

K r y s t y n a W i l k o s z e w s k a

Estetyka pragmatyczna w perspektywie bio-

Słowa kluczowe: *transformacja estetyki, estetyka pragmatyczna, estetyka środowiskowa, somaestetyka, estetyka ewolucyjna*

Twórcą estetyki pragmatycznej jest bez wątpienia John Dewey, aczkolwiek on sam nie wprowadził tej nazwy, a nawet się przed nią wzbraniał¹. W swej podstawowej pracy dotyczącej estetyki, wydanej w 1934 r. *Art as Experience*, nazwał swe przedsięwzięcie „filozofią estetyki”. Można powiedzieć, że trafnie, ponieważ celem była ogólna refleksja nad tym, czym jest estetyka, jaki jest jej przedmiot badań. Podejmując rozważania na ten temat, Dewey jedynie sporadycznie odwoływał się do tradycji ugruntowanej przez modernistyczną estetykę, budując niejako od początku własny projekt tej dyscypliny.

Deweyowski projekt estetyki, chociaż powstał w okresie modernizmu, był w swym ogólnym charakterze zdecydowanie niemodernistyczny. Dlatego estetyka ta nie zyskała ani rozgłosu, ani uznania w Europie (co w pewnym sensie dotyczy w ogóle pragmatyzmu), a i w USA cieszyła się niezbyt wielkim zainteresowaniem. Taka sytuacja trwała przez kilka dekad. Wagę tej estetyki, w odniesieniu do zmian, jakie zachodziły w sztuce i całej kulturze od lat 60. minionego wieku, dostrzegł jako pierwszy John McDermott. W swej książce wydanej w 1975 r. *The Culture of Experience*, stanowiącej zbiór esejów pisanych w latach 60., twórczo rozwinął wątki filozofii doświadczenia oraz estetyki Deweya, a myślą przewodnią było przekonanie, że dla uchwycenia i zrozumienia zachodzących wówczas w różnych dziedzinach ludzkiej aktywności przemian potrzeba wprowadzić i rozwinąć pojęcie „estetycznej wrażliwości” (*aesthetic sensibility*). Niemniej książka ta raczej nie dotarła do europejskich estetyków, a i w Stanach nie doczekała się większego rezonansu, także –

¹ Na ten temat zob. *Estetyka na żywo: pragmatyzm wobec sztuki, etyki i polityki*, red. W. Małecki, L. Koczanowicz, Aureus, Kraków 2015, s. 7–43.

a może przede wszystkim – dlatego, że na gruncie amerykańskim dominowała już estetyka analityczna, radykalnie krytyczna wobec pragmatyzmu.

Można powiedzieć, że bez wątpienia oryginalna estetyka Deweya długo nie miała szczęścia: powstała w czasach panowania tradycji estetyki budowanej od XVIII wieku, określanej jako filozofia sztuk pięknych, skupionej na autonomii sztuki i oddzielającej – czy wręcz separującej – doświadczenie estetyczne od wszelkich innych doświadczeń człowieka; a kiedy w samej sztuce oraz w kulturze nastąpiły zmiany, wobec których filozofia doświadczenia, doświadczenia estetycznego, wypracowana przez Deweya, zdawała się być nader adekwatna, pozycję wiodącą w świecie zdobywała estetyka analityczna.

Termin „estetyka pragmatyczna” wprowadził Richard Shusterman, wydając w 1992 r. książkę o takim właśnie tytule. W ramach postępującej w USA pragmatyzacji filozofii analitycznej (o czym pisał Richard Rorty na początku lat 80.) Shusterman, podobnie jak wcześniej jego mistrz Rorty, przeszedł od orientacji analitycznej do pragmatycznej, co przyjęte zostało z niemalym zdziwieniem, nie mniejszym – jak myślę – od tego, z jakim przyjęto dużo wcześniej, w roku 1979, słowa Rorty’ego zawarte w jego książce *Philosophy and the Mirror of Nature*, w której na pozycję trzech najważniejszych filozofów XX wieku wywindował, obok Heideggera i Wittgensteina – Johna Deweya. Niemniej Shusterman wkrótce odszedł od wersji pragmatyzmu oferowanej przez Rorty’ego, który zdecydowanie odrzucał pojęcie doświadczenia jako przynależne do tzw. „mitu danych”. Stało się tak na skutek przeprowadzenia przez Shustermana własnej reinterpretacji myśli Deweya, z której wydobyl dla swego projektu estetyki pragmatycznej przede wszystkim ideę doświadczenia interaktywnego, somatycznego, posiadającego także wymiar niedyskursywny, doświadczenia wykraczającego poza epistemologię, doświadczenia poszerzonego, powiązanego z takimi kategoriami jak estetyczność i meliorizm. Można powiedzieć, że stosunek do doświadczenia podzielił amerykańskich pragmatystów. Shusterman oddzielił się od swych kolegów, którzy starali się dokonać pewnej kombinacji filozofii analitycznej z pragmatyzmem, i budował swą wersję pragmatyzmu w pełni zakorzenioną w myśli klasyków – najpierw przede wszystkim Deweya, następnie Jamesa. Tę własną wersję pragmatyzmu zaproponował w *Pragmatist Aesthetics*.

Książka Shustermana, w której *explicite* powołuje się na dziedzictwo Deweya, została przetłumaczona na wiele języków i tym samym zarówno sam termin „estetyka pragmatyczna”, jak i obejmowane tym terminem treści zyskały wreszcie światowy rozgłos i uznanie. Warto dodać, że od czasu pojawienia się książki Shustermana, książka *Art as Experience* Deweya, po ponad pół wieku zapomnienia, została przełożona na wiele języków.

Na zakończenie tych uwag wstępnych pozwolę sobie wprowadzić osobisty ton. Zainteresowałam się pragmatyzmem Deweya w połowie lat 80. Mimo że w 1975 r. ukazało się, dzięki staraniom Profesor Ireny Wojnar, tłumaczenie *Art*

as *Experience* na języki polski², Dewey nie był u nas kojarzony z estetyką, jako filozof ujmowany był lakonicznie w formule instrumentalizmu, natomiast znany był przede wszystkim jako pedagog; niemniej w latach 80. traktowano już jego pedagogiczne teorie jako nie w pełni aktualne. Zwróciłam się do myśli Deweya, ponieważ poszukiwałam filozofii oferującej nowe perspektywy dla ujęć estetycznych, adekwatnych wobec zachodzących zmian. Wydana w 1988 r. w nakładzie 200 egzemplarzy moja książka *Sztuka jako rytm życia*, w której dokonałam rekonstrukcji filozofii sztuki Deweya, nie wzbudziła, poza wąskim gronem profesjonalistów, większego zainteresowania. Sytuacja zmieniła się diametralnie po ukazaniu się książki Shustermana. Od tamtej pory estetyka pragmatyczna utrwaliła swe miejsce wśród wiodących nurtów badawczych dyscypliny zwanej estetyką. Renesans pragmatyzmu (neopragmatyzm) ogarnął Europę, powstały towarzystwa myśli pragmatycznej (np. Central European Pragmatist Forum) oraz centra badań nad filozofią Deweya – w tym Ośrodek Badań nad Pragmatyzmem im. Johna Deweya (*John Dewey Research Center*) przy Wydziale Filozoficznym Uniwersytetu Jagiellońskiego.

Tyle tytułem wprowadzenia.

Moje wystąpienie będzie poświęcone pewnemu wyselekcjonowanemu i ograniczonemu zakresowo zagadnieniu, które zostanie przedstawione na trzech przenikających się płaszczyznach. Płaszczyzną pierwszą, stanowiącą tło rozważań, jest kwestia transformacji estetyki, mająca miejsce w drugiej połowie XX wieku, kiedy – zamiast dotychczasowej i już niewystarczającej formuły estetyki jako filozofii sztuk pięknych – zaczęto poszukiwać nowego dookreślenia przedmiotu badań i metod tej dyscypliny. Owa transformacja estetyki była zjawiskiem złożonym i dokonywała się pod wpływem zdecydowanie różnych opcji filozoficznych. Ja chciałabym wskazać – i tu mowa o drugiej płaszczyźnie – na wpływ, jaki na kształtowanie nowej estetyki miały pewne wybrane przeze mnie nurty myślenia, określane także mianem zwrotów: zwrot ekologiczny, zwrot somatyczny oraz zwrot ewolucjonistyczny. Mimo różnic między nimi, posiadają one, jak sądzę, wspólną podstawę, którą w tytule starałam się uchwycić prefiksem „bio-”, wskazującym na obecne w nich ogólne nakierowanie na życie, z wyakcentowaniem jego biologicznego wymiaru. Kategoria życia pozostanie raczej niedookreślona, pozostawiona w całej swej wieloznaczności, bowiem wymienione nurty nawiązują do rozmaitych aspektów życia. Płaszczyzną trzecią będzie ukazanie obecności i roli estetyki pragmatycznej w trzech wymienionych nurtach.

² J. Dewey, *Sztuka jako doświadczenie*, przeł. A. Potocki, Ossolineum, Wrocław 1975.

Ekologia

Zacznijmy zatem od ekologii, lub lepiej – świadomości ekologicznej – która odegrała niezwykle inspirującą rolę w transformacji estetyki. Powiedzmy od razu, że nie chodziło tu po prostu o interdyscyplinarną współpracę ani też o ukształtowanie odrębnej estetyki ekologicznej (eko-estetyki), chociaż termin taki funkcjonuje, co raczej o *wykorzystanie* rodzącej się świadomości ekologicznej do przebudowy przedmiotu i metod estetyki³.

Pionierem takiego przedsięwzięcia i nadal jego głównym przedstawicielem jest amerykański estetyk Arnold Berleant. Odczuwał on głęboką potrzebę rekonstrukcji estetyki tradycyjnej i – czerpiąc inspirację z myśli ekologicznej – zaproponował w książce *The Aesthetics of Environment* (1992) tzw. estetykę środowiskową. Po 13 latach, w 2005 r., wydał książkę o niemal takim samym tytule: *Aesthetics and Environment. Variations on a Theme*. Pomiędzy wymienionymi pracami, a także później, powstały inne, rozwijające przedsięwzięcie określone jako *re-thinking aesthetics*; pod takim właśnie tytułem ukazała się kolejna z książek Berleanta (2004). W przedmowie do niej napisał, że stanowi ona plon jego 40-letniej pracy nakierowanej na to, „by odrzucić odziedziczoną wizję nowożytnej estetyki”⁴. Myślę, że może nie tyle odrzucić, co ją zrewidować i zrekonstruować.

Jak widać, w wymienionych tytułach wyeksponowane zostało, w kontekście estetyki, pojęcie środowiska. Berleant raczej nie używa terminu „estetyka ekologiczna”, preferuje termin „estetyka środowiskowa”, bowiem właśnie to podstawowe dla orientacji ekologicznej pojęcie stanowiło główne źródło inspiracji i zarazem punkt odniesienia dokonywanej rekonstrukcji estetyki (a w następstwie także rekonstrukcji filozofii, ale na ten szerszy obszar nie będziemy tutaj wkraczać). W książce z 1992 r. dwa rozdziały noszą znamienne tytuły: „Environment as a Challenge to Aesthetics” i „Environment as an Aesthetic Paradigm”.

Chciałabym zwrócić uwagę na kilka tez estetyki środowiskowej Berleanta, wskazując na ich, transformacyjny względem estetyki tradycyjnej, charakter.

Środowisko, zarówno w tradycji ekologicznej, jak i u Berleanta określane często jako naturalne, traktowane jest zwykle znacznie szerzej, generalnie jako otoczenie. Środowisko pojmowane jest jako złożona sieć relacji i interakcji zachodzących pomiędzy różnorodnymi elementami na danym obszarze, a tak rozumiane staje się podstawą dla wypracowania nowego pojęcia doświadcze-

³ Zob. K. Wilkoszewska, *Problem eko-estetyki*, w: *Świadomość środowiska*, red. W. Galewicz, Universitas, Kraków 2006, s. 153–160.

⁴ A. Berleant, *Prze-myśleć estetykę*, przeł. M. Korusiewicz, T. Markiewka, Universitas, Kraków 2007, s. XII.

nia estetycznego i zarazem do ostrej krytyki dotychczasowej jego koncepcji, która – według Berleanta – zafałszowała istotę estetycznego doświadczania, bowiem oparta na wzorcu epistemologicznym – dualistycznej relacji podmiotu i przedmiotu – traktowała doświadczenie estetyczne jako kontemplatywne, bezinteresowne, przebiegające w postawie dystansu odbiorcy wobec dzieła sztuki. Takie wypracowane w stosunku do sztuki doświadczenie stawało się też wzorcem dla estetycznego doświadczania natury. Np. zachwyt nad krajobrazem wymagał uprzedniego zabiegu tzw. ramowania, wydzielenia „obrazu” z szerszego kontekstu przyrody (czyli wytyczenia granic), by mógł stać się on przedmiotem estetycznej kontemplacji.

Według Berleanta, odwrotnie, to doświadczenie natury (środowiska) winno stać się wzorcem dla doświadczenia estetycznego, także tego nakierowanego na dzieło sztuki. Aby przybliżyć swą myśl, przywołuje – w eseju *The World from the Water* – doświadczenie zanurzenia w wodzie, gdzie mamy do czynienia z zasadniczą jednością i ciągłością człowieka i świata; doświadczając nie wyodrębnia się ze środowiska, nie przyjmuje postawy dystansu i oglądu, lecz wchodzi w zmysłową i zarazem intymną interakcję z otoczeniem. Nie ma tu miejsca na dychotomiczną relację podmiotu i przedmiotu. Berleant pisze:

Nie ma zewnętrznego świata. Nie ma zewnątrz. (...) Osoba i środowisko stanowią *continuum*⁵.

oraz:

Środowisko nie jest przedmiotem subiektywnego aktu kontemplacji; środowisko jest naszym przedłużeniem...⁶

Jest to antydualistyczne, kontekstualne i holistyczne ujęcie doświadczenia, mające daleko idące konsekwencje:

- w miejsce dystansu, kontemplacji i bezinteresowności wkracza partycypacja i zaangażowanie;
- doświadczenie środowiska jest zawsze wielozmysłowe, angażujące nie tylko wyższe zmysły (wzroku i słuchu), z czym mieliśmy do czynienia w tradycyjnym ujęciu, lecz także zmysły niższe; percepcja zostaje wyostrzona i spotęgowana;
- w doświadczeniu bierze udział nie jeden wydzielony element, lecz całe najbliższe otoczenie; doświadczamy środowiska będąc zarazem jego częścią.

⁵ A. Berleant, *The Aesthetics of Environment*, Temple University Press, Philadelphia 1992, s. 4.

⁶ A. Berleant, *Aesthetics and Environment. Variations on a Theme*, Ashgate 2005, s. 156.

Według Berleanta, doświadczenie środowiska i doświadczenie sztuki są takie same i nie ma powodu wyróżniania osobnej klasy doświadczeń estetycznych nakierowanych na wytwory artystyczne. Charakterystyczne, że chociaż Berleant w swej koncepcji estetyki przesunął akcent ze sztuki na doświadczenie estetyczne, to właśnie sama sztuka – sztuka współczesna – względem której wypracowana przez dotychczasową estetykę koncepcja doświadczenia estetycznego okazywała się całkowicie nieadekwatna, w pełni potwierdziła trafność nowatorskiej koncepcji Berleanta.

Kiedy zapoznałam się z pracami Berleanta, miałam nieodparte wrażenie, że wyrastają one z ducha – zaproponowanej przed ponad półwieczem – wizji estetyki Johna Deweya. Gdy idzie o stanowisko samego Berleanta w tej kwestii, to ulegało ono w tym względzie znaczącej ewolucji. W swoich pierwszych pracach właściwie nie powołuje się na Deweya, raczej podkreśla swe związki z fenomenologią, zwłaszcza z pracami M. Merleau-Ponty'ego. Stopniowo liczba odniesień do Deweya zwiększa się; coraz częściej – wskazując na swe filozoficzne zakorzenienie – amerykański estetyk wymienia obok siebie fenomenologię i pragmatyzm. W poświęconym Berleantowi numerze „Sztuki i Filozofii” w 2010 r. napisał on we wstępie dość dobitnie: „Liczne wpływy ukształtowały i napędzały moją pracę i muszę jasno uznać dwa z nich. Jednym jest fenomenologiczna fiksacja na percepcji... (...) Drugim formatywnym wpływem na moją pracę był pragmatyzm, który uznaje, że idee osadzone są w naturalnym ludzkim doświadczeniu i praktyce...”⁷ Co więcej, w tym samym numerze zamieścił Berleant osobny tekst o „spuściznie Deweyowskiej estetyki”.

W tekście tym podkreślił, że to Dewey doprowadził nas na powrót do doświadczenia, czyniąc je centralnym pojęciem estetyki. To Dewey wyemancypował estetykę wyprowadzając doświadczenie estetyczne z wąskiego kręgu sztuki na szeroką arenę życia i podkreślając, że „Estetyka powinna być nakierowana na jakość doświadczenia, nie na przedmiot”⁸. To Dewey twierdził, że doświadczenie estetyczne jest przede wszystkim percepcją. Te myśli leżą także u podstaw estetyki Berleanta. Mimo to, Berleant jest ostatecznie nader krytyczny wobec koncepcji Deweya, i tu czasami ma rację, a czasami – jak sądzę – zdecydowanie nie. Skupię się na jednym przykładzie.

Książka *Art as Experience* Deweya powstała w czasie, kiedy tzw. świadomość ekologiczna jeszcze nie zaistniała. Czy jest możliwe, że Berleant, który budowanie swej estetyki oparł na pojęciu środowiska, nie dostrzegł ekologicznego potencjału myśli Deweya, dla którego środowisko jest podstawowym terminem w jego estetyce? To nie przypadek, że myśli obu estetyków

⁷ A. Berleant, *Wrażliwość: wzrost pewnej estetyki*, „Sztuka i Filozofia” 2010, nr 37, s. 13.

⁸ A. Berleant, *Zajmujący Dewey: Spuścizna Deweyowskiej estetyki*, „Sztuka i Filozofia” 2010, nr 37, s. 63.

wykazują daleko idące pokrewieństwo. Dzieje się tak dlatego, że obaj osadzają doświadczenie w środowisku, traktując je jako sieć wzajemnych oddziaływań, inter- czy też transakcji. Dlatego obaj są antydualistyczni, przy czym Berleant – niesłusznie – sądzi, że Deweyowi nie do końca udało się, w koncepcji doświadczenia estetycznego – przełamać dualizm, że nie do końca wyzwolił się z myślenia podmiotowo-przedmiotowego⁹. Jest to dość zaskakujące, bowiem Dewey dokonał, zrywając z całą filozoficzną tradycją, odpodmiotowienia doświadczenia; to nie ja doświadczam, lecz – na równi z innymi elementami środowiska – biorę udział w doświadczeniu. Kiedy Berleant pisze: „Chcę opisać doświadczenie, ważne jest, by uniknąć wszechobecnej tendencji do traktowania go jako czysto podmiotowego zjawiska”¹⁰, wtedy jest dłużnikiem Deweya. Podobnie rzecz ma się z wprowadzoną przez Deweya w miejsce dualizmu ideą ciągłości doświadczenia.

Zwrot ekologiczny i jego rola w procesie transformacji estetyki należy już właściwie do historii, ale waga tego etapu w rozwoju dyscypliny zachowuje swą ważność i aktualność. Estetyka pragmatyczna Deweya, operując pojęciem doświadczenia środowiskowego, niejako antycypowała ten etap przechodzenia estetyki od sztuki do praktyki życia.

Somaestetyka

Od dłuższego już czasu możemy obserwować zintensyfikowany zwrot ku cielesności, dokonujący się na płaszczyźnie myśli teoretycznej, praktyk artystycznych oraz praktyk życiowych. Zaproponowana przez Richarda Shustermana somaestetyka, jako nowa, nakierowana na cielesność dziedzina wiedzy, wpisuje się w ten współczesny trend wzmożonego zainteresowania ciałem człowieka.

Somaestetyka Shustermana wyrasta z jego estetyki pragmatycznej, a ta z estetyki Johna Deweya, co Shusterman wielokrotnie podkreśla. Chociaż w pierwszym wydaniu *Pragmatist Aesthetics* z 1992 r. problematyka cielesności jest w pełni obecna, to dopiero w drugim wydaniu (2000) zostaje dodany nowy końcowy rozdział, zatytułowany „Somaesthetics: A Disciplinary Proposal”. Od tej pory Shusterman w kolejnych książkach i artykułach rozwija projekt somaestetyki, a grono jego uczniów, zwolenników i kontynuatorów nieustannie się poszerza.

Moje rozważania nad somaestetyką, podobnie jak w przypadku estetyki środowiskowej, zostaną nakierowane przede wszystkim na kwestię, w jaki sposób propozycja Shustermana przyczyniła się do poszerzenia pola badawcze-

⁹ Tamże, s. 62.

¹⁰ A. Berleant, *Art and Environment*, dz. cyt., s. 14.

go estetyki oraz modyfikacji jej metod w duchu pragmatyzmu. Już w 1992 r. Shusterman pisał: „Jedną z najgłówniejszych cech estetyki Deweya jest jej naturalizm somatyczny”. Książka *Art as Experience* „...stanowi próbę zakorzenienia estetyki w naturalnych potrzebach, budowie i aktywności organizmu ludzkiego”¹¹.

Somaestetyka, tak jak filozofia doświadczenia Deweya, jest antydualistyczna. Shusterman zastosował termin *soma* (nie *body*, chociaż tym także się posługuje, ale już w wyspecjalizowanym kontekście somaestetyki), by uniknąć łatwych skojarzeń z utrwaloną w tradycji filozoficznej dychotomią *body/mind*. Ciało ujęte terminem *soma* – pozostające w ciągłości, a nie przeciwstawne do umysłu – to ciało żyjące, świadome, myślące; wskazują na to tytuły kolejnych książek Shustermana: *Body Consciousness* czy *Thinking Through the Body*. W języku niemieckim funkcjonuje użyteczne rozróżnienie *Körper/Leib*, niemniej *soma* – chociaż bliska znaczeniu *Leib* – przekracza je w swej wieloaspektowości. Shusterman dokonuje dogłębnej krytyki zachodniej myśli filozoficznej, która zarówno zaniedbała problem cielesności, jak i go zniekształciła, traktując ciało jako przedmiot (mam ciało/jestem ciałem).

Dostrzegając złożoną, metafizyczną strukturę ciała, które jest zarówno materialnym obiektem istniejącym w świecie, jak i intencjonalną podmiotowością na ten świat nakierowaną, somaestetyka zajmuje się nie tylko zewnętrzną formą ciała lub jego przedstawieniami (*representation*), lecz także jego przeżywanym doświadczeniem¹².

Budowanie somaestetyki – jako dyscypliny badawczej nakierowanej na podmiot ucieleśniony – wiązało się z koniecznością gruntownych przemyśleń z zakresu metateorii. Proces kształtowania dość radykalnego poglądu, czym jest i jaką rolę pełni teoria, został rozpoczęty już w estetyce pragmatycznej Shustermana i wyrastał z ducha pragmatyzmu. W przedmowie do polskiego wydania *Estetyki pragmatycznej*, już w pierwszym zdaniu autor zaznacza: „Książka ta zawiera wykład teorii estetycznej, opartej na metodach i koncepcjach filozofii pragmatycznej”¹³.

Wiadomo, że wiodącą ideą pragmatyzmu nie jest przeciwstawianie, lecz łączenie myśli i działania, teorii i praktyki. Przyjęcie tego założenia prowadzi Shustermana do radykalnych wniosków, które – chociaż podejmowane na gruncie estetyki – zdają się dotyczyć potrzeby reorientacji sposobu myślenia

¹¹ R. Shusterman, *Estetyka pragmatyczna. Żywe piękno i refleksja nad sztuką*, przeł. A. Chmielewski i in., red. A. Chmielewski, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 1998, s. 28.

¹² R. Shusterman, *Świadomość ciała. Dociekania z zakresu somaestetyki*, przeł. W. Małecki, S. Stankiewicz, red. nauk. K. Wilkoszewska, Universitas, Kraków 2008, s. 41.

¹³ R. Shusterman, *Estetyka pragmatyczna*, dz. cyt., s. 3.

w całej filozofii. Teoria nie polega jedynie na przedstawianiu stanu rzeczy, na uchwyceniu prawd oświetlających rzeczywistość taką, jaka jest, na dążeniu do prawdy w sensie klasycznym, lecz winna angażować się w przekształcanie naszych sposobów rozumienia świata celem udoskonalenia jakości życia. „...Ostatecznym celem nie jest więc wiedza, lecz udoskonalone doświadczenie, choć dla osiągnięcia takiego celu prawda i wiedza są oczywiście niezbędne”¹⁴. W przypadku teorii estetycznej znaczy to, że nie powinna się ona sprowadzać do np. poszukiwania odpowiedzi na pytanie, czym jest sztuka, lecz skupić się na zaproponowaniu takiego poglądu, który podniesie wartość sztuki, wzmocni jej rolę, jak i udoskonali sposoby jej przeżywania. Chodzi zatem o tak ważny w pragmatyzmie czynnik melioracyjny, oparty na ciągłości wiedzy i praktycznego działania.

Takie pojmowanie teorii prowadzi w estetyce do dalszych konsekwencji: odrzucone zostaje, obecne w estetyce tradycyjnej, przeciwstawienie tego, co estetyczne, i tego, co praktyczne; zarazem następuje rozszerzenie pola badawczego estetyki, bowiem czynnik estetyczny odnajdywany być może nie tylko w zawężonych dziedzinach, takich jak np. sztuki piękne, ale we wszelkich życiowych praktykach. Co więcej, powiązanie estetyczności ze sferą praktyki prowadzi do przeformułowania tego rozumienia sztuki, jakie dominowało w tradycji, tzn. – jak po deweyowsku pisze Shusterman – do „uwolnienia jej z klasztoru na wyżynach, w którym jest izolowana od życia...”¹⁵

W taki kontekst rozważań nad pragmatyczną teorią estetyczną wpisana zostaje somaestetyka. Shusterman pisze:

Somaestetykę można prowizorycznie zdefiniować jako krytyczne, melioracyjne badanie doświadczenia człowieka i użycia ciała jako ośrodka sensoryczno-estetycznej świadomości (*aisthesis*) oraz kreatywnego kształtowania siebie¹⁶.

Ten krótki stosunkowo cytat niesie w sobie wiele treści.

Po pierwsze, praca badawcza pojmowana jest jako studia krytyczne i melioracyjne zarazem. Po drugie, estetyczność jest tu rozumiana wieloaspektowo: w swym etymologicznym, nawiązującym do zmysłowości znaczeniu, w sensie kreatywnego kształtowania oraz w sensie piękna, bowiem kształtowanie siebie obejmuje także, choć oczywiście nie tylko, zewnętrzny wygląd. Po trzecie, badania zostaną nakierowane na doświadczenie, w którym zaangażowane jest ciało człowieka wraz z jego całym sensualno-motorycznym wyposażeniem.

¹⁴ Tamże, s. 15.

¹⁵ Tamże, s. 14.

¹⁶ R. Shusterman, *Świadomość ciała*, dz. cyt., s. 40.

Shusterman wielokrotnie podkreśla, że kluczowe dla jego myśli są trzy pojęcia: poszerzone doświadczenie, melioryzm, estetyczność¹⁷.

Termin Shustermana *enhanced experience* przetłumaczyłam jako „poszerzone doświadczenie”, niemniej sprawa nie jest tak prosta. Słowo *enhancement* oznacza poprawę, ulepszenie, zwiększenie, poszerzenie. Ma więc wymiar ilościowy oraz jakościowy. I oba te wymiary odgrywają swą rolę w terminie Shustermana: mamy tu do czynienia z poszerzeniem doświadczenia estetycznego o sferę cielesności i multizmysłowości, także o sferę poznania niedyskursywnego, ale zarazem takie doświadczenie, jako ulepszone, posiada melioracyjny charakter. Shusterman pisze:

Uzupełniająca ścieżka, którą oferuje somaestetyka, polega natomiast na korekcie faktycznego funkcjonowania naszych zmysłów dzięki lepszemu kierowaniu naszym ciałem, co możliwe jest dzięki temu, że zmysły należą do somy i są przez nią warunkowane. Skoro ciało jest naszym pierwotnym medium pojmowania świata, to możemy się więcej dowiedzieć o świecie, jeśli poprawimy stan i sposób użycia tego instrumentu¹⁸.

Shusterman wyróżnia trzy wymiary somaestetyki. 1) Somaestetyka analityczna jest teoretyczna i opisowa, to znaczy dostarcza szerokiej wiedzy – historycznej, filozoficznej i naukowej – o cielesności. 2) Somaestetyka pragmatyczna z kolei nie jest deskryptywna, choć z poprzednią formą ściśle powiązana, lecz normatywna, proponuje bowiem metody i techniki doskonalenia somatycznego, prowadzące do przekształcenia człowieka w jego wymiarze zewnętrznym i wewnętrznym (chodzi o sfery przedstawieniową – wygląd, i doświadczeniową – wnętrze, które nie są względem siebie dychotomiczne, lecz stanowią jedność), a w następstwie do poprawy życia społecznego. 3) Somaestetyka praktyczna zajmuje się faktyczną realizacją zachowań somatycznych, polega ona nie na słowach, lecz na działaniu. „Im mniej się mówi o somaestetyce praktycznej, tym lepiej, jeśli tylko oznacza to, że tym samym się więcej w tym zakresie robi”¹⁹.

We wszystkich wymiarach somaestetyka ma charakter interdyscyplinarnej (może lepszy byłby tu termin „transdyscyplinarnej”, zwłaszcza w świetle ostatnich prac). Terminu interdyscyplinarności używał Shusterman we wcześniejszych stadiach swej pracy, dodając, że następstwem przyjęcia takiej perspektywy jest pluralizm metod. Nie znaczy to, że w badaniu nakierowanym na jakiś problem łączenie wszelkich metod jest dozwolone, ale właściwie

¹⁷ R. Shusterman, *Transactional Experiential Inquiry: From Pragmatism to Somaesthetics*, „Contemporary Pragmatism” 2015, nr 12, Brill Rodopi, s. 194.

¹⁸ Tamże, s. 40.

¹⁹ Tamże, s. 52.

jedynym stawianym tu wymogiem była ich kompatybilność. Co miałyby stanowić podstawę tej kompatybilności?

Dotykamy tu kwestii wywodzącej się od Jamesa: czy pragmatyzm jest jedynie metodologiczną strategią, czy też obejmuje fundujące tezy? James wprowadził metaforę korytarza wiodącego do przeróżnych „pokoi”, z których każdy wypełniony jest inną opcją filozoficzną, przez co chciał powiedzieć – wedle interpretacji francuskiego badacza Mathiasa Girela – że „pragmatyczna metoda jest kompatybilna z wieloma filozoficznymi kierunkami”²⁰. Niemniej sam James nie był w tym konsekwentny, odnosząc swe pragmatyczne procedury badawcze do głównych pojęć wyznaczonych przez jego radykalny empiryzm. To, co u Jamesa – w świetle jego słów – zdaje się być niekonsekwencją, u Shustermana – nie negującego, że pewne zasadnicze tezy kierują jego badaniem – zostało wyrażone *explicite*. W polemice z Girelem pisze:

Girel ma także rację, że mój pragmatyzm obejmuje zasadnicze twierdzenia, nawet w zakresie metafizyki, o których ignorowanie lub całkowite odrzucanie jestem czasami oskarżany. I tak na mojej liście pragmatycznych zasad, cytowanych przez Girela, pierwsze miejsce zajmuje zasada metafizyczna: „zmienna, otwarta i przypadkowa natura rzeczywistości”²¹.

Trzeba stwierdzić, że zasada ta została przejęta w całości z naturalizmu Deweya. Choć pragmatyści często podkreślają swój antyesencjalizm i chęć wyjścia poza metafizykę, to metafizyczne uwikłanie przewija się w ich pracach. Warto jednak zwrócić uwagę, że skoro rzeczywistość jest zmienna, otwarta i przypadkowa, to tej zasadzie podlegają też fundamenty całej budowli pragmatyzmu. W przypadku Shustermana istotne wyznaczniki pragmatyzmu stanowią podstawę kompatybilności wielości metod stosowanych w somaestetyce w obrębie procesu badawczego, ale mogą one podlegać modyfikacjom i zmianom.

Shusterman we wszystkich swoich pracach składających się na somaestetykę wykazywał wysoką świadomość metodologiczną, niemniej we wcześniejszych pracach owa świadomość była obecna *implicitie*. Kierowała badaniami, ale raczej nie podlegała, lub podlegała jedynie częściowo, wyartykułowaniu. Natomiast w ostatnich pracach Shusterman poświęca coraz więcej uwagi metodologii, formułując swe przemyślenia *explicite* i dochodząc do daleko idących wniosków.

Wiadomo, że w tradycji pragmatycznej doświadczenie estetyczne, w którym wymiar somatyczny pełni tak ważną rolę, ulega aktywizacji. Nie jest oglądem, lecz interakcją. Shusterman chciałby, by takiej aktywizacji uległo

²⁰ M. Girel, *Perfectionism in Practice: Shusterman's Place in Recent Pragmatism*, „Contemporary Pragmatism” 2015, nr 12, Brill Rodopi, s. 169.

²¹ R. Shusterman, *Transactional Experiential Inquiry...*, dz. cyt., s. 194.

także doświadczenie badawcze. Chodzi o *inquiry*, termin dość trudno przetłumaczalny, oznaczający pytanie, dociekanie, poszukiwanie odpowiedzi, badanie.

W rozważaniach poświęconych własnej orientacji metodologicznej, określonej jako droga „od pragmatyzmu do somaestetyki” (oczywiście już po odejściu od opcji analitycznej), Shusterman wprowadza skomplikowany termin *transactional experiential inquiry*, dodając ironicznie, że ma nadzieję, że jego nieatrakcyjną rozwlekłość zrekompensuje zawarty w nim potencjał znaczeniowy. (Nie mam dobrego pomysłu nie tylko na uatrakcyjnienie terminu w języku polskim, lecz w ogóle na jego przekład).

O tym potencjale pisze: chodzi tu o takie dociekanie (*inquiry*), które „może rozwinąć nowe kierunki, cele, metody i standardy dzięki dynamicznym doświadczeniom nabywanym w trakcie owego dociekliwego postępowania”, i że te „transaktywne doświadczenia pociągną za sobą badania przekraczające znane dyscyplinom [wiedzy] ograniczenia i konwencje”²². Transaktywny styl badania:

- stanowi wyzwanie dla przyjętych procedur badawczych, wymagających sztywnych metod i logicznych standardów, ustanawianych uprzednio i niezależnie od przebiegającego procesu badania;
- wychodzi poza czystą teorię, wcielając w nią praktykę, czyli operuje pojęciem poszerzonego doświadczenia, nieograniczonego do wewnętrznego pola podmiotowej świadomości, lecz włączającego zewnętrzne środowisko;
- dopuszcza eksperyment w transakcjach między dziedzinami wiedzy, przekracza dychotomie i granice, przekształca zastane pojęcia i problemy²³.

Shusterman przyznaje, że odnalazł w pracach Deweya pewne fragmenty, które zasugerowały mu ideę *transactional experiential inquiry*, bowiem Dewey (w *Logic: The Theory or Inquiry*) postawił i rozważał problem, czy sam proces badawczy (*inquiry*) może rozwinąć w swym przebiegu logiczne standardy i formy, którym będą podlegały dalsze etapy badawcze.

Shusterman zdaje sobie sprawę z radykalności – w stosunku do utrwalonej tradycji – propozycji metodologicznej w postaci *transactional experiential inquiry*. Zastrzega, że nie chodzi mu o obliczoną na efekt szoku rebelię, niemniej przyznaje, że chodzi o wyzwanie, nawet o prowokację, i że czyni tak w przekonaniu, że transaktywny styl badania przyczyni się do rozwoju teorii, przekształcając zarazem jej dotychczasowe zawężone rozumienie.

Niemniej był i jest nieustannie atakowany. Odpiera zarzuty. I tak, przykładowo:

Na zarzut, że somaestetyka nie została dookreślona co do zakresu badań oraz swej afiliacji i ostatecznie nie wiadomo, czy w ogóle przynależy czy to

²² Tamże, s. 180.

²³ Tamże, s. 182.

do filozofii, czy do estetyki, Shusterman odpowiada, że początkowo zamierzył somaestetykę jako poddyscyplinę filozoficzną, ale wkrótce, poprzez zainteresowanie i wkład wielu innych dyscyplin, zrozumiał, że somaestetyka przekracza filozofię, chociaż pozostaje nadal filozoficznie zakorzeniona. A czy somaestetyka należy do estetyki, skoro obejmuje np. techniki i metody terapeutyczne, mające swoje własne, raczej nieestetyczne zadania i cele? Shusterman odpowiada, że somaestetyka zdecydowanie przekracza estetykę filozoficzną w jej historycznym kształcie, bowiem operuje szerokim pojęciem estetyczności, a ponadto jej wymiar teoretyczny przeplata się z wymiarem pragmatycznym i praktycznym. Według Shustermana, z czasem stawało się jasne, że transaktywność badawcza niejako wyklucza zdefiniowanie dyscypliny i należy pozostawić ją w jej niedookreśleniu, a tym samym otwartości. I chociaż taka niedookreśloność budzi dyskomfort, ostatecznie służy wzbogaceniu naszej wiedzy o cielesności.

Bez wątplenia, zdaniem Shustermana, owo niedookreślenie dyscypliny i powiązana z tym swoboda poznawcza niesie w sobie pewne niebezpieczeństwa, ale przynosi też efekty godne uznania. Trzeba też pamiętać, że estetyka tradycyjna również pozostawała w pewnym niedookreśleniu swego pola badawczego, a kiedy wprowadzała granice, np. zawężenie przedmiotu badań do sztuk pięknych, to wówczas poza estetyką pozostawały całe obszary godne uwagi estetyka. Shusterman dodaje, że w ogóle jest przeciwny arbitralnemu, apriorycznemu wyznaczaniu granic dyscypliny, że w sposób zamierzony pozostawia wypracowanie kształtu somaestetyki wspólnocie myślicieli i praktyków nakierowanych na cielesność. Ostatecznie – zgodnie z główną zasadą pragmatyzmu – pole badawcze somaestetyki pozostaje zmienne i otwarte.

Shusterman konkluduje w duchu pragmatyzmu:

...czy brak jasnych granic i zaniechanie przypisania [somaestetyki] jako subdyscypliny do estetyki czy filozofii blokuje drogę somaestetycznych badań? Myślę, że nie; w zamian droga jest bardziej owocnie otwarta na wiele kierunków²⁴.

Proponowany przez Shustermana model badań ma charakter aktywistyczny i transaktywny, którego bazowym pojęciem jest poszerzone czy ulepszone doświadczenie. Celem badań jest nie tylko zdobywanie wiedzy sformułowanej w języku dyskursywnym – teoria zostaje poszerzona o sferę melioracyjnej pragmatyki oraz praktyki. W tak nakreślonym kontekście siłą rzeczy musi się pojawić odmieniona – w stosunku do tradycji – koncepcja badacza, który nie tyle w postawie dystansu dokonuje oglądu rzeczy, co wkracza w doświadczenie. Sam Shusterman jest wyrazistym przykładem takiego badacza, dla którego

²⁴ Tamże, s. 184.

teoria i praktyka stanowią dwie komplementarne strony medalu: kiedy tworzył estetyczną teorię rapu, dołączył do grupy hip-hopowców pisząc dla nich teksty jako Rich Frosted, w trakcie budowania somaestetyki praktykował i praktykuje – po przeszkoleniu – terapię metodą Feldenkreisa, celem wkroczenia w pełnię somatycznego doświadczenia został tancerzem i performerem, prowadził warsztaty z artystami, współuczestniczył w organizowaniu wystaw, zainteresowany somatycznością fotografii współpracował z paryskim fotografem Yann Toma, służąc jako obiekt ujęć, chcąc zgłębić istotę doświadczenia charakterystycznego dla innych kultur praktykował zen pod kierunkiem japońskiego guru. Niekiedy przychodzi mu za to płacić wysoką cenę, bowiem – zwłaszcza w środowiskach akademickich – pojawiają się reakcje świadczące o braku akceptacji dla takiej postawy badacza. Niemniej w *transactional experiential inquiry* życie badacza i osadzona na doświadczeniu teoria nie dają się od siebie oddzielić. Chodzi o to – jak podkreśla Shusterman – by doskonalić to, jak żyjemy, a nie tylko sposoby myślenia i pisanie, chociaż te oczywiście też²⁵.

Wspólnota badaczy pracujących pod znakiem somaestetyki Shustermana rozszkana jest dziś niemal na całym świecie. Należą do niej filozofowie, estetycy, naukowcy reprezentujący różne dziedziny, artyści, terapeuci itd.²⁶ Wnoszą swój cząstkowy wkład, bądź jako teoretycy, bądź praktycy, czasami łącząc oba wymiary. Trudno jednak byłoby wskazać takiego kontynuatora, który – jak twórca somaestetyki – łączyłby jej uprawianie z zaangażowaniem warunkowanym przemianą własnego życia.

W stronę ewolucji

Mniej więcej od połowy pierwszej dekady XXI wieku pojawiają się próby zastosowania w estetyce teorii ewolucji, wypracowania estetyki ewolucyjnej. Mimo dość sporej ilości prac, jakie się ostatnio pojawiły, wydaje się, że taka estetyka nie została jeszcze wypracowana. Wielowątkowość i wielokierunkowość podejmowanych badań sprawia, że nie jestem w stanie dokonać krótkiego i zarazem celnego podsumowania dotychczasowych osiągnięć w tym zakresie. Mogłabym jedynie ogólnie powiedzieć, że część badań kieruje się wyraźnie w stronę sztuki, zwłaszcza w poszukiwaniu odpowiedzi na pytanie o jej adaptacyjne – w sensie biologicznym – funkcje. Jako głównego przedstawiciela tej opcji można wskazać Denisa Duttona, autora książki *Art Instinct* (2009) oraz

²⁵ Tamże, s. 195.

²⁶ Przy Ośrodku Badań nad Pragmatyzmem im. Johna Deweya w Krakowie powstała Sekcja Somaestetyki (*Somaesthetic Unit*).

pracy pod znamienym tytułem *Let's naturalize aesthetics*. Dutton jest znany ze swej *cluster definition of art*, w której podaje 12 kryteriów pozwalających na rozpoznanie sztuki, przy czym podkreśla wagę ostatniego, dwunastego – twórczą wyobraźnię. Tak zbudowana definicja ma stanowić pewną neutralną bazę do badań, także tych zorientowanych naturalistycznie i ewolucyjnie, nad sztuką jako pewnym uniwersalnym zjawiskiem. Nie ma tu miejsca na krytyczne ustosunkowanie się do tej definicji, warto jednak wskazać na jeden punkt, wyeksponowany w krytyce dokonanej przez Stephena Daviesa: tworząc swą *cluster definition* Dutton ma na myśli nowożytną sztukę Zachodu; w podanych przez niego kryteriach akcentowane są, między innymi: nowość i kreatywność, indywidualność i ekspresywność, bezinteresowna (*impractical*) przyjemność. Zdaniem Daviesa, dla badań spod znaku naturalizmu i ewolucjonizmu punktem odniesienia winna być definicja sztuki uwzględniająca – oprócz nowożytnej – także, a może przede wszystkim, wczesne, plemienne formy sztuki²⁷.

Drugi nurt w estetyce ewolucyjnej nakierowany jest nie tyle na sztukę, co na piękno. Zasadniczym pytaniem jest, czy na niższych poziomach życia odnajdujemy „zmysł piękna”, estetyczną przyjemność, a nawet estetyczną ocenę. Takie pytania zadał w swej pracy *Animal Aesthetics* Wolfgang Welsch.

Welsch²⁸, widząc potrzebę przezwyciężenia antropocentrycznej, modernistycznej estetyki i wypracowania w jej miejsce estetyki transludzkiej (*trans-human aesthetics*) – skierował się ku teorii ewolucji Darwina w poszukiwaniu odpowiedzi na pytanie, czy tzw. postawa estetyczna, doznawanie piękna – wykształciła się dopiero na pewnym etapie rozwoju kultury ludzkiej, czy też jej podstawy obecne są już w świecie zwierząt? Welsch po Darwinowsku uznaje, że między światem zwierząt i światem ludzkim istnieje ciągłość, a ta ciągłość dotyczy także estetyki, ściślej – piękna estetycznego i możliwości jego doznawania. Welsch wyróżnia: piękno preestetyczne tj. wzory i barwy roślin i zwierząt wolne od estetycznego oddziaływania, piękno protoestetyczne – cechy „rzucające się w oczy”, czyli przyciągające celem zapewnienia reprodukcji gatunkowej, piękno estetyczne, czyli piękno – mimo uwikłania w kontekst doboru płciowego i rozmnażania – samo w sobie.

O ile neodarwiniści sądzą, że piękno w świecie zwierząt służy jedynie selekcji naturalnej i doborowi płciowemu, a w takim przypadku nie osiąga

²⁷ Zobacz na ten temat: J. Luty, *From The Art Instinct to The Artful Species. Evolutionary Explanations, the Problem of Defining Art, and Some Minor Remarks on the Growing Field*, w: *Naturalizing Aesthetics*, ed. by E. Chudoba, K. Wilkoszewska, Libron, Kraków 2015 (<http://libron.pl/katalog/download/typ/full/publikacja/169>).

²⁸ Fragment dotyczący koncepcji estetyki zwierząt Welscha wraz z przeciwstawną do niej propozycją opartą na filozofii doświadczenia Deweya stanowi skróconą wersję rozważań zawartych w moim artykule *Doświadczenie estetyczne w continuum natura-kultura. Biologiczny wymiar estetyki pragmatycznej*, opublikowanym w: „Estetyka. Biuletyn” 2014, nr 1 (1).

charakteru estetycznego, to Welsch jest przekonany, że zaczątki zmysłu estetycznego, estetycznej przyjemności i estetycznej oceny pojawiły się już pośród zwierząt. Pisze:

Gdy samice decydują się na piękniejszych samców, ich wybór jest oparty na ocenie estetycznej, a ta na ich „zmyśle piękna”²⁹.

I dalej:

Istnieją silne dowody na to, że samice postrzegają piękno jako takie³⁰.

Można skierować do Welscha ten sam rodzaj krytyki, jaki Davies zastosował do Duttona. Charakteryzując piękno estetyczne Welsch przyjmuje wyłącznie jego nowoczesną formułę: jest to piękno samo w sobie, wolne od użyteczności, domagające się bezinteresownej kontemplacji. Ta wąska, ograniczona do ostatniego, najwyższego okresu rozwoju formuła nie wyczerpuje wielości form „ludzkiego” piękna estetycznego i załączków nie takiego piękna należy poszukiwać w świecie zwierząt, lecz piękna z wcześniejszych etapów rozwoju człowieka, piękna uwikłanego w rytuały, powiązanego z celami praktycznymi.

Ani Dutton, ani Welsch nie odwołują się do naturalistycznej, zorientowanej na ewolucjonizm estetyki Deweya. Można właściwie powiedzieć to samo w odniesieniu do innych przedstawicieli estetyki ewolucyjnej, bowiem jeśli nawet przywołują nazwisko Deweya, to sporadycznie i bez dotykania tego, co istotne. Nawiązując do nośnego dziś hasła Duttona *Let's naturalize aesthetics*, podkreślić należy, że w pracy Deweya z 1934 r. mamy do czynienia właśnie z naturalizacją estetyki.

Moim zdaniem, to wielka szkoda, że linia Deweyowska nie zaistniała w pełni w obrębie powstającej estetyki ewolucyjnej. Jest to o tyle zrozumiałe, że estetyczne rozważania Deweya, chociaż mają charakter ewolucjonistyczny (ciągłość w świecie natury), to nie wpasowują się łatwo w linię rozważań Darwina i neodarwinistów. Niemniej estetyka Deweya zawiera w sobie potencjał do podjęcia badań, które nie byłyby ukierunkowane ani na sztukę, ani na piękno – lecz na doświadczenie osiągające w swym przebiegu jakość estetyczną (*an experience*), a takie doświadczenie możliwe jest na każdym poziomie natury.

Zarówno w swej filozofii doświadczenia, jak i w estetyce Dewey rozumie doświadczenie jako interakcję między istotą żywą a jej otoczeniem, dokład-

²⁹ W. Welsch, *Estetyka zwierząt*, przeł. z ang. K. Wilkoszewska, w: W. Welsch, *Estetyka poza estetyką*, przeł. z niem. K. Guczalska, red. nauk. K. Wilkoszewska, Universitas, Kraków 2005, s. 185.

³⁰ Tamże, s. 187.

nie między energiami organizmu a energiami warunków, w jakich on żyje („...the energies of the organism with those of the conditions under which it lives”)³¹. Istota żywa, *live creature*, czy też organizm to pojęcia szersze niż *human being*. Dewey w swej estetyce wykracza poza antropocentrym, widzi możliwość doświadczenia przesyconego jakością estetyczną także w świecie roślin (czemu nie poświęca większej uwagi) oraz w świecie zwierząt, i ten wątek znajduje swe rozwinięcie w dwóch pierwszych rozdziałach jego książki *Art as Experience*.

Chcę przytoczyć dwa znamienne cytaty, które wiele mówią o stanowisku Deweya w odniesieniu do problemu określanego dziś w estetyce ewolucyjnej jako *animal aesthetics*:

Istotę doświadczenia determinują zasadniczo warunki życia. Chociaż człowiek różni się od ptaków i innych zwierząt, dzieli z nimi podstawowe czynności życiowe i dlatego, aby utrzymać procesy życia, musi on przystosowywać się tak jak one. Mając takie same potrzeby życiowe, człowiek odziedziczył po swych zwierzęcych przodkach narządy oddychania, poruszania się, patrzenia i słuchania, a nawet sam mózg, który koordynuje jego zmysły i jego ruchy. To nie on rozwinął narządy, z których pomocą utrzymuje się przy życiu, lecz otrzymał je w darze przez trud, walkę i osiągnięcia wielu pokoleń swych zwierzęcych przodków³².

Aby zrozumieć źródła doświadczenia estetycznego, trzeba koniecznie zwrócić się więc w kierunku życia zwierzęcego i zejść poniżej ludzkiego poziomu³³.

Zatem: a) wzorzec doświadczenia jest uniwersalny, ten sam na różnych poziomach natury; b) skoro między naturą a kulturą istnieje ciągłość, to nawet najbardziej wyrafinowane doświadczenia w świecie człowieka mają u swych podstaw ten sam wzorzec – interakcję między istotą żywą a środowiskiem; c) dotyczy to także doświadczenia estetycznego i dlatego dla zgłębienia istoty tego doświadczenia konieczne jest zwrócenie się do poziomu życia zwierzęcego.

Nie wszystkie doświadczenia między istotami żywymi a środowiskiem mają charakter estetyczny, ale wszystkie mogą być – potencjalnie – estetyczne. Jakość estetyczna nie jest uwarunkowana ani przedmiotowo, ani podmiotowo, lecz interakcyjnie – pojawia się w zależności od przebiegu doświadczenia.

Gdybyśmy teraz przywołali rozważania Welscha o samicy reagującej na piękno ornamentów samca, doznającej dzięki „zmysłowi piękna” – piękna samego w sobie, to trzeba wyraźnie powiedzieć, że Dewey naprowadza nas na całkiem inny tor myślenia. Relację między samicą i samcem należałoby rozumieć na gruncie filozofii doświadczenia amerykańskiego pragmatysty jako

³¹ J. Dewey, *Art as Experience*, Perigee Book, New York 1980, s. 14.

³² J. Dewey, *Sztuka jako doświadczenie*, dz. cyt., s. 17.

³³ Tamże, s. 24.

interakcję między energiami seksualnymi reprezentowanymi przez stronę żeńską i stronę męską, pomiędzy którymi – a wchodzi tu w grę jeszcze inne energie środowiskowe wpływające na przebieg interakcji – powstaje napięcie. Jeśli interakcja będzie przebiegała rytmicznie, kulminacyjnie, z pełnym zaangażowaniem obu stron, to po serii napięć i ich stopniowym przewycięzaniu pojawi się harmonia, zwieńczona spełnieniem. Spełnione doświadczenie (*consumatory experience*) jest dla Deweya doświadczeniem estetycznym w sensie *an experience*, tj. posiadającym jakość estetyczną. Dewey nie nazywa jakości estetycznej pięknem, ale – jak mi się wydaje – ośmiela do takiej interpretacji, jednak pod warunkiem, że owa jakość będzie jakością procesu doświadczenia. Welsch w swoim ujęciu nie przewycięża dualizmu: piękno estetyczne z jednej strony warunkowane jest przedmiotowo (ozdoby barwne na ciele samca) oraz podmiotowo (wykształcony „zmysł estetyczny” samicy). Przyjemności estetycznej doznaje samica, samiec pozostaje biernym przedmiotem oglądu.

Koncepcja estetyki w świecie zwierząt zaproponowana przez Deweya może bez wątpienia zostać włączona w obręb estetyki ewolucyjnej, niemniej wykracza poza język i ujęcia Darwina. Doświadczenie estetyczne pojawia się w świecie zwierząt nie tylko w kontekście doboru płciowego, lecz jest możliwe we wszelkich interakcjach: w walce o przetrwanie, w zdobywaniu pożywienia, w budowaniu gniazd i legowisk itp., o ile te rozmaite interakcje prowadzą do spełniającej harmonii między istotą żywą a jej otoczeniem. Problemy piękna samego w sobie, zmysłu estetycznego czy estetycznej oceny, wypracowane przez zachodnią estetykę modernistyczną i wprowadzane „anachronicznie” w obręb estetyki zwierząt – w ujęciu opartym o Deweyowską koncepcję doświadczenia estetycznego tracą tu swą rację bytu.

Podsumowanie

Prześledziliśmy przemiany zachodzące w rozumieniu przedmiotu i metod badań w estetyce pod wpływem nurtów odwołujących się do kategorii życia, zwłaszcza w jego biologicznym wymiarze. Zaznaczony został wkład pragmatyzmu – częściowy na gruncie estetyki ekologicznej, pełny w obrębie somaestetyki, i potencjalny, choć w praktyce zdecydowanie niewystarczający, w estetyce ewolucyjnej.

Streszczenie

Od kilku dekad obserwujemy proces transformacji estetyki co do jej przedmiotu i metod badawczych. Uwaga skupiona została na jednym z aspektów zachodzących zmian, określonych mianem „perspektywy bio-”. Przedmiotem analizy jest wkład kolejnych estetyk: pragmatycznej, środowiskowej, somatycznej i ewolucyjnej, powiązanych z kategorią życia, w formowanie poszerzonego pola badawczego współczesnej estetyki.