

“To, co *nie* zostało napisane”

JOSEPHA MARGOLISA KONCEPCJA REALIZMU KULTUROWEGO

MONIKA BOKINIEC

J. Margolis, *Selves and Other Texts: The Case for Cultural Realism*, The Pennsylvania State Univ. Press, University Park 2001

Joseph Margolis (ur. 1924) jest amerykańskim filozofem, którego bogaty dorobek (około 30 książek) obejmuje obszerny zakres problemów i dziedzin filozofii, z których ważniejsze to: metafizyka, epistemologia (ze szczególnym uwzględnieniem filozofii umysłu) oraz filozofia języka¹. Wśród nich szczególne miejsce zajmuje filozofia sztuki, ugruntowana i zintegrowana z pozostałymi dziedzinami zainteresowań Margolisa, przede wszystkim z oryginalną (choć inspirowaną koncepcjami Strawsona i Danto) koncepcją z zakresu teorii kultury: realizmu kulturowego, którego obrona jest motywem przewodnim recenzowanej książki. Należy przy tym zaznaczyć, że jest bardzo otwarty na nowe inspiracje w estetyce i podejmuje dialog z takimi prądami jak np. postmodernizm², czy estetyka feministyczna³. Mimo, iż jest to jeden z najpłodniejszych i najwybitniejszych współczesnych filozofów amerykańskich, jego dorobek pozostaje w Polsce właściwie nieznan.

Na polu estetyki (a właściwie filozofii sztuki) trudno znaleźć problem, którego Margolis nie porusza. Zarysowują się jednak w jego pracach trzy główne obszary tematyczne, na które akcent położony jest najwyraźniej. Po pierwsze będzie to (1) status ontologiczny dzieła sztuki. Margolis konsekwentnie definiuje je jako byt ucieleśniony fizycznie i wyłoniony kulturowo. Próbuje znaleźć pośrednią drogę między skrajnym materializmem, oraz teoriami sztuki o idealistycznej proveniencji (np. estetyka fenomenologiczna), gdyż oba te podejścia wydają się grzeszyć nieuzasadnionym redukcjonizmem. Dzieła sztuki muszą być ucieleśnione w fizycznym przedmiocie, ale to nie znaczy, że można go z fizycznym, czasowo-przestrzennym przedmiotem utożsamiać. Aby dany przedmiot fizyczny mógł zostać nazwany dziełem sztuki, musi posiadać pewne charakterystyczne właściwości, np. minimum racjonalności i przynajmniej pewien stopień intencjonalności (tzn. wewnętrznej celowości)⁴

¹ Wśród dzieł Margolisa, dotyczących innych dziedzin niż estetyka, warto przede wszystkim wymienić trylogię *The Persistence of Reality* (Basil Blackwell, Oxford 1986, 1987, 1989) oraz *Persons and Minds* (Reidel, Dordrecht 1978), *The Truth About Relativism* (Basil Blackwell, Oxford 1991) i wiele innych.

² Zob.: J. Margolis, *What, After All, Is a Work of Art? Lectures in the Philosophy of Art*, The Pennsylvania State University Press, University Park 1999.

³ Zob. J. Margolis, *Reconciling Analytic and Feminist Philosophy and Aesthetics*, [w:] *Feminism and Tradition in Aesthetics*, ed. by P. Zeglin Brand and C. Korsmeyer, The Pennsylvania State University Press, University Park 1995.

⁴ Taką wizję sztuki i definicję dzieła sztuki Margolis przedstawił już we wczesnych pracach dotyczących estetyki i problemów filozofii sztuki, przede wszystkim w *Art and Philosophy* (Humanities Press, Atlantic Highlands, NJ 1980). W Polsce ukazało się tłumaczenie artykułu Margolisa, w którym omawia i wyjaśnia taką właśnie definicję dzieła sztuki (zob.: *Dzieła sztuki jako byty ucieleśnione fizycznie i wyłonione kulturowo*, tłum. W. Chojna, [w:] *Estetyka w świecie*, t. 2, red. M. Gołaszewska, UJ, Kraków 1986). Artykuł ten stał się potem fragmentem *Art and Philosophy*. Dla uzyskania ogólnej orientacji we wcześniejszych poglądach estetycznych

etc. Cechy te są wyłaniane i konstytuowane na drodze pewnych praktyk kulturowych, charakterystycznych dla danej kultury, wynikających m.in. z jej tradycji.

Takie podejście do dzieła sztuki staje się podstawą do rozwinięcia kolejnego leitmotywu margolisowskiej estetyki - (2) relatywizmu⁵. Jeśli bowiem uznamy, że warunkiem koniecznym wyłonienia cech, które sprawią, że dany przedmiot fizyczny zostanie uznany za dzieło sztuki, jest umiejscowienie go na mapie dziejowo-kulturowej danej kultury, a więc odpowiedni kontekst kulturowy, naturalną konsekwencją jest zrelatywizowanie go w stosunku do tego właśnie kontekstu. Margolis twierdzi, że “dzieła sztuki nie mogą być identyfikowane jako takie poza kontekstem kulturowym”⁶, ponieważ jedynie znajomość i odniesienie się do tradycji i wzorców artystycznych (w tym odbioru i oceny sztuki) danej kultury pozwala w ogóle wypowiadać się w kontekście sztuki co do danego przedmiotu fizycznego i nazwać go, lub nie nazwać dziełem sztuki. Musi to prowadzić do uznania jakiejś formy relatywizmu kulturowego, który jednak nie pozawala na przyjęcie zasady “anything goes”, ponieważ to właśnie kontekst danej kultury pozwala nam uznać pewne sądy za bardziej lub mniej możliwe do przyjęcia, czy też zasadne. Kategoria dzieła sztuki sama jest kategorią kulturową, gdyż o sztuce możemy mówić jedynie w ramach określonej tradycji kulturowej. Właśnie ta tradycja sprawia, że, jak twierdzi Margolis, mamy “kulturowy nawyk bezpośredniego dostrzegania dzieł sztuki i spontanicznego odbioru ich specyficznej mocy i właściwości”⁷. Wynikałoby z tego, że w tradycji naszej kultury przyjęło się przypisywać pewnym przedmiotom fizycznym określony zespół cech, które można opisać, a następnie na tej podstawie dokonać oceny i interpretacji tego przedmiotu jako dzieła sztuki. Jeśli zaś próbujemy w dziele sztuki wskazać granicę między tym, co jest jego możliwą do opisanego cechą a tym, co w nim jest efektem procesu interpretacji, napotykamy kolejny problem: samo wyznaczanie granicy okazuje się procesem interpretacji.

Stąd w ostatnich pracach Margolisa sporo miejsca zajmuje właśnie (3) zagadnienie interpretacji⁸. Procesy interpretacyjne, jego zdaniem, nie służą jedynie wyjaśnianiu tego, co napotykamy. Ich rola okazuje się znacznie bardziej podstawowa: są zaangażowane już na poziomie konstytuowania bytów, czy raczej tekstów, jakie napotykamy. Świat ludzkiego doświadczenia (nie tylko świat sztuki, ale kultury w ogóle, jako specyficznie ludzkiego sposobu istnienia i postrzegania rzeczywistości) jest takim światem, którego elementy są konstytuowane poprzez procesy interpretacyjne. Ponieważ odbywają się one głównie przy użyciu medium języka, elementy te należałoby raczej postrzegać jako teksty, niż jako przedmioty.

Ten krótki zarys rozwoju zainteresowań i rozłożenia akcentów w pracach estetycznych Margolisa pozwoli umieścić jego najnowszą książkę, *Osoby i inne teksty: w obronie realizmu kulturowego*, w odpowiednim kontekście i na właściwym tle. Zanim przejdę do merytorycznych uwag na temat tekstu, chciałabym zwrócić uwagę na pewną kwestię formalną, a mianowicie sposób przedstawiania przez Margolisa swoich poglądów. Otóż jest on świetnym krytykiem innych teorii: ostrym, rzeczowym i przenikliwym, zaś swoje własne poglądy konstruuje w nieustannym dialogu z innymi koncepcjami⁹. Z punktu widzenia informacji, które czytelnik otrzymuje w postaci krytycznego przeglądu najistotniejszych koncepcji dotyczących danego tematu, jest to cecha pozytywna jego książek. Jednak dla

Margolisa warto również sięgnąć do recenzji *Art and Philosophy* (zob.: W. Chojna, B. Dziemidok, *Filozofia sztuki Josepha Margolisa*, [w:] *Studia Estetyczne*, T. XX/XXI, Warszawa 1983/1984).

⁵ Chodzi o tzw. zdrowy (robust) relatywizm, którego ogólną koncepcję (nie tylko w kontekście filozofii sztuki) Margolis rozwija i broni w książce *The Truth About Relativism*.

⁶ J. Margolis, *Dzieła sztuki jako...*, wyd. cyt., s. 208.

⁷ Tamże, s. 210.

⁸ Zob. np.: J. Margolis, *Interpretation Radical but Not Unruly*, University of California Press, 1991.

⁹ Na sposób pisania Margolisa, jego zalety i wady, wskazywali już W. Chojna i B. Dziemidok (por.: *Filozofia sztuki Josepha Margolisa*, wyd. cyt., s. 366).

kogoś, kto staje przed zadaniem zreferowania jego poglądów, sprawa się komplikuje, ponieważ zadanie referowania przeistacza się w gruncie rzeczy w zadanie rekonstruowania tychże poglądów z fragmentów, napomknien, szukanie odwrotności tego, co krytykowane¹⁰. Czasem taki styl pisania może wywołać wrażenie, że książki te są oparte wyłącznie o program negatywny (krytyka), pozbawione zaś pozytywnego (konstruktywne propozycje).

Przy okazji tej właśnie książki należałoby również wskazać na pewną tendencję dającą się zaobserwować we współczesnej filozofii (nie tylko estetyce) amerykańskiej: o ile dominującym przez wiele lat kierunkiem badań i orientacją metodologiczną była, inspirowana koncepcją przedstawioną przez Ludwika Wittgensteina w *Dociekaniach filozoficznych*, filozofia analityczna¹¹, o tyle w ostatnich latach wielu filozofów analitycznych dostrzega ograniczenia, jakie narzuca ten paradygmat. W estetyce badacze najczęściej zwracają się ku jakiejś wersji neopragmatyzmu¹². Margolis, początkowo dość zdecydowanie sytuujący się w kręgu filozofów analitycznych, zaczął ostatnio szukać wyjścia poza ten wąski teren rozważań estetycznych. W *Przedmowie* do książki *Selves and Other Texts* tak formułuje swój cel:

Podjąłem próbę sformułowania tego, czego się zazwyczaj w analitycznej, anglojęzycznej filozofii nie mówi na temat natury życia kulturowego i głębokiego związku, jaki ma ono z typowymi dla filozofii analitycznej problemami¹³.

Chodzi mianowicie o założenia dotyczące świata ludzkiej kultury, które, jak już wspomniałam, nazywa kulturowym realizmem. Najogólniej rzecz ujmując, podstawowym twierdzeniem realizmu kulturowego jest konceptualny związek pomiędzy światem fizycznym (czy też materialnym) i światem ludzkiej kultury, a jednocześnie radykalna między nimi różnica. Zdaniem Margolisa to właśnie wyłączenie z obszaru zainteresowań relacji między naturą i kulturą jest jednym z głównych powodów usunięcia w cień estetyki analitycznej i zwrotu ku pragmatyzmowi (a także ku jego źródłom w klasycznej filozofii kontynentalnej), który takich pytań nie unika. Jeśli estetyka analityczna ma się odrodzić jako kierunek twórczy, najpierw powinna stworzyć (lub odtworzyć) bazę w postaci teorii kultury, zawierającej zestaw odpowiedzi na pytania, które wywołuje ontyczne i epistemologiczne odniesienie do kultury. Dopiero na tej podstawie będzie można konstruować odpowiednią filozofię sztuki.

W części pierwszej, której pierwszy rozdział jest charakterystycznie zatytułowany *Zmierzch i odrodzenie estetyki analitycznej*, Margolis słusznie zauważa, że aby możliwe było rozpoczęcie procesu odrodzenia estetyki analitycznej, trzeba najpierw dostrzec jej zmierzch i tego zmięch przyczyny. Stąd cała ta część poświęcona jest wykazaniu, iż filozofia analityczna (bardzo szeroko rozumiana, gdyż Margolis wskazuje jako jej bieguny Rorty'ego i Quine'a) jest pozbawiona solidnych podstaw o charakterze ontologicznym i, w konsekwencji, zawiera wiele pustych miejsc (np. posługuje się pojęciami, których nie wyjaśnia) i sprzeczności. Na ławie oskarżenia w tym procesie zasiedli: Monroe Beardsley, Nelson Goodman, Arthur Danto oraz sam Joseph Margolis, a zatem śmietanka współczesnej estetyki analitycznej. Beardsley jest przede wszystkim oskarżony o nadmierne uproszczenia, które są

¹⁰ To oczywiście wcale nie musi być wadą, jeśli przyjmiemy, że rekonstrukcja jest interpretacją, a wypełnianie luk – naturalnym zadaniem czytelnika, a nawet największą przy czytaniu przyjemnością. Pozostaje jednak faktem, że wysiłek ten jest czytelnikowi narzucony.

¹¹ Warto sięgnąć do zbioru *Analytic Aesthetics*, zredagowanego przez R. Schustermana (Basil Blackwell, Oxford 1989), a szczególnie do jego wstępu, *Analysing Analytic Aesthetics*. Wśród polskich opracowań zwięzły zarys estetyki analitycznej (a szczególnie jej inspiracje Wittgensteinem) można znaleźć w artykule L. Sosnowskiego *Estetyka analityczna*, [w:] *Estetyki filozoficzne XX wieku*, red. K. Wilkoszewska, Universitas, Kraków 2000.

¹² Za przykłady tego rodzaju "nawrócenia" mogą posłużyć takie postacie, jak chociażby R. Rorty, a w estetyce przede wszystkim R. Schusterman.

¹³ J. Margolis, *Selves and Other Texts*, wyd. cyt., s. xi.

efektem uparcie bronionego obiektywizmu, oraz tyleż konsekwentnego, co błędnego pomijania zagadnień, z którymi takiego rodzaju teoria nie wytrzymuje konfrontacji (np. intencjonalność, nieprzezroczystość, czy ontologiczna struktura dzieła sztuki), podczas gdy estetyka analityczna w żadnym wypadku nie może sobie już na to pozwolić¹⁴. Goodmanowi dostaje się przede wszystkim za niekoherencję jego koncepcji irrealizmu. Zdaniem Goodmana w ramach świata, w którym żyjemy można mówić o wielu “wersjach świata” (world-versions), które nie są ze sobą sprzeczne, bowiem każda jest prawdziwa w ramach siebie samej. Margolis zauważa, że nie wiadomo, jak właściwie możemy te wersje świata rozróżniać, czy w ogóle można je w jakiś sposób porządkować. Problematyczne stają się również same pojęcia prawdziwości i fałszywości. Margolis odrzuca też wprowadzony przez Goodmana podział na sztuki allograficzne i autograficzne, dowodząc, że wszystkie sztuki są w istocie autograficzne. W konsekwencji upada zdecydowany nominalizm i ekstensjonalizm, który Goodman wydaje się preferować¹⁵. Danto nie dość, że kontynuuje linię obiektywizmu w teorii sztuki, to jeszcze pomimo deklaracji stworzenia solidnej podstawy dla obiektywnej interpretacji, w gruncie rzeczy nie jest w stanie jej stworzyć. Margolis jest, zdaniem Margolisa¹⁶, najmniej winny, bo jako jedyny próbował nieustannie konfrontować strategię filozofii analitycznej z nie-analityczną tradycją (np. z fenomenologią, hermeneutyką, czy poststrukturalizmem). Podsumowując: wszyscy skrytykowani wyżej filozofowie sztuki borykają się z tymi problemami, ponieważ nie ugruntowali swoich koncepcji estetycznych w jakiejś formie ontologii. Stąd główny postulat książki: z powrotem do ontologii samej.

Jako lekarstwo, mające wyleczyć estetykę analityczną z choroby polegającej braku podstaw ontologicznych, Margolis proponuje oryginalną wersję realizmu, który obejmowałby (1) osoby¹⁷ (selves), czyli “swoiście ujęzykowane, działające istoty ludzkie ‘drugiego rzędu’”¹⁸, oraz ich (2) wypowiedzi o charakterze Intencjonalnym (Intentional utterances), czyli dzieła sztuki, opowieści, uczynki, akty mowy etc., których wewnętrzną, konieczną cechą jest interpretowalność. Margolis twierdzi:

Byty kulturowe są równie prawdziwe, jak byty fizyczne, jednak z natury posiadają wyróżniające je cechy, - “Intencjonalne”, lub też znaczące kulturowo, wewnętrznie interpretowalne struktury - których po prostu brak przedmiotom fizycznym¹⁹.

¹⁴ Opracowań estetyki Beardsley’ a, pomimo jego ogromnego wpływu na współczesną estetykę, właściwie nie ma w języku polskim. Warto z pewnością zajrzeć do rozdziału poświęconego perceptualizmowi estetycznemu w książce B. Dziemidoka *Główne kontrowersje estetyki współczesnej*, PWN, Warszawa 2002, s. 75-106, gdzie można znaleźć zarys estetyki Beardsley’ a wraz z uwagami krytycznymi.

¹⁵ Co do irrealizmu, podziału na sztuki allograficzne i autograficzne, oraz kwestii stylu por.: N. Goodman, *Jak tworzymy świat*, tłum. M. Szczubiałka, Aletheia, Warszawa 1997. Jeśli chodzi o opracowania w języku polskim por. np.: J. Tarnowski, *Wprowadzenie do filozofii kultury N. Goodmana*, [w:] “Sztuka i Filozofia”, nr 8, 1994.

¹⁶ To nie jest pomyłka recenzenta. Margolis pisze o sobie w tym fragmencie książki w trzeciej osobie, co ma podkreślić jego “współwinę”, a zarazem oznacza przynajmniej częściowe odcięcie się od wcześniejszych poglądów.

¹⁷ W oryginale Margolis używa pojęcia “selves”, które trudno jest przełożyć na język polski. Zdaję sobie sprawę z tego, że pojęcie “self” jest w filozofii obciążone wieloznacznością, stąd wielość możliwych tłumaczeń tego słowa (np.: ja, jaźń, tożsamość etc.). Jednak w kontekście filozofii Margolisa, biorąc pod uwagę treść pojęcia (w takim znaczeniu, w jakim jest przedstawione w książce) oraz mając w pamięci dotychczasowe nazewnictwo Margolisa roboczo tłumaczę “selves” jako “osoby”. Jest to tym bardziej usprawiedliwione, że w dalszych rozdziałach sam Margolis pisze “persons or selves”, a następnie określa je łącznie jedną definicją (por.: J. Margolis, *Selves and Other Texts*, wyd. cyt., s. 102), zawierającą te same elementy, które w poprzednich książkach dotyczyły pojęcia osoby. Pozwala to przypuszczać, że zmiana w stosunku do poprzednich książek jest w zasadzie terminologiczna, a zatem można używać “selves” i persons” zamiennie. Należy jednak pamiętać, że, niezależnie od tłumaczenia, termin ten nabiera tu dużo bardziej językowego charakteru, niż w poprzednich wersjach teorii.

¹⁸ “uniquely enlanguaged, ‘second-natured’ human agents”, J. Margolis, *Selves and Other Texts*, wyd. cyt., s. 35

¹⁹ Tamże.

W rozdziale drugim, *Postrzeganie dzieł sztuki: pożegnanie z Danto i Goodmanem*, przeprowadzona jest pogłębiona krytyka teorii estetycznych Danto i Goodmana, gdzie ostatecznie okazuje się, że teoria Goodmana jest arbitralna, bądź fałszywa, zaś Danto niespójna lub paradoksalna. Na szczególną uwagę zasługuje tu konkluzja dotycząca Danto, w której Margolis dochodzi do wniosku, że jeśli wyciągniemy wszystkie konsekwencje z propozycji Danto, okaże się, że dla niego “dzieło sztuki po prostu nie istnieje”²⁰. Nie można, jak podkreśla Margolis, oddzielać ontologii dzieł sztuki i osób, ponieważ dzieła sztuki są (podobnie jak np. język) trafny z punktu widzenia danej kultury wypowiedziami kulturowo uformowanych osób.

W rozdziale trzecim, *Bezkraina przyszłość sztuki*, rozważane są różne pomysły dotyczące końca sztuki. Problem, na który już w pierwszym paragrafie Margolis zwraca naszą uwagę, to fakt, iż aby móc odpowiedzieć na pytanie o przyszłość sztuki (i jego rozliczne warianty), należy wpięrow zaproponować adekwatną odpowiedź na pytanie, czym sztuka jest. Znowu podstawowy problem okazuje się mieć charakter ontologiczny. Poza tym (tu nawiązanie do Danto), aby rozważać kwestię końca sztuki należy założyć, że sztuka w ogóle ma jakąś historię, w ramach której można mówić o końcu i początku. Kryzys sztuki nie dotyczyłby więc twórców sztuki, ale jej teoretyków²¹, i to tylko i wyłącznie w obrębie określonej filozofii historii. Co więcej, kiedy Danto mówi o jałowości współczesnej sztuki, błędnie zakłada w tym działanie jakiejś formy dziejowej konieczności. Następnie Margolis odnosi się do eseju Waltera Benjamina *Dzieło sztuki w dobie reprodukcji technicznej*²² (zresztą fragment ten jest jednym z najciekawszych w całej książce). Benjamin dostrzega związek mechanicznej reprodukcji w sztuce współczesnej z obumieraniem tzw. aury, ponieważ mechaniczna reprodukcja “wyrywa reprodukowany przedmiot z ciągu tradycji”²³. Mając w pamięci istotność kontekstu dziejowo-kulturowego w filozofii sztuki Margolisa łatwo zrozumieć sympatię, jaką darzy on Benjamina, co nie przeszkadza mu skrytykować u niego elementów, które postrzega jako redukcjonistyczne: (1) nie można zawęzić historii sztuki do historii technologicznego rozwoju jej mediów, po drugie zaś (2) aura nigdy całkowicie nie zaniknie, ponieważ każde spontaniczne postrzeganie semiotycznych własności dzieła sztuki już zawiera w sobie jej elementy. Ostatecznie Margolis tak podsumowuje problematykę końca sztuki:

Twierdzę, że nie ma końca sztuki, ponieważ nie ma końca historii, końca historii sztuki, końca historii ludzkości [...]. Twierdzę, że nie ma końca sztuki, ani historii sztuki, ponieważ nie ma żadnej prawdziwej historii, do której należy koniec sztuki. (Sztuka oczywiście ma swoją własną historię, czy też historie; nie ma jednak żadnej uprzedniej, lub też niezależnej historii, do której sztuka by należała.)²⁴

Część drugą, znacznie bardziej twórczą, rozpoczyna rozdział czwarty, *Metafizyka interpretacji*. Na początku Margolis proponuje przyjąć dwa założenia: (1) ludzie zasadniczo mogą się nawzajem zrozumieć, pomimo różnic o charakterze kulturowym, oraz (2) nasze

²⁰ Tamże, s. 66.

²¹ Tu Margolis przywołuje bardzo ciekawe przesunięcie “gramatyczne” pytania o koniec sztuki, zaproponowane przez V. Burgina: “end-of-art” theory zostaje przekształcona w end of “art-theory”. Drugim interesującym pomysłem Burgina jest podział na dwa możliwe rodzaje historii sztuki: historia przedmiotów sztuki (art objects), która być może rzeczywiście dochodzi do kresu, oraz historia reprezentacji (representations), dotycząca pola praktyk znaczących. Por.: tamże s. 71-72.

²² Zob.: W. Benjamin, *Dzieło sztuki w dobie reprodukcji technicznej*, tłum. J. Sikorski, [w:] Tenże, *Anioł historii. Eseje, szkice, fragmenty*, Wyd. Poznańskie, Poznań 1996.

²³ Tamże, s. 207.

²⁴ J. Margolis, *Selves and Other Texts*, wyd. cyt., s. 95-96.

rozumienie świata ludzkiego jest nierozzerwalnie powiązane z interpretacją. Ponadto musimy się zgodzić, że “osoby (persons or selves), czyli rzeczywiste, denotowalne byty, które manifestują swoje kompetencje językowe, same są przypadkowo²⁵ uformowanymi ‘artefaktami’, będącymi efektem naturalnego procesu enkulturacji w różnorodnych, istniejących historycznie społeczeństwach”²⁶. Krótko mówiąc same są pewnego rodzaju tekstami. Takie podejście, uprzedza krytykę Margolis, jest wprawdzie mocno dyskusyjne z punktu widzenia filozofii, niemniej jednak posiada moc wyjaśniającą, której brak innym koncepcjom. Nie chodzi o to, że konstruujemy (tworzymy) to, co naturalne²⁷ w świecie (choć z pewnością konstruujemy sens, jaki nadajemy temu światu, jak również świat kultury). Problem polega na tym, że nie jesteśmy w stanie orzec, co właściwie w naszej wizji świata jest tym, co rzeczywiste i niezależne od nas, a co - efektem naszych wysiłków interpretacyjnych. Stąd należy uznać ontyczną niezależność fizycznego świata, przy jego jednoczesnej epistemicznej zależności od warunków rozumienia przez nas świata i samych siebie. Jeśli więc przyjmiemy, że pytania ontologiczne i epistemologiczne są nierozzerwalnie ze sobą splecione, wówczas okazuje się, że świat kultury jest równie realny, jak świat fizyczny, chociaż w innym sensie, ponieważ jego cechy o charakterze Intencjonalnym (takie jak znaczenie, bagaż semiotyczny, ekspresywność, reprezentacyjność etc.) są efektem konstrukcji i, jako takie, są zależne od naszego poznania (mind-dependent). Co więcej, to właśnie konstrukcje naszych umysłów o charakterze kulturowym dostarczają poznawczych warunków do wypowiedzania się na temat świata fizycznego. Różnica między bytami fizycznymi i kulturowymi polega na tym, że w przypadku bytów kulturowych, takich jak osoby i dzieła sztuki, ich indywidualizacja i wielość tożsamości dowodzi, że same są głęboko Intencjonalne. Dlatego też w żadnym wypadku nie dadzą się sprowadzić do tożsamości z przedmiotem fizycznym, w którym są ucieleśnione.

W dalszej części rozdziału Margolis doprecyzowuje te poglądy poprzez skonfrontowanie ich z teoriami Beardsley’ a, Wolterstorffa, Hirscha i innych. W toku rozważań wyłaniają się poszczególne składniki leżące u podstaw kulturowego realizmu. Takiego rodzaju konstruktywizm zakłada m.in., że nie ma wolnego od interpretacji dostępu do tego, co interpretowane, a także, że świat kultury nigdy nie jest niezależny od operacji poznawczych w tym sensie, w jakim niezależny jest świat fizyczny. Konkluzja tego rozdziału wygląda następująco:

Niemożliwość uzasadnienia jakiegokolwiek formy obiektywizmu ani pierwszeństwa poznawczego, połączona z odróżnialną naturą Intencjonalnych bytów i własności sprawia, że odrzucenie realistycznej wersji relatywizmu, za którą się opowiadam, staje się albo arbitralne, albo wewnętrznym sprzeczne²⁸.

W rozdziale piątym, *Dewiacyjna ontologia dzieła sztuki*, Margolis skupia się przede wszystkim na dookreślanu i podsumowywaniu tych elementów realizmu kulturowego, które wcześniej zostały (*implicite*, bądź też *explicitie*) zasugerowane. Twierdzi, że jego podejście do świata kultury pozwala na uniknięcie dualizmu, jednocześnie jednak zachowana zostaje pojęciowa różnica między fizycznymi i kulturowymi elementami świata. Wyjaśnia również, co ma na myśli mówiąc o własnościach Intencjonalnych. Okazuje się, że te elementy, które są nazywane Intencjonalnymi (semiotyczne, symboliczne, stylistyczne, związane z tradycją i historią etc.) są w gruncie rzeczy identyczne z tym, co w dziele sztuki ma charakter i źródło kulturowe. Zarówno we wstępie do książki, jak i w tym rozdziale Margolis posługuje się dość

²⁵ “contingently”, co można rozumieć również jako “warunkowo”.

²⁶ J. Margolis, *Selves and Other Texts*, wyd. cyt., s. 102.

²⁷ Chodzi tu o rzeczywistość fizyczną, przedmioty, to, co materialne.

²⁸ J. Margolis, *Selves and Other Texts*, wyd. cyt., s. 132.

mętnie czymś w rodzaju bliżej nie określonej teorii ewolucji. Pisze bowiem, że świat kultury wyłonił się w swoisty sposób (niestety nie dowiadujemy się na czym właściwie ta swoistość polega) ze świata fizycznego i biologicznego. Obecnie zaś ów świat kultury manifestuje się przede wszystkim w języku, ale również w innych, niekoniecznie werbalnych przejawach, takich jak taniec, sposoby przygotowywania jedzenia etc. Możemy, jako osoby, te przejawy kultury zidentyfikować i wyodrębnić ze świata fizycznego, bo (1) wraz z ich rozwojem rozwinęła się w nas zdolność ich odróżniania, a poza tym (2) sami, jako osoby, jesteśmy tego świata kulturowego elementami. Jeśli do tego zgodzimy się, jak chce Margolis, że “rzeczywistość świata kulturowego jest ontycznie niemożliwa do oddzielenia od naszych językowych (*enlanguaged*) interwencji w ten świat”²⁹, to przy takim postawieniu sprawy wyaje się, że estetyka analityczna, o ile odrywa w nieuzasadniony sposób język od rzeczywistości, którą on opisuje, rzeczywiście prosi się o uzupełnienie tymi elementami pragmatyzmu, które podkreślają związek myślenia i działania, oraz próbują radzić sobie z pytaniami o charakterze ontologicznym.

Ostatecznie zasady realizmu kulturowego dają się streścić w pięciu punktach:

1. Dzielimy elementy świata na naturalne i kulturowe na podstawie tego, czy posiadają własności intencjonalne, czy nie, z tego zaś wynika fundamentalna nieredukowalność świata kultury do świata fizycznego.
2. Byty kulturowe są ucieleśnione w bytach fizycznych, a ich własności przejawiają się poprzez własności fizyczne przedmiotu, w który są wcielone, stąd byty kulturowe są równie rzeczywiste, jak byty fizyczne.
3. Własności Intencjonalne są interpretowalne, jednak obiekty fizyczne, w których są one ucieleśnione, nie dostarczają nam odpowiedniego paradygmatu do określenia dyskursu dotyczącego bytów kulturowych.
4. Indywiduacja i wielość tożsamości bytów kulturowych sprawia, że nie możemy wskazać granicy między dostrzeganiem i przypisywaniem własności, a więc każdy opis bytu kulturowego ma z konieczności charakter interpretacji.
5. Obiektywne przypisywanie własności Intencjonalnych oznacza jednocześnie uznanie możliwości odmiennych opisów, które, zastosowane do przedmiotu fizycznego, mogą stać się źródłem sprzeczności lub paradoksów, co więcej, mogą być nieustannie zmieniane w procesie interpretacji i reinterpretacji. Zatem kryteria obiektywnego opisu nie mogą być takie same w odniesieniu do kultury, jak do natury, niemniej jednak możliwe do uzgodnienia³⁰.

Ostatni rozdział, zatytułowany tak samo jak cała książka, zaczyna się od dokładniejszego określenia, czym są teksty – “interpretowalne wypowiedzi osób (*selves*)”³¹. Właściwie wszystko może być postrzegane jako tekst, jeśli zostanie odpowiednio zantropomorfizowane (wymodelowane z punktu widzenia ludzkiej myśli i zachowania). My sami okazemy się tekstami, jeśli spojrzymy na siebie (swoje myśli i działania) z odpowiedniego punktu widzenia. Oglądani z tej perspektywy okazujemy się być samointerpretującymi się tekstami. Ludzie są jedynymi stworzeniami zdolnymi do autorefleksji, mogącymi postrzegać siebie jednocześnie jako podmiot i przedmiot, z całą ambiwalencją takiego spojrzenia. Są oni również jedynymi istotami, które, w procesie enkulturacji otrzymują naturę drugiego rzędu – stają się osobami. Dopiero w procesie refleksji, dokonywanej przez społeczność osób (*society of selves*), może pojawić się pytanie o analizę poznania i życia umysłowego. Następnie Margolis podaje przykłady zastosowania realizmu kulturowego, traktującego byty kulturowe

²⁹ Tamże, s. 143.

³⁰ Por.: tamże, s. 145-146.

³¹ Tamże, s. 155. W kontekście definicji tekstu pojawia się ciekawa uwaga na temat Derridy. Margolis twierdzi, że analizując twierdzenie Derridy “Il n’y a pas de hors-texte” nie należy postrzegać go jako idealisty, ale jako “spadkobiercę odkryć pokantowskich”. Por.: tamże, s. 161.

jako teksty, do poszczególnych dziedzin sztuki: rzeźby, muzyki, malarstwa etc. W każdym przypadku, aby teksty mogły zaistnieć, muszą być ucieleśnione w przedmiocie fizycznym, jednak jako teksty istnieją w tej samej przestrzeni kulturowej, co interpretujące je osoby. Jako takie, z konieczności muszą mieć charakter historyczny oraz zależeć od kontekstu danej kultury.

Ontologia tekstów w zamierzeniu Margolisa ma odzwierciedlać fundamentalną różnicę między poznaniem zmysłowym i rozumieniem, co nie znaczy, że można te dwa rodzaje poznania rozdzielać. Bowiem postrzeganie zmysłowe zawiera element interpretacji (“element hermeneutyczny”), zaś proces rozumienia odbywa się na bazie percepcji. Margolis wykorzystuje ten moment, aby odnieść się do różnych teorii interpretacji i rozumienia (ze szczególnym uwzględnieniem hermeneutyki).

Epilog o obiecującym tytule: *Wypowiedziana mowa, wypowiedziany świat*, zawiera jedynie uwagi krytyczne na temat interpretacji w tradycji platonizmu wiersza J. Donne’a³² i propozycje jego interpretacji z punktu widzenia realizmu kulturowego.

Uwagi na temat wyczerpania estetyki analitycznej i konieczności jej reformy są obecnie, jak już wcześniej sygnalizowałam, dość popularne. Wśród tego typu prób warto wspomnieć R. Shustermana i jego *Estetykę pragmatyczną*³³. Shusterman, dotychczas estetyk analityczny, trzy lata po zredagowaniu kanonicznej antologii *Analytic Aesthetics*³⁴, w której wstępie charakteryzuje główne cechy estetyki analitycznej, i w której pojawiają się już głosy krytyczne (między innymi pierwotnie właśnie tam ukazał się pierwszy rozdział recenzowanej książki), zmienia front i wydaje *Estetykę pragmatyczną*. Projekt Shustermana różni się jednak zasadniczo od propozycji Margolisa. Shusterman bowiem nie tyle pragnie uzupełnić estetykę analityczną o wątki pragmatyczne, co raczej zastąpić ją inną opcją, postrzegając ją jako nurt wyczerpany, zdyskredytowany przez Nową Krytykę o pochodzeniu kontynentalnym. Tą “trzecią drogą”, “nową estetyką” ma być właśnie neopragmatyzm³⁵. Zabieg ten ma pozwolić na odrodzenie i rozwój filozofii sztuki (dotychczas krępowany i duszony przez dominację estetyki analitycznej) przez połączenie zalet zarówno estetyki analitycznej (jak np. empiryczne nastawienie), jak i uwzględnienie szerokości zainteresowań i oryginalności nurtów kontynentalnych (hermeneutyka, poststrukturalizm etc.). Margolis przeciwnie: nie chce estetyki analitycznej niczym zastępować, tylko ją samą uzdrowić, “przepracować” od podstaw. Z pewnością nie ignoruje on dokonań wyżej wymienionych nurtów, przyznaje się do inspiracji kantowskich, dyskutuje z hermeneutyką, rozważa kwestię znaku i znaczenia etc. Jednak odniesienie się do tych nurtów ma zawsze charakter krytyczny i jest zrelatywizowane do problemów estetyki analitycznej. Z tego punktu widzenia, praca wykonana przez Margolisa, w porównaniu z propozycją Shustermana (pomimo atrakcyjności jego pomysłu), wydaje się zwyczajnie porządniejsza, o ile może to stanowić kryterium przy ocenie teorii³⁶.

Na zakończenie jeszcze kilka uwag o charakterze oceniającym: właściwie wszystkie rozdziały tej książki były pierwotnie publikowane przy różnych okazjach w formie artykułów. Być może to właśnie sprawia, że, pomimo ich preredagowania pod kątem motywów przewodnich tej właśnie pracy, jest ona bardzo nierówna. Dotyczy to zarówno zawartości

³² Chodzi o wiersz *A Valediction: Forbidding Mourning*.

³³ R. Shusterman, *Estetyka pragmatyczna. Żywe piękno i refleksja nad sztuką*, tłum. A. Chmielewski, E. Ignaczak, L. Koczanowicz, Ł. Nysler i A. Orzechowski, Wyd. Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 1998.

³⁴ Por. *Analytic Aesthetics*, red. R. Shusterman, wyd. cyt.

³⁵ Por. R. Shusterman, *Estetyka pragmatyczna*, wyd. cyt., s. 25.

³⁶ Swoją drogą warto wspomnieć, że skromne dwie strony poświęcone przez Shustermana Margolisowi i jego stosunkowi do pragmatyzmu w oryginale *Estetyki pragmatycznej*, nie znalazły się, za zgodą autora zresztą, w polskim wydaniu (Por. R. Shusterman, *Pragmatist Aesthetics. Living Beauty, Rethinking Art*, Blackwell, Oxford UK and Cambridge USA, 1992, s. 86-87), jako część rozdziału dotyczącego wewnętrznych sporów pragmatystów, który “wydał mi [tzn. Shustermanowi] się zbyt długi, techniczny” (Por. R. Shusterman, *Estetyka pragmatyczna*, wyd. cyt., s. 3).

Estetyka i Indyjka

merytorycznej poszczególnych rozdziałów (mam tu na myśli chociażby proporcje referowanych i krytykowanych cudzych poglądów oraz własnych propozycji, czy poziom głębi i trudności w kolejnych rozdziałach etc.), jak również konstrukcji: mimo podporządkowania treści określonej problematyce trudno dopatrzeć się w książce jednolitego wyводу. Zgadzamy się z poszczególnymi fragmentami książki, ale po drodze pojawia wciąż się pytanie, do czego autor właściwie zmierza. Uderza niestety brak konceptualnej klamry, która spięłaby tekst, zaczynający się przecież od postulatu odnowy estetyki analitycznej za pomocą stworzenia dla niej bazy ontologicznej w postaci teorii kultury. Margolis tworzy zarysy tej bazy, jednak pytanie, w jaki sposób miałyby ona przyczynić się do odrodzenia estetyki wydaje się pozostawać bez odpowiedzi. Najciekawszym zadaniem przy czytaniu tej pracy byłoby chyba skonfrontowanie krytyk Margolisa z oryginalnymi tekstami Danto, Goodmana, Quine'a, Rorty'ego i wielu innych przez niego przywołanych. Tego typu analiza znacznie przekracza ramy tego szkicu recenzyjnego. Dlatego też książka ta jest szczególnie godna polecenia osobom, które zajmują się problematyką estetyczną i zagadnieniami filozofii analitycznej. Z pewnością jednak nie tylko im – także propozycje Margolisa o charakterze ontologicznym, dotyczące realizmu kulturowego i jego konsekwencji dla filozofii sztuki, warte są z pewnością osobnego namysłu, tym bardziej, że również w jego teorii można dostrzec wiele luk, których wytykania nie szczędzi kolegom.

Monika Bokiniec e-mail: m_bokiniec@o2.pl