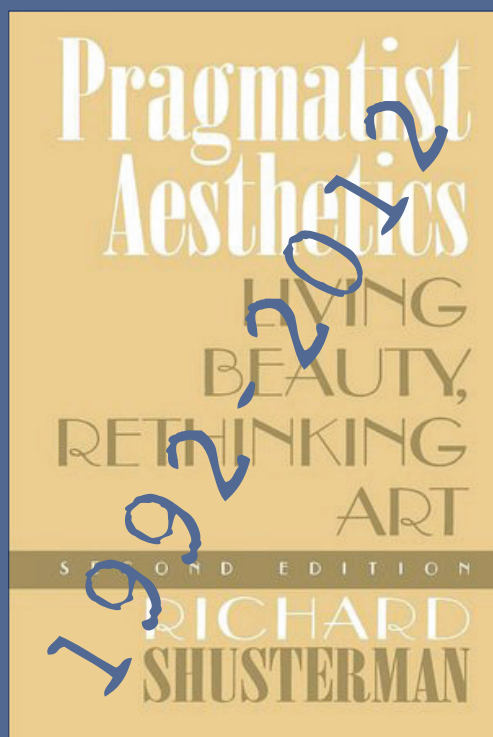




dodatek specjalny nr 2

SOMAESETYKA

Richard Shusterman

ESTETYKA JAKO FILOZOFIA SZTUKI I ŻYCIA

Jeszcze niedawno filozofowie koncentrowali się na definiowaniu czym jest sztuka, formułując czasami pytanie w kategoriach: kiedy i w jaki sposób zwykły codzienny przedmiot (pisuar, łóżko, łopata) staje się dziełem sztuki. Ale możemy też spojrzeć na relację sztuki i życia stawiając fundamentalne pytanie: dlaczego sztuka istnieje? Spośród odpowiedzi, których można by tu udzielić, jedna z oczywistych brzmi: sztuka istnieje, ponieważ istnieje ludzkie życie a bez niego sztuki po prostu by nie było. I chociaż wielu artystów, filozofów, teoretyków i krytyków uczyniło wiele dla odróżnienia sztuki od życia, to intymny związek i ciągłość jakie zachodzą między tymi dziedzinami są niezaprzeczone i nieodparte. Sztuka jest ekspresyjnym ujawnieniem energii, sił, doświadczeń życiowych, nawet wtedy, gdy skupia się na wyrażeniu życiowego doświadczenia śmierci. Sztuka zależy od życia w jakiś sposób życiu służąc i nie jest w stanie tego zmienić także sytuacja, kiedy próbujemy ją analizować za pomocą purystycznej ideologii „sztuki dla sztuki”. Jeśli sztuka nie miałaby żadnej życiowej wartości użytkowej (albo gdyby taka wartość była zwykłą, dającą przyjemność ucieczką od pospolitej wartości praktycznej), to jak wtedy dałoby się wyjaśnić trwałą obecność sztuki i jej transkulturową powszechność?

Jeżeli sztuka jest uzależniona od życia człowieka, to i odwrotnie – życie wyewoluowało i przetrwało dzięki rozwinięciu i wykorzystaniu kulturowych form sztuki i znaczeń, które połączyły i napęłniły ludzi wspólnymi wartościami, projektami i radościami. Ludzkie życie wkorporowało komunikacyjne przyjemności płynące ze sztuki, twórcze wizje, kulturowe symbole oraz społeczne więzi, aby uczynić bardziej zadowalającymi zarówno nasze wspólne, jak i osobiste doświadczenia. Jeśli życie ostatecznie przetrwało a my będąc żywymi istotami żyć chcemy, w takim razie sztuka (w swoich różnorodnych formach i stylach, wysokich lub niskich) pomaga nam czuć, że życie naprawdę jest warte życia, dostarczając nam pełnię znaczenia, pełnię wartości oraz przyjemność doświadczenia.

Oprócz tej wzajemnej zależności, sztuka i życie nieustannie z siebie czerpią: sztuka bierze swe tworzywo, energię, znaczenia i wartości z życia, podczas gdy równocześnie wzbogaca życie zasilając je dodatkową energią, znaczeniami, ideałami, przyjemnościami oraz nowymi sposobami percepcji. Ten wzajemny wpływ i ciągłość nie oznaczają jednak, że sztuka i życie powinny być po prostu ze sobą zrównane i że nie ma powodu by odróżniać jedno od drugiego. Jeśli utożsamimy sztukę z dziełami sztuki stworzonymi przez profesjonalnych artystów na wystawę w galerii lub w muzeum, ujrzymy wtedy wyraźnie różnicę między przedmiotami sztuki i przedmiotami życia codziennego. Podobnie oczywiste jest, że artyści, teoretycy, krytycy i odbiorcy sztuki wyrażają i odtwarzają tę różnicę poprzez różne sposoby zachowania w zależności od tego, czy mają do czynienia z dziełami sztuki, czy zwykłymi przedmiotami, nawet gdy dzieło sztuki z takich zwykłych przedmiotów zostało stworzone. Jak dowodziłem w mojej książce *Estetyka pragmatyczna*, kontekst naszego tradycyjnego „świata sztuki” jest tak głęboko utrwalony, że nawet gdy awangardowy artysta próbuje stworzyć

dzieła kwestionujące granice między sztuką a życiem, to takie prace – przez sam fakt usytuowania i odbioru dokonującego się w separujących ramach świata sztuki – paradoksalnie wzmacniają różnicę między sztuką a życiem¹.

W moim pragmatyzmie opowiadam się przeciwko tradycyjnemu zachodniemu rozdziałowi między sztuką a życiem, który doprowadził do zepchnięcia na margines sztuki etyczną autokreację i polityczną *praxis*. Zamiast tego wskazuję, że większe continuum między sztuką a życiem można uzyskać estetycznie doskonaląc swe życie za pomocą artystycznych umiejętności formowania go w dzieło sztuki². Czyniąc to jednak nie przeczę, że między sztuką a zwykłym życiem istnieje różnica i że jest ona ważna. Krytykuję jedynie wprowadzony przez filozofów, ostry podział na sztukę i życie, podział, który zaszkodził roli, jaką sztuka odegrała w kulturze Zachodu. W moim pragmatyzmie zauważam, że niektóre sposoby odróżniania sztuki od zwykłego życia mogą przysłużyć się wzmocnieniu wartości obu dziedzin. Musimy rozpoznawać różne powody i motywy oddzielania sztuki od życia a także różne znaczenia terminów „zwykłość” i „normalność” życia.

Przywołajmy założenia filozoficzne stojące u źródeł rozróżnienia sztuka/życie. Na początku w starożytnych Atenach, filozofia zdefiniowała sztukę po to, aby określić samą siebie jako coś lepszego; nie tylko jako źródło uprzywilejowanej wiedzy służącej właściwemu sposobowi życia, ale także jako źródło najszlachetniejszych i najbardziej intensywnych radości kontemplacji. Ale filozofia wzięła swą główną epistemologiczną i metafizyczną orientację od sztuki. *Theoria*, ideał wiedzy – raczej jako bezstronnej kontemplacji rzeczywistości, niż jej aktywnej rekonstrukcji – odzwierciedla bowiem postawę kontemplacji dzieł sztuki. Filozoficzny pomysł Platona, że rzeczywistość składa się ostatecznie z wyraźnie określonych, trwałych i pięknych Form/Idei, które są racjonalnie i harmonijnie uporządkowane a których kontemplowanie przynosi wzniosłą przyjemność, także wydaje się zapożyczone z obecnej u Greków pasji oglądania dzieł sztuki pięknych. Gorliwie i z dialektyczną pomysłowością, filozofia przeobraziła swe własne naśladowanie sztuki w dewaluującą definicję sztuki pojmowanej jako naśladowanie lub mimesis. Dla Platona, sztuka rozumiana jako naśladowanie zwykłego wyglądu zewnętrznego (stąd podwójnie oddzielona od świata prawdziwych Form/Idei), została potępiona za swą zwodniczość i odwoływanie się do najniższych części duszy, ujawniając przy tym swą niezdadność do właściwego przewodzenia nam w życiu oraz prawdziwego uchwycenia rzeczywistości. Arystotelesowska obrona sztuki jako bardziej filozoficznej niż historycznej, gdyż naśladuje to, co ogólne – w prosty sposób przyczyniła się do ugruntowania teorii naśladownictwa oraz hegemonii filozofii. Podobnie Arystoteles zmarginalizował sztukę w życiu etycznym i praktycznym, wprowa-

1 R. Shusterman, *Estetyka pragmatyczna. Żywe piękno i refleksja nad sztuką*, przeł. A. Chmielewski i in., Wydawnictwo UW, Wrocław 1998.

2 Zob. tamże oraz: R. Shusterman, *Praktyka filozofii, filozofia praktyki*, przeł. A. Mitek, Universitas, Kraków 2005.

dzając ostre rozróżnienie między sztuką i działaniem (w rozumieniu *poiesis* i *praxis*). Sztuka jest wytwarzaniem (*poiesis*) a jego cel i wartość sytuują się nie w nim samym ani w jego wykonawcy, lecz wyłącznie w wytwarzanym przedmiocie. Natomiast celem działania (*praxis*) jest zarówno ono samo, jak i osoba działająca, znajdująca się pod wpływem sposobu swego działania a nie wytworu tej czynności. Jeszcze innym przykładem tego, jak filozofia usiłowała izolować sztukę od zwykłego życia ograniczając tym samym jej rolę, wagę i wpływ, była Arystotelesowska obrona sztuki jako katarsis. Wyładowanie emocji następowało tutaj w neutralnym i artystycznym kontekście w taki sposób, że nie można było przenosić tych emocji na działania w życiu realnym.

Ten starożytny filozoficzny program marginalizacji artysty, został potem silnie wzmocniony w okresie oświecenia dzięki procesowi różnicowania sfer kultury, co Max Weber i Jurgen Habermas określili jako projekt nowoczesności. W modernistycznym podziale sfer kultury, sztukę odróżniono od nauki jako dziedzinę niezainteresowaną wiedzą a sąd estetyczny miał być zasadniczo niekonceptualny i subiektywny. Ponadto, odkąd Kant zdefiniował sąd estetyczny jako wolny od praktycznych zainteresowań i pożądlivosti woli, silnie odróżniono dzięki temu sztukę od działań praktycznych w ramach etyki i polityki. Zamiast tego, właściwą rolę sztuki w estetycznym upodobaniu stała się bezinteresowna przyjemność czystej formy. Kant określił postawę estetyczną jako „całkowitą obojętność na realne istnienie rzeczy” a zastosowanie jej – jako właściwego sposobu rozumienia sztuki – ponownie oznaczało separację sztuki od poważnych praktyk życia oraz minimalizację społecznej roli artysty. Także Hegel kontynuował separację sztuki od życia codziennego, opowiadając się za koncepcją sztuki, która jest wtedy „sztuką prawdziwą”, gdy jest „wolna”. Taka sztuka nie służąc celom życiowym, wyraża jedynie transcendentne prawdy (choć religia i filozofia czynią to znacznie lepiej).

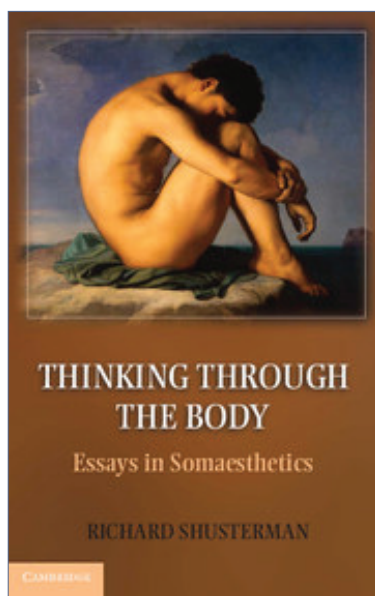
W estetyce pragmatycznej, tak jak ją pojmuję i praktykuję, zauważa się, że sztuka jest czymś innym niż zwykle, codzienne życie, gdyż wiąże się z intensyfikacją lub inaczej, ujęciem życia w ramy. Sztuka wzmacnia znaczenie życia obejmując doświadczenie lub działanie w formalne, ogniskujące ramy, które to doświadczenie lub działanie intensyfikują i transfigurują, czyniąc je wyjątkowym, nawet jeśli jego materiał był początkowo całkiem zwyczajny. Sztuka dramatyzuje w podwójnym sensie: intensyfikacji oraz *mis-en-scene* w rozumieniu ujęcia w ramy i wystawienia na scenie. Dlatego też dowodziłem, że sztukę można w sposób użyteczny definiować w kategoriach dramatyzacji, nawet jeśli taka definicja precyzyjnie nie pokrywa (i nie ma takich ambicji, by to czynić) rzeczywistego zakresu sztuki zawierającego tylko i wyłącznie przedmioty konwencjonalnie sztuką nazywane³. Dokładne uchwycenie zakresu sztuki nie jest precyzyjne, ponieważ dramatyzacja obejmuje również rytuały a także inne praktyki intensyfikujące oraz działania spoza kręgu świata sztuki (praktyki ze świata określanego przez nas jako życie realne, gdzie też

odgrywamy swoje role niczym aktorzy w sztuce teatralnej). Mimo to, ujmowanie sztuki w terminach dramatyzacji pomaga w zrozumieniu, jak sztuka wyrasta z życia, choć odróżnia się od niego dzięki swemu formalnemu obramowaniu, intensyfikując doświadczenie sztuki i doświadczenie życia. Chociaż sztukę można oddzielić od realnego życia, należy uzmysłwić sobie, że bez energii życiowych, znaczeń, materiałów, instytucji i nawyków umysłowych, nie istniałyby żadne czynniki umożliwiające dramatyzację sztuki, ani znaczące treści, które można by w ramy ujmować.

Dramatyzacja nie wymaga wyrafinowanej inscenizacji z zastosowaniem profesjonalnego sprzętu i specjalnie skonstruowanej sceny; ujęcie w ramy może mieć zasadniczo charakter umysłowy w sensie przyjęcia postawy, dzięki której ktoś kształtuje i kieruje swoim życiem troszcząc się o różne odgrywane przez siebie role. W ten sposób, posługując się właściwym nastawieniem, można uczynić swoje zwykłe życie artystycznym, jeśli postrzega się swe doświadczenia i działania życiowe w perspektywie projektu samodoskonalenia i autokreacji. Postawa dramatyzująca intensyfikuje uważność i świadomość osobistego doświadczenia i działania, ale również sytuuje doświadczenie i działanie w formalnych ramach

wyraźnej dbałości o modus tego kształtowania⁴. W ten sposób można ze swojego życia uczynić procesualne dzieło sztuki, które zamiast w świecie sztuki, funkcjonuje w realnym życiu; można stylizować własny sposób życia i nadawać mu estetyczną formę oraz jakość, nawet jeśli chodzi tylko o najzwyklejsze codzienne działania, jak jedzenie, ubieranie się, czy spacerowanie. Pisząc o takiej sztuce życia rozumianej jako najszlachetniejsza forma sztuki, często przywołuję Montaigne'a. Sztuka życia jest szlachetniejsza, ponieważ jest bardziej wszechstronna, bardziej złożona, bardziej żywotna, a przez to bardziej znacząca i ważniejsza od każdego innego gatunku konkretnej sztuki. Mogę tu także przywołać słowa mojego amerykańskiego pragmatycznego prekursora, Ralpha Waldo Emersona, który stwierdził, że raczej zamiast jeść, pić

i oddychać po to, by nabrać sił do tworzenia artystycznych dzieł idealnego piękna, które następnie wynosimy jako coś lepszego od życia, powinniśmy „służyć temu ideałowi w [samym akcie] jedzenia i picia, w zacerpnięciu oddechu oraz w funkcjonowaniu życia”⁵. Poprzez taką rozwiniętą wartościującą świadomość oraz dbałość o ruchy i działania, która z niej wynika, można osiągnąć w życiu codziennym wyjątkowe doświadczenie estetyczne; ja sam przekonałem się o tym w czasie moich treningów z japońskim mistrzem zen w jego *dojo* nad Japońskim Morzem Wewnętrznym nieopodal Hiroshimy, gdzie przebywałem jako gościnny wykładowca w latach 2002-2003⁶.



3 R. Shusterman, *Sztuka jako dramatyzacja*, przeł. W. Małecki, (w:) Tenże, *O sztuce i życiu. Od poetyki hip-hopu do filozofii somatycznej*, red. i przekład W. Małecki, Atla 2, Wrocław 2007.

4 Na temat dyskusji o różnych poziomach świadomości i metodach osiągania wyższych poziomów dzięki zastosowaniu uważnej świadomości, zob. R. Shusterman, *Świadomość ciała. Dociekania z zakresu somaestetyki*, przeł. W. Małecki, S. Stankiewicz, red. nauk. K. Wilkoszewska, Universitas, Kraków 2010.

5 R.W. Emerson, *Art*, (w:) *Emerson: Essays and Poems*, Library of America, New York 1983.

6 Szczegółowa analiza takiego doświadczenia i teorii estetycznych, które na jego bazie powstały, zob. R. Shusterman, *Art and Religion*, „Journal

Opowiadając się za wartością estetyki codzienności w sztuce życia, powinienem rozróżnić dwie odmienne koncepcje takiej estetyki. Chociaż obie koncentrują się na wartościowaniu zwykłych przedmiotów i zdarzeń, to w pierwszym pojęciu akcentuje się zwykłość i banalność codzienności, natomiast w drugim podkreśla się spotęgowanie estetycznego charakteru, polegające na tym, że zwykłe lub codzienne rzeczy można wartościować w estetycznej percepcji, dzięki czemu mogą one ulegać transfiguracji w rodzaj specjalnego doświadczenia, które na swój sposób odznacza się transcendencją. Druga koncepcja estetyki codzienności wypukla estetyczne źródło znaczenia percepcji, ale także ideę, że doświadczenie estetyczne jest sprawą świadomej, skoncentrowanej uwagi (oraz że jest świadome siebie jako skupionej i spotęgowanej formy doświadczenia, którego przedmiot jest punktem ogniskowym dla wyraźnie uważnej świadomości i które jako takie jest wartościowane). Jeśli pierwsza koncepcja estetyki codzienności zdecydowanie koncentruje się na tym, co zwykle *jako zwykłym* raczej, niż czymś specjalnym, to tak oceniana wartość estetyczna nie musi przyciągać do siebie specjalnej uwagi w formie intensywnej jakości lub silnego doświadczenia. W ten sposób pierwsza koncepcja estetyki codzienności przypomina raczej ocenianie zwykłej i przeciętnej pogody za pomocą zwykłej i przeciętnej oceny jej przeciętności, niż niespodziewaną i spektakularną wizję lub specjalne doświadczenie związane z przeciętnością tej pogody jako cechą wyjątkową. W przeciwieństwie do tego, druga koncepcja estetyki codzienności dotyczy transfiguracji zwykłych przedmiotów lub powszedniego doświadczenia w bardziej zintensyfikowane percepcyjne doświadczenie, które jest określone przez wyraźną, spotęgowaną, wartościującą świadomość, która oferuje nam wyjątkowe doświadczenie i percepcję tego, co zwyczajne. Druga koncepcja przekracza zwykły sposób (taki, który jest nudny, monotony, niewyraźny i mechaniczny) oglądania lub wykonywania zwykłej rzeczy.

Chociaż uznaję zasadność pierwszej koncepcji, to jednak myślę, że druga jest bardziej interesująca i bardziej obiecująca dla estetyki, zwłaszcza gdy tę ostatnią pojmuje się w sposób meliorystyczny jako pole badań nakierowane na wzbogacenie naszego życia poprzez dostarczenie pełniejszego i bardziej satysfakcjonującego doświadczenia estetycznego. Z tej perspektywy, estetyczne wartościowanie zwykłych przedmiotów i zdarzeń służy wyostreniu naszej ich percepcji tak, że możemy z nich czerpać najbogatsze doświadczenie i najpełniejsze rozumienie, jakie mogą nam one dać. Jeśli opis takiego podejścia brzmi nieco paradoksalnie, ponieważ spotęgowana percepcja czyni w doświadczeniu to, co zwykle czymś niezwykłym, to taki paradoks jest mniej problematyczny dla estetyki codzienności, niż paralelny paradoks obecny w pierwszej koncepcji. W tym ostatnim przypadku, doświadczamy bowiem zwykłości w swym najbardziej nieuważnym, nawykowym i nieświadomym wydaniu, czyli w ten sposób, że nie da się naprawdę w ogóle percypować tej zwykłości estetycznie, jeśli chcemy mieć wyraźną świadomość jej doświadczania.

Druga koncepcja pociąga mnie także z innego powodu. Oferuje bowiem alternatywę dla obowiązującej logiki, że sztuka czuła się zmuszona do podążania za osiągnięciem tego samego celu polegającego na uczynieniu percepcji bar-

dziej świadomą i skupioną by w ten sposób sprawić, że nasze doświadczenie stawało się bogatsze i bardziej pamiętne. Ta logika jest metodą „defamiliaryzacji” lub „wyobcowania”, zwłaszcza dzięki temu, że czyni sztukę trudniejszą. Rosyjski formalista, Wiktor Szklowski, w sposób dramatyczny i znaczący sformułował ten problem następująco: specjalna technika lub „chwyt sztuki” „dzięki ‘udziwnianiu’ przedmiotów i skomplikowaniu formy” ma nas pobudzić do pełniejszej percepcji tego, co widzimy i czujemy. Ta technika celowo „sprawia, że percepcja jest długa i żmudna”, ponieważ „proces percepcyjny w sztuce ma w całości swój własny cel [którym jest całkowicie cel estetyczny] i powinien być rozwinięty do swej najpełniejszej postaci”. Podkreślenie tego argumentu zakłada, że artystyczne formy sztuki muszą być trudne, aby wymusić przedłużoną uwagę, która jest potrzebna do uczynienia naszej percepcji rzeczy bardziej świadomą i jasną. Ponieważ nasze nawykowe, mechaniczne, nieuważne sposoby percypowania i działania, pozbawiają nasze życie znaczenia, Szklowski opowiada się za trudnością sztuki polegającą na „udziwnianiu”, jako drogą do tego by nami wstrząsnąć i byśmy stali się bardziej uważni⁷.

Jednakże jednym z dowiedzionych niebezpieczeństw tej techniki jest to, że taka trudność alienuje sztukę z życia codziennego, czyli separuje od sztuki większość ludzi nie posiadających ani kulturalnej edukacji, ani wystarczającej ilości wolnego czasu do rozmyślań nad wyrafinowanymi trudnościami, które sztuka współczesna nakłada czyniąc jej percepcję „żmudną”. Innym smutnym efektem tej strategii jest rozwój sztuki ostatnich czasów w kierunku brzydoty i brutalnej wulgarności. Wobec coraz bardziej upiększanych środowisk naszego zestetyzowanego życiowego świata, sztuka współczesna odreagowuje nazbyt często i zbyt łatwo, próbując szokować naszą uwagę przez to, że jest brzydka, wulgarna a potem usprawiedliwiać swą negatywną szkaradność używając stwierdzenia, że chodzi o pozytywny cel pobudzania nas do większej krytycznej świadomości. Uważam, że wersja estetyki codzienności określona przez spotęgowaną świadomość, oferuje ten sam rodzaj transfiguracji intensywności świadomości, percepcji i uczuć, unikając jednak alienujących trudności i separującego elitaryzmu sztuki współczesnej.

Chociaż ta alternatywna ścieżka rozwiniętej i pobudzonej percepcji i stylizacji tego, co zwykle, nie wymaga specjalnych umiejętności malarskich czy literackich, to jednak bardzo pomocna może okazać się tutaj edukacja estetyczna. Ponadto ścieżka ta charakteryzuje się swą własną formą trudności, wymaga bowiem dyscypliny percepcji i szczególnej jakości związanej z uważną świadomością lub troską, które mogą otworzyć szeroki horyzont niezwykłego piękna obecnego w zwykłych przedmiotach i zdarzeniach codziennego doświadczenia, (ulegających transfiguracji dzięki tej właśnie świadomej uwadze). Jeśli ta uważna, stylizująca forma sztuki życia będzie implikować sztukę jako sposób życia i życie jako formę sztuki, wtedy może uda się nam pojąć estetykę jako filozofię sztuki i życia. Tak właśnie rozumiem klasyczną myśl Konfucjusza – jako połączenie sztuki i życia w taki owocny sposób, nie likwidując tych wszystkich różnic, jakie między nimi istnieją.

Jednak opowiadając się za sztuką życia opartą na uważnej, kształtującej i świadomej trosce, powinienem na zakoń-

of Aesthetic Education”, 42, nr 3, 2008, s. 1-18; oraz rozdział 13 z mojej nowej książki *Thinking through the Body: Essays in Somaesthetics*, Cambridge University Press, Cambridge 2012.

7 W. Szklowski, *Sztuka jako chwyt*, przeł. R. Łużny, (w:) *Teoria badań literackich za granicą. Antologia*, wybór S. Skwarczyńska, t. 2, cz. 3, „Od formalizmu do strukturalizmu”, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1986.

czenie tego eseju powrócić do tradycji amerykańskiej, która ukształtowała moją estetykę pragmatyczną, i przytoczyć słowa Henry'ego Davida Thoreau będącego, jak Emerson, inspiratorem mojej filozofii sztuki i życia a którego – podobnie jak i Emersona – zainspirował Konfucusz. „Istnieje coś, co umożliwia nam namalowanie konkretnego obrazu lub wyrzeźbienie posągu i stworzenie jakichś pięknych przedmiotów. Jednak wspanialej jest wyrzeźbić i namalować samą atmosferę i medium, dzięki któremu widzimy, a co moralnie jesteśmy w stanie uczynić. Dotknąć jakości dnia – to największa ze sztuk. Każdy człowiek ma za zadanie uczynić swe życie,

nawet w najdrobniejszych szczegółach, wartym kontemplacji w najbardziej podniosłej i krytycznej godzinie”⁸. Te wymowne słowa nie tylko powinny po prostu kończyć esej, ale wręcz zdopingować nas do podejmowania coraz to nowych wyzwań sztuki i życia.

przeł. Sebastian Stankiewicz

8 H. Thoreau, *Walden, czyli życie w lesie*, przeł. H. Cieplińska, Rebis, Poznań 2010, s. 223.

DWADZIEŚCIA LAT PÓŹNIEJ... Z Richardem Shustermanem rozmawia Sebastian Stankiewicz

Sebastian Stankiewicz: Panie Profesorze, w 1992 ukazała się pańska książka *Pragmatist Aesthetics* i w krótkim czasie stała się bardzo popularna przyciągając uwagę czytelników nie tylko z kręgów akademickich. Jak Pan ją ocenia po 20 latach, dwóch edycjach i wielu przekładach na europejskie i pozaeuropejskie języki? Co zadecydowało, że spotkała się ona z tak silnym oddźwiękiem?

Richard Shusterman: Myślę, że wiele czynników wpłynęło na popularność i siłę oddziaływania tej książki. Po pierwsze, z naukowego punktu widzenia wprowadziła ona jasny i systematyczny wykład pragmatycznego podejścia do estetyki, dowodząc, że w jego ramach można rozważać aktualne estetyczne problemy i prowadzić wywód w rygorystycznym, logicznym stylu. W Ameryce estetyka pragmatyczna należała do przeszłości, a geniusz Deweya nie był doceniony, ponieważ jego sposób pisania uznany był za staromodny i nie był przykładem analitycznego sposobu myślenia. Książka mogła przyciągnąć uwagę anglo-amerykańskich naukowców, dzięki przeformułowaniu wielu poglądów Deweya (i zrewidowaniu innych) w analitycznym stylu dowodzenia, który był bardziej zwięzły i precyzyjny – a również bardziej powiązany ze współczesnymi nurtami w estetyce. W Europie i poza anglojęzycznym światem, estetyka pragmatyczna była prawie nieznana i, wracając do tego, co już powiedziałem, zawarte w książce idee oraz język wypowiedzi były na tyle jasne i wystarczająco aktualne, by uczynić pragmatyzm bardziej inspirującym. W każdym razie, zarówno dla anglo-amerykańskich, jak i innych naukowców, książka dostarczyła użytecznych badań porównawczych dotyczących estetyki analitycznej i kontynentalnej (hermeneutyki, dekonstrukcji, teorii krytycznej) z punktu widzenia pragmatyzmu.

Ale poza tym, że książka spodobała się dzięki wprowadzeniu czytelników w problematykę pragmatycznej estetyki i ujęciu tej estetyki w kategoriach konkurencyjnego podejścia, wielu ludzi uznało, że zawiera ona także interesujące i oryginalne tezy. Wydaje się, że jest to kolejna przyczyna sukcesu książki. Zawiera ona zarówno usankcjonowane problemy (definicja sztuki, problem tożsamości i jedności organicznej dzieła, zagadnienie interpretacji, itp.), ale też nowy rodzaj zagadnień: sztuka popularna, etyka jako sztuka życia, estetyka ucieleśnienia; książka jest przykładem niezbyt popularnego sposobu uprawiania filozoficznej este-

tyki, w której podejmowane są szczegółowe interpretacje dzieł sztuki – znajduje się w niej bowiem wykładnia poezji T.S. Eliota oraz analiza nowych gatunków sztuki, jak muzyka rap. Chociaż tego nie zakładałem, media na całym świecie zwróciły uwagę właśnie na ten rozdział książki dotyczący rapu, co wydatnie przyczyniło się do jej popularyzacji.

Jeśli chodzi o odbiór książki poza środowiskiem naukowym, to także miałem szczęście, że mój francuski wydawca (Minuit) zasugerował, żebym we francuskiej edycji usunął niektóre zbyt naukowe rozdziały. Książka dzięki temu stała się bardziej dostępna dla szerszego odbiorcy. Podobnie postąpił niemiecki wydawca (Fisher Verlag) i, ponieważ mogli się z nią zapoznać czytelnicy nie związani ze światem nauki, przyczyniło się to także do ogromnego wzrostu zainteresowania nią w mediach.

Spoglądając na to w szerszym kontekście, należy pamiętać, że lata 90. były okresem amerykańskiej hegemonii, a moja książka dotyczyła amerykańskiego ujęcia estetyki (włączając w to opis amerykańskiej pop-kultury). Choć miało to wpływ na odbiór książki, to nie jest jasne dlaczego osiągnęła ona tak wielki sukces w Europie (i Azji), znacznie większy niż inne książki o amerykańskiej filozofii i sztuce. Obecnie mam inną hipotezę: ponieważ moja filozoficzna edukacja nie była typowo amerykańska – studiowałem w Jerozolimie i na Oxfordzie a *Estetykę pragmatyczną* pisałem pracując z Pierrem Bourdieu w Paryżu – mój sposób myślenia mógł spotkać się ze szczególnym odbiorem wśród europejskich czytelników (a może także wśród azjatyckich filozofów, którzy przyswoili sobie europejski sposób myślenia). Moja koncepcja pragmatyzmu była amerykańska, ale nie nazbyt amerykańska; odnosiłem się na przykład bardzo krytycznie do komercyjnych tendencji polityczno-ekonomicznego systemu w Ameryce a także występujących w nim społecznych niesprawiedliwości. Mimo że styl książki jest naukowy, nie starałem się również używać nazbyt naukowego języka, w suchym i nieprzystępnym sensie naukowości. Myślę, że moim czytelnikom spodobała się ta pośrednia droga.

Na koniec chciałbym podkreślić, że moja praca nie zyskałaby takiego uznania na świecie gdyby nie wspaniali tłumacze, z którymi miałem szczęście współpracować. Wielu ludzi czytało *Pragmatist Aesthetics* w językach innych niż angielski. W tej chwili pracę przetłumaczono na czterdzieści języków. Polski przekład jest jednym z najwcześniej-

szych a miałem to szczęście, że przetłumaczono na język polski także trzy inne moje książki, przy czym jedną z nich jest antologia, która nawet nie została wydana po angielsku. Polscy naukowcy byli chłonnymi odbiorcami moich koncepcji i krytycznie interpretowali je na wiele różnych sposobów. Jestem wdzięczny za to i cieszę się z prowadzonego z nimi dialogu.

S.S.: Zaczął Pan od terminu „estetyka pragmatyczna” na początku lat 90., ale w 1999 wprowadził Pan nowe pojęcie „somaestetyka”, w eseju *Somaesthetics: A Disciplinary Proposal*, opublikowanym w „Journal of Aesthetics and Art Criticism”. Istnieje takie przekonanie, że obydwa terminy są równoznaczne, przy czym ten ostatni w bardziej performatywny sposób ukazuje kluczowy zamysł estetyki pragmatycznej. Czy skłonny jest Pan utożsamiać je ze sobą, czy woli je rozróżniać?

R.S.: Nie, nie utożsamiam ich, choć oczywiście są one ze sobą powiązane. Estetyka pragmatyczna zawiera nie tylko zagadnienia dotyczące ciała, ale i inne problemy z zakresu ontologii i interpretacji dzieł sztuki, społecznej i etycznej roli sztuki, relacji pomiędzy sztuką wysoką i kulturą popularną, itp. Somaestetyka pojawia się jako naturalna konsekwencja moich badań prowadzonych w ramach estetyki pragmatycznej, co można opisać w dwojaki sposób. Po pierwsze, aby tworzyć i odbierać dzieła sztuki (i bardziej ogólnie, aby tworzyć i oceniać doświadczenie estetyczne) używamy naszych ciał i cielesnych zmysłów; konkluzja jest więc oczywista, jeśli chcemy doskonalić naszą estetyczną twórczość i doświadczenie, powinniśmy dbać o sprawność naszego ciała. Po drugie, ponieważ w *Pragmatist Aesthetics* promuję etykę jako sztukę życia – a później w *Practising Philosophy* rozważam filozofię jako szczególną sztukę życia – a życie z konieczności obejmuje ciało, wynika z tego prosta konsekwencja, że doskonaląc ciało doskonalimy życie. Dlatego somaestetyka staje się ważnym projektem takiego doskonalenia.

Teraz dostrzegam, że jest ona na tyle interdyscyplinarna, że znajdują się w niej zagadnienia, które wykraczają poza tradycyjnie rozumianą estetykę i filozofię. Moja praca jest ugruntowana w filozofii, ale inni badacze mogą wykorzystywać ten projekt wychodząc z punktu widzenia ram innych dyscyplin badawczych: zdrowia, dizajnu, historii, mody, socjologii, itp.

S.S.: Można zauważyć, że pragmatyczny sposób uprawiania estetyki ujawnia otwartość na tematy i problemy, które jak dotąd były związane z różnymi gatunkami estetyki i innymi dziedzinami filozofii. Jak Pan myśli, co decyduje, że ta perspektywa jest tak pojemna?

R.S.: Pragmatyzm z istoty jest otwartą, pluralistyczną i eksperymentalną filozofią; jest to filozofia, która rewiduje konkretne tematy i zagadnienia w kontekście dziejącego się doświadczenia. Z tego powodu pragmatyzm jest zarówno filozofią fallibilizmu, jak i melioryzmu. U jego metafizycznych podstaw tkwi przekonanie o zmienności świata i jego doświadczenia, nasz sposób myślenia musi więc być na tyle otwarty, żeby się do tego dostosować.

S.S.: Czy natrafił Pan na jakieś kłopotliwe kwestie i tematy, które trudno było Panu pogodzić z pragmatycznym stanowiskiem? Albo moglibyśmy sformułować to pytanie bar-

dziej ogólnie: jakie są ograniczenia i bariery pragmatycznego podejścia w estetyce?

R.S.: Myślę, że najlepiej jest zostawić innym pracę polegającą na wyznaczaniu takich ograniczeń i barier w sposób szczerogłowy a zarazem obszerny. Jestem pewien, że istnieją takie ograniczenia, ale zbytnio zajmuje mnie poszukiwanie tego, co estetyka pragmatyczna może wnieść nowego do refleksji naukowej aniżeli spekulowanie na temat tego, czego nie można w jej obszarze dokonać. Nie chcę też wypowiadać się na temat wszystkich możliwych podejść w ramach pragmatycznej estetyki. Nie jestem jedynym naukowcem, który się tym zajmuje. Niemniej jednym z ograniczeń, które jak dotąd udało mi się rozpoznać w mojej pracy badawczej, jest niechęć do tworzenia definicji sztuki, które nazwałbym opakowaniowymi; niechęć do sztywnych i ostatecznych definicji, formułowanych w kategoriach warunków koniecznych i wystarczających, które wyznaczałyby zakres wszystkich dzieł sztuki i tylko dzieł sztuki. Estetyka pragmatyczna nie dysponuje metodą precyzyjnego szufladkowania wszystkiego w schludne porządki – nie istnieje tu „Schubladen Mentalität”, którą niektórzy naukowcy chcieliby posiadać. Jej transformacyjne, melioratywne podejście oznacza, że posiada ona swoistą elastyczność, podczas gdy niektórzy ludzie preferują jasne i stałe logiczne struktury i wyznaczniki. Oczywiście nie oznacza to, że nie jestem zainteresowany definicją sztuki: faktycznie oferuję definicję sztuki jako dramatyzacji, ale to nie jest opakowaniowa definicja. Formułuję ją w pracy *Surface and Depth*, która nie została jeszcze przetłumaczona na język polski.

S.S.: Kiedy systematycznie opisuje Pan różne poziomy somaestetyki, podkreśla Pan interdyscyplinarny charakter takich badań. W pańskiej ostatniej książce korzystał Pan w większym stopniu z wyników neuronauk. Jakie są zalety i wady łączenia perspektywy somaestetyki i nauk kognitywnych?

R.S.: Pragmatyzm, który uprawiam opiera się na przekonaniu o integracji nauk z filozofią. Taką integrację odnajdujemy w tradycji klasycznego pragmatyzmu Peirce’a, Jamesa i Deweya. Nie dostrzegam żadnych wad takiego stanowiska, z wyjątkiem trudności w łączeniu różnych słowników i wynikających z tego trudności w prowadzeniu argumentacji.

S.S.: „Melioryzm” jest kluczową ideą w pańskiej filozofii, czy uważa Pan, że jest ona kompatybilna z hipotetycznym statusem twierdzeń nauk empirycznych?

R.S.: Wielu ludzi uważa, że nauki empiryczne są bardziej opisowe niż normatywne, ale naukowe badania także mają swoje normy a ich celem jest melioracja naszego rozumowania i wiedzy, czyli także pośrednio rozwój naszego życia dzięki zdobytej wiedzy. Naukowe metody na bieżąco weryfikują hipotezy by znaleźć lepsze wyjaśnienia. I projekt melioracji – czy w ramach somaestetyki czy gdziekolwiek indziej – powinien opierać się na takiej wiedzy, która doprowadzi do skutecznych rozwiązań, ma szansę powodzenia; dlatego filozofia pragmatyczna nie może ignorować nauki. Pragmatyzm, tak jak go widzę, musi łączyć melioratywny romantyzm i twórczą nadzieję z naukowym rozumieniem realizmu (ale realizmu, który także docenia realność konkretnego doświadczenia, a nie jedynie realność fizycznych przedmiotów lub naukowych praw, jako samoistnych abstrakcji).

S.S.: Jak Pan ocenia fenomenologiczne podejście w badaniu naszego ucieleśnienia, stanowisko wywodzone od Merleau-Ponty'ego a rozwijane w chwili obecnej między innymi przez Shauna Gallaghera?

R.S.: Merleau-Ponty jest jedną z czołowych postaci somaestetyki i bardzo też cenię pracę Shauna Gallaghera (który także napisał artykuł o somaestetyce). Główne różnice pomiędzy somaestetyką a tymi fenomenologicznymi ujęciami mogę podsumować w trzech punktach: po pierwsze, fenomenologia jest z istoty opisowa i zainteresowana fundamentalnym i pierwotnym poziomem świadomości ciała, który wszyscy osiągamy (z wyjątkiem ludzi wykraczających poza normy), podczas gdy cel somaestetyki jest transformacyjny i melioratywny, ma ona respektować świadomość ciała a nie szukać (a nawet zakładać) podstawowej formy istnienia cielesnej świadomości, która ma charakter uniwersalny. Po drugie, somaestetyka pozwala dostrzec, że nasza świadomość ciała różni się z uwagi na płeć, wiek, czy okres historyczny, ponieważ jest kształtowana przez środowisko w którym żyjemy, także społeczne środowisko. I po trzecie, somaestetyka zawiera także praktyczne ćwiczenia i metody cielesnej transformacji i melioracji.

S.S.: Jakie w tej chwili wydają się w Pana opinii najbardziej obiecujące kierunki rozwoju estetyki pragmatycznej i somaestetyki?

R.S.: Jest wiele obiecujących kierunków, ale pozwolę sobie ograniczyć mój komentarz do jednego tematu dotyczą-

resuje mnie związek pomiędzy sztuką życia i sztuką w ramach świata sztuki. Moje badania w tym zakresie nie mają tylko charakteru teoretycznego, ale mają też wymiar praktyczny. Większość czytelników w Polsce prawdopodobnie nie wie o mojej działalności dotyczącej współczesnej sztuki wizualnej – o mojej współpracy w dziedzinie performance'u i fotografii z paryskim artystą Yannem Tomą. Prace o których mówię były wystawiane w wielu miejscach i pisałem o nich przy okazji rozważań na temat fotografii („Journal of Aesthetics and Art Criticism”, nr 70, 2012) <http://online-library.wiley.com/doi/10.1111/j.1540-6245.2011.01499.x/abstract> Niektóre z nich będą także prezentowane na wystawie sztuki w Paryżu, otwartej 24 maja, która związana jest z międzynarodową konferencją na Sorbonie, organizowaną w 20 rocznicę wydania, zarówno w języku angielskim jak i francuskim, *Estetyki pragmatycznej*. Poproszono mnie bym został kuratorem wystawy i uczyć się bardzo wielu nowych rzeczy tworząc z jednej strony wystawę sztuki i pracując nad stworzeniem do niej katalogu, a z drugiej, uczestnicząc w doświadczeniu kreacji współczesnych dzieł sztuki. Nigdy wcześniej tego nie robiłem, ale jest to naturalne rozszerzenie mojej koncepcji estetyki pragmatycznej, wymagającej aktywnego zaangażowania w filozofię sztuki. Na szczęście ze wszystkimi siedmioma artystami już pracowałem i są oni naprawdę zainteresowani moimi filozoficznymi ideami. Niektórzy z nich, na przykład Orlan, jest szczególnie zainteresowana somaestetyką.

Jeden z tematów z zakresu somaestetyki, który coraz bardziej mnie interesuje dotyczy dziedziny interakcji pomiędzy człowiekiem a komputerem. Moje wstępne rozważania w tej dziedzinie były w większości oparte na starożytnej tradycji i organicznych ujęciach ciała. Dlatego początkowo byłem zaskoczony faktem, że wielu ludzi zajmujących się HCI (*human-computer interaction*) zainteresowało się somaestetyką, uważając że może ona wzbogacić interaktywne doświadczenia wywołane przy użyciu komputera. Głębsza świadomość ciała pomaga odkryć bardziej przyjazne cieleśnie produkty, na które składają się nie tylko fizyczne, cyfrowe narzędzia, ale także interfejsy oraz inne systemy wzmacniające doznania pochodzące z otoczenia. W związku z tym jedna z głównych organizacji HCI zaprosiła mnie w tym roku w roli prelegenta na coroczną konferencję. W porównaniu z naszymi estetycznymi konferencjami jest ona ogromna, ponieważ liczy więcej niż trzy tysiące uczestników (<http://chi2012.acm.org/invited-talks.shtml>) Mam zatem niezwykłą możliwość wzbogacenia swoich doświadczeń w dziedzinie, która wydaje się być godna przebadania, a która może mieć znaczący wpływ na nasze życie, jeszcze nie tak całkowicie zapośredniczone przez komputery. Interesują mnie również inne kierunki badawcze w ramach somaestetyki, a dotyczą np. zdrowia i cielesności, ale z nimi zetknąłem się już wcześniej.

S.S.: Część Pana filozofii wiąże się teoretycznymi analizami, natomiast ta druga, komplementarna wobec niej, polega na świadomej praktyce somatycznej. Obydwie łączy Pan w idei sztuki życia. Czy mógłby Pan powiedzieć do jakiego stopnia ta idea przyczynia się do wzmacniania wartości wspólnoty a nie wzmacniania powierzchownych indywidualistycznych stanowisk filozoficznych?

R.S.: Wielu filozofów i teoretyków utożsamia ciało z prywatnym życiem jednostki. Ale nasze ciała są tak samo publiczne jak nasze myśli a nawet bardziej. Nasze cielesne zachowa-



cego obydwu dyscyplin, który myślę, że szczególnie warto przebadać. Po pierwsze, w estetyce pragmatycznej inte-

nie nie tylko jest kształtowane przez wspólnotę kulturową w której żyjemy, ale oddziałuje na nie także jakość życia społeczeństwa. Mówiąc bardziej ogólnie, błędem jest ostre podkreślanie kontrastu pomiędzy tym, co indywidualne a tym, co społeczne, chociaż oczywiście powinniśmy odróżniać samolubny indywidualizm od ideałów kultywujących jednostkę, ale oznaczających szacunek i pomoc niesioną innym, aktywne uczestnictwo w życiu wspólnoty będące istotną częścią spełnienia jednostki. Zespólna poprzez wspólne ćwiczenia i świadomość ciała drużyna sportowa może być dobrym przykładem tego, w jaki sposób cielesna dyscyplina uczy zespołowej pracy i ducha wspólnoty. Grupa taneczna jest innym przykładem praktyki wdrażającej wspólnotę ducha i wartości. Także medytacyjne praktyki, do których nawiązuję w moich rozważaniach, a które wydają się z istoty czymś wykonywanym indywidualnie (medytacja zen, joga lub tai chi chu'an oraz technika Feldenkraisa) mają wspólnotowy wyraz. Nawet medytacja w ciszy przebiega inaczej, gdy odbywa się w gronie innych osób; jednostka podejmując wysiłek medytacji wpływa na atmosferę w grupie, a równocześnie czerpie z niej inspirację oraz energię, doznając wspólnego trudu osiągnięcia celu.

S.S.: W Pana tekstach można odnaleźć liczne fragmenty, w których porusza Pan kwestie społeczne z somaestetycznego punktu widzenia. Czy uważa Pan, że jest możliwe rozwinięcie bardziej spójnego społecznego wymiaru w ramach somaestetyki?

R.S.: Jest to ważne pytanie i wielu ludzi zadawało mi je w taki czy inny sposób. Naprawdę interesuje mnie, w jaki sposób somaestetyka będzie rozwijana w tym kierunku; i tak jak pan powiedział, wielokrotnie rozważałem jej społeczne powiązania. Dostrzegam jednak także niebezpieczeństwo w tworzeniu ogólnej, wszechstronnej socjologicznej teorii somaestetyki, ponieważ zachęca to do nadmiernego zainteresowania uogólnianiem i abstrahowaniem, a to może oddalać od problemów związanych z konkretnymi kulturami. Nie ma wątpliwości, że społeczne ukształtowanie i zróżnicowanie *somy* znajduje odzwierciedlenie w cielesnej świadomości i normach. Dowiedli tego Pierre Bourdieu, Simone de Beauvoir oraz Michel Foucault; i dzisiaj możemy wciąż wzbogacić naszą wiedzę kontynuując analizy dotyczące form cielesnych zachowań, norm i doświadczeń w różnych kontekstach społecznych.

Ale angażując się w bardzo ogólne analizy na temat relacji pomiędzy ciałem a społeczeństwem, nie możemy zapominać o obowiązku każdej jednostki, jakim jest konieczność wdrażania konkretnych somaestetycznych praktyk kultywujących świadomość ciała, w celu uwrażliwienia na innych. Nie istnieje żadna magiczna różdżka w teoriach społecznych, która może zastąpić naszą indywidualną potrzebę dbania o zwiększenie świadomości naszej *somy* w interakcji z innymi ludźmi, ani wskazać jak mamy kształtować takie interakcje w sposób harmonijny. Dlatego myślałem o różnych sposobach połączenia teorii z praktyką i ugruntowaniu somaestetyki w społecznych instytucjach, próbując wprowadzić program nauczania somaestetyki do znanych centrów publicznej edukacji, na przykład na uniwersytety. W ten sposób somaestetyka silniej oddziaływałaby na społeczeństwo; mogłaby być włączona w system ochrony zdrowia lub pełnić społeczno-polityczną misję rozwiązywania konfliktów. Powinienem dodać, że także w Polsce podjąłem inicjatywę popularyzacji somaestetyki na wrocławskiej Akademii Wychowania Fizycznego. Pracuję także z socjologami na Uniwersytecie w Lyonie, wprowadzając somaestetyczne ćwiczenia w ramach warsztatów i badań nad niektórymi konfliktowymi grupami społecznymi w tym mieście.

Jest wiele do zrobienia w dziedzinie somaestetyki, ale nie jestem w stanie sam tego dokonać. Dlatego zapraszam polskich czytelników zainteresowanych tą problematyką do włączenia się w somaestetyczne projekty na różne sposoby, na przykład by dołączyli do grupy dyskusyjnej na Google: <http://groups.google.com/group/official-somaesthetics-group> lub w ogóle zainicjowali własne badawcze projekty w tym zakresie. W ten sposób współtworzyliby rozszerzający się na cały świat somaestetyczny kolektyw, którego administracyjny załączek znajduje się w Center for Body, Mind and Culture, prowadzonym przeze mnie na Florydzie w Atlantic University. <http://www.fau.edu/bodymindculture>

To zaproszenie do przyłączenia się do prowadzonych przez nas badań, wyraża ideę aktywnego estetycznego zaangażowania, o którym pisałem w *Pragmatycznej estetyce* 20 lat temu. Ideę, która osiągnęła w chwili obecnej – mam przynajmniej taką nadzieję – znacznie większy rozgłos i siłę.

[Zob. <http://www.fau.edu/humanitieschair/books.php>]

S.S.: Dziękuję za rozmowę.

przeł. Lilianna Bieszczad

Krystyna Wilkoszewska

UWAGI O RICHARDA SHUSTERMANA *PRAGMATIST AESTHETICS*. W DWUDZIESTOLECIE WYDANIA

Richard Shusterman należy do czołowych estetyków światowych, a pozycję tę zdobył jako twórca estetyki pragmatycznej oraz somaestetyki. Ukazanie się jego książki *Pragmatist Aesthetics* w 1992 stanowiło wydarzenie, została ona stosunkowo szybko przełożona na wiele języków, a siła jej oddziaływania mierzy się ilością referatów prezentowanych na międzynarodowych konferencjach, jak i ilością recenzji oraz prac dyplomowych – magisterskich i doktorskich – pisanych na jej podstawie. Wagę książki wzmac-

niał fakt, że jej autor kojarzony był uprzednio z orientacją analityczną w estetyce.

Shusterman nie jest jedynym filozofem, który dokonał zwrotu od filozofii analitycznej do pragmatyzmu, ale jedynym, który uczynił to, w wyrazisty sposób i na większą skalę, w dziedzinie estetyki. W *Estetyce pragmatycznej* jasno deklaruje, że jego propozycja estetyki oparta jest na koncepcji Johna Deweya. Niemniej po ośmiu latach, w przedmowie do drugiego wydania swej książki, twierdzenie że „prag-

matist aesthetics began with Dewey” wydaje się jej autorowi zbyt radykalna, zaznacza, że wkład w estetykę pragmatyczną wnieśli wcześniej Ralph Waldo Emerson i Alain Locke, których prace Dewey bezpośrednio lub pośrednio znał, a jednak nie wskazał na nie jako wyraźne i istotne, zdaniem Shustermana, źródło inspiracji. Trudno zaprzeczyć, że wątki estetyczne pojawiły się u wskazanych myślicieli, nie sądzę jednak, by naruszały rolę Deweya i jego niezaprzeczalne prawo do bycia twórcą estetyki pragmatycznej.

Spośród klasycznych pragmatystów, podstawy dla pragmatycznej estetyki dał jedynie Dewey. Deweya *Art as Experience* ukazała się w 1934 i nie zyskała rozgłosu, ani nawet znaczącej uwagi w Europie, z rozmaitych powodów. Sam pragmatyzm, jak wiadomo, nie cieszył się zbyt dużym uznaniem, ponadto Dewey nie był estetykiem, a jego „filozofia estetyki” (Deweyowski termin) przywracająca sztukę życiu, zbudowana całkowicie na wypracowanej własnej filozofii doświadczenia, była odległa czy wręcz przeciwna dominującym na kontynencie nurtom, preferującym autonomię dzieła sztuki, jak i wyjątkowość doświadczenia estetycznego. Na gruncie amerykańskim estetyka Deweya, zwłaszcza po jego śmierci w 1952, kontynuowana była przez tych, którzy pozostawali w cieniu rozwijającej się dynamicznie filozofii i estetyki analitycznej. Nie do przecenienia są tutaj wysiłki Johna McDermotta i grupy osób, Thomasa Alexandra i innych, skupionych w SAAP. W swoich pracach starali się rekonstruować estetykę Deweya oraz twórczo rozwijać tkwiący w niej potencjał, zwłaszcza gdy idzie o sprawy ekologii, technologii czy urbanistyki. Szczególna uwaga należy się tu książce McDermotta *The Culture of Experience* (1976), w której w sposób niezwykle twórczy i rzeczywiście budzący podziw wykorzystał podstawy estetyki i filozofii doświadczenia Deweya (i Jamesa) do diagnozowania i opisu zmian zachodzących w kulturze od lat 60. A były to zmiany, o czym dziś dobrze wiemy, radykalne, a zastosowanie do ich badań Deweyowskiej estetyki okazało się narzędziem nader sprawnym i skutecznym, prowadząc do wniosków, jak się później okazało, trafnych i znaczących. Przykładowo: rola dotyku i całego aparatu sensualnego oraz wrażliwości estetycznej, świadomość urbanistyczna, operatywność pojęć środowiska i kontekstu oraz generalnie zwrot do praktyki codziennego życia wraz z odkrywaniem jego estetycznego wymiaru. Stosując ujęcia antyfundamentalistyczne i antydualistyczne, książka ta stanowi znaczący krok w rozwoju estetyki pragmatycznej.⁹ Tymczasem w Przedmowie do *Estetyki Pragmatycznej* Shusterman pisze: „Estetyka pragmatyczna zapoczątkowana została przez Deweya i po nim właściwie jej nie kontynuowano” oraz „Filozoficzne oddziaływanie jego teorii estetycznej było jednak bardzo krótkotrwałe. Estetyka pragmatyczna wkrótce znalazła się w cieniu estetyki analitycznej...”. Słowa, które następują trzy linijki później mogą budzić zdziwienie: „Nie chcę w ten sposób kwestionować istotnego wkładu, jaki współcześni pragmatyści wnieśli do problematyki estetycznej – na przykład koncepcji Rorty’ego dotyczącej etycznej roli literatury albo koncepcji interpretacji Margolisa i Fisha”.¹⁰ Ograniczenie krę-

gu współczesnych pragmatystów do postanalitycznych myślicieli poszukujących inspiracji w pragmatyzmie wydaje się zawężeniem pola widzenia.

Roberto Frega w artykule o Bernsteinie podkreśla nadal istniejące napięcie między filozofią języka a filozofią doświadczenia.¹¹ Niektórzy, jak Rorty, docierając do pragmatyzmu poprzez filozofię analityczną i postmodernizm, nigdy nie chcieli uznać wagi doświadczenia. Droga Shustermana posiada także swą specyfikę, która zaciążyła na niektórych fragmentach jego książki. Autor wyznaje: „Nie uczono mnie pragmatyzmu w Jerozolimie czy Oxfordzie ani też ja nie nauczałem go w Negev. Filozofia oznaczała tam filozofię analityczną, a estetyka – analityczną estetykę. Pragmatyzm jako horyzont filozoficzny pojawił się przede mną, gdy w 1985 wróciłem do Ameryki...”¹². Był to w Ameryce czas tzw. neopragmatyzmu, jedynej wersji pragmatyzmu, jak się wydaje, z którą zetknął się autor przyszłej *Pragmatist Aesthetics*. W artykule o wiele mówiącym tytule „The End of the Aesthetic Experience” Shusterman wymienia, tuż po Deweyu – Beardsleya, Goodman’a i Danto (także Margolisa i Rorty’ego) jako „czołowe postacie tradycji estetycznej”, którzy ukształtowali jego własne koncepcje. I dodaje: „Podczas gdy Dewey celebrował ‘doświadczenie estetyczne’, czyniąc zeń centralne pojęcie swojej filozofii sztuki, Danto praktycznie je odrzuca...”¹³. Pełna napięć i dramaturgii droga doprowadza w końcu do napisania *Estetyki pragmatycznej*, w której Shusterman opowie się wyraźnie po stronie filozofii doświadczenia.

Podobna dramaturgia ma miejsce, gdy idzie o problem interpretacji. Po przybyciu do Temple Shusterman zetknął się z koncepcją interpretacji neopragmatysty Josepha Margolisa. Następnie uczestniczył w dyskusjach organizowanych przez Institut on Interpretation, które ukształtowały jego ujęcie interpretacji. W *Pragmatist Aesthetics* jeden z rozdziałów poświęcony został problemowi „Pragmatism and Interpretation”, a kolejny nosi tytuł „Beneath Interpretation”. W omawianej książce problematyka interpretacji stanowi 1/5 całości.

Książka została przełożona na język polski w 1998, z pominięciem – z woli autora – rozdziału „Pragmatism and Interpretation”. W przedmowie do wydania polskiego Shusterman wyjaśniał powody swej decyzji następująco: „...przekład ten, jakkolwiek pełniejszy niż którykolwiek z siedmiu przekładów *Pragmatist Aesthetics*, nie zawiera jednego rozdzia-

przytoczone fragmenty mają następującą formę: „Pragmatist aesthetics began with John Dewey – and almost ended there”; „the philosophical influence of his aesthetic theory was very short-lived. Pragmatist aesthetics was soon eclipsed and rejected by analytic aesthetics...”. „This is not to deny important contributions by contemporary pragmatists to certain aesthetic issues – for example, Rorty on the ethical role of literature, and Margolis and Fish on interpretation”.

11 R. Frega, *Richard Bernstein and the Challenges of the Broadened Pragmatism*, „European Journal of Pragmatism and American Philosophy”, vol. 3, nr 2, 2011.

12 R. Shusterman, *Estetyka pragmatyczna...*, op. cit., s. 16. W wersji oryginalnej: „Pragmatism was not taught to me in Jerusalem or Oxford; nor did I teach it in the Negev. Philosophy there meant analytic philosophy, and aesthetics analytic aesthetics. Pragmatism emerged for me as a philosophical horizon only when I returned to America in 1985...”.

13 R. Shusterman, *The End of Aesthetic Experience*, in: *Performing Life. Aesthetic Alternatives for the Ends of Art*, Cornell University Press 2000, p. 15; Polski przekład „O końcu i celu doświadczenia estetycznego”, w: R. Shusterman, *O sztuce i życiu*, wyb. i przeł. W. Małecki, Wrocław 2007, s. 196.

9 J.S. Smith w Foreword do książki *The Culture of Experience* pisał o wadze, jaką dla myśli McDermotta miała Deweya *Art as Experience*: „He finds there ideas essential for understanding present dilemmas in culture and for reconstructing affective values which grow out of actual experience and are in no need of imposition from without”.

10 Cytuję tu z polskiego przekładu: R. Shusterman, *Estetyka pragmatyczna*, przeł. A. Chmielewski i inni, Wrocław 1998, s. 15-16. W oryginale

łu angielskiego oryginału. Wydawał mi się zbyt długi, techniczny i nazbyt dotyczył wewnętrznych sporów pragmatystów...". Pominięcie rozdziału spowodowało jednak, że polowa przedmowy do polskiego wydania została wypełniona rozważaniami nad interpretacją.

Nie udało mi się ustalić, czy w innych przekładach rozdział ten został także pominięty, nie zamierzam też przeceniać wagi polskiego wydania mającego siłą rzeczy ograniczony krąg odbiorców, a jedynie użyć go jako pretekstu do uwag o charakterze ogólniejszym. Uważam bowiem wyeksponowane zagadnienie interpretacji w pracy o pragmatycznej estetyce za „ciało obce”. Usunięcie tego rozdziału może mieć znaczenie głębsze, wykraczające poza sprawę polskiego wydania. Z jednej strony może dowodzić postępującego wyzwania się z bagażu tradycji, w której autor został wyedukowany, z drugiej – brania pod uwagę odmiennych preferencji odbiorcy europejskiego. Kwestia, na ile pragmatyzm, a także zabarwiony analitycznie neopragmatyzm jest myślą lokalną, amerykańską a na ile światową oraz kwestia czy istnieją dwie wersje pragmatyzmu, ta funkcjonująca w kraju jego powstania oraz „eksportowa”, od długiego czasu pozostaje przedmiotem dyskusji i sporów.

W *Art and Experience* Dewey właściwie w ogóle nie używa terminu interpretacja. Shusterman wprowadza cały rozdział o interpretacji po to, by jak sam pisze, wykazać że pragmatyzm może się okazać obiecującą propozycją zarówno dla orientacji analitycznej, jak i dekonstruktywistycznej, aczkolwiek w odmienny sposób. Pragmatystyczna interpretacja pozwala bowiem uniknąć skrajności, w jakie popada się głosząc z jednej strony istnienie całkowicie obiektywnego znaczenia, które winno być w interpretacji jedynie odsłonięte lub też z drugiej strony – negowania takiego uprzedniego znaczenia, przez co dzieło traci tożsamość i zostaje sprowadzone do wielości interpretacji, dokonywanych w swobodnych, każdorazowo kontekstualnie określonych, grach językowych.

Trudno byłoby nie docenić wagi tych rozważań, ale można by oczekiwać, by w pracy o estetyce pragmatycznej procedura przebiegała w odwróconym porządku. Zamiast wpisywania pragmatycznej specyfiki w ramy wyznaczone – gdy idzie o wagę i rozumienie interpretacji – w opcje inne choć dominujące w czasach powstawania *Pragmatist Aesthetics*, znacznie lepiej byłoby ująć problem interpretacji w ramach pragmatyzmu, proporcjonalnie do drugorzędnej wagi, jaką w projekcie estetyki zakorzenionej w pragmatyzmie zajmuje.

O ile termin interpretacja nie pojawia się na stronach *Art and Experience*, to termin interakcja znajduje się niemal na każdej stronie, jako zasadnicza charakterystyka doświadczenia. Rodzajem interakcji jest rekonstrukcja, która może przyjmować charakter interpretacji. I rekonstrukcja, i interpretacja polegają na zachodzącej w przedmiotowo-podmiotowej interakcji obustronnej transformacji. Shusterman, wyjaśniając istotę pragmatycznej interpretacji pisze, że projekt ten nie polega na tym, aby opisywać gotowy sens dzieła, lecz by sens mu nadawać. Mam zastrzeżenia co do takiego ujęcia, bowiem nie idzie tu o „nadawanie”, lecz jedynie współkształtowanie sensu. W interakcji doświadczenia interpretacyjnego podmiot nie jest panem, przedmiot bowiem stawia opór, przez co interakcja staje się wypadkową podmiotowo-przedmiotowego starcia, w wyniku którego – niedookreślone na początku doświadczenia i podmiot, i przedmiot – ulegają przemianom a wraz z nią dookreśleniu. Autor podkreśla wprawdzie, że swoboda podmiotu nie jest dowolna, bowiem ukształtowani przez nasze kulturalne wy-

chowanie zachowujemy przyjęte nawyki dokonywania interpretacji dzieł sztuki na określone sposoby. Otóż – znowu podkreślam – to, w jaki sposób będzie przebiegała interakcja i jakie warstwy treściowe w podmiocie zostaną właśnie w niej uaktywnione, zależy od przedmiotu i odwrotnie, to co zostanie przez podmiot dostrzeżone w przedmiocie wyznaczają kolejne fazy przebiegającego doświadczenia. Takie doświadczenie jest każdorazowo inne i inne są jego efekty. Dlatego zdarzają się sytuacje, że siła dzieła sztuki prowadzi jego interpretatora do całkowitego porzucenia nawyków lub też siła nawyków podmiotu nie pozwoli wydobyć nowatorskich treści dzieła. Konkludując, akurat w tym kontekście ujęcia Shustermana wydają mi się ciągle jeszcze zdeterminowane przez rozumienie doświadczenia interpretacyjnego jako doświadczenia podmiotowego.

W drugim wydaniu *Pragmatist Aesthetics* (2000) rozdział o interpretacji został zachowany, natomiast dodany nowy rozdział „Somaesthetics: A Disciplinary Proposal”, który (podobnie jak wydana w 1997 *Practicing Philosophy. Pragmatism and the Philosophical Life*) rozwija obecne w pracach Deweya somatyczne i sensualne aspekty doświadczenia estetycznego. W przedmowie do drugiego wydania autor ustosunkowuje się do burzliwej recepcji jego książki na arenie międzynarodowej, starając się odpowiedzieć na wysuwane uwagi krytyczne. Pośród przywoływanych wątków kwestia interpretacji w ogóle się nie pojawia i powstaje pytanie, czy problem relacji pragmatyzmu i interpretacji nie wzbudził żadnych kontrowersji czy też próba zainteresowania nim, skierowana do filozofii analitycznej jak i dekonstrukcjonizmu, pozostała niezauważona. W każdym razie dyskusję nad książką zdominował rozdział o rapie, a szerzej – zaprezentowany i błędnie bo jednostronnie przez odbiorców odczytany stosunek autora do sztuki popularnej. To prawdziwy pech dla recepcji tej książki, która proponuje ważne tezy przeformułowania estetyki w duchu pragmatyzmu, a rozdział o rapie jest jedynie przykładem wzmacniającym zawarte w niej tezy. Tymczasem próba dowartościowania sztuki popularnej wywołała burzę, która przesłoniła prawdziwą wartość całego projektu zbudowania modelu estetyki pragmatycznej. Autor poczuł się zobligowany do wyjaśnienia zachodzących nieporozumień, w efekcie czego przedmowa do wydania drugiego jest także zdominowana przez ten właśnie, nie najważniejszy w całościowym projekcie pragmatycznej estetyki problem. Piszę o tym dlatego, by uwydatnić, jak trudno opcji pragmatycznej w estetyce przedrzeć się przez wykształcone w tradycji nawyki myślenia dualistycznego, utrwalone tak silnie, że nie pozwalają odczytać tego, co zawarte w tekście. Bo to wszystko, co prostuje i wyjaśnia autor w przedmowie do wydania drugiego było w pełni obecne w pierwszym wydaniu książki. Co więcej, chcąc dotrzeć do swych wzburzonych odbiorców, autor ucieka się do procedury wyjaśniania w języku powszechnie akceptowanym (logiki dwuwartościowej), co z kolei, moim zdaniem, zaciemnia myślenie w duchu pragmatyzmu. I tak, chcąc wyjaśnić, że jego życiowe spojrzenie na sztukę popularną i przekonanie, że powinna znaleźć się w kręgu uwagi estetyki współczesnej, do czego pragmatyczna estetyka z racji jej podstawowych założeń i tez otwiera szeroko drzwi, nie oznacza automatycznego odrzucenia sztuki wysokiej, autor wprowadza argumentację opartą o pojęcia alternatywy rozłącznej i łącznej. Czyni tak, by pokazać, że jego rozważania nie przebiegały w kategoriach wykluczających się opozycji pojęciowych (albo sztuka wy-

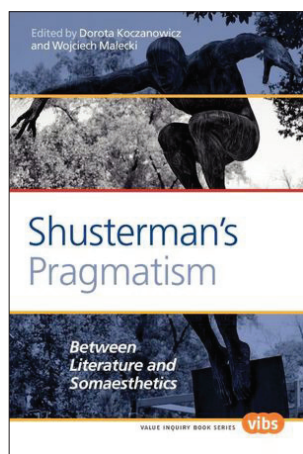
soka albo sztuka popularna), lecz obejmowały obie. Słowo „both” staje się kluczowe i pewnie wyjaśnienie okaże się skuteczne, niemniej autor został zmuszony by swe stanowisko oparte o rdzenne pragmatyczne twierdzenia tłumaczyć w niepragmatycznym języku. Stanowisko autora jest bowiem w pełni klarowne, jeśli wpisuje się je nie w dualistyczną matrycę opozycji, lecz w pole rozumienia zakładającego, że opozycje pojęciowe to jedynie hipostazowane skrajne bieguny spectrum, w którym ciągłość i gradacja oraz dynamika zachodzących zmian nie dają się ująć w statycznym modelu tradycyjnej logiki. Podział na sztukę wysoką i sztukę popularną traci sens przy konfrontacji z praktyką (a dla estetyki pragmatycznej jest to sprawa zasadnicza), w której dzieła sztuki jak i te wytwory, którym odmawia się statusu dzieł sztuki, są bliższe lub dalsze (gradacja) w stosunku do obowiązującego, opartego na abstrakcjach, podziału, lub też w pewnych swych aspektach są bliższe sztuce wysokiej, a w innych – popularnej. Tak samo ma się rzecz w przypadku kontrastowania przyjemności głębokiej związanej tradycyjnie z doświadczeniem estetycznym i przyjemności płytkiej, hedonistycznej. Argumentacja oparta na alternatywie łącznej byłaby tutaj nie w pełni adekwatna (mamy wybór jednej z możliwości a nawet obu, ale sam podział zostaje nienaruszony), natomiast zastosowanie pojęć ciągłości i gradacji lepiej oddaje zachodzące w praktyce przypadki, gdyż głębia odczuć jest po prostu stopniowalna, z możliwością przyjęcia czasami, ale tylko czasami, maksymalnego wychylenia biegunowego. Wymaga stałego podkreślania, że estetyka pragmatyczna nie preferuje opozycji pojęciowych lecz operuje w sferze „between”, najbliższej praktyce życia. Ujmując to w języku Deweya można powiedzieć, że rzeczowniki to często hipostazy przymiotników, a te są stopniowalne. Jeśli sztukę pojmimy przymiotnikowo, dylemat czy coś jest czy też nie jest sztuką znika, a w jego miejsce pojawia się pytanie w jakim stopniu coś jest sztuką.

Mija 20 lat od wydania *Pragmatist Aesthetics*. Nie chciałabym być pesymistyczna, ale wydaje się, że zrozumienie istoty tej propozycji, mimo jej popularności, pogłębiło się w niewielkim stopniu, co oznacza że ciężki trud wyjaśniania nieporozumień musi być nadal kontynuowany. Raz jeszcze podkreślę, że nadmierna uwaga poświęcona z woli autora problemom interpretacji, jak i nadmierna uwaga poświęcona – ze strony odbiorców – sprawom sztuki popularnej, zniekształcają lub przykrywają zasadniczy kształt oraz wagę projektu „pragmatycznej estetyki”.¹⁴ A mamy w niej tak mocne tezy w stosunku do estetyki tradycyjnej, jak na przykład te, że to co estetyczne nie jest w opozycji do tego co praktyczne i że zadaniem teorii estetycznej nie jest opisywanie stanu rzeczy, lecz melioracja ludzkiego doświadczenia.

Może się wydawać, że niepotrzebnie powracam do kilku trochę już odległych spraw z historii recepcji książki. Ale 20-lecie jej wydania zachęca właśnie do takiego retrospektywnego spojrzenia. Nadal jest to jedyna książka oferująca całościowo zarysowany projekt estetyki pragmatycznej. Może warto byłoby pomyśleć o poważnej reedycji książki, wolnej od bagażu problemów lat 80., prezentującej projekt estetyki pragmatycznej na miarę 21 wieku.

14 Inaczej ma się sprawa z somaestetyką. Stanowi ona wprawdzie rdzenną część estetyki pragmatycznej, ale zdaje się coraz bardziej funkcjonować jako dyscyplina samodzielna. Odnoszę wrażenie, że Shusterman jest dzisiaj znany w świecie przede wszystkim jako twórca somaestetyki. Nietrudno zrozumieć dlaczego. Pragmatyczna estetyka proponowała rozwiązania dla estetyki, które poważnie naruszały utrwalone w tej dyscyplinie nawyki myślenia. Somaestetyka także proponuje tezy radykalne, ale szczęśliwie pojawiła się w czasie niezwykłego zainteresowania cielesnością i to na różnych poziomach ludzkiej aktywności, od teorii filozoficznych po codzienne praktyki życia.

Shusterman's Pragmatism. Between Literature and Somaesthetics, red. Dorota Koczanowicz, Wojciech Małecki, Rodopi, Amsterdam, N.Y. 2012



Autorzy artykułów ze zbioru *Shusterman's Pragmatism. Between Literature and Somaesthetics* koncentrują się na różnych aspektach filozoficznej propozycji Richarda Shustermana, badając przydatność jej zastosowania nie tylko w obrębie literaturoznawstwa, estetyki oraz etyki, ale również w mniej oczywistych kontekstach, takich jak metafizyka czy filozofia religii. Rozszerzanie zakresu poszukiwań międzydiscyplinarnych można odczytać jako

wprowadzenie w życie jednego z postulatów somaestetyki – dziedziny ugruntowanej w filozofii pragmatycznej a zarazem wychylonej ku innym obszarom refleksji.

Redaktorzy tomu Dorota Koczanowicz i Wojciech Małecki podkreślają, że jest to pierwszy anglojęzyczny zbiór esejów poświęconych filozofii Richarda Shustermana. Przyczyn-

kiem do jego powstania była międzynarodowa konferencja *Between Politics and Aesthetics: Richard Shusterman's Pragmatism*, zorganizowana w 2008 roku we Wrocławiu przez redaktorów recenzowanego tomu na Uniwersytecie Wrocławskim. Podtytuł zbioru *Pomiędzy literaturą a somaestetyką* wskazuje na zmianę zakresu zainteresowań badawczych Shustermana na przestrzeni jego kariery akademickiej a zarazem udanie nawiązuje do czytelnej kompozycji publikacji.

Teksty dwunastu autorów i autorek z Polski, Finlandii i Stanów Zjednoczonych zostały umieszczone w działach „Teoria literatury i filozofia sztuki”, „Epistemologia, metafizyka, etyka, filozofia polityki” oraz „Somaestetyka”. Klamrę stanowią dla nich wypowiedzi twórcy *Estetyki pragmatycznej*, w których Shusterman systematyzuje i rozjaśnia swoje filozoficzne stanowisko. Nazywany niekiedy „filozofem nomadą” – ze względu na geograficzne i kulturowe zróżnicowanie miejsc, w których podejmuje refleksję, a także przemieszczanie się między polami filozoficznych zainteresowań – Shusterman może wydawać się autorem trudnym do usytuowania. Otwierający publikację szkic ułatwia zrozumienie drogi jego intelektualnego rozwoju i nadaje kontekst dalszej lekturze.

Zakres problemowy tomu jest szeroki: od usytuowania holistycznego projektu Shustermana wobec tradycji pragmatyzmu (Don Morse) czy wyzwań metafizyki (Sami Philstrom), po odczytania go w horyzoncie wyzwań posthumanizmu (Jerold J. Abrams). Powtarzającymi się punktami odniesienia są Dewey, Nehamas, Nietzsche, Wittgenstein, Foucault i Rorty. Jednocześnie interesujące wydaje się przywołanie nazwiska Simone de Beauvoir przez Monikę Bokiniec oraz Josepha Ratzingera w artykule Adama Chmielewskiego. Obok tekstów poświęconych wysokiemu modernizmowi (Anna Budziak, Dorota Koczanowicz) i poezji Johna Ashbery'ego (Kacper Bartczak), znajdziemy krytykę kultury popularnej (Robert Dobrowolski), a także rozważania nad demokratyzującym potencjałem *body art* (Martin Jay) i etycznymi implikacjami somaestetyki (Krzysztof P. Skowroński). Nawet w świetle krytycznych, nierzadko – szczególnie w drugiej części zbioru – polemicznych esejów, rozpoznania Shustermana wykazują swoją konsekwencję, spójność i głębokie osadzenie w tradycji filozoficznej.

Testując możliwości oraz ograniczenia koncepcji Shustermana, autorzy odwołują się zarówno do jego literackiej osoby, jak i „prywatnej” biografii. Chociaż jedynie Wojciech Małecki wprost wyraża zainteresowanie pożytkiem wynikającym z uwzględniania kontekstu biograficznego w badaniu dorobku filozofa, prowadzona przez Shustermana „postmodernistyczna narracja o życiu i jego znaczeniu” (s. 175) nie pozostaje bez wpływu na resztę jego interpretatorów. W *Shusterman's Pragmatism. Between Literature and Somaesthetics*

wielokrotnie powraca charakterystyczny dla pragmatyzmu postulat uprawiania filozofii nie tylko na płaszczyźnie dyskursywnej, ale również jako sztuki życia. Celem teoretycznych rozważań jest pomaganie w odpowiedzi na pytanie, w jaki sposób jednostka może wieść możliwie pełne i udane życie. Co ważne, jest to jednostka sprawcza, do pewnego stopnia zdolna kształtować swoje doświadczenie. Stąd w estetyce egzystencji Shustermana ważne miejsce zajmuje autokreacja, możliwość praktycznego samodoskonalenia. Na szersze procesy emancypacyjne wpływają indywidualne praktyki – rozwój samoświadomości, rewaloryzacja doświadczenia somatycznego, wychylenie się ku otoczeniu skutkujące holistycznym ujmowaniem rzeczywistości.

Podobnie otwarte podejście cechuje autorów publikacji – konfrontując się z propozycjami estetyki pragmatycznej i somaestetyki, udanie poszerzają horyzont poszukiwań w obrębie różnych filozoficznych dyscyplin. Szczególnym walorem zbioru jest zaangażowanie w jego przygotowanie samego Shustermana. Literacka forma polemiki pozwala mu nie tylko zająć stanowisko wobec wniosków komentatorów, ale przede wszystkim zweryfikować, doprecyzować i objaśnić rozwijane przez siebie koncepcje. Dzięki pozostawieniu znacznej przestrzeni dyskusji *Shusterman's Pragmatism. Between Literature and Somaesthetics* pokazuje filozofię w działaniu, w ruchu i wymianie, które umożliwiają jej dalszy rozwój.

Anna Wójcik (UW)

Shusterman we Wrocławiu

Profesor Richard Shusterman wielokrotnie gościł we Wrocławiu. Tutaj została wydana jego pierwsza książka w je-



zyku polskim. Początkowo wizyty autora *Estetyki pragmatycznej* organizowane były przez uczonych związanych z Uniwersytetem Wrocławskim.

Od zeszłego roku profesor współpracuje również z Akademią Wychowania Fizycznego. W czerwcu 2011 wygłosił on wykład plenarny na rozpoczęcie Międzynarodowych Dni Fizjoterapii oraz wziął udział w konferencji poświęconej filozoficznym i kulturowym wymiarom cielesności, która odbyła się również na wrocławskim AWF-ie. Zainteresowanie koncepcją somaestetyki okazało się tak duże, że władze uczelni postanowiły zaprosić Shustermana jako profesora wizytującego w roku akademickim 2011/2012.

Dzięki temu studenci mają okazję zapoznać się z głównymi wątkami teorii somaestetycznej, która w centrum swego zainteresowania stawia doświadczenie oraz poprawianie percepcji poprzez poprawienie sposobów użycia *somy*. Jako że Shusterman łączy aspekty teoretyczne z praktycznymi, jego wizyta w semestrze letnim składa się w drugiej części z wykładów i seminariów oraz warsztatu somatycznego. Jak zapowiada Shusterman, wykwalifikowany nauczyciel metody Feldenkraisa: „Warsztat dotyczący praktyk somaestetycznych będzie skoncentrowany na somaestetyce doświadczeniowej, a dokładniej na pielęgnowaniu somatycznej świadomości. Będzie on obejmował cwi-



czenia z topografią ciała i wyjaśnianie sposobów jego działania. Warsztat będzie również zawierał łagodne ćwiczenia



gimnastyczne, których celem będzie zwiększenie świadomości ciała, jak też kilka ćwiczeń odnoszących się do świadomości ciała działającego w relacji z innymi". W warsztacie mogło uczestniczyć 12 osób.

Dalszym rezultatem współpracy AWF-u z Shustermanem będzie powołanie nowej ścieżki dydaktycznej pod nazwą „Świadomość ciała”.

Również dzięki programowi miejskiemu „Visiting Professors”, dofinansowującemu wizyty uznanych osobowości świata akademickiego we Wrocławiu, mieszkańcy miasta będą mogli spotkać się z prof. Shustermanem podczas otwartego wykładu i seminarium. Planowany wykład nosi tytuł „Somaesthetics and Somatic Style”.



Całość pobytu Shustermana we Wrocławiu koordynuje prof. Leszek Koczanowicz, który jest również kierownikiem grantu „Estetyka pragmatyczna w działaniu. Sztuka, polityka, społeczeństwo”. Wspólnie z dr. Wojciechem Małeckim stworzyli oni międzynarodową grupę badawczą pracującą nad estetycznymi i politycznymi kontekstami i konsekwencjami somaestetyki. Kluczowym wydarzeniem grantu będzie konferencja naukowa z okazji 20-lecia pierwszego wydania *Estetyki pragmatycznej*. Odbędzie się ona w SWPS-ie we Wrocławiu. To kolejna instytucja naukowa, która docenia interdyscyplinarność i oryginalność myśli Shustermana.

Dorota Koczanowicz (DSW Wrocław)

Sekcja Somaestetyki w Ośrodku Badań na Pragmatyzmem im. Johna Deweya w Krakowie

3.09.2012 w Ośrodku Badań nad Pragmatyzmem, który powstał przy Wydziale Filozoficznym UJ z inicjatywy prof. Krystyny Wilkoszewskiej, rozpocznie działalność Sekcja Somaestetyki. Jej organizatorem jest dr Lilianna Bieszczad.

Sekcja wyrasta z myśli amerykańskiego pragmatyzmu, łączącego praktykę z teorią, myślenie z działaniem. Nawiązuje do Deweyowskiego pojęcia ciała-umysłu i somaestetyki Richarda Shustermana, wspierając inicjatywy, w których problematyzowana jest nadmierna separacja wymienionych sfer aktywności człowieka. W centrum uwagi sekcji znajduje się *soma*, aktywne ciało z jego atrybutem ruchu, ujmowane, podobnie jak w somaestetyce poza dychotomicznymi podziałami, i to zarówno w wymiarze praktycznym, jak i teoretycznym. Chodzi z jednej strony o refleksję z zakresu odkrywania nowych możliwości ciała, jego aktywnego potencjału poznawczego, z drugiej zaś o faktyczną dbałość o świadomość ciała i jego kondycję, nie tylko poprzez testowanie cielesnych możliwości i ograniczeń ruchowych, ale też poprzez badanie i rozwijanie cielesnej wrażliwości pomocnej w życiu codziennym.

Pośród różnych rodzajów ludzkiej aktywności taniec zasługuje na miano praktyki dowodzącej jedności ciała i umysłu, a jednocześnie jest miejscem eksplorowania ich wzajemnego współdziałania. Teoretycy mogą wiele zyskać nie tylko konfrontując pojęciowe konstrukcje z doświadczeniami tancerzy, ale także podejmując praktyczne eksperymenty, na przykład w formie warsztatów, by odczuć i eksplorować „na własnej skórze”, rozwijane w dyscyplinach somatycznych, twórcze i poznawcze możliwości własnego ciała oraz

jedność psychofizyczną. Z kolei tancerze, którzy wykorzystują nowe techniki taneczne i promują holistyczne ujęcie człowieka w nawiązaniu do idei filozofii Wschodu, domagają się uzupełnienia, opracowania i wyjaśnienia tych kwestii na gruncie filozofii.

Zauważalny rozłam na świat teorii i praktyki, brak ogniw łączących działania filozofów i tancerzy skłania do tego, by podążać śladem Shustermana, podejmując inicjatywę mającą na celu zbliżenie obydwu perspektyw. Celem sekcji jest ponadto działanie na rzecz integracji artystów z naukowcami, ale do dyskusji chcemy także zaprosić przedstawicieli wszelkich dyscyplin rozwijających somatyczną świadomość. Taniec to przykład a nie jedyna dziedzina eksplorująca potencjał twórczy ciała. Wystarczy przywołać dyscypliny somatyczne, metody Aleksandra i Feldenkraisa, pilates czy jogę, aby zilustrować wzrost zainteresowania problematyką samoświadomości ciała w ostatnich czasach.

Ponieważ zasadniczym celem sekcji jest badanie możliwości ciała, jej program będzie obejmował oprócz wykładów czy otwartych dyskusji, także warsztaty lub prezentacje osiągnięć w dziedzinie badań somatycznych. Planujemy spotkania wokół tematów: improwizacji kontaktowej, tańca butoh, body-mind centeringu, techniki Aleksandra, metody Feldenkraisa, wschodnich technik medytacyjnych, itp., by stworzyć pole do dyskusji reprezentantów różnych środowisk.

Wydarzeniem inicjującym sekcję, zapowiadającym podjęcie współpracy artystów z naukowcami wokół idei somaestetyki była zorganizowana przez prof. Wilkoszewską w Instytucie Filozofii UJ promocja książki Richarda Shustermana

Świadomość ciała (25.05.2010) w Krakowie, podczas której miał miejsce spektakl taneczny w wykonaniu Teatru Tańca DF. Kolejna próba wymiany doświadczeń pomiędzy tancerzami i teoretykami została podjęta w grudniu w 2010 w Instytucie Filozofii UJ w postaci warsztatów samoświadomości ciała zatytułowanych „Poznaj siebie poprzez ciało”. Wzięli w nich udział członkowie Zakładu Estetyki IF UJ oraz Filozofii Wschodu IF UJ. Była to inicjatywa Teatru Tańca DF Katarzyny Skawińskiej przy wsparciu całego przedsięwzięcia przez prof. Krystynę Wilkoszewską. Warsztaty obejmowały 3 spotkania trwające po półtorej godziny a ich organizacją zajęła się dr Bieszczad.

Wrześniową inaugurację działalności Sekcji w Instytucie Filozofii UJ uświetni wykład prof. Richarda Shustermana. Następnie odbędzie się lekcja z wykorzystaniem metody

Feldenkrais, w której wezmą udział tancerze Teatru Tańca DF. Ta część spotkania inaugurującego powstanie sekcji zostanie zakończona pokazem artystycznym Teatru Tańca DF. Po przerwie dr Sebastian Stankiewicz zaprezentuje koncepcję somaestetyki Richarda Shustermana a dr Lilianna Bieszczad wygłosi wykład dotyczący filozoficznych sposobów rozumienia ciała w kontekście tańca. Zakończeniem jednodniowej sesji będzie dyskusja przy okrągłym stole, do której zaproszeni zostaną między innymi reprezentanci środowiska tancerzy. Dyskusja będzie także podsumowaniem warsztatów samoświadomości ciała prowadzonych przez Teatr Tańca DF w grudniu poprzedniego roku i omówieniem doświadczeń jej uczestników.

Lilianna Bieszczad

Biuletyn Polskiego Towarzystwa Estetycznego

Redakcja: Lilianna Bieszczad, Sebastian Stankiewicz

Członkowie korespondenci: Zbigniew Mroch (Gdańsk), Małgorzata Kądziera (Katowice), Karolina Golinowska (Poznań), Wioletta Kazimierska-Jerzyk (Łódź), Piotr Martin (Wrocław), Monika Krzykała (Lublin), Piotr Schollenberger (Warszawa)

Projekt logo PTE: Krzysztof Lenartowicz

Adres PTE: ul. Grodzka 52, 31-044 Kraków, tel.: 0 693 648 483

Numer naszego konta bankowego: PKO BP S.A. I Oddział w Krakowie 96 1020 2892
0000 5702 0116 7816

Strona internetowa Biuletynu: www.iphils.uj.edu.pl/~e-biuletynpte

Strona internetowa PTE: www.iphils.uj.edu.pl/pte adres e-mail: pte@iphils.uj.edu.pl

Redakcja zastrzega sobie prawo skrótów i korekty językowej tekstów

Skład: „Studio WW”, studio2w@gmail.com