

RAFAŁ CZEKAJ¹

ESTETYCZNA CISZA SZUMU MORSKICH FAL, CZYLI O UTRACIE ŹRÓDŁOWEGO DOŚWIADCZENIA

Słowa kluczowe: antropocentryzm, autonomia sztuki, doświadczenie estetyczne, piękno natury, filozofia sztuki, wzniosłość

Człowiek nieustannie doświadcza zewnętrznego świata, nawet jeśli w danej chwili nie odnosi się do tego refleksyjnie. Wśród tych doświadczeń, refleksyjnie już ujmowanych, zdaje się wysoko cenić zwłaszcza kontakt z przyrodą – górskie wędrówki, zachody słońca, krajobrazy, faunę i florę. Znajdują one swoje liczne reprezentacje w twórczości artystycznej, zarówno w literaturze, jak i sztukach plastycznych, szczególnie w malarstwie, choć także w muzyce. Rozwojowi praktyk artystycznych towarzyszył też namysł teoretyczny. Zachodnia filozofia zrodzona z ducha greckiego, z ambicją pojęciowego uporządkowania wszelkiej aktywności ludzkiej, sięgnęła również po sztukę. Co prawda, stało się to stosunkowo późno, bo bardzo długo nie dostrzegano swoistości rzemiosła artystycznego, ale jak tylko udało się wielość tych praktyk skupić w jednym pojęciu „sztuka”, to filozofia rościła sobie pretensję do ustawiania relacji między podmiotem, przedmiotem i tym, co w sztuce tematyzowane. Estetyka filozoficzna doprowadziła do autonomizacji sztuki, co w konsekwencji przełożyło się na relację z przyrodą. Przyroda zestetyzowana to przyroda zdegradowana do zaledwie materiału, przedmiotu i zasobu. Tę sytuację próbuje się odwrócić na polu teorii relatywnie od niedawna. Od lat 70. XX wieku zaczyna kształtować się nowy nurt w postaci „estetyki środowiskowej” (*environmental aesthetics*), która

¹ Uniwersytet Marii Curie-Skłodowskiej w Lublinie, ORCID: 0000-0003-3214-5602, rafal.czekaj@mail.umcs.pl.

wyrasta w toku upominania się o odnowienie kontaktu z przyrodą, za utratę którego wini się nowożytną estetykę filozoficzną. Już samo to, że estetyka środowiskowa realizuje się w ramach „estetyki poszerzonej” (*expanded aesthetics*), może świadczyć na rzecz tezy, że tradycyjna estetyka została z czegoś okrojona; z czegoś na tyle cennego, że należało teraz poszerzyć jej granice, aby na nowo wchłonąć to, co utracono lub co dotąd się w niej nie mieściło. Natomiast źródło, z którego estetyka nowożytna się poczęła, bynajmniej nie zapowiadało tej utraty. Można bowiem wykazać, że powstała ona z doświadczenia zewnętrznego świata, jakim był ucieleśniony kontakt z przyrodą, a na tym, że głównym jej przedmiotem zainteresowania stało się dzieło sztuki, zaważył tylko pewien splot okoliczności. To źródło szybko jednak zostało utracone, a estetyka – w gruncie rzeczy zawężając pole swojego zainteresowania do dzieła sztuki – podryfowała na rafy konsekwencji, które dziś coraz częściej rozpoznaje się jako niepożądane.

W niniejszym artykule chcę zaproponować spojrzenie na te momenty formowania się estetyki jako dyscypliny filozoficznej, które odegrały kluczową rolę w budowaniu relacji człowiek–sztuka–przyroda.

ESTETYKA JAKO *GNOSEOLOGIA INFERIOR*

Osoby zajmujące się historią pojęć i doktryn filozoficznych zgodnie podają, że estetyka jako dziedzina filozoficzna została „wynaleziona” w połowie XVIII wieku przez Alexandra G. Baumgartena i że to on wprowadził do dyskursu ten termin (Żelazny 1994, 10; Bandura 2013, 239). Zbiór jego pism opatrzony tytułem *Aesthetics*, ukazujących się drukiem w latach 1750–1758, podporządkowany był jednak innemu celowi niż tylko dywagacje na temat piękna i sztuki. Baumgartenowska estetyka – zgodnie z jej greckim źródłosłowem *aisthesis* oznacza poznanie poprzez zmysły, a *aisthetikos* to ten, kto doświadcza zmysłowych wrażeń – przymierzana była na naukę o poznaniu zmysłowym, a mówiąc ściślej – pewnych przypadkach takiego poznania. Dominujący ówczesnie paradygmat uprawiania nauki wiodącą rolę w procedurach poznawczych przyznawał metodzie analitycznej. Co najmniej od czasów Kartezjusza „poznać coś” oznaczało „móc to rozłożyć na najdrobniejsze i podstawowe składniki”. Nie wszystkie obiekty poddają się analitycznym metodom. Są to przedmioty i zjawiska, których niewątpliwie doświadczamy, ale które trudno precyzyjnie poszatkować na policzalne elementy. Takim zjawiskiem jest chociażby szum morza – efekt mnogości

pojedynczych fal zlewających się w jedną dźwiękową jakość. Przy pewnym wysiłku zdołamy może wyodrębnić poszczególne fale, nie zdołamy jednak już uchwycić wszystkich tych momentów, w których jedna fala stapia się z drugą i przechodzi w falujący szum. Brak dostępu do struktury przedmiotu nie pozbawia nas możliwości jakościowego doświadczenia – przecież muzyki można słuchać z upodobaniem, nie mając muzykologicznego wykształcenia.

Powyższy przykład szumiącego morza nie jest przypadkowy i w niniejszym tekście będzie jeszcze powracał, a pochodzi od Gottfrieda Wilhelma Leibniza, który posłużył się nim, usiłując zobrazować trudności, jakie napotyka ludzki umysł w poznawaniu pełnej złożoności świata (Leibniz 1969, 291). Przedmioty stawiające opór ścisłemu poznaniu generują mętne prawdy i wiedza o nich jest „ciemna”. Ówczesne ambicje filozoficzne parły jednak do przełamania tego oporu, a powołana przez Baumgartena estetyka miała sprostać właśnie temu zadaniu. Jako *gnoseologia inferior* posiadała co prawda status wiedzy niższej, bo opartej na „ciemnym poznaniu”, ale możliwej do uprawiania na wzór nauk przyrodniczych. Jej sukces zależał bowiem od możliwości istnienia jakiegoś „superintelektu”, który zdolny do ogarnięcia całej różnorodności wrażeń ujawni wreszcie najdrobniejsze składowe badanych zjawisk, a tym samym rozjaśni to, co w poznaniu ciemne, i ukaze w pełni dostępności ukrytą metafizyczną harmonijność świata (Żelazny 1994, 18).

Co prawda, wiara w taki projekt naukowy okazała się płonna, ale przy tej okazji Baumgartenowi udało się po raz pierwszy podać zarys cechy dystynktywnej sfery tego, co estetyczne. Sferę tę stanowią przedmioty, które skrywają swoją złożoność, nie są dla nas w pełni uchwytnie, wydają się mgliste, a przez to trudne do analizy. Są to przedmioty, których niewątpliwie doświadczamy, ale treści tego doświadczenia nie znajdują gotowych form dyskursywnego wyrazu. Jeśli więc estetyka – zgodnie z ambitnymi planami Baumgartena – miała być nauką o harmonii świata, i nawet jeśli owa harmonia nie jest dostępna w potocznym postrzeganiu, to jej wzorcową egzemplifikacją wdawało się piękno. Jeszcze do końca XVIII wieku panowało niemal powszechne i niemal niekwestionowane przekonanie o „matematycznym” charakterze piękna. Grecka tradycja filozoficzna, począwszy od pitagorejczyków, utrwalona przez Platona i Arystotelesa, zaszczerpiła w zachodnim myśleniu przekonanie, że piękno danej rzeczy polega na doskonałej strukturze, a jej doskonałość zasadza się na zachowaniu proporcji – nawet jeśli nie zawsze jesteśmy w stanie zdać sobie z tego sprawę.

Pamiętajmy też, że „sztuki piękne” to od połowy XVIII wieku nazwa własna praktyki artystycznej (Bandura 2013, 228). Skoro praktykę tę uznawano za naturalny warsztat wytwarzania piękna, sztukę zaś za naturalne jego siedlisko, to estetyka siłą rzeczy stała się filozofią sztuki, a jej badawcze laboratorium wypełniło się produktami artystycznej twórczości. Oznaczało to, że doświadczenie szumiącego morza przegrało z jego obrazowymi reprezentacjami, stało się bowiem wtórne wobec doświadczenia sztuki.

KANT I HARMONIA WŁADZ POZNAWCZYCH

Estetyka jako filozofia sztuki została ugruntowana przez Immanuela Kanta nieco paradoksalnie, bowiem królewiecki filozof wyraźnie wyżej cenił doświadczenie przyrody niż sztuki. Co prawda, jeszcze w *Krytyce czystego rozumu*, wydanej po raz pierwszy w 1781 roku, znajdziemy rozdział *Estetyka transcendentálna*, ale nie ma tam mowy ani o pięknie, ani o sztuce. Jej treść stanowi nauka o apriorycznych formach zmysłowości, czyli sposobach, w jakich poznającemu podmiotowi prezentują się poznawane przedmioty. W filozofii Kanta takimi formami są czas i przestrzeń i nie ma w sferze postrzegalnych przedmiotów żadnego, który jawiąc się, nie posiadałby czasoprzestrzennych właściwości. W apriorycznych formach zmysłowości spełnia się też aktywna rola podmiotu w formowaniu treści doświadczenia. Do rzeczy samych w sobie (noumenów) nie mamy dostępu, ale to, co się jawi, zostało ustrukturyzowane przez warunki poznawcze podmiotu. W tym sensie każdy przedmiot jest estetyczny, o ile jest postrzegany. Dopiero w *Krytyce władzy sądzienia*, wydanej w 1790 roku, Kant użył terminu „estetyka” w zawężonym znaczeniu, odnoszącym się do „czystych sądów smaku” stwierdzających piękno lub wzniosłość (Żelazny 1994, 10). Kant bada procedury, które powinny zostać spełnione, jeśli sąd estetyczny ma być wiążący i powszechny. Formułuje kolejne definicje piękna wysuwane na podstawie znamion, jakimi powinien charakteryzować się czysty sąd smaku. Jedna z nich, bodaj najszerzej rozpowszechniona, głosi, że piękne jest to, co podoba się bezinteresownie (Kant 1964, 73).

Kategoria bezinteresowności wpisana przez Kanta w relację estetyczną była wielokrotnie przedmiotem krytyki. Zarzucano jej m.in. budowanie fałszywego dystansu do przedmiotu i fetyszyzowanie kontemplacyjnej postawy w kontakcie ze sztuką (Berleant 2007, 54–71). W kontekście podjętego tutaj zagadnienia chcę uwidocznić jeszcze inny rys, jaki zawiera

przytoczona definicja. Otóż według Kanta czysty sąd smaku nie może odnosić się do empirycznego uposażenia przedmiotu. Sąd wydany na podstawie empirycznych cech jest sądem, w którym daliśmy się zwieść zmysłowej atrakcyjności przedmiotu, a tym samym pozwoliliśmy, aby zakradł się tu nasz prywatny interes. Upodobanie bezinteresowne, o jakim pisze Kant, to upodobanie samego wyobrażenia. Innymi słowy, cieszy nas sama treść aktu oglądu, a nie jego przedmiot. Okazuje się bowiem, że to nie materialne uposażenie ocenianego przedmiotu, ale refleksyjny sąd decyduje o jakości odpowiedzialnej za odczucie piękna. Ta jakość zasadza się na refleksyjnym odkryciu relacji zgodności między wyobraźnią a intelektem, która pozwala odczuć jawiący się przedmiot jako „przeznaczony dla naszej władzy sądenia” (Kant 1964, 132).

Elżbieta Wolicka (2002, 109) tę naukę kantowską skonstatowała następująco: „piękno i związana z nim rozkosz estetyczna nie są niczym innym, jak tylko stanem samozadowolenia umysłu, który ogląda samego siebie jako harmonijnie ukonstytuowany ustrój władz [...]”. Za sprawą transcendentnych warunków poznania świat i cała przyroda wydają się oddalać od człowieka. Patrząc na krajobraz, nie oglądamy „rzeczy samej w sobie”, lecz zjawisko, jakie wypracował intelekt dospołu z wyobraźnią. Ewentualne piękno krajobrazu nie zależy zatem od swojej ontologicznej natury, lecz od sposobu, w jaki podmiot doświadcza korelatów naoczności. I znowu: szum morskich fal został zdegradowany. Tym razem do materiału danych wrażeńiowych, które wymagają jeszcze zestrojenia, ale nawet ich zestrojenie Kant odczyta jako dowód tylko na to, że świat doświadczenia szyty jest na miarę naszych władz poznawczych. Podstawą odczucia piękna jest właśnie to odkrycie. A szum morza dzieli co najwyżej los muzyki, zajmującej w kantowskiej klasyfikacji sztuk najniższe przecież miejsce (Kant 1964, 266).

Wydaje się, że analityka wzniosłości – druga po pięknie kategoria estetyki kantowskiej – zawiera więcej wrażliwości na świat przyrodniczy. Co prawda, już nie spokojne morze, lecz szalejące burze z błyskawicami i wzburzone przestworza oceanów to przykłady z *Krytyki władzy sądenia* zjawisk wzbudzających uczucie wzniosłości – o ile podmiot doświadcza ich w bezpiecznym schronieniu, ten bowiem, „kto się lęka, nie może wydać sądu o wzniosłości w przyrodzie” (Kant 1964, 157). Absolutna wielkość i moc przedmiotów (wzniosłość w aspekcie matematycznym i dynamicznym), zdających się przekraczać wszelką miarę dostępną zmysłom, doprowadzają podmiot do granic poznania, a scalenie w całość tego, co absolutnie wielkie, jest dla wyobraźni niewykonalne. Podmiot zostaje upokorzony,

ale za chwilę przełamuje owo upokorzenie, bo odkrywa w sobie władzę rekompensującą mu te braki – i to z naddatkiem. Nie można zamknąć nieskończoności w żadnej formie naoczności, a jednak niezaprzeczalnie jest ona nam dana. Odkryta tu została „ponadzmysłowa władza” podmiotu, dzięki której ma dostęp nie tylko do tego, co zmysłowo obecne. „Uczucie wzniosłości jest [...] uczuciem przykrości wyływającym z nieodpowiedniości naszej wyobraźni w jej estetycznej ocenie wielkości do oceny dokonywanej przez rozum, a równocześnie także rozkoszą, jaką budzi zgodność tego właśnie sądu z ideami rozumu, jako że dążenie do tych idei jest przeciwieństwem dla nas prawem” (Kant 1964, 152). Również w momentach, kiedy przyroda manifestuje swoją przytłaczającą fizyczną przewagę nad podmiotem, to ma on „zdolność do stawiania oporu” i nie należy uważać przyrody „za coś, co ma w stosunku do nas i naszej osobowości taką przemoc, że mielibyśmy się przed nią korzyć w przypadku, gdyby szło o najwyższe nasze zasady, ich utrzymanie i wprowadzanie w czyn” (Kant 1964, 159). Analityka wzniosłości, mimo że zorientowana na zjawiska przyrodnicze, to podobnie jak piękno została wyraźnie naznaczona antropocentrycznym spojrzeniem, którego estetyka długo jeszcze nie będzie potrafiła się pozbyć.

Choć *Krytyka władzy sądzienia* nie jest dziełem stricte estetycznym, a podporządkowana jest szerszemu projektowi epistemologicznemu (Żelazny 1994, 53), to zajmuje poczesne miejsce w tradycji i chyba trudno byłoby wskazać w historii kultury drugie bardziej wpływowe. Kantowska krytyka smaku, także teoria geniuszu artystycznego, przełożyły się na sposoby rozumienia i odbiór sztuki, ukształtowały wyobrażenia na temat tego, co piękne i wzniosłe. Jakkolwiek wydawałaby się dziś nieprzystająca do praktyki artystycznej, to nadal podejmowane są próby wykazania stosowności kantowskiej estetyki do twórczości nie tylko tradycyjnej, ale również współczesnej (Borowska 2016; Schollenberger 2016). Okazuje się też nie być pozbawiona wątków cennych z punktu widzenia estetyki środowiskowej (Salwa 2016).

ZMYSŁOWE PRZEŚWIECANIE IDEI I WOLNY POZÓR

Kant jednocześnie przygotował grunt pod systemy filozoficzne, w których stopniowo dokonywał się proces autonomizacji estetyki i sztuki. Co prawda, praktyka artystyczna nadal podlegała oczekiwaniom społecznym w kwestiach smaku, jednak na płaszczyźnie teoretycznej zyskiwała własne reguły, niezależne od uwarunkowań zewnętrznych. Doskonale to widać w *Listach*

o estetycznym wychowaniu człowieka Friedricha Schillera, wydanych w 1795 roku. Dzieło sztuki przybiera figurę „wolnego pozoru”, wobec którego jedyną właściwą odpowiedzią widza jest stan swobodnej zabawy. „Człowiek jest tylko tam wolnym człowiekiem, gdzie się bawi” (Schiller 1972, 104). W zabawie bowiem zniesione zostają rygory panującej rzeczywistości i tej wolności miała uczyć sztuka, która jako „wolny pozór” stawała się antytezą świata. Reguły życia przeciwstawione estetycznym regułom sztuki doprowadziły do kontrastowego rozdzielenia tych dwóch sfer. W konsekwencji również dostęp do przyrody uległ zapośredniczeniu w medium artystycznym. Sztuka sama stała się „drugą przyrodą”. Działa bowiem na modus przyrodniczy, spontanicznie i wedle własnego prawodawstwa. Sztuka ma przy tym jednak tę przewagę nad przyrodą, że tworzy ją człowiek i tylko dzięki temu może być prawdziwie wolna, podczas gdy ta druga tylko się taką wydaje (Kaśkiewicz 2016). Zatem szum morskich fal, który dla Baumgartena, a także Leibniza, uchodził za przykład źródłowego, choć mętnego poznania zmysłowego, u Schillera traci na doniosłości. Przyroda w bezpośrednim doświadczeniu jest nie „wolnym pozorem”, ale jedynie pozorem wolności.

Jeszcze dalej w separowaniu człowieka od źródłowego doświadczenia piękna przyrody poszedł Georg Wilhelm Friedrich Hegel. Jego estetyka, jako nauka o pięknie, zawężona została jedynie do dzieł sztuki jako wytworów dziejowego ducha, przejawiającego się w twórczości człowieka. Dzieło sztuki jest zmysłowym ucieleśnieniem idei, będącej jednocześnie przyczyną, ze względu na którą dzieło powstaje. Natomiast w doświadczeniu przyrody człowiek wpieryw postrzega zmysłowy przedmiot i dopiero wtórnie rozpoznaje zawartą w nim ogólność (Żelazny 2000, 330). A zatem jakkolwiek intensywnie doświadczalibyśmy zmysłowych przedmiotów, to doświadczenie to jest wtórne wobec dzieła sztuki i bezforemna ciągłość szumiących morskich fal nie może konkurować z artystyczną formą zorganizowaną wedle ogólnej idei.

Ta różnica zdecydowała o filozoficznej wyższości w heglowskim systemie sztuki nad przyrodą, a w szerszym ujęciu doprowadziła do separacji sfery estetycznej od egzystencjalnej. Ten proces swoją kulminację znalazł w formacjach skrajnego estetyzmu, który autonomię sztuki uczynił jej warunkiem koniecznym. Z dziedziny estetyki wykluczono pracę i współdziałanie, bowiem sztuka to bezinteresowna kontemplacja i czas wolny beztroskiego indywiduum. Wykluczono też codzienność przeciwstawioną estetycznemu *sacrum*, w którym uduchowiony człowiek zostaje wyniesiony ponad przyrodniczą konieczność (Lorenc 2010, 15).

DOŚWIADCZENIE POZA SZTUKĘ I Z POWROTEM

Krytyka idealistycznie zorientowanej filozofii sztuki stała się jednym z motorów napędzających twórczość Theodora W. Adorna. W swojej *Teorii estetycznej* wytykał filozofii idealistycznej, że pole sztuki uczyniła „harcowiskiem prawdy, dobra i piękna, które [...] wypchnęło wszystko, co nieodparte, na obrzeże tego, co szeroki i brudny główny nurt ducha toczył ze sobą” (Adorno 1994, 116). Wytykał jej też zawężenie uwagi wyłącznie do dzieł sztuki i przez to utratę z horyzontu piękna natury, które „zniknęło z estetyki wskutek rozszerzającej się dominacji – zainaugurowanego przez Kanta, a konsekwentnie transplantowanego do estetyki dopiero przez Schillera i Hegla – pojęcia wolności i godności ludzkiej, zgodnie z którym nic w świecie nie zasługuje na szacunek bardziej niż to, co autonomiczny podmiot zawdzięcza samemu sobie” (Adorno 1994, 114–115). W konsekwencji takie samowyniesienie człowieka ponad świat przyrodniczy sprzyjało tylko eksploatacji i instrumentalizacji przyrody (Frydryczak 2009, 46). Adorno dokonał swoistej dekonstrukcji funkcjonującego w kulturze pojęcia piękna, obnażając jego społeczne uwarunkowania, i usiłował wykazać, że linia demarkacyjna między pięknem a brzydotą przebiega po linii panowania podmiotu. To, nad czym nie udało się człowiekowi zapanować, a także to, co nie znajduje adekwatnych określeń, potoczny smak indeksuje jako brzydkie. Piękne jest natomiast to, co znane, bo analityczne, a dzięki temu zneutralizowane i bezpieczne. Stąd brzydota często oznacza prohibicję tego, co nieuformowane, dysonansowe, dzikie i surowe.

W *Teorii estetycznej* Adorno (1994, 123) pisał: „Wszyscy uważają śpiew ptaków za piękny; nie ma takiego wrażliwego człowieka, chroniącego w sobie coś z tradycji europejskiej, w którym by nie odezwało się wzruszenie na śpiew kosa po deszczu. A mimo to w śpiewie ptaków czai się coś straszliwego, ponieważ to nie jest śpiew, ale posłuszeństwo sile, która je opanowuje”. W tych słowach można doczytać się próby zerwania z antropocentryczną perspektywą usiłującą wszystko przekładać na język ludzki i postponuje to, co się w nim nie mieści. Taką perspektywą wyraźnie naznaczona jest chociażby filozofia Martina Heideggera. Nawet jeśli estetyka ma u niego prowadzić do źródła i istoty sztuki, a ta polega na odsłanianiu prawdy, to owa prawda ma językowy charakter i przez to odsłania się tylko bytom ludzkim (Heidegger 1997). Świat nie stanowi zatem u Heideggera uniwersalnego środowiska dostępnego w takim samym stopniu wszystkim bytom. To, co

nie-ludzkie i pozbawione języka, jest w tym sensie albo „ubogie w świat”, albo wręcz „bez-światowe” (Marzec 2018, 95).

Adornowski postulat głoszący konieczność włączenia do estetyki, niejako na nowo, kategorii piękna i rozpatrywanie jej w kontekście doświadczenia przyrody znalazło w jego teorii wyraz w pojęciu krajobrazu kulturowego. Nie oznacza to powrotu do tradycyjnej estetyki przyrody, której zarzucał uprzedmiotowienie natury. Adorno odrzuca bezinteresowne zdystansowanie, a w jego miejsce proponuje ujęcie, w którym uwidoczniony zostanie historyczno-społeczny proces wzajemnego uwikłania i człowieka, i natury (Frydryczak 2013). Sam Adorno pozostaje jednak przede wszystkim filozofem sztuki. Swoją wysoką pozycję na tym polu wypracował, odnosząc się szczególnie do twórczości artystycznej – głównie literatury i muzyki. Niemniej jego teoria zawiera koncepcję doświadczenia estetycznego, które aspiruje do doświadczenia rzeczywistości jako takiej (Böhme 2002, 15). Bierze się to ze sposobu, w jaki Adorno zarysował horyzont tego, co estetyczne. Nie stanowią go przedmioty charakteryzujące się normatywnie określonymi własnościami formalnymi, bo takie mogą wydawać się atrakcyjne tylko „naiwnej estetyce”. Doświadczenie estetyczne – jako jedyne doświadczenie autentyczne – to zdolność do przekraczania fasady urzeczowionego świata, dostrzegania w rzeczach czegoś więcej, niż one stanowią. Adorno (1994, 598–601) definiuje je „jako zdolność do reagowania na coś dreszczem [...]. Świadomość bez dreszczu grozy jest świadomością urzeczowioną. Ten dreszcz [...] powstaje pod dotknięciem tego, co inne”.

Nie sposób nie doczytać się w tych fragmentach upomnienia o doświadczenie, które nowożytna estetyka systematycznie, ale i systemowo, marginalizowała. Szum morza, który u Baumgartena wskazywał granice analitycznego poznania, u Kanta podporządkowany został refleksyjnej władzy podmiotu, w idealizmie przegrał z artystyczną formą, u Adorna zaś odzyskał swoją mglistą i szorstką dwuznaczność. Nie jest bowiem ani harmonią, ani estetycznym pozorem. Doświadczenie estetyczne jest „dreszczem” wywołanym przez to, co nie daje się pojęciowo podporządkować. Treść takiego doświadczenia Adorno (1994, 149–150) opisuje obrazowo – porównuje do wybuchu fajerwerków, które rozbłyskując nagle, zaraz gasną i nie dają się pochwycić. Ujawniają jednak coś nieokreślonego i niedyskursywnego, a przez to wolnego od podległości pragmatycznej zasadzie wymiany: „reprezentuje to, co nie poddające się subsumpcji, stanowiąc wyzwanie dla dominującej zasady realności, zasady niezamienialności. [...] W świecie, gdzie wszystko jest dla czegoś innego [...], sztuka daje obrazy [...] wolne od

schematów narzucanej identyfikacji” (Adorno 1994, 153). Tę wydawałoby się uchyloną furtkę, przez którą mogliśmy przez chwilę usłyszeć morze, Adorno zamknął, a zarzut kierowany do Schellinga i Hegla wrócił jak bu-merang. Ostatecznie bowiem w warunkach dominacji negatywnych mechanizmów zakorzenionych w kulturze, jakie Adorno diagnozował w całym swoim piśmiennictwie, zarówno filozoficznym, jak i socjologicznym, to jedynie sztuka może udostępniać doświadczenie tego, co inne. Fajerwerki wybuchają tylko w dziele sztuki autonomicznej, która – wedle literalnej wykładni *Teorii estetycznej* – jest już ostatnim bastionem oporu. Rebeliancki charakter sztuki sprowadza się jednak zaledwie do niedyskursywnej treści. „Prawdziwa mowa sztuki jest bezmowna (*sprachlos*)” – twierdził Adorno, tym samym wpisał w jej figurę nieprzewycięzalną utopijność obciążoną brakiem widoków na realną zmianę (Czekaj 2022).

Zdecydowanie więcej nadziei na możliwość odnowienia relacji człowieka ze światem pokładali w swojej teorii autorzy z nurtu estetyki pragmatycznej. John Dewey za sprawą kategorii doświadczenia usiłował przywrócić sztukę głównemu nurtowi życia. O ile doświadczenie estetyczne mogło u Adorna przekraczać autonomiczną sferę sztuki, o tyle w pragmatyzmie sztuka została ukazana jako immanentny wymiar praktyk codziennego życia (Krawczyk 2013). U Richarda Shustermana doświadczenie estetyczne odzyskało ucieleśniony charakter w pełnym tego słowa znaczeniu. Ciało stało się aktywnym medium wielozmysłowej percepcji i węzłem splatającym ruch, afekt, zmysłowość i refleksję (Koczanowicz 2013). W tej perspektywie już nie tylko sztuka, ale też całe środowisko życia człowieka jawi się jako pole interakcji zdających się znosić opozycję między naturą a kulturą, estetyką a praktykami życia codziennego. Takie ujęcie znalazło swoje twórcze kontynuacje również poza ścisłym nurtem filozofii pragmatycznej. Przede wszystkim w koncepcji estetyki codzienności Yuriko Saito, która w sferze estetyczności umieszcza takie, wydawałoby się, prozaiczne czynności jak gotowanie, odpoczynek, a także doznania dotyku przedmiotów codziennego użytku (Andrzejewski 2014). Z kolei Allen Carlson w swojej estetyce przyrody podkreśla, że doświadczenie estetyczne zjawisk natury nie może ograniczać się do samych doznań zmysłowych, lecz wymaga gruntownej wiedzy o ich rzeczywistej strukturze, bowiem jego zdaniem tylko przyroda ujęta jako system współzależności może być źródłem adekwatnego doświadczenia estetycznego (Głutkowska-Polniak 2011; Salwa 2018, 40–41). Zarówno Carlson, jak i Saito, choć różnią się w swoich założeniach,

wyraźnie dokonują przeniesienia punktu ciężkości z autonomicznego dzieła sztuki ku doświadczeniu osadzonemu w świecie życia, w którym estetyczność nie stanowi już odseparowanej sfery, lecz posiada wymiar relacyjnego bycia-w-świecie.

ZAKOŃCZENIE

Oczywiście sztuka jest nadal tworzona przez ludzi i nadal jeszcze dla ludzi. Nawet jeśli snuje opowieści o nie-ludzkich światach, to nie potrafi uniknąć antropomorfizującego spojrzenia, które ma to do siebie, że przekłada treści doświadczenia tylko na ludzkie opowieści. Nie potrafimy bowiem uciec przed własnym cieniem i jeszcze nie wiemy, czy może to zmienić jakaś teoria. To frapujące, że usiłujący przełamać te ograniczenia Timothy Morton (2023) używa w swoim myśleniu „ciemnych” kategorii, uprawia „mroczną ekologię” i „ciemną filozofię” – tak jak o mętnych pojęciach pisał Leibniz, a za nim Baumgarten. Jednak każda tego rodzaju teoria jest zaledwie wyrazem samoświadomości i nie pociąga za sobą automatycznie sprawczości w działaniu. Być może rację ma zatem Beata Frydryczak (2009), która pisze, że w pytaniu o nową estetykę chodzi nie o korekcyjne ustalenie relacji sztuka–przyroda, ale raczej o możliwość odnowienia kontaktu współczesnego człowieka z resztą świata, który oparty będzie na idei harmonijnego współistnienia, nie panowania.

Zaproponowana w niniejszym tekście rekonstrukcja kluczowych momentów rozwoju estetyki filozoficznej pokazuje, że relacja człowieka z przyrodą podporządkowana była celom a to poznawczym, a to emancypacyjnym i to z tego powodu w jej centrum znalazło się doświadczenie nakierowane na dzieło sztuki. Od Baumgartena, przez Kanta i idealizm niemiecki, aż po krytyczną refleksję Adorna estetyka oddalała się od swojego pierwotnego zakorzenienia w zmysłowym kontakcie ze światem i w konsekwencji utraciła z pola widzenia przyrodę jako autonomicznego i podmiotowego partnera doświadczenia. Współcześnie tę sytuację usiłuje odwrócić estetyka środowiskowa, która nie zrywa radykalnie z tradycją, ale stara się ją krytycznie i konstruktywnie przepracować (Parsons, Hettinger, Shapshay 2025). Jeśli bowiem estetyka ma dziś zachować filozoficzną i egzystencjalną doniosłość, niezbędne jest odzyskanie utraconego źródła – doświadczenia ucieleśnionego, sytuacyjnego i relacyjnego kontaktu z pozaludzkim światem.

BIBLIOGRAFIA

- Adorno, T. 1994. *Teoria estetyczna* (K. Krzemieniowa, tłum.), Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.
- Andrzejewski, A. 2014. Struktura estetycznego doświadczenia codzienności, *Filozofia Nauki*, 22(3(87)), 125–135.
- Bandura, A. 2013. *Aisthesis. Zmysłowość i racjonalność w estetyce tradycyjnej i współczesnej*, Kraków: Universitas.
- Berleant, A. 2007. *Prze-myśleć estetykę* (M. Korusiewicz, T. Markiewka, tłum.), Kraków: Universitas.
- Böhme, G. 2002. *Filozofia i estetyka przyrody* (J. Marecki, tłum.), Warszawa: Oficyna Naukowa.
- Borowska, M. 2016. *Współczesne znaczenie Kantowskiej analityki piękna*, w: K. Kaśkiewicz, P. Schollenberger (red.), *Aktualność estetyki Kanta*, Toruń: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, 119–132.
- Czekaj, R. 2022. Estetyka jako teoria krytyczna. Filozofia sztuki Theodora W. Adorna, *Śląskie Studia Polonistyczne*, 2(20), 1–12, <https://doi.org/10.31261/SSP.2022.20.05>.
- Frydryczak, B. 2009. Estetyka przyrody: nowe pojmowanie natury, *Estetyka i Krytyka*, 15/16, 41–55.
- Frydryczak, B. 2013. Theodor W. Adorno: pojęcie krajobrazu kulturowego, *Estetyka i Krytyka*, 30, 43–54.
- Głutkowska-Polniak, A. 2011. Przyroda w ujęciu „estetyki ekologicznej” Allena Carlsona, *Kultura Współczesna. Teoria, Interpretacje, Praktyka*, 1(67), 34–42.
- Heidegger, M. 1997. *Źródło dzieła sztuki*, w: tegoż, *Drogi lasu* (J. Mizera et al., tłum.), Warszawa: Aletheia, 7–62.
- Kant, I. 1964. *Krytyka władzy sądenia* (J. Gałęcki, tłum.), Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.
- Kaśkiewicz, K. 2016. *O geniuszu naturalnym. Inspiracja Kantowską estetyką w rozważaniach Fryderyka Schillera*, w: K. Kaśkiewicz, P. Schollenberger (red.), *Aktualność estetyki Kanta*, Toruń: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, 81–94.
- Koczanowicz, D. 2013. *Ciało jako wehikuł krytyki społecznej w perspektywie somaestetyki Richarda Shustermana*, w: T. Pękała (red.), *Powrót modernizmu?*, Lublin: Wydawnictwo UMCS, 127–141.
- Krawczyk, M. 2013. *Kategoria zaangażowania w Johna Deweya. Zarys problematyki*, w: T. Pękała (red.), *Powrót modernizmu?*, Lublin: Wydawnictwo UMCS, 115–125.
- Leibniz, G. W. 1969. *Wyznanie wiary filozofa* (S. Cichowicz, tłum.), Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.
- Lorenc, I. 2010. *Minima aesthetica. Szkice o estetyce późnej nowoczesności*, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe Scholar.
- Marzec, A. 2018. „Jesteśmy połączonym z sobą światem” – Timothy Morton i widmo innej wspólnoty, *Teksty Drugie*, 2, 88–101, <https://doi.org/10.18318/td.2018.2.6>.
- Morton, T. 2023. *Mroczna ekologia. Ku logice przyszłego współistnienia* (A. Barcz, tłum.), Warszawa: Oficyna Związek Otwarty.
- Parsons, G., Hettinger, N., Shapshay, S. 2025. *Routledge Handbook of Nature and Environmental Aesthetics*, London–New York: Routledge.
- Salwa, M. 2016. *Motywy kantowskie w estetyce środowiskowej*, w: K. Kaśkiewicz, P. Schollenberger (red.), *Aktualność estetyki Kanta*, Toruń: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, 215–230.

- Salwa, M. 2018. Znaczenie estetyki przyrody dla etyki środowiskowej, *Etyka*, 56, 29–50.
- Schiller, F. 1972. *Listy o estetycznym wychowaniu człowieka i inne rozprawy* (I. Krońska, J. Prokopiuk, tłum.), Warszawa: Czytelnik.
- Schollenberger, P. 2016. *Kant według Duchampa. Sądy smaku i sztuka współczesna*, w: K. Kaśkiewicz, P. Schollenberger (red.), *Aktualność estetyki Kanta*, Toruń: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, 199–214.
- Wolicka, E. 2002. *Rozważania wokół Kanta*, Lublin: Towarzystwo Naukowe KUL.
- Żelazny, M. 1994. *Źródłowy sens pojęcia estetyka. Rozprawy z historii estetyki niemieckiej*, Toruń: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika.
- Żelazny, M. 2000. *Hegłowska filozofia ducha*, Warszawa: Wydawnictwo Instytutu Filozofii i Socjologii PAN.

THE AESTHETIC SILENCE OF THE SOUND OF SEA WAVES: ON THE LOSS OF ORIGINARY EXPERIENCE

Abstract: The article presents the history of the formation of aesthetics as a philosophical discipline from the perspective of the relationship between human beings, art, and nature. As a theory of sensory cognition, this discipline emerged from a primordial and embodied experience of the external world. Kant's concepts of beauty and the sublime, still in the *Critique of Judgment*, referred to the subject's response to objects and phenomena of the natural world; however, in the philosophies of Schiller and Hegel they were narrowed to works of art alone, understood as products of artistic practice. Although nature did not disappear entirely from the field of aesthetic inquiry, it was drastically marginalized. The modern program of aesthetics thus identified the aesthetic with the artistic, rendering the experience of the natural world secondary to the experience of art. This process was met with criticism in the mid-twentieth century by Theodor W. Adorno, who undertook – ultimately without bringing it to completion – an attempt to restore significance to the experience of nature.

Keywords: anthropocentrism, autonomy of art, aesthetic experience, beauty of nature, philosophy of art, sublimity