuki, choć jest jednak kluczowe dla zrozumienia sedna sztuki i jej wartości, rozwijam bardziej szczegółowo w *Estetyce pragmatycznej...*, rozdz. 1 i 2. Podkreślam tam (argument ten można powtarzać w nieskończoność), że wartościowe zastosowania sztuki wykraczają daleko poza wytwarzanie doświadczenia estetycznego. Powinienem też zaznaczyć, że Richard Wollheim dokonuje podobnego rozróżnienia na „warunki stosowania” pojęcia i „założenia dotyczące jego stosowalności” w *Danto's Gallery of Indiscernibles*, w: *Danto and His Critics*, red. Mark Rollins, Oxford, Blackwell 1993, 28–38.

<sup>31</sup> Zob. *Painting by Numbers: The Search for a People's Art*, „The Nation” 1994, March 14, s. 334–348, szczególnie pytania 68 i 70, które odnoszą się do spójności sztuki oraz jej zdolności do „uszcześliwiania nas”.

<sup>32</sup> Wartości te obejmują nie tylko zintensyfikowany i pozytywny afekt, ale i zwiększoną świadomość tego, co niepojęciowe i zmysłowe. Inna potencjalna wartość doświadczenia estetycznego bierze się stąd, że uświadamia nam ono – dzięki temu, iż jest w stanie nas porwać – korzyści, jakie płyną z poddania się czy otwarcia się na rzeczy, które zazwyczaj postrzegane są wyłącznie jako obiekty, nad którymi panujemy i których używamy. Odnosi się to oczywiście równie dobrze do doświadczenia natury, jak i sztuki, i stanowi wyraz transformacyjnej roli doświadczenia, w którym, jak podkreślał Dewey, jesteśmy na równi przedmiotem, jak i podmiotem, poddajemy się, jak i działamy. Heidegger czyni podobną uwagę: „Zrobić z czymś [...] doświadczenie, oznacza, że to coś spotyka nas, ogarnia, wstrząsa nami i nas przemienia”. Martin Heidegger, *On the Way to Language*, New York, Harper & Row 1971, s. 57 [Heidegger, *Istota języka*, W: tegoż, *W drodze do języka*, przeł. Janusz Mizera, Kraków, Wyd. Baran i Suszczyński 1998. W przekładzie angielskim, z którego korzysta Autor, fragment oddany przez Mizere jako: „Zrobić z czymś [...] doświadczenie” brzmi: „To undergo an experience of something...”, na co zwracam uwagę z tego względu, że czasownik ‘to undergo’, bardziej niż polskie „zrobić”, konotuje pasywność, samo zaś wyrażenie można by przełożyć jako „zaznać doświadczenia czegoś, poddać się doświadczeniu czegoś, przejść doświadczenie czegoś” – przyp. tłum.].

<sup>33</sup> Frederic Jameson, *Postmodernism, or the Cultural Logic of Late Capitalism*, Durham, N. C., Duke UP 1991, s. 10–16. Dokładną analizę problematyki ucieleśnionego, afektywnego doświadczenia estetycznego oraz nowych mediów zob. w *Soma und Medien*, „Kunstforum International” 1996, 132, s. 210–215 oraz rozdz. 8 mojej książki *Performing Live. Aesthetic Alternatives for the Ends of Art*, Ithaca, Cornell UP 2000. [wyd. polskie: *Problem ciała/media a somatoestetyka*, W: Shusterman, *O sztuce i życiu...*].

<sup>34</sup> Zob. Philip K. Dick, *Blade Runner*, (oryginalny tytuł *Do Androids Dream of Electric Sheep?*), New York, Ballantine 1982 [wyd. polskie Philip K. Dick, *Blade Runner (Czy androidy marzą o elektrycznych owcach?)*, przeł. Sławomir Kędzierski, Warszawa, Prószyński i S-ka 2003 — przyp. tłum.].

<sup>35</sup> Ludwig Wittgenstein, *Philosophical Investigations*, Oxford, Blackwell 1956, § 127 [Ludwig Wittgenstein, *Dociekania filozoficzne*, przeł. Bogusław Wolniewicz, Warszawa, PWN 2000, § 127].

<sup>36</sup> Prowokacyjną krytykę argumentów wyłożonych w niniejszym rozdziale, a w szczególności mojego zainteresowania przyjemnością, zob. w Alexander Nehamas, *Richard Shusterman on Pleasure and Aesthetic Experience*, „Journal of Aesthetics and Art Criticism” 1998, 56, s. 49–51; oraz Wolfgang Welsch, *Rettung Durch Halbierung? Zu Richard Shustermans Rehabilitierung ästhetischer Erfahrung*, „Deutsche Zeitschrift für Philosophie” 1999, 47, s. 111–126. Odpowiadam na ich krytykę w *Interpretation, Pleasure and Value in Aesthetic Experience*, „Journal of Aesthetics and Art Criticism” 1998, 56, s. 51–53; oraz w *Provokation und Erinnerung*, „Deutsche Zeitschrift für Philosophie” 1999, 47, s. 127–137.