

Prof. dr hab. Teresa Pękala

Katedra Estetyki i Filozofii Kultury

Instytut Filozofii

Uniwersytet Marii-Curie Skłodowskiej w Lublinie

Recenzja rozprawy doktorskiej mgr Pauli Milczarczyk

Rola twórczości artystycznej w estetycznym doświadczeniu codzienności

w kontekście programu filozoficznego everyday aesthetics

przygotowanej pod kierunkiem dr hab. Anny Chęćki prof. UG

Tytuł rozprawy zapowiada refleksję rozpiętą pomiędzy trzema obszarami badawczymi: twórczością artystyczną, estetyką i filozofią. Z rozmysłem wyróżniam je osobno, mimo że ideą pracy jest wykazanie, że ich granice zacierają się i wyniki badań wzajemnie się uzupełniają. Warto jednak zwrócić uwagę, że w sytuacji, kiedy mamy do czynienia z tak dynamicznym procesem przeobrażeń, jak we wskazanych obszarach, badacz musi zmierzyć się z problemami natury metodologicznej. Podstawowy przedmiot zainteresowań Autorki, jakim jest estetyczne doświadczenie codzienności, jest dopiero w stadium konstruowania, twórczość artystyczna po awangardzie jest tak zróżnicowana, że dyskurs o sztuce nie jest współmierny z dyskursem sztuki. O programie filozoficznym estetyki codzienności również moglibyśmy powiedzieć, że jest ciągle *in statu nascendi*, a przecież to on ma być ramą spajającą analizy. Już na wstępie należy więc podkreślić, że Autorka podjęła się ambitnego zadania, którego realizacja wymaga wykorzystania osiągnięć różnych nauk. Pani mgr Paula Milczarczyk dokonała wyboru podejścia badawczego, które ma znamiona interdyscyplinarności, ale jest ona raczej punktem wyjścia do ujęć komplementarnych. Uniknęła w ten sposób wielu problemów metodologicznych i wnikania się w jałowe spory terminologiczne, co nie uchroniło całkowicie badaczki przed kłopotami wynikającymi z braku odpowiednich narzędzi do konceptualizacji, lub z powodu nieadekwatności pojęć przenoszonych z jednej dyscypliny do innej. Są to problemy, z którymi boryka się współczesna humanistyka i dlatego referując poszczególne zagadnienia starałam się mieć na uwadze ten stan rzeczy.

Zgodnie z wymogami ustawy od kandydata do uzyskania stopnia naukowego doktora oczekuje się oryginalnego rozwiązania problemu naukowego i o spełnieniu tego warunku będzie mowa w dalszej części. Ponieważ *oryginalność* jest odniesiona do sposobu rozwiązania problemu to, w tym miejscu, chciałabym zwrócić uwagę na pewien zabieg formalno-strukturalny, który nie wprost wskazuje na holistyczne podejście w rozwiązywaniu problemów merytorycznych. Chodzi o rolę, jaką pełnią literackie sentencje i cytaty poprzedzające analizy merytoryczne. Nie są one zwykłymi mottami, w ozdobnej formie wyrażającymi to, co stanie się główną myślą dzieła. Uważam, że choć wyrażone w języku innym niż naukowy, stanowią integralną część

wyvodu myślowego, którego celem jest poszukiwanie wzajemnych zależności i związków między twórczością artystyczną a teorią filozoficzną. Otwartą formą i niedookreślonym sensem wskazują na niewspółmierność z tym, co dalej nastąpi. „Jak pisać o tym, co jest tak płynne i nieuchwytnie, że gdy tylko zaczynamy o tym mówić, tracimy to z oczu i omawiamy już coś zupełnie innego, niż mieliśmy pierwotnie na myśli?” (s.18)

Ocena struktury i układu treści rozprawy

Struktura rozprawy jest przejrzysta, układ treści i kolejność poszczególnych części są logicznie podporządkowane realizacji przyjętych we wstępie założeń. Praca jest obszerna (320 stron) i składa się ze wstępu, trzech części podzielonych na rozdziały i podrozdziały, podsumowania rozważań i wniosków, zakończenia i bibliografii. Warto podkreślić dbałość Doktorantki o zarysowanie kontekstu badań i sprecyzowanie celów rozprawy we *Wstępie* złożonym z dwu części: „*Wielka analogia*”: *świat jako dzieło sztuki* oraz *Codziennosc jako przedmiot refleksji teoretycznej*. Podobny zabieg zastosowała Autorka w zwięźczeniu rozprawy, które podzielone jest na *Podsumowanie rozważań i wnioski: estetyka jako praktyka* oraz *Zakończenie*.

Omówienie i uwagi merytoryczne dotyczące treści rozprawy

Mgr Paula Milczarczyk we *Wstępie* wyznacza obszar badań, które mają koncentrować się wokół pytania o wpływ twórczości artystycznej, a także wszelkich wytworów kultury popularnej, na doświadczenie tego, co pozaartystyczne. Doktorantka konstatuje następującą hipotezę: „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 przejmując rolę wzorca, stając się punktem odniesienia dla świata poza sztuką” (s.7). Mamy do czynienia z procesem mimetycznym rozpoczynającym się w świecie rzeczywistym i powracającym do tego świata w postaci bogatszej o doświadczenie sztuki. Relacja między rzeczywistością i sztuką nie jest więc jednokierunkowa, a co za tym idzie, zmienia się status ontologiczny i epistemologiczny wszystkich elementów uczestniczących w tym procesie. Zamierzeniem Autorki jest podjęcie próby odpowiedzi na pytanie o swoistość szczególnej relacji między sztuką a rzeczywistością, której rezultatem może być doświadczenie pozwalające na postrzeganie (poznawanie?) tego, co pozaartystyczne przez pryzmat sztuki. Kroki badawcze wyznaczają w kolejności pytania: „o przyczyny (źródła), o konsekwencje (poznawcze i moralne), o świadectwa (przykłady pochodzące zarówno ze sfery pozaartystycznej, jak i ze sztuki czy popkultury)” (s. 12). Ujęcie historyczno-teoretyczne ma być weryfikowane studium przypadku, ponieważ celem rozprawy „jest podjęcie nie tylko namysłu teoretycznego nad problemem, ale także próba zastosowania wypracowanych narzędzi filozoficznych do analizy konkretnych przypadków (case study)” (s. 12). Akcent świadomie położony został na deskryptywne lub deskryptywno-teoretyczne zastosowanie studium przypadku, które zakłada przeprowadzenie wstępnego opisu badanego zjawiska i porównanie konkurencyjnych ujęć. Wyprzedzając nieco omówienie trzeba powiedzieć, że w rozprawie stosowane są różne metody studium przypadku, łącznie z ujęciem eksploracyjnym, w którym mocno uwidocznia się osobowość badaczki, łączącej rozważania teoretyczne z opisem własnych doświadczeń. „Tego rodzaju „oddolna” metoda filozofowania, która za punkt

wyjścia obiera codzienne doświadczenie, stanowi rys charakterystyczny omawianego w rozprawie nurtu” (s.29). Druga część *Wstępu* jest formą wprowadzenia do *Wprowadzenia...w części pierwszej programu filozoficznego estetyki codzienności*. Nie jestem przekonana, czy konieczne jest tego typu mnożenie wprowadzeń i czy zawartość drugiej części *Wstępu* nie mogłaby znaleźć się właśnie w części poświęconej programowi filozoficznemu? Czy tego typu „budowanie napięcia” przez mnożenie pytań, ilustrowanie argumentacji innymi tekstami to zabieg retoryczny mający na celu przygotowanie czytelnika do śmiałych tez? Czy styl, miejscami retoryczny, to wyraz niewspółmierności między teorią filozoficzną z jej pojęciami a praktyką życia codziennego, bliższego mowie niż pismu?

Autorka nie tyle stara się odpowiedzieć na pytanie, czy warto objąć refleksją zjawiska, które określić można jako nieznaczące i trywialne, co wyjaśnić dlaczego one za takie są uważane. Twierdzi, że chodzi o uzupełnienie i poszerzenie refleksji o zjawiska z pogranicza codziennej egzystencji, a nie zastąpienie dociekań skoncentrowanych wokół klasycznych, „wielkich pytań” filozofii. Doktorantka uwzględnia w estetyce codzienności zmiany jakie dokonują się w filozofii, niektórym przyznaje istotne znaczenie, ale swoich badań nie lokuje wprost w żadnym ze zwrotów. Perspektywę badawczą wiąże z przywróceniem filozofii jej pierwotnych znaczeń łączonych z Arystotelesowską postawą zdziwienia. Wśród pytań o źródła i naturę takiej postaci doświadczenia świata, które pozwalają na „interpretowanie doświadczeń banalnych na niebanalny sposób” (s.27) i przeżywać je estetycznie pojawia się (w nawiązaniu Naukkarinena) kategoria artyfikacji, definiowana jako mechanizm, „który sprawia, że pozaartystyczne rejony rzeczywistości nabierają cech sztuki lub opisywane są za pomocą kategorii artystycznych” (s. 29). W dalszych fragmentach wyjaśnia, że „filozofowanie jest rodzajem sztuki [...] zaś uprawianie twórczości artystycznej jest bardzo często formą uprawiania filozofii” (s.30) i dlatego preferowana w rozprawie metoda wydaje się optymalna w refleksji estetycznej. Do protagonistów podobnego rozumienia filozofii zalicza Heideggera, Deweya, Marquarda oraz wielu filozofujących pisarzy i artystów, których nazwiska powracają w kolejnych partiach pracy.

W pierwszej części rozprawy *Wprowadzenie. Estetyka codzienności: program filozoficzny* Autorka rekonstruuje założenia filozoficzne nurtu *everyday aesthetics* próbuje odpowiedzieć na pytania, rozwiązać wątpliwości wyrażone we *Wstępie*. Pod hasłem „sztuka kolonizuje estetykę” konfrontuje założenia tradycyjnej estetyki będącej *de facto* filozofią sztuki z pojęciem estetyki nawiązującej do jej źródłowego sensu, ożywionego przez Baumgartena. Przywołuje Kantowskie kategorie bezinteresowności i dystansu by zestawić ufundowane na nich pojęcie doświadczenia z podmiotowym doświadczeniem procesualnym (za Deweyem), aktywizującym różne władze poznawcze i uzależnionym od indywidualnej wrażliwości. Doktorantka przypomina też, że zmianom w estetyce towarzyszyły zmiany w sztuce, głównie za sprawą awangardy, a następnie wskazuje na ich skutki w rozumieniu estetyczności, przeżycia estetycznego i wartości estetycznej. Charakterystyka przyczyn pojawienia się nowych dążeń w estetyce zyskałaby, gdyby Autorka w literaturze przedmiotu uwzględniła również pozycje, które nie nawiązują wprost do estetyki codzienności, lecz porządkują i podsumowują dziedzictwo awangardy w szerszym kontekście zmian w sztuce nowoczesnej. Pozwoliłoby to uniknąć niejasności w wypowiedziach dotyczących kategorii estetycznych jak w zdaniu: „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” (s. 39).

Czy mowa jest tu o odmianach wartości i jakościach konstytuujących ich typ? Czy prezentowana typologia pozostaje na poziomie jakości estetycznie wartościowych? Jeśli punktem wyjścia jest doświadczenie estetyczne, to rodzi się pytanie o podstawę odróżnienia „szczytowych” i „słabszych” wartości?/jakości? Czy różnica między nimi jest różnicą typu wartości takich jak piękno i wdzięk czy różnicą siły, intensywności doznań? Szkoda, że Doktorantka nie sięgnęła po inne typologie, jak chociażby podział na wartości estetyczne łagodne i ostre Mieczysława Wallisa, który w większym stopniu jest powiązany z charakterem doznań estetycznych. Nazewnictwo, którym Autorka się posłużyła (zapożyczone z omawianych dalej teorii) jest nacechowane aksjologicznie, dlatego wydaje się, że znak cudzysłowu nie wystarcza do wyrażenia stanowiska Autorki.

Uważam również, że głębszej analizy domaga się teza czwarta: „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.” (s. 39). Dostrzeżenie wartości negatywnych, ostrych nastąpiło dużo wcześniej niż może to wynikać z wypowiedzi Autorki. Trzeba pamiętać, że jeśli podobne przekonania nie znajdowały wprost wyrazu w koncepcjach estetycznych, to właśnie ze względu na towarzyszące im negatywne nacechowanie etyczne. Budzi więc wątpliwość twierdzenie, że pole estetyki „otwarte zostało również na to, co moralne” dopiero na przełomie wieków. Należałoby też ostrożniej kwalifikować „doznania nieprzyjemne” w kategoriach moralnych. Strach i wstręt nie są doznaniem źródłowo jednorodnymi, podobnie doznania wynikające z kontaktu z tym, co nieczyste. Łączenie tego, co ma wymiar negatywny moralnie, z tym, co nieprzyjemne zmysłowo jest jedną z możliwości interpretacyjnych wymagających jednak uzasadnienia. Zgoda co do tego, że przedmiot badań estetyki uległ poszerzeniu. Nie tyle jednak nastąpiło otwarcie na to, co moralne, ile przewartościowanie relacji między tym, co estetyczne i etyczne i w konsekwencji przededefiniowanie pojęć estetyczności i etyczności. Dalej, w toku pracy, Autorka powołuje się na estetykę Dalekiego Wschodu, w której takie przewartościowanie nie było konieczne, ponieważ ta kultura wytworzyła inne relacje między sferą estetyczności i etyczności. „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”(s.56). Sugerując pewne dopowiedzenia w argumentacji chciałabym jednocześnie podkreślić, że wyjście poza kontekst wyznaczony filozofią Zachodu jest walorem pracy. Badania porównawcze mogą wskazywać na wysoki stopień komplementarności w podejmowaniu problemów na styku etyki i estetyki, jednakże formułowanie wniosku że to, co estetyczne bierze początek z tego, co etyczne wymagałoby solidniejszej argumentacji. Ponieważ w rozprawie nie ma miejsca na szeroko zakrojone badania dwu odmiennych tradycji filozoficznych może rozsądniejszym zabiegiem byłoby ograniczenie wniosków do hipotez, wskazujących na powiązania, które nie naruszają różnic w ujmowaniu relacji między tym, co etyczne i estetyczne. Jest to zagadnienie do dopracowania i uzgodnienia z treściami z podrozdziału 2.2 pod znamienym tytułem „Sztuka życia”: estetyka Dalekiego Wschodu”. Całość rozprawy przekonuje, że Autorka zdaje sobie sprawę, że estetyka codzienności nie jest

ruchem homogenicznym i dostrzega, że „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 Shustermana [w rozprawie nazwisko było z błędem, którego nie chce powielać, p.m. T.P.] i Berleanta, czy filozofia zen u Saito)” (s.44). Źródła nurtu i powiązania z innymi koncepcjami są wyczerpująco omówione i opatrzone odautorskim komentarzem, więc nie będę ich szczegółowo referować. Autorka trafnie przypisuje wiodące znaczenie koncepcji Johna Deweya w uzasadnieniu filozoficznych inspiracji do zainteresowania codziennością. Omawia jej recepcję w nurcie estetyki codzienności, reprezentowanym przez Thomasa Leddy'ego, i w dużej mierze identyfikuje się z poszerzonym pojęciem sztuki, obejmującym również te elementy procesu, które wyjaśniają „w jaki reprezentacja artystyczna wraca, poprzez doświadczenie odbiorcy, do źródłowego przeżycia artysty” (s. 50) a następnie podkreśla znaczenie interakcji i roli sztuki w „intensyfikacji potocznego doświadczenia” (s. 50). Charakteryzuje założenia głównych nurtów estetyki codzienności: radykalnej („mocnej”) reprezentowanej przez Yuriko Saito i umiarkowanej („słabej”) Thomasa Leddy'ego i co ważne dla dalszego wywodu, starannie odnotowuje punkty sporne pomiędzy nimi. Zaangażowanie Autorki, nieskrywającej własnych poglądów, nie przyćmiewa dociekliwości poznawczej, chociaż zdarzają się fragmenty, w których górę bierze zacięcie polemiczne. Tak jest np. we wnioskach dotyczących *designu* i mody. „Przykłady te pokazują, że wymiar praktyczny znosi wymiar estetyczny: dyskwalifikacja odbywa się tu wyłącznie ze względu na użyteczność danego przedmiotu.” (s. 80). Uważam, że takie twierdzenie należałoby wypowiedzieć w trybie przypuszczającym, nie tak kategorycznym. Dzieje relacji piękna z użytecznością upoważniają, co najwyżej, do twierdzenia, że wymiar praktyczny może znosić wymiar estetyczny. Zaawansowane studia nad *designem* również sugerują większą powściągliwość w ocenach.

W drugiej części rozprawy Doktorantka rekonstruuje spór pomiędzy przedstawicielami radykalnej postaci estetyki codzienności, odnoszącymi się krytycznie do artyfikacji przeżycia estetycznego, a zwolennikami drugiego podejścia, podkreślającymi korzyści, jakie wynikają z takiej postawy. W tej części Pani mgr Paula Milczarczyk nie tylko interpretuje poglądy uczonych, ale jasno wyraża własne stanowisko na temat roli sztuki w doświadczeniu pozaartystycznym. Jest ono bliższe reprezentowanemu przez Leddy'ego holizmowi estetycznemu. Wyjaśnia jednocześnie, że „rozbieżny stosunek reprezentantów obu orientacji do roli, jaką – zarówno na poziomie doświadczenia, jak dyskursu – odgrywa sztuka, bierze [...] początek z dwóch odmiennych wizji upatrujących w przeżyciu estetycznym z jednej strony: akt o charakterze specjalnym [...], z drugiej zaś, akt zwyczajny, niewyróżniający się spośród innych” (s. 111). W omawianej części wyraźnie widać, jak niejasne i wieloznaczne są określenia używane w typologii przeżycia estetycznego (specjalne akty, szczytowe formy doświadczenia itp.), podobnie jak wcześniej w typologii kategorii estetycznych. Trudno z tego powodu czynić zarzut Autorce, która referując koncepcję stara się wiernie oddać myśl cytowanego badacza, przybliżyć jej sensy poprzez przykłady, sprobematyzować zadając pytania. Niemniej jednak przydałby się odautorski komentarz porządkujący te problematykę. W interpretacji Doktorantka sięga chętnie do doświadczeń zbudowanych na potocznej obserwacji, tak własnych jak i innych badaczy - można by powiedzieć, że czyni to zgodnie z ideą rozprawy.

Można jednak odnieść wrażenie, niekiedy wnioski są zbyt pośpieszne, bezkrytycznie przyjmowane i trudne do obrony. Przykładem mogą być pozostawione bez komentarza opinie Leddego na temat kategorii czystości: „dzieci uczy się najpierw zwykłej czystości, dzięki czemu mogą uchwycić w przyszłości czystość gestu malarskiego” (s. 126). W stosunku to tak odległych znaczeniowo zjawisk rozumowanie przez analogię może prowadzić do twierdzeń naiwnych – w tym wypadku nie popartych wiedzą antropologiczną. Czystość i nieczystość (brud) to kategorie o głębokim znaczeniu symbolicznym. Warto byłoby uwzględnić w dalszych badaniach opracowania naukowe, chociażby klasyczne prace Mary Douglas, tym bardziej, że jest ona wyrazicielką często powtarzanego w rozprawie zdania, że trzeba „uniknąć interpretowania wszystkiego przez okulary Zachodu”. Pozytywnie odnotowuję natomiast, niełatwe i wymagające dojrzałości badawczej, starania o uzasadnienie doniosłości estetycznej refleksji nad codziennością, która staje się „probierzem wartości dla każdej filozoficznej koncepcji” (za J. Deweyem i S. Stankiewiczem). Autorka nie rozwija szerzej tej myśli, ale solidaryzuje się z wyrazicielami poglądu, że „sztuka tak jak filozofia, rodzi się ze zdziwienia, i – podobnie jak swoja dyskursywna odpowiedniczka – zaszczepia skłonność do patrzenia na świat jak na coś bardzo nieoczywistego” (s. 135). W przywróceniu takiego spojrzenia widzi też rolę filozofii sztuki, która, jak twierdzi „powinna przede wszystkim skupić się na tym, co dzieło w nas zaszczepia, a więc na pochodnych od sztuki „sposobach widzenia” (s. 136). Rodzi się pytanie: czy to, co dzieło w nas zaszczepia jest tak cenne ponieważ to sztuka jest „szczytową formą doświadczenia estetycznego” (s. 141)? Autorka prawidłowo dobiera argumenty zarzucając „mocnej” odmianie estetyki codzienności zastąpienie jednego redukcjonizmu innym. Trudno jednak nie oprzeć się wrażeniu, że to jednak doświadczeniu sztuki przypisana jest zdolność do doświadczeń najwyższej klasy. Jest ono punktem odniesienia tak w nazewnictwie jak i polemice merytorycznej. „Radykalna („mocna”) estetyka codzienności, która programowo pomija szczytowe formy doświadczenia estetycznego (sztuka) – zrywając z jedną skrajnością, popada w skrajność innego rodzaju” (s. 141). Zarzuty wobec radykalanego nurtu dotyczyły: zawężenia doświadczeń do wąsko rozumianych sztuk pięknych i niedostrzegania szerokiego wachlarza postaw: „od nastawienia zdystansowanego widza (spojrzenie) do zaangażowanego uczestnika (czyn) (s.147); postrzeganie świata sztuki i codziennej egzystencji jako dwu, odrębnych, ściśle oddzielonych od siebie sfer (s. 147). Na podstawie przytoczonych argumentów Autorka dzieli się rozważnym przemyśleniem: „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” (s. 149). We wnioskach tej partii rozważań mgr Paula Milczarczyk podkreśla pozytywną rolę sztuki w kształtowaniu samowiedzy wyrażającą się przez wzbogacenie sposobów organizacji doświadczenia o mechanizmy zaczerpnięte ze sztuki. Tę formę doświadczenia codzienności określa Autorka pojęciem „doświadczenia artystycznego” w odniesieniu do doświadczenia odbiorcy. W przypisie na stronie 143 wyjaśnia, że „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” – argumentacja jasno wyraża intencję Autorki i jest zgodna z zasadą poprawnego rozumowania w klasycznym pojęciu dialektyki. Jeśli jednak

relację dialektyczną twórczość - życie rozpatruje się w nowożytnym, filozoficznym znaczeniu dialektyki do jakiego, za Heglem, zdaje się nawiązywać Doktorantka, to taka argumentacja nie jest już oczywista. Pojęcie „doświadczenia artystycznego”, jako doświadczenia płynącego z kontaktu odbiorcy z dziełem sztuki, pozwala wprawdzie poszerzyć znaczenie podmiotu twórczego, lecz czy służy finalnemu - z ducha Hegłowskiemu - „zniesieniu przeciwieństw”? Jeśli tak trudne jest przeprowadzenie linii demarkacyjnej między czystym doświadczeniem codzienności, a doświadczeniem skażonym naleciałościami sztuki to rodzi się wątpliwość, czy optowanie za ujednociającą kategorią doświadczenia artystycznego utrzymuje w mocy założenie o procesie dialektycznym? Jak uzasadnić merytoryczną przydatność takiego narzędzia badawczego w kontekście słusznie pojawiającej się wątpliwości co do istnienia „czystych” przeżyć estetycznych oraz przekonania, że sztuka i rzeczywistość muszą zachować odrębność (por. s.165)? Nie jestem przekonana, czy wprowadzenie nowego znaczenia doświadczenia artystycznego, wbrew intuicyjnemu i utwalonemu, rzeczywiście pomaga w odczytaniu intencji Autorki. W mozolnej pracy rekonstrukcji teorii i budowania własnej koncepcji wprowadzanie innowacji pojęciowych może być ryzykowne. Doceniam intuicję badawczą Autorki i dostrzegam potencjał w poszerzaniu znaczenia doświadczenia w estetyce codzienności. Otwartym pozostawiam pytanie, co do relacji artystyczne/estetyczne i co fortunności określenia artystycznym tej nowej formy doświadczenia.

Trzecia część rozprawy jest próbą wykorzystania pojęć i kategorii wypracowanych w teorii, historii oraz filozofii sztuki, a także twórczości artystycznej w „komponowaniu mapy pojęć służącej do opisu doświadczenia trzeciego typu, a więc pośredniczącego między „czystym” doświadczeniem codzienności a doświadczeniem sztuki” (s. 157). W stosunku do dwu pierwszych, teoretycznych części pracy, wykładających założenia, hipotezy i proponujących metodologię badań estetyki codzienności, część trzecia pełni funkcję studium przypadku, gdzie analizie poddane zostały realizacje z pogranicza literatury pięknej i faktu, sztuk plastycznych, nowych mediów czy filmu, a także zwyczaje i praktyki życia codziennego. W uwagach ogólnych, na początku recenzji, odniosłam się do kwalifikacji metodologicznej zastosowanych tu metod. W tym miejscu chciałabym, przede wszystkim, zwrócić uwagę na wartość merytoryczną postawionych problemów. Obejmują one zagadnienia pamięci sztuki, „odwróconego mimetyzmu”, ontologicznych granic oddzielających przedstawienie od przedstawianego, różnicy między artyfikacją i estetyzacją, źródeł kreacji oraz mechanizmów: powtórzenia i ucieleśnionego widzenia, odrealnienia rzeczywistości, percepcyjnego i kognitywnego *askesis*, procesu ontologizacji gestu artystycznego, negatywnych konsekwencji trywializacji intelektualnego gestu awangardy. Wieloaspektowość analiz staje się podstawą 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?” (s.201). Zarys własnej koncepcji Autorka sportretowała schematem sprzężenia zwrotnego między rzeczywistością i sztuką i zaproponowała nowe, poszerzone znaczenie konstruktu pojęciowego „sztuka gotowa” jako „narzędzia opisu specyficznej klasy wytworów artystycznych, które w większym (lub całkowitym) stopniu opierają się na odkryciu” (s.203) Warto podkreślić oryginalne sposób wykorzystanie odróżnienia *noesis* i *poiesis* przy pomocy podwójnej dekonstrukcji pojęć funkcjonujących w świecie przed awangardą i po awangardzie, a następnie zgodnie z intuicją Berleanta, przez

połączenie dwu, pozornie sprzecznych cech: tego, co kreowane oraz tego, co zastane (por. s. 204). Znakomicie dobrane przykłady, celująca interpretacja oraz kreatywne podejście do języka np. „sztuka podwójnie znaleziona”, „gotowe *gotowe dzieło sztuki*” (taka transkrypcja pozwala „oszukać” edytor) czynią z zawitej analizy pasjonującą lekturę. Autorka sprawnie porusza się w obszarze tradycyjnych opisów postawy estetycznej (S. Ossowski, M. Gołaszewska), jak również na gruncie mniej znanych propozycji „ważnego doświadczenia” Mary B. Wiseman i Joseph H. Kupfera. Biegłości w interpretacji i rozległej wiedzy towarzyszy żywy, obrazowy język, którym posługuje się Autorka w formułowaniu problemowych pytań i supozycji. Taki charakter mają teksty o reportażu oraz widzeniu świata przez sztukę Józefa Czapskiego, które są świetnie napisane i zarazem wartościowe merytorycznie oraz dobrze umocowane w kontekście literackim i historycznym. Jeśli za miarę kompetencji w zakresie estetyki filozoficznej przyjąć dobrą znajomość zagadnień z jej historii połączoną z orientacją w aktualnym stanie badań, to jednym ze sprawdzianów akademickich kompetencji może być, m.in., refleksja o estetyce środowiskowej, stanowiąca jak słusznie Autorka przypomina „jedną z pierwszych programowo sformułowanych propozycji intelektualnych w obszarze estetycznej refleksji nad pozaartystycznymi rejonami rzeczywistości”(s.245). W literaturze przedmiotu zabrakło mi w tym miejscu najnowszych opracowań polskich znawców zagadnienia: Beaty Frydryczak i Mateusza Salwy. Jestem przekonana, że pojawiłyby się wówczas nowe wątki, być może polemiczne, a na pewno inspirujące do dalszych badań. W ostatniej grupie zagadnień Doktorantka powraca do nurtującego ją problemu relacji między tym, co estetyczne i tym, co etyczne. Przyznaje, że zapośredniczenie doświadczenia w schematach artystycznych nie zawsze niesie za sobą wyłącznie pozytywne skutki. Analizuje przeżycie estetyczne negatywne, wskazuje na skutki artyfikacji przemocy nie unikając kontrowersyjnych przykładów, jak komentarz kompozytora Karlheinz Stockhausena, który przyrównał ataki z 11 września do dzieła sztuki. Studia tego typu przypadków sprawiają, że podejściu afirmatywnemu wobec nowych form doświadczenia ustępuje krytyczny dystans i refleksja, że w dialektycznym procesie przekształceń dochodzi do powstania groźnego stanu ontologicznego zawieszenia rzeczywistości. „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”(s.302). Trzecia część rozprawy jest w moim przekonaniu niezwykle udaną próbą „twórczego pisania”, do którego przywiązuje się w edukacji współczesnej duże znaczenie. Na marginesie dodam, że pod taką nazwą powstał nowy kierunek kształcenia, wykorzystujący dziedzictwo poetyki i retoryki w celu integracji wiedzy. Pani mgr Paula Milczarczyk samodzielnie wypracowała oryginalną formę połączenia teorii estetycznych i filozoficznych z praktyką znawczyni i miłośniczki sztuki, którą niewątpliwie jest. W mojej ocenie posiadanie podobnych umiejętności może być ważnym atutem w pracy dydaktycznej.

Ocena strony formalnej pracy

Rozprawa doktorska Pani mgr Pauli Milczarczyk wyróżnia się oryginalnym stylem pisarskim, płynnie przechodzącym od słownictwa naukowego do wypowiedzi o znamionach literackich. Jego specyfiką są celne figury retoryczne, obfitujące w retoryczne pytania, wzmacniane nierzadko użyciem oksymoronu. Praca napisana jest starannym, poprawnym gramatycznie i bogatym słownikowo językiem, choć zdarzają się niezręczności wynikające, m.in., z tłumaczenia niektórych terminów z języka angielskiego. Np. w opisie przeżycia

podmiotu dosłowne tłumaczenie ang. *action* (s. 290) na słowo *akcja* odbiega od znaczenia utrwalonego w języku polskim, bliższego w tym kontekście działaniu i procesowi. W obszernej pracy, w znakomitej części opartej na literaturze obcojęzycznej, są to nieliczne przypadki. Zdecydowanie pozytywnie odnotować należy wyczuwanie językowe Pani Magister w oddawaniu sensu w staraniu o uwzględnienie kontekstu i towarzyszących mu jakości emocjonalnych. Podobnymi walorami cechują się interpretacje z zakresu sztuki. Autorka nie unika zapożyczeń z języka mówionego, ale są to kolokwializmy zazwyczaj zamierzone, służące określonym celom komunikacyjnym. Wprawdzie sporadycznie, ale nie ustrzegła się jednak, pleniąc się w publicystce i polityce, manieri językowej „pochylania się nad” (zamiast zajmowania się czymś, rozważania, etc.). Pretensjonalnie brzmi mówienie o Heideggerze, że „pochyliła się w swym eseju nad *Butami van Gogha*” (s.135), nie dodaje precyzji językowi „wszystko nad czym pochyła się artysta” (s. 292), nie jest też jasne, co znaczy „krytycznie pochylić się nad własnym przeżyciem” (s. 255). Wymieniam te incydentalne potknięcia wyłącznie po to, by uwrażliwić Autorkę na modę językową, w niczym niewspierającą komunikacji ani figuracji języka. Myślę, że co do mocy figuratywnej języka w przełamywaniu różnorodnych skonwencjonalizowanych struktur, tak w filozofii jak i w sztuce, nie trzeba Autorki przekonywać. Rozprawa tego dowodzi z dobrym skutkiem.

W zakresie doboru i wykorzystania literatury przedmiotu wysoko oceniam, przede wszystkim, proporcjonalnie dużą liczbę publikacji w języku angielskim, w tym publikacje źródłowe autorów rekonstruowanych koncepcji. W obszernej, liczącej 197 pozycji bibliografii zabrakło, bądź w niewystarczającym stopniu zostały wykorzystane, publikacje polskich estetyków. Upominam się o nie z powodów merytorycznych, ponieważ w estetycznych koncepcjach, m.in., Mieczysława Wallisa czy Leona Chwistka (poza uwzględnionym Stanisławem Ossowskim) znaleźć można nie tylko treści wspierające badania Autorki, ale też niekiedy prekursorskie wobec cytowanych w pracy. Podobny niedosyt budzi brak odwołania do publikacji Beaty Frydryczak i Mateusza Salwy w kontekście estetyki krajobrazu (poza jedną pozycją z innego kręgu problemów). W bibliografii jest błąd: Danto A. C., *Świat sztuki. Pisma z filozofii sztuki*, przeł. L. Sosnowski, Universitas, Kraków 2006 – tę książkę wydało Wydawnictwo UJ. Praca jest starannie przygotowana pod względem edytorskim, literówki są nieliczne, niepoprawna jest pisownia nazwiska Odo Marquarda (s. 197) i Richarda Shustermana (s.44). Na koniec, jako miłośniczka rekonstrukcji historycznych sugeruję doprecyzowanie położenia luksusowej posiadłości amerykańskiego magnata prasowego Williama Randolpha Hearsta, ponieważ wyłącznie na podstawie cytatu z Umberto Eco (s.186) czytelnicy mogą nie domyślić się, że „łagodne śródziemnomorskie wzgórze” mieści się u wybrzeży Kalifornii.

Konkluzja

Rozprawa doktorska Pani mgr Pauli Milczarczyk uzupełnia lukę w stanie badań w zakresie estetyki filozoficznej o refleksję nad rolą twórczości artystycznej w estetycznym doświadczeniu codzienności. Na gruncie polskiej literatury przedmiotu jest to pierwsza próba całościowego opracowania estetyki codzienności, rekonstruująca podstawowe założenia tego nurtu i rozwijająca pole badań o nowe zagadnienia. Na tle istniejących koncepcji podzielonych pomiędzy zwolenników radykalnej („mocnej”) estetyki codzienności, reprezentowanej przez Yuriko Saito i umiarkowanej („słabej”) Thomasa Leddy’ego propozycja Pani mgr Pauli

Milczarczyk, bliższa ujęciu holistycznemu, wyróżnia się oryginalnym sposobem rozpatrywania relacji między sztuką a rzeczywistością, kreacją i mimetyzmem, tym, co estetyczne i tym co artystyczne. „Oddolna” metoda filozofowania, zmierzająca do przywrócenia pojęciu doświadczenia estetycznego jego źródłowego sensu, nie jest w tej pracy wyłącznie teoretycznym postulatem. Doktorantka poszła o krok dalej niż protagoniści tej idei i podjęła intelektualne wyzwanie, jakim jest doświadczenie codzienności dla estetyki i dla filozofii w ogóle. Wskazała na konsekwencje teoretyczne i praktyczne doświadczenia pośredniczącego między „czystym” doświadczeniem codzienności a doświadczeniem sztuki. Dostrzeżenie doniosłości filozoficznej pytań o sposób istnienia i poznania tego typu doświadczeń jest, obok twórczej rekonstrukcji estetyki codzienności, istotnym wkładem jaki wniosła Doktorantka do badań estetycznych. Przekonanie o znaczeniu artyfikacji zostało potwierdzone doświadczeniem autobiograficznym i ugruntowane w podobnych świadectwach pochodzących zarówno ze sfery pozaartystycznej, jak i ze sztuki czy popkultury. Uwagi polemiczne dotyczące głównie typologii przeżyć i wartości estetycznych, oraz relacji między tym, co estetyczne a tym, co etyczne, oraz inne wskazane niedostatki bądź nieścisłości w kwestiach szczegółowych nie podważają naukowego charakteru rozprawy ani poprawności zawartych w niej założeń, interpretacji i konkluzji. Należy podkreślić bardzo dobre opanowanie warsztatu naukowego przez Autorkę, dociekliwość i rozległą wiedzę. Osobno chciałabym wyróżnić kulturę artystyczną i wyjątkową wrażliwość estetyczną Doktorantki, będącą rzadkim i tym samym cennym, potwierdzeniem autentyczności postawy badawczej w jej nierozdzielnej łączności z doświadczeniem życia. Nie wystarczy mieć wiedzę, ażeby widzieć suszące się pranie niczym obraz Mondriana, „rubensowskie kształty”, „rembrandtowskie światło”, „tycjanowski kolor” „intensywną czerwień Tarantino”. Trzeba dużo wiedzieć o sztuce, by dostrzegać „sytuacje kafkowskie”, „jak u Mrożka”, Bretona, Tzary, Joyce'a i wielu innych, między którymi Autorka czuje się jak w domu.

Rozprawa doktorska mgr Pauli Milczarczyk spełnia wszystkie wymogi ustawowe stawiane tego typu pracom naukowym w zakresie merytorycznym i formalnym. Oceniam ją jako bardzo dobrą i wnoszę o dopuszczenie Doktorantki do dalszych etapów przewodu doktorskiego.