

UNIwersytet Gdański
Wydział Nauk Społecznych
Instytut Filozofii

Paula Milczarczyk

nr albumu: 4288

**ROLA TWÓRCZOŚCI ARTYSTYCZNEJ
W ESTETYCZNYM DOŚWIADCZENIU CODZIENNOŚCI
W KONTEKŚCIE PROGRAMU FILOZOFICZNEGO
*EVERYDAY AESTHETICS***

Praca doktorska
wykonana pod kierunkiem
dr hab., prof. UG Anny Chęćki

Gdańsk 2021

Spis treści

WSTĘP.....	6
1. „Wielka analogia”: świat jako dzieło sztuki.....	6
2. Codziennosc jako przedmiot refleksji filozoficznej.....	18
CZĘŚĆ I: WPROWADZENIE. ESTETYKA CODZIENNOŚCI: PROGRAM FILOZOFICZNY.....	33
1. „Sztuka kolonizuje estetykę”: tło historyczne i założenia nurtu everyday aesthetics	33
2. Źródła nurtu i powiązania z innymi koncepcjami filozoficznymi.....	45
2.1. Estetyka pragmatyczna Johna Dewey'a.....	45
2.2. „Sztuka życia”: estetyka Dalekiego Wschodu.....	52
2.3. Nowoczesność i estetyzacja życia codziennego.....	57
2.4. „Estetyka rzeczywistości” Marii Gołaszewskiej.....	64
3. Doświadczenie dzieła sztuki a doświadczenie codzienności.....	75
CZĘŚĆ II: SPÓR. MIEJSCE SZTUKI W ESTETYCZNYM DOŚWIADCZENIU CODZIENNOŚCI.....	108
1. Krytyczna i afirmatywna orientacja everyday aesthetics, czyli spór o „malarskość” krajobrazu (Yuriko Saito a Thomas Leddy).....	110
1.1. Krytyczne podejście do roli sztuki w estetycznym doświadczaniu codziennosci („weak” formulation of aesthetics of everyday life) - argumenty Yuriko Saito.....	114
1.1.a. Zwyczajność w zwyczajności i codzienność w codzienności.....	116
1.1.b. Doświadczenie sztuki jako ewenement.....	118
1.1.c. Złagodzenie stanowiska	119
1.2. Afirmatywne podejście do roli sztuki w estetycznym doświadczaniu codziennosci („weak” formulation of aesthetics of everyday life) – argumenty Thomasa Leddy'ego.....	122
1.2.a. Dialektyka sztuki i codzienności.....	127
1.2.b. Przyjemność estetyczna.....	131

1.2.c. Defamiliaryzacja: dziwność, nieprzystawalność, zaskoczenie.....	133
2. Sztuka jako istotny element estetycznej relacji z codziennością. Próba rozwinięcia argumentacji na rzecz „miękkiego” stanowiska Leddy'ego („weak” formulation of aesthetics of everyday life).....	141
3. „Jestem widziany, więc jestem obrazem”: pozytywna rola sztuki w procesie kształtowania samowiedzy.....	150
CZĘŚĆ III: DOWODY NA ISTNIENIE. CODZIENNOŚĆ SZTUKI I SZTUKA	
CODZIENNOŚCI – CASE STUDY.....	158
1. Codziennosc sztuki. Artyfikacja doświadczenia i widzenie świata „sztuką”.....	160
1.1. Pamięć sztuki („boczna ściana starego budynku przypomina płótna Clyfforda Stilla”).....	166
1.2. „Głód oczu”: odbiór jako przedłużenie artystycznego widzenia (spojrzenie artysty ucieleśnione w dziele sztuki).....	175
1.3. Czy życie naśladuje sztukę? Odwrócony mimetyzm i „paradoks Oscara Wilde'a”.....	185
2. Sztuka codzienności. Życie jako materiał twórczości artystycznej.....	195
2.1. Jak pomylić wieszak z dziełem sztuki? Ready-mades i sztuka „podwójnie znaleziona” (o możliwości „ready ready-made art”).....	201
2.2. Transparentność fotografii i reportaż, czyli „Mroźek by tego nie wymyślił”.....	214
2.3. „Sztuka jako sposób widzenia”: estetyka codzienności Józefa Czapskiego.....	225
3. Kraj/obraz: natura jako dzieło sztuki?.....	239
3.1. Panartyzm jako element kosmogonii.....	240
3.2. Krytyka z pozycji estetyki środowiskowej.....	247
3.3. Kulturyzacja doświadczenia natury.....	250
3.4. Doświadczenie natury zapośredniczone w doświadczeniu sztuki - podsumowanie.....	255
4. „Jaki piękny pożar” – konteksty (est)etyczne.....	261
4.1. Przeżycie estetyczne negatywne.....	262
4.2. Artyfikacja przemocy: sztuka, która krzywdzi.....	267
4.3. Paradoks tragedii i atak terrorystyczny jako dzieło sztuki.....	273

4.4. Piękno to obowiązek: estetyczna odpowiedzialność.....	281
PODSUMOWANIE ROZWAŻAŃ I WNIOSKI: ESTETYKA JAKO PRAKTYKA...	289
ZAKOŃCZENIE.....	301
BIBLIOGRAFIA.....	305
PODZIĘKOWANIA.....	320

„CYRYL: Co przez to rozumiesz, mówiąc, że życie «biedne, prawdopodobne, marne życie ludzkie» usiłuje naśladować cuda sztuki? Rozumiem doskonale, że nie chcesz, aby uważano sztukę za zwierciadło. Sądzisz, że byłoby to znizeniem genjusza do roli aparatu fotograficznego. Ale nie wierzysz chyba serjo, że życie kopiuje sztukę, że ono jest zwierciadłem, a sztuka rzeczywistością.

VIVIAN: Naturalnie, że w to wierzę. Paradoks to na pozór – a paradoksy zawsze są niebezpieczne – mimo to jednak jest prawdą, że życie w znacznie wyższym stopniu kopiuje sztukę, niż sztuka życie (...) Wielki artysta stwarza pewien typ, a życie stara się go naśladować (...) Poezja zawsze wyprzedza życie.”

Oscar Wilde, *Djalogi o sztuce*¹

¹ O. Wilde, „Zanik kłamstwa”, w: tegoż, *Djalogi o sztuce*, przeł. M. Feldmanowa, Księgarnia F. Hoesicka, Warszawa 1923, s. 29-32.

WSTĘP

1. „Wielka analogia”: świat jako dzieło sztuki

Niebieski strop, jak w
żarach miedź,
A słońca twarz płonąca
Rozkrwawia się nad
masztem wprost,
Nie większa od miesiąca.

Tak dzień po dniu bez
wiatrów tchu,
Bez ruchu myśmy stali,
Jak **malowany** statku
wzór
Na **malowanej** fali.

Samuel Taylor Coleridge, *Pieśń o starym żeglarzu*²

Niebo przypomina dziś płótna Iwana Ajwazowskiego, wczorajsza wizyta w urzędzie kafkowski koszmar, a widziana parę dni temu w autobusie wtulona w siebie młoda para – postaci ze szkicownika Józefa Czapskiego. W jednym z reportaży doświadczony policjant przyznaje, że jakkolwiek brzmi to niewiarygodnie, to mordercy naprawdę – jak na słabych filmach – zaskakująco często przychodzą na pogrzeb swojej ofiary.³ John Grisham przytaczając zaś historię, która stała się kanwą dla opartej na faktach książki *Niewinny* (a potem filmu dokumentalnego wyprodukowanego przez platformę Netflix) stwierdza: „gdybym wymyślił to na potrzeby powieści, jako fikcję, nikt by w to nie uwierzył” (mawiał Gombrowicz „zbyt głupie, zbyt głupie by być mogło”). A jednak, zauważa Maria Gołaszewska: „rzeczywistość bywa mniej prawdopodobna niż zmyślenie”.⁴ Polskiej filozofce wtóruje Proust: „«życie» przynosi sytuacje ciekawsze i bardziej malownicze niż wszystkie powieści”.⁵

2 S. T. Coleridge, *Pieśń o starym żeglarzu*, przeł. J. Kasprówicz, w: „Poeci Angielscy. Wybór poezji”, Księgarnia H. Altengerga, Warszawa 1907, s. 140-141 [wyr. P. M]. Na przestrzeni całego tekstu wyróżniam w cytatach fragmenty, które szczególnie trafnie opisują omawiane przeze mnie zjawisko.

3 E. Winnicka, *Był sobie chłopczyk*, Wydawnictwo Czarne, Wołowiec 2017.

4 M. Gołaszewska, *Estetyka rzeczywistości*, Instytut Wydawniczy PAX, Warszawa 1984, s. 186.

5 M. Proust, *W stronę Swanna*, przeł. Krystyna Rodowska, Oficyna, Łódź 2018, s. 228.

Przywołajmy inny przykład: niewiarygodne, jak bardzo, widok bawiących się psich szczeniaków przypomina *video* z *Youtube'a* – wie to każdy, kto był świadkiem takiej sceny – wygląda to tak, jakby zwierzęta świadomie odgrywały swe role „uroczych szczeniaczków” ze stron kumulujących internetowe słodkości. Ciśnie się wtedy na usta „wyglądają jak pieski z *Youtube'a*” i *video* staje się punktem odniesienia dla realnego widoku, tak jakby kanał internetowy istniał przed rzeczywistością. Podobnie, gdy mawia się o „sytuacji kafkowskiej”, „tycjanowskim kolorze” czy „ludzkiej tragedii”. Tu znów język odwraca porządk: opis rzeczywistości tworzony jest w oparciu o model artystyczny, zupełnie jakby sztuka istniała przed rzeczywistością. I na koniec: słynne „londyńskie mgły”, które podobno zaczęły istnieć w momencie, gdy William Turner zaczął je malować, bo wcześniej jakoś nikt ich nie widział. Sztuka naśladuje życie, czy to życie naśladuje sztukę?

Pytania te wyznaczać będą główny kierunek dociekań zawartych w niniejszej pracy. W centrum rozważań umieszczona zostanie bowiem problematyka związana z wpływem twórczości artystycznej (a także wszelkich wytworów kultury popularnej) na doświadczenie tego, co pozaartystyczne, którego to wpływu szczególnym przypadkiem jest postrzeganie świata zastanego na wzór dzieła sztuki. W związku z tym, badawczym zainteresowaniem objęty zostanie tu dwuetapowy mechanizm, który streścić można w sposób następujący.

Sztuka czerpie wzorce z rzeczywistości zastanej (w sensie znacznie szerszym, niż zwykle naśladownictwo) tworząc artystyczne reprezentacje zastanego. Następnie, w wyniku swoistego poznawczego sprzężenia zwrotnego następuje odwrócenie tego procesu: artystyczna reprezentacja przejmuje rolę wzorca, stając się punktem odniesienia dla świata poza sztuką. Obraz malarski naśladuje widok gór, po czym widok gór „naśladuje” obraz malarski. To mechanizm, o którego źródłach zdajemy się zapominać ze względu na to, jak mocno i dogłębnie sztuka naznaczyła różnorodne obszary rzeczywistości sprawiając, iż niektóre jej obszary zdają przynależeć bardziej do sfery sztuki, niż do niej samej. To właśnie najgłębszy sens powiedzenia Oscara Wilde'a, który twierdził, iż to życie naśladuje sztukę, nie odwrotnie. Aforyzm określany czasem jako „paradoks Wilde'owski” okazuje się więc wyłącznie paradoksem pozornym: **rzeczywistość „naśladuje” twórczość o tyle, o ile ta druga**

dostarcza po prostu wzorców dla tego, jak doświadczamy, widzimy i rozumiemy świat. Doświadczenie bowiem nigdy nie jest czyste, szuka punktów odniesienia, kontekstów i powiązań, podatne jest na wpływy i sugestie.

Otoczający nas świat jest bowiem konstruktem zhumanizowanym, to znaczy, doświadczany jest przez nas na ludzki sposób, poprzez kategorie, koncepcje i schematy. Jednym z tych sposobów jest uartystycznianie doświadczenia, a więc zakotwiczenie go w schematach sztuki lub, szerzej, w ramach doświadczania, które dzieło sztuki sugeruje i ucieleśnia.

Ulice naszych miast są inne po Balzaku i Dickensie. Letnie noce, zwłaszcza na południu, zmieniły się z van Goghem. Co fascynujące, aleatoryczna i elektroniczna muzyka nadaje nowy charakter formalny i nową słyszalność wielu miejskim, technologicznym „hałasom”, które nas otaczają. I w ten oto zasadniczy sposób historia kontekstu w odniesieniu do znaczenia jest kontekstem ludzkiej historii

– pisze George Steiner.⁶

I tak, na przykład, zdarzeniom związanym z absurdalną wizytą w urzędzie może zostać nadany porządek narracyjny (początek – rozwinięcie – zwrot akcji – zakończenie) lub też, bardziej szczegółowo, w ramach obrazu, jaki naszkicował w *Procesie* Kafka. Jedną z podstawowych funkcji twórczości artystycznej (a być może jej efektem ubocznym) jest bowiem organizacja doświadczenia, która odbywa się długo po opuszczeniu progów galerii, zamknięciu książki, opadnięciu kurtyny w teatrze. Sztuka trwa – w nas.

Film, powieść, obraz czy fotografia – „wracają” w doświadczeniu, ponieważ każde dzieło tworzy swoistą mapę przeżyć, typologie zdarzeń, jakości, charakterów ludzkich, problemów, które to sfery dzieli z rzeczywistością zastaną. Tego rodzaju „typami” są „sytuacje kafkowskie” (zdarzenie), „sytuacja tragiczna” (problem) czy „kolor tycjanowski” (jakość) – które pozwalają nam odnieść to, czego doświadczyliśmy poprzez dzieło sztuki do codziennego życia. To z kolei, w szerszej perspektywie, okazuje się być wyłącznie powrotem do źródła, ponieważ z rzeczywistości wyrasta

6 G. Steiner, *Rzeczywiste obecności*, przeł. O. Kubińska, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 1977, s. 135.

każda sztuka, bez względu na to, czy jest programowo mimetyczna czy abstrakcyjna lub futurystyczna – bowiem jak pisze Katya Mandoki „nie ma nic dalej ani poza rzeczywistością”.⁷ I być może to jest właśnie najgłębszy sens Arystotelesowskiego *mimesis*, który pozwala powiązać tę kategorię z dowolną formą sztuki, nie tylko ściśle naśladowczą. Zwraca uwagę John Dewey:

Arystotelesowi nie chodziło bynajmniej o dokładne naśladowanie poszczególnych wydarzeń i scen i daleki był od propagowania „realistycznego” przedstawiania w obecnym znaczeniu tego słowa. Dla Arystotelesa to, co ogólne, było, metafizycznie biorąc, bardziej rzeczywiste od tego, co szczegółowe.⁸

Stąd też uprzywilejowanie poezji jako bardziej „filozoficznej” od nauk historycznych, ponieważ poeta posługuje się uniwersaliami, a historyk szczegółem: „nie jest zadaniem poety opowiadać o zdarzeniach, ale o **rodzaju rzeczy**, jakie mogłyby się zdarzyć” – przywołuje Dewey Stagirytę.⁹ I dlatego też „sposób, w jaki odnosimy się do istotnych cech charakterystycznych ludzi i przedmiotów, jest w dużej mierze wynikiem oddziaływania sztuki”.¹⁰ Podobnie zresztą zauważa Heidegger, gdy pisze: „w dziele przeto nie chodzi o odtworzenie obecnego w danej chwili, poszczególnego bytu, lecz raczej o odtworzenie ogólnej istoty rzeczy”.¹¹

Wydaje się przy tym, że artysta jest niejako skazany na rzeczywistość, może się od niej bardziej lub mniej oddalać, ale nie może się nigdy w pełni oderwać – gdyby tak było, sztuka przestałaby mieć dla nas znaczenie, ponieważ stracilibyśmy jakikolwiek punkt odniesienia dla naszego artystycznego doświadczenia. **Ta łączność z życiem, z otaczającym światem staje się z kolei gwarantem, który umożliwia odpowiedź**

7 K. Mandoki, *Everyday Aesthetics; Prosaics, the Play of Culture and Social Identities*, Ashgate, Aldershot 2007, s. 15. Wszystkie cytaty z prac anglojęzycznych, jeżeli nie zostało zaznaczone inaczej, podaję w przekładzie własnym.

8 J. Dewey, *Sztuka jako doświadczenie*, przeł. A. Potocki, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1975, s. 348.

9 Tamże, s. 348 (autor nie podaje odnośnika) [wyr. P. M.].

10 Tamże, s. 360.

11 M. Heidegger, „Źródło dzieła sztuki”, w: tegoż, *Drogi lasu*, przeł. J. Mizera, Fundacja Aletheia, Warszawa 1977, s. 23. Podobną uwagę odnajdujemy również u Rudolfa Arnheima, który pisze: „jednym z aspektów mądrości właściwej prawdziwej kulturze jest nieustanne uświadamianie sobie symbolicznych znaczeń, zawartych w konkretnych zdarzeniach, wyczuwanie ogólnego w szczegółowym. To właśnie nadaje doniosłość i godność wszystkim codziennym zajęciom i przygotowuje glebę, na której może rozwijać się sztuka” (R. Arnheim, *Sztuka i percepcja wzrokowa: psychologia twórczego oka*, przeł. J. Mach, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2004, s. 503).

zwrotną odbiorcy, a więc odniesienie – na powrót – elementów twórczości artystycznej do codzienności. W ten sposób nawet najbardziej abstrakcyjne na pozór dzieło, odnajduje swoje miejsce w świecie – odpowiednikiem twórczości Pollocka stają się plamy na obrusie, a neoplastycyzmu równomiernie rozwieszzone kolorowe pranie na balkonie.¹² Każda próba ucieczki od życia dokonywana w polu sztuki kończy się ostatecznie powrotem do świata, ponieważ, jak podkreśla Dewey, sztuka – nawet najbardziej oderwana od rzeczywistości – nie zrywa z ludzkim doświadczeniem, lecz je rozszerza. „Takie dalekie wyprawy w sztuce odświeżają wrażliwość, a ta z czasem wchłania obcość i neutralizuje ją w bezpośrednim doświadczeniu” – zauważa filozof.¹³ Abstrakcja pozostaje w związku z rzeczywistością nie dlatego, że wywodzi się z niej jako efekt inspiracji (być może istnieje jakiś abstrakcjonista, który nigdy nie widział obrazu spod mikroskopu), lecz dlatego, że jest na powrót **odnajdowalna** w świecie. Sposób, w jaki twórca naśladuje w swym dziele świat, a więc tworzy jego artystyczne reprezentacje, może mieć bowiem dwojaki charakter, na co zwracał uwagę już Arystoteles: artysta może odwzorowywać konkrety (to, co jest) lub ogólne zasady (to, co być może). Przywołajmy przykład z prozy Jarosława Iwaszkiewicza, który w taki oto sposób rozpoczyna swe opowiadanie:

wziąłem pióro do ręki (...) po to, aby opowiedzieć historię, która mi się zdarzyła, a raczej – której świadkiem byłem niedawno. Jest to historia cyrkowa, i to zupełnie klasyczna, jak u Carmen Sylvy – z „dobrym” kłownem, sentymentalnym żonglerem, „złym” dyrektorem i nieuniknioną katastrofą na końcu.¹⁴

Mamy tu dwie możliwości: albo „dobre kłowny”, „źli dyrektorzy” i „nieunikniona katastrofa na końcu” istniały przed dziełem Sylvy i jako takie zostały przeniesione w świat literatury (naśladownictwo *sensu stricte*) lub też – wcale nie istniały, lecz zostały powołane do bytu poprzez sugestywny opis literacki, odwołujący się do tego „co być może” (naśladownictwo *sensu largo*). W obu jednak przypadkach

12 Nawiązując do twórczości słynnego przedstawiciela neoplastycyzmu Pieta Mondriana, nie sposób nie wspomnieć o procesie dochodzenia do słynnych geometrycznych kompozycji, które początek brały z systematycznie upraszczanych przedstawień krajobrazowych (widoku drzew).

13 Dewey, dz. cyt., s. 346.

14 J. Iwaszkiewicz, „Zygfryd”, w: tegoż, *Opowiadania 1918–1953*, Czytelnik, Warszawa 1956, str. 361 [wyr. P. M.].

reprezentacje stały się punktem odniesienia dla pozaartystycznego doświadczenia Iwaszkiewicza. A zatem: „zły dyrektor Sylvy” nie musiał mieć swojego odpowiednika w rzeczywistości, by poprzez doświadczenie polskiego pisarza, odnaleźć na powrót swe miejsce w świecie zastanym. Podobnie jak taszystowskie malarskie plamy, kiedy odnajdujemy je w zabrudzeniach obrusa lub „nieuniknione katastrofy”, które w życiu stawiają nas w roli tragicznych bohaterów. Zresztą, odwołując się do ustaleń Deweya (które szerzej omówione zostaną w części I rozprawy) można zaryzykować jeszcze mocniejszą hipotezę. Żaden malarz – nawet ten, tworzący najbardziej nieprzedstawiające obrazy – nie może zyskać całkowitej pewności, iż jego wizja jest czysta, nieuwikłana źródłowo w widoki świata zastanego. Jak można by było to zweryfikować, skoro przeszłe przeżycia wpływają na terażniejsze trwaleznaczając je, a dzieje się to nierzadko w sposób przez nas nieświadomiony? Nie jesteśmy w stanie rozdzielić tych dwóch wymiarów aktu, ponieważ każde doświadczenie odciska piętno na doświadczającym, zakotwicza się w wspomnieniach i zapisuje w pamięci. Przeszłość infekuje terażniejszość – nawet najbardziej oczyszczony z przedstawień malunek może stanowić daleką reminiscencję napotkanego kiedyś obiektu lub widoku. W tym sensie powidoki Strzemińskiego mają charakter przedstawiający – przedstawiają bowiem obraz, który pod wpływem światła tworzy się pod powiekami. I tu również w końcu wracamy do punktu wyjścia, kiedy powidoki w codziennym doświadczeniu stają się ostatecznie „powidokami Strzemińskiego”, tak jak krajobraz – pejzażem, sytuacja – „kafkowską”, a życie – „sztuką”.¹⁵

Fuzja twórczości artystycznej i codzienności w obrębie potocznego doświadczenia owocuje produktem ubocznym w postaci przeżycia „trzeciego typu”: doświadczenia ściśle pozaartystycznego, które jednak, na pewnym poziomie, dzieli swą naturę z przeżyciem sztuki.¹⁶ Maria Gołaszewska w swej *Estetyce rzeczywistości* określa ów akt przeżyciem „paraartystycznym”, a więc doświadczeniem „pomiędzy”, które choć nie odnosi się do sztuki, to właśnie doznanie sztuki nieodparcie przypomina. W centrum

15 W użytym przeze mnie porównaniu: życia do „sztuki” cudzysłów odgrywa fundamentalną rolę, ponieważ w toku całego wywodu nie będę starała się udowodnić, iż życie może być formą sztuki (tak, jak to się dzieje w polu twórczości awangardowej i postawangardowej). Moim zamiarem jest wykazanie, że elementy codzienności mogą być doświadczane **poprzez pryzmat** sztuki – i w tym sensie mogą ją przypominać.

16 Pojęcia „doświadczenia artystycznego” używam w rozprawie jako synonimu dla „doświadczenia sztuki” (wbrew potocznemu rozumieniu jako przeżycia artysty tworzącego), stąd też doświadczenie pozaartystyczne oznaczać będzie wszelkie doświadczenie nieodnoszące się wprost do sztuki.

niniejszych rozważań umieszczony zostanie proces, który prowadzi do rozwinięcia tego rodzaju doświadczenia. **W związku z powyższym, kierunek refleksji wyznaczać będą poszukiwania elementu, który dopełniałby mimetyczne koło sztuki i rzeczywistości, a tym samym dowodził, iż zależność między tymi dwoma płaszczyznami ma charakter dwukierunkowy.** Analiza tej złożonej relacji stanowić będzie punkt wyjścia dla rozważań, podczas gdy punktem dojścia stanie się szczególna postać tej relacji, której konsekwencją jest postrzeganie tego, co pozaartystyczne przez pryzmat sztuki czy wytworów kultury.¹⁷ Namysł nad naturą tego poznawczego zapośredniczenia skupi się w dalszej kolejności wokół trzech podstawowych pytań:

- O przyczyny (źródła)
- O konsekwencje (poznawcze i moralne)
- O świadectwa (przykłady pochodzące zarówno ze sfery pozaartystycznej, jak i ze sztuki czy popkultury).

W rozprawie wskazane zostaną więc dwa podstawowe poziomy, poprzez które analizować można interesujący mnie przypadek:

- ujęcie historyczno-teoretyczne (pytanie 1 i 2)
- *case study*, czyli analiza tekstów kultury (literatura piękna, literatura faktu, sztuki plastyczne, film, popkultura) oraz zjawisk związanych z życiem codziennym (konstrukty językowe, zwyczaje, relacje pamiątkarskie), której to analizie ramy nadaje ujęcie teoretyczne (pytanie 3)

Wskazane wyżej perspektywy badawcze determinować będą charakter rozprawy, której celem jest podjęcie nie tylko namysłu teoretycznego nad problemem, lecz również próba zastosowania wypracowanych narzędzi filozoficznych do analizy konkretnych przypadków (*case study*). To dwuaspektowe ujęcie – skupione z jednej strony wokół teorii, zaś z drugiej zmierzające do jej aplikacji – odzwierciedla podział strukturalny pracy, która została podzielona na trzy części: od

¹⁷ W pracy koncentruję się głównie na sztukach wizualnych oraz literaturze pięknej, pomijam natomiast całkowicie równie interesujący obszar, jakim jest muzyka. Czynię to ze względu na to, iż dziedzina ta stanowi osobny przypadek wymagający specjalistycznych kompetencji oraz zastosowania odrębnej metodologii.

pierwszej nadającej pracy szeroki teoretyczno-historyczny kontekst, poprzez przechodnią część drugą, w której dochodzi do zawężenia teorii i skupienia na jednej koncepcji, do partii trzeciej, w której analizowane są różnorodne przypadki z pogranicza sztuki i praktyki codziennego życia. Niżej, omówiony zostaje pokrótce każdy z tych trzech obszarów rozprawy.

Część pierwsza zatytułowana *Wprowadzenie. Estetyka codzienności: program filozoficzny* poświęcona została rekonstrukcji założeń filozoficznych nurtu *everyday aesthetics*. Problematyka rozprawy – skupiona wokół wpływu sztuki na doświadczenie pozaartystyczne – umieszczona zostaje tu w ramach teoretyczno-historycznych, które wyznacza ta stosunkowo młoda, acz dynamicznie rozwijająca się subdyscyplina estetyki. W tym miejscu przywołana zostaje krótko historia dziedziny, zwłaszcza zaś te jej obszary, gdzie podejmuje się zagadnienia istotne z punktu widzenia rozprawy, a więc związane z naturą relacji, jaka zawiązuje się między twórczością artystyczną a rzeczywistością zstaną. Tutaj również zestawione zostają założenia tradycyjnej, zorientowanej sztukocentrycznie estetyki oraz nurtu *everyday aesthetics*, który w odwołaniu od sztuki i skupieniu na życiu codziennym upatruje nadzieję na odkrycie nowych pokładów estetyczności. W tej części, rekonstrukcji poddane zostają także koncepcje, z których wyrasta ów nurt (m. in. pragmatyzm Johna Deweya czy estetyka Dalekiego Wschodu) lub też takie, z którymi ze względu na podejmowaną problematykę, można go powiązać (tzw. estetyka rzeczywistości Marii Gołaszewskiej). Pod koniec tej części przywołane zostają również krytyczne próby, którym poddawane są założenia estetyki codzienności.

Część druga rozprawy (*Spór. Miejsce sztuki w estetycznym doświadczeniu codzienności*) skupia się wokół problemu, jakim jest wpływ twórczości artystycznej na potoczne, pozaartystyczne doświadczenie. Zrekonstruowane zostają tu dwa, przeciwstawne podejścia, które wykształciły się w obrębie nurtu estetyki codzienności, a które odróżnia stosunek do tego wpływu, z jednej strony – krytyczny, z drugiej – afirmatywny. Przedmiotem sporu uczyniono w tych obszarach ocenę roli, jaką odgrywa sztuka – zarówno na poziomie bezpośredniego doświadczenia codzienności, jak również na poziomie dyskursu, który nad tym doświadczeniem się refleksyjnie pochyla. Negatywna lub pozytywna ocena tej roli czyni te dwa pod-nurty, odpowiednio: odmianą tzw. mocną (radykałną) oraz słabą (umiarkowaną) estetyki codzienności. Pierwsza

odmiana, reprezentowana między innymi przez Yuriko Saito (przede wszystkim w *Everyday Aesthetics* z 2007 roku, bowiem w *Aesthetics of the Familiar* z roku 2017 roku stanowisko filozofki uległo nieco osłabieniu) opiera się na krytycznym stosunku do procesów związanych z oddziaływaniem twórczości artystycznej na potoczne doświadczenia, a tym samym również do analiz, które skupiając się na tego typu przeżyciach, odwołują się do kategorii związanych ze sztuką. Stanowisko „mocne” wyrasta przede wszystkim z radykalnie anty-sztukocentrycznego zwrotu w estetyce, a więc ze sprzeciwu wobec „kolonizacji” refleksji estetycznej przez kreację artystyczną. Reprezentanci tego pod-nurtu postulują bowiem zwrot do codzienności samej w sobie jako swoistego i autonomicznego przedmiotu estetycznego, niezależnego od sztuki. Na przeciwległym biegunie refleksji lokuje się z kolei „słaba”, a więc umiarkowana odmiana nurtu, reprezentowana na przykład przez Thomasa Leddy'ego. Autor zdecydowanie sprzeciwia się podejściu, które zrywa łączność między sztuką i codziennością, zauważając, że taka fragmentaryzacja doświadczenia zakłamuje jego prawdziwą naturę. Przeżycie – czy tego chcemy czy nie – skażone jest bowiem kategoriami artystycznymi. Więcej nawet, twierdzi Leddy, odwoływanie się do sztuki jako punktu odniesienia w codziennym przeżyciu wzbogaca je i nadaje mu niepowtarzalną, wielowymiarową postać. Moje autorskie stanowisko w tej sprawie, którego rozwinięciem jest cała niniejsza rozprawa (a w szczególności punkt drugi w tej części) zdecydowanie lokuje się po stronie wizji Leddy'ego, a zatem może zostać zakwalifikowane jako rodzaj „słabej” (umiarkowanej) estetyki codzienności.

W kolejnych ustępach pracy szczególne miejsce zajmą odwołania do literatury pięknej, sztuk plastycznych oraz zjawisk pozaartystycznych, a więc tak zwanej praktyki życia. Materiał ten stanowić będzie punkt wyjścia dla ostatniej, trzeciej części, rozważań (***Dowody na istnienie: codzienność sztuki i sztuka codzienności – case study***) i służyć będzie zilustrowaniu omawianej wcześniej, na poziomie teorii, problematyki. *Leitmotiv* tej partii tekstu stanowić będą dwa, komplementarne hasła, które ukute zostały w taki sposób, by odzwierciedlały dialektyczną – jak to określa Thomas Leddy – relację twórczości artystycznej i codzienności. Będzie to odpowiednio: „codzienność sztuki”, która wyraża się poprzez potoczne doświadczenie oraz „sztuka codzienności”, która wyraża się poprzez kreację (szczególny model tworzenia bazujący na tym, co zastane).

Pytania o miejsce twórczości artystycznej w codziennym życiu oraz rolę, jaką życie odgrywa w konstruowaniu sztuki wyznaczać będą kierunek ostatniej partii rozważań, która podzielona została na pomniejsze sekcje, wśród których dwie pierwsze zatytułowane zostały właśnie w ten sposób. Te dwie dopełniające się figury wskazane zostaną również jako klucz do problemu, na którym zbudowana jest cała niniejsza praca, a rozwiniąć je można dalej w następujący sposób.

„Codziennosc sztuki” to określenie zasięgu oddziaływania twórczości artystycznej na życie codzienne. Pierwsza partia ostatniej części rozprawy, pod tym właśnie tytułem (*Codziennosc sztuki. Artyfikacja doświadczenia i widzenie świata „sztuką”*), poświęcona została refleksji nad wpływem, jaki sztuka wywiera na to, jak doświadczamy codzienność. Granicę tego wpływu – widzenia i rozumienia rzeczywistości przez pryzmat sztuki – wyznaczać będzie ujęcie upatrujące w świecie-pozą-sztuką elementów *quasi-artystycznych*. Jako przykład najbardziej pospolitej egzemplifikacji tego zjawiska przywołać można doświadczenie krajobrazu naturalnego przez pryzmat pejzażu malarskiego, a więc tak **jak gdyby** był wytworem artystycznej kreacji. „Codziennosc sztuki” to, innymi słowy, rezultat uartyficyzacji (artyfikacji) potocznego doświadczenia, a więc zdominowania przeżycia przez kategorie artystyczne, swoistego „zarażenia” sztuką. W związku z tym, niniejszy fragment pracy skupia się wokół problematyki związanej z odbiorcą – śladem, jaki odciska w nim twórczość, oddziałując na sposób widzenia i rozumienia świata.

Druga sekcja III części poświęcona została z kolei procesowi, który stanowi źródło i warunek aktów opisanych w części pierwszej. Doświadczanie codzienności przez pryzmat sztuki wymaga bowiem istnienia elementu łączącego te dwa wymiary rzeczywistości, spoiwa, które umożliwia przepływ znaczeń i wartości. Jednym z takim gwarantów jest materiał, w którym ufundowane jest dzieło, a który wydobyty został z tego, co zastane. „Sztuka codzienności” – hasło partii drugiej (*Sztuka codzienności. Życie jako materiał twórczości artystycznej*) – to twórczość utkana z tego, co zastane, czerpiąca materiał z życia codziennego. To komplementarne względem poprzedniego ustępu ujęcie relacji sztuka-codziennosc, skupia się na takim modelu twórczości, który wykorzystuje materiał zastany dążąc do zatarcia granicy między sztuką a życiem. Wzorcowym przykładem tego rodzaju podejścia do kreacji jest, oczywiście, twórczość

awangardowa oraz jej współczesne przedłużenia, zwłaszcza zaś sztuka typu *ready-made*. Co jednak szczególnie interesujące z punktu widzenia problematyki rozprawy, to fakt, że zainicjowane w XX wieku i postępujące do dziś stapianie się kreacji z życiem jeszcze bardziej problematyzuje sytuację odbiorcy, który **na powrót**, odnosi elementy sztuki do swojego życia. *Ready-made* zniosło bowiem wszelkie granice, które wyznaczały możliwość odczytywania świata na wzór tworu artystycznego. Jak się wydaje, nie istnieje dziś w świecie nic, czego nie moglibyśmy potraktować niczym gotowego dzieła sztuki (*ready ready-made*) – tak celowo, jak i przez przypadek. To swoista pułapka, w którą zapędziła nas awangarda: wpadł w nią Karlheinz Stockhausen po atakach z 11 września i wpadamy w nią my, odbiorcy, kiedy podczas spaceru po galerii mylimy wieszak na płaszcze z obiektem sztuki. Jak postaram się wykazać w tej części pracy, natura tej pomyłki jest jednak wyjątkowo niejednoznaczna.

Niefortunna, jak się wydaje, uwaga niemieckiego kompozytora, który ataki na wieże World Trade Center przyrównał do (szatańskiego) dzieła sztuki prowadzi nas wprost do sfery związanej z moralnością. Zarówno trzecia, jak i czwarta sekcja ostatniej części pracy poświęcona została właśnie temu, zdecydowanie najbardziej problematycznemu wymiarowi estetyki codzienności. Rozważania zawarte w partii ***Kraj/obraz: natura jako dzieło sztuki?*** skupią się więc na konsekwencjach etycznych, które pociąga za sobą uwikłanie kategorii artystycznych w pojmowanie i doświadczenie środowiska naturalnego. W tym fragmencie rozprawy, w odwołaniu do ustaleń wypracowanych na gruncie tzw. estetyki środowiskowej (*environmental aesthetics*), zostanie wykazane, że pocztówkowe (inspirowane sztuką i kultura popularną) postrzeganie przyrody nie jest aktem niewinnym i nieść może za sobą doniosłe, nierzadko negatywne konsekwencje. Za przykład tego rodzaju zjawiska przywołać można tzw. efekt Bambi, a więc społeczną skłonność do obejmowania ochroną gatunków, które wywołują pozytywne uczucia estetyczne i skojarzenia – nawet jeżeli chronienie ich z punktu widzenia równowagi środowiskowej jest szkodliwe (np. odstrzał jeleni na niektórych terenach). Próba umieszczenia tego rodzaju zjawisk w szerszym kontekście wiedzy z kolei do konstatacji, iż wśród postaw wyznaczających nasz stosunek do przyrody dominuje wciąż nastawienie antropocentryczne, którego wyrazem jest, między innymi, postrzeganie rzeczywistości przez pryzmat kategorii

ściśle ludzkich. W tym przypadku będą to wytwory człowieka – twórczość artystyczna i popkultura – które prowadzą do ujmowania pulsującej żywotności natury w ramach skończonego, płaskiego i martwego obrazu.

Czwarta, ostatnia sekcja części III – „*Jaki piękny pożar*” – *konteksty (est)etyczne* – kontynuuje wątek etyczny, jednak w znacznie szerszym zakresie. W nawiązaniu do tzw. estetyki negatywnej Arnolda Berleanta poruszony został tu wątek negatywnego wymiaru doświadczenia estetycznego (wstrętu, strachu, odrzucenia) oraz możliwości ujmowania na wzór dzieła sztuki tego, co moralnie naganne lub przykre. Problem ten doskonale obrazuje niesłynna wypowiedź Stockhausena – ocenę tej wypowiedzi komplikuje jednak to, iż sztuka współczesna *de facto* wykorzystuje jako swą materię to, co negatywne, co związane z bólem, upokorzeniem lub śmiercią. W związku z tym, pojawia się tutaj fundamentalne pytanie: czy doświadczenie estetyczne jest moralnie neutralne? Czy jednak możemy (i powinniśmy) sprawować nad nim kontrolę? Czym byłaby w takim wypadku estetyzacja i artyfikacja zła? Jest moralnie niedopuszczalne, by patrzeć na wypadek jak na rodzaj baletu – pisał Arthur C. Danto. Teoretykowi awangardy ripostuje jednak Katya Mandoki, która stwierdza, że jakkolwiek jest to żenujące i zawstydzające, to doświadczenie bólu, wstrętu i śmierci jest doświadczeniem estetycznym. W takiej perspektywie, estetyczność ma swój awers i rewers, ciemną i jasną stronę, a najlepszym dowodem na to jest być może antyczna tragedia, której konstrukcję określa się czasem jako paradoksalną – właśnie poprzez to, że działa na tych dwóch poziomach, od przerażenia do zachwyty.

2. Codziennosc jako przedmiot refleksji filozoficznej

Metoda sokratyczna

Dlatego tak wysoko sobie cenie dwa male slowa: „nie wiem”.
Male, ale mocno uskrzydzone.

Wisława Szymborska¹⁸

Niewiele znalazłem.

Józef Czapski¹⁹

Jak pisac o tym, co jest tak plynne i nieuchwytnie, ze gdy tylko zaczynamy o tym mowic, tracimy to z oczu i omawiamy juz cos zupełnie innego, niz mieliśmy pierwotnie na mysli? Codziennosc – przedmiot wzmozonego zainteresowania filozofów, kulturoznawców, antropologów oraz artystów w XX wieku, uchwycony w ramach naukowego dyskursu, pozostaje zawsze czymś obok samego zjawiska, które chcemy opisac i pojac. Zauwaza to Maurice Blanchot, który w swej próbie ujecia tego, do czego odnosi się pojecie codziennosci, zauwaza: „jej [codziennosci] esencją jest to, że nie pozwala się uchwycić. Umyka. Przynależy do nieistotności, a nieistotność nie posiada prawdy, rzeczywistosci”.²⁰ Ben Highmore pisze zaś: „codziennosc zajmuje wyjątkowo nieuchwytny teren: zajac się tym, oznacza stracic to”.²¹ Christine Peyre dodaje z kolei, że cechą charakterystyczną codziennosci jest to, iż doświadczamy ją wyłącznie poprzez konsekwencje, które za sobą niesie, a w związku z tym, badaczka proponuje następującą definicję „życia codziennego”:

18 W. Szymborska, *Poeta i Świat*, fragment odczytu noblowskiego (1966), <https://www.nobelprize.org/prizes/literature/1996/szymborska/25586-wislawa-szymborska-odczyt-noblowski-1996/> [dostęp: 26.01.2020].

19 Zapisek z okładki jednego z ostatnich dzienników.

20 M. Blanchot, „Everyday Speech”, w: *The Everyday. Documents of Contemporary Art*, ed. S. Johnstone, Whitechapel Gallery/MIT Press, London/Cambridge, Massachusetts 2008. s. 36.

21 B. Highmore, „Everyday Life and Cultural Theory”, w: *The Everyday. Documents...*, s. 81.

zespół działań, które z konieczności wynikają z procesu, jakim jest postęp: rozwój, wzrastanie i starzenie się, biologiczne lub społeczne zabezpieczenie lub zmiana, te procesy, które umykają natychmiastowemu spostrzeżeniu, i które są odczuwalne wyłącznie poprzez swoje konsekwencje.²²

Podobne uwagi kreśli już na początku swej rozprawy poświęconej estetyce codzienności (*The Extraordinary in the Ordinary: The Aesthetics of Everyday Life*), Thomas Leddy. Autor przyznaje, iż formułowanie obiektu badań w ramach tak zwanej definicji realnej (wyznaczającej warunki konieczne i wystarczające dla danego przedmiotu) stanowi dziś metodologiczny standard w nauce. O ile jednak – zauważa Leddy – podejście takie sprawdza się w przypadku nauk ścisłych i matematycznych, to w obrębie refleksji poświęconej estetycznym wymiarom codzienności, aplikacja tego rodzaju metody staje się kłopotliwa ze względu na naturę przedmiotu rozważań.²³ W jednym ze swych artykułów autor rozwija tę myśl, pisząc: „mimo że definicja filozoficzna może być cenna, to proces jej kreowania, o ile pociąga za sobą tworzenie wyraźnych rozróżnień, ma tendencję do ukrywania ciągłości i dynamicznych interakcji, i których zrozumienie jest czasem ważniejsze, niż ustalanie [definicyjnych] ograniczeń”.²⁴ Co więcej, jak zwraca uwagę Leddy, już sama „estetyczność” (*the aesthetic*) stanowi kategorię, która zmienia się, ewoluje i zależna jest od wielu różnorodnych czynników. Zależnie od filozoficznego ducha epoki, pojęcie to było odpowiednio poszerzane lub zawężane: w XIX i XX wieku zakres stosowności tego pojęcia był węższy niż w wieku XVIII, dziś zaś znów podlega poszerzeniu.²⁵ Podejmując analizy tego rodzaju pojęć nie sposób zignorować wszystkich tych historycznie, społecznie i kulturowo uwarunkowanych zmian. Jeżeli ktoś oczekuje definicji typu realnego w *The Extraordinary...*, będzie zawiedziony – zaznacza Leddy –

22 Ch. Peyre, fragment raportu badawczego, cyt. za: H. Lefebvre, „Clearing the Ground”, w: *The Everyday. Documents...*, s. 30.

23 Leddy odwołuje się tu do otwartego pojęcia sztuki i twierdzenia Morrisa Weitzza, według którego ujęcie tego rodzaju pojęć w ramach definicji realnej jest niemożliwe, ze względu – właśnie – na ich otwarty charakter (T. Leddy, *The Extraordinary in the Ordinary: The Aesthetics of Everyday Life*, Broadview, Canada 2012, s. 20). Highmore pisze zaś: „gdy racjonalny dyskurs dokonuje ekspansji, by objąć sobą te rejony życia, które są nieracjonalne (...), to co zostaje utracone (...), to sama esencja [*stuff-ness*], która czyniła je problemem na początku” (Highmore, dz. cyt., s. 81).

24 T. Leddy, *Experience of Awe: An Expansive Approach to Everyday Aesthetics*, „Contemporary Aesthetics” Volume 13 (2015), <http://hdl.handle.net/2027/spo.7523862.0013.008> [dostęp: 26.08.2019].

25 Leddy, *The Extraordinary...*, s. 202.

stwierdzając jednocześnie, iż granice estetycznego namysłu nad codziennością wyznacza szereg wspomnianych wyżej kontekstów, a sam przedmiot badań formułowany jest w głównej mierze na zasadzie negacji (nie-sztuka, nie-natura).²⁶ W związku z tą wyjątkowo efemeryczną naturą omawianego zjawiska, konieczne jest zatem wypracowanie specjalnych narzędzi teoretycznych, a przede wszystkim zajęcie szczególnej postawy badawczej, którą cechować powinna – jak mi się wydaje – przede wszystkim otwartość i wnikliwy ogląd, a także zgoda na ujęcie o charakterze negatywnym.

W ten sposób refleksja zorientowana zostaje na szukanie niedostrzeganych powiązań, próby nowych interpretacji oraz stawianie pytań, mniej zaś na zdecydowane rozwiązania i jednoznaczne odpowiedzi. Sokratejski model filozofowania zastępujący twierdzenia trafnyimi pytaniami, które nie stanowią punktu dojścia, lecz drogowskaz kierujący procesem rozumowania – jako najgłębsza podstawa dla rozważań – zdaje się być w przypadku tak wielowymiarowego i płynnego zjawiska najbardziej na miejscu. Jak bowiem zauważa Remo Bodei:

[rzeczywistość] kryje się nade wszystko za oczywistością, wśród niespójnej mieszaniny danych zmysłowych (...). Zdziwienie niepozbawione niepokoju (*thaumazein*) tkwi u samych źródeł filozofii, mając za zadanie pozbawienie świata jego oczywistości, bez jednoczesnej pretensji do uczynienia wszystkiego całkowicie jasnym.²⁷

Dlatego też w niniejszych rozważaniach, staram się podążać tą szczególną ścieżką myślenia, która pozostaje otwarta na horyzont niewiedzy, wątpliwości i pytań. Pytanie bowiem, jak zauważa Leonard Nelson, jako „forma uznania swej niewiedzy” może prowadzić do „lepszej wiedzy”.²⁸ O tak zwanej metodzie sokratycznej zaś, autor pisze (i to z nieukrywanym żalem): „jako jedna z pasierbic filozofii została zlekceważona i odepchnięta, i zachowało się tylko jej imię obok jej bardziej lubianej starszej siostry, bardziej przymilnej i dyspozycyjnej metody dogmatycznej”.²⁹

26 Tamże s. 20, 22.

27 R. Bodei, *O życiu rzeczy*, przeł. A. Bielak, Przypis, Łódź 2016, s. 53-54.

28 L. Nelson, „Metoda sokratyczna”, w: tegoż, *O sztuce filozofowania*, przeł. T. Kononowicz, P. Waszczenko, Wydawnictwo Bogdan i Suszczyński, Kraków 1994, s. 188.

29 Tamże, s. 162.

Jednocześnie, sama metoda określana jest przez Nelsona metaforycznie, jako sposób oświetlania żywego doświadczenia sztucznym światłem:

filozofia nie opiera się w swych zasadach na jasnych prawdach. Zasady są w niej raczej czymś najbardziej niejasnym, niepewnym i spornym (...) Tam zaś, gdzie chodzi o to, by pominąć szczególny przypadek zastosowania i uwolnić zasady od ich powiązania z doświadczeniem, wziąć je całkowicie abstrakcyjnie, tam droga szukającego gubi się w metafizycznym mroku, jeśli nie przyświeca już mu **sztuczne** światło metody.³⁰

To dwuznaczne porównanie ukazuje narzędzia metodyczne jako, z jednej strony, „światło”, a więc w ujęciu tradycyjnej symboliki sferę wiedzy, z drugiej zaś dookreśla je jako „sztuczne”, które – nawet najbardziej skuteczne, a więc wiedzotwórcze – pozostaje jedynie substytutem światła naturalnego. W metaforze tej kryje się, według mnie, dodatkowo sugestia, iż przedmiot filozofowania jest przedmiotem światłoczułym, podatnym na prześwietlenie, szczególnie zaś w przypadku, gdy powiązany jest z żywym, bezpośrednim przeżyciem. W związku z tym, choć metoda jest podstawą, której nie zamierzam w żadnym wypadku porzucać, są miejsca, gdzie godzę się na półmrok, a więc sugestię, wskazanie lub całkowicie otwarte pytanie. Jako otwarte wskazuje bowiem wiele możliwych dróg, a to drogi prowadzą dalej, nie ściany (które zresztą często okazują się atrapami). Stąd też bliski jest mi pogląd, według którego filozofia pozostaje po części zbiorem trafnych pytań, którym nie towarzyszą czasem jednoznaczne odpowiedzi, a wynika to poczucia, że dobrze sformułowany problem może wnosić do wiedzy więcej niż niejedna pewna (nawet i prawdziwa) odpowiedź. Takie ujęcia filozofii wynika ponadto ze szczególnego rozumowania humanistyki w ogólności: metod jej uprawiania i celów. Szczególnie trafna wydaje mi się koncepcja proponowana przez Michała Pawła Markowskiego prezentowana w książce *Polityka wrażliwości. Wprowadzenie do humanistyki*. W kontekście problematyki poruszanej w mojej pracy badawczej bardzo interesująco kształtują się poniższe uwagi autora, który stwierdza:

30 Tamże, s. 169 [wyr. P. M.].

humanistyka jest skupiona nie na badaniu „rzeczywistości”, lecz na sposobach jej widzenia i artykułowania (...) jest (...) zapatrzeniem w niejasny nurt egzystencji, której znaczenia ostatecznego nigdy się nie ustali. Z tego powodu nie może być jedynie nauką rozumienia, ale też zgodą na niezrozumienie.³¹

I dalej:

Nie ma innego humanizmu niż ten, o którym pisał przed laty William James, że jest to pogląd, zgodnie z którym nie sposób z ludzkiego poznania wyjąć tego, co specyficznie ludzkie i co nadaje ludzki (humanistyczny) kształt otaczającemu światu. Powiedziałbym tak nawet: ten jest anty-humanistą, kto chce ludzkie poznanie pozbawić tego, co najbardziej ludzkie – niepewności, błędzenia, tymczasowości – i zastąpić je tym, co nie-ludzkie: pewnością, oczywistością i nieodwracalnością.³²

W związku z powyższymi uwagami, nie rezygnując w żadnym razie z próby ujęcia teoretycznego i podejmując trud szukania odpowiedzi, skłaniam się jednocześnie ku takiemu rozumieniu teorii, jakie proponuje Odo Marquard, pisząc, iż stanowi ona „przytomne przypatrywanie się”, które jednak „odchodzi z kwitkiem”, ale zarazem uwalnia, przynosi ulgę.³³ Jeżeli filozofia – kontynuuje Marquard – jest nauką wielkich pytań i oczekiwania na wielkie odpowiedzi, to niestety musimy się zawiesić: „biada filozofii jeżeli tych odpowiedzi udziela”, stwierdza sceptycznie, po czym jednak dodaje „biada jej w dwójnasób, jeśli tych odpowiedzi nie udziela”³⁴. Jak mi się wydaje, pod powierzchnią tej wewnętrznie sprzecznej retorycznej konstrukcji ukryte zostało odniesienie do dwóch fundamentalnych i dopełniających się postaw, na których opierać się powinien akt filozofowania: intelektualnej pokory oraz niezachwianej nadziei na to, że poszukiwanie odpowiedzi ma sens.

Bliska jest mi również myśl Rüdiger Bubnera, który wskazywał, że twórczość artystyczna zadaje zagadki, w których ciemności powinniśmy się zgłębiać, zamiast

31 M. P. Markowski, *Polityka wrażliwości. Wprowadzenie do humanistyki*, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas, Kraków 2013, s. 38 i 41.

32 Tamże, s. 92.

33 O. Marquard, *Aesthetica i anaesthetica. Rozważania filozoficzne*, przeł. K. Krzemieniowa, Oficyna Naukowa, Warszawa 2007, s. 112.

34 Tamże, s. 113.

niszczyć, przenosząc w jasne światło teorii (o analogii między sztuką a filozofowaniem jeszcze wspomnę). Według Bubnera, pewne idee możemy bowiem jedynie przeczuwać, a utrzymują się one wyłącznie za cenę rezygnacji z uchwycenia szczypcami teoretycznego namysłu – tego rodzaju ideę stanowi na przykład prawda.³⁵ Podobnie rozumiem sytuację, w której za przedmiot filozofowania obieramy doświadczenie życia codziennego, czytane dodatkowo przez pryzmat kategorii artystycznych. Rozważania oparte są tu na podwójnie kruchym gruncie – mamy tu bowiem z jednej strony materię tak ulotną, jak codzienność, a z drugiej równie (jak podkreśla Bubner) delikatną materię sztuki. Pośrednikiem między tymi dwoma płaszczyznami jest z kolei ludzkie doświadczenie rozumiane na sposób Dewey'owski, a więc współkształtowane przez takie władze podmiotowe, jak wyobraźnia, wrażliwość czy emocjonalność. To wszystko czyni przedmiot rozważań szczególnym – efemerycznym i realizującym się pod wieloma postaciami, a przez to wymagającym zajęcia wobec niego szczególnej, intelektualnej postawy. Kalejdoskopowość doświadczenia i ulotność fundamentalnych dla rozważań kategorii determinują specyficzny, „miękki” typ rozważań, a więc ujęcie zorientowane w pierwszej kolejności na opis i obrazowanie, a dopiero w dalszej na próbę wyjaśnienia. Doświadczenie codzienności jako żywa i dynamiczna forma przeżycia, uwikłana dodatkowo w sferę jakości artystycznych, stanowi pole refleksji, po którym należy stąpać wyjątkowo ostrożnie – wymaga ono raczej przyglądania się z uwagą, niż chwywania w obcęgę ścisłych pojęć i twierdzeń. W przeciwnym wypadku jako przedmiot filozoficznego namysłu umyka, stając się jedynie abstrakcyjnym substytutem tego, co pierwotnie zamierzaliśmy badać. Jak pisał Dewey: „są tylko dwie filozofie: jedna z nich przyjmuje życie i doświadczenie wraz z całą ich niepewnością, tajemnicą, wątpliwością i pół-wiedzą, kierując takie doświadczenie **samo na siebie** aby pogłębić i wzmocnić jego jakości” – i właśnie tego rodzaju postawa, skupiona wokół próby zatrzymania na poziomie doświadczenia, wyznaczać będzie rdzeń metodyczny niniejszej pracy.³⁶

35 R. Bubner, *Doświadczenie estetyczne*, przeł. K. Krzemieniowa, Oficyna Naukowa, Warszawa 2005, s. 11. Ujęcie Bubnera bliskie jest Heideggerowskiej koncepcji „prawdy bytu” (*alethei*), która ujawnia się poprzez ulotny przeblysł, prześwit.

36 Dewey, dz. cyt., s. 44 [wyr. P. M.].

Ujęcie eklektyczne

Przyjmując za podstawę metodyczną założenie, iż najbogatsze plony myślowe rodzi podejście syntetyczne, czerpiące z różnorodnych metod i ustaleń, szkół myślenia oraz dyscyplin, starania swoje ukierunkowałam na nakreślenie takiego szerokiego widoku, nie przywiązując się wyłącznie do jednej perspektywy. Tym samym, w toku rozważań ujęte zostanie zarówno fenomenologiczne w duchu nastawienie na pierwszeństwo opisu przed wyjaśnieniem, jak i hermeneutyczna metoda szukania kontekstów i powiązań, a także pragmatystyczne nastawienie na zachowanie łączności między namysłem teoretycznym a życiem, czy egzystencjalistyczna akceptacja paradoksów i antynomii. Każdej z tych myślowych strategii przyświecać będzie jednocześnie jeden podstawy cel, jakim jest poszukiwanie związków między codziennością a sztuką, a w rezultacie wykazanie, jak bardzo te dwie pozornie odległe sfery życia są od siebie uzależnione. I tak, z jednej strony rozważania skupią się na tym, jak codzienność nam się objawia poprzez sztukę (i *vice-versa*), z drugiej zaś, jak obie te płaszczyzny możemy czytać poprzez swoiste dla każdej z nich kategorie, a także: w jaki sposób relacja między nimi wpływa na nasze codzienne wybory i działania oraz, jak przejawia się dramatyzm tej relacji.

Podjęcie tych wątków w dalszej kolejności pociąga za sobą konieczność odniesienia do dziedzin wykraczających poza samą estetykę a także filozofię. Pytanie o relację sztuka-życie (codzienne doświadczenie) wymaga odwołania zarówno do antropologii, jak i historii sztuki (dawnej oraz współczesnej) czy szeroko pojętego kulturoznawstwa, jak również do wiedzy o literaturze i nowych mediach, ekologii czy socjologii, podczas gdy w ostateczności prowadzi wprost do bram etyki. Wielokierunkowość rozważań przekłada się bezpośrednio na mozaikową strukturę niniejszej rozprawy, której budowa ma na celu ukazanie problematyki w szerokim kontekście poprzez uchwycenie sieci relacji między sztuką, codziennością i różnymi dziedzinami ludzkiego życia. Formalnym zamierzeniem tej pracy było więc stworzenie swoistej mapy dokumentującej i ilustrującej w sposób bogaty ową sieć powiązań poprzez liczne odwołania do sztuk wizualnych, literatury pięknej oraz zjawisk

popkultury, a także poprzez nawiązania do problematyki społeczno-ekologicznej. W tym miejscu ujawnia się jednocześnie związek moich autorskich poszukiwań z nurtem, który patronuje niniejszej rozprawie nadając rozważaniom, na zawężonej płaszczyźnie estetyki, ogólny kontekst historyczno-metodologiczny. Estetyka codzienności (*everyday aesthetics*) – jeden z najdynamiczniej rozwijających się obecnie kierunków estetycznych stanowi bowiem doskonały przykład eklektycznego modelu filozofowania, otwartego na wpływy różnorodnych dziedzin naukowych oraz związanych z nimi problematyk.

Podjęcie tylu rozległych wątków stanowi jednocześnie ogromne i trudne wyzwanie, które pociąga za sobą ryzyko powierzchownego oglądu i dyletanckiego stosunku do różnorodnych dziedzin. Wydaje się jednak, że w przypadku tak obszernego tematu („Wielką Analogią” określa się często relację sztuka-życie w literaturze) metoda ta odpowiednio do skali złożoności przedmiotu rozważań – choć skomplikowana i najeżona licznymi pułapkami – pozostaje najbardziej adekwatna.

Estetyka codzienności jako zwrot ku doświadczeniu

Jedyną prawdziwą podróżą (...) byłoby iść nie ku nowym krajobrazom, ale mieć inne oczy, widzieć wszechświat oczami kogoś innego, stu innych, widzieć sto światów, które każdy z nich widzi.

Marcel Proust, *Uwięziona*³⁷

Heraklit miał ponoć w zwyczaju przyjmować swoich gości w pomieszczeniach kuchennych, mawiając, że „bogowie znajdują się również w kuchni”.³⁸ Nurt estetyczny, który nadaje ramy teoretyczne niniejszym rozważaniom mógłby z pewnością przyjąć słowa jońskiego filozofa przyrody za swoje *credo*. Estetyka codzienności zwraca się właśnie ku tym sferom życia, które jeszcze do niedawna stanowiły swoistą filozoficzną kuchnię – traktowane jako banalne, nieinteresujące, niegodne filozoficznej uwagi. Błądzenie po lesie, lepienie surowego ciasta na pierogi, gładzenie psa po wypukłym

37 M. Proust, *Uwięziona*, przeł. T. Żeleński (Boy), Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1992, s. 236.

38 Bodei, dz. cyt., s. 136.

grzbiecie – z drugiej zaś strony spór o istnienie świata, arcydzieła sztuki, granice poznania i zasady myślenia. Czy jedna dziedzina może pomieścić tak szeroki zakres przedmiotów zainteresowania? Z czego wyrasta przekonanie o tym, iż warto objąć refleksją zjawiska, które określić można jako nieznaczące i trywialne? Na czym polegałoby tego rodzaju filozofowanie? I jak sytuowałoby się ono względem klasycznych, „wielkich pytań” filozofii?

Nurt *Everyday Aesthetics* ufundowany jest w podstawowym założeniu, że namysł filozoficzny pozostać powinien w stałej łączności z życiem. Wiąże się to z przekonaniem, iż analiza żywego doświadczenia – codziennego i potocznego – odzyskać powinna należne jej miejsce w polu rozważań filozofii, która zdominowana została przez abstrakcyjne dociekania skupione wokół sytuacji granicznych. Co jednak istotne, teoretyczne postulaty budowane wokół przeświadczenia, że nastąpił czas fundamentalnych zwrotów nie wynika z chęci zastąpienia „wielkich problemów” mniej doniosłą problematyką, lecz z poczucia, iż nakreślany dotąd obraz życia był niekompletny. Dopełnieniu tego obrazu sprzyjać ma postępujące i nieograniczone niczym poszerzanie obszarów refleksji, w związku z czym, w jej obręb włączone zostają zjawiska z pogranicza codziennej egzystencji, a także namysł nad „małymi” wartościami i jakościami. Ukierunkowanie rozważań na nieodkryte lub pomijane dotąd filozoficzne przyczółki wiąże się z koniecznością aktualizacji przestarzałych kategorii oraz wypracowania nowych postaw i strategii, co czyni estetykę codzienności swoistą, oddolną metodą uprawiania filozofii. Jeżeli bowiem przyjmuje się, że początek filozofowania stanowi moment, gdy „czasem jednak przeżywamy coś takiego, co nakazuje nam zaprzętać codziennej krzątania, wytrąci nas z naszego biegu (...). A dzieje się to w ten sposób, że jakieś wydarzenie czy doświadczenie prowadzi do zakwestionowania naszego poglądu na świat, czyli tego zespołu poglądów, wyborów i postaw, który kieruje naszą codzienną krzątaniem, od codziennego ‘mycia zębów i śniadania’ po wybór celu w życiu”, to według estetyków związanych z nurtem *everyday aesthetics* już sama krzątania, mycie zębów i spożywanie posiłku, właśnie jako ściśle związane z życiem, powszechne i uniwersalne, odzyskać powinny swe miejsce w filozofii.³⁹ Jeżeli bowiem analizuje się tutaj pojęcia czy wypracowuje nowe kategorie i

39 M. Pepliński, *Kwestionariusz metafizyczny – główne elementy makrometody filozofowania*, https://www.academia.edu/38176508/MBF_-_2018-2019_Kwestionariusz_metafizyczny_-

ujęcia, to punktem wyjścia wciąż pozostaje żywe doświadczenie, a to z kolei pozwala zachować ścisły związek między teoretyzowaniem a problematyką, którą kreuje codzienna egzystencja. Stąd też, równie istotny okazuje się być obrazowy język, który w sposób plastyczny, poprzez liczne porównania i metafory, dąży do oddania tej skomplikowanej relacji.

Perspektywę badawczą wyznacza tu jednocześnie element dziecięcego niemal zdziwienia, przyglądania się oczywistościom – codziennym, banalnym sytuacjom, które pozornie bez znaczenia okazują się być nośnikiem różnorodnych wartości lub załączkiem nieoczekiwanych następstw. Wskazuje się tu przede wszystkim na to, że pozornie trywialne zdarzenia czy doświadczenia nieść mogą za sobą wcale nietrywialne pytania filozoficzne, a także szersze, niż jak to się może początkowo wydawać, konsekwencje – na przykład moralne.⁴⁰ Tego rodzaju nastawienie sprawia, że Yuriko Saito przygląda się z uwagą hiper-zieleni amerykańskich trawników, Sherri Irvin obejmuje namysłem akt głaskania kota, podczas gdy Thomas Leddy zastanawia się nad tym, co sprawiło, że czuł się nieswojo na widok porzuconego na ulicy wielkiego pluszaka. Innymi słowy, następuje tu powrót do Arystotelesowskiego zdziwienia, a więc do filozofii, która staje się – jak to określa Saito – „sztuką zastanawiania się nad oczywistościami” (*the art of wondering at the obvious*). „Staram się zaaplikować takie rozumienie filozofii do naszego estetycznego życia, wydobywając i badając to, co oczywiste i brane za pewne” – podkreśla badaczka.⁴¹ Za modelową przyjmuje się tu zatem postawę zorientowaną na dociekanie, świeży ogląd oraz interpretowanie doświadczeń banalnych na niebanalny sposób. W tym miejscu, by zilustrować ów specyficzny model uprawiania filozofii (ukazując jednocześnie, iż wyrasta on wprost z potocznego doświadczenia), chciałabym przywołać dwie historie, które w sposób szczególnie zaznaczyły się w mojej własnej

_wersja_skr%C3%B3na, s. 6 [dostęp: 30.01.2019]. Według Brach-Czajny, codzienność stanowi centrum naszego istnienia i stąd, takie czynności jak odkurzenie, bieg za uciekającym autobusem, kęs soczystego owocu czy zmywanie naczyń posiadają szczególny wymiar metafizyczny, a tym samym prowokować mogą do namysłu nad istnieniem równie mocno, jak sytuacje graniczne. Zob. J. Brach-Czajna, *Szczeliny istnienia*, Wydawnictwo eFKa, Kraków 1998.

40 W kontekście etyki szczególnie interesujące wydają się analizy codzienności w ramach tzw. estetyki negatywnej oraz procesu estetyzacji moralności. Wychodząc z założenia, że to, co estetyczne ma dwoistą naturę: może mieć zarówno charakter pozytywny (przyjemność, wrażenie piękna), jak i negatywny (lęk, strach, obrzydzenie), reprezentanci *everyday aesthetics* namysłem obejmują takie zjawiska, jak terrorizm (A. Berleant), totalitaryzm i propaganda (Y. Saito) czy przemoc i okrucieństwo (J. H. Kupfer). Szerzej problematykę związaną z negatywnym wymiarem estetyczności oraz relacją estetyka-moralność omawiam w partii czwartej części III.

41 Y. Saito, *Everyday Aesthetics*, Oxford University Press, New York 2007, s. 5.

pamięci i skłoniły do podjęcia omawianej problematyki oraz zagłębienia się w ustalenia dokonane na gruncie estetyki codzienności.

Pierwsze zdarzenie miało miejsce kilka lat temu, podczas wieczornego spaceru po mieście. Mijając ciąg zamkniętych już od dawna lokali, moją uwagę przykuło palące się wciąż w jednym z okien wystawowych światło – było to miejsce pracy szewca. Zatrzymawszy się przy witrynie, zjrzałam do środka, a moim oczom ukazał się następujący widok: ogromna sterta starych butów, na której szczycie ułożył swoją głowę stary szewc, śpiący w najlepsze i oświetlony malowniczo, słabym światłem nocnej lampki. Przeżycie towarzyszące tej sytuacji bez wątpliwości mogłabym zakwalifikować jako doświadczenie estetyczne – choć nie wynikało ono ani z kontaktu ze sztuką, ani naturą, w związku z czym, jak podpowiadała teoria, nie powinno mieścić się w ramach tego rodzaju aktu. Rodzi się pierwsze zdziwienie, po którym następuje lawina kolejnych. Widok, który ukazał się moim oczom był bowiem nie tylko bardzo wdzięczny wizualnie i poruszający, lecz przede wszystkim, nieodparcie narzucał skojarzenie z uroczą pocztówką lub nieco naiwną scenką rodzajową w malarstwie. Z czego to wynikało? Z tego, że widok „naśladuje” pocztówkę, która wcześniej odwzorowała podobny widok? Być może, ale jeżeli tak, to co kierowało osobą, która pierwsza dojrzała estetyczny wymiar tej sytuacji, nie mając punktu odniesienia? Czy to właśnie czyni artystę – artystą? I dalej, czy gdybym nie dysponowała – już nie jako miłośniczka sztuki, lecz przypadkowy przechodzień – punktem odniesienia w postaci przedstawienia malarskiego, to czy w ogóle zauważyłabym ów widok? Czy może przesłabym obojętnie? Co mówi nam to o roli twórczości artystycznej w życiu człowieka? Z drugiej strony, co z potencjalną sytuacją, w której wyciągam aparat i zapisuję ów, sztuko-podobny, widok? Być może wygrywam nawet konkurs fotografii reporterskiej – jestem twórcą czy od-twórcą?

Innego dnia, jako przypadkowy przechodzień byłam świadkiem dość spektakularnego i potencjalnie groźnego przestępstwa.⁴² Po przybyciu policji, w ramach wstępnego przesłuchania, zrelacjonowałam zajście, którego byłam naocznym świadkiem. Pierwszą reakcją spisującej zeznania policjantki było widoczne na twarzy

⁴² Poniższa relacja stanowi część mojego artykułu „Ściana starego budynku przypomina płótna Clyfforda Stilla». Pamięć sztuki a doświadczenie codzienności” zamieszczonego w monografii *Zapomniana sztuka, sztuka pamiętania*, red. T. Pękala, Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, Lublin 2019.

zdumienie i podekscytowanie, zaś drugą komentarz (cytat dosłowny): „niewiarygodne, zupełnie jak na filmie!” (z czym jako uczestniczka zdarzenia mogłabym się zgodzić). Doświadczenie to wydało mi się interesujące na kilku płaszczyznach: poznawczej, estetycznej, językowej i moralnej. Znowu narzuca się tu pytanie o to, czym omawiane zdarzenie różniło się od innych. Doświadczenie tej sytuacji, podobnie jak poprzednie, choć je przypominało („jak na filmie”) zdecydowanie nie było doświadczeniem sztuki, nie było też jednak banalne, skoro zostało wypreparowane spośród ciągu innych doświadczeń (jako nacechowane estetycznie). To z kolei prowadzi do kolejnego pytania: na jakim poziomie sytuacja o charakterze pozaartystycznym zyskała charakter sztuko-podobny i, w konsekwencji, estetyczny? Czy samo zdarzenie nosiło w sobie ów potencjał? Czy wpłynął na to dopiero sposób, w jaki doświadczałam zdarzenia, znowu, jako uczestnik-miłośnik sztuki (współkształtując sposób, w jaki docierały dane doświadczenia)? Czy może dopiero poziom językowy ujawnił ten potencjał, kiedy wydarzenie zrelacjonowane zostało w formie narracji – opowieści? Wypowiedź policjantki („jak na filmie”) prowadzi dalej do rozważań na temat języka. Komentarz ten rozpatrywać można bowiem **w ramach tzw. artyfikacji**, a więc mechanizmu, który sprawia, że pozaartystyczne rejony rzeczywistości nabierają cech sztuki lub opisywane są za pomocą kategorii artystycznych (w tym wypadku byłby to przykład artyfikacji języka).⁴³ Z jeszcze innej strony, pojawia się tutaj pytanie o moralny wymiar doświadczenia: czy budzące grozę zdarzenie może (a dalej, czy powinno) być doświadczone na sposób estetyczny? Czy ten typ interpretacji zdarzeń może prowadzić do zmiany postawy w wymiarze powinności (postawienie zdarzeń w stan „ontologicznego zawieszenia” prowadzące do zaniechania)? Czy doświadczenie estetyczne jest moralnie neutralne, niczym odruch bezwarunkowy, czy może mamy (i powinniśmy) mieć nad nim kontrolę (fenomen gapiów)? Czy język jest moralnie neutralny i czym byłaby w takim wypadku adekwatność języka (czy słownik sztuki jest odpowiedni w momencie, gdy potencjalnie zagrożone jest czyjeś życie)? Czy unieważnia to całą „wielką analogię”? Potoczne zdarzenie z życia codziennego po raz kolejny zrodziło lawinę pytań. I jak się wydaje, właśnie tego rodzaju „oddolna” metoda filozofowania, która za punkt wyjścia obiera codzienne doświadczenie, stanowi rys

43 Zob. O. Naukkarinen, *Variations in Artification*, „Contemporary Aesthetics”, Special Volume 4 (2012), <http://hdl.handle.net/2027/spo.7523862.spec.402> [dostęp: 15.05.2019].

charakterystyczny omawianego w rozprawie nurtu, a tym samym wyznaczać będzie również fundament niniejszych rozważań.⁴⁴

Filozofia jako sztuka, estetyka jako praktyka

Pomogła wyobraźnia, wielce usłużna w ujęciu rzeczy zwykłych,
przez co zbyt trudnych.

Roman Jaworski, *Historje manjaków*⁴⁵

Wychodząc dodatkowo z założenia, iż filozofowanie jest rodzajem sztuki (mówimy przecież, i tak też pisze Nelson, „sztuka filozofowania”), zaś uprawianie twórczości artystycznej jest bardzo często formą uprawiania filozofii – odnajduję między tymi dwoma dziedzinami wiele cech wspólnych. Stąd też na przestrzeni całej pracy staram się oddawać głos nie tylko teoretykom, lecz również artystom, którzy poprzez swoje dzieła – jak jestem przekonana – mówią nam o codzienności czy otaczającym świecie równie wiele. Nierzadko zresztą zdarza się, iż wypowiedź artystyczna staje się parafrazą twierdzenia filozoficznego – określenie tego zjawiska wyłącznie „filozoficzną intuicją” wydaje mi się lekceważące. Można tu przywołać Heideggera, który pisał o *alethei* – nieskrytości bytu, prawdzie, która „prześwieca” przez rzeczywistość. *Aletheia* ujawnić się może w najbardziej nieoczekiwanym momencie, poprzez przypadkowe, pozornie nic nieznaczące przedmioty i równie szybko przeminąć („buty van Gogha”). Odpowiada na to pisarz, Truman Capote, który stawia bohatera jednego ze swych opowiadań wobec następującego doświadczenia:

(...) nie mogłem, nie w tej chwili, bo nagle wszystko to stało się prawdą i chciałem, by ta prawdziwość przetrwała jeszcze chwilę – nigdy nie mógłbym znów odczuć

44 Przykładem tego rodzaju ujęcia jest tekst Marii Korusiewicz „Liminalne aspekty (?) doświadczenia estetycznego w kontekście estetyki codzienności – casus «drogi do Bielska»” (*Dyskursy sztuki. Dyskursy o sztuce*, red. T. Pękała, Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, Lublin 2018).

45 R. Jaworski, *Historje manjaków*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1978, s. 56.

jej tak absolutnie, wystarczyłby nawet ruch liścia, aby się zgubiła (...) A czymże była ta prawda? Jedynie prawdą uzasadnienia – zamek, łabędzie i chłopiec z harfą.⁴⁶

Co więcej, sam akt filozofowania rozpatrywać można dwojako: z jednej strony jako szereg operacji intelektualnych bazujących na abstraktach, z drugiej zaś – szeroko – jako formę uprawiania swoistego rzemiosła życia. Ku tej drugiej postaci skłania się ruch estetyki codzienności – korzeniami sięgający amerykańskiego pragmatyzmu (Dewey) – którego to fundamentalnym założeniem jest zachowanie ciągłości między filozofią a praktyką życia. „Estetyka jako praktyka” to hasło, które zwięźle podsumowuje patronujący niniejszym rozważaniom program *everyday aesthetics*, a tym samym staje się mottem również tej rozprawy. Filozofia pozostaje tu Marquard'owskim „przetycznym przypatrywaniem się”, które wcale jednak nie „odchodzi z kwitkiem”, lecz staje się początkiem zmiany. I tak, dla Yuriko Saito zmiana ta ma miejsce, gdy uświadomimy sobie cenę naszych nawet najbardziej banalnych codziennych wyborów. To, co estetyczne wyraża się bowiem poprzez nasz stosunek do otaczającego nas świata i innych istot. Jak zwraca uwagę badaczka, program *everyday aesthetics* ma więc na celu nie tylko wykazać, iż nasze wybory estetyczne mogą mieć zaskakująco poważne implikacje pozaestetyczne. Teoria powinna przełożyć się na naszą zmianę w stosunku do rzeczywistości, powinna sprawić, iż zaczniemy doceniać i wykazywać troskę o jakość życia – kształtować świat, w którym żyjemy. W związku z tym, „estetyka jako praktyka” staje się tu formą krytycznego namysłu nad relacjami międzyludzkimi, działaniami w obrębie środowiska naturalnego oraz przestrzeni miejskiej, a także nad takimi decyzjami, jak codzienne wybory konsumenckie. Na przeciwległym biegunie „estetyki jako praktyki” leży z kolei propozycja Thomasa Leddy'ego, dla którego zmianę znamionuje Rilke'owski tors Apolla, a więc twórczość artystyczna, która wpływa na nasze życie, współkształtuje je, a czasem zlewa się z nim w jedno. Fraza „musisz swoje życie zmienić” oznacza tu podążanie w życiu drogą sztuki, która czyni codzienne doświadczenie żywym i bogatym, wypatrywanie jakości wspólnych życiu i kreacji. „Estetyka jako praktyka” w ujęciu Leddy'ego to widzenie świata oczami Henri Cartier-Bressona i zachęta, właśnie, do takiego oglądu rzeczywistości.

46 T. Capote, *Psy szczekają. Opowiadania*, przeł. B. Zieliński, Czytelnik, Warszawa 1982, s. 80.

Pole współczesnej estetyki podzielić można zasadniczo na dwa główne obszary, które związane są odpowiednio: z namysłem nad twórczością artystyczną (filozofia sztuki) oraz pozaartystyczną codziennością („mocna” odmiana *everyday aesthetics*). Próby zawarte w niniejszej pracy programowo wymykają się jednak temu podziałowi – skierowane są bowiem bezpośrednio na połączenie tych dwóch perspektyw, a więc ujęcie syntetyczne, które wykorzystuje ustalenia dokonane na gruncie obu tych obszarów. Znosząc granice między wskazanymi subdyscyplinami, w centrum poniższych rozważań, umieszczam zatem pozaartystyczną codzienność, którą rozpatrzę przez pryzmat sztuki. W związku z tym, analiza skierowana zostaje w kierunku wielowymiarowej relacji, jaka łączy płaszczyznę kreacji i rzeczywistości zastanej – z jednej strony, oraz estetykę i moralność – z drugiej. Na przestrzeni całego tekstu mowa więc będzie zarówno o codzienności widzianej przez pryzmat sztuki, jak i o twórczości uwikłanej w rzeczywistość pozaartystyczną; o moralności, która wpływa na sfery związane z estetyką, a także o estetycznym wymiarze etyki. Podsumowując: **z badawczego punktu widzenia interesować mnie będzie miejsce, w którym przecinają się płaszczyzny sztuki i rzeczywistości pozaartystycznej, szczególnie zaś graniczny przypadek, gdy sfery te pokrywają w doświadczeniu.** Poszukiwać będę źródła tego „cichutkiego szoku”, o którym pisał Józef Czapski, a który jest wyrazem tego spotkania:

Na stacji St. Lazare (...) młody mężczyzna w białym kitlu, z oczami Ormianina i czarną słuchawką przy uchu, na tle brudnej, na żółto pomalowanej kolumny i czerwonej (geranium) ceraty na podłodze – nad głową czarna blacha z napisem „Location”. **Dawno nie przeżyłem tak błyskawicznie, jakby już namalowanego obrazu:** to tło: żółć cytrynowa, pomarańczowa, bogata, brudne zielenie, biel kitla i ciężkie czernie.⁴⁷

47 J. Czapski, *Wyrwane strony*, Noir sur Blanc, Warszawa 1993, s. 111. „(...) odczułem od pierwszej chwili cichutki szok, to czego w sztuce szukamy, tę (...) jedyną przeżycia” (J. Czapski, „O trzech młodzieńcach”, w: tegoż, *Patrząc*, Wydawnictwo Znak, Kraków 1983, s. 303).

CZEŚĆ I: WPROWADZENIE.

ESTETYKA CODZIENNOŚCI:

PROGRAM FILOZOFICZNY

1. „Sztuka kolonizuje estetykę”: tło historyczne i założenia nurtu *everyday aesthetics*

Większość czerpie przelotną radość estetycznej natury z samego faktu przebywania w potoku życia. W miastach oko napotyka kolorowe wystawy sklepowe, różnorodność typów ludzkich, a co więcej, wyobraźnia odgaduje z twarzy przechodniów ich prywatne dzieje; (...) oko cieszy się strojami, blaskiem świateł, a np. bazyliki paryskie z ich stosami jarzyn i kwiatów, ryb różnego kształtu i barwy, owoców, połci mięsa o różnych odcieniach jaskrawej czerwieni dostarczają uciech, po które niekoniecznie trzeba sięgać do obrazów impresjonistycznych czy Holendrów. Słuch łapie urywki arii, odgłos maszyn zmieszany ze świergotem ptaków, nawoływania się, śmiechy. Węch notuje zmieniające się strefy zapachów: kawa, benzyna, pomarańcze, ozon, prażone orzeszki, perfumy.

Czesław Miłosz, *Zniewolony umysł*⁴⁸

Absolutnie wszystko, czy to odczuwane czy postrzeżone, czy też jako produkt wyobraźni albo concept, może stać się przedmiotem uwagi estetycznej.

Jerome Stolnitz, *Aesthetics and the Philosophy of Art Criticism: A Critical Introduction*⁴⁹

Co może mieć wspólnego widok cienia na ścianie, zapach deszczu lub świeżego prania, rozplywający się w ustach smak dojrzałej gruszki, dotyk mokrego psiego nosa (kiedy zbliżamy się do niego twarzą) ze *Strażą nocną* Rembrandta, sonatą Haydna lub performansem Mariny Abramovic? Według reprezentantów jednego z najdynamiczniej

48 Cz. Miłosz, *Zniewolony umysł*, Instytut Literacki, Paryż 1980, s. 73.

49 J. Stolnitz, *Aesthetics and the Philosophy of Art Criticism: A Critical Introduction*, cyt. za: Saito, *Everyday...*, s. 13.

rozwijających się obecnie nurtów we współczesnej estetyce – prądu *everyday aesthetics* – wszystkie wyżej wymienione przedmioty, zjawiska i wrażenia przynależą potencjalnie do sfery doświadczenia estetycznego. Z czego wynika to zaskakujące ujęcie, które włącza w obszar wspólnej kategorii – z jednej strony – akt drapania się po plecach lub głaskanie kota (słynne przykłady Sherri Irvin), z drugiej zaś – przeżycie wynikające z kontaktu z malarstwem lub dramatem?

Fundament programu *everyday aesthetics* stanowi powrót do pierwotnego znaczenia przeżycia estetycznego, a więc greckiego *aisthesis*: szeroko pojętego odczuwania, postrzeżenia płynącego ze zmysłów. Sam termin „estetyka” pochodzi z greckiego *aisthanomai* (odbierać coś, odczuwać), które w roku 1735 zaadoptowane zostało przez Alexandra Baumgartena na oznaczenie nauki zajmującej się wszelkim poznaniem zmysłowym (*aesthetica*).⁵⁰ U samych więc źródeł tej dyscypliny filozofii leży namysł nad szeroko rozumianym aktem percepcji, a to z kolei oznacza, że pierwotnie, estetyka, stanowiła naukę, która wykraczała zainteresowaniami poza kategorię piękna – z jednej strony, oraz dzieło sztuki – z drugiej. Programowy odwrót od tych źródłowych założeń następował jednak wraz z dynamicznym rozwojem sztuk pięknych, którego efektem ubocznym było ograniczenie namysłu wyłącznie do szczytowej formy doświadczenia estetycznego, a więc doświadczenia twórczego dzieła, które, dodatkowo, wyznaczały szczytowe formy jakości (piękno, wzniosłość). Odtąd postępowało już tylko systematyczne zawężanie pola zainteresowań estetyki aż do momentu, w którym dyscyplina ta utożsamiona została całkowicie z filozofią sztuki. Nastąpiła swoista „kolonizacja” estetyki przez sztukę.⁵¹

Ujęcie Kantowskie, które zdominowało rozważania podejmowane na gruncie dyscypliny na niemal dwa stulecia, wyznaczało dodatkowo dwie podstawowe kategorie: **bezinteresowność** oraz **dystans**. Pierwsza z tych kategorii powiązana z koncepcją „czystego” doświadczenia estetycznego opierała się na założeniu, iż przeżycie tego typu pozostaje bez związku z jakimikolwiek innymi sferami życia. Użyteczność czy moralność nie miały dostępu do, jak to określa metaforycznie Dewey, „wieży z kości

50 M. B. Wiseman, „Damask Napkins and the Train from Sichuan: Aesthetic Experience and Ordinary Things”, w: *Aesthetics of Everyday Life: East and West*, ed. C. L. Carter, L. Yuedi, Cambridge Scholars Publishing, Newcastle upon Tyne 2014, s. 135.

51 Warto zaznaczyć, że oprócz sztuki, namysłem estetycznym obejmowano również zjawiska natury – reinterpretowane jednak przez pryzmat kategorii artystycznych.

słoniowej «Piękna»», która „odległa od wszelkich pragnień, działań i wzruszeń” budowana była systematycznie w nowożytnej estetyce na fundamentach filozofii Kanta.⁵² Obok bezinteresownego nastawienia, wyznacznikiem przeżycia estetycznego był również dystans, a więc pozycja polegająca na oddzieleniu podmiotu doświadczającego od przedmiotu doświadczenia. W związku z tym za modelową uznano postawę biernego, niezaangażowanego widza, którego od dzieła – na poziomie przeżycia – odgradza symboliczna „barierka”. Wyróżnienie tego rodzaju nastawienia pociągnęło za sobą uprzywilejowanie zmysłów związanych właśnie z dystansem, a więc tzw. wyższych (wzroku i słuchu), porzucenie zaś refleksji poświęconej niższym formom zmysłowości (dotyk, węch, smak). Podsumowując: modelowym przykładem doświadczenia estetycznego stało się doświadczenie sztuki, w którym podmiot w sposób bezinteresowny i zdystansowany wchodzi w kontakt z „wielkimi jakościami”, takimi jak piękno lub wzniosłość. Jednocześnie wartość samego doświadczenia estetycznego upatrywano w jego incydentalności oraz oderwaniu od codziennego potoku życia.

Odwrót od tych założeń następuje w estetyce u początku XX wieku, przede wszystkim w postaci programu estetycznego Johna Deweya. W tym czasie coraz bardziej widoczny staje się zwrot ku pierwotnemu znaczeniu *aisthesis*: powrót do doznawania, do życia. Z czego wynikała ta „estetyczna rewolucja”? Po pierwsze, odbywało się to w związku ze zmianą orientacji filozoficznych w obrębie problematyki związanej z doświadczeniem jako takim. Przestano upatrywać w nim statyczny, sterylny akt, który niepodatny na jakiegokolwiek wpływy, pozostaje uzależniony wyłącznie od własności przedmiotu. Jednocześnie dostrzeżono funkcję, jaką w kształtowaniu doświadczenia pełni podmiot i jego uposażenie, a więc to, jak wola, wiedza, pamięć, wrażliwość czy emocje wpływają na sposób, w jaki docierają do nas dane doświadczenia i tym samym współkształtują przedmiot aktu.⁵³ Kluczową rolę w tym zakresie odegrała ufundowana w pragmatyzmie koncepcja Deweya'a, według której doświadczenie stanowi konglomerat elementów przedmiotowych i podmiotowych (wynik współoddziaływania organizmu i środowiska). Wspomnienia, skojarzenia,

52 Dewey, dz. cyt., s. 310.

53 Zob. A. Berleant, *Prze-myśleć estetykę. Niepokorne eseje o estetyce i sztuce*, przeł. M. Korusiewicz, T. Markiewka, Universitas, Kraków 2007.

pragnienia czy lęki „zanieczyszczają” bowiem przeżycie, czyniąc je aktem złożonym i dynamicznym.⁵⁴ To oznacza, że podmiot nie jest „białą kartą”, neutralnym fundamentem, na którym nadbudowywane są dane. Na to, kim jest oraz, jak widzi otaczający go świat składa się materiał przeszłych doświadczeń, skojarzeń, informacji, uczuć, planów, preferencji i uprzedzeń. W związku z tym, w centrum rozważań myślicieli związanych z „nową estetyką”, umieszczona zostaje kategoria, jaką jest wrażliwość – rozumiana jako otwartość podmiotu na świat, która niczym porowata powierzchnia skóry warunkuje proces przyjmowania (wrażliwość) i oddawania (reakcyjność). Katya Mandoki, jedna z przedstawicielek nurtu *everyday aesthetics*, określa przedmiot swych badań w sposób następujący: „(...) jako estetykę będziemy rozumieć badanie warunków *aesthesis*. *Aesthesis* odnosi się do szczególnej natury podmiotowości, która czyni ją wrażliwą, receptywną i otwartą na otoczenie”, bowiem „podmiotowość implikuje wrażliwość”.⁵⁵ Z podobnego założenia wychodzi Yuriko Saito, badaczka również związana z nurtem, która to, co estetyczne (*the aesthetic*) łączy z „reakcją, jaką kształtujemy wobec zmysłowych lub/i formalnych (*design*) jakości jakiegokolwiek przedmiotu, zjawiska lub czynności”.⁵⁶

Jak zauważa Arnold Berleant, dualistyczne ujęcie sytuacji estetycznej, które dąży do wypreparowania „czystych” kategorii jest już dziś na wyczerpaniu:

(...) bezinteresowność traktuje obiekt estetycznej percepcji jako niezależny i wyizolowany. Jednakże, zarówno odbiorca, jak i przedmiot są ważni, lecz w pewien sposób niekompletni. Żaden z nich nie jest wyróżnionym elementem pola estetycznego; oboje w sposób twórczy i współzależny muszą wchodzić ze sobą w interakcje.⁵⁷

Stąd też, „estetyczny zwrot” znamionuje zerwanie z rygorystycznym dualizmem, według którego w doświadczeniu wydzielić można dwie niezależne sfery, z których

54 Warto tu wspomnieć również o koncepcji estetyzacji epistemologicznej, która ugruntowana w systemie poznawczym Kanta zakłada, że obraz świata nie jest dany, lecz wytwarzany przez podmiot poznający, w tym wypadku – według standardów estetycznych (G. Dziamski, „Sztuka i estetyzacja świata”, w: *Co z tym odbiorcą? Wokół zagadnienia odbioru sztuki*, red. M. Kędziora, W. Nowak, J. Ryczek, Wydawnictwo Naukowe Wydziału Nauk Społecznych UAM, Poznań 2012, s. 21).

55 Mandoki, dz. cyt., s. 48.

56 Saito, *Everyday...*, s. 9.

57 Berleant, *Prze-myśleć estetykę...*, s. 67.

jedna przynależy do podmiotu, a druga do przedmiotu. Akt ten pojmuje się jako integralną całość, która stanowi rezultat zetknięcia się tych dwóch sfer, treść przeżycia jest bowiem zarówno przedmioto-, jak i podmiotopochodna.⁵⁸ W związku z tym, odąd, przedmiotem zainteresowania estetyki uczyniono każdorazowe spotkanie podmiotu i przedmiotu w przeżyciu, co amerykańskiego filozofa prowadzi wprost do stwierdzenia, że w sferze estetycznej „istnieje tyle rzeczywistości, ile doświadczeń”.⁵⁹ Programowy odwrót od obiektu (jednego z „fetyszy” tradycyjnej estetyki, jak to określa Mandoki) ufundowany jest zaś w przekonaniu, iż „estetyka codzienności jest czymś zarazem ulotnym, jak i nieustępliwym”, ponieważ „nie materializuje się w postaci skończonych i trwałych przedmiotów jak dzieła sztuki, nawet jeżeli wypełnia wszelkie obszary społecznego życia”.⁶⁰ W związku z tym, według reprezentantów prądu *everyday aesthetics* fundamentalną rolą namysłu estetycznego jest, aktualnie, badanie przebiegu doświadczenia oraz warunków podmiotowych, które umożliwiają wejście w estetyczny kontakt ze światem.⁶¹ Skupienie na tym, co zdarza się między podmiotem a przedmiotem oraz, co umożliwia i warunkuje to specyficzne zdarzenie ujawniło jednocześnie białe plamy w badaniach estetycznych, które to luki wymagały nowych ujęć i rozwiązań.

Obok zwrotu w obszarze refleksji nad doświadczeniem, znamioną rolę w estetycznej rewolucji odegrał również dynamiczny rozwój sztuki XX wieku, w szczególności awangarda, która zerwała z czysto przedmiotowym ujęciem sztuki zwracając się ku konceptom, procesom i relacjom. Artyści angażując poprzez swe działania różnorodne zmysły odbiorcy, a więc już nie tylko wzrok i słuch, lecz również dotyk, smak, węch czy wrażenia kinestetyczne zwrócili się również ku szeroko pojętej doznaniowości. Same zaś doznania czerpane z kontaktu ze sztuką przestały mieć

58 Jak zwraca uwagę Bodei, dzięki temu człowiek „czuje, jak on sam jako byt rozszerza się, ponieważ zaczyna zdawać sobie sprawę, że rzeczy nie są martwe i że stanowi on część natury, która je (oraz jego) obejmuje” (Bodei, dz. cyt., s. 155).

59 Berleant, *Prze-mysleć estetykę...*, s. 135.

60 Mandoki, dz. cyt., s. 43. Zob. również rozdziały: „The Fetishes of Aesthetics”, „The Myths...”, „The Fears...”.

61 Badaczem, który szczegółowo analizuje własności estetycznego doświadczenia codzienności jest, między innymi, Adam Andrzejewski, który wśród tych własności wymienia „przygodność, powtarzalność i przenikalność”, które jako koniunkcja „stanowią jednocześnie warunek konieczny [choć niewystarczający – dop. P. M.] wystąpienia estetycznego doświadczenia codzienności” (A. Andrzejewski, *Struktura estetycznego doświadczenia codzienności*, „Filozofia Nauki” nr 3/2014, s. 129, 133).

wyłącznie charakter pozytywny, twórczość coraz bardziej skłaniała się ku de-estetyzacji. Sprzeciw wobec hegemonii piękna doprowadził do tego, iż w obszar kreacji zaczęto włączać również to, co negatywne estetycznie, a więc wszelkiego rodzaju „odpadki rzeczywistości” budzące lęk lub wstręt.

Jak się wydaje, te dwa główne katalizatory zmian (ściśle zresztą ze sobą powiązane) – przeformułowana koncepcja doświadczenia i rewolta artystyczna – musiały, z konieczności, doprowadzić do nowego spojrzenia na dotychczasowe ustalenia w obrębie estetyki. Okazało się bowiem, że stare kategorie i standardy estetyczne straciły aktualność: sztuka przestała być wyłącznie zbiorem przedmiotów; podważono prymat wartości związanych z pięknem; odbiorcy stali się zaangażowanymi uczestnikami działań artystycznych; dzieła prowokowały do wielozmysłowego kontaktu; zanegowano bezinteresowność sztuki wskazując na jej praktyczny wymiar (np. użyteczność w *designie* lub zmiana świata w sztuce krytycznej). Fundament zaś tych wszystkich zmian wyznaczał jeden, podstawowy proces: twórczość artystyczna zaczęła coraz bardziej zbliżać się do życia. Włączając w proces kreacji fragmenty zastanej rzeczywistości, sztuka zaczęła przenikać do świata pozaartystycznego, stapać się z życiem, aż do totalnego rozplynięcia się w nim (*ready-made art, happening, performans, sztuka nowych mediów*). Komplementarnie proces ten dopełniała postępująca estetyzacja rzeczywistości zastanej, codziennego życia i wartości. Dążenie to tzw. panestetyzacji, a więc zdominowania wszelkich sfer ludzkiej egzystencji przez jakości estetyczne doprowadziło z jednej strony do anestetyzacji, czyli znieczulenia na piękno, z drugiej zaś do bardziej katastrofalnego w skutkach – przemieszania estetyki z moralnością i prawdą (reklama, propaganda polityczna, postprawda).

Wobec takiego stanu rzeczy – w obszarze sztuki i życia codziennego – stanęli na przelomie wieków estetycy. Pojawiło się pytanie, jak wobec tych wszystkich zmian, należy definiować doświadczenie czy przedmiot estetyczny, skoro okazało się, że przeżyciem tego rodzaju może być zarówno robienie zakupów, oglądanie meczu lub kontakt z przestrzenią miejską, a z drugiej strony – w polu sztuki – akt przytulenia się z kimś podczas happeningu, dotyk jakiejś powierzchni lub ból podczas radykalnego performansu. Poczynając od próby wtłoczenia tego rodzaju doświadczeń w ramy przeżycia antyestetycznego lub aestetycznego, w ostateczności doszło do

przeformułowania (poszerzenia) samej kategorii estetyczności. W jej obręb weszło odtąd zarówno to, co pozytywne, jak i negatywne, wyjątkowe i potoczne, rzadkie i codzienne, doniosłe i trywialne. W jaki sposób, na poziomie dyskursu, usprawiedliwić można było tego rodzaju zwrot pojęciowy? Rozwiązaniem okazał się być powrót do wskazanych na początku rozdziału źródeł, a więc do *aisthesis*: percepcji zmysłowej, doznania. Nowe ujęcia budowane były odtąd w oparciu o kilka podstawowych założeń i obserwacji.

Po pierwsze, nastąpiło odprzedmiotowanie kategorii, jaką jest estetyczność z jednoczesnym położeniem nacisku na sam akt, proces, dzianie się, a także integralnie pojęte doświadczenie, które stanowi produkt spotkania podmiotu z przedmiotem.

Po drugie, w obręb przeżycia estetycznego włączono wszelkie doznania dostarczane przez zmysły, a więc już nie tylko wzrok i słuch, lecz również węch, dotyk, smak, wrażenia kinestetyczne.

Po trzecie, zaczęto dostrzegać udział w doświadczeniu estetycznym nie tylko skrajnych, szczytowych jakości, jak piękno, lecz również jakości tzw. „mniejszych” („słabszych”), takich jak ładne („mniejsze piękno”), wdzięk, równowaga, czystość.

Po czwarte zaś, zauważono, że to, co estetyczne ma również wymiar negatywny, to również wstręt, odrzucenie, strach i doznania nieprzyjemne wynikające z kontaktem z brudem, nieładem, czymś przerażającym. W związku z tym pole estetyki otwarte zostało również na to, co moralne.

Wspólnym mianownikiem tych wszystkich zmian był jednocześnie odwrót od wartościującego sensu estetyczności: zerwanie z ujęciem, które upatrywało w tej kategorii synonim piękna, właściwego i docelowego stanu rzeczy („estetyczne wykonanie”, „nieestetyczny wygląd”). Nastąpił zwrot ku znaczeniu opisowemu, klasyfikacyjnemu: estetyczne jest tym, co doznane. Kierunek rozwoju nowych ujęć wyznaczało przy tym również odchodzenie od analitycznych modeli myślenia, które wraz z naporem filozofii analitycznej zdominowały dyskurs estetyczny w drugiej połowie XX-wieku. Na gruncie sprzeciwu wobec tego rodzaju nastawień, wśród postulatów powrotu do żywego doświadczenia i przekroczenia granic między tym, co estetyczne i pozaestetyczne, wyrosła w latach sześćdziesiątych estetyka środowiskowa (*environmental aesthetics*).⁶² Przyjmuje się, iż właśnie od tego nurtu – obejmującego

62 Przyjmuje się, że intelektualnym bodźcem, który zapoczątkował środowiskowy zwrot w estetyce jest

namysłem początkowo naturę, a ostatecznie wszelkie środowisko, również miejskie – wzięły początek subdyscypliny skupione na estetycznych wymiarach rzeczywistości poza sztuką, w tym również nurt *everyday aesthetics*. Stanowiska reprezentantów *environmental aesthetics*, w tym Berleanta, wyrosły z przekonania, iż zbudowana na dualizmie zachodnia filozofia (w tym estetyka) odbiega od praktyki życia, a tym samym wymaga przepracowania, które prowadziłyby do wytworzenia nowych estetycznych strategii. W związku z tym, swoistej rewizji poddany został przede wszystkim surowy podział na to, co w doświadczeniu podmiotowe/przedmiotowe oraz zmysłowe/rozumowe, a także estetyczne w przeżyciu dzieła sztuki i pozaestetyczne w doświadczeniu codziennego życia. Wskazano przy tym również na to, iż kategorie estetyczne są uniwersalne i wszechobecne, dostrzeżono ich związek z innymi sferami życia, w szczególności z tym, co moralne.

Na gruncie tych założeń wyrosły w obrębie estetyki nurty skupione wokół rejonów rzeczywistości, które albo były pomijane dotąd w dyskursie (cielesność, życie codzienne), lub też były objęte zainteresowaniem, lecz wymagały nowych ujęć (natura). Wszystko to dało początek takim subdyscyplinom, jak estetyka środowiskowa przeformułująca podejście do natury i szeroko rozumianego środowiska, somaeestetyka poświęcona doznaniom cielesnym czy estetyka codzienności zwracająca się ku temu, co potoczne, zwyczajne, banalne. Oprócz wyżej wskazanych podstaw teoretycznych, łączyła je przede wszystkim orientacja pozaartystyczna, a więc skupienie na estetycznym wymiarze obiektów, przeżyć i zjawisk poza sztuką. Zainteresowanie tymi rejonami rzeczywistości stanowiło element Dewey'owskiej spuścizny, która wyraża się w przekonaniu, iż wszystkie rodzaje doświadczenia, bez względu na materiał, który je wypełnienia łączy wspólny wzór umożliwiający przejawienie wartości estetycznej.⁶³ W związku z tym założeniem w obręb namysłu teoretycznego włączono takie przedmioty i akty, jak: spacerowanie po lesie czy pływanie w jeziorze (Arnold Berleant), głaskanie kota i drapanie się (Sherri Irvin), widok cienia na ścianie lub czystego, uprzątniętego pomieszczenia, picie zimnej lemoniady podczas upału (Thomas Leddy), ćwiczenia fizyczne i akt seksualny (Richard Shusterman), suszenie prania na słońcu,

artykuł Ronalda W. Hepburn'a *Contemporary Aesthetics and the Neglect of Natural Beauty* opublikowany w „British Analytical Philosophy” w roku 1966.

63 K. Wilkoszewska, „Estetyka pragmatyczna”, w: *Estetyki filozoficzne XX wieku*, red. tejże, Universitas, Kraków 2000, s. 119.

gotowanie i relacja międzyludzka (Yuriko Saito), udział w przykrym wydarzeniu (Katya Mandoki). Według przedstawicieli „nowej estetyki” przeżycia tego rodzaju przynależą do sfery estetycznej – są bowiem formą doznania percepcyjnego. Dokładnie tak samo, jak formą doznania jest kontakt z dziełami Rembrandta (wzrok) czy Haydna (słuch). I odpowiadając na pytanie z początku rozdziału: to właśnie czyni te wszystkie zjawiska przynależnymi do jednej wspólnej kategorii, bowiem to, co estetyczne okazuje się leżeć na szerokim, nieskończonym *continuum* form: od zapachu deszczu do dramatów Szekspira. Dzieje się tak, ponieważ:

nasze codzienne życie, przynajmniej większości z nas, składa się z trywialnych aktywności, takich jak zamykanie drzwi, składanie prania, odkurzania mebli i tym podobnych (...) Sposób, w jaki są one wykonywane zyskuje wymiar estetyczny poprzez wizualną impresję ruchu, dźwięk oraz inne właściwości sensoryczne, które generuje akcja, mimo generalnej nieobecności intensywnego doświadczenia estetycznego

– pisze Saito.⁶⁴ W związku z tym: „czy to, co estetyczne jest naprawdę tak niecodzienne?” – pyta retorycznie w swej *Everyday Aesthetics; Prosaics, the Play of Culture and Social Identities*, Mandoki – by zaraz odpowiedzieć: „raczej odwrotnie: to, co estetyczne dotyczy, w istocie, najbardziej powszechnej, codziennej, niezbywalnej aktywności, której dokonujemy w ciągu życia”.⁶⁵

Rys charakterystyczny programu *everyday aesthetics*, jakim jest zwrot ku temu, co pomijane lub bagatelizowane, uwidacznia się również na płaszczyźnie problematyki związanej z podmiotem estetycznym. Analizie potocznych przeżyć towarzyszy bowiem próba wypreparowania swoistej wspólnoty doświadczeń, która łączy i jednoczy, przekraczając podziały kultur, płci, wieku a nawet gatunków. Pole refleksji oczyszczone zostaje z jakichkolwiek przesądów i uprzedzeń, dzięki czemu możliwe staje się dotarcie do doświadczeń podmiotów, które w znacznej mierze (lub całkowicie) pomijane były dotąd w refleksji. Stąd też perspektywa wzbogacona zostaje o estetyczny punkt widzenia kobiet, przedstawicieli kultur innych niż zachodnia, dzieci czy istot pozaludzkich. Przyjmowana dotychczas za modelową, figura podmiotu, który

64 Y. Saito, „Everyday Aesthetics in the Japanese Tradition”, w: *Aesthetics of Everyday Life...*, s. 156.

65 Mandoki, dz. cyt., s. 67.

uposażony w kapitał kulturowy, wchodzi w kontakt z zachodnią sztuką wysoką straciła bowiem na aktualności. W tym kontekście wskazując na impulsy, które doprowadziły do zawiązania się programu estetyki codzienności Leddy wymienia (podobnie jak inni autorzy), przede wszystkim, zauważalny na przełomie lat 70. oraz 80. XX wieku zwrot w estetyce natury (Arnold Berleant, Allen Carlson) oraz wykształcenie się filozofii kultury popularnej (Noël Carrol), lecz również – właśnie – zwrócenie się ku ustaleniom wypracowanym na gruncie feminizmu czy multikulturalizmu.⁶⁶ Dyskursy te wpłynęły bowiem bezpośrednio na poszerzenie pola badań estetycznych w związku z przededefiniowaniem takich kategorii jak natura czy sztuka, które rozumiane szeroko pozwoliły na włączenie w obręb rozważań: twórczości kultur pozazachodnich, sztuki masowej i rozrywki, środowiska miejskiego i domowego, cielesności.⁶⁷ Warto przy tym zaznaczyć, że już sam zwrot ku codzienności, na którym budowany jest program *everyday aesthetics* stanowi szczególny przypadek ogólnej tendencji w naukach humanistycznych obok, między innymi, socjologii czy antropologii życia codziennego.⁶⁸ Pisz o tym, między innymi, Katya Mandoki:

fakt, iż [codziennosc] nie jest czymś spektakularnym czy nadzwyczajnym tłumaczy, dlaczego nie przykuła uwagi estetycznych teorii. A jednak badanie estetyki codziennego życia stało się możliwe właśnie teraz, kiedy nauki socjologiczne i humanistyczne zbiegły się w badaniu prostych faktów i zwyczajnych praktyk.⁶⁹

Odwrót od ujęć sztukocentrycznych, w ramach których za modelowy przykład przedmiotu estetycznego przyjmuje się obiekty artystyczne, zaś doświadczenia estetycznego – doświadczenie sztuki sprawił, że przedmiotem analiz stały się zjawiska z pogranicza tego, co pospolite i banalne. Jednym ze skutków zerwania z perspektywą

66 Na temat związków między sztuką, która porusza tematykę związaną z codziennością oraz feminizmem, zob. H. Molesworth, „House Work and Art Work” w: *The Everyday. Documents...*

67 W tym kontekście, na gruncie polskiej filozofii, jako prekursorkę estetyki codzienności wskazać można Jolanę Brach-Czainę, która w swych *Szczelinach Istnienia* analizuje takie czynności, jak utrzymywanie domu w czystości i porządku („krzątaństwo”) czy poród. I choć autorka nie określa tego rodzaju doświadczeń wprost jako estetycznych, to z pewnością zakwalifikować je można jako formę doznania, a zatem – na gruncie *everyday aesthetics* – formę przeżycia estetycznego.

68 Zob. np. R. Sulima, *Antropologia Codziennosci*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2000.

69 Mandoki, dz. cyt., s. 43.

sztukocentryczną było bowiem szerokie ujęcie kategorii związanych zarówno ze sferą przedmiotu, jak i doświadczenia estetycznego: dzieło artysty okazuje się być tylko szczególnym przypadkiem tego rodzaju przedmiotu, a samo doświadczenie estetyczne, rozumiane szeroko, nie musi wchodzić w relację z doświadczeniem sztuki. W związku z tym, za fundament programu estetyki codzienności przyjmuje się założenie, iż nie ma takiej sfery rzeczywistości, która nie byłaby godna teoretycznego zainteresowania („filozoficzna kuchnia”), a dzieje się tak „ponieważ percepcja estetyczna jest wyraźna i bezpośrednia, nie zawsze głęboka i nie zawsze związana ze sztuką, często natomiast poddana działaniu zwyczaju lub stereotypu” – jak podsumowuje Berleant.⁷⁰ W związku z tym systematycznie znoszone obszary graniczne namysłu estetycznego podlegają dziś niemal całkowitej likwidacji. Propozycje zawarte w takich artykułach, jak *The Pervasiveness of the Aesthetic in Ordinary Experience* (2008) Sherri Irvin, gdzie stwierdza się, iż akty takie jak drapanie się po swędzącym miejscu w ciele czy głaskanie kota na mocy swego zmysłowego oddziaływania stanowią potencjalne źródło przeżycia estetycznego, otwierają zupełnie nowe ścieżki w namyśle nad potocznym doświadczeniem. Jak zauważa Irvin: „(...) dla większości z nas, którzy nie są mistrzami zen, znaczna część doświadczeń wygląda w ten sposób: odbieramy i odpowiadamy na wszelkiego rodzaju bodźce, nie przykładając jednak do tego procesu świadomej uwagi”.⁷¹ Podejmując się jednak tego wysiłku, dzięki *quasi*-medytacyjnej uważności, nawet codzienne picie kawy ujawni się jako zaskakujące i nowe, gdy skupimy całą swą uwagę na tym, jak kubek ciepłego napoju leży w dłoni, rąbek filiżanki dotyka dolnej wargi podczas łyku, a strumień napoju przelewa się przez usta do gardła – podkreśla filozofka.⁷²

Jednakże, jak już to zostało wspomniane, budujący podwaliny nurtu zwrot ku *aisthesis* nie stanowi filozoficznego *novum*, a raczej symptom powrotu do korzeni dyscypliny. Warto więc przyjrzeć się różnorodnym źródłom, z których czerpie ten wyjątkowo eklektyczny i otwarty na wpływy z różnorodnych modeli myślenia, szkół filozoficznych i dziedzin, prąd. Estetyka codzienności, w szerszej perspektywie, nie jest

70 A. Berleant, *Wrażliwość i zmysły. Estetyczna przemiana człowieka*, przeł. S. Stankiewicz, Universitas, Kraków 2011, s. 176.

71 S. Irvin, *The Pervasiveness of the Aesthetic in Ordinary Experience*, „The British Journal of Aesthetics” Volume 48, Issue 1, January 2008, s. 35.

72 S. Irvin, *Scratching an Itch*, „Journal of Aesthetics and Art Criticism” Volume 66, Issue 1 Winter 2008, s. 31.

bowiem ruchem homogenicznym, czego dowodzą sukcesywnie rozwijające się w jej obrębie liczne subdyscypliny. Korzystając z ustaleń filozofii analitycznej, jak i kontynentalnej czy pragmatycznej, przedstawiciele dyscypliny ukierunkowują swe rozważania nie tylko na różnorodne obiekty (ciało, środowisko, codzienne aktywności), lecz również cele (ustalenia ontologiczne, epistemologiczne, etyczne), a wszystko to w obrębie różnych i często łączonych tradycji filozoficznych (fenomenologia u Leddy'ego, pragmatyzm u Schustermana i Berlenta, czy filozofia zen u Saito). Mianownikiem wszystkich tych propozycji pozostaje jednak (nasilony w mniejszym lub większym stopniu, ale zawsze obecny) element praktyczny, pragnienie zachowania ciągłości między teoretycznym wywodem a doświadczeniem codziennego życia. W tym postulatcie uwidacznia się cecha wyróżniająca estetyki codzienności, która jako teoria zmierza nieustannie do praktyki.⁷³ Stąd też, na początek, należy zwrócić się ku ustaleniom Johna Dewey'a: przedstawiciela estetycznego pragmatyzmu, którego uznaje się za protoplastę nurtu.

73 Dan Eugen Ratiu, w nawiązaniu do Arystotelesowskiego *phronesis* i ustaleń hermeneutyki Gadamera, proponuje ujęcie estetyki codzienności właśnie jako „estetyki praktycznej” („*practical aesthetics*”). Zob. D. E. Ratiu, *Remapping the Realm of Aesthetics: On Recent Controversies about the Aesthetic and Aesthetic Experience in Everyday Life*, „Estetika: The Central European Journal of Aesthetics”, Volume 50, Issue 1, 2012, s. 408.

2. Źródła nurtu i powiązania z innymi koncepcjami filozoficznymi

2.1. Estetyka pragmatyczna Johna Dewey'a

Do źródeł sztuki w doświadczeniu ludzkim dotrze ten, kto dostrzeża, jak wdzięk w napiętych ruchach piłkarza elektryzuje tłumy, kto widzi radość kobiety z hodowanych przez nią kwiatów (...) czy człowieka zapatrzonego w pelgające płomienie, czerwony żar sypiący iskrami, kiedy pogrzebaczem postukuje w płonące polana.

John Dewey, *Sztuka jako doświadczenie*⁷⁴

Wskazując na podwaliny nurtu, przedstawiciele *Everyday Aesthetics* jednogłośnie przywołują rozstrzygnięcia filozoficzne Johna Deweya, zwłaszcza prace *Experience and Nature* (1925) oraz *Art as Experience* (1934). Estetyczny pragmatyzm Deweya ukierunkowany jest bowiem z jednej strony na szerokie ujęcie kategorii doświadczenia jako integralnego aktu (*an experience*), z drugiej zaś na przywrócenie ciągłości między doświadczeniem sztuki oraz innymi, potocznymi, pozaartystycznymi formami przeżycia. Te dwa elementy, które w szerszym zakresie charakteryzują również sam pragmatyzm, a więc – podkreślenie roli doświadczenia i związków teorii z praktyką – uczyniły propozycję amerykańskiego myśliciela atrakcyjną filozoficznie i użyteczną względem projektu estetyki codzienności.⁷⁵

John Dewey – urodzony w 1859 roku filozof pragmatysta i pedagog – szerszemu gronu czytelników znany jest przede wszystkim ze swych rozpraw skupionych wokół problematyki związanej z filozofią wychowania (*Demokracja i wychowanie, Szkoła i*

⁷⁴ Dewey, dz. cyt., s. 7.

⁷⁵ Jak wskazuje Saito, koncepcję Deweya i nurt *everyday aesthetics* łączy przede wszystkim przekonanie o tym, że doświadczenie estetyczne od pozaestetycznego odróżniają własności przysługujące samemu doświadczeniu, nie zaś przedmiotowi, ku któremu jest ono zwrócone. Z drugiej jednak strony, nie do zaakceptowania jest dla filozofki ten element propozycji Dewey'a, który łączy się z ujęciem przeżycia estetycznego jako specjalnego, odstającego od innych przeżyć. Wątek ten rozwijam w części II poświęconej zestawieniu założeń „mocnej” i „słabej” estetyki codzienności.

społeczeństwo). Co ciekawe, pisma poświęcone estetyce, choć zrewolucjonizowały dyscyplinę, wypełniają dopiero późny okres pisarstwa filozofa. Praca *Sztuka jako doświadczenie (Art as Experience)*, w której zawarte zostały przełomowe dla nowoczesnej estetyki (i oddziałujące na jej kształt do dziś) rozważania, wydana została już pod koniec życia Deweya, stanowiąc jedną z jego ostatnich publikacji. Jednakże, znawcy twórczości filozofa (Bogdan Suchodolski, Irena Wojnar) nasiloną u schyłku życia tendencję do poświęcania się refleksji estetycznej uznają nie za radykalną zmianę kierunku zainteresowań, lecz konsekwentne dążenie do zgłębienia istoty człowieczeństwa, które znamionuje całą Dewey'owską myśl od samego początku. Jak sugeruje Wojnar, „późny Dewey” jest nie tylko teoretykiem sztuki, lecz poszukiwaczem „klucza do zrozumienia sensu ludzkich doświadczeń” w związku z czym, przeżycie estetyczne i kontakt z twórczością artystyczną należy w tym wypadku umieścić w znacznie szerszym kontekście, jakim jest ludzka egzystencja.⁷⁶

Książka *Art as Experience*, wydana po raz pierwszy w roku 1934, stanowi poszerzony zapis wykładów, które autor prowadził na Uniwersytecie Harvarda trzy lata wcześniej.⁷⁷ Namysł nad kategorią doświadczenia wyznaczał jednak kierunek myśli Deweya na długo przed skierowaniem rozważań ku estetyce, a więc już w „okresie pedagogicznym”. Filozof w swej przełomowej koncepcji zrywa z ujęciem przeżycia jako jednorazowego aktu, upatrując w nim nie tylko element, ale i warunek rozwoju jednostki, co początkowo zostaje przez niego wykorzystane w praktyce wychowawczej pod hasłem „*learning by doing*”.⁷⁸ Ujęcie doświadczenia jako *an experience*, a więc jako integralnego i spełnionego aktu powiązanego z samym rdzeniem człowieczeństwa, staje się w dalszej kolejności podstawą dla nowatorskiej propozycji estetycznej wyłożonej w *Art as...* W rozprawie tej głównym przedmiotem zainteresowania czyni autor twórczość artystyczną, jednakże, pojawiają się tu również uwagi na temat szeroko pojętego doświadczenia estetycznego (oraz doświadczenia jako takiego), a także potencjalnych źródeł, z których przeżycie tego rodzaju może płynąć (również tych pozaartystycznych, związanych z codziennością). Podjęcie tej tematyki w *Sztuce jako doświadczeniu* – książce, którą wypełnia namysł nad relacją sztuka-estetyka-życie –

76 I. Wojnar, „Sztuka – jakością życia”, w: Dewey, dz. cyt., s. VI.

77 Tamże, s. V.

78 Tamże, s. X.

uczyniło koncepcję pragmatysty fundamentem, z którego wyrósł nurt *everyday aesthetics*. Warto więc przyjrzeć się bliżej myśli estetycznej filozofa prezentowanej w tej publikacji.

Każde doświadczenie dąży według Deweya do spełnienia i integralności w sferze podmiotowo-przedmiotowej, a jako takie staje się *an experience*: całościowym i pełnym aktem.⁷⁹ Osiągnąwszy tego rodzaju postać, doświadczenie ukazuje swój wymiar estetyczny i to bez względu na to, do czego jako akt się odnosi: dzieła sztuki czy też obiektu pozaartystycznego. Tym samym, granice przeżycia estetycznego zostają otwarte na wszelkie doznania płynące z kontaktu ze światem (środowiskiem). Całe intelektualne przedsięwzięcie autora determinuje bowiem dążenie do przywrócenia ciągłości między sztuką, estetyką i codzienną egzystencją: „zwrócenie się z powrotem do tego, co powszechne, powszednie i przeciętne, aby w ten sposób dotrzeć do estetycznych jakości zawartych w **zwykłym** doświadczeniu”.⁸⁰ Według pragmatysty przeżycie estetyczne stanowi jednocześnie miejsce, gdzie splatają się drogi twórczej kreacji i życia: w ujęciu tym sztuka przestaje być odrębną rzeczywistością, a staje się „wysubtelnioną i zintensyfikowaną” formą samego przeżycia, „jakością która przenika doświadczenie”.⁸¹ Filozof stanowczo odrzuca taką koncepcję, która w twórczości artystycznej upatruje zbiór obiektów posiadających określone cechy i istniejących w sposób niezależny względem ludzkiego przeżycia.⁸² Sztuką jest „sposób, w jaki wytwór artystyczny kształtuje doświadczenie i jest w nim obecny” – stwierdza Dewey.⁸³ W związku z tym „sztuka” to określenie odnoszące się zarówno do wytworu (obiektu), jak i procesu (formowania przeżycia). Przełożywszy pogląd Deweya na język Ingardenowski, można powiedzieć, że w dziele sztuki należy wyodrębnić fundament bytowy (jakim w przypadku na przykład rzeźby jest bryła marmuru) oraz płaszczyznę intencjonalną, która podlega konkretyzacji (u Deweya to całościowy akt postrzegania, który podlega ciągłym oddziaływaniom: przyrostom znaczeń i wartości).⁸⁴ Uchwycenie tej dwoistej natury

79 Andrzej Potocki w polskim wydaniu *Sztuki jako...* tłumaczy *an experience* jako „rzeczywiste doświadczenie”.

80 Tamże, s. 14 [wyr. P. M].

81 Tamże, s. 400.

82 Filozof jest również zagorzałym krytykiem instytucjonalizmu, w którym upatruje źródło postępującego odrywania twórczości artystycznej od życia, podkreślając jednocześnie rolę, jaką odgrywało muzealnictwo i kolekcjonerstwo w tworzeniu zafałszowanego obrazu sztuki jako zbioru obiektów.

83 Tamże, s. 5.

84 Tamże, s. 268.

sztuki (przedmiotowej i procesualnej) prowadzi autora *Sztuki jako doświadczenia* do szerokiego ujęcia dzieła, które staje się wypadkową tego, co proponuje artysta oraz tego, co odbiorca wnosi od siebie. Podobna zasada determinuje również sam akt doświadczenia – stanowi to zresztą podstawę, z której Dewey wyprowadza swoją koncepcję sztuki. Doświadczenie ujmowane jest tu bowiem jako rezultat spotkania podmiotu z otaczającym go środowiskiem, jest „produktem ubocznym ciągłego i kumulatywnego procesu wzajemnych oddziaływań istoty organicznej i świata”.⁸⁵ Podmiot – czy to w sytuacji artystycznej, czy też poza sztuką – za pomocą swego uposażenia współkształtuje przeżycie, wpływa nań i osobiście naznacza. Doświadczający nie jest więc „przezroczystym ośrodkiem”, przez który przepływają dane z zewnątrz – niezależne, sterylne, niepodatne na oddziaływanie. Według Deweya podmiot jest aktywną siłą, która „zanieczyszcza”, naznacza sobą dane, przefiltrowuje je poprzez swoją pamięć, wiedzę, emocje, przeszłe doświadczenia. Stąd też, jak zwraca uwagę Sebastian Stankiewicz, w ujęciu pragmatysty doświadczenie estetyczne jest „równoczesnym procesem działania (*activity*) i podlegania działaniu (*undergoing*)”.⁸⁶ W ten sposób terażniejszość wchodzi w kontakt z przeszłością, przeplata się z nią i tworzy nowe jakości, które stają się wypadkową tego, co teraz oraz tego, co było. To właśnie przeżycia z przeszłości, które kumulują się we wspomnieniach, skojarzeniach, emocjach czy w postaci wiedzy czynią bowiem podmiot „tym, czym jest” – a to z kolei determinuje przebieg samego przeżycia.⁸⁷ Czynniki podmiotowy oraz przedmiotowy, które pozostają w relacji wzajemnego oddziaływania sprawiają, że doświadczenie staje się aktem niepowtarzalnym, dynamicznym i bogatym (stąd „o podmiocie i przedmiocie można mówić jako o funkcjonalnych aspektach doświadczenia”).⁸⁸ Więcej nawet, stwierdza Dewey, w akcie tym nie ma „żadnej odrębności między jaźnią a przedmiotem”, w nim bowiem „scalają się ze sobą całkowicie aż do zaniknięcia ich odrębnego istnienia”.⁸⁹

W związku z tym, iż „etap estetyczny” przypadł na schyłek życia autora, nie było mu dane być świadkiem tego, jak mocno wypracowane przez niego koncepcje wpłynęły

85 Tamże, s. 269.

86 S. Stankiewicz, *Estetyka pragmatyczna – projekt otwarty*, Universitas, Kraków 2012, s. 13.

87 Ogniwem, które łączy przeszłość z terażniejszością, umożliwia przepływ znaczeń i wartości jest według Deweya wyobraźnia.

88 Stankiewicz, dz. cyt., s. 59.

89 Dewey, dz. cyt., s. 305.

na refleksję poświęconą sztuce i estetyce, dając jednocześnie początek zupełnie nowym, rewolucyjnym prądom myślowym. Do tej grupy zaliczyć można bez wątplenia nurt *everyday aesthetics*, którego współtwórcy, choć różnią się między sobą w niektórych, czasem dość fundamentalnych kwestiach, jednogłośnie powołują się na dziedzictwo myślowe pragmatysty.⁹⁰ Thomas Leddy – jeden z naczelných przedstawicieli tej dynamicznie rozwijającej się subdyscypliny – określa Deweya jako „ojca założyciela” *everyday aesthetics*, podczas gdy inna reprezentantka nurtu, Irvin Sherri, opisuje *Sztukę jako doświadczenie* jako: „najbardziej ogólną i rozwiniętą istniejącą pracę, która uwzględnia możliwość estetycznego doświadczenia w codziennym życiu”.⁹¹ W związku z tym, warto zwrócić się również ku recepcji Dewey'owskich poglądów na gruncie *everyday aesthetics*. Pod tym względem szczególnie interesujące wydają się rozważania Leddy'ego, który poglądy te przenosi na grunt swojej autorskiej koncepcji estetycznego doświadczenia codzienności poprzez sztukę.

Jak pisze Leddy, jednym z teoretycznych zamierzeń Deweya jest ukazanie ciągłości między estetycznym doświadczeniem codziennego życia i doświadczeniem sztuki, ukazanie „dialektycznej relacji” między tymi dwoma typami doświadczenia.⁹² „Jeżeli sztuka jest formą doświadczenia, a między sztuką i życiem występuje ciągłość, to zasadne wydaje się przyjęcie, że transformacja codziennego doświadczenia sama w sobie jest częścią sztuki” – stwierdza autor.⁹³ Proces ten opisuje Leddy na przykładzie malarstwa Cézanne'a: malarz widzi drzewo w sposób, który radykalnie różni się od tego, jak je widzą nie-artycyści, jak również konwencjonalni malarze-realiści. Następnym etapem kreacji jest transformacja tego doświadczenia, która odbywa się najpierw w formie kontemplacji (jeszcze przed nałożeniem farby na płótno), jak i podczas malowania. To sprawia, że doświadczenie malowania staje się częścią doświadczenia drzewa, a doświadczenie drzewa częścią malowania – dokonuje się tu przemieszanie porządków, w wyniku którego dwa procesy łączą się i przenikają aż do granicy rozpoznawalności.⁹⁴

90 Przywołując spór w obrębie dyscypliny, mam na myśl rozbieżność w stosunku do roli, jaką w estetycznym doświadczeniu codzienności odgrywa sztuka („słaba” i „mocna” estetyka codzienności). W wstępie do *Sztuki...* autorstwa Wojnar znajduje się również obszernie omówienie wpływu myśli Deweya na rozwój koncepcji związanych z ideą wychowania estetycznego. Zob. paragraf „Dewey a koncepcja wychowania poprzez sztukę”.

91 Irvin, „The Pervasiveness...”, s. 31.

92 Leddy, *The Extraordinary...*, s. 78.

93 Tamże s. 79.

94 Tamże, s. 80.

Stąd też, podkreśla Leddy w nawiązaniu do Dewey'owskiego podziału, od integralnie pojętego dzieła sztuki (*work of art*) odróżnić należy obiekt sztuki (*art product*). Sztuką w pełni tego słowa znaczenia staje się bowiem to, co jest doświadczane, a więc to, co obiekt „czyni” w odbiorcy.⁹⁵ W związku z tym artysta nie jest w stanie kontrolować w pełni swojego dzieła, które niejako rozszerza swój byt, wychodząc z jednej strony: poza ramy obiektu fizycznego (np. płótna), a z drugiej, jak się okazuje, również poza samo doświadczenie sztuki. Ostatecznie bowiem, to, co nazywamy „sztuką” – twierdzi Leddy, i co również ja sama postaram się dowieść w tej pracy – ogniskuje się w sposobie, w jaki reprezentacja artystyczna **wraca**, poprzez doświadczenie odbiorcy, do **źródłowego przeżycia artysty**. Kiedy drzewo staje się „drzewem Cézanne'owskim”, a więc gdy pierwotne pozaartystyczne doświadczenie malarza (wizja) i post-Cézanne'owskie doświadczenie odbiorcy – w lesie pełnym drzew, **spotyka się i pokrywa**. Wtedy to proces dialektyczny zamyka się, a sztuką – po Dewey'owsku – staje się samo doświadczenie (*art as experience*).⁹⁶ Według Leddy'ego teoria sztuki proponowana przez pragmatystę, to **teoria interakcji**, która zawiązuje się między artystą, dynamicznie ukształcającym się dziełem i odbiorcą – w tej zaś postaci można określić ją jako wąską.⁹⁷ Wchodząc jednak poziom wyżej, a więc na poziom rzeczywistości pozaartystycznej – obejmując tym samym **wszystkie** elementy relacji (dzieło-odbiorca-codziennosc), sprawiamy, że sztuka ujawnia swój najgłębszy sens, staje się bowiem formą „intensyfikacji potocznego doświadczenia”.⁹⁸ Skoro zaś kreacja intensyfikuje przeżycie – zauważa Leddy – źródło sztuki, pozaartystyczny przedmiot przedstawienia również musi zostać przemieniony, ponieważ relacja z dziełem nie wyczerpuje się nigdy w bezpośrednim kontakcie w muzeum czy galerii. Inaczej postrzega się naturę po doświadczeniu sztuki Moneta, tak jak inaczej odczuwa się trwogę – przeżywaną poprzez trwogę bohatera tragicznego, zauważa autor.⁹⁹ Wizja artysty staje się fundamentem, na którym odbiorca komponuje własne przeżycie – wprawdzie jest to bezpośrednio doświadczenie dzieła (wizja drzewa w malarstwie), a w dalszej kolejności

95 Tamże, s. 81.

96 Analogicznie, opisuje Leddy proces twórczy w obrębie sztuki awangardowej, za przykład zaś przywołuje pracę Marcela Duchampa *In Advance of the Broken Arm* (1915) – łopatę do odśnieżania wykorzystaną przez artystę jako *ready-made*.

97 Tamże s. 81.

98 „On Dewey's view, what makes art art is its intensification of ordinary experience” (tamże s. 83).

99 Tamże, s. 86.

doświadczenie rzeczywistości zastanej poprzez dzieło (malarskie widzenie drzewa).

Tym samym powracamy do eksponowanego wielokrotnie przez Deweya wymiaru egzystencjalnego sztuki, który uwidacznia się, gdy dzieło kształtuje ludzkie przeżycie i to zarówno w sferze artystycznej, jak i w sferze potocznej codzienności. Oddziałując na formę pozaartystycznego doświadczenia, sztuka wpływa na naszą egzystencję, czyniąc życie różnorodnym i bogatym – i to właśnie stanowi według filozofa jej najwyższą wartość. Jak zauważa Wojnar, w systemie Deweya „«pierwowzór sztuki mieści się w samym procesie życia»”, w związku z czym „znaczenie sztuki wykracza znacznie poza sferę artystyczną (...)”, dzieło bowiem „odświeża spojrzenie na świat”, „uczy patrzeć od nowa”.¹⁰⁰ Fundamentalną rolę odgrywa w tym procesie wyobraźnia – kolejna kategoria, która w ujęciu filozofa podlega znacznemu poszerzeniu, przestaje być bowiem atrybutem tworzącego, lecz staje się udziałem również tego, kto odbiera: „[wyobraźnia] ożywia i przenika wszelkie procesy tak wykonawstwa, jak i obserwacji. Jest ona **sposobem widzenia** i odczuwania rzeczy, w miarę jak układają się w skomponowaną i spójną całość”.¹⁰¹ Podobną, porządkującą rolę w przeżyciu odgrywa twórczość artystyczna, która zmienia „surowy materiał naszego doświadczenia w treści uporządkowane przez formę”.¹⁰² W ten właśnie sposób, z pomocą uposażenia, jaki stanowi wyobraźnia suszące się kolorowe pranie może stać się *quasi*-Mondrianowską kompozycją, a plamy wina na obrusie „przypadkowym Pollockiem”, bowiem „tylko oczyma wyobraźni dostrzec można możliwości ukryte w zawitych splotach rzeczywistości” – zauważa Dewey.¹⁰³

Na koniec warto jeszcze raz podkreślić, iż teoria estetyczna pragmatysty – zakorzeniona głęboko w koncepcjach pedagogicznych – znajduje swe bezpośrednie przełożenie na praktykę wychowania poprzez sztukę (choć sam autor, wbrew pozorom, nigdy nie posługiwał się tym terminem).¹⁰⁴ Podejście filozofa do twórczości artystycznej nie staje się jednak przez to czysto instrumentalne. Jak podkreśla Irena Wojnar, w systemie tym „sztuka nie tyle pełni rolę służebną wobec człowieka, ile wyraża jego

100 Wojnar, „Sztuka – jakością życia”, s. XVI.

101 Dewey, dz. cyt., s. 327 [wyr. P. M].

102 Tamże, s. 161.

103 Tamże, s. 424.

104 Jak zauważa Wojnar, już samej *Sztuki jako...* nie da się jednoznacznie określić jako pozycji z zakresu „czystej” estetyki lub pedagogiki.

najgłębszą istotę”.¹⁰⁵ W ujęciu Deweya, dzieło sztuki nie jest środkiem do celu, lecz świadectwem twórczego, ludzkiego spełnienia, doświadczenie bowiem „nie tylko nie oznacza zamknięcia się wewnątrz własnych, osobistych uczuć i wrażeń, lecz przeciwnie prowadzi do czynnej i żywej wymiany ze światem”.¹⁰⁶ To z kolei łączy koncepcję amerykańskiego filozofa z dalekowschodnim podejściem do roli sztuki i estetyki w życiu codziennym człowieka.¹⁰⁷

2.2. „Sztuka życia”: estetyka Dalekiego Wschodu

„To, co eleganckie”

Biały płaszcz włożony na fioletową suknię. Pokruszony lód obłany słodkim syropem z maranty i podany w srebrnej czarce. Kwiaty wisterii. Śliczne dzieciątko jedzące poziomki. Jaja dzięki kaczk. Różaniec o paciorkach z kryształu górskiego (...) Gałęzie sosny w bambusowym koszu. Składany wachlarz (...) Biały sznurek (...) Dziewczynki niosące kadzielnice podczas ceremonii Gosechi. Młodzieńcy w żałobnych strojach.

Sei Shōnagon, *Zapiski spod wezłowania, czyli notatnik osobisty*¹⁰⁸

Według Thomasa Leddy'ego negacja cielesnego zaangażowania w przeżycie o charakterze estetycznym stanowi pokłosie koncepcji doświadczenia, które zdominowały myśl Zachodu, a wyznaczane były tradycją filozoficzną od Sokratesa (odróżniającego piękno od przyjemności), przez chrześcijaństwo (dualizm ciało-dusza), po system Kartezjański (ciało-umysł). Odwrót od tych radykalnie dualistycznych ujęć postępował wraz z otwarciem się na myśl pozazachodnią, która podkreślając wagę doznania zmysłowego położyła podwaliny pod program estetyki codzienności.

105 Wojnar, „Sztuka – jakością życia”, s. XXXIII.

106 Dewey, dz. cyt., s. 25. „W szerszej koncepcji sztuki jako doświadczenia, wyodrębnione doświadczenia rzeczywiste mają w ten sposób realny wpływ na przyszłe doświadczenia, świadcząc tym samym o **transformacyjnej** sile takich jakości” – pisze Stankiewicz (dz. cyt., s. 56).

107 Szczegółową analizę tej relacji przeprowadza Dawid Sebastian Lipka w tekście *Między Wschodem i Zachodem: chińskie inspiracje estetyki pragmatycznej Johna Deweya*, „Społeczeństwo. Edukacja. Język” tom 7/2018.

108 S. Shōnagon, *Zapiski spod wezłowania, czyli notatnik osobisty*, przeł. A. Heuchert, Wydawnictwo Akademickie Dialog, Warszawa 2013, s. 70-71, 124.

Kultura Dalekiego Wschodu jest szczególnie bogata pod względem praktyk zmierzających do estetycznego i *quasi*-artystycznego celebrowania codziennego życia. Yuriko Saito – autorka, która w dużej mierze zainicjowała, a także wniosła znaczący wkład w formowanie programu *everyday aesthetics* jako usystematyzowanego dyskursu, wielokrotnie podkreśla w swych pracach rolę, jaką w kształtowaniu jej autorskiego projektu odegrała japońska estetyka oraz kultura, w której została wychowana.¹⁰⁹ Równie istotnym bodźcem do namysłu była, jak zaznacza Saito, filozofia zen wraz z jej nakierowaniem na to co potoczne, przemijalne, związane z banalną, przyziemną egzystencją.¹¹⁰ W związku z tym, najgłębszych koncepcyjnych źródeł estetyki codzienności powinniśmy upatrywać – nie tylko w dwudziestowiecznych programach filozofii zachodniej (Dewey) – lecz, chociażby, w japońskiej tradycji związanej z estetyzacją jedzenia i picia, która korzeniami sięga czasów Konfucjusza – zwraca uwagę Leddy.¹¹¹

We wstępie do monografii *Aesthetics of Everyday Life: East and West* – opracowania, które skupia się na recepcji konceptów związanych z estetyką życia codziennego na gruncie myśli Wschodu i Zachodu – redaktorzy tomu (Liu Yuedi, Curtis L. Carter) podkreślają jako znamieny fakt, iż rozważania poświęcone tej tematyce zapoczątkowane zostały równolegle przez zachodnich, jak i wschodnich estetyków (w przeciwieństwie do wcześniejszych projektów estetycznych, które inicjowane były głównie przez tych pierwszych).¹¹² Autorzy szukając wytłumaczenia dla tego zrównania w czasie, odwołują się, podobnie jak Saito, do głęboko zakorzenionej w kulturach azjatyckich tradycji „estetycznego życia” (*living aesthetics*), za przykłady przywołując sztukę kaligrafii w Chinach, ogrodnictwo i ceremoniał picia herbaty w Japonii czy wytwórstwo porcelany w Korei.¹¹³ Tradycje te łączą z systemami religijno-filozoficznymi Wschodu: konfucjanizmem, taoizmem i buddyzmem, które wyznaczają modele życia pełnego sztuki i estetycznej doniosłości. Zakorzenie w tym

109 W tym kontekście, zauważa Saito, tradycyjna estetyka ograniczona jest podwójnie: jako dyskurs sprowadzona została wyłącznie do namysłu nad sztuką (sztukocentryzm), ta zaś wyłącznie do sztuki Zachodu, przede wszystkim ostatnich dwóch stuleci.

110 Z założeń filozofii zen czerpie na gruncie estetyki, między innymi, Richard Shusterman w swojej autorskiej propozycji, jaką jest soma-estetyka.

111 Leddy, *The Extraordinary...*, s. 72.

112 L. Yuedi, C. L. Carter, „Introduction”, w: *Aesthetics of Everyday Life...*, s. VIII. Warto zaznaczyć, że monografia stanowi pokłosie pierwszej międzynarodowej konferencji naukowej zorganizowanej wokół tej problematyki („Aesthetics Towards Everyday Life: East and West”, Chiny 2012).

113 Tamże, s. IX.

dziedzictwie pociągało za sobą również gotowość do uznania potoczności estetycznego doświadczenia (*ordinary experience*), podczas gdy w kulturze zachodniej zwykło się przyjmować, iż doświadczenie tego typu wyznaczone jest wyłącznie przez szczytowe formy przeżyć związanych ze sztuką (*extraordinary experience*).¹¹⁴ Jeżeli więc, postępujący dziś zwrot ku codzienności na gruncie estetyki europejskiej i anglosaskiej stanowi krytyczną odpowiedź na własną, zorientowaną sztukocentrycznie tradycję, to w przypadku ujęć wypracowywanych na gruncie filozofii dalekowschodniej jest wyłącznie kontynuacją lub rozwinięciem dotychczasowych intuicji i praktyk.

Z czego wynika ta przywoływana wielokrotnie przez autorów związanych z nurtem szczególna skłonność do celebrowania estetycznych przejawów codziennego życia w obszarze kulturowym Dalekiego Wschodu? Jak zauważa Saito, w przypadku kultury japońskiej ma to związek z zwyczajem drobiazgowego podejścia do potocznego doświadczenia, które uwidacznia się w specyficznej uważności, z jaką Japończycy podchodzą do różnorodnych zjawisk, w szczególności do natury (np. pogody lub pór roku) oraz praktyk związanych z codzienną egzystencją.¹¹⁵ To swoiste przyglądanie się przeżyciom (charakterystyczna dla japońskiej tradycji estetycznej „nadwrażliwość na szczegóły własnego doświadczenia” jak pisze Saito), ich odcieniom i niuansom prowadzi do zamazania granic, z jednej strony – między przeżyciem estetycznym i pozaestetycznym oraz twórczością artystyczną i codziennością – z drugiej.¹¹⁶ W związku z tym, jak wskazuje autorka, znamienne dla japońskiej tradycji jest również zainteresowanie, jakim darzy się w szczególności twórców wartości estetycznych – a więc osoby praktykujące poszczególne (szeroko rozumiane) dziedziny sztuki – w przeciwieństwie do odsuniętych w analizach na dalszy tor, odbiorców tych wartości.

Zniesienie granic między twórczością artystyczną i codzienną egzystencją staje się fundamentem idei, jaką jest „sztuka życia” (*the art of living*), ta zaś egzemplifikuje się pod postacią takich praktyk, jak: pielęgnowanie ogrodów, układanie bukietów kwiatowych, pakowanie upominków czy serwowanie dań – wszystkie klasyfikowane, w

114 Thomas Leddy kulturę japońską charakteryzuje z kolei jako nieustanne odnajdowanie nadzwyczajności (*the extraordinary*) w tym, co zwyczajne (*the ordinary*). Zob. Leddy, *The Extraordinary...*, s. 42. Te dwa ujęcia doświadczenia estetycznego codzienności wykorzystywane odpowiednio w „mocnej” oraz „słabej” odsłonie *everyday aesthetics* omawiam szerzej w części II.

115 Saito, „Everyday...”, s. 146. Poza dyskursem ściśle naukowym, warto zapoznać się również z wyjątkowo sugestywnym opisem japońskiej estetyki codziennego życia zawartym w zbiorze esejów pt. *Pochwała cienia*, autorstwa Jun'ichirō Tanizaki (przeł. H. Lipszyc, Karakter, Kraków 2016).

116 Saito, „Everyday...”, s. 146.

japońskim porządku, jako rodzaj sztuki w ścisłym tego słowa znaczeniu.¹¹⁷ Według Saito przykładem fuzji sztuka-życie jest ceremonia picia herbaty, podczas którego uwzględnia się takie aspekty doświadczenia, jak dźwięk gotowanej wody czy widoczność ubytków i zadrapań na naczyniach, w których serwowany jest napój.¹¹⁸ Wszystko to, jak zaznacza filozofka, wynika ze szczególnego podejścia do pojęcia estetyczności, które to podejście (w przeciwieństwie do tradycji zachodniej) polega na, z jednej strony: „poszerzaniu domeny tego, co może być źródłem pozytywnego przeżycia estetycznego. Można to osiągnąć poprzez namysł nad tymi rzeczami, na które prawie nigdy nie zwracamy uwagi”, z drugiej zaś „poprzez naświetlanie pozytywnych estetycznie wymiarów rzeczy, które zazwyczaj oceniamy jako estetycznie negatywne”.¹¹⁹ Stąd też, kolejną płaszczyzną, poprzez którą ujawnia się dalekowschodnie podejście do estetyki życia codziennego jest według autorki koncept *wabi sabi*, a więc system, w którym wszystko to, co na gruncie kultury Zachodu postrzegane jest jako negatywne (oznaki przemijającego czasu, uszkodzenia, niedoskonałość) ulega estetycznej nobilitacji. *Wabi sabi* jako element filozofii zen wywodzi się z pełnej akceptacji i pokory wobec cyklu życia i śmierci (trwania i przemijania), co czyni przedmioty zużyte, uszkodzone lub niedoskonałe, obiektami estetycznego uznania i źródłem bogatych przeżyć. Uszczerbiony brzeg wysłużonej filiżanki, wyrzucony na brzeg konar drzewa, przetarty materiał – wszystko to, co predestynowane do odrzucenia, przyjęte zostaje z wdzięcznością jako forma przypomnienia: zapis lub oznaka upływającego czasu. Wyjątkowo plastycznie oddaje ducha tej estetyki fragment z prozy Jensa Bjørneboe, który pisze tak:

Stare domy są piękne. Ulice slumsów, domy rozpusty, więzienia i dzielnice portowe są piękne. Morze jest piękne, góry i równiny są piękne. Niezwykła jest ta

117 W przeciwieństwie do tradycji zachodniej, gdzie, owszem, zdarza się określać takie praktyki, jak gotowanie jako rodzaj sztuki, lecz w domniemaniu jest to wyłącznie „sztuka” lub też – pełnoprawna kreacja artystyczna, ale tylko w przypadku kuchni „wysokiej”, czyli tzw. *fine dining*.

118 Tamże, s. 147. W tym kontekście Leddy przywołuje paradygmatyczne formy współczesnej japońskiej architektury (w szczególności projekty Tadao Ando), gdzie kładzie się nacisk nie tylko na wizualny wymiar projektu, lecz również na to, jak ów projekt wpisuje się w ciąg codziennych, pozawizualnych przeżyć: zapachy, dźwięki czy wrażenia dotykowe. Według Saito, dbałość architektów i projektantów (designerów) o estetyczny wymiar potocznego doświadczenia jest z kolei wyrazem najwyższej troski moralnej. Budynek, pomieszczenie czy obiekt zaprojektowany w sposób, który nie uwzględnia jakości doświadczenia człowieka z nim obcującego (np. wnętrze, do którego nie dociera światło naturalne) stanowi według filozofki przykład porażki nie tylko estetycznej, ale i etycznej.

119 Tamże, s. 148.

ziemia, na której człowiek się budzi; przeciera oczy i parzy: wszystko jest bardzo piękne – obłoki, ogień, pusta butelka w blasku światła lub postawiona obok cytryny, wszystko to jest piękne. Deszczowa pogoda jest piękna. Mech. Stary bruk. Zużyte przedmioty. Stara podłoga, wyszorowany do połysku stół. Blask słońca jest bardzo piękny. Samotna grupa wysp z szaroczarne kamienia na północnym Atlantyku. Możliwe, że najpiękniejsi z tego wszystkiego są starzy ludzie. Również drzewka pomarańczowe i młodzi ludzie mogą być bardzo piękni. Stara pusta skrzynka ze zdartymi markami towarów oraz zmyte, wyblakłe nalepki na bardzo pięknym przedmiocie. Katarynka. Długo używana deska do krajania chleba. I kamienie na plaży. Morze.¹²⁰

Kultura Wschodu stawia potocznej egzystencji wymagania, które czynią codzienne praktyki formami sztuki przez wielkie „s”. Twórczość artystyczna w wąskim rozumieniu (plastyka czy muzyka) staje się tym samym wyłącznie jednym z wielu możliwych katalizatorów przeżycia estetycznego oraz pól twórczej ekspresji i kreacji. Poszerzenie perspektywy opiera się tu, z jednej strony, na eksplorowaniu pomijanych lub bagatelizowanych jakości estetycznych przenikających doświadczenie (dźwięk przelewanej herbaty), z drugiej zaś na przewartościowaniu tych jakości, zmianie optyki z negatywnej w pozytywną (uszczerbiona krawędź filiżanki). Zespół wszystkich tych postaw i przekonań buduje podwaliny pod estetykę, która ujawnia się jednocześnie jako forma dążenia do dobrego życia – „dobrego” w najgłębszym, etycznym tego słowa znaczeniu. Moralna doniosłość przeżycia estetycznego wynika tu bowiem wprost z systemu filozofii zen – z tego, jak podmiot kształtuje swe relacje z innymi ludźmi, naturą oraz otaczającym światem. Japońska sztuka pakowania podarunków jest tego najlepszym przykładem – staranny sposób zapakowania przedmiotu stanowi tutaj integralny element całego aktu obdarowywania, zaś ostrożna forma rozpakowywania przed odbiorcą (tak, by na przykład papier prezentowy pozostał w jednej części) – sposobem na okazanie wdzięczności i szacunku. Obok tego rodzaju praktyk, Saito przywołuje również zwyczaj chowania zużytych po jedzeniu pałeczek do papierowej koperty czy starannego pakowania śmieci w workach (które pozostawiane są przed domami i następnie wywożone) w taki sposób, by nieapetyczne resztki pozostawały

120 J. Bjørneboe, *Historia bestialstwa: chwila wolności*, przeł. A. Marciniakówna, Czytelnik, Warszawa 1995. s. 228–229.

poza zasięgiem wzroku sąsiada.¹²¹ To, co estetyczne bierze tu początek z tego, co etyczne: z troski o drugiego człowieka, z dbałości o jakość życia swoją i innych, a zatem, w jeszcze szerszej perspektywie – ze świadomości bycia częścią otaczającego świata.¹²²

Fundamentem japońskiej kultury życia codziennego jest szerokie ujęcie doświadczenia estetycznego, które rozumiane jest jako integralna część całego, niepodzielnego doświadczenia życiowego – co na powrót odsyła nas do spuścizny Deweya, ustalenia pragmatysty zaś – wprost do bram estetyki codzienności. Przy tej okazji warto więc zwrócić uwagę na to, jakie jeszcze koncepty przyczyniły się do powstania tego nowatorskiego prądu. Wśród tego rodzaju bodźców wymienić należy z pewnością zintensyfikowanie namysłu nad procesami związanymi z estetyzacją współczesnego życia. W związku z tym, zwróćmy się na moment ku rozważaniom, w ramach których poruszana była ta, budząca niejednokrotnie filozoficzne kontrowersje, problematyka.

2.3. Nowoczesność i estetyzacja życia codziennego

Jako jeden z impulsów prowadzących do powstania usystematyzowanej refleksji nad estetycznym wymiarem codzienności wskazuje się zjawisko tak zwanej estetyzacji rzeczywistości, która w sposób nasilony determinuje postać naszego potocznego życia od około dwóch stuleci – stając się w połowie wieku XX przedmiotem sformalizowanego namysłu filozoficznego. Teoretycy związani z refleksją nad tym fenomenem (Wolfgang Welsch, Mike Featherstone) upatrują jego źródeł w nowoczesnym doświadczeniu wielkiego miasta połowy XIX wieku, zaś kontynuację w

121 Saito, „Everyday...”, s. 162.

122 Zob. również: Y. Saito, *The Moral Dimension of Japanese Aesthetics*, „The Journal of Aesthetics and Art Criticism” Volume 65, Issue 1, Winter 2007.

ponowoczesnej, masowej konsumpcji.¹²³ Konsekwencje wynikające z systematycznego poszerzania zasięgu oddziaływania tego zjawiska wykraczają jednak daleko poza rejony związane ze współczesnym konsumeryzmem. Wydaje się zatem, że analizę warto ukierunkować na formę, jaką procesy skupione wokół estetyzacji przybierają dzisiaj – szczególnie, gdy wchodzi w relację ze sferą moralną, zyskując tym samym postać tzw. głęboką.

Estetyzacja w swym najogólniejszym sensie utożsamiana jest z procesami dążącymi do zdominowania życia codziennego przez upiększanie, a jako taka oceniana jest przeważnie jako zjawisko negatywne.¹²⁴ Na tym poziomie oznacza to obsesyjne podążanie za „wszystkoładnością”, której celem jest nasycenie wszelkich możliwych sfer życia jakościami piękno-pochodnymi: nie tylko obiektów czy przestrzeni, lecz również ludzkiej i pozaludzkiej cielesności. Estetyzacja w tym popularnym, tak zwanym płytkim znaczeniu, koncentruje się przede wszystkim na powierzchowności: na wyglądach przedmiotów czy istot żywych. Wśród zjawisk ilustrujących tę tendencję wymienić można rosnącą popularność oraz zasięg operacji plastycznych, wyparcie użyteczności przez *design* czy modyfikacje genetyczne skierowane na wizualny *tuning* roślin czy zwierząt. Estetyzacja uzyskawszy swą „głęboką” postać sięga dziś jednak znacznie dalej, docierając do samych korzeni bytu: kryteriów prawdziwości czy standardów moralnych. Przykładem może być tutaj post-prawda, która jest rodzajem kłamstwa – właśnie – wyestetyzowanego, które jako element kreacji sztucznego obrazu (osoby, zdarzenia, rzeczywistości) staje się „prawdą szytą na miarę”. Ów, głęboki wymiar procesu ukazać można jednak także na przykładach, gdzie estetyzacja wydaje się realizować się tylko na powierzchni. Operacje plastyczne zagrażające życiu, moda na zdeformowane genetycznie rasy psów czy zjawisko *fast fashion* są właśnie przykładem wyparcia moralności przez estetyczność, a więc obszarem oddziaływania procesów związanych z estetyzacją głęboką.¹²⁵

123 Zob. M. Featherstone, „Postmodernizm i estetyzacja życia codziennego”, przeł. P. Czapliński, J. Lang oraz W. Welsch, „Estetyka i anestetyka”, przeł. M. Łukasiewicz, w: *Postmodernizm. Antologia przekładów*, red. R. Nycz, Wydawnictwo Baran i Suszczyński, Kraków 1997.

124 T. Leddy, *Aesthetization, Artification, and Aquariums*, „Contemporary Aesthetics” Special Volume 4 (2012), <http://hdl.handle.net/2027/spo.7523862.spec.406> [dostęp: 05.08.2018].

125 „*Fast fashion*”, czyli „szybka moda” (w nawiązaniu do „*fast food*”) to dominująca dziś w sektorze ubraniowym produkcja odzieży nakierowana na tymczasowy *trend*, masowość oraz niską cenę i jakość. W celu minimalizacji kosztów, firmy związane z tym nurtem lokują swe hale produkcyjne w krajach tzw. Trzeciego Świata, gdzie panują fatalne warunki pracy – począwszy od głodowego wynagrodzenia, przez kilkunastogodzinne zmiany pozbawione przerw, aż po surowy, graniczący z

Związek estetyzacji z moralnością można jednak analizować nie tylko na podstawie tak skrajnych i, choć przykrych, to dość oczywistych egzemplifikacji. Ukazując sposób, w jaki sfery te wchodzić mogą ze sobą w konflikt warto więc przywołać przykład, gdzie odbywa się ledwie zauważalnie. Za tego rodzaju przypadek niech posłuży kolekcja galanterii marki Louis Vuitton powstała w kooperacji z amerykańskim artystą Jeffem Koonsem w 2017 roku.¹²⁶ *The Masters collection* to linia torebek, plecaków i innych drobnych dodatków galanteryjnych, które pokryte zostały reprodukcjami obrazów, takich jak *Mona Lisa* Leonarda da Vinci, *Pole pszenicy z cyprysami* van Gogha czy *Mars, Wenus i Amor* Tycjana. Dodatkowo, w centralnej części każdej torebki czy portfela – w miejscu, gdzie zwyczajowo umieszcza się logo marki – umieszczone zostało, stylizowane na luksusowy logotyp, nazwisko autora obrazu. Kolekcji towarzyszyła szeroko zakrojona kampania reklamowa sugerująca, iż wypuszczona przez markę linia ma charakter edukacyjny, zaś założeniem całego projektu jest popularyzacja sztuki (każda z torebek posiadała wszytą wewnątrz metkę z informacją na temat obrazu reprodukowanego na powierzchni, w podobny sposób skonstruowana została dedykowana kolekcji strona internetowa). W kontekście podjętej w tej części rozprawy problematyki, koncept *The Masters collection* wydaje się być interesujący na kilku płaszczyznach.

Zamysł kolekcji ukazuje, jak dalece zabrnęły dziś procesy związane z estetyzacją. Stworzenie atrakcyjnego wizualnie przedmiotu stało się dziś niewystarczające, zadowalający efekt zapewnić może już tylko uciekanie się do tak skrajnych metod, jak rozpaczliwa próba zamienienia obrazu malarskiego w torebkę – tak, by „piękniej” już być nie mogło. Co więcej, projekt ten unaocznia nie tylko skalę, lecz również zasięg oddziaływania estetyzacji – pozorowana popularyzacyjna wartość linii opiera się na bowiem idei edukacji wyestetyzowanej, wiedzy czerpanej poprzez piękne obiekty.¹²⁷ W kontekście problemu, jakim jest uwikłanie tego rodzaju zabiegów

niewolnictwem nadzór czy zagrażający zdrowiu i życiu stan hal produkcyjnych. Problematyce tej poświęcony jest mój artykuł *Moda jako źródło cierpień. Etyczny wymiar produkcji i obrazowania*, „Kultura Popularna” nr 2 (52) 2017.

126 W tej części tekstu sięgam do analizy przeprowadzonej w tym samym artykule.

127 Wartość tę określam jako pozorowaną ze względu na to, iż wydaje się wątpliwe, by umieszczenie informacji dotyczących dzieł sztuki wewnątrz torebki, która ze względu na cenę pozostaje poza zasięgiem masowej konsumpcji, miało jakikolwiek wymiar edukacyjny. Podobnie w przypadku strony internetowej, gdzie trafią wyłącznie potencjalni klienci marki. Zabieg ten, według mnie, należy więc traktować raczej jako formę cynicznego chwytu marketingowego, a nie jako wyraz autentycznej troski marki o popularyzację sztuki.

w sferę moralną, charakter projektu wydaje się równie dwuznaczny. W tym przypadku warto zastanowić się nad konsekwencjami popularnego dziś *trendu*, który opiera się na sprowadzaniu sztuki do poziomu płytkiego komunikatu wizualnego sprzyjającemu estetyzacji banalnych przedmiotów (*casus* gadżetów muzealnych). W projekcie Vuitton logotypowy fetyszym sprowadzający tytułowych „mistrzów” do połączonych liter prestiżowego logo spotyka się bowiem z powierzchownym podejściem do sztuki, które opiera się na zrównaniu komputerowego nadruku na torebce z autentycznym obrazem malarskim (gdyż, jak sugeruje kampania reklamowa, obcując z torebkami z kolekcji *TMC* „obcujemy z wielką sztuką”).¹²⁸ Tym samym dzieło malarskie utożsamione zostaje wyłącznie z „naskórkowym” wymiarem wizualnym, przekłamanym dodatkowo przez zabieg reprodukcji komputerowej, co również staje się częścią procesu estetyzacji. Równie problematyczny wydaje się być zabieg wykorzystania przez firmę konkretnych obrazów malarskich, które nie tylko posiadają ugruntowany już status arcydzieł (jak wskazuje Władysław Stróżewski dzieło – arcydziełem czyni związek z *archi*, a więc korzeniami bytu), lecz również pozostają w silnej relacji z kontekstem, jaki nadaje życie artysty (van Gogh). W przypadku twórczości holenderskiego malarza koncept galanteryjny ukazuje swą dodatkową dwuznaczność – ekskluzywna linia torebek, jak na ironię, pokryta została wizerunkami stworzonymi przez artystę, który żył i umarł w skrajnej nędzy.

Pozostając w kręgu problematyki związanej z instrumentalnym podejściem do sztuki (jakie zdaje się reprezentować kolekcja Vuitton), warto na koniec przywołać uwagi Saito. Autorka w swej *Everyday Aesthetics* podkreśla bowiem wagę i moralne implikacje wynikające z doświadczania sztuki w sposób poprawny (*correctly*), a więc uwzględniający wszelkiego rodzaju konteksty: historyczne, kulturowe czy – właśnie – egzystencjalne.¹²⁹

Ma to związek z szacunkiem, z jakim zwracamy się do tego, czym dany obiekt jest i doświadczaniem go takim, jakim jest, zamiast wykorzystania go jako okazji do „estetycznego kopa” [*aesthetic kick*]. Dzieło sztuki zostało stworzone w

128 Zabieg polegający na wstawieniu nazwisk malarzy w miejsce markowego *logo* stanowić może wyraz ironicznego podejścia do sztuki, jakie reprezentuje Koons, warto jednak zauważyć, iż w szerszym kręgu odbiorczym zabieg ten pozostanie nieczytelny.

129 Saito, *Everyday...*, s. 130.

konkretnych historycznych/kulturalnych okolicznościach, przez konkretnego artystę, z określonymi intencjami, który wykorzystał daną technikę i materiały. Musimy wyjść naprzeciw dziełu i spotkać się z nim na jego własnych warunkach, zamiast oczekiwać od niego, że to ono wyjdzie naprzeciw naszym oczekiwaniom i zaspokoi nasze pragnienia

– podkreśla Saito, co wydaje się wyjątkowo trafne, gdy przywołamy na myśl *casus* Vuitton-van Gogh.¹³⁰

Tego rodzaju postawa wobec twórczego dzieła, jak dopowiada filozofka, „pomaga kultywować tę moralną zdolność do rozpoznawania i rozumienia rzeczywistości Innego poprzez współczującą wyobraźnię”.¹³¹ Saito powołuje się przy tej okazji również na Deweya, który utrzymywał, że „moralna funkcja sztuki polega na tym, że [dzieło] pomaga nam poszerzać nasze horyzonty wzbudzając naszą gotowość do doświadczania stworzonego świata, który jest nierzadko nam obcy”, co prowadzi dalej do pytania: czy kontakt z komputerowym nadrukiem na torebce pozwala zajrzeć do niepowtarzalnego, wewnętrznego świata van Gogha jako „Innego”?¹³² Wydaje się to wielce wątpliwe, ponieważ wbrew deklaracjom sztabu marketingowców – obcując z galanterią Vuitton, nie obcujemy z wielką sztuką, lecz z wierzchnią warstwą wydartą żywemu obiektowi, jakim jest obraz malarski. Motyw wizualny przeniesiony na powierzchnię skandalicznie kosztownego gadżetu, niczym martwy naskórek, umiera bowiem poza całością-organizmem, jakim jest dzieło sztuki.

Estetyzacja jako „syndrom Panglossa” (według określenia, jakiego w swej *Everyday Aesthetics...* używa Katya Mandoki) to nastawienie wobec świata związane z „tendencją do mierzenia się wyłącznie z rzeczami, które są miłe i wartościowe, dobre i piękne (...) systematycznym wykluczaniem wszystkich zjawisk, które nie są pozytywne i użyteczne w dostarczaniu przyjemności i dobrych myśli”.¹³³ Warto jednak zauważyć, że surowa dyscyplina estetyczna ukierunkowana na upiększanie wszelkich sfer życia lub nakładanie na świat swoistej estetycznej „nakładki” skutkuje, w odwrocie,

130 Tamże, s. 130-131.

131 Tamże s. 131. W oryginalnym cytacie „innego” [*other's*] pisane jest małą literą, jednak kilka ustępów niżej pojawia się już „Inny” [*Other*], stąd pozwalam sobie również w pierwszym fragmencie zastosować pisownię Lévinasowską, by oddać w pełni moralny aspekt doświadczenia, który podkreśla Saito.

132 Tamże, s. 210.

133 Mandoki, dz. cyt., s. 37.

znieczuleniem, czyli tak zwaną anestetyzacją. Jak bowiem stwierdza Wolfgang Welsch: „nie ma *aisthesis* bez *anaesthesia*”: rzeczywistość przesycona estetycznie sprawia, iż piękno traci swe ramy i przestaje oddziaływać, w wyniku czego odbiorcy wartości stają się otępieni.¹³⁴ W ujęciu Welscha anestetyzacja, jako forma przesilenia, stanowi jednak nie tylko konsekwencję, ale i integralną część samej estetyzacji. Jednocześnie jest to proces, którego niemiecki filozof nie ocenia negatywnie, upatrując w nim raczej naturalną kolej rzeczy.

Sama estetyzacja – jako jedna z konsekwencji nowoczesnego „przewartościowania wartości” – w dyskursie estetycznym stawiana jest niemal wyłącznie w negatywnym świetle. Warto w związku z tym zapytać, czy zjawisko to samo w sobie ma szkodliwy charakter? Czy może jest to raczej kwestia, z jednej strony – kontekstu, a z drugiej, natężenia? I, czy estetyzacja faktycznie „dopadła” nas dopiero teraz? Przywołajmy dla przykładu zdarzenie, jakim jest pogrzeb. Czarne woalki, muzyczny akompaniament, płomienna przemowa duchownego – to tylko kilka spośród atrybutów pożegnalnej tradycji, które mają za zadanie oddziaływać estetycznie, przez co samo zdarzenie zyskuje formę niemalże parateatralną. Wszystko to odbywa się dodatkowo w obliczu śmierci, co niebezpiecznie blisko sytuuje to, co estetyczne obok tego, co moralne. Zwyczaje pogrzebowe nie spotykają się jednak z moralną dezaprobatą, wręcz przeciwnie, przyjmuje się, iż uczestnictwo w wymiarze estetycznym (na przykład poprzez odpowiedni ubiór lub ustrojenie grobu) jest formą wyrażenia szacunku dla zmarłego. Wskazać można także na szereg aktualnie zachodzących zjawisk, które również są formą estetyzacji, a które to wartościujemy w sposób jednoznacznie pozytywny. Jako jeden z przykładów przywołać można postępującą troskę o wizualny wymiar przestrzeni miejskiej: wprowadzane regulacje, oddolne inicjatywy czy aktywne działania na rzecz zachowania miast w estetycznym łańdźcu.¹³⁵

134 Welsch, dz. cyt., s. 537.

135 Co ciekawe, analiza historyczna regulacji prawnych dokonana przez Christophera J. Duerksena oraz Matthew R. Goebela (*Aesthetics, Community Character, and the Law*, American Planning Association, Chicago 1999) wskazuje na to, że w Stanach Zjednoczonych, na przykład, stosunkowo niedawno zaczęto wprowadzać regulacje dotyczące przestrzeni miejskich, które mają na celu względy czysto estetyczne. Jeszcze w niedalekiej przeszłości, zasady te determinowane były przez czynniki pozaestetyczne, głównie bezpieczeństwo (Saito, *Everyday...*, s. 144). Jednoznaczną ocenę procesów związanych z estetyzacją przestrzeni miejskiej komplikuje jednak zjawisko, które Saito określa jako „tyrania *designu*”. Pojęcie to powołane zostaje przez filozofkę na oznaczenie skrajnej postaci dbania o wspólną przestrzeń, która wyznaczana jest przez wzorce „wysokiego gustu” estetycznego i tym samym, ufundowana w odmowie do budowania własnej przestrzeni w oparciu o osobiste preferencje.

Tego rodzaju neutralnego podejścia do omawianego procesu, który – owszem – może przybrać formę zdegenerowaną, lecz sam w sobie jest wyłącznie pewnym potencjałem – broni Jane Bennett, według której estetyzacja jest formą dbania o zmysłowe doświadczenie w sposób zdyscyplinowany.¹³⁶ Równie neutralny stosunek do zjawiska zachowuje jeden z jego głównych teoretyków, Mike Featherstone, który ogranicza się w swych analizach jedynie do opisu różnorodnych postaci, jakie może przybrać estetyzacja, samej w sobie jej jednak nie wartościując.¹³⁷

Pobieżne zaznajomienie się z założeniami programu *everyday aesthetics* łatwo prowadzić może do utożsamienia propagowanego przez nią nastawienia z postawą estetyzującą. O ile jednak nastawieniu tego rodzaju towarzyszy w sposób nieodłączny dążenie do spełnionego przeżycia estetycznego (najczęściej poprzez generowanie sprzyjających ku temu warunków, np. poprzez upiększanie), to postawa propagowana na przykład przez Yuriko Saito, bliższa jest temu, co określić można jako oddanie doświadczeniu sprawiedliwości. Estetyka codzienności w tej odsłonie wiąże się ze stanem uważności, wyłączeniem na poziomie doświadczenia „autopilota”: „przeciwnikami tego, co estetyczne są nieuwaga i bezmyślność” – podkreśla filozofka.¹³⁸ Każda codzienna czynność może być bowiem doświadczana na wiele różnych sposobów, ze świadomym lub nieświadomym zaangażowaniem różnorodnych władz. Do większości nie przykładamy jednak znacznej uwagi: gotując nie myślimy o tym, że odbywamy konkretną czynność na konkretnych przedmiotach, któremu to zdarzeniu towarzyszy całe spektrum wrażeń: ścieranie szczotką ziemi z powierzchni buraka, zapach tej ziemi, widok zabarwionych na czerwono dłoni, dźwięk łamanej wół marchewki i wdzięczne przejście kolorystyczne od zielonej łądygi do śnieżno-białego korzenia pora. Akt przyrządzania zupy ze świeżych warzyw nie staje się przez to doświadczeniem wyestetyzowanym (nakierowanym na piękno lub spełnienie), przeżyciom towarzyszącym tej czynności zostaje wyłącznie oddana sprawiedliwość.

Autorka słusznie zauważa, że prawne regulacje dotyczące estetyki miejskiej prowadzić mogą do marginalizacji mieszkańców, których gusta (ze względu na niski status społeczno-ekonomiczny czy pochodzenie etniczne) nie trafiają w powszechnie przyjęte wzorce. W Polsce, ów problem, uosabiany przez ogródkowe krasnoludki i podmiejskie pałacyki opisywany jest szeroko przez Filipa Springera, między innymi, w książce *Wanna z kolumnadą. Reportaże o polskiej przestrzeni*, Wydawnictwo Czarne, Wołowiec 2013.

136 Leddy, *The Extraordinary...*, s. 209.

137 Featherstone, dz. cyt.

138 Y. Saito, *Aesthetics of the Familiar: Everyday Life and World-Making*, Oxford University Press, Oxford 2017, s. 25.

Oznacza to, że nie „rozpływamy się” nad własnym przeżyciem niczym Wolterowski Pangloss, tylko dostrzegamy je, zwracamy uwagę na każdy jego aspekt – który tak czy inaczej towarzyszy doświadczeniu. Namysł nad tego rodzaju nastawieniem prowadzi Saito do zainicjowania programu „estetyki «robienia»”, której towarzyszy postulat skupienia się na estetycznym wymiarze codziennych czynności oraz przejścia z pozycji widza (*spectator*) do pozycji czynnego uczestnika w doświadczeniu.¹³⁹ Filozofka w opozycji do tradycyjnej, zorientowanej obiektocentrycznie estetyki, która koncentruje się jest wokół estetycznych własności przedmiotów, proponuje postawę zorientowaną na akt. Stąd też zauważa: można podziwiać ogródek sąsiada (perspektywa obiektocentryczna „widza”), ale można też czerpać estetyczną przyjemność z aranżowania własnego ogrodu: pielienia, przycinania i podlewania, tak jak można zaangażować się estetycznie w suszenie prania podczas słonecznego dnia czy gotowania obiadu.¹⁴⁰

Zestawienie założeń tradycyjnej obiekt- oraz sztukocentrycznej estetyki z programem *everyday aesthetics* zostanie przywołane oraz bardziej szczegółowo rozwinięte w kolejnej sekcji tej części. W nadchodzącym niżej ustępie przywołana zostanie zaś koncepcja, która pozostaje w związku zarówno z prądem *everyday aesthetics*, jak również z teorią estetyzacji – którego to zjawiska nieco inne rozumienie proponuje Maria Gołaszewska w swej *Estetyce rzeczywistości*.

2.4. „Estetyka rzeczywistości” Marii Gołaszewskiej¹⁴¹

Estetyka rzeczywistości (1984) Marii Gołaszewskiej to jedna z pozycji

139 Tamże, s. 53.

140 Jak zauważa Saito, te dwie postawy nie wykluczają się nawzajem, gdy, na przykład, organizuję ogródek ze względu na to, jak **będzie wyglądał**, a pranie rozwieszam w taki sposób, by również odpowiednio **wyglądało** po wysuszeniu.

141 W części tej korzystam z analizy, jakiej dokonałam w pracy licencjackiej napisanej w Zakładzie Estetyki i Filozofii Sztuki Uniwersytetu Gdańskiego pod kierunkiem dr hab. Anny Chęćki („Życie jest piękne. Próba rekonstrukcji «Estetyki rzeczywistości» Marii Gołaszewskiej”, Gdańsk 2013). W rozprawie z 2013 roku rozpatruję koncepcję Gołaszewskiej w oderwaniu od innych ujęć filozoficznych, w dalszych partiach tekstu uaktualniam zaś ten obraz umieszczając rozważania filozofki w kontekście programu *everyday aesthetics*, a także próbując objąć tę propozycję bardziej krytycznym spojrzeniem.

książkowych autorki, która (jak można wnioskować po nikłej ilości cytowań) nie wywołała większego oddźwięku na gruncie dyscypliny, a i dziś stanowi raczej zapomnianą lekturę. Okazuje się jednak, iż autorski projekt „estetyki *sensu largo*”, jak też swoją propozycję określała filozofka, zbiega się na kilku płaszczyznach z programem *everyday aesthetics*. Intuicje Gołaszewskiej, choć wyrażane na gruncie odmiennej metodologii (strukturalizm), pokrywają się bowiem z tezami „słabej” odmiany nurtu, którą charakteryzuje afirmatywny stosunek do sztuki jako punktu odniesienia dla estetycznego doświadczenia codzienności.

Spośród elementów, które w sposób fundamentalny łączą koncepcję filozofki z programem *everyday aesthetics*, należy przede wszystkim wymienić – widoczne w obu przypadkach – dążenie do poszerzenia pola estetycznej analizy. Projekt budowy estetyki w sensie szerokim wiąże się u Gołaszewskiej z jednej strony: z włączeniem w obręb namysłu roli, jaką w doświadczeniu estetycznym odgrywają wszystkie zmysły, a więc nie tylko wzrok i słuch (*Estetyka pięciu zmysłów*, 1997), z drugiej zaś, z przyjęciem założenia, iż doświadczenie tego rodzaju wykracza poza obręb sztuki, a zatem może być częścią codziennego życia (*Estetyka rzeczywistości*). Te dwa elementy, jak zostało to wykazane we wcześniejszych partiach tekstu, stanowią jednocześnie fundament programu *everyday aesthetics*, zarówno w jego „słabej”, jak i „mocnej” odmianie. Na poziomie tego rozróżnienia ujawniają się jednak już nie tylko podobieństwa, ale i fundamentalne różnice w podejściu do tego, w jaki sposób doświadczamy estetycznie pozaartystyczną rzeczywistość. Gołaszewska w swoich publikacjach daje bowiem wyraz przekonaniu, iż po pierwsze: sztuka oddziałuje na potoczne przeżycia, a po drugie: że jest to właściwy i pożądaný stan rzeczy, który sprzyja egzystencjalnemu rozwojowi człowieka (*Człowiek w zwierciadle sztuki. Studium z pogranicza estetyki i antropologii filozoficznej*, 1977; *Kultura estetyczna*, 1979). Afirmatywne podejście do roli, jaką twórczość artystyczna odgrywa w estetycznym doświadczeniu codzienności lokowałoby zatem projekt filozofki w obrębie „miękkiej” odmiany nurtu, a więc po stronie propozycji wysuwanych przez Thomasa Leddy'ego. W jaki jednak sposób, według Gołaszewskiej, sztuka wpływa na to, jak doświadczamy rzeczywistość poza murami galerii, kin czy bibliotek?

Punkt wyjścia dla rozważań prowadzonych w *Estetyce rzeczywistości* stanowi

analiza strukturalna, oparta na podstawowym założeniu o paralelizmie struktur naturalnych rzeczywistości oraz struktur myślenia dyskursywnego – jak określa swoje dociekania autorka. Metoda ta, według filozofki, sprzyja porządkowaniu naszego obrazu rzeczywistości, ponieważ pozwala ująć myślą rządzące nią prawidłowości i regularności. Człowiek „rzucony w świat” jest bowiem istotą, w której w sposób naturalny rodzi się „tendencja do porządkowania świata, do zapanowania nad nim własną myślą i wyobrażeniem; do uświadamiania sobie pewnych regularności, czynników powtarzających się, stałych struktur”, bez tego zaś „świat jawi się jako chaos poszczególnych wątków, a życie człowieka jako pozbawione sensu”.¹⁴² W związku z tym, w centrum rozważań zawartych w *Estetyce...* umieszczona zostaje kategoria struktury, którą Gołaszewska rozumie w sposób następujący:

mówi ona o stosunkach i związkach występujących między elementami, przy czym tak rozumiana struktura charakteryzuje się trzema własnościami: dotyczy określonej, wyodrębnionej całości, podlega przekształceniom – (to znaczy określonym, ukierunkowanym zmianom owych stosunków i związków między elementami składowymi), a wreszcie odznacza się samosterownością – to znaczy przekształcenia owe dokonują się wedle prawidłowości wewnętrznych, bez interwencji z zewnątrz.¹⁴³

Propozycja estetyczna wyłożona przez autorkę w publikacji z 1984 roku ugruntowana jest dodatkowo w założeniu, iż struktura wyznacza zasadę budowy tak świata rzeczywistego („struktury naturalne”), jak i dzieła sztuki („struktury artystyczne”). Stąd też:

właśnie w strukturach przedmiotów i zjawisk można i należy szukać najbardziej znaczących, istotnych różnic i podobieństw między sztuką, a tymi przedmiotami, zdarzeniami, zjawiskami, które *ex definitione* do sztuki nie należą, posiadają jednak walory estetyczne

– pisze Gołaszewska.¹⁴⁴ Ta wspólna podstawa staje się bowiem gwarantem

142 Gołaszewska, *Estetyka rzeczywistości*, s. 11, 5.

143 Tamże, s. 84.

144 Tamże s. 80. Dodatkowo, jak wskazuje autorka w sztuce oraz rzeczywistości zastanej wyszczególnić

transferowalności wartości, jakości i znaczeń między tymi dwoma płaszczyznami, co w dalszej kolejności umożliwia nie tylko rozpoznawanie materiału egzystencjalnego w sztuce, lecz również odnajdowanie elementów sztuki w życiu. Stąd też konieczne staje się powołanie narzędzia, które pozwalałoby uchwycić ten pośredni stan, wyznaczyć obszar wspólny kreacji i zastanego – badaczka proponuje w to miejsce kategorię tzw. „struktury paraartystycznej”. Pojęcie to staje się użytecznym narzędziem opisu w momencie, gdy poza udziałem świadomej kreacji człowieka, „struktura artystyczna” pokrywa się ze „strukturą naturalną”:

gdy struktury artystyczne (kreowane w twórczości artystycznej) przenoszone są na rzeczywistość realną i okazują się stosowalne do tej rzeczywistości. Mówimy wtedy o strukturach paraartystycznych, ponieważ nie jest wówczas wytwarzany żaden przedmiot artystyczny, dzieło sztuki, lecz przedmioty zastane traktowane są na podobieństwo wytworów sztuki. (...) Struktury paraartystyczne wspólne są sztuce i rzeczywistości – odnajdujemy je w tym co zastane – przede wszystkim dzięki sztuce.¹⁴⁵

Według Gołaszewskiej między dwoma płaszczyznami – sztuki i świata zastanego – występuje bowiem nie tylko silny związek, lecz szczególna współzależność. Jest to oczywiste w przypadku twórczości naśladowczej, która w sposób bezpośredni wzoruje się na tym, co zastane (rzeczywistość > sztuka). Celem filozofki jest jednak skierowanie mimetycznego wektora w przeciwnym kierunku, a więc skupienie się na przypadku, gdy to świat zastany zdaje się naśladować kreację („paradoks Wilde'a”). Ma to związek z tym, że – jak wskazuje autorka – w wyniku naśladowczych zapędów sztuki następuje z konieczności proces wtórny, który stając przedłużeniem pierwotnego, podlega odwróceniu (sztuka > rzeczywistość). Jeżeli zaś budowa świat zastanego

można trzy podstawowe struktury: czasową, przestrzenną oraz pojęciową. „Strukturowanie czasowe to ujmowanie zjawisk w pewien proces, mający swój początek i koniec (...). Struktury przestrzenne górują w naszym bezpośrednim, zmysłowo danym obrazie świata, gdy dostrzegamy piękno wyglądu drugiego człowieka, piękno krajobrazu, widoku z okna czy też szybko zmieniającego się krajobrazu z okien samochodu (...). Struktury pojęciowe to np. paradoks (...). Struktury te występują w rzeczywistości, są jednak eksponowane i uwyrażniane w sztuce. Dzięki temu są wykrywane w rzeczywistości realnej, którą ujmujemy na podobieństwo dzieła sztuki” – zauważa filozofka (M. Gołaszewska, „Estetyka o orientacji empirycznej”, w: *Estetyki filozoficzne XX wieku*, red. K. Wilkoszewska, Kraków 2000, s. 323-324).

145 Gołaszewska, *Estetyka rzeczywistości*, s. 82.

determinuje postać świata kreowanego, to odkrywanie śladów sztuki w rzeczywistości polega na swoistym zatoczeniu koła. Jak się wydaje, jest to właśnie głęboki sens powiedzenia, że twórczość artystyczna jest zwierciadłem świata, a dzieje się tak, ponieważ:

kierunki zależności między sztuką, a rzeczywistością pozaartystyczną są dwustronne (mówić trzeba o współzależnościach). Zjawiska pozaartystyczne zawierają momenty paraartystyczne, pozwalające na to, by owe zjawiska ujmować w postawie estetycznej (przypisywać im prawomocnie wartości estetyczne). Z drugiej strony, dzieła sztuki posiadają elementy czy momenty (własności) pozaartystyczne, pozwalające na to, by traktować je jako odzwierciedlające rzeczywistość realną.¹⁴⁶

W wyniku tego mechanizmu w przypadkowym układzie przedmiotów dostrzegamy malowniczość, w potocznych opowieściach narrację i pointę, a w krajobrazie naturalnym elementy pejzażu. Rzeczywistość zastana postrzegana jest na podobieństwo sztuki, co sprawia, iż siatka pojęć wypracowana na gruncie sztuk zyskuje stosowalność w obszarze pozaartystycznym. Można więc powiedzieć, odwołując się do schematu tzw. sytuacjonizmu estetycznego Gołaszewskiej (twórca, dzieło, wartość, odbiorca), iż jest to typ sytuacji niepełnej, gdzie istnieje odbiorca wartości i coś, co przypomina dzieło, lecz nie ma twórcy. Struktura paraartystyczna staje się narzędziem opisu tego rodzaju przypadku, a także swoistym łącznikiem wyznaczającym wspólny obszar sztuki i rzeczywistości zastanej. Akt ukierunkowany na poszukiwanie tego rodzaju pokrewnych obszarów filozofka określa zaś mianem estetyzacji (w aspekcie 2):

O ile „ontologizację sztuki” można określić jako zbliżenie sztuki do rzeczywistości, to „estetyzację rzeczywistości” uznamy za zbliżenie rzeczywistości do sztuki. Estetyzacja dokonuje się na dwa sposoby, czy też ma ona dwa aspekty: 1) pozaartystyczne fakty (przedmioty, zdarzenia, przyroda) kształtowane są, uzupełniane według wzorców artystycznych – w ten sposób rzeczywistość przekształca się w sztukę lub para-sztukę; 2) pozaartystyczne fakty zostają zinterpretowane czysto mentalnie, bez realnej interwencji w rzeczywistość wedle

146 Tamże, s. 83.

struktur artystycznych lub paraartystycznych.¹⁴⁷

Opisywany przez Gołaszewską akt staje się formą estetyzacji epistemologicznej, nie polega bowiem na upiększaniu rzeczywistości, lecz – jako forma kontaktu ze światem – na nowym spojrzeniu. Co istotne, nastawienie tego rodzaju nie dąży również do utożsamienia rzeczywistości ze sztuką. Stąd, jak zaznacza autorka, wyodrębnione w świecie zastanym struktury należy postrzegać jedynie w ramach podobieństwa do układów występujących w polu twórczości artystycznej. Rozróżnienie na sztukę oraz nie-sztukę musi bowiem zostać zachowane, by w mocy pozostała fundamentalna dla koncepcji zasada analogii. W ten sposób siatka pojęć związanych ze sztuką zyskuje stosowalność względem rzeczywistości pozaartystycznej, a opis potocznej codzienności nabiera znamion języka artystycznego, nie dochodzi zaś do utożsamienia tych dwóch obszarów. W związku z tym badaczka zaznacza:

przy ujmowaniu rzeczywistości w struktury artystyczne (*scil.* paraartystyczne) przedmiot nie przestaje być tym, czym jest: przedmiotem świata realnego; nie staje się w szczególności dziełem sztuki. Zmienia się jedynie perspektywa, w jakiej zostaje on ujęty, a także szczególna odmiana przynależności do świata ludzkiego.¹⁴⁸

Poprzez wyżej przywołane stwierdzenie Gołaszewska jednoznacznie dystansuje się od ujęć, które w otaczającej rzeczywistości upatrują formę sztuki absolutnej – wskazuje na to również konsekwentnie używany przez autorkę przedrostek „para-”. W związku z tym propozycji wyłożonej w *Estetyce...* w żadnym wypadku nie należy utożsamiać ze stanowiskiem, które określić można mianem panartyzmu (ew. panestetyzmu). Dopowiada bowiem Gołaszewska: „charakterystyczną cechą przeżyć estetycznych jest ich występowanie okresowe, pojawianie się i zanikanie, potęgowanie i słabnięcie”.¹⁴⁹ Dodatkowo, wskazanie na to, co łączy życie i kreację wiąże się tu z zachowaniem odrębności bytowej świata zastanego i rzeczywistości dzieła sztuki.

147 M. Gołaszewska, „Ontologizacja sztuki – estetyzacja rzeczywistości – kreacjonizm estetyki”, w: *Estetyczne przestrzenie współczesności*, red. A. Zeidler-Janiszewska, Instytut Kultury, Warszawa 1996, s. 21.

148 Gołaszewska, *Estetyka rzeczywistości*, s. 90.

149 M. Gołaszewska, *Zarys estetyki*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1984, s. 289.

Jako że koncepcja wyłożona w *Estetyce...* może na tym etapie wydawać się zbieżna z intencjami teoretycznymi niniejszej rozprawy, warto na koniec pochylić się jeszcze nad słabymi stronami propozycji Gołaszewskiej. W tym wypadku należy przede wszystkim zauważyć, że autorka w swej analizie relacji kreacja-rzeczywistość nie uwzględnia twórczości nienaśladowczej, rozważania bowiem skupia wyłącznie wokół sztuki zasilanej „strukturami znajduwanymi w rzeczywistym świecie”, które „wydzielone, wysublimowane, uwyrażniane” przenoszone są na grunt dzieła.¹⁵⁰ Jak zostaje to zaznaczone już we wstępie do *Estetyki...*: „mowa tu o głębokich strukturach rzeczywistości, które artysta przenosi do sztuki, uwyrażnia i dopowiada, a człowiek nie aspirujący do miana artysty odkrywa w świecie naturalnych stosunków i stosuje do własnego życia”.¹⁵¹ Proces twórczy – tak, jak go przedstawia filozofka – ma charakter ściśle mimetyczny: polega na odkrywaniu „naturalnych struktur rzeczywistości”, które przenoszone są przez artystę w pole sztuki i wykorzystywane na wzór konstrukcji szkieletowej, którą wypełniana jest w dalszej kolejności materiałem.

Jak się wydaje, autorka w opisywanym przez siebie procesie nie uwzględnia twórczości, która nie czerpie bezpośrednich wzorców (struktur) ze świata zastanego. Gołaszewską interesuje tylko jeden przypadek: gdy to, co uprzednio wydobyte z rzeczywistości pozaartystycznej, a następnie przetransponowane w dzieło sztuki, wpływa z powrotem na postrzeganie rzeczywistości zastanej. Doświadczenie podpowiada jednak, iż inne formy kreacji (np. malarstwo abstrakcyjne) również może oddziaływać na to, jak postrzegamy pozaartystyczną codzienność („taszystowskie” plamy na obrusie). Dotyczy to również sztuki czysto koncepcyjnej, w szczególności zaś *ready-made*, które, owszem, czerpie z rzeczywistości zastanej, ale czyni to w sposób tak totalny, iż strukturalistyczne ujęcie autorki traci zastosowanie. W tym bowiem przypadku artysta nie przenosi na grunt sztuki „czystych” struktur zastanego obiektu, lecz cały przedmiot – jako integralną całość. Tego rodzaju kreacja – wbrew założeniom Gołaszewskiej – również może stać się częścią potocznego doświadczenia, które dzięki łączności sztuka-życie zyskuje charakter paraartystyczny (problematyczny status wieszaków w galeriach sztuki).¹⁵² Warto przy tym zauważyć, że w swej propozycji

150 Gołaszewska, *Estetyka rzeczywistości*, s. 202

151 Tamże, s. 5.

152 Problem ten rozwijam w sekcji *Jak pomylić wieszak z dziełem sztuki? Ready-mades i sztuka „podwójnie znaleziona” (o możliwości ready ready-made art)*.

autorka nie uwzględnia również krytycznego podejścia do wpływu, jaki sztuka wywiera na potoczne przeżycia. Opisywane w *Estetyce...* analogie mogą bowiem prowadzić do dwuznacznej moralnie sytuacji, w której (nawiązując do przykładu A. C Danto) pożar postrzegany będzie przez postronnego widza, na przykład, jako rodzaj baletu. Bezkrytyczne podejście autorki do postaw zmierzających ku utożsamieniu sztuki i rzeczywistości (nawet jeżeli odbywa się to wyłącznie na poziomie postrzeżenia) sprawia, że problem uwikłania tego rodzaju zjawisk w sferę moralności nie zostaje w książce chociażby zasygnalizowany.

Kolejną słabą stroną propozycji wysuwanej przez filozofkę w *Estetyce...* jest zawężenie estetycznego wymiaru życia codziennego wyłącznie do sfery, którą dzieli ono z twórczością artystyczną. W ujęciu Gołaszewskiej to, co estetyczne w rzeczywistości uwarunkowane jest bowiem tym, co upodabnia ją do sztuki, w związku z czym, estetyczne doświadczenie codzienności utożsamione zostaje z aktem wydobywania z przedmiotów i zjawisk elementów sztuko-podobnych. Zaświadcza o tym sposób, w jaki Gołaszewska ujmuje ów akt – określając go szeroko jako rodzaj estetyzacji („estetyzacja powstaje wskutek doszukiwania się w rzeczywistości struktur znanych ze sztuki, czy też przez sztukę wpojonych”).¹⁵³ Określenie to pojawia się również w innej publikacji autorki, gdzie wskazuje ona, że „estetyzacja rzeczywistości” ma miejsce, gdy człowiek „w szczególny sposób traktuje rzeczywistość, tak mianowicie, iż ujmuje [rzeczywistość] w struktury artystyczne. (...) jest to poszukiwanie i odnajdywanie piękna poza sztuką, albo inaczej: jest to traktowanie przyrody lub zdarzeń jak dzieł sztuki”.¹⁵⁴ Gołaszewska określając akt ujmowania zjawisk na podobieństwo sztuki mianem „estetyzacji” sprowadza to, co estetyczne do wąskiego obszaru jakości artystycznych/paraartystycznych. Brakuje tu zatem precyzyjnego dookreślenia tego

153 Tamże, s. 189. W innym miejscu autorka pisze również: „estetyzację zdarzeń można określić jako zainspirowane sztuką doszukiwanie się sensu zachodzących w świecie zjawisk, zwłaszcza ludzkich działań, i wykrywanie ich struktur” (tamże, s. 184).

154 M. Gołaszewska, „Potoczna sytuacja piękna”, w: *Estetyka codzienności*, red. Jerzy Chłopecki i Adam Horbowski, Wydawnictwo Wyższej Szkoły Pedagogicznej w Rzeszowie, Rzeszów 1988, s. 13. Monografia *Estetyka codzienności* stanowi zbiór odczytów uczestników konferencji naukowej, która (pod tym samym hasłem) odbyła się w 1984 roku w Rzeszowie. Zbieżność tytułu konferencji i publikacji z określeniem przyjętym na oznaczenie sformalizowanego już dziś dyskursu (*everyday aesthetics*) nie wynika jednak ze wspólnej problematyki, autorzy artykułów bowiem dość luźno i szeroko traktują motyw przewodni, jakim jest „estetyka codzienności”. Pomysłodawczynią tytułu konferencji oraz wydanej cztery lata później książki była *nota bene* Gołaszewska, o czym redaktorzy wspominają we wstępie.

rodzaju postawy, co pozwalałoby zachować rozróżnienie na szeroką orientację estetyczną oraz wąską – artystyczną. Bardziej trafna, już na poziomie formuły językowej, wydaje się tu proponowana przez Ossi'ego Naukkarinen'a tzw. artyfikacja rzeczywistości (*artifiation*), która to kategoria, choć w ujęciu *fińskiego* filozofa znajduje nieco inne zastosowanie, lepiej oddaje specyficzność tego aktu (względem szeroko rozumianej estetyzacji) oraz ściśle powiązanie ze sztuką. Wybrane przez autorkę sformułowanie, balansując na granicy pomieszania kategorii sugeruje, że Gołaszewska nie bierze pod uwagę możliwości, iż rzeczywistość zastana może stanowić swoiste i niezależne względem twórczości artystycznej źródło estetycznych przeżyć. Z sprzeciwu wobec takiego wąskiego, sztukocentrycznego rozumienia estetyczności wyrasta dziś cały nurt *everyday aesthetics*, zwłaszcza zaś jego „mocna” .

Kolejne wątpliwości budzi również skupienie się przez Gołaszewską wyłącznie na pozytywnym wymiarze doświadczenia estetycznego, co sprawia, że w niektórych miejscach rozprawy to, co estetyczne utożsamione zostaje z tym, co piękne („Życie jest piękne” – tak pierwotnie miała być zatytułowana *Estetyka rzeczywistości*, o czym autorka wspomina we wstępie). Badaczka w innej swej publikacji wprost zresztą daje wyraz przekonaniu, że ludzka skłonność do estetyzacji rzeczywistości wynika z tzw. kalotropizmu, który rozumie jako „naturalne, nie wymuszone podążanie człowieka ku bodźcom zawierającym w sobie jakości estetycznie wartościowe – ku temu, co piękne, co podoba się, co daje satysfakcję estetyczną”.¹⁵⁵ Kalotropizm jako naturalne dla człowieka skłanianie się ku pięknu (gr. *kallos*) stanowi według Gołaszewskiej przyrodzony odruch – podobnie, jak zwrot ku światłu w tropizmie roślin.¹⁵⁶ Współczesne dyskursy estetyczne coraz częściej zwracają się jednak ku temu, co negatywne, co budzi wstręt, odrzucenie i strach. Wskazuje się na to, iż wrażenia tego rodzaju również stanowią część przeżycia o charakterze estetycznym, a doświadczenia pozytywne i negatywne są niczym awers i rewers tej samej monety. Zjawiska takie jak tłumy gapiów formujące się przy wypadkach drogowych lub innych przykrych zdarzeniach świadczą o tym, że nie tylko pociąg ku temu co piękne, lecz również ku temu, co przerażające, budzące wstręt lub

155 Tamże, s. 10.

156 Tamże. Kalotropizm Gołaszewskiej umieścić można w ramach tzw. naturalizmu estetycznego, który tłumaczyć ma – jak pisze autorka – „naturalne” dla człowieka upodobanie, na przykład, do kwiatów czy pewnych kolorów (filozofka powołuje się między innymi na stwierdzoną u małych dzieci skłonność do skłaniania się ku ciepłym czerwieniom).

lęk, ogółem – negatywne estetycznie – również stanowi swoistą ludzką skłonność.¹⁵⁷

Propozycję Gołaszewskiej wyłożoną w *Estetyce...* potraktować można jako odpowiedź na paradoks Oscara Wilde'a, który pod wrażeniem wpływu, jaki malarstwo Williama Turnera wywarło na percepcję natury, ukuł słynny aforyzm głoszący, iż „życie naśladuje sztukę”. Próba rozwikłania przez autorkę tego problemu wydaje się interesująca z kilku powodów: przede wszystkim, następuje tu zwrot ku najgłębszym i fundamentalnym związkom sztuki z rzeczywistością zastaną. Twórczość artystyczna odzyskuje tym samym należne jej miejsce w codziennym życiu człowieka, ubogacając je i nasycając estetycznie. Co więcej, ujęcie to podkreśla również siłę oraz zasięg oddziaływania sztuki w obszarze ludzkiej egzystencji. Wyjątkowo cenna wydaje się przy tym obserwacja autorki, że relacja, jaka łączy kreację i świat zastany jest relacją współzależności: sztuka czerpie materiał z życia, w wyniku czego życie traktowane jest na podobieństwo sztuki. Jak zauważa autorka:

zachodzi sprzężenie zwrotne między sztuką a życiem; mianowicie życie inspiruje powstawanie dzieł sztuki – sztuka inspiruje określone zachowania ludzi (...) Zatem pozostając przy związkach zachodzących między sztuką a życiem zwracamy uwagę na symetryczność tych związków.¹⁵⁸

Gołaszewska wskazuje, iż kontakt z twórczością artystyczną nie kończy się na progu galerii czy muzeum, lecz wręcz przeciwnie – trwale naznacza odbiorcę wpływając na to, jak postrzega otaczający świat. Z chwilą, gdy te nowo odkryte estetyczne pokłady rzeczywistości zostaną przyswojone „zaczynają władać człowiekiem tak, że już nie potrafi spojrzeć na rzeczywistość bez ich pośrednictwa” – pisze autorka.¹⁵⁹ Jak w przypadku Moneta, który po przedwczesnej śmierci swej żony (i jedynej modelki) wspominał:

pewnego dnia znalazłem się o poranku przy zmarłej kobiecie, która była i na zawsze pozostanie dla mnie droga. Patrzyłem na jej tragiczne skronie i złapałem się na tym, że obserwuję tony i cienie kolorów, jakie Śmierć zmieniła w jej wyglądzie. Odcienie niebieskie, żółte, szare, sam nie wiem jakie (...) Wbrew woli

¹⁵⁷ W podobnym kontekście Mandoki przywołuje Lacanowską kategorię „*scopie pulsion*” oznaczającą „przemocną żądzę patrzenia”, której nie można powstrzymać (Mandoki, dz. cyt., s. 270)

¹⁵⁸ Gołaszewska, „Potoczna sytuacja piękna”, s. 15.

¹⁵⁹ Gołaszewska, *Estetyka rzeczywistości*, s. 11.

moje zmysły objęły nade mną władzę w wyniku nieświadomego procesu, jak dzieje się to w przypadku innych wydarzeń w moim życiu. Jak przywiązane zwierzę pracujące w młynie.¹⁶⁰

Swobodny stosunek do ugruntowanych w dyskursie pojęć oraz, w gruncie rzeczy, dość wąska i bezkrytyczna perspektywa badawcza czynią koncepcję wyłożoną w *Estetyce...* propozycją, która – choć interesująca i inspirująca – wymaga jednak metodologicznego uporządkowania i krytycznego rozwinięcia. Znaczna część rozprawy poświęcona zostanie tego rodzaju próbie – zmierzającej do osadzenia pomysłów Gołaszewskiej w szerszym i bardziej polemicznym kontekście. Zanim jednak to nastąpi warto jeszcze przyrzeć się bliżej rozróżnieniu, którego brakuje w *Estetyce rzeczywistości*, a które wydaje się być nieodzowne w obszarze refleksji poświęconej estetycznym pokładom codziennego życia. Zwróćmy się więc na koniec tej części ku problematyce związanej z dwoma typami doświadczenia: kontaktem z twórczością artystyczną oraz codziennością. Co łączy tego rodzaju przeżycia? Co dzieli? Co wyróżnia spośród innych rodzajów doświadczeń? A dalej, na jakich przesłankach formułowany jest program *everyday aesthetics*? Czy założenia tego nurtu formułowane są na zasadzie opozycji wobec ustaleń tradycyjnej estetyki? Na czym polegają zmiany, które zaszły w obrębie dyscypliny? Zestawiając te dwie ścieżki myślenia o przedmiocie, podmiocie oraz doświadczeniu estetycznym, powoływać się będę przede wszystkim na Yuriko Saito, która znaczną część swej przełomowej publikacji *Everyday Aesthetics...* poświęciła właśnie tej problematyce.

160 C. Monet, cyt. za: A. Gross, *Zwłoki człowieka w malarstwie*, <http://www.forensic-medicine.pl/content/view/37/8/1/2/> [dostęp: 15.05.2013].

3. Doświadczenie dzieła sztuki a doświadczenie codzienności

Jako pierwszą, anglojęzyczną monografię poruszającą w sposób bezpośredni problematykę związaną z estetycznym wymiarem codzienności, Thomas Leddy wskazuje pracę *Experience As Art. Aesthetics in Everyday Life* Josepha H. Kupfera z 1983 roku.¹⁶¹ Stąd też, można przyjąć, iż to Kupfer jako pierwszy podjął się próby usystematyzowania i ujęcia w formie filozoficznego programu intuicji, które w natężonej postaci towarzyszyły myślicielom od, co najmniej, początku XX wieku. To w *Experience As Art...* pada po raz pierwszy, w sposób tak bezpośredni, teza: „doświadczenia estetycznego można upatrywać wszędzie, w każdej rzeczy: w ułożeniu pęknięć w chodniku, w zaciekach na ścianie, w układzie grupy ludzi idących do pracy”, i dalej: „ten szeroki zakres jest ogromną wartością; oznacza, że nie musimy iść do muzeum lub galerii sztuki, by poczuć estetyczne spełnienie – materiały i odcienie codziennego życia mogą być estetycznie satysfakcjonujące”.¹⁶² Publikacja Kupfera, choć z pewnością nowatorska (przede wszystkim ze względu na tak zdecydowanie wyrażony pogląd na estetyczną naturę kontaktu z rzeczywistością poza sztuką) nie wywołała jednak szerokiego oddźwięku. Jak się wydaje, powodem tego stanu rzeczy był znamieny fakt, iż autor nie zdecydował się porzucić całkowicie perspektywy sztuki, by w ten sposób gruntownie oczyścić pole estetycznych rozważań. Przełom w tej kwestii nadszedł ponad 20 lat później w postaci dwóch publikacji: *Everyday Aesthetics* (2006) autorstwa Yuriko Saito oraz *Everyday Aesthetics; Prosaics, the Play of Culture and Social Identities* (2007), której autorką jest Katya Mandoki. Obie rozprawy, zorientowane anty-sztukocentrycznie, nastawione były na radykalne zerwanie z kategoriami artystycznymi, które zdominowały dyskurs wraz z jednoczesnym zwróceniem się ku codzienności „samej w sobie”, wolnej od skojarzeń ze sztuką.

¹⁶¹ Leddy, *The Extraordinary...*, s. 45.

¹⁶² J. H. Kupfer, *Experience As Art. Aesthetics in Everyday Life*, State University of New York Press, Albany 1983, s. 58.

Sprzeciw wobec utrwalonych w tradycji estetycznej schematów i związany z nim krytyczny stosunek do miejsca, jakie – zarówno na poziomie przeżycia, jak i jego analizy – zajmowała dotąd twórczość artystyczna, szybko zdominował początkową fazę rozwoju nurtu. Nowa perspektywa badawcza wydawała się niezwykle atrakcyjna, przede wszystkim ze względu na to, że w swej radykalności zwracała się ku zupełnie nowym obszarom niezwiązanym w żaden sposób z kreacją. To zaś zapoczątkowało „nową erę” we współczesnej estetyce i uruchomiło prawdziwą lawinę publikacji poświęconych tej problematyce – czyniąc rozważania z zakresu estetycznego doświadczenia codziennego życia usystematyzowanym i ugruntowanym w dyskursie filozoficznym, prądem.

Radykalizm podejścia, które wyklucza z obszaru refleksji jakichkolwiek elementy związane z polem sztuki zakwestionowany został w sposób zdecydowany w okolicy roku 2012, głównie za sprawą badań Thomasa Leddy'ego.¹⁶³ Krótko po przełomowych publikacjach z lat 2006-2007, obok prężnie rozwijającej się myśli skoncentrowanej wokół założeń sformułowanych przez Mandoki i Saito, zaczęła bowiem rodzić się nowa tendencja, która wyrastała ze sprzeciwu wobec „estetycznego puryzmu” reprezentowanego przez badaczki. Budzące coraz więcej wątpliwości radykalne zerwanie łączności między twórczością artystyczną a życiem dało w ten sposób początek kolejnej, meta-krytycznej orientacji. Książka Leddy'ego *The Extraordinary in the Ordinary: The Aesthetics of Everyday Life* (2012) stała się głosem na rzecz zachowania tej ciągłości poprzez uznanie dynamicznego związku łączącego codzienność i sztukę.

Koncepcję Leddy'ego można zatem określić jako propozycję trzeciej drogi, która zwraca się ku życiu codziennemu, nie rezygnując jednocześnie z ujęć inspirowanych

163 Poglądy na kwestie związane z relacją sztuka-codziennosc manifestowane były przez Leddy'ego, w sposób mniej lub bardziej bezpośredni, w jego licznych artykułach, które poprzedziły książkę z 2012 roku (zob. np. *Everyday Surface Aesthetic Qualities: „Neat”, „Messy”, „Clean”, „Dirty”, „The Journal of Aesthetics and Art Criticism”* Volume 53, Issue 3, 1995; *Sparkle and Shine, „The British Journal of Aesthetics”* Volume 37, Issue 3, 1997; *A Defense of Arts-Based Appreciation of Nature, „Environmental Ethics”* Volume 27, Issue 3, 2005). Na poziomie toczącej się ówczesnie debaty publikacja książkowa wywołała jednak o tyle większy rezonans, iż rozwijając pomysły z artykułów, książka ujmowała problem w sposób bezpośredni i całościowy. Jednocześnie, w *The Extraordinary...* odnaleźć można także rozwinięcie spostrzeżeń Leddy'ego zawartych w recenzji poświęconej dziełu Saito (*Article Review. Everyday Aesthetics by Yuriko Saito*, „Notre Dame Philosophical Reviews: An Electronic Journal”, February 15, 2009, <http://ndpr.nd.edu/news/23905-everyday-aesthetics>, dostęp: 05.08.2018).

sztuką. To wizja, w której, z jednej strony, sztuka zajmuje istotne miejsce w życiu codziennym, zaś z drugiej, codzienność jest ważnym elementem kreacji artystycznej. Co istotne, autor, nie pozostaje bezkrytyczny wobec tej zażyłej relacji, jednakowoż próbę oczyszczenia estetycznej refleksji nad potocznym życiem z naleciałości artystycznych postrzega raczej jako podążanie drogą myślenia życzeniowego. Pogląd ten wywodzi z przekonania, iż nie jesteśmy w stanie uzyskać pełnego obrazu estetycznego życia rozpatrując potoczne doświadczenia w oderwaniu od sztuki, twórczość bowiem stanowi dziś integralną i nieodłączną część naszej egzystencji. Doświadczenie codzienności – w wizji badacza – jest konglomeratem, mieszaniną różnorodnych elementów, zarówno tych pozaartystycznych, jak i sztuko-pochodnych. Stąd też, próba wypreparowania tych elementów, wiedzona pragnieniem dotarcia do obszarów „czystych”, niezwiązanych z kreacją jest z założenia przedsięwzięciem bezcelowym i jałowym, nastawionym na stworzenie sterylnego obrazu, który nie przystaje do rzeczywistości. Owszem, refleksja estetyczna powinna zwrócić się ku codzienności, nie tracąc jednak z oczu obszaru związanego z refleksją nad sztuką, ponieważ sztuka stała się na dobre **częścią** codzienności – przekonuje filozof.¹⁶⁴ Według Leddy'ego należy więc dążyć do swoistej badawczej fuzji, do połączenia obszarów tradycyjnej sztukocentrycznej estetyki oraz ujęć wypracowanych na gruncie *everyday aesthetics*, a więc, pośrednio, do osłabienia założeń prądu. W ten sposób propozycja autora zapoczątkowała debatę na temat roli, jaką – zarówno w bezpośrednim doświadczeniu, jak i w zwracającej się ku niemu analizie – odgrywa sztuka. Problematyka ta staje się aktualnie jednym z głównych przedmiotów sporu w obrębie nurtu.

Założenia wypracowane przez Leddy'ego, jako że wspierają hipotezę, wokół której budowana jest niniejsza praca, zostaną szerzej omówione w osobnej części rozprawy. Zanim jednak dojdzie do tego przybliżenia, warto jeszcze przyjrzeć się temu, w jaki sposób orędownicy „mocnego”, a więc dominującego w nurcie odłamu, zestawiają ze sobą dwa rodzaje doświadczeń: sztuki i pozaartystycznej codzienności. Ten dwubiegunowy obraz posłuży w dalszej kolejności za tło, na którym przedstawiona zostanie moja własna próba ujęcia relacji sztuka-codziennosc. Propozycja ta wyrasta z podążania ścieżką myślenia Leddy'ego, w jednoczesnym sprzeciwie wobec spolaryzowanej wizji Saito. Postaram się udowodnić, iż zarówno twórczość artystyczna,

¹⁶⁴ Leddy, *The Extraordinary...*, s. 35.

jak również codzienność doświadczana przez pryzmat tej twórczości, rozpierają sztywne ramy obrazu, jaki stworzyła w swej książce z 2007 roku badaczka.

Projekt „mocnej” odmiany prądu nie mógł zostać zrealizowany w oparciu o tradycyjny paradygmat estetyczny ze względu na postać, jaką przybiera w nim, mówiąc językiem Gołaszewskiej „sytuacja estetyczna”. Model Kantowski nakłada bowiem na każdy element tej sytuacji określone warunki: zarówno podmiot, jak i przedmiot czy akt są tu precyzyjnie dookreślone na poziomie formy lub funkcji – tworząc w efekcie swoisty zamknięty krąg. Program *everyday aesthetics* otwierając się na różnorodne typy obiektów estetycznych, nastawień i doświadczeń znosi te ograniczenia i restrykcje, a tym samym niejako rozsadza ów schemat od środka. Przejście z estetyki zorientowanej na obiekt (ściślej, sztukę) na model, w którego centrum jest doświadczenie pozaartystyczne wymagało więc, przede wszystkim, zrewidowania dotychczasowych wyobrażeń na temat tego, jaka jest natura i funkcja elementów wchodzących w skład pola estetycznego (podmiot, przedmiot, akt). Punktem wyjścia dla tego intelektualnego przedsięwzięcia była bowiem sytuacja „widza”, który w sposób zdystansowany i bezinteresowny kontempluje dzieło sztuki, zaś punktem dojścia: sylwetka zaangażowanego „uczestnika” zanurzonego w sposób bezpośredni w doświadczenie życia codziennego.¹⁶⁵ Jak wskazuje Saito, wśród elementów paradygmatu tradycyjnego, które uniemożliwiały włączenie zjawisk związanych z codziennością w obręb namysłu estetycznego (i w związku z tym wymagały gruntownego przepracowania) kluczową rolę odegrał sztukocentryzm. To wokół tej idei budowany był w dalszej kolejności cały, przestarzały w oczach badaczki, schemat estetyczny i sposób myślenia o jego elementach. Sztuka, która na gruncie starego systemu ucieleśniała wyobrażenie o modelowym przedmiocie estetycznym – determinowała jednocześnie wyobrażenie na temat pozostałych obszarów pola (podmiot, akt, wartości). Utożsamienie przedmiotu estetycznego z twórczym dziełem oznaczało bowiem utożsamienie go z obiektem, który:

- posiada określoną ramę (granice),
- ma przypisanego autora,

¹⁶⁵ Rozróżnienie „widz”/„uczestnik” rozwijam w punkcie drugim tego paragrafu.

- jest niemodyfikowalny,
- posiada stabilną tożsamość bytową,
- wymaga skonwencjonalizowanej postawy,
- uprzywilejowuje zmysły wyższe,
- jest nośnikiem wartości wyłącznie estetycznych.¹⁶⁶

Wszystkie te elementy prowadzą do ujęcia, w którym podmiot w sposób zdystansowany (konwencjonalizacja postawy, uprzywilejowanie wzroku i słuchu) i bezinteresowny (wyłączenie czynników pozaestetycznych) kontempluje przedmiot swego zainteresowania, jakim jest dzieło. Próba podstawienia w miejsce, które dedykowane jest sztuce, obiektu pozaartystycznego – który, jak podpowiada intuicja uczestniczy jednak na swój sposób w polu estetycznym – burzy cały schemat, podważając bezpośrednio jego fundamenty. Kryteriów tych nie spełniają bowiem nawet tak bliskie twórczości artystycznej zjawiska, jak nowoczesna gastronomia z rodzaju *fine dining* (brak bezinteresownego nastawienia podmiotu, zaangażowanie zmysłów „niższych”) moda czy widowiska sportowe, które w najlepszym wypadku określa się mianem „sztuki” (cudzysłów odgrywa w tym przypadku istotną rolę) lub jako sztukopodobne (*art-like*).¹⁶⁷ Problematyczny status tego rodzaju artefaktów, które – choć posiadają wiele cech wspólnych z twórczością artystyczną (zarówno na poziomie kreacji, jak i odbioru), pozostają jednak poza tego rodzaju kwalifikacją – stanowił jeden z bodźców rozbudzających krytyczną refleksję nad obowiązującymi dotąd kryteriami estetycznymi. Opór wobec włączenia zjawisk takich jak sport, gastronomia czy moda w obręb pola estetycznego – choć, wydawałoby się przeciw-intuicyjny – wynikał bowiem z niespełnienia przez te zjawiska paradygmatycznych warunków sztuki: związanych najczęściej z zaangażowaniem zmysłów niskich (węch, smak), brakiem ram oraz uczestnictwem w wymiarze praktycznym. To z kolei zdawało się dyskredytować przeżycia z nimi związane, skłaniając teoretyków do klasyfikacji jako rodzaj

¹⁶⁶ Saito, *Everyday...*, s. 18-28.

¹⁶⁷ Wśród podobnego rodzaju, balansujących na granicy sztuki i nie-sztuki dziedzin twórczych, wymienić można wiele przykładów, a wśród nich przeżywające obecnie rozkwit rzemieślnicze perfumiarstwo czy browarnictwo. Określenie sztuko-podobny (*art-like*) przejmuję z tekstu *Variations in Artification* Ossi'ego Naukkarinena, który w ten sposób określa przedmioty i zjawiska o charakterze pozaartystycznym, które stanowią rezultat procesu tzw. artyfikacji, a więc upodobniania do sztuki (Naukkarinen, *Variations...*)

doświadczeń pozaestetycznych.

Bardzo wyraźnie ilustruje to podział funkcjonujący w modzie i *designie*.¹⁶⁸ Obowiązuje tu swoiste dwuprawie, które jedne obiekty pozwala zakwalifikować jako rodzaj pełnoprawnej sztuki, a w związku z tym również jako obiekty, które mogą dostarczać przeżyć estetycznych – podczas gdy inne dyskwalifikuje. W obszarze mody będą to odpowiednio, z jednej strony, elementy codziennej garderoby (*ready-to-wear*), a z drugiej, kreacje *haute-couture* (tzw. wysokie krawiectwo, którego wytwory z założenia nie nadają się do codziennego użytku). W obszarze zaś wzornictwa meblowego: projekty nakierowane przede wszystkim na funkcjonalność (*casus* Ikei) przeciwstawiane projektom nastawionym w pierwszym miejscu na efekt wizualny, często nisko- lub nawet beżytecznym (wąsko rozumiany *design*). Podział ten doprowadził do sytuacji, w której najlepiej skrojona spódnica wyłącznie ze względu na swą użyteczność pozostaje poza polem estetycznym, podobnie, jak funkcjonalne łóżko – w przeciwieństwie do spektakularnej, choć niedającej się nosić sukni czy wymyślnego krzesła – które, choć „efekciarskie” – nie sprzyja odpoczynkowi. Przykłady te pokazują, że wymiar praktyczny znosi wymiar estetyczny: dyskwalifikacja odbywa się tu wyłącznie ze względu na użyteczność danego przedmiotu.¹⁶⁹ Dwojaki stosunek do obiektów mody i *designu* bardzo wyraźnie pokazuje, **jak mocno kryteria estetyczne uzależnione są od swojej sztukocentrycznej bazy, ta bowiem – w zależności od artystycznego lub pozaartystycznego charakteru obiektów – określa również ich estetyczny lub pozaestetyczny status.** Estetyków związanych z nurtem refleksji nad codziennością tego rodzaju zjawiska skłoniły do fundamentalnego pytania: dlaczego estetyczność wiążemy wyłącznie z tym, co niepraktyczne, wzrokowe lub słuchowe, zamknięte w wyraźnych granicach i autorskie?

Przywołajmy dla przykładu wyjątkowo często obecny w refleksji poświęconej estetyce codzienności fenomen sportu. Kryteria dobrze rozegranego meczu na wielu płaszczyznach zbieżne są z kryteriami, według których oceniamy wytwór artystyczny. Wytrawni miłośnicy sportu skupiają się nie tylko na wyniku starcia, lecz również na

168 Doprecyzowując (ze względu na to, iż projekty ubraniowe zakwalifikować można również jako rodzaj *designu*), chodzi o dwa segmenty: wzornictwo odzieżowe oraz meblowo-wyposażeniowe.

169 Warto zauważyć, że restrykcjom tym przeczy język potoczny, mówimy przecież: „piękna sukienka”, „ładny stół”, „śliczne talerze” na widok przedmiotów codziennego użytku (na temat poszerzenia pola estetycznego o tzw. jakości mniejsze, czyli słabsze niż piękno, będzie jeszcze mowa).

formie, a więc stylu gry, w związku z czym docenia się na przykład: oryginalność, nieschematyczność, brawurowość, ogólnie rzecz biorąc, „piękną grę”.¹⁷⁰ Ponadto, pomijając tak oczywiste powiązania, jak na przykład talent i warsztat, którym musi posługiwać się nie tylko artysta, lecz również dobry gracz, podkreśla się również takie elementy wspólne między grą (meczem) a wytworem artystycznym, jak dramatyczna struktura narracyjna (J. H. Kupfer) czy odseparowanie od codziennego życia (W. Welsch). „Mecz baseballowy daje o wiele więcej radości, kiedy postrzegany jest jako estetyczna całość, z jego zmieniającymi się rytmami, momentami pełnymi nagłego wdzięku i dramatycznymi napięciami” – zauważa Kupfer.¹⁷¹ A jednak – podkreśla Saito – hierarchia uwzględniająca sztukę przez małe oraz wielkie „s” wciąż utrzymuje się i przekłada bezpośrednio na podział na to, co estetyczne i pozaestetyczne. Wykluczenie z pola sztuki pozostaje podstawą dla wykluczenia z pola estetycznego – wbrew praktyce językowej i naturze spontanicznego wrażenia, które towarzyszy spożywaniu pysznego dania czy ekscytującej rozgrywce. Welch stwierdza na przykład, że choć sport zdaje się być „codziennym przedłużeniem sztuki”, to jednak nie może stanowić „substytutu dla Schönberga, Pollocka czy Godarda”, które to stanowisko Yrjo Seppanmaa, w nieco innym kontekście (w ramach rozważań środowiskowych), określa jako „artystyczny szowinizm” (*art chauvinism*).¹⁷²

Określenie Seppanmaa, choć nieco bardziej dosadne, spotyka się z tym, co Saito ujmuje krytycznie jako sztukocentryzm: zjawisko, które nie spełnia paradygmatycznych kryteriów sztuki zachodniej, nie spełnia kryteriów pełnoprawnego przedmiotu estetycznego, a w związku z tym, w obszarze estetyki skazane zostaje na zlekceważenie i pominięcie. A jednak, każdy, kto brał udział w ekscytującym meczu lub miał okazję uczestniczyć w wykwintnej kolacji – wie, jak wiele wspólnego ma przeżycie tego rodzaju z doświadczeniem sztuki. W tym kontekście Leddy wspomina swoją wizytę na pokazie połączonym z zapachową prezentacją win pt. *How Wine Became Modern: Design+Wine 1976 to Now* w Muzeum Sztuki Nowoczesnej w San Francisco, które to doświadczenie podsumowuje w sposób następujący: „nie ma wielkiej różnicy między

170 Zob. P. N. Humble, *Chess as an Art Form*, „The British Journal of Aesthetics” 1 (33) January 1993.

171 Kupfer, dz. cyt., s. 3.

172 W. Welsch, *Sport Viewed Aesthetically, and Even as Art?*, Y. Seppanmaa, *The Utilization of Environmental Aesthetics*, cyt. za: Saito, *Everyday...*, s. 17.

koneserem wina i koneserem malarstwa”.¹⁷³ Wydawałoby się więc, że rozwiązaniem problemu estetycznej izolacji jest sukcesywne poszerzanie obszaru sztuki o nowe zjawiska. Według Saito jest to jednak rozwiązanie pozorne: w ten bowiem sposób rekonstruujemy schemat estetyczny tylko pośrednio, zatrzymując się na poziomie operacji dokonywanej na definicji sztuki. Według filozofki należy całkowicie uwolnić estetykę od artystycznej hegemonii, wskazując na zupełnie odrębne i niezależne względem sztuki uwarunkowania, które czynią przedmiot i doświadczenie – estetycznym. Dopiero ten zabieg pozwoli włączyć w obszar pola estetycznego to, co związane z praktyką życia czy cielesnością, zjawiska niestabilne bytowo, rozmyte, niedookreślone. Innymi słowy: to, co potoczne, zwykłe, banalne, codzienne. Rozwój estetyki nie powinien ograniczać się wyłącznie do poszerzania kategorii sztuki, należy bowiem zwrócić się ku całkowicie nowym obszarom rzeczywistości: „estetyka sztukocentryczna nawet z zaktualizowanym i poszerzonym zakresem przedmiotowym pozostaje nieadekwatna jako narzędzie opisu wszystkich aspektów naszego estetycznego życia”.¹⁷⁴ W związku z tym, stwierdza autorka, do fundamentalnych zadań współczesnej estetyki należy rozdzielenie tego, co estetyczne (*aesthetic*) od tego, co artystyczne (*artistic*).¹⁷⁵ Bardzo trafnie doprecyzowuje to Berleant, pisząc: „musimy bowiem przez cały czas pamiętać, aby nie pomylić estetyczności ze sztuką (...) sama siła percepcji, choć estetyczna, sztuki nie czyni”.¹⁷⁶

Z wymienionych wyżej względów konieczne stało się wypracowanie bardziej otwartego modelu, który swym zasięgiem obejmowałby również to, co znajduje się na przeciwnym biegunie paradygmatycznych dla sztuki własności. Rekonstrukcja ta doprowadziła badaczy do zniesienia granic między podmiotem i przedmiotem oraz sferą

173 Leddy, *The Extraordinary...*, s. 191. Równie mocną jak winiarstwo pozycję zyskuje w ostatnim czasie rzemieślnicze browarstwo, które stanowi równie ciekawy przypadek sztuko-podobnej kreacji. Składają się na to wyjątkowo wyrafinowane i złożone procesy warzenia trunku, drobiazgową dbałość o zniuansowany efekt wizualno-smakowo-węchowy, a nawet próby operacji na materiale wyobrażeniowym odbiorcy (np. kreacje piwne typu „forest”, które ukierunkowane są na przywołanie doświadczenia spaceru w lesie). Co ciekawe, również na poziomie instytucjonalnym zjawisko to zyskuje podobną strukturę, jak współczesny *art world*: w świecie rzemieślniczego browarstwa również funkcjonują pokazy i wystawy, konkursy na oryginalną kreację, wyspecjalizowani krytycy, kolekcjonerzy oraz białe kruki. Na temat relacji między szeroko pojętą gastronomią, sztuką i estetyką zob. np. C. Korsmeyer, *Making Sense of Taste: Food and Philosophy*, Cornell University Press 1999, E. Brady, „Sniffing and Savoring: The Aesthetics of Smells and Tastes”, w: *Aesthetics of Everyday Life...*, dz. cyt.

174 Saito, *Everyday...*, s. 35.

175 Tamże, „Introduction”.

176 Berleant, *Wrażliwość i zmysły...*, s. 196.

wartości estetycznych i pozaestetycznych (pragmatyzm, moralność), a więc do fundamentalnego zwrócenia się (na powrót) ku *aisthesis*. Zerwanie z nastawieniem sztukocentrycznym, które zdominowało estetykę na niemal dwa stulecia stworzyło warunki, dzięki którym ujawniły się alternatywne „scenariusze” dla sytuacji estetycznej, gdzie podmiot – wbrew paradygmatowi – angażując swe różnorodne władze czynnie uczestniczy w doświadczeniu, dla którego punktem odniesienia jest świat poza sztuką. Konsekwencje tych zmian ukazuje Saito na podstawie zestawienia konfrontującego sposób myślenia o przedmiocie estetycznym na gruncie starego systemu (sprowadzającego ów przedmiot wyłącznie do sztuki) oraz w obszarze nurtu *everyday aesthetics* (otwartego na zjawiska związane ze sferą pozaartystyczną). Filozofka w swym nastawieniu na surowe i precyzyjne podziały niesłusznie jednak, jak się wydaje, pomija obszary pośrednie (których źródłem są płynne, wciąż przesuwane się granice sztuki i rzeczywistości pozaartystycznej), a także wzajemne tych dwóch pól oddziaływanie. Z drugiej strony, wizję Saito zaburzają również awangardowe i po-awangardowe formy działań artystycznych, które wyłamują się ze sztywnych ram proponowanego przez autorkę schematu.

1. Rama – brak ramy

Dzieło sztuki musi posiadać określone ramy, by mogło zostać wyodrębnione z tła, jaki stanowi otaczająca rzeczywistość. Granice dzieła wyznacza intencja autora, który – choć może czynić je stosunkowo elastycznymi i podległymi wpływowi odbiorcy – kierowany jest zawsze pewnym określonym obrazem tego, do czego dąży jako twórca. Precyzyjne ustalenie ram dzieła bywa jednak problematyczne, zwłaszcza w przypadku takich form, jak performans czy *happening*, które pozostawiają stosunkowo dużo miejsca na inwencję odbiorcy lub przypadek.¹⁷⁷ Co ciekawe, jak wskazuje Paul Ziff, również tradycyjne formy sztuki, jak na przykład malarstwo mogą przysparzać problemów w tej kwestii. Ziff przywołuje potencjalną sytuację, w której żółta wersja

¹⁷⁷ A jednak, nawet najbardziej otwarty projekt artystyczny zakłada, że istnieje coś, co nie przynależy do niego jako integralna część. Fragmentem (pozornie niezamkniętego w ramach) skrajnie interaktywnego performansu może być to, co wydarzy się w wyniku spontanicznej interakcji artysty z odbiorcą lub otoczeniem, zaś nie będzie już to, że na przykład, jakiś pies w jakimś miejscu na ziemi właśnie na coś szczeka, co nakreśla już pewną granicę dzieła. Często zapominają o tym artyści deklarujący totalną otwartość wysuwanej przez siebie propozycji artystycznej.

obrazu *Homage to the Square* Josefa Albersa umieszczona zostaje w żółtej ramie, na tle pomalowanej na żółto ściany.¹⁷⁸ W wyniku tego rodzaju manipulacji trudno byłoby wyznaczyć jednoznacznie granice dzieła, gdyż sposób, w jaki tło oddziaływałoby na percepcję malunku stałby się częścią doświadczenia dzieła jako całości. Gdzie zatem zaczyna się i kończy dzieło Albersa? Czy granice wyznaczają tu drewniane ramy okalające płótno? Pytania te przywołują na myśl problematykę tzw. parergonu, a więc takiego elementu dzieła, które wyznacza jego granice, samemu będąc granicą. To granica, która istnieje zarówno w dziele, jak i poza nim:

parergon to wstydlivy (slaby) punkt wszystkich teorii próbujących oddzielić sztukę od nie sztuki, przeprowadzić linię demarkacyjną między sferą artystyczną i pozaartystyczną. Parergon (...) sytuuje się na krawędzi, na przecięciu czy też skrzyżowaniu tego, co na pewno należy do dzieła sztuki, a tego, co właściwie do dzieła sztuki już nie należy, choć jest z nim jeszcze jakoś powiązane.¹⁷⁹

Z tego powodu, pisze Dziamski:

dzieło sztuki nie sytuuje się naprzeciw świata, lecz w świecie, z którego musi się wyodrębnić. Ale proces wyodrębniania się nigdy nie jest całkowity ani zakończony, zawsze pozostaje jakiś parergon, który łączy dzieło z tym wszystkim, co je otacza, który należy w równym stopniu do dzieła, jak i do tego, co już dziełem nie jest.¹⁸⁰

„Zramowane” (*framed*) doświadczenie sztuki Saito przeciwstawia estetycznemu przeżyciu wynikającemu z kontaktem z codziennością – tu odbiorca wrażeń, jak podkreśla filozofka, indywidualnie i sposób całkowicie niezależny nadaje ramy swemu doświadczeniu. Teza ta na pierwszy rzut oka wydaje się być wątpliwa, na początek jednak zauważmy, że „ramowanie” (*framing*) nie musi wiązać się z umieszczeniem zjawisk w obrębie fizycznych ram (jak to się dzieje na przykład w przypadku malarstwa). Może zaś odbywać się wyłącznie na poziomie percepcji, gdy izolujemy

178 Saito, *Everyday...*, s. 18.

179 G. Dziamski, „Wokół parergonu”, w: *Estetyczne przestrzenie współczesności*, red. A. Zeidler-Janiszewska, Instytut Kultury, Warszawa 1996, s. 130.

180 Tamże, s. 139-140.

fragmenty postrzeżenia lub ramujemy szereg zdarzeń na poziomie konceptualnym. W wyniku tego procesu zdarzenie z życia codziennego może zyskać charakter scenki rodzajowej z pointą, a widok rozległego krajobrazu formę „pocztówkową”. Jak zauważa Thomas Leddy:

wiedzą to fotografowie, którzy włączają się po mieście [*flâneur photographers*] i umieszczają rzeczy w nietypowych [fotograficznych] ramach, tak by uchwycić własności estetyczne w innym wypadku niedostrzegalne. To, co robią, dobrze oddaje sposób, w jaki poprzez codzienne estetyczne doświadczenie, umieszcza rzeczy w ramach osoba włączająca się po mieście, która nie jest fotografem [*non-photographer flâneur*].¹⁸¹

Estetyczne nastawienie wobec zjawisk codzienności czyni podmiot doświadczający swoistym twórcą, który ujmuje przedmiot przeżycia na swój własny, indywidualny sposób. Saito, podobnie jak Dewey, podkreśla rolę, jaką w tym procesie odgrywa wyobraźnia – pozwalająca dobrać poszczególne elementy przeżycia tak, by stworzona została z nich określona, jednolita całość. Za przykład podaje filozofka obraz Nowego Jorku, który może zawierać w sobie takie elementy, jak zapach przypalonych precli i kasztanów, unoszącą się nad chodnikiem parę wodną czy chaotyczną jazdę taksówek.¹⁸² Jak twierdzi Saito ramując estetyczne doświadczenie codzienności nie jesteśmy w żaden sposób ograniczeni, możemy dowolnie wybierać spośród niemal nieskończonej ilości elementów, a tym samym tworzyć niepowtarzalny i osobisty przedmiot estetyczny. Wydaje się jednak, że zbyt łatwo pomija badaczka rolę, jaką w procesie formowania przedmiotu estetycznego odgrywają schematy tworzone przez sztukę czy kulturę masową. Dobór elementów nie wydaje się być tak dowolny, jak to opisuje, gdyż nie jesteśmy wolni od skojarzeń, asocjacji, typologii, które tworzy kultura. Stąd też, problematyczne wydaje się rozdzielenie osobistych wyborów od tych sugerowanych przez reklamę, sztuki wizualne czy inne społeczne uwarunkowania, jak klisze i stereotypy. Już w samym przywołanym przez Saito przykładzie uwidacznia się stereotypowy obraz Nowego Jorku, wyeksploatowany do granic możliwości przez filmy

181 T. Leddy, „Everyday Aesthetics and Happiness” w: *Aesthetics of Everyday Life...*, s. 37.

182 Saito, *Everyday...*, s. 19.

czy pocztówki: żółte taksówki, unosząc się nad chodnikiem para wodną i uliczne przekąski. Nie zgodziłabym się zatem ze stwierdzeniem, że tego typu przypadkach, w przeciwieństwie do doświadczenia sztuki, „w sposób wolny polegamy na naszej własnej wyobraźni” – jak stwierdza filozofka.¹⁸³

2. Skonwencjonalizowana postawa wobec dzieła (dystans) – postawa otwarta (zaangażowanie)

Sposób, w jaki doświadczamy twórczość artystyczną ma charakter zinstytucjonalizowany, w związku z czym dopuszczalne formy kontaktu z dziełem są ściśle ustalone. Kontakt z obrazem malarskim czy rzeźbą zakłada dystans, ponieważ przyjmuje się, że przeżycie tego rodzaju angażuje wyłącznie zmysł wzroku. Dało to początek zasadzie, że dzieła sztuki są niedotykalne – nawet jeżeli haptyczny wymiar pracy narzuca się w sposób nieodparty, a więc gdy obiekt przywołuje pragnienie dotyku.¹⁸⁴ Awangarda wytoczyła jednak nową drogę w kontakcie ze sztuką sprawiając, że niektóre tradycyjnie wzrokocentryczne media artystyczne zyskały nowy wymiar, a inne zerwały radykalnie z tym modelem doświadczenia. Już w samej dziedzinie malarstwa czy rzeźby można zresztą wskazać przykłady, gdzie dopuszcza się, a nawet prowokuje odbiorcę do multi-sensorycznego kontaktu, w tym również dotyku. W sztuce konceptualnej znika nawet sam obiekt: percepcja dzieła odbywa się wyłącznie na poziomie intelektu, a dystans między pracą a odbiorcą zostaje zlikwidowany. Niestety, jak zwraca uwagę Saito, przestrzenie wystawiennicze często nie nadążają za zmianami, które zaszły w polu sztuki. Na to instytucjonalne niedostosowanie wskazują nierzadko formy ekspozycji muzealnej, które – zdarza się – ignorują założenia artystyczne prowadząc zaangażowany kontakt z dziełem do formy zdystansowanego oglądu.¹⁸⁵ Autorka *Everyday Aesthetics* jako problematyczne wskazuje przede wszystkim metody ekspozycji muzealnej *designu*, które skoncentrowane są, najczęściej, wyłącznie na zmyśle wzroku. Doprowadza to niestety czasem do kuriozalnych sytuacji, gdy zabrania

183 Tamże.

184 Uwidacznia się to szczególnie w kontakcie z rzeźbą oraz dziełami malarzy, którzy posługują się impastem, a więc grubo kładzioną farbą.

185 Czego przykładem jest ekspozycja „abakanów” Magdaleny Abakanowicz w „Pawilonie Czterech Kopuł” we Wrocławiu.

się dotyczyć obiektu zaprojektowanego właśnie z myślą o odpowiednim wrażeniu dotykowym.¹⁸⁶

Sposób, w jaki dystansujemy się wobec zjawisk może mieć jednak nie tylko fizyczny charakter, lecz również mniej dosłowny – zauważa Saito, określając w ten sposób *modus* doświadczenia estetycznego typu widz. Na początku swych rozważań wyróżnia bowiem autorka dwa podstawowe rodzaje nastawienia estetycznego, które łączą się z pozycją widza oraz uczestnika. Postawy te łączy badaczka z różnymi formami doświadczeń: w przypadku widza przeżycie estetyczne ma charakter bezinteresownej, zdystansowanej i statycznej kontemplacji, która ukierunkowana jest na konkretny obiekt, jakim jest dzieło sztuki (spuścizna Kantowska). Postawę tę przeciwstawia Saito pozycji uczestnika: tu podmiot jest bezpośrednio zaangażowany, jego przeżycie ma charakter dynamicznej, wielowymiarowej i rozwijającej się, bez konieczności skupienia na obiekcie, akcji.¹⁸⁷ Doświadczenie typu akcja wyróżnia dodatkowo również to, że często bywa ono bezrefleksyjne i automatyczne, a tym samym stanowi swoisty odruch bezwarunkowy – w przeciwieństwie do kontemplacji, której warunkiem jest świadome uczestnictwo w akcji.¹⁸⁸ Te dwa rodzaje nastawienia przypisać można do dwóch modeli estetycznych: sylwetka „widza” charakteryzuje podmiot tradycyjnej, sztukocentrycznej estetyki, podczas gdy sylwetka „uczestnika” – podmiot doświadczający estetycznie codzienność.

Saito, choć dopuszcza możliwość kontemplacyjnego nastawienia względem pozaartystycznej codzienności (z perspektywy widza), to zaznacza jednak, iż ten typ doświadczenia, jako uwikłany w przestarzałe schematy, nie wchodzi w zakres interesującej ją problematyki. Za przykład tego rodzaju estetycznej kontemplacji codzienności badaczka przywołuje doświadczenie pięknego zachodu słońca czy promiennego uśmiechu dziecka lub też bycie świadkiem komicznej scenki na ulicy.¹⁸⁹

„Możemy doceniać estetyczną wartość krzesła, jabłka, krajobrazu czy deszczu, tak

186 Tego rodzaju ekspozycja miała miejsce kilka lat temu na gdańskiej Akademii Sztuk Pięknych, gdzie prezentowano projekty absolwentów wzornictwa. O tym, że komplet sztućców zaprojektowany został w taki sposób, by odpowiednio leżał w dłoni podczas posiłku można było dowiedzieć się wyłącznie z opisu, ponieważ eksponatów nie można było dotykać. Wśród pozytywnych przykładów wymienić można z kolei ekspozycję w Muzeum Sztuk Użytkowych w Poznaniu, która w kilku miejscach zachęca wręcz do bezpośredniego kontaktu z obiektami lub ich reprodukcjami (na przykład barokowymi detalami zdobniczymi).

187 Saito, *Everyday...*, s. 4.

188 Tamże.

189 Tamże.

jakby były rzeźbą, malarstwem pejzażowym czy utworem muzycznym, zostając w ten sposób «czystym» widzem lub słuchaczem” – zauważa filozofka, dopowiadając jednocześnie, że jest to jednak ograniczona i niepełna forma kontaktu z codziennością.¹⁹⁰ Według autorki tego rodzaju postawa, budowana w oparciu o schemat kontaktu ze sztuką, zatrzymana zostaje w pół drogi między tradycyjnym modelem sztukocentrycznym, a tym, który zwraca się ku codzienności samej w sobie. Estetyczne doświadczenie pozaartystycznej rzeczywistości, do którego skonceptualizowania dąży autorka *Everyday Aesthetics* to przeżycie całkowicie oderwane i niezależne od sztuki. W modelu tym codzienność stanowi swoisty przedmiot estetyczny – wymagający równie swoistego i niezależnego podejścia: zaangażowanego, uczestniczącego i dynamicznego.¹⁹¹ Istnieje bowiem niemal nieskończona ilość sposobów, na jakie możemy doświadczać estetycznie codzienności, jest ich tyle, ile podmiotów doświadczających i żaden z tych sposobów nie jest bardziej poprawny i uprzywilejowany od innego. Przywołajmy dla przykładu pobyt na plaży: może on skupiać się na obserwowaniu morskiego ptactwa lub zachowań ludzi wokół, może też koncentrować się wokół zmysłowego kontaktu z materią: piaskiem lub wodą lub też doświadczenia różnorodnych dźwięków i zapachów. Jak zwraca uwagę Saito, w tego typu sytuacjach, nie istnieje żadna ustalona konwencja – w przeciwieństwie do zdeteterminowanego instytucjonalnie doświadczenia sztuki w muzeum czy galerii. A jednak, w ujęciu filozofki „pocztówkowa” kontemplacja malowniczego widoku, na przykład, statku posuwającego się po linii horyzontu podczas pobytu na plaży, byłaby czymś stosunkowo (na tle innych nastawień) niedoskonałym. Saito w swej w swej *Everyday Aesthetics* (w późniejszych publikacjach obraz ten nieco się zmienia) sugeruje bowiem, że doświadczenie widza reinterpretującego codzienność przez pryzmat sztuki jest przeżyciem estetycznym niekompletnym, płaskim. Ciężko jednak oprzeć się wrażeniu, iż tego typu ujęcie również pociąga ze sobą rodzaj konwencjonalizacji – w tym wypadku nie dotyczy ona jednak sztuki – lecz kontaktu z pozaartystyczną codziennością.

190 Tamże, s. 20.

191 W tym miejscu Saito ujawnia się jako orędowniczka „mocnej” odmiany estetyki codzienności.

3. Wzrokocentryzm – różnorodność zaangażowanych zmysłów

Tradycyjny paradygmat estetyczny zakłada, że twórczość artystyczną od innych, niższych form kreacji wyróżnia zaangażowanie wyłącznie tych zmysłów, które określa się jako wyższe, a więc wzroku (sztuki plastyczne) oraz słuchu (muzyka). Rozróżnienie to, w połączeniu z zasadą sztukocentryzmu, staje się podstawą dla kolejnego podziału: na doświadczenie estetyczne (wzrokowe/słuchowe) oraz pozaestetyczne (somatyczne). Jak wskazuje Saito, ta swoista nobilitacja wynika, po pierwsze, z dystansu, jaki wytwarzają zmysły wyższe, po drugie zaś z powinowactwa z intelektem (obrazy i dźwięki organizowane są według pewnych racjonalnych schematów, które można rozłożyć na czynniki myślowe, są „analizowalne” intelektualnie).¹⁹² Widzenie i słyszenie przeciwstawia się więc pozostałym doświadczeniom cielesnym, które związane z wrażeniami węchowymi, smakowymi, dotykowymi czy kinestetycznymi wynikają z bezpośredniego kontaktu podmiotu z obiektem lub otoczeniem. Bezpośredniość tę przedstawia się jako konsekwencję pominięcia etapu rozumowego, w związku z czym akty, takie jak smakowanie czy dotykanie kwalifikuje się do grupy przeżyć nieuporządkowanych, trudnych do zwerbalizowania, mniej intelektualnych. Estetyka codzienności zrywa jednak z takim obrazem, wskazując na to, iż przeżycie estetyczne znacznie wykracza poza płaszczyznę wzroku czy słuchu. Jak podkreśla Dawid W. Prall, bezpośrednio uchwytnie w percepcji jakości, takie jak smak czy zapach, podobnie jak kolor czy dźwięk, mogą być percypowane jako specyficzne i odrębne jakości zmysłowe prowadzące do estetycznej kontemplacji, a nawet zachwyty.¹⁹³ Według Prall'a zwyczajowo nie rozważamy tego typu doświadczeń w kategorii przeżycia estetycznego (choć, z drugiej strony, posługujemy się taką formułą, jak „piękny zapach”) ze względu na to, że strukturalne uporządkowanie tego rodzaju jakości jest znacznie trudniejsze, niż uchwycenie, na przykład, harmonii muzycznej.¹⁹⁴

Nobilitacja zmysłów niższych to jednocześnie ten punkt programu *everyday aesthetics*, który spotyka się z największą krytyką. Jednym z najczęstszych zarzutów, jakie kieruje się w stronę estetyki codzienności jest bowiem to, że program trywializuje

192 Tamże, s. 22.

193 Zob. D. W. Prall, „Aesthetic Surface”, rekonstruuje za: Leddy, *The Extraordinary...*, s. 71.

194 Tamże.

doświadczenie estetyczne – właśnie poprzez zrównanie przeżyć wzrokowo-słuchowych z wrażeniami cielesnymi, w tym z banalną przyjemnością, jaka wynika na przykład ze spożywania posiłków czy aktywności fizycznej. Zarzut ten ufundowany jest w przekonaniu, iż wrażenia czysto cielesne – jako bezpośrednie – nie mogą prowadzić do doświadczeń doniosłych i pełnych znaczenia, a właśnie takimi są doświadczenia estetyczne. Z tego rodzaju krytycznej pozycji wychodzi, między innymi, Christopher Dowling, który w nawiązaniu do słynnego przykładu Irvin (kwalifikującej drapanie się po swędzącym miejscu jako rodzaj przeżycia estetycznego), stwierdza: „podczas gdy tego rodzaju doświadczenia zdają się być przyjemne i budzące radość, nie jest jasne, co właściwie osiągamy aplikując wobec nich termin «estetyczne».”¹⁹⁵ Dowling sprzeciwia się utożsamieniu przyjemnego z estetycznym, uznając je za symptom trywializacji przeżycia, które z zasady jest przeżyciem specjalnym: doniosłym i znaczącym. Filozof przyjmuje również, po Kantowsku, że przyjemność, w przeciwieństwie do piękna, przynależy do sfery subiektywności i, w związku z tym, nie poddaje się intersubiektywnej ocenie i dyskusji.¹⁹⁶ Wrażeń cielesnych nie można dzielić z innymi podmiotami, ponieważ są one z zasady niekomunikowalne. Z równie krytycznego stanowiska wychodzą Glenn Parsons oraz Allen Carlson, którzy uważają, że określanie prostych cielesnych przyjemności jako estetycznych sprowadza problemu do absurdu i otwiera drogę do relatywizmu.¹⁹⁷

Niechęć do uznania roli, jaką zmysły niższe odgrywają w doświadczeniu estetycznym, Saito uzasadnia przywiązaniem zachodniej filozofii do dualizmu umysł-ciało. Symptodem odwrotu od tej dychotomicznej wizji jest według Saito rozwój nurtów takich, jak feminizm czy etyka środowiskowa, które silnie oddziałują również na aktualne badania estetyczne.¹⁹⁸ Odnosząc się z kolei do zarzutu o brak doniosłości i znaczenia, które towarzyszyłyby prostym wrażeniom zmysłowym, a które (rzekomo na sposób wyłączny) charakteryzują kontakt ze sztuką czy naturą, Saito zwraca uwagę na jeden istotny aspekt. Jak zauważa filozofka, istnieją przecież zjawiska artystyczne nie generujące tego rodzaju przeżyć, przez co jednak nie odmawia się im uczestnictwa w

195 Ch. Dowling, *The Aesthetics of Daily Life*, cyt za: Saito, *Aesthetics of the Familiar...*, s. 37.

196 Saito, *Aesthetics of the Familiar...*, s. 38.

197 Tamże. Zob. G. Parsons, A. Carlson, *Functional Beauty*, Oxford University Press, Oxford 2008.

198 Saito, *Aesthetics of the Familiar...*, s. 39. Zob. również T. Leddy, *Defending Everyday Aesthetics and the Concept of „Pretty”*, „Contemporary Aesthetics” 10 (2012), <http://hdl.handle.net/2027/spo.7523862.0010.008> [dostęp: 25.08.2018].

polu estetycznym. Nie wszystkie bowiem rodzaje doświadczeń związanych z kontaktem ze sztuką czy naturą są tak pamiętne, doniosłe i znaczące, jak chcą to widzieć orędownicy tradycyjnej estetyki. „Pocztówkowy” krajobraz, *street art*, *design*, sztuka efemeryczna – twórczość i przyroda wywołują również przeżycia subtelne, ledwie wyróżniające się, a nawet banalne. W związku z tym, filozofka wysuwa propozycję, by w obręb dyskursu włączyć również słabsze kategorie estetyczne, takie jak urok, subtelność, przytulność, czystość czy komfort (z podobną propozycją wychodzi również Leddy).¹⁹⁹ Co przy tym istotne, postulat ten nie zakłada zrównania jakości słabszych z mocnymi takimi, jak piękno czy wzniosłość: „nie ma żadnej sprzeczności w tym, by włączyć wszystkie te różnorodne pojęcia w obręb estetyki, bez popadania w stanowisko, które je zrównuje” – podkreśla autorka, odpowiadając na zarzut Christophera Dowlinga.²⁰⁰ Zarówno Saito, jak i Leddy unikają symetryzmu, dążąc zaś do ukazania całego *spectrum* jakości i wrażeń, które pozwoliłyby na stworzenie pełniejszego, niż do tej pory obrazu pola estetycznego nie popadają również w redukcjonizm. Jakże jednak korzyści teoretyczne przynieść może tego rodzaju ujęcie? Przeformułowanie dotychczasowego systemu poprzez włączenie owych małych jakości w obszar estetyczny jest przede wszystkim odpowiedzią na praktykę życia codziennego. Wzniosłe i znaczące doświadczenie piękna jest bowiem równie wyjątkowe, co rzadkie (o ile, oczywiście, nie patrzymy na świat przez upiększające okulary estety), to że „słabych”, ledwie uchwytnych jakości i przeżyć składa się nasza estetyczna codzienność. Saito wlicza wśród tego typu czynności: kupowanie sukienki (bo jest „ładna”), umieszczanie ozdoby w oknie (ze względu na to, że jest „urokliwa”), stawianie krzesła przy kominku (bo budzi wrażenie przytulności) – przyznając jednocześnie, że „prawdą jest, że żadne z tych doświadczeń nie unosi mojej duszy, nie oświeca mnie ani nie prowadzi do egzystencjalnych przebudzeń, tak jak to czynią wielkie dzieła sztuki czy wspaniała natura”.²⁰¹ Według autorki, nie jest to jednak wystarczający powód, by wyłączyć tego rodzaju jakości i przeżycia z obszaru pola estetycznego, wszystkie bowiem rodzaje doświadczeń powinny odnaleźć tam należne im miejsce. Podobne stanowisko zajmuje Leddy, który zauważa, iż relacja ładne-piękne jest wyłącznie kwestią poziomu:

199 Saito, *Aesthetics of the Familiar...*, s. 40.

200 Tamże.

201 Tamże, s. 41.

„estetyka ma różne poziomy: [własności estetyczne takie jak] «zabawne», «ładne», «czyste» i «uporządkowane» są stosunkowo proste (...), podczas gdy «piękne», «wzniosłe», «eleganckie» są bardziej złożone i wielowarstwowe”.²⁰²

Na koniec należy również, po raz kolejny, podkreślić rolę, jaką w „estetycznym zwrocie” odegrały nowe formy sztuki. Poprzez podważenie „hegemonii wzroku” i nakierowanie na wielozmysłowość, które to postulaty stały się wyznacznikami nowych jakości artystycznych – wytyczono nowe ścieżki w myśleniu o tym, co estetyczne. Eksperymenty opierające się na zaangażowaniu zmysłów niższego rzędu: węchu, dotyku czy smaku są dziś coraz bardziej powszechne, a wiele z nich weszło już do artystycznego kanonu.

4. Autor (artysta) – brak autora

Jedną ze szczególnych cech współczesnego *artworldu* jest fetyszyzowanie figury artysty – nastawienie nasilone od czasów romantyzmu, wynoszące twórcę do roli półboga osiąga dziś szczytową postać, a najdobitniej ukazują to mechanizmy rynku sztuki. Zdarza się bowiem, że zidentyfikowanie autora – bez względu na wartość artystyczną dzieła – radykalnie zmienia pozycję rynkową obiektu, wpływając diametralnie na jego wartość pieniężną. Doskonale ilustrują to przypadki fałszerstw w sztuce czy takie eksperymenty artystyczne, jak głośny *happening* autorstwa grupy „The Krasnals” czy też projekt *Rzeźnik z Pabianic* autorstwa Anny Ławrynowicz i Dominika Stanisławskiego. Akcje, które określić można mianem artystycznych sabotaży nakierowane zostały na ujawnienie wewnętrznych reguł rządzących światem sztuki, szczególnie zaś roli, jaką w systemie tym odgrywa „uświęcający” gest twórcy. Warto przyjrzeć się bliżej tym dwóm projektom, ponieważ ukazują, jak istotnym elementem współczesnego *artworldu* jest przypisane dziełu autorstwo.

W roku 2004 członkowie grupy „The Krasnals” stworzyli obraz *Untitled (Małpy z białymi bananami)*, który utrzymany w stylistyce przypominającej gest malarski Wilhelma Sasnala, przywoływać miał skojarzenie z dziełem topowego artysty pt. *Intitled (Group of Monkeys with White Margin)*. Cztery lata później, a więc w czasie, gdy płótna Sasnala osiągały już zawrotne ceny na zagranicznych aukcjach (w 2007 roku

202 Leddy, *The Extraordinary...*, s. 155.

Intituled... sprzedane zostało za 48 tysięcy funtów) obraz grupy, sygnowany powołanym na potrzeby akcji pseudonimem „Whielki Krasnal”, został wystawiony na sprzedaż w domu aukcyjnym Christie's, który oszacował jego wartość na 70 tysięcy funtów. Jak się okazało, charakterystyczna stylistyka oraz sygnatura nawiązująca do nazwiska topowego malarza wystarczały, by jeden z najbardziej prestiżowych domów aukcyjnych na świecie uznał *Malpy...* za dzieło Sasnała i odpowiednio wysoko je wycenił. W momencie, gdy pomyłka wyszła na jaw, placówka błyskawicznie wycofała się z oferty, co potwierdziło hipotezę, która dała początek *happeningowi* – odpowiednie nazwisko w rogu płótna działa niczym Midasowy dotyk.

Inną, interesującą propozycją artystyczną, która problematyzuje kwestię artystycznego autorstwa, a także sam proces identyfikacji obiektu jako sztuki – jest akcja Ławrynowicz i Stanisławskiego prezentowana w galerii „Kolonja Artystów” w Gdańsku w 2018 roku. W swoim projekcie artyści nawiązują do autentycznej historii – próby wyłudzenia podatku VAT przez dwóch mężczyzn, którzy dokonali między sobą fikcyjnej transakcji sprzedażowej opiewającej na sumę dwóch miliardów złotych, a której przedmiotem było dwadzieścia amatorskich obrazów malarskich namalowanych przez jednego z nich. Jak wykazała prokuratura, autor płócien – pabianicki budowlaniec – który swe dzieła wycenił na astronomiczną kwotę stu milionów za obraz, działał w porozumieniu z (pracującym jako rzeźnik) kolegą, którego rolą było „zakupienie” obrazów i uruchomienie tym samym procedury zwrotu podatku (160 milionów złotych). Plan, choć w wyjątkowo naiwny i mało zmyślny sposób, opierał się w głównej mierze na zbudowanym przez popularne media stereotypie rynku współczesnej sztuki. Retoryka przekazów medialnych relacjonujących wielomilionowe transakcje sprzyja bowiem wizji, w której wystarczy namalować „obraz, który mogłoby namalować dziecko” i zyskać na tym fortunę. Projekt Ławrynowicz i Stanisławskiego, nawiązujący do zuchwałej próby wyłudzenia, polegał na stworzeniu kopii malowideł i przeniesieniu ich w przestrzeń galeryjną, a więc uczynienie (wbrew opinii biegłego sądowego) pełnoprawną sztuką. Zabieg ten skupia się wokół dwóch problematycznych aspektów pabianickiej sprawy, po pierwsze, kto i za pomocą jakich kryteriów decyduje o tym, co jest sztuką, a po drugie, jaką rolę w tym procesie odgrywa figura autora. Obraz stworzony przez dekarza – nie jest dziełem sztuki, replika tego samego płótna

odmalowana przez absolwenta artystycznej akademii i zaprezentowana w galerii – już jest.²⁰³ Co więcej, logika współczesnego *artworldu* pozwala wyobrazić sobie potencjalną sytuację, w której sprawny marketingowo marchand, przy udziale wyrafinowanych teoretycznych akrobacji krytyka, podciąga działania mężczyzn pod *happening* i, w efekcie, sprzedaje obrazy po cenach znacznie wyższych, niż szacunkowa wartość opracowana przez sądowego rzeczoznawcę, czyli 800zł (uwzględniająca, jak się wydaje, wyłącznie koszt materiałów). Jednak nawet bez uciekania się w tak absurdalne scenariusze, łatwo zauważyć, że mężczyźni w swej probie wykorzystania groteskowych mechanizmów art-biznesowych (które *de facto* sztucznie napędzają ceny dzieł) dokonali, swego rodzaju, przypadkowego – krytycznego względem rynku sztuki – performansu. Każdy zaś, kto w ten sposób uchwyci to zdarzenie doświadczy nie-sztuki (przestępstwo) jako sztuki (krytyczny performans). W jaki sposób jest to możliwe?

Zdarzenie z życia codziennego raz w ten sposób odczytane – nie może już zostać mnie, jako odczytującemu, odebrane. Nastąpił błąd poznawczy: zdarzenie lub artefakt zostało przeżyte jak sztuka i nie da się już tego cofnąć. Można zostać błyskawicznie wyprowadzonym z błędu, ale to, co przeżyte – zostało już przeżyte. W jaki więc sposób sklasyfikować taki akt? Czy to doświadczenie sztuki? Czy raczej doświadczenie pozaartystyczne?

W tym miejscu, chciałabym dla przykładu przywołać kolejne osobiste doświadczenie. Dwa lata temu uczestniczyłam jako widz w wystawie konkursowej „Najlepsze dyplomy” organizowanej przez Akademię Sztuk Pięknych w Gdańsku. Przechadzając się wśród różnorodnych eksponatów, natknęłam się na dzieło, które szczególnie przykuło moją uwagę: rzeźbiarsko wyeksponowany w niszy stojak z tabliczką z napisem „I miejsce”. Mój zachwyt nad błyskotliwością tego twórczego gestu nie miał końca: oto artysta, naznaczony myślą Arthura Danto, utożsamił bytowo stojak oznaczający wygraną – z dziełem sztuki, które w ten sposób z konieczności „wygrywa” konkurs, bez względu na decyzję jury. Jako krytyczka, myślałam z uznaniem o semiotycznej grze, błyskotliwym przesunięciu znaczeń... póki nie zbliżył się do mnie

203 Trzeba jednak zauważyć, że porównanie to jest nierówne: obrazy z gdańskiej galerii, w przeciwieństwie do malunków pabianickich, nie stanowią samodzielnych bytów artystycznych, lecz wyłącznie element większej całości, jakim jest *happening*. Z drugiej strony, podczas wystawy ciężko było oprzeć się wrażeniu, że same płótna, poprzez zaprezentowanie w przestrzeni galeryjnej, również zmieniły swe oblicze: amatorska kreska sprawiała wrażenie **stylizowanej** na amatorską.

ochroniarz, który uprzejmie przeprasza, zabrał stojak informując jednocześnie, że lada moment odbędzie się rozdanie nagród. Stojak okazał się być... „zwykłym stojakiem”, który miał za zadanie oznaczyć zwycięski dyplom. A jednak, zdążył przez moment być dziełem sztuki, dziełem sztuki dla mnie – obiektem, które wywołało przeżycie artystyczne. Stąd pytanie, czym był ów obiekt, czy był to stojak czy też „Stojak”? Zwyczajny przedmiot czy może kreacja mojego autorstwa? I dalej, czy było to doświadczenie sztuki czy też nie? A może już samo postawienie tego pytania – jest konceptualnym dziełem sztuki? Co więcej, cała ta sytuacja – widziana z zewnątrz – mogła być przez kogoś odczytana przez pryzmat komicznej scenki rodzajowej. Co z tego rodzaju ujęciem? Powrócę jeszcze do tych pytań, szczególnie w sekcji *Jak pomylić wieszak z dziełem sztuki? Ready-mades i sztuka „podwójnie znaleziona” (o możliwości „ready ready-made art”)*. Warto jednak podkreślić: estetyczne doświadczenie codzienności może zostać zreorganizowane przez twórczość artystyczną w taki sposób, który wymyka się schematom stworzonym przez Saito.

Wróćmy do „sprawy pabianickiej”: kto, w gruncie rzeczy, jest autorem tego „krytycznego performansu”? Projektanci pomysłu (nieświadomi jego artystycznego potencjału) czy też nietworzący niczego, ale twórczo interpretujący odbiorca (odczytujący przestępczy zamysł w ramach sztuki)? I dalej, czy wieszak, którego doświadczyłam jako „wieszaka” pozostał zwykłym pozaartystycznym przedmiotem czy w jakiś sposób zmienił swój status? Jaka była w tym moja rola? Wszystkie te pytania stanowią rdzeń problemowy niniejszej rozprawy, próby odpowiedzi na nie dokonam zaś w dalszej części tekstu. W tym miejscu wystarczy zauważyć, że obraz estetycznej codzienności stworzony przez Saito nie uwzględnia figury autora, jest to bowiem obraz z założenia anty-sztukocentryczny: ufundowany w ujęciu, które nie dopuszcza kategorii związanych z kreacją. Jak się jednak wydaje, i co pokazuje powyższy przykład, ujmowanie codzienności w ramach sztuki przynosić może szczególnego rodzaju „hermeneutyczne korzyści” – zdarzeniom pozaartystycznym może bowiem zostać w ten sposób przypisany dodatkowy, *quasi-artystyczny sens*.

5. Brak możliwości zmiany – modyfikowalność

Dzieło sztuki pojęte jako integralna całość nie podlega zmianom, uwidacznia się to szczególnie w muzealnej dbałości o zachowanie obiektów w nienaruszonym stanie, bez oznak upływającego czasu. Zdarza się, że nawet sztuka awangardowa i po-awangardowa – pozornie uwolniona od wszelkich ograniczeń, otwarta i tożsamościowo płynna – pozostaje zamknięta na modyfikacje i ingerencje ze strony odbiorcy. Za przykład przywołać można losy kilku instalacji, w których za materiał posłużyły śmieci lub odpadki, wyeksponowane zaś w przestrzeni galeryjnej uprzątnięte zostały przez ekipę sprzątającą (sytuacje tego rodzaju miały miejsce podczas wystaw Damiana Hirsta, Gustava Metzgera czy Martina Kippenbergera). W tym kontekście intrygujący wydaje się pomysł Hirsta, by uznać decyzję pracowników o sprzątnięciu elementów pracy (niedopałków i puszek po piwie) za naturalne przedłużenie propozycji artystycznej, a więc integralną część instalacji. W ten sposób powracamy jednocześnie do pytania z sekcji wyżej: kto *de facto* był autorem dzieła w tej postaci? Hirst czy pracownicy muzeum? Podobna problematyka zajmuje Mateusza Salwę, który w swym tekście *Kamień obrazy. Jak odpowiedzieć obraźliwym obrazom?* analizuje losy głośnej pracy Maurizio Cattelan'a *Dziewiąta godzina*. Autor stawia w tekście interesującą hipotezę: co by się stało, gdyby uznać, że (nie)słynny akt zdjęcia meteorytu z barków rzeźby (przedstawiającej Jana Pawła II) przez protestującego podczas wystawy polityka został uznany za przedłużenie dzieła lub twórczą odpowiedź na nie? „Nikomu chyba nie przyszło do głowy «duchampowskie» potraktowanie *Dziewiątej godziny*, z której parlamentarzyści usunęli kamień, jako *Dziewiątej godziny z usuniętym kamieniem*”, i dalej przywołuje Salwa Alfreda Gella, który pisał: „niszczenie sztuki jest odwrotnością tworzenia sztuki, lecz ma tę samą konceptualną strukturę. Ikonoklaści wykonują swoiste «działanie artystyczne»”.²⁰⁴ Oczywiście, pierwsze, co przychodzi na myśl po tych słowach to praca *Erased de Kooning Drawing* (1953) Roberta Rauschenberga, która stanowi wygumkowany przez artystę rysunek de Kooninga, a jednak funkcjonuje dziś jako autonomiczne dzieło sztuki.²⁰⁵

204 M. Salwa, *Kamień obrazy. Jak odpowiedzieć obraźliwym obrazom?*, „Konteksty” nr 3 (302) 2013, s. 129.

205 „O ileż piękniejsza byłaby Gioconda, gdybyśmy nie mogli jej zobaczyć! Gdyby ktoś ją ukradł i spalił, jak wielkim byłby artystą, o ileż większym od tego, który ją namalował” – pisze w swej *Księdze*

Ingerencja ze strony odbiorcy jest jednak o tyle przez twórcę pożądana, o ile stanowi część jego zamysłu i dopełnia z góry zaplanowany artystyczny scenariusz (również de Kooning był świadom tego, co jego młodszy kolega ma zamiar zrobić z rysunkiem). Strategia tego rodzaju wykorzystana została na przykład w przejmującej pracy *Untitled (Portrait of Ross in L.A.)* przez urodzonego na Kubie amerykańskiego artystę Félixá Gonzáleza-Torresa. Na instalację z 1991 roku składa się sterta cukierków, której waga (175 funtów) odpowiadała wadze umierającego w tym czasie partnera artysty. Widzowie podczas zwiedzania trwającej wciąż ekspozycji („Art Institute of Chicago”) zachęceni są do tego, by częstować się cukierkami, w momencie zaś, gdy słodyczy ubywa, stos zgodnie z życzeniem artysty jest uzupełniany do wagi 175 funtów.

Jak pisze Saito, wejście w estetyczny kontakt z codziennością, w przeciwieństwie do kontaktu z dziełem, dopuszcza modyfikowalność przedmiotu uwagi. Jest to możliwe przede wszystkim ze względu na to, że przeżycie codzienności angażuje nas wyjątkowo osobiście – za przykład tego typu nastawienia Saito przywołuje „topofiliczne” (Yi-Fu Tuan) doświadczenie miejsca, które nie może być oddzielone od osobistych, kulturowych czy społecznych asocjacji.²⁰⁶ Zaangażowanie wspomnień, emocji czy skojarzeń sprawia bowiem, że przedmioty i zjawiska nabierają nowych znaczeń, a proste przeżycie – złożoności. I tak, pozornie nieskomplikowane doświadczenie zapachu przybiera nową postać, gdy woń przywołuje skojarzenie z konkretnymi osobami lub zdarzeniami. Zapachy, smaki czy wrażenia dotykowe, którym nadajemy osobisty kontekst mogą być źródłem niezwykle skomplikowanych przeżyć, włączając w to nawet oceny moralne (skojarzenie konkretnego zmysłowego przeżycia np. z krzywdą).²⁰⁷ Doświadczenie tego rodzaju ilustruje najślynniejszy bodaj fragment

Niepokoju Fernando Pessoa (F. Pessoa, *Księga niepokoju*, przeł. M. Lipszyc, Czuły Barbarzyńca Press, Warszawa 2013, s. 260).

206 Saito, *Everyday...*, s. 99. Zob. również Yi-Fu Tuan, *Topophilia: A Study of Environmental Perceptions, Attitudes, and Values*, Columbia University Press, 1990.

207 Saito określa tego rodzaju sądy mianem moralno-estetycznych (*moral-aesthetic judgements*), a więc sądów moralnych, które uwikłane są w kategorie estetyczne lub, w skrajnej postaci, przez nie zdeterminowane. Interesującym przykładem pola, gdzie, jak mi się wydaje, padają właśnie tego rodzaju sądy, jest żywa ostatnio dyskusja wokół nurtu kulinarnego „fake-meat” w weganizmie, a więc diecie, która wyklucza jakiegokolwiek składniki pochodzenia zwierzęcego. Styl polegający na przyrządzaniu potraw roślinnych w taki sposób, by w jak największym stopniu oddawały smak, zapach i strukturę dań mięsnych (kiełbaski, kotlety, wędliny i tym podobne) u części zwolenników tej diety spotyka się bowiem ze stanowczą dezaprobatą. Jak zauważa Dariusz Gzyra „problem w interesujący sposób balansuje na styku etyki i estetyki. Z jednej strony mowa jest przecież o symulacji przygotowanej z intencją zastąpienia oryginału lepszą wersją. Z drugiej próbuje się uzyskać możliwie doskonała imitację czegoś, co odrzuca się z wielu istotnych przyczyn – etycznych, estetycznych,

W poszukiwaniu utraconego czasu Marcela Prousta, w którym to fragmencie bohatera powieści zalewa cała fala wspomnień i emocji uruchomiona poprzez niepozorny akt spożywania ciastka:

(...) machinalnie podniosłem do ust łyżeczkę, z rozmoconym w herbacie kawałkiem magdalenki. Lecz w tejże chwili, gdy łyk płynu zmieszanego z okruchami ciastka dotknął mego podniebienia, zadrzałem, czując nagle, że dzieje się ze mną coś nadzwyczajnego. Zalała mnie fala rozkosznej błogości (...) Skąd do mnie przysłała ta potężna radość? Czułem, że miała ona jakiś związek ze smakiem herbaty i ciastka (...) I naraz wspomnienie mi się objawiło. Ten smak to przecież smak kawałka magdalenki, umoczonej w herbacie, lub w naparze lipowym, jaką w niedzielny ranek w Combray (...) podawała mi ciotka Leonia.²⁰⁸

Co więcej, powiązanie zmysłowości z pamięcią pozwala wyzwalać ukryte w nas pokłady optymizmu: pozytywnie wartościować zjawiska, które w innych warunkach – doświadczane w sposób negatywny – zostałyby przez nas odrzucone. Irytacja

ekologicznych czy zdrowotnych. Można zapytać, czy rzeczywiście udaje się ją oddzielić od dotychczasowych złych skojarzeń i historii. Czy jedzenie udawanej krwi może być formą kontestacji przemocy?” (D. Gzyra, „Wegańska krew”, w: tegoż, *Dziękuję za świńskie oczy. Jak krzywdzimy zwierzęta*, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2018, s. 131). Jak mi się wydaje, dochodzi tu właśnie do przemieszania porządków etyki i estetyki: postulaty natury etycznej wyprowadza się z przesłanek o charakterze estetycznym. Według przeciwników nurtu *fake-meat* forma potrawy roślinnej nie powinna bowiem naśladować dań „typowo mięsnych” ze względu na, rzekomy, immanentny związek tego rodzaju postaci (wyrażającej się poprzez wygląd, smak, zapach) ze zwierzęcą krzywdą. Co ciekawe, Saito omawiając charakter sądów moralno-estetycznych również podkreśla rolę, jaką w tego rodzaju aktach odgrywa, właśnie, zaangażowanie zmysłów. „Sądy te mają charakter estetyczny, o ile są wyprowadzane ze zmysłowych (często cielesnych) doświadczeń związanych z przedmiotami, inaczej niż to się dzieje w przypadku pozostałych sądów moralnych, gdzie owe przedmioty postrzega się w kontekście celów i implikacji, które są niezależne lub poza doświadczeniem percepcyjnym” – pisze filozofka (Saito, *Everyday...*, s. 208).

208 Proust, *W stronę Swanna*, s. 77-79. Proust w swej powieści poświęca wiele uwagi zmysłom smaku i zapachu podkreślając ich szczególne znaczenie w budowaniu wspomnień: „(...) kiedy z zamierzonych czasów nic nie ocaleje, po śmieci bliskich istot, po zniszczeniu, jakiemu ulegają rzeczy, jedynie zapach i smak, delikatniejsze, lecz bardziej przy tym żywotne, bardziej niematerialne, uporczywe i wierne, długo jeszcze, niczym dusze, trwają w rozpamiętywaniu (...) wznosząc (...) potężną budowlę wspomnienia” (s. 79). Doświadczenia zmysłowe urastają tu wręcz do rangi sztuki, gdy zapach przyrównany zostaje do poezji (s. 82) lub muzyki: „rozkosz jaką dawała muzyka (...) przypominała rzeczywiście w takich chwilach rozkosz przeżywaną podczas wdychania zapachów” (s. 272). Znamienne, że twórczość Prousta jest wyjątkowo popularna w Japonii, który to obszar, jak już wspominałam, uznać można za swoistą kolebkę estetyki codzienności. „Japończycy kochają i rozumieją Prousta (...) bliskie jest im wyczulenie na stronę zmysłową (...) Japończycy – przypomina Yoshida – są mieszkańcami «imperium zmysłów» (...) Istnieje głęboka więź – konkluduje badacz – między światem Prousta i światem Japończyków” – zauważa tłumaczka, Krystyna Rodowska (K. Rodowska, „Zapis nieskończony Marcela Prousta” w: tamże, s. 25).

napotkanym z rana zlewem, pełnym niepozmywanych naczyń nabiera innego charakteru w momencie, gdy pomyślimy o ukochanej osobie, która pozostawiła te naczynia po sobie. Negatywne zmysłowe doświadczenie (wstręt wywołany nieprzyjemnym zapachem i brudem) zmienić może swoją naturę pod wpływem osobistego skojarzenia, w wyniku którego złość zmienia się, na przykład, w rozczulenie i tęsknotę, nieprzyjemny odór w zapach łatwiejszy do zniesienia, a resztki – w ślad po ukochanym. Dewey w *Sztuce jako doświadczeniu* przywołuje fragment z *The Mill on the Foss* Elliotta, który to ustęp doskonale opisuje zmianę zachodzącą w doświadczeniu w wyniku zaangażowania elementu osobistego, w tym wypadku wspomnień z młodości: „dzisiejszy nasz zachwyty plamą słońca na szerokich źdźbłach trawy mógłby nie być niczym więcej, jak tylko mglistym spostrzeżeniem znużonej duszy, gdyby nie blask słoneczny i gdyby nie trawy z dawnych lat, które wciąż żyją w nas i **przeobrażają nasze postrzeganie w miłość**”.²⁰⁹

6. Stabilna tożsamość bytowa – podatność na zmiany

Jednym z fundamentalnych zadań, jakie dotąd stawiała przed sobą estetyka (sprowadzona do filozofii sztuki) było znalezienie odpowiedzi na pytanie „czym jest dzieło sztuki?”, „co jest jego istotą?”. Według Saito, dążenie do esencjonalnego określenia tego, co kryje się pod tym pojęciem ma związek z zaszczepioną w kulturze Zachodu metafizyką zorientowaną na poszukiwanie tego, co niezmiennie, trwałe i szczególne w każdym bycie. Czy jest to możliwe w przypadku tak płynnego zjawiska, jak codzienność? Nieostrość i szczególna pojemność tej kategorii jest źródłem fundamentalnej krytyki ze strony rzeczników tradycyjnej, zorientowanej sztukocentrycznie estetyki. Ciężko bowiem wyznaczyć granicę, która oddziela to, co codzienne od tego, co do codzienności nie należy. W związku z tym, nurt musi bronić się przed zarzutami, po pierwsze, o panestetyzm, po drugie zaś, o fundamentalny brak racji bytu jako forma dyskursu naukowego. Reprezentanci prądu bronią się przed tą krytyką określając obszar swego zainteresowania za pomocą:

– negacji (nie-sztuka i nie-natura): Thomas Leddy;

²⁰⁹ Dewey, dz. cyt., s. 23-24 [wyr. P. M.].

– odprzedmiotowania pojęcia (rodzaj nastawienia): Yuriko Saito, Kevin Melchionne, Ossi Naukkarinen.²¹⁰

Dodatkowych trudności metodologicznych przysparza jednak kolejny aspekt: nie ma jednej codzienności, jest ich tyle, ile podmiotów doświadczających. Inaczej będą swą codzienność przeżywać mieszkańcy różnych regionów świata, tak jak diametralnie różnie doświadczać będzie dziecko i dorosły, osoba zamożna i mieszkaniec obszaru wykluczonego ekonomicznie. W jaki sposób można uzgodnić tego rodzaju ujęcia?

Jednym z rozwiązań, proponowanym przez Saito, jest odprzedmiotowanie kategorii, jaką jest codzienność, a więc przeniesienie ciężaru jej znaczenia z przedmiotu doświadczenia na rodzaj nastawienia.²¹¹ Tym samym, codzienność przestaje być zbiorem obiektów i aktywności, a zamiast tego rozumiana jest jako „sposób, w jaki doświadczamy”, który to sposób „ugruntowany jest w naszym nastawieniu” wobec zjawisk (np. rutyna).²¹² Podobnie, ów typ nastawienia charakteryzuje Ossi Naukkarinen, który podkreśla, że potoczne życie w swym wymiarze estetycznym związane jest z „rutyną, obeznaniami, ciągłością, normalnością, zwyczajami (...), a nie kreatywnymi eksperymentami, wyjątkami (...), analizami i głęboką refleksją”.²¹³ Jakie miejsce zajmuje w tej wizji sztuka? Jak pisze Saito, z punktu widzenia *everyday aesthetics* dzieło sztuki jest o tyle interesujące jako przedmiot estetyczny, o ile determinuje codzienność, na przykład, sprzedawcy obrazów, który rutynowo przenosi je z miejsca na miejsce, pakuje do wysyłki, wycenia i tym podobne.²¹⁴ Filozofka z założenia bowiem pomija całą gamę doświadczeń, wokół których koncentrował się tradycyjny paradygmat, a które określić można jako wyjątkowe, szczytowe, wyraźnie odstające z ciągu innych przeżyć. Wyzwaniem dla współczesnej estetyki jest, według autorki, zajęcie stanowiska względem tego, co „znajome, rutynowe, zwyczajne”.²¹⁵

Podobne stanowisko w tej kwestii zajmuje Leddy, według którego codzienność nie wiąże się ze stopniem występowania doświadczeń („codziennie”), lecz z ich

210 O. Naukkarinen, *What is 'Everyday' in Everyday Aesthetics?*, „Contemporary Aesthetics” 11 (2013), <http://hdl.handle.net/2027/spo.7523862.0011.014> [dostęp: 15.05.2019]; K. Melchionne, *The Definition of Everyday Aesthetics*, „Contemporary Aesthetics” 11 (2013), <http://hdl.handle.net/2027/spo.7523862.0011.026> [dostęp: 17.05.2020], Leddy, *Experience of Awe...*

211 Saito, *Aesthetics of the Familiar...*, s. 10. Analogiczną strategię proponuje Saito względem kategorii, jaką jest estetyczność (*the aesthetic*).

212 Tamże.

213 Naukkarinen, *What is 'Everyday'...*

214 Saito, *Aesthetics of the Familiar...*, s. 10.

215 Tamże, s. 11.

jakością. Pojęcie to stanowi dla filozofa synonim zwyczajności i potoczności życia (poza sferą sztuki i natury), przy czym nie odmawia on uczestnictwa w estetycznym wymiarze każdego dnia przeżyciom specjalnym, wyjątkowym, odstającym. Jak zwraca uwagę w swej książce o znamienym tytule *The Extraordinary in the Ordinary*:

czasami nadzwyczajne [*extraordinary*] doświadczenia estetyczne przydarzają się w związku ze zwyczajnymi [*ordinary*] rzeczami, jak na przykład podczas smakowania kawałka ciasta i picia herbaty (...) załóżmy (...), że to doświadczenie w relacji do czegoś codziennego. Nie znaczy to, że tego rodzaju wydarzenie zdarza się codziennie, w rzeczy samej jest ono rzadkie. To, co umieszcza [to doświadczenie] w kontekście codzienności to fakt, że jest ono **odpowiedzią na codzienność**.²¹⁶

Brak stabilnej tożsamości bytowej przedmiotu analizy sprawia, że filozofowie sceptycznie nastawieni wobec nurtu upatrują w nim estetykę zorientowaną wyłącznie na arbitralny i nieweryfikowalny sąd.²¹⁷ Według oponentów konstrukt taki, jak „estetyczna krytyka codzienności” – analogiczny względem krytyki artystycznej – nie miałaby racji bytu, a zatem dyskusja na ten temat pozbawiona jest sensu. Owszem ciężko jest wyobrazić sobie sytuację, w której w sposób sformalizowany dyskutujemy na temat estetycznego przeżycia wywołanego przez zapach wieszanego prania lub głaskanie kota oraz, że dochodzimy na tej podstawie do rozstrzygających wniosków – tak, jak to ma miejsce w świecie sztuki.²¹⁸ Czy nie jest to jednak wyidealizowany obraz krytyki artystycznej? Czy dyskusje wśród teoretyków są naprawdę tak konkluzywne, jak chcą to widzieć krytycy programu? Niezgoda, która panuje w obszarze świata sztuki zdaje się być nie tylko czymś niezaprzeczalnym, lecz więcej – gwarantem żywotności sztuki. A co z krytyką kulinarną? Wyspecjalizowanymi koneserami wina? Czy nie jest to właśnie zinstytucjonalizowana postać „estetycznej krytyki codzienności”? Według Saito opis i komentarz, podobnie jak w sztuce, są w tym przypadku możliwe, choć mają charakter

216 Leddy, *The Extraordinary...*, s. 243.

217 Zob. Ch. Dowling, *The Aesthetics of Daily Life*, „British Journal of Aesthetics” Volume 50, Issue 1 (2010).

218 Na temat estetycznego wymiaru czynności związanych z praniem zob. P. Rautio, *On Hanging Laundry: The Place of Beauty in Managing Everyday Life*, „Contemporary Aesthetics” Volume 7 (2009), <http://hdl.handle.net/2027/spo.7523862.0007.007> [dostęp: 20.03.2020], przykład z głaskaniem kota pochodzi zaś z tekstu Sherri Irvin, *The Pervasiveness...*

bliższy opisowi fenomenologicznemu, niż formie krytycznego dyskursu.²¹⁹

7. Prymat wartości estetycznej – konglomerat różnych wartości

Fundamentalną wartością dzieła sztuki – w tradycyjnym ujęciu – jest jego (wąsko rozumiana) wartość estetyczna. Wytwór artysty powinien w pierwszej kolejności wzbudzać przeżycie budowane wokół doświadczenia piękna, wzniosłości, zachwytu. Ponowoczesne zacieranie się aksjologicznych granic oraz związane z nim przemieszanie wartości odcisnęły jednak istotne piętno nie tylko na życiu codziennym, lecz również na tym, jakie formy przywdziewa dziś sztuka. Propozycje artystyczne, które włączają w swój obszar jakości negatywne, takie jak strach lub wstręt (*abject art*) czy ukierunkowują się na pozaestetyczne sfery życia, jak moralność (sztuka krytyczna) lub praktyczne zastosowanie (*design*) nie tylko nie stanowią dziś żadnego *novum*, lecz wręcz stają się instytucjonalną normą. Z tego powodu, podział stworzony przez Saito po raz kolejny wydaje się być nieadekwatny względem tego, co można zaobserwować na scenie artystycznej: sztuka w takiej postaci, w jakiej dziś funkcjonuje z pewnością stanowi konglomerat różnorodnych wartości, nie tylko estetycznych.

W tym miejscu warto jednak na moment przyjrzeć się bliżej jednemu ze zjawisk, które stanowi znamieny dla naszych czasów owoc przemieszania się dwóch płaszczyzn: estetyki i egzystencji. Trwanie na granicy artystycznej kreacji, przyjęcie sztuki za zasadę przeorganizującą codzienność, w swej granicznej postaci, przyjmuje formę „sztuki życia” („*life as art*”), którą Zachary Simpson opisuje jako „nieustającą próbę aktualizacji estetyki, w oraz poprzez, swoje życie, widzenie i myślenie. Oznacza to zintegrowanie esencji dzieła sztuki z tym, jak kształtuje się granice i wymiary własnego bycia”.²²⁰ Motyw ten, rozśląwiony szczególnie przez Michela Foucaulta („żyj tak, by twoje życie mogło stać się osnową filmu”) odnajdujemy również w refleksji Nietzschego w postaci estetycznego usprawiedliwienia istnienia (żyć dobrze, to stwarzać siebie), także już u starożytnych: Epikteta czy Marka Aureliusza (człowiek-aktorem, który odgrywa swoją rolę w wielkim spektaklu życia). W projekcie filozoficznym niemieckiego myśliciela estetyka odgrywa szczególną, fundamentalną

219 Saito, *Aesthetics of the Familiar...*, s. 58.

220 Z. Simpson, *Life as Art: Aesthetics and the Creation of Self*, cyt. za: Yuedi, Carter, dz. cyt., s. IX.

rolę, stanowi bowiem drogę usensownienia istnienia świata i bytu ludzkiego, zasadę kreacji i gwarant spełnionego żywota. Co jednak istotne, zaznacza Nietzsche, patrząc z szerszej perspektywy sztuki, jesteśmy tylko twórcami „niższego szczebla”, podobnie bowiem jak w wizji starożytnych – kreujemy o tyle, o ile sami stanowimy wyłącznie kreację:

nie jesteśmy właściwymi twórcami tego świata sztuki, choć wolno nam o sobie samych przyjmować, że jesteśmy już obrazami i artystycznymi projekcjami dla prawdziwego jego twórcy, a swą najwyższą godność mamy w znaczeniu dzieł sztuki – bo tylko jako fenomen estetyczny istnienie i świat znajdują wiekuiste usprawiedliwienie – gdy oczywiście nasza świadomość tego naszego znaczenia nie różni się zbyt od tej, jaką wymalowani na płótnie wojownicy mają o przedstawionej na nim bitwie.²²¹

Moralność, estetyka i egzystencja, w programie Nietzschego, stapiają się ze sobą w jedną, niepodzielną substancję życia. „Stoi jako **widz i słuchacz** przed wielkim widowiskiem muzycznym, którym jest życie (...) przeocza przy tym, że sam jest właściwie też poetą i dopowiadaczem życia” – pisze filozof w swej *Wiedzy Radosnej*.²²² I dodaje: „chcemy być poetami w życiu i przede wszystkim w **najdrobniejszym i najcodzienniejszym**”.²²³ Motyw zatarcia się granic między sztuką a życiem pojawiają się również, co może wydawać się dość zaskakujące, u Ludwiga Wittgensteina, który w swych notatkach wydanych pod postacią *Uwag różnych*, zauważa:

nic może nie byłoby ciekawsze niż obserwowanie kogoś przy pewnej całkiem prostej codziennej czynności, podczas gdy człowiek ten sądzi, że nikt na niego nie patrzy. Wyobraźmy sobie teatr, kurtyna idzie w górę i widzimy kogoś samego w pokoju, chodzącego tam i z powrotem, zapalającego papierosa, siadającego sobie itd., tak że nagle oglądalibyśmy z zewnątrz człowieka w sposób, w jaki człowiek nie może siebie poza tym zobaczyć; jakbyśmy nagle na własne oczy ujrzeli rozdział biografii – to musiałoby być przejmujące i cudowne zarazem.

221 F. Nietzsche, *Narodziny tragedii albo Grecy i pesymizm*, przeł. B. Baran, Wydawnictwo Baran i Suszczyński, Kraków 2001, s. 57.

222 F. Nietzsche, *Wiedza radosna*, przeł. L. Staff, Zielona Sowa, Kraków 2003, s. 158.

223 Tamże, s. 157 [wyr. P. M.].

Wspanialsze niż cokolwiek innego, co poeta mógłby polecić do zagrania lub powiedzenia na scenie. Zobaczylibyśmy samo życie. Lecz oglądamy to codziennie i nie robi na nas najmniejszego wrażenia!²²⁴

Saito w rozwinięciu poszczególnych punktów powyższego zestawienia sygnalizuje, iż – owszem – istnieją dziś takie formy sztuki, które upłynniając granice między kreacją a życiem, zrywają z paradygmatycznym dla zachodniej twórczości modelem, a tym samym wymykają się tego typu klasyfikacjom. Wśród tego rodzaju propozycji artystycznych autorka wymienia sztukę ziemi (*land art*), twórczość ugruntowaną w materiale życia codziennego (*slice-of-life art*), *happening*, performans, sztukę konceptualną i interaktywną oraz japoński ceremoniał picia herbaty.²²⁵ Za modelowy zaś przykład dzieła, które zrywa z paradygmatem i sztywnym podziałem na to, co artystyczne (sztuka) i pozaartystyczne (życie) podaje Saito akcję Rirkrita Tiravanija w „Wexner Center for the Arts” na Uniwersytecie w Ohio (1999). Akcja tajskiego artysty polegała na zbudowaniu dokładnej repliki mieszkania, w której artysta gościł odwiedzających, prowokując międzyludzkie interakcje, między innymi poprzez wspólny posiłek – w czasie trwania performansu artysta podawał bowiem widzom ugotowane przez siebie tajskie curry.²²⁶ Jakże jest miejsce tego typu działań w obszarze estetyki codzienności?

Saito, z jednej strony, docenia rolę sztuki, która zaciera granicę między twórczością artystyczną a życiem, z drugiej jednak, pozostaje na stanowisku, wedle którego sztuka jest bytem autonomicznym, w związku z czym, konkretne realizacje (jakkolwiek mogą do złudzenia przypominać życie lub z niego bezpośrednio czerpać) przynależą wyłącznie do świata sztuki. Ten zaś stanowi osobny i odrębny świat, który funkcjonuje obok potocznej rzeczywistości. Co więcej, autorka, choć podkreśla wartość artystyczną tego typu działań – dzieła sztuki jako „wykrojonego fragmentu

224 L. Wittgenstein, *Uwagi różne*, przeł. M. Kowalewska, Wydawnictwo KR, Warszawa 2000, s. 21.

225 Saito, *Everyday...*, s. XVIII.

226 Tamże, s. 32-33.

codziennosci” („slice of everyday”) – zauważa również krytycznie, że kreacja tego rodzaju opiera się na pozbawieniu codziennego życia „jego codzienności” (*everydayness*).²²⁷ To, co zwyczajne i potoczne – przemienione w sztukę – staje się czymś specjalnym, niezwykłym, niecodziennym – a jako takie nie może być uzgodnione z modelem proponowanym przez filozofkę. Według Saito, kreacja artystyczna, która ukierunkowana jest na czynienie rzeczywistości zauważalną lub, w bardziej radykalnej odsłonie, na zmianę jej statusu (z pozaartystycznego w artystyczny), kawałkuje potok życia i odziera codzienność z jej esencji. Życie codzienne – poszatowane, umieszczone w (złoty) ramach sztuki – staje się w oczach autorki wyłącznie *quasi*-codziennością, zamrożoną klatką, „życiem” w cudzysłowie. Nawet najbardziej precyzyjne wycinanie fragmentu rzeczywistości zastanej (i przenoszenie później w pole sztuki), zawsze będzie odbywać się w ramach działania na dwóch światach – w innym wypadku gest przeniesienia straciłby swój fundament. Stąd też codzienność w sztuce będzie zawsze tylko i wyłącznie jakby-codziennością. Jednakże, i co należy wyraźnie podkreślić, w ujęciu Saito nie stanowi to zarzutu wobec sztuki, a jest to wyłącznie ujawnienie mechanizmu, który rządzi, z konieczności, logiką tego typu działań twórczych. „Umieszczając [codziennosc] w ramach, jako dzieło sztuki, a zatem nieuchronnie usuwając z kontekstu powszedniości (...), można osiągnąć sukces w oświetlaniu elementów codziennego życia, lecz również można wyeliminować samą codzienność. Nadawanie przedmiotowi lub aktywności statusu sztuki zbyt mocno skupia uwagę właśnie na tym fakcie (...) twórca w konwencjonalnym tego słowa znaczeniu ogłaszający siebie *artystą*, prezentując wycinek codziennego życia jako *dzieło sztuki* zdaje się tworzyć nieprzekraczalną przepaść między sztuką a życiem” – zauważa filozofka.²²⁸

Schemat rozpisany w *Everyday Aesthetics* uwzględnia zatem głównie tradycyjne, przed-awangardowe formy kreacji (malarstwo czy rzeźbę), pomijając – nie tylko awangardę – lecz również wielowiekowe tradycje pozazachodnie, które osadzają się na granicy sztuki i praktyk życia codziennego. Stąd też proponowany podział sprawia wrażenie nie tylko nieaktualnego, ale i sztucznego – niedostatecznie bowiem akcentuje rolę sztuki w inspirowaniu programu estetyki codzienności. Podział zarysowany przez

227 Tamże, s. 33.

228 Tamże, s. 251-252.

autorkę sprzyja powstaniu obrazu, w którym twórczość artystyczna nie tylko nie odegrała żadnej roli w procesie krystalizacji założeń nurtu, lecz nawet więcej – stała się dla niego pewnym negatywnym punktem odniesienia. Rozpatrując tę relację z szerszej perspektywy ciężko jednak nie zauważyć, że wielozmysłowość, otwartość, modyfikowalność, płynność granic, negatywność czy nawarstwienie wartości wtargnęły do namysłu estetycznego i podważyły jego fundamenty przed usystematyzowaniem się prądu reprezentowanego przez Saito. Odbyło się to, właśnie, za pośrednictwem awangardowych i post-awangardowych form sztuki. Podobnie zresztą, jak zwrot ku codzienności, ku temu co potoczne, zwyczajne i banalne. Autorka w swym radykalnie anty-sztukocentrycznym nastawieniu nie tylko bagatelizuje rolę, jaką twórczość artystyczna odegrała w „estetycznym zwrocie”, lecz również traci z oczu interesujące – jak mi się wydaje – momenty przejścia i estetyczne aberracje. Anty-sztukocentryzm w tak mocnym wydaniu nie ogranicza się bowiem wyłącznie do przesunięcia dzieła sztuki z centrum – na dalsze tory lub peryferie rozważań, lecz na wyniesieniu go poza granice namysłu. W jaki sposób Saito uzasadnia tego rodzaju radykalne posunięcie?

Jak podkreśla filozofka, twórczość artystyczna, która wymyka się tradycyjnemu zachodniemu paradygmatowi znajduje się w swoistym stanie zawieszenia między skostniałym i przestarzałym modelem estetycznym, a tym modelem, którego powołanie postuluje badaczka. Awangardowe oraz post-awangardowe strategie artystyczne zrywają bowiem z hegemonią wzroku czy obiektu, podważają zasadę dystansu i bezinteresowności, a także zwracają się ku temu, co zwyczajne, przyziemne, niekoniecznie pozytywne – wszystkiemu, co potoczne i codzienne. Z drugiej strony jednak, doświadczenie sztuki tego rodzaju, pozostaje właśnie doświadczeniem sztuki: przeżyciem specjalnym, odstającym, wyróżniającym się z potoku innych przeżyć. Saito zaś konsekwentnie dąży do takiego ujęcia codzienności, które ufundowane jest w *aisthesis*: w przeżyciu czystym, bezpośrednim, niezakotwiczonym w jakichkolwiek nośnikach. Z tej perspektywy awangarda zatrzymuje się w pół drogi: między skostniałym modelem sztuki, a życiem i potocznością samą w sobie.

Stanowisko, jakie autorka *Everyday Aesthetics* zajmuje wobec problemu relacji sztuka-codziennosc określić więc można dwojako: z jednej strony, jako estetykę codzienności radykalnie anty-sztukocentryczną, a więc odrzucającą perspektywę i język

sztuki, z drugiej zaś – komplementarnie – jako estetykę skupioną na zwyczajności doświadczenia (*ordinary experience-based aesthetics*). Propozycja Saito biorąca początek z krytycznego nastawienia względem ujęć dominujących dotąd w estetyce stała się jednocześnie zarzewiem sporu, który spolaryzował stanowiska w obrębie namysłu nad estetycznymi pokładami potoczności. Wewnętrzny rozłam doprowadził do wyklarowania się dwóch przeciwstawnych nurtów, które odróżnia stosunek do miejsca, jakie w estetycznym doświadczeniu codzienności zajmuje sztuka. W szczególności zaś, jest to spór o reorganizację potocznych przeżyć przez twórczość artystyczną, a więc o rolę, jaką w estetycznym kontakcie z naturą odgrywa, na przykład, pejzaż malarski, a w percepcji codziennych zdarzeń – literackie parable Kafki.

CZEŚĆ II: SPÓR. MIEJSCE SZTUKI W ESTETYCZNYM DOŚWIADCZENIU CODZIENNOŚCI

Krytyczny stosunek Saito do ujęć, które w ramach estetycznej analizy codzienności odwołują się do modelu doświadczenia sztuki lub jakichkolwiek kategorii *stricte* artystycznych dał początek rozłamowi w obszarze nurtu. Odtąd, w polu refleksji wyszczególnić można dwa, przeciwstawne prądy: „mocny” („*strong*” *formulation of aesthetics of everyday life*) oraz „słaby” („*weak*” *formulation of aesthetics of everyday life*), które wyrastają z – odpowiednio – krytycznego i afirmatywnego nastawienia względem miejsca, jakie w estetycznym doświadczeniu codziennego życia odgrywa twórczość artystyczna.²²⁹ Te dwa opozycyjne podejścia zrekonstruowane zostaną w dalszej części tekstu, przede wszystkim, w oparciu o zestawienie poglądów reprezentowanych przez Yuriko Saito oraz Thomasa Leddy'ego. Ów wybór podyktowany był tym, iż wskazani autorzy szczególnie dużo miejsca poświęcają problematyce skupionej wokół złożonej relacji, która łączy sztukę i codzienność. Skoncentrowanie w kolejnej części pracy na tym temacie znamionuje jednocześnie bezpośredni już zwrot ku naczelnemu przedmiotowi mojego badawczego zainteresowania. Namysł nakierowany zostanie bowiem na ten szczególny rodzaj przeżycia, które – ze względu na swe odniesienie pozostaje przeżyciem ściśle pozaartystycznym – uwikłanym jednocześnie w schematy i kategorie związane ze sztuką. Doświadczenie codzienności zapośredniczone w doświadczeniu artystycznym, w swej granicznej postaci, skutkuje przemieszczeniem kategorii i specyficznym oglądem świata – tak **jakby** był swoistym, gotowym dziełem sztuki. Wejście w kontakt z rzeczywistością zastaną (nie-kreowaną artystycznie) w ten szczególny sposób ujawnia jednocześnie **jedną z najbardziej doniosłych funkcji – czy też rodzaj skutku**

229 W określeniu poszczególnych prądów w obrębie estetyki codzienności korzystam z terminologii wypracowanej przez Dan'a Eugen'a Ratiu w *Remapping the Realm of Aesthetics...*

ubocznego – sztuki, którym jest reorganizacja potocznego doświadczenia. Odbywa się to na długo po opuszczeniu murów galerii, progu kina czy teatru, trwa jeszcze po zamknięciu książki i tomiku poezji. Stosunek do tego właśnie oddziaływania poróżnił estetyków, dając początek rozłamowi w obszarze poświęconym refleksji nad estetycznym wymiarem życia codziennego. W związku ze skierowaniem się ku tej problematyce w poniższej części wywodu, podejmowane dotąd kwestie i zagadnienia potraktować można jako wstęp dla głównej części rozprawy.

1. Krytyczna i afirmatywna orientacja *everyday aesthetics*, czyli spór o „malarskość” krajobrazu (Yuriko Saito a Thomas Leddy)

„To, co w rzeczywistości wygląda lepiej niż na obrazie”

Goździki, kwitnące wiśnie, dzikie róże i piękni bohaterowie.

„To, co wygląda lepiej na obrazie niż w rzeczywistości”

Sosny i jesiennie pola. Górskie wioski i ścieżki. Żurawie i jelenie.

Sei Shōnagon, *Zapiski spod wezglowia, czyli notatnik osobisty*²³⁰

W jaki sposób codzienność może zostać włączona w obszar dyskursu estetycznego? Próbując odpowiedzieć na to pytanie należy, w pierwszej kolejności, zwrócić się ku tym obszarom obowiązującego dotąd paradygmatu, który określa granice kwalifikowalności obiektów jako estetycznych. Wąskie, sztukocentryczne ujęcie, które wymiar estetyczny ogranicza do obszaru twórczości artystycznej (estetyka jako filozofia sztuki) pozwala włączyć codzienność w pole namysłu tylko i wyłącznie na drodze wchłonięcia zjawisk z nią związanych w pole sztuki. Ta szczególnego rodzaju, nobilitacja – ponieważ wymaga podniesienia statusu przedmiotów pozaartystycznych do rangi sztuki – dotyczy najczęściej tych zjawisk, które wyjściowo dzielą już pewne cechy wspólne z twórczością artystyczną, są sztuko-podobne. Z tej perspektywy spożywanie posiłku jest aktem estetycznym o tyle, o ile gotowanie rozumiane jest jako sztuka gotowania, zaś widok zachodzącego słońca przedmiotem estetycznym o tyle, o ile przywołuje skojarzenie z artystycznym przedstawieniem. Estetyka jako filozofia sztuki pozwala włączać obiekty pozaartystyczne w obszar pola estetycznego wyłącznie poprzez poszerzenie kategorii, jaką jest sztuka. Alternatywną strategią stanowi poszerzenie samej kategorii przedmiotu estetycznego (rozumianego dotąd po Kantowsku), a więc rozsadzenie od środka modelu skoncentrowanego na artystycznej kreacji i zastąpienie go modelem otwartym. Tego rodzaju strategia pozwala ująć to, co

230 Shōnagon, dz. cyt. s. 160.

potoczne jako swoiste i niezależne względem sztuki źródło przeżycia, umożliwia ujęcie codzienności „na jej własnych zasadach”. Właśnie te dwie opcje stają się punktem odniesienia dla dwóch stanowisk, które wykształciły się w obrębie nurtu *everyday aesthetics*.

W propozycji, jaką jest estetyka codzienności w swej usystematyzowanej formie wyszczególnić można dwie przeciwstawne orientacje: nurt „mocny” (krytyczny) oraz „słaby” (afirmatywny). Pierwszy, zbudowany w oparciu o radykalny sprzeciw wobec ujęć sztukocentrycznych (stawiających sztukę w roli modelowego przedmiotu estetycznego lub punktu odniesienia dla doświadczeń pozaartystycznych) kładzie nacisk na dotarcie do tych estetycznych pokładów codzienności, które – oderwane od sztuki – generują przeżycie w sposób niezależny i unikalny (Saito, Melchionne). Umiarkowany, nurt „słabszy” przyjmuje z kolei, iż twórczość artystyczna i potoczna ludzka egzystencja stanowią niepodzielną całość, w związku z czym pełny i autentyczny obraz estetycznego życia uzyskać możemy, jedynie, rozpatrując te dwie płaszczyzny we wzajemnej relacji (Leddy).²³¹

Oba nurty, zarówno umiarkowany, jak i ten bardziej radykalny, ufundowane są we wspólnym przekonaniu o konieczności przeformułowania dyskursu estetycznego w taki sposób, by odnalazł w nim swe miejsce potok życia codziennego. Rozbieżny stosunek reprezentantów obu orientacji do roli, jaką – zarówno na poziomie doświadczenia, jak dyskursu – odgrywa sztuka, bierze zaś początek z dwóch odmiennych wizji upatrujących w przeżyciu estetycznym z jednej strony: akt o charakterze specjalnym (*special experience-based aesthetics*), z drugiej zaś, akt zwyczajny, niewyróżniający się spośród innych (*ordinary experience-based aesthetics*). Jak wskazuje Saito, pierwszy rodzaj stanowiska zajmuje, między innymi, Dewey wraz ze swą koncepcją doświadczenia estetycznego, które odstaje od pospolitego potoku przeżyć. To doświadczenie, które wyróżnia się na tle innych, gdyż jest kompletną całością, wyraźnie odseparowaną od tego, co następuje wcześniej i potem (*an experience*).²³² W podobny sposób akt ten charakteryzuje M. J. Zenzen określając jako „*extraordinary perceptual experience*” czy Shusterman, który również wskazuje na to,

231 Poglądy Saito oraz Leddy'ego rekonstruję i zestawiam w kolejnym podrozdziale. Syntetyczne zestawienie założeń obu pod-nurtów (wraz z krytyką stanowiska „mocnego”) zob. D. E. Ratiu, dz. cyt.

232 Saito, *Everyday...*, s. 44.

że przeżycie estetyczne wyróżnia się wśród potoku rutynowego doświadczenia.²³³ Odmienne stanowisko w tej kwestii zajmuje autorka *Everyday Aesthetics*: według Saito doświadczenie tego rodzaju może odstawać i kontrastować z innymi przeżyciami, tak jak może być odbierane jako wyjątkowe i rzadkie – nie musi jednak być takie z konieczności, ponieważ jest to wyłącznie jedna z wielu postaci, jaką przybrać może przeżycie estetyczne. Obok tego rodzaju aktów istnieją również takie, które przebiegają w łagodniejszej formie, zlewają się z potokiem doświadczeń, nie są w żaden sposób od nich odseparowane, wręcz przeciwnie, zintegrowane z nimi, pokrywają akt. I właśnie ten konkretny rodzaj przeżycia – ze względu na to, że pozostawał dotąd poza obszarem zainteresowania estetyków – powinien, według Saito, znaleźć się w centrum rozważań podejmowanych na gruncie dyskursu poświęconego codzienności. Filozofka uzasadnia swój wybór wskazując na to, że element estetyczny znacznie częściej wchodzi w relację z tym, co trywialne, zwyczajne, potoczne i przyziemne (codzienne czynności i wybory), rzadziej zaś realizuje się w oparciu o to, co wyjątkowe, rzadkie, wzniosłe (kontakt ze sztuką). W związku z tym, namysł teoretyczny powinien zostać skierowany właśnie na te rejony rzeczywistości, bez uciekania się do mechanizmów reinterpretujących codzienność poprzez obce elementy.

Jak zauważa Leddy, estetyczny kontakt z życiem codziennym może zyskać zasadniczo dwie postaci: doświadczenia ujmującego codzienność jako coś zwyczajnego (*ordinary*) lub nadzwyczajnego (*extraordinary*). Według Saito pierwszy sposób jest w znacznie większej mierze częścią naszego potocznego życia, stąd też w swych analizach autorka skupia się właśnie na tego rodzaju nastawieniu, które nakierowane jest na uchwycenie „codziennosci w tym, co codzienne” czy „zwyczajności w tym, co zwyczajne” („*everydayness of the everyday*”, *ordinariness of the ordinary*).²³⁴ Filozofka wyprowadza kategorię „zwyczajnego” doświadczenia z obserwacji niezliczonych codziennych wyborów, które dokonujemy każdego dnia, a które podyktowane są estetycznie. Sposób, w jaki się ubieramy, dbamy o wygląd, aranżujemy przestrzeń mieszkalną, a nawet pozornie nieznaczący fakt, że sprzątamy i dbamy o czystość – lub

233 Leddy, *The Extraordinary...*, dz. cyt., s. 57. Sam Leddy przyjmuje w tej kwestii stanowisko umiarkowane, a więc uwzględniające nie tylko szczytowe, wyraźnie „odstające” się formy doświadczenia, lecz również te, które są zwyczajne, nie wyróżniają się i nie „odstają”.

234 Saito, *Everyday...*, s. 50, 202-203.

wręcz przeciwnie odnajdujemy się w przestrzeni nieuporządkowanej czy niechlujnej – wszystkie te codzienne decyzje i zwyczaje mają, jak podkreśla Saito, podłoże estetyczne. To zaś czyni całą tę banalną i pozornie nieznaczącą część naszego życia niezmiernie interesującą z punktu widzenia estetyki. Białe plamy w dyskursie – powstałe w wyniku zaniechania namysłu nad tą sferą życia – powiązać zaś należy, z jednej strony, z dominującą dotąd orientacją sztukocentryczną, z drugiej zaś, z wynikającym z niej uprzywilejowaniem doświadczeń specjalnych. W przeciwieństwie do rzadkich, wyjątkowych i wyróżniających się doświadczeń związanych ze sztuką, codziennym przeżyciom estetycznym towarzyszącym robieniu prania, gotowaniu czy odpoczynkowi „zwykle brakuje pamiętliwej obecności czy intelektualnej, emocjonalnej czy duchowej doniosłości” – pisze Saito.²³⁵ Odwołując się znów do języka Leddy'ego, który doświadczenia estetyczne umieszcza na swoistej skali, można powiedzieć, że są to przeżycia estetyczne „minimalne” – niezauważalne, ledwie uchwytnie, ulotne.

Zanim nastąpi przejście do prezentacji poglądów samego Leddy'ego na rolę, jaką w estetycznym doświadczeniu codzienności odgrywają przeżycia specjalne, w szczególności zaś te, których specjalność wynika bezpośrednio z wpływu sztuki – warto przyrzeć się bliżej ujęciu Saito. Propozycję filozofki potraktować można bowiem jako krytyczny punkt odniesienia dla stanowiska, które – zbieżne z linią prezentowaną przez autora *The Extraordinary...* – wspiera główną hipotezę niniejszej rozprawy. Hipotezę tę, lapidarnie, ująć można w sposób następujący: „malowniczy widok” to **więcej**, niż „widok”, a „kafkowska sytuacja” to **więcej**, niż „sytuacja”.

235 Tamże, s. 48.

1.1. Krytyczne podejście do roli sztuki w estetycznym doświadczaniu codzienności („*weak*” *formulation of aesthetics of everyday life*) - argumenty Yuriko Saito

What do we do when we do nothing?
What do we hear when we hear nothing?
What happens when nothing happens?

Paul Virilio²³⁶

Według autorki *Everyday Aesthetics* stopniowe poszerzanie obszarów, którymi dotąd zajmowała się estetyka – bezpośrednio zależne od procesu poszerzania kategorii sztuki – jest niewystarczające. Stąd, filozofka poddaje krytyce nie tylko ów, główny nurt estetyki, który za przedmiot zainteresowania przyjmuje wyłącznie twórczość artystyczną (estetyka utożsamiona z filozofią sztuki), lecz również te gałęzie dyskursu, które podejmując się namysłu nad pozaartystycznymi rejonami rzeczywistości, wciąż odnoszą się do modeli i kategorii wyznaczanych przez sztukę – pozostając tym samym w polu oddziaływania ujęć sztukocentrycznych.²³⁷ Podkreślając znaczącą rolę estetyki środowiskowej w rozwoju nurtu *everyday aesthetics*, Saito za decydujący etap przemian wskazuje zerwanie z podejściem skupionym wokół wciągania zjawisk i obiektów w pole estetyki na drodze zwiększania pojemności kategorii, jaką jest sztuka – zapoczątkowane właśnie przez badania środowiskowe. To w obszarze *environmental aesthetics*, gdzie odbywały się pierwsze próby dotarcia do tych obszarów życia, których wymiar estetyczny nie byłoby uzależniony od wpływu twórczości artystycznej – upatruje się bowiem podwalin „nowej estetyki”, z której w dalszej kolejności wyrosła estetyka codzienności.

Estetyczność (*the aesthetic*), podkreśla Saito, to obszar znacznie szerszy niż pole sztuki (*the artistic*): to, co, artystyczne może być estetyczne, ale to, co estetyczne nie

236 „Co robimy, gdy nic nie robimy? Co słyszymy, gdy nic nie słyszymy? Co się dzieje, gdy nic się nie dzieje?” (Paul Virilio w wywiadzie z Georges'em Perecem, cyt. za: S. Johnstone, „Introduction. Recent Art and the Everyday”, w: *The Everyday. Documents...*, s. 18.)

237 Saito, *Everyday...*, s. 15.

musi mieć związku ze sztuką. Jak zauważa dzieląca to przekonanie, Mary B. Wiseman: „doświadczenie estetyczne polega na skupieniu uwagi na akcie smakowania, patrzenia, słuchania, wyobrażania sobie”, a przedmiotem tych doświadczeń może być zarówno „smakowanie herbaty, patrzenie na wzory na serwetce z adamaszku lub *Broadway Boogie Woogie* Mondriana, słuchanie odgłosów deszczu na blaszanym dachu lub *Cello Sonaty* Bacha, wyobrażanie sobie, jak to by było przeżyć atak na bliźniacze wieże w Nowym Jorku albo trzęsienie ziemi w Prowincji Syczuan (...) lub jak to jest być górnikiem w północno-zachodnich Chinach”.²³⁸ Co jednak istotne: zarówno akt patrzenia i słuchania, jak i sonata czy malarstwo stanowią ugruntowane już w estetyce obiekty namysłu, podczas gdy przeżycia związane z kataklizmem lub codzienność górnika – już nie. Jednocześnie, realny rozwój estetyki następuje poprzez stopniowe zapełnianie luk w dyskursie, czemu sprzyja przede wszystkim zwrot ku tym rejonom rzeczywistości, które dotąd pozostawały poza zasięgiem analizy. Stąd też, należy objąć namysłem właśnie te sfery życia, które – dotychczas pomijane – stanowią trzon naszej codziennej egzystencji, a jako takie powiązane są z tym, co przyziemne, banalne, zwyczajne (*ordinary*). By tego dokonać należy oczyścić całkowicie pole rozważań, poczynając od zawieszenia przekonania o tym, że to sztuka stanowi estetyczne centrum rzeczywistości, które emanuje na inne sfery życia. Aby zaś uniknąć konieczności uciekania się do artystycznych analogii, porównań i odniesień, które zdominowały estetykę, rozważania należy przenieść na zupełnie nową, odrębną i niezależną – względem ujęć sztukocentrycznych – płaszczyznę. „Bez krytyczna estetyzacja może poprowadzić nas daleko od estetycznego życia w jego codziennym kontekście, czyniąc je bardziej doświadczeniem sztuko-podobnym [*art-like*], podczas gdy wyzwalanie estetyki codzienności z doświadczenia bliskiego sztuce jest jedną z jej [estetyki codzienności] podstawowych racji bytu” – podkreśla w swej *Everyday Aesthetics*, filozofka.²³⁹

238 M. B. Wiseman, dz. cyt., s. 143.

239 Saito, *Everyday...*, s. 245.

1.1.a. Zwyczajność w zwyczajności i codzienność w codzienności

Jak uchwycić, to co nieuchwytnie? Jak zatrzymać banalną zwyczajność w potoku zdarzeń, jak oczyścić codzienność z różnorodnych obcych elementów, naleciałości – które zdają się stanowić jedyny gwarant jej sensowności, niezbywalny nośnik znaczenia.

Nawet wówczas, gdy sami jesteśmy sprawcami zdarzeń potocznych, zdają się one za mało znaczyć, by warto było je analizować. Są swojskie i dlatego zbyt oczywiste, byśmy chcieli o niech myśleć (...) zdarzenia codzienne powtarzając się, rytualizując i przyzwyczajając nas do siebie, sprawiają wrażenie pustych, martwych, pozbawionych głębszego znaczenia i tak zamaskowane prześlizgują się niezauważone przez nas

– pisze w swych *Szczelinach istnienia* Jolanta Brach-Czaina, dodając dalej ku przestrodze: „skoro nasze istnienie przebiega głównie w doświadczeniu potocznym, pośród czynności zwykłych, to odmawiając im znaczenia unieważniamy się sami”.²⁴⁰ Z podobnego założenia wychodzi Saito, której propozycja estetyczna odnosi się właśnie do potocznego wymiaru codzienności, a tym samym do tych doświadczeń, które – związane z banalnymi czynnościami, takimi jak sprzątanie, gotowanie czy robienie zakupów („krzątactwo” u Brach-Czainy) – nie wyróżniając się z potoku innych przeżyć, stanowią rdzeń naszej egzystencji. Według filozofki, to nie nadzwyczajny (*extraordinary*) charakter czyni przeżycia estetycznymi, lecz uczestnictwo w wymiarze percepcyjnym (*aisthesis*). Stąd też, postulat zwrócenia się ku codzienności samej w sobie: niezapośredniczonej w jakimkolwiek innym medium, które pociągałoby za sobą „specjalny” rodzaj przeżycia (zreorganizowanego w taki sposób, by przypominało doświadczenia związane z wizytą w galerii czy teatrze). „Jeżeli każdy moment naszego życia i każdy przedmiot otaczający nas jest traktowany jako specjalny, jego specjalność zostaje nadwątlona lub nawet znika” – podkreśla autorka.²⁴¹ Zwraca na to uwagę

²⁴⁰ Brach-Czaina, dz. cyt., s. 56-57.

²⁴¹ Saito, *Aesthetics of the Familiar...*, s. 21.

również Aarto Haapala, gdy pisze „życie codzienne (*everyday*) umieszczone w kontekście sztuki traci swoją codzienność (*everydayness*): staje się czymś nadzwyczajnym”.²⁴² W związku z tym, w praktyce artystycznej, która wciąga w swoje pole elementy potocznego życia, upatruje Saito paradoks, który sprawia, że sztuce zwróconej ku codziennemu życiu), umyka całkowicie jego codzienność.²⁴³

Według autorki, celem nadrzędnym współczesnej estetyki jest ukierunkowanie badań na uchwycenie tego, co zwyczajne w zwyczajności (*ordinary in the ordinary*), banalnie codzienne, płynne i (pozornie) estetycznie neutralne.²⁴⁴ Przywołując słowa Paul'a Virilio z początku podrozdziału, można powiedzieć, że filozofka pytając o estetyczną naturę codzienności, pyta: „co się dzieje, gdy nic się nie dzieje?”. Mocna gałąź nurtu *everyday aesthetics* koncentruje się bowiem wokół ujęcia, w którym doświadczenie estetyczne pokrywa się z doświadczeniem jako takim, nie wyróżnia się, nie odstaje. Niezauważalność bowiem „uderza jako cecha główna sposobu przejawiania się codzienności”, ta zaś „przetacza się ku nieistnieniu i przejawia z niezauważalności. Jest przeźroczysta. Nie zostawia śladów (...) Trzyma nas w przeświadczeniu, że nie tylko nie można jej uchwycić, ale i nie warto” – zauważa autorka *Szczelin istnienia*.²⁴⁵ W tym właśnie tkwi największe niebezpieczeństwo – w pokusie, by stronić od tego wymiaru codzienności, podczas gdy stanowi on fundament nas samych. Bo to nie jest tak, że codzienność jest gdzieś obok – to my **jesteśmy codziennością**.

Chcąc powrócić do źródeł, do *aisthesis*, a więc do samego jądra tego, co estetyczne – należy oczyścić przeżycie z wszelkich naleciałości. Stąd też, zaznacza Saito, namysł musi zostać nakierowany na „(...) naświetlenie tych wymiarów codziennego, estetycznego życia, które nie prowadzą do pamiętnego, odstającego, przyjemnego doświadczenia estetycznego”.²⁴⁶ Jako przykład przytacza filozofka obdrapaną ścianę, która ze względu na jakości jej przysługujące wzbudzać może negatywne odczucie (np. obrzydzenie) i, jakkolwiek odczucie to jest „trywialne i

242 A. Haapala, „On the Aesthetics of the Everyday: Familiarity, Strangeness, and the Meaning of Place”, cyt. za: Saito, *Everyday...*, s. 39.

243 Saito, *Everyday...*, s. 39.

244 W związku z tym, że propozycja Saito wykracza poza wymiar pozytywny doświadczenia – to, co pozornie neutralne może, w ostateczności, okazać się nawet estetycznie negatywne.

245 Brach-Czaina. dz. cyt., s. 60-61.

246 Saito, *Everyday...*, s. 51.

niewyrafinowane”, należy przyznać, iż jest to „reakcja estetyczna” – podkreśla.²⁴⁷ Sprzątanie, gotowanie, zabawa z psem, szybki chód, a nawet siedzenie na krześle i oddychanie – wszystko to zasadza się na percepcji zmysłowej i jako takie bierze udział w polu estetycznym.

1.1.b. Doświadczenie sztuki jako ewenement

Malowniczy cień na murze, poetycko powiewająca biała zasłona w oknie, komizm potocznych sytuacji: odkrywanie „estetycznych wstrząsów” w tym, co trywialne i zwyczajne jest jednym ze sposobów, w jaki możemy wchodzić w kontakt z codziennością. W ujęciu Saito, patrzenie na świat w ten, zapośredniczony w sztuce, sposób zakłamuje jednak jego najgłębszą, estetyczną naturę. Stąd też skupiając się na analizie potocznych, niemalże uchodzących uwadze przeżyć („*everyday life's everydayness*”), autorka codzienność ujmowaną w sposób specjalny, sztuko-podobny pozostawia poza zasięgiem swego zainteresowania – uznając właśnie ten estetyczny wymiar codzienności za nazbyt oczywisty i banalny. „Sztuka z pewnością zmienia nasze nastawienie względem codziennego życia naświetlając wyjątkowe jakości prozy życia lub, słowami Ernsta H. Gombricha, «wspaniałości codziennej wizji» («*the marvels of everyday vision*»)” – pisze Saito i podaje dalej przykłady tego rodzaju dzieł, zauważając, że krajobraz pofałdowanych wzgórz widzi się inaczej po interwencjach Christo, tak jak w zupełnie nowy sposób doświadcza się robienia kulki ze śniegu po zapoznaniu z pracami Goldsworthy'a.²⁴⁸ Owszem, „sztuka pomaga nam podchodzić do życia na sposób estetyczny, czyniąc nasze życie bogatszym” – potwierdza filozofka, po czym jednak dodaje, że pod względem estetycznym nasze życie jest jest jeszcze bardziej bogate i zróżnicowane. Tego zaś, estetyka zorientowana sztukocentrycznie – nawet w postaci poszerzonej o nowe formy sztuki lub hybrydyczne doświadczenia (na styku

²⁴⁷ Tamże, s. 10.

²⁴⁸ Tamże, s. 40.

sztuki i nie-sztuki) – nie jest w stanie uchwycić.²⁴⁹ Estetyczny wymiar codzienności, choć może ulegać wpływom twórczości artystycznej, jest według Saito obszarem znacznie szerszym i, na pewnym poziomie, autonomicznym względem sztuki. Aplikowanie modelu doświadczenia artystycznego do tego obszaru codzienności jest według filozofki „nieadekwatne” i „mylące”.²⁵⁰ W związku z tym należy dążyć do tego, by ujmować rzeczy takimi, jakimi są: banalnymi, przyziemnymi, pospolitymi. Już w tej postaci uczestniczą – według stanowiska autorki – w wymiarze estetycznym.

1.1.c. Złagodzenie stanowiska

Należy podkreślić że w swej ostatniej publikacji książkowej (2017), Saito łagodzi nieco swoje stanowisko, *nota bene*, pod wpływem umiarkowanej propozycji Leddy'ego wyłożonej, między innymi, w *The Extraordinary...* Warto przyjrzeć się bliżej sposobowi, w jaki filozofka osłabia swe twierdzenia, gdyż formułując stanowisko znacznie bardziej kompromisowe, łagodzi istotny wewnątrz-programowy spór, który podzielił estetyków związanych z nurtem. W książce *Aesthetics of the Familiar: Everyday Life and World-Making* Saito podkreśla pozytywną rolę sztuki w reorganizacji przeżyć – choć wciąż zaznacza, że z punktu widzenia dyscypliny analiza zwyczajnego doświadczenia, niezwiązanego ze sztuką (*ordinary in its very ordinariness*), jako koncepcyjne *novum*, stanowić powinna priorytet. W swej najnowszej publikacji autorka zdecydowanie mocniej eksponuje jednak różnorodność codziennych estetycznych przeżyć, podkreślając szczególną wartość każdego z nich. W związku z tym, znacznie mocniej, niż w swej poprzedniej publikacji (2007) akcentuje Saito rolę doświadczeń

249 Tamże. Podobnie pisze o roli sztuki Gombrich: „ci, którzy przeżyli wzruszenie nowymi odkryciami wizualnymi, wyrażają im wdzięczność mówiąc, że dopiero sztuka nauczyła ich widzieć”, jednakże „pospolite mniemanie, że wzrok nasz opieszale przenika świat tylko na miarę praktycznych potrzeb i że dopiero artysta zdziera zeń zasłonę przyzwyczajenia, nie docenia cudowności powszedniego widzenia” (E. H. Gombrich, *Sztuka i złudzenie. O psychologii przedstawienia obrazowego*, przeł. J. Zarański, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 198, s. 315).

250 Saito, *Everyday...*, s. 41.

specjalnych, niezwykłych, które odstają od potoku innych przeżyć: „jednym z wyzwań, przed którym staje estetyka codzienności jest praktykowanie sztuki bycia i realizowanie codziennego życia poprzez, czasem, rozwijanie jego niezwykłych (*extraordinary*) estetycznych potencjałów, a innym razem, delektując się samą zwyczajnością tego, co znajome” – konkluduje w *Aesthetics of Familiar...*²⁵¹

Tę znaczącą zmianę nastawienia znamionuje, między innymi, poświęcenie jednej z trzech części książki – właśnie – wpływowi twórczości artystycznej na to, jak postrzegamy świat.²⁵² Jak zauważa w swej publikacji Saito:

istnieje wiele sposobów, na jaki sztuka uwrażliwia nas i pomaga doceniać codzienność. Czasem umieszcza w ramach i prezentuje wycinek codziennego życia, umożliwiając skupienie, olśnienie i interpretację, czy to jako fotografia, obraz malarski czy dzieło literackie. Innym razem tworzy artystyczną całość ze składników codziennego życia, jak w przypadku «sztuki śmieciowej» [*trash art*] czy muzyki komponowanej z potocznych dźwięków złączonych razem. (...) Udana projekty artystyczne (...) mają moc ujawniania estetycznych klejnotów, które nas otaczają, choć często ukryte są za zasłoną przyziemnej zwyczajności.²⁵³

Autorka, choć znacznie bardziej entuzjastyczna względem postaw ujmujących codzienność w jej banalnym wymiarze, mniej zaś wobec poszukiwania „nadszyczości w tym, co zwyczajne” (Leddy), zauważa jednocześnie:

jest wiele estetycznych klejnotów ukrytych w naszym codziennym życiu, lecz nie dostrzegamy, nie mówiąc już nawet o docenieniu, większości z nich, ponieważ zazwyczaj nie angażujemy się w relację z nimi jako obiektami estetycznymi. W tym wypadku, uznajemy za wartościowe wsparcie, jakie niosą fotografia, literatura i sztuki wizualne poprzez ujawnianie, oświetlanie i uświadamianie nam tych estetycznych cenności.²⁵⁴

251 Saito, *Aesthetics of the Familiar...*, s. 31.

252 Tamże, część II „Cases: From Sky to Earth”.

253 Tamże, s. 87-88.

254 Saito, *Everyday...*, s. 244.

Stąd, jak podkreśla autorka na gruncie swej zaktualizowanej, nieco bardziej umiarkowanej propozycji: estetyka codzienności nie zrywa z tradycyjną estetyką, lecz ma za zadanie ją wzbogacić i rozwinąć.²⁵⁵ Proponowany model nie jest „jednym właściwym”, a raczej przedłużeniem i uzupełnieniem istniejącego, w wyniku czego powstaje obraz, gdzie zarówno sztuka, jak i codzienność odnajdują należne im miejsca. Należy bowiem zauważyć, że filozofka nie odmawia „typowym” (w ujęciu estetyki tradycyjnej) przeżyciom ich doniosłości, zaznaczając przy tym jednak, że to „zwyczajność – zwyczajnie doświadczana” pozostaje rdzeniem naszego estetycznego życia.²⁵⁶ Nowe spojrzenie na relację sztuka-codziennosc autorka podsumowuje, pisząc: „rzecz w tym, by nie odmawiać miejsca nadzwyczajnemu (*extraordinary*) w estetyce codzienności, lecz by zanegować jego wyłączność” oraz „objąć szeroki obszar estetyki codzienności w całej jej bogatej różnorodności, tak by pozostać wiernym naszemu doświadczeniu”.²⁵⁷

Podejście proponowane przez Saito w najnowszej publikacji książkowej opiera się na próbie **poszerzenia** pola tego, co estetyczne o przeżycia potoczne, codzienne, zwyczajne i niekoniecznie pozytywne, nie dąży zaś do zanegowania pozostałych obszarów związanych ze sztuką, pięknem czy doświadczeniami specjalnymi. Jak pisze filozofka:

umieszczając (...) przedmioty w ramach, które wyłączają z typowego, codziennego nastawienia i skupiając się w sposób uważny na ich zmysłowym obliczu, możemy odkryć ukryte klejnoty [codziennosci]: sposób, w jaki plamy widnieją na pościeli, ciekawy cień rzucany przez zbite okno czy wzór tworzony przez pleśń rosnącą na kawałku chleba.²⁵⁸

Zaktualizowana postać programu Saito opiera się więc na poszerzeniu perspektywy, a nie odwróceniu porządków, co pozwala objąć namysłem pomijane dotąd obszary rzeczywistości bez konieczności wikłania się w ujęcia negatywne. To próba stworzenia komplementarnego względem tradycyjnej estetyki ujęcia, które przestarzałe

255 Saito, *Aesthetics of the Familiar...*, s. 60.

256 Tamże s. 124.

257 Tamże, s. 29, 30.

258 Saito, *Everyday...*, s. 244.

schematy dopełnia lub aktualizuje. Jednocześnie jest to krok w kierunku tego, by – tu parafrazując tytuł jego z artykułów Saito – ująć codzienność na jej własnych zasadach. Stąd, jak mi się wydaje, atmosferę poglądów autorki oddaje bardzo trafnie fragment wiersza *Bouquet of Roses in Sunlight* Wallace'a Stevensa, gdzie wyobrażenie zawsze pozostanie na przegranej pozycji względem tego, co zastane:

Say that it is a crude effect, black reds,
Pink yellows, orange whites, too much as they are
To be anything else in the sunlight of the room.
Too much as they are to be changed by metaphor,
Too actual, things that in being real
Make any imaginings of them lesser things.²⁵⁹

1.2. Afirmatywne podejście do roli sztuki w estetycznym doświadczaniu codzienności („*weak*” *formulation of aesthetics of everyday life*) – argumenty Thomasa Leddy'ego

Jednym ze sposobów ujmowania codzienności na sposób specjalny jest postrzeganie jej przez pryzmat sztuki, które prowadzi od odkrywania „niezwyczajności

259 „Powiesz, że to niewyszukany efekt: czarne czerwienie, / Różowe żółtości, pomarańczowe biele – są nazbyt sobą, / By mogły być czymś innym w świetle pokoju, / Nazbyt sobą, by mogła je zmienić metafora. / Rzeczy tak oczywiste, że w ich świetle / Wszelkie wyobrażenia to blade cienie” przeł. J. Gutorow, cyt. za: P. Zumthor, *Myslenie architektury*, przeł. A. Kożuch, Karakter, Kraków 2010, s. 34.

w tym, co zwyczajne” (Leddy'owskie „The Extraordinary in the Ordinary”).²⁶⁰ Zanim jednak przejdziemy do analizy stanowiska autora w kwestii relacji sztuka-rzeczywistość pozaartystyczna, warto przywołać na początek te fragmenty wywodu, w których Leddy argumentuje na rzecz konieczności podjęcia refleksji nad codziennością jako taką.

1. Wskazując na potrzebę wypracowania nowej strategii estetycznej, która obejmowałaby swym zasięgiem zjawiska związane z życiem codziennym, filozof wskazuje kilka głównych powodów. Jak podkreśla Leddy, fundamentalne w dążeniu do uzyskania pełnego obrazu ludzkiej egzystencji w jej wymiarze estetycznym jest, przede wszystkim, zwrócenie się ku wszelkim, możliwym obszarom, które stanowić mogą źródło estetycznego doświadczenia. I choć przyjąć można, że to obcowanie ze sztuką stanowi najintensywniejszą postać tego rodzaju doświadczenia, to należy również wziąć pod uwagę, że obok szczytowych jego form, występują również przeżycia mniej intensywne – wywołane kontaktem z tym, co potoczne i zwyczajne. Stąd też, autor *The Extraordinary...* proponuje przyjąć model, który uwzględniałby całe *continuum* form przeżycia: od proto-estetycznych (doświadczenie niemowlęce w ujęciu Ellen Dissanayake), przez kontakt z „minimalnym pięknem” (*minimal beauties* Scrutona) aż po pełne, szczytowe postaci aktu (*an experience* Deweya).²⁶¹ „Nie ujmiemy wielkości malarstwa Rembrandta wskazując, że urok figurek Hummela jest własnością estetyczną” – zwraca uwagę Leddy.²⁶² Jakie jednak korzyści przynieść może tego rodzaju strategia? Rozważanie przedmiotów oraz zjawisk i związanych z nimi doświadczeń w ramach wspólnej kategorii – poprzez umieszczenie na jednej, szeroko rozciągniętej skali – pozwala wykroczyć namysłem poza wąski obszar zachodniej sztuki wysokiej, która „skolonizowała” estetykę na blisko dwa stulecia. Propozycja amerykańskiego filozofa umożliwia włączenie w obszar refleksji zarówno wytwory kultury popularnej, jak również sztukę wysoką, kicz i zjawiska sztuko-podobne, a także zwyczajną codzienność, o którą upominają się estetycy zgromadzeni wokół „mocnej” *everyday aesthetics* (na przykład słynne „drapanie się po swędzącym miejscu” z eseju Sherri Irvin).²⁶³ Stąd też, Leddy proponuje, by różne rodzaje doświadczeń estetycznych

260 Leddy, *The Extraordinary...*

261 Tamże, s. 200.

262 Tamże, s. 212.

263 Drapanie swędzącego miejsca w ciele samo w sobie nie jest estetyczne, ale *może* takie się stać – twierdzi Leddy – w momencie, gdy zyska kontemplacyjny lub refleksyjny wymiar (tamże, s. 205).

umieścić na jednym *continuum*, a następnie kwalifikować według poziomu: od niskiego do wysokiego (*low/high level aesthetic experience*).²⁶⁴ Według badacza, zwrócenie się ku tym rejonom potocznego życia, które wywołują przeżycia banalne, przyziemne, niespecjalne („mocna” estetyka codzienności) jest zwróceniem się, właśnie, ku niższym poziomom przeżycia (*low level experience*).²⁶⁵ Z drugiej strony, zaznacza Leddy, podnurt „mocny”, którego zamierzeniem jest włączenie w pole namysłu tych obszarów, które dotąd były pomijane, sam staje się źródłem wykluczenia: w tym wypadku następuje bowiem radykalny odwrót od szczytowych, wysokich form doświadczenia (*high level experience*), które związane są ze sztuką lub doświadczeniem codzienności **poprzez sztukę**. To zaś sprawia, że obraz przeżycia kreślony przez autorów radykalnie anty-sztukocentrycznej *everyday aesthetics* pozostaje niepełny. Warto w tym momencie zauważyć, że podobne uwagi i porównania (metafora szczytu) pojawiają się również u autora *Sztuki jako doświadczenia*, na którego dziedzictwo myślowe wielokrotnie powołuje się Leddy. Dewey, zastanawiając się nad tym, jakie miejsce zajmuje sztuka w codziennym życiu pisze w podobnym tonie: „szczyty górskie nie pływają w przestrzeni, oderwane od podłoża (...) One są ziemią (...). Jest zadaniem (...) geografów i geologów, ujawnienie tego faktu wraz z różnymi jego konsekwencjami. Podobne zadanie stoi przed teoretykiem, który chciałby zająć się sztukami pięknymi z punktu widzenia filozoficznego”, i dalej: „kiedy raz odnajdziemy te żywe początki, będziemy mogli śledzić przebieg ich wzrostu, aż dojdziemy do najwyższych form (...) sztuki”.²⁶⁶ Wytwór artysty nie „unoszą się w powietrzu”, zauważa pragmatysta, stąd też twórczość artystyczna musi posiadać jakieś ugruntowanie – fundamentem tym jest, według Deweya, właśnie codzienność i potoczne doświadczenie.

2. Kolejnym powodem, dla którego estetyka powinna zwrócić się ku życiu codziennemu jest, według autora *The Extraordinary...*, konieczność zapełnienia luk w

Przy czym, warto zauważyć, że wyjątkowo sugestywny sposób opisu tego typu doświadczeń – tak charakterystyczny dla pisarstwa Irvin – sprawia, że po lekturze z trudem przychodzi właśnie – nierefleksyjne – a więc i nieestetyczne, podejście do czynności analizowanych przez autorkę. To z kolei łączy się z twierdzeniem Leddy'ego, który podkreśla rolę sztuki (w tym literatury) w potęgowaniu refleksyjności i swoistym uestetycznieniu tego rodzaju banalnych doświadczeń, o czym mowa będzie w kolejnych paragrafach. Por. Irvin, *Scratching...*

264 Leddy, *The Extraordinary...*, s. 216.

265 Tamże, s. 216.

266 Dewey, dz. cyt., s. 6, 16.

dyskursie, na jakie składają się przeżycia podmiotów, które w tradycyjnym paradygmacie zwykło się przyjmować jako „niemodelowe”, to jest: doświadczenia dzieci, reprezentantów kultur różnych od zachodnich, istot pozaludzkich, a także – zwraca uwagę Leddy – doświadczeniom związanym z kobiecością. Wciąż rozrastające się obszary namysłu nad estetyką życia codziennego wynikające z pogłębionej refleksji nad takimi sferami potoczności, jak obowiązki domowe, zabawa, edukacja czy relacje międzyludzkie, a także nad wytworami i praktykami kultur pozazachodnich lub – hipotetycznie – estetycznymi przeżyciami zwierząt, dają początek rozlicznym podnurtom, które uzupełniają się nawzajem i umożliwiają stworzenie pełnego obrazu podmiotowości estetycznej.²⁶⁷

3. Jako kolejne uzasadnienie dla włączenia codzienności w obszar namysłu Leddy wskazuje ścisły związek między procesem twórczym i tym, co potoczne, a więc między sztuką i życiem. Według autora najlepszym dowodem na bliskość tej relacji jest wielość i różnorodność jakości, które łączą twórczość artystyczną i życie codzienne. Leddy wskazuje tu pojęcia stosowalne wobec obu tych płaszczyzn, takie jak:

²⁶⁷ Założenia *everyday aesthetics*, zwłaszcza w obszarze refleksji nad estetycznym wymiarem cielesności, w sposób znaczący komplikują wizję, w której wyłącznie istoty ludzkie są zdolne do doświadczeń estetycznych. Jeżeli bowiem przyjmujemy, za autorami takimi jak Saito czy Irvin, że doznania związane z komfortem, wygodą czy prostymi przyjemnościami są również – obok szczytowych i wyjątkowych doświadczeń związanych ze sztuką – doznaniem natury estetycznej, to włączenie w obręb pola estetycznego przeżyć zwierząt wydaje się naturalną konsekwencją. Przywołajmy dla przykładu bardzo prosty przykład: dobór miejsca i pozycji, jakie obiera do odpoczynku lub spania pies. Ciężko znaleźć takiego przedstawiciela tego gatunku, który nad łóżko i poduszkę postawi odpoczynek na niewyściełanej niczym podłodze. Obserwacja ta wydaje mi się o tyle ciekawa, że pies, który wybiera łóżko musi dokonać dodatkowy wysiłek i wydatek energetyczny (skok), co z punktu widzenia fundamentalnej ewolucyjnie zasady oszczędności energii jest „mniej opłacalne”, niż pozostanie na poziomie podłogi, a więc w miejscu, w którym pierwotnie się znajduje. Jak się wydaje, pies w tego rodzaju sytuacjach kierowany jest wyłącznie wygodą i związaną z nią cielesną przyjemnością. Czy różni się ona od naszej, ludzkiej przyjemności? Ciężko odpowiedzieć na to pytanie, ostatecznie bowiem możemy wyłącznie wyobrażać sobie – na nasz własny ludzki sposób – jak to jest „być psem”, coraz więcej przemawia jednak za tym, by uznać, że przeżycia zwierząt są nam bliższe, niż zwykło się do tej pory przypuszczać. Co więcej, obserwacja tego, w jaki sposób przeżywają różnorodne stany (również te, potencjalnie estetyczne) istoty pozaludzkie przynieść może nam, ludziom, dodatkowe korzyści poznawcze. Jak bowiem zauważa Gzyra: „to, co świadome i zdolne do odczuwania na sposób pozaludzki, tworzy inny wymiar doświadczenia. Dzięki niemy świat może być odczuty, zobaczony, wysłuchany, posmakowany i powąchany pełniej. Może być uświadomiony w szerszym zakresie, którego nasze zmysły i nasza świadomość doświadczają tylko po części” (D. Gzyra, „Dziękuję za świńskie oczy”, w: tegoż, dz. cyt., s. 29-30). Na ten temat zob. również E. Chudoba, *Ewolucjonizmy w estetyce i ich konsekwencje*, „Zeszyty Naukowe Towarzystwa Doktorantów UJ. Nauki Humanistyczne” nr 8 (1/2014); W. Welsch, *Animal Aesthetics*, „Contemporary Aesthetics” Volume 2 (2004), <http://hdl.handle.net/2027/spo.7523862.0002.015>; R. O. Prum, *Ewolucja piękna: jak darwinowska teoria wyboru partnera kształtuje świat zwierząt i nas samych*, tłum. K. Skonieczny, Copernicus Center Press, Kraków 2019.

„tragiczne”, „poruszające”, „komiczne” czy „szokujące”.²⁶⁸ Fakt, że estetyczny aspekt pewnych własności dostrzegamy i doceniamy w sztuce (na przykład czystość linii malarskiej), podczas gdy w codziennym życiu negujemy (czystość pokoju) wynika, według filozofa, z tego, że kojarzymy jakość estetyczną z czymś złożonym i wymagającym treningu (koneserstwo). Co więcej, podkreśla Leddy, nasz pierwszy kontakt z jakościami estetycznymi następuje częstokroć właśnie podczas codziennych czynności, wtórnie zaś podczas kontaktu ze sztuką – dzieci uczą się najpierw zwykłej czystości, dzięki czemu mogą uchwycić w przyszłości czystość gestu malarskiego. W tym kontekście, autor przywołuje również interesujący przypadek atrakcji seksualnej. Partnerzy seksualni, jak zauważa Leddy, dobierani są na podstawie kryteriów zbliżonych do tych, którymi rządzi się twórczość artystyczna (postrzeganie ciała jako „pięknego” wynika z odpowiednich proporcji, kształtów, linii i barw), co sprawia, że trudno rozdzielić pociąg seksualny od pociągu estetycznego zbliżonego do zachwyty nad sztuką.²⁶⁹ Stąd też, autor nie tylko nie podziela sceptycyzmu przedstawicieli pod-nurtu „mocnego” wobec roli sztuki w codziennych doświadczeniach, lecz wręcz przeciwnie – zaznacza, jak ogromną rolę w tego rodzaju przeżyciach odgrywa twórczość, a w szczególności – widzenie artystyczne.²⁷⁰ „Artyści, w przeciwieństwie do większości filozofów, są nieustannymi i baczными obserwatorami codziennego życia. Zarzucenie namysłu nad estetyką codziennego życia jest zarzuceniem namysłu nad podstawą praktyki artystycznej” – zauważa Leddy.²⁷¹ Już we wstępie do swej książki, składając podziękowania żonie, która jest zawodową malarką, podkreśla autor to, jak wielce inspirujące intelektualnie jest obserwowanie sposobu, w jaki patrzy na świat – właśnie artysta.²⁷² „Jako malarka sprawia, że jestem nieustannie świadom tego, jak artysta wpływa na sposób percepcji codziennego życia” – dziękuje myśliciel na wstępie, a twierdzenie to – już w postaci filozoficznej tezy – powracać będzie na przestrzeni *The*

268 Leddy, *The Extraordinary...*, s. 155.

269 Tamże, s. 158. Na temat estetycznego wymiaru seksualności zob. R. Shusterman, *Asian Ars Erotica and the Question of Sexual Aesthetics*, „The Journal of Aesthetics and Art Criticism” 65, no. 1 (2007), Kupfer, „Sexuality: Good, Deficient, and Perverse” w: tegoż, dz. cyt.

270 W jednym z fragmentów *The Extraordinary...* autor stwierdza wprost: „I promote mediated appreciation (...) through the arts” (s. 211).

271 Tamże, s. 13.

272 Na swoim blogu poświęconym estetyce codzienności Leddy wspomina, jak ogromny wpływ na ukształtowanie jego osobowości filozoficznej miała również matka – artystka.

Extraordinary..., w wielu różnych postaciach, wielokrotnie.²⁷³

4. Kolejny, przywoływany przez autora argument na rzecz włączenia codzienności w obszar badań estetycznych ma charakter utylitarystyczny. Podobnie jak Saito, Leddy podkreśla praktyczny wymiar refleksji nad codziennością – to, jak refleksja nad naturą naszego potocznego, estetycznego doświadczenia znacząco wpływa na nasze życie i kształt świata, w którym żyjemy. Jak wskazuje autor, nasze najbardziej trywialne estetyczne wybory nieść mogą za sobą znacznie szersze pozaestetyczne konsekwencje, w tym również takie, które oddziałują na sferę moralną.²⁷⁴

5. Ostatnia i najbardziej fundamentalna korzyść, jaka wynika z poszerzenia obszaru namysłu estetycznego ma zaś, według Leddy'ego, naturę ogólnofilozoficzną. Badacz zauważa, że jednym z powodów, dla których warto włączyć życie codzienne w obszar refleksji jest intelektualne wyzwanie, jakie codzienność rzuca nie tylko w kierunku samej estetyki, lecz filozofii w ogóle. Co ciekawe, podkreślając ten aspekt nowej strategii, Leddy po raz kolejny daje się poznać jako kontynuator spuścizny Dewey'owskiej. Jak bowiem zauważa Sebastian Stankiewicz, w ujęciu pragmatysty „uwzględnienie namysłu nad sztuką i problemami związanymi z doświadczeniem estetycznym staje się probierzem wartości dla każdej filozoficznej koncepcji”.²⁷⁵

1.2.a. Dialektyka sztuki i codzienności

Leddy, jak to wyraźnie ukazuje powyższa argumentacja, zauważa potrzebę zwrócenia się ku pozaartystycznym sferom życia w obszarze rozważań estetycznych. Jednocześnie jednak, w przeciwieństwie do przedstawicieli stanowiska „mocnego”,

273 Leddy, *The Extraordinary...*, s. 8.

274 Problematyce związanej z relacją praktyczne-estetyczne-moralne poświęcone zostały dwa ostatnie rozdziały niniejszej rozprawy.

275 Stankiewicz, dz. cyt., s. 11. Jak pisze Dewey: „rzeczywista zawartość teorii filozoficznej jest prosta: wiedza jest instrumentalna wobec wzbogacania doświadczenia bezpośredniego, natomiast wzbogacenie jest esencją, której dostarcza sztuka, reszta pozostaje jedynie komentarzem i objaśnianiem terminów bezpośrednio, doświadczenie i wzbogacenie” (Dewey, *Art as Experience*, cyt. za: Stankiewicz, dz. cyt., s. 11).

autor nie wyklucza z pola refleksji doświadczeń pośrednich, a więc takich, które odnosząc się do codzienności – pozostają jednocześnie w polu oddziaływania sztuki. W swym sprzeciwie wobec redukcjonizmu „mocnej” gałęzi *everyday aesthetics* Leddy proponuje uwzględnienie całego *spectrum* przeżyć i postaw, które determinują sposób, w jaki wchodzimy w kontakt z codziennością. Stąd, według badacza, należy uwzględnić w obszarze refleksji nie tylko przeżycia „czyste”, lecz również również wpływ, jaki twórczość artystyczna – wraz z kliszami, schematami czy konceptualizacjami – wywiera na doświadczenie rzeczywistości poza sztuką. W związku z tym, Leddy w swej koncepcji proponuje przyjrzeć się bliżej związkom sztuki i potocznego życia, szczególnie zaś wzajemnemu oddziaływaniu tych dwóch płaszczyzn. Uwzględnienie ciągłości sztuki i życia powinno zaś znaleźć odzwierciedlenie na poziomie metodologii, dlatego też łączność między filozofią sztuki i estetyką codzienności również powinna zostać zachowana: „dialektyka sztuki i codzienności czyni każde z nich znaczącym: stąd też, estetyka życia codziennego nie powinna dystansować się od estetyki poświęconej sztuce”.²⁷⁶ Ta dialektyczna relacja – jak związek twórczości artystycznej i życia określa po Heglowisku Leddy – **jest istotna zarówno z punktu widzenia filozofii sztuki, jak i estetyki codzienności. Pierwsza jest niekompletna, jeżeli nie uwzględni głównych źródeł sztuki, które tkwią w codzienności – podobnie, jak niepełny obraz stworzy druga z nich – jeżeli nie uwzględni wpływu, jaki sztuka wywiera na potoczne doświadczenie.**²⁷⁷ Żadnej z tych płaszczyzn nie można w pełni zrozumieć bez odwołania do drugiej: twórczość artystyczna ugruntowana jest w życiu, życie zaś postrzegane jest w dużej mierze przez pryzmat kreacji: malarstwa, filmu, poezji.

Filozof analizując korzyści płynące z połączenia perspektyw, wskazuje na konieczność wypracowania swoistej trzeciej drogi w namyśle nad estetycznym wymiarem potocznej rzeczywistości. Synteza prowadząca do ujęcia eklektycznego, jak swe umiarkowane stanowisko określa autor, pozwala bowiem uchwycić zarówno **elementy sztuko-pochodne w doświadczeniu codzienności, jak również źródła sztuki, które tkwią w życiu codziennym.** Leddy, w opozycji do stanowiska

²⁷⁶ Leddy, *The Extraordinary...*, s. 112.

²⁷⁷ Tamże, s. 113. W podobny sposób charakteryzuje relację estetyka-codziennosc Kupfer: „nasze rozumienie estetyki staje się pełne poprzez nasz wgląd w codzienność, a rozumienie problematycznej natury codziennego życia pogłębia się dzięki analizie estetycznej” (Kupfer, dz. cyt., s. 3)

„mocnego”, przekonuje, że nie da się oderwać tych dwóch sfer od siebie, a pełne zrozumienie każdej z nich przynieść może wyłącznie zrozumienie bliskiej relacji, która je łączy. Filozof określając tę relację jako dialektyczną nawiązuje do słownika Heglowskiego, co może wydawać się zaskakujące w kontekście tego, jak kształtowały się poglądy niemieckiego idealisty w obszarze estetyki, którą rozumiał wyjątkowo wąsko – jako ścisłą filozofię sztuki. Przypisując wartości estetyczne wyłącznie dziełom sztuki Hegel stanowczo odrzucał pomysł, jakoby rzeczywistość pozaartystyczna (w szczególności natura) mogła sama w sobie – bez pośrednictwa artystycznego przedstawienia – zostać umieszczona w polu estetycznym. Jak jednak zauważa Leddy, system Heglowski dopuszcza wyjątek: codzienność może stać się źródłem przeżycia estetycznego pod warunkiem, że przeżycie to zapośredniczone zostanie w sztuce. Materiał zastany, na którym bazuje artysta tworząc artystyczne przedstawienie – postrzegany na powrót przez pryzmat tego przedstawienia naznaczony zostaje „Duchem”, a tym samym zmienia swe oblicze – pisze autor.²⁷⁸ Pozaestetyczna – w wizji Hegla – codzienność zostaje „przefiltrowana” przez nasyconą wartościami estetycznymi sztukę, w wyniku czego – na drodze dialektycznego fermentu – dochodzi do syntezy łączącej dwa, pierwotnie przeciwstawne elementy. Leddy powołując się na fragment, w którym niemiecki filozof analizuje charakterystyczne dla holenderskiej martwej natury malarskie przedstawianie materii (aksamitu czy szkła), rekonstruuje wizję myśliciela:

zewnątrzna, zmysłowa strona przedmiotów będąc obiektem aktywności twórczej zostaje przeobrażona przez ducha w artystycznej prezentacji (...) sztuka zmienia sposób widzenia zmysłowo doświadczanych przedmiotów należących do przedmiotów codziennego użytku (...) Hegel nie proponuje, abyśmy doświadczali na sposób estetyczny przedmioty jako takie. Odnosi się raczej do ich reprezentacji w dziełach sztuki. Jednakże, zwraca również uwagę na to, jak zmienia się doświadczenie przedmiotów, które są w sztuce reprezentowane. Jako że relacja między dziełem i przedmiotem przedstawienia jest dialektyczna, dzieło czerpiąc ze swojego tematu i uwypuklając jego własności, dokonuje projekcji, która poprzez doświadczenie rzutuje z powrotem na temat.²⁷⁹

278 Leddy, *The Extraordinary...*, s. 33.

279 Tamże s. 33.

Twórczość artystyczna sprawia, że postrzegamy otaczającą rzeczywistość w zupełnie nowym świetle, dzięki sztuce dostrzegamy bowiem takie aspekty codzienności, których w innym wypadku byśmy nie dostrzegli. Stąd, podkreśla Leddy, relację między kreacją i pozaartystyczną codziennością można określić, właśnie, jako dialektyczną: „sztuka odpowiada na codzienne życie, które z powrotem postrzegane jest w kategoriach sztuki”.²⁸⁰ Stąd też płynie wartość artystyczna sztuki hiperrealistycznej, którą oceniamy po części poprzez zaprezentowane rzemiosło i doskonałość reprezentacji, ale również i to, do czego bezpośrednio się odnosi: czy lśniąca maski samochodów przedstawiane w malarstwie Don'a Eddy'ego byłyby tak fascynujące, gdyby nie prawdziwe maski samochodów, które lśnią tym szczególnym blaskiem? Jak zauważa Ossowski:

Jeżeli mówimy, że Chełmoński świetnie odtworzył kuropatwy na śniegu lub czwórkę koni pędzących, to dlatego, że zespół wrażeń zmysłowych, których doznajemy patrząc na jego obrazy, wydaje nam się podobny do zespołu wrażeń, jakich byśmy doznali, patrząc na prawdziwe kuropatwy lub prawdziwą czwórkę koni.²⁸¹

Podobnie holenderska martwa natura: soczysty miąższ i aksamitna skórka owoców, blask szklanego kielicha, gładkość futra. Jak się wydaje, to „chwytaj dzień” nie tylko w wymiarze egzystencjalnym, ale i estetycznym.

W jednej ze swych analiz, Leddy przywołuje sytuację artysty, który dobiera przedmioty do stworzenia kompozycji, na podstawie której powstać ma malarska martwa natura:

załóżmy, że artysta maluje martwą naturę na podstawie aranżacji stworzonej z owoców. Posługując się tymi owocami, artysta posługuje się ich własnościami estetycznymi, możliwie wychwytyjąc je lub podkreślając poprzez reprezentację. Te

280 Tamże. s. 35.

281 Ossowski, s. 80-81. Interesujący wątek odnajdujemy po raz kolejny również u Prousta, który pisze: „owe Cnoty i Przywary genewskie [ryciny – dop. P. M.] musiały być mocno zakorzenione w rzeczywistości, skoro wydawały się równie żywe jak służąca w ciąży, ona sama zaś jawiła mi się jako byt w nie mniejszym stopniu alegoryczny” (Proust, W stronę Swanna, s. 115).

same własności można było również dostrzec w kuchni, jeszcze przed tym, jak wykorzystano je w pracowni. Krótko mówiąc, własności estetyczne napotkane przez artystę w pracowni, przynależą do estetyki życia codziennego.²⁸²

W podobnym tonie wyraża się Gołaszewska, gdy analizując hiperrealistyczną rzeźbę Duane Haussona *Siedzący artysta (...)*, daje wyraz przekonaniu, iż piękno sztuki naśladowczej wynika z piękna tego, co naśladowane: „następuje konstatacja, że skoro to dzieło sztuki, trzeba się zgodzić z tym, iż piękno tożsamości dzieła z tym, co wydaje się realnie istniejące jest tożsame z pięknem naszego realnego świata”.²⁸³ Stąd też, twierdzi Leddy, na poziomie analizy, nie można tracić z oczu – ani doniosłej roli sztuki w organizacji potocznych przeżyć, ani też znaczenia, jakie odgrywa w twórczości artystycznej materiał codziennego życia. To zaś rodzi podstawowe pytanie: w jaki sposób autor ustosunkowuje się do przeżyć, które – oderwane całkowicie od pola twórczości artystycznej – stanowią centrum zainteresowania przedstawicieli „mocnej” estetyki codzienności?

1.2.b. Przyjemność estetyczna

Leddy zauważając, że doświadczenie estetyczne związane jest bezpośrednio z uczuciem przyjemności (lub podobnym uczuciem naznaczonym dodatkowo bólem) odwołuje się w swych analizach do klasycznego w estetyce rozróżnienia na przyjemność o charakterze estetycznym (*aesthetic pleasure*) oraz „zwykłą przyjemność” (*mere*

282 Leddy, *Experience of Awe...*

283 Gołaszewska, „Ontologizacja sztuki...”, s. 15. Friedrich Schiller w swym podejściu idealistycznym pisze zaś o tym tak: „Zresztą bynajmniej nie jest rzeczą niezbędną, żeby przedmiot, w którym znajdujemy piękny pozór, pozbawiony był rzeczywistości, byleby tylko nasz sąd o nim nie brał tej rzeczywistości pod uwagę; jeśli bowiem bierze on ją pod uwagę, to nie jest sądem estetycznym. Wprawdzie żywa piękność kobieca podoba nam się w takim samym stopniu co kobieta równie piękna, ale tylko namalowana, a nawet nieco bardziej, jednakże jeśli podoba się nam ona bardziej niż malowidło, to nie podoba się już jako samodzielny pozór, nie podoba się już czystemu poczuciu estetycznemu; temu bowiem poczuciu podobać się powinno także to, co żywe, jedynie jako zjawisko, także to, co rzeczywiste, jedynie jako idea” (F. Schiller, *Pisma teoretyczne. „Listy o estetycznym wychowaniu człowieka” i inne rozprawy*, przeł. J. Prokopiuk, Wydawnictwo Aletheia, Warszawa 2011, s. 146).

pleasure).²⁸⁴ Podejście tego rodzaju dzieli filozof, między innymi, z Ronald'em Moore'm, który rozróżnienie to powołuje w oparciu o skalę złożoności – doświadczenie pierwszego rodzaju jest według filozofa aktem bardziej złożonym, niż jego „prosty”, pozaestetyczny odpowiednik.²⁸⁵ Wzniesienie się przeżycia na poziom estetyczny wymaga bowiem aktu kontemplacji: pochylenia się nad tym, co przeżywane, a to z kolei pociąga za sobą czas. Zanurzenie w stanie kontemplatywnym i czasowość to, według autora *Natural Beauty...*, warunki aktu estetycznego, których nie są w stanie spełnić tak „proste” przyjemności, jak na przykład picie orzeźwiającej wody w upalny dzień czy zapach popcornu.²⁸⁶ Leddy, choć zgadza się rozróżnieniem, którego dokonuje Moore, nie przystaje na argument „ze złożoności”, dowodząc przeciw temu rozwiązaniu z trzech pozycji.²⁸⁷ Po pierwsze, każda przyjemność może być rozpatrywana pod kątem swej budowy, a tym samym może również być przedmiotem kontemplacji – właśnie jako „prosta przyjemność”. Po drugie, nawet tak (pozornie) banalna czynność, jak orzeźwiający łyk wody może na mocy różnorodnych, towarzyszących kontekstów i asocjacji (np. wspomnień) nabrać złożoności. Po trzecie, zauważa Leddy, nie jest jasne, dlaczego przeżycie estetyczne miałyby charakteryzować złożona struktura, jeżeli przyjmujemy, że prostota (słynne *less is more* Miesa van der Rohe) również może stanowić wartość estetyczną (minimalizm).

W kontekście drugiego argumentu, autor przywołuje również, po raz kolejny, dialektyczny związek sztuki i codzienności oraz wpływ, jaki twórczość artystyczna wywiera na organizację doświadczeń. Jak wskazuje Leddy, prosta przyjemność zapośredniczona – na przykład we wspomnieniu sztuki – może nabierać złożoności, stając się tym samym bardziej wyrafinowaną formą przeżycia. Według autora

284 Leddy, *The Extraordinary...*, s. 180.

285 Tamże, s. 180. Zob. R. Moore, *Natural Beauty: A Theory of Aesthetics Beyond the Arts*, Broadview Press, Peterborough 2007. Spośród innych stanowisk, które utrzymują ów podział, Leddy przywołuje koncepcję Nelsona Goodmana, według którego przeżycie estetyczne od czystej przyjemności odróżnia walor poznawczy (Leddy, *The Extraordinary...*, s. 201). Według Goodmana sztuka jako system symboliczny posiada wartość poznawczą, a wynika to z funkcji, jaką pełnią same symbole, których stosowanie rodzi się z potrzeby rozumienia. Symbole jako „kognitywny komponent” są „integralnym składnikiem doświadczenia estetycznego”. Dlatego też, sztuka wpływa na to, jak człowiek postrzega świat, podczas gdy doświadczenie płynące z bezpośredniego kontaktu ze światem wpływa na to, jak doświadczamy twórczość artystyczną (N. Goodman, „Sztuka i poznanie”, przeł. A. Nowak, w: *Estetyka w świecie*, red. M. Gołaszewska, Skrypty Uczelniane / Uniwersytet Jagielloński. Instytut Filozofii, Kraków 1986, s. 139).

286 Tamże, s. 180.

287 Tamże.

doświadczenie estetyczne od „prostej przyjemności” odróżnia bowiem akt kontemplatywnej satysfakcji (*contemplative satisfaction*), który wynika z zatrzymania się nad własnym doświadczeniem.²⁸⁸ „W skrócie, wszystko może być doświadczane estetycznie, choć nie wszystko **jest** w taki sposób doświadczane, i nie każde doświadczenie rozgrywa się na tym samym poziomie” – zauważa filozof.²⁸⁹ Znaczącą rolę w procesie tym odgrywa (tu po raz kolejny Leddy ujawnia się jako kontynuator myśli Deweya) „percepcja imaginatywna”, a więc wyobraźnia. Kto zaś posługuje się tym narzędziem bieglej, niż artysta? Sztuka – jako zapis działania twórczej wyobraźni – kieruje procesem reorganizacji (nawet najprostszych) przeżyć u odbiorcy. W związku z tym „poezja na temat brania kąpieli może zwracać uwagę na różnorodne jakości estetyczne, które towarzyszą tej czynności i co więcej, może również unifikować te jakości w jedną, estetyczną całość” – pisze Leddy.²⁹⁰ Filozof określa ten proces jako rekontekstualizację: „[doświadczenie] można ramować [*frame*] w taki sposób, który czyni je bardziej złożonym fenomenologicznie (...) sztuka (...) może brać udział w takiej transformacji”.²⁹¹ Według autora zwrócenie na coś uwagi w sposób estetyczny łączy się bowiem z wyjęciem tej rzeczy spoza obszaru zwyczajności. Twórczość artystyczna czyni to z codziennym życiem wskazując na to, co „nadzwyczajne w zwyczajnym” (*extraordinary in the ordinary*): w braniu kąpieli, wygrzewaniu się na słońcu czy picciu orzeźwiającej lemoniady.

1.2.c. Defamiliaryzacja: dziwność, nieprzystawalność, zaskoczenie

Kolejną kategorią, która opisuje sposób, w jaki potoczne doświadczenie pozaartystyczne staje się przeżyciem nadzwyczajnym jest według Leddy'ego „dziwność” (*strangeness*). Dziwaczne, niezwykle, zaskakujące, obce – tak również może objawiać

288 Tamże, s. 65.

289 Tamże, s. 205.

290 Tamże, s. 180.

291 Tamże, s. 205.

się w codzienności to, co estetyczne. Pluszak pozostawiony przez kogoś na ławce w parku, dadaistyczna poezja słupów ogłoszeniowych, nachodzące na siebie plakaty reklamowe, które tworzą nowy, metaforyczny sens czy kot „pocztówkowo” drzemiący w witrynie sklepowej. Estetyczna satysfakcja rodzi się tu z zaskoczenia, które powoduje nieprzystawalność zdarzeń do zwyczajnego, potocznego biegu rzeczy, do którego jesteśmy przyzwyczajeni.²⁹² Co więcej, jak to pokazują powyższe przykłady, wrażenie nieprzystawalności związane jest ze zderzeniem monotonnej, szarej codzienności z wartością artystyczną (malarskość, poetyckość, surrealizm, absurd): zaskoczenie i wrażenie dziwności rodzi tu sztuka, która znalazła się nie na swoim miejscu (na ulicy, w parku, w sklepowej witrynie), sztuka, której wcale nie planowaliśmy znaleźć, nieplanowana, przypadkowa. I właśnie dlatego tak niezwykła, dziwaczna, zaskakująca.

Wynajdowanie tego rodzaju gotowych kadrów – elementów rzeczywistości zastanej w zaskakujących konfiguracjach – w latach 20-tych oraz 30-tych, a więc w atmosferze kiełkującego surrealizmu, stało się specjalizacją wędrujących przez ulice Paryża fotografów (*flaneur-photographers*).²⁹³ Absurdalne zestawienia przedmiotów lub ich niecodzienne umiejscowienie czyniły uwieczniane widoki „sztuką gotową”, która uchwycona na fotografii przypominała bardziej żartobliwy kolaż lub fotomontaż, niż fotografię dokumentalną. Wymowa tych zdjęć była wyraźna: świat wokół nas pełen jest dziwów, a nasze codzienne życie, odczytywane na prawach snu, nie umknie przed paradoksem, sprzecznością, pomyłką. Stąd też, jak pisze Irena Wojnar:

poezja, sztuka miała stawać się sposobem życia, tkanką wrażliwości przenikającej świat zewnętrzny i świadomość człowieka. Próbowano dostrzegać poezję w życiu codziennym, w układach przedmiotów, w najbardziej nieoczekiwanych skojarzeniach i spotkaniach, jako nieustannie odnawianą wizję świata, który z szarego stawać się mógł nagle światem cudownym „*le merveilleux*”. Dzięki odkrywanym wciąż nowym obszarom wrażliwości każdy człowiek stawał się na

292 Tak o losach feministycznych plakatów z cyklu *Your Body Is a Battleground* Barbary Kruger, które w 1991 zawisły ulicach Warszawy, pisze Karol Sienkiewicz: „Po weekendzie po plakatach nie było śladu. Ten na placu Trzech Krzyży, **jakby symbolicznie**, zniknął pod reklamą konkursu dla modelek” (K. Sienkiewicz, *Zatańczą ci, co drżeli. Polska sztuka krytyczna*, Karakter i Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie, Kraków-Warszawa 2014, s. 88, wyr. P. M.).

293 Zob. I. Walker, *City Gorged with Dreams: Surrealism and Documentary Photography in Interwar Paris*, Manchester University Press, 2002.

swój sposób artystą, artystą bez wytworów i atrybutów tworzenia, ale przeżywającym przygodę własnego życia, piękno ulotnych chwil.²⁹⁴

Dziwność jako kategoria estetyczna, która służy opisowi potocznego doświadczenia okazuje się być figurą paradoksalną, odnosi się bowiem do czegoś, co określić można mianem „niecodzienności w codzienności”. Próba uchwycenia tego paradoksu wyznaczyła kierunek artystycznych poszukiwań paryskich fotografów-*flaneurów*, dadaistów czy całej rzeszy artystów współczesnych. Sztuka bowiem, tak jak filozofia, rodzi się ze zdziwienia, i – podobnie jak swoja dyskursywna odpowiedniczka – zaszczerpia skłonność do patrzenia na świat jak na coś bardzo nieoczywistego. Tak też odczytuje Leddy Heideggera, który pochyla się w swym eseju nad *Butami* van Gogha: prawdziwe arcydzieło uczy nas spoglądać na banalną codzienność z nieustającym zdumieniem.²⁹⁵ Co więcej, „sztuka, która bierze życie codzienne za swój przedmiot jest dowodem na to, że doświadczenia życia codziennego mogą mieć charakter estetyczny” – podkreśla autor.²⁹⁶ Dlatego też, według Leddy'ego uprawnione jest przeniesienie heideggerowskiej analizy obrazów van Gogha na grunt estetyki codzienności.²⁹⁷ Jak pisze filozof, proponowana przez autora *O źródle dzieła sztuki* egzystencjalna interpretacja malarskiej reprezentacji zakłada możliwość takiego samego odczytania tego, co reprezentowane, a więc „zwyčajnych” butów w potocznej, codziennej (pozaartystycznej) sytuacji. Tak, jak poprzez przedmiot przedstawiony przez malarza może prześwitywać prawda bytu (na przykład bycie-ku-śmierci), tak również sam przedmiot przedstawienia, a więc „zwyčajne” znoszone buty, może emanować podobną aurą – zauważa Leddy.²⁹⁸ Nawarstwienie znaczeń może osiągnąć kolejny poziom, gdy **zdarzenie pozaartystyczne przefiltrowane przez materię pamięci (na przykład przeszły kontakt ze sztuką) ujawnia się jako znak**, wtedy to zwykły

294 I. Wojnar, *Estetyczna samowiedza człowieka*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1982, s. 144-145.

295 Leddy, *The Extraordinary...*, s. 110.

296 Tamże, s. 60.

297 Tamże, s. 248-253.

298 W tym miejscu należy dodać, że Leddy, jak sam deklaruje, proponuje w swym programie podejście fenomenologiczne budowane wokół kategorii „aury”, a więc jakości, która wyznacza sposób, w jaki podmiot wchodzi w kontakt z przedmiotem w sytuacji estetycznej. Aura jako fenomenologiczna własność rzeczy sprawia, że odnosimy wrażenie, że przedmiot przekracza siebie, emanuje znaczeniem (tamże, s. 152-154).

przedmiot – widziany przez pryzmat malarstwa – staje się symbolem lub metaforą (w przypadku butów widzianych poprzez *Buty* będzie to metafora ludzkiego znoju). Kiedy więc Heidegger pisze, że malarska reprezentacja chłopskiego obuwia „staje w świetle swojego istnienia”, to, jak podkreśla Leddy, „stwierdza coś nie tylko na temat sztuki, lecz również na temat możliwości doświadczenia tego typu zwyczajnego przedmiotu jak chłopskie buty”.²⁹⁹ Do podobnych wniosków (choć w tym przypadku rolę łącznika między sztuką a codziennością odgrywa literatura) dochodzi Cezary Nowak, gdy pisze: „dla Heideggera dzieło literackie jawi się zatem jako samowystarczalne”, to dzieło, które „nie zrywa całkowicie więzów z rzeczywistością”, lecz „oddziałuje na jednostkę, tym samym wpływa na jego późniejsze postrzeganie codzienności”.³⁰⁰ Co więcej, zauważa Nowak, wyobraźnia (*eikasia*) w ujęciu niemieckiego filozofa sytuuje się „«pomiędzy» prawdą (rozumianą na sposób Heideggerowski) a wyobraźnią jako *fantasia* (...)”, co zapewnia „nie tylko związek z rzeczywistością, lecz także z prawdą jako taką (...) Heidegger wyznacza określone granice wyobraźni, by odbiorca pozostawał w stałym związku z realnie istniejącym bytem”.³⁰¹ „Poezja wydaje się nierzeczywistością i snem, w zestawieniu z namacalną i głośną rzeczywistością, w której na pozór jesteśmy zdomowieni. A przecież jest odwrotnie – rzeczywista jest opowieść poety i zadanie, które podejmuje on swym bytowaniem” – przywołuje autor fragment eseju Heideggera.³⁰²

Nić łącząca sztukę i codzienność okazuje się być nierozzerwalna: cokolwiek wchodzi w pole oddziaływania przedstawiania artystycznego oddziałuje jednocześnie na estetyczną sferę codzienności – i koło się zamyka. Stąd też, wydaje się, że filozofia sztuki, która od przeszło dwóch wieków próbuje uchwycić esencję twórczości artystycznej, powinna przede wszystkim skupić się na tym, co dzieło w nas zaszczepia, a więc na pochodnych od sztuki „sposobach widzenia” (według określenia Piotra Kozaka, którego myśl rozwijam w kolejnych rozdziałach). Właśnie to połączenie sprawia, że przyjemność zaskoczenia zrodzona w wyniku kontaktu z potocznością nie

299 Tamże, s. 253.

300 C. Nowak, „Heidegger i Ingarden – miejsca wspólne (kilka myśli)”, w: *Estetyka Romana Ingardena a praktyka interpretacyjna*, red. B. Garlej, B. Kuczera-Chachulska, A. Tyszczyk, Wydawnictwo Naukowe UKSW, Warszawa 2018, s. 55.

301 Tamże, s. 59.

302 M. Heidegger, cyt. za: tamże, s. 55.

jest wyłącznie domeną doświadczenia artysty: poprzez kontakt z dziełem twórczym może również stać się udziałem odbiorcy. Nie musimy wcale być surrealizującymi artystami w Paryżu, by w ten szczególny sposób doświadczać otaczającą rzeczywistość: dostrzegać jej przewrotną logikę, niuanse i aberracje. I tak, Leddy wspomina, jak pewnego dnia zaskoczył go widok naturalnej wielkości pluszowego lwa, którego ktoś pozostawił na naczepie ciężarówki zaparkowanej obok domu: „to było zachwycające, nawet jeżeli, a nawet po części dlatego, że było właśnie dziwaczne”.³⁰³ Roman Ingarden określa tego rodzaju sytuacje jako przeniknięte jakością metafizyczną:

Istnieją szczególne proste lub pochodne jakości (...) to, co wstrząsające, niepojęte lub tajemnicze (...) Należą tutaj także tego rodzaju jakości jak groteskowość pewnego zjawiska lub postaci (...) Jakości te nie są właściwościami pewnych przedmiotów w normalnym tego słowa znaczeniu ani też cechami tych lub owych stanów psychicznych, lecz objawiają się zazwyczaj w złożonych, a często bardzo różniących się między sobą sytuacjach życiowych lub międzyludzkich zdarzeniach, jakby jakaś szczególna ich atmosfera, unosząca się nad nimi i otaczająca rzeczy i ludzi uczestniczących w tych sytuacjach, atmosfera która wszystko przenika i światłem swym wszystko rozświetla.³⁰⁴

Według Ingardena jakości te mogą mieć charakter zarówno pozytywny (świętość, ekstatyczność, wdzięk), jak i negatywny (podłość, straszliwość, demoniczność), a ich pojawienie się zawsze stanowi wartość, bez względu na to, czy „same są czymś dodatnio czy też ujemnie wartościowym”.³⁰⁵ Istotną ich cechą jest zaś uczestnictwo w sytuacjach, które znacząco wpływają na nasze życie, są przełomowe, zapadają mocno w pamięć, odstając od reszty przeżyć:

w codziennym naszym życiu, nastawionym na drobne praktyczne cele i ich urzeczywistnianie, stosunkowo rzadko zdarzają się sytuacje, w których objawiają się tego rodzaju jakości (...) Aż wreszcie pojawia się dzień – jak dar łaski – w którym z nic nieznaczących i nie zauważonych na razie przyczyn, z przyczyn

303 Leddy, *The Extraordinary...*, s. 107 i inne.

304 R. Ingarden, *O dziele literackim. Badania z pogranicza ontologii, teorii języka i filozofii kultury*, przeł. M. Turowicz, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1960, s. 368.

305 Tamże, s. 368, 369.

zresztą zazwyczaj ukrytych, rodzi się „zdarzenie”, które spowija nas i świat dokoła nas jakąś przedziwną, nie dającą się opisać atmosferą. Jakąkolwiek mogłaby być jej szczególna jakość, straszliwa czy zachwycająca (...) ona to sprawia, że dane zdarzenie odcina się od powszedniej szarzyzny dni (...) i staje się punktem szczytowym naszego życia. (...) Te, od czasu do czasu pojawiające się jakości „metafizyczne” – tak je bowiem pragnę nazywać – są tym, co nadaje naszemu życiu wartość „przeżycia”.³⁰⁶

Wracając do refleksji na temat relacji sztuka-rzeczywistość u Heideggera, Leddy'ego, a także Ingardena (który pisze „sztuka może nam dać jakby w miniaturze i tylko w dalekim odbłasku (...): spokojną kontemplację jakości metafizycznych”), warto znów przywołać tę specyficzną własność sztuki, która sprawia, że banalna codzienność widziana jest przez odbiorcę „na nowo”, jako obca, nieoczywista i dziwna.³⁰⁷ Metoda tzw. defamiliaryzacji („*defamiliarization*”), a więc przedstawiania w sztuce tego, co znane w zaskakujący sposób, tak by odbiorca otaczającą go rzeczywistość zobaczył „na nowo” wykorzystana została na przykład w pracy *The Nine Eyes of Google Street View* Jona Rafmana.³⁰⁸ Projekt kanadyjskiego artysty nie tylko stanowi doskonały przykład wykorzystania techniki defamiliaryzacji w sztuce, lecz również znakomicie wpisuje się w problematykę związaną ze sztuko-podobnym przejawianiem się codzienności. Rafman w swym projekcie, który trwa od 2008 roku wykorzystuje ujęcia wykonane przez automatyczny aparat rejestrujący panoramy, na bazie których utworzono wirtualne mapy *Google*. Artysta „podróżując” po wirtualnym świecie *Google Street View* (funkcja *map Google*, która pozwala użytkownikom na wyświetlanie wybranych części świata i oglądanie ich z poziomu ulicy) przegląda setki tysięcy ujęć w poszukiwaniu interesujących kadrów, które zarejestrowane zostały przez automat. Głównym motywem, który przewija się przez tę fotograficzną kolekcję jest z pewnością owa dziwność, którą rodzi absurd zarejestrowanych sytuacji i iście surrealistyczne widoki. Malutki wychodek umieszczony w samym środku lasu, tygrys maszerujący środkiem

306 Tamże, s. 368-369.

307 Tamże, s. 371.

308 O defamiliaryzacji w kontekście estetycznego doświadczenia codzienności pisze Arto Haapala w tekście „On the Aesthetics of Everyday: Familiarity, Strangeness, and the Making of Place” w: *The Aesthetics of Everyday Life*, ed. A. Light, J. M. Smith, Columbia University Press, New York 2005.

miasta, męczyzna przebrany za superbohatera, śpiący na ławce w parku czy sterta porzuconych na śmietniku manekinów niepokojąco przypominająca ludzi – niecodziennosc tych widoków sprawia, że kadry wychwycone przez artystę sprawiają wrażenie zaaranżowanych. Co więcej, wiele z kadrów wyróżnia swoiste „artystyczne” zacięcie, które uwidacznia się w malarsko rozplanowanych kompozycjach, poetyckiej aurze, bogatej wymowie czy wręcz kiczu.³⁰⁹ Uchwycone widoki przywodzą na myśl świadomie i starannie wyreżyserowane kadry z filmów czy zaaranżowane zdjęcia sesyjne i pocztówki. Przedstawienia te mogłyby z powodzeniem wyjść spod ręki fotografa czy filmowca, a jednak – stworzone przez czysty przypadek – zostały wyłącznie „znalezione w świecie”. Można powiedzieć, że jest to zapis Leddy'owskiej „nadzwyczajności w zwyczajności” czy niecodziennosci w tym, co właśnie codzienne, przypadkowe i potoczne – lub – jeszcze inaczej mówiąc, sztuko-podobnej strony rzeczywistości.

Podsumowując: tym, co najbardziej interesuje Leddy'ego w kontekście rozważań nad estetyczną naturą życia codziennego jest przejście:

codziennosc → codziennosc „w sztuce” → codziennosc „poprzez sztuke”.

Badacza zajmuje proces, w którym twórczość artystyczna przedstawiająca w określony sposób potoczne życie wpływa w dalszej kolejności na sposób, w jaki z powrotem to życie odczytujemy. Za przykład, który ilustruje tego rodzaju mechanizm wskazuje Leddy film dokumentalny *Wielka cisza* (reż. Philip Gröning, 2005) ukazujący życie mnichów z Wielkiej Kartuzji, które, jak pisze, przedstawiane jest z perspektywy właśnie estetyki życia codziennego.³¹⁰ „Film ten portretuje i w pewnej mierze

309 Pojawia się tu oczywiście pytanie o to, czy określenie „artystyczne” powinno pozostać w cudzysłowie czy też nie. Problem ten wynika z trudności we wskazaniu źródła wartości artystycznej: nie mamy tu do czynienia z artystą rozumianym konwencjonalnie jako podmiot, który świadomie podejmuje decyzje mające na celu stworzenie dzieła sztuki, lecz z automatyczną maszyną, która w dodatku tworzy zdjęcia w celu innym, niż stworzenie dzieła. Stąd, o ile można wskazać jednoznacznie autora projektu (jest nim Rafman) i na tym poziomie oceniać fotografie z perspektywy artystycznej, o tyle problematyczne pozostaje stwierdzenie, kto jest autorem samych zdjęć (prowadzący samochód z zainstalowanym na dachu aparatem? projektant aparatu? wykonawca?), a przez to i określenie ich w ramach artystycznego zamysłu.

310 Leddy, *The Extraordinary...*, s. 242.

egzemplifikuje, znacznie bardziej zażyłą estetyczną relację z życiem codziennym, niż ma to zwykle miejsce we współczesnym społeczeństwie” – zwraca uwagę filozof i konkluduje – „po zobaczeniu tego filmu jest się bardziej świadomym prostych uciech [estetycznych] wynikających z przygotowywania posiłku, zmywania naczyń, zmawiania modlitwy i pracy w ogródku warzywnym”.³¹¹ Sztuka bowiem, używając słownika zen, wzmacnia „uwagę”: skupiając się na niezauważanych dotąd aspektach doświadczenia wzbogacamy przeżycie i wnosimy je na nowy poziom. W ten sposób, pisze Leddy, cienie rzucane na ścianę budynku przez rosnące w pobliżu drzewa – przypominając sztukę abstrakcyjną – sugerują przynależność do innego świata, a nas stawiają w nowej, zaskakującej estetycznej sytuacji.³¹²

311 Tamże.

312 Tamże, s. 130.

2. Sztuka jako istotny element estetycznej relacji z codziennością. Próba rozwinięcia argumentacji na rzecz „miękkiego” stanowiska Leddy'ego (*„weak” formulation of aesthetics of everyday life*)

Kiedy ranek wypiera mrok z pokoju i zalewa go blaskiem, doznajemy czegoś więcej, niżeli zmiany oświetlenia.

Rudolf Arnheim, *Sztuka i percepcja wzrokowa: psychologia twórczego oka*³¹³

Radykalna („mocna”) estetyka codzienności, która programowo pomija szczytowe formy doświadczenia estetycznego (sztuka) – zrywając z jedną skrajnością, popada w skrajność innego rodzaju. Estetyka „skolonizowana” uprzednio przez twórczość artystyczną staje się raptem estetyką „skolonizowaną” przez codzienność. Nurt „mocny” zastępuje bowiem jeden redukcjonizm – innym. Stąd, rozsądną strategią wydaje się być dążenie do uzyskania pełni obrazu, który zapewnić może czerpanie z ustaleń dokonanych na gruncie obu tych spolaryzowanych, a jednak dopełniających się, stanowisk. Syntetyczne ujęcie gwarantuje, iż nie stracimy z pola widzenia żadnego aspektu doświadczenia.

W kontekście tej problematyki warto przywołać analizę Dan'a Eugen'a Ratiu, który zestawia oba prądy, wykazując jednocześnie możliwość wypracowania orientacji pośredniej, która łączyłaby analizę ukierunkowaną zarówno na zjawiska artystyczne, jak i fenomeny życia codziennego.³¹⁴ Autor stawia trzy tezy, z których w dalszej kolejności wyprowadza fundament pod proponowany przez siebie model „normatywny i otwarty” (lokowany w obrębie nurtu „miękkiego”) – propozycja ta ma jednocześnie odpowiadać na najczęstsze zarzuty formułowane pod adresem zarówno „słabej”, jak i „mocnej” odmiany estetyki codzienności:

³¹³ Arnheim, dz. cyt., s. 503.

³¹⁴ D. E. Ratiu, dz. cyt.

1. To, co estetyczne (doświadczenie oraz sąd) posiada aspekt normatywny, który odnosi się zarówno do sztuki, jak i codziennego życia. Normatywność powiązana jest z kolei z intersubiektywnością, która – według autora – chroni „mocny” model estetyki codzienności przed zarzutem o trywializację estetycznego wymiaru codzienności.
2. Pojęcie sztuki jest dziś pojęciem otwartym, a doświadczenia z nią związane zyskały w XX-wieku wiele różnorodnych form. Anty-artystycznie zorientowana „mocna” odmiana estetyki codzienności błędnie odnosi się do zdezaktualizowanego nowożytnego modelu sztuk pięknych (*fine arts*). Jeżeli uwzględnimy zmiany, jakie zaszły w tej przestrzeni w ostatnim wieku, stworzymy podstawę dla syntetycznego ujęcia, które obejmie swym zasięgiem zarówno wytwory sztuki, jak i codzienność.
3. Twórczość artystyczna i potoczne życie wchodzi w interakcje w ciągłym przepływie doświadczeń „ucieleśnionej jaźni” (*embodied self*), która znosi granice między prywatnym a publicznym. Uznanie wpływu, jaki wywierają na siebie nawzajem: świat sztuki i codzienność umożliwia wypracowanie spójnego ujęcia, które przekracza problem „monadycznej izolacji” (*monadic-isolation*) generowany przez „mocną” odmianę estetyki codzienności.³¹⁵

Ze względu na to, iż interesujący mnie motyw powiązania sztuki i codzienności poruszany jest przez autora szczegółowo w dwóch ostatnich punktach, przejdę od razu do rozwinięcia założenia 2 oraz 3.

Założenie 2.

Jak zostało to już wcześniej zasygnalizowane w części I rozprawy (*Doświadczenie dzieła sztuki a doświadczenie codzienności*), „radikalna” estetyka codzienności reprezentowana między innymi przez wczesną twórczość Yuriko Saito nawiązuje – w sposób **nieadekwatny** – do nowożytnego modelu „sztuk pięknych” (oraz formalistycznego ujęcia sztuki), z którym powiązany jest specyficzny typ postawy odbiorczej: bezinteresownej oraz zdystansowanej. O nieadekwatności tego odniesienia

315 Tamże, s. 14-15.

zaświadczać przemiany, które w XX oraz kolejnym wieku zaszły w obrębie twórczości artystycznej, których to bezpośrednim skutkiem było pojawienie się ogromnego *spectrum* nowych form twórczych pociągających za sobą, odpowiednio, nowe rodzaje doświadczeń. Model odbiorcy zdystansowanego i bezinteresownego wobec dzieła przestał być jedynym możliwym (oraz pożądanym) – nowatorskie propozycje artystyczne, takie jak performans, sztuka krytyczna czy interaktywna zakwestionowały przymus wywoływania tego rodzaju postaw u odbiorców.

Otwarte pojęcie sztuki implikuje bowiem **otwarte pojęcie doświadczenia artystycznego**, które – razem wzięte – uczestniczą we wciąż postępującym *continuum* form.³¹⁶ Sztuka w sposób programowy pozbawia dziś odbiorcę bezinteresownej i zdystansowanej pozycji:

- jest uwikłana w sferę moralnych sądów (sztuka krytyczna, propaganda),
- angażuje wszelkiego rodzaju zmysły (*food-art*, sztuka haptyczna),
- odprzedmiotawia się i pozbawia ram (performans, konceptualizm),
- staje się modyfikowalna i otwarta na zmiany (*happening*),
- problematyzuje kwestię autorstwa (*bio-art*, sztuka zwierząt),
- zrywa z prymatem własności estetycznych skoncentrowanych tradycyjnie wokół piękna (*abject-art*).

Tym samym okazuje się, że sztuka i związane z nią różnorodne formy doświadczenia mogą w istocie determinować bogaty, zniuansowany i pełen zaangażowania sposób, w jaki wchodzimy w kontakt z codziennością – w przeciwieństwie do tego, co utrzymują przedstawiciele orientacji „mocnej”. Sztuka

³¹⁶ Dla przypomnienia, chciałabym podkreślić, że posługując się kategorią doświadczenia „artystycznego” mam na myśli doświadczenie odbiorcy płynące z kontaktu z dziełem sztuki, które to przeżycie przeciwstawiam takiemu, które płynie z kontaktu ze sferą pozaartystyczną, a więc, doświadczeniu „pozaartystycznemu”. Czynię to, świadomie, wbrew bardziej powszechnemu rozumieniu, które łączy pierwszy model przeżycia z artystą tworzącym dzieło, jednakże, dokonuję tego również w nawiązaniu do terminologii, którą posługuje się w *Estetyce rzeczywistości* Maria Gołaszewska. Oczywiście, wskazane dwa typy doświadczeń można traktować synonimicznie z, odpowiednio: „doświadczeniem sztuki” i „doświadczeniem codzienności”. Jak mi się jednak wydaje, stosowany przeze mnie podział na artystyczne i pozaartystyczne lepiej oddaje dialektyczną naturę relacji twórczość-życie oraz, szczególnie interesujący mnie w tej pracy, „estetyczny paradoks”, a więc udział artystycznego w tym, co pozaartystyczne – i na odwrót.

współczesna nie tylko bowiem pokazuje, na jak wiele sposobów możemy wchodzić w kontakt z tradycyjną sztuką (*pop art, appropriation art*). Więcej nawet, samo malarstwo – forma tak ugruntowana w tradycji – staje się również auto-referencyjne, może „uczyć” nas świeżego spojrzenia na płótno. Nowe zaś spojrzenie malarstwa na malarstwo prowokować może dalej do zupełnie nowego oglądu codzienności. Jako przykład warto przywołać tu serię obrazów Józefa Czapskiego przedstawiającą wnętrza muzeów i galerii, poprzez które to malunki artysta wskazuje, jak wysmakowane estetycznie kompozycje tworzy sam **wzrok** uwzględniający nie tylko obraz malarski powieszony na galerijnej ścianie, lecz również, na przykład, widzów, których stroje subtelnie korespondują kolorystycznie z malowidłami lub otoczeniem (*Na wystawie w Petit Palais, 1972; Wystawa de Staëla, 1981*). Nie jest więc prawdą, że sposób, w jaki postrzegamy płótno determinują wyłącznie fizyczne ramy, w których dzieło zostało umieszczone, jest to tylko najbardziej odruchowy i pospolity sposób, w jaki wchodzimy w kontakt z dziełem. Jedną z ról sztuki jest niuansowanie tego artystycznego doświadczenia – a poprzez to – niuansowanie przeżyć pozaartystycznych – związanych z potoczną codziennością, która widzimy odtąd na nowo.

Okazuje się więc, że twórczość artystyczna, która wciąż ewoluuje znosi nie tylko granice sztuki, lecz również – jednocześnie – granice artyfikacji codziennego doświadczenia. Im bardziej różnorodny jest bowiem wachlarz doświadczeń związanych ze sztuką, tym bogatszy jest zakres form, jakie może przybrać doświadczenie codzienności **poprzez sztukę** („jednakowoż, gdy sztuka stanie się wszechstronniejszą, natura również będzie więcej urozmaicona” – pisze Wilde).³¹⁷ Co więcej, należy również zauważyć, że w polu twórczości artystycznej trwa, rozpoczęty przez awangardę, swoisty wyścig, którego celem jest doświadczenie wszelkiego doświadczenia przez doświadczenie sztuki, aż do całkowitego pokrycia się tych dwóch. **Dziś, wszystko może być postrzegane przez pryzmat sztuki, bo sztuką może być wszystko.** Zapośredniczenie doświadczenia codzienności w schematach artystycznych stanowi bowiem, wyłącznie, odwrócenie procesu zainicjowanego przez awangardowych

317 Wilde, „Zanik kłamstwa”, s. 40. „Wszelki postęp polega na rozszerzeniu poznania. W odniesieniu do sztuk plastycznych postęp polega na przedstawianiu nowego oryginalnego ujmowania natury” – zauważa Konrad Fiedler (cyt. za: L. Wiesing, *Widzialność obrazu. Historia i perspektywy estetyki formalnej*, przeł. K. Krzemieniowa, Oficyna Naukowa, Warszawa 2008, s. 210.)

twórców, który dążyli do ugruntowania kreacji w materiale życia codziennego. Czy jednak – tak, jak to przedstawiają orędownicy orientacji „mocnej” – zubaża to codzienne przeżycia? A może wręcz przeciwnie? Trafne wydaje się tu stanowisko reprezentowane przez Leddy'ego czy Gołaszewską, według których zakotwiczenie doświadczenia w schematach artystycznych, w istocie, wzbogaca przeżycie. Doświadczenie nie jest bowiem aktem jednowymiarowym – jest dynamiczne, bogate i zniuansowane, podlega transformacji. Przyjrzyjmy się temu procesowi na podstawie przykładu.

Podczas spaceru po terenach postoczniovych natrafiamy na zardzewiałą blachę – przyjmując postawę zorientowaną anty-artystycznie, otwarci jednocześnie na estetyczne wymiary codzienności samej w sobie, doceniamy blachę jako blachę: niuans kolorystyczne, błysk słońca, który odbija, być może specyficzny zapach, jaki wydziela czy haptyczną, prowokującą do dotyku, fakturę. Według alternatywnego scenariusza, w momencie, gdy napotykamy przypadkowo na swojej drodze tego rodzaju obiekt, automatycznie przychodzi nam na myśl nieodparte skojarzenie z twórczością, na przykład, Richarda Sierry. To powiązanie **nie wyklucza ani nie anuluje** przeżycia z pierwszego scenariusza (może je wyłącznie potęgować, jako że twórczość Serry uczy nas w ten sposób patrzeć na pokryte rdzą obiekty), ale **nawet więcej – przynosi radość ze skojarzenia, przyjemność płynącą z tego przypadkowego „znaleziska” (poziom „meta”)**. To wszystko zaś – w kontekście banalnego spaceru po stoczni – może nadawać sytuacji walor komiczny (to zabawne znaleźć „arcydzieło” wśród kupy złomu), poprzez który wchodzimy na **kolejny estetyczny poziom**. W tej sytuacji przypadkowy obiekt ujawnia się jako interesujący estetycznie przedmiot (poziom 1), który **na dodatek** przypomina rzeźby amerykańskiego artysty (poziom 2). Sytuacja ta pokazuje, że doświadczenie może być aktem wielowymiarowym, dynamicznym, wciąż zmieniającym swą postać – łączącym elementy modelowego doświadczenia zarówno w obszarze „mocnej” (1), jak i „słabej” (2) orientacji. Sztuka z kolei ukazuje swą moc trenowania wzroku w powolnym, pełnym uwagi skupieniu – zachęcając do patrzenia na elementy świata zastanego, tak jak (w idealnej sytuacji) czynimy to w galerii lub muzeum.³¹⁸

318 W tym kontekście warto przywołać akcję organizowaną na terenie całego kraju pod hasłem „dzień

Stąd, co podkreśla wielokrotnie Leddy, doświadczenie estetyczne nie musi mieć wcale jednolitej formy, wręcz przeciwnie – może, a nawet i powinno – przechodzić w różne postaci i fazy, by uniknąć skostnienia. W ten sposób autor ustosunkowuje się również do problemu bezinteresowności doświadczenia – według Leddy'ego możemy naprzemiennie zmieniać swój stosunek do przedmiotu od interesownego do bezinteresownego. Złożoność i dynamika przeżycia czyni je jeszcze bogatszym i urodzajnym: „przełączanie się (*switching*) z trybu bezinteresowności w interesowność o wiele bardziej uwydatnia znaczenie” – podkreśla filozof.³¹⁹ Na to, że doświadczenie jest dynamiczne pod tym względem wskazuje zresztą sama praktyka życia: szyld sklepowy mogę traktować jako oznaczenie i w ten sposób, gdy poszukuję konkretnego miejsca, podchodzić do niego interesownie – jako źródła informacji. Z drugiej jednak strony, mogę również zatrzymać się przed znakiem chwilę dłużej, niż wymaga tego proces odczytywania informacji i docenić, na przykład, układ typograficzny szyldu – w akcie bezinteresownej, estetycznej kontemplacji. Balansując między dwoma perspektywami, przełączając się z jednej na drugą, czynimy doświadczenie pełniejszym i bogatszym. Według Adama Andrzejewskiego jest to zresztą specyficzna własność estetycznego doświadczenia codzienności, którą to własność określa jako „przenikalność”:

ostatnią własnością estetycznego doświadczenia codzienności, którą chciałbym wyróżnić, jest jego przenikalność. Gdy pewne jednostkowe doświadczenie (bądź ciąg takich doświadczeń) odsyła nas (odbiorców) do wielu płaszczyzn znaczeniowych, mówimy wówczas o przenikalności tego doświadczenia (...) Najprościej rzecz ujmując, przenikalność estetycznego doświadczenia codzienności polega na tym, że dane doświadczenie może być równorzędnie i jednocześnie odczytane jako przynależące do wielu siatek pojęciowych.³²⁰

W świetle powyższych argumentów, nastawiony anty-artystycznie nurt estetyki codzienności traci na mocy. Stąd też, prąd ten określić można jako orientację odnoszącą

wolnej sztuki”, która zachęca do wizyt w galeriach i muzeach w nastawieniu na powolny, skupiony, dłuższy niż zwykle kontakt z pojedynczym dziełem sztuki. Nawiązując do podejmowanej w rozprawie problematyki, można powiedzieć, że postulat „estetyki codzienności” odpowiadałoby w praktyce, analogiczne nastawienie, które zobrazowałoby hasło „dzień wolnej codzienności”.

319 Leddy, *The Extraordinary...*, s. 198.

320 Andrzejewski, *Struktura...*, s. 131-132.

się wyłącznie do pewnego rodzaju form kreacji: zwróconą przeciwko doświadczeniom związanym z **wąsko** rozumianymi sztukami pięknymi (*fine arts*). Okazuje się bowiem, że sprzeciw wobec włączania w obręb – tak doświadczenia, jak i zwróconej ku niemu analizie – modeli wyznaczanych przez sztukę ogranicza się tu wyłącznie do twórczości przed-nowoczesnej, ujętej na sposób Kantowski.³²¹ Nie można zaś przejść obojętnie wobec faktu, że twórczość artystyczna dziś – ze względu na nieskończony niemal zbiór form – niesie za sobą również szeroki wachlarz rozmaitych dróg doświadczania oraz postaw, które możemy przybrać wobec rzeczywistości: od nastawienia zdystansowanego widza (spojrzenie) do zaangażowanego uczestnika (czyn).³²² Sztuka XX oraz XXI wieku wraz z różnorodnymi postaciami, poprzez które się ucieleśnia, ukazuje, jak wielkowsymulacyjne może być uczestnictwo w doświadczeniu codziennego życia. Przedstawiciele „mocnej” *everyday aesthetics* zdają się nie dostrzegać radykalnych zmian, które miały miejsce w tym obszarze.

Założenie 3.

Szerokie spojrzenie na sztukę (uwzględniające jej najnowsze formy) osłabia stanowisko Saito i de-aktualizuje część stawianych przez nią zarzutów, ponieważ wymienione przez filozofkę własności – rzekomo przysługujące wyłącznie obiektom pozaartystycznym w „czystym” doświadczeniu codzienności (brak ramy czy autora, niemodyfikowalność i inne) – zostały przez sztukę już dawno przyswojone.³²³ „Okazuje się, że ujęcie to nie jest tak radykalne, jak przypuszczają jego orędownicy i jest raczej dopełnieniem, niż alternatywą dla estetyki sztukocentrycznej, z którą się mierzy” – podkreśla w swym artykule Dan Eugen Ratiu.³²⁴ Co więcej, autor (podobnie jak Leddy) zauważa, że reprezentanci „mocnej” odmiany nurtu zdają się zupełnie pomijać społeczny wymiar twórczości artystycznej – postrzegając świat sztuki i codzienną egzystencję jako dwie, odrębne, ściśle oddzielone od siebie sfery codzienności, w której podmiot staje się zamkniętą, estetyczną monadą.³²⁵ Kevin Melchionne pisze bowiem

321 Przyjmując pogląd, według którego epokę sztuki nowoczesnej zapoczątkowuje dopiero sztuka *ready-made* (a nie np. malarstwo Moneta).

322 Przy czym, należy podkreślić, że postawa pierwsza (dystansu) może przybrać rozmaite formy, tutaj również mieścić się będzie, między innymi, sylwetka słuchacza.

323 Taki sam zarzut wobec propozycji Saito wysuwa Ratiu (dz. cyt., s. 20).

324 Tamże, s. 24.

325 Tamże, s. 20.

wprost o codzienności przypominającej „prywatny świat, w którym zostajemy zamknięci (...), bez dostępu do społecznych konwencji i intersubiektywności, którą oferuje świat sztuki (*artworld*)”.³²⁶ Doświadczenie sztuki nie kończy się jednak wraz z opuszczeniem przez odbiorcę murów galerii czy muzeum, twórczość artystyczna odciska bowiem ślad w naszej pamięci i w ten sposób „trwa” w nas. Życia codziennego i twórczej kreacji nie oddziela ściana galerii, bo to my – odbiorcy – stajemy się nośnikami sztuki, odkąd tylko wejdziemy z nią w kontakt. Stąd, rozpatrując relację sztuka–codziennosc z szerszej perspektywy (uwzględniając zmiany, które zaszły w obszarze świata sztuki w obecnym i poprzednim wieku) – należy dojść do wniosku, że **poła doświadczeń związanych z twórczością artystyczną i życiem codziennym nie są rozłączne, lecz nachodzą na siebie, a czasem nawet się pokrywają.** Obraz stawiający sztukę i potoczną rzeczywistość po dwóch, przeciwnych biegunach doświadczenia okaże się nieaktualny i nieadekwatny względem tego, co proponują artyści od co najmniej kilkudziesięciu lat. Co więcej, „należy zauważyć, że sztuka i rzeczywistość podobnie, jak estetyka i codzienność, są ze sobą całkowicie splecione, ale nie ze względu na wyraźną wolę artysty, ale dlatego, że nie ma nic dalej, poniżej ani poza rzeczywistością” – podsumowuje autorka jednej z pierwszych książek poświęconych estetyce codzienności, Katya Mandoki.³²⁷

Naczelny punkt programu orientacji „mocnej” stanowi postulat rozpatrywania codzienności jako swoistego i niezależnego względem sztuki przedmiotu estetycznego. Wedle tego ujęcia należy więc dążyć (zarówno na poziomie wtórnej analizy, jak i samego bezpośredniego doświadczenia) do oczyszczenia pola estetycznego z jakichkolwiek artystycznych czy paraartystycznych naleciałości, co gwarantować ma otwarcie dostępu do sfery „codziennosci jako codzienności”. Leddy poddaje ten postulat krytyce zauważając, że zakłada on, iż jesteśmy w stanie ujmować przedmioty doświadczenia jako całkowicie niezależne od nas i naszego uposażenia poznawczego (projekcji, które generuje wiedza, pamięć czy wola), co nie wydaje się możliwe.³²⁸ Autor powołuje się przy tej okazji na rozważania Yi-Fu Tuan'a, który zaznacza, że doświadczenie jako takie, z konieczności, związane jest z wymiarem psychologicznym:

326 K. Melchionne, *Aesthetic Experience in Everyday Life: A Reply to Dowling*, cyt za: Ratiu, tamże.

327 Mandoki, dz. cyt., s. 15.

328 Leddy, *The Extraordinary...*, s. 100.

asocjacjami, pamięcią i wiedzą, które wpływają na kształt przeżycia, a odbywa się to również bez udziału naszej świadomości: „jakkolwiek wiedza związana z moją przeszłością może mieć wpływ na przeżycie estetyczne, zwykle nie jesteśmy w stanie aktywnego myślenia o przeszłości w momencie samego przeżycia” – pisze Leddy.³²⁹ Doświadczenie jest dla autora *The Extraordinary...*, po Dewey'owsku, efektem spotkania podmiotu i przedmiotu, a zatem nigdy nie jest czyste (stąd też podkreślana na każdym kroku przez Leddy'ego zażyła relacja między sztuką i doświadczeniem codzienności, którą określa jako „interakcję”):

jakkolwiek, zgadzam się co do tego, że mamy dostęp do istoty rzeczy, to nasza ich percepcja jest historycznie uwarunkowana i odnajdujemy ją poprzez ludzkie doświadczenie (...) Kiedy doświadczamy esencji rzeczy, to jest ona tak samo produktem jej samej, jak i wyobraźni (...) Esencje istnieją, ale muszą być zreinterpretowane przez czynnik biologiczny, kulturowy i historyczny.³³⁰

Stąd też, kategoria czystej codzienności wypreparowana z mieszanki sztuki i życia przez badaczy związanych z „mocną” odmianą nurtu wydaje się być sztuczna. To zaś sprawia, że rozważania nad tak pojętą (sterylną) codziennością nie wydają się tak produktywne, jak uznanie jej mieszanego charakteru. Jesteśmy naznaczeni sztuką, tak jak jesteśmy naznaczeni kulturą, tradycją, lękami i pragnieniami, kontekstem historycznym i społecznym. W związku z tym, postawienie linii demarkacyjnej między czystym doświadczeniem codzienności, a doświadczeniem skażonym naleciałościami sztuki jest, jak jestem przekonana, co najmniej, trudne – a być może nawet niemożliwe – do wykonania.³³¹

329 Tamże, s. 62.

330 Tamże, s. 119.

331 O tym, że doświadczenie obarczone jest różnorodnymi wpływami (kulturowymi, społecznymi czy językowymi) pisze szczególnie wiele Arnold Berleant w książce *Wrażliwość i zmysły. Estetyczna przemiana świata człowieka*.

3. „Jestem widziany, więc jestem obrazem”: pozytywna rola sztuki w procesie kształtowania samowiedzy

Czuję się jak bohater kiepskiej, polskiej powieści z lat 70. albo filmu, jestem w samym środku *Barw ochronnych* Zanussiego.

Jakub Żulczyk, *Zrób mi jakąś krzywdę, czyli wszystkie gry video są o miłości*³³²

Na koniec tej części rozprawy warto wspomnieć o jeszcze jednej korzyści, jaka wynika z odnoszenia się w codziennym życiu do kategorii, schematów czy modeli doświadczenia związanych z twórczością artystyczną.³³³ Według Marii Gołaszewskiej, najbardziej doniosłą funkcją dzieła sztuki jest w tym wypadku prezentacja możliwych „sposobów bycia w świecie”, które dzieło ucieleśnia. Artysta czerpiąc materiał z rzeczywistości zastanej, schematyzuje i konwencjonalizuje różnorodne sfery potocznej, ludzkiej egzystencji, do których to modeli – na powrót – możemy się następnie odnosić w życiu codziennym. Próbując dotrzeć do rzeczy w ich esencji twórca tworzy typologie – czy to zdarzeń (narracja), czy widoków (struktury wizualne) – wpływając tym samym na sposób, w jaki przeżywamy codzienność, a także na to, jak odnajdujemy się w świecie poza sztuką.³³⁴ Jedną z konsekwencji tego mechanizmu jest formalizowanie doświadczenia w taki sposób, że dystansujemy się wobec własnych przeżyć, patrzymy na siebie „z zewnątrz”. Czujemy się jak bohaterowie filmu lub powieści: następuje poszerzenie perspektywy uczestnika zdarzeń o punkt widzenia ich obserwatora. W

332 J. Żulczyk, *Zrób mi jakąś krzywdę, czyli wszystkie gry video są o miłości*, Lampa i Iskra Boża, Warszawa 2011, s. 20.

333 W paragrafie tym korzystam z fragmentów mojego artykułu „«Ściana starego budynku przypomina płótna Clyfforda Stilla». Pamięć sztuki a doświadczenie codzienności” zamieszczonego w monografii *Zapomniana sztuka, sztuka pamiętania* (red. T. Pękala, Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, Lublin 2019).

334 W tym kontekście, intrygująca wydaje się teza Leddy'ego o *quasi-artystycznej* naturze snów: „[sny] nie są dziełami sztuki, chociaż są bardzo podobne do sztuki, jako że stanowią kreatywne konstrukcje w formie opowieści [stories]” (*The Extraordinary...*, s. 253).

swym reportażu Peter Pomarantsev opisując sytuację, w której znalazła się bohaterka przytaczanej przez niego historii, przywołuje tego rodzaju doświadczenie w słowach: „nie ma czegoś takiego jak rzeczywistość (...) Jana zaczęła krzyczeć (...) Przez chwilę widziała samą siebie z boku: kobietę o rudych włosach i czerwonych oczach, która siedzi w sądowej klatce i wrzeszczy”.³³⁵

Jest to szczególnie moment, kiedy uświadamiamy sobie że jesteśmy nie tylko podmiotami zdarzeń (występującymi w pierwszej osobie), lecz również ich przedmiotami – jesteśmy kimś dla kogoś (perspektywa trzecioosobowa).³³⁶ Gołaszewska pisze: „(...) sztuka uczy więc człowieka, że jest widziany z zewnątrz, że nie tylko jest jakiś sam w sobie, ale również na kogoś wygląda”.³³⁷ Postrzegamy nie tylko świat, lecz jednocześnie siebie samych w tym świecie, sztuka bowiem zaszczepia w nas umiejętność swoistego dystansowania się od własnej osoby, widzenia siebie jako obrazu:

Ale była to owa noc, podczas której po raz pierwszy od chwili załamania się moje własne życie spojrzało na mnie nieubłaganie bystrym wzrokiem (...) przez moment miałem płomienne przecucie, że wystarczy (...) życie Harry'ego Hallera, wilka stepowego jako całość podnieść do godności obrazu, abym wszedł w świat obrazów (...) Czyż nie to było celem, do którego zmierza każde życie ludzkie?

– pyta bohater powieści Hesse'go.³³⁸

Dążenie do zrealizowania tego celu pociąga za sobą szczególnego rodzaju poznawcze nawarstwienie porządków: to, co podmiotowe przenika się z tym, co przedmiotowe (na przykład: „piszę”, lecz jednocześnie „jestem piszącym”). Ten paradoksalny efekt połączenia perspektyw (pierwszoosobowej oraz trzecioosobowej), doświadczenie bycia jednocześnie podmiotem i przedmiotem akcji, opisuje Sartre w

335 P. Pomarantsev, *Jądro dziwności. Nowa Rosja*, przeł. I. Noszczyk, Wydawnictwo Czarne, Wołowiec 2015, s. 112.

336 „Estetyzujemy zdarzenia, w których bierzemy udział, gdy zarazem uświadamiamy sobie własną w nich rolę” zauważa Gołaszewska w *Zarysie estetyki* (s. 133). We fragmencie tym po raz kolejny uwidacznia się specyficzne rozumienie pojęcia estetyzacji, którym posługuje się w swych pismach autorka.

337 M. Gołaszewska, *Kultura estetyczna*, Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne, Warszawa 1979, s. 42.

338 H. Hesse, *Wilk stepowy*, przeł. G. Mycielska, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 1984, s. 147.

swej analizie struktury samowiedzy. Filozof rozróżnia dwie modalności ludzkiego istnienia: podmiotową i przedmiotową, charakteryzując sposób istnienia człowieka jako rozdwojony: byt ludzki jest świadomy siebie jako podmiotu, a jednocześnie jako pewnego przedmiotu w świecie.³³⁹ Byt bezpośrednio świadomy siebie jako siebie (stan świadomości), a jednocześnie świadomy tego, iż nie jest jednym z przedmiotów w świecie, których jest świadomy jest tzw. „bytem-dla-siebie”.³⁴⁰ Z czasem jednak „bytdla-siebie” uświadamia sobie, że w związku z istnieniem innych podmiotów, uczestniczy również w sposobie bycia rzeczy w świecie, że dla innych jest przedmiotem. Sartre ilustruje ten mechanizm przywołując przykład podglądacza, który podgląda – rozkoszując się swoim byciem-dla-siebie – lecz w każdym momencie może nagle zostać podglądanym, a więc przedmiotem czyjegoś podglądactwa. Uświadamia sobie wtedy, że nie tylko widzi, ale również jest widziany, że jest czymś dla kogoś, a mianowicie podglądaczem. Przenosząc uwagi Sartre'a na model doświadczenia, które jest przedmiotem rozprawy, można powiedzieć: podmiot z jednej strony doświadcza zdarzenia, a z drugiej również siebie jako uczestnika zdarzeń – doświadczającego.³⁴¹ „Billy staje się świadom tego, że jest siebie świadom, i to dopiero zagadka, nad którą warto się zastanowić: (...) spiętrzenie świadomości” – pisze Ben Fountain w swej powieści *Długi marsz w połowie meczu*.³⁴² Zastanówmy się więc, co właściwie czuje bohater – Billy?

Sztuka niejako podpowiada nam, „jak czuć”, „jak się zachowywać”, „jak być”:

339 M. A. Chojnacka, *Czy mogę poznać innego? Problem relacji międzypodmiotowych w filozofii Jeana Paula Sartre'a*, „Studia z historii filozofii” nr 4 (4)/2013.

340 Tamże s. 144.

341 W tym miejscu warto przywołać również Lacanowską koncepcję spojrzenia. Spojrzenie „znajduje się” zawsze na zewnątrz podmiotu; być obiektem spojrzenia, to być uprzedmiotowionym. Psychoanalityk przyrównuje ów akt do fotografii: obce spojrzenie, które pozostaje w polu wizualnym podmiotu sprawia, że następuje swoiste rozdwojenie, rozdzielenie na to, co podmiotowe i przedmiotowe. Bycie „foto-grafowanym” oznacza: być widzianym przez inne spojrzenie, a więc samemu stawać się obrazem. Pisze Lacan: „spojrzenie jest za zewnątrz, jestem oglądany, a zatem jestem obrazem” [W. Michera, «Po tej stronie rzęs». Nie-miejsce, nie-osoba. Foto-grafia, „Konteksty” nr 3/2013 (302), s. 84-91]. Podobnie o relacji fotografia-fotografowany pisze Roland Barthes: „fotografia to pojawienie się mnie samego jako kogoś innego: pokrętne rozkojarzenie świadomej różności” i dalej: „fotografia (...) stanowi tę bardzo subtelną chwilę, gdy – prawdę mówiąc – nie jestem ani podmiotem, ani przedmiotem, ale raczej podmiotem, który czuje, że staje się przedmiotem”. Doświadczenie tego rodzaju przyrównuje Barthes do śmierci (R. Barthes, *Światło obrazu. Uwagi o fotografii*, przeł. J. Trznadel, Wydawnictwo KR, Warszawa 1995, s. 23 i 25).

342 B. Fountain, *Długi marsz w połowie meczu*, przeł. T. S. Gałązka, Wydawnictwo Czarne, Wołowiec 2017, s. 286.

uczy nas rozpoznawać własne emocje, zachęca do próby wyjścia poza siebie i spojrzenia z zewnątrz. „Wszystko, co wiemy, to nasze wrażenie, a wszystko, czym jesteśmy, to wrażenie cudze, melodramat, w którym – tkwiąc w ciele grającej postaci – stajemy się aktywnymi widzami samych siebie” – pisze Pessoa w *Księdze Niepokoju*.³⁴³ Parafrazując zaś słowa Sartre'a można powiedzieć, że sztuka tworzy swoistą typologię doświadczeń – przyoblekając je w formę ukazuje jako „jasny i praktyczny obrazek w rodzaju tych, które się wieszają na ścianach w szkole, aby dać dzieciom wyobrażenie o tym, co jest warsztat, ptak, mrowisko – rzeczy podobne do wszystkich innych tego rodzaju”.³⁴⁴ Próba wyjścia poza siebie staje się zarazem aktem swoistej autointerpretacji: motyw ten znajdujemy częstokroć w literaturze pięknej, kiedy to bohater rozpoznaje siebie „jako bohatera”, zaś sytuację, w której się znajduje jako sytuację literacką. To czyni przedstawianą rzeczywistość – rzeczywistością „szkatułkową”: podmiot literacki demaskuje przynależność swojego świata do jeszcze większego artystycznego *universum*. Świadomość bohatera wchodzi w ten sposób na poziom świadomości wszechwiedzącego narratora, staje się świadomością „wzniesioną do potęgi” („Billy staje się świadom tego, że jest siebie świadom”). Tym samym, następuje swoiste zdemaskowanie pozornej rozłączności dwóch światów: realnego i fikcyjnego. I tak, Meursault, bohater powieści Alberta Camusa *Obcy* wspomina:

z początku nie traktowałem go poważnie. Przyjął mnie w pokoju z zapuszczonymi storami, na biurku stała tylko jedna lampa, oświetlając fotel, na którym mnie posadził, podczas gdy sam pozostał w cieniu. Czytałem już podobny opis w którejś z książek i wszystko wydało mi się inscenizacją.³⁴⁵

Podejrzewam, że wielu z nas potrafi przywołać podobne wspomnienie: wrażenie

343 Pessoa, dz. cyt., s. 25.

344 J. P. Sartre, *Wyobrażenie: fenomenologiczna psychologia wyobraźni*, przeł. P. Beylin, Aletheia, Warszawa 2006, s. 26.

345 A. Camus, *Obcy*, przeł. M. Zenowicz, Wydawnictwo Zielona Sowa, Kraków 2003, s. 45. W podobnej sytuacji – mieszając granice gatunków – stawia swą bohaterkę Joanna Bator w książce *Ciemno prawie noc*, gdzie pada kwestia: „Na schodach prowadzących w mrok zapytałam «jest tu kto?» jakbym grała w kiepskim filmie o nawiedzonym domu i bojaźliwej kobiecie” (J. Bator, *Ciemno, prawie noc*, W.A.B., Warszawa 2013, s. 27). „Czuję się jak w *Rain Manie*”, „abo nie, w jakimś typowym schemacie z amerykańskiego serialu” – stwierdza z kolei bohater debiutanckiej powieści Jakuba Żulczyka (*Żulczyk*, dz. cyt., s. 43).

bycia złapanym za kark przez wielką dłoń i wrzucenia w środek powieści, filmu, kreskówki czy skeczu („Jeśli byłeś kiedyś na imprezie licealnych grandżowców i kojarzyło ci się to z jakimś niskobudżetowym, egzystencjalnym filmem, to wiedz, że teraz jestem na planie *Ben Hura*”).³⁴⁶ Ostatecznie, ludzie czasem **naprawdę** przewracają się na skórkach od banana, nawiązują szalone romanse czy są świadkami absurdalnych, przerastających wyobrażenia wydarzeń. W jaki jednak sposób odbywa się to przemieszanie porządków realności i fikcji? Gołaszewska wyjaśnia:

sztuka uczy dokonywać analizy przeżyć, uczy wyodrębniać doznania, sycić się nimi, zatapiać w nich (...) uczy nas dramatyzować własne sytuacje życiowe, własne przeżycia. Następuje ujmowanie siebie samego i własnego losu w struktury artystyczne. Co więcej, sztuka pokazuje, w jaki sposób być szczęśliwym albo nieszczęśliwym, smutnym czy radosnym, (...) jakie są mechanizmy rozgrywek ze światem, mechanizmy klęsk i zwycięstw. Nie chodzi tu jedynie o to, że sztuka dostarcza wzorów, naśladowanych następnie przez człowieka, lecz istotne jest samo strukturowanie artystyczne i uświadomienie, że korzenie owego strukturowania tkwią w rzeczywistości, która nas otacza.³⁴⁷

Opis tego rodzaju przeżycia, choć już bez bezpośredniego odwołania do gatunków artystycznych (acz nawiązanie do doświadczenia sztuki pozostaje wyraźne) odnajdujemy licznie w literaturze Milana Kundera, na przykład w powieści *Śmieszne Miłości*:

przy tej okazji warto wspomnieć, że Flajszman w ogóle często, jeśli nie stale (i to z upodobaniem) widział samego siebie, co ustawicznie podwajało jego postać (...) Tym razem na przykład, nie tylko stał oparty o platan i palił, ale jednocześnie obserwował siebie jak stoi (piękny i chłopięcy) oparty o platan i nonszalancko pali papierosa. Przez dłuższą chwilę delektował się tym widokiem.³⁴⁸

346 Żulezyk, dz. cyt., s. 101.

347 Gołaszewska, *Estetyka rzeczywistości*, s. 172.

348 M. Kundera, *Śmieszne miłości*, przeł. E. Witwicka, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 2001, s. 31.

Wrażenie oddzielenia od otaczającego świata, uczucie psychologicznego dystansu sprawia, że nasze doświadczenie zostaje „wypreparowane” z ciągu innych przeżyć – pociąga to za sobą odczucie, jakbyśmy znaleźli się „obok” świata, to zaś pozwala zobaczyć siebie „z zewnątrz”, tak jak widzą nas inni. Sytuacja, w której się znaleźliśmy, wyizolowana intelektualnie od „potoku” innych zdarzeń (płynna rzeczywistość umieszczona w ramach) czyni nas Sartre'owskimi podmiotami-przedmiotami. Jednakowoż, pozostając sobą, pozostajemy zamknięci w ramach własnej perspektywy. Nie jesteśmy w stanie w pełni osiągnąć punktu widzenia innego, stąd pomocne okazują się klisze, tendencje, schematy pochodzące ze sztuki, na których budujemy swoje wyobrażenie.

Jesteśmy nauczeni, jak opłakiwać, tak, jak jesteśmy nauczeni, jak malować. Nie ma w tym nic „realnego” ani „naturalnego”. Język naszego lamentu nie jest nasz, jest nam dany (...) Nasze opłakiwanie jest kliszą. (...) Jest grą. Grą, w którą umiemy dobrze grać. Jesteśmy w tym dobrzy i wiemy o tym. Uczymy innych, by też byli w tym dobrzy

– zauważa Roger Rotham.³⁴⁹

Tego rodzaju sytuację, w obszarze literatury, kreuje Jasiński w *Palę Paryż*, gdzie młody chłopak, wartownik – przywołując w pamięci obrazy sztuki – „wychodzi” poza siebie, rozplývając nad swoim własnym „malowniczym” wyglądem:

Wasia Krestownikow niecierpliwie przesuwając na ramieniu karabin. Karabin ciężki, boli od niego ramię. Może by zdjąć? Nie, nie wypada. (...) Nieraz na obrazach widywał w tej pozycji żołnierzy na warcie. I Wasia, niezmaczenie obojętny, opiera się malowniczo o lufę, wystawiając naprzód od niechcienia prawą nogę w błyszczącym jak samowar lakierowanym buciku.³⁵⁰

Określenie to jest bardzo popularną figurą retoryczną, po którą sięgają pisarze, co jest o tyle ciekawe, że niejako nawarstwia porządki ontologiczne utworu.

349 R. Rothman, cyt. za: K. Bojarska, *Sztuka, która krzywdzi? Granice gestu krytycznego wobec bolesnej pamięci (a cenzura)*, „Konteksty” nr 3/2013 (302), s. 123.

350 B. Jasiński, *Palę Paryż*, Czytelnik, Warszawa 1974, s. 145.

Malowniczość jako kategoria służąca określeniu fragmentu rzeczywistości zastanej pojawia się również, między innymi, w *Martwych duszach* Gogoła, który pisze „widok ożywiały dwie baby, które malowniczo podniósłszy spódnice (...) brnęły po kolana w stawie”.³⁵¹ Wszystkie te przykłady dowodzą, że sztuka jest dla nas częstym punktem odniesienia – również językowym. Jak pisze w swym tekście *Art, Narrative, and Human Nature* David Novitz:

kiedy tylko mówimy o samych sobie, o tym jakimi typami ludzi jesteśmy my i inni, popadamy niemal nieświadomie w język idiomów zarówno sztuk wizualnych, jak i literatury (...) Jest coś ciekawego w fakcie, że język sztuki znajduje taki gotowy obszar w dyskusji o nas samych. W końcu nie jest tak, że jesteśmy dziełami sztuki, a jednak wydaje się, że nie ma innego nieartystycznego zjawiska, które tak łatwo może być opisane za pomocą idiomów związanych z literaturą i sztukami wizualnymi.³⁵²

Odniesienia do sztuki, za pomocą których opisujemy pozaartystyczną codzienność zacierają jednocześnie pamięć o tym, co pierwotne: to, co „malownicze” istniało przed malowidłem, a „kafkowskie” sytuacje miały miejsce na długo przed Kafką (choć, być może, dopiero dzięki praskiemu pisarzowi zaczęliśmy je dostrzegać w potocznym życiu). Co jednak ciekawe, już samo uświadomienie tych analogii może stać się źródłem przyjemności estetycznej: absurd biurokratycznych mechanizmów, a nawet samotność – ujęte jako „kafkowskie” – stają się poprzez to rozpoznanie łatwiejsze do zniesienia. To swoiste odwrócenie mechanizmu *katharsis*: doświadczenia związane ze sztuką, przywołane w ciężkich chwilach, pomagają mierzyć się z rzeczywistością, oswajać ją, łagodzić związane z nią bolesności. Jak bowiem zwraca uwagę Mara Miller:

ostatecznie zadaniem sztuki i doświadczenia estetycznego wszelkiego rodzaju jest nie proste czynienie życia bardziej przyjemnym (...), lecz podtrzymywanie życia

351 M. Gogol, *Martwe dusze*, przeł. W. Broniewski, Wydawnictwo Zielona Sowa, Kraków 2008, s. 18.

352 D. Novitz, *Art, Narrative, and Human Nature*, „Philosophy and Literature” Volume 13, Number 1, April 1989, s. 57. Jak tłumaczy dalej autor, to specyficzne przemieszanie porządków wynika z tego, że zarówno kreacja artystyczna, jak i kreacja tożsamościowa (narracja o nas samych) mają wspólne źródło w kulturze: oba są konstruktami kulturowymi, stąd też „proces, który charakteryzuje produkcję artystyczną ma kluczowe znaczenie dla tego, jak żyjemy” (tamże, s. 73).

nawet w nieszczęściu, czynienie go sensownym nawet w najgorszych okolicznościach, sprawianie, że staje się lepsze, pod każdym względem bardziej cenne. Czasem oznacza to, że obdarzeni zostajemy chwilą przyjemności i radości nawet, gdy życie pod każdym innym względem jest nie do zniesienia.³⁵³

Rozważania, które nastąpią w kolejnej, ostatniej części rozprawy podążą dokładnie w tym, krytykowanym przez Saito kierunku, który odrzuca jako ograniczony i niewystarczający, jako perspektywę intelektualną, poza którą należy wyjść. Analizując codzienność w perspektywie kategorii i modeli sztuki, czynię to jednak świadomie, odnosząc wrażenie, iż jest to wyjątkowo interesujący pod względem badawczym moment przejścia, spotkania dwóch, odmiennych perspektyw. Tym samym, zamierzam podążać „trzecią drogą” czerpiąc zarówno z ustaleń anty-sztukocentrycznie nastawionej estetyki codzienności, jak również z teorii, historii oraz filozofii sztuki, a także twórczości artystycznej jako takiej. Pojęcia i kategorie wypracowane we wszystkich tych obszarach posłużą mi w komponowaniu mapy pojęć służącej do opisu **doświadczenia trzeciego typu**, a więc pośredniczącego między „czystym” **doświadczeniem codzienności a doświadczeniem sztuki**.

poczułem się bardzo źle
kiedy była w pracy
ukląkłem
tego popołudnia
w kuchni i zacząłem się
modlić. nie jestem
zbyt religijny, ale popołudnie było bardzo mroczne
więc się modliłem:

(...)

klęczałem i **wszystko rozegrało się jak
na filmie** -

kiedy skończyłem modły
chmury się rozstały i przez zasłony
zaświeciło słońce
prosto na mnie

Charles Bukowski, *Pająk*³⁵⁴

353 M. Miller, *Estetyka negatywna w sztuce, środowisku i życiu codziennym: teoria Arnolda Berleanta a powieści Kirino Natsuo*, przeł. P. Schollenberger, „Sztuka i Filozofia” 37 (2010), s. 117. Pessoa zaś pisze o tym tak: „traktujmy wszystkie rzeczy, jakie się nam wydarzają, jako zwroty akcji lub epizody z powieści, którym wyjątkowo poświęcamy nie uwagę, lecz życie. Tylko w ten sposób zwyciężymy złośliwość dni i kaprysy losu (Pessoa, dz. cyt., s. 199).

354 Ch. Bukowski, „Pająk”, w: tegoż, *Miłość to piekielny pies. Wiersze z lat 1974-1977*, przeł. L.

CZEŚĆ III: DOWODY NA ISTNIENIE.

CODZIENNOŚĆ SZTUKI I SZTUKA

CODZIENNOŚCI – *CASE STUDY*³⁵⁵

Wybiegła naprzód, a teraz wstaje na wzgórzu, na wysokim brzegu drogi, i czeka na nas, nieruchoma. Jest czarna na tle nieba, upozowana w profilu – zastygła w śmigłości – chart paradoksalny Breughla lub Pisanella, idea ruchu, zakuta w kształt.

Zofia Nałkowska, *W namiocie*³⁵⁶

Twórczość artystyczna od swych początków powiązana była ściśle z życiem, wpływała na codzienną ludzką egzystencję oraz współkształtowała ją – czy to poprzez kataraktyczny wymiar greckiego dramatu, za pomocą pouczających mitów czy też sztuk plastycznych, których zadaniem było zaświadczać o dziejach, motywować i dostarczać wzorców do naśladowania. Zauważał to już Platon w swym krytycznym spojrzeniu na sztukę naśladowczą, która to krytyka paradoksalnie podkreślała, jak ogromną siłę i moc oddziaływania na naszą codzienność ma twórczość artystyczna. **Sztuka kształtuje nasze życie** – twierdzenie to reprezentuje jeden z dwóch poziomów relacji dialektycznej, jaka łączy kreację i codzienność. Poziom drugi odzwierciedla zaś dopełniające stwierdzenie: **życie jako materia twórczości kształtuje sztukę**. Wyrazem ścisłej współzależności tych dwóch płaszczyzn, obok wspomnianej już funkcji polegającej na dostarczaniu przez sztukę wzorców, jest bowiem niesłabnące zainteresowanie, z jakim artyści – na powrót – podchodzą do potocznej egzystencji,

Engelking, *Noir sur Blanc*, Warszawa 2003, s. 38-39 [wyr. P. M].

355 W części tej korzystam z ustaleń wypracowanych wcześniej w swoich artykułach: „*Czy cały świat składa się z utajonych dzieł sztuki?*” *Ready-made jako model doświadczenia rzeczywistości pozaartystycznej*, „Sztuka i filozofia” nr 52 (2018); „*Ściana starego budynku przypomina płótna Clyfforda Stilla*». Pamięć sztuki a doświadczenie codzienności” w: *Zapomniana sztuka. Sztuka pamiętania*, red. T. Pękała, Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, Lublin 2019; *Artyfikacja codzienności i odwrócony mimetyzm czyli życie, które naśladuje sztukę*, „Przestrzenie Teorii” nr 31 (2019).

356 Z. Nałkowska, „W namiocie”, w: tejsze, *Między zwierzętami. Opowiadania. Fragmenty*, Wydawnictwo W.A.B., Warszawa 2013, s. 136.

codziennosci i rutyny, czerpiąc z niej materiał twórczy. Poczynając od przedstawień ilustrujących polowania na bizona, przez holenderskie martwe natury, a kończąc na puszkach zupy *Campbella* czy kiczu – monotonna powtarzalność dni, proza życia, banał czy okrutny przyziemny determinizm inspirowały twórców od zarania sztuki. I tak oto: kreacja wpływa na życie, a życie – komplementarnie – współkształtuje sztukę, dostarczając jej materiału, wzorców i źródeł inspiracji. **Schemat relacji dialektycznej osiąga w ten sposób swą pełnię: potoczność dostarcza tematów sztuce, sztuka zaś z powrotem oddziałuje na życie codzienne, w wyniku czego, w ostatecznym rozrachunku, obie te płaszczyzny przenikają się nawzajem.**

Świadectwem na tę zależność, którą określić można za pomocą dwóch hasłowo sformułowanych określeń, jakimi są **codziennosc sztuki** i **sztuka codzienności** poszukiwać będę w dalszej części rozprawy analizując konkretne praktyki, zarówno te realizowane w przestrzeni sztuki, jak również w polu życia codziennego. W stosunku do pierwszej części pracy, która skupiała się wokół estetyki codzienności jako teorii: jej założeń, hipotez i metodologii, druga partia funkcjonować będzie na zasadzie *case study*, gdzie analizie (wzbogaconej przez uprzednie ustalenia) poddane zostaną realizacje z pogranicza literatury pięknej i faktu, sztuk plastycznych, nowych mediów czy filmu, a także zwyczaje i praktyki życia codziennego.

1. Codzienność sztuki. Artyfikacja doświadczenia i widzenie świata „sztuką”

Z muzealnego okna było widać pusty dom naprzeciwko. Pustą ulicę. Może to kwestia pogody i mgły, ale w zapadającym zmierzchu Łódź wygląda jak dekoracje do *Gabinetu doktora Caligari*.

Marcin Wicha, *Jak przestałem kochać design*³⁵⁷

Ulice Nowego Orleanu mają długie, melancholijne perspektywy; w pustych godzinach ich atmosfera przypomina Chirico, a rzeczy zazwyczaj niewinne (...) nabierają cech groźnych.

Truman Capote, *Koloryt lokalny*³⁵⁸

Wpływ, jaki twórczość artystyczna wywiera na ludzką egzystencję przybrać może znacznie bardziej złożoną postać, niż ta, w której dane dzieło zwyczajnie kształtuje osobowość lub otaczający świat. Sztuka bowiem nosi w sobie potencjał zmiany sposobu, w jaki odbieramy otaczającą rzeczywistość, a proces ten w zależności od tego, jak bardzo dany fragment rzeczywistości zakotwiczony jest w sztuce, może przybrać różne formy. Jedną z jej skrajnych postaci jest całkowite zdominowanie doświadczenia przez schematy artystyczne, czego bezpośrednią konsekwencją jest widzenia świata jako **bytu sztuko-podobnego**.³⁵⁹ Wrażenie tego rodzaju pokrywa się z samym doświadczeniem: jest nie do odrzucenia, tak nieintencjonalnie, jak i nieodparte – zwłaszcza, gdy to, co doświadczane posiada głębokie i wielowiekowe ugruntowanie w historii artystycznych lub kulturowych przedstawień. Za klasyczny przykład przywołać tu można takie doświadczenie krajobrazu naturalnego, które współkształtowane jest

357 M. Wicha, *Jak przestałem kochać design*, Karakter, Kraków 2015, s. 191.

358 Capote, „Koloryt lokalny”, s. 29-30.

359 Doświadczenie tego rodzaju opisuje wielokrotnie w swej powieści Proust: „szare, wełniste grzbiety przytulonych do siebie domów, którym resztki opasujących je tu i ówdzie doskonałym półkolem średniowiecznych wałów nadawały wygląd miasteczka z **obrazu malarza «naiwnego»**”, „blade kwiatki, które wyglądały, jakby ułożył je specjalnie jakiś **malarz**, każąc im pozować w sposób możliwie najbardziej **dekoracyjny**”, „w każdym ogrodzie blask księżyca, **jak na obrazach Huberta Roberta**” (Proust, *W stronę Swanna*, s. 80, 83, 148, wyr. P. M.)

przez tradycję malarskiego pejzażu czy wszelkiego rodzaju popkulturowe przedstawienia, jak widokówki, katalogowe fotografie, wizerunki na rozmaitych produktach. **Widok zastany przypomina widok kreowany, natura zostaje niejako przysłonięta swoim własnym przedstawieniem:** naturalny krajobraz przywołuje skojarzenie raczej z płótnem malarskim, tapetą systemu *Windows* lub pocztówką, niż z czymś samym w sobie, zastanym i bytowo niezależnym.³⁶⁰ Język zaś szybko odpowiada na potrzebę opisu tego rodzaju doświadczenia i stąd, pojawiają się takie określenia, jak **malarski widok**, które znajdują zastosowanie względem zjawisk ściśle przecież **pozamalarskich**, niekreowanych, wyłączonych z pola sztuki.³⁶¹ Język, którym posługujemy się na co dzień okaże się tu zresztą wielce znamienity, jeżeli przyjmiemy, w duchu dwudziestowiecznego zwrotu lingwistycznego (*linguistic turn*), iż mowa (zwłaszcza potoczna) odzwierciedla sposób, w jaki doświadczamy świata. Podejście badawcze tego rodzaju zakłada bowiem, że potocznie używane konstrukcje językowe, jak na przykład powiedzenia, stanowią nośniki określonych twierdzeń, założeń czy wizji rzeczywistości („najważniejsze filozoficzne aspekty języka są zasłonięte przez ich prostotę i codzienność” – pisze Wittgenstein).³⁶² W duchu tego myślowego prądu, przyjmuje się, iż analiza mowy może, istotnie, dostarczać wiedzy na temat tego, w jaki sposób wchodzimy w relację z rzeczywistością. Język bowiem, jak pisze Michał Paweł Markowski, jest „aktywnym instrumentem ludzkiego poznania, w którego mocy jest konstruowanie treści doświadczenia, a nie tylko jego reprezentowanie”.³⁶³

Jeżeli zaś tematem niniejszej rozprawy jest wejście w tę relację za pośrednictwem sztuki, to z pewnością warto przyjrzeć się zwrotom, które łącząc twórczość artystyczną i codzienność na płaszczyźnie językowej, odnoszą się do tego

360 W ten sposób to, co naturalne „zlewa” się z tym, co kulturowe, w związku z czym, na tym etapie bardziej adekwatne wydaje się użycie cudzysłowu w stosunku do określenia „naturalny”. Spotyka się to również z tym, co przedstawiciele nurtów związanych z posthumanizmem określają jako „naturakultura” (*natureculture*) dowodząc, iż nie istnieje już nic takiego jak „czysta”, oderwana od kultury natura – już w samym momencie, gdy zaczynamy o niej myśleć lub mówić, staje się „naturakulturą” (N. Malone, K. Ovenden, hasło „natureculture” w: *The International Encyclopedia of Primatology*, doi: 10.1002/9781119179313.wbprim0135, dostęp: 03.04.2019).

361 Z drugiej strony, rodzi to również poczucie „estetycznego wybrakowania”, nieusatisfakcjonowanie panoramami, które nie uczestniczą w tradycji artystycznych lub kulturowych przedstawień (bagna, grzęzawiska, wszelkiego rodzaju nie-sceniczne, a więc nieulegające wzrokowemu kadrowaniu widoki).

362 L. Wittgenstein, *Filozofia*, cyt za: Bodei, dz. cyt., s. 52

363 Markowski, s. 99.

właśnie sprzężenia.

Opisując zdarzenia pozaartystyczne częstokroć odwołujemy się do sztuki w ogólności, do konkretnych dzieł lub siatki pojęć związanej z twórczą kreacją: mówimy „kafkowska” (ang. *Kafkaesque*), „orwellowska” (ang. *Orwellian*) czy „mroźkowa” sytuacja, „czysty surrealizm”, „kabaret”, „groteska”, „kicz”. Popularne są również zwroty, takie jak „czeski film”, „komedia pomyłek” czy często używane w publicystyce (zwłaszcza w nagłówkach prasowych) „X by tego nie wymyślił!”, gdzie w miejsce X-a wstawia się nazwiska literatów lub filmowców, najczęściej Bareję, Szekspira czy Mrożka. Porównaniami do sztuki, posiłkujemy się najczęściej wówczas, gdy coś przerasta nasze wyobrażenie (nie miało prawa się zdarzyć, a jednak się zdarzyło), i w związku z tym, możliwości zwykłego opisu zawodzą: coś było „jak na sensacyjnym filmie”, jak w „słabym romansie” lub wywołało nieodparte wrażenie „jakby ktoś to wyreżyserował”. Warto również zauważyć, że nawet tak powszechnie stosowane względem pozaartystycznych sytuacji określenia, jak „dramat”, „komedia” i „tragedia” nawiązują bezpośrednio do słownika sztuki. Opisując potoczne zdarzenia odwołujemy się zresztą do wielu, różnorodnych gatunków artystycznych, takich jak film (w ang. *movie-situation*) czy literatura („poezja codzienności”), mówimy „życie pisze scenariusze” czy „świat to teatr”.³⁶⁴ W tym kontekście znamienne jest również określenie widoków naturalnych jako „malowniczych”, „jak z obrazka” (*picturesque*) czy w odwołaniu do twórczości malarzy („turnerowski pejzaż”).

„Dantejskie sceny”, „rubensowskie kształty”, „rembrandtowskie światło”, „tycjanowski kolor”: to coś więcej, niż narzędzia opisu, to językowe świadectwa zażyłej relacji, jaka łączy sztukę i życie. Wyrażenia tego rodzaju stanowią lingwistyczny dowód na to, że twórczość artystyczna współkształtuje nasze doświadczenie – również to codzienne, pozaartystyczne. Rzeczywistość zastana stała się bowiem wzorcem dla

³⁶⁴ Topos *theatrum mundi* kojarzony głównie z twórczością dramaturgiczną Williama Shakespeare'a (*Jak wam się podoba*, *Makbet*) odnajdujemy już w starożytnej tradycji filozoficznej. Motyw „życia jako teatru” pojawia się między innymi w *Diatrybach* Epikteta, gdzie człowiek przyrównany zostaje do aktora, którego zadaniem jest odegranie roli w wielkim widowisku scenicznym, jakim jest życie. Wątek ten rozwija Marek Aureliusz w *Rozmyślaniach*, gdzie świat to spektakl, aktorami ludzie, a reżyserem (i jedynym widzem) – Bóg. W tym kontekście znamieną okazuje się również treść szyldu nad wejściem do londyńskiego teatru *The Globe*: „*Totus mundus agit histrionem*” („Cały świat gra jakąś rolę”), w którym *nota bene* wystawiał swoje sztuki Shakespeare. Co ciekawe – i jak się wydaje równie symptomatyczne – mianem *theatrum mundi* („teatr świata”) określano w XVII i XVIII wieku podręczniki do historii powszechnej. Zob. D. Kosiński, *Historioni i aktorzy*, „Ethos” 77-78 (2007).

kreacji, po czym kreacja – na powrót – stała się punktem odniesienia dla tego, co zastane. **Kolistość tego mechanizmu zaciera ontologiczne granice oddzielające przedstawienie od przedstawianego.** W ten sposób sztuka (ten przypadek interesuje mnie najbardziej) oraz masowe reprezentacje (popkultura, produkcja, *mass media*, marketing) odcisnęły trwałe piętno na tym, w jaki sposób odbieramy – rozumiemy i postrzegamy – otaczający nas świat. Ów mechanizm zobrazować można za pomocą prostego schematu (1 > 2 > 3), gdzie, przykładowo:

- 1: Krajobraz → malarstwo
- 2: Malarstwo → krajobraz
- 3: „Malarski” krajobraz

lub (by nie ograniczać się wyłącznie do płaszczyzny wizualnej i plastyki):

- 1: Zdarzenie → literatura
- 2: Literatura → zdarzenie
- 3: „Kafkowska” sytuacja

To, co uprzednio wydobyte z rzeczywistości pozaartystycznej (1), a następnie przetransponowane w dzieło sztuki (2) – wraca w postaci schematu, który – na powrót – wpływa na doświadczenie rzeczywistości spoza świata sztuk, a więc na materiał pierwotny (3). Oczywiście, jak zaznaczyłam na samym początku rozprawy (s. 10), samo naśladownictwo (1) nie stanowi warunku koniecznego do uruchomienia całego procesu: najbardziej abstrakcyjna sztuka również może go zapoczątkować – sprawiając, że patrząc przez jej pryzmat na świat, „odnajdujemy” elementy abstrakcji w rzeczywistości zastanej (przykładem niech będą przywoływane wielokrotnie „pollockowskie” plamy na obrusie).³⁶⁵ Jak bowiem tłumaczy Dewey: „wiersz i obraz (...) nie mają żadnych precedensów ani w rzeczywistości, ani w

³⁶⁵ Co więcej, ostatecznie nie wiemy, czy to na konkretnych zdarzeniach w sposób bezpośredni wzorował swe literackie sytuacje Kafka.

istnieniu uniwersalnym. Niemniej ich materiał pochodzi z uniwersalnego świata i dlatego jego jakości są wspólne z materiałem innych doświadczeń”.³⁶⁶ To, co najistotniejsze, z punktu widzenia interesującego mnie problemu, wydarza się więc na poziomie drugim, w którym sztuka tak mocno oddziałuje na nasze doświadczenie (2), że finalnie staje się punktem odniesienia dla tego, co zastane (3) – bez względu na to, czy „zastane” stanowiło wcześniej wzór dla gestu artystycznego. Naśladownictwo stanowi tu raczej dodatkową siłę napędową, która w sposób szczególny aktywizuje, przyspiesza i intensyfikuje cały proces.

Doświadczenie zakotwiczone w przedstawieniu artystycznym (przykładem: patrzenie na krajobraz przez pryzmat pejzażu malarskiego) staje się doświadczeniem, które określić można jako **zartyfikowane** (uartyficyzowane). Wartość naddana, jaką jest malarskość widoku zastanego stanowi bowiem swoisty efekt uboczny opisywanego procesu, jego fenomenologiczną konsekwencję. Na czym jednak polega „artyfikacja” jako taka? Określając doświadczenie w ten sposób nawiązuję do wypracowanego na gruncie *everyday aesthetics* pojęcia, które Ossi Naukkarinen wyjaśnia w sposób następujący:

artyfikacja [*artification*] odnosi się do sytuacji i procesów, w których coś, co nie jest traktowane jako sztuka w tradycyjnym sensie tego słowa, zmienia się w coś sztuko-podobnego [*art-like*] lub też w coś, co czerpie wpływy z artystycznych sposobów myślenia i działania. Odnosi się to do procesów, gdzie sztuka zostaje wymieszana z czymś innym, co przyswaja sobie pewne właściwości sztuki.³⁶⁷

Artyfikacja prowadzi więc do przemieszania dwóch – pierwotnie – przeciwnych porządków (sztuki i nie-sztuki), w wyniku czego, sfery życia poza twórczą kreacją zyskują konotacje artystyczne (znamiona sztuki). Czy artyfikacja jest więc formą estetyzacji? Adam Andrzejewski wyjaśnia:

Artyfikacja i estetyzacja – mimo że idące często ze sobą w parze – są objawami

³⁶⁶ Dewey, dz. cyt., s. 101-102.

³⁶⁷ Naukkarinen, *Variations...*

innych procesów. Estetyzacja jest to po prostu wzbogacenie jakiegoś przedmiotu o własność estetyczną. Artyfikacja natomiast może wiązać się z estetyzacją, lecz także może wyjść poza nią. Artyfikacja oznacza zaadaptowanie praktyk charakterystycznych dla produkcji przedmiotów sztuki, które nie zawsze mają charakter estetyczny. W wypadku obiektów artyfikowanych oznacza to przede wszystkim powiązanie z istniejącymi już dziełami sztuki. Powiązanie to może się odbywać zarówno na płaszczyźnie fizycznej, **jak i czysto koncepcyjnie**.³⁶⁸

Co istotne, mechanizm ten nie prowadzi jednak do zatarcia dzielących oba pola granic, a więc do zmiany statusu przedmiotów (zdarzeń, procesów itd.) z pozaartystycznych na artystyczne. Nie dochodzi tu do utożsamienia zjawisk upodabniających się do sztuki, lub korzystających z jej metod czy rozwiązań, z samą sztuką (choć z czasem granice te mogą ulec upłynnieniu, czego przykładem jest chociażby reklama i pop-art). Dychotomia sztuka/nie-sztuka musi zostać zachowana, by pozostała w mocy definiująca pojęcie artyfikacji zasada odniesienia:

artyfikacja nie może mieć miejsca bez sztuki; potrzebuje jej jako punktu odniesienia i źródła pomysłów i praktyk. Potrzebuje również rzeczy, które nie są sztuką, by jedne z drugimi mogły zostać zmieszane i oddziaływać na siebie nawzajem

– zaznacza Naukkarinen.³⁶⁹ Fiński estetyk umieszcza ów mechanizm w kontekście zjawisk związanych ze współczesnością (*contemporary artification*), w związku z czym, w swych analizach skupia się przede wszystkim na takich sferach życia codziennego, jak biznes, edukacja czy sport.³⁷⁰ Jak się jednak wydaje, samo **doświadczenie** również może zostać **poddane procesowi artyfikacji**, a dzieje się to

368 A. Andrzejewski, *Zjawisko artyfikacji jako inspiracja dla ontologii dzieł sztuki*, „Przegląd Filozoficzny – Nowa Seria” nr 1/2013, s. 69 [wyr. P. M.].

369 Tamże. Warto zauważyć, że Naukkarinen, jak sam podkreśla, odnosi się w swej definicji artyfikacji do esencjonalnych ujęć sztuki, które zakładają, że sztuka ma swoją „istotę”, a także jest bytem autonomicznym względem innych sfer rzeczywistości.

370 W przeciwieństwie do ewolucjonistycznego ujęcia artyfikacji jako uniwersalnej ludzkiej skłonności do tworzenia sztuki („czynienia rzeczy wyjątkowymi”), którą proponuje Ellen Dissanayake w swym artykule *Hipoteza artyfikacji i jej znaczenie dla kognitywizmu, neuroestetyki i estetyki ewolucyjnej*, „Kultura – Społeczeństwo – Edukacja” nr 2 (8)/2015.

wtedy, gdy przeżycie – odnosząc się do pozaartystycznej sfery rzeczywistości – przypomina, właśnie, doświadczenie sztuki. Byłoby to bliskie temu, co Gillo Dorfles określa mianem „codzienności artystycznych fenomenów” (*everydayness of the artistic phenomenon*).³⁷¹

1.1. Pamięć sztuki („boczna ściana starego budynku przypomina płótna Clyfforda Stilla”)

Szczególne miejsce w opisywanym procesie zajmują przeszłe doświadczenia i związane z nimi wspomnienia, a więc materia pamięci, która odciska piętno na tym, jak odbieramy to, co „teraz”. Pamięć gromadząca przeżycia, emocje i skojarzenia tworzy swoistą mapę wspomnień, której budulcem jest przeszłość, a przeznaczeniem – oddziaływanie na terażniejszość. W ten sposób to, co „było” aktywnie wpływa na to, co „jest”, a każde wcześniejsze doświadczenie staje się swoistym filtrem, poprzez który odbieramy aktualne przeżycia. Pamięci zaś jest wiele: istnieje „pamięć miejsca”, „pamięć osób”, „pamięć ciała”, a także „pamięć dobrego” budząca pragnienie wiecznego powrotu i „pamięć złego”, które rozpościera cień na wszystkim, co potem. Przy całej tej wielości i różnorodności wspomnień, istnieje również coś, co chciałabym określić jako „pamięć sztuki”: na nią składa się materiał związany z przeszłym kontaktem z twórczością artystyczną. W tym przypadku, wiodącą rolę w procesie oddziaływania tego, co „było” na to, co „jest” odgrywają pokłady wspomnień, które związane są z doświadczeniem twórczej kreacji: spotkaniem z malarstwem, poezją, muzyką, filmem czy literaturą. Jak do tego dochodzi?

Twórczość artystyczna przynależy do zespołu licznych czynników, które wpływają na to, jak odbieramy rzeczywistość: obok napotkanych w przeszłości ludzi i miejsc, przeżytych emocji, pełnych szczęścia lub rozpaczliwych doświadczeń. Sztuka – lub szerzej: prądy, tendencje, schematy – trwale naznacza uposażenie poznawcze podmiotu, sprawiając że kreacja staje się pryzmatem, poprzez który odbieramy świat, filtrem

³⁷¹ G. Dorfles, *Elogio de la disarmonía*, cyt. za: Mandoki, dz. cyt., s. 85.

nakładanym na obecne doświadczenie. W ten sposób to, co zostało określone jako „doświadczenie zartyfikowane” ujawnia się jako pokłosie aktualizacji tych pokładów wspomnień, które związane są z przeszłym kontaktem z dziełami sztuki. I to właśnie ten proces jest odpowiedzialny za to, że – powracając do pytania z początku rozprawy – zaczynamy rozumieć, dlaczego „niebo przypomina dziś płótna Ajwazowskiego, wczorajsza wizyta w urzędzie kafkowski koszmar, a widziana parę dni temu w autobusie wtulona w siebie młoda para – postaci ze szkicownika Czapskiego”. O tej niezwyklej roli pamięci w doświadczaniu codzienności pisze wiele Gombrich w *Sztuce i złudzeniu*:

Chcąc odczytać stworzony przez artystę obraz, musimy zmobilizować własną pamięć i doświadczenie widzialnego świata (...) Chcąc odebrać świat widzialny jak dzieło sztuki, musimy postępować odwrotnie: mobilizując wspomnienia i doświadczenia związane z obrazami, które poznaliśmy (...) tylko obraz namalowany może nas wesprzeć w widzeniu obrazu rzeczywistości.³⁷²

Modele kreowane przez twórczość artystyczną – zarówno te wizualne (weźmy za przykład sposób kadrowania widoku w typowym pejzażu malarskim), jak i werbalne (tu niech przykładem będzie struktura narracyjna klasycznej opowieści z pointą) – odciskając swe piętno na odbiorcy, stają się swego rodzaju prawidłowościami, według których formalizowane jest potem doświadczenie pozaartystyczne. Właśnie w ten sposób wzorce sztuki wracają w codziennych przeżyciach: postać, w jakiej docierają do nas dane potocznego doświadczenia zdeterminowana jest bowiem przez regułę, według której owe dane zostały uprzednio uporządkowane (w tym przypadku będzie to reguła twórcza). W wyniku tego procesu, zbiór, na przykład, przypadkowo zestawionych przedmiotów rozpatrywany bywa przez nas – niczym malarska martwa natura – pod kątem tego, jakie relacje kolorystyczne lub znaczeniowe zawiązują się między jego elementami. Akt porządkowania doświadczenia według reguł sztuki odpowiada również za to, że – powiedzmy – stado przelatujących nad głową wron (w posępny, deszczowy, wieczór) staje się dla nas czymś więcej: nabierając dodatkowego, *quasi-poetyckiego*

³⁷² Gombrich, dz. cyt., s. 306.

znaczenia staje się bowiem, tak jak sztuka, interpretowalne. Może być symbolicznym zamknięciem porażki, która wydarzyła się w ciągu dnia, jak również metaforycznym zwiastunem zdarzeń, które nieuchronnie nadchodzą, budząc w nas lęk – lub też – stanowić może po prostu element mrocznej scenerii towarzyszącej wieczornemu spacerowi, niczym hitchcockowska ścieżka dźwiękowa. Wszystko to, na zasadzie analogii, wzbudzać w nas może – tak jak dzieje się to w kinie, galerii czy teatrze – przeżycia natury estetycznej, bliskie tym, które pojawiają się, gdy obcujemy z filmem, malarstwem lub literaturą: „siedział w pustym lokalu, patrzył na topniejącą kostkę lodu. Wiedział, że jest to szalenie metaforyczna kostka lodu”.³⁷³

W kontekście wyżej omawianej problematyki warto przywołać również ustalenia Paula Duncuma, który założenia estetyki codzienności analizuje z perspektywy badań nad kulturą wizualną. Duncum w swym artykule *Theorising Everyday Aesthetic Experience with Contemporary Visual Culture* wyjątkowo mocno podkreśla rolę, jaką w estetycznym doświadczeniu potocznego życia odgrywają obrazy, a więc swoista wizualna, kulturowo zdeterminowana wewnętrzna galeria, którą nosi w sobie każdy z nas. W jej obręb wchodzi wszelkiego rodzaju wizualne produkty kultury, zarówno sztuka, jak i reklama czy telewizja:

życie codzienne wciąga w siebie wiele obrazów, jako że zawsze istnieją inne, wyobrazeniowe rzeczywistości obok „prawdziwego” życia, które się weń wpraszają. To sny, fantazje, marzenia, jak również doświadczenia wytworów kultury, takie jak video, reklamy w gazetach, parki rozrywki i inne.³⁷⁴

Czynnikiem, który łączy to, co wizualne z potocznym doświadczeniem jest uposażenie poznawcze podmiotu (np. wyobraźnia), które to narzędzie pozwala aplikować schematy obrazowe do zjawisk potocznego życia (podmiot dokonuje tego w sposób zarówno świadomy, jak i nieświadomy): „codzienna wyobraźnia wizualna wpływa na to, jak strukturyzujemy myśli, uczucia i akcje”.³⁷⁵ Jak zauważa Duncum, charakterystyczny dla naszej epoki zalew obrazów, które przykrywają (Debord) lub

373 M. Świetlicki, *Jedenaście*, EMG, Kraków 2008, s. 131.

374 P. Duncum, *Theorising Everyday Aesthetic Experience with Contemporary Visual Culture*, „Visual Arts Research” Volume 28, Number 2 (2002), s. 4.

375 Tamże, s. 6.

zastępują (Baudrillard) rzeczywistość poddawany jest szerokiej krytyce, między innymi dlatego, że – sterując widzialnością – wypacza rolę estetyki w życiu codziennym.³⁷⁶ Z drugiej strony, w odpowiedzi na tę krytykę pojawiają się interpretacje ujmujące obrazy nie w ich funkcji reprezentacyjnej, ekspresywnej czy refleksyjnej w stosunku do rzeczywistości, lecz jako elementy tę rzeczywistość konstytuujące (Williams).³⁷⁷

Formalizacja doświadczenia wedle prawideł sztuki osiągnąć może również bardziej szczegółową postać, kiedy to przeżycie porządkowane jest już nie tylko wedle ogólnych „reguł znaczenia” (np. metafora), lecz wedle uszczegółowionych zasad wyznaczanych przez konkretne gatunki, nurty, autorskie style lub poszczególne dzieła. W ten sposób „reguła Turner'a” organizuje doświadczenie krajobrazu zamglonego miasta, „reguła filmu” sensacyjne zdarzenia, podczas gdy „reguła de Kooninga” pozwala dostrzec niuans malarski w przypadkowych bągach na murze, zaś zasada, wedle której konstruował swe dramaty Mrożek („reguła Mrożka”) – inaczej spojrzeć na absurdy życia społecznego. Prawidłowość tę, na podstawie relacji, jaka połączyła malarstwo Turner'a i słynne londyńskie mgły, opisuje Oscar Wilde w swym eseju *Upadek sztuki kłamstwa: obserwacje*:

rzeczy istnieją, ponieważ my je widzimy, a co widzimy i jak widzimy zależy od sztuki, której wpływowi ulegamy. Wielka to różnica, czy na jakąś rzecz patrzymy, czy też ją widzimy. Wcale jej nie widzimy, póki nie dostrzegamy jej piękna. Wtedy dopiero, jedynie wtedy, zaczyna się jej istnienie. Obecnie ludzie widzą już mgły, nie dlatego jednak, że one istnieją, lecz dlatego, że poeci i malarze objawili im tajemnicze piękno tego zjawiska. Prawdopodobnie mgły istniały w Londynie od wieków. Twierdzą to nawet z całą pewnością. Ale nikt ich nie widział i dlatego nic o nich nie wiemy. Nie istniały, ponieważ sztuka ich nie odkryła.³⁷⁸

Stąd też, zauważa Wilde, czasem odnosimy wrażenie, że to nie sztuka naśladuje życie, lecz – całkiem odwrotnie – to życie zdaje się kształtować na wzór sztuki. Dzieje

376 Zob. G. Debord, *Spoleczeństwo spektaklu oraz Rozważania o społeczeństwie spektaklu*, przeł. M. Kwaterko, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 2006 oraz J. Baudrillard, *Symulakry i symulacja*, przeł. S. Królak, Wydawnictwo Sic!, Warszawa 2005.

377 Duncum, dz. cyt., s. 9.

378 O. Wilde, *Upadek sztuki kłamstwa: obserwacje*, przeł. M. Umińska, „Literatura na świecie” 12 (1994), s. 284.

się tak, ponieważ gromadzony w pamięci artystyczny materiał może wpływać na obraz świata aż do granicznego momentu, w którym zdominowawszy doświadczenie całkowicie – sprawia, że świat zastany ukazuje się nam niczym dzieło sztuki: gotowy obraz, poetycka strofa, scena z filmu czy powieści. I to właśnie zdaje się odpowiadać na pytanie, które zrodziło się kilka lat temu w przestrzeni Internetu w wyniku fotograficznego reportażu Oliviera Wainwrighta (fotografującego północnokoreańskie budynki publiczne oraz wnętrza) – „dlaczego Korea Północna przypomina plan zdjęciowy filmu Wes'a Andersona?”.³⁷⁹ Odnosząc się do wcześniejszych ustaleń, można bowiem powiedzieć: projekt Wainwrighta *Inside North Korea* stanowi fotograficzny zapis doświadczenia, które – **odnosząc się do przestrzeni architektonicznych Korei Północnej** – zostało **uporządkowane wedle „reguły filmów Wes'a Andersona”**.³⁸⁰ Stąd też pochodzi paradoksalne wrażenie, jakie odnieśli odbiorcy projektu (świat zastany „naśladuje” filmową inscenizację), z czego dalej płynie cała estetyczna moc reportażu. W tym kontekście znamienym zjawiskiem okazuje się być również materiał umieszczany na forum internetowym „Przypadkowy Wes Anderson” (*Accidental Wes Anderson*), gdzie użytkownicy udostępniają sobie nawzajem „przypadkowo znalezione sztuki”, a więc fotografie dokumentujące sztuko-podobne zjawiska świata zastanego.³⁸¹

Tak, jak zgeometryzowane, utrzymane w pastelowych odcieniach wnętrza mogą przypominać scenografię filmu Andersona, tak też widok równomiernie rozmieszczonych w witrynie sklepowej kartonów do prania – w sposób szczególnie prezentować się będzie wielbicielowi popartu, a porzucone i pokryte rdzą części na terenach postocznionych – spacerującemu miłośnikowi sztuki Richarda Serra. Nieprzypadkowo mowa tu właśnie o Warholu czy Serra: jak się wydaje, szczególną rolę w historycznym procesie „artyfikacji” potocznych doświadczeń odegrała właśnie

379 Zob. O. Wainwright, *Moonrise Kingdom: why North Korea's buildings echo Wes Anderson film sets*, „The Guardian”, <https://www.theguardian.com/artanddesign/2015/nov/02/moonrise-kingdom-why-north-koreas-buildings-echo-wes-anderson-film-sets> [dostęp: 21.07.2019].

380 Nie znalazłam informacji na temat tego, czy sam Anderson czerpał wizualne wzorce z koreańskich przestrzeni – gdyby jednak tak było, oznaczałoby to, że proces mimetyczny zatoczył koło.

381 Zob. wątek „Accidental Wes Anderson”,

Reddit.com, <https://www.reddit.com/r/AccidentalWesAnderson/> [dostęp: 14.12.2018]. W Internecie funkcjonuje wiele tego rodzaju forów czy blogów, które gromadzą „przypadkową sztukę” czy absurdy życia codziennego, które przypominają artystyczne groteski. Wśród nich wymienić można na przykład *facebookowe* grupy: „Accidental Renaissance”, „Things that aren't Renaissance paintings but should be”, „Accidental Renaissance Paintings”, „Accidental Wes Anderson”, „Subiektywny wybór obrazów wg Bressonowskiej koncepcji decydującego momentu” czy „Bareja by tego nie wymyślił”.

awangarda oraz nurty późniejsze, kontynuujące jej założenia. Twórczość nowoczesna i ponowoczesna, garściami czerpiące z materiału zastanego (ontologizacja sztuki), sprawiły bowiem, że zasięg wzroku „artystyczniającego” świat pozbawiony został granic. Jak to się stało? Otóż łatwo to wyjaśnić: skoro wszystko (potencjalnie) staje się materiałem sztuki, to – na powrót – wszystko zaczyna tę sztukę przypominać. Warto przywołać tu samego Warhola, który podczas swej podróży przez Stany Zjednoczone w roku 1963, wspominał:

im dalej na zachód jechaliśmy, tym bardziej wszystko wzdłuż autostrady wyglądało *pop*-owo (...) Kiedy już „złapiesz” *pop*, już nigdy nie będziesz mógł zobaczyć znaku drogowego w ten sam sposób. I kiedy już zaczniesz myśleć *pop*-em, już nigdy już nigdy nie będziesz mógł zobaczyć Ameryki w ten sam sposób.³⁸²

W wyniku tej ekspansji sztuka niejako poszerza swoje bytowanie: ewoluując ze zbioru przedmiotów lub konceptów staje się w końcu częścią doświadczenia odbiorcy. Proces ten postępuje wraz z rozwojem twórczości artystycznej i dziś obejmuje już nie tylko malarskie widoki, lecz również rzędy kartonowych opakowań na tyłach sklepów lub sterty zużytych przedmiotów. **Z pojawieniem się każdej nowej tendencji w twórczości artystycznej mechanizmowi artyfikacji podlega bowiem, z konieczności, coraz więcej doświadczeń i zjawisk.** Przeżycie zartyfikowane to już nie tylko krajobraz postrzegany przez pryzmat pejzażu czy kiczowatych oleodruków, lecz przeżycie odnoszące się do wszelkich elementów świata zastanego, które artyści zdążyli wziąć na warsztat. Łatwo to jednak błędnie zrozumieć, stąd zaznaczmy: awangarda nie uruchomiła postępującego wciąż procesu przenikania się w doświadczeniu sfer sztuki i życia (rozpoczął się on wraz z pierwszym powstałym dziełem), lecz wniosła go na **nowy poziom**. Warhol czy Duchamp niejako dopełnili ów mechanizm, sprawiając, że „pamięć sztuki” wraz z poszerzeniem granic aktu twórczego objęła swym zasięgiem

382 A. Warhol, *POPism*, cyt. za: S. Banes, „Equality Celebrates the Ordinary”, w: *The Everyday Documents...*, s. 118. Jak zauważa Banes, nie bez znaczenia jest fakt, iż Warhol podczas tej podróży odwiedził retrospektywną wystawę Duchampa. Według autorki, sama wypowiedź artysty przywołuje zaś echo stwierdzenia Johna Cage'a o autorze *Pisuaru*: „a zatem, wszystko, co widziane – każdy przedmiot, to znaczy, również proces patrzenia na niego – **jest Duchampem**” (J. Cage, cyt. za: Banes, dz. cyt., s. 118, wyr. P. M.).

wszelkie rejony rzeczywistości. Potoczny obraz codzienności zmienił się na zawsze, odkąd:

boczna ściana starego budynku przypomina płótna Clyfforda Stilla (...), głosy na dworcu kolejowym są wierszami Jacksona MacLowa, dźwięki jedzenia w barze są autorstwa Johna Cage'a, a to wszystko może być częścią happeningu (...) Sztuka i życie nie są tylko ze sobą mieszane; tożsamość każdej z nich jest niepewna

– jak deklarował w swych licznych manifestach, jak również poprzez działania artystyczne (*happening*), Alan Kaprow.³⁸³ Podążając tropem myśli amerykańskiego artysty i teoretyka awangardy można powiedzieć: cisza po 4'33" Johna Cage'a już nigdy nie będzie taka sama, tak jak przypadkowe bryzgi farby na uniformach malarzy po Pollocku czy pedantycznie ułożone towary w supermarkecie po *Brillo Boxes* Warhola. **Świat „po sztuce” zmienił swe oblicze na zawsze.**

Pośrednictwo sztuki to jeden ze sposobów, w jaki możemy wchodzić w kontakt z rzeczywistością zastaną. Jeżeli zaś dodatkowo przyjmiemy, że współczesna kreacja jest w stanie podjąć każdy możliwy przedmiot jako swój temat (a wydaje się, że tak jest, skoro tematem tym bywa również sama sztuka), to okaże się, że (potencjalne) wszystko może być odbierane przez pryzmat twórczości artystycznej. W ten sposób, nawet skrajnie proste, potoczne zjawiska czy banalne czynności – narosłe w konteksty – nabrać mogą dodatkowego wymiaru stając się tym, co estetycy związani z nurtem *everyday aesthetics* określają jako „niecodziennosc codzienności” lub „nadzwyczajność zwyczajności” (przy czym u części z nich ma to znaczenie pejoratywne – Saito, a u innych pozytywne – Leddy). W praktyce zaś oznacza to, że dla miłośnika sztuki obieranie ziemniaków już nigdy nie będzie takie samo po akcji Julity Wójcik w Zachęcie w roku 2001, i przyjmując teoretyczne założenia Leddy'ego, jest to coś więcej niż prosta estetyzacja dokonywana przez rozmarzonego estety. Jak pisze bardzo sugestywnie Allan McCollum, sztuka w tej postaci, a więc taka, która podejmuje temat codzienności staje się „listem miłosnym do pamięci i tego, co efemeryczne,

383 A. Kaprow, *Essays on the Blurring of Art and Life: Expanded Edition*, ed. J. Kelley, University of California Press, Berkeley 2003, s. 81-82.

dowartościowaniem rzeczy, których przeznaczeniem jest zniknięcie”.³⁸⁴

Należy jednak pamiętać również o tym, jak bardzo dramatyczny i daleki od estetyzacji przebieg przybrać może ów proces. Dowodzą tego liczne świadectwa, na jakie można trafić wczytując się w wypowiedzi bohaterów pamiętnikarskich zapisków lub reportaży. I tak, w swych wspomnieniach wydanych pod tytułem *Dziecko w śniegu*, dziennikarz i pisarz Włodek Goldkorn przywołuje doświadczenie wizyty w obozie Birkenau – miejsca kaźni swej najbliższej rodziny. Goldkorn opisując widok obozowego gruzu odwołuje się, właśnie, do swej „pamięci sztuki”, a czyni to w sposób niezwykle przejmujący, przyznając, że widok ten nieodparcie przypominał instalację artystyczną.³⁸⁵ Przykład ten pokazuje, że artyfikacja jest czymś zgoła różnym od estetyzacji: artyfikacja nie upiększa, nie czyni rzeczy przyjemniejszymi lub lepszymi niż są. Jeżeli zaś doświadczenie tego rodzaju jest przeżyciem estetycznym, to wydaje się, że najbliżej mu do przeżycia, tak jak je ujmuje (klasyfikacyjnie) Saito czy Mandoki, dla których których postrzeżenie – *aesthesis* – jest swoistym odruchem bezwarunkowym. Podobnie zresztą zdaje się przebiegać sama artyfikacja, co ilustruje kolejny fragment z reportażu: „Zrozpaczeni patrzyliśmy z Liwadii, jak «Armenia» wychodzi z portu (...). Było sto metrów od falochronu, kiedy nadleciały samoloty. Zrzuciły bomby, statek się przełamał i w kilka minut poszedł na dno. (...) Patrzyliśmy na to z góry jak w teatrze” – relacjonował świadek ewakuacji ludności przed wkroczeniem niemieckich żołnierzy do Jałty, dla którego zabrakło miejsca na statku „Armenia”.³⁸⁶ Problematyce związanej z relacją sztuka-estetyka-etyka, a także artyfikacją tragicznych zdarzeń poświęcony jest ostatni rozdział tej pracy.

Każdy odbiorca, który w sposób intensywny wchodzi w kontakt z twórczością artystyczną z pewnością przywołałby własny, osobisty przykład tego rodzaju – każdy z nas bowiem na podstawie swoich indywidualnych doświadczeń, tworzy własne „muzeum wyobraźni”, w którym przechowywane jest to, co określiłam jako „pamięć sztuki”. Bez względu na rodzaj materiału, do którego odnosi się doświadczenie – u jednych będzie to impresjonizm, u innych konkretne sceny z filmów lub malarstwo

384 A. McCollum, cyt. za: Johnstone, dz. cyt., s. 18.

385 W. Goldkorn, *Dziecko w śniegu*, przeł. Joanna Malawska, Wydawnictwo Czarne, Wołowiec 2018, s. 191.

386 J. Hugo-Bader, *Biała gorączka*, Wydawnictwo Czarne, Wołowiec 2009, s. 246.

danego artysty, kolor lub poetycki rytm – reguła pozostaje taka sama: następuje tu **komponowanie doświadczenia według wzorców sztuki**.³⁸⁷ To zaś dowodzi niezwyklej potęgi sztuki, pokazuje, jak wielki jest jej zasięg i trwałość oddziaływania – wpływy sięgające znacznie poza progi galerii, muzeów i bibliotek. Zauważa to Paul Ziff, pisząc w swej *Antiaesthetics: An Appreciation of the Cow with the Subtle Nose*:

można patrzeć na nieuporządkowane śmieci jak na formę uporządkowania, piękną przypadkowość, precyzyjny popis nieprecyzyjności. (I jeżeli nie potrafisz patrzeć na śmieci w ten sposób, być może, możesz się tego nauczyć patrząc na Pollocka, Tobeya i innych). Porozrzucane odpadki skłaniają do ujęcia w ich finezyjności, bogactwie odcieni i wartości [estetycznej], niczym najsubtelniejszy Monet. Porzucone puszki po piwie tworzą efektowne kubistyczne wzory.³⁸⁸

Dzieje się tak, wyjaśnia Leddy, ponieważ artysta dysponuje „rewolucyjnym” spojrzeniem, które prowadzi go do negacji, a następnie re-negocjacji tego, co uznawane dotąd w ramach poprawności [*propriety*] odbioru:

poprawność może zostać podważona przez rewolucyjną trafność (...) Czy więc poprawność jest właściwym podejściem w estetycznym uznaniu codziennych zjawisk? W tym przypadku, po raz kolejny, warto spojrzeć jak **artyści** odbierają tego rodzaju zjawiska. Wiemy, że rewolucyjni artyści często patrzą na codzienne fenomeny w sposób, który przekracza lub narusza poprawne kategoryzacje. Pierwsze impresyjne obrazy Moneta były raczej niepoprawne, jak na swoje czasy

387 W kontekście wspomnianego poetyckiego rytmu, warto przywołać zjawisko „Speech-to-Song Illusion” opisywane przez psycholożkę Dianę Deutsch, która zauważyła, że powtarzalne kilka razy pod rząd identyczne frazy, odczytywane są przez nas jako melodyjne, dzięki czemu przypominają muzykę. Po raz kolejny przywołam własne doświadczenie: podczas zajęć ruchowych, instruktorka powtarzała nam-ćwiczącym, w ramach przypomnienia o rozluźnieniu szyi: „(...) głowa jest ciężka, głowa waży od trzech do trzech i pół kilo, głowa waży od trzech do trzech i pół kilo, od trzech do trzech i pół kilo...”, a ja nie mogłam oprzeć się wrażeniu, że prowadząca zajęcia deklamuje frazy przejmującego wiersza. Co ciekawe, ostatecznie, samo przeżycie, które zrodziło się w wyniku odczytania prostego komunikatu przez pryzmat poezji, w sensie fenomenologicznym nie wydawało mi się różne od doświadczenia poezji jako takiej. Ze względu na to, że było zupełnie nieoczekiwane – było nawet bardziej intensywne. Dziękuję Pani Profesor Annie Chęćce za podpowiedź dotyczącą eksperymentu Deutsch.

388 P. Ziff, *Antiaesthetics: An Appreciation of the Cow with the Subtle Nose*, cyt. za: C. Hainic, *Early Theoretical Models for the Aesthetic Analysis of Non-Art Objects*, „Rivista di Estetica” 63 (2016), <https://doi.org/10.4000/estetica.1334>, §15.

(...) Patrzenie na śmieci z pobocza drogi, jak na potencjalne elementy dzieła sztuki mogłoby być postrzegane jako niepoprawne przez większość ludzi, kiedy Rauschenberg użył ich po raz pierwszy w swoich kompozycjach. A przecież, ostatecznie, nauczył on nas, jak można w odmienny sposób patrzeć na rumowiska miejskich ulic.³⁸⁹

Na zawsze zmieniło się oblicze krzywizn uliczek i zaułków po de Chirico, opustoszałych pomieszczeń po Edwardzie Hopperze czy dwuznacznych uśmiechów po Leonardzie. Tak jak czym innym staje się krzyk czapli i uskakująca spod nogi żaba – dla miłośnika haiku, a intensywna czerwień krwi – w oczach wielbiciela Tarantino.

1.2. „Głód oczu”: odbiór jako przedłużenie artystycznego widzenia (spojrzenie artysty ucieleśnione w dziele sztuki)

To, co [fotograf] czyni ze sztuką, ja mogę czynić z moimi (a może ty też ze swoimi) oczami. Można patrzeć na cokolwiek, tworząc granice w oparciu o zdolność do kreowania odpowiedniej ramy i warunkowania tego, co się widzi.

Paul Ziff, *Antiaesthetics: An Appreciation of the Cow with the Subtle Nose*³⁹⁰

W poprzednich podrozdziałach próbie wyjaśnienia został poddany ten etap procesu związanego z artyfikacją doświadczenia, który ogranicza się do relacji dzieło-odbiorca. W tej części nastąpi zaś zwrot ku samym źródłom: namysłowi poddana zostanie relacja artysta-dzieło, która zapoczątkowuje i warunkuje cały dalszy przebieg procesu artyfikacji doświadczenia odbiorcy. Twórca patrzy bowiem w określony sposób

389 Leddy, *The Extraordinary...*, s. 104-105.

390 Ziff, dz. cyt., cyt. za: Hainic, dz. cyt., §16.

na świat i właśnie to spojrzenie ucieleśnione zostaje w dziele sztuki, które to dzieło – z powrotem – pozwala odbiorcy patrzeć na rzeczywistość oczami artysty. Jak bowiem zauważa Bodei:

Malarz potrafi widzieć świat wyraźniej i głębiej od tych, którzy nigdy nie ćwiczyli tego spojrzenia (...). Podobne spojrzenie (...) doprowadza do sytuacji, w których to rzeczy same wydają się mówić i na nas patrzeć, wskutek czego nie wiadomo już czasem, kto patrzy, a kto jest widziany (...) rzeczy przechodzą w nas, a my przechodzimy w rzeczy, bo ich poznawanie (*connaissance*) jest wspólnym rodzeniem się (*con-naissance*) podmiotu i przedmiotu
4 (...) W widzeniu aktywność i pasywność zbiegają się ze sobą i z tej racji – dodałbym – rzecz sama może się wyrazić.³⁹¹

W tym ścisłym sensie (biorąc pod uwagę przejście artysta → dzieło → odbiorca), patrzenie na świat naznaczone sztuką to nie ujmowanie świata **na wzór** dzieła sztuki, lecz na wzór tego **jak artysta (poprzez dzieło) ujmuje świat** w różnych jego aspektach. Nie jest to więc stylizacja, formalizowanie: jednego przedmiotu (świat) na wzór innego (dzieło sztuki). To raczej sięgnięcie do samych źródeł kreacji i **powtórzenie** czysto wzrokowej lub intelektualnej formy, która (jak się domyślamy na podstawie rezultatu, jakim jest dzieło) determinowała doświadczenie artysty **przed** powołaniem dzieła. Naszą perspektywę wyznacza więc tylko pośrednio to, co **po sztuce**, bezpośrednio zaś – to, co **na moment przed sztuką**. Ma to swoje źródło w tym, co Dewey określa jako akt abstrahowania: „artysta w czasie pracy utożsamia się z postawą postrzegającego odbiorcy”, obie zaś pozycje – twórcy i widza – łączy „akt abstrahowania, czyli wydobywania tego, co istotne”.³⁹² Patrząc na świat przez pryzmat sztuki cofamy się właśnie do tego stanu: nie chodzi tu o formalizowanie widoków czy zdarzeń na wzór dzieła, lecz: **w ślad za nim**. Jak bowiem zauważa pragmatysta: „pełen sens dzieła sztuki pojąć możemy tylko wówczas, kiedy w naszych procesach życiowych odtwarzamy te procesy, przez które artysta przeszedł tworząc dzieło”.³⁹³ I to właśnie, jak

391 Bodei, dz. cyt., s. 126-127.

392 Dewey, dz. cyt., s. 61, 69.

393 Tamże, s. 399.

się wydaje, ów „cichutki szok” towarzyszący estetycznym spotkaniom z rzeczywistością zastaną, którego to szoku bogaty artystyczny zapis – zarówno w formie wizualnej (rysunki, malarstwo), jak i literackiej (dzienniki) – pozostawił po sobie jeden z głównych bohaterów tej rozprawy, a więc Józef Czapski (o czym szerzej będzie jeszcze mowa w sekcji *Sztuka jako sposób widzenia: estetyka codzienności Józefa Czapskiego*). W podobnym tonie na temat estetyki życia codziennego wypowiada się również Yi-Fu Tuan, stwierdzający, jak parafrazuje filozofa Leddy, że „estetyczne doświadczenie codzienności to patrzenie na świat z przyjemnością, jaką odczuwa artysta”.³⁹⁴

Dzieło sztuki pośredniczy w przekazywaniu osobistej wizji świata artysty: jest nośnikiem obrazu, który powstał pod powiekami lub myśli, która odcisnęła się w wyobrażeniu (Henri Cartier-Bresson mawiał, że aparat jest „przedłużeniem” jego oka). Twórca porządkuje doświadczenie i ucieleśnia je w materiale, który staje się środkiem do wyrażania tego doświadczenia:

Velázquez w swych obrazach (...) nie tylko przedstawił świat malarsko: „Velázquez (...) **widział tak malarsko**” (...) To znaczy Velázquez sformułował w swych obrazach wypowiedź o **rodzaju i sposobie swego oglądu**: „takie właśnie oko nastawione na odbiór wrażeń zjawiskowych **miał Velázquez**”

– pisze Lambert Wiesing przywołując słowa Heinricha Wölfflina.³⁹⁵ Co więcej, zwraca uwagę Dewey, „dzieło sztuki (...) jest nie tylko wynikiem wyobraźni, lecz działa poprzez wyobraźnię”.³⁹⁶ To z kolei umożliwia odnoszenie sztuki do życia – wyobraźnia toruje drogę dla wspomnień z przeszłości, również tych, które związane są z twórczością artystyczną. Tu też ujawnia się twórcza rola odbiorcy, który odnosi sztukę do swojego życia, bowiem „(...) dzieło sztuki jest wyzwaniem dla tego, kto go doświadcza, aby w swej wyobraźni dokonał podobnego aktu przywołania i organizacji”.³⁹⁷

Co jednak istotne, wpływ sztuki na to, jak widzimy i rozumiemy rzeczywistość

394 Leddy, *The Extraordinary...*, s. 113.

395 Wiesing, dz. cyt., s. 158. W podanym fragmencie autor cytuje *Podstawowe pojęcia historii sztuki. Problem rozwoju stylu w sztuce nowożytnej* H. Wölfflina [wyr. P. M.].

396 Dewey, dz. cyt., s. 335.

397 Tamże.

nie musi przybierać wcale tak skrajnej postaci, jaką jest ujmowanie zjawisk na wzór dzieł sztuki – może bowiem wyrażać się wyłącznie poprzez zmianę tego, jak odbieramy poszczególne jakości. Z jednej strony możemy więc widzieć otaczającą nas rzeczywistość **jakby była** sztuką, całościowo (suszące się pranie niczym obraz Mondriana), lecz możemy też – w mniejszej skali – inaczej postrzegać na przykład czerwień, po tym jak zobaczyliśmy ją „na nowo” w obrazie kolorysty. Co więcej, nie musi tu nawet następować zmiana w natężeniu („jak” widzimy), czasem okazuje się, że dzięki sztuce, w ogóle **zaczynamy dostrzegać** różne własności otaczającego nas świata. Weźmy za przykład kolor: wszystko wokół nas z **konieczności** ma **jakiś** kolor, tak jak z konieczności uwikłane jest w przestrzenność. Jak często jednak, póki nie staje się to konieczne ze względów praktycznych, zwracamy uwagę na **poszczególne** kolory? Przyswoiliśmy sobie, że wszystko ma **jakiś** barwny wymiar i na co dzień dzieje się przeważnie bez udziału naszej uważności. Z pewnością jednak nastąpi w tym procesie widoczna zmiana, kiedy przeczytamy wyjątkowo subiektywny wiersz afirmujący barwność świata lub obraz namalowany w duchu koloryzmu. Przywołajmy dla przykładu tego rodzaju fragment z prozy Jensa Bjørneboe:

niebo po troszeczk, po troszeczk zaczynało znowu krwawić. Krew zbierała się w krzywiźnie nieba i spływała we wszystkich kierunkach w dół, ku horyzontowi, dochodziła do górskich szczytów i sączyła się dalej (...) Byłem małym dzieckiem, kiedy po raz pierwszy widziałem, jak niebo krwawi (...).³⁹⁸

W jaki sposób tego rodzaju, wyjątkowo sugestywny ustęp może wpłynąć na doświadczenie rzeczywistości poza sztuką? Przypomnijmy przywołany już cytat Leddy'ego: „poezja na temat brania kąpieli może zwracać uwagę na różnorodne jakości estetyczne, które towarzyszą tej czynności i co więcej, może również unifikować te jakości w jedną, estetyczną całość”, a dzieje się to, dzięki zdolności sztuki do rekontekstualizacji doświadczeń, dzięki czemu zyskują one bardziej złożoną, pod względem fenomenologicznym, postać.³⁹⁹ W ten sposób, odwołując się do przywołanego wyżej fragmentu prozy, odbiorca otwarty na oddziaływanie sztuki nie

³⁹⁸ Bjørneboe, dz. cyt., s. 74.

³⁹⁹ Leddy, *The Extraordinary...*, s. 180.

tylko **dostrzeże** czerwień zachodzącego słońca (które do tej pory po prostu miało **jakiś** kolor), lecz również zacznie odczytywać ów widok nie tylko poprzez pryzmat zjawiska przyrodniczego, lecz **metafory**: sytuacji, w której dzieje się coś więcej, aniżeli zakończenie dnia („niebo krwawi”). Doskonały opis tej zmiany (co ciekawe, dotyczącej tego samego zjawiska) znajdujemy u Emila Zoli we fragmencie powieści *Germinal*:

słońce zachodziło; ostatnie jego promienie ciemnym szkarłatem zalały równinę. Droga spłynęła krwią, a ludzie zdawali się obryzgani nią jak rzeźnicy w jatkach. „Och! To wspaniale!” – powiedziały półgłosem Łucja i Janka, natury artystyczne, do których ten groźny widok przemówił swoim pięknem.⁴⁰⁰

Jak się wydaje, opisywany mechanizm odzwierciedla najgłębszy sens pojęcia „artystyczne przedstawienie” lub „artystyczna wizja”. Jak zwraca uwagę Dewey, istnieją bowiem dwa sposoby, na jakie możemy rozumieć kategorię przedstawienia: pierwszy sposób utożsamia je z naśladownictwem rzeczywistości, reprodukcją. Drugi – mniej potoczny – upatruje w przedstawieniu sposób, w jaki dzieło sztuki wzbogaca doświadczenie, mówi coś odbiorcy o istocie **jego własnego, osobistego doznawania świata**.⁴⁰¹ Autor *Sztuki jako doświadczenia* analizuje pod tym kątem twórczość Van Gogha, który w swych listach do brata, tak opisywał pewien widok (przeniesiony w dalszej kolejności na płótno): „Mam widok na Rodan – (...) gdzie niebo i rzeka są koloru absyntu, nadbrzeża w odcieniu bzu, postaci oparte o parapet czerniawe, a żelazny most intensywnie błękitny”, i dalej „staram się osiągnąć coś całkowicie rozpaczliwego”.⁴⁰² Dewey komentuje tę artystyczną próbę następująco: „przedstawiając w sposób malarski materiał, który każdy mógł z tego miejsca «obserwować», jaki tysiące ludzi przedtem **obserwowało**, malarz zamierzał pokazać **nowy przedmiot** doświadczany jako przedmiot o własnym niepowtarzalnym znaczeniu”.⁴⁰³ Co więcej, już sam prosty zapis słowny – tak, w gruncie rzeczy zachowawczy literacko – może sprawić, że dostrzeżemy w opisywanym widoku (widoku poza artystycznym

400 E. Zola, *Germinal*, przeł. K. Dolatowska, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Kraków 1978, s. 334.

401 Dewey, dz. cyt., s. 102.

402 Cyt. za: Dewey, dz. cyt., s. 105 (autor nie podaje bibliograficznego odnośnika do tego fragmentu listów).

403 Dewey, dz. cyt., s. 106 [wyr. P. M.].

przedstawieniem) wspomnianą przez malarza czerń postaci lub błękit mostu, które to barwy uderzą w swej bezpośredniości jako „rozpaczliwe”. Jak zresztą zauważa sam Dewey, już w innym miejscu: „słowa służą również celom poetyckim, i to tym skuteczniej, im lepiej potrafią przywołać i pobudzić do czynnego działania ten żywy oddźwięk, jaki zawsze towarzyszy doświadczanym przez nas jakościom”.⁴⁰⁴ Na tym polega rola najskromniejszego nawet artystycznego przedstawienia – a takim, jak się okazuje, może być także, odpowiednio sugestywna, zwyczajna relacja słowna lub powtarzana kilka razy pod rząd fraza (zob. przypis 387).

Ta, szczególnego rodzaju, intensyfikacja doświadczenia leży zresztą u źródeł już samego procesu twórczego:

pewne zależności linii stają się dlań [artysty] nabrzmiałe znaczeniem (...) linie owe zaczynają się rysować tak ostro i tak wyraźnie odcinają się od innych, że widzi je teraz o wiele lepiej (...) Podobnie barwy, które w przyrodzie zawsze cechuje pewna nieokreśloność i nieuchwytność, nabierają (...) jasności

– przywołuje Dewey fragment pióra Rogera Fry'a.⁴⁰⁵ Artysta jest bowiem otwarty na przyjmowanie wrażeń, wyczekuje ich: uważny, cierpliwy i skupiony. Co jednak istotne, a czego filozof nie pociąga dalej: proces ten kontynuowany jest w przeżyciu odbiorcy, poprzez którego następuje swoiste **estetyczne sprzężenie zwrotne**. Dzieje się to, gdy wizja twórcy wpływa na to, jak odbiorca postrzega przedstawianą rzeczywistość.

Mamy tu więc do czynienia z **dwoma poziomami doświadczenia**, które specyficznie się piętują: najpierw artysta **naznacza** „sobą” wizję świata, którą przenosi w dzieło sztuki, po czym, odbiorca, który wszedł w kontakt z dziełem i dalej patrzy na świat przez jego pryzmat, **naznacza** swoją wizję niejako podwójnie, bo **poprzez (naznaczoną) wizję artysty**. Podkreślając wpływ przeszłych doświadczeń na teraźniejsze, należy więc odnieść się zarówno do sytuacji tworzącego artysty, jak i reinterpretującego widza, gdyż **wszelkie przeżycie** staje się fuzją tego tego, co znajduje się w „rzeczywistej scenie” oraz tego, co patrzący przynosi ze sobą. Doskonale ukazuje to analiza Gombricha, który rozpatruje malarstwo Johna Constable'a w relacji do

404 Tamże, s. 263.

405 Cyt. za: Dewey, dz. cyt., s. 106 (tu również autor nie podaje odnośnika bibliograficznego).

twórczości jego poprzedników: Gaspara Poussina czy Thomasa Gainsborougha:

Sprzeciw budziła w nim publiczność traktująca obrazy jako miarę oceny natury, a nie na odwrót. Ale jego gwałtowne reakcje nie powinny przysłaniać nieodpartej siły przyciągania, jaką na jego wrażliwą psychikę wywierały zapamiętane obrazy. Na odwrocie akwareli [dwudziestoletniego Constable'a] znajdujemy interesującą notatkę: „Ładny, wietrzny dzień, miękka tonacja jak u Gaspara Pussina lub sir George Beaumonta (...)”. Obserwujemy, jak porównanie samo się nasuwa malarzowi przed motywem (...) Constable nie przestaje myśleć kategoriami obrazowymi. O rodzinnym Suffolk pisze: „Krajobraz pełen uroku dla malarza. Jak gdyby Gainsborough wzywał z każdego płotu” (...) Zobaczył ją [posiadłość] **oczami Gainsborougha**.⁴⁰⁶

Uwagi, które kreśli Dewey względem artysty doświadczającego „przez pryzmat znaczeń i wartości, jakie do jego percepcji wniosły dawniejsze doświadczenia”, a także stwierdzenie, że „różne postawy i stany pozostałe z wcześniejszego doświadczenia różnorodnych treści wryły się w jego [artysty] istnienie, są **narzędziami jego postrzegania**” – można więc odnieść również do odbiorcy, który widzi świat poprzez sztukę, a ta – naznaczona – naznacza wizję odbiorcy podwójnie.⁴⁰⁷ W każdej bowiem sytuacji – twórczej czy też nie – „wspomnienia, niekoniecznie świadome, lecz trwałe, które zostały włączone organicznie w samą strukturę jaźni, karmią obecną sytuację”, a „działanie lub oddziaływanie dzieła sztuki nie ustaje po zakończeniu bezpośredniego aktu postrzegania. Trwa nadal i działa drogą okrężną”.⁴⁰⁸ Można więc powiedzieć, że między rzeczywistością zastaną a sztuką występuje **sprzężenie zwrotne**. Proces ten, według encyklopedii PWN „polega na zwrotnym oddziaływaniu skutku określonego zjawiska na jego przyczynę”, interesujący mnie przypadek ilustrowałby więc następujący schemat:

sprzężenie: rzeczywistość → sztuka (ontologizacja twórczości),

sprzężenie zwrotne: sztuka → rzeczywistość (artyfikacja rzeczywistości).⁴⁰⁹

406 Gombrich, dz. cyt., s. 308-309 [wyr. P. M.].

407 Dewey, dz. cyt., s. 110 [wyr. P. M.].

408 Tamże, s. 110, 169.

409 Hasło „sprzężenie zwrotne”, w: *Encyklopedia PWN*, <https://encyklopedia.pwn.pl/haslo/sprzezenie-zwrotne;3978598.html> [dostęp: 22.07.2019]. Co więcej, wyróżnia się również tzw. sprzężenie

Im bogatsze jest ludzkie doświadczenie, tym więcej nowych form sztuki zostaje zrodzonych, sztuka zaś, z powrotem, rozszerza skalę ludzkich doświadczeń. Tę złożoną relację doskonale ilustruje po raz kolejny reportaż (fragment pióra A. Demicka poświęcony życiu codziennemu mieszkańców Korei Północnej): „Piętnastoletni Jun-sang (...) ponieważ naoglądał się filmów umiał spojrzeć na siebie z dystansu i wyobrazić sobie, jakby scena ich pierwszego spotkania wyglądała na ekranie. W jego późniejszych wspomnieniach te chwile rozgrywały się w odrealnionym technicolorze (...)”⁴¹⁰

Awangarda zawłaszczając i wchłaniając w swoje pole elementy rzeczywistości pozaartystycznej (ontologizacja), dopełniła proces postępującej dominacji potocznego doświadczenia przez modele artystyczne (artyfikacja). Warto przy tym, już na tym etapie zaznaczyć, iż konsekwencje tych mechanizmów sięgają nie tylko sfery estetycznej, lecz również moralnej (więcej na ten temat piszę w sekcji „*Jaki piękny pożar*” – *konteksty (est)etyczne*). Karlheinz Stockhausen określając ataki terrorystyczne z 11 września „największym dziełem sztuki, jakie kiedykolwiek powstało, (...) największym dziełem sztuki w całym wszechświecie” umieścił ów zbrodniczy akt właśnie w ramach działania sztuko-podobnego, a w związku z tym (choć, być może, nieintencjonalnie) przeniósł zbrodnię w sferę wartości oraz odebrał jej ciężar znaczenia.⁴¹¹ Jak się jednak wydaje, mechanizm artyfikacji doświadczenia w takiej postaci, w jakiej interesuje mnie w rozprawie, stanowi – jak już zostało to wcześniej zasygnalizowane – swoisty odruch bezwarunkowy. Co więcej, w przypadku traumatycznych zdarzeń (wizyta Goldkorna w obozie, obserwacja tonącej „Armenii”) przeżycie tego rodzaju może być traktowane jako

dotatnie, które zachodzi, gdy „skutek podtrzymuje swą przyczynę”. Kiedy miałyby to miejsce w przypadku sztuki? Otóż, jak się wydaje, sprzężenie zwrotne dodatnie następuje w momencie, gdy patrzenie na świat przez pryzmat kreacji podtrzymuje, a w końcu i nasila artystyczne naśladownictwo – aż do granicy, której imitowana do tej pory rzeczywistość **staje się** sztuką (*ready-made*).

410 B. Demick, *Światu nie mamy czego zazdrościć. Zwyczajne losy mieszkańców Korei Północnej*, przeł. A. Nowakowska, Wydawnictwo Czarne, Wołowiec 2011, s. 24.

411 cyt. za: Berleant, *Wrażliwość i zmysły...*, s. 195. Po fali krytyki, która narosła wokół tej wypowiedzi kompozytor bronił się, sugerując, że został źle zrozumiany przez dziennikarza przeprowadzającego wywiad – dopowiadając jednocześnie, że miał na myśli „szatańskie dzieło sztuki”. Określenie użyte w sprostowaniu, choć potępiające, wciąż jednak opiera się na mechanizmie artyfikacji. Zob. obszerne studium przypadku: R. Schechner, *9/11 as Avant-Garde Art?*, „PMLA”, Volume 124, Number 5 (2009) oraz A. Berleant, *Wrażliwość i zmysły...*, rozdział pt. „Negatywna estetyka codzienności” oraz „Sztuka, terrorizm i wzniosłość negatywna”.

forma mechanizmu obronnego: psychologicznego oderwania, które skutkuje wytworzeniem specyficznego dystansu wobec wydarzeń, odrealnieniem ich, wzięciem w **ontologiczny nawias** (w psychologii określane jako derealizacja). To zaś, wedle teorii dysocjacji, jedna z dróg, która pomaga człowiekowi mierzyć się z sytuacjami granicznymi. Bez względu jednak na to, jak oceniamy cały proces (jeżeli w ogóle zdecydujemy się podjąć jakąkolwiek ocenę), warto zauważyć, że kluczową rolę odgrywa w nim, wspomniana już wielokrotnie, „pamięć sztuki”. Na tę, szczególnego rodzaju, materię pamięci, powołuje się Umberto Eco w swej *Semiologii życia codziennego*, gdzie pisze i wyjaśnia:

Czytelnicy „L'Espresso” pamiętają z pewnością zapis nagrania z ostatnich chwil „Radia Alicja”, kiedy to policjanci mieli już wtargnąć do środka. Wiele osób musiał uderzyć fakt, że jeden ze spikerów, podczas gdy opowiadał pełnym napięcia głosem o tym, co się dzieje, odwoływał się do sceny z pewnego filmu. Szczególna doprawdy sytuacja kogoś, kto przeżywa dramatyczne doświadczenie tak, jak gdyby znalazł się w kinie. Interpretacje mogą być dwie. Jedna, tradycyjna: życie przeżywa się jako dzieło sztuki. Druga zmusza nas do dodatkowej refleksji: dzieło wizualne (film, *video-tape*, rysunek na murze, komiks, fotografia) stanowi już część naszej pamięci (...) Świat emocji (miłość, lęk, nadzieja) przefiltrowany jest przez obrazy „już kiedyś widziane”.⁴¹²

Podsumowując: ontologizacja gestu artystycznego, z konieczności, pociągnęła za sobą coraz intensywniej postępującą artyfikację świata zastanego. Przemieszczenie porządków sztuki i życia doprowadziło do sytuacji, w której twórczość artystyczna jako wycinek „surowej” rzeczywistości przenika się z rzeczywistością, która – w wyniku tego procesu – sama zaczyna przypominać sztukę. Skutkiem ubocznym ontologizacji jest bowiem odwrócenie wektorów naśladownictwa, paradoksalny efekt „życia, które naśladuje sztukę”. Stąd: mozaika suszącego się prania przywołuje skojarzenia z malarstwem abstrakcyjnym, zużyta tablica ogłoszeniowa przypomina instalację, a ustawione w równym rzędzie skompresowane kartony na tyłach hipermarketu –

412 U. Eco, *Semiologia życia codziennego*, przeł. P. Salwa, J. Ugniewska, Czytelnik, Warszawa 1996, s. 262.

monumentalną rzeźbę. Pisze o tym Goethe w *Zmyśleniu i prawdzie*:

Kiedy wróciłem do swojego szewca na obiad, nieledwie oczom nie wierzyłem: jak gdybym obraz Adriana van Ostade zobaczył tak doskonale, że tylko powiesić go w galerii. Rozmieszczenie sprzętów, światło, cienie, brunatną tonację całości, magię nastroju (...) Posiadam ów dar, w którym potem się ćwiczyłem coraz bardziej świadomie, by widzieć naturę oczami rozmaitych malarzy.⁴¹³

Spuścizna awangardy odcisnęła trwałe piętno nie tylko na sztuce, lecz również – w związku ze swoimi metodologicznymi założeniami i materią działań – na tym, w jaki sposób doświadczamy pozaartystyczną sferę życia. Przekonanie, że **wszystko może być sztuką** – przekute w szereg twórczych działań – sprawiło bowiem, że owo **wszystko** ukazało się w zupełnie nowym świetle. Codziennosc stała się odtąd nieskończonym zbiorem potencjalnych dzieł, a w związku z tym także nowo-odkrytym źródłem przeżyć przypominających spotkanie z twórczością artystyczną. Odtąd, parafrazując jednego z naczelných teoretyków awangardy, Arthura C. Danto, różnica między sztuką a rzeczywistością stała się w mniejszym stopniu różnicą dotyczącą rodzajów rzeczy, niż rodzajów nastawienia. Przechodząc więc do kolejnej części, warto powtórzyć jeszcze raz słynne Dantowskie pytanie: „(...) czy cały świat składa się z utajonych dzieł sztuki oczekujących, jak chleb i wino rzeczywistości, przemienienia [...] w nieodróżnialne ciało i krew” ...sztuki?⁴¹⁴

413 J. W. Goethe, *Zmyślenie i prawda*, cyt. za: Gombrich, dz. cyt., s. 298.

414 A. C. Danto, *Świat sztuki. Pisma z filozofii sztuki*, przeł. L. Sosnowski, Universitas, Kraków 2006, s. 43.

1.3. Czy życie naśladuje sztukę? Odwrócony mimetyzm i „paradoks Oscara Wilde'a”

Takie rzeczy działy się w filmach i książkach, oczywiście. I tam było ich miejsce, a nie w rzeczywistości.

Marcin Świetlicki, *Dwanaście*⁴¹⁵

[William Morris] był nie tylko rewolucyjnym socjalistą, ale i projektantem tapet, co wydaje się połączeniem wymyślonym przez jakiegoś satyryka.

Deyan Sudjic, *Język rzeczy*⁴¹⁶

Artyfikacja, w zależności od tego, jak kształtują się relacje między rzeczywistością poza sztuką a jej artystyczną reprezentacją, a także podmiotem i przedmiotem samego aktu – może przebiegać w sposób bardziej lub mniej zintensyfikowany. W swej postaci granicznej, proces ten sprawia, że doświadczenie sztuki pokrywa całkowicie doświadczenie pozaartystyczne, a reprezentacja „rozpuszcza” w sobie reprezentowane. To moment, w którym dochodzi do upłynnienia granic, a więc do sytuacji, w której sztuka i codzienność przenikają się wzajemnie do tego stopnia, iż nie wiadomo, kiedy twórczość artystyczna naśladuje rzeczywistość, a kiedy to rzeczywistość „naśladuje” sztukę. Kierunki zależności między tymi dwoma płaszczyznami zdają się być bowiem dwustronne (należy w tym przypadku mówić o współzależnościach), a relację tę doskonale ujmuje Marek Hłasko w autobiografii *Piękni dwudziestoltni*, pisząc w jednym z ustępów: „od czasu do czasu zjawiało się u mnie dwóch facetów wyglądających jak «lapsy z filmu». Już nigdy chyba nie dowiem się, czy ci w filmach wyglądają tak jak ci w życiu, czy też ci w życiu tak jak ci w filmach”, a w innym zastanawiając się: „(...) natomiast jest jedna rzecz, której – mimo że sam jestem warszawiakiem urodzonym na Powiślu – nie rozumiem: czy Warszawa mówi tak, jak pisze Wiech; czy też Wiech pisze tak, jak mówi Warszawa”.⁴¹⁷

415 M. Świetlicki, *Dwanaście*, EMG, Kraków 2006, s. 103.

416 D. Sudjic, *Język rzeczy*, przeł. A. Puchejda, Karakter, Kraków 2013, s. 28.

417 M. Hłasko, *Piękni dwudziestoltni*, Da capo, Warszawa 1995, s. 32, 36.

Według G rdarda Genette'a „perfekcyjna imitacja nie jest juŹ imitacj , lecz rzeczą samą w sobie” – czym, więc jest dzi s dla mi lnika sztuki *ready-made* wieŹa kartonów proszku do prania ustawiona w witrynie sklepowej po *Brillo Boxes* Warhola?⁴¹⁸ Czym była Warszawa „mówiąca Wiechem”? Jaka jest natura doświadczenia przypadkowego wieszaka na ubrania, który ustawiony w galerii pomyłony zosta  z dziełem sztuki? Próba odpowiedzi na te pytania, próba podziału na to, co Źródłowe i pochodne, naśladujące i naśladowane, sprawia, Źe popadamy w swoisty nieskończony ciąg zwierciadeł. Film naśladuje Źycie, a Źycie „naśladuje” film; język odwołujący się do kategorii „malowniczości” (*picturesque*) sugeruje, Źe obraz (reprezentacja) istniały przed rzeczywistością; a w tle tego wszystkiego absurd autentycznego Źycia przerasta fikcj  (Gombrowiczowskie „zbyt g pnie, by by  mogło”). Przypadek tego rodzaju przywołuje Eco w swej *Semiologii...*:

Dostrzegamy na łagodnym  r dziennomorskim wzgórzu San Simeon zamek Williama Randolha Hearsta (...) Doszedłszy do szczytu bogactwa i sławy, Hearst zbudowa  sobie własną Fortec  Samotności, którą późniejszy biograf okre li  jako „po czenie pałacu i muzeum, jakiego nie widziano od czasów Medyceuszy”. Niczym w filmie René Claira (ale **w tym przypadku rzeczywisto c znacznie przewyŹsza fikcj **) kupi  po kawałku albo w całości europejskie pałace, opactwa, klasztory, kaza  je zdemontowa  i ponumerowa  cegła po cegle, następnie zaś wys a  za ocean i odbudowa  ponownie na zaczarowanym wzgórzu, pośród dzikich zwierząt Źyj cych na wolności.⁴¹⁹

Znosz ca wszelkie granice awangarda jeszcze bardziej komplikuje t  sytuacj  doprowadzając do stanu, w którym tw rczo c naśladuje Źycie...naśladujące tw rczo c. Artystyczna rewolta utoŹsamiaj c sztuk  z rzeczywistością, a rzeczywisto c ze sztuk , sprawiła bowiem, Źe mimetyzm osiągnął niejako swoją pe ni , za  zakres artyfikacji doświadczenia codzienności pozbawiony zosta  wszelkich granic. Analizując  w proces, który w swym najwyŹszym stadium prowadzi do przeniknięcia si  płaszczyzn sztuki i

418 G. Genette, *Figures of Literary Discourse*, cyt za: T. Docherty, *ANTI-MIMESIS: The Historicity of Representation*, „Forum for Modern Language Studies”, Volume XXVI, Issue 3 (1990), s. 273.

419 Eco, dz. cyt., s. 32 [wyr. P. M.].

rzeczywistości (aż do granicy rozpoznawalności tych dwóch), Rüdiger Bubner zauważa:

naprawdę nowoczesna sztuka bowiem, towarzysząca nam od półwiecza, wcale nie chce już być antytezą rzeczywistości. Odcisnęła ślady (...) we wszechobecnych sygnałach optycznych i akustycznych, w reklamie, w żargonie (...) Tam, gdzie wąż pożarniczy należy do asamblażu, gdzie kopiec ziemi może być wypowiedzią artystyczną (...) – tam osiągamy stan, który niweluje wryte w pamięć różnice między pierwszą i drugą rzeczywistością (...) Efekty artystyczne przenikają także powszedniość, ona zaś wydaje się estetycznie nobilitowana.⁴²⁰

Twórczość przed-nowoczesna ograniczona przez kanony i stosunkowo sztywne ramy dopuszczalnych form ekspresji ograniczała jednocześnie możliwość „artystycznego” widzenia świata. Sztuko-podobnych znalezisk w świecie zastanym mogło być więc dokładnie tyle, ile funkcjonujących dotąd artystycznych reprezentacji. Jeżeli przed awangardą, elementy rzeczywistości zastanej musiały spełnić dyktowane przez sztukę formalne warunki, by mógł zostać zainicjowany proces artyfikacji (np. krajobraz naturalny zartyfikowany na wzór pejzażu malarskiego), to w świecie „po-awangardzie” niemal wszystko może zostać poddane tej operacji. W rzeczywistości, w której podczas wernisażu czy festiwalu artystycznego nie mamy czasem pewności, co jest elementem sztuki, a co fragmentem świata zastanego, artyfikacja doświadczenia codzienności pozbawiona została granic.⁴²¹ Odtąd, codzienność już nigdy nie miała być taka sama:

poziom i wyrafinowanie świadomości w sztuce dzisiaj (1969) jest tak ogromne, że ciężko już nie uznać za fakty tego, że: statek kosmiczny LM [*Lunar Module* – dop. P. M.] zdecydowanie prześciga wysiłki wszelkich współczesnych rzeźbiarzy; że transmitowana wymiana zdań między Centrum Lotów Kosmicznych w Houston a

420 R. Bubner, dz. cyt. s. 129.

421 Jako przykład przywołać można (by nie ograniczać się wyłącznie do klasyków awangardy, takich jak Warhol czy Duchamp) instalację *site-specific* Konrada Smoleńskiego pt. *B* (2014) prezentowaną premierowo podczas szóstej edycji festiwalu *Narracje* w Gdańsku (dwa lata później również w Zjednoczonych Emiratach Arabskich). Instalacja składa się z kilku rozlokowanych w przestrzeni miasta samochodów (nieoznaczonych jako część pracy), które „zlane” ze światem zastanym muszą zostać przez odbiorcę (niepoinformowanego o miejscu i charakterze pracy) odkryte, niejako zdemaskowane jako sztuka.

astronautami Apollo 11 była lepsza niż współczesna poezja; (...) że przypadkowe, transowe ruchy klientów w supermarketach są bogatsze niż cokolwiek, co powstało we współczesnym tańcu; (...) że wojna w Wietnamie lub proces mafiozów z „Chicagowskiej Ósemki”, choć moralnie nie do obrony, stanowią lepszy teatr niż jakakolwiek sztuka teatralna; (...) Nie-sztuka jest bardziej sztuką niż sztuka.⁴²²

Nawiązując do słów Kaprowa, zwłaszcza do końcówki fragmentu i jego paradoksalnego zakończenia, warto przywołać jeszcze raz tzw. „paradoks Wilde'owski” głoszący, że to nie sztuka naśladuje życie, lecz życie – sztukę. Nasuwa się tu bowiem pytanie: czy Wilde faktycznie odkrył paradoksalne prawo rządzące rzeczywistością? I dalej, czy tak błyskotliwie filozofującego pisarza możemy posądzać o tego rodzaju intelektualną naiwność? Oczywiście – nie – i wydaje się, że powiedzenie Wilde'a traktować należy wyłącznie w ramach figury retorycznej, która w stosunkowo prostym zwrocie zamyka znacznie bardziej złożoną myśl. Jeżeli bowiem przywołamy jedną z najstarszych (sokratejsko-platońską) koncepcję, która ujmuje *mimesis* jako naśladownictwo przez sztukę (wyglądów) rzeczywistości, to pomysł Wilde'a opiera się wyłącznie na odwróceniu tego schematu. Koncepcja pisarza określana bywa jako tzw. anty-mimetyzm, ale wydaje się, że sens powiedzenia o „życiu naśladowującym sztukę” trafniej opisuje kategoria **mimetyzmu odwróconego**, ponieważ dochodzi tu jedynie do odwrócenia porządku, podczas gdy sama zasada naśladownictwa pozostaje w mocy. Wilde nie neguje przecież samego mechanizmu, zwraca jedynie uwagę na zmianę kierunku naśladowczego porządku odniesienia: bywa, że to nie świat zastany podaje sztuce wzorce, lecz odwrotnie – twórczość artystyczna – sugeruje formy oglądu świata. Nie zawsze świadomi zachodzących w naszej percepcji procesów, porządkujemy przecież doświadczenie według schematów artystycznych czy sugerowanych przez kulturę popularną: wzrokowo kadrujemy widoki według wzorców malarskich (za ilustrację podać tu można, poza oczywistym przykładem twórczości pejzażowej,

422 Kaprow, dz. cyt., s. 97-98. Co ciekawe, Kaprow – jak wskazuje Jeff Kelley, autor wstępu do esejów artysty – był zaznajomiony i głęboko zafascynowany filozofią Johna Deweya, w tym przede wszystkim koncepcją estetycznego doświadczenia życia codziennego (J. Kelley, „Introduction”, w: Kaprow, dz. cyt.).

„malarstwo codzienności” Czapskiego czy Hoppera), zdarzenia układamy w struktury narracyjne (opowieść jako relacja), nadajemy znaczenie przypadkowym dźwiękom, które stają się swoista ścieżką dźwiękową naszego życia. W ten sposób niekreowany świat zastany przybiera postać sztuko-podobnej kreacji: opuszczony, skąpany we wschodzącym słońcu pokój prezentuje się niczym obraz Hoppera, relacjonowany w telewizji pościg za przestępcą przypomina film akcji, a przypadkowo zasłyszana rozmowa w tramwaju – komiczny dialog zawiązujący się między postaciami literackimi. „Wacław Borowy porównując autentyczny bieg wydarzeń, który stał się pierwowzorem *Wiernej rzeki*, z samym dziełem Żeromskiego – twierdzi, że «życie lepiej skonstruowało ten romans»” – pisał Krzysztof Kąkolewski (prezentując założenia swej tzw. estetyki faktów), sam zaś Żeromski, stwierdzał symptomatycznie: „Dziwna rzecz! Same nowele w ręce włożą z życia czerpane”.⁴²³

Co więcej, procesy te mogą się piętrzyć, nachodzić na siebie i przenikać, a dzieje się to, gdy świat przedstawiony w ramach dzieła sztuki (funkcjonujący na zasadzie świata zastanego) kreowany jest według prawideł sztuki. Jako przykład przywołać można *Pogardę* (1963) Jeana-Luca Godarda, gdzie jednym z takich punktów odniesienia jest malarstwo abstrakcyjne (w szczególności neoplastycyzm). Budowa tego typu artystycznych *quasi-rzeczywistości* ma charakter szkatułkowy: świat przedstawiony zawiera w sobie odwołanie do innego świata przedstawionego; obraz zawiera w sobie obraz; reprezentacja odsyła do reprezentacji. Co ciekawe, nawet tak złożone struktury artystyczne mogą z powrotem oddziaływać na doświadczenie świata zastanego. W przypadku *Pogardy* miałyby to miejsce w okoliczności, w której niekreowana sytuacja z życia codziennego (sformalizowana przez kino francuskiego reżysera) przywołałaby skojarzenie ze sceną z nowofalowego filmu, a więc doświadczana byłby jako szczególnego rodzaju „sytuacja godardowska” (a ściśle „godardowsko-mondrianowska”, i tak dalej). Jako inny przykład, przywołać można również (opisywaną już we wcześniejszej części rozprawy) sytuację, w której struktura świata przedstawionego

423 K. Kąkolewski, *Wokół estetyki faktu*, „Studia estetyczne” tom II (1965) s. 267; S. Żeromski, cyt za: R. Okraska, *Silaczka niezmysłona*, „Tygodnik Powszechny” nr 24 (2019), s. 57.

(fikcyjnego) w danym utworze nabiera złożoności pod wpływem wypowiedzi bohaterów przyrównujących swój los do bohaterów – właśnie fikcyjnych utworów. Jak się wydaje, jest to nie tylko typowo postmodernistyczna gra z widzem, stylistyczne „puszczenie oczka”, lecz również, interesująca z ontologicznego punktu widzenia, operacja na tkance kreowanego świata, swoiste pogłębienie Wilde'owskiego paradoksu.⁴²⁴ Relacja sztuki-zycie wraz z mechanizmem doświadczania rzeczywistości przez pryzmat sztuki nabiera bowiem zupełnie nowego wymiaru, gdy w serialu *Orange is the New Black* jedna z bohaterek w rozmowie ze swoją partnerką stwierdza: „jesteśmy jak typowe lesbijki z filmów”, zaś bohater powieści Błażeja Dzikowskiego wspomina: „wsiedliśmy i zaczęła się jazda po nocy przez wzgórza, jedynie reflektory forda oświetlały ciemność i skakaliśmy po wybojach. Moja towarzyszą rozmawiała wesoło z kierowcą, ja milczałem. Było jak na filmie...”.⁴²⁵

Czy wejście w kontakt z rzeczywistością zastaną za pośrednictwem sztuki ma wymiar inny, niż wyłącznie estetyczny? Jakie mogą być konsekwencje poznawcze tego rodzaju doświadczenia? W poszukiwaniu odpowiedzi na te pytania warto przywołać po raz kolejny Danto, który w swym *Świecie Sztuki*, posłużył się metaforą „sztuki jako zwierciadła”:

Sokrates uważał, że zwierciadło odbija jedynie to, co już widzimy; stąd sztuka, jako zwierciadłopodobna, oddaje biernie i wiernie odbicie wyglądu rzeczy, nie dając żadnej korzyści poznawczej. Hamlet precyzyjniej rozpoznał wyjątkową cechę powierzchni lustrzanych, mianowicie tę, że pokazują nam one to, czego inaczej nie dostrzeżlibyśmy – własną twarz i postać. Tak więc sztuka, jako zwierciadłopodobna, odsłania nas samym sobie, i mimo wszystko, nawet przy zachowaniu Sokratejskich kryteriów, jest w pewnym stopniu przydatna poznawczo.⁴²⁶

424 Do tego rodzaju pozornych paradoksów odnosi się Dewey, pisząc prześmiewczo: „człowiek, który z małpą dzieli wiele wspólnych czynności, skłonny jest przypuszczać, że to ona naśladuje jego zachowanie” (Dewey, dz. cyt., s. 32).

425 B. Dzikowski, *Wszystkie zwierzęta na poboczu autostrady*, Wydawnictwo Zielona Sowa, Kraków 2007, str. 128.

426 Danto, dz. cyt., s 35.

Gabriel Trop w pracy poświęconej „poezji jako sposobowi życia”, podkreśla, iż kontakt ze sztuką może przybrać postać *askesis*, a więc ćwiczenia duchowego, które „nieustannie przekształca, często niepostrzeżenie, rozmaite formy bycia – czy to percepcyjnego, czy behawioralnego, lub afektywnego – osoby, która się tego ćwiczenia podejmuje”, a dzieje się to, między innymi, dzięki naśladowaniu.⁴²⁷ Jak zauważa autor (jest to zarazem główna teza rozprawy), poeci i teoretycy osiemnastego wieku upatrywali w sztuce, właśnie, funkcji ascetycznej (ćwiczeniowej), przyjmując dodatkowo, iż *mimesis* jest niejako „dwustronne”, jest bowiem zasadą, która kieruje nie tylko aktem tworzenia, ale i percepcją.⁴²⁸ I tak na przykład, pisze Trop, dla Johanna Christopha Gottscheda (pisarza i teoretyka, jednego z przedstawicieli niemieckiego oświecenia):

estetyczny ideał imitacji nie tylko zakłada porządek zewnętrznego świata jako głównego źródła jej [imitacji] uprawomocnienia (...), lecz raczej, akt mimetyczny wraca oddziałując na rozwój zdolności percepcyjnych. (...) To, co zaczyna się jako *mimesis* (...) osiąga swój punkt kulminacyjny w postaci percepcyjnego i kognitywnego *askesis*.⁴²⁹

W podobnym tonie wypowiada się Bubner, który analizuje relację między rzeczywistością a obrazem, odnosząc się jednocześnie do słynnej Platońskiej krytyki *mimesis* zawartej w X księdze *Państwa*. Sztukę, jak pamiętamy, umieszcza Platon na najniższym poziomie ontologicznym, ponieważ stanowi ona imitację rzeczywistości, która już jest imitacją (doskonałych idei), jest więc imitacją sprowadzoną do potęgi, jest „imitacją imitacji”. W związku z tym, od jedynej prawdziwej rzeczywistości (świata idei) oddalona jest aż o dwa „poziomy”. W swym krytycznym nawiązaniu do Platońskiej koncepcji Bubner zauważa, że obraz „nie zajmuje oszukańczo miejsca tego, co prawdziwe, jak w zwodniczej retoryce. (...) Raczej otwiera widok na to, co prawdziwe, co je uprzedza w tej mierze, w jakiej obraz się doń upodabnia”.⁴³⁰ Jako przykład podaje filozof dramat, który „odzwierciedla «*praxis*» widzów”, podczas gdy

427 G. Trop, *Poetry as a Way of Life. Aesthetics and Askesis in the German Eighteenth Century*, Northwestern University Press, Illinois 2015, s. 4.

428 Tamże s. 4.

429 Tamże.

430 Bubner, dz. cyt., s. 146.

„zrozumiałość fabuły (...) wynikała pierwotnie z efektu ponownego rozpoznania [«praxis»]”.⁴³¹ *Mimesis* rozumiana jest tu bowiem nie jako odtwarzanie stosunków, lecz „swobodne w swym zobrazowaniu przedstawienie czegoś, co nie jest obrazem”, w związku z czym „sztuka mimetyczna zapewnia nam **ponowne spotkanie** z tym, co już właściwie znamy, ale czego nie postrzegaliśmy w taki sposób”⁴³². Co więcej, zauważa Bubner, Platowska krytyka staje się jeszcze mniej aktualna dziś, gdy: „**mimesis jest czymś pierwszym**, nie wtórnym, ponieważ z rzeczywistością wolną od mimesis, z rzeczywistością samą w sobie, która nie obawiałaby się nadwątlenia przez obrazy, spotykamy się coraz rzadziej”⁴³³. Do podobnej konkluzji dochodzi również narrator wspomnianej już powieści *Długi masz...*, który opisując relację między surowym nagraniem ze starcia wojennego a filmem fabularnym odtwarzającym to samo starcie, stwierdza:

Ale po co w ogóle robić ten film? Wydaje się, że bez sensu jest zadawać sobie tyle trudu, skoro oryginał wisi w sieci (...) Rzecz tak autentyczna, że wygląda sztucznie – zbyt pokazowo, zbyt dynamicznie i filmowo, bezczelna czy wręcz zachowawcza gra, jaką filmy klasy B prowadzą z podręcznikowymi granicami kiczu (...) Tak oto mamy rzecz prawdziwą, która wygląda fałszywie od dwóch stron: rzecz prawdziwą, która wygląda tak realistycznie, że zdaje się udawana, i tę, która wcale nie przypomina rzeczywistości, a zatem pewnie jest lipą. Więc może jednak trzeba wszystkich talentów i trików Hollywood, żeby znów wyszło to prawdziwie?⁴³⁴

Na rzeczywistość, która „za bardzo” przypomina fikcję narzekają często reportażysty, którzy przyznają, iż niektóre z przedstawianych historii wymagają „uładzenia” w taki sposób, by sprawozdanie zachowało aurę autentyczności. Zwraca na to

431 Tamże, s. 147.

432 Tamże, s. 147-148.

433 Tamże, 164.

434 Fountain, dz. cyt., s. 331-332. Podobny motyw pojawia się w opowiadaniu Wellsa Towera: „Z metalowego uchwytu przy tablicy rozdzielczej sterczy w górę karabin. Na tylnym siedzeniu poniewierają się (...): wielka czarna latarka i notes (...) Jedno i drugie nie wiedzieć czemu wygląda bardziej autentycznie i przerażająco niż karabin, tak doskonale podobny do tych, które widziałeś w filmach, że wydaje się nieprawdziwy” (W. Tower, „Lampart” w: tegoż, *Ruiny i zgliszczca*, Wydawnictwo Karakter, Kraków 2017, s. 143).

uwagę Fountain w powyższym fragmencie, gdzie kreuje sytuację, którą potraktować można jako powieściową transpozycję paradoksu Wilde'a: autentyczne nagranie wojennego starcia tak bardzo przypomina film, że sprawia wrażenie (używając współczesnego słownika) *fake'a* – zmyślenia, konfabulacji, wyreżyserowanego tworu. Stąd, potrzeba fikcji (filmu na podstawie filmu), by w sposób wiarygodny i „autentyczny” oddać prawdziwe zdarzenia. Potwierdza to reżyser Jan Komasa, który w nawiązaniu do tragicznej śmierci prezydenta Gdańska Pawła Adamowicza stwierdził: „nie wiem, co jako reżyser mógłbym zrobić mocniej, gdybym chciał stworzyć obraz zagrożonego dobra. To było tak filmowo-hollywoodzkie, że aż nierzeczywiste”.⁴³⁵

Czasem – paradoksalnie – wierne odtworzenie faktów sprzyjać może obniżeniu wartości artystycznej (której kryterium w utworach z założenia realistycznych jest stopień prawdopodobieństwa). Im bardziej nieprawdopodobne zdarzenie, tym gorzej dla filmu lub książki, które o tym zdarzeniu opowiadają. Zwraca na to uwagę Maciej Kucharczyk w publicystycznym artykule *Były komandos USA, były generał z przeszłością w narkobiznesie i akcja skazana na klęskę. To nie film*, w którym przybliży historię dwóch amerykańskich kryminalistów: „coś takiego miałoby problem, żeby się obronić jako scenariusz filmu akcji klasy B. (...) Jednak to nie film. To się niedawno naprawdę stało”.⁴³⁶ W podobnej konwencji utrzymana była wypowiedź polityka Władysława Teofila Bartoszewskiego, który tak komentował kontrowersyjną decyzję wiceprezydenta Warszawy o wyjeździe na Majorkę podczas szczytu pandemii: „jeżeli to jest prawda, to jest absolutne szaleństwo (...) to się nie mieści w głowie (...) Jakby to ktoś napisał w marnej powieści, to byśmy powiedzieli przecież (...) «to nie jest możliwe», «to absurd»”.⁴³⁷ Nawiązując do powyższych wypowiedzi oraz przytoczonych fragmentów

435 Jan Komasa w rozmowie z Aleksandrą Pawlicką, „Newsweek”, cyt. za: „Sala samobójców. Hejter”. *Jan Komasa: Niektórzy moi znajomi musieli wyjechać z Polski. Hejt dotyka mój świat*, „Gazeta.pl”, <https://kultura.gazeta.pl/kultura/7,114438,25748677,sala-samobojcow-hejter-jan-komasa-niektorzy-moi-znajomi.html> [dostęp: 05.03.2020]

436 M. Kucharczyk, *Były komandos USA, były generał z przeszłością w narkobiznesie i akcja skazana na klęskę. To nie film*, „Gazeta.pl”, <https://wiadomosci.gazeta.pl/wiadomosci/7,114881,25943168,byly-komandos-usa-byly-general-z-przesloscia-w-narkobiznesie.html> [dostęp 15.05.2020].

437 S. Balek, *Dymisja Pawła Rabejka. Decyzję komentują politycy z różnych partii*, „Radiozet.pl”, <https://wiadomosci.radiozet.pl/Polska/Warszawa/Warszawa-dymisja-Pawla-Rabejka-Decyzje-komentuja-politycy-z-roznych-partii> [dostęp: 04.11.2020].

Bubnera, wykorzystując jednocześnie słynną metaforę Paula de Mana, można więc powiedzieć, że artyfikacja jest jak wejście w nieustannie kręcące się drzwi obrotowe między sztuką a życiem. Z tych to drzwi, jak się wydaje, nie sposób się już dziś wydostać: „gdy w końcu wyszedłem z kościoła, było jak w kiczowatych filmach: rozstały się chmury, widać było wschodzące słońce i... tęczę. Przyznam szczerze, że gdybym umieścił taką scenę w swoim filmie, to straciłbym wszelką artystyczną renomę. Ale tak się rzeczywiście zdarzyło. Niebywałe” – pisze w eseju poświęconemu zachwytowi, reżyser Mariusz Wilczyński.⁴³⁸

⁴³⁸ M. Wilczyński, *Bach, żółwica i kruchość*, „Znak” nr 794-795 (2021), s. 20.

2. Sztuka codzienności. Życie jako materiał twórczości artystycznej

Jedną z fundamentalnych, wyróżniających sztukę XX-wieku cech było dążenie do sukcesywnego zamazania granic między twórczością artystyczną a życiem. Działania skoncentrowane wokół tego projektu realizowane były z powodzeniem przez artystów związanych z takimi nurtami, jak konceptualizm, *happening* czy performans oraz innymi – bardziej uszczegółowionymi formami tych artystycznych tendencji, jak *ready-mades*, sytuacjonizm, *land-art* czy *body-art*. Z drugiej strony, dopełnieniem owej idei było, propagowane między innymi przez Foucaulta (ze słynnym „żyj tak, by twoje życie mogło stać się osnową filmu”), formowanie samej egzystencji na wzór dzieła sztuki – w obszarze *artworldu* realizowane przez Andy'ego Warhola, Salvadora Dali czy dadaistów.⁴³⁹ U schyłku XX-wieku zbliżanie się sztuki do rzeczywistości zyskało jednak zupełnie nowy wymiar: strategia bazująca na czerpaniu wzorców i bezpośrednich materiałów z życia codziennego wciąż pozostała aktualna, lecz wywodziła się już z innych przesłanek. Artyści współcześni zwrócili się ku codzienności z całkowicie odmiennych powodów, niż ich poprzednicy – upatrujący w życiu gotowe dzieło sztuki, dziwny, fascynujący i pełen fantazji twór (surrealizm, dada). Sztuka końca XX oraz początku XXI wieku odwróciła porządek: codzienność stała interesująca pod względem artystycznym na mocy tego, że jest tak bardzo... nie-interesująca, zwyczajna, trywialna i banalna. Jak wskazuje Stephen Johnstone, przełom ten nastąpił w połowie lat 90-tych dwudziestego wieku, a dowodzi tego zalew wystaw, projektów i publikacji skupionych wokół motywu przewodniego, jakim jest życie codzienne w swym najbardziej banalnym

439 Zob. Sz. Wróbel, *Biografia jako dzieło sztuki*, „Sztuka i Filozofia” nr 19 (2001). Projekt życia jako totalnego dzieła sztuki czerpiący swe źródła z idei romantycznych doprowadzony został do swych granic przez dadaistów. Najbardziej radykalni z nich przyjęli bowiem, iż projekt tego rodzaju zakończyć może, w sposób adekwatny, jedynie samobójcza śmierć. Zob. rozdział „Dadaizm: samobójstwo jako sztuka” w: A. Alvarez, *Bóg bestia. Studium samobójstwa*, przeł. Ł. Sommer, Oficyna Wydawnicza Volumen, Warszawa 1997.

wymiarze.⁴⁴⁰ Co skłoniło artystów, by wbrew swym poprzednikom zwrócić się ku temu, co zwyczajne, przyziemne i pospolite? Johnstone wskazuje tu szereg powodów.⁴⁴¹

Przede wszystkim, ambicją twórców było przywrócenie widzialności tej sferze życia, którą zazwyczaj przeoczamy lub ignorujemy: wskazanie na doniosłość zwyczajnych aktów i dowartościowanie potoczności, uhonorowanie „resztek codzienności”, które odrzucone zostały przez wyspecjalizowaną wiedzę naukową. Wśród bodźców, które sprzyjały tym tendencjom autor wymienia również sprzeciw wobec instytucji, połączony często z zwrotem ku metodom *trash*'owym czy romansiem z popkulturą. Johnstone analizując poszczególne inicjatywy artystyczne powstałe w tym czasie zauważa również, że istotnym elementem, który wzmagił nasilenie tematów związanych codziennością w projektach twórczych był – coraz silniej oddziałujący na sztukę – paradygmat krytyczny. Życie codzienne wraz z całym jego banałem weszło do sztuki niejako tylnymi drzwiami dzięki dziełom podejmującym krytykę społeczno-polityczną, których ambicją była walka z konsumeryzmem czy przywrócenie głosu wykluczonym. Jednocześnie, po przeciwległej stronie wciąż istniał nurt kontynuujący tradycje awangardowe. Jego przedstawiciele poszukiwali w potoku życia wspaniałości, zachwyty i „przypadkowych dzieł sztuki”. Artyści tworzący w tym duchu stawiali sobie za cel patrzenie na świat wzrokiem fotografa-amatora, codzienność zaś była dla nich o tyle interesująca, o ile była... nie-codzienna, niezwykła i szokująca. Wspólnym ideowym mianownikiem wszystkich tych różnorodnych strategii artystycznych (bez względu na to, w jaki sposób były uzasadniane bezpośrednio) pozostawało zniesienie granic między kreacją a życiem.

Jak się jednak wydaje, codzienność od zawsze – ledwie zauważalnie, acz sukcesywnie – przesączała się do świata sztuki: poczynając od malunków w Lascaux przez holenderską martwą naturę po weryzm i w końcu – kicz. Proces ten postępował aż do granicy, w której fragmenty potocznej rzeczywistości na mocy gestu artystycznego zmieniły swój status i dosłownie **stały się** sztuką (*ready-mades*). Jakie konsekwencje pociągnęło za sobą to zjawisko – zarówno w obszarze samej sztuki, jak i życia codziennego? Gołaszewska proponuje spojrzenie krytyczne:

440 Johnstone, dz. cyt., s. 12. Obszerna lista tego rodzaju wydarzeń artystycznych począwszy od roku 1998 do 2007 zob. przypis 1 w tekście Johnstone'a.

441 Tamże, s. 12-13.

„ontologizacja” to maksymalizowanie zbliżenia sztuki do życia, do rzeczywistości. Tutaj zauważyć można pewien paradoks: w konwencji ontologizacji sztuka okazuje się zbędna a nawet przeszkadzająca. Dla „publiczności” miejscem przeżyć artystycznych czy raczej para-artystycznych staje się nie teatr, kino, sala muzealna (...), lecz te miejsca, gdzie dzieje się coś rzeczywistego. Są to na przykład: miejsca zbrodni (...), pole bitwy, katastrofa.⁴⁴²

Z jeszcze mocniejszego stanowiska wychodzi – sceptyczny wobec mieszania porządków sztuki i nie-sztuki – Odo Marquard, według którego mechanizmy estetyzacji codzienności oraz związane z nimi tendencje artystyczne prowadzą nieuchronnie do odrealnienia rzeczywistości. Według Marquarda ma to miejsce, gdy „(...) sztuka spod znaku estetyki – zapominając o granicach sztuki – wciąga całą rzeczywistość w majak i trans sztuki i niejako rzeczywistość zastępuje sztuką” – sprawiając tym samym, że rzeczywistość staje się tzw. fikturą, bytem bardziej fikcyjnym niż sztuka.⁴⁴³ Jak zauważa filozof, nowoczesna rzeczywistość, która coraz bardziej staje się fikturą (Baudrillardowskim symulakrem) „wymusza” na sztuce zwrot ku realności. Sztuka zaś, na mocy swej fikcjonalnej definicji, staje się w takiej sytuacji wymierna z realnym, dlatego też – by zachować swą autonomię – zapuszcza swe korzenie jeszcze głębiej w rzeczywistości: staje się antyfikcją, rzeczywistością zradykalizowaną.⁴⁴⁴ Jak zauważał już w połowie XX wieku Kaprow, konsekwencją tego procesu jest to, że „nie tylko sztuka staje się życiem, ale życie odmawia bycia sobą”, a w związku z tym „wszelkie rozróżnienia na sztukę, anty-sztukę, czy nie-sztukę są już tylko pseudo-rozróżnieniami”.⁴⁴⁵

Wśród negatywnych konsekwencji wynikających z przyjęcia i kontynuacji tego modelu twórczości wymienić można również, jak mi się wydaje, zalew realizacji trywializujących idee awangardowe. Ograniczenie konceptu wypracowanego przez awangardystów do ogołoczonego z jakiegokolwiek głębszego znaczenia sloganu „wszystko może być sztuką” pociągnęło bowiem za sobą fundamentalne zmiany w

442 Gołaszewska, „Ontologizacja sztuki...”, s. 16.

443 Marquard, dz. cyt., s. 8.

444 Zob. „Sztuka jako antyfikcja. Rzeczywistość w drodze ku fikcji” w: Marquard, dz. cyt.

445 Kaprow, dz. cyt., s. 81.

obszarze struktury dzieła. „Przedmiot znaleziony” Duchampa, czyli „przedmiot-pytanie” sprowadzony został do „przedmiotu-odpowiedzi”, a problem filozoficzny („czym jest sztuka?”) do powtarzanego bezwiednie niczym pogłos twierdzenia („oto sztuka”). Wiele wskazuje na to, że zapomniano, iż zapoczątkowany przez *ready-made* nurt intelektualny, rzucając wyzwanie teoriom sztuki opartym na ukrytych założeniach i z góry ustalonych podziałach (co jest sztuką, a co nie) przynależał, w pierwszej kolejności, do obszaru sztuki **autorefleksyjnej**. To nie względy formalne (przenoszenie przedmiotów z jednej sfery do drugiej jako forma kreacji) przyczyniły się do historycznej doniosłości tej propozycji artystycznej. Źródłem tej doniosłości jest gest czysto intelektualny polegający na wskazaniu luki w dotychczasowym toku rozumowania, podczas którego uznawano (lub nie) status jakiegoś obiektu jako dzieła sztuki. Lukę tę zlokalizował Duchamp między etapem, w którym uznaje się pewien przedmiot za sztukę a zrozumieniem, na jakiej zasadzie owa kwalifikacja się odbywa. Wedle tej interpretacji *Fontanna* jest arcydziełem o tyle, o ile jest pytaniem, a nie gotowym rozwiązaniem.

W tym momencie warto pójść o krok dalej i zapytać o to, jakiego rodzaju skutki wywarł ów zwrot w polu współczesnego *artworldu*. Jak łatwo zauważyć, włączanie fragmentów rzeczywistości do obszaru sztuki opiera się na dwuetapowym procesie: najpierw muszą zostać otwarte granice między tym, co jest uznawane za sztukę, a tym, co nią nie jest, by następnie obiekt czy też proces o charakterze pozaartystycznym mógł zostać swobodnie włączony w obszar kreacji. Przedmiot (akcja) o wyjściowym, pozaartystycznym charakterze nie zostaje usankcjonowana jako dzieło na podstawie przysługujących mu wyjściowych własności („a czym one właściwie są?” – pytał poprzez swą *Fontannę* słynny szachista), lecz wyłącznie na podstawie przesunięcia znaczeń, dzięki kontekstowi, jaki tworzą obowiązujące normy dopuszczające, potencjalnie „wszystko” jako dzieło sztuki. „Wszystko” jednak bardzo szybko stało się „czymkolwiek”, „cokolwiek” zaś błyskawicznie obwarowane zostało argumentem „z Duchampa”.

W związku z tym, dziełem sztuki może zostać każdy, dowolny przedmiot, wyłącznie na mocy decyzji artysty, który dokonuje niemalże boskiego – bo

niepodważalnego – aktu wskazania.⁴⁴⁶ Duchampowska intelektualna prowokacja – jako gest rewolucyjny, a tym samym jednorazowy – w swej powtarzalnej formie straciła swą najgłębszą wymowę. Wypaczenie tego konceptu poprzez sprowadzenie do formy działania (metody kreacji) zdewaluowało intelektualny potencjał awangardowego projektu, doprowadzając do obserwowalnego dziś wyścigu o włączanie w pole sztuki rzeczy – jak najmniej sztukę przypominających. To zaś napędza pogoń za zjawiskami „szokująco banalnymi”, która czyni projektami artystycznymi *instagramowe* profile (projekty takie jak *selfie-feminizm*) czy *youtube'owe* kanały (filmy *youtubera* recenzującego gry komputerowe eksponowane w jednej ze stołecznych galerii). Wytworzono sferę, gdzie twórcza kreacja sprowadzona zostaje wyłącznie do poszukiwania przyczółków rzeczywistości, które nie zostały jeszcze naznaczone przez sztukę. Tutaj, paradoksalnie, wartość artystyczna wzrasta wprost proporcjonalnie do... braku wartości artystycznych. Nowatorski intelektualny koncept zmienił się w proces postępującego przekrzykiwania się o to, co jeszcze może stać się dziełem sztuki (i co w ostatecznym rozrachunku się tym dziełem staje – tylko i wyłącznie z tego względu, że „tak bardzo” nim do tej pory nie było). Racją bytu tego rodzaju artystycznych inicjatyw nie jest już, jak w przypadku awangardy, zanegowanie zasad *artworldu*, lecz wręcz przeciwnie – konformistyczne wpasowanie się w nie.

Z drugiej strony, traci na tym również ten nurt współczesnej sztuki, który dzieli z tego rodzaju nieudolnymi próbami artystycznymi metodę działania (zerwanie z granicami sztuki i życia, znaczeniowe przesuwanie granic), a która daleka jest od krzykliwych gestów. Niestety, sytuacji tej sprzyjają żądni nowych doznań bezkrytyczni kuratorzy, którzy bardzo oszczędnie korzystają z „brzytwy Ockhama”, za to wciąż, permanentnie uzbrojeni są w nieśmiertelny „argument z Duchampa” (na szczęście

446 Więcej na ten temat pisałam w artykule: „Doświadczenie sztuki jako akt wiary. Quasi-religijna struktura sztuki nowoczesnej” (*Dyskursy sztuki. Dyskursy o sztuce*, red. T. Pękala, Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, Lublin 2018). Warto przy tej okazji zwrócić również uwagę, jak bardzo problematyczne staje się przez to ustalenie statusu dzieła i artysty, bez odwołania do kryteriów pozainstytucjonalnych (odpowiednie wykształcenie, aprobaty „świata sztuki”). W próbie tej wnikłamy się bowiem w specyficzne błędne koło: podmiot staje się artystą na mocy tego, że jest w stanie zmienić status przedmiotu z pozaartystycznego na artystyczny, który to status zmienić się może wyłącznie na podstawie decyzji artysty. Pytanie to zyskuje postać pytania „o jajko i kurę”: jeżeli zakładamy, że to akt decyzji podjęty przez artystę konstituuje dzieło sztuki, a jednocześnie – że artysta nie istnieje bez uprzednio dokonanego dzieła, to ciężko wskazać na moment, w którym dzieło sztuki – jako takie – się konstituuje.

odchodząc już od powszechnie stosowanych jeszcze do niedawna agresywnych oskarżeń o brak wyspecjalizowanej wiedzy u odbiorców). Podsumowując: zniesienie barier między sztuką a życiem i związane z tym nieograniczone możliwości twórcze sprawiają, że – paradoksalnie – tworzenie sztuki jest dziś jeszcze trudniejsze i stanowi jeszcze większe wyzwanie, niż kiedyś.

Absolutny brak granic bywa dla artysty równie problematyczny, co ograniczenie. Jak bowiem uchwycić to, co nieuchwytnie i odzyskać widzialność dla tego, co niewidzialne? Jak unieruchomić potok banalnej codzienności? Jedną z strategii artystycznych, która usiłuje zmierzyć się z tym wyzwaniem polega na odnajdowaniu w życiu codziennym „sztuki już gotowej”, a więc tego, co Saito nazywa „klejnotami” codzienności, Czapski „wstrząsami”, a Leddy „nadzwyczajnym w zwyczajnym”. Tego rodzaju zabieg prowokuje jednak dalsze pytania: jakie korzyści pozaestetyczne mogą wynikać z zastosowania takiej strategii artystycznej? Jakie poznawcze skutki pociągać może za sobą kontakt ze sztuką, która opiera się na założeniu, że to potoczność jest swoistym *ready-made*? Gdzie, w takim porządku twórczym, przebiega granica między kreacją a pozaartystyczną codziennością?

Jak zostało to już wcześniej zasygnalizowane – bodźcem, który sprzyjał zawiązaniu się ruchu intelektualnego, w obrębie którego wyrósł nurt *everyday aesthetics* były, z jednej strony, zmiany zachodzące w rzeczywistości pozaaartystycznej (estetyzacja życia), z drugiej zaś, skutkujące tymi zmianami – nurty powstałe w obrębie sztuki (ontologizacja twórczości). Obszary myśli estetycznej poświęcone codzienności (nawet w formule anty-sztukocentrycznej) pozostają więc w ścisłym związku z praktyką artystyczną, co pozwala przypuszczać, że analiza nakierowana na jeden z tych obszarów rzuci jednocześnie światło na drugi. Co przy tym istotne: próby zbliżenia sztuki do życia (aż do rozpuszczenia jednego w drugim) zaowocowały w XX oraz XXI wieku całą lawiną nowych form, wśród których większość przynależy już dziś do obszaru praktyk zinstytucjonalizowanych i objętych krytycznym namysłem. Dlatego też, dziś o wiele łatwiej spojrzeć na te strategie z pewnego dystansu, a więc z perspektywy makro, która obejmowałaby sam fundament metody twórczej, z jednoczesnym pominięciem tego, co szczególne dla każdej z realizacji. W związku z tym, w kolejnej części wywodu przyjrzą się kilku strategiom twórczym – przywołane dalej przykłady dobrane zostały przede

mnie pod kątem **ufundowania gestu artystycznego w akcie wydobywania z codzienności sztuko-podobnego potencjału**. Przywołanie tych konkretnych realizacji stanowić będzie przyczynek do postawienia fundamentalnego z perspektywy całej rozprawy pytania: **co sprawia, że niektóre zjawiska są tak łatwo „zamienialne” w sztukę?** Dlaczego jedne mają do tego większą predyspozycję, a inne nie? Co składa się na tę predyspozycję? Czym jest ten gotowy do rozwinięcia artystyczny potencjał rzeczywistości, który sprawia, że pewne zjawiska wystarczy **dostrzec i utrwalić, by stały się formą sztuki?** Z czego wynika? Pod postacią jakich strategii twórczych jest realizowany? Jakie mogą być jego poznawcze czy moralne konsekwencje? Te pytania wyznaczać będą kierunek refleksji całej dalszej części rozprawy, która skupiać się będzie na analizie zjawisk oraz prądów artystycznych wykorzystujących **tendencję rzeczywistości zastanej do** – ujmując rzecz w przenośni – **„upodabniania” się do sztuki.**

2.1. Jak pomylić wieszak z dziełem sztuki? *Ready-mades* i sztuka „podwójnie znaleziona” (o możliwości „*ready ready-made art*”)

Rewolucja artystyczna XX-wieku zakwestionowała, a następnie upłynniła granice między sztuką a życiem. Dążąc do zniesienia oddzielających te dwie sfery barier, awangarda zapoczątkowała proces ontologizacji sztuki, a więc bytowego rozciągnięcia i ugruntowania w rzeczywistości zastanej.⁴⁴⁷ Ontologizacją – jako strategią twórczą – posługują się odtąd przedstawiciele wielu różnych orientacji artystycznych, wśród których wymienić można takie formy jak *pop-art*, *arte-pouvera* („sztuka biedna”

⁴⁴⁷ T. Pękała, *Awangarda i ariergarda. Filozofia sztuki nowoczesnej*, Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, Lublin 2000, s. 354. Zob. również podrozdział „Nowe doświadczenie estetyczne” (tamże, s. 353-358).

tworzona z odpadków codzienności: śmieci i szczątków organicznych) czy akcje typu performans. Tendencję tę, jako sam fundament gestu twórczego, wykorzystuje zaś sztuka gotowa (*ready-made*), która opiera się na transferze w pole sztuki fragmentów rzeczywistości w skali 1:1. Przenoszenie obiektów z jednej sfery (świata zastanego) do drugiej (*artworldu*) odbywa się tu w oparciu o zmianę statusu ontologicznego danego przedmiotu: z przypadkowego w dzieło sztuki, a dzieje się to w oparciu o artystyczną „transfigurację”, według określenia Arthura C. Danto.⁴⁴⁸ Duchampowski twórczy akt „wskazania” dopełniający niejako zasadę *mimesis* – sprowadził gest naśladownictwa do granicy, jaką jest proste przesunięcie znaczeń. Rozsadzając pojęcie sztuki od środka, awangarda zmieniła jej oblicze na zawsze. Odtąd, decyzją artysty (wspartego przez wykładnię teoretyczną i instytucjonalny *artworld*) sztuką może stać się wszystko – od relacji z operacji plastycznej (Orlan), przez zarejestrowane przypadkowe dźwięki ulicy (tzw. *field recordings*), po wyeksponowane w galerii rozbebeszone łóżko (Tracey Emin).

Sztuka *ready-made* to w dosłownym tłumaczeniu sztuka „już-zrobiona”, jej odpowiednikiem francuskim jest zaś sztuka „znaleziona” (*l'objet trouvé*). Czy muzeum i galeria jest jedynym miejscem, gdzie możemy wejść w kontakt z tego rodzaju „znalezionym” „gotowym” dziełem? Jakiego rodzaju pozaartystyczne (obejmujące rzeczywistość poza sztuką) skutki wyrzucić mogła XX-wieczna „straż przednia”?

Jak się wydaje, *ready-mades* odcisnęło swe piętno nie tylko w obszarze twórczości, lecz również na potocznym doświadczeniu – zasadniczo niezwiązanym ze sztuką. W związku z tym, w tej części rozprawy chciałabym zaproponować ujęcie, które opiera się na przeniesieniu terminu *ready-made* z historii sztuki na grunt refleksji poświęconej estetycznym wymiarom codzienności. „Sztuka gotowa” rozumiana w ten szczególny sposób posłuży jako użyteczny konstrukt pojęciowy, za pomocą którego możemy opisywać, z jednej strony, otaczający nas świat (w postaci, w której upodabnia się do sztuki). Z drugiej zaś, bazujące na tym zjawisku strategie twórcze. W tym drugim wypadku zakres stosowalności pojęcia, jakim jest – na gruncie słownika artystycznego – *ready-made* zostanie znacznie poszerzony. Określenie to zostanie przeze mnie potraktowane jako narzędzie opisu specyficznej klasy wytworów artystycznych, które w większym (lub całkowitym) stopniu opierają się na odkryciu (*noesis*), a w mniejszym

448 Danto, dz. cyt., s. 43.

(lub żadnym) na kreacji, a więc powołaniu do bytu czegoś, co nie istniało (*poiesis*). Odniosę się tym samym do takich strategii twórczych, które z Duchampowskim „obiektem znalezionym” łączy wyłącznie akt czerpania materiału wprost ze świata pozaartystycznego. Dzieli natomiast wszystko inne: zarówno zakres, jak i forma czy wymowa, a także artystyczne uzasadnienie dla tego rodzaju strategii. Za przykłady posłużą takie formy kreacji, jak sztuka reportażu, fotografia w duchu *le moment décisif* czy malarskie „kadrowanie świata” Józefa Czapskiego, które to tendencje przywołane zostaną w sposób bardziej szczegółowy w dalszych partiach rozprawy.

Co istotne, „sztuka znaleziona” (w tym specjalnym sensie) jako swoisty „produkt” specyficznie zorientowanej postawy wobec świata (nastawionej na poszukiwanie w nim układów sztuko-podobnych) może prowadzić do powstania dzieła, lecz nie musi – w ten sposób *ready-made* pozostać może wyłącznie **potencjalnym** dziełem sztuki, realizującym się na poziomie jednostkowej wyobraźni. Pisze o tym Stanisław Ossowski:

niewątpliwie, gotowość do odbierania estetycznych wzruszeń potęguje naszą wrażliwość estetyczną. I właśnie to jest przywilejem sztuki, że zbliżając się do dzieł sztuki wiemy, iż mamy od nich oczekiwać przeżyć estetycznych; gdy idę do teatru lub na koncert, jestem z góry przygotowany na doznawanie wzruszeń pewnego typu. Ale takie przygotowanie wcale nie jest konieczne: w tysiącnych okolicznościach przeżycia estetyczne mogą się zjawiać, chociaż ich wcale nie oczekiwałem.⁴⁴⁹

Podmiot doświadczający staje się tym samym kimś w rodzaju **artysty imaginacyjnego**, „artysty bez wytworów” zamieniającym pozaartystyczną rzeczywistość – mocą samego aktu widzenia, słyszenia i rozumienia – w nieskończony zbiór „przypadkowych” dzieł sztuki, a związane z tym wspomnienia – w swoiste **muzeum wyobraźni**.

Jak wskazuje Berleant, dzieło sztuki typu *ready-made* charakteryzuje się tym, że jest przedmiotem „wydobyтым z kontekstu codzienności”, „odseparowanym” i

449 S. Ossowski, *U podstaw estetyki*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1966, s. 263.

„umieszczonym w ramach”, przez co koncentruje nasza uwagę „na przedmiocie lub zdarzeniu w sposób, który przypomina intensywne skupienie, jakim obdarzamy rzecz wskazaną jako sztuka przez artystę”; *ready-made* jest „sztuką tam, gdzie nikt jej nie planował”.⁴⁵⁰ Jako „sztuka bez twórcy”, *l'objet trouvé* staje się swoistym tygłem łączącym dwie, pozornie sprzeczne cechy: to, co **kreowane** oraz to, co **zastane**. Z tego względu, określenie, jakim jest „sztuka gotowa” wydaje się być znacznie bardziej pojemne, niż wąsko rozumiany termin używany na gruncie refleksji historycznej (awangarda Duchampowska). W bardziej uniwersalnym znaczeniu, określenie to odnosić się może do szeroko rozumianych strategii twórczych, gdzie aspekt **twórczy** i **bytowy** materiału wykorzystywanego przez artystę niejako **pokrywa się** (za Berleantem „sztuka, której nikt nie planował”).

Przedmiotem zainteresowania czynimy tu więc moment przejściowy, gdy nie mamy już do czynienia z nic nie znaczącą, chaotyczną potocznością, a jeszcze nie z konkretnym, uformowanym wytworem artystycznym. To specyficzny stan zawieszenia, gdy dostrzegamy codzienność jako źródło obfitujące w **możliwe** dzieła sztuki, czekające tylko na utwalenie, na zmaterializowanie poza świadomością „znalazcy”. Zatrzymane na poziomie jednostkowego doświadczenia (a więc przed utwaleniem i przetransponowaniem w skonkretyzowany obiekt artystyczny) stanowią wyłącznie sztukę *in potentia*. To rzeczywistość doświadczana wyłącznie tak, **jak gdyby** była sztuką. Wrażenie to opisywała w swych dziennikach wielokrotnie Maria Dąbrowska, pisząc na przykład: „Wieczór czarownie piękny. Na ciemnoróżowym niebie czarna, iście japońska akwarela chmur, po prostu gotowe dzieło sztuki”.⁴⁵¹

450 Berleant, *Wrażliwość i zmysły...*, s. 195.

451 M. Dąbrowska, *Dzienniki*, cyt. za: D. Bieńkowska, E. Umińska-Tytoń, *Między słowem, obrazem a muzyką, czyli o integralności sztuk w Dziennikach Marii Dąbrowskiej*, „Studia Językoznawcze” 15 (2016), s. 45. W kontekście problematyki rozprawy wyjątkowo interesująco rysuje się jedna z uwag autorki: „Kilkakrotnie w *Dziennikach* znaleźć można zapiski bezpośrednio mówiące, iż ich autorka ogląda rzeczywistość zewnętrzną jako gotowe kompozycje plastyczne (...): «nad wielkimi piecami piętrzącymi się niby zamczysko potężnego czarnoksiężnika – ceglasto-różowa mgła z rudy. Przesłania twarde zarysy pieców że **zdają się niby już transponowaną na sztukę kompozycją malarską**», (...) «patrzyłam na salę jak na ogromny **obraz namalowany** i nieruchomy» (...) «ruiny za oknem wyglądają w nich jak **krajobraz futurysty**», «wychudła tragiczna, zirytowana twarz – pierwszy raz zobaczyłam w naturze **to, co w malarstwie jest kubizmem**», «miasto jak **malarska kompozycja hiszpańskiego kubisty**», «śliczna wieś Hel, jak wycięta **ze starego holenderskiego obrazka**», «wejście w olbrzymi las o drzewach **z rycin Andriollego**. Obok lasu niebo. Słońce różowe pośród fioletowych obłoków, przypominających **malarza Zaka**», «było mało pogodnie, ale właśnie słońce się ukazało. Molo i budowle sopockie oświetlone jaskrawo na tle ciemnego morza i chmurnego nieba

To, co problematyczne w tym przypadku, to wyznaczenie (na poziomie doświadczenia podmiotu) granicy między „sztuką postrzeżoną”, a sztuką we właściwym (konwencjonalnym) tego słowa znaczeniu. Samo czyste postrzeżenie wywołać może bowiem przeżycie identyczne z tym, które wywołuje w nas kontakt z dziełem w muzeum, bibliotece, kinie czy galerii. Przypadki takie, jak ów – opisany przeze mnie na stronie 95 („zwyczajny” przedmiot wzięty za dzieło sztuki) pokazują, że wyznaczenie w sposób jednoznaczny linii demarkacyjnej między doświadczeniem sztuki i doświadczeniem pozaartystycznym jest czasem niezwykle trudne. Pomylenie przypadkowego przedmiotu z obiektem artystycznym może być jednocześnie doświadczeniem jednego i drugiego rodzaju.

I tu właśnie ujawnia się **historyczna doniosłość i zasięg oddziaływania praktyk awangardowych na potoczne doświadczenie**: codzienność – dziś – może być sztuką **podwójnie znaną** (*l'objet trouvé trouvé*), **gotowym gotowym dziełem sztuki** (*ready ready-made art*). Doświadczenie ściśle pozaartystyczne może zaś, nawet jeżeli wyłącznie przez ułamek sekundy (zanim zorientujemy się, że wcale nie obcujemy z obiektem wystawowym) – być jednocześnie doświadczeniem sztuki. Dowodzi to również, że Duchampowski gest zamazania granic między kreacją i rzeczywistością jest, w gruncie rzeczy, **gestem totalnym**: nie tylko galerie otworzyły się na wnoszenie w ich progi przypadkowych przedmiotów, lecz również potoczna codzienność „otworzyła się” na artystyczne interpretacje. Jak trafnie zauważał Stanisław Ossowski, w nawiązaniu do estetycznego doświadczenia przyrody (choć wypowiedź tę można rozszerzyć na pozostałe sfery rzeczywistości pozaartystycznej):

w niektórych przypadkach wydaje się, że wybór i wyodrębnienie pewnego fragmentu przyrody wystarcza, aby piękno przyrody przeobrazić w piękno sztuki. Przykładem – piękno krajobrazów na fotografii (...) Można komponować piękne całości, nie przekształcając w niczym rzeczywistości, a tylko wybierając i izolując pewnego jej fragmenty. Ale jeżeli uznamy fotografa twórcą wartości estetycznych krajobrazu na zdjęciu (twórcą piękna przedmiotu przedstawionego), to wypadnie

wyglądały jak **obraz Gieryskiego**», «podwórce i dom – jak nastrój z **obrazów Linkego, 'złamanych' Goya**», «była przepięknej urody starszą damą, jakby wyszła z **obrazów Grottgera**», «nad nami słodki **blękit Fra Angelica**, a dokoła pomarańczowy krajobraz jak w **tlach Botticellego**»” (tamże, s. 45-46, wyr. P. M.).

chyba uznać takie dzieło sztuki w krajobrazie oglądanym przez ramkę, wyciętą z tektury i odpowiednio ustawioną, bo ten, kto „naturalny” krajobraz zamyka w ramkę, wykonywa ważną część pracy artystycznej fotografa. Widzimy, że granica pomiędzy dziełem sztuki a materiałem dzieła sztuki jest płynna.⁴⁵²

Rzeczywistość (zwłaszcza przyroda) widziana przez pryzmat wyciętej z tektury ramki, istotnie, przypominać może dzieło sztuki. Zjawisko to doskonale ukazuje projekt zrealizowany w publicznym parku w Bostonie, gdzie zainstalowano kilka pustych, bogato zdobionych ram, które mają za zadanie zachęcić spacerowiczów do patrzenia na otaczające widoki w taki sposób, jakby stanowiły one część obrazu malarskiego. Jak wskazuje jednak Ossowski, ramowanie może odbywać się również bez pośrednictwa fizycznej ramy, a więc wyłącznie na poziomie intelektualnego wyizolowania części postrzeżenia. Czym w takim wypadku byłaby „sztuka znaleziona” – rozumiana jako przedmiot potocznego, pozaartystycznego doświadczenia?

Bardzo obrazową metaforą wydaje się tu być metafora doświadczenia poprzez ramy okna, na którą to przenosić natrafić można bardzo często w literaturze pięknej, przywołajmy więc na początek kilka przykładów. „Obłaskawiona dżungla, złożona z dębów, sosen i klonów, zatrzymała się w biegu i stanęła nieruchomo, obramowana framugą okna. Jak obraz kiepskiego malarza” – opisuje swe wrażenia z podróży pociągiem bohaterka książki Sylvii Plath *Szklany klosz*.⁴⁵³ Podobny zabieg stosuje Brunon Jasiński, który w swej powieści widoki wypełniające okienne ramy przyrównuje do „przypadkowego” malarstwa:

okno jest obrazem, przybitym na martwym, kamiennym prostokącie szarej ściany dnia. Są okna – martwe natury, dziwne mozolne kompozycje zapoznanego artysty-przypadku, sklecone z rogu przygodnej kotary, zapomnianego wazonu, jaskrawego cynobru dojrzewających na parapecie pomidorów. Są okna – portrety, okna – wnętrza, okna – naiwne podmiejskie sielanki *a la* celnik Rousseau, nieodkryte, nieocenione, niczyje.⁴⁵⁴

452 Ossowski, dz. cyt., s. 227.

453 S. Plath, *Szklany klosz*, przeł. M. Michałowska, Wydawnictwo Marginesy, Warszawa 2019, s. 163.

454 Jasiński, dz. cyt., s. 18-19.

Gołaszewska w swej refleksji nad sztuko-podobnym potencjałem rzeczywistości cytuje zaś Bretona: „na zewnątrz, na ulicy jest do mojej dyspozycji tysiące rzeczywistych oczarowań”, czy Tzarę, gdzie również pojawia się znamieny motyw „okna”: „można być poetą nie napisawszy ani jednej linijki. Poezja istnieje na ulicy, w oknie wystawowym, wszędzie”.⁴⁵⁵ Doświadczenie potoczności poprzez ramy, jakie wyznacza okno przywoływane jest również wielokrotnie w tekstach Leddy'ego jako przykład przeżycia estetycznego, w którym spotyka się estetyka natury, estetyka sztuki i estetyka codzienności:

okno z widokiem na krajobraz nie jest samo w sobie naturą, a jednak, patrzenie z okna na krajobraz jest formą postrzegania estetycznie natury i, z drugiej strony, częścią estetyki codzienności. Ze względu na związek z architekturą odnosi się to również do estetyki sztuki. Ktoś może argumentować [Leddy ma tutaj na myśli Allena Carlsona – dop. P. M.], że postrzeganie natury przez okno nie jest postrzeganiem natury jako natury, lecz raczej postrzeganiem tak, jakby natura była obrazem malarskim. Jednakże, tego rodzaju ujęcie jest akceptowalne pod warunkiem, że nie przyjmie się, że jest to **jedyny** sposób postrzegania natury (...) Krótko mówiąc, codzienność, natura i sztuka splatają się ze sobą w sposób bardzo złożony.⁴⁵⁶

Poszerzenie pola kreacji artystycznej o dokumentację (performans) czy akty prostego przesuwania znaczeń (*ready-mades*) nie tylko zrywa z imperatywem „kreowania nowych światów”, który przyświecał artystom od dawien dawna.⁴⁵⁷ Nawiązując do mechanizmu, które Danto określa mianem „transfiguracji”, Leddy zauważa: przemiana nie zachodzi wyłącznie w obrębie przedmiotu (zmiana ze zwyczajnego obiektu w dzieło sztuki), lecz również, **poprzez sztukę**, manifestować się może na wyższym poziomie, jakim jest doświadczenie pozaartystyczne, doświadczenie

455 Gołaszewska, „Ontologizacja sztuki...”, s. 14.

456 Leddy, *Experience of Awe...*

457 Jak zauważa Karol Sauerland, podobną koncepcję reprezentował w pismach estetycznych Theodor W. Adorno: „sztuka autentyczna zawsze stwarza «coś», co różni się od wszelkiej rzeczywistości, choć każdy element takiego dzieła zaczerpnięty jest z rzeczywistości lub ją przypomina. To «coś», tę inność nazywa Adorno «*das Nichtseiende*» bądź «*das Nichtdaseinde*» - tym, co (tu na ziemi) nie istnieje” (K. Sauerland, „Kilka pojęć z estetyki Theodora W. Adorna”, w: tegoż, *Od Diltheya do Adorna. Studia z estetyki niemieckiej*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1986, s. 205.)

codziennosci.⁴⁵⁸ Według autora *The Extraordinary...*, Andy Warhol proponując jako obiekt artystyczny zbiór kartonów do prania (*Brillo Boxes*, 1970) oprócz tej podstawowej zmiany, miał na celu również transformację, właśnie, naszego codziennego doświadczenia: percepcji zwyczajnych, otaczających nas na co dzień przedmiotów.⁴⁵⁹ Leddy, konfrontując swój pogląd na rolę awangardy z wizją Danto, zauważa:

doniosłość warholowskiego gestu artystycznego w jego najgłębszym znaczeniu nie polegała na tym, by przenieść zwyczajne kartony *Brillo* do innej sfery rzeczywistości, lecz wręcz przeciwnie: by zlikwidować lub co najmniej sproblematyzować podział na rzeczywistość sztuki i rzeczywistość życia codziennego. (...) Warhol przeobraził [kartony *Brillo*], ale również zintensyfikował, wyeksponował i napełnił znaczeniem (...) dokonał afirmacji doświadczenia codziennych przedmiotów jako takich.⁴⁶⁰

Trudno dziś zweryfikować, czy faktycznie taka była intencja przedstawiciela pop-artu, jak się jednak wydaje, zmiana naszego podejścia do codzienności stanowi, co najmniej, efekt oboczny tej propozycji artystycznej. Sztuka, w swym najgłębszym znaczeniu, jest bowiem (za określeniem Piotra Kozaka) „sposobem widzenia”: twórca przeobraża rzecz najpierw na poziomie własnej percepcji, potem w dziele sztuki, a następnie poprzez doświadczenie odbiorcy.⁴⁶¹ Dewey tłumaczy ten mechanizm przywołując eksperyment myślowy, w którym przedmiot o wysmakowanej estetycznie formie, uznawany za wytwór prymitywnego ludu, z czasem okazuje się być przypadkowym tworem przyrody, w wyniku czego na poziomie instytucjonalnym, nagle, przestaje być dziełem sztuki. Według autora nie jest to jednak kwestia wyłącznie klasyfikacji, lecz również bezpośredniego postrzeżenia, które zmienia się pod wpływem wiedzy o tym, kto wykonał przedmiot i jakie były intencje tegoż twórcy.⁴⁶²

Powracając jednak do uniwersalnego rozumienia pojęcia „sztuki gotowej” warto

458 Leddy, *The Extraordinary...*, s. 85.

459 Tamże, s. 84.

460 Tamże, s. 255.

461 P. Kozak, *Sztuka i myśl*, Fundacja na rzecz myślenia im. Barbary Skargi, Warszawa 2015.

462 Dewey, dz. cyt., s. 62.

przywołać rozważania, jakie przeprowadza Adile Jale Erzen w swym eseju „The Found Avant-Garde”, gdzie elementy rzeczywistości zastanej traktowane są przez autorkę jako forma „znalezionej awangardy”. Erzen opisuje proces, w którym przypadkowe przedmioty nie planowane przez nikogo jako sztuka, poprzez doświadczenie interpretującego przechodnia, stają się **jak gdyby** awangardowym dziełem sztuki („*as if they were art*”):

w przypadku obiektów, które opisuję nie ma artysty, chociaż są dwie osoby, które tworzą (...): osoba, która stworzyła intrygujący przedmiot, ale bez artystycznej intencji (...) [oraz] widz, który dokonuje transformacji tego przedmiotu w coś, co jest doświadczane jak sztuka na drodze spojrzenia i uznania

– pisze autorka.⁴⁶³ W tym szczególnym przypadku „interpretacja, ocena, wyróżnienie i spojrzenie” stają się ważniejsze niż „tworzenie [*doing*]”, a różnica między artystą-kreatorem a obserwatorem zostaje zniesiona.⁴⁶⁴ Jak podkreśla Erzen, proces ten inicjuje wyłącznie obecność obserwatora, który dzięki znajomości reguł sztuki awangardowej jest w stanie przeobrazić obiekt na poziomie mentalnym. Badaczka zauważa przy tym pewną interesującą, historyczną analogię:

nawet jeżeli tego rodzaju obiekty przemawiają jako „sztuka” lub „pewien rodzaj awangardy” jedynie do niektórych ludzi, sytuacja ta nie różni się znacznie od tego, jak wiele obiektów tworzonych z intencją sztuki było postrzeganych w początku dwudziestego wieku

– pisze Erzen i dodać należałoby jedynie, że sytuacja ta w pewnym stopniu wciąż jest aktualna.⁴⁶⁵ Sposób, w jaki przechodzień świadom reguł „awangardowej gry” przemienia przypadkowy obiekt w coś, co przypomina obiekt artystyczny, nie różni się bowiem znacznie od sposobu, w jaki widz w galerii transformuje przedmiot **intencjonalnie** zaprezentowany przez artystę jako sztuka. Każdy z tych procesów wymaga odbiorczego zaplecza w postaci wiedzy (teorii i historii sztuki), odpowiedniego

463 A. J. Erzen, „The Found Avant-Garde” w: *Aesthetics of Everyday Life...*, s. 117.

464 Tamże.

465 Tamże.

nastawienia i włożonego myślowego wysiłku. Autorka przywołuje dla przykładu również własne doświadczenie: widok pomalowanych na fioletowo krzeseł ustawionych na balkonie mijanego budynku w sposób, w który sugeruje dialog między nieobecnymi „siedzącymi”. Dziwność (*strangeness*) – Erzen sięga tu do tego samego estetycznego słownika, co Leddy – przywołanego widoku wynika według badaczki ze swoistego „wizualnego błędu”. W obliczu uporządkowanego charakteru otoczenia, który ceniony jest i praktykowany w Zachodnim społeczeństwie, nietypowy układ obiektów widocznie bowiem odstaje, budząc wrażenie czegoś nieoczekiwanego i dziwaczного.⁴⁶⁶ Co więcej, fioletowe, „rozmawiające krzesła” – u przypadkowego spacerowicza, który zaznajomiony jest z historią sztuki współczesnej – przywołują dodatkowe skojarzenia z surrealizmem lub dada. Podobnego rodzaju widok przywołuje Erzen opisując sytuację, w której jako przechodzień napotkała coś, co określić można mianem *quasi*-instalacji: lina zawiązana od domu do drzewa, która przeciągnięta nad ulicą służyła komuś do suszenia prania: „[pod nią] bawiły się dzieci i przejeżdżały samochody. Drzewa dopiero co zostały przycięte i wyglądały jak dziwaczne rzeźby, a pranie z różowymi i pomarańczowymi motywami roślinnymi sprawiało, że całe otoczenie wyglądało jak instalacja artystyczna”.⁴⁶⁷ Co ciekawe, czasami tego rodzaju, „przypadkowe dzieła sztuki” pokrywają się niemalże w skali 1:1 z konkretnymi realizacjami artystycznymi. Erzen przypomina zaprezentowaną podczas Biennale w Stambule instalację, na którą składała się czerwona ciężarówka wypełniona kolorowymi balonami. Jak pisze autorka, w niedalekiej przeszłości, sama była świadkiem podobnego, choć pozaartystycznego widoku, który zapisał się jej w pamięci jako niesamowity: zaparkowana przed ubogim domem, bijąca nowością, czerwona ciężarówka z ładunkiem, na który składały się bele kolorowego materiału. „Wyglądało to pięknie” – pisze Erzen i dodaje w iście wilde'owskim duchu – nawet „bardziej artystycznie”, niż instalacja prezentowana w Stambule.⁴⁶⁸

W jaki sposób interpretować tego rodzaju zjawiska – gdy przypadek pokrywa się z intencją artystyczną? Czym jest, wspomniany przez autorkę, metalowy stelaż łóżka porzucony na stogu siana – w świecie, w którym istnieje *arte povera*, twórczość

466 Tamże, s. 117-118. Zob. załączona fotografia (119).

467 Tamże, s. 119-120. Zob. załączona fotografia (120).

468 Tamże, s. 120.

Burriego czy Tapiesa? W tym kontekście, swój problematyczny status ukazuje również społeczny *happening* – przykładowo, akcje edukacyjne uświadamiające różnego rodzaju zagrożenia. Erzen przywołuje montowane przy tureckich autostradach instalacje, na które składają się wraki samochodów przestrzegające kierowców przed nadmierną prędkością. Jak rozumieć doświadczenie osoby, która uznała tego rodzaju obiekt za dzieło sztuki i, zanim została wyprowadzona z błędu, zdążyła już w odpowiedni sposób przeżyć to „dzieło”? W czasie, gdy piszę ten rozdział w szkołach średnich w Nowym Dworze zorganizowano z kolei akcję, w której kondukt żałobników, przemierzając szkolne korytarze niósł na barkach – ku przestrodze – pustą trumnę z tabliczką „ofiara dopalaczy”. Stary paradygmat przekreśla możliwość kwalifikowania tego rodzaju zjawisk jako sztuki ze względu na ich ściśle praktyczny charakter (edukacja młodzieży). Nowy paradygmat dopuszcza jednak podobnie motywowane formy kreacji – wystarczy przywołać tu nurt sztuki krytycznej czy *design*.⁴⁶⁹ Czym więc jest doświadczenie, które odnosi się do tego typu – balansujących na granicy sztuki i nie-sztuki – wydarzeń lub obiektów? Co czyni je wyjątkowymi? Przede wszystkim, z łatwością możemy tego rodzaju zjawiska zinstytucjonalizować: przenieść lub zrekonstruować w skali 1:1 w przestrzeni galerii, sprawiając tym samym, że potencjalny odbiorca nie zorientuje się, że ma do czynienia z obiektem pozaartystycznym.⁴⁷⁰ Jak podkreśla Erzen, tożsamość tych

469 Jako inny, interesujący przykład przywołać można również trwającą od 2014 roku inicjatywę firmy AMS, która cyklicznie, część wynajmowanych przez siebie pod reklamy wiat przystankowych, przeznaczają na prezentację zaangażowanych społecznie plakatów, których autorami są wyłonieni w ramach konkursu artyści (w roku 2019 hasłem projektu było pro-zwierzęce „zwierzę też człowiek”). Wydaje się, że dziś nikt już nie ma wątpliwości, że plakaty eksponowane w witrynach AMS są, mimo swego edukacyjnego waloru, formą sztuki.

470 Warto przy tym zauważyć, że wyznaczająca „reguły gry” w świecie sztuki teoria instytucjonalna sprawia, że samo przeniesienie danego obiektu w próg galerii niejako automatycznie zmienia jego status: z pozbawionego znaczenia przypadkowego przedmiotu w propozycję artystyczną. W tym momencie odbiorcy zostaje całkowicie odebrana (ewentualna) możliwość zorientowania się, że wcale nie ma do czynienia ze sztuką, bo ów obiekt zyskał ten status w chwili, gdy został umieszczony w galerii. Jest to o tyle problematyczne, że uniemożliwia potencjalny artystyczny sabotaż, który polegałby na zaprezentowaniu podczas wystawy przypadkowego przedmiotu, który świadomie **nie został** uznany przez artystę jako sztuka, bo cała ta sytuacja – jako całość – staje się już rodzajem interwencji artystycznej. To dowodzi, że we współczesnym *art-worldzie* nie ma ucieczki przed totalizmem transfiguracji. Próby gry z tymi swoistymi „kleszczami” instytucji podejmuje się w swojej twórczości, między innymi, Oskar Dawicki. Za przykład przywołać można pracę *Nigdy nie zrobiłem pracy o Holokauście* (2009), która sprowadza się do deklaracji wypisanej na kartce i zaprezentowanej podczas wystawy czy akcję pt. *Dziesięć tysięcy* (2008), która polegała na wyeksponowaniu w witrynie galerii plików banknotów otrzymanych na realizację projektu artystycznego (dziesięć tysięcy złotych). Propozycje Dawickiego – stanowiące artystyczną transpozycję „paradoksu kłamcy” – prowokują do zadania pytania o granice koncepcyjnego gestu artystycznego. Odwołanie się do rozwiązania Alfreda Tarskiego (który paradoks kłamcy tłumaczy zjawiskiem nieprzystających do siebie, dwóch poziomów

przedmiotów czy zdarzeń – „przypadkowej sztuki” – jest bowiem dynamiczna i zmienna, w związku z czym można im przypisać dowolne znaczenie, które zmieniać się będzie w zależności od kontekstu.⁴⁷¹ I tak, na przykład, dla osoby niezaznajomionej z regułami sztuki współczesnej będą pozbawionymi znaczenia przypadkowymi przedmiotami (które najprawdopodobniej ulegą jakiegokolwiek uwadze), uważnemu miłośnikowi artystycznej „straży przedniej” ukażą się zaś jako zaskakujące, pełne znaczenia i fascynujące – niczym znaleziona przypadkowo „awangarda”.

Podsumowując: **jeżeli możemy dziś w świecie znaleźć sztukę (*found-art*), to możemy również znaleźć sztukę znalezioną (*found found-art*), granice artyfikacji doświadczenia zostały bowiem całkowicie zniesione.** Jak pisze Berleant: „(...) sztuka przekroczyła wszelkie granice – między sztuką i nie-sztuką, między artystą i widzem oraz między sztuką i życiem”.⁴⁷² Jeżeli pozostawiony przez pracownika technicznego w galerii młotek – w odpowiednim otoczeniu wystawienniczym – może zostać łatwo pomyłony z częścią ekspozycji, to nic nie staje na przeszkodzie, aby tego rodzaju elementy rzeczywistości pozaartystycznej również **świadomie** włączać w obszar doświadczenia paraartystycznego (jak by to określiła Gołaszewska). Nawet jeżeli ów proces miałby się odbywać wyłącznie na poziomie imaginacji i nigdy nie został zinstytucjonalizowany. Kluczowa wydaje się tu postawa odbiorcy, który w sposób **uważny** podchodzi do całego potoku wrażeń płynących z kontaktu z otaczającą rzeczywistością. Istotną rolę, jaką odgrywa zaangażowanie tego elementu w doświadczenie podkreśla, między innymi, Mary B. Wiseman, która stwierdza, że doświadczenie estetyczne stanowi rezultat kierowania na coś uwagi w sposób **„uważny”** („*careful*”) i **„skupiony”** („*focused*”).⁴⁷³ Tego rodzaju postawa pozwala nam

języka) wydaje się bowiem czymś bezradnym wobec pytania (i praktycznych konsekwencji wynikających z odpowiedzi na nie): czy artysta **zrobił** pracę o Holokauście? Czy **wykonał** dzieło sztuki, na którego utworzenie otrzymał dofinansowanie?

471 Erzen, dz. cyt., s. 122.

472 A. Berleant, „Transformations in Art and Aesthetics”, w: *Aesthetics of Everyday Life...*, s. 2.

473 Wiseman, dz. cyt., s. 138. Jak zwraca uwagę Joseph H. Kupfer, jednym z czynników, które wzmagają tego rodzaju skupienie w codziennym życiu („*living in the moment*”) jest świadomość tego, że każde doświadczenie ma swój koniec (ostatecznie w śmierci każdego z nas): „świadomość końca odnawia nasze uznanie dla własności estetycznych tkwiących w doświadczeniu” (Kupfer, dz. cyt., s. 175). Efekt „ostatniego dnia wakacji” w makroskali ludzkiego życia, to wyzwajające bycie w **chwili**, o czym zaświadczyły relacje osób śmiertelnie chorych, które również przywołuje w swym eseju Kupfer. Koncepcja „uważnego doświadczania” odsyła nas również, po raz kolejny, do tradycji

dostrzec rzeczy w nowym świetle, uchwycić ich „ukryte bogactwo, które rzadko kiedy doceniamy, jako że nastawieni jesteśmy na takie cechy rzeczy, które są definiujące lub znane” – pisze autorka.⁴⁷⁴ W związku z tym – przykładowo – znaki drogowe postrzegamy zazwyczaj poprzez ich funkcję informacyjną, a nie jako element atrakcyjnego wizualnie przydrożnego widoku, podczas gdy wyrzucone na śmietnik, połamane krzesło – w kontekście jego bezużyteczności, a nie metaforycznego znaczenia oddającego, na przykład, dramat porzucenia. Heideggerowskie spojrzenie na świat towarzyszy nam bowiem rzadko. Warto więc ćwiczyć się w tym spojrzeniu, ćwiczyć w uważności, ponieważ estetyczna spostrzegawczość nakierowana na poszukiwanie związków między różnorodnymi elementami rzeczywistości zastanej daje bezcenne poczucie bezpieczeństwa. Bez względu na to, czy związki te ukazują się nam poprzez lament ptactwa towarzyszący melancholijnemu spacerowi czy, wręcz przeciwnie, poprzez słoneczny błysk na twarzy mijanego dziecka, tuż po otrzymaniu dobrych wieści – świat wydaje się nam domem.

dalekowschodnich, gdzie „uważność” (*mindfulness*) stanowi istotny element praktyk medytacyjnych. Co ciekawe, oba stany (świadomość śmierci i uważność) łączy stara opowieść zen. Jej bohaterem jest człowiek, który uciekając przed tygrysami, pewny z góry przegranej walki, zrywa z krzaka dziką truskawkę. Na moment przed zakończeniem żywota w paszczy tygrysa, człowiek zjada owoc i uświadamia sobie niezwykłą jego słodycz, która płynie właśnie ze świadomości zbliżającego się końca.

474 Wiseman, dz. cyt., s. 138.

2.2. Transparentność fotografii i reportaż, czyli „Mrozek by tego nie wymyślił”⁴⁷⁵

Nie ma powodu, aby dobrze opowiedziana historia przypominała rzeczywistość. Rzeczywistość ze wszystkich sił stara się przypominać dobrze opowiedzianą historię.

Izaak Babel, *Moje pierwsze honorarium*⁴⁷⁶

Widziałem Kino Moskwa i afisz „Czas Apokalipsy” pod nazwą kina (...) Dopiero, jak skręciłem w ulicę Puławską, zobaczyłem, że tam stoi pojazd opancerzony. I tych żołnierzy kłębiących się przy nim. Byłem z polskim operatorem i amerykańskim fotografem. Nie jestem jedynym, który zrobił to zdjęcie. Ale siedząc z przodu samochodu, byłem tym, który **je** pierwszy **zobaczył**.

Chris Niedenthal⁴⁷⁷

Trzy elementy: kino *Moskwa*, opancerzony pojazd wojskowy, banner reklamujący film *Czas Apokalipsy*, oraz – interpretujący wzrok fotografa.⁴⁷⁸ Co oznacza stwierdzenie, iż Niedenthal **zobaczył zdjęcie**? Co nam mówi o potocznej codzienności, sztuce i związkach między nimi? Odpowiedzi na te pytania poszukać będę w poniższej części rozprawy, która poświęcona została reportażowi, a ściśle rzecz biorąc – materiałom, na jakich bazują jego twórcy, wynajdujący w świecie zastanym swoistą „sztukę gotową”. Jest to wyjątkowo interesujący badawczo obszar, w którym spotykają się dwa, pozornie przeciwstawne porządki: świata sztuki i rzeczywistości zastanej. Reportaż (zarówno w swej postaci literackiej, jak i fotograficznej) reprezentuje bowiem szczególny moment, w którym porządki te nachodzą na siebie, a ich zawartość wzajemnie na siebie wpływa, aż do granicy, gdzie przenikają się do tego stopnia, że

475 W części tej korzystam z ustaleń dokonanych przeze mnie wcześniej w artykule: *Reportaż: sztuka codzienności, codzienność sztuki*, „Kultura i Wartości” nr 27 (2019).

476 I. Babel, „Moje pierwsze honorarium”, w: tegoż, *Utwory zebrane*, przeł. J. Pomianowski, Muza, Warszawa 2012, s. 416.

477 Chris Niedenthal w rozmowie z Izabelą Procyk-Lewandowską, „Czas Apokalipsy” *Chrisa Niedenthala*, „Gazeta.pl”, http://wiadomosci.gazeta.pl/wiadomosci/1,114873,6704454,_Czas_Apokalipsy__Chrisa_Niedenthala.html [dostęp: 03.03.2018], wyr. P. M.

478 Zob. Ch. Niedenthal, *Czas Apokalipsy*, Warszawa, 14 grudnia 1981 (fotografia).

uniemożliwia to ich rozpoznanie. To zaś czyni z tej strategii twórczej swoistą „sztukę faktu”. Ów pozornie sprzeczny konstrukt łączy w sobie – z jednej strony – to, co zastane, z drugiej zaś: wartość artystyczną (znamiona gotowego, do pewnego stopnia uformowanego produktu kreacji), a jako taki doskonale ilustruje tezę o sztuko-podobnym potencjale codzienności.

Mawia się, że udany reportaż zachowując gwarant autentyczności przypomina zmyślenie, a więc będąc czymś ściśle niekreowanym – przypomina kreację. Nawet więcej, stwierdza paradoksalnie, po wilde'owsku, Gołaszewska: „rzeczywistość bywa mniej prawdopodobna niż zmyślenie”, zaś „paraartystyczne struktury” odnaleźć można „nie tylko w otoczeniu kulturowym, ale i w splocie zdarzeń, następstwie faktów, gdy wykryje się ich szczególną logikę i konsekwencję, ich niezwykłość, skomplikowaną i zwartą strukturę”.⁴⁷⁹ W przypadku reportażu literackiego będzie to cykl zdarzeń układający się samorzutnie w spójną narrację, zaś w fotoreportażu: widok zastany o zwartej strukturze wizualnej.⁴⁸⁰ Wspomnienie Niedenthala dotyczące powstania słynnego „zdjęcia-metafory” komunistycznej Polski skłania do namysłu nad tym szczególnym spotkaniem elementów: zastanego i artystycznego. Co to znaczy „zobaczyć zdjęcie” przed jego wykonaniem? Czym jest związane z tym przeżycie? Czy „gotową sztukę” można przypadkowo „znaleźć” w świecie zastanym, w potoku codzienności? Jak się wydaje, właśnie w tego rodzaju działalności stanowi fundament – nastawionej na efekt estetyczny – pracy reportera. Hybrydowa natura dokumentującego gestu – poszukiwanie materiału w świecie zastanym kierowane „logiką sztuki” – dowodzi, że kierunki zależności między tymi dwoma polami są dwustronne. Jak stwierdza Krzysztof Kąkolowski (zarówno praktyk, jak i teoretyk sztuki reporterskiej):

mimo autentyczności i przypadkowości danego zdarzenia jest tak, jak gdyby naśladowało ono literaturę fikcji. Spełnia więc dwa warunki jednocześnie: 1) jest

479 Gołaszewska, *Estetyka rzeczywistości*, s. 186; Gołaszewska, *Zarys estetyki*, s. 129.

480 Na rzecz zachowania podziału na reportaż tekstowy (literacki) i wizualny (fotograficzny) rezygnuję w tekście z ugruntowanego w teorii reportażu podziału na tzw. „reportaż czysty” (nie zawierający fikcji literackiej), oraz „literacki” (zawierający elementy fikcji). Co jednak istotne, jak zaznacza Jacek Maziarski, nawet w tym drugim przypadku fikcja występująca w reportażu musi być jednoznacznie wyeksponowana, tak aby „bez trudu zidentyfikować oddzielić to, co fikcyjne, od tego, co rzeczywiste, autentyczne” (J. Maziarski, *Anatomia reportażu*, cyt. za: Gołaszewska, *Estetyka rzeczywistości*, s. 192).

czymś surowym (inaczej niż materiał fikcyjny) oraz 2) jest czymś wyraźnie ustrukturuowanym (podobnie jak dzieło literackie, malarskie, muzyczne etc.)⁴⁸¹

W jaki jednak sposób dokonuje się ten transfer znaczeń? Jakie konsekwencje niesie za sobą w kontekście estetycznego doświadczenia pozaartystycznej codzienności? Leddy nawiązując do prac Henri Cartier-Bressona, zauważa:

większość ludzi postrzega Henri Cartier-Bressona jako modelowy przykład osoby, która maksymalizuje estetyczne doświadczenie codzienności (...) Jest pewne, że fotograf uczy nas dostrzegać sceny, których inaczej byśmy nie dostrzegli. Z pewnością fotografowana scena [dotyczy zdjęcia *A Bank Executive and His Secretary*, 1960 – dopisek P. M.] była dla niego interesująca pod względem estetycznym zanim w ogóle wykonał zdjęcie – gdyby było inaczej, nie wykonałby go.⁴⁸²

W jaki sposób reportaż „uczy dostrzegać”? Co odróżnia fotografowaną przez Bressona scenę od nieskończonej ilości innych potencjalnych migawek? Co czyni ją „interesującą”? Wydaje się znaczące, że szczególną rolę w *Estetyce rzeczywistości* Gołaszewskiej zajmują analizy związane, właśnie, z twórczością reporterską. Ten model kreacji jest bowiem dla filozofki swoistym dowodem na dwukierunkowy przepływ schematów i tendencji, który odbywa się między obszarem sztuki i rzeczywistości zastanej: „zdarzenia rzeczywiste mają niejednokrotnie strukturę tak przejrzystą, zwartą, jak zdarzenia fikcyjne, wykoncypowane przez twórcę według artystycznych wymogów poszczególnych gatunków” – zauważa autorka.⁴⁸³ Jeżeli zaś faktycznie tak jest, to jaki status ma gest uchwytyjący ów potencjał? Czy to jeszcze kreacja czy już tylko odtwarzanie, „cytowanie fragmentów rzeczywistości”?⁴⁸⁴ Czy rację ma Mandoki, gdy pisze:

481 Kąkolewski, dz. cyt., s. 268.

482 Leddy, *The Extraordinary...*, s. 110.

483 Gołaszewska, *Zarys estetyki*, s. 129.

484 Sformułowanie to zapożyczam z książki Teresy Pękali, która określa w ten sposób model twórczości awangardowej (Pękala, dz. cyt.)

sztuka umożliwia prezentowanie alternatywnych wersji rzeczywistości lub ich odwracanie [*di-versions*] (z łacińskiego *di-vertere*, czyli rozlewać lub skręcać w innym kierunku). Jeżeli podejście do rzeczywistości jest bezpośrednie, nie ma odwrócenia [*di-version*], a jest zwykle odwzorowanie [*version*], to nie mamy do czynienia ze sztuką, lecz z opisem, dokumentacją?⁴⁸⁵

Sięgając do języka awangardy, można powiedzieć, że twórca reportażu jest w gruncie rzeczy „znalazcą”, który odnajduje „gotową sztukę” w świecie, a więc: kreację w tym, co niekreowane. Dokumentacja, czyli zapisanie w materii językowej (reportaż literacki) czy wizualnej (reportaż fotograficzny) ma za zadanie jedynie to zjawisko utrwalić, niejako „zamrozić” moment, w którym ujawnia się jego (zdarzenia lub widoku) sztuko-podobny potencjał. Aktualizacja zaś tej dyspozycji – w postaci zdjęcia czy tekstu – pociąga za sobą zmianę statusu źródłowego materiału: z pozaartystycznego na artystyczny. I tak, na przykład, zbiór przypadkowych (niekreowanych) elementów sytuacyjnych może stać fundamentem, na którym budowana jest – poprzez odpowiednie kadrowanie – konstrukcja, jaką jest metafora. I to właśnie jest wspomniane „zobaczone zdjęcie”, które powstaje w oparciu o dostrzeżenie przypadkowych związków, które połączyły w sposób symboliczny trzy zastane elementy: kino *Moskwa*, film *Czasem Apokalipsy* oraz wóz bojowy.⁴⁸⁶ Warto przywołać przy tej okazji teorię tak zwanego *punctum* Rolanda Barthesa, który w ten sposób określa niezaaranżowany przez fotografa szczegół, który zwraca szczególną uwagę oglądającego: zakłóca bieg odczytywania fotografii, „wybiega” z obrazu ku odbiorcy, „żądli”, „uderza”.⁴⁸⁷ Przy czym, istotną własnością *punctum* jest właśnie jego przypadkowość, pojawia się ono zawsze poza intencją fotografa. Dla przykładu autor przyrównuje dwa zdjęcia. Jedno, w którym *punctum* leży w kontraście: żołnierze (pierwszy plan) i przypadkowo przechodzące w tle zakonnice oraz drugie, gdzie fotograf celowo zestawiał ze sobą grupę zakonnice i transwestytów.⁴⁸⁸ Píše Barthes:

485 Mandoki, dz. cyt., s. 270.

486 Podobny schemat wykorzystał w swoim słynnym foto-reportażu z 1993 roku, Kevin Carter – ukazując na zdjęciu skuloną sudańską dziewczynkę i czyhającego obok sępa. I tu również, „elementy” zastanej sytuacji (dziewczynka, sęp) ułożyły się samorzutnie w rodzaj wizualnej metafory, która utrwalona na kliszy, stała się symbolem klęski głodu.

487 Barthes, dz., cyt., s. 47.

488 Tamże, s. 84.

Szczegół [*punctum*] znajduje się w polu fotografowanej rzeczy jak dodatek zarazem nieuchronny i darowany. Nie świadczy koniecznie o sztuce fotografa. Mówi tylko o tym, że był tam fotograf (...) Zdolność widzenia fotografa to nie znaczy „widzieć”, ale znaleźć się w tym właśnie miejscu.⁴⁸⁹

W analizie wypowiedzi Niedenthala przydatne staje się również, wspomniane już, pojęcie ramowania widoków, które to – zgodnie z tradycją estetyki natury – polega na intelektualnym izolowaniu części postrzeżenia i umieszczaniu go w ramach wyznaczanych przez tradycję artystyczną, na przykład, malarstwo pejzażowe (tzw. formalizowanie doświadczenia).⁴⁹⁰ Ten, szczególnego rodzaju, sposób modelowania przeżycia może mieć jednak szersze zastosowanie. Jak to doskonale ilustruje wypowiedź autora fotografii *Czas Apokalipsy, Warszawa, 14 grudnia 1981*: swoistym kadrowaniem rzeczywistości objąć można nie tylko przyrodę i zjawiska naturalne, lecz wszelkie zdarzenia i widoki z życia codziennego. Co więcej, mechanizm ramowania rozumiany szeroko, znajduje swe zastosowanie na dwóch płaszczyznach: wizualnej, gdyż pozwala modelować doświadczenie w sposób, który umożliwia ujmowanie zdarzeń na wzór serii pojedynczych obrazów (migawek), jak również intelektualnej – gdy zdarzenia strukturyzujemy według modeli pojęciowych wyznaczanych, na przykład, przez literaturę. Reportaż staje się tym samym formą zawieszoną pomiędzy dwoma podsystemami: sztuki i nie-sztuki.

Przedstawiony wyżej obraz komplikuje, oczywiście, potencjał gestu kadrowania (fotografia) czy akt ujmowania zdarzeń w ramach słownej relacji (literatura), a więc ów, najmniejszy nawet, margines kreacji, który powstaje wraz z najbierniejszą dokumentacją. Biorąc pod uwagę nieskończoną niemal ilość możliwych kadrów fotograficznych czy sposobów budowania słownej narracji, wydaje się jednak, iż podstawa, a więc artystyczna predyspozycja, w której ufundowany jest reportaż

489 Tamże, s. 84-85.

490 Jak wskazuje D. Gregory ten, znamieny dla doświadczenia przyrody mechanizm obrazowej fragmentaryzacji świata, związany jest, między innymi, z XVIII-wiecznym toposem „świata jako wystawy” oraz wynalezieniem geografii jako dyscypliny naukowej, która zaowocowała nowym typem wizualizacji rzeczywistości. (P. Macnaghten, J. Urry, *Alternatywne przyrody. Nowe myślenie o przyrodzie i społeczeństwie*, przeł. B. Baran, Scholar, Warszawa 2005, s. 162).

pozostaje czymś wiążącym. Granice gestu dokumentującego są bowiem wyznaczone przez najbardziej podstawowe jednostki sytuacyjne i związki między nimi, które to – jako zastane – stanowią swoisty rdzeń i nie poddają się transformacji.⁴⁹¹ Również Gołaszewska podkreśla fundamentalną rolę elementu zastanego: „literatura faktów ma te fakty jedynie relacjonować w postawie obserwatora, fakty zaś mają swoją własną wymowę. A więc należy rekonstruować struktury naturalne rzeczywistości, a one są na tyle czytelne, iż sugerują czytelnikowi sens”.⁴⁹² Tu, po raz kolejny, przywołać można pracę Niedenthala: zdjęcie funkcjonuje w kilku wersjach (obejmujących szersze i węższe kadrowanie), co nie wpływa w żaden sposób na metaforyczną wymowę, węższy kadr – poprzez skupienie uwagi odbiorcy na trzech najważniejszych elementach – jedynie ją eksponuje. Interesujące wydają się przy tym uwagi Kąkolewskiego, który zauważa:

fabuła jest do niej [opowieści reporterskiej] wprowadzona wprost z rzeczywistości. Następuje tu swoiste przetworzenie takich pojęć literaturoznawstwa jak fabuła, dialog, akcja, konflikt, ekspozycja, moment kulminacyjny, rozwiązanie konfliktu itp. Zadaniem piszącego jest dostrzeżenie twórców gotowych, zakończonych, uformowanych przez życie.⁴⁹³

Podążając tropem tej wypowiedzi można zaryzykować twierdzenie, iż twórcza aktywność reportażysty wyczerpuje się w dokumentacji (choć należy przy tym jeszcze raz wyraźnie zaznaczyć: istnieje wiele różnych sposobów ujmowania tych samych zdarzeń, zarówno poprzez słowo, jak i obraz). Ogromną naiwnością – z jednej strony, a niesprawiedliwością – z drugiej, byłoby sądzić, że twórcy reportaży nie formują

491 W przypadku, na przykład, narracji literackiej będzie to sprowadzenie relacji do zbioru prostych zdań. Za przykład przywołajmy podstronę pt. *NottheOnion* forum internetowego *Reddit.com*, gdzie użytkownicy udostępniają sobie nawzajem linki do groteskowych nagłówków prasowych i dziennikarskich relacji przywołujących – absurdalne, a jednocześnie autentyczne – zdarzenia. Udostępniane materiały stanowią doskonały przykład rozkładania relacji reporterskiej na zdania proste, przy jednoczesnym zachowaniu fundamentalnych struktur, takich jak struktura metafory. Przykład: „Krowa uciekła z rzeźni, zastrzelona koło McDonald'sa” („Cow escapes slaughterhouse, shot near McDonald's”) – nagłówek ze strony *USAtoday* udostępniony przez użytkownika Keikobad 28 maja 2015 roku. Jak warto zauważyć, wspomniane forum stanowi nie tylko bogate źródło przypadków z pogranicza „sztuki znalezionej w codzienności”, lecz zarazem przykład wchłaniania pozornie elitarnych modeli sztuki przez popkulturę.

492 Gołaszewska, *Estetyka rzeczywistości*, s. 193.

493 Kąkolewski, dz. cyt., s. 264.

materiału, nie dobierają odpowiednio jego elementów, posługując się jednocześnie własną, niepowtarzalną stylistyką. Jednakże, jak ujmuje to metaforycznie twórczyni reportaży, Małgorzata Rejmer: „wszystko się już kiedyś zdarzyło. Wszystko zostało już zapisane. Każdą historię, jaka nam się przydarza można znaleźć w greckich mitach, u Szekspira, u Dostojewskiego; literatura różni się od życia tylko kilkoma błahymi szczegółami”.⁴⁹⁴ Pamięć jednak rządzi się własnymi prawami: ten, kto wspomina, ten szuka formy, schematu, łapie się kliszy lub tendencji: „tak według więźnia Neima Pashy zaczęła się rewolta w Spacu: od wełnianego szalika (...) Świadcami tych zdarzeń było ponad tysiąc więźniów, ale każdy zapamiętał je trochę inaczej. Czy rzeczywiście istniał czerwony szalik? Czas zaciera ślady, podpowiada filmowe scenariusze, szuka symboli” – podkreśla Rejmer.⁴⁹⁵ Píše na ten temat również Gołaszewska:

niewątpliwie wśród niewymiernie wielkiej liczby wydarzeń w świecie ludzkim są i takie, których struktura wiernie odpowiada powszechnie utrwalonym schematom literackim - lecz przecież nie wszystko życiorysy to opowieści przygodowe, nowele, powieści kryminalne itp. (...) Złudzenie, że cała rzeczywistość ludzka układa się z konieczności w struktury nowelistyczne, pochodzi stąd, że reportażyści odpowiednio dobierają zdarzenia, poszukując interesujących, niezwykłych, o narzucających się strukturach literackich.⁴⁹⁶

I stąd też, dopowiada filozofka, wyodrębnić można dwa stanowiska:

fakty, zdarzenia dziejące się w rzeczywistym świecie stanowią zwarte całości o strukturze zbliżonej do artystycznej i prezentujące specyficzne jakości estetyczne (wystarczy je ewentualnie zebrać, zaprezentować); wedle drugiego stanowiska rzeczywistość jest chaotyczna; to, co w niej się dzieje, jest przypadkowe i nie związane ze sobą, rozpada się na szereg odrębnych elementów – dopiero dzięki aktywności naszego umysłu fragmenty te porządkujemy, nadając im formę, narzucamy struktury logiczne i dopowiadamy brakujące ogniwa pośrednie, by z

494 M. Rejmer, *Błoto słodsze niż miód. Głosy komunistycznej Albanii*, Wydawnictwo Czarne, Wołowiec 2018, s. 36.

495 Tamże, s. 148.

496 Gołaszewska, *Estetyka. rzeczywistości*, s. 194.

luźnych szczegółów stworzyć całość. Wydaje się, że żadna z tych tez w ujęciu skrajnym nie jest słuszna. Samo wierne odtworzenie faktów nie wystarczy, aby uczynić z nich całość i wartości estetycznej, lecz także niesłuszne jest domniemanie, iż estetyka zdarzeń polega jedynie na strukturach naddanych.⁴⁹⁷

Według stanowiska pośredniego, reportaż jedynie uwypukla pewne akcydentalne, *quasi*-artystyczne własności zdarzeń – skąd pochodzi wrażenie, że przypadkowe sploty okoliczności rządzą się prawami sztuki. Z perspektywy twórcy jest to zaś szczególny moment, gdy **rzeczywistość „podsuwa” gotowy twór – sztukę *in potentia* – która dąży do utrwalenia i zaktualizowania**. To właśnie ów „decydujący moment” (*le moment décisif*), o którym pisał Henri Cartier-Bresson: „złapane” zdjęcie, krótka chwila, która na poziomie fotografii ujawnia swą wizualno-znaczeniową pełnię – sprawiając, że zdjęcie „mówi za siebie”, nie potrzebuje wyjaśnień. W eseju załączonym do wydanego w 1952 roku albumu (zatytułowanego oryginalnie *Images à la Sauvette*, a więc *Obrazy z „ukradka”*, które w angielskim wydaniu przetłumaczone zostało na *The Decisive Moment*, co przyczyniło się do spopularyzowania tego terminu), pisze Bresson: „czym właściwie jest reportaż fotograficzny, historia obrazkowa? Czasami zdarza się wyjątkowy obraz, którego kompozycja jest tak żywa i bogata, a treść promieniująca na zewnątrz, że ten pojedynczy obraz jest historią samą w sobie”.⁴⁹⁸ Dalej zaś, tłumaczy:

ludzie zbyt wiele myślą o technice, a za mało o **widzeniu** (...) Dla mnie fotografia jest jednoczesnym rozpoznaniem, w ułamku sekundy, zarówno **znaczenia** wydarzenia, jak również **precyzyjnej organizacji form**, które nadają temu wydarzeniu właściwą ekspresję (...) treść nie może być oddzielona od formy. Formę rozumiem jako surową organizację oddziałujących na siebie powierzchni, linii i wartości. Poprzez tę organizację nasze idee i emocje stają się konkretne i komunikowalne. W fotografii wizualna organizacja wywodzi się wyłącznie z rozwiniętego instynktu.⁴⁹⁹

497 Gołaszewska, *Zarys Estetyki*, s. 135.

498 H. C. Bresson, *The Decisive Moment*, „Leicaphilia”, <http://leicaphilia.com/the-decisive-moment/> [dostęp: 30.07.2020].

499 Tamże [wyr. P. M.].

Jak podkreśla Leddy (który *nota bene* w swych pracach poświęconych estetyce codzienności wielokrotnie analizuje twórczość Cartier-Bressona), fotografia „wpływa na sposób, w jaki widzimy świat wokół nas”, a refleksja nad jej reprezentacyjną funkcją może rzucić nowe światło na relację sztuka-życie.⁵⁰⁰

Jeżeli fotografie danych obiektów są w pewnym sensie bliższe tym obiektom, niż przedstawienie malarskie, wtedy estetyczne uznanie dla zdjęcia, lub co najmniej pewien aspekt tego uznania, może zostać zredukowany do estetycznego uznania dla samego [fotografowanego] obiektu

– zauważa, podobnie jak Gołaszewska (zob. s. 131), Leddy.⁵⁰¹ Autor, w nawiązaniu do koncepcji zaproponowanej przez Kendalla L. Waltona, wskazuje na „transparentność” fotografii, która sprawia, że zdjęcia często ukierunkowują naszą uwagę na estetyczne własności, które „**już są w obiekcie zanim** zostało wykonane zdjęcie”.⁵⁰² Jako przykład autor przywołuje pracę *The Bedroom* (2004) fotografki Sarah Jones:

pokryta całkowicie czerwienią ściana kontrastuje z bielą ramy okiennej i ciemnym błękitem nieba, kobieta ekspresyjnie odwrócona od nas niczym postać z obrazu Edwarda Hoppera. Tego rodzaju fotografia zapoznaje nas nie tylko z obiektem artystycznym wartym uwagi, lecz również **ze sposobem, w jaki możemy ujrzeć estetycznie coś, co przynależy do codziennego życia.**⁵⁰³

Ze względu na to, że autorzy zdjęć (zarówno profesjonalni, jak i amatorzy) „przenoszą lub uwydatniają jakości estetyczne widoczne już w samym obiekcie – widzianym niezależnie od bycia fotografowanym” – estetyczne uznanie dla fotografii jest, po części, estetycznym uznaniem dla tego, co fotografowane.⁵⁰⁴ Wystarczy zrzucić ów przezroczysty woal, który aparat narzuca na codzienność, by ujrzeć – właśnie w

500 T. Leddy, *Everyday Aesthetics and Photography*, „Aisthesis. Pratiche, Linguaggi E Saperi dell'estetico” Volume 7, Number 1 (2014)

<https://oajournals.fupress.net/index.php/aisthesis/article/view/830> [dostęp: 26.08.2019].

501 Tamże, s. 58.

502 Tamże, s. 58. Zob. K. L. Walton, *Transparent Pictures: On the Nature of Photographic Realism*, „Critical Inquiry” Volume 11, Number 2 (1984), <https://doi.org/10.1086/448287> [dostęp: 11.03.2019].

503 Leddy, *Everyday Aesthetics and Photography*, s. 56 [wyr. P. M.].

504 Tamże, s. 49.

potoczności – przedmiot wart uwagi. Nic tak nie dowodzi estetycznej doniosłości codziennego życia, jak zjawisko fotografii – zdaje się mówić filozof.

Z drugiej jednak strony, zauważa Leddy, takiemu ujęciu relacji uchwytywane – uchwytywane można zarzucić, iż błędnie utożsamia doświadczenie zdjęcia i bezpośrednio doświadczenie tego, co ono przedstawia. Rzeczywistość nie jest dwuwymiarowym, prostokątnym obrazkiem, zaś spojrzenie na codzienność poprzez ramy, jakie narzuca fotografia może stanowić zachętę do redukcyjnego formalizowania. Nie doceniamy w ten sposób codzienności jako codzienności, lecz codzienność jako fotografię – dodałaby najpewniej Saito. Leddy odpowiada jednak na ten potencjalny zarzut, zwracając uwagę na to, iż ucieleśnione w fotografii (lub każdym innym obiekcie artystycznym) spojrzenie artysty może ukazywać świat w zupełnie nieoczekiwany i wyjątkowy sposób. Jak się bowiem wydaje, krytyka z tego poziomu posiada wspomniane w części II rozprawy ukryte założenie, które powiązane jest z błędnym przekonaniem o ograniczonym zasobie form artystycznych. Autorzy odwołujący się do tego argumentu zakładają, że patrzenie na świat przez pryzmat sztuki nie wnosi nic nowego – w ten sposób widzimy coś, co już widzieliśmy. Jednakże, sztuka nie jest zamkniętym pakietem form, skończonym katalogiem sposobów widzenia, lecz zjawiskiem ewoluującym. Każde powstałe dzieło sztuki może ukazywać rzeczywistość wciąż na nowo, w sposób niepowtarzalny i niekonwencjonalny – i tak też działać może również fotografia. Jeżeli więc widok potocznego życia, odpowiednio sfotografowany, może zostać przedstawiony jako obiekt estetyczny, to również w ten sam sposób, możemy, bez pośrednictwa aparatu, uchwycić ów widok na poziomie percepcji.⁵⁰⁵ Dzieje się tak, ponieważ zdjęcie okrywa rzeczywistość przezroczystym woalem, który nie tylko nie zakrywa całkowicie, lecz właśnie – wskazuje, a czasem zupełnie odkrywa: „fotografie są **transparentne**. Widzimy świat **poprzez** nie” – pisze Walton.⁵⁰⁶ Co

505 Czynność tego rodzaju bardzo obrazowo oddaje fragment powieści Hrabala: „(...) Cygan z **aparatem fotograficznym w palcach** naprostowywał im brody, cofnął się i spoglądał przez wizjer, i jeszcze raz namówił te **oleodrukowe** twarzyczki na błogi uśmiech, po czym przytknął wizjer do oka i dał znać ręką, następnie pstryknął i o kawałeczek dalej przesuwał ten **nieistniejący film**” (B. Hrabal, *Zbyt głośna samotność*, przeł. P. Godlewski, Świat Literacki, Izabelin 2003, s. 54, wyr. P. M.)

506 Walton, *Transparent Pictures...*, s. 22. Roland Barthes pisze zaś: „Określone zdjęcie nigdy nie odróżnia się od swego przedmiotu odniesienia (od tego, co przedstawia) (...) Fotografia należy do tej klasy przedmiotów składających się z kilku warstw, gdzie nie można oddzielić od siebie dwu bez ich zniszczenia: to szyba i pejzaż” (Barthes, dz. cyt., s. 11-12).

więcej, jak zauważa Curtis L. Carter, fotografia ma otwarty dostęp do wszystkich możliwych sfer życia, co czyni tę sztukę medium, które w sposób szczególny może pomóc nam zrozumieć estetyczny wymiar codzienności. Carter proponuje ujęcie analogiczne do „dialektyki sztuki i życia” Leddy'ego, stwierdzając, że doświadczenie poprzez fotografię (reprezentację) jest integralnie połączone z bezpośrednim, „żywym” doświadczeniem codziennego życia.⁵⁰⁷

W nawiązaniu do powyższych ustaleń, można powiedzieć, że reportaż polega na wyławianiu z potoku życia swoistych *ready-mades*, które w mniejszym lub większym stopniu poddaje się obróbce. W tym wypadku twórczość nie polega więc na powoływaniu do bytu czegoś, czego nie było (*poiesis*), lecz na szczególnym odkryciu (*noesis*), gdy „tworzenie odbywa się jednocześnie z odkrywaniem i zbieraniem materiału”, jak to określa Kąkolewski.⁵⁰⁸

Fotografia opiera się na rozpoznawaniu rytmu w świecie realnym. To, co robi oko, to odnajdowanie i skupienie się na konkretnym temacie pośród masy, jaką tworzy rzeczywistość; aparat po prostu rejestruje na kliszy decyzję, jaką podjęło oko. Patrzymy na fotografię i odbieramy ją tak, jak obraz malarski, w całości i za jednym spojrzeniem

– pisze zaś Bresson.⁵⁰⁹ Tym samym, fundament twórczości reportażowej – co celnie oddają zasady konkursu *World Press Photo*, który zabrania jakichkolwiek ingerencji w utrwalonym materiale – stanowi dokumentacja artystycznego potencjału drzemiącego w świecie zastanym, a więc tworzenie sztuki mocą samego spojrzenia lub myśli.⁵¹⁰ Zdarza

507 C. L. Carter, „Art Photography and Everyday Life”, w: *Aesthetics of Everyday Life...*, s. 80.

508 Kąkolewski, dz. cyt., s. 264.

509 Bresson, dz. cyt.

510 Konkurs surowo zabrania inscenizowania zdarzeń (będących przedmiotem dokumentacji), a także jakichkolwiek technicznych ingerencji w zawartości gotowego ujęcia (Bresson pisał w swym eseju poświęconym koncepcji „decydującego momentu” już w rok przed powołaniem fundacji *World Press Photo*: „nie możemy ani próbować manipulować rzeczywistością podczas fotografowania, ani manipulować wynikami w ciemni”, Bresson, dz. cyt.). Warto przy tej okazji wspomnieć, że w ponad sześćdziesięcioletniej historii konkursu zdarzały się dyskwalifikacje zarówno z powodu manipulacji biegiem dokumentowanych zdarzeń, jak również ze względu na fałszowanie zawartości obrazu. W roku 2010 nagrodę odebrano Stepanowi Rudikowi, który usunął ze zdjęcia małej fragment zaburzający kompozycję fotografii. Z kolei pięć lat później zdyskwalifikowano prace autorstwa Giovanniego Troilo, który – jak się okazało – sterował odpowiednio zachowaniem osób przedstawianych na fotografiach, by było ono spójne z założoną z góry wymową zdjęcia. Więcej na temat etyki fotoreporterskiej zob. J. Good, P. Lowe, *Understanding Photojournalism*, Bloomsbury

się bowiem, jak zauważa autor „Baśni udokumentowanych”, że rzeczywistość „sama akcydentalnie «tworzy sztukę»”.⁵¹¹

2.3. „Sztuka jako sposób widzenia”: estetyka codzienności Józefa Czapskiego⁵¹²

Mówiąc ściślej i ciszej – ten głuchy szok w nas (szepc: to maluj – ale dlaczego to? – nie twoja rzecz wiedzieć, dowiesz się później i to nie na pewno).

Józef Czapski w liście do Czesława Miłosza w 1963 roku.⁵¹³

Doświadczenia związane z kontaktem ze sztuką w szczególny sposób naznaczają materię naszej pamięci, pamięć zaś oddziałuje na aktualne przeżycia: to, co przeszłe wpływa na to, co „tu i teraz”. Czym jednak jest „tu i teraz”? Wycinkiem z *continuum* wrażeń? Tamą postawioną na potoku doświadczeń? Chwilą? Chwilką? Do jakiego obszaru przynależy materia, na której pracują wspomnienia? Co jest polem oddziaływania sztuki? W jaki sposób odbywa się ten proces? Filtr przeszłości – w szczególnej swej postaci filtr sztuki – nakładany na potoczne doświadczenie czyni codzienność zbiorem bytów sztuko-podobnych, które powstają na zasadzie estetycznych powidoków. Materią, z której czerpie wspomnienie jest więc codzienność poszatkowana, podzielona na jednostki odpowiadające formom artystycznym: obrazy, kadry, wersy i frazy. To artyfikacja w swym najwyższym i najbardziej interesującym stadium: już nie tylko delikatnie „infekująca” przeżycie („malowniczy widok”), lecz

2017.

511 Kąkolewski, dz. cyt., s. 268.

512 W tym podrozdziale wykorzystuję ustalenia z artykułu „«Ściana starego budynku przypomina płótna Clyfforda Stilla». Pamięć sztuki a doświadczenie codzienności”, w: *Zapomniana sztuka, sztuka pamiętania*, red. T. Pękała, Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, Lublin 2019.

513 J. Czapski, cyt. za: W. Karpiński, *Portret Czapskiego*, w: katalog wystawy „Józef Czapski. Wokół kolekcji Aeschlimanna”, Zachęta Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa 2007, s. 81.

stopniowo coraz mocniej i szczegółowiej je formalizująca. Wtedy to dochodzi do granicy, w której zdominowawszy przeżycie – przeszłość – przykrywa teraźniejszość całkowicie, zastępując rzeczywistość artystycznym majakiem, powidokiem, który staje się przedmiotem aktualnego doświadczenia. Drzewo staje się „drzewem Cézanna”, architektura Korei Północnej „przypadkowym Wesem Andersonem”, a sytuacja – „kafkowską”.

W poniższej części podejmę się próby umieszczenia dotychczasowych ustaleń dotyczących relacji sztuka-codziennosc w węższym kontekście: w ramach zrekonstruowanej na podstawie różnorodnych źródeł (esejów, wspomnień, tekstów krytycznych) **małej estetyki codzienności** majora Wojska Polskiego, malarza, literata i wybitnego myśliciela – Józefa Czapskiego. Twórczość kapisty stanowi bowiem doskonały przykład **przemieszania porządków sztuki i codzienności: doświadczenia potocznego życia poprzez sztukę, a sztuki przez pryzmat potoczności**. Malarstwo oraz spuścizna literacka Czapskiego to swoisty zapis „**widzenia świata sztuką**”, który z powrotem oddziałuje na doświadczenie odbiorcy, czyniąc świat przez niego widziany – światem *à la* Czapski. To zaś sprawia, że spuścizna artystyczna malarza doskonale ilustruje zjawisko opisywanej we wcześniejszych rozdziałach „artyfikacji doświadczenia”.

[Czapski] jest sobą (zachowuje siłę i świeżość wizji, umie odbić własną pieczęć na otaczającej go rzeczywistości) w kontakcie z codziennością, z paryską ulicą czy metrem, z dworcem, z salą wystawową. To widzenie potrafi przekazać innym: „to Czapski” mówię do siebie, gdy nagle z wagonu metra migną mi duże litery stacji *Pasteur*. „To Czapski”, gdy zobaczę wnękę w murze i rurę przecinającą ukośnie pole widzenia. „To Czapski”: na wernisażu czy w kawiarni

– pisze na temat twórczości wybitnego kapisty, krytyk Wojciech Karpiński.⁵¹⁴ Ta wyjątkowo sugestywna wypowiedź jest również bardzo znamieną: Karpiński przyznając się do odnajdowania śladów Czapskiego w potocznej codzienności mówi nam wiele nie tylko na temat twórczości malarza, lecz również na temat **sztuki jako takiej** oraz **estetycznego wymiaru codziennego życia**, szczególnie w kontekście

⁵¹⁴ Tamże, s. 86.

relacji, jaka się między tymi dwoma obszarami zawiązuje. „To Czapski” – powiada bowiem z jednej strony krytyk, podczas gdy sam Czapski pisał w swych dziennikach niejednokrotnie: „to abstrakcja” – na widok ulicznych bazgrołów, „to już namalowany obraz” – podczas wizyty na dworcu kolejowym.

Gromadzone we wspomnieniach doświadczenia związane ze sztuką czynią pamięć swoistym muzeum wyobraźni. To właśnie ten element uposażenia podmiotowego sprawia, że jakości, schematy, tendencje artystyczne wracają w potocznym doświadczeniu – **doprowadzając podmiot do stanu widzenia sztuką**. Właśnie w ten sposób, jak się wydaje, widział rzeczywistość Czapski, dla którego codzienność – o czym zaświadczenia liczne fragmenty z dzienników – była czymś więcej, niż zwykłą inspiracją, była czymś na wzór „galerii przypadkowej sztuki”. I tak, na przykład, szóstego lipca 1965 roku malarz opisuje w notatniku swoją reakcję na napotkany na stacji kolejowej przypadkowy widok: „Dawno nie przeżyłem tak we mnie błyskawicznie jakby **już «namalowanego»** obrazu” – później zaś, co znamienne, na podstawie tej impresji powstaje szkic do obrazu.⁵¹⁵ Twórczość Czapskiego, w kontekście problematyki związanej z relacją sztuka-codziennosc, jest więc podwójnie interesująca: z jednej strony, artysta **patrzy na otaczający świat jakby był serią obrazów**, zbiorem pojedynczych dzieł sztuki, z drugiej zaś, **właśnie w ten sposób, na powrót, przedstawia świat na swoich obrazach**. Malarz niejako odwraca i dopełnia zasadę *mimesis*: **poprzez sztukę ukazuje sposoby widzenia świata, które to sposoby wynikają z patrzenia na świat poprzez pryzmat twórczości artystycznej**. Sztuki nie trzeba szukać daleko, można znaleźć ją pod postacią przypadkowych, a wybornych kompozycji, zestawień, struktur wizualnych – podczas spaceru, wizyty w kawiarni, podczas wernisażu (ale nie na ścianach, lecz przede wszystkim, wśród tłumu ludzi) – zdaje się mówić poprzez swoje malunki, artysta.⁵¹⁶ Czapski używa wzroku niczym

515 Cały fragment podaję na stronie 32. Reprodukacja omawianego szkicu umieszczona została na okładce zbioru esejów Czapskiego wydanych pod tytułem *Tumult i widma* (Wydawnictwo Znak, wydanie pierwsze 1997). Warto również zauważyć zbieżność określeń, którymi posługuje się zarówno Niedenthal („zobaczyłem [zdjęcie]”) oraz Czapski („przeżyłem jakby już «namalowany» obraz”). Uderzająco podobne wyrażenie pojawia się również u Pessoa: „(...) w dwuznacznie oświetlonej scenarii spojrzalem na Cais de Sodre i wyraźnie **zobaczyłem** tam chińską pagodę (...) – niezwykle, chińską pagodę **namalowaną** w przestrzeni” (Pessoa, dz. cyt., s. 369).

516 Czapski ze skrupulatnością i wrażliwością semantyczną filozofa, tego rodzaju określenia umieszcza niemal zawsze w cudzysłowie („jakby już «namalowany»”).

migawki w aparacie (pisze o tym często w esejach i wspomnieniach) – i poprzez swoją twórczość – zachęca do takiego właśnie wejścia w kontakt ze światem. W ten sposób koło się zamyka: **rzeczywistość naśladowująca sztukę staje się wzorem dla sztuki, która naśladowuje rzeczywistość, która... naśladowuje sztukę.** Doskonale pokazuje to wypowiedź Karpińskiego: malarstwo kapisty, które wykorzystuje sztuko-podobny potencjał świata zastanego wpływa z powrotem na postrzeganie tego świata w taki sposób, że zaczyna on przypominać „sztukę Czapskiego” („«To Czapski»...”). Podobnie zauważa również Krystyna Czerni: „(...) artysta patrzy kadrami, widzi obrazami (...) świadome, malarskie widzenie świata, zdolność zachwytu niedostrzegalnym na co dzień pięknem. (...) Obrazy Czapskiego uczą dostrzegać”.⁵¹⁷ Patrzenie na codzienność przez pryzmat twórczości artystycznej sprawia, że odnosimy wrażenie, że rzeczywistość zastana „podszywa się” pod sztukę, kieruje się jej logiką. Świat ukazuje się niczym niezamierzone przez nikogo dzieło artystyczne, zbiór przypadkowych *ready-mades*. Zadajmy więc jeszcze raz, fundamentalne z perspektywy problematyki podjętej w rozprawie, pytanie: skąd bierze się to wrażenie?

Jak pisze w swej książce *Sztuka i myśl* Piotr Kozak, twórczość artystyczna nie jest zbiorem obiektów lub idei, lecz – w najgłębszym sensie – „sposobem widzenia”.⁵¹⁸ Percepcja ma bowiem, jak zwraca uwagę filozof, charakter aktywny, co sprawia, że obrazy percepcyjne wchodzą w związki asocjacyjne między sobą i, właśnie w związku z tym mechanizmem, obrazy, które generuje sztuka wracają w doświadczeniu świata zastanego.⁵¹⁹ W oparciu o to założenie Kozak proponuje rozumieć sztukę jako pewną szczególną modalność (i umiejętność) widzenia, co tłumaczy następująco: „sztuka wskazuje na *sposoby widzenia rzeczywistości*, które to sposoby są epistemologicznie nierozróżnialne z odpowiednimi obrazami. (...) sztuka pokazuje, w jaki sposób możemy widzieć świat, wyznaczając normy i reguły myślenia o świecie”, i dalej: „(...) za pośrednictwem swej obrazowej formy, obraz artystyczny wskazuje na pewne modalności postrzegania, a treścią dzieła sztuki jest *sposób widzenia*, który wyraża się w danym dziele”.⁵²⁰ Za przykład przywołuje autor *Buty van Gogha*, gdzie treścią jest,

517 K. Czerni, *Rezerwat Sztuki*, Wydawnictwo Znak, Kraków 2000, s. 13-15.

518 Kozak, dz. cyt.

519 Tamże, s. 21.

520 Tamże, s. 22, 178.

odpowiednio, przedstawienie sposobu, w jaki możemy widzieć buty. Sztuka, która wyraża „stany oka” przedstawia różnorodne sposoby, na które możemy widzieć świat i w tym sensie, w myśl koncepcji wychowania estetycznego, twórczość artystyczna, która „przedstawia określone podmiotowe sposoby ujmowania rzeczywistości” – **uczy patrzeć**.⁵²¹

To swoiste widzenie sztuką wpływać może w sposób istotny na ogląd świata zastanego, jeżeli bowiem „celem sztuki jest przedstawienie modalności poznawczych, to ukazywanie sposobów widzenia może prowadzić do **zmiany** sposobu widzenia u odbiorcy sztuki (...) ten, kto zapoznał się z *Ulissesem* Joyce'a, inaczej może patrzeć na Dublin”, zaś ten, kto miał okazję obcować z dziełem van Gogha, inaczej będzie postrzegał widok starego, znoszonego obuwia.⁵²² „Sztuka pozwala widzieć więcej nie dlatego, że odsyła nas poza świat, ale dlatego, że pozwala nam spojrzeć na ten świat na różne sposoby” – stwierdza filozof.⁵²³ Podobne uwagi kreśli w swej *Widzialności obrazu* Lambert Wiesing. Niemiecki myśliciel nawiązując do przykładu, jakim jest malarstwo Turnera (*nota bene* najczęściej wykorzystywanego przez autorów analizujących relację sztuka-rzeczywistość przypadku), pisze: „oczywiście, oglądamy obraz Turnera, nie z uwagi na przedstawiane okręty, ale ze względu na **sposób ich widzenia** (...) Rozważamy styl obrazu, ponieważ pokazuje on, w jaki sposób coś może **stać się widzialne** (...) Obraz Turnera oglądamy sensownie, jeśli pozwalamy pokazać sobie nie okręty, ale **porządek tego, co widzialne**” i dalej, „podobnie, jak styl obrazu określa stan jego powierzchni, tak stan oka określa styl oglądu: obydwa fenomeny stylu podlegają tej samej logice relacji”.⁵²⁴ „Sztuka (...): pokazuje się coś, aby pokazać, że można pokazać to również tak” – definiuje fundamentalne zadanie sztuki Wiesing.⁵²⁵

Artysta, poprzez swe dzieło i zawarte w nim schematy, nakłada na oczy odbiorcy **filtr „artystycznego spojrzenia”** na świat i tym samym „zaraża” widza swoją własną,

521 Tamże, s. 179, 180.

522 Tamże, s. 181. „Każdy, kto ma w głowie obrazy van Gogha będzie inaczej patrzył na krajobrazy Prowansji niż ktoś, kto tego wzoru nie ma. Spostrzeże cechy krajobrazu, które ukażą mu się tylko dzięki temu, że widzi je jako obraz («jak namalowane»)” – pisze Ferdinand Fellmann (cyt. za: Wiesing, dz. cyt., s. 211).

523 Kozak, dz. cyt., s. 197.

524 Wiesing, dz. cyt., s. 19, 181 [wyr. P. M.].

525 Tamże, s. 194. Stąd też, przywołuje Wiesing Bernharda Waldenfelsa: atelier artysty jest czymś w rodzaju „artystycznego laboratorium widzenia” (tamże, s. 206.)

niepowtarzalną perspektywą („każdy rzeczywiście nowy kierunek w malarstwie będzie odkryciem i badaniem jakiejś uprzednio nie rozwiniętej **możliwości widzenia**” – pisał Dewey).⁵²⁶ Zna to uczucie każdy, kto po długim, wyjątkowo angażującym seansie filmowym wychodzi na ulicę i widzi otaczający świat na nowo, tak jakby był swoistym przedłużeniem filmu. Wszystko wydaje się być „decydującym momentem”: przebiegające przez ulicę dziecko, trzepocząca w oknie firana, twarz mijanego przechodnia. Każda napotkana rzecz zdaje się być pełna znaczenia, jak gdyby świat był serią znaków stworzonych tylko po to, by zostały odczytane:

Sądzę, że mogę się tu powołać na doświadczenie niemal wspólne nam wszystkim. Kiedy zwiedziwszy galerię obrazów wychodzimy na dwór, znajomy widok ulicznego ruchu wydaje się często odkształcony, jakby przeobrażony. Obejrzawszy tak wiele obrazów w kategoriach rzeczywistości, przełączamy się na widzenie rzeczywistości w kategoriach obrazu. Przez krótką choćby chwilę patrzymy na nią oczami malarza lub, ściślej, z psychicznym nastawieniem malarza, który ogląda motyw pod kątem tych jego właściwości, jakie mógłby przenieść farbami na płótno.⁵²⁷

– pisze w *Sztuce i złudzeniu*, Gombrich. Podobnego rodzaju wrażenie opisuje wielokrotnie na kartach swej *Księgi niepokoju* Fernando Pessoa, gdy pisze na przykład: „przyglądam się przez matowe okno starcowi, który sunie chwiejnie chodnikiem po drugiej stronie ulicy (...) Już go nie widzę. Otwieram okno, aby odszukać go wzrokiem. Nie ma go. Poszedł sobie. Spełniał – dla mnie – **wizualną powinność symbolu**; spełniwszy ją, znikł za rogiem”, w innym zaś fragmencie: „są dni, kiedy wszyscy ludzie, których spotykam (...) nabierają wymiaru symboli i – odrębnie lub łącząc się w grupy – tworzą proroczy, tajemny tekst”.⁵²⁸

Przy tej okazji warto wspomnieć, że bardzo podobnej funkcji – prowadzenia spojrzenia – upatrywał w sztuce Cyprian Kamil Norwid:

⁵²⁶ Dewey, dz. cyt., s. 288 [wyr. P. M.].

⁵²⁷ Gombrich, dz. cyt., s. 298.

⁵²⁸ Pessoa, dz. cyt. s. 61, 247.

znaczenie sztuki dla życia człowieka odpowiada roli, jaką posiada spojrzenie, szerzej: spostrzeganie, dla pojawienia się i istnienia świata człowieka i samego człowieka. Artysta w chwili twórczej przyjmuje nowy punkt i **sposób widzenia** (...), dzięki któremu to, co napotkane, ku czemu kieruje swą uwagę, objawia swe nowe oblicze (...)

– pisze o wizji Norwida, Janusz Krupiński i kontynuuje:

sens swej tezy „artysta organizuje wyobraźnię” dopowiada Norwid w tym samym zdaniu, definiując wyobraźnię jako zespół „sił postaciowania” (...) Oznaczałoby to, że zdolność tworzenia obrazów (w widzeniu, w spostrzeganiu, w doświadczeniu...), jako siła nadawania postaci – wyobraźnia – określa się w sztuce (...) Największe dokonanie sztuki polegałoby na tym, że jej dzieła „wnoszą” punkty i sposoby widzenia.⁵²⁹

Jak zauważa Kurpiński, w ujęciu Norwida, odbiorca poprzez dzieło odnajduje i przyjmuje punkt widzenia bliski – lub nawet tożsamy – z tym, który zdobył wcześniej artysta.⁵³⁰ To właśnie zwie poeta „estezą”: „(za)istnieniem czegoś w i dzięki spostrzeganiu”.⁵³¹

Co ciekawe, gdy zaaplikujemy opisaną wyżej koncepcję do twórczości Czapskiego okaże się, że następuje tu swoiste spiętrzenie porządków. Jak bowiem zaświadczały dzienniki, eseje czy korespondencje malarza – patrzy on na świat jakby był dziełem sztuki („Lejba miał twarz białą, pełną drobnych Rembrandtowskich zmarszczek”, „córeczki doktorów (...) żywcem wyjęte z XVIII-wiecznych portretów angielskich”, „stary pan z twarzą jak żywcem wziętą z obrazu El Greca”), a następnie właśnie ten **sposób widzenia** przenosi do swego malarstwa.⁵³² Malarstwa, które – zauważmy – w dalszej kolejności oddziałuje na percepcję odbiorcy, sprawiając, że

529 J. Krupiński, *Jedność sztuk i życia. Norwida teoria estezy*, „Estetyka i Krytyka” nr 17/18 (2/2009-1/2010), s. 185-186.

530 Tamże, s. 186.

531 Tamże, s. 180.

532 J. Czapski, *Na nieludzkiej ziemi*, Editions Spotkania, Paryż 1984, s. 52, 282, 249. „Był jeszcze zmierzch poranny, po obu stronach drogi biały step (...) Cudowna precyzja najsubtelniejszych szaro-brunatnych, szaro-niebieskich, białych tonów, jak na *lavis* genialnego malarza chińskiego” (tamże, s. 78).

odnajduje on – na powrót – „ślady” sztuki w rzeczywistości. W ten oto sposób granice pozaartystycznej codzienności i twórczej kreacji rozmywają się, co zresztą potwierdza sam Czapski w jednym z wielu tego rodzaju zapisków:

Esy-floresy białe, pędzlem do malowania ścian, na szybie sklepowej w Amiens, zamalowana całkowicie białą farbą szyba na rue Jacob wśród wystawnych sklepów antykarskich, a której jacyś robotnicy czy przechodnie wydrapali dziesiątki adresów i dowcipów (w pierwszej chwili byłem pewny, że to świetnie skomponowane i pomyślane wejście do nowej *boîte de nuit*), mur szary, ciepły w Maisons Laffitte, na którym białą farbą namalowano paralelogramy nierównego kształtu i wielkości, bez cienia estetycznych intencji (...), schody wyjściowe w kinie na Champs Elysées, ciemne, brudne, koloru ciemnego wina, z jedną smugą ostrego cynobru u boku elektrycznej lampki – ile takich wstrząsów wzrokowych mógłbym wyliczyć, by nie być gołosłownym. Czy, i do jakiego stopnia, zawdzięczam te nagłe przeżycia wpływom sztuki abstrakcyjnej?⁵³³

Kapista postrzegał codzienność niczym zbiór gotowych, czekających na odkrycie dzieł sztuki i ten **sposób widzenia** (za określeniem Kozaka) starał się zaszczerpić odbiorcy poprzez swe obrazy – przedstawiające ściśle pozaartystyczną, zwyczajną, banalną wręcz codzienność: wnętrza, ulice, przypadkowe przedmioty. Malarstwo Czapskiego jest więc konstruktem ufundowanym w szczególnego rodzaju paradoksie: **tutaj nie-sztuka jest „sztuką”, a sztuka polega na ukazywaniu „sztuki” w nie-sztuce.**

Malarskie oko Czapskiego, zafascynowane codziennym pozorem, umie pozór ten przebić na wylot. Metoda jego przypomina podejście fotografa spacerującego po świecie z aparatem przewieszonym przez ramię. Nie czyha on na obraz; przeciwnie – taki czy inny wycinek rzeczywistości narzuca mu się nagle, przemieniając bierne spojrzenie w błyskawiczną wizję. Pstryk aparatu zastępuje notatka nagryzmołona w jednym z tych grubych zeszytów (...), z którymi nigdy się nie rozstaje. Zapis migawki rozwinie on w ciemni pamięci, zanim przekaże go na płótno (...)

⁵³³ Czapski, „Abstrakcja – za i przeciw”, w: tegoż, *Patrząc*, s. 258.

maluje on swój obraz na cześć odbicia w zwierciadle szyby, czerwonej plamy sukni, sylwetki zauważonej w oknie przejeżdżającego metra. To właśnie zachwycony szacunek malarza dla surowej, materialnej rzeczywistości, dla pozornego banału, stoi u podstaw uprzywilejowanej chwili, która godzi widza obrazu Czapskiego ze światem „takim, jakim jest”

– pisze krytyk i przyjaciel Czapskiego, Konstanty Jeleński.⁵³⁴ Świat przedstawiony w malarstwie kapisty, choć tworzony na podstawie widoków świata zastanego – stanowiąc swoisty „cytat z rzeczywistości” – przywołuje jednocześnie skojarzenie z czymś wykreowanym, zaaranżowanym, umyślenie skomponowanym. Potoczna codzienność widziana oczami malarza (określana w notatnikach jako „wizja”) jawi się tu jako gotowa kompozycja malarska czy literatura, samokształtujące się dzieło sztuki: zarówno na poziomie wizualnym (gra zastanych barw i kształtów), jak również semantycznym (gra znaczeń między elementami sytuacyjnymi).⁵³⁵ „Wizja” przenoszona jest w dalszej kolejności do notatnika, później na płótno i odtąd też zmienia się też status pierwowzoru: **z czystej metafory, jakby-sztuki, sztuki w grubym cudzysłowie staje się – ów element codzienności – sztuką w pełnym tego słowa znaczeniu:**

Czekam na autobus na szarej ulicy (...) znowu widzę, oddycham oczami. Ale o co chodzi, jeszcze przed chwilą w kawiarni: noga kobiety i kawałek spódnicy w deseń. Noga splątana z nóżkami *modern* krzesła. Ta kobieta wcale mnie nie interesuje, ale tę pokręconą nogę (...) chcę, **muszę** ją notować. Czekając znów na autobus: dom stary czarny z szarymi smugami zamalowanych pęknięć z dużym afiszem o dwóch zieleniach i ciepłym brązie. Te dwa spojrzenia na nogę, na dom, które **są zupełnie oddzielone od zwyczajnego patrzenia** (...) w czym są zupełnie **inne?** (...) Czysta abstrakcja? Nie. Moje odkrywanie świata to odkrywanie form czy układów istniejących w świecie, które nas otaczają i których przeważnie nie zauważamy.⁵³⁶

534 K. Jeleński, *Oko i czas*, w: katalog wystawy „Józef Czapski. Wokół kolekcji Aeschlimanna”, Zachęta Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa 2007, s. 45

535 W swych wspomnieniach wojennych pisze Czapski: „Dojeżdżamy do Rusajewki (...) Na ścianach afisze: stoi z karabinem żołnierz, za nim kobieta, chłopka w chustce mówi mu «Bądź bohaterem»; to wszystko na tle opowiadań, rozmów stacyjnych brzmi bardzo «literacko»” (Czapski, *Na niehumanitarnej ziemi*, s. 51).

536 Czapski, *Wyrwane strony*, s. 51-52 [wyr. P. M.].

Ów zapis z notatnika z dnia 13 czerwca 1965 roku jest podwójnie znamieny: nie tylko wpisuje się we wcześniejsze rozważania na temat sztuko-podobnego potencjału rzeczywistości, który artysta odkrywa i realizuje poprzez dzieło. Czapski przyznaje się tu bowiem dodatkowo do szczególnego musu, konieczności, trudnego do powstrzymania ciągu do utrwalania przeżyć („**muszę ją notować**”). Co ciekawe, opis ten zbiega się z relacją Moneta (s. 74), który, przyrównując swój artystyczny los do wołu przymuszonego do pracy w młynie, zdaje się sugerować, że siły kreacyjne poddają twórcę zniewoleniu, że są instynktem, którego nie można powstrzymać, ciężarem i jarzmem, spod panowania którego nie sposób się wydostać.⁵³⁷ Sztuka rozmywając granicę między kreacją a życiem pochłania bowiem wszystkie obszary codzienności malarza, a wrażenie jej wszechobecności może stać się zarówno błogosławieństwem, jak również katorgą i obsesją. Ten swoisty „głód oczu” (Czapski „oddycha oczami”) sprawia, że twórca nie potrafi już patrzeć na świat bez pośrednictwa artystycznych kategorii, nawet jeżeli dzieje się to poza jego wolą (lub nawet wbrew niej):

Jest taka chwila, którą równie nazywając przeżywa każdy, najskromniejszy nawet artysta – chwila widzenia oczyszczona ze wszystkich reminiscencji. Wyraził to najprościej Cézanne twierdząc, że gdy artysta maluje pejzaż musi czuć, że on pierwszy ten świat widzi (...) Ta chwila dla malarza zdarzyć się może, gdy patrzy na zachód słońca nad daleką płaszczyzną pól poznańskich, na osobliwe wnętrza katedry gotyckiej, czy również, gdy spojrzy na zwykłe jabłko na zwykłym stole.⁵³⁸

Czapski w swych malarskich próbach ukazania odbiorcy świata „widzianego oczami artysty” zatacza swoiste poznawcze **koło: poprzez sztukę ukazuje sposoby widzenia rzeczywistości, które to sposoby wynikają z patrzenia na rzeczywistość poprzez pryzmat sztuki**. Uchwycenie tego, wyrażonego w dziele „stanu oka” otwiera

537 Kategoria „instynktu sztuki” zajmuje centralną pozycję w koncepcjach estetycznych zorientowanych ewolucyjnie. Zob. na ten temat: D. Dutton, *The Art Instinct: Beauty, Pleasure, and Human Evolution*, Bloomsbury Press 2009.

538 Czapski, „Konstanty Brandel 1880-1970” w: tegoż, *Patrząc*, s. 350-351. W eseju *O wizji i kontemplacji* Czapski zaś pisze: „Czym jest wizja? Pewnym syntetycznym, jedynym widzeniem świata otaczającego. Chwila takiego widzenia spływa na człowieka zawsze nieoczekiwane, jak łaska” (J. Czapski, *O wizji i kontemplacji*, cyt. za: *Józef Czapski. Książka do pisania*, wyb. M. Nowak-Rogoziński, Wydawnictwo Austeria, Kraków-Budapeszt-Syrakuzy 2018, s. 86).

przed odbiorcą nowy horyzont wrażeń, pozwala zająć zupełnie nową, estetyczną perspektywę wobec codzienności. Ta wizja, której towarzyszy ów „cichutki szok” – zachwyty, olśnienie – to esencja tego, czego Czapski poszukiwał zarówno w sztuce, jak i w potoku najbanalniejszej nawet potoczności („wracam zawsze do tego samego: nie wybiegać poza wspomnienie, to wspomnienie, które **dało ci szok** – reszta tylko przeszkadza. Miałem mocny zamiar zacząć od piłowania martwej natury, ale w banku (po pieniądzu) zobaczyłem tę pannę w niebieskiej roboczej sukni...”).⁵³⁹ Od tej właśnie sukni zaczyna Magdalena Grochowska, gdy pisze o Czapskim:

A ta panna w niebieskiej sukience spotkana w banku, którą artysta natychmiast przenosi do kajetu, a potem na płótno? A kobieta – ujrzana z góry – na dnie ślimaka schodów w paryskiej siedzibie Kongresu Wolności Kultury, w czerwonej plamie sukni, z białym zeszytem na kolanach? (...) Ludzie w metrze, kawiarni, łożu teatralnej – unieśmiertelnieni w błyskawicznym szkicu (...) Notatka dobra – to zdaniem Czapskiego taka, w której odcisnięty jest ślad jego przeżycia.⁵⁴⁰

Na ten aspekt twórczości i filozofii sztuki kapisty zwraca również uwagę Czerni, gdy pisze:

(...) w jego notatkach „wizja” powraca ciągle, podobnie jak równoznaczne: „wstrząs”, „szok”, „przeżycie”, „olśnienie”, „błysk widzenia”. Chodzi o nagle, w momencie, ujrany wycinek rzeczywistości, radość z kilku zestawionych form, gry kolorów (...) Artysta patrzy kadrami, widzi obrazami.⁵⁴¹

„Ten cichutki szok” towarzyszący obcowaniu z najwyższej klasy sztuką oraz estetycznymi znaleziskami codzienności („układy istniejące w świecie”) zdaje się być kluczem do rozumienia twórczości malarskiej Czapskiego. Opis tego szczególnego wrażenia pojawia się na kartach dzienników wielokrotnie, przywołajmy więc na koniec dłuższy fragment (mając wciąż w pamięci wyznaczenie Moneta znad łoża umierającej kobiety):

539 J. Czapski, cyt. za: Karpiński, dz. cyt., s. 80 [wyr. P. M.].

540 M. Grochowska, *Ćwiczenia z niemożliwego*, Wielka Litera, Warszawa 2012, s. 332-333.

541 Czerni, dz. cyt., s. 13-15.

(...) dlaczego muszę utrwalić jakieś przeżycie, szok doznany, patrząc na przykład na ulicy na fioletowe łydki tłustej kobiety, czy w kościele na banalnego mężczyznę w szarozielonej deszczówce i z niebieskim „blikiem” na różowej gładkiej łysinie. Wizja? Boję się nadużywania szumnych słów, nie mam jednak czym tego słowa zastąpić. Chodzi o to, że zwykle patrzę na świat jak na mapę geograficzną, wszystko równie ważne, prędzej wszystko równie nieważne, i naraz widzę taką czy inną kombinację form i barw, poprzez które nagle odkrywam skrawek świata otaczającego, więc przedmiot najobojętniejszy: łydki fioletowe, płaszcz czerwony, brudną chustkę na stole, niebieską szmatę do wycierania farb, która ma załomy i odcienie równie urzekające jak załomy i odcienie śnieżnych gór (...) Czy takie widzenie stwarza koniecznie ten mus utrwalenia przeżycia (...) Zdaje się, że to wzmożenie, to potworne zagęszczenie przeżycia wobec nawet (czy właśnie) najobojętniejszego, najbanalniejszego zjawiska, to odkrycie, że ono jest (...) – to jest właśnie istotą malarstwa i jego sensem.⁵⁴²

W nawiązaniu do powyższego fragmentu warto zwrócić się na moment ku uwagom, jakie na ten temat kreśli Leddy: „Czasem, kiedy artysta – prawdziwy artysta – patrzy na przedmioty (...) postrzega je jako czyste formy (...). To są właśnie momenty inspiracji: wynikają z chęci wyrażenia tego, co zostało odczute”, a stąd (filozof nawiązuje tu do teorii formalizmu Cleve'a Bella): „kiedy Bell'owski «prawdziwy artysta» patrzy na krzesło, ignoruje wiele jego własności (...) dla artysty obiekt tego typu może prowokować emocję estetyczną [aesthetic emotion]”.⁵⁴³ Jak zauważa autor *The Extraordinary...*, Bell (myślący według Leddy'ego zbyt „Schopenhauerowsko”) niesłusznie przy tym utrzymuje, że tego rodzaju estetyczny wgląd w codzienność dostępny jest wyłącznie artystom, podczas gdy dla osób spoza twórczego kręgu sztuki pozostaje czymś nieuchwytnym. Ta redukcyjna wizja zubaża nie tylko relację twórcy-odbiorcy (wytwarza bowiem między nimi ogromną przepaść), lecz również znaczenie

542 Czapski, „Konieczność i łaska”, w: tegoż, *Patrząc*, s. 385-386. W liście do Czesława Miłosza pisze Czapski: „malując białą chustkę na kuchennym stole, biały kaloryfer czy ciemny, brudny korytarz, czy puściutkie podwórze banalnego miejskiego domu, (...) jestem tak zachwycony, że błysk elektryczny na kaflach białych metra jest dla mnie milion razy piękniejszy i godny wyrażenia niż diamentowy diadem cesarzowej Eugonii czy Salome” (J. Czapski, list do Czesława Miłosza I VIII 1963, cyt. za: *Józef Czapski. Książka do pisania*, s. 110).

543 C. Bell, *Art*, cyt. za: Leddy, *The Extraordinary...*, s. 41-42.

samej sztuki, której rola kończy się wyłącznie na progu muzeum czy galerii. Dla kapisty zaś, jak odczytujemy to z powyższego fragmentu, esencja malarstwa tkwi w odnajdowaniu paralel między sztuką i potocznym życiem **na co dzień**, podczas gdy zadaniem twórcy jest utrwalenie tego przeżycia, przekazanie tej wizji dalej – zaszczepienie jej w odbiorcy w taki sposób, by na powrót odnajdywał sztukę w potoku życia:

Nieustanne poszerzanie, pogłębianie wrażliwości na świat nas otaczający, powracanie przy tym systematyczne do zaciętego, pokornego studiowania natury, jej form i barw, których bezgraniczne bogactwo odczuć możemy patrząc chociażby całe życie tylko na zmiętą serwetę, na zawsze ten sam stół, czy na brudne schody stacyjne – to jest drogą prowadzącą ku mojemu malarstwu.⁵⁴⁴

Ta paralela, a także wejście w estetyczny kontakt z codziennością określane jako „wstrząs” pojawia się, co ciekawe, również w rozważaniach Jacques'a Maritain'a, z którego pismami Czapski – jako zagorzały czytelnik współczesnej filozofii francuskiej – był doskonale zaznajomiony (wystarczy przypomnieć tu słynny list otwarty wystosowany w 1944 roku przez malarza do Maritaina i François'a Mauriac'a w sprawie Powstania Warszawskiego).⁵⁴⁵ Słowa francuskiego filozofa i teologa z *Granice poezji* spotykają się z tym, co na każdym kroku podkreśla Czapski:

w ten sposób rozumiana poezja nie jest również, rzecz jasna, przywilejem poetów. Nie istnieją dla niej żadne określone ramy, oczekuje nas tam, gdzie się jej nikt nie spodziewał. Owego lekkiego **wstrząsu** – którym objawia swą obecność, a który sprawia, że zmieniają się perspektywy, otwiera się horyzont serca – doznać można patrząc na jakiś zwykły przedmiot albo na wycinankę z papieru (...) podobnie jak kiedy indziej kontemplując arcydzieło.⁵⁴⁶

Malarstwo – na które patrzymy bez pośrednictwa płótna; nieopowiedziane

544 J. Czapski, „Wstęp do katalogu wystawy, Poznań”, w: tegoż, *Patrząc*, s. 383.

545 J. Czapski, *List otwarty do Maritaina i Mauriac'a*, „Więź” nr 3/1993 [pierwodruk ukazał się w roku 1944 w „Orle Białym” nr 34].

546 J. Maritain, „Granice poezji”, przeł. A. Olędzka-Frybesowa, w: *Antologia współczesnej estetyki francuskiej*, red. I. Wojnar, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1980, s. 97 [wyr. P. M].

jeszcze przez nikogo opowieści; fotografie – tuż przed zapośredniczeniem w kliszy. Wszystko to nosi w sobie potencjał sztuki, który może zostać rozwinięty, choć nie musi – wizja nieuprzedmiotowiona pozostaje wtedy czystym przeżyciem, sztuką „jako doświadczeniem”. Kiedy jednak możliwość ta zostanie zrealizowana – potencjał urzeczywistnia się pod postacią dzieła, którego byt rozciąga się na odbiorcę, a dalej na doświadczaną przez niego rzeczywistość. To właśnie, jak się wydaje, cecha wyróżniająca wybitne dzieła sztuki: zawarty w nich – poprzez nie – „sposób widzenia”, który sprawia, że odbiorca widzi znajomy świat na nowo lub, dokładnie odwrotnie, tak znajomo, bezpiecznie, swojsko:

Wpatruję się w tych przechodniów, Kazachów, stepowych Kirgizów (...) Dlaczego wydają mi się tak swojscy? Co mi przypominają? Z głębi wspomnień wypływa mi z pamięci, jak żywy, obraz Brandta w ciężkiej, złoconej ramie, wiszący kiedyś w moim rodzinnym domu. I te bezpośrednie wrażenia wschodnie dzisiejsze są jakby nadrukiem na tamtym dawnym, już z lekka zatartym wspomnieniu: step, Tatarzy (...) Widzę takie same twarze i dzięki Brandtowi są mi tak znane, że aż bliskie.⁵⁴⁷

⁵⁴⁷ Czapski, *Na nieludzkiej ziemi*, s. 170.

3. Kraj/obraz: natura jako dzieło sztuki?⁵⁴⁸

Inspirowana sztuką „hermeneutyka codzienności” – metoda czytania fragmentów świata zastanego poprzez kategorie artystyczne sięga korzeniami głęboko, zarówno w tradycji filozoficznej, jak i literackiej czy teologicznej. Stanowiska bazujące na interpretacji świata jako tworu *quasi*-artystycznego (nie posiadano wówczas jeszcze jednoznacznie sformułowanej kategorii dzieła sztuki), a więc tworu świadomie i celowo uformowanego według zasady ładu pojawiają się już w starożytności. Wtedy to, przede wszystkim, zaczyna kiełkować myśl zorientowana pankalistycznie – przedstawiciele tego nurtu głoszą, że piękno jest uniwersalną własnością wszelkiego bytu. To zaś w umysłach dociekliwych filozofów rodzi dalsze pytania o przyczynę tego stanu rzeczy: bezpośrednią (stworcę świata) oraz pośrednią (zasadę budowy, która posługiwał się stwórcy powołując do istnienia świat). Za najpowszechniejsze wytłumaczenie posłuży odwołanie do koncepcji Boga jako artysty (*Deus Artifex*) lub spersonifikowanej natury jako „mistrzyni sztuki”. Oba te ujęcia jednakowo interpretowały świat jako wyjątkowy twór, który określić można, sięgając języka awangardy, jako szczególnego rodzaju „gotowe dzieło sztuki”. Przyjrzyjmy się bliżej tej koncepcji, która w ostatnim czasie – za sprawą nowo powstałych nurtów filozoficznych ukierunkowanych na przeorganizowanie antropocentrycznie zorientowanej drabiny bytowej – poddawana jest coraz szerszej krytyce.

548 W części tej korzystam z moich ustaleń prezentowanych wcześniej w artykułach: *A landscape embroiled: experience of nature through experience of art*, „Polish Journal of Landscape Studies” Volume 2, Number 4-5 (2019) oraz *Sztukocentryzm w rozważaniach nad estetycznym doświadczeniem natury*, „Sztuka i Dokumentacja” nr 20/2019.

3.1. Panartyzm jako element kosmogonii

(...)
Co za ramię kunsztem siły
Sercu twemu sprzęgło żyły?
I gdy serce bić poczęło,
Czyich stóp i rąk to dzieło?
(...)
Gdy gwiazd włócznie spadły z góry
I lży trysły z każdej chmury,
Powiedz, czy ten sam Stworzyciel
W ciebie tchnął i w Jagnię życie?

Tygrys, tygrys w puszczech nocy
Świeci blaskiem pełnym mocy.
Czyj wzrok, czyja dłoń przelała
Grozę tę w symetrię ciała?

William Blake, Tygrys⁵⁴⁹

Koncepcja świata zastanego jako „dzieła sztuki” tworzonego przez Boga-Artystę (*Deus-Artifex*) lub Naturę pojmowaną jako wyższą twórczą siłę, artystkę (*natura naturans*) – w tradycji filozoficznej sięga korzeniami starożytności. To, co można określić mianem swoistego panartyzmu, w swej postaci umiarkowanej, kielkuje bowiem już w myśli starożytnych filozofów, rozwija się w postaci chrześcijańskiej teologii stworzenia, swoją zaś pełnię osiąga w nowożytności, szczególnie w romantyzmie. Jak pisze Radosław Chałupniak:

Bóg pojmowany był na podobieństwo artysty, a świat – jako przedmiot przeznaczony do kontemplacji. Dla starożytnych filozofów greckich dzieło sztuki było jak przyroda, bo ją naśladowało, tymczasem dla myślicieli chrześcijańskich przyroda była dziełem sztuki, objawiając artystyczny rozum tego, kto ją stworzył.⁵⁵⁰

549 W. Blake, „Tygrys”, przeł. J. Pietrkiewicz w: *Antologia liryki angielskiej 1300-1950*, wyb., przeł. J. Pietrkiewicz, Instytut Wydawniczy PAX, Warszawa 1987, s. 133.

550 R. Chałupniak, *Arcydzieła malarstwa w katechezie*, Wydawnictwo Wydziału Teologicznego Uniwersytetu Opolskiego, Opole 2013, s. 46. Ujęcie świata jako „dzieła sztuki” w teologii chrześcijańskiej rekonstruuje dalej za Chałupniakiem.

Zbliżony motyw odnajdujemy już w pismach Platona, gdzie Demiurg – doskonała siła twórcza, budowniczy świata (rzemieślnik) – kreuje rzeczywistość materialną odwołując się do wzorca, jaki stanowi świat doskonałych idei. Nurt stoicki posługuje się z kolei pojęciem tzw. „pankalii” (gr. *pánkalos*), które – pokrewne wypracowanemu później panestetyzmowi – powołane zostało na oznaczenie „piękna wszelkiej rzeczy” („piękna powszechnego”). Dla Cyserona natura jest „najwyższą artystką”, „mistrzynią sztuki”, która tworzy wszechświat na wzór arcydzieła. Podobną wizję proponował Marek Aureliusz, który w swoich *Rozmyśleniach* przyrównywał świat do wielkiego spektaklu, w którym ludzie są aktorami, zaś reżyserem – Bóg-Artysta. Seneka Młodszy – filozof, którego rozważania wpłynęły znacząco na myśl chrześcijańską – głosił zaś, że „wszelka sztuka jest naśladowaniem natury” (*omnis ars naturae imitatio est*).

U schyłku starożytności koncepcję pankalii przejmują dalej myśliciele wczesnochrześcijańscy, którzy przeformułują ją (osłabiają), czyniąc istotnym elementem teologii stworzenia (kosmogonia). Jak pisał jeden z Ojców Kościoła, Bazyli Wielki: Bóg-Artysta tworzy świat „piękny w swojej celowości”, my zaś „chodzimy po świecie, jak gdybyśmy zwiedzali warsztat, w którym boski rzeźbiarz wystawia swe cudowne dzieła”.⁵⁵¹ Filozofowie zgromadzeni wokół szkoły katedralnej w Chartres posługiwać się będą podobną metaforą, przyrównując Stwórcę do Boskiego Architekta, który nie tylko stworzył (*creatio*), lecz również ozdobił (*exornatio*) świat, czyniąc go pięknym. Według Świętego Augustyna świat jest z kolei „najpiękniejszym poematem”, sztuka zaś ma za zadanie odkrywać ślady (*vestigia*) piękna w samej naturze.⁵⁵² Motyw ten zaznacza swą obecność również w pismach teoretycznych samych artystów: „sztuka jest dzieckiem natury i wnuczką Boga” – stwierdzał Dante, dla Leonarda da Vinci artysta jest zaś „kuzynem Boga”.⁵⁵³ Z idei poety jako *alter deus* wyrasta topos artysty ścigającego się z Bogiem-twórcą. Nasilenie tych motywów zaobserwować można już w epoce renesansu, zaś apogeum – w romantycznej koncepcji artysty-geniusza.

Filozoficzne rozważania nad relacją sztuka-rzeczywistość zintensyfikowane

551 Bazyli z Cezarei, *Homiliae in Hexaemeron*, cyt za: Chałupniak, dz. cyt., s. 46.

552 Chałupniak, dz. cyt., s. 49.

553 W tym kontekście znamienity staje się również tytuł pierwszej książki fotograficznej wydanej w połowie XIX-wieku, autorstwa Foksa Talbota: *The Pencil of Nature* – tytuł odsyłający do koncepcji przyrody, która „rysuje samą siebie”.

zostają w okresie nowożytności, choć zyskują wtedy już nieco inną postać. W centrum refleksji umieszczona zostaje problematyka związana z mimetyczną funkcją sztuki, zaś pytaniem, które nadaje kierunek rozważaniom staje pytanie z rodzaju co było pierwsze: piękno natury czy też piękno sztuki? Jądro sporu stanowiło fundamentalne pytanie o wektor kierunku zależności: czy dzieło sztuki jest piękne, bo przedstawia piękną naturę (ujęcie tradycyjne) – czy odwrotnie – natura jest piękna, bo przypomina sztukę (sama w sobie zaś nie jest przedmiotem estetycznym)? W tej dziewiętnastowiecznej debacie szczególną rolę odegrał idealizm niemiecki, który odwrócił utrwalony w tradycji filozoficznej kierunek i, zrywając z pierwszym ujęciem, utorował w estetyce drogę dla ujęć, wedle których to natura wzoruje się na sztuce. Według idealistów piękno przyrody jest, co najmniej, niedoskonałe, swoją pełnię osiąga dopiero jako produkt ducha w postaci artystycznej prezentacji.

(...) piękno artystyczne stoi wyżej niż przyroda. Piękno sztuki jest bowiem pięknem z ducha zrodzonym i w duchu odradzonym, i o tyle, o ile duch i twory ducha stoją wyżej od przyrody i jej zjawisk, o tyle też piękno artystyczne wyższe jest od piękna przyrody

– pisze Hegel.⁵⁵⁴ Według niemieckiego filozofa nie istnieje osobna kategoria „naturalnego piękna”, to sztuka – która determinuje sposób, w jaki doświadczamy przyrodę – sprawia, że postrzegamy ją jako piękną. Idealistyczne koncepcje filozoficzne znajdują swój oddźwięk w obszarze literatury pięknej, skąd dalej rozślawnione zostają pod postacią paradoksu Oscara Wilde'a („życie naśladuje sztukę bardziej, niż sztuka życie”). Myśl wilde'owską parafrazuje w swym piśmie Joseph Addison, który stwierdza w równie paradoksalnym duchu: „dzieła natury sprawiają nam tym większą przyjemność, im bardziej przypominają dzieła sztuki”.⁵⁵⁵

554 G. W. F. Hegel, *Wykłady o estetyce* (tom I), przeł. J. Grabowski i A. Landman, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1964, s. 4. Hegel jeszcze bardziej wzmacnia swe stanowisko słowami: „(...) w porównaniu ze zwyczajną rzeczywistością należy zjawiskom sztuki (które bynajmniej nie są samym tylko pozorem) przypisać wyższą realność i bardziej prawdziwe istnienie” (s. 17). W przedstawieniu artystycznym tkwią bowiem „duch i wolność” (s. 5), które w systemie filozofa stanowią o prawdzie: „wszelkie piękno jest prawdziwie piękne tylko dzięki temu, że bierze udział w tej wyższości ducha i zostało przezeń stworzone” (s. 6). Innymi słowy, sztuka (duch) stoi ponad przyrodą, ponieważ „jest jej prawdą, jest tym, czym przyroda naprawdę jest” (przypis, s. 6).

555 J. Addison, *O przyjemnościach wyobraźni*, przeł. P. Parszutowicz, „Terminus: Półrocznik poświęcony

Nowe spojrzenie na relację sztuka-natura przynoszą prądy myślowe związane z kręgiem tzw. filozofii krytycznej. I tak, Theodor W. Adorno już samą ludzką skłonność do zamykania przyrody w ramach obiektu estetycznego (wejście w kontakt z jej „pięknem”) interpretuje jako przejaw chęci jej opanowania, wyraz władczego antropocentryzmu. Sztuka również może być obszarem, gdzie realizowane jest to pragnienie, a dzieje się tak, ponieważ każda artystyczna reprezentacja natury w dziele sztuki (na przykład w formie pejzażu malarskiego) jest według filozofa formą przemocy symbolicznej: „pojęcie piękna naturalnego dotyka rany i niewiele brakuje, by myśląc o tej ranie myśleć zarazem o przemocy, jaką dzieło sztuki, czysty artefakt, wywiera na to, co spontaniczne i naturalne” – pisze Adorno.⁵⁵⁶ Narzędziem, które pośredniczy w podporządkowywaniu przyrody jest według filozofa sam wzrok: wzrokocentrycznie zorientowana kultura Zachodu ujarzmia żywą naturę sprowadzając ją do postaci martwego, nieruchomego obrazu. Co ciekawe, mniej więcej sto lat wcześniej podobnego rodzaju krytykę przeprowadzał Friedrich W. J. Schelling w słowach: „nie tylko niemym, całkowicie martwym obrazem była dla nich przyroda (...) puste rusztowanie form, którego równie pusty obraz ma być przeniesiony na płótno albo wyciosany w kamieniu”.⁵⁵⁷

Kolejny fundamentalny zwrot, który nastąpił w filozofii końca XX-wieku zaowocował równie wielkimi zmianami w obszarze namysłu nad estetycznym wymiarem natury.⁵⁵⁸ Refleksja ukierunkowana na pozaartystyczne sfery życia zwróciła

tradycji klasycznej w kulturze nowożytnej” 1 (2004), s. 189. Z drugiej strony, dopowiada Addison: „Jeżeli rozważymy dzieła natury i sztuki jako przeznaczone do bawienia wyobraźni, będziemy musieli uznać te ostatnie za bardzo ułomne w porównaniu z tymi poprzednimi; bo mimo iż mogą one czasami jawić się jako piękne czy niezwykle, nie mogą mieć w sobie nic z tego ogromu i potęgi, które dostarczają umysłowi obserwatora tak wielkiej uciechy. Zarówno te pierwsze, jak i te drugie mogą być łagodne i delikatne, lecz zamiar leżący u podstaw dzieła sztuki nigdy nie może okazać się równie godny podziwu i wspaniały. Jest coś śmielszego i bardziej mistrzowskiego w surowych i niedbałych cięciach natury niż w muśnięciach i upiększeniach sztuki” (tamże).

556 T. W. Adorno, *Teoria estetyczna*, przeł. K. Krzemieniowa, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1994, s. 114. Dalej pisze Adorno: „okrzyk «jak pięknie» na widok jakiegoś krajobrazu uraża jego niemą mowę i pomniejsza jego piękno; przejawiająca się przyroda chce milczenia” (s. 127).

557 F. W. J. Schelling, „O stosunku sztuk plastycznych do przyrody”, w: tegoż, *Filozofia Sztuki*, przeł. K. Krzemieniowa, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 2015, s. 476.

558 Wśród czynników, które wpłynęły na wspomniane zmiany należy wymienić również coraz silniej dochodzące do głosu w debacie filozoficznej orientacje anty-antropocentryczne, których celem było przeorganizowanie obowiązującego dotąd obrazu relacji człowiek-natura. Szczególną rolę odegrał w tym względzie tzw. posthumanizm krytyczny, który zrywa z ujęciem podmiotu ludzkiego jako bytu szczególnego i odrębnego względem natury, a więc również z sytuowaniem człowieka u szczytu hierarchii bytowej.

się bowiem nie tylko ku banalnej codzienności (*everyday aesthetics*), cielesności (somaestetyka) czy szeroko rozumianym wytworom kultury i technologiom (*applied aesthetics*), lecz również ku naturze – której przeformułowane pojęcie stanowi odtąd centrum rozważań nowopowstałych dyskursów, takich jak estetyka środowiskowa (*environmental aesthetics*) czy eko-estetyka (*eco-aesthetics*). Podważenie paradygmatu sztukocentrycznego (w którym za modelowy przykład przedmiotu estetycznego przyjmuje się przedmioty artystyczne, a doświadczenia estetycznego – doświadczenie sztuki) sprawiło, że przedmiotem analiz stała się natura „sama w sobie”, nie zaś jej, zapośredniczony w sztuce, obraz. Zwrot, który zapowiadały już Adornowskie próby dotarcia do obszarów niezakotwiczonych w artystycznej prezentacji, dał początek nowemu, szerokiemu pojmowaniu natury, która rozumiana całościowo, rozpatrywana jest w ramach sieci zależności i powiązań między bytami – jako organiczna całość, środowisko.⁵⁵⁹

Związki *environmental aesthetics* z estetyką codzienności są jednocześnie o wiele bardziej bezpośrednie, niż mogłoby się to na początku wydawać. Jak zwraca uwagę Berleant, jeden z czołowych przedstawicieli obu tych orientacji, postępujące poszerzenie obszaru zainteresowań estetycznych z jednoczesnym oddalaniem od konwencjonalnych obszarów sztuki rozpoczęło się, właśnie, wraz ze skierowaniem się ku środowisku.⁵⁶⁰ Stąd bowiem bierze swój początek odwrót od wąskiego pojmowania przedmiotu estetycznego (sztukocentryzm) czy „renesans” myśli Deweyowskiej wraz z koncepcją nowego, całościowego rozumienia sytuacji estetycznej (podmiot-przedmiot-doświadczenie).⁵⁶¹ W obliczu tych zmian dualizm – ontologiczny fundament zachodniej filozofii – ujawnił się jako prąd wymagający zaktualizowania, zaś krytyczny namysł nad tym porządkiem doprowadził do wypracowania nowych estetycznych strategii. Stąd też

559 Jednakże w jednym z fragmentów *Teorii...* przyznaje Adorno, że w szczególnych przypadkach może jednak nastąpić, „szczęśliwe zjednanie” sztuki i natury: jako przykład podaje malarstwo Corota (Adorno, dz. cyt., s. 125).

560 A. Berleant, „Transformations in Art and Aesthetics”, w: *Aesthetics of Everyday Life...*, s. 6. Co znamienne, w propozycji estetycznej Berleanta kategoria środowiska (*environment*) ujmowana jest szeroko, jako rodzaj otoczenia. Tym samym w obszar rozważań włączone zostaje nie tylko doświadczenie natury, lecz również środowiska miejskiego (np. krajobraz zabudowań architektonicznych).

561 Tamże, s. 7. Na temat „sytuacjonizmu estetycznego” zob. M. Ostrowicki, *Teoria sytuacji estetycznej M. Golaszewskiej jako fundament estetyki (dwugłos o pojęciu sytuacji estetycznej Marii Golaszewskiej)*, „Edukacja Filozoficzna” nr 22 (1996).

swoistej „rewizji estetycznej” poddany został obowiązujący dotąd radykalny podział na:

- sferę estetyczną (sztuka oraz to, co pozytywne)/sferę pozaestetyczną (nie-sztuka i to, co negatywne),
- podmiotowe/przedmiotowe oraz zmysłowe/rozumowe w doświadczeniu,
- estetyczne/moralne w działaniu.

Warto przy tym zauważyć, iż nurt estetyki środowiskowej stanowi jedną z pierwszych programowo sformułowanych propozycji intelektualnych w obszarze estetycznej refleksji nad pozaartystycznymi rejonami rzeczywistości. Program ten koncentrował się na początku, przede wszystkim, wokół dwóch podstawowych postulatów. Po pierwsze, zwracano uwagę na konieczność zwrotu ku naturze „samej w sobie”, tak aby ujmowana była jako swoisty przedmiot estetyczny, niezależny od sztuki i związanych z nią kategorii (perspektywa anty-sztukocentryczna). Po drugie zaś, wskazywano na potrzebę przeformułowania samego modelu przeżycia estetycznego: z postawy Kantowskiego dystansu i bezinteresowności na aktywne i bezpośrednie zaangażowanie (Berleantowskie *engagement*). Konsekwencją tych zmian było podważenie typowego – jak się wydaje – schematu, który warunkuje sposób, w jaki wchodzimy w kontakt z przyrodą. Przeżycie tego rodzaju, jak krytycznie zauważali przedstawiciele estetyki środowiskowej, uwikłane jest w schematy wyznaczone przez sztukę (na przykład malarstwo pejzażowe) czy teksty kultury (fotografie, pocztówki, reklamę), a w związku z tym dalekie jest od doświadczenia natury jako takiej.⁵⁶² Jak pisze Yrjo Seppanmaa „stawiając podobieństwo do sztuki wyżej niż to, co oferuje samo środowisko, łatwo wtłoczyć je w obcy dla niego tryb obserwacji [*mode of observation*]”, Adorno zaś dopowiada jeszcze dobitniej: „z winy malarskich kiczów ucierpiały same zachody słońca”.⁵⁶³ „Kolonizacja” natury przez sztukę sprawiła, że całościowe, wielozmysłowe doświadczenie wyparł zdystansowany ogląd i kontemplacja oddalonych (i tym samym ściśle oddzielonych od podmiotu) fragmentów przyrody, które odbierane

⁵⁶² „Czasami wydawało się nam, że patrzymy na fototapetę z hawajskim krajobrazem” – pisze o Bajkale Hugo-Bader (dz. cyt., s. 341).

⁵⁶³ Cytat pierwszy: Y. Seppanmaa, *The Two Aesthetic Cultures: The Great Analogy of an Art and the Environment*, cyt. za: Saito, *Everyday Aesthetics*, s. 17, cytat drugi: Adorno, dz. cyt., s. 133.

są niczym zatrzymane na poziomie wizualnym migawki. Wyparcie holistycznego ujęcia, dzięki któremu natura doświadczana jest w sposób wielopoziomowy i multisensoryczny, odebrało podmiotowi poczucie, że jest integralną częścią większej przyrodniczej całości. To pociąga za sobą niebagatelne konsekwencje natury etycznej, człowiek zyskuje bowiem fałszywe poczucie, iż środowisko jest czymś względem niego obcym, zewnętrznym, a nawet wrogim. Do odwrócenia tego właśnie przekonania dążyły nowo powstałe nurty estetyczne.

Jak to już wyraźnie widać, anty-sztukocentryzm wyrastał jednocześnie z krytyki kultury wzrokocentrycznej, a więc faworyzującej wyłącznie jeden zmysł, przystającej na panowanie swoistej hegemoni wzroku.⁵⁶⁴ Estetyka środowiskowa zwraca się natomiast ku doświadczeniu ujętemu całościowo, zrywając z redukcyjnym pojmowaniem przeżycia podkreśla rolę wszystkich zmysłów, również tych deprecjonowanych jako „niższe”, a więc smaku, węchu czy dotyku. Na poziomie dyskursu, kontakt z naturą wszedł więc na zupełnie nowy poziom: akty umieszczane dotąd poza obrębem doświadczenia o charakterze estetycznym odzyskały swą estetyczną tożsamość. Berleant wymienia wśród nich, między innymi: spacerowanie po lesie, brodzenie w strumieniu, piesze wędrówki czy żeglowanie, które to czynności „rozpoznane zostały jako okazje dla pojawienia się przyjemności o charakterze estetycznym”.⁵⁶⁵ Natura przestała być piękną, „martwą pocztówką”, a przeżycie estetyczne ukazało swój nowy wymiar: bierna, zdystansowana kontemplacja ustąpiła miejsca żywemu, dynamicznemu doświadczeniu, aktywnemu zaangażowaniu: „nie występuje tu żadna koncentracja na wydzielonej strukturze odpowiednio dobranych jakości, strukturze sztucznie zorganizowanej (kadrowanej), nie «zatrzymuje się» chwili i spotęgowanych w niej doznań, aby wydzielić obraz, zretuszować go i naśladować dzieło malarskie, czy też stylizować go na kształt widokówki” – jak pisał na kilka lat przed sformalizowaniem się nurtu, Stefan Morawski.⁵⁶⁶ To swoiste zanurzenie się w środowisku, rozpuszczanie

564 Z szerokiej, ogólno-filozoficznej perspektywy, krytyki wzrokocentryzmu podejmowali się w swoich pracach przede wszystkim: Theodor W. Adorno, Michel Foucault czy Jacques Derrida. Warto jednak odnotować, że zupełnie odmienny stosunek do władzy wzroku pojawia się w porządku Dalekowschodnim: tutaj, to „patrzący” ulega władzy obiektu spojrzenia, co bardzo trafnie oddaje fragment z poematu Bronki Nowickiej: „kiedy tak siedzę, widok całymi godzinami **używa mnie** do patrzenia” (B. Nowicka, *Nakarmić kamień*, Biuro Literackie, Wrocław 2015, s. 7, wyr. P. M.)

565 Berleant, „Transformations...”, s. 6.

566 S. Morawski, „O estetycznym i pozaestetycznym przeżyciu wobec natury (czyli o ucieczce od życia

podmiotu w doświadczeniu wprowadza kontakt z naturą na zupełnie nowy poziom: „kontakt z naturą przestaje być oglądem, kontemplacją, smakowaniem doskonale ustrukturowanych jakości zmysłowych. Przeżycie, jakiego doznaje się, przypomina raczej pływanie w górskim jeziorze, kiedy pływającemu zdaje się, że jest rybą (...)” – konkluduje filozof.⁵⁶⁷

3.2. Krytyka z pozycji estetyki środowiskowej

Dolina i nad nią lasy w barwach jesieni.
Wędrowiec przybywa, mapa go tutaj wiodła.
A może pamięć. Raz, dawno, w słońcu,
Kiedy spadł pierwszy, śnieg, jadąc tędy
Doznał radości, mocnej, bez przyczyny,
Radości oczu. Wszystko było rytmem
Przesuwających się drzew, ptaka w locie,
Pociągu na wiadukcie, świętem ruchu.
Wraca po latach, niczego nie żąda.
Chce jednej tylko, drogocennej rzeczy:
Być samym czystym patrzeniem bez nazwy,
Bez oczekiwań, lęków, nadziei,
Na granicy gdzie kończy się ja i nie-ja.

Czesław Miłosz, *To jedno*⁵⁶⁸

Estetyczne doświadczenie natury może przyjmować wiele rozmaitych postaci. W związku z dynamicznym rozwojem dyskursów poświęconych środowisku, każda z tych postaci poddawana jest krytycznemu namysłowi, który ukierunkowywany jest na ustalenie, w jaki sposób kreowana jest sytuacja estetyczna między podmiotem a przedmiotem doświadczenia. Kluczowy dla tych rozważań jest stosunek adekwatności, a więc pytanie o to, czy doświadczenie trafia w swój przedmiot, czy w wyniku

albo powrocie do źródeł”, w: tegoż, *Na zakręcie. Od sztuki do po-sztuki*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1985, s. 204.

567 Tamże, s. 206-207. Warto zauważyć, że „wodna” metafora podkreślająca ów wspólnotowy wymiar doświadczenia (zatarcie granic między podmiotem a przedmiotem) pojawia się, niemal dokładnie, 20 lat później w eseju Berleanta „The World from the Water” (w: tegoż, *Aesthetics and Environment. Variations on a Theme*, Ashgate, Aldershot 2005).

568 Cz. Miłosz, „To jedno”, w: tegoż, *Poezje wybrane*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1996, s. 308.

różnorodnych zakłóceń poznawczych chyba i trafia w coś, co można określić jedynie naturo-podobnym. Tym samym, refleksja podąża za pytaniem o to, czy i w jaki sposób, przeżycie estetyczne tego rodzaju utrzymuje swą swoistość i bezpośredniość, a na ile zapośredniczone jest w obcych schematach i kategoriach. Jak wskazują przedstawiciele prądów krytycznie nastawionych wobec sztukocentryzmu, jednym z głównych źródeł tego rodzaju zakłóceń, jest właśnie sztuka, która poprzez swe artystyczne reprezentacje wyznacza wzorce dla tego, co reprezentowane – już poza polem sztuki. To przemieszanie porządków doskonale ilustruje kategoria „malowniczego krajobrazu”, a więc widoku, który przeniesiony na malowidło warunkuje w dalszej kolejności kontakt ze swym wzorcem, żywą naturą.

Jak utrzymuje Allen Carlson, wskazać można na kilka podstawowych modeli estetycznego uznania natury, w czym dwa w sposób fundamentalny powiązane są ze sztuką.⁵⁶⁹ Pierwszy, jak się wydaje, najbardziej powszechny, opiera się na formalistycznym podejściu do zjawisk przyrodniczych jako obiektów, ten typ postawy Carlson określa jako „Model Przedmiotu Sztuki” (*Object Art Model*, OAM). Fundamentalne jest w tym przypadku ujęcie fragmentu środowiska jako obiektu o specyficznych jakościach, które to jakości rozpatrywane są w analogii do własności estetycznych dzieła sztuki. Dla ilustracji, autor przywołuje abstrakcyjną rzeźbę Constantina Brâncușiego *Bird in Space* (1919), którą – jak wskazuje – podziwiamy ze względu na jakości, które równie dobrze moglibyśmy odnajdować w obiektach natury, na przykład kamieniach czy gałęziach („wdzięk i równowaga”).⁵⁷⁰ Jak łatwo zauważyć, ujęcie tego rodzaju prowadzi nieuchronnie do fragmentaryzacji natury, której obraz staje się przez to zakłamanym, jako że uchwytywana jest jedynie pewna jej część w oderwaniu od całego środowiska, z którym tworzy integralną całość. Innymi słowy, czym innym jest estetyczne uznanie dla fragmentu, jakim jest obiekt naturalny (na przykład kamień), a czym innym – docelowe – doświadczenie środowiska jako całości. Co więcej, przyroda staje się dla nas niczym innym, jak tylko nieskończoną galerią sztuki, swoistą kolekcją *ready-mades*. Zbiorem artystycznych paciorków, które przesłaniają to, do czego, na drodze doświadczenia, chcemy dotrzeć. Jak zauważa Cristian Hainic:

569 Koncepcję Carlsona rekonstruję za: Hainic, dz. cyt. (zob. A. Carlson, *Aesthetics and the Environment: The Appreciation of Nature, Art and Architecture*, Routledge, London 2000).

570 Tamże, §21.

„paradoksalnie to, co oczekujemy znaleźć w środowisku naturalnym jest tym, co już znamy lub posiadamy”.⁵⁷¹

Drugi, równie powszechny, jak również mocno powiązany z powyższym, „Model Krajobrazu lub Scenerii” (*Landscape or Scenery Model, LSM*) ujmuje z kolei środowisko jako serię malarskich obrazów. Postawa zorientowana na poszukiwanie w naturze gotowych kompozycji (*picturesque*) związana jest z perspektywą zdystansowanego widza, który – w stosunku do modelu OAM ujmuje naturę bardziej całościowo – wciąż jednak fragmentaryzując poprzez zamykanie w ramach sztuki. Przejście z poziomu „obiektów” do „zbioru obiektów” zatrzymane zostaje na poziomie dwuwymiarowej wizualności i utartych, artystycznych schematów. Spacer w lesie lub górską wycieczka staje się tym samym wizytą w *quasi*-galerii sztuki, a przyroda wdzięcznym, statycznym tłem. Co więcej, fundamentem obu rodzajów podejścia (zarówno LSM, jak i OAM) jest według Carlsona, postawa silnie antropocentryczna, która sprzyja lekceważącemu stosunkowi do natury, prowadzącemu w ostateczności do zawłaszczenia i dewastacji jej dóbr. Tego typu postawy włącza filozof w obręb „Estetyki Ludzkiego Szowinizmu” (*Human Chauvinistic Aesthetics, HCA*).⁵⁷²

Kolejne podejścia, które opisuje Carlson to „Estetyka Zaangażowania” (*Aesthetics of Engagement, AOE*) Berleanta oraz zorientowany kognitywistycznie „Model Naturalnego Środowiska” (*Natural Environmental Model, NEM*), pod którym sam się podpisuje.⁵⁷³ Podejście proponowane przez autora (NEM) polega na umieszczaniu tego, co estetyczne w kontekście wiedzy naukowej. Według Carlsona, im więcej wiemy na temat natury, tym większym uznaniem estetycznym ją obdarzamy. Jak zauważa Hainic, podobnego rodzaju mechanizm można dostrzec w wartościowaniu twórczości artystycznej: im więcej wiemy na temat teorii i historii sztuki, tym bardziej doceniamy dzieła artystów, dotyczy to zwłaszcza „trudnej” sztuki awangardy.⁵⁷⁴ W przypadku zaś doświadczenia natury, pełne uznanie dla jakości estetycznych danego zjawiska uzyskujemy, według Carlsona, poprzez uwzględnienie, na przykład, funkcji, która determinuje te jakości (kamouflaż niektórych gatunków zwierząt). Jak wskazuje

571 Tamże, §25.

572 Tamże.

573 Tamże.

574 Tamże, §29.

autor, jedynie w ten sposób doceniamy estetycznie naturę za to, czym w rzeczywistości jest (naturę jako naturę). Co ciekawe, na korzyści płynące z takiego podejścia zwracał uwagę w swej klasycznej pracy już Dewey, pisząc:

można oczywiście cieszyć się kwiatami, barwą ich kształtów i delikatnym zapachem nie mając żadnej teoretycznej wiedzy o roślinach. Ale jeśli ktoś stawia sobie za cel zrozumienie, w jaki sposób rośliny kwitną, to musi zdobyć choćby podstawowe wiadomości o wzajemnej zależności takich czynników, jak gleba, powietrze, woda czy światło słoneczne, które warunkują wzrastanie roślin.⁵⁷⁵

Według Deweya, podobnie jak w propozycji Carlsona, pełne zrozumienie piękna zakłada wiedzę o jego źródłach. Wejście w kontakt z naturą wsparte wiedzą na jej temat nie tylko dopełnia doświadczenie, lecz również neutralizuje oddziaływanie wielu krzywdzących, czysto kulturowych konstruktów i klisz. Jednym z takich tendencyjnych ujęć jest na przykład „kicz przyrodniczy”, który zniekształca i przekłamuje wizerunek wielu gatunków bytów pozaludzkich, a tym samym również nasz stosunek do nich.

3.3. Kulturyzacja doświadczenia natury

Wówczas jeszcze ta rzeka płynęła piękna, czysta, pełna ryb. Był czerwiec, a poniżej kwitła najpiękniejsza chyba łąka, jaką znam. Pan profesor, który widział Londyn, Paryż, Amsterdam, najśłynniejsze galerie świata (...) przykucnął i podskakiwał tak, jak małe dziecko, obserwował koniki polne i żuczki, kwiatki i wołał: Ach! (...) Jakie to wszystko piękne! Ta natura wygląda jak najautentyczniejszy kicz!

Ota Pavel, *Śmierć pięknych saren*⁵⁷⁶

Próby odparcia krytyki takiego modelu doświadczenia natury, które uwikłane

⁵⁷⁵ Dewey, dz. cyt., s. 6.

⁵⁷⁶ O. Pavel, „W służbie Szwecji” w: tegoż, *Śmierć pięknych saren*, przeł. A. Czciwor-Piotrowski, Świat Literacki, Izabelin 2004, s. 33. Porównanie tego rodzaju wykorzystuje również Sylvia Plath, gdy pisze „woda, żagle, błękit nieba, kilka zawieszonych w powietrzu mew, wszystko to mignęło mi przed oczami jak kiczowata pocztówka” (Plath, dz. cyt., s. 258).

byłoby w schematy artystyczne podejmuje się, co spójne z całym jego programem filozoficznym, Leddy.⁵⁷⁷ Autor uszczegóławia w tym przypadku argument, który w ogólnej postaci pojawiał się w polemice z przedstawicielami „mocnej” estetyki codzienności. Autor wskazuje bowiem, iż badacze, którzy programowo odrzucają model doświadczenia zakotwiczonego w schematach artystycznych popełniają fundamentalny błąd metodologiczny odnosząc się głównie do przestarzałych XIX-wiecznych modeli sztuki. Stąd też, o ile odniesienie do takich schematów artystycznych, jak tradycyjny pejzaż malarski może prowadzić do swoistej redukcji i wypaczenia doświadczenia (zamykanie natury w „ramach”) – przyznaje filozof – o tyle, odwołanie do nowych modeli sztuki, jak na przykład tzw. sztuka ziemi (*land-art*), niuansuje formę przeżycia i, w związku z tym, może wnieść je na nowy jakościowo poziom.⁵⁷⁸ Co więcej, według Leddy'ego, jedna z najczęściej przeciwstawianych temu doświadczeniu propozycja – Berleantowskie przeżycie holistyczne – zatrzymuje się na poziomie teorii, jest „oderwana” od tego, jak w praktyce kształtowany jest akt (choć, jak warto zauważyć, obaj myśliciele powołują się w swoich koncepcjach na spuściznę Dewey'owskiego pragmatyzmu). Jak zauważa filozof, pomysłodawca „estetyki zaangażowania” odwołuje się jedynie do pewnego ideału, skupiając się przy tym wyłącznie na jednym typie doświadczenia – ignoruje i wyklucza inne, które przecież mają miejsce i również bywają wartościowe. Stąd też, opisywane przez Berleanta przeżycie holistyczne, które ujmowałoby naturę jako całość na wielu poziomach (dynamicznie i multi-sensorycznie), choć – być może – idealne, powinno być traktowane jedynie jako jedna z wielu możliwych form przeżycia. Autor *The Extraordinary...* przywołuje w tym kontekście „migawkową” (naznaczoną fotografią) formę postrzegania otoczenia w życiu codziennym:

577 Zob. T. Leddy, *A Defense of Art-Based Appreciation of Nature*, „Environmental Ethics” Volume 27, Number 3 (2005).

578 W innym miejscu, Leddy wśród przykładów sztuki poszerzającej doświadczenie codzienności podaje współczesną fotografię, asamblaż oraz sztukę 3D (*The Extraordinary...*, s. 95). Jak się wydaje, relację między naturą a dziełem sztuki jeszcze bardziej problematyzuje twórczość *bio-artowa*, która dokonuje swoistego utożsamienia tych dwóch sfer lub przesunięcia związanych z nimi znaczeń. Jako przykład przywołać można wyjątkowo ciekawą i wielowątkową pracę pt. *Symbiotyczność tworzenia* Elvina Flamingo (2012), którą analizowałam w kontekście sztukocentrycznie zorientowanej „estetyki rzeczywistości” Marii Gołaszewskiej w artykule „*Omnis natura artificiosa est*”: projekt „*Symbiotyczność tworzenia*” w świetle teorii wartości paraartystycznych, „Sztuka i Dokumentacja” nr 14 (2016).

jestem fotografem-amatorem i często patrzę na scenerię życia codziennego poprzez wyobrażone ramy, jak na potencjalne fotograficzne ujęcia. Patrząc w ten sposób nie angażuję wszystkich zmysłów. Mimo to, jest to jeden ze sposobów, w jak można docenić otoczenie w jego wymiarze estetycznym.⁵⁷⁹

Leddy w swej argumentacji odwołuje się również do tego, co Stefan Morawski określa mianem „kulturyzacji” doświadczenia.⁵⁸⁰ Uposażenie poznawcze człowieka naznaczone jest schematami kulturowymi (wyznaczanymi na przykład przez sztukę) – zwraca uwagę amerykański badacz – cały zaś proces „kulturyzacji” odbywa się najczęściej poza sferą intencjonalną. „Zawsze, gdy doceniamy estetycznie naturę, robimy to ramach terminów i pojęć naszej kultury, włączając w to nasz zdeterminowany kulturowo koncept «natury» samej w sobie” – pisze Leddy.⁵⁸¹ **Sztuka schematyzuje i konceptualizuje zjawiska: swoiście kieruje później doświadczeniem tworząc dla niego punkty odniesienia. Rzeczywistość zastana, która poddana została fragmentaryzacji i zamknięciu w ramach sztuki funkcjonuje w tej postaci jako wzorzec, modelując przeżycie pozaartystyczne i wyznaczając jego kierunek. W momencie, gdy w tej postaci zaczyna ona funkcjonować jako wzór postrzegania – na powrót – żywej przyrody, staje się czymś, co można mianem epistemologicznego produktu ubocznego mimetycznie zorientowanej praktyki artystycznej. I to właśnie sprawia, że „dla wielu ludzi pozostaje prawdą, że «natura naśladuje sztukę», ponieważ dopiero dzięki sztuce umiemy oni wypatrzeć struktury paraartystyczne w przyrodzie” – pisze Maria Gołaszewska w *Estetyce rzeczywistości*.⁵⁸²**

W ten sposób przeżycia związane z kontaktem z otoczeniem naturalnym zostają „pokawałkowane” i wyizolowane z ciągu innych przeżyć, a odbywa się to na zasadzie poznawczego odruchu bezwarunkowego (Gołaszewska określa ten akt jako ramowanie). To właśnie wyjaśnia, dlaczego kontemplując szeroki krajobraz mimowolnie modelujemy go na wzór kompozycji malarskiej (stąd też efekt *picturesque* i

579 Leddy, *The Extraordinary...*, s. 94-95.

580 Morawski, dz. cyt., s. 201.

581 Leddy, *The Extraordinary...*, s. 98.

582 Gołaszewska, *Estetyka rzeczywistości*, s. 202.

powiedzenie, że krajobraz jest „malowniczy”, „jak z obrazka”).

Kiedy patrzę na przełęcz, mam już pewną koncepcję tego, jak natura powinna wyglądać, a koncepcja ta powstała pod wpływem czytanej poezji, obejrzanych filmów i sztuki, którą widziałem (...) Artyści (...) pomagają nam „komponować” i umieszczać w ramach doświadczenia, a robiąc to – doceniać estetycznie codzienność. Kontakt ze sztuką, nie tylko realistyczną, pozwala dostrzec, w jaki sposób elementy codziennego życia mogą być odebrane na sposób estetyczny

– pisze Leddy i podaje jako przykład sposób ukazania światła naturalnego w twórczości Claude'a Moneta czy odpadków w asamblażach Roberta Rauschenberga.⁵⁸³ Jak się wydaje, programowe odrzucenie tego rodzaju doświadczenia okazuje się problematyczne w kontekście, z jednej strony – jego odruchowej postaci, zaś z drugiej – uniwersalności (o czym zaświadcza skala uwikłania języka potocznego w język sztuki). Tym samym, jak zwraca uwagę Leddy, przeżycie oderwane od schematów artystycznych (całościowe i pełne zaangażowania) – choć być może idealne – pozostaje jednym z wielu możliwych sposobów przeżycia.

Jakkolwiek zaangażowanie wszystkich zmysłów może przyczynić się do silnego przeżycia estetycznego, nie powinno to przekreślać możliwości i wartościowości doświadczenia estetycznego, które skupia się na jednym zmyśle i jest stosunkowo niezaangażowane

– stwierdza autor i jako przykład podaje widok krajobrazu postrzegany przez okno pociągu.⁵⁸⁴

Czy jako podmioty naznaczone wiedzą, emocjami, bagażem doświadczeń jesteśmy w stanie wyabstrahować z aktu czyste przeżycie natury? Saito w swej nowej publikacji wątpi w tego rodzaju możliwość: „nie wydaje mi się, żeby była możliwa ucieczka od faktu, że estetyczne uznanie natury (...) jest wciąż doświadczeniem ludzkim. Jest ugruntowane w **naszej ludzkiej** wrażliwości estetycznej i zdolnościach

⁵⁸³ Leddy, *The Extraordinary...*, s. 98-99 oraz 105.

⁵⁸⁴ Tamże, s. 97.

wyobrażeniowych”.⁵⁸⁵ „Umiarkowana” Saito dzieli tu pogląd z Leddy'm, który w sporze o relację sztuka-natura odwołuje się do filozofii hermeneutycznej (w szczególności do koncepcji „fuzji horyzontów” Hansa-Georga Gadamera).⁵⁸⁶ Jak zauważa autor *The Extraordinary...*, „czytanie” codzienności (tak jak wszelkiego rodzaju czytanie w hermeneutyce) poprzez konteksty nadawane przez podmiot czyni doświadczenie **osobistym i wyjątkowym**. Co jednak najważniejsze, próba zrozumienia tekstu przez pryzmat **wiedzy, pamięci, osobistych doświadczeń wzbogaca to rozumienie** i w związku z tym, wzmacnia również funkcję poznawczą: „prawdziwe rozumienie wymaga przekroczenia radykalnego podziału na podmiot i przedmiot” – pisze Leddy.⁵⁸⁷ Stąd też, filozof nie zgadza się z krytyką, którą w stronę „miękkiej” estetyki codzienności kieruje Carlson, a więc zwolennik naukowocentryzmu w estetycznym namyśle nad naturą. Według Carlsona (dla którego modelowy przykład ujmowania środowiska reprezentuje podejście naukowe) umieszczenie natury w ramach artystycznych – czy to dosłownie w postaci dzieła, czy tylko na poziomie imaginacyjnym w formie „artystycznego odczytania” – sprawia, że natura przestaje być doświadczana „sama w sobie”, jako swoisty przedmiot estetyczny. Leddy odpiera ów zarzut nawiązując po raz kolejny do hermeneutyki: według filozofa każde indywidualne odczytanie czyni przedmiot estetyczny szczególnym i jedynym w swoim rodzaju.

Doświadczenie natury (jak zresztą każde inne) jest zhumanizowane, czyli zapośredniczone w naszych – ludzkich – poznawczych schematach i kategoriach. Od tej, człowieczej perspektywy nie sposób się uwolnić, możemy tylko próbować poszerzać nasze horyzonty poprzez wyobrażanie sobie innych, możliwych punktów widzenia. Porzucić tej perspektywy jednak nie sposób, co więcej warto również poddać refleksji to, jakie ewentualne korzyści mogą płynąć z próby oddalenia się od tego, co ludzkie.

585 Saito, *Aesthetics of the Familiar...*, s. 86. Podobną uwagę czyni Berleant w słowach: „kulturowe formy i tradycje pośredniczą w tej jedności [sztuki i natury], tak jak pośredniczą w każdym sposobie doświadczania (...). Jedna teoria estetyczna znajduje zastosowanie zarówno względem natury i sztuki, ponieważ, w ostatecznym rozrachunku, obie są konstruktami kulturowymi, więc nie mówimy o dwóch rzeczach, lecz o jednej” – pisząc o „jednej teorii”, Berleant ma na myśli, oczywiście, swój projekt „estetyki zaangażowania” (A. Berleant, „The Aesthetics of Art and Nature” w: *The Aesthetics of Natural Environments*, ed. A. Carlson, A. Berleant, Broadview Press, Peterborough 2004, s. 86).

586 „Fuzja horyzontów” to u Gadamera połączenie horyzontów wyznaczanych przez czytany tekst oraz odbiorcę, który nań wpływa.

587 Leddy, *The Extraordinary...*, s. 105. Czytanie przez pryzmat własnych doświadczeń zakłada bowiem „dynamiczną interakcję między podmiotem, przedmiotem i otaczającym kontekstem” (s. 105).

Należy zastanowić się, czy przypadkiem nie zakłamujemy rzeczywistości, nie tworzymy fałszywych obrazów w imię czegoś, co staje się wytworną intelektualnie grą, wyścigiem na wyobrażenia. Być może warto raczej „oddać sprawiedliwość doświadczeniu”, pogodzić się z ludzką perspektywą, bo innej nie mamy. I może właśnie dopiero to pozwoli nam w pełni krytycznie pochylić się nad własnym przeżyciem i stosunkiem do Innego: nie tylko Innego w człowieku ale szerzej: we wszelkim bycie.

3.4. Doświadczenie natury zapośredniczone w doświadczeniu sztuki - podsumowanie

Krajobraz przeszkadza mi w myśleniu – rzekł cicho – i sprawia, że moje rozważania stają się chwiejne jak wiszące mosty na wzburzonej rzece. Jest piękny i dlatego chce by go oglądano. Opuszczam powieki i mówię: „zielona góra na rzeką, która wodzie przeciwstawiasz toczące się głązy, jesteś piękna”. Ale nie jest z tego zadowolona i pragnie, żebym miał oczy otwarte.

Franz Kafka, *Opis walki*⁵⁸⁸

George Santayana w *The Sense of Beauty: Being the Outline of Aesthetic Theory* stwierdza, że naturalny krajobraz – pozwalając na selekcjonowanie, wyróżnianie i komponowanie elementów – by być ujrzany, musi najpierw zostać „skomponowany”.⁵⁸⁹ Jednakże, jak zauważa Saito, „komponowanie widzenia” w oparciu o reguły sztuki (krajobraz widziany poprzez pejzaż malarski) niesie za sobą szereg niebezpieczeństw. Za przykład przywołać tu można kategorię „kiczu przyrodniczego”, która wiąże się z uwikłaniem widoków naturalnych w obrazy z kiczowatych malowideł, folderów turystycznych czy pocztówek. Gołaszewska za przykład tego rodzaju deformacji doświadczenia podaje widok Giewontu:

góry, oglądane jako „piękny krajobraz” z jednego punktu widzenia, stają się

588 F. Kafka, „Opis walki”, przeł. A. Kowalkowski, w: *Franz Kafka. Nowele i miniatury*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1961, s. 34.

589 G. Santayana, *The Sense of Beauty: Being the Outline of Aesthetic Theory*, cyt. za: Dewey, dz. cyt., s. 61.

szybko „kiczowate”, „nudne” (tak np. określa się niekiedy widok Giewontu z Zakopanego, ponieważ jest on właśnie najbardziej typowy, ciąży nad krajobrazem, nadto zbanalizowany został licznymi fotografiami, pamiątkami).⁵⁹⁰

Wśród zjawisk, które w podobny sposób zostały „skrzywdzone” przez kultyryzację wymienić można również wyjątkowo barwne gatunki zwierząt czy ozdobne rośliny, a także widoki „zepsute” przez obrazy związane z masową turystyką (zachody słońca, lazurowa woda, plaże w otoczeniu palm). „Czyste poranki i łagodne, pełne mgieł zachody słońca budziły we mnie pogardę, jaką mam dla kiczu” – pisał w jednym ze swych opowiadań Marek Hłasko.⁵⁹¹ Sztuka – mam tu na myśli twórczość niskiej jakości – również odegrała w tym procesie niezbyt szczęśliwą rolę. W podobnym, co Gołaszewska tonie wyraża się Czapski w *Na nieludzkiej ziemi*, gdy wspomina widok krajobrazu górskiego w Turkmenistanie:

ruszamy ku górom (...) z początku trudno mi jest zobaczyć po malarsku ten surowy i pyszny pejzaż. Między mną a tymi górami cisną mi się wspomnienia okropnych obrazów wschodnich czy scen biblijnych, malowanych przez różnych pacykarzy.⁵⁹²

Oscar Wilde pisze z kolei w charakterystycznym dla siebie, prześmiewczym tonie:

dziś na przykład żaden człowiek prawdziwie cywilizowany nie będzie się zachwycał zachodem słońca. Zachód słońca najzupełniej wyszedł z mody. Należy on do epoki, kiedy Turner był ostatnim wyrazem sztuki (...) Wczoraj wieczorem Mrs. Arundel nalegała koniecznie, bym stanął przy oknie i zachwycał się „cudnym niebem wieczornem”. Naturalnie, musiałem to uczynić (...) I cóż zobaczyłem? Nic, ponad drugorzędnego Turnera.⁵⁹³

Według Gołaszewskiej, „arcydzieła przyrody”, a więc wytwory natury, w których

590 Gołaszewska, *Zarys Estetyki*, s. 106.

591 M. Hłasko, „Dom mojej matki”, w: tegoż, *Pierwszy krok w chmurach*, Da capo, Warszawa 1999, s. 8.

592 Czapski, *Na nieludzkiej ziemi*, s. 263.

593 Wilde, „Zanik kłamstwa”, s. 40.

odnajdujemy swoistą „artystyczną” logikę formy (filozofka wymienia tu gatunki ptaków, takie jak amadynec, lorysa tęczowa czy mandarynka, a także kwiaty, motyle czy barwne minerały) są swoistym dowodem na to, że żyjemy w świecie nie tylko pięknym, ale i uporządkowanym: „jeżeli mówimy, że w naturze istnieje piękno zastane, to właśnie koliber, paż królowej i róża, a z drugiej strony zróżnicowane krajobrazy gór i morza potwierdzają to mniemanie w sposób najbardziej oczywisty”.⁵⁹⁴ Podobnie pisze na ten temat Ossowski:

w naszych przeżyciach estetycznych istoty żywe są pod pewnymi względami traktowane w podobny sposób jak dzieła ludzkie (...) Istotę żywą możemy uważać za twór urządzony celowo, a wtedy cudowna z tego punktu widzenia organizacja tej istoty może być źródłem takich przeżyć estetycznych, jakich doznajemy wobec najkunsztowniejszych wytworów człowieka.⁵⁹⁵

Z podobnego założenia wychodził również Chryzyp z Soloi, który posunął się nawet do twierdzenia, iż natura stworzyła takie gatunki, jak paw niejako „na kredyt” – tylko i wyłącznie z powodu piękna, które reprezentują. Pomijając uderzająco krzywdzącą wymowę tego stwierdzenia (dziś określilibyśmy je jako wyraz szowinizmu gatunkowego), należy zauważyć, że właśnie tego rodzaju byty wydają się być najbardziej „poszkodowane” przez kulturę – ich kiczowate reprezentacje przysłoniły bowiem to, czym w rzeczywistości są. Za ilustrację dla tego procesu niech posłuży fragment z prozy Romana Jaworskiego:

Wnet wypadło na polanę stado spłoszonych saren. Dziś, kiedy spisuję to ostateczne wyznanie, czuję niezwykłą pospolitość sceny (...) Sarny nie zauważyły mojej obecności i były sobą. Spokojnie spoglądały, gdy dwa kozły zwały się na zawzięty bój. Powtórzył się lichy oleodruk z myśliwskiego pokoju mojego brata.⁵⁹⁶

⁵⁹⁴ Gołaszewska, *Zarys Estetyki*, s. 97.

⁵⁹⁵ Ossowski, dz. cyt., s. 75. Twierdzenie to uzasadnia Ossowski na dalszych stronach: „zadowolenie estetyczne, jakie daje doskonała celowość przedmiotów, zjawia się nie tylko w tych wypadkach, gdy mamy do czynienia z dziełem świadomego twórcy. Nie potrzebujemy *wierzyć*, że przedmiot, którego celowość podziwiamy, służy *czyimś* celom, jest realizacją *czyichś* zamiarów. Wystarczy, jeżeli traktujemy *jak gdyby* był stworzony dla tej funkcji, którą istotnie pełni” (tamże, s. 240).

⁵⁹⁶ Jaworski, dz. cyt., s. 54-55.

Co więcej, należy zauważyć, że sztuki wizualne z konieczności opierają się na selekcjonowaniu i aranżowaniu, i w związku z tym, nigdy nie są dokładnym odzwierciedleniem tego, co reprezentują – podkreśla Saito.⁵⁹⁷ Stąd też, doświadczenie natury przez pryzmat sztuki może prowadzić do sytuacji, w której widok nie spełniający oczekiwań rozbudzonych przez artystyczną prezentację wprawi nas w poczucie zawodu. Internet pełen jest galerii dokumentujących właśnie tego typu „estetyczne błędy”: okazuje się bowiem, że bardzo często funkcjonujący powszechnie obraz (najczęściej ze względu na wyselekcjonowane kadrowanie) w znacznym stopniu nie pokrywa się z tym, do czego się odnosi (w ramach „zwykłego” doświadczenia podczas np. wycieczki). W przypadku krajobrazu, brak pokrycia między wyobrażeniem i rzeczywistością ilustruje się najczęściej wąskimi ujęciami wodospadu Niagara, które powielane są w postaci widokówek, filmowych ujęć i komercyjnych fotografii.⁵⁹⁸ Wystarczy zapoznać się z szerszymi kadrami (lub ujęciami z lotu ptaka) ukazującymi wodospad wraz z rzeszami turystów czy na tle pobliskiej infrastruktury miejskiej, by przekonać się, że pocztówka niewiele ma wspólnego z rzeczywistością.

Co więcej, rzutowanie na naturę wzorców przejętych ze sztuki lub kultury popularnej może łatwo przeobrazić się w czysty formalizm, który sprawia, że uchwytujemy przyrodę w ramach zbioru form. Tego typu podejście do krajobrazu krytykuje Carlson, który zauważa, że taka postawa

nakłada na krajobraz wiele popularnych reprezentacji, takich jak pocztówki czy fotografie z kalendarzy, gdzie podkreślane są tylko dominujące kształty, mocne linie i wibrujące kolory. Tego rodzaju obrazy promują oparty na błędzie i powierzchowny model estetycznego uznania zdarzeń, aktywności i przedmiotów codziennego życia.⁵⁹⁹

⁵⁹⁷ Saito, *Everyday Aesthetics*, s. 77.

⁵⁹⁸ Jak zauważa przywoływana przez Saito Anne Godfrey, tym, co najczęściej prowadzi do przekłamań w przedstawianiu natury jest specyficzne kadrowanie widoków zorientowane na takie ujęcie, które pomija całkowicie obecność ludzi. Zupełnie tak, jakby natura kojarzyła się nam z brakiem obecności człowieka, którego tym samym wyłącza się spod tej kategorii. Komercyjne reprezentacje wodospadu Niagara również stanowią dobry przykład tego typu manipulacji obrazem. Sprowadzenie krajobrazu do poziomu czysto wizualnego nie uwzględnia, jak zauważa Saito, również takich wymiarów, jak dźwięki czy zapachy, które towarzyszą żywemu doświadczeniu, a które niekoniecznie spełniają nasze wyimaginowane oczekiwania (hałas, brzydkie zapachy itd.).

⁵⁹⁹ A. Carlson, „The Dilemma of Everyday Aesthetics”, w: *Aesthetics of Everyday Life...*, s. 53.

Jednakże, wydaje się, że przyjęcie stanowiska „miękkiego”, które dopuszcza artystyczne analogie – wyłącznie jako **jednego z wielu równorzędnych modeli**, między którymi możemy odpowiednio dobierać – nie pociąga już za sobą tego rodzaju, redukcjonistycznych ujęć, lecz wręcz przeciwnie, pozwala rzeczywistość w całym jej bogactwie. Stąd też najbardziej owocną strategią wydaje się być, promowany przez Leddy'ego, estetyczny pluralizm, który dopuszcza „**przełączanie się**” między różnymi punktami widzenia. Zgoda na to, co niesie bezpośrednio przeżycie – nieodparte skojarzenia, silne emocje, wiedzę – to próba „bycia szczerym” z własnym doświadczeniem. Dzięki temu, krajobraz może być przez nas widziany raz jako skupisko olśniewających form (Bell), raz jako sprawnie funkcjonujący system (Carlson), a innym razem jako całość, w którą jesteśmy cielesnie zaangażowani (Berleant). Ćwiczenie polegałoby więc nie na tym, by wytwarzać w sobie skłonność do wyłącznie jednego ujęcia, lecz raczej na trenowaniu „wewnętrznej elastyczności” w ujmowaniu rzeczywistości na wiele różnych sposobów.

Uważane jest za piękne, odczuwane jako piękne to wszystko, co jest naturalne lub się do natury upodabnia, co powtarza lub przystosowuje jej formy, proporcje, symetrie i rytmy. Poczucie piękna nie może mieć innego źródła. Bo człowiek nie jest przeciwstawny naturze, lecz sam jest naturą – materią i życiem poddanym fizycznym i biologicznym prawom, które rządzą wszechświatem

– pisał, łącząc elementy formalizmu oraz Berleantowskiej estetyki zaangażowania, Roger Caillois.⁶⁰⁰ Czym jednak dla nas – dzisiaj – jest to, co nazywamy „naturą”? Czy wciąż istnieje coś takiego? Czy kiedykolwiek istniało? A może raczej jest „wielkim mitem”, zdeaktualizowanym elementem narracji o świecie, w którym żyjemy i o nas samych? Według przedstawicieli posthumanizmu krytycznego, nie jesteśmy w stanie ani

600 R. Caillois, *Odpowiedzialność i styl*, przeł. J. Błoński i in., Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1967, s. 340. W innym zaś tekście pisze Caillois: „ten więc pierwszy rodzaj form [naturalnych] należy uznać za zrodzony z przypadku, choć zdają sobie doskonale sprawę, że kształt swój zawdzięczają całemu kłębowisku despotycznych determinizmów. Ale to kłębowisko właśnie, od początku determinujące, jest całkowicie przypadkowe. (...) formy zrodzone z życia nie zostały przez nikogo stworzone. Wydają się one własnym swym rzeźbiarzem, którego nieuchronna konieczność przykuwa zresztą do dzieła. Spod rygoru tego prawa nie sposób się wyzwolić. Autor i dzieło to jedno i to samo” (tegoż, *Estetyka uogólniona*, przeł. J. Lisowski, „Twórczość” nr 10/1963, s. 40-42).

myśleć, ani też mówić o naturze. Ludzka myśl i mowa poddaje bowiem każde pojęcie procesowi kulturyzacji, stąd też to, co próbujemy uchwycić jest niczym więcej, jak „naturą” w cudzysłowie: zamkniętą w kleszczach antropocentryzmu „naturąkulturą”. Z tej perspektywy kategoria ta staje się wyłącznie użytecznym konstruktem, który służyć ma oznaczaniu zjawisk mniej – wśród tych znacznie bardziej – zhumanizowanych.

Niemniej jednak, wciąż należy mieć w pamięci, że nietzscheańskie w duchu, estetyczne usprawiedliwienie istnienia prowadzi do redukcyjnego rozumienia życia, zdegradowania żywotności (jakkolwiek rozumianej kulturowo) – do poziomu czystej wizualności. Warto więc, już na koniec, zapytać za Schellingiem, który nawoływał do nowego spojrzenia na naturę („naturę”?) podczas swojego wykładu w Monachium już w roku 1807:

początkowo przyroda wszędzie ukazuje się nam w formach bardziej lub mniej surowych i zamkniętych (...) Trzeba wyjść poza formę, aby ją ponownie odzyskać jako zrozumiałą, żywotną i pozwalającą odczuć swą prawdziwość. Weźcie najpiękniejsze nawet formy, cóż pozostanie, jeśli wyłączyć z nich w myślach ich aktywną zasadę?⁶⁰¹

601 Schelling, dz. cyt., s. 481.

4. „Jaki piękny pożar” – konteksty (est)etyczne

Bohaterka filmu *Słodki koniec dnia* (reż. Jacek Borcuch, 2019) – poetka Maria Linde (aktorska kreacja Krystyny Jandy) podczas odbioru nagrody literackiej prezentuje odczyt, w którym przyrównuje siłę ataku terrorystycznego do oddziaływania dzieła sztuki. Wypowiedź ta budzi zgorszenie wśród słuchaczy, a autorkę skazuje na lawinę krytyki i ostracyzm, co staje się jedną z głównych osi fabularnych całego filmu. Skąd bierze się opór wobec tego rodzaju porównań i analogii?

Czy katastrofa może być piękna? Czy wypadek drogowy może być formą spektaklu? Co miał na myśli Stockhausen, gdy – podobnie jak bohaterka filmu Borcucha – określił atak terrorystyczny z 11 września mianem „największego dzieła sztuki w historii”? Czym jest przeżycie estetyczne negatywne? A czym – „paradoks tragedii”? Gdzie kończy się swoisty odruch poznawczy, a zaczyna perwersja? Czy sztuka może czynić krzywdę? Czy przeżycie estetyczne zawsze pozostaje „czyste”, niezależnie od oceny moralnej i stąd też – jak pisał Kant – możemy utrzymać swój zachwyty nad wspaniałością pięknego zamku, nawet jeżeli wiemy, że został wybudowany na krwi i pocie represjonowanych? Czy może, jak pisał Arnold Toynbee w swej słynnej krytyce piramid, „moralna brzydota niesprawiedliwości unieważnia piękno artystycznego rezultatu”?⁶⁰² Gdzie przebiega granica między estetycznym a moralnym (czy jest możliwy „piękny morderca”)? I, czy tego rodzaju granica w ogóle istnieje? Czy okrutny mord może być nośnikiem jakości metafizycznych, jak pisał Ingarden? Wszystkie te pytania wyznaczać będą kierunek kolejnej partii rozprawy, która skupiona będzie w całości wokół problematyki relacji między elementem estetycznym i etycznym w obszarze namysłu nad „estetyką codzienności”.

⁶⁰² A. Toynbee, *Civilization on Trial*, cyt. za: Saito, *Aesthetics of the Familiar...*, s. 202.

4.1. Przeżycie estetyczne negatywne

Wśród niebezpieczeństw, jakie niesie za sobą przemieszanie porządków sztuki i życia wskazuje się, przede wszystkim, zagrożenia płynące z tzw. głębokiej estetyzacji rzeczywistości, a więc procesu, który prowadzi do nasycenia wartością estetyczną samych korzeni bytu: nagiego istnienia czy sfery moralności. Estetyzacja głęboka wykracza znacznie poza wizualne upiększanie otaczającego nas świata, to więcej niż hegemonia panestetyzmu – konsekwencją tego mechanizmu jest prymat wartości estetycznej nad moralną, zgoda na „piękne zło”. Rezygnacja ze ścisłego rozdzielania sfer życia i sztuki jest więc, jak alarmująco stwierdza Martin Jay, „wypłynięciem na niebezpieczne wody”, gdzie usprawiedliwienie znajduje fascynacja cierpieniem (włoscy futuryści), a w skrajnej postaci estetyzacja potworności i zbrodni (nazizm).⁶⁰³ Według Jay'a, który dzieli swój pogląd z wizją Marquada (s. 197), rozpuszczenie granic między sztuką a życiem pociąga za sobą urzeczywistnienie nierealnego (u Marquada: „antyfikcja”) i odrealnienie rzeczywistego (Marquadowska „fiktura”). Wzięcie rzeczywistości w ontologiczny nawias otwiera drogę do uznania **wszystkiego** za sztukę, czego konsekwencją jest symboliczne zdematerializowanie świata – zauważa filozof.⁶⁰⁴

Życie tak jakby żyło się w filmie lub w powieści rodzi fałszywe przekonanie, że nic nie wydarza się **naprawdę**, że wszystko jest na niby: tu nikt naprawdę nie umiera, nie cierpi i nie krzyczy o pomoc. Wszystko jest atrapą, gesty są umowne, emocje udawane, a ludzie wyłącznie aktorami odgrywającymi role. Sprzyja temu Kantowskie rozumienie estetyki jako teorii dystansu, jak bowiem zwraca uwagę Berleant dystans „sprzyja tolerowaniu i akceptowaniu przemocy, a nawet czerpania z niej przyjemności, ponieważ ukazuje doświadczenie [estetycznego] uznania jako radość bezinteresownego widza, który doświadcza przedmiot w oderwaniu od jakichkolwiek moralnych czy praktycznych korzyści”.⁶⁰⁵ Co przy tym istotne: to, co zaczyna się od sfery symbolicznej

603 M. Jay, „Drifting into Dangerous Waters”, cyt. za: Leddy, *The Extraordinary...*, s. 212.

604 Jay, „Drifting...”. Sam Leddy skłania się do takiego podejścia krytycznie – zauważając, że artyfikacja doświadczenia nie jest totalna, a zatem: to, że każdy obiekt **może być** potencjalnie przedmiotem przeżycia estetycznego nie znaczy, że **faktycznie takim się staje** (Leddy, *The Extraordinary...*, s. 212-213).

605 A. Berleant, *Reflections on the Aesthetics of Violence*, „Contemporary Aesthetics” Volume 7 (2019), <https://www.contempaesthetics.org/newvolume/pages/article.php?articleID=872> [dostęp: 25.03.2020].

niezmiernie często płynnie „infekuje” sferę działania, w ten sposób sprzyja zaś beczynności, obojętności i zaniechaniu. Stąd też, pisze Danto: „w pewnych sytuacjach zajęcie postawy estetycznej, psychiczne zdystansowanie się do pewnych wydarzeń, byłoby błędne lub nieludzkie, np. traktowanie zamieszek, w których policja używa pałek wobec demonstrantów, jako rodzaju baletu”.⁶⁰⁶ Pogląd ten podziela, między innymi, Sanchez Vazquez Adolfo, którego wypowiedź przywołuje w swej *Everyday Aesthetics...*, Mandoki:

obrócenie pożaru w budynku, w którym człowiek jest pochłaniany przez płomień – w spektakl lub obiekt kontemplacji czy też źródło radości płynące z kontaktu z kształtami kolorami czy ekspresją przerażonej twarzy, byłoby nie tylko niemoralne, ale perwersyjne. W tym przypadku tragedia gubi swój estetyczny wymiar w prawdziwym życiu, wymiar, który odnajdujemy, gdy rozważamy w kategoriach piękna, brzydoty, wzniosłości.⁶⁰⁷

Zauważał to zresztą już John Ruskin – krytyczny wobec „bezdusznej przyjemności wynikającej z postrzegania starego robotnika w kategoriach malowniczości (*picturesque*), podczas gdy w jego siwych włosach, zwiędłych ramionach i spalonej słońcem piersi nie ma nic patetycznego” – według pisarza tego rodzaju ujęcie łatwo przeradza się w dwuznaczną moralnie przyjemność, rodzaj perwersji.⁶⁰⁸ Jak do tego rodzaju twierdzeń ustosunkowują się przedstawiciele „nowej estetyki”, w którym to programie estetyczność funkcjonuje wyłącznie jako pojęcie klasyfikacyjne, poza kategoriami dobra i zła? Próby zmierzenia się z tym problemem dokonywane są przede wszystkim w tym obszarze estetyki codzienności, który, za Berleantem, określa się jako „estetykę negatywną”. Za wprowadzenie do tego obszaru refleksji niech posłuży, na początek, bardzo wymowny fragment z pisma Mandoki, gdzie filozofka stwierdza:

Odpowiedzią na ten problem jest według Berleanta jego własna propozycja „estetyki zaangażowania”, gdzie przekroczony zostaje dualizm oddzielający sferę podmiotową od przedmiotowej (tamże).

⁶⁰⁶ Danto, dz. cyt., s. 64.

⁶⁰⁷ S.V. Adolfo, *Invitación a la Estética*, cyt. za: Mandoki, *Everyday Aesthetics...*, s. 40.

⁶⁰⁸ J. Ruskin, cyt. za: Saito, *Everyday Aesthetics*, s. 190-191.

to, że ktoś jest w stanie oglądać śmierć, ból czy pożar jako spektakl i czuć przy tym przyjemność jest, niestety, faktem. Dowodzi tego wielokrotne eksponowanie w filmach i telewizji. Pociąg do tragedii prawdziwego życia jest również wytłumaczeniem na fenomen gapiów w przypadku wypadków samochodów i tym podobnych wydarzeń, powtarzające się transmisje dramatów i brutalności w masowych mediach czy istnienie czegoś tak potwornego, jak filmy typu *snuff*. Ten pociąg, perwersyjny czy też nie, amoralny czy niemoralny, jest estetyczny, jakkolwiek może być to żenujące.⁶⁰⁹

Hipoteza, iż doświadczenie gapia obserwującego wypadek lub internauty zgłębiającego pełne okrucieństwa filmy jest doświadczeniem estetycznym może budzić opór. Wynika to z wciąż żywego oddziaływania tradycji estetycznej, która od wieków wiąże przeżycie estetyczne wyłącznie z doświadczeniem piękna bądź sztuki. Doskonale pokazuje to wątek w filmie *Borcucha* – poetka krytykując społeczne otępienie, które sprawia, że atak terrorystyczny oddziałuje dziś mocniej, niż dzieło sztuki (stając się tym samym jego formą) zostaje skazana na ostracyzm. W jaki więc sposób to, co estetyczne przejawiać się może w tym, co negatywne (lub inaczej: to, co negatywne w tym, co estetyczne)? Berleant pisze:

o negatywnych wartościach estetycznych lub estetyce negatywnej możemy zatem mówić wówczas, gdy przy prymarności doświadczenia percepcyjnego doświadczenie jako całość jest w pewnym sensie niezadowolające, przykre i szkodliwe. Doświadczenie estetyczne bowiem nie zawsze jest dobroczynne (...) to, co chcę nazwać estetyką negatywną, odnosi się do całych obszarów wrażliwości, przepełnionych wartością negatywną.⁶¹⁰

609 Mandoki, dz. cyt., s. 40. Podobną obserwację odnaleźć można u Karla Heinza Bohrera, który zauważa: „groza estetyczna, groza literacka zawsze wiąże się z uczuciem przyjemnej sensacji, na co wskazywała już osiemnastowieczna teoria «mieszanych doznań». A przecież: odmienne estetyki wzniosłej grozy Edmunda Burke'a i Kanta wywodzą się z obserwacji przedmiotów natury i ich psychologicznej analizy. Także najwcześniejsza analiza przyjemnej sensacji w obliczu straszliwych i przerażających zajęć, Lukrecjusza opis tłumu widzów, którzy z brzegu obserwują zatonięcie statku, prowadzi również ku poznaniu psychologicznego aktu refleksji w obliczu naturalnych wydarzeń (K. H. Bohrer, *Absolutna terażniejszość*, przeł. K. Krzemieniowa, Oficyna Naukowa, Warszawa 2003, s. 40-41).

610 Berleant, *Wrażliwość i zmysły...*, s. 174, 175.

Filozof, który znaczną część swojej pracy *Wrażliwość i zmysły...* poświęca dwuaspektowości przeżycia estetycznego, podkreśla, iż podstawą tego związku jest percepcja zmysłowa. Wrażenia płynące z kontaktu – tak z dziełem sztuki, jak i zjawiskiem pozaartystycznym – przyjmują bowiem różnorodną postać w zależności od tego, czy dane doświadczenie przynosi nam satysfakcję lub przyjemność czy też przykrość, zawód, ból. „Sztuka i estetyczność ucieleśniają zainteresowania percepcyjne” – te zaś mogą mieć charakter zarówno pozytywny, jak i negatywny, ponieważ „cierpienie i przyjemność są równocześnie i moralne, i estetyczne”.⁶¹¹ Hałas, brud, przemoc – obok harmonii, czystości, przyjemności – stanowią równorzędne elementy pola percepcyjnego. Obok pożądanego przez nas estetycznej satysfakcji istnieje również estetyczna szkoda, która realizuje się nie tylko poprzez umysł (kicz, tandeta), lecz także poprzez ciało (dyskomfort, cierpienie fizyczne). Doświadczenie estetyczne obejmuje bowiem „nie tylko to, co podniosłe i szlachetne, ale także to, co naganne, upodlające i destrukcyjne” – pisze Berleant i dodaje: „estetyczność zapewnia pełne i bezpośrednie uchwycenie ludzkiego świata, a fakt, że tym samym stara się uwzględnić także przemoc i czyny niemoralne, należy uznać nie za feler estetyki, lecz tego świata”.⁶¹²

W propozycji Saito (podobnie, jak w programie Berleanta) przeżycie estetyczne ma dwojakie oblicze (zarówno pozytywne, jak i negatywne), a wynika to z faktu, że „szukanie połączeń z innymi życiowymi wartościami, (...) wzbogaca doświadczenie, czasem w sposób pozytywny, a innym razem negatywny”.⁶¹³ Opór zaś wobec uznania estetycznej natury przeżyć negatywnych wynika według filozofki z utrwalonego w zachodniej tradycji oraz języku potocznym **nobilitującego znaczenia** (*honorific sense*), pojęcia „estetyczność”, które – wywodząc się z Platońskiej triady – wiąże je z tym, co dobre i pozytywne („estetyczne wykonanie”, „nie-estetyczny wygląd”).⁶¹⁴ W tym znaczeniu atak terrorystyczny, przemoc czy zbrodnia nie mogą wchodzić w skład pola

611 Tamże, s. 184, 203.

612 Tamże, s. 192.

613 Saito, *Aesthetics of the Familiar...*, s. 201.

614 Jak zwraca uwagę Saito, na podobnej zasadzie, w przestrzeni języka potocznego, funkcjonuje określenie „moralny”, które traktuje się jako synonim „dobrego” lub „słusznego” („niemoralna decyzja”). Obu tych określeń („estetyczny”, „moralny”) na poziomie mowy potocznej nie używa się w sensie klasyfikacyjnym, deskryptywnym („taki, który odnosi się do sfery moralności/estetyczności”), lecz w znaczeniu ściśle wartościującym (Saito, „Everyday Aesthetics in the Japanese Tradition”, s. 151).

estetycznego, gdyż łączyłoby się to z uznaniem ich przynależności do sfery dobra. Saito proponuje jednak powrót do neutralnego aksjologicznie **znaczenia klasyfikacyjnego** (*classificatory sense*), które odnosi się do

percepcji sensorycznej, która dostarcza zarówno pozytywnych, jak i negatywnych doświadczeń estetycznych. W znaczeniu deskryptywnym, które związane jest z tą percepcją, nieinteresujące, nudne, odrażające i brzydkie aspekty codziennego życia również są estetyczne, jako że nic, co doświadczamy nie może uciec przed posiadaniem wymiaru estetycznego w tym deskryptywnym sensie.⁶¹⁵

Stąd też, filozofka popiera podejście, które bliskie byłoby estetyce rozumianej po berleantowsku jako „teoria wrażliwości”, ponieważ ujęcie to sprzyja uzyskaniu pełnego obrazu tego, jak estetyczność realizuje się w sferze życia codziennego.⁶¹⁶ Podobne stanowisko przyjmuje też Mandoki, według której element estetyczny wchodzi w relację nie tylko z dobrem i pięknem, lecz również z tym to, co przerażające, niskie i mroczne – „jakkolwiek może być to żenujące” dla przedstawicieli kultury zachodniej, którzy wychowani zostali w tradycji ugruntowanej w systemie Platońskiej triady. W związku z tym, okazuje się, że – pozornie wewnętrznie sprzeczny – konstrukt „pięknego mordercy”, choć przykry i zawstydzający, jest możliwy, a świadczy o tym, być może, również ogrom listów miłosnych, jakie Ted Bundy (mężczyzna ponoć wyjątkowo czarujący) otrzymywał podczas odsiadki swych wyroków.

Według przedstawicieli nurtu *everyday aesthetics*, pełny obraz pola estetycznego uzyskać można wyłącznie na drodze swoistego „odczarowania” estetyki – poprzez uznanie, że w jej obręb wchodzi nie tylko doznania wzniosłe i pozytywne, lecz również doświadczenia banalne i niebudzące satysfakcji, a nawet przykre. Rozpoznając bowiem **wszystkie** źródła naszej reakcji „oddajemy sprawiedliwość” przeżyciu i stajemy przed konsekwencjami, jakie to rodzi w sposób bezpośredni i świadomy. Należy dążyć do uchwycenia tego „jak rzeczy faktycznie się mają” – jak często mawiają filozofowie – a myślenie życzeniowe, które sprowadza element estetyczny wyłącznie do tego, co dobre i piękne stanowi w tym procesie fundamentalną przeszkodę. Zwracał na to uwagę

615 Tamże, s. 152.

616 Saito, *Aesthetics of the Familiar...*, s. 28.

Oliviero Toscani, który w odpowiedzi na krytykę swojej twórczości nawiązującej do tematów choroby, śmierci czy wojny, odpowiadał: „nie ma szokujących zdjęć, jest tylko szokująca rzeczywistość”.

4.2. Artyfikacja przemocy: sztuka, która krzywdzi

Czy utożsamienie z fikcją (...), które powieść, film, obraz, symfonia w nas wyzwala, sprawia, że nabieramy odporności na przyziemne, bezkształtne, lecz rzeczywiste wymogi cierpienia? Czy krzyk w tragedii przytłumi, a nawet unicestwi, krzyk rozbrzmiewający na ulicy?

George Steiner, *Rzeczywiste obecności*⁶¹⁷

Jeszcze bardziej radykalne ujęcie, w ramach rozważań nad negatywnym wymiarem przeżycia estetycznego, proponuje Joseph H. Kupfer, według którego element estetyczny może wchodzić w związek z ekstremalną przemocą i okrucieństwem – jednakże w takiej postaci doświadczenie nie może zostać całkowicie spełnione. W kontekście tej problematyki autor umieszcza fragmenty *Mechanicznej Pomarańczy* – opowieści o grupie przestępców, którzy praktykują przemoc jako formę rozrywki. Kupfer, w przeciwieństwie do Berleanta, nie skupia się w swej analizie na doświadczeniu odbiorcy lub świadka przemocy, lecz zwraca ku przeżyciu podmiotu, który przemoc zadaje. Filozof przywołuje słowa jednego z głównych bohaterów powieści – Alexa – który ze szczegółami opisuje zmysłowy wymiar aktu przemocy i wynikającą z niego przyjemność, co podsumowuje wyznaniem: „krew, coś **pięknego**”.⁶¹⁸ Sposób, w jaki postać opisuje swe doświadczenia prowadzi do pytania, czy akt przemocy może rodzić w podmiocie przeżycie natury estetycznej. Alex w swych monologach odwołuje się bowiem nie tylko do zmysłowej płaszczyzny działania, lecz również, w sposób bezpośredni, do kategorii estetycznych („piękno”, krew jako

⁶¹⁷ Steiner, dz. cyt., s. 119.

⁶¹⁸ A. Burgess, *Mechaniczna Pomarańcza*, przeł. R. Stiller, Vis-à-Vis/Etiuda, Kraków, 2013, s. 12 [wyr. P. M.]

„czerwone wino”, „krasny sok”, który poplamiał „czysty, prześliczny dywan”).⁶¹⁹ „Cel skrajnej przemocy (*ultraviolence*) leży zatem w samej tej aktywności – w dowartościowaniu jego wraźniowej zawartości, w *aisthesis*” – stwierdza Kupfer, który wskazuje na dwa podstawowe elementy, które łączą przemoc z estetyką: zaangażowanie jakości zmysłowych i bezpośredniość doświadczenia.⁶²⁰

Wracając zaś do wypowiedzi bohatera kultowej powieści – czy wskazane wyżej elementy wystarczają, by uczynić akt przemocy doświadczeniem estetycznym? Filozof stanowczo odrzuca tego rodzaju interpretację, zauważając, że skrajne formy agresji destabilizują integralność podmiotu aktu, a tym samym zaburzają przebieg doświadczenia, które z tego powodu nie może zostać spełnione. Uprzedmiotowiając ofiarę, sprawca uprzedmiotowia jednocześnie samego siebie, sprowadzając swoje bycie wyłącznie do niszczycielskiej siły i „odbiornika” wrażeń.⁶²¹ Doświadczenie estetyczne jest zaś, jak wskazuje Kupfer, przeżyciem złożonym i pełnym – bez udziału integralnego podmiotu, przeżycie w takiej formie, nie jest w stanie się ukonstytuować: „sprawca nie może uporządkować złożonego materiału przychodzącego z zewnątrz, ponieważ sam [jako podmiot] jest zdezorganizowany”.⁶²² Estetyczny wymiar doświadczenia osoby, która zadaje przemoc ogranicza się wyłącznie do poziomu wrażeń zmysłowych, do *aisthesis* – według autora doświadczenie tego rodzaju nie posiada zwartej struktury, jest chaotyczne, bezforemne i, w związku z tym, nie może osiągnąć swej pełni. „Forma w doświadczeniu estetycznym nie jest po prostu «dana» biernemu odbiorcy wrażeń, [doświadczenie] wymaga kształtowania, integrującej aktywności artysty czy podmiotu estetycznego uznania [*appreciator*]”, podczas gdy oprawca nie jest w stanie nadawać kształtu swojemu przeżyciu, w taki sposób, by materiał zmysłowy został włączony w większą, estetyczną całość.⁶²³ Co więcej, bezforemna, pozbawiona granic zawartość zmysłowa wzmaga żądzę dalszych wrażeń, stąd też – zwraca uwagę filozof – eskalacja przemocy idzie często w parze z gwałtownym i intensywnym zaangażowaniem zmysłów.⁶²⁴ Wywód Kupfera spotyka się tu z poglądem Saito, która stwierdzając, że nie

619 Tamże, s. 26, 55 [wyr. P. M.].

620 Kupfer, dz. cyt., s. 52-53.

621 Tamże, s. 54.

622 Tamże, s. 56.

623 Tamże, s. 55-56.

624 Tamże, s. 58. Filozof, analizując drastyczne zeznania osób przynależących tzw. grupy Mansona odpowiedzialnej za masowe morderstwo w Kalifornii w roku 1969 – wysuwa przypuszczenie, że

wydaje się, aby istniał jakikolwiek limit w kwestii tego, co może stać się przedmiotem estetycznym, również zastrzega: wyjątek stanowią będą rzeczy „ekstremalnie groźne, złowieszcze czy obciążające fizycznie (np. ogłuszający dźwięk)”, nawet jeżeli powodem, dla którego odmawia im się tego statusu nie są względy filozoficzne, lecz psychologiczne czy moralne.⁶²⁵

Kolejnym wymiarem, który łączyć może płaszczyznę przemocy i estetyki jest według Kupfera *quasi*-artystyczna forma, którą bohaterowie powieści Anthony'ego Burgessa nadają swoim aktom. Naznaczanie terroru jakościami związanymi ze sztuką prowadzi w swej skrajnej postaci do artyfikacji przemocy, która realizować się może zarówno na poziomie intencji sprawcy (kształtowanie aktu według prawideł sztuki), jak również poprzez przeżycie odbiorcy (*quasi*-artystyczne odczytanie zbrodni).⁶²⁶ W *Mechanicznej Pomarańczy* pełne brutalności eskapady doświadczane są przez bohaterów niczym spektakl, a oni sami, w swym wyestetyzowanym anturażu, przypominają ekstremalnych performerów, „koneserów przemocy”.⁶²⁷ W jednej ze scen główna postać książki przyrównuje brutalne ataki na przypadkowych ludzi do tańca, w innej zaś stwierdza: „co do mnie, to posługiwałem się starą, fajną i po prostu morderczą brzytwą, którą teraz już potrafiłem operować i migać **artystyczne**”.⁶²⁸ Według Kupfera szeroko obserwowalne nasilenie aktów przemocowych we współczesnym świecie wynikać może ze swoistej, estetycznej alienacji, a więc wykluczenia znacznej części społeczeństwa z udziału w wymiarze estetycznym codziennego życia. Być może jest to również konsekwencja niezaspokojenia fundamentalnej dla człowieka potrzeby tworzenia, nawet jeżeli jedyne, co tworzy oprawca, to ogrom cierpienia i zniszczenie.

Przemoc jednak może zostać poddana artyfikacji na co najmniej jeszcze jeden sposób: gdy w sposób bezpośredni przekształcana jest w sztukę.⁶²⁹ Kupfer przywołując po raz kolejny drastyczne zeznania „grupy Mansona” podkreśla, że sprawcami aktów

właśnie ten mechanizm może tłumaczyć wyjątkową brutalność mordu, która przejawiała się na przykład w wielokrotności zadawanych ofiarom ciosów. Według Kupfera, w tego typu przypadkach, eskalacja przemocy związana jest bezpośrednio z całkowitym oddaniem się wrażeniom zmysłowym, które bardzo szczegółowo podczas przesłuchań opisywała jedna ze sprawczyń masakry.

625 Saito, *Everyday Aesthetics*, s. 13.

626 „To jak scena z *Listy Schindlera*” – stwierdza bohater powieści Żulczyka (dz. cyt., s. 119).

627 Kupfer, dz. cyt., s. 54.

628 Burgess, dz. cyt., s. 20 [wyr. P. M.].

629 W kontekście zjawiska, jakim jest artyfikacja przemocy nie sposób nie wspomnieć o twórczości „akcjonistów wiedeńskich”.

ekstremalnej przemocy kieruje często niespotykane pożądanie zmysłowych wrażeń. Najprostsza droga do realizacji tych pragnień wiedzie poprzez akt uprzedmiotowienia ofiary – traktowanie jej tak, jakby przestała być człowiekiem. W czasie, gdy piszę ten fragment świat wyczekuje premiery głośnego filmu Quentina Tarantino *Once upon in Hollywood*, którego rdzeniem fabularnym jest mord dokonany przez Mansona i jego towarzyszy. Obserwacja Kupfera, jak się wydaje, stawia pod ogromnym, moralnym znakiem zapytania tego rodzaju produkcje, a także podobne – niezwykle modne w ostatnim czasie miniseriale dokumentalne typu *true crime*.⁶³⁰ Twórcy tego typu kina odwołując się do wspomnianego przez filozofa pożądania zmysłowych wrażeń (tym razem u odbiorcy) stają wobec niebezpieczeństwa symbolicznego powtórzenia gestu sprawcy: uprzedmiotowienia ofiary, której losy stają się obiektem wieczornej rozrywki odbiorców. Wraca tu jednocześnie problem „ontologicznego nawiasu”: forma filmowa (nierzadko wyjątkowo wyestetyzowana) sugeruje bowiem fikcyjny charakter materiału, sprzyja „odrealnieniu” tego, co było właśnie brutalnie rzeczywiste (cierpienie i umieranie ofiar, ich przerwane plany i marzenia, strach, ból rodziny i bliskich, zniszczone życia). Wszystkie te doświadczenia były realne i właśnie ta realność jest ich esencją: to nie „cierpienie” Hamleta ani „śmierć” Julii, którzy zakochują się, cierpią i umierają w nieskończonej pętli naszych odczytań – to **na zawsze** stracona miłość, to przeszywające fizyczne cierpienie, niewyobrażalny strach i samotna śmierć. To wszystko działo się **naprawdę**, podczas gdy mechanizm filmowej artyfikacji poddaje te graniczne doświadczenia „zmiękczeniu”, umieszcza je w „ontologicznym nawiasie”, odrealnia.

Dlatego też, jak sądzę, niewiele kreacji w obszarze filmu *true crime* udźwignęło te fundamentalne dla gatunku motywy – bez popadania w trywializację, kicz czy rozrywkę w stylu *guilty pleasure*.⁶³¹ Nawyk wywodzący się z obcowania z filmową

630 Są to seriale dokumentalne przedstawiające autentyczne sprawy kryminalne (najczęściej nierozwiązane lub rozstrzygnięte w wątpliwy sposób), które dotyczą okrutnych morderstw lub ekstremalnych przypadków przemocy. Twórcy wykorzystują w nich autentyczne materiały z dochodzeń, a więc wizerunki ofiar, ujęcia miejsc zbrodni, przesłuchania i relacje świadków. Od klasycznego dokumentu czy reportażu odróżnia *true crimes* struktura odcinkowa, a także wyjątkowo wyestetyzowana forma, która czyni je, według wielu, nową formą sztuki filmowej.

631 *Guilty pleasure* – potoczne określenie na przyjemność połączoną z poczuciem winy. Uczucie tego rodzaju pojawia się wtedy, kiedy człowiek jest w pełni świadom tego, że czyni źle i czuje się z tego powodu winny, ale przyjemność płynąca z tego czynu jest silniejsza, niż tzw. wyrzut sumienia.

fikcją sprawia bowiem, że autentyczne losy bohaterów tych *quasi*-reportaży doświadczane są przez odbiorcę serialu jak perypetie fikcyjnych bohaterów, których sensacyjne losy śledzone są z ekscytacją – podczas gdy ich cierpienie i śmierć były prawdziwe. Czy rozrywkowe podejście do tego typu zdarzeń i doświadczeń jest odpowiednie? Jak w obliczu tego rodzaju produkcji odczytywać słowa Samuela Johnsona, który stwierdzał z całą stanowczością, że „zachwycać się tragedią pozwala świadomości, że jest ona fikcją. Gdybyśmy sądzili, że morderstwa i zdrada są prawdziwe, przestałyby dawać zadowolenie”⁶³² Jak się wydaje, fenomen produkcji filmowych typu *true crime* (czy, co gorsza, wspomnianych przez Mandoki *snuff-movies*) przeczy temu twierdzeniu. Rzesza odbiorców gotowych spędzać wieczory na tego typu seansach zdaje się dowodzić, iż świadomość nie-fikcyjnego charakteru fabuły wcale nie wyklucza przyjemności z oglądania. To zaś pozwala producentom filmowym przekuwać obcowanie z czymś cierpieniem w formę lukratywnej rozrywki.⁶³³ Czy więc jesteśmy świadkami powrotu do praktyk niebezpiecznie zbliżających się do średniowiecza wraz z jego publicznymi egzekucjami funkcjonującymi niczym sadystyczny *Disneyland*?

Bez względu na to, jaka intencja przyświeca autorom (w przypadku *true crime* najczęściej jest to deklarowana chęć rozwikłania zagadki śmierci) nie jesteśmy w stanie pominąć dominującego czynnika rozrywkowego – włączając w to dreszczyk emocji towarzyszący kontaktowi z autentycznymi, drastycznymi materiałami (zdjęcia z miejsc

632 S. Johnson, cyt za: Dewey: dz. cyt., s. 118 (autor nie podaje odnośnika bibliograficznego). Podobnie pisze na ten temat Lew Szestow: „Arystoteles mógł mówić o wielkości albo pięknie tragedii: oglądał przecież tragedię z pozycji widza. Lecz dla człowieka, dla którego tragedia stała się istotą duszy, słowa te pozbawione są wszelkiego sensu. Tragedia jest ślepym zaułkiem, a w ślepym zaułku nie ma miejsca ani na wielkość, ani na piękno” (L. Szestow, *Tylko wiara. Antologia tekstów*, red. i tłum. wybranych fragmentów P. Wyligala, Wydawnictwo M, Kraków 2004, s. 55).

633 Warto wspomnieć w tym miejscu o sytuacjach, w których rodziny ofiar sprzeciwiały się tworzeniu filmowych adaptacji na podstawie tragicznych losów ich bliskich. Miało to miejsce, między innymi, w przypadku głośnego procesu Tomasza Komedy (przeciwko ekranizacji wystąpił ojciec zamordowanej dziewczyny) czy w związku z morderstwem dokonany przez Krystiana Bałę. Tego rodzaju konflikty stawiają kino bazujące na autentycznych zbrodniach pod jeszcze większym, moralnym znakiem zapytania. Warto dodać, iż w przypadku Bali – zgoda mordercy na sfilmowanie historii przyniosła mu 35 tysięcy dolarów zysku, podczas gdy zasądzone zadośćuczynienie rodzinie ofiary wyniosło 11 tysięcy złotych (których *nota bene* rodzina nigdy ostatecznie nie otrzymała). Zob. E. Wilczyńska, *Ojciec zamordowanej w Miłoszycach 15-latki idzie do sądu przeciw twórcom filmu o Tomaszu Komendzie*, „Gazeta.pl”, <https://kultura.gazeta.pl/kultura/7,114438,25777675,ojciec-zamordowanej-w-miloszycach-15-latki-wstrzymajcie-produkcje.html> [dostęp 10.09.2020]; M. Rybak, „Amok”. *Film o morderstwie oparty na prawdziwej historii. Rodzina zabitego protestuje*, „Newsweek.pl”, <https://www.newsweek.pl/kultura/amok-film-o-morderstwie-oparty-na-prawdziwej-historii-krystiana-bali/b40glc5> [dostęp 10.09.2020].

zbrodni, zdjęcia ofiar itd.). Twórcy tego rodzaju produkcji bazują na *guilty pleasure* odbiorcy, który musi się zmierzyć ze świadomością, że konfrontacja z takimi obrazami jak widok ofiary brutalnego morderstwa sprawia mu specyficzną przyjemność – godząc się na udział w tego typu projekcjach świadomie przecież dąży do tego typu konfrontacji. Wyjątkowo dwuznaczny wymiar nadaje tego rodzaju produkcjom również ich wyestetyzowana forma, która nadaje zbrodniom specyficzny estetyczny urok: zarzut ten stawiany był w ostatnim czasie, między innymi, obrazowi Larsa von Triera (*Dom, który zbudował Jack*, 2018) czy filmowi przedstawiającemu losy seryjnego mordercy Teda Bundy'ego (*Podły, okrutny, zły*, 2019).⁶³⁴

Krytyka takich propozycji artystycznych wpływa nie tylko ze wspomnianego już przeświadczenia, że zło, na zasadzie ontologicznej sprzeczności, w sposób fundamentalny wyklucza się z pięknem (platońska triada). Wynikać może również z tego, co Saito określa „drugim znaczeniem” estetyki, a więc z założenia, że pozytywne doświadczenie estetyczne pociąga za sobą pragnienie, by źródło tego doświadczenia **trwało** w byciu. Koncepcję tę przywołuje autorka w swej w krytyce hiper-estetyzacji rzeczywistości, a ilustruje ciekawym przykładem: modą na styl *grunge*, który w uproszczeniu przyrównać można do stylizacji na osobę ubogą lub bezdomną.⁶³⁵ Według Saito, tego rodzaju moda implikuje pośrednio, afirmację bezdomności – sprawia bowiem, że atrybut osoby wykluczonej społecznie traktowany jest jak coś estetycznie wartościowego – a jako takie, z konieczności, budzi pragnienie utrzymania źródła tej wartości w istnieniu. Koncepcja proponowana przez filozofkę wyrasta z przekonania, że istnieje wśród ludzi uniwersalne poczucie, że piękno **powinno** istnieć, że jego istnienie jest czymś, do czego powinno się dążyć i co powinno trwać. Mechanizm ten bardzo

634 W kontekście problemu estetyzacji zbrodni w filmie przywołać warto również słynną instalację Piotra Uklańskiego *Naziści* (1998). Na instalację składały się, między innymi, ściany wyłożone zdjęciami aktorów wcielających się w role nazistów. Praca skupiając przedstawienia w jednym miejscu, zwracała uwagę na wykorzystywany w filmach jeden, fundamentalny model wizerunku: wśród fotografii dominowały obrazy wyjątkowo przystojnych mężczyzn. Artysta wskazał tym samym na niebezpieczeństwo estetyzowania zbrodni nazistowskich, które zresztą wpisująłoby się w oficjalną politykę wizualną Trzeciej Rzeszy.

635 Moda na *grunge* – opierająca się w głównej mierze na ostentacyjnie zużytych lub uszkodzonych elementach garderoby (podarte spodnie itd.) – została doprowadzona do granic absurdu przez produkującą trampki firmę *Converse*, która w odpowiedzi na zapotrzebowanie entuzjastów takich stylizacji wypuściła linię butów, które już w stanie fabrycznym wyglądały na znoszone i podniszczone. Co jeszcze bardziej zaskakujące – ceny tramppek wchodzących w skład tej linii były wyższe, niż tych z podstawowej kolekcji.

sugestywnie obrazuje eksperyment myślowy George'a E. Moore'a sformułowany przeciwko tzw. „zasadzie Sidgwicka” brzmiącej „nikt nie uważałby za racjonalne dążenia do wytwarzania piękna w świecie zewnętrznym bez względu na to, czy będzie ono oglądane przez jakąś ludzką istotę”.⁶³⁶ Moore w swej riposie proponuje Czytelnikowi, aby wyobraził sobie dwa światy: piękny i pozbawiony piękna, a następnie wybrał, wiedząc, że w żadnym z nich nie będzie mógł żyć, który z nich ma zaistnieć. Eksperyment miał za zadanie dowieść, że istnieje w ludziach nieodparte pragnienie, by piękno – jako wartość – trwało i rozrastało się, dla samego istnienia i trwania – nawet jeżeli nie będziemy mieli szansy go doświadczać. Saito kontynuuje tę myśl i stwierdza, że estetyzując sfery życia, które stanowią przejaw tego, co złe w świecie – w sposób symboliczny przedłużamy zjawiska, z którymi powinniśmy całymi społecznymi siłami walczyć, dążąc do ich unicestwienia.

4.3. Paradoks tragedii i atak terrorystyczny jako dzieło sztuki

W jaki sposób tragizm może ulec artyfkacji w doświadczeniu życia, a więc w doświadczeniu ściśle pozaartystycznym? Leddy powołując się na myśl Arystotelesowską przenosi tę kategorię z płaszczyzny antycznego dramatu na poziom codzienności, wykazując tym samym ścisły związek między obszarami sztuki i życia. Według autora, tragedia jako forma artystyczna ufundowana jest w rzeczywistości pozaartystycznej, w ludzkim potoku życia. To właśnie czyni ją sztuką, która porywa i żywo angażuje odbiorcę, dialektyczny ferment zapewnia jej słynną katarktyczną moc. **Tragiczność bohatera dramatu istnieje dzięki temu, że istnieje tragiczność człowieka.** Dzięki temu odnajdujemy związek między losem Edypa czy Antygony i naszym ludzkim losem, a także odnosimy to, co dzieje się na scenie do naszego

⁶³⁶ G. E. Moore, „Zasada Sidgwicka” w: *Zasady etyki*, przeł. C. Znamierowski, „Filozofuj.eu” [dostęp 10.09.2020].

własnego życia. Cała moc oddziaływania tragedii (*katharsis*) wynika właśnie z tego, że potrafimy jej elementy odnieść do własnego życia (i *vice versa* „dzięki temu, co codzienność rozpięta jest na konstrukcjach dramatycznych, tak żywo nas obchodzi”).⁶³⁷ Pierwotnie odnosi się ona do rzeczywistości pozaartystycznej, jako kategoria sztuki jest więc kategorią wtórną – wskazuje Leddy.⁶³⁸ Na tym właśnie polega tzw. **paradoks tragedii**: jest ona źródłem zarówno pozytywnych, jak i negatywnych emocji. Emocje negatywne (strach, żal, trwoga) powstałe w odpowiedzi na ludzki dramat – przeniesione w sferę sztuki zyskują walory estetyczne i, w związku z tym, mogą być przeżywane jako coś pozytywnego (*katharsis*).⁶³⁹ Lgniemy do zdarzeń tragicznych, delectujemy się nimi, dosłownie płacimy za możliwość przeżywania tragiczności w kinie czy teatrze, jednocześnie za wszelką cenę unikając tego rodzaju konfrontacji w prawdziwym życiu. **Tragedia przyciąga i odpycha jednocześnie.** I to właśnie splątanie (u Leddy'ego: dialektyka) sztuki i codzienności czyni tragiczność kategorią, która funkcjonując w polu sztuki pozostaje dla nas żywa i poruszająca, zaś w obszarze codzienności – nacechowana estetycznie. Czy istnieje jednak jeszcze inny sposób, w jaki mogą ujawniać się związki między sztuką a codziennością w kontekście przeżyć negatywnych, przepelnionych szokiem, strachem lub bólem?

Jak zwraca uwagę autor *The Extraordinary...*, ludzie, którzy brali udział w różnego rodzaju katastrofach często przyrównują swoje doświadczenia do poczucia, że znaleźli się „w filmie”.⁶⁴⁰ Wszystkie tego typu, bardzo powszechne w języku codziennym przenośnie, które opierają się na przyrównaniu granicznych sytuacji – do sceny w filmie, do przerażającego spektaklu, do surrealistycznej powieści – łączy zaś jeden wzór: to poczucie fikcji, zdystansowania wobec samego siebie, odrealnienia. Literatura reportażowa pełna jest tego rodzaju świadectw, przywołajmy więc na początek dwa z nich:

„Nie wierzyliśmy własnym oczom. To była scena **jak z filmu**”, wspominał po

637 Brach-Czaina, dz. cyt., s. 68.

638 Leddy, *The Extraordinary...*, s. 156.

639 Tamże, s. 216. Zob. również A. Kawalec, *Hume'a rozwiązanie paradoksu tragedii*, „Przegląd Filozoficzny – Nowa Seria” nr 4 (80) 2011.

640 Tamże, s. 113.

latach były żołnierz południowokoreański.⁶⁴¹

Przeczesałem pokój dziewczyny i znalazłem małą portmonetkę. W środku była srebrna dolarówka. Jakoś wypadła mi z ręki i potoczyła się po podłodze. Wpadła pod krzesło. Musiałem klęknąć. I właśnie w tym momencie miałem wrażenie, że **wychodzę z siebie**. Jakbym **oglądał siebie samego w jakimś idiotycznym filmie** (...) To było obrzydliwe.⁶⁴²

W psychologii wrażenia tego rodzaju tłumaczy się poprzez odwołanie do kategorii dysocjacji, a więc mechanizmu psychologicznego, który skutkuje poczuciem oderwania od samego siebie.⁶⁴³ Dysocjacja jako jedna z form mechanizmu obronnego sprawia, że podmiot, który znalazł się w wyjątkowo ekstremalnej sytuacji (na przykład podczas wypadku) dystansuje się od zdarzeń, odłącza od siebie. Świadomość podmiotu rozszczepia się, dzięki czemu człowiek zaczyna odnosić szczególnego rodzaju wrażenie: jakby przeszedł z perspektywy pierwszoosobowej na trzecioosobową. Perspektywa ta pozwala zająć pozycję zewnętrznego obserwatora zdarzeń, a nie jego bezpośredniego uczestnika, w wyniku czego podmiot zyskuje poczucie bezpieczeństwa, bo dana sytuacja – pozornie – go nie dotyczy. To zaś, wedle teorii dysocjacji, pozwala zmierzyć się z traumą związaną z poczuciem „wrzucenia” w sytuacje, które zdają się nas – uczestników lub świadków – przerastać: katastrofy, wypadki, zbrodnie.⁶⁴⁴

Zamieniam się kamerę, bo próba ogarnięcia tej sytuacji coraz bardziej mnie przerasta (...) Zawsze zastanawiałem się, jak muszą czuć się bohaterowie filmów akcji, jaki tak naprawdę mają odbiór rzeczywistości, o czym myślą (...) O czym myślisz, gdy dzieje się nieprawdopodobne, gdy masz nieodparte, przytłaczające wrażenie, że **ktoś cię pisze**

641 Demick, dz. cyt., s. 34 [wyr. P. M].

642 T. Capote, *Z zimną krwią*, przeł. K. F. Rudolf, Rebis, Poznań 2013, s. 263-264 [wyr. P. M].

643 I. J. Pietkiewicz, R. Tomalski, „Dysocjacja” w: *Trauma i dysocjacja* [blog], <https://traumaidysocjacja.pl/dysocjacja/> [dostęp 14.09.2020].

644 Friedrich Schiller pisze o stanie „nieposiadania się” w obliczu nawału wrażeń: „język ma nader trafne wyrażenie na określenie tego stanu utraty własnego ja pod władzą doznań: **nie posiadać się**, tj. być na zewnątrz własnego siebie” (Schiller, dz. cyt., s. 81).

– zastanawia się bohater powieści *Zrób mi jakąś krzywdę...* Jakuba Żulczyka.⁶⁴⁵ To połączenie bycia w **sytuacji** z patrzeniem **na sytuację** („zamieniam się w kamerę”) oparte jest na swoistym paradoksie dystansu i zaangażowania. W swej skrajnej postaci postawa tego rodzaju może zostać wzbogacona o derealizację, a więc mechanizm obronny, który prowadzi dodatkowo do odrealnienia doświadczanego świata.⁶⁴⁶ Konfrontacja z sytuacjami, które generuje świat odrealniony budzi poczucie, że wszystko jest fikcją, zmyśleniem, atrapą. To zaś rodzi wrażenie bezpieczeństwa, bo wszystko dzieje się tylko „na niby”, niczym w śnie, wystarczy poczekać aż nastąpi przebudzenie. Okazuje się więc, że artyfakcja doświadczenia może być formą radzenia sobie z przytłaczającą rzeczywistością. Poetka Sylvia Plath w swej autobiograficznej powieści *Szklany kloz* wspomina jedną z prób samobójczych: „Podeszłam do lustra. Jeżeli będę się na to [podcięcie żył] patrzyła, wyda mi się, że obserwuję kogoś innego, bohaterkę sztuki teatralnej albo książki”.⁶⁴⁷

W analizie poświęconej negatywnym aspektom doświadczenia estetycznego nie sposób nie wspomnieć o kategorii wzniosłości, do której również nawiązuje Leddy. Łączone z ekstremalnym doświadczeniem zjawisk naturalnych, takich jak monumentalne wodospady czy masywne łańcuchy górskie, poczucie wzniosłości opisywane jest jako rezultat lęku połączonego z bezpiecznym dystansem (Burke) lub przyjemność wynikająca z obcowaniem z czymś absolutnie wielkim, nieukształtowanym i bezgranicznym (Kant).⁶⁴⁸ Czy kategoria ta znajduje zastosowanie w estetycznej analizie życia codziennego? Jeżeli wzniosłość stanowi jedną z naczelných kategorii estetycznych, a codzienność jeden z główných obszarów zainteresowania współczesnej estetyki, to związki między wzniosłością i codziennością wydają się być oczywiste – wskazuje Leddy.⁶⁴⁹

Jednym z przypadków, w opisie którego kategoria ta znajduje swe szczególne zastosowanie jest według autora terroryzm, zwłaszcza tragiczne wydarzenia z 11 września 2001 roku. Atak na wieże *World Trade Center* ze względu na swą swoiście nowatorską (tj. zastosowaną po raz pierwszy) formułę już krótko po samym zdarzeniu

645 Żulczyk, dz. cyt., s. 120 [wyr. P. M.]

646 Pietkiewicz, Tomalski, dz. cyt.

647 Plath, dz. cyt., s. 209.

648 Leddy, *The Extraordinary...*, s. 237.

649 Tamże, s. 238.

stanowił przedmiot wielu różnorodnych analiz, w tym również tych, o charakterze estetycznym. Sposób, w jaki zorganizowany i przeprowadzony został zamach, już na pierwszy rzut oka, diametralnie różnił się bowiem od form, jakie dotychczas przybierał terroryzm.⁶⁵⁰ Przede wszystkim, akcja zaplanowana pod kątem swej widzialności jawnie wykorzystywała obrazocentryczne zorientowanie epoki zdominowanej przez środki masowego przekazu: telewizję i internet. Zamach nastawiony na oszałamiający efekt wizualny w sposób bezprecedensowy wykorzystał te przekąźniki zapośredniczając się w medium, jakim jest obraz. Relacje na żywo obsesyjnie odtwarzające dramatyczny moment wbijania się samolotu w szczyty wież rozpowszechniały przerażający komunikat – wysłany w formie „zainfekowanego” obrazu, co dopełniało okrutny terrorystyczny scenariusz.⁶⁵¹ Sama kategoria „terrorystycznego scenariusza” jest tu zresztą znamieną: „trudno uwolnić się od obrazu reżysera teatralnego, który obmyśla, jak najlepiej osiągnąć zamierzony efekt i wyrzucić na widowni jak najlepsze wrażenie, podczas gdy działania, do których odnoszą się te określenia, są w rzeczywistości aktami zaplanowanej (...) przemocy” – pisze Berleant.⁶⁵² Analizy estetyczne, które dotyczyły tego zdarzenia w znacznej większości kładły nacisk na *quasi*-artystyczną formę ataku, którego struktura uderzająco i nieodparcie przypominała nie tylko „celowy zamach na [estetyczną] wrażliwość społeczną” (Saito), lecz dosłownie, budowę spektaklu (Berleant).⁶⁵³ Jak zauważa autor książki *Wrażliwość i zmysły*: „akty terrorystyczne są estetyczne dzięki ich sile sensorycznego oddziaływania”, co więcej „estetyczny charakter terroryzmu leży głównie w jego kuriozalnej dramatyczności, w jego celowo zaimprovizowanej teatralności. Stąd też, możemy mówić o estetyce terroryzmu”.⁶⁵⁴ W tym miejscu nie sposób nie przywołać po raz kolejny kontrowersyjnego komentarza kompozytora Karlheinz Stockhausena, który przyrównał ataki z 11 września do dzieła sztuki.⁶⁵⁵

650 Na temat nowych, z punktu widzenia estetyki, form przemocy we współczesnym społeczeństwie zob. Kupfer, „An Aesthetics of Contemporary Violence” w: tegoż, dz. cyt., s. 41-65.

651 Dziś, z perspektywy czasu wiadomo również, że obraz ten całkowicie zdominował wizualną płaszczyznę pamięci historycznej tych tragicznych zdarzeń.

652 Berleant, *Wrażliwość i zmysły...*, s. 189.

653 Saito, *Rola estetyki...*, s. 83.

654 Berleant, *Wrażliwość i zmysły...*, s. 200; Berleant, *Reflections...*

655 W kontekście tych rozważań interesująca wydaje się analiza, którą przeprowadza Mary B. Wiseman na podstawie pracy Xu Bing *Where Does the Dust Itself Collect* (2004). Dzieło chińskiego artysty składa się z pyłu, który powstał w wyniku zapadnięcia się wieżowców w atakach z 11 września, i w

To szczególnego rodzaju okrucieństwo estetyczne, które zostało zastosowane po raz pierwszy w historii na tak ogromną skalę stanowi egzemplifikację zjawiska, które określić można mianem „estetyki sterowanej”. Jest to przykry dowód na to, że wartościami z pogranicza sztuki i estetyki można dowolnie manipulować, że można wykorzystywać je do różnych, nie tylko słusznych moralnie celów. Jednym z najstarszych zjawisk, które to pokazuje jest propaganda polityczna, najnowszym zaś – współczesny terroryzm.⁶⁵⁶ Zło nie uznaje bowiem granic, rozplenia się na najbardziej obcych mu obszarach, a estetyka i sztuka – nie są wcale „niewinne”.

Saito w kontekście relacji estetyczne-moralne analizuje takie zjawiska, jak katastrofy ekologiczne, kataklizmy, klęski natury społecznej (dzielnicowe ghetta), czy – właśnie – ataki terrorystyczne, które w obszarze refleksji poświęconej negatywnym aspektom doświadczenia przywoływane są często jako paradygmatyczne. Opór przed uznaniem estetycznego wymiaru przeżyć związanych z tego rodzaju zjawiskami wynika, według filozofki, z przekonania, że zgoda na taki odbiór implikuje aprobatę dla ich istnienia – tak, jak styl *grunge*, który zdaje się afirmować w sposób pośredni ubóstwo (zob. przypis 635). Saito zauważa: „czujemy, że nasza estetyczna fascynacja dramatyczną wymową tych zjawisk musi być trzymana w ryzach z obawy, że czerpiemy przyjemność (...) z nieszczęścia innych ludzi oraz stworzeń”.⁶⁵⁷ Czy jednak wspomniane wyżej dwa akty są, z konieczności, ze sobą związane, a jeden automatycznie pociąga za sobą drugi (przeżycie estetyczne i satysfakcja)?

którym to pyłe ułożony został został ustęp z wiersza: „*As there is nothing from the first, Where does the dust itself collect?*” (Wiseman, dz. cyt., s. 140.) Jak zauważa autorka, w tym przypadku „obiektem estetycznej uwagi jest więc pył na na podłodze w galerii (...) wraz ze zdarzeniem, które przywołuje”, co oznacza, że estetyczna moc oddziaływania tego dzieła wynika i łączy się ze zdarzeniem, jakim były ataki terrorystyczne (tamże, s. 140-141). Estetyczna reakcja wobec propozycji artystycznej okazuje się być bezpośrednio związana z budzącym moralny sprzeciw wydarzeniem – o ile przyjmujemy, iż tych dwóch wymiarów dzieła nie da rozdzielić, to od wspomnianego procesu nie ma ucieczki. Jest bowiem wiele typów doświadczenia estetycznego i nie wszystkie z nich są pozytywne: „niektóre powodują obrzydzenie, inne zgrozę i całą gamę ludzkich reakcji” - wskazuje autorka (s. 141). Według Wiseman, pył – ze względu na to, że przynależy do materialnej części zdarzenia – zaprezentowany w formie dzieła sztuki nie staje się reprezentacją zdarzeń, lecz ich reliktem. W przeciwieństwie do malarstwa historycznego, które choć tak samo zachęca odbiorcę do estetycznej odpowiedzi na przedstawiane wydarzenia – ze względu na brak materialnego łącznika między zdarzeniem i dziełem (pył), pozostaje czystą reprezentacją (s. 142).

656 Jako przykład przywołać można w tym miejscu politykę wizualną Korei Północnej – plakaty propagandowe na poziomie graficznym są na tyle atrakcyjne, że sprzedawane są z powodzeniem w sklepikach z pamiątkami i kupowane przez zachodnich turystów jako oryginalny i gustowny element dekoracji wnętrz.

657 Saito, *Everyday Aesthetics*, dz. cyt., s. 143.

Zarysowując ewentualne drogi wyjścia w odpowiedzi na ten dylemat, Saito zauważa, że struktura przeżycia estetycznego jest znacznie bardziej skomplikowana i w związku z tym, proponuje rozłożyć je na czynniki pierwsze. Na początek, wskazuje autorka, należy rozróżnić dwa znaczenia aktu estetycznego wartościowania (*aesthetic appreciation*): pierwszy, w istocie, implikuje aprobatę dla istnienia obiektu oraz pragnienie tego, by ów obiekt trwał dalej. W tym znaczeniu, sprzeczne byłoby uznanie obiektu w jego warstwie estetycznej oraz dążenie do jego zniszczenia. Mając na uwadze ten związek, niedopuszczalne moralnie byłoby pozytywne wartościowanie klęski żywiołowej czy wypadku jako zjawisk estetycznych. Saito wskazuje jednak na inny, możliwy rodzaj ujęcia. To uznanie estetycznego wymiaru danego zjawiska, które pod wskazanym wyżej względem jest neutralne, nie pociąga bowiem za sobą pragnienia utrzymania obiektu w istnieniu. Ujęcie to sprowadza się jedynie do tego, że bierzemy pod uwagę oraz rozumiemy sposób, w jaki ludzka (oraz pozaludzka) tragedia „wyraża się dramatycznie poprzez sferę zmysłową”.⁶⁵⁸ Według autorki powinniśmy zmierzyć się z tym faktem, by ostatecznie go uznać („jakkolwiek byłoby to żenujące” – dodałaby Mandoki), należy bowiem „oddać sprawiedliwość” doświadczeniu i pogodzić się z istnieniem tego wymiaru przeżycia. Więcej nawet, taka forma uczestnictwa w doświadczeniu (świadome zaangażowanie percepcji zmysłowej, wrażliwości) jest według Saito o tyle korzystna, że pozwala w pełni uświadomić sobie i zgłębić problemy naszego świata.⁶⁵⁹ Sama abstrakcyjna widza bez związku z żywym doświadczeniem, bez zmysłowego odniesienia ma bowiem mniejszą moc oddziaływania, niż zasób informacji wsparty „mocą estetyki” – zauważa filozofka.⁶⁶⁰ Czym innym jest zrozumienie ogromu biedy danego obszaru, wynikające z zapoznania się z danymi statystycznymi, a czym innym, bezpośrednio przeżycie: zobaczyć i poczuć ubóstwo konkretnej społeczności „na własnej skórze”.⁶⁶¹ Według Saito, jedną z największych „bronii” estetyki jest to, że posiada moc wpływania na decyzje, jakie podejmujemy, stąd też może stanowić element oręża w walce z problemami współczesnego świata. Jest to jednak nóż obosieczny,

658 Tamże, s. 142.

659 Tamże, s. 143.

660 Tamże.

661 Tamże. Autorka zwraca uwagę, że właśnie z tego względu tak istotne są dla nas, jako społeczeństwa, bezpośrednie wizyty oficjeli (polityków, społeczników, dziennikarzy) w obszarach objętych biedą, kataklizmami czy wojną. Wierzmy, że w takich przypadkach, to właśnie „moc estetyki” odgrywa znaczącą rolę w inicjowaniu działania i niesieniu pomocy. Tamże.

który może być skierowany w wielu, różnorodnych kierunkach, nie tylko słusznych moralnie, dlatego też „istotne jest, by w pełni rozpoznać siłę estetyki i badać, w jaki sposób oraz w jakim celu ta siła jest wykorzystywana” – podkreśla autorka.⁶⁶²

Podobnego rodzaju uwagi kreśli w swym eseju *The Drama of Decision Making* Joseph H. Kupfer, który wychodzi z założenia, że estetyczny wymiar podejmowanych codziennie decyzji nie tylko jest faktem, lecz również elementem powinności: „musimy podejmować decyzję dotyczącą tego, czy brać ślub oraz z kim go brać; jak wychowywać swoje dzieci; jakiego rodzaju pracy się podjąć, gdzie mieszkać i tak dalej (...) podejmowanie decyzji **na temat** tych spraw **powinno** być estetyczne z natury”.⁶⁶³ Kupfer w swej propozycji powołuje się na koncepcję „próby dramatycznej” („*dramatic rehearsal*”) Deweya, a więc na szczególnego rodzaju metodę towarzyszącą rozważaniom etycznym, która opiera się na wyobrażeniowym tworzeniu alternatywnych scenariuszy dotyczących przyszłości.⁶⁶⁴ „Próba dramatyczna” jest formą „meta-decyzji”, jak to określa autor, a więc refleksją na temat tego, w jaki sposób podejmujemy decyzje – „wspieraną przez otwartą, imaginatywną, improwizacyjną naturę reakcji, która charakteryzuje doświadczenie estetyczne”.⁶⁶⁵ W przeciwieństwie do zorientowanej ilościowo kalkulacji (np. stosunek przyjemności do przykrości wywołanych przez realizację danego scenariusza), wspomniana meta-metoda angażuje nas osobiście (jako podmioty estetyczne), ponieważ wyobrażamy sobie samych siebie w konkretnych sytuacjach, a to pozwala nam „wczuć się” w daną sytuację i podjąć właściwą decyzję. Autor za przykład przywołuje sytuację, w której ktoś proponuje nam pracę: kalkulując, przeliczamy zyski i straty wynikające na przykład z wysokości wynagrodzenia, odległości od miejsca zamieszkania czy możliwości awansu. „Próba dramatyczna” oferuje nam jednak coś więcej: umożliwia bowiem wyobrażenie sobie, jak wyglądałoby całe nasze życie po przyjęciu takiej oferty, wczucie się w to, jak odnajdywalibyśmy się w tego rodzaju pracy dzień-w-dzień. Jak się okazuje, bilans wynikający z wzięcia pod uwagę zarobków i odległości od domu może stracić na znaczeniu pod naporem **żywego wyobrażenia**, na przykład, o przebywaniu w jednym pomieszczeniu z nieznośnymi

662 Tamże, s. 197.

663 Kupfer, dz. cyt., s. 141 [drugie wyr. P. M.].

664 Tamże.

665 Tamże, s. 142.

współpracownikami lub uciążliwości codziennych dojazdów.

Według autora eseju, proponowana przez Dewey'a imaginatywna projekcja, która wykracza ponad abstrakcyjny rozrachunek zysków i strat, staje się „sposobem **odkrywania** możliwości **w akcji**”, co pozwala nam zbliżyć się do faktycznego stanu rzeczy.⁶⁶⁶ Włączenie w proces podejmowania decyzji władz wyobraźni pomaga bowiem uzyskać **żywy obraz** sytuacji, który poprzez swą formę głęboko i osobiście nas angażuje. Wyobrażenie, poprzez które realizują się owe akcje, staje się tym samym polem oddziaływania zarówno estetycznego (forma i jakość życia, proces kreacji), jak i moralnego (konsekwencje podejmowanych decyzji). Nie bez powodu, mawia się, że dobre (postępujące słusznie) osoby cechuje duża wyobraźnia – empatia bowiem wynika bezpośrednio, właśnie, z działania wyobraźni. Myślowe projektowanie różnorodnych sytuacji i wizja nas biorących w nich udział – czy to w roli kelnerek upuszczających talerz, nieuprzejmych sprzedawczyń czy umęczonych lekarzy okazuje się być nie tylko warunkiem możliwości trafniejszej oceny zdarzeń (i naszej adekwatnej reakcji na nie), ale i polem twórczej kreacji. Jak zauważa Kupfer: „doświadczenie estetyczne zabiera nas ponad zwyczajną percepcję rzeczy. Pcha nas w głąb siebie w próbie zdobycia pełniejszego obrazu świata.”⁶⁶⁷ Wyobraźnia moralna to kolejne pole, w którym przepaść między estetyką i życiem codziennym – z jednej strony, oraz estetyką i etyką – z drugiej, po raz kolejny zostaje unieważniona.

4.4. Piękno to obowiązek: estetyczna odpowiedzialność

*If beauty, then duty.*⁶⁶⁸

⁶⁶⁶ Tamże, s. 146 [wyr. pierwsze autora, drugie P.M.].

⁶⁶⁷ Tamże, s. 16. Michał Paweł Markowski pisze z kolei o „moralnej wrażliwości” (*moral capacity*), która jest „umiejętnością dostrzegania innych światów, innych języków, innych historii, słowem: innych ludzi” (Markowski, s. 78).

⁶⁶⁸ H. Rolston III, „From Beauty to Duty: Aesthetics of Nature and Environmental Ethics”, w: *Environment and the Arts: Perspectives on Environmental Aesthetics*, ed. A. Berleant, Aldershot, Hampshire UK and Burlington VT 2002, s. 127.

Według Saito prawdziwie moralny wymiar estetyki nie uwidacznia się wyłącznie w tym, że rozpoznajemy w jej polu również to, co negatywne, lecz że próbujemy – poprzez pracę ze środowiskiem i społeczeństwem – przekuć to, co szkodliwe („estetyczną krzywdę”) w jakości i doświadczenia pozytywne. Kolejną fundamentalną częścią propozycji filozofki, ściśle związaną z naturą doświadczeń „zwyczajnych” (*ordinary*) – jest bowiem założenie, iż związane z nimi pozornie błahе decyzje niosą za sobą doniosłe, praktyczne konsekwencje pozaestetyczne: moralne, społeczne czy egzystencjalne.⁶⁶⁹ Jak zauważa Saito, codzienne akty – na pozór nie posiadające większej mocy sprawczej, mają ogromną moc oddziaływania na wiele różnorodnych sfer naszego życia. I co przy tym istotne, wiele z nich, pozornie neutralnych pod tym względem, okazuje się mieć podłoże estetyczne. Pochylenie się nad naturą powszechnych przekonań i zwyczajów oraz banalnych czynności, wyborów i decyzji, które podejmujemy każdego dnia, ukazuje, jak wiele z nich podyktowanych jest estetycznie – ich konsekwencje sięgają jednak daleko poza tę sferę.

Jako przykład filozofka przywołuje standardy, którymi kieruje się przemysł spożywczy: według dokonanej na obszarze USA analizy tego segmentu rynku około jedna trzecia warzyw i owoców zostaje wyrzucona (na pierwszym etapie przez rolników, a na drugim przez sklepy) właśnie ze względu na niespełnienie wymogów estetycznych. Dopuszczane do sprzedaży są wyłącznie perfekcyjne wizualnie, „malownicze” egzemplarze warzyw i owoców, większa część całości zebranych plonów zostaje zaś wyrzucona i zmarnotrawiona.⁶⁷⁰ Innym, znaczącym obszarem, gdzie wybory estetyczne niosą za sobą szeroko zakrojone konsekwencje etyczne jest, oczywiście również przemysł odzieżowy i moda. Jak dalece pierwiastek estetyczny zdominował wymiar moralny tej gałęzi przemysłu ukazują przede wszystkim formy produkcji i dystrybucji związane z tzw. „*fast fashion*”, o których to praktykach wspominałam już na stronie 58. Śnieżnobiałość t-shirtów, trendy zmieniające się w mgnieniu oka, rynek skór i futer – choć biorą swój początek z estetyki, poprzez swój wpływ na środowisko, warunki ludzkiej pracy czy dobrostan zwierząt, oddziałują również na sferę moralną i etyczną.

⁶⁶⁹ Saito, *Everyday Aesthetics*, s. 52.

⁶⁷⁰ Saito, *Aesthetics of the Familiar...*, s. 143. Zob. również: H. Blatt, *America's Food: What You Don't Know About What You Eat*, MIT Press, Cambridge 2008.

Saito w swej refleksji nad estetyczno-etycznym wymiarem codzienności demaskuje również pozornie neutralną pod tym względem ekologię, która chroni, jak zauważa filozofka, wyłącznie „piękne obszary”.⁶⁷¹ „Obrazkowa” estetyka i związane z nią wyidealizowane wizje natury (sceniczne krajobrazy, fauna i flora w swych najbardziej spektakularnych postaciach) zakłamują rzeczywistość, sprawiając, że to, co naturalne, a tym samym warte ochrony, kojarzy nam się wyłącznie z tym, co piękne. Konsekwencje tego stanu rzeczy są niebagatelne: skutkują bowiem podziałem na gatunki i systemy warte protekcji oraz inne, które nie są obejmowane taką troską, a to wszystko według klucza estetycznego. Na dowód tej tendencji Saito przywołuje badania empiryczne, które jednoznacznie wskazują na to, że chętniej obejmujemy ochroną gatunki, które wywołują w nas pozytywne odczucia estetyczne, nawet jeżeli ochrona tych gatunków z punktu widzenia równowagi środowiskowej nie jest tak istotna, jak troska o inne, mniej atrakcyjne wizualnie gatunki (a nawet, jest szkodliwa).⁶⁷² Konsekwencją takiego nastawienia jest na przykład opór społeczny, jaki budzi konieczność wystrzeliwania jeleni na obszarach, gdzie ze względu na ich rozrośniętą populację, ubój staje się konieczny – nakładanie na przyrodę, tego rodzaju, Disneyowskich klisz, Marcia Muelder Eaton określa mianem „syndromu Bambi”.⁶⁷³ Tendencja ta sprawia, że piękne i dostojne – lub z drugiej strony – urocze i „kreskówkowe” gatunki zwierząt, którym grozi wyginięcie (tygrysy, nosorożce, wieloryby czy małpiatki) przyciągają znacznie większą uwagę, niż zagrożony byt ryb, bezkręgowców czy owadów: „jeżeli reakcja [estetyczna] jest pozytywna czyni się wysiłki zmierzające ku opiece, ochronie i promowaniu [gatunku]; jeżeli jest negatywna, kończy się na obojętności, zaniedbaniu, (...) lub odrzuceniu” – pisze Saito.⁶⁷⁴ Jak zauważa autorka, postawy tego rodzaju umacniają tradycyjne, wyidealizowane przedstawienia, a więc wytwory sztuki i popkultury, które ukierunkowane na jeden typ

671 W tym kontekście ciekawy wydaje się niedawny spór o formę ochrony Puszczy Białowieskiej czy też dyskusja nad dopuszczalnością naturalnych pożarów, które trawią parki narodowe – niwelując w ten sposób ich estetyczny potencjał, lecz jednocześnie wspomagając wzrost.

672 Saito, *Everyday Aesthetics*, s. 60.

673 M. M. Eaton, *Merit, Aesthetic and Ethical*, cyt za: Saito, *Everyday Aesthetics*, s. 60. Zob. również: Saito, *The Aesthetics of Unscenic Nature*, „The Journal of Aesthetics and Art Criticism” 56/2 (Spring 1998). „Syndrom Bambi” to kolejny przykład, który pokazuje, że nakładanie artystycznych klisz na rzeczywistość może mieć również negatywne konsekwencje.

674 Saito, *Everyday Aesthetics*, s. 246.

wizji „prawdziwej” natury (np. malarstwo pejzażowe przedstawiające „dzikie” rejony Stanów Zjednoczonych) przykładają się do tego, iż ochronie podlegają wyłącznie „obrazkowe” krajobrazy (a nie na przykład ginące na masową skalę, mniej malownicze mokradła).⁶⁷⁵

Jednocześnie nasuwa się tu po raz kolejny fundamentalne pytanie: czy mokradła faktycznie są mało atrakcyjne wizualnie, czy może, w związku z tym, że nie stanowią przedmiotu zainteresowania artystycznego, po prostu „nie umiemy” odpowiednio na nie patrzeć? Jak wspominał w swojej wielkiej *Historii estetyki* Władysław Tatarkiewicz – masywne łańcuchy górskie, przed nastaniem epoki malarstwa romantycznego, również postrzegane były jako nieatrakcyjne estetycznie, w starożytności zaś, jako wręcz brzydkie. Podobnie na temat miejskich mgieł pisał Wilde, wspominając wpływ pejzaży Turnera na postrzeganie tego zjawiska przez mieszkańców Londynu (Poussin z kolei miał wpłynąć na estetyczny stosunek Anglików do jezior). Jak się wydaje, pewne widoki naturalne są mało malownicze wyłącznie o tyle, że nie posiadamy w ich przypadku po prostu żadnego, uporządkowanego wizualnie punktu odniesienia. Pokazuje to przykład krajobrazu górskiego, który postrzegany początkowo jako odpychający wizualnie dopiero wraz z nadejściem malarstwa pejzażowego został estetycznie „odczarowany” i znobilitowany. Ujawnia się tu po raz kolejny doniosła rola sztuki, która ma ogromny wpływ na nasze postrzeganie otaczającego świata, a także podejmowane przez nas decyzje (co jest warte chronienia, a co nie). Czynić to może jednocześnie dwojako: niosąc niebezpieczeństwo szkody („syndrom Bambi”), z drugiej jednak strony może również kierować nasze spojrzenie w zupełnie niespodziewane rejony – poprzez ukazanie rzeczywistości w nowym, pozytywnym świetle. W związku z tym, jak zauważa Saito, kiczowate i nacjonalistycznie zorientowane malarstwo pejzażowe podejmujące temat „prawdziwie dzikich” Stanów Zjednoczonych czyni, pośrednio, „estetyczną krzywdę” niekanonowym widokom. Jednakże, sztuka z ducha prawdziwie nowoczesna, kierowana wrażliwością, wyobraźnią i krytycyzmem posiada moc zmiany postrzegania tego, co pozornie negatywne – i być może na taką sztukę czekają wciąż amerykańskie mokradła.

Jako przykład tego, jak nasze pozornie nic nie znaczące, codzienne wybory

⁶⁷⁵ Saito, *Rola estetyki...*, s. 76.

estetyczne łączą się z tym, co moralne Saito przywołuje również tradycję pielęgnowania w USA trawników na wzór pozbawionych jakichkolwiek defektów „dywanów” (soczyste zielonych, gęstych, bez chwastów). Jak zwraca uwagę filozofka, utrzymywanie idealnego stanu trawnika przed domem jest elementem amerykańskiej kultury wizualnej, choć jednocześnie, z punktu widzenia równowagi środowiskowej jest to działanie wyjątkowo szkodliwe (konieczność stosowania ogromnej ilości wody i nawozów). Z drugiej strony, wskazać można również zjawiska, które z perspektywy ekologii są korzystne, a mimo to nie są praktykowane ze względu na opór natury estetycznej. Autorka wśród tego typu zjawisk wymienia elektrownie wiatrowe oraz zwyczaj suszenia prania na świeżym powietrzu.⁶⁷⁶ Co jednak istotne, obnażenie moralnego tła naszych codziennych działań nie musi prowadzić do reorganizacji systemu wartości estetycznych czy przekłamywania autentycznych przeżyć. Jak podkreśla Saito, ujawnienie tego moralnego kontekstu służyć ma jedynie ukazaniu pełni widoku, a więc tego, co faktycznie stoi za „fasadą estetyki”:

samo uświadomienie sobie ekologicznych kosztów utrzymania zielonego trawnika oraz korzyści płynących z elektrowni wiatrowych (...) nie sprawi, że trawnik nagle zbrzydnie, a elektrownie wiatrowe (...) staną się piękne. Trawniki co prawda zachowają swą soczystą zieleń, ale nie będzie nam się wydawał niewinnie i dobrotliwie zachwycający (...). Ocena jego wyglądu zostanie więc zmodyfikowana: będzie się nam wydawał ponuro zachwycający lub beczelnie piękny.⁶⁷⁷

Tracąc z pola estetycznego widzenia wszystkie te, pozornie mało znaczące, codzienne doświadczenia, wybory i akcje, tracimy możliwość udoskonalania jakości naszego życia i wpływu na kształt świata, w jakim egzystujemy – podsumowuje Saito.⁶⁷⁸ Przywołane przez filozofkę przykłady mają za zadanie ukazać „moc estetyki”, która może zostać wykorzystana w różnych, niekoniecznie słusznych celach, co czyni

676 Tamże, s. 77. Na polskim gruncie problem ten uwidocznił spór o „miejskie łąki”, które – choć bardziej ekologiczne, niż sztucznie aranżowane kwiatne klomby – spotkały się z oporem mieszkańców miast właśnie ze względu na rzekomą mniejszą atrakcyjność wizualną.

677 Tamże, s. 85.

678 Saito, *Everyday Aesthetics*, s. 52.

oddziaływanie estetyczne wielkim, acz niebezpiecznym potencjałem. Stąd też, jak wskazuje autorka, należy wydobyć na światło dzienne

wkład estetyki w kształtowaniu świata i, ostatecznie, naszego życia. W przypadku naszych codziennych decyzji, moc ta w znacznej mierze pozostaje nierozpoznana, dopóki nie prowadzi do szczególnie wyróżniającego się doświadczenia estetycznego. Pociąg estetyczny do uroczych zwierząt, zielonych trawników, olśniewająco białych koszul, zwykle nie pociąga za sobą tego typu doświadczeń.⁶⁷⁹

Właśnie dlatego, przeżycia te pozostają niezauważone, a nasz bezrefleksyjny względem nich stosunek sprawia, że zamyka się przed nami droga do podejmowania świadomych decyzji, a tym samym do tworzenia lepszego świata. W związku z tym, fundament programu estetyki codzienności, w wymiarze praktycznym, nie powinien być ukierunkowany na zwiększanie wrażliwości, która potęgowałaby przyjemność (życie „pięknoducha”), lecz na „wykrywanie negatywnych jakości, które zubożają lub szkodzą jakości naszego życia i środowiska” oraz neutralizowanie ich.⁶⁸⁰ Z podobnego założenia wychodzi również Paul Duncum, który, tak jak Saito, podkreśla moc estetyki (w szczególności jej wizualnego wymiaru), zaznaczając przy tym, że im bardziej powszechny charakter zyskują doświadczenia wizualne i im zwyczajniej [*ordinary*] się one objawiają, tym większą zyskują moc: znaczenie tych przeżyć wynika wprost z ich zwyczajności.⁶⁸¹

Wszystkie wspomniane wyżej zjawiska – zwyczaje, preferencje, skłonności i opory estetyczne – prowokują do refleksji nie tylko nad moralnym statusem naszych codziennych wyborów, lecz również nad tym, **co wyznacza wzorce**, którymi się kierujemy i co rozbudza w nas te skłonności. Tak dwuznaczny est(etycznie) element tożsamości narodowej, jak amerykański zwyczaj pielęgnowania „doskonałych” trawników rodzi więc dalsze pytania o rolę, jaką w utrzymywaniu tego rodzaju tradycji odgrywa sztuka i kultura popularna, bowiem właśnie te dwa pola determinują sposób myślenia o tym, jak powinno wyglądać „doskonałe życie”. Filmy, seriale i powieści z

679 Tamże, s. 68.

680 Saito, *Aesthetics of the Familiar...*, s. 216.

681 Duncum, dz. cyt., s. 6.

jednej strony, zaś reklama i marketing z drugiej, biorą czynny udział w kreowaniu wizerunku spełnionego, szczęśliwego „amerykańskiego snu”, tworząc przy tym swoistą „identyfikację wizualną” udanego życia. Częścią tego projektu jest wizualizacja, której istotną częścią są, właśnie, jaskrawo zielone trawniki, a do tego nieskazitelnie czysty samochód zaparkowany na podjeździe, rumiane dzieci bawiące się przed domem, wystrojona gospodyni i mężczyzna wracający z ciężkiej pracy z hasłem „*Honey, I'm home*” na ustach. Tego rodzaju fikcyjne klisze determinują obraz tego, co idealne i pożądane, a tym samym oddziałują na nasze codzienne wybory. Te zaś wpływają bezpośrednio na kształt świata, w którym żyjemy: fikcja staje się w ten sposób narzędziem do konstruowania rzeczywistości.

Czy sztuka może odegrać w tym procesie pozytywną rolę? Wydaje się, że tak – pod warunkiem, że będzie to twórczość nastawiona na krytykę zastanych wzorców, pastisz i transgresję.⁶⁸² Artystyczna kreacja ze swoją ogromną mocą oddziaływania może bowiem wpływać na to, byśmy – na przykład – w sposób pozytywny odbierali estetycznie to, co pierwotnie podważane i odrzucane. Saito przywołuje tu tradycję suszenia prania za zewnątrz mieszkania, którą wciąż spotkać można na terenie Włoch i Japonii (również w Polsce, choć coraz rzadziej):

obrazy i fotografia, które ukazują tego rodzaju sceny mogą pomóc [zmienić to negatywne nastawienie] poprzez artystyczne ujęcie, które zachęca by ujrzeć potencjał malowniczej kompozycji i barwnej palety (...) Tak, jak sztuki wizualne ułatwiają docenienie widoków wiszącego prania, tak poezja, która opisuje robienie prania, inspirowane doświadczenie estetyczne wynikające z zaangażowania w czynności związane z praniem.⁶⁸³

Sztuka potęguje bowiem gotowość do skupienia, porządkowania wrażeń i wypracowywania nowych strategii oraz postaw względem codzienności, dzięki czemu potoczne życie ukazuje swój zupełnie nowy, (est)etyczny wymiar. Kluczem zaś wydaje się tu być kategoria odpowiedzialności, która zarówno w polu sztuki, jak i w obszarze

682 Warto w tym momencie podkreślić, że krytyka sięgać powinna tego, co szkodliwe, a nie wzorców jako takich – w innym wypadku zamieni się w coraz powszechniejszą w naszej kulturze wynaturzoną formę „krytykę dla krytyki”.

683 Saito, *Aesthetics of the Familiar...*, s. 130, 131.

codziennego życia wyznacza kierunek moralnego działania. Zauważa to Bajtin Mijail, gdy pisze:

poeta musi uznać, że jego poezja ujawnia trywialność życia, podczas gdy człowiek żyjący trywialnym życiem musi wiedzieć, że unikanie i niepoważne traktowanie problemów egzystencjalnych prowadzi do niepłodnej sztuki. Sztuka i życie nie są tym samym, ale muszą być zjednoczone we mnie, poprzez moją jednostkową odpowiedzialność.⁶⁸⁴

684 B. Mijail, *Estetica de la Creacion Verbal*, cyt. za: Mandoki, dz. cyt., s. 16.

PODSUMOWANIE ROZWAŻAŃ I WNIOSKI: ESTETYKA JAKO PRAKTYKA

Pierwsza część rozprawy, którą traktuję jako wstęp dla kluczowych, interesujących mnie kwestii poświęcona została rekonstrukcji źródeł oraz założeń nurtu, jakim jest estetyka codzienności. W szerokim kontekście tego programu umieszczona została problematyka relacji sztuka-codziennosc, która stanowi centrum rozważań. W szczególności interesował mnie problem skupiony wokół takiego rodzaju doświadczenia, które – choć zorientowane na rzeczywistość pozaartystyczną – zapośrednicza się w sztuce. Na koniec warto jednak powrócić do założeń estetyki codzienności w ogólnym zarysie.

Nowa estetyka, w obrębie której umieścić można program *everyday aesthetics* podważa fundamenty tradycyjnej, osiemnastowiecznej estetyki spod znaku Kanta, której kształt wyznaczają dwie podstawowe kategorie: bezinteresowność oraz dystans. W związku z tymi kategoriami, w przedmiocie estetycznym upatrywano rodzaj obiektu (sztuki), zaś w estetycznym doświadczeniu – przeżycie niezależne względem jakichkolwiek innych życiowych doświadczeń (nastawionych na przykład na oceny moralne czy praktyczne działanie). Bezpośrednią konsekwencją takiego ujęcia było więc, przede wszystkim, ściśle odseparowanie sfer sztuki oraz estetyki od sfery życia. **Zespolenie tych dwóch płaszczyzn w jedną, integralną całość stało się podstawą programu *everyday aesthetics*, a gwarantem jego realizacji powrót do greckiego ujęcia estetyczności jako formy doznania (*aisthesis*).** W związku z tymi dążeniami, nastąpiło radykalne zerwanie z perspektywą Kantowską: bezinteresowny stosunek do przedmiotu estetycznego zastąpiony został **aktem pełnym zaangażowania**, postawę dystansu wyparło **stopienie z przedmiotem w przeżyciu**, zaś dychotomię sztuka-życie – **perspektywa integrująca**. Statyczne i wyizolowane z potoku doświadczeń przeżycie

odzyskało swój dynamizm i ciągłość, otwarte zostało na nawarstwianie się wartości i sensów. Obowiązujące dotychczas granice zostały zniesione, a dotyczy to zarówno relacji na poziomie **podmiot-przedmiot**, jak również wymiaru **estetyczne-pozaestetyczne**.

Jednocześnie, nastąpiło tu doniosłe w skutkach przejście z estetyki poświęconej obiektom (w szczególności obiektom sztuki) do estetyki doświadczenia i wrażliwości.⁶⁸⁵ Nurty związane z estetyką post-kantowską (szczególną rolę odegrały tu ustalenia Arnolda Berleanta) wyjątkowo mocno podkreślają bowiem aktywną rolę podmiotu., który nie tylko doznaje i biernie przyjmuje to, co pochodzi od przedmiotu doświadczenia, lecz również współkształtuje cały akt doznawania. Odbiorca wrażeń przestał być rozumiany jako neutralny przekaznik, przez który w sposób samoistny przepływają w dane. Dostrzeżono rolę, jaką uposażenie podmiotowe – **pamięć, wiedza, wrażliwość, intencje czy emocje** – odgrywa w zniekształcaniu przeżycia i reorganizacji wyjściowych danych doświadczenia. Tym samym, w centrum rozważań umieszczone zostaje doświadczenie, które ujęte szeroko przekracza dychotomię podmiot-przedmiot, ma charakter zaangażowany i multi-sensoryczny. Estetyka codzienności nawiązująca do założeń programu estetycznego Johna Deweya ujmuje ów akt jako jednolitą, integralną całość, posiadającą początek, rozwinięcie i cel. Doświadczenie **spajając to, co zmysłowe z emocją i intelektem**, uaktywnia podmiot – jego przeżycie staje się **akcją**, a nie wyłącznie biernym przyjmowaniem wrażeń.

Wśród podwalin nurtu wymienić należy również zauważalny powrót do źródłowych, osiemnastowiecznych, Baumgartenowskich korzeni estetyki rozumianej jako **teoria postrzeżenia zmysłowego**. Rehabilitacja estetycznego wymiaru potocznego doświadczenia wynika bowiem, w dużej mierze, z podkreślenia roli, jaką w przeżyciu odgrywają **różnorodne zmysły**: nie tylko wzrok i słuch, lecz również tak zwana zmysłowość niższa, a więc węch, dotyk czy smak.

Według Deweya oraz kontynuatorów jego myśli w nurcie *everyday aesthetics* **wszystkie rodzaje doświadczenia łączy wspólny schemat**, który umożliwia przejawianie wartości estetycznej. W związku z tym, przeżycie estetyczne może narodzić się nie tylko w kontakcie z dziełem sztuki, lecz również w sytuacji ściśle

⁶⁸⁵ Berleant, „Transformations in Art...”, s. 3.

pozaartystycznej, jako że doświadczenie uzależnione jest nie od formy przedmiotu, lecz od tego, co **wydarza się na styku wymiaru podmiotowego i przedmiotowego**. W tym kontekście dzieło sztuki ujawnia się jako źródło zintensyfikowanego przeżycia estetycznego, które w swej podstawowej postaci może pojawić się już w odpowiedzi na kontakt podmiotu z banalną codziennością: podczas spaceru po lesie, gotowania czy odpoczynku. Nowe spojrzenie na doświadczenie pozwoliło bowiem włączyć w obszar refleksji wszystko to, co wchodzi w skład **codziennego potoku życia**. Przedmiotem zainteresowania uczyniono więc wszelkiego rodzaju zjawiska wykraczające poza sztywne ramy teoretycznego namysłu, który dominował dotychczas w obszarze dyskursu. I tak, Yuriko Saito swymi rozważaniami filozoficznymi obejmuje proces suszenia prania, Arnold Berleant pływanie w jeziorze, a Lev Kreft – rozgrywki w piłce nożnej (fenomen pięknej gry). **Zerwanie z wąskim, sztukocentrycznym pojmowaniem przedmiotu estetycznego, zwrócenie ku rozumianej całościowo sytuacji estetycznej** (podmiot-przedmiot-doświadczenie) zapoczątkowało tym samym proces postępującego poszerzenia perspektywy współczesnej estetyki.

Powrót do pierwotnego, szerokiego znaczenia estetyki jako nauki o tym, co percypowane pociągał za sobą zmiany, które skutkowały włączeniem w obszar przeżycia estetycznego, po pierwsze: **doznań cielesnych** dostarczanych przez zmysły tzw. niższego rzędu (węch, dotyk, smak), po drugie: **jakości estetycznych „mniejszych”** (słabszych), jak czystość czy wdzięk, a po trzecie: elementu **negatywnego** (brud, nieład, wstręt, nieprzyjemność). W związku z tym, w obręb analizy estetycznej włączone zostały takie przedmioty, zjawiska i akty jak: **środowisko naturalne i miejskie** (pogoda, zabudowania miejskie), **obowiązki domowe** (sprzątanie, gotowanie, pranie), **relacje międzyludzkie** (przyjaźń, seks) oraz **międzygatunkowe** (głaskanie kota, zabawa z psem), **podejmowanie decyzji** (odchwaszczanie trawnika, farbowanie włosów), **reakcje na bodźce** (drapanie się, skłanianie twarzy ku słońcu) itd. Kontakt ze światem zapośredniczony w *aisthesis* odzyskał swoją estetyczną doniosłość, zaś sztuka należne jej miejsce w systemie wartości i codziennym życiu człowieka.

Jednocześnie, rola i miejsce sztuki w doświadczaniu codzienności stały się zarzewiem konfliktu w obrębie nowo-powstałego nurtu. Od tego czasu obserwować

możemy dwa odgałęzienia, które wyrastały z tych samych, fundamentalnych założeń, dalej jednak kierowały się w dwóch przeciwstawnych kierunkach. Mowa tu o **radikalnej („mocnej”)** i **umiarkowanej („słabej”)** odmianie *everyday aesthetics*. Przedstawiciele pod-nurtu pierwszego (Yuriko Saito) w sposób krytyczny odnoszą się bowiem do zapośredniczania przeżycia w schematach i kategoriach artystycznych, zwolennicy drugiego podejścia (Thomas Leddy) podkreślają zaś korzyści, jakie wynikają z takiej postawy.

Według reprezentantów „mocnego” nurtu, jak również nastawionych sztukocentrycznie filozofów sztuki, zapośredniczona forma doświadczenia odwraca uwagę zarówno od samej codzienności, jak i od sztuki. Jak zwracają uwagę ci pierwsi, obraz życia zapośredniczony w formach artystycznych jest co najmniej niepełny, a bywa zafałszowany. W związku z tym należy strącić z tego obrazu kulturowe naleciałości, by dotrzeć do estetycznej warstwy **codzienności samej w sobie**. Pojawia się tu jednak podstawowe pytanie: czy jest to w ogóle możliwe? Czy możemy wyjść poza siebie, własną pamięć, doświadczenia i skojarzenia? Według drugiego, równie skrajnego, sztukocentrycznego stanowiska – umieszczanie w obrębie jednej kategorii malarstwa Corota z widokiem cienia czy spacerem w lesie deprecjonuje doświadczenie estetyczne, sprawiając, że granice estetyki rozmywają się, a wartości estetyczne rozplývają się w powszedniości. W tym wypadku, problematyczne staje się wyjaśnienie, w jaki sposób codzienność uwzniośla się jako temat sztuki. Ostatecznie, wszystko nad czym pochyła się artysta wchodzi, mniej lub bardziej, w obręb potocznego życia. Zdeprecjonowanie w warstwie estetycznej, na przykładu, spaceru w lesie sprawia, że z trudnością przyjdzie nam obronić również „spacer w lesie”, a więc jego artystyczną transpozycję w formie tematu literackiego lub malarskiego. W jaki sposób przedmiot „niegodny” namysłu estetyki staje się godzien namysłu artystycznego? Reprezentowany przez Leddy'ego holizm estetyczny, uwzględniający zarówno **sztukę w codzienności**, jak i **codziennosc sztuki** zdaje przekraczać te problemy.

Spór zrekonstruowany w części drugiej rozprawy dał początek moim własnym przemyśleniom na temat roli sztuki w doświadczeniu pozaartystycznym, te zaś spotykały się ostatecznie z afirmatywnym stanowiskiem amerykańskiego badacza. Cała dalsza część pracy poświęcona została rozwinięciu tego poglądu, a także zilustrowaniu

omawianej problematyki na konkretnych przykładach, zarówno ze sfery sztuki, jak również zjawisk przynależących do obszaru życia codziennego. Szczególną rolę odegrały tu wypisy z literatury pięknej, dzienników, reportaży czy poezji, a także namysł nad malarstwem, kinem czy nowymi mediami. Analizy te dopełniła refleksja nad życiem codziennym: zwyczajami, praktykami, kulturą popularną.

Ciągłe odwołanie do obszarów spoza dyskursu czysto filozoficznego w ostatniej partii pracy miało na celu **zachowanie ciągłości między namysłem teoretycznym, a tym, jak teoria uwidacznia się poprzez lub przekłada na praktykę** – mam nadzieję, że to podstawowe zadanie, jakie przed sobą postawiłam na początku pracy zostało wypełnione. Materiał, jaki udało mi się zebrać pozwala mi sądzić, że element mojego osobistego doświadczenia nie tylko wychodzi poza sferę czystej subiektywności, lecz jest stałym, wciąż powtarzającym się motywem, który odnaleźć można nie tylko w pismach filozoficznych, lecz również w sztuce – od dawna. Co więcej, motyw ten – tak powszechny i sięgający wiele wieków wstecz – uwidacznia się nie tylko w dziedzictwie kulturowym Zachodu, lecz również – a sprawiedliwiej rzecz ujmując, przede wszystkim – w obszarze kultury Dalekowschodniej. Przyjemność, która wynika ze spotkania własnej, kiełkującej myśli z namysłem już ukształtowanym i często oddalonym, zarówno w czasie czy obszarze geograficznym, nie może jednak przysłonić krytycznego oglądu. Stąd też, starałam się na bieżąco konfrontować swe poglądy z poglądami przeciwnymi, a interesujące mnie zjawisko (doświadczenie poprzez sztukę) poddawać nieustannej krytycznej próbie. Ujawnia się to w szczególności w części ostatniej rozprawy, gdzie interesujący mnie problem umieszczony zostaje w kontekście etycznym. **Zapośredniczanie doświadczenia w schematach artystycznych nie zawsze niesie za sobą wyłącznie pozytywne skutki.**

Wróćmy jednak na moment do estetyki codzienności jako takiej i zastanówmy się – czy, i ewentualnie, w jaki sposób – **program filozoficzny przekłada się na praktykę życia codziennego**. Choć stwierdzenia tego typu zawsze obarczone są ryzykiem związanym z generalizacją, wydaje się, że w codziennym potoku życia nasze nastawienie znamionuje utilitaryzm, a estetyczne walory otaczającej nas rzeczywistości dostrzegamy dopiero wtedy, gdy możemy je praktycznie wykorzystać („postawa

estetyczna jest zwiewna: łatwo ustępuje miejsca innym nastawieniom” pisze Ossowski).⁶⁸⁶ Aura pogodowa zaczyna mieć dla nas znaczenie w momencie, gdy planujemy wakacje lub wycieczkę; okno i rozpościerający się z niego widok dostrzegamy dopiero, gdy szyba jest brudna i czujemy obowiązek, by ją wyczyścić; dorodność warzyw czy owoców jest nie do przecenienia, ale wyłącznie wtedy, gdy przyrządzamy wykwintne danie. Zapach ma za zadanie tworzyć przyjemną atmosferę w pomieszczeniu lub wokół osoby; wrażenia dotykowe mają współgrać z kontaktem z funkcjonalnymi przedmiotami; smaki sprzyjać powinny zaspokajaniu głodu. W dzisiejszym świecie wszystko powinno mieć jasno określony cel, którego ukrytym założeniem i jednocześnie fundamentem jest zwiększanie przyjemności lub, w najgorszym razie, unikanie przykrości (użyteczność).

Czy jednak równie dobrze potrafimy odczytywać znaki czasu, niedostrzegalne wariacje wprowadzane w rzeczy przez światło, barwy i formy? Czy wystarczająco długo doświadczaliśmy, na przykład o wschodzie słońca, drobnych przemian, zachodzących w rzeczach pod wpływem światła wyłaniającego się z ciemności? Czy z uwagą obserwowaliśmy niedostrzegalne albo też gwałtowne zmiany kolorów i kompozycji obrazów oraz cieni, jakie występują o różnych porach dnia, tak jak to uczynił Monet, malując stogi siana? (...) Czy kiedykolwiek zadziwiły nas i wzruszyły te małe metamorfozy, ten codzienny cud uobecniania się rzeczy?⁶⁸⁷

– pyta retorycznie Remo Bodei.

Okazuje się jednak, że możemy stawić opór temu rwącemu potokowi doświadczeń, gdy na moment zawiesimy praktyczne nastawienie wobec świata i otworzymy się na widzenie rzeczy nie poprzez to, **do czego służą**, lecz przez pryzmat tego, **czym są**. Postawienie „wewnętrznej tamy”, która zwalnia ów potok doświadczeń pozwala zatrzymać się i przyjrzeć własnemu przeżyciu: w drewnianych schodach w starej kamienicy – konstrukcji służącej do przemieszczania się – ujrzymy źródło bogatych wrażeń. Gładkość poręczy, po której sunie wewnętrzna część dłoni; wydeptane wgłębienia w powierzchni każdego schodka, gdzie stawiamy krok; abstrakcyjne

⁶⁸⁶ Ossowski, dz. cyt., s. 375.

⁶⁸⁷ Bodei, dz. cyt., s. 149.

kompozycje tworzone przez odpryskującą farbę; zapach starych desek; i niepowtarzalne wrażenie twardej stabilności przenikającej się z miękką plastycznością drewna przy każdym stąpieniu. **Nastawienie praktyczne nie musi wykluczać się z estetycznym.** Dewey przywołuje figurę wędkarza, który „może usmażyć i zjeść rybę, którą sam złowił nie tracąc bynajmniej zadowolenia estetycznego, jakiego doświadczył przy zarzucaniu wędki”.⁶⁸⁸ W innym zaś miejscu opisuje filozof doświadczenie człowieka, który pogrzebaczem smaga żarzące się polana i „gdyby [go] zapytać (...) pewnie powiedziałby, że chciał przegarnąć ogień, co nie zmienia faktu, że urzekł go dramat wielobarwnych zmian rozgrywających się przed jego oczyma”.⁶⁸⁹ Można więc powiedzieć, że estetyka codzienności „jako praktyka” jest więc niejako powrotem do dzieciństwa, do widzenia i czucia świata tak, jak to robi dziecko, kiedy skacze po kałużach, grzebie w błocie, tarłosi sierść psa i wystawia język, kiedy pada śnieg. Tak ów stan opisuje William Henry Hudson, kiedy wspomina swoje dzieciństwo:

cieszyły mnie kolory, zapachy, smaki i dotyk rzeczy: błękit nieba, zieloność ziemi, blaski światła na wodzie, smak mleka, owców i miodu, zapach wyschniętej lub mokrej ziemi, wiatru i deszczu, ziół i kwiatów. Samo dotknięcie źdźbła trawy sprawiało, że byłem szczęśliwy (...) A ponad wszystko pewne barwy (...), jak połyskliwa czerwień jajek amerykańskiej kuropatwy, które przyprawiały mnie o zawrót głowy z zachwyty.⁶⁹⁰

Dzieciństwo, praktyka i estetyka spotykają się jednak w jeszcze jednym miejscu, a jest nim **edukacja**. Saito w swym namyśle nad praktycznym wymiarem programu *everyday aesthetics*, zwraca uwagę na potrzebę przeformułowania edukacji szkolnej w zakresie wychowania estetycznego. Nauczanie w swej aktualnej postaci sprowadzone jest wyłącznie, i to bardzo powierzchownie, do praktyk artystycznych, podczas gdy to, co estetyczne – jak wynika z ustaleń filozofki – jest kategorią znacznie szerszą i pojemniejszą. Stąd też, wśród pozytywnych, alternatywnych wizji szkolnictwa, Saito przywołuje propozycję Paula Duncuma, który zachęca do poszerzenia programów

688 Dewey, dz. cyt., s. 34.

689 Tamże s. 7.

690 W. H. Hudson, cyt. za: Dewey, dz. cyt., s. 152 (autor nie podaje odnośnika bibliograficznego).

związanych z edukacją artystyczną o naukę o estetycznych przejawach codzienności.⁶⁹¹ Tego rodzaju przeformułowanie z pewnością przyniosłoby wiele korzyści, chociażby w obszarze polityki wizualnej przestrzeni miejskich, z drugiej jednak strony, warto mieć w pamięci, że to dzieci właśnie, choć pozbawione wiedzy teoretycznej, wydają się być szczególnie uwrażliwione na zmysłowy kontakt z rzeczywistością. Zdolność ta zdaje się zanikać, na nieszczęście dorosłych, wraz z przystępowaniem w wiek dojrzały. Wystarczy przywołać tu typowo dziecięce nastawienie na zmysłowy kontakt z rzeczywistością i czerpanie z tego kontaktu żywej, bezinteresownej przyjemności (przeżywania dla samego przeżywania): skakanie po kałużach, wielozmysłowy kontakt z jedzeniem (a także celowe zabrudzanie się podczas posiłku) czy niszczenie przedmiotów. Interesująca jest tu szczególnie skłonność małych dzieci do intensywnego kontaktu z materią: ziemią czy wodą, a także zwierzętami i wszelką materią organiczną. Przystępując w pamięci widok dziecka i dorosłego w kontakcie, na przykład, z psem (dziecko zanurza palce w sierści, wącha, zagląda i dotyka każdy możliwy fragment psiego ciała), zdaje się, że to raczej my – dorośli – powinniśmy uczyć się od najmłodszych czerpania estetycznej przyjemności z obcowania z tym, co codzienne. W tej kwestii rzadko możemy się równać z dziećmi, a w związku z tym, edukacja estetyczna powinna zmierzać również ku temu, aby utrzymać ten niezły dziecięcy potencjał, na co również zwraca Duncum w swoim artykule.

Co interesujące, Yi-Fu Tuan twórca tzw. geografii humanistycznej i autor, na którego szeroko powołują się filozofowie związani z nurtem *everyday aesthetics*, w swej książce *Passing Strange and Wonderful: Aesthetics, Nature, and Culture* opisuje doświadczenie estety, w odwołaniu, właśnie, do figury dziecka, które czerpie przyjemność z tego, co banalne. Jak zauważa Leddy, esteta Yi-Fu, w przeciwieństwie do *flaneura* Baudelaire'a, czerpiąc przyjemność estetyczną z tego, co potoczne nie zatrzymuje się jedynie na poziomie wizualnym, lecz korzysta z różnorodnych zmysłów (skupia się na przykład na zapachu palonych liści).⁶⁹² W tym kontekście, Pessoa zwraca na jeszcze jeden ciekawy aspekt: swoistą literackość dziecięcego języka. Każdy, kto

691 Zob. P. Duncum, *A Case for an Art Education of Everyday Aesthetic Experiences*, „Studies in Art Education” 4 (40) Summer 1990.

692 Leddy, *The Extraordinary...*, s. 44. Na temat estetycznego wymiaru edukacji zob. również: Kupfer, „Educating Aesthetically” w: tegoż, dz. cyt., s. 9-39.

obcował przez długi czas z kilkulatkiem wie, jaką radość czerpią dzieci z wymyślania nowych słów, własnych, prywatnych nazw, metafor czy przenośni – tworząc nieświadomie, coś co przypomina „przypadkową poezję”. Portugalski pisarz, tłumaczy to następująco:

dzieci postępują bardzo literacko, bo mówią, to co czują, a nie to, co komuś się wydaje, że powinny czuć. Słyszałem kiedyś dziecko, które chcąc powiedzieć, że jest bliskie płaczu, nie powiedziało: „chce mi się płakać”, tak jak by to ujął człowiek dorosły, czyli głupi, tylko „chce mi się łez”. I to zdanie, absolutnie literackie, do tego stopnia, że kojarzyłoby się z jakimś sławnym poetą, gdyby któryś był w stanie je wymyślić.⁶⁹³

Dochodząc do końca rozważań należy zaznaczyć, że nic nie powinno przysłonić najważniejszego wymiaru estetyki: **mocy zmiany świata**. Estetyka, jak podkreśla w swym programie Saito, jest siłą, która posiada ogromną moc oddziaływania: wpływa na to, jak żyjemy, a to w dalszej kolejności kształtuje otaczający nas świat. To oznacza, że nasze codzienne, dokonywane w tej sferze pozornie banalne wybory niosą za sobą **doniosłe konsekwencje**, również w sferze **moralności**. Te dwa wymiary są bowiem ściśle ze sobą powiązane, co wyjątkowo trafnie oddaje już poziom językowy, kiedy mówimy, że coś jest **est/etyczne**. Uleganie sztucznie napędzanym trendom, które sprawiają, że pozbywamy się sprawnych przedmiotów wyłącznie ze względu na wygląd lub niekompatybilność z najnowszym wzorcem (odzież, elektronika) – jest tego najprostszym przykładem. Nawet tak banalny wybór konsumencki, jak zakup śnieżnobiałego t-shirtu w sklepie typu *fast fashion* ma wymiar (est)etyczny, i to w trójnasób. Po pierwsze: napędza machinę wyzysku w krajach tzw. trzeciego świata, gdzie produkcja ubrań łączy się z urągającymi warunkami pracy; po drugie: negatywnie oddziałuje na środowisko ze względu na konieczność użycia chemikaliów w celu uzyskania „śnieżnego” odcienia materiału, transport z miejsca produkcji do miejsca sprzedaży itd.; po trzecie: zakładając, że zakup nie był podyktowany koniecznością i zostanie wyrzucony przy okazji kolejnych zakupów, przyczynia się do nagromadzenia

693 Pessoa, dz. cyt., s. 117.

odpadków.

Co istotne, i co również zaznacza Saito, celem tego typu analiz nie jest jednak proste moralizatorstwo, lecz próba zwrócenia uwagi, jak wiele kryje się tak prostymi, pozornie nic nie znaczącymi wyborami: śnieżna biel t-shirtu, tak jak rażąca zieleń trawnika nie jest niewinna. Obnażenie tła, które otacza tak powszechne czynności jak zakupy może jedynie skłonić, na zasadzie inspiracji, do zmiany niektórych, szkodliwych nawyków. W świecie zdominowanym przez narracje tworzone przez wielkie korporacje (hasło *must have*) nie jest to, niestety, łatwe. Jest to jednak konieczne, chociażby z tego względu, że „przegapienie” lub zbagatelizowanie tych związków – nierozdzielności estetyki i etyki – może przyczynić się do rozwoju kolejnych szkodliwych zjawisk. Jednym z nich jest obserwowana przeze mnie od dawna cyklicznie zmieniająca się moda na konkretne rasy psów. Zwierzęta, które kupowane są (nierzadko z pełnych okrucieństwa tzw. pseudohodowli) wyłącznie ze względu na wygląd, często w dalszej kolejności są porzucane – czy to powodu typowego dla rasy mało przyjaznego usposobienia (dalmatyńczyki) czy chorób genetycznych (owczarki niemieckie) – lub też przetrzymywane w nieodpowiednich warunkach (malamuty). Na tym polu, w ostatnim czasie, kolizja estetyki z etyką zbiera jeszcze bardziej okrutne żniwo w postaci mody na tzw. rasy brachycefaliczne, czyli na przykład mopsy i buldogi francuskie, których pożądaný wygląd wynika z deformacji powstałej w wyniku manipulacji genetycznej. Budowa ciała tych ras (krótka czaszka) prowadzi nieuchronnie do wyjątkowo bolesnych problemów z oddychaniem (charakterystyczny „uroczy”, spłaszczony pysk sprawia, że psu permanentnie brakuje powietrza), przegrzaniem czy wypadaniem oczu. Masowe rozmnażanie mopsów i buldogów, wzmożone przez obowiązujący *trend*, spotyka się z co raz większym sprzeciwem środowiska weterynaryjnego. Grupa lekarzy z Wielkiej Brytanii wśród wielu innych inicjatyw zawiązała sojusz, który nakazuje im odmawiać prowadzenia ciąży u psów z brachycefalią. Pozostaje mieć tylko nadzieję, iż refleksja nad est(etycznym) wymiarem wyborów dokonywanych w tej oraz wszelkich innych sferach życia skłoni do zmian legislacyjnych – analogicznych do wprowadzonego nie tak dawno zakazu kopiowania ogonów i przycinania uszu u niektórych ras.

Najważniejsze jednak, abyśmy zdali sobie w pełni sprawę z tego, że to **nasze codzienne wybory** pociągają za sobą doniosłe skutki, bez względu na to, czy jesteśmy

bezpośrednimi „kreatorami” tego świata: politykami, zarządcami korporacji, architektami, designerami. Tak prosty gest, jak zaobserwowany przez Saito w Japonii zwyczaj układania śmieci w worku w taki sposób, by nie raziły sąsiadów jest tego najprostszym przykładem: „postępowanie takie pozwala kształcić postawę obywatelską poprzez dbałość o innych. Stanowi ono najważniejszy składnik tworzenia dobrego życia oraz społeczeństwa obywatelskiego, a estetyka stanowi podstawowy nośnik tego procesu” – podkreśla filozofka.⁶⁹⁴ To, co moralne rozgrywa się na naszych oczach, tu i teraz, przejawia się poprzez drobne gesty, a nie wyłącznie poprzez „wielkie narracje”. Jak zauważa Saito:

medialne przekazy dramatycznych zdarzeń, przedstawianych w narracyjnej strukturze „wydarzenia” z początkiem, środkiem i zakończeniem, którym towarzyszą obrazy niezidentyfikowanych złoczyńców i bezbronnych ofiar (...) przykuwają naszą uwagę dużo bardziej niż niedostrzegalne skutki naszego codziennego postępowania.⁶⁹⁵

Tego rodzaju postawa sprzyja myśleniu: mój odchwaszczony trawnik jest niczym w porównaniu z wycinką lasów lub wyciekającym z tankowca olejem oblepiającym morskie stworzenia. W takim nastawieniu tkwi największe niebezpieczeństwo. **Zartyfikowany język przekazów medialnych**, jak warto na koniec jeszcze raz podkreślić, nie tylko odwraca uwagę od naszych wyborów, lecz również stawia w ontologiczny stan zawieszenia relacjonowane zdarzenia – nadając relacji struktury **quasi-artystyczne** czyni się zdarzenia **sztuko-podobnymi**, a zatem i **fikcyjno-podobnymi**. „Desperacka walka o życie ostatniego na świecie samca nosorożca białego północnego dobiegła końca” – oznajmiają w 2018 roku wyraźnie zasmuceni prezenterzy telewizyjni, a komunikatowi towarzyszy szereg wzruszających zdjęć przedstawiających zwierzę otoczone w ostatnich chwilach życia szpalerem żołnierzy (domniemany wyraz człowieczej troski o losy ginących gatunków). Śmierć nosorożca Sudana – symbol okrutnego żniwa, jakie zebrał nasz lekceważący stosunek do planety – przedstawiona została w mediach z charakterystycznym urokiem oprószonym odrobiną smutku, z

694 Saito, *Rola estetyki...*, s. 83.

695 Tamże, s. 77.

jakim giną bohaterowie filmów animowanych Disneya. Telewizja i przekazy internetowe sprawiają, że jesteśmy wyłącznie widzami w wielkim spektaklu życia – nosorożec zszedł ze sceny, kurtyna opadła, a my czekamy na kolejny akt. Przemieszczenie życia z fikcją *disneyowskiej* bajki sięga zenitu kilka miesięcy później, gdy komunikaty medialne zalewa kolejne hasło: „Wyginął ptak – bohater filmu animowanego «Rio»”. Nie wyginął bezpowrotnie cały gatunek: zginął ptaszek z bajki.

Estetyka natury podejmuje namysł nad krajobrazem zastanym, zaś filozofia sztuki pochyla się nad krajobrazem uchwyconym malarsko, gdzie więc jest miejsce na krajobraz naturalny doświadczany przez pryzmat sztuki? Niniejsza praca stanowi wyraz wiary w to, iż namysł nad tego rodzaju syntezującym doświadczeniem stanowi istotną część refleksji poświęconej estetyce życia codziennego. Wciąż pozostaje tu wiele do zbadania, bowiem o ile „śladów” tego przeżycia odnajdujemy wiele zarówno w mowie potocznej, literaturze pięknej, marginesach filozofii, to w obszarze ukształtowanego dyskursu, jakim jest nurt *everyday aesthetics* opcja ta stanowi rozwijaną wciąż **„trzecią drogę” – dryfującą między estetyką sztuki i estetyką życia codziennego**. Zadaniem do wykonania pozostaje, między innymi, wypracowanie ścisłej terminologii pozbawionej cudzysłówów, które tak bardzo narzucają się, gdy refleksja, pełna analogii, przybiera postać analizy porównawczej. Niemniej istotne wydaje się rozwinięcie krytycznego namysłu nad zjawiskiem, które niesie za sobą, niestety, nie tylko korzyści, lecz również liczne, negatywne konsekwencje. Jak mi się wydaje, pomocne dla głębszego zrozumienia omawianego mechanizmu, byłoby również wykorzystanie najnowszych ustaleń w dziedzinie psychologii poznawczej, antropologii kulturowej czy socjologii. Wszystkie te obszary naukowe rzucają bowiem nowe światło zarówno na fenomen sztuki, jak również codzienności. Jak zostało to w rozprawie zasygnalizowane, doświadczenie potocznego życia poprzez twórczość artystyczną może być formą odpowiedzi psychologicznej, ekspresją tożsamości kulturowej czy też sposobem na „bycie” wśród innych ludzi. Wszystkie te zagadnienia pozostają dla mnie naukowym wyzwaniem, którego – mam nadzieję – przyjdzie mi się podjąć w prowadzonych w przyszłości badaniach.

ZAKOŃCZENIE

Istnieje tyle różnych sposobów odczytywania otaczającej rzeczywistości, ile doświadczających ją podmiotów. Człowiek zaś uposażony jest w wiedzę i emocje, a także bagaż doświadczeń, które wpływają na to, jak prezentuje mu się świat zastany. Każde przeżycie zostaje przefiltrowane przez to, co wiemy, co czujemy, czego się boimy oraz czego pragniemy – w ten sposób współkształtujemy sposób, w jaki docierają do nas dane doświadczenia. To właśnie sprawia, że każdy człowiek wchodzi w kontakt z otaczającym go światem na swój własny, wyjątkowy sposób. Wśród tej wielości sposobów można jednak spróbować dostrzec podobieństwa, regularności czy ogólne zasady, które łączą różne doświadczenia. Jedną z tego rodzaju tendencji jest podążanie w przeżyciu ścieżką sztuki: tworzonych przez nią schematów poznawczych, jakości czy asocjacji. W ten sposób sytuacja staje się sytuacją „kafkowską”, kolor – „tycjanowskim”, a krajobraz – „malowniczym”. Z drugiej jednak strony podążanie tą drogą pociąga za sobą również to, że zachód słońca nagle zaczyna trącić kiczem, ludzkie charaktery – karykaturą, a barwność kwiatów – przesadą.

Im bardziej materiał artystyczny uwikłany jest w to, co zastane, tym mocniej, na zasadzie sprzężenia zwrotnego, prowokuje przeciwstawne procesy, a więc narastanie elementu sztuki w zastanym. To dialektyczne splątanie prowadzi do sytuacji granicznych, w których nie wiemy już, co było źródłem, a co pochodną. Na tym właśnie osadza się słynny aforyzm Oscara Wilde'a, który wbrew potocznej intuicji stwierdzał, że to życie naśladuje sztukę, nie odwrotnie, a mgły londyńskie dopełniły swego istnienia dopiero w malarstwie Turnera (stąd też, „prawdziwą mistrzynią sztuki jest nie życie, lecz sztuka”)⁶⁹⁶ Paradoksalność tego twierdzenia jest jednak pozorna. Wystarczy uświadomić sobie jedną, fundamentalną zależność, by dostrzec że „paradoks wilde'owski” jest niczym więcej, jak figurą retoryczną: gdy życie staje się materiałem twórczości artystycznej – twórczość staje się nieodłącznym elementem życia. Krajobraz nie „naśladuje” pejzażu malarskiego, to my – naznaczeni przez doświadczenie sztuki –

⁶⁹⁶ Wilde, „Zanik kłamstwa”, s. 23.

patrzemy na mgły poprzez „turnerowskie okulary”.

Mechanizm opisywany przez Leddy'ego – dialektyka codzienności i szeroko pojętej kultury – tłumaczy również najbardziej przyziemne i banalne kwestie: dlaczego idealnie odcisnięta na śniegu łapka psa przypomina raczej logotyp lub zabawkowy stempel, niż naturalny ślad (funkcjonuje bowiem od dawna jako swoisty „ideogram” psa); dlaczego pewne zjawiska naturalne wywołują wrażenie kiczu (przez wizualne wyeksploatowanie przez przemysł turystyczny); dlaczego Korea Północna przypomina plan zdjęciowy Wesa Andersona, a dokument kręcony w Wisconsin fikcją braci Coen; dlaczego urocze szczeniaczki wyglądają, jak z *youtube'owych* filmików, a nie odwrotnie; z jakiego powodu widok zachodzącego słońca wywołuje uczucie zażenowania, a jeleń na rykowisku już nigdy nie odzyska swej estetycznej niewinności...

Ludzka kultura jest zachłanna, wchłania wszystko, trawi i oddaje pod pozorem swej bierności. Wydaje nam się, że wiemy, gdzie kontakt ze sztuką zaczyna się i kończy, że opuszczając gmach galerii, biblioteki czy kina zostawiamy sztukę za sobą. Tak jednak nie jest. Wytwory kultury – zarówno tej „niskiej”, jak i „wysokiej” (jeżeli w ogóle tego typu podziały mają jeszcze sens) zostawiają w nas ślad, naznaczają, sprawiają, że nie jesteśmy już tacy sami, jak przed wstąpieniem w progi muzeum czy zatopieniem w lekturze. Sztuka funkcjonuje niczym wyrafinowany wirus, który rozpościera się w naszym systemie poznawczym, pochłania i zakaża różne obszary naszych władz, a którego nosicielstwa nie jesteśmy świadomi. Twórczość artystyczna i popkultura konwencjonalizuje bowiem oczekiwania wobec rzeczywistości, schematyzuje, a tym samym wyznacza standardy i modele, które (niekoniecznie świadomie) stosujemy względem świata zastanego. Gdy już jednak zdemaskujemy tę pozorną sprawczą neutralność – uzmysłowimy sobie, jak ogromną siłę oddziaływania i doniosłą rolę w naszym codziennym kontakcie z rzeczywistością odgrywają twory kultury. Zrozumiemy, że „świat sztuki” to nie jest już równoległy mikroświat gdzieś obok, o określonych i skończonych granicach, nad którym panujemy i sprawujemy władzę. Okaże się, że w naszym artystycznym doświadczeniu to, co pozornie jest końcem – tak naprawdę dopiero się zaczyna i trwa. W pewnych skrajnych przypadkach doświadczenie codzienności staje się bowiem przedłużeniem doświadczenia sztuki – to natura przeżywana jak „obraz”, wypadek niczym makabryczny „spektakl”. To fascynuje

i budzi lekką grozę jednocześnie, gdyż okazuje się, że nie mamy nad sobą, jako podmiotem poznającym, pełnej kontroli, że powrót do stanu poznawczej „białej karty” nie jest już możliwy. I tak, zwyczajna ulica może zamienić się w coś wyjątkowego, a nawet niepokojącego, gdy zaleje ją światło zachodzącego słońca: absurdalnym labiryntem Giorgio de Chirico, scenografią nadchodzącego dramatu, nigdy nie zrobionym zdjęciem.

Jednocześnie, każda interpretacja, a więc wszystko to, co organizuje elementy rzeczywistości zastanej w jedną, spójną całość rodzi poczucie bezpieczeństwa, pomaga oswajać ze światem. Czy będzie to interpretacja naukowa, czy teologiczna lub artystyczna (a nie wszystkie się wykluczają, czego świadectwem jest figura *Deus Artifex*), każda może przynieść ulgę, bo nawet jeżeli gwarantuje nie kontroli nad rzeczywistością, to umożliwia nadawanie jej znaczenia (Jakub Żulczyk pisze „wierz w swojego scenarzystę”).⁶⁹⁷ Według Deweya człowiek poprzez doświadczenie estetyczne wchodzi w głębszą relację ze światem, gdzie wreszcie czuje się „jak u siebie” (*at home*).⁶⁹⁸

Relacja między sztuką a życiem jest więc o wiele bardziej skomplikowana, niż przyjęliśmy sądzić. Ostatni, graniczny punkt na skali wpływu, jaki twórczość artystyczna wywiera na potoczne przeżycia wyznaczają „powidoki” sztuki, które towarzyszą doświadczeniu codzienności. W ten sposób codzienność staje się sztuką, a sztuka elementem codzienności. I właśnie to przemieszanie porządków sprawia, że podmiotowi ukształtowanemu przez tradycję malarstwa taszystowskiego widok przypadkowych plam na obrusie ukazuje się jako interesująca kompozycja, podczas gdy osobie pozbawionej tego typu doświadczeń jako przykry problem do zniwelowania. W ten sposób Mozartowski *Requiem in D minor* staje się „ścieżką dźwiękową” bolesnego rozstania czy porażki. Dla kogoś innego rolę tę spełni piosenka The Smiths, gdy poczuje się – każdy to zna – jak umieszczony w środku pełnego melancholii, niskobudżetowego filmu. Wystarczy tylko się przyjrzeć:

widoki rozległych nowozelandzkich krajobrazów ukazane w dokumencie *Planeta Ziemia* zaczynają przypominać fikcyjne krainy *Władcy Pierścieni*;

⁶⁹⁷ Żulczyk, dz. cyt., s. 3.

⁶⁹⁸ Wojnar, „Sztuka...”, XVI.

a suszące się na balkonie ścierki – czerwone obok żółtych, białe obok czarnych i niebieskich – kompozycję Pieta Mondriana;

Ktoś **naprawdę** przewraca się na skórcie od banana;

Ktoś spełnia „amerykański sen”;

Morderca przychodzi na pogrzeb, a to nie film;

Rodzi się „efekt Bambi”.

„To miało być (...) skroplone szaleństwo, komiks ze mną w roli głównej. Bo gdy byłem mały, miałem lekką paranoję – wydawało mi się, że jestem bohaterem komiksu, – że całość życia jest jakąś nierzeczywistą historią, że demiurgiem jest czytający, a wszystko skończy się na ostatniej stronie (...) Teraz to wszystko się potwierdza”.⁶⁹⁹

699 Żulczyk, dz. cyt., s. 4.

BIBLIOGRAFIA

1. Addison J., *O przyjemnościach wyobraźni*, przeł. P. Parszutowicz, „Terminus: Półrocznik poświęcony tradycji klasycznej w kulturze nowożytnej” 1/2004, s. 179-214.
2. Adorno T. W., *Teoria estetyczna*, przeł. K. Krzemieniowa, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1994.
3. Alvarez A., *Bóg bestia. Studium samobójstwa*, przeł. Ł. Sommer, Oficyna Wydawnicza Volumen, Warszawa 1997.
4. Andrzejewski A., *Struktura estetycznego doświadczenia codzienności*, „Filozofia Nauki” nr 3/2014, s. 125-135.
5. Andrzejewski A., *Zjawisko artyfikacji jako inspiracja dla ontologii dzieł sztuki*, „Przegląd Filozoficzny – Nowa Seria” nr 1/2013, s. 63-75.
6. Arnheim R., *Sztuka i percepcja wzrokowa: psychologia twórczego oka*, przeł. J. Mach, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2004.
7. Babel I., „Moje pierwsze honorarium”, w: I. Babel, *Utwory zebrane*, przeł. J. Pomianowski, Muza, Warszawa 2012, s. 410-420.
8. Balek S., *Dymisja Pawła Rabieja. Decyzję komentują politycy z różnych partii*, „Radiozet.pl”, <https://wiadomosci.radiozet.pl/Polska/Warszawa/Warszawa-dymisja-Pawla-Rabieja-Decyzje-komentuja-politycy-z-roznych-partii> [dostęp: 04.11.2020].
9. Banes S., „Equality Celebrates the Ordinary”, w: *The Everyday. Documents of Contemporary Art*, ed. S. Johnstone, Whitechapel Gallery/MIT Press, London/Cambridge, Massachusetts 2008, s. 113-119.
10. Barthes R., *Światło obrazu. Uwagi o fotografii*, przeł. J. Trznadel, Wydawnictwo KR, Warszawa 1995.
11. Bator J., *Ciemno, prawie noc*, W.A.B, Warszawa 2013.
12. Berleant A., *Aesthetics and Environment. Variations on a Theme*, Ashgate, Aldershot 2005.
13. Berleant A., *Prze-myśleć estetykę. Niepokorne eseje o estetyce i sztuce*, przeł.

- M. Korusiewicz, T. Markiewka, Universitas, Kraków 2007.
14. Berleant A., *Reflections on the Aesthetics of Violence*, „Contemporary Aesthetics” Volume 7 (2019), <https://www.contempaesthetics.org/newvolume/pages/article.php?articleID=872> [dostęp: 25.03.2020] .
 15. Berleant A., „The Aesthetics of Art and Nature” w: *The Aesthetics of Natural Environments*, ed. A. Berleant, A. Carlson, Broadview Press, Peterborough 2004, s.76-87.
 16. Berleant A., „Transformations in Art and Aesthetics”, w: *Aesthetics of Everyday Life: East and West*, ed. C. L. Carter, L. Yuedi, Cambridge Scholars Publishing, Newcastle upon Tyme 2014, s. 2-13.
 17. Berleant A., *Wrażliwość i zmysły. Estetyczna przemiana człowieka*, przeł. S. Stankiewicz, Universitas, Kraków 2011.
 18. Bieńkowska D., Umińska-Tytoń E., *Między słowem, obrazem a muzyką, czyli o integralności sztuk w Dziennikach Marii Dąbrowskiej*, „Studia Językoznawcze” 15 (2016), s. 39-50.
 19. Bjørneboe J., *Historia bestialstwa: chwila wolności*, przeł. A. Marciniakówna, Czytelnik, Warszawa 1995.
 20. Blake W., „Tygrys”, przeł. J. Pietrkiewicz w: *Antologia liryki angielskiej 1300-1950*, wyb., przeł. J. Pietrkiewicz, Instytut Wydawniczy PAX, Warszawa 1987, s. 133.
 21. Blanchot M., „Everyday Speech”, w: *The Everyday. Documents of Contemporary Art*, ed. S. Johnstone, Whitechapel Gallery/MIT Press, London/Cambridge, Massachusetts 2008, s. 34-42.
 22. Bodei R., *O życiu rzeczy*, przeł. A. Bielak, Przypis, Łódź 2016.
 23. Bojarska K., *Sztuka, która krzywdzi? Granice gestu krytycznego wobec bolesnej pamięci (a cenzura)*, „Konteksty” nr 3/2013 (302), s. 116-124.
 24. Bohrer K. H., *Absolutna terażniejszość*, przeł. K. Krzemieniowa, Oficyna Naukowa, Warszawa 2003.
 25. Brach-Czaina J., *Szczeliny istnienia*, Wydawnictwo eFKa, Kraków 1998.
 26. Bresson H. C., *The Decisive Moment*, „Leicaphilia”, <http://leicaphilia.com/the->

- decisive-moment/ [dostęp: 30.07.2020].
27. Bubner R., *Doświadczenie estetyczne*, przeł. K. Krzemieniowa, Oficyna Naukowa, Warszawa 2005.
 28. Bukowski Ch., „Pająk”, w: *Miłość to piekielny pies. Wiersze z lat 1974-1977*, przeł. L. Engelking, Noir sur Blanc, Warszawa 2003, s. 38-39.
 29. Burgess A., *Mechaniczna pomarańcza*, przeł. R. Stiller, Vis-à-Vis/Etiuda, Kraków, 2013.
 30. Caillois R., *Estetyka uogólniona*, przeł. J. Lisowski, „Twórczość” 10 (1963), s. 40-56.
 31. Caillois R., *Odpowiedzialność i styl*, przeł. J. Błoński i in., Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1967.
 32. Camus A., *Obcy*, przeł. M. Zenowicz, Wydawnictwo Zielona Sowa, Kraków 2003.
 33. Capote T., *Psy szczekają. Opowiadania*, przeł. B. Zieliński, Czytelnik, Warszawa 1982.
 34. Capote T., *Z zimną krwią*, przeł. K. F. Rudolf, Rebis, Poznań 2013.
 35. Carlson A., „The Dilemma of Everyday Aesthetics”, w: *Aesthetics of Everyday Life: East and West*, ed. C. L. Carter, L. Yuedi, Cambridge Scholars Publishing, Newcastle upon Tyne 2014, s. 48-64.
 36. Carter C. L., „Art Photography and Everyday Life”, w: *Aesthetics of Everyday Life: East and West*, ed. C. L. Carter, L. Yuedi, Cambridge Scholars Publishing, Newcastle upon Tyne 2014, s. 80-95.
 37. Chałupniak R., *Arcydziela malarstwa w katechezie*, Wydawnictwo Wydziału Teologicznego Uniwersytetu Opolskiego, Opole 2013.
 38. Chojnacka M. A., *Czy mogę poznać innego? Problem relacji międzypodmiotowych w filozofii Jeana Paula Sartre’a*, „Studia z historii filozofii” nr 4 (4) /2013, s. 137-155.
 39. Coleridge T. S., „Pieśń o starym żeglarzu”, przeł. J. Kasproicz, w: *Poeci Angielscy. Wybór poezji*, Księgarnia H. Altengerga, Warszawa 1907.
 40. Czapski J., *Józef Czapski. Książka do pisania*, wyb. M. Nowak-Rogoziński, Wydawnictwo Austeria, Kraków-Budapeszt-Syrakuzy 2018.

41. Czapski J., *Na niehumanitarnej ziemi*, Editions Spotkania, Paryż 1984.
42. Czapski J., *Patrząc*, Wydawnictwo Znak, Kraków 1983.
43. Czapski J., *Wyrwane strony*, Noir sur Blanc, Warszawa 1993.
44. Czerni K., *Rezerwat Sztuki*, Wydawnictwo Znak, Kraków 2000.
45. Danto A. C., *Świat sztuki. Pisma z filozofii sztuki*, przeł. L. Sosnowski, Universitas, Kraków 2006.
46. Demick B., *Światu nie mamy czego zazdrościć. Zwyczajne losy mieszkańców Korei Północnej*, przeł. A. Nowakowska, Wydawnictwo Czarne, Wołowiec 2011.
47. Dewey J., *Sztuka jako doświadczenie*, przeł. A. Potocki, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1975.
48. Dissanayake E., *Hipoteza artyfikacji i jej znaczenie dla kognitywizmu, neuroestetyki i estetyki ewolucyjnej*, „Kultura – Społeczeństwo – Edukacja” nr 2 (8) /2015, s. 183-210.
49. Docherty T., *ANTI-MIMESIS: The Historicity of Representation*, „Forum for Modern Language Studies”, Volume XXVI, Issue 3 (1990), s. 272-281.
50. Duncum P., *Theorising Everyday Aesthetic Experience with Contemporary Visual Culture*, „Visual Arts Research” Volume 28, Number 2 (2002), s. 4-15.
51. G. Dziamski, „Wokół parergonu”, w: *Estetyczne przestrzenie współczesności*, red. A. Zeidler-Janiszewska, Instytut Kultury, Warszawa 1996, s. 130-141.
52. Dziamski G., „Sztuka i estetyzacja świata”, w: *Co z tym odbiorcą? Wokół zagadnienia odbioru sztuki*, red. M. Kędziora, W. Nowak, J. Ryczek, Wydawnictwo Naukowe Wydziału Nauk Społecznych UAM, Poznań 2012, s. 11-26.
53. Dzikowski B., *Wszystkie zwierzęta na poboczu autostrady*, Wydawnictwo Zielona Sowa, Kraków 2007.
54. Eco U., *Semiologia życia codziennego*, przeł. P. Salwa i J. Ugniewska, Czytelnik, Warszawa 1996.
55. Erzen A. J., „The Found Avant-Garde” w: *Aesthetics of Everyday Life: East and West*, ed. C. L. Carter, L. Yuedi, Cambridge Scholars Publishing, Newcastle upon Tyne, 2014, s. 115-123.
56. Featherstone M., „Postmodernizm i estetyzacja życia codziennego”, przeł. P.

- Czapliński, J. Lang, w: *Postmodernizm. Antologia przekładów*, red. R. Nycz, Wydawnictwo Baran i Suszczyński, Kraków 1997, s. 299-332.
57. Fountain B., *Długi marsz w połowie meczu*, przeł. Tomasz S. Gałązka, Wydawnictwo Czarne, Wołowiec 2017.
58. Gogol, M., *Martwe Dusze*, przeł. W. Broniewski, Wydawnictwo Zielona Sowa, Kraków 2008.
59. Goldkorn W., *Dziecko w śniegu*, przeł. J. Malawska, Wydawnictwo Czarne, Wołowiec 2018.
60. Gołaszewska M., „Estetyka o orientacji empirycznej”, w: *Estetyki filozoficzne XX wieku*, red. K. Wilkoszewska, Kraków 2000, s. 309-330.
61. Gołaszewska M., *Estetyka rzeczywistości*, Instytut Wydawniczy PAX, Warszawa 1984.
62. Gołaszewska M., *Kultura estetyczna*, Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne, Warszawa 1979.
63. Gołaszewska M., „Ontologizacja sztuki – estetyzacja rzeczywistości – kreacjonizm estetyki” w: *Estetyczne przestrzenie współczesności*, red. A. Zeidler-Janiszewska, Instytut Kultury, Warszawa 1996, s. 13-28.
64. Gołaszewska M., „Potoczna sytuacja piękna” w: *Estetyka codzienności*, red. J. Chłopecki i A. Horbowski, Wydawnictwo Wyższej Szkoły Pedagogicznej w Rzeszowie, Rzeszów 1988.
65. Gołaszewska M., *Zarys Estetyki: problematyka, metody, teorie*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1984.
66. Gombrich E. H., *Sztuka i złudzenie. O psychologii przedstawienia obrazowego*, przeł. J. Zarański, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1981.
67. Grochowska M., *Ćwiczenia z niemożliwego*, Wielka Litera, Warszawa 2012.
68. Gross A., *Zwłoki człowieka w malarstwie*, <http://www.forensic-medicine.pl/content/view/37/8/1/2/> [dostęp: 15.05.2013].
69. Gzyra D., *Dziękuję za świńskie oczy. Jak krzywdzimy zwierzęta*, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2018.
70. Hainic C., *Early Theoretical Models for the Aesthetic Analysis of Non-Art*

- Objects*, „Rivista di Estetica” 63 (2016), <https://doi.org/10.4000/estetica.1334> [dostęp: 01.02. 2019].
71. Hasło „sprzężenie zwrotne”, w: *Encyklopedia PWN*, <https://encyklopedia.pwn.pl/haslo/sprzezenie-zwrotne;3978598.html> [dostęp: 22.07.2019].
 72. Hegel, G. W. F., *Wykłady o estetyce*, przeł. J. Grabowski i A. Landman, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1964.
 73. Heidegger M., „Źródło dzieła sztuki”, w: M. Heidegger, *Drogi lasu*, przeł. J. Mizera, Fundacja Aletheia, Warszawa 1977, s. 7-66.
 74. Hesse H., *Wilk stepowy*, przeł. G. Mycielska, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 1984.
 75. Highmore B., „Everyday Life and Cultural Theory”, w: *The Everyday. Documents of Contemporary Art*, ed. S. Johnstone, Whitechapel Gallery/MIT Press, London/Cambridge, Massachusetts 2008, s. 79-87.
 76. Hłasko M., *Piękni dwudziestoletni*, Da capo, Warszawa 1995.
 77. Hłasko M., *Pierwszy krok w chmurach*, Da capo, Warszawa 1999.
 78. Hrabal B., *Zbyt głośna samotność*, przeł. P. Godlewski, Świat Literacki, Izabelin 2003.
 79. Hugo-Bader J., *Biała gorączka*, Wydawnictwo Czarne, Wołowiec 2009.
 80. R. Ingarden, *O dziele literackim. Badania z pogranicza ontologii, teorii języka i filozofii kultury*, przeł. M. Turowicz, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1960.
 81. Irvin S., *Scratching an itch*, „Journal of Aesthetics and Art Criticism” Volume 66, Issue 1 Winter 2008, s. 25–35.
 82. Irvin S. *The Pervasiveness of the Aesthetic in Ordinary Experience*, „The British Journal of Aesthetics” Volume 48, Issue 1, January 2008, s. 29–44.
 83. Iwaszkiewicz J., *Opowiadania 1918-1953*, Czytelnik, Warszawa 1956.
 84. Jasiński B., *Pałę Paryż*, Czytelnik, Warszawa 1974.
 85. Jaworski R., *Historje manjaków*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1978.
 86. Jeleński K., *Oko i czas*, „Katalog wystawy «Józef Czapski. Wokół kolekcji Aeschlimanna»”, Zachęta Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa 2007.

87. Johnstone S., „Introduction. Recent Art and the Everyday”, w: *The Everyday. Documents of Contemporary Art*, ed. S. Johnstone, Whitechapel Gallery/MIT Press, London/Cambridge, Massachusetts 2008, s. 12-24.
88. Kafka F. *Nowele i miniatury*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1961.
89. Kaprow A., *Essays on the Blurring of Art and Life: Expanded Edition*, ed. J. Kelley, University of California Press, Berkeley 2003.
90. Karpiński W., *Portret Czapskiego*, „Katalog wystawy «Józef Czapski. Wokół kolekcji Aeschlimanna»”, Zachęta Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa 2007.
91. Kąkolewski K., *Wokół estetyki faktu*, „Studia estetyczne” tom II (1965), s. 261-270.
92. Komasa J. w rozmowie z A. Pawlicką, „Newsweek”, cyt. za: „*Sala samobójców. Hejter*”. *Jan Komasa: Niektórzy moi znajomi musieli wyjechać z Polski. Hejt dotyka mój świat*, „Gazeta.pl”, <https://kultura.gazeta.pl/kultura/7,114438,25748677,sala-samobojcow-hejter-jan-komasa-niektorzy-moi-znajomi.html> [dostęp: 05.03.2020].
93. Korusiewicz M., „Liminalne aspekty (?) doświadczenia estetycznego w kontekście estetyki codzienności – casus «drogi do Bielska»”, w: *Dyskursy sztuki. Dyskursy o sztuce*, red. T. Pękała, Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, Lublin 2018, s. 351-366.
94. Kosiński D., *Historioni i aktorzy*, „Ethos” 77-78 (2007), s. 135-146.
95. Kozak P., *Sztuka i myśl*, Fundacja na rzecz myślenia im. Barbary Skargi, Warszawa 2015.
96. Krupiński J., *Jedność sztuk i życia. Norwida teoria estezy*, „Estetyka i Krytyka” nr 17/18 (2/2009-1/2010), s. 179-192.
97. Kucharczyk M., *Były komandos USA, były generał z przeszłością w narkobiznesie i akcja skazana na klęskę. To nie film*, „Gazeta.pl”, <https://wiadomosci.gazeta.pl/wiadomosci/7,114881,25943168,byly-komandos-usa-byly-general-z-przeszloscia-w-narkobiznesie.html> [dostęp 15.05.2020].
98. Kundera M., *Śmieszne miłości*, przeł. E. Witwicka, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 2001.

99. Kupfer J. H., *Experience As Art. Aesthetics in Everyday Life*, State University of New York Press, Albany 1983.
100. Leddy T., *A Defense of Art-Based Appreciation of Nature*, „Environmental Ethics” Volume 27, Number 3 (2005), s. 299-315.
101. Leddy T., *Aesthetization, Artification, and Aquariums*, „Contemporary Aesthetics” Special Volume 4 (2012), <http://hdl.handle.net/2027/spo.7523862.spec.406> [dostęp: 05.08.2018].
102. Leddy T., *Article Review. Everyday Aesthetics by Yuriko Saito*, „Notre Dame Philosophical Reviews: An Electronic Journal", February 15, 2009, <http://ndpr.nd.edu/news/23905-everyday-aesthetics/>, [dostęp: 25.08.2018].
103. Leddy T., *Defending Everyday Aesthetics and the Concept of „Pretty”*, „Contemporary Aesthetics” 10 (2012), <http://hdl.handle.net/2027/spo.7523862.0010.008> [dostęp: 25.08.2018].
104. Leddy T., „Everyday Aesthetics and Happiness”, w: *Aesthetics of Everyday Life: East and West*, ed. C. L. Carter, L. Yuedi, Cambridge Scholars Publishing, Newcastle upon Tyne, 2014, s. 26-47.
105. Leddy T., *Everyday Aesthetics and Photography*, „Aisthesis. Pratiche, Linguaggi E Saperi dell'estetico” Volume 7, Number 1 (2014), <https://oajournals.fupress.net/index.php/aisthesis/article/view/830> [dostęp: 26.08.2019].
106. Leddy T., *Experience of Awe: An Expansive Approach to Everyday Aesthetics*, „Contemporary Aesthetics” Volume 13 (2015), <http://hdl.handle.net/2027/spo.7523862.0013.008> [dostęp: 26.08.2019].
107. Leddy T., *The Extraordinary in the Ordinary: The Aesthetics of Everyday Life*, Broadview, Canada 2012.
108. Lefebvre H., „Clearing the Ground”, w: *The Everyday. Documents of Contemporary Art*, ed. S. Johnstone, Whitechapel Gallery/MIT Press, London/Cambridge, Massachusetts 2008, s. 26-34.
109. Macnaghten P., Urry J., *Alternatywne przyrody. Nowe myślenie o przyrodzie i społeczeństwie*, przeł. B. Baran, Scholar, Warszawa 2005.
110. Malone N., Ovenden, K., hasło „natureculture”, w: *The International*

- Encyclopedia of Primatology*, doi:10.1002/9781119179313.wbprim0135 [dostęp: 03.04.2019].
111. Mandoki K., *Everyday Aesthetics; Prosaics, the Play of Culture and Social Identities*, Ashgate, Aldershot 2007.
112. Maritain J., „Granice poezji”, przeł. A. Olędzka-Frybesowa, w: *Antologia współczesnej estetyki francuskiej*, red. I. Wojnar, PWN, Warszawa 1980, s. 85-109.
113. Markowski M. P., *Polityka wrażliwości. Wprowadzenie do humanistyki*, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas, Kraków 2013.
114. Marquard O., *Aesthetica i anaesthetica. Rozważania filozoficzne*, przeł. K. Krzemieniowa, Oficyna Naukowa, Warszawa 2007.
115. Melchionne K., *The Definition of Everyday Aesthetics*, „Contemporary Aesthetics” 11 (2013), <http://hdl.handle.net/2027/spo.7523862.0011.026> [dostęp: 17.05.2020].
116. Michera W., „Po tej stronie rzęs”. *Nie-miejsce, nie-osoba. Foto-grafia*, „Konteksty” nr 3 (302) 2013, s. 83-92.
117. Milczarczyk P., *A landscape embroiled: experience of nature through experience of art*, „Polish Journal of Landscape Studies” Volume 2, Number 4-5 (2019), s. 13-22.
118. Milczarczyk P., *Artyfikacja codzienności i odwrócony mimetyzm, czyli życie, które naśladuje sztukę*, „Przestrzenie Teorii” nr 31 (2019), s. 247-260.
119. Milczarczyk P., „Czy cały świat składa się z utajonych dzieł sztuki?” *Ready-made jako model doświadczenia rzeczywistości pozaartystycznej*, „Sztuka i filozofia” nr 52 (2018), s. 155-166.
120. Milczarczyk P., „Doświadczenie sztuki jako akt wiary. Quasi-religijna struktura sztuki nowoczesnej”, *Dyskursy sztuki. Dyskursy o sztuce*, red. T. Pękala, Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, Lublin 2018, s. 237-251.
121. Milczarczyk P., *Reportaż: sztuka codzienności, codzienność sztuki*, „Kultura i Wartości” nr 27 (2019), s. 175-190.

122. Milczarczyk P., *Sztukocentryzm w rozważaniach nad estetycznym doświadczeniem natury*, „Sztuka i Dokumentacja” nr 20/2019, s. 85-93.
123. Milczarczyk P., „«Ściana starego budynku przypomina płótna Clyfforda Stilla». Pamięć sztuki a doświadczenie codzienności”, w: *Zapomniana sztuka, sztuka pamiętania*, red. T. Pękala, Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, Lublin 2019, s. 199-214.
124. Milczarczyk P., *Życie jest piękne. Próba rekonstrukcji „Estetyki rzeczywistości” Marii Gołaszewskiej*, praca licencjacka, Gdańsk 2013.
125. Miller M., *Estetyka negatywna w sztuce, środowisku i życiu codziennym: teoria Arnolda Berleanta a powieści Kirino Natsuo*, przeł. P. Schollenberger, „Sztuka i Filozofia” nr 37 (2010), s. 90-117.
126. Miłosz Cz., *Poezje wybrane*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1996.
127. Miłosz Cz., *Zniewolony umysł*, Instytut Literacki, Paryż 1980.
128. Molesworth H., „House Work and Art Work”, w: *The Everyday. Documents of Contemporary Art*, ed. S. Johnstone, Whitechapel Gallery/MIT Press, London/Cambridge, Massachusetts 2008, s. 170-182.
129. Moore G. E., „Zasada Sidgwicka”, w: *Zasady etyki*, przeł. C. Znamierowski, „Filozofuj.eu” [dostęp 10.09.2020].
130. Morawski S., *Na zakręcie. Od sztuki do po-sztuki*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1985.
131. Nałkowska Z., *Między zwierzętami. Opowiadania. Fragmenty*, Wydawnictwo W.A.B., Warszawa 2013.
132. Naukkarinen O., *What is „Everyday” in Everyday Aesthetics?*, „Contemporary Aesthetics” 11 (2013), <http://hdl.handle.net/2027/spo.7523862.0011.014> [dostęp: 15.05.2019].
133. Naukkarinen O., *Variations in Artification*, „Contemporary Aesthetics”, Special Volume 4 (2012), <http://hdl.handle.net/2027/spo.7523862.spec.402> [dostęp: 15.05.2019].
134. Nelson L., *O sztuce filozofowania*, przeł. T. Kononowicz, P. Waszczenko, Wydawnictwo Bogdan i Suszczyński, Kraków 1994.
135. Niedenthal Ch. w rozmowie z I. Procyk-Lewandowską, „Czas Apokalipsy”

- Chrisa* Niedenthala, „Gazeta.pl”,
http://wiadomosci.gazeta.pl/wiadomosci/1,114873,6704454,_Czas_Apokalipsy__Chrisa_Niedenthala.html [dostęp: 03.03.2018].
136. Nietzsche F., *Narodziny tragedii albo Grecy i pesymizm*, przeł. B. Baran, Wydawnictwo Baran i Suszczyński, Kraków 2001.
137. Nietzsche F., *Wiedza radosna*, przeł. L. Staff, Zielona Sowa, Kraków 2003.
138. Nowak C., „Heidegger i Ingarden – miejsca wspólne (kilka myśli)”, w: *Estetyka Romana Ingardena a praktyka interpretacyjna*, red. B. Garlej, B. Kuczera-Chachulska, A. Tyszczyk, Wydawnictwo Naukowe UKSW, Warszawa 2018, s. 53-68.
139. Nowicka B., *Nakarmić kamień*, Biuro Literackie, Wrocław 2015.
140. Novitz D., *Art, Narrative, and Human Nature*, „Philosophy and Literature” Volume 13, Number 1, April 1989, s. 57-74.
141. Okraska R., *Silaczka niezmyslona*, „Tygodnik Powszechny” nr 24 (2019), s. 56-59.
142. Ossowski S., *U podstaw estetyki*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1966.
143. Pavel O., *Śmierć pięknych saren*, przeł. A. Czycibor-Piotrowski, Świat Literacki, Izabelin 2004.
144. Pepliński M., *Kwestionariusz metafizyczny – główne elementy makrometody filozofowania*, https://www.academia.edu/38176508/MBF_-_2018-2019_Kwestionariusz_metafizyczny_-_wersja_skr%C3%B3cona [dostęp: 30.01.2019].
145. Pessoa F. *Księga niepokoju*, przeł. M. Lipszyc, Czuły Barbarzyńca Press, Warszawa 2013.
146. Pękala T., *Awangarda i ariergarda. Filozofia sztuki nowoczesnej*, Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, Lublin 2000.
147. Pietkiewicz I. J., Tomalski R., „Dysocjacja”, w: *Trauma i dysocjacja* [blog], <https://traumaidysocjacja.pl/dysocjacja/> [dostęp 14.09.2020].
148. Plath S., *Szklany klosz*, przeł. M. Michałowska, Wydawnictwo Marginesy, Warszawa 2019.

149. Pomerantsev P., *Jądro dziwności. Nowa Rosja*, przeł. I. Noszczyk, Wydawnictwo Czarne, Wołowiec 2015.
150. Proust M., *W stronę Swanna*, przeł. Krystyna Rodowska, Oficyna, Łódź 2018.
151. Proust M., *Uwięziona*, przeł. T. Żeleński (Boy), Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1992.
152. Ratiu, D. E., *Remapping the Realm of Aesthetics: On Recent Controversies about the Aesthetic and Aesthetic Experience in Everyday Life*, „Estetika: The Central European Journal of Aesthetics”, Volume 50, Issue 1, 2012, s. 3-26.
153. Rautio P., *On Hanging Laundry: The Place of Beauty in Managing Everyday Life*, „Contemporary Aesthetics” Volume 7 (2009), <http://hdl.handle.net/2027/spo.7523862.0007.007> [dostęp: 20.03.2020].
154. Rejmer M., *Błoto słodsze niż miód. Głosy komunistycznej Albanii*, Wydawnictwo Czarne, Wołowiec 2018.
155. Rolston III H., „From Beauty to Duty: Aesthetics of Nature and Environmental Ethics”, w: *Environment and the Arts: Perspectives on Environmental Aesthetics*, ed. A. Berleant, Aldershot, Hampshire UK and Burlington VT 2002, s. 127-141.
156. Rybak M., „Amok”. *Film o morderstwie oparty na prawdziwej historii. Rodzina zabitego protestuje*, „Newsweek.pl”, <https://www.newsweek.pl/kultura/amok-film-o-morderstwie-oparty-na-prawdziwej-historii-krystiana-bali/b40glc5> [dostęp 10.09.2020].
157. Saito Y., *Rola estetyki w kształtowaniu świata*, przeł. J. Wierzchowska, „Sztuka i Filozofia” nr 37 (2010), s. 71-89.
158. Saito Y., *Everyday Aesthetics*, Oxford University Press, New York 2007.
159. Saito Y., „Everyday Aesthetics in the Japanese Tradition” w: *Aesthetics of Everyday Life: East and West*, ed. Liu Yuedi, Curtis L. Carter, Cambridge Scholars Publishing, Newcastle upon Tyne 2014, s. 145-164.
160. Saito Y., *Aesthetics of the Familiar: Everyday Life and World-Making*, Oxford University Press, Oxford 2017.
161. Saito Y., *The Moral Dimension of Japanese Aesthetics*, „The Journal of Aesthetics and Art Criticism” Volume 65, Issue 1, Winter 2007, s. 85-97.

162. Salwa M., *Kamień obrazy. Jak odpowiedzieć obraźliwym obrazom?*, „Konteksty” nr 3 (302) 2013, s. 125-130.
163. Sartre J. P., *Wyobrażenie: fenomenologiczna psychologia wyobraźni*, przeł. P. Beylin, Aletheia, Warszawa 2006.
164. Sauerland K., *Od Diltheya do Adorna. Studia z estetyki niemieckiej*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1986.
165. Schelling F. W. J., *Filozofia sztuki*, przeł. K. Krzemieniowa, PWN, Warszawa 2015.
166. Schiller F., *Pisma teoretyczne. „Listy o estetycznym wychowaniu człowieka” i inne rozprawy*, przeł. J. Prokopiuk, Wydawnictwo Aletheia, Warszawa 2011.
167. Shōnagon S., *Zapiski spod wezglowia, czyli notatnik osobisty*, przeł. A. Heuchert, Wydawnictwo Akademickie Dialog, Warszawa 2013.
168. Sienkiewicz K., *Zatańczą ci, co drżeli. Polska sztuka krytyczna*, Karakter i Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie, Kraków-Warszawa 2014.
169. Stankiewicz S., *Estetyka pragmatyczna – projekt otwarty*, Universitas, Kraków 2012.
170. Steiner G., *Rzeczywiste obecności*, przeł. O. Kubińska, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 1977.
171. Sudjic D., *Język rzeczy*, przeł. A. Puchejda, Karakter, Kraków, 2013.
172. Świetlicki M., *Dwanaście*, EMG, Kraków 2006.
173. Świetlicki M., *Jedenaście*, EMG, Kraków 2008.
174. Szestow L., *Tylko wiara. Antologia tekstów*, red. i tłum. wybranych fragmentów P. Wyligąła, Wydawnictwo M, Kraków 2004.
175. Szymborska W., *Poeta i Świat*, fragment odczytu noblowskiego (1966), <https://www.nobelprize.org/prizes/literature/1996/szymborska/25586-wislawa-szymborska-odczyt-noblowski-1996/> [dostęp: 26.01.2020].
176. Tower W., *Ruiny i zgliszcza*, Wydawnictwo Karakter, Kraków 2017.
177. Trop G., *Poetry as a Way of Life. Aesthetics and Askesis in the German Eighteenth Century*, Northwestern University Press, Illinois 2015.
178. Wainwright O., *Moonrise Kingdom: why North Korea’s buildings echo Wes Anderson film sets*, „The Guardian”,

- <https://www.theguardian.com/artanddesign/2015/nov/02/moonrise-kingdom-why-north-koreas-buildings-echo-wes-anderson-film-sets> [dostęp: 14.12.2018].
179. Walton K. L., *Transparent Pictures: On the Nature of Photographic Realism*, „Critical Inquiry” Volume 11, Number 2 (1984), <https://doi.org/10.1086/448287> [dostęp: 11.03.2019].
180. Weil S., *Świadomość nadprzyrodzona. Wybór myśli*, przeł. A. Olędzka-Frybesowa, oprac. J. Nowak, Instytut Wydawniczy PAX, Warszawa 1986.
181. Welsch W., „Estetyka i anestetyka”, przeł. M. Łukasiewicz, w: *Postmodernizm. Antologia przekładów*, red. R. Nycz, Wydawnictwo Baran i Suszczyński, Kraków 1997, s. 520-546.
182. Wicha M., *Jak przestałem kochać design*, Karakter, Kraków 2015.
183. Wilczyński M., *Bach, żółwica i kruchość*, „Znak” nr 794-795 (2021), s. 19-21.
184. Wiesing L., *Widzialność obrazu. Historia i perspektywy estetyki formalnej*, przeł. K. Krzemieniowa, Oficyna Naukowa, Warszawa 2008.
185. Wilczyńska E., *Ojciec zamordowanej w Miłoszycach 15-latki idzie do sądu przeciw twórcom filmu o Tomaszu Komendzie*, „Gazeta.pl”, <https://kultura.gazeta.pl/kultura/7,114438,25777675,ojciec-zamordowanej-w-miloszycach-15-latki-wstrzymajcie-produkcje.html> [dostęp 10.09.2020].
186. Wilde O., *Upadek sztuki kłamstwa: obserwacje*, przeł. M. Umińska, „Literatura na świecie” 12 (1994), s. 272-210.
187. Wilde O., „Zanik kłamstwa”, w: O. Wilde, *DIALOGI o sztuce*, przeł. M. Feldmanowa, Księgarnia F. Hoesicka, Warszawa 1923, s. 1-53.
188. Wilkoszewska K., „Estetyka pragmatyczna”, w: *Estetyki filozoficzne XX wieku*, red. K. Wilkoszewska, Universitas, Kraków 2000, s. 115-132.
189. Winnicka E., *Był sobie chłopczyk*, Wydawnictwo Czarne, Wołowiec 2017.
190. Wiseman M. B., „Damask Napkins and the Train from Sichuan: Aesthetic Experience and Ordinary Things”, w: *Aesthetics of Everyday Life: East and West*, ed. C. L. Carter, L. Yuedi, Cambridge Scholars Publishing, Newcastle upon Tyne 2014, s. 134-144.
191. Wittgenstein L., *Uwagi różne*, przeł. M. Kowalewska, Wydawnictwo KR, Warszawa 2000.

192. Wojnar I., „Sztuka – jakością życia”, w: J. Dewey, *Sztuka jako doświadczenie*, przeł. A. Potocki, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1975, V-LV.
193. Wojnar I., *Estetyczna samowiedza człowieka*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1982.
194. Zola E., *Germinal*, przeł. K. Dolatowska, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Kraków 1978.
195. Zumthor P., *Myślenie architekturą*, przeł. A. Kozuch, Karakter, Kraków 2010.
196. Żulczyk J., *Zrób mi jakąś krzywdę, czyli wszystkie gry video są o miłości*, Lampa i Iskra Boża, Warszawa 2011.
197. Yuedi L., Carter C. L., „Introduction”, w: *Aesthetics of Everyday Life: East and West*, ed. C. L. Carter, L. Yuedi, Cambridge Scholars Publishing, Newcastle upon Tyne 2014.

PODZIĘKOWANIA

Z serdecznością dziękuję:

Pani Profesor Annie Chęćce za ogromne wsparcie od studiów licencjackich aż do doktoratu. Jestem wdzięczna przede wszystkim za naukę w duchu „starej szkoły”, gdzie emocja nie wyklucza się z intelektem, a niepewność jest zaletą. Dziękuję za dobre słowa i przyziemne życiowe rady, bez których ta praca by nie powstała.

Panu Profesorowi Piotrowi J. Przybyszowi oraz **Doktorowi Piotrowi Kozakowi** za uwagi do wcześniejszych tekstów oraz polecenie i udostępnianie przydatnych lektur.

Miłoszowi Cymanowskiemu za oddanie i wsparcie oraz za mądre, zdroworozsądkowe uwagi.

Miłoszowi każdą literę, każdy znak tej pracy – dedykuję.