

Recenzja rozprawy doktorskiej P. mgr Pauli Milczarczyk pt.  
*Rola twórczości artystycznej*  
w estetycznym doświadczeniu codzienności w kontekście  
programu filozoficznego *everyday aesthetics*,  
napisanej pod kierunkiem dr hab. Anny Chęcki, prof. UG

Na recenzowaną rozprawę doktorską mgr Pauli Milczarczyk należy spojrzeć z kilku punktów widzenia, co sugeruje sam tytuł pracy. Po pierwsze, można w niej znaleźć omówienie wpływu twórczości artystycznej czy też – szerzej – sztuki na sposób, w jaki we współczesnej kulturze zachodniej doświadcza się estetycznie codziennych przedmiotów, sytuacji czy widoków. Po drugie, Doktorantka wykorzystwała tę problematykę do tego, aby zaproponować własną koncepcję. Po trzecie, swoją koncepcję umieściła Ona w kontekście *everyday aesthetics*, czyli jednego z aktualnych nurtów współczesnej estetyki.

Wypada od razu zaznaczyć, że rozprawa mgr Milczarczyk to pierwsza na gruncie polskim tak znacząca praca poświęcona estetyce codzienności od czasu cytowanych przez Autorkę książek Marii Gołaszewskiej. Jest to także pierwsze tak obszerne polskie opracowanie *everyday aesthetics* jako subdyscypliny – dotąd w literaturze polskiej poświęcono jej zaledwie kilka artykułów. To ważna okoliczność, bo wprawdzie historia *everyday aesthetics* nie jest zbyt długa – zasadniczo liczy nie więcej niż dwie dekady – niemniej nurt ten zdążył się już ukonstytuować jako istotny element pejzażu współczesnej estetyki anglosaskiej: można wskazać wyznaczający go korpus książek, artykułów i opracowań zbiorowych, podejmujących określony krąg tematów; poświęcone są mu już także osobne hasła encyklopedyczne. Znajomość estetyki codzienności (dla uproszczenia będę posługiwał się tą nazwą wymiennie z nazwą angielską) wydaje się przy tym niezbędna, jeśli chce się zrozumieć współczesne coraz częstsze próby wykraczania poza tradycyjny, ukształtowany w XIX wieku paradygmat estetyki. Trzeba także zauważyć, że wprawdzie problematyką tą zajmowano się już wcześniej – pozostając zaś w tradycji polskiej można wskazać, oprócz przywołanej już Gołaszewskiej, Mieczysława Wallisa czy Stanisława Ossowskiego, a także zapomnianego Stanisława Machniewicza i jego *Estetykę życia codziennego* (1934) – niemniej estetyka codzienności jest niewątpliwie jednym z bardziej współczesnych nurtów w estetyce. Stanowi ona przy tym – i tak też odbieram rozprawę Doktorantki – próbę filozoficznego „dogonienia” innych dyscyplin humanistycznych, które już wcześniej „odkryły” codzienność.

1.

Recenzowana rozprawa jest obszerna: liczy 320 stron, zawiera około 700 przypisów, w bibliografii Autorka wskazała niemal 200 pozycji bibliograficznych. Została podzielona na trzy części, którym towarzyszą wstęp, krótki rozdział zawierający podsumowanie rozważań oraz osobne zakończenie. Wstęp oraz części I-III zostały podzielone na rozdziały i podrozdziały. Od razu wypada też zauważyć, że od strony językowej i redakcyjnej Autorka przygotowała swoją rozprawę starannie – praca jest napisana żywą, elegancką polszczyzną, literówki czy błędy interpunkcyjne należą do rzadkości. Także od strony aparatu naukowego rozprawa nie budzi zastrzeżeń.

Najważniejszym pytaniem, na które Autorka próbuje odpowiedzieć w swojej pracy jest – jak sama pisze – pytanie o to, czy „sztuka naśladuje życie, czy to życie naśladuje sztukę?” (s. 7). Aby udzielić na nie odpowiedzi mgr Miczarczyk sięga po estetykę codzienności jako ten rodzaj refleksji, który koncentruje się na świecie codziennym jako nośniku wartości estetycznych oraz źródle doświadczeń estetycznych, a czyniąc to, podejmuje zagadnienie relacji sztuki i codzienności, analizując rolę doświadczania sztuki i jej wartości w doświadczaniu świata poza-artystycznego. Jak bardzo zgrabnie zauważa Autorka, „estetyka codzienności zwraca się właśnie ku tym sferom życia, które jeszcze do niedawna stanowiły swoistą filozoficzną kuchnię – traktowane jako banalne, nieinteresujące, niegodne filozoficznej uwagi” (s. 25). Tak samo postępuje Autorka, próbując zrekonstruować funkcjonowanie tego, co Gołaszewska nazwała „przeżyciem »paraartystycznym«, a więc doświadczeniem »pomiędzy«, które choć nie odnosi się do sztuki, to właśnie doznanie sztuki nieodparcie przypomina” (s. 11). Innymi słowy, Autorkę interesuje „miejsce, w którym przecinają się płaszczyzny sztuki i rzeczywistości pozaartystycznej, szczególnie zaś graniczny przypadek, gdy sfery te pokrywają w doświadczeniu” (s. 32), tzn. interesuje ją wpływ twórczości artystycznej oraz jej rezultatów – przy czym owa twórczość i jej rezultaty są pojęte bardzo szeroko, bo nie chodzi tylko o sztukę „wysoką”, ale także kulturę popularną – na to, jak rzeczywistość odbierają zarówno artyści i artystki, a także ich publiczność.

W przekonaniu Autorki – i to jest główna teza rozprawy – można mówić o „dwuetapowym mechanizmie” odpowiedzialnym za funkcjonowanie struktur paraartystycznych: „sztuka czerpie wzorce z rzeczywistości zastanej (...) tworząc artystyczne reprezentacje zastanego. Następnie, w wyniku swoistego poznawczego sprzężenia zwrotnego następuje odwrocenie 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” (s. 7).

Autorka czyni przedmiotem swoich analiz fakt niebudzący wątpliwości, a przez to oczywisty i należący do filozoficznej „kuchni”, mianowicie fakt, że sztuka (kultura popularna) dostarcza modeli czy też schematów rządzących mniej lub bardziej nieuchronnie tym, jak każdy i każda z nas doświadcza świata wokół siebie. W ślad za Doktorantką trzeba przyznać, że temu faktowi nie poświęcono dotąd wiele uwagi. Zarazem jednak zauważa Ona, że tego rodzaju „sztukocentryczne” doświadczenie powoduje, że to, co w ten sposób doświadczane, zyskuje dodatkowe walory czy aspekty: „»malowniczy widok« to więcej, niż »widok«, a »kafkowska sytuacja« to więcej, niż »sytuacja«” (s. 113). Jednocześnie, zdaniem mgr Milczarczyk okoliczność ta pozwala wykazać, że relacje między sztuką i codziennością są ściśle i różnorakie, co powoduje, że – wbrew tradycyjnemu paradygmatowi estetycznemu, a za to zgodnie z ujęciem Johna Deweya oraz niektórych współczesnych przedstawicieli *everyday aesthetics*, zwłaszcza Thomasa Leddy’ego, jednego z głównych bohaterów rozprawy – nie powinniśmy tych obszarów postrzegać jako rozłącznych.

W swojej rozprawie Autorka podchodzi do tytułowego zagadnienia nie tylko teoretycznie, ale także historycznie, tzn. z jednej strony analizuje je jako pewne zagadnienie filozoficzne, zastanawiając się nad jego przyczynami i konsekwencjami, z drugiej zaś – tworzy „mapą dokumentującą i ilustrującą (...) ową sieć powiązań poprzez liczne odwołania do sztuk wizualnych, literatury pięknej oraz zjawisk popkultury” (s. 24-25). Owe świadectwa stanowiąc mają zaś przykłady tego, jak to, o czym mówi słynny „paradoks” Oscara Wilde’a („życie w znacznie wyższym stopniu kopiuje sztukę, niż sztuka życie”) i co stanowi interesujące zagadnienie teoretyczne, znajduje swoje zastosowanie w „praktyce” doświadczenia.

Realizacji tego celu podporządkowana jest struktura rozprawy. Ta zaś jest przemyślana: zasadniczo każdy rozdział i podrozdział wprowadza nowy element czy też nowy aspekt, potrzebny – zdaniem Autorki – do tego, by założony cel rozprawy zrealizować w sposób możliwie wyczerpujący. W rezultacie czytelnik lub czytelniczka otrzymuje: szkic tła historycznego *everyday aesthetics*, rekonstrukcję podstawowych założeń estetyki codzienności, a także toczących się w jej ramach debat; bliższą analizę wybranego stanowiska („holizmu estetycznego” Leddiego), prezentację własnego stanowiska, osadzonego w kontekście *everyday aesthetics*, ale odniesionego także do innych ujęć filozoficznych (problem estetyzacji kultury współczesnej), a także wykorzystanego do analiz określonych przejawów wpływu twórczości artystycznej na życie codzienne.

We wstępie do rozprawy Autorka oferuje ogólny zarys „wielkiej analogii” („świat jako dzieło sztuki”), prezentując przy tej okazji własne założenia filozoficzne, a także strukturę pracy. Oferuje również krótkie wprowadzenie do problematyki codzienności – warto w tym miejscu zauważyć, że, istotnie, kategoria, codzienności jest niejednoznaczna i trudna do zdefiniowania, słusznie więc zagadnienie to zostało potraktowane osobno, przy czym – co trzeba zauważyć – omówione zostało ono z perspektywy oferowanej przez *everyday aesthetics*. Cześć I rozprawy (*Wprowadzenie. Estetyka codzienności: program filozoficzny*, s. 33-107) poświęcona jest źródłom *everyday aesthetics* (m.in. filozofii Deweya), wątkom zaczerpniętym z kultur wschodnich, zagadnieniu estetyzacji, a także omówieniu ujęcia Gołaszewskiej. Cześć II pracy (*Spór. Miejsce sztuki w estetycznym doświadczeniu codzienności*, s. 108-157) poświęcona jest z kolei przede wszystkim naświetleniu jednego z głównych problemów podejmowanych na gruncie estetyki codzienności, tzn. kwestii, czy doświadczenie estetyczne codzienności jest nieuchronnie zdeterminowane doświadczeniem sztuki, czy też raczej należałoby uznać, że w odniesieniu do codzienności jako sfery, której nic nie łączy ze sztuką, tzn. jest *par excellence* nie-artystyczna, należałoby raczej mówić o takim doświadczeniu estetycznym, które nie ma nic wspólnego z estetycznym doświadczeniem sztuki. Autorka zarysowuje tutaj spór między wspomnianym już Leddym, a Yuriko Saito, współczesną filozofką, postaciową kluczową dla estetyki codzienności. Osobno zostały zarysowane także poglądy Leddiego, które są szczególnie ważne dla Doktorantki, bo bliskie są jej własnemu stanowisku. W najobszerszej części III (*Dowody na istnienie. Codziennosc sztuki i sztuka Codziennosci – case study*, s. 158-288) mowa jest z kolei o „codziennosci sztuki”, czyli o rozmaitych przejawach doświadczania codzienności tak, jak gdyby była dziełem sztuki, jak również o „sztuce codzienności”, czyli o różnych sposobach wykorzystania przez artystów i artystki codzienności jako tworzywa. Autorka analizuje różne formy sztuk wizualnych (m.in. fotografie, pejzaże malarskie, *ready mades*) i literackich (m.in. reportaże), a także zjawiska kultury popularnej. Wybrane przykłady pozwalają jej podjąć także zagadnienie estetyki negatywnej, czyli negatywnego doświadczenia estetycznego codzienności.

Jak widać, swoją rozprawę mgr Milczarczyk zakroiła szeroko, podejmując się ambitnego zadania, jakim było nie tylko zaproponowanie własnej odpowiedzi na główne pytanie, osadzenie jej w określonym kontekście filozoficznym, ale także – co równie cenne – zebranie licznych przykładów potwierdzających jej tezę o wzajemnym zapośredniczaniu się sztuki i życia. Podjęte przez Doktorantkę zagadnienie wprawdzie zostało niejednokrotnie odnotowane – z czego Ona sama zdaje sobie doskonale sprawę – ale nie doczekało się ono aż tak obszernego omówienia. Autorka sformułowała przy tym klarowną tezę, którą

wszelkstronnie przedstawiła, prezentując na jej rzecz konkretne argumenty. Uczyniła to zaś w sposób dowodzący tego, że zna Ona bardzo dobrze interesującą ją tematykę, literaturę przedmiotu, a także – co równie istotne, wzięwszy pod uwagę założenia pracy – literaturę piękną, sztukę współczesną i kulturę popularną oraz że potrafi ona sprawnie poruszać się po tych wszystkich dziedzinach, rekonstruuując, analizując i interpretując wybrane zagadnienia czy argumenty, które także dobrze dobrała. W rozprawie można znaleźć szereg bardzo trafnych spostrzeżeń i sformułowań, świadczących o dobrym „oku” i sprawnym piórze. W rezultacie, Autorka przekonująco wykazuje, że „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” (s. 303).

2.

W moim przekonaniu rozprawa by jednak zyskała, gdyby Doktorantka jedne kwestie ujęła inaczej, inne opracowała szerzej lub w ogóle uwzględniła. Poniższe krytyczne uwagi wynikają również z faktu, że rozprawa Autorki, jak każda praca naukowa zawierająca dyskusyjną tezę (a o tym, że jest dyskusyjna świadczą spory toczące się w łonie estetyki codzienności, czyli w nurcie, do którego zaliczyłbym recenzowaną pracę), prowokuje do różnych pytań. Już sam ten fakt należy uznać za walor pracy – bo choćby w ten sposób przyczynia się do rozwoju estetyki codzienności w Polsce.

Zaczynając od kwestii najbardziej ogólnych, zwróciłbym uwagę na fakt, że wskazaną wyżej strukturę rozprawy – klarowną i logiczną – częściowo zamazuje fakt, że Autorka nie uniknęła powtórzeń. I tak, w wielu miejscach z różną intensywnością powracają te same przykłady (np. głaskanie kota, Turnerowski pejzaż, Kafkowska sytuacja), już raz poczynione spostrzeżenia (np. na temat współzależności sztuki i życia codziennego) czy zagadnienia („schemat” dialektycznej zależności sztuki i rzeczywistości). Być może jednym z powodów tego stanu rzeczy jest fakt, że Autorka w rozprawie wykorzystwała swoje wcześniejsze teksty (skrupulatnie to zaznaczając), co pokazuje – i dobrze – że rozprawa jest zwieńczeniem dłuższego projektu, ale co zarazem wymaga nieco uważniejszego wykorzystywania tekstów właśnie po to, aby unikać powtórzeń. Jak sądzę, ich usunięcie byłoby o tyle korzystne, że pozwoliłoby wyeliminować poczucie nadmiarowości, a przede wszystkim skrócić rozprawę albo też stworzyć miejsce na rozwinięcie niektórych wątków (np. estetyki negatywnej czy artyfikacji).

Zastanawiałbym się też, czy nadmiarowość nie cechuje także deklaracji metodologicznych. Z jednej strony Autorka stwierdza, że najbliższa jest jej „sokratejska” metoda uprawiania filozofii (szerzej: humanistyki), tzn. metoda polegająca na stawianiu pytań, z drugiej zaś w niektórych miejscach pytania te mnoży ponad potrzebę (por. s. 28-29, 74, 95, 200-201, 261). O ile – co oczywiste – formułowanie pytań jest kluczowe, o tyle jednak nie wszystkie pytania Autorki są pytaniami badawczymi, a wiele z nich nie znajduje odpowiedzi w rozprawie, pozostając jedynie retorycznymi ozdobnikami. Być może liczba tych pytań ma związek z metodologicznym „eklektyzmem”, do którego Doktorantka się przyznaje, pisząc, że dzięki niemu starała się „nakreślić szeroki widok, nie przywiązując się wyłącznie do jednej perspektywy” (s. 24, cytat zmodyfikowany). Czy jednak tego wszystkiego nie jest – jak to w eklektyzmie – za dużo?

Ma to także inne konsekwencje: kolejne działy rozprawy – jak wspomniałem – wprowadzają nowe elementy, ale ponieważ zarazem dochodzi w nich do powtórzeń, pewne kwestie pojawiają się nie do końca tam, gdzie można by się ich spodziewać. Przykładowo, słuszna skąd inąd polemika z Saito pojawia się stosunkowo późno (s. 105-107), choć jej poglądy zostały już niejednokrotnie zaprezentowane wcześniej. Podobnie przedstawia się rekonstrukcja *everyday aesthetics* – pewne zagadnienia pojawiają się dopiero przy którejś wzmiance o tym nurcie. Powracanie do tych samych wątków w różnych partiach rozprawy powoduje także, że trudno się zorientować, jak ostatecznie Autorka zapatruje się na pewne kwestie: czy, na przykład, pozytywnie ocenia podejścia Saito lub Gołaszewskiej *en bloc*, czy też nie, akceptując tylko pewne ich aspekty? Słowem, wydaje mi się, że rozprawa zyskałaby, gdyby – nie odbierając jej eklektycznego charakteru – udało się ją bardziej usystematyzować. Taką potrzebę widziałbym także w odniesieniu do części trzeciej rozprawy: o ile bowiem rozdziały poświęcone „codzienności sztuki” i „sztuki codzienności” dopełniają się, o tyle nie bardzo wiem, czy – a jeśli tak, to jak – mają się do nich odnosić pozostałe dwa, dotyczące przyrody i moralności: pojawiają się w nich podobne wątki, ale już nie w tym „lustrzanym” schemacie sztuka-codziennosc. Ponadto, bardzo dobre wydało mi się podsumowanie rozprawy – ale czy nie byłoby ono lepsze jako wprowadzenie?

Eklektyzm niesie ze sobą jeszcze inne niebezpieczeństwo. Ponieważ nie sposób przywołać wszystkich odniesień, kontekstów czy koncepcji, jedno trzeba pomijać, inne traktować skrótowo. W obu wypadkach ów „niedostatek” rzuca się w oczy bardziej niż w przypadku ujęć homogenicznych, które programowo zasadzają się pomijaniu pewnych zagadnień. W przypadku recenzowanej rozprawy zastanawiać może np. brak odwołań do idei udziwnienia znanej z teorii rosyjskich formalistów czy Brechtowskiego efektu obcości, brak

odniesień do Merleau Merleau-Ponty'ego (choćby w kontekście Józefa Czapskiego), koncepcji funkcji estetycznej Jana Mukařovskiego (odwołuje się do niego Katya Mandoki). Można też zauważyć, że estetyka fotografii, zagadnienie sztuki *ready made* czy problematyka reportażu, procesy estetyzacyjne to problemy obrosłe ogromną literaturą, więc przywoływanie ich na kilku czy kilkunastu stronach nawet w bardzo określonym kontekście jest zawsze ryzykowne.

Wspomniane mankamenty nie mają jednak wielkiego ciężaru gatunkowego. Istotniejszy wydaje mi się fakt, że w rozprawie nie znalazłem dwóch wątków bardzo istotnych dla estetyki codzienności, a trzeci nie został wyraźnie opracowany. Po pierwsze, Autorka nie zajęła się tym, co bywa nazywane „dylematem” estetyki codzienności, a co stanowi jedno z ważniejszych zagadnień dla tego nurtu refleksji, mianowicie kwestią, czy estetyczne doświadczanie codzienności nie prowadzi nieuchronnie do tego, że codzienność – jako doświadczana estetycznie – traci swój codzienny charakter, bez względu na to, czy doświadczenie jest „wzorowane” na doświadczeniu sztuki, czy nie. Uwzględnienie tego dylematu byłoby, jak sądzę, przydatne nie tylko w szkicowaniu mapy stanowisk w ramach estetyki codzienności, ale także dla określenia własnego stanowiska. Jak sądzę, stanowisko samej mgr Milczarczyk zasada się na założeniu, że można doświadczać estetycznie codzienności, nie ujmując jej codziennego charakteru.

Po drugie, wprowadzie Autorka wspomina o zagadnieniu normatywności (s. 142), ale je pomija (sama też o tym pisze – *ibidem*). Taka decyzja wydaje mi się o tyle wątpliwa, że skutkuje pominięciem założenia kluczowego dla *everyday aesthetics*, mianowicie założenia, że można mówić o adekwatnym (bądź nie) doświadczeniu estetycznym, co ma wymiar również epistemologiczny i etyczny. Bez tego założenia, wspomniane przed chwilą rozważania na temat możliwości estetycznego doświadczania codzienności *qua* codzienności nie mają racji bytu (podobnie zresztą jak omawiane przez Autorkę problemy z estetycznym doświadczaniem przyrody). Wydaje mi się więc ono kwestią na tyle podstawową, że niezajęcie się nim wymaga uzasadnienia. Jest to, rzecz jasna, kwestia problematyczna, zwłaszcza z perspektywy innych ujęć, które nie przykładają tak dużej wagi do normatywności albo wręcz uznają, że z tej idei zrezygnować. Tym samym, dochodzimy do kwestii trzeciej.

Mianowicie, Autorka skoncentrowała się na estetyce codzienności w wydaniu anglosaskim. Trzeba jednak pamiętać, że wprowadzie termin estetyka codzienności, tj. *everyday aesthetics* odnosi się – o czym pisałem na wstępie – do określonego nurtu, ale można go też pojmować szerzej (i tak też zdaje się miejscami czynić Autorka) jako określenie wszelkich estetycznych (filozoficznych) ujęć codzienności (np. Michela Foucaulta, Hansa U. Gumbrechta, R. Schustermana, ale także Gołaszewskiej, Ossowskiego, Wallisa) czy rozważań

na temat estetyzacji (Mike Featherstone, Wolfgang Iser). Autorka przywołuje te ujęcia tam, gdzie pisze o zagadnieniu estetyzacji, ale być może byłoby jednak wskazane bardziej systematyczne zaprezentowanie tej problematyki albo raczej skonfrontowanie tych ujęć z *everyday aesthetics* – wówczas wyraźniej można by było zobaczyć, jak te podejścia mają się do siebie i czy aby na pewno dają się ująć syntetycznie (czy, na przykład, da się pogodzić z perspektywą *everyday aesthetics* Derridańską ideą parergonu)? I czy termin estetyka oznacza w tych ujęciach to samo? Podobnie, pojęcie artyfikacji Doktorantka prezentuje z perspektywy debat toczonych przez anglosaskich badaczy i anglosaskie badaczki, ale jest ono wykorzystywane także w ramach innych paradygmatów filozoficznych (zastosowanie te pojawiały się na kartach pisma „Contemporary Aesthetics”, które Autorka cytuje). Pod tym względem dodatkowe wzbogacenie kontekstu wyszłoby, jak sądzę, rozprawie na dobre, bo wzbogaciłoby proponowane przez Autorkę analizy, a także być może pozwoliło lepiej zarysować własne stanowisko. Z jednej bowiem strony, bliska jest Jej *everyday aesthetics*, zwłaszcza w wydaniu Leddiego, z drugiej zaś zdaje się Ona mieć dużo sympatii do ujęć historyczno-artystycznych, kulturoznawczych, społecznych, co powoduje, że w rozprawie można zauważyć napięcie między esencjalizującym i wartościującym myśleniem o sztuce, a podejściem deskryptywnym. W rezultacie Autorka prezentuje się jako osoba wrażliwa na różne przejawy współczesnej sztuki i kultury popularnej, a zarazem zdolna do formułowania ocen dość zaskakujących (np. „dążenie to tzw. panestetyzacji (...) doprowadziło z jednej strony do anestetyzacji, (...), z drugiej zaś do bardziej katastrofального w skutkach – przemieszania estetyki z moralnością i prawdą (...)”, s. 38; „Duchampowska intelektualna prowokacja (...) w swej powtarzalnej formie straciła swą najgłębszą wymowę. Wypaczenie tego konceptu poprzez sprowadzenie do formy działania (metody kreacji) zdewaluowało intelektualny potencjał awangardowego projektu”, s. 199; „moda na *grunge* została doprowadzona do granic absurdu (...), s. 272, przyp. 635; „jest to przykry dowód na to, że (...), s. 278; podkreślenia moje). Tego rodzaju oceny – przyznam – mnie nie przekonują, bo wydaje mi się, że kryje się za nimi utożsamienie sztuki z „dobrą” sztuką (tę zaś Autorka pojmuje w bardzo określony sposób, co – naturalnie – jest jej prawem), to zaś jest wątpliwie metodologicznie, a z perspektywy rozprawy niepotrzebne, a można wręcz powiedzieć – że ograniczające (czy nie można sobie wyobrazić, że traktowanie, na przykład, krajobrazu, jak gdyby był malarskim pejzażem, zubaża doświadczenie? Tak twierdzą choćby niektórzy przedstawiciele *environmental aesthetics* (por. cz. III, rozdz. 3.2).

Na zakończenie tych uwag metodologicznych dodałbym jeszcze, że – jak wspominałem – Autorka bardzo sprawnie posługuje się piórem, ale że mimo to nie wszystkie użyte przez Nią



zwroty lub wyrażenia są szczęśliwe. Przykładowo, pisze Ona raz o estetycznym doświadczeniu, raz o estetycznym przeżyciu (czy to tylko kwestia terminologii, różnych tradycji filozoficznych, czy może jednak coś więcej?), pisze także o doświadczeniach nadzwyczajnych lub niezwykłych (*extraordinary*) (to terminy bliskoznaczne, ale nie tożsame, zwłaszcza w kontekście tematyki rozprawy), pisze też o sztuce koncepcyjnej (czy to to samo, co sztuka konceptualna?), wspomina o kulturze i estetyce Wschodu (tego rodzaju esencjalizujące uproszczenia są ryzykowne, zwłaszcza w kontekście takich zdań jak „kultura Wschodu stawia potocznej egzystencji wymagania, które czynią codzienne praktyki formami sztuki przez wielkie »s«” (s. 56).). Autorka wspomina także o „oddawaniu sprawiedliwości doświadczeniu” (s. 63; na czym miałyby to polegać?), o „ujmowaniu codzienności na jej własnych zasadach” (s. 122; jakie to zasady?). Pewne wyrażenia wydały mi się z kolei niejasne, na przykład „ontologizacja sztuki/twórczości/gestu artystycznego” (do jakiego rozumienia ontologii te zwroty się odwołują?) lub „to my jesteśmy codziennością” (s. 117). Niektóre sformułowania brzmią świetnie, ale nie do końca zgodne z logiką: „dziś wszystko może być postrzegane przez pryzmat sztuki, bo sztuką może być wszystko” (s. 144). I na ostatek: „sposoby widzenia” (*ways of seeing*) to pomysł nie tyle Piotra Kozaka, ile raczej Nelsona Goodmana (lub Johna Bergera).

### 3.

Aby nie ograniczać się jedynie do krytyki, pragnąłbym wdać się w polemikę z Autorką już nie tylko jako doktorantką, ile badaczką estetyki codzienności. Po pierwsze, Autorka – pragnąc odpowiedzieć na pytanie, co naśladuje co – sztuka życie czy życie sztukę? – w swoich rozważaniach konsekwentnie posługuje się dychotomią sztuka/rzeczywistość, tę drugą przywołując zamiennie z codziennością. O ile jednak dychotomia sztuka/codziennosc ma uzasadnienie, nie tylko, by tak rzec, ontologiczne (pisze o tym choćby cytowany przez Autorkę Arthur C. Danto), ale także „dyscyplinarne” – jest ona podstawowa dla *everyday aesthetics*, o tyle dychotomia sztuka/rzeczywistość nie wydaje mi się uzasadniona: z jednej strony sugeruje, że sztuka nie jest rzeczywista (czyżby miałyby być estetycznym pozorem?), z drugiej prowadzi do konsekwencji, które trudno zrozumieć. Autorka pisze, na przykład, 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” (s. 9). Domyślam się, że – tak jak w wielu miejscach rozprawy można przeczytać – rzeczywistość oznacza „rzeczywistość poza sztuką”, lub „pozaartystyczną”, wydaje mi się jednak, że termin *rzeczywistość* niesie ze sobą w rozprawie konotacje esencjalizujące („rzeczywistość zastana”),

podobnie jak termin *sztuka*. Jest to wprawdzie zgodne z *everyday aesthetics*, ale już niekoniecznie z podejściem (post)fenomenologicznym, zgodnie z którym rzeczywistość jest zawsze rzeczywistością ukonstytuowaną w doświadczeniu. I tu daje o sobie znać interesujące zagadnienie: jeśli przyjmuje się perspektywę (post)fenomenologiczną, to czy można mówić o nakładaniu lub odnajdywaniu w rzeczywistości struktur paraartystycznych? Może jednak należałoby mówić – tak jak również to czyni Autorka – o pewnych filtrach, kliszach, schematach artystycznych jako czynnikach kształtujących to, w jaki sposób doświadczamy świata wokół nas, a przez to kształtujących ów świat dla nas.

Być może stosowanie takiego słownika pozwoliłoby też nieco inaczej, w sposób bardziej zniuansowany ująć zagadnienie artyfikacji. Przede wszystkim Autorka zdaje się sugerować, że nie istnieje różnica między doświadczaniem świata, jak gdyby był dziełem sztuki, a kształtowaniem czy porządkowaniem świata na wzór dzieła sztuki. Sztuka naśladuje życie – życie naśladuje sztukę. W obu tych zdaniach *naśladować* oznacza jednak coś innego, a ta różnica semantyczna wydaje się na tyle istotna, że nie sposób jej zacierać ot tak. Traci się wówczas z oczu różne istotne aspekty tego zagadnienia, przykładowo: nie sposób dostrzec różnicy między doświadczeniem i działaniem Duchampa, a doświadczeniem (któremu rzadko już towarzyszy działanie) miłośników twórczości Duchampa, którzy patrzą na świat przez pryzmat jego sztuki. Nie jestem też pewien, czy należy do artyfikacji podchodzić tak deterministycznie, jak czyni to Autorka, dla której jest ona „odruchem bezwarunkowym” (s. 182), powodującym, że dla „miłośnika sztuki obieranie ziemniaków już nigdy nie będzie takie samo po akcji Julity Wójcik w Zachęcie w roku 2001” (s. 172), bo „jesteśmy naznaczeni sztuką, tak jak jesteśmy naznaczeni kulturą” (s. 149) i „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” (ibidem). Nie wydaje mi się, aby Autorka miała rację. Przede wszystkim sądzę, że można mówić o doświadczaniu świata, które nie jest zapośredniczone sztuką. Tak jak nie należy odmawiać prawa do doświadczania świata przez pryzmat sztuki (i tu się zgadzam z Autorką), tak jednak nie należy też uznawać, że jest to jedyny możliwy sposób doświadczania świata. Taka teza jest tyleż wykluczająca, co – jak myślę – niedowodliwa. Pomijając wszystko inne i trzymając się przykładu mgr Milczarczyk, można zasadnie – myślę – zastanawiać się, czy każdy miłośnik lub każda miłośniczka sztuki będzie już inaczej doświadczał obierania ziemniaków „po” działaniu Wójcik (ze skruchą muszę przyznać, że mnie jakoś ono nie uwarunkowało, przynajmniej na poziomie świadomym...), czy może tylko osoba, do której owa praca szczególnie mocno przemówiła? I czy zawsze, czy tylko w pewnych sytuacjach lub

w pewnych momentach pod wpływem, na przykład, określonego nastroju, mimowolnego skojarzenia? Innymi słowy, nie podzielam przekonania Autorki co do sprawczej siły sztuki. Wydaje mi się bowiem, że codzienności można estetycznie doświadczać inaczej niż przez pryzmat sztuki. Innymi słowy, wydaje mi się, że słuszniej i bezpieczniej jest założyć, że istnieje pewne continuum doświadczeń estetycznych, rozciągające się od doświadczeń sztucocentrycznych po doświadczenia codzienne. Jak również, że wprawdzie sztuka stanowi istotne źródło schematów, zgodnie z którymi doświadczamy świata, ale bynajmniej nie jedyne. Innym jest – jak sama Autorka wskazuje – kultura popularna. Na marginesie można zadać w tym miejscu pytanie: czy mowa o artyfikacji w kontekście kultury popularnej nie prowadzi do rozmycia sensu kategorii artyfikacji? Przecież o każdym doświadczeniu można powiedzieć, że w mniejszym lub większym stopniu jest zapośredniczone kulturowo, czyli – przy szerokim pojmowaniu artyfikacji – każde zasada się na artyfikacji.

Byłbym więc zdania, że o artyfikacji warto myśleć jako o określonym sposobie doświadczenia, wymagającym nie tylko znajomości sztuki, ale także pewnej wprawy oraz – co równie ważne – pewnej skłonności. I tu rodzi się kolejne pytanie: czy przypadkiem przeświadczenie Autorki o roli sztuki w kształtowaniu sposobu doświadczenia codzienności nie wynika przynajmniej po części z doboru materiału? W znakomitej większości przywołuje Ona tzw. „ludzi kultury” (Czapski, Miłosz, Nałkowska, Bukowski, Wilde i inni), zaznajomionych ze sztuką i literaturą, którzy dodatkowo chętnie patrzyli na świat wokół nich przez pryzmat tych dziedzin kultury, a spojrzenie to wpisywało się w ich program literacki czy artystyczny. Czy zatem Marek Hłasko piszący o „dwóch facetach wyglądających jak »łapsy z filmu«” i stwierdzający, że „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” (s. 185), nie operuje po prostu pewną figurą retoryczną, dość konwencjonalną, pozwalającą zasygnalizować własny „sposób pisania” i przynależność do określonej grupy społecznej? Rzecz w tym, że przywołując tego rodzaju przykłady, można popaść w rodzaj błędnego koła – rolę twórczości artystycznej w artyfikacji wyjaśnia się poprzez odwoływanie się do twórców, którzy z artyfikacji uczynili instrument swojej twórczości. I o ile pozwala to uchwycić swoistość twórczości określonych twórców czy twórczyń, o tyle nie jestem pewien, czy równie dobrze pozwala to uchwycić swoistość artyfikacji „stosowanej” – przypomnijmy: zdaniem Autorki, nieuchronnie – przez nas wszystkich. Bo czy dostrzegamy struktury paraartystyczne, bo patrzymy „okiem Hłaski”, czyli przez pryzmat jego twórczości, czy też raczej dlatego, że u Hłaski przeczytaliśmy, że on, przykładowo, oglądał świat „okiem filmowca”?

Na zakończenie tych polemicznych uwag, wynikających przede wszystkim z zainteresowania perspektywą mgr Milczarczyk oraz własnych rozterek, chciałbym dorzucić jeszcze kilka pytań, na które jak sądze warto poszukać odpowiedzi: 1) jeśli mowa o sztuce jako zestawie pewnych zinstytucjonalizowanych praktyk, to jak można ów instytucjonalny wymiar pogodzić z jednostkowym doświadczeniem? 2) Czy w analizowaniu artyfikacji jako pewnego sposobu doświadczenia świata wyrażającego się w określeniach „dantejskie sceny”, „rubensowskie kształty”, „rembrandtowskie światło” (s. 162), nie kryje się spojrzenie klasowe? Przecież, aby tak odbierać świat, trzeba mieć określony kapitał kulturowy i ekonomiczny. 3) Jak pogodzić ideę, że struktury paraartystyczne odnajduje się w rzeczywistości, z ideą, że się je na nią nakłada? 4) Jakie konsekwencje estetyczne, epistemologiczne i etyczne ma fakt, że świata doświadcza się nie „jak” dzieła sztuki, nie „jako” dzieła sztuki, ale „jak gdyby” (!) był dziełem sztuki? 5) Czy fakt, że – przykładowo – widoku Nowego Jorku doświadcza się przez pryzmat popkulturowych klisz, ma wpływ na to jak się estetycznie ocenia ten widok? I pytanie ostatnie, fundamentalne: 6) dlaczego estetyka tak późno odkryła codzienność? Czy całą winę można rzucić na tradycję estetyki widzianą okiem przedstawicieli i przedstawicielek *everyday aesthetics*?

\*\*\*

Wszystkie zgłoszone wyżej uwagi oraz naszkicowana polemika nie zmieniają mojej jak najbardziej pozytywnej opinii o Jej rozprawie. W mojej ocenie Doktorantka podjęła ważny problem, jasno sformułowała własne stanowisko, oferując oryginalną argumentację, wpisującą się w aktualnie toczące się debaty w światowej estetyce. Dodatkowym walorem rozprawy jest fakt, że przekonująco został w niej zaprezentowany nurt estetyki w Polsce mało znany.

Z powyższych powodów jestem zdania, że przedstawiona przez mgr Milczarczyk rozprawa doktorska spełnia wszelkie wymogi merytoryczne, warsztatowe i formalne stawiane pracom doktorskim, w pełni odpowiadając warunkom określonym stosownymi przepisami.

Z pełnym przekonaniem wnioskuję zatem o dopuszczenie P. mgr Pauli Milczarczyk do dalszych etapów postępowania w przewodzie doktorskim.



Dr hab. Mateusz Salwa  
Zakład Estetyki,  
Wydział Filozofii UW