



SPOŁECZEŃSTWO  
EDUKACJA  
JEZYK

Tom 7/2018, ss. 279-288  
ISSN 2353-1266  
e-ISSN 2449-7983  
DOI: 10.19251/sej/2018.7(21)  
[www.sej.pwz.plock.pl](http://www.sej.pwz.plock.pl)

**Dawid Sebastian Lipka**

Uniwersytet Jagielloński

## **MIĘDZY WSCHODEM I ZACHODEM: CHIŃSKIE INSPIRACJE ESTETYKI PRAGMATYCZNEJ JOHNA DEWEYA**

BETWEEN THE EAST AND THE WEST: CHINESE INSPIRATIONS  
OF JOHN DEWEY'S PRAGMATIC AESTHETICS

### **Abstrakt**

Artykuł stanowi próbę analizy amerykańskiej estetyki pragmatycznej na gruncie klasycznej filozofii chińskiej. Dokonując takiego zestawienia zakłada się tu, że to właśnie kontakty z radykalnie innymi sposobami myślenia, stosowanymi na Dalekim Wschodzie pokierowały Johna Deweya (a w efekcie także jego następców) do takich, a nie innych rozstrzygnięć. Nowe rozumienie doświadczenia estetycznego wprowadzone przez Deweya nie tylko pomogło pokonać impas w zachodniej teorii sztuki, ale stanowi także przykład pozytywnego przepracowania obcej kulturowo inspiracji. Tym samym casus XX-wiecznej estetyki może stać się modelem międzykulturowej współpracy.

**Słowa kluczowe:** Dewey, pragmatyzm, estetyka, Chiny, doświadczenie estetyczne, Konfucusz, qi

### **Abstract**

The aim of this study is to analyze American pragmatic aesthetics in the broad context of classical Chinese philosophy. By arranging such juxtaposition it is assumed that contacts with radically different ways of thinking in use in the Far East directed John Dewey (and his followers) to these particular conclusions. New understanding of aesthetic experience introduced by Dewey not only helped to overcome an impasse in the Western theory of art but also provides an example of reworking foreign cultural patterns. Therefore, the case of 20th century aesthetics can be treated as a model of intercultural cooperation.

**Keywords:** Dewey, pragmatism, aesthetics, China, aesthetic experience, Confucius, qi

## 1. Wstęp

Sztuka Dalekiego Wschodu – choć niewątpliwie fascynuje i przyciąga swoją egzotycznością – dla wielu ludzi Zachodu wciąż często pozostaje przede wszystkim niezrozumiała. Klasyczne teorie estetyczne, a zwłaszcza paradygmat mimetyczny w oparciu, o który nadal kształtuje się nasz smak artystyczny, po prostu nie wystarczają, by adekwatnie odnieść się do sztuki konfucjańskiego kręgu kulturowego, która powstała na bazie diametralnie różnego obrazu świata [Wójcik, 2012]. Wysiłek badacza, czy miłośnika sztuki poszukującego kontaktu z takimi wytworami artystycznymi nie jest jednak z góry skazany na niepowodzenie. Wiek XX przyniósł nam bowiem koncepcje estetyczne radykalnie innego rodzaju niż teorie klasyczne: koncepcje, które nie mogłyby powstać, gdyby ich autorzy nie znajdowali się pod wpływem odkryć dokonanych właśnie na Wschodzie, gdzie zajmowali się zgłębianiem tak odmiennych sposobów myślenia jak konfucjanizm, czy buddyzm *zen*. Mistrzami w budowaniu intelektualnych mostów między tymi dwiema kulturami byli bez wątpienia filozofowie wyrastający z tradycji amerykańskiego pragmatyzmu, na czele z tworcą w pierwszej połowie ubiegłego stulecia Johnem Deweyem [Wang, 2007]. Nastawienie na tworzenie filozofii w silnym związku z praktyką życiową (w odróżnieniu od ideocentrycznego skoncentrowania na postulatach i teoriach) pomogło stworzyć płodny horyzont porozumienia między Deweyem, a takimi myślicielami chińskiej starożytności jak Konfucjusz, czy Laozi. Co ciekawe, wydaje się, że azjatyckie podróże nie tylko pozwoliły temu badaczowi lepiej zrozumieć Chińczyków, ale też przemieniły jego samego jako filozofa, dając początek rewolucyjnej na zachodnim „rynku idei” nowej koncepcji doświadczenia estetycznego. Niniejszy artykuł stanowi próbę rekonstrukcji chińskich inspiracji jego teorii, stanowiących zarzewie nowego paradygmatu w estetyce zachodniej. Paradygmatu już u swoich początków naznaczonego jakością transkulturowości.

## 2. Pragmatyzm – sztuka jako program samodoskonalenia

Dewey, w swojej książce *Sztuka jako doświadczenie* [1975] wyraża pogląd następujący: *Cywilizacja pozostanie barbarzyńska, dopóki dzieli istoty ludzkie na sekty, rasy, narody, klasy i kliki, które nie mogą porozumiewać się ze sobą* [Dewey 1975, s. 413]. Tym samym, filozof ustawia się w opozycji do myślicieli stojących na stanowisku, że dla ludzi spoza kultury wytwarzającej dane dzieło sztuki nie ma możliwości dotarcia do warunków i przyczyn jego powstania (przez co jakkolwiek interakcja miałaby być niemożliwa) [Dewey 1975, s. 407]. Przeciwnie, Dewey pisze, że można ten cel osiągnąć, o ile tylko wejdzie się z obcym kulturowo dziełem w specyficzną relację, niewiele różną od przyjaźni w świecie związków międzyludzkich. Miałyby to polegać na wbudowaniu owego przedmiotu we własną strukturę wewnętrzną, na zadzierzgnięciu z nim głębokiej więzi napędzanej siłą wyobraźni i uczuć przy pozostawieniu na boku kompulsywnej potrzeby rozumienia [Dewey 1975, s. 413]. Jest to innymi słowy kwestia uczynienia tej sztuki przedmiotem własnego doświadczenia – kategorii, do której chętnie odnosili się pierwsi estetycy Chin. Na tym podobieństwa się nie kończą.

Jedną z podstawowych cech chińskiej filozofii jest jej pragmatyzm, będący przecież gruntem, na którym wyrosła estetyczna filozofia Deweya i kontynuatorów jego myśli: Arnolda Berleanta i Richarda Shustermana. Już w kanonicznej dla chińskiej refleksji filozoficznej *Księdze Przemian* (chin. *Yijing*, 易經) mówi się o mądrości, jako o typowo ludzkiej umiejętności, którą każdy może osiągnąć o ile tylko będzie odpowiednio ćwiczył [Wójcik, 2010]. Tym samym filozofia chińska nie idzie klasycznym na Zachodzie tropem „umiłowania mądrości” dla niej samej, nie snuje metafizycznych spekulacji, a podejmuje namysł nad ludzkim światem potrzeb i możliwości, próbuje znaleźć dla siebie zastosowanie praktyczne w codziennym życiu zwykłego człowieka. Konfucjusz – pierwszy wśród chińskich filozofów – idzie tu jeszcze o krok dalej, kiedy w *Dialogach konfucjańskich* [Konfucjusz, 1976] wypowiada się o „metafizycznym” kulcie przodków: *Nie umiesz jeszcze ludziom służyć, jakże możesz służyć duchom? (...) Póki nie pojąłeś życia, jak możesz śmierć zrozumieć?* [Konfucjusz, 1976, s. 109]. Te słowa, znane też jako „konfucjański zakaz uprawiania metafizyki” dają początek pogładowi o nieopłacalności uprawiania tej gałęzi filozofii. Korzystając z metod filozoficznych nie da się dociec czy duchy przodków istnieją, albo czy po śmierci czeka na człowieka coś jeszcze. Bez względu na to jak ciekawe mogłyby nam się wydawać takie pytania, należy uznać, że są one po prostu za trudne, by się nimi zajmować. Zamiast tego, argumentuje Konfucjusz, dobrze by było wziąć na warsztat coś, co również jest trudne, ale rozstrzygalne – na przykład to, w jaki sposób stać się lepszym człowiekiem, jak zharmonizować się z całością, której jest się częścią. Wyznaczona przez Konfucjusza droga poszukiwania konkretnej odpowiedzi na to jakże życiowe pytanie znalazła swój finał właśnie w teorii estetycznej: w koncepcji Sześciu Sztuk<sup>1</sup>, służących jako narzędzie duchowego rozwoju dla każdego, kto zechce się w nie osobiście zaangażować [Wójcik, 2010, s. 95-96]. Poprzez dobrowolne naganianie się do z góry wyznaczonych metod uprawiania sztuki, adept takiej ścieżki ćwiczy swój charakter, cierpliwość i pokorę. Gdy stanie się biegły w technikach artystycznych przestaną go one ograniczać, a staną się sposobem, na jaki będzie mogła wyrazić się jego indywidualność – dzieło jest więc miarą duchowej dojrzałości tworzącego. Nie chodzi tu jednak o efekt końcowy, a o to co wydarza się niejako po drodze, o to jak proces twórczy kształtuje artystę i przeobraża go na poziomie wewnętrznym. Co więcej, dla chińskich estetyków od zawsze było jasnym, że wybitny artysta potrzebuje wybitnego odbiorcy – kogoś, kto sam będzie na tyle dojrzały, by odnaleźć w dziele duchowy wkład artysty i dać się mu poruszyć czy przeobrazić. W ten sposób, Sześć Sztuk stało się na szereg wieków integralną częścią wychowania w chińskim społeczeństwie zaprojektowanym przez Konfucjusza. Nie sposób nie zauważyć w tym miejscu, że edukacja zajmowała istotne miejsce także w refleksji amerykańskich pragmatyków. W artykule *Koncepcja estetyczna Richarda Shustermana i jej konsekwencje dla edukacji artystycznej* autorstwa Ewy Ziętek czytamy chociażby o modelu wychowania w oparciu o doświadczenie estetyczne – czyli o czymś zaskakująco podobnym do projektu konfucjańskiego:

<sup>1</sup> Ceremonie, muzyka, kaligrafia i malarstwo tuszowe, matematyka, powożenie zaprzęgiem konnym oraz łucznictwo

*U podstaw takiej edukacji estetycznej uwzględniony jest fakt, iż człowiek w relacjach ze sztuką nie pozostaje bierny, a percepcja sztuki może skutkować doświadczeniem i zadowoleniem estetycznym. Rezultatem jest wówczas uznanie sztuki za dziedzinę praktyczną, nie zaś pozostającą w sferze kontemplacji i teorii. [...] Zatem zadanie edukacji estetycznej polega na pobudzaniu, rozwijaniu i stymulowaniu doświadczenia estetycznego, przede wszystkim w relacjach ze sztuką. [Ziętek, 2014, s. 121]*

Takie rozumienie sztuki nie byłoby zaś możliwe, bez rewolucyjnej w świecie zachodnim koncepcji doświadczenia estetycznego, stworzonej przez duchowego ojca XX-wiecznej estetyki, wspomnianego wcześniej Johna Deweya.

### 3. Doświadczenie estetyczne

W cytowanej już książce *Sztuka jako doświadczenie* John Dewey zauważa, że coś niepokojącego dzieje się z obserwowanym przez niego światem artystycznym. Filozof konstatuje, że sztuka coraz mocniej wyizolowuje się ze zwykłego ludzkiego doświadczenia, nawet jeśli początkowo powstawała w bezpośredniej do niego relacji. Oto dzieła klasyczne zostają odseparowane od ludzi murem instytucji: muzeów i galerii, swego rodzaju świątyń sztuki. Nowe przejawy działalności artystycznej powstają zaś w atmosferze przymusu oryginalności, który źle wpływa na samych twórców, produkujących sztukę coraz bardziej hermetyczną, a w konsekwencji anemiczną, bo niezdolną do poruszania jakiegokolwiek odbiorcy [Dewey, 1994]. Wobec tej obserwacji, jednym z głównych postulatów jego koncepcji estetycznej stało się przywrócenie sztuki życiu, uczynienie zeń na powrót bodźca do refleksji i przeżyć przeobrażających nasze postrzeganie świata, pomagających nam się rozwijać. Kluczem do tego nowego otwarcia ma być przeformułowanie rozumienia sztuki w oparciu o pojęcie doświadczenia (*an experience*), zamiast konstruowania esencjalnych definicji, które wraz z rozwojem paradygmatów artystycznych stały się znacznie bardziej kłopotliwe. Doświadczenie estetyczne, które stanowi sedno refleksji filozofa, odróżnia się niekiedy od doświadczenia jako takiego (nazywanego rzeczywistym), niemniej jest to granica mocno zatarta, z czego można wnioskować o potencjalnej estetyczności każdej interakcji z otaczającą nas rzeczywistością [Wilkoszewska, 2003]. Warto zauważyć, że Dewey tworzy swoją teorię w opozycji do filozoficznego zaplecza epoki, unikając zarówno popadania w abstrakcję idealizmu charakterystyczną dla myśli kontynentalnej, jak i skrajnego racjonalizmu pozytywistycznej empirii [Dobrowolski i Salamon-Krakovska, 2016]. Jego pragmatyzm jest zatem wybitnie „chiński” – nie salwuje się ucieczką w metafizyczne pojęcia odseparowane od życia, ani też nie unika czynnika duchowego, czy afektywnego. Odrzuca natomiast dominującą estetykę niezaangażowanego oglądu utrwaloną w dyskursie przez Immanuela Kanta. Owa specyficzna bezinteresowność (*Uneigennützigkeit*), o której niemiecki filozof pisze w *Krytyce władzy sądenia* miałyby być warunkiem osiągnięcia kontemplacyjnej postawy estetycznej, niezbędnej do obcowania z dziełem sztuki i dostrzeżenia jego piękna. Zdaniem Kanta oczyszcza to sądy smaku, a w konsekwencji doświadczenie z niepożądanymi elementami: motywacji osobistych,

praktycznych, czy poznawczych [Kant, 1986]. Doświadczenie estetyczne w ujęciu Deweya nie ma zaś być skutkiem podjętej na chłodno kontemplacji, lecz stałym elementem interakcji między człowiekiem i jego środowiskiem. Charakterystycznemu rozszerzeniu ulega też dziedzina przedmiotów wywołujących bodźce estetyczne. U Deweya nie mówimy już tylko o postawionych na piedestale sztukach pięknych, a właśnie o środowisku – procesualnym, artefaktualnym i naturalnym otoczeniu, którego można różnorodnie doświadczać, bo wywołuje żywe zainteresowanie człowieka:

*Trzeba zająć się wydarzeniami i obrazami, na których oko i ucho zatrzymuje uwagę człowieka, które rozbudzają jego zainteresowanie i sprawiają mu zadowolenie kiedy patrzy i słucha. (...) Do źródeł sztuki w doświadczeniu ludzkim dotrze ten, kto dostrzeżga, jak wdzięk w napiętych ruchach piłkarzy elektryzuje tłumy, kto widzi radość kobiety z hodowanych przez nią kwiatów, napiętą uwagę jej męża, pielęgniującego ogródek przed ich domem, czy człowieka zapatrzonego w pelgające płomienie i czerwony żar sypiący iskrami, kiedy pogrzebaczem postukuje w płonące polana. [Dewey, 1975, s. 193]*

Właśnie takie ujęcie tematu da w przyszłości impuls do utworzenia kompletnie nowych gałęzi filozofii: estetyki środowiskowej i ekologicznej. Poglądy te różnić się będą między sobą sposobem rozłożenia akcentów w relacji człowiek-otoczenie, kładąc większy nacisk na aktywną rolę otoczenia (nurt środowiskowy) lub wzajemne oddziaływanie tych elementów. Samemu Deweyowi bliższy byłby ten drugi sposób widzenia owej relacji, gdyż samo doświadczenie rozumie się tutaj jako z gruntu *percepcyjne*, ale w szerokim sensie, tj. angażujące zmysły, myśli, wolę i uczucia zaangażowanego człowieka, a nie jedynie jego umiejętność odbierania bodźców. Kwestią późniejszą jest sposób organizacji wewnętrznej tego, co w tak zarysowanym procesie zostało doświadczone [Brzozowska, 2004, s. 87-88]. Refleksja jest bowiem czymś wtórnym, podczas gdy doświadczenie estetyczne jako takie stanowi pewną skończoną rzeczywistość, jak pisze Krystyna Wilkoszewska [2003, s. 99], badaczka myśli Deweya: *nie jest scaloną jednością, lecz jednością pierwotną – i w tym sensie jest ono niepodzielne*. Można więc powiedzieć, że owo doświadczenie jest czymś bezpośrednio odczuwanym, lecz wymykającym się próbom konceptualizacji [Dewey, 1975]. W związku z tym jest „pozostawianiem pod wpływem”, „poruszeniem” i przez to początkiem wewnętrznej przemiany – pełni zatem rolę analogiczną do tzw. *rezonansu qi*, jednego z podstawowych pojęć klasycznej estetyki Państwa Środka. W przed-filozoficznych obrazach świata, natura była w Chinach opisywana jako przeniknięta duchową energią, swego rodzaju żywotnością, w *Księdze Przemian* nazywaną *qi* (气) [Liu, 2010]. Qi płynie przez całą rzeczywistość, jednak płynność i intensywność tego ruchu nie zawsze jest taka sama: może być swobodna i harmonijna lub utrudniona. To założenie naturalnie przywiodło Chińczyków do zadania pytania o to, co może ów przepływ usprawnić. W kontekście sztuki istotne było więc, jak za pomocą kontemplacji estetycznej osiągnąć pewien rodzaj duchowego ożywienia, czy *rezonansu* [Wójcik, 2010] – sytuację, w której żywotność dzieła lub krajobrazu zwiokrotnia energię płynącą przez nas samych. Chińska

teoria estetyczna – podobnie jak cała chińska filozofia – porusza się w obszarze relacji [Nisbett, 2015, ss.40-41], już u swoich początków kładąc nacisk na to, co wydarza się *między*: w tym wypadku pomiędzy dziełem, a odbiorcą lub twórcą. Zbudowanie estetyki wokół rezonansu qi, rozszerza pole zainteresowań tej dziedziny o wszystko, co owo poruszenie może wywołać. Nie opiera się więc ona jedynie na sztuce wysokiej, ale również (a może przede wszystkim) na przyrodzie i codzienności, w której do rangi artystycznego performance’u podniesione zostają takie pozornie „nieartystyczne” działania jak górskie wycieczki, picie wina w gronie przyjaciół, czy krojenie tusz wołowych [Lipka, 2016].

Szczególnie istotne jest to, że w obydwu tych koncepcjach znaczenie sztuki nie jest z góry założone, a kształtuje się dopiero w interakcji z odbiorcą. U Deweya odnajdujemy pojęcie *ekspresji* rozumianej jako proces komunikacji, polegający na nakładaniu treści aktualnych na te ewokowane przez kontakt z dziełem [Brzozowska, 2004, s.88]. Trudno nie zauważyć podobieństwa tego wątku do chińskiej teorii literatury, wykorzystującej koncepcję nieokreśloności, wywiedzionej z estetycznie ujętej pustki. Poezja w chińskim kręgu kulturowym ma w pierwszym rzędzie odniesienie pragmatyczne. Oznacza to ni mniej ni więcej tyle, że znaczenie słów używanych w wierszach nie stanowi istotnego zagadnienia dla chińskich komentatorów i teoretyków – znacznie ważniejsze jest to jak i do czego słowa są w stanie pobudzić. Funkcje wyrażenia poetyckiego najściślej ujmuje Li Zhong z epoki Song:

*Pokazać aspekty świata zewnętrznego, tak by wyrazić swoje dyspozycje wewnętrzne, to wypowiedzenie bezpośrednie (fu), dyspozycje wewnętrzne i aspekty świata zewnętrznego całkowicie się pokrywają. Udać się na poszukiwanie pewnych aspektów świata zewnętrznego, tak by umieścić w nich swoje dyspozycje wewnętrzne, to tryb analogiczny (bi)[...] Wejść w styczność ze światem zewnętrznym, tak by pobudzić swoje dyspozycje wewnętrzne, to tryb pobudzania (xing), [za: Jullien, 2006, s. 100].*

Tryb bezpośredni, ogranicza się do tego, co zostało *explicite* powiedziane w wierszu. Taki typ wypowiedzi nie może zaledwie ożywić czytelnika: interakcja pomiędzy wewnętrznością czytającego, a zewnętrznością opisywanego świata jest niewielka [Jullien, 2006]. Wyrażenie poetyckie realizuje się z kolei najpełniej w ostatnim możliwym sposobie odczytania: *xing*, trybie pobudzenia, który stanowi samą istotę poezji. Skutkiem nieprecyzyjności odniesienia sytuacji lirycznej do rzeczywistości jest to, że pobudzenie emocjonalne może rozwijać się w nieskończoność, w oderwaniu od konkretnych sensów przekazywanych przez słowa wiersza. Sens pobudzeniowy utworu poetyckiego nie kieruje nas do jakiejś konkretnej idei w płaszczyźnie bezczasowej ogólności, lecz buduje atmosferę, otacza czytelnika nieokreśloną i przez to płodną aurą, tak jak para, czy wyziew (*qi-xing*) [Jullien, 2006, s. 126]. Niejasne odniesienie nie jest tu wadą poezji, lecz właśnie jej siłą. Nie bez znaczenia w tym kontekście jest rozpozszechniona w Chinach artystyczna koncepcja pustki. Jak czytamy u Laozi [2006, s. 91]: *wielki obraz nie ma formy!*. Najbardziej ożywcze jest więc to, co umysł i serce

(chin. *xin*, 心) mogą dowolnie zapełnić odniesieniami, tak jak pusty dzban wypełnia się wodą.

#### 4. Ku przyszłości

Sztuka w ujęciu Deweya zyskuje nową charakterystykę – nie jest już postrzegana jak obiekt, a proces doświadczania, wiodący ku wieńczącemu go poczuciu spełnienia. W tym sensie doświadczeniu estetycznemu przypisuje się nową, wyróżnioną rolę czynnika organizującego sam *rytm* życia, które toczy się od jednego momentu poruszenia, do kolejnego [Brzozowska, 2004]. Te trzy omówione dotąd cechy: percepcja, ekspresja i rytm stanowią podstawową charakterystykę tej koncepcji. Idąc za sugestią Wilkoszewskiej [2003] można żywić nadzieję, że jeśli uda się przeformułować nasze interakcje ze światem przez ich pryzmat, możemy liczyć na przywrócenie sobie bogactwa postrzeżeń i ponowne zadomowienie się w otaczającej nas rzeczywistości. Estetyka, tłumacząca i rozpoznająca te procesy, mogłaby z kolei pomóc w harmonijnym organizowaniu stosunków pomiędzy człowiekiem, a jego środowiskiem, byłaby więc nauką pomocniczą ekologii [Wilkoszevska, 2003, s. 172]. Potencjał ekologiczny koncepcji Deweya został słusznie rozpoznany i wykorzystany przez jego kontynuatorów, co jeszcze mocniej łączy filozofię Deweya z naturo-centriczną myślą chińską. Idąc tropem doświadczenia przyrodniczego, można wskazać na szereg podobieństw szczegółowych do koncepcji dalekowschodnich. Przede wszystkim jest to doświadczenie w mocnym sensie *relacyjne*. Nie polega ono na budowaniu jakiegoś świata wewnętrznego, korzystając jedynie z zewnętrznych bodźców, a na wchodzeniu w zaangażowaną interakcję z otoczeniem. Człowiek i jego środowisko stają się tutaj elementami pary przeciwstawnych, ale dopełniających się pojęć, tak jak można by było spojrzeć na ów problem „po chińsku” [Wójcik, 2010, ss.39-40]. W tradycji intelektualnej Państwa Środka, zwykło się postrzegać rzeczywistość w parach przeciwieństw, które wzajemnie umożliwiają sobie zaistnienie (tak jak tylko zamknięte może zostać otwarte)<sup>2</sup>. Co więcej, równowaga pomiędzy dwoma członami tej relacji jest dynamiczna, uwzględnia zmienność podmiotu i otoczenia, ich wikłanie się w sieć różnorodnych procesów. Po wtóre, doświadczenie to jest *ożywcze*, przez co rozumieć należy, że w istotny sposób wpływa na uczestniczącego w nim człowieka. Nie bez powodu używam tu terminu wyjątkowo ważnego dla chińskiej estetyki. Spełnienie doświadczającego człowieka, o którym pisze Dewey, zdaje się organizować życie, być jego naczelną zasadą – podobnie jak energia płynie przez całość rzeczywistości, zaś z perspektywy estetyka istotne jest znalezienie sposobu jej pobudzenia. Otoczenie, z którym wchodzi się w tym procesie w interakcję nabiera nowych cech w zaangażowanej percepcji doświadczającego. Przypomina to z jednej strony „pozostawanie pod wpływem” z teorii rezonansu *qi*, z drugiej zaś chińskie rozumienie krajobrazu, w którym parą dla zewnętrznego widoku natury (*jing*, 景) są wewnętrzne uczucia patrzącego, (*qing*, 情). Przyroda z jednej strony wywiera

<sup>2</sup> *Wielki Komentarz do Księgi Przemian* zawiera opis pierwszych rozróżnień dokonanych przez Mędrców: Zamykanie drzwi nazwali *Qian*, a ich otwieranie nazwali *Kun*. Raz otworzyć, raz zamknąć – to nazwali *przemianą*. Tam i z powrotem, bez końca – to nazwali *przechodzeniem* [1994, I.XI.4]

poruszający wpływ na tego, kto ją kontempluje, ale także sama „zabarwia się” emocjami człowieka. To relacja, w której spojrzenie zamienia naturę w krajobraz (w akcie percepcji), a krajobraz (zwrótnie) buduje duchowe zasoby percypującego obserwatora [Jullien, 2006]. Najważniejsze podobieństwo dotyczy jednak możliwości zastosowania tego aspektu doświadczenia w praktyce życia. Zarówno konfucjańskie Sześć Sztuk, jak i koncepcja „edukacji estetycznej” czerpią z tej samej obserwacji. Duchowe, emocjonalne, wolitywne, moralne, a nawet fizyczne aspekty człowieka zmieniają się w procesie doświadczenia estetycznego – o ile tylko będzie ono oparte na zaangażowanym uczestnictwie podmiotu.

Oba wyszczególnione przeze mnie wątki zostały w kolejnych latach podjęte i przemyślane przez filozofów, czerpiących z myśli Deweya i podobnie jak on pozostających w żywym dialogu z koncepcjami Dalekiego Wschodu. Temat relacji człowieka do otoczenia stanowi główną oś refleksji Arnolda Berleanta [1992], twórcy estetyki środowiskowej powstałej w odpowiedzi na konieczność połączenia konstytuującej się myśli ekologicznej z estetyką. U podstaw jego teorii, nazywanej później estetyką środowiskową, czy ekologiczną, stało przekonanie o zasadniczej nierozłączności człowieka i kontekstu, w którym funkcjonuje. Filozof pisze: *nie ma zewnętrznego świata. [...] Osoba i środowisko stanowią continuum* [1992, s. 4] opowiadając się tym samym za zniesieniem kartezjańskiego podziału na *res extensa* – świat przedmiotów – i *res cogitans*, myślący podmiot, który je poznaje. Zagadnienie ożywczości opartej na osobistym zaangażowaniu (szczególnie w wymiarze cielesnym) opracował na gruncie tzw. somaestetyki Richard Shusterman [2006]. Shusterman zauważa, że zachodnia tradycja filozoficzna w dyskretny sposób stroni od ciała, skupiając się na opracowywaniu problemów moralnych lub intelektualnych, a więc w pewien sposób szlachetniejszych i subtelniejszych [2006]. Za przyczynę takiego stanu rzeczy filozof uznaje problematyczną dwuznaczność ciała, które w naszym powszechnym doświadczeniu występuje zarówno jako podmiot, którym jesteśmy, jak i przedmiot, który posiadamy. Zagadnienie to, nazywane w literaturze estetycznej *mind-body problem*, nie daje się pomyśleć na gruncie filozofii chińskiej, której tropem podąża Shusterman [2006]. Cieleśność i duchowość występują na Dalekim Wschodzie łącznie, jako dwa składniki całości którą jesteśmy. Współcześnie, przełomowe połączenie wschodnich inspiracji z zachodnim pragmatyzmem nadal oddziałuje na scenę filozoficzną poprzez kontynuatorów Deweya, Berleanta i Shustermana. Na uwagę zasługuje tu przede wszystkim prężnie rozwijająca się estetyka środowiskowa. Na Zachodzie zyskuje ona interpretacje kognitywistyczne i psychologiczne (zwracające uwagę np. na aspekty imaginacyjny, albo afektywny) [Korusiewicz, 2014, ss. 202-214], a na Wschodzie rozwijana jest przez chińskich czytelników Berleanta, komentujących, rozwijających i krytykujących jego pomysły z pozycji tradycji filozoficznej Państwa Środka [Xiangzhang, 2010].

## 5. Zakończenie

Postępujące procesy globalizacyjne zmieniają nasze doświadczenie świata i sposób w jaki pochylamy się nad nim w refleksji filozoficznej [Appadurai, 2005]. Może wy-



woływać to lęki spod znaku *Zderzenia cywilizacji* Samuela Huntingtona [2008], a więc strach przed utratą indywidualnej tożsamości, czy wręcz przed wrogim skolonizowaniem przez „obcą” formację kulturową. Tymczasem, nieomal codziennie odczuwamy profity swobodnej wymiany wzorców i idei pomiędzy kulturami. Świeże spojrzenie kogoś z innym zapleczem intelektualnym może pomóc przewycięzać nam aporie filozoficznych problemów, z którymi się zmagamy. Tym samym udaje się nam uniknąć błędu jednostronności, ciężącego na wielu klasycznych teoriach zachodniego kręgu kulturowego. Przykładem takiej szczęśliwej współpracy jest bez wątpienia rewolucja w XX-wiecznej estetyce, dokonana przez Johna Deweya. Skonstruowana na filarach amerykańskiego i chińskiego pragmatyzmu nowa koncepcja doświadczenia estetycznego jest obecnie dyskutowana w debatach akademickich na Wschodzie i na Zachodzie, tworząc niewyczerpany horyzont porozumienia i kreatywności intelektualnej, w którym odnaleźć mogą się obie strony przysłowiowej barykady, o której jeszcze sto lat temu Rudyard Kipling [2003, s. 128] pisał *Oh, East is East, and West is West, and never the twain shall meet*. Jak się dziś zdaje – niesłusznie.

### Bibliografia:

- Appadurai Arjun. 2005. *Nowoczesność bez granic. Kulturowe wymiary globalizacji*. Tłum. Zbigniew Pucek. Kraków: Wydawnictwo Universitas.
- Berleant Arnold. 1992. *The Aesthetics of Environment*. Philadelphia: Temple University Press.
- Brzozowska Blanka. 2004. „Dewey raz jeszcze”. *Teksty drugie*. Nr 5/2004.
- Coleman Earle Jerome. 1971. *Philosophy of painting by Shih-T'ao : a translation and exposition of his Hua-P'u (Treatise on the philosophy of painting)*. University of Hawaii Press.
- Dewey John. 1994. Art as Experience. W *Art and Its Significance. An Anthology of Aesthetic Theory*, red. Stephen David Ross. New York: State University of New York Press.
- Dewey John. 1975. *Sztuka jako doświadczenie*. Tłum. Andrzej Potocki. Wrocław: Ossolineum.
- Dobrowolski Robert i Salamon-Krakowska Katarzyna. 2016. Estetyka cielesnego doświadczenia. W *Filozoficzne i społeczne aspekty sportu i turystyki*, red. Jerzy Kłosiewicz, Eligiusz Małolepszy, Teresa Drozdek-Małolepsza. Częstochowa: Wydawnictwo Akademii Jana Długosza.
- I-Cing. Księga przemian w przekładzie R. Wilhelma*. 1994. Tłum. Agna Onysymow Warszawa: Wydawnictwo Aletheia.
- Jullien Francois. 2006. *Drogą okrężną i wprost do celu. Strategie sensu w Chinach i w Grecji*, Tłum. Maciej Falski. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.
- Kant Immanuel, 1986, *Krytyka władzy sądzienia*, Tłum. Adam Landman, Jerzy Gałecki. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.
- Kipling Rudyard. 2013. *Rudyard Kipling's Verse*. Cambridge University Press.

- Konfucjusz. 1976. *Dialogi Konfucjańskie*. Tłum. Krystyna Czyżewska-Madajewicz, Mieczysław Jerzy Kunstler, Zdzisław Tłumski. Wrocław: Ossolineum.
- Korusiewicz Maria. 2014. *Cień wiśni*. Kraków: Wydawnictwo Universitas.
- Laozi. 2006. *Księga dao i de z komentarzami Wang Bi*. Tłum. Anna Iwona Wójcik. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.
- Lipka Dawid. 2016. „Improwizacja jako filozofia swobody w twórczości Siedmiu Mędrców z Bambusowego Gaju”. *Fragile* Nr 3(33).
- Liu JeeLoo. *Wprowadzenie do filozofii chińskiej. Od myśli starożytnej do chińskiego buddyzmu*. Tłum. Mieczysław Godyń. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.
- Nisbett Ricahrd E. 2015. *Geografia myślenia. Dlaczego ludzie Wschodu i Zachodu myślą inaczej*. Tłum. Ewa Wojtych. Sopot: Wydawnictwo Smak Słowa.
- Shusterman Richard. 2006. „Myślenie poprzez ciało. Rozwinięcie nauk humanistycznych – uzasadnienie dla somaestetyki”. Tłum. Sebastian Stankiewicz. *Journal of Aesthetic Education*. Nr 1
- Wang Jessica Ching-Sze. 2007. *John Dewey in China: To Teach and to learn*, New York: SUNY Press.
- Wilkoszewska Krystyna. 2003. *Sztuka jako rytm życia. Rekonstrukcja filozofii Johna Deweya*, Kraków: Universitas.
- Wójcik Anna Iwona. 2010. *Filozoficzne podstawy sztuki kręgu konfucjańskiego*. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.
- Wójcik Anna Iwona. 2012. „Metodologia kręgów kulturowych Wschodu i Zachodu”. *Polish Journal of Arts and Culture*. Nr 3/2012.
- Xiangzhang Cheng. 2010. „Estetyka środowiskowa a estetyka ekologiczna: wpływ Arnolda Berleanta na estetykę ekologiczną w Chinach”. *Sztuka i filozofia*. Nr 31/2010.
- Ziętek Ewa. 2014. „Koncepcja estetyczna Richarda Shustermana i jej konsekwencje dla edukacji artystycznej”. *Teraźniejszość – Człowiek – Edukacja*. Nr 68(4).