

Anna Ziółkowska-Juś*

Rola doświadczenia estetycznego w poznaniu integralnym. Ku Deweyowskim inspiracjom

Abstrakt

Celem artykułu jest przedstawienie teorii poznania integralnego w oparciu o koncepcję doświadczenia w estetyce pragmatycznej Johna Deweya. Poznanie integralne stanowi alternatywę dla jednostronnego poznania intelektualnego. Nie ogniskuje się ono na intelekcie, ale wymaga złączenia go ze zmysłami, uczuciami, cielesnością, a także z wyobraźnią i intuicją, czyli sferą estetyczną. Kluczowym czynnikiem w poznaniu integralnym jest świadomość, która skupia się nie tylko na umyśle, ale również na uczuciach i ciele. Praktykowanie tego rodzaju poznania prowadzi nie tylko do nabywania wiedzy, ale także do polepszania jakości życia i doświadczenia, kształtowania człowieka będącego całością psychofizyczno-duchową, harmonii wewnętrznej, radości i spełnienia. Poznanie integralne nie jest czymś danym. Wymaga ono kształcenia i stanowi wspólnie ważne wyzwanie.

Słowa kluczowe

poznanie integralne, doświadczenie estetyczne, estetyka pragmatyczna, uczucia, zmysły, cielesność, wyobraźnia, intuicja, świadomość

* Zakład Estetyki
Instytut Filozofii
Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu
e-mail: annazio@amu.edu.pl

Nie sposób wyraźnie oddzielić doświadczenia estetycznego od doświadczenia intelektualnego, bowiem to drugie musi mieć piętno estetyczne, aby stać się całkowite.

John Dewey, *Sztuka jako doświadczenie*¹

Wprowadzenie

Książka Johna Deweya z 1934 roku, zatytułowana *Sztuka jako doświadczenie*, stała się inspiracją i punktem odniesienia dla estetyki pragmatycznej i somaestetyki, rozwijanych współcześnie między innymi przez Richarda Shustermana. Dewey sprzeciwiał się izolacji sztuki od codziennego życia i spraw z nim związanych. Znacząco rozszerzył pojęcie sztuki, utożsamiając ją z doświadczeniem estetycznym. Jego stanowisko wskazało nowe perspektywy dla refleksji estetycznej, otwierając ją na te sfery życia i doświadczenia, które lokowały się poza obszarem jej tradycyjnych zainteresowań. Jedną z nich jest sfera poznawcza (naukowa i filozoficzna), w tradycji często przeciwstawiana sztuce. Celem artykułu jest rozwijanie teorii poznania integralnego w oparciu o koncepcję doświadczenia w estetyce pragmatycznej i somaestetyce². Poszukuję tutaj odpowiedzi na następujące pytania: Jakie warunki muszą zostać spełnione, aby poznanie zbliżyło się do sztuki, czyli stało się integralne? Dlaczego warto praktykować i kultywować tego rodzaju poznanie? Jaką rolę w poznaniu pełnią komponenty estetyczne? Poznanie integralne (zawierające w sobie komponenty estetyczne) odróżniam od poznania niepełnego (zogniskowanego głównie na intelekcie). Dewey pisze zarówno o roli, jaką pełni wiedza w doświadczeniu estetycznym, jak i o roli, jaką pełni doświadczenie estetyczne w poznaniu³. W artykule skupiam się zwłaszcza na drugiej sytuacji.

¹ J. Dewey, *Sztuka jako doświadczenie*, tłum. A. Potocki, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk 1995, s. 49.

² Dewey nie posługiwał się sformułowaniem „poznanie integralne”. Pisał o „doświadczeniu integralnym”, odnosząc je jednak do sfery szerszej niż poznawcza. Wprowadzam kategorię „poznania integralnego” na oznaczenie poznania, które ma aspekt estetyczny.

³ Według Deweya wiedza jest instrumentalna dla doświadczenia: „Instrumentalność wiedzy polega na tym, że przez kontrolę, jaką sprawuje nad działaniem, przyczynia się do wzbogacenia bezpośredniego doświadczenia” (J. Dewey, *Sztuka jako doświadczenie*, op. cit., s. 355).

Odnoszę wrażenie, że poznanie naukowe, chociaż niezwykle ważne dla rozwoju zachodniej cywilizacji i cieszące się dużym uznaniem, jest jednak jednostronne i niepełne. U jego podstaw leżą dualizmy typu: podmiot – przedmiot, teoria – praktyka, umysł – ciało, rozum – uczucia itp. Problem stanowi kultywowanie wiedzy wyrwanej z kontekstu ludzkiego doświadczenia, a także przeciwstawianie abstrakcyjnej myśli sferze zmysłowej, cielesnej i uczuciowej. Dzieje kultury zachodniej pokazują, że postęp techniczno-naukowy nie zawsze współgra z pełnym rozwojem człowieka, a nierzadko dokonuje się jego kosztem. Działalność intelektualna prowadzi często do rozbicia integralności człowieka, powodując odczucie pustki, wyjałowienia, a nawet lęku⁴. Do odczucia pustki prowadzi również jednostronne oddawanie się bezmyślnej rozrywce. Jednak to właśnie zbyt oddalenie wytworów sztuk pięknych, nauki i kultury od człowieka powoduje, że „głód estetyczny może skłonić go do poszukiwania tego, co tanie i wulgarne”⁵.

Poznanie, które nazywam integralnym, tym przede wszystkim różni się od poznania niepełnego, że nie ogniskuje się na intelekcie, ale wymaga uwzględnienia uczuć, zmysłów, intuicji, wyobraźni i cielesności. Uważam, że praktykowanie tego rodzaju poznania prowadzi nie tylko do nabywania wiedzy, ale także do polepszania jakości życia, kształtowania człowieka będącego całością psychofizyczno-duchową, a w konsekwencji do odczucia harmonii wewnętrznej, radości i spełnienia. Jest to taki rodzaj poznania, w którym człowiek nie traktuje siebie i nie jest traktowany przez innych w sposób instrumentalny, ale w swym dynamicznym i integralnym rozwoju staje się zarazem celem samym w sobie.

Wyłaniają się jednak pytania: Czy urzeczywistnianie takiego poznania w ogóle jest możliwe? Czy nie jest ono utopią? Czy mieszanie sztuki z poznaniem nie szkodzi obu dziedzinom? Wszak w historii estetyki można znaleźć wiele koncepcji przeciwstawiających postawę badawczą (intelektualną, naukową) różnie rozumianemu doświadczeniu estetycznemu. Koncepcje te dokonują rozróżnienia pomiędzy artystyczną iluzją a rzeczywistością (Gorgiasz), poetyckim szalem a rozumem (Platon), estetyczną przyjemnością a naukową prawdą (Kartezjusz), zmysłem piękna (*sense of beauty*) a racjonalną wiedzą (Francis Hutcheson), sądem smaku

⁴ „U podstaw przeciwstawiania sobie umysłu i ciała, duszy i materii lub ducha i cielesności zawsze tkwi strach przed tym, co życie przynieść może. Takie przeciwstawianie oznacza kurczenie się i wycofywanie” (ibidem, s. 29).

⁵ Ibidem, s. 9.

a poznaniem (Immanuel Kant), postawą estetyczną a intelektualną abstrakcją (Artur Schopenhauer), nastawieniem estetycznym a naukowym (Roman Ingarden), konstatając deformację przeżycia estetycznego przez pierwiastek intelektualny bądź też rozkład i niszczenie nauki przez dokonujące się w niej procesy estetyzacji⁶. Krystyna Wilkoszewska stwierdza, że: „obie postawy – estetyczna i badawcza – jeżeli nawet nie wykluczają się nawzajem, to jednak ich współwystępowanie wpływa deformująco na każdą z nich”⁷. Można również wymienić filozofów, którzy zwracali uwagę na estetyczny charakter prawdy i poznania, takich jak na przykład: Friedrich Nietzsche, Karl Popper, Paul Feyerabend, Richard Rorty⁸.

Poznanie integralne nie jest współcześnie czymś tylko postulowanym, lecz również w coraz większym stopniu realizowanym. Między innymi odkrycia fizyki kwantowej pokazały, że dawny kartezjański paradygmat naukowy, oparty na dualizmie podmiot – przedmiot, trzeba zastąpić nowym. Dziś już wiadomo, że uczony nie jest tylko obserwatorem zewnętrznego wobec siebie świata, ale jego uczestnikiem i współtwórcą. Sposób, w jaki poznaje, ma wpływ na wyniki poznania: „W fizyce atomowej przestaje obowiązywać ostry kartezjański podział na umysł i materię, na obserwatora i przedmiot obserwacji. Nie można nigdy mówić o przyrodzie, jeśli nie mówi się jednocześnie o sobie”⁹. Wśród naukowców zwiększa się świadomość roli momentów estetycznych w procesie poznania:

Już u Bohra, Diraca, Einsteina czy Heisenberga można w wielu ważnych punktach dostrzec argumentację estetycznego typu, a Poincaré wprost deklarował, że potencja estetyczna – nie zaś potencja logiczna – stanowi główną zdolność dobrego matematyka. W nowszych czasach drogę torowało świadectwo Jamesa D. Watsona – badacza, który odczytał strukturę DNA. Udało mu się tego dokonać dzięki założeniu, że rozwiązanie musi być maksymalnie eleganckie – tylko dzięki temu założeniu estetycznemu był w stanie pośród wielu teoretycznie otwartych dróg znaleźć właściwą¹⁰.

⁶ Zob. W. Tatarkiewicz, *Dzieje sześciu pojęć: sztuka, piękno, forma, twórczość, od twórczość, przeżycie estetyczne*, Warszawa 1988, s. 361–392.

⁷ K. Wilkoszewska, *Sztuka jako rytm życia. Rekonstrukcja filozofii sztuki Johna Deweya*, Kraków 2003, s. 89.

⁸ Zob. W. Welsch, *Estetyka poza estetyką. O nową postać estetyki*, tłum. K. Guczalska, Kraków 2005, s. 63.

⁹ F. Capra, *Punkt zwrotny. Nauka, społeczeństwo, nowa kultura*, tłum. E. Wojdyło, Warszawa 1987, s. 125.

¹⁰ W. Welsch, op. cit., s. 64.

Pomimo otwarcia wielu badaczy i uczonych na estetyczne aspekty poznania trudno jednak oprzeć się wrażeniu, że w szkołach i na uniwersytetach pokutuje wciąż tradycyjny paradygmat kartezjański.

Uważam, że poznanie integralne może się realizować w różnych dziedzinach: filozofii, psychologii, teorii sztuki, matematyce, fizyce, przyrodoznawstwie, humanistyce, medycynie, a także w dyscyplinach technologicznych i innych. Odnosi się ono zarówno do kształcenia instytucjonalnego, jak i pozainstytucjonalnego, szkolnego i uniwersyteckiego. Może się na pierwszy rzut oka wydawać, że niektóre dziedziny ze względu na swój przedmiot (na przykład teoria sztuki, filozofia) wymagają zaangażowania estetycznego, natomiast w innych (matematyce, fizyce, biologii, technologii) aspekty estetyczne nie są aż tak ważne. Sądzę jednak, że myślenie estetyczne jest ważne w odniesieniu do każdego rodzaju poznania, gdyż specyfikacja nauk wywodzi się z niepodzielnego doświadczenia świata.

Dewey podkreśla, że poznanie (naukowe, filozoficzne) oraz doświadczenie estetyczne istotnie różnią się od siebie, ale jednocześnie przestrzega przed absolutyzowaniem tej różnicy. Według filozofa poznanie i doświadczenie estetyczne nie wykluczają się, a nawet mogą stanowić wzajemne dopełnienie. Działalność naukowa wyzbyta momentów estetycznych staje się niepełna, bezowocna, mechaniczna i nieprzekonująca. Doświadczenie estetyczne jest niezbywalne dla integralności poznania i pełni w nim określone funkcje, które dotyczą nie tylko wyników działalności badawczej, ale również rozwoju osobowości badacza i jego otoczenia.

Bezpośredniość estetyczna w poznaniu integralnym. Poza dualizmem podmiot – przedmiot

Według Deweya doświadczenie estetyczne jest koniecznym i wystarczającym warunkiem sztuki. W tej perspektywie sztuką nie są wyizolowane z doświadczenia przedmioty (tak zwane artefakty). Obraz w muzeum nie jest jeszcze sztuką, jeżeli nie towarzyszy mu doświadczenie estetyczne. Z drugiej strony każda ludzka działalność, a nawet samo życie mogą być sztuką, jeżeli będą w nich obecne jakości estetyczne. Inaczej niż w sztuce tradycyjnej, nie ma tutaj klarownego podziału na twórcę i odbiorcę. Każdy jest na swój sposób artystą, jeśli tylko doświadcza estetycznie.

Sztuka, będąca zarazem doświadczeniem, wywodzi się z procesu życia, w którym ustrój człowieka i otoczenie oddziałują na siebie w niezapśredniczony sposób. Stanowi ona sublimację tego najbardziej bezpośredniego

doświadczenia. Autor *Sztuki jako doświadczenia* z pełnym przekonaniem stwierdza, że „to, co nie jest bezpośrednio, nie może być estetyczne”¹¹. Doświadczenie estetyczne tym różni się od innych doświadczeń, że następuje w nim najpełniejsza intensyfikacja wzajemnego oddziaływania żywego ustroju i środowiska. Nie pojawiają się w nim dualizmy, takie jak: podmiot – przedmiot, wewnętrzne – zewnętrzne, obiektywne – subiektywne, rozum – uczucia, umysł – ciało, teoria – praktyka, środki – cele, sztuka – życie itp. Tego typu rozróżnienia, mające charakter jedynie funkcjonalny, wprowadza dopiero refleksja. Natomiast w pierwotnym doświadczeniu estetycznym żywy organizm i świat są ze sobą zupełnie zespolone. Nie istnieją oddzielnie. Są dwoma aspektami jednego, niepodzielnego doświadczenia¹². Dewey ujmuje najbardziej naturalną relację człowieka ze światem jako pozbawioną dystansu, wzajemną oraz zmienną dynamikę doznawania i działania. Żywy ustrój jest aktywną siłą i odgrywa decydującą rolę w przebiegu i jakości doświadczenia. Z tego wzajemnego oddziaływania żywego ustroju i środowiska rodzi się ekspresja, stanowiąca twórczą odpowiedź i ustosunkowanie się żywej istoty do otaczającego ją świata¹³. Ekspresja pojawia się wówczas, gdy siły środowiskowe i organizm ludzki wzajemnie na siebie oddziałują, wywołując opory i trudności. Powstaje ona w wyniku napięcia, jakie pojawia się pomiędzy organizmem i otoczeniem. „Bez ciśnienia, bez kompresji nie ma ekspresji i nic nie może być wyrażone”¹⁴ – pisze Dewey. Warunkiem ekspresji jest sytuacja, w której środowiskowe energie naciskają i pobudzają uwewnętrznione przeżycia. Dopiero w przypadku wzajemnego oddziaływania środowiskowych warunków i energii z organizmem może powstawać dzieło sztuki jako integralne doświadczenie. Pod wpływem doznania, czyli nacisku rzeczy zewnętrznych na organizm, i przeżycia pojawia się działanie, w którym zarówno przeżycia, jak i środowisko ulegają przekształceniu. Powstaje w ten sposób nowy przedmiot ekspresyjny, który „jest jednością przetworzonego materiału obiektywnego i przetworzonego przeżycia”¹⁵. Zatem nie ma przeżyć czysto wewnętrznych (subiektywnych) ani świata czysto obiektywnego. To, co uważamy za „wewnętrzne” przeżycia, to

¹¹ J. Dewey, *Sztuka jako doświadczenie*, op. cit., s. 144.

¹² Zob. ibidem, s. 340.

¹³ Słowo „ekspresja” pochodzi od łacińskiego *exprimere*, oznaczającego ‘wyciskanie’, ‘wytłaczanie’ i ‘wypychanie’. Sok winny wyciska się z surowca pod wpływem ciśnienia za pomocą tłoczni. Podobnie w sztuce przedmiot ekspresyjny wyciska się z materiału podmiotowo-przedmiotowego za pomocą odpowiednio dobranych środków wyrazu.

¹⁴ J. Dewey, *Sztuka jako doświadczenie*, op. cit., s. 82.

¹⁵ K. Wilkoszewska, op. cit., s. 107.

obrazy i znaczenia, które zostały jakoś przyswojone i zinternalizowane. Akt ekspresji i przedmiot ekspresyjny są wynikiem starcia się organizmu z otoczeniem. Działanie ekspresywne prowadzi do współbrzmienia rzeczy zachowanych z przeszłości z tym, co inne i nowe. Jest czymś indywidualnym, oryginalnym i każdorazowo innym. Doświadczenie ma charakter twórczy, czyli estetyczny, jeśli cechuje je otwartość i świeżość spojrzenia, wyostrenie zmysłów na to, co wydarza się w teraźniejszości.

Ekspresja estetyczna jest pod jednym względem bezpośrednia, a pod innym pośrednia. Jest bezpośrednia w tym sensie, że nie następuje w niej rozdzielanie podmiotu i przedmiotu, tego, co wewnętrzne, i tego, co zewnętrzne. Nie ma w niej refleksji oraz kategorii i pojęć, które ustanawiają dualizm podmiot – przedmiot. Natomiast jest ona pośrednia w tym sensie, że wyraża znaczenia za pomocą odpowiednio dobranych środków: malarz używa barw, muzyk dźwięków, tancerz wyraża znaczenia poprzez ciało, a poeta poprzez słowa. W przeciwieństwie do ekspresji naturalnej, gdy na przykład uczucia malują się bezpośrednio na czyjejś twarzy, ekspresja w sztuce poszukuje środków wyrazu. Jest ona w pewnym sensie „sztuczna”, czyli selektywna i znaleziona. Nie ma charakteru przypadkowego i chaotycznego, ale jest ukierunkowana i dąży do spełnienia. W Deweyowskiej perspektywie ekspresja nie jest reakcją na bodźce, ale twórczą odpowiedzią i pewnym rodzajem komunikacji. Jej wytworem są znaczenia. Dewey pokazuje, że znaczenie nie zawsze musi być zapośredniczone przez refleksję. Richard Shusterman w polemice z hermeneutyką zauważył, że rozumienie i znaczenie niekoniecznie łączą się z interpretacją¹⁶. Sztuka w swym bezpośrednim oddziaływaniu zawiera znaczenia. Trudno przeprowadzić wyraźną granicę pomiędzy aktem ekspresji a przedmiotem ekspresyjnym. Doświadczający i to, co doświadczane, stanowią jedność. Znaczenie zostaje bezpośrednio wcielone w środki wyrazu, które same stają się celem.

Poznanie naukowe wydaje się na pierwszy rzut oka czymś zupełnie odmiennym od tak rozumianego doświadczenia estetycznego. Postawa badawcza wymaga przecież pewnego refleksyjnego dystansu pomiędzy doznaniem i działaniem, odróżniania podmiotowych składników doświadczenia (własnych sugestii, hipotez, przesądów i dążeń) od właściwości przedmiotu badań¹⁷. Charakteryzuje się nakierowaniem na przedmiot. Ponadto naukowiec i osoba doświadczająca estetycznie stawiają

¹⁶ Zob. R. Shusterman, *Interpretacja a rozumienie*, [w:] idem, *Estetyka pragmatyczna. Żywe piękno i refleksja nad sztuką*, tłum. A. Orzechowski, Wrocław 1998, s. 154–155.

¹⁷ Por. J. Dewey, *Sztuka jako doświadczenie*, op. cit., s. 304.

przed sobą inne cele i przyjmują inne nastawienia. Na przykład naukowiec przygląda się kwiатовi, gdyż chce poznać jego budowę, natomiast doświadczający estetycznie ma bezpośredni kontakt z kwiatem, rozkoszuje się nim, napawa jego zapachem i barwą. Postawa poznawcza nie może być utożsamiana z czysto bezpośrednim doświadczeniem estetycznym, gdyż ma charakter refleksyjny i pojęciowy¹⁸. Dostrzegają to również Dewey, rozróżniając w swojej książce doznawanie doświadczenia (*having experience*) od poznawania doświadczenia (*knowing experience*). W *Sztuce jako doświadczeniu* czytamy:

Zawodowy myśliciel (a takim oczywiście jest autor piszący rozprawę z teorii estetyki) to człowiek, którego nieustannie nęka różnica między jaźnią i światem. Podchodzi on do rozważań o sztuce z silnym uprzedzeniem, i to uprzedzeniem najbardziej niekorzystnym i zgubnym dla estetycznego rozumienia¹⁹.

W postawie badawczej, inaczej niż w „czystym” doświadczeniu estetycznym, dostęp do bytu zostaje zapośredniczony przez wypracowane refleksyjnie pojęcia i kategorie. Czy zatem jest zasadne doszukiwanie się (oraz postulowanie) w refleksyjnej i zapośredniczonej przez pojęcia działalności poznawczej aspektów estetycznych?

Pomimo dostrzeganych rozbieżności pomiędzy podejściem estetycznym i poznawczym Dewey uważa, że pomiędzy działalnością artysty i uczonego istnieje różnica tempa i rozłożenia akcentów, a nie różnica jakościowa. Z jednej strony takie stanowisko może dziwić, wszak sam autor *Sztuki jako doświadczenia* przyznaje, że: „myślenie bezpośrednio w kategoriach tonów czy obrazów jest, technicznie biorąc, inną czynnością aniżeli myślenie w słowach”²⁰. Z drugiej strony stwierdza, że oba rodzaje doświadczenia wyrastają z tego samego źródła, jakim jest niepodzielny proces życia. Wzajemne oddziaływanie istoty żywej i środowiska wiąże się często z oporami, trudnościami, napięciami i stanami względnej równowagi oraz

¹⁸ Dewey rozdziela kompetencje poznania naukowego i filozoficznego. Nauka jest nastawiona analitycznie, ma ona prawo do wstępnego zakładania pewnych podziałów teoretycznych, a następnie ich analizowania i uzasadniania, natomiast zadaniem filozofii jest zdawanie sprawy i opisywanie pierwotnego doznania świata („doświadczenia estetycznego”), które nie jest zapośredniczone przez teoretyczną i analityczną refleksję. Chodzi o to, aby nie projektować na pierwotne, niezapośredniczone doświadczenie estetyczne rozróżnień i podziałów wypracowanych przez naukę (na przykład psychologię i teorię sztuki), ale ująć doświadczenie od strony jego niepodzielności i syntetycznego charakteru.

¹⁹ J. Dewey, *Sztuka jako doświadczenie*, op. cit., s. 304.

²⁰ Ibidem, s. 92.

ustanawia materiał wspólny dla poezji, muzyki, historii, malarstwa, nauki i innych rodzajów ludzkiej aktywności. Życie człowieka i życie przyrody podlegają wspólnym rytmom, które są źródłem zarówno formy artystycznej, jak i nauki²¹. Sztukę i naukę łączy to, że mają one charakter selektywny, porządkujący i zarazem znaczący²². W starożytnej Grecji nie istniała różnica pomiędzy sztuką i nauką: „Obie dziedziny nazywano *téchnē*. Dzieła filozoficzne pisano wierszem, a wysiłek wyobraźni spowodował, że świat stał się kosmosem”²³. Również współcześnie nauka i sztuka zachowują pokrewieństwo ze względu na wspólne zainteresowanie rytmami. Czy jednak jest możliwa bezpośredniość w samym myśleniu intelektualnym? Czy krytyczny dystans nie wyklucza bezpośredniego doświadczenia estetycznego? Na czym polega obecność estetyczności w poznaniu?

Poznanie naukowe nie jest wyrazem najpełniejszego zjednoczenia żywego ustroju i środowiska. W odróżnieniu od „czystego” doświadczenia estetycznego jest w nim obecna refleksyjność, zakładająca choćby funkcjonalny dystans pomiędzy podmiotem i przedmiotem. Jednak z drugiej strony umysł nie jest odrębny i przeciwny wobec naturalnego doświadczenia. Zgodnie z naturalistycznym stanowiskiem Deweya umysł wyewoluował z natury i ostatecznie nie może się od niej uniezależnić. Natura jest koniecznym warunkiem umysłu, ale umysł nie jest koniecznym warunkiem natury. Możliwe jest zatem „czyste” doświadczenie bezpośrednie. Natomiast doświadczenie refleksyjne (wtórne) wywodzi się z pierwotnego doświadczenia bezpośredniego i je zakłada²⁴. Tym, co bezpośrednio doznawane, zarówno w sztuce, jak i w nauce jest forma, czyli sposób, w jaki artysta i uczoney odkrywają znaczenia, pracując w określonym materiale, posługując się swoim ciałem, nawiązując kontakt z otoczeniem. Każdy akt poznawczy wyrasta z uprzedniego zanurzenia w świecie. Uczony, działając refleksyjnie, zarazem doświadcza w sposób bezpośredni i prekonceptualny swojego ciała, atmosfery, która mu towarzyszy, a także środków wyrazu, których używa, kierując się intuicją, uczuciem i zmysłami:

²¹ Zdaniem Deweya rytm pojawia się w interakcji żywego organizmu i otoczenia oraz w ogóle w przyrodzie, gdy wchodzą ze sobą w napięcie przeciwstawne energie. Istniejący w przyrodzie rytm stanowi warunek formy wszelkiej ludzkiej twórczości. Jest uporządkowaną zmiennością, wymagającą zarówno pulsującego ruchu, jak i spoczynku.

²² Zob. D. Koczanowicz, *Doświadczenie sztuki, sztuka życia. Wymiary estetyki pragmatycznej*, Wrocław 2008, s. 80.

²³ J. Dewey, *Sztuka jako doświadczenie*, op. cit., s. 180.

²⁴ Zob. N. Rachoń, *Doświadczenie estetyczne w metafizyce naturalizmu empirycznego Johna Deweya*, „Zeszyty Naukowe AMW” 2010, nr 4 (183), s. 230.

U uczonych, ludzi parających się myśleniem, a więc u tych, których tradycyjnie przeciwstawia się artystom, świadome działanie umysłu i woli nie ma ani w przybliżeniu tego zakresu, jaki im się na ogół przypisuje. Oni też dążą do celu, który rysuje się im niejasno i nieprecyzyjnie, posuwają się po omacku, wabieni przez tożsamość atmosfery emanującej wokół ich obserwacji i refleksji [...]. Zarówno u jednych, jak u drugich, w zakresie i stopniu, w jakim ich pozycje są porównywalne, występuje zemocjonalizowane myślenie, którego substancję stanowią dostrzeżone, uznane znaczenia i idee²⁵.

W doświadczeniu estetycznym (jakościowym) zachodzi niezapośredniczona jedność pomiędzy doświadczającym a doświadczanym, myślącym i myślanym. Ponieważ ta jedność nie zawiera żadnego dystansu, nie jest uchwytna przez pojęcia i refleksję. Doświadczenie estetyczne nie jest nakierowane w sposób refleksyjny na przedmiot („co”) doświadczenia, ale jest obecne w sposobie („jak”) doświadczania. Z drugiej strony sposób doświadczania kształtuje materię i oddziałuje na treść. Można powiedzieć, że w doświadczeniu estetycznym sama droga staje się celem. Często jednak w działalności naukowej środki wiodące do celu są ignorowane, liczą się przede wszystkim rezultaty, wnioski, a nierzadko również cele pozanaukowe (na przykład władza). Problemem jest separowanie działalności poznawczej od jej źródła, czyli procesu życia. Natomiast o obecności estetyczności w poznaniu można mówić dopiero wtedy, gdy użyte w nim środki nie będą ignorowane, ale staną się integralną częścią procesu poznawczego. Poznanie integralne wymaga zaangażowania całego organizmu oraz twórczego i bezpośredniego współdziałania żywego ustroju z jego otoczeniem.

Komponenty estetyczne w poznaniu integralnym

Poznanie staje się integralne, a więc estetyczne, wówczas, gdy łączą się w nim i w jakiś względny sposób równoważą komponenty takie jak: świadomość, myślenie jakościowe, zmysły, uczucia, wyobrażenia, intuicja i myślenie refleksyjne. Podążając za Deweyem, przejdźmy do charakterystyki wyróżnionych komponentów w celu zdania sprawy z ich wagi i roli w poznaniu integralnym. W samym poznaniu komponenty te są nierozdzielne: wzajemnie się przenikają i na siebie oddziałują. Poczynione tu rozróżnienia mają więc charakter refleksyjny, funkcjonalny i jako takie pełnią rolę instrumentalną wobec samego doświadczenia.

²⁵ J. Dewey, *Sztuka jako doświadczenie*, op. cit., s. 91.

ŚWIADOMOŚĆ

W doświadczeniu estetycznym i poznaniu integralnym kluczową rolę odgrywa świadomość. Dzięki udziałowi świadomości doświadczenie staje się żywe i przeciwne rutynie. Dewey pisze o niej dość mgliście, określając ją jako żywą percepcję. Stwierdza, że percepcja jest „intencjonalnym ukierunkowaniem naturalnych zjawisk na znaczenia, które sprawiają, że można je bezpośrednio posiadać i się nimi cieszyć”²⁶. Świadomość nie jest jednak refleksją, gdyż nie zakłada dystansu pomiędzy podmiotem i przedmiotem. Nie jest rozpoznawaniem połączonym ze sprowadzaniem tego, co inne, do znanych schematów i kategorii. Nie daje się ona zredukować do umysłu ani też do ciała. Zarazem jednak może przenikać oraz obejmować umysł i ciało. Świadomość jest uważnością i troską. Wiąże się przede wszystkim z interakcją między organizmem i środowiskiem. Nie można sobie uświadamiać wszystkiego, można jednak stawać się w swoim doświadczeniu coraz bardziej świadomym, kierując uwagę na to, co pozostawało wcześniej w cieniu. Każde owocne poznanie zakłada pewien rytm pomiędzy świadomością i nieświadomością²⁷. W nowożytności, między innymi za sprawą Kartezjusza, świadomość została zredukowana do refleksji. W poznaniu integralnym ważne jest jednak uświadamianie sobie impulsów, które mogą pojawiać się także w sferze innej niż refleksyjna, na przykład w ciele, uczuciach, intuicji. Można stawać się coraz bardziej świadomym swoich uczuć i ciała. Pomimo że świadomość nie daje się utożsamić z refleksją, jej związek ze znaczeniem jest niekwestionowalny. Świadomość jest intencjonalna i selektywna. Rolą tak rozumianej świadomości jest porządkowanie materiału obecnego w doświadczeniu, a także czerpanie z przeszłych doświadczeń w każdorazowej terażniejszości²⁸. Świadome doświadczenie polega na dostrzeganiu związków pomiędzy doznawaniem i działaniem. Łącząc doznawanie i działanie w ich procesualnym przebiegu, świadomość ukierunkowuje je ku spełnieniu przyszłych zamierzeń. W poznaniu integralnym i doświadczeniu estetycznym uświadamiane są nie tylko cele, ale również proces, który do nich prowadzi.

²⁶ *The Collected Works of John Dewey, 1882–1953*, Vol. 37, ed. J. A. Boydston, Carbondale 1969–1990, *The Later Works: 1925–1953*, s. 268–269. Cyt. za: S. Stankiewicz, *Estetyka pragmatyczna – projekt otwarty*, Kraków 2012, s. 137.

²⁷ Zob. J. Dewey, *Jak myślimy?*, tłum. Z. Bastgenówna, Warszawa 1988, s. 258.

²⁸ Zob. idem, *Sztuka jako doświadczenie*, op. cit., s. 32–33.

MYŚLENIE ESTETYCZNE (JAKOŚCIOWE)

Dewey odrzuca dość popularną tezę, że w doświadczeniu bezpośrednim nie ma myślenia i znaczeń, a uczony myśli, tracąc przy tym bezpośredni kontakt z otoczeniem²⁹. Chociaż doświadczenie estetyczne jest bezpośrednie i nie wymaga refleksji, to jednak nie jest ono wyzbyte myślenia i znaczeń. Jest w nim obecna inteligencja wykraczająca poza refleksyjność. Domeną doświadczenia estetycznego jest myślenie jakościowe, natomiast w doświadczeniu poznawczym prym wiedzie refleksja, czyli myślenie przedmiotowe. Cele uczonego wydają się stosunkowo odległe od symboli, znaków matematycznych i słów, jakimi się posługuje. Środki, jakich używa, „odrywają” się od przedmiotów i nie mogą zostać bezpośrednio wcielone. Natomiast artysta myśli w tych środkach wyrazu, w jakich tworzy: „wyraża swe myśli w kategoriach tak bliskich przedmiotowi, który wykonuje, że włączają się weń bezpośrednio”³⁰. Nie znaczy to jednak, że w poznaniu naukowym nie może również występować myślenie estetyczne (jakościowe). Podobnie jak w przypadku artysty, niezmiernie ważna w pracy badacza jest świadomość zależności i związków pomiędzy tym, co robi, a tym, czego doznaje. Wymaga to nie tylko pracy intelektu, ale także uruchomienia pokładów uczucia, zmysłowości, intuicji i wyobraźni. Wszelkie doświadczenie bezpośrednie (estetyczne) ma charakter jakościowy. Dewey wychodzi z przeświadczenia, że doświadczenie badacza również może być bezpośrednie, jeśli tylko będzie połączone z wrażliwością na jakości materiału, w którym pracuje. Uczony również pozostaje w bliskości ze swoim otoczeniem, stanowionym między innymi przez znaki werbalne, idee, pomysły, symbole, które – chociaż z natury swej są pośrednie – mogą być odczute w bezpośredni sposób. Dewey pisze o tym następująco:

Różne idee różnie się „czuje”, mają one, jak wszystkie inne rzeczy, własne bezpośrednie właściwości jakościowe. Kto w myśli szuka rozwiązania dla jakiegoś skomplikowanego zagadnienia, napotyka na swej drodze, właśnie na skutek tej właściwości idei, wskazówki prowadzące we właściwym kierunku. To jakości idei powstrzymują go, jeśli zbacza z drogi, i popychają go naprzód, kiedy idzie we właściwym kierunku. Są jak czerwone i zielone światła intelektu³¹.

²⁹ Por. *ibidem*, s. 20–21.

³⁰ *Ibidem*, s. 21.

³¹ *Ibidem*, s. 145.

Wyczulenie na jakości estetyczne nie jest obojętne dla twórczego rozwiązywania problemów naukowych. Dewey podaje przykład Jamesa C. Maxwella, który wprowadził dodatkowy symbol do równania w fizyce w celu uzyskania symetrii, co – jak się okazało w późniejszych eksperymentach – miało dla samego równania niebagatelne znaczenie³². Myślenie estetyczne było również ważne w pracy badawczej Nielsa Bohra, Paula Diraca, Jamesa Watsona, Alberta Einsteina, Wernera Heisenberga i wielu innych naukowców³³. Nie jest więc tak, że „tam, gdzie występuje pośrednictwo, nie ma bezpośredniego doświadczenia”³⁴, gdyż „nie potrafimy pojąć żadnej idei, żadnego narzędzia pośredniczącego, nie potrafimy osiąść go wraz z pełnią jego mocy dopóty, dopóki nie pocujemy i nie odczujemy go tak wyraźnie, jakby był zapachem lub barwą”³⁵. Jak zauważa Sebastian Stankiewicz w książce *Estetyka pragmatyczna – projekt otwarty*, materiał, którym posługuje się badacz, może być zarazem doznany (*having*) w swoim wymiarze jakościowym w sposób bezpośredni (czyli estetyczny), jak i wykorzystany poznawczo (*knowing*) w swoim wymiarze dyskursywnym i znakowym³⁶. Oba czynniki przenikają się nawzajem. Irena Wojnar we wstępie do książki Deweya pisze, że właściwością poznania naukowego jest myślenie o jakościach, natomiast właściwością doświadczenia estetycznego – myślenie za pomocą jakości³⁷. Doświadczane jakości estetyczne, które nadają materiałom bezpośrednio doświadczane znaczenia, są tym, co często prowadzi badacza do określonych rozwiązań. Zatem obecność i rola estetyczności w poznaniu wiąże się z bezpośrednim doznaniem jakości materiału znakowo-symbolicznego.

JEDNOŚĆ ZMYŚLÓW

Myślenie estetyczne (zmysłowe, jakościowe i wcielone) nie jest w żaden sposób odizolowane od żywego ustroju i jego bezpośredniego otoczenia. Odróżnienie tego, co zmysłowe, od tego, co pojęciowe, nie występuje

³² Ibidem, s. 242.

³³ O estetyce w poznaniu naukowym piszą również sami naukowcy, na przykład: S. Weinberg, *Sen o teorii ostatecznej*, tłum. P. Amsterdamski, Warszawa 1994; J. Morzrymas, *Ewolucja symetrii*, Wrocław 1992; S. Chandrasakhar, *Prawda i piękno. Estetyka i motywacja w nauce*, tłum. P. Amsterdamski, Warszawa 1999.

³⁴ J. Dewey, *Sztuka jako doświadczenie*, op. cit., s. 145.

³⁵ Ibidem, s. 145.

³⁶ Por. S. Stankiewicz, op. cit., s. 109.

³⁷ I. Wojnar, *Sztuka jakością życia*, [wstęp do:] J. Dewey, *Sztuka jako doświadczenie*, op. cit., s. XLIV.

w doświadczeniu estetycznym. Jest wobec niego wtórne³⁸. Znaczenia, z jakimi mają do czynienia na mocy całościowej percepcji badacz i artysta, są zarazem bezpośrednie i zmysłowe. Przeciwwstawianie sobie twórczości artystycznej i aktywności poznawczej stanowi reminiscencję założenia dualizmu myślenia czysto intelektualnego i odczucia zmysłowego. Tymczasem Dewey pokazuje, że chociaż artysta najczęściej nie posługuje się znakami werbalnymi, to jednak wyraża znaczenia za pomocą odpowiednio dobranych środków artystycznych (malarskich, muzycznych, poetyckich i innych). Tego typu inteligencja twórcza, związana ze spontaniczną aktywnością wobec bezpośrednio doznanego materiału, jest również ważna dla sfery poznawczej.

Myślenie jakościowe ma charakter synestetyczny: „Jakości zmysłowe, takie jak dotyk i smak czy wzrok i słuch, posiadają jakość estetyczną, jednak nie w oderwaniu jedne od drugich, lecz we wzajemnych powiązaniach – jako współdziałanie, a nie jako proste i odrębne całości”³⁹. Naturalnie i pierwotnie zmysły nigdy nie działają w zupełnej od siebie izolacji. Wiedzą o tym doskonale tak zwani synestetycy, którzy tak jak Wasyl Kandyński, Paul Klee czy Aleksander Skriabin „widzą uszami i słyszą oczami”. Doświadczenie estetyczne jest niepodzielne. Nie polega ono na łączeniu zmysłów, które wcześniej zostały rozdzielone, ale na doznawaniu ich w niezapośredniczonej jedności.

Estetyczność działalności poznawczej polega między innymi na bezpośrednim i synestetycznym czuciu jakości estetycznych idei, znaków werbalnych, symboli matematycznych, a także wszelkich innych środków pracy badawczej. Angielski matematyk Godfrey Harold Hardy twierdził, że „dzieła matematyczne, podobnie jak twory poetów i malarzy, muszą być piękne. Idee, tak samo jak kolory i słowa, muszą tworzyć harmonijną całość. Piękno jest pierwszym testem. Dla brzydkiej matematyki nie ma trwałego miejsca”⁴⁰. Zdumiewające jest to, że struktury formalne tworzone przez kierujących się odczuciem estetycznym matematyków znajdują swoje zastosowanie w fizyce⁴¹. Idee i symbole można więc odczuć jak dźwięki, barwy i zapachy: „Kiedy w badaniach naukowych czy dociekaniach filozoficznych tkwi prawdziwy artyzm, badacz ani nie trzyma się sztywnych reguł, ani nie idzie na oślep, ale kierują nim znaczenia

³⁸ Ibidem, s. 147.

³⁹ Ibidem, s. 146.

⁴⁰ Cyt. za: S. Weinberg, op. cit., s. 125.

⁴¹ Zob. ibidem, s. 128.

istniejące bezpośrednio, jak uczucia zabarwione jakością⁴². Dewey dostrzega problem w ignorowaniu w zachodnim myśleniu sfery somatyczno-zmysłowej. Związane z ciałem zmysły nie służą tylko do „wzniesienia namiętności”, ale pobudzają ciekawość i pomagają w zgłębianiu istoty rzeczy.

UCZUCIA I WOLA

Trudno przecenić rolę uczuć i dążeń wolicjonalnych w sferze zarówno estetycznej, jak i poznawczej. Konsekwencją rozdzielania uczuć i intelektu stało się między innymi przeciwstawienie doświadczenia estetycznego poznaniu. W historii (zwłaszcza w klasycyzmie i oświeceniowym racjonalizmie) zdarzało się również sytuowanie nauki i doświadczenia estetycznego po jednej stronie, poprzez łączenie ich z rozumną, bezinteresowną kontemplacją, oraz przeciwstawianie temu, co zmysłowe i uczuciowe. Tymczasem uznanie rozumu i tego, co nierozumne (zwierzęce, uczuciowe i wolicjonalne), za dwie różne sfery wydaje się z gruntu fałszywe i destrukcyjne dla integralnego rozwoju człowieka. Uczucia są bowiem tym, co porządkuje i intensyfikuje ludzkie doświadczenie, organizując doznawane treści w hierarchię zależną od tego, co absorbuje naszą uwagę i motywuje do podjęcia działania. Już od dzieciństwa warunkiem niezbędnym nabycia tradycyjnych umiejętności poznawczych są poruszenia emocjonalne⁴³. Podobnie sztuka wymaga uwzględnienia sfery uczuciowej. Zdaniem Deweya brak dążenia, pragnienia, wzruszenia, miłości i troski prowadzi – zarówno w sztuce, jak i w nauce – do rutyny i ośpienia. Dlatego też krytykuje on bezinteresowną kontemplację, która będąc wolna od emocji i pragnień, pozostaje jedynie „bezcelowym zagapieniem”. Bez poruszenia emocjonalnego nie ma doświadczenia estetycznego. Krystyna Wilkoszewska pisze:

⁴² J. Dewey, *Sztuka jako doświadczenie*, op. cit., s. 146.

⁴³ Zob. S. I. Greenspan, B. L. Benderly, *Rozwój umysłu. Emocjonalne podstawy inteligencji*, tłum. M. Koraszewska, Poznań 2000, s. 31. Autorzy książki wskazują na wzajemną zależność procesów emocjonalnych i poznawczych oraz konieczność rozwoju pewnych emocji w celu wykształcenia nie tylko umiejętności relacji z innymi ludźmi i odpowiednich zachowań, ale również języka, zainteresowań, umiejętności radzenia sobie z rzeczami w świecie, a nawet zasad logiki i zdolności abstrakcyjnego myślenia. Sprzeciwiają się zatem stanowisku (które jest reprezentowane na przykład przez Daniela Golemana) oddzielającemu inteligencję emocjonalną od intelektualnej.

Nasza potrzeba kieruje nas ku jakościom, w jakie wyposażone są przedmioty. Bez tego podstawowego pragnienia, bez uczucia, bez miłości nigdy nie doszłoby do prawdziwej percepcji. Obraz dlatego daje zadowolenie, że zaspokaja pragnienie intensywnego światła i barw [...]. Dlatego należy odrzucić teorie, które potrzeby, pragnienia i emocje wykluczają z doświadczenia estetycznego⁴⁴.

Myślenie oderwane od uczuć, zainteresowań i pragnień powoduje, że doświadczenie staje się w końcu jednostronne, mechaniczne, bezowocne, przeintelektualizowane i nieprzekonujące. Intelpekt nie powinien działać w izolacji od uczuć i stanowić celu samego w sobie, ale powinien przede wszystkim służyć życiu. Dopiero poruszenie emocjonalne nadaje doświadczeniu poznawczemu wewnętrzną spistość i całkowitość⁴⁵. Dewey proponuje praktykowanie takiego rodzaju myślenia, które jest połączone z troską, niepokojem, poszukiwaniem, zaangażowaniem i miłością. Uczony i artysta powinni troszczyć się o swój przedmiot⁴⁶. „Myślenie – pisze Dewey – oznacza działanie intelektualne, bo o czymś myślimy, uczuciowe, bo nacechowane troską lub sympatią, oraz wolicjonalne, bo zmierzające do celu”⁴⁷.

WYOBRAŹNIA I INTUICJA

Zdaniem Deweya „Doświadczenie estetyczne jest przesycone wyobraźnią”⁴⁸. Wyobraźnia i intuicja pojawiają się w miejscu spotkania starego z nowym. Autor *Sztuki jako doświadczenia* podkreśla znaczenie tradycji i wiedzy zarówno dla doświadczenia estetycznego, jak i poznania:

Uzależnienie od tradycji jest istotnym czynnikiem w oryginalnym patrzeniu i w twórczej ekspresji. Słabość akademickiego naśladowcy nie tkwi w tym, że polega on na tradycji, lecz w tym, że tradycja nie przeniknęła jego umysłowości, nie wniknęła w strukturę jego osobistego widzenia i wykonawstwa⁴⁹.

Nabyta wiedza wcale nie musi przeszkadzać w bezpośredniości doświadczenia, pod warunkiem, że nie będzie ona dogmatyzowana i absolutyzowana, ale stanie się instrumentem, służącym do lepszego rozumienia tego,

⁴⁴ K. Wilkoszewska, *Sztuka jako rytm życia...*, op. cit., s. 102.

⁴⁵ „Estetyczna jakość, która nadaje doświadczeniu pełni i jedność ostatecznego kształtu, ma charakter emocjonalny” (J. Dewey, *Sztuka jako doświadczenie*, op. cit., s. 53).

⁴⁶ „Myśl troszczy się opiekuńczo lub z niepokojem i czynnie dogląda spraw, wymagających, by nimi kierować” (ibidem, s. 323).

⁴⁷ Ibidem.

⁴⁸ Ibidem, s. 333.

⁴⁹ Ibidem, s. 325.

co się aktualnie wydarza. Wyobraźnia jest przeciwieństwem rutyny. Jest ona niezwykle ważna dla filozoficznego, artystycznego i naukowego myślenia, które nie poddaje się sile utrwalonego przyzwyczajenia i nawyku, lecz ma odwagę w sposób dziecięco świeży i oryginalny spojrzeć na to, co wydaje się „oczywiste”. Z drugiej strony siła wyobraźni może sprawić, że to, co na ogół wydaje się dziwne i odległe, stanie się oczywiste i nieuniknione⁵⁰. Funkcją wyobraźni jest:

[...] przedstawianie rzeczywistości, której nie można pokazać w danych warunkach spostrzegania. Celem wyobraźni jest jasne przeniknięcie tego, co dalekie, nieobecne, niewyraźne. Historia, literatura, geografia, zasady nauk przyrodniczych, a nawet geometria i arytmetyka – są pełne rzeczy, które, jeśli w ogóle mogą być uprzytomnione, to tylko dzięki wyobraźni⁵¹.

Sama wiedza nie wystarczy do twórczego działania, ale może stanowić materiał i skarbiec, z którego czerpie wyobraźnia. Zinternalizowane w sposób indywidualny wiedza i tradycja mogą przyczyniać się do twórczego i ożywczego odczuwania tego, co nowe. Wymaga to jednak ciągłej gotowości do konfrontacji i otwartości na to, co przychodzi z „zewnątrz”. Wyobraźnia polega na twórczej syntezie tego, co już znane, odległe i przyswojone, z tym, co wyłania się jako nowość. Nie tylko to, co przeszłe, wpływa na sposób widzenia i odczuwania rzeczy teraźniejszych, ale również to, co współczesne, modyfikuje i kształtuje znaczenie przeszłych wydarzeń. Wyobraźnia to sposób patrzenia, w którym to, co przeszłe, i to, co teraźniejsze, łączy się w spójną całość: „jest ona szeroka i hojna, gdy łączy i skupia zainteresowania w punkcie, w którym umysł styka się ze światem. Tam, gdzie rzeczy stare i dobrze znane nabierają cech nowości, tam właśnie czynna jest wyobraźnia”⁵². Siła wyobraźni ożywia nie tylko proces obserwacji, ale także wykonawstwo. Jest ona niezbędna nie tylko w działalności artystycznej, ale we wszelkiej twórczej aktywności (także poznawczej), która ma posmak przygody: „Funkcją wyobraźni jest rozszerzenie tego, co dane

⁵⁰ Thomas Kuhn pisze, że swoim studentom przekazywał następującą radę: „Czytając prace wybitnego myśliciela szukajcie w tekście przede wszystkim pozornych absurdów i zastanawiajcie się, jak człowiek tak rozumny mógł coś takiego napisać. Kiedy znajdziecie odpowiedź, mówię dalej, gdy fragmenty te staną się sensowne, okazać się może, że inne, bardziej zasadnicze, które poprzednio zdawały się wam zrozumiałe, nabiorą innego znaczenia” (T. Kuhn, *Dwa bieguny. Tradycja i nowatorstwo w badaniach naukowych*, tłum. S. Amsterdamski, Warszawa 1985, s. 12).

⁵¹ J. Dewey, *Jak myślimy?*, op. cit., s. 268.

⁵² Idem, *Sztuka jako doświadczenie*, op. cit., s. 327, 328.

bezpośrednio (doznawane), o wartości i znaczenia bezpośrednio nieobecne⁵³. Zazwyczaj twórcze i świadome spotkanie starego z nowym wymaga czasu. Niekiedy jednak zdarza się, że wyobraźnia działa w nagłym zrywaniu „jak błysk objawienia”⁵⁴. Takie nagłe osiągnięcie harmonii pomiędzy tym, co nowe, i tym, co stare, Dewey nazywa intuicją. Nie jest jednak tak, że intuicja pojawia się nagle, gdyż jest ona poprzedzona często długim okresem dojrzwania. Należy odróżnić wyobraźnię i intuicję od urojeń i fantazji. W wyobraźni i intuicji istnieje silny związek pomiędzy żywym ustrojem a światem, natomiast urojenie jest podmiotowe (zamknięte w jaźni). Ponadto różnica pomiędzy wyobraźnią a urojeniem zostaje objawiona przez czas. Dzieła wyobraźni, chociaż początkowo mogą wydawać się dziwne i niezrozumiałe, wytrzymują próbę czasu, gdyż docierają do istoty rzeczy, natomiast urojenia przemijają ze względu na swój arbitralny charakter.

MYŚLENIE REFLEKSYJNE

Według Deweya myślenie refleksyjne jest „czynnym, wytrwałym i uważnym rozważaniem jakiegoś mniemania lub przypuszczalnej formy wiedzy – w świetle podstaw, na których się wspiera, oraz wniosków, do których doprowadza”⁵⁵. Refleksja stanowi bardzo ważny składnik poznania integralnego. Nie jest ona jednak tylko „dodatkiem” do wyżej wymienionych komponentów estetycznych, gdyż jest od nich zależna i przez nie współkonstituowana. Kształtowanie myślenia refleksyjnego, do którego Dewey przykładą bardzo dużą wagę, wymaga integralnego i harmonijnego rozwoju człowieka, będącego całością psychofizyczno-duchową. Problemem jest oddzielanie myślenia refleksyjnego od sfery emocjonalnej, zmysłowej, cielesnej, kontekstu doświadczenia i procesu życia. Prowadzi to do poznania jednostronnego, zbyt abstrakcyjnego i przeintelektualizowanego, a także do popadania w rutynę i schematyzm. Jest to sytuacja, w której umysł przeciwstawia się swemu źródłu, czyli naturze. Nie ma ona charakteru estetycznego. Zepchnięte do sfery nieświadomości emocjonalność i cielesność mogą wówczas manifestować się w niechciany i nieukierunkowany sposób, stanowiąc blokady myśli. W ten sposób myśl przestaje być żywa. Zamknięta w okowach własnych granic, przekształca

⁵³ K. Wilkoszewska, *Sztuka jako rytm życia...*, op. cit., s. 104.

⁵⁴ J. Dewey, *Sztuka jako doświadczenie*, op. cit., s. 326.

⁵⁵ Idem, *Jak myślimy?*, op. cit., s. 29–30.

się w dogmatyzm. Sądzę, że praktykowanie doświadczenia estetycznego jako integralnej części kształtowania myślenia refleksyjnego może zapobiec zagrożeniom związanym z niepełnym poznaniem intelektualnym⁵⁶.

Świadomość ciała w poznaniu integralnym

Wyróżnione przez Deweya komponenty całościowego doświadczenia estetycznego, takie jak: świadomość, myślenie jakościowe, jedność zmysłów, wola, uczucia, intuicja i wyobraźnia, zakładają nie tylko nierozzerwalny związek żywego ustroju i otoczenia, ale także jedność ciała i umysłu. Estetyka pragmatyczna oraz somaestetyka podkreślają cielesny aspekt doświadczenia estetycznego. W *Experience and nature* Dewey sprzeciwiał się oddzielaniu umysłu od ciała, traktując je jako jedność, w której „życie mentalne wyłania się raczej z bardziej podstawowych fizycznych i psychofizycznych funkcji ciała, niż jest narzucane na somę przez transcendentne siły rozumu będącego emanacją supranaturalnego duchowego świata”⁵⁷. W swojej ogólnej niechęci do wszelkich dualizmów Dewey akcentował, że „nie zna nic bardziej skażonego przez tradycję separowania i izolacji niż ta konkretna kwestia, jaką jest ciało – umysł”⁵⁸. Nie ma wątpliwości, że nasze estetyczne doświadczenia, związane z wyobraźnią, intuicją, zmysłami oraz afektywnością, są zakorzenione w cielesności. Ta jednak nie tylko stanowi „źródło estetyczności”⁵⁹, ale też kształtuje życie mentalne i duchowe. To ostatnie jest zresztą zakorzenione nie tylko w somie, ale w całym otoczeniu, które ją warunkuje i na nią oddziałuje. Nie ma zachowań i działań, którym nie towarzyszyłaby cielesność. Jest ona obecna w każdym akcie poznawczym, wszak „myślenie zależy od zdrowia ciała i wymaga skurczów jego mięśni”⁶⁰. Doświadczana podmiotowo (z perspektywy wewnętrznej) cielesność jest w swojej bliskości i bezpośredniości często niedostrzegalna. Nie

⁵⁶ Na niebezpieczeństwa poznania intelektualnego wskazywali między innymi: Lew Szesztow, Emmanuel Lévinas, Max Horkheimer, Michel Foucault.

⁵⁷ R. Shusterman, *Odnowienie somatycznej refleksji. Filozofia ciała–umysłu Johna Deweya*, [w:] *Świadomość ciała. Dociekania z zakresu somaestetyki*, tłum. W. Małecki, S. Stankiewicz, Kraków 2010, s. 239.

⁵⁸ J. Dewey, *The Later Works: 1925–1953*, op. cit., s. 27. Cyt. za: S. Stankiewicz, op. cit., s. 244.

⁵⁹ Ibidem, s. 240.

⁶⁰ R. Shusterman, *O sztuce i życiu. Od poetyki hip-hopu do filozofii somatycznej*, wybór, oprac. i tłum. W. Małecki, Wrocław 2007, s. 77.

umniejsza to jednak w żaden sposób jej znaczenia w odniesieniu do wszelkiej ludzkiej aktywności. Często dopiero dysfunkcje ciała (jak na przykład bóle kręgosłupa, dokuczliwe napięcia mięśniowe) kazały się przy nim dłużej zatrzymać. Dewey uświadomił sobie wagę cielesnej autopratyki w wieku pięćdziesięciu siedmiu lat, w momencie, kiedy zaczął cierpieć na przemęczenie wzroku, ból pleców i bolesną sztywność szyi. Zaczął wówczas stosować technikę swojego terapeuty Fredericka M. Alexandra, której celem było zwiększanie somatycznej samoświadomości. Podobnie jak Dewey, Alexander podkreślał cielesno-duchową jedność ludzkiego ustroju, rolę cielesnych nawyków w ludzkiej aktywności i potrzebę ich konstruktywnego przekształcania oraz jedność środków i celów działania.

Tradycyjna kultura zachodnia, apoteozując poznanie intelektualne, zarazem stosunkowo mało miejsca poświęcała jego cielesnemu aspektowi, jakby nie dostrzegając, że pomiędzy umysłem a ciałem istnieje nierozzerwalny związek. Wprawdzie kultura współczesna ma charakter głównie wizualny i istotnie koncentruje się na ciele, to jednak traktuje je przede wszystkim jako przedmiot, który można poddać zewnętrznemu oglądowi, badaniu, upiększającym zabiegom kosmetycznym i modyfikacji. W tym podejściu nie tyle chodzi o zwiększenie świadomości ciała, ile raczej o zwiększenie władzy nad ciałem i jego ujarzmianie. Richard Shusterman w nawiązaniu do Michela Foucaulta podkreśla, że „ciało, ze względu na swą uległość i plastyczność, jest miejscem odciskania się władzy społecznej”⁶¹. Wydaje się, że czym innym jest ujęcie ciała w jego aspekcie przedmiotowym, a czym innym jego bezpośrednie, wewnętrzne odczucie. Z drugiej strony, chociaż przedmiotowy i podmiotowy aspekt ciała istotnie różnią się od siebie, nie są one jednak zupełnie rozłączne, gdyż „nie da się uniknąć komplementarności przedstawienia i doświadczenia, wnętrza i zewnątrz”⁶². Cieleśność nie tylko może być kreowana. Niesie ona w sobie również olbrzymi potencjał twórczy, jeśli tylko zostanie oswobodzona ze swojego krępującego jarzma. Doświadczenie ciała w jego wewnętrznej bezpośredniości nigdy jednak nie jest nieskazitelne, gdyż „zależy od uprzednich konstrukcji i reakcji nawykowych, ukształtowanych przez wpływ zastanych warunków społecznych i historycznych”⁶³.

Współczesne tempo życia niejednokrotnie uniemożliwia wsłuchanie się w treści i sygnały, które wysyła „zniewolone” ciało. Warunki pracy i nauki często wymagają maksymalnej wydajności i efektywności, którym

⁶¹ Ibidem.

⁶² Ibidem, s. 80.

⁶³ Ibidem, s. 87.

towarzyszy stres i pośpiech, co często prowadzi do narzędziowego traktowania ciała. Staje się ono przedmiotem, którym się manipuluje i którego się używa, aby osiągnąć pożądane cele. Skutkiem takiego podejścia jest ogromna ilość somatyczno-psychicznych dolegliwości, takich jak: bóle pleców i głowy, ospałość, zmęczenie, brak mentalnej elastyczności, spadek nastroju, depresja i inne⁶⁴. Używanie ciała jako tylko i wyłącznie narzędzia prowadzi w końcu do dezintegracji człowieka. Nadmierna koncentracja na celach „odciąga nas od zajmowania się tym, co naprawdę robimy z naszą cielesną postawą i działaniem, a przez to uniemożliwia dostrzeżenie tego, w jaki sposób zostaje udaremnione to, co chcemy zrobić”⁶⁵. Dewey, Alexander i Shusterman zgodnie zauważyli, że ignorowanie sfery cielesnej i jej wyłącznie narzędziowe traktowanie oddziałuje negatywnie zarówno na podmiot działania, jak i na jakość samych działań, również poznawczych. Wychodzili ze słusznego założenia (obcego jednak zachodniej mentalności), że człowiek istnieje i działa w sposób bardziej twórczy i owocny, kiedy pozostaje w harmonii z samym sobą, może się wielostronnie rozwijać i jest bardziej wewnętrznie zintegrowany. Harmonijny rozwój człowieka naturalnie pobudza wyobraźnię, intuicję, uczucia, myślenie jakościowe, twórczą refleksję, a przede wszystkim daje poczucie spełnienia i radość. Problemem kultury zachodniej jest jej nadmierna koncentracja na intelekcie, co powoduje, że działalność poznawcza staje się w niej często mechaniczna, jednostronna oraz odtwórcza. Taki sposób kształcenia jest praktykowany już w szkołach, w których od uczniów wymaga się przede wszystkim umiejętności przyswojenia i odtworzenia dużej ilości informacji. Poznawanie, nastawione głównie na teorię oraz zapamiętywanie zadanego materiału, nie jest twórcze i estetyczne, gdyż najczęściej nie angażuje emocjonalnie, nie pobudza wyobraźni i intuicji oraz nie bierze pod uwagę somy, przyczyniając się do wykształcenia „złych nawyków” cielesnych (na przykład niewłaściwej postawy ciała, spłyconego oddychania, niepotrzebnego napinania mięśni, niezdrowego odżywiania). „Złe nawyki” ciała, powodując blokady, zahamowania i skierowanie woli na niewłaściwe tory, stanowią przeszkodę w twórczym działaniu, „tworzeniu idei”, a nawet w realizowaniu zwyczajnych zamierzeń. Przyczynianie się poznania intelektualnego do wykształcenia „złych nawyków” ciała pokazuje, że nie tyle jest ono oddzielone od ciała, ile raczej brakuje mu somatycznej świadomości.

⁶⁴ Por. idem, *Odnowienie somatycznej refleksji...*, op. cit., s. 255.

⁶⁵ Ibidem, s. 254.

Poznanie integralne tym między innymi różni się od poznania zogniskowanego na intelekcie, że obejmuje ono troską sferę cielesną w jej wewnętrznym i podmiotowym wymiarze. Jest skupione nie tylko na zakładanych celach, ale także na środkach, które do tych celów prowadzą. Działalność umysłowa (analizowanie, refleksja), a także zakładane cele są w nim istotne, ale zostają one dopełnione aspektami estetycznymi. Estetyczność poznania integralnego polega więc na zwróceniu uwagi na sam sposób („jak”) poznawania, którego nieodłącznym źródłem i towarzyszem jest soma. Poznanie integralne wymaga z jednej strony stworzenia warunków harmonijnego rozwoju człowieka w wymiarze kulturowym, społecznym i instytucjonalnym, a z drugiej – pogłębionej świadomości ciała. Wyłaniają się więc pytania: W jaki sposób pracować z ciałem, aby udoskonalić jakość działań poznawczych? Jak zwiększać świadomość ciała w poznawaniu, aby stało się ono poznaniem integralnym? Jak „uestetycznić” poznanie?

Sposób pracy z somą ma charakter zindywidualizowany i zależy od uwarunkowań oraz sposobu życia konkretnego człowieka. Sądzę, że pogłębienie świadomości ciała wymaga przede wszystkim wyjścia poza poziom refleksyjności (umysłu), co jednak nie oznacza popadnięcia w irracjonalizm. Shusterman, w nawiązaniu między innymi do Deweya, terapeutów ciała (między innymi do Fredericka M. Alexandra, Moshe Feldenkreista i Wilhelma Reicha) oraz wschodnich metod medytacyjnych, podkreśla wagę somatycznej autopratyki i autorefleksji w wypracowywaniu „inteligentnych nawyków” ciała⁶⁶. Jakkolwiek zgadzam się z Shustermanem, że somatyczna autopratyka i wschodnia medytacja pogłębiają świadomość ciała, to jednak trudno mi się zgodzić, że pogłębieniu świadomości ciała może służyć autorefleksja. Myślę, że Shusterman nie uwzględnił ważnej różnicy pomiędzy umysłem i świadomością. Refleksja pozostaje na poziomie umysłu, a zatem wprowadza nieuchronne dualizmy typu podmiot – przedmiot, umysł – ciało, teoria – praktyka itp. Myślenie o ciele powoduje dystans wobec ciała, które staje się przez to czymś zewnętrznym i obcym. Refleksja uprzedmiotawia i podporządkowuje sobie somę, co raczej nie przyczynia się do pogłębienia jej świadomości. Stosując somatyczną autorefleksję, pozostajemy wciąż na poziomie poznania intelektualnego. Sama siła woli, chęci i refleksja nie są w stanie zmienić zakorzenionych w ciele „złych nawyków”, choć mogą prowadzić do rozpoczęcia pracy nad somą w wymiarze praktycznym. Dewey w swojej koncepcji doświadczenia

⁶⁶ Zob. *ibidem*, s. 259.

estetycznego doskonale rozpoznał ograniczenia myślenia refleksyjnego, opowiadając się za bezpośrednim doświadczeniem jakości estetycznych. Artysta w swojej twórczości nie musi myśleć refleksyjnie, co jednak nie wyklucza jego świadomości (objawiającej się na przykład w myśleniu jakościowym). Uważam, że ciała również można doświadczać estetycznie, czyli bezpośrednio i zarazem świadomie. Jest to możliwe zwłaszcza w ekspresywnym tańcu, doświadczeniu sztuki, ale również w praktykowaniu medytacji za-zen, wykraczającej poza konceptualne myślenie. Wykonywanie różnych codziennych czynności (także poznawczych) nie wyklucza się z estetycznym odczuciem ciała. Takie odczuwanie ciała od wewnątrz niewątpliwie różni się od jego przedmiotowego ujęcia. Przeciwnieństwem estetycznego doświadczenia ciała jest jego instrumentalne użycie, które można dostrzec na przykład w poznaniu intelektualnym. Spychając ciało do roli narzędzia, poznanie intelektualne jednocześnie absolutyzuje umysł. Natomiast w poznaniu integralnym ciało jest odczuwane estetycznie, a umysł i jego kategorie stanowią narzędzie należące do większej całości, wykraczającej poza dualizmy podmiot – przedmiot, żywy organizm – środowisko, umysł – ciało. Świadomość ciała nie oznacza refleksji nad ciałem, lecz raczej czucie ciała, „nasłuchiwanie” ciała, bycie zakorzenionym w ciele. Jest to na przykład świadome oddychanie, świadome chodzenie, świadome siedzenie, świadome działanie, świadome spożywanie posiłków, świadome picie herbaty. Sama świadomość ciała nie jest działaniem i refleksyjnym myśleniem, ale może towarzyszyć każdemu działaniu i myśleniu. Świadome nasłuchiwanie ciała wymaga umiejętności „zatrzymania” i wyciszenia, co przy współczesnym tempie życia nie jest zadaniem łatwym:

W nocnej ciszy słyszymy dźwięki, których nie potrafimy wykryć w zgiełku godzin szczytu. Dużo trudniej zauważyć delikatny nacisk czapki, którą nosisz, odgarniając śnieg, niż gdy odpoczywasz. Ta sama zasada leży u podstaw medytacji za-zen. Wykonywana w czasie spokojnego siedzenia (dlatego też określana przez mistrzów jako „zwykłe siedzenie” – *shikan taza*) medytacyjna pozycja cichej nieobecności wysiłku i celowego działania pozwala skoncentrować się bardziej wyraźnie, nieruchomo i wyłącznie na oddychaniu, pozbawiając w ten sposób umysł nawyków myślenia asocjacyjnego⁶⁷.

⁶⁷ Ibidem, s. 263.

Zakończenie

Poznanie integralne, zawierające aspekty doświadczenia estetycznego, wymaga zaangażowanego uczestnictwa, a jego konsekwencją jest nie tylko zgromadzenie określonego rodzaju wiedzy i odsłanianie różnie pojętej prawdy, ale również konstruktywna przemiana doświadczającego (i doświadczanego), harmonijny rozwój tożsamości osobowej, poszerzenie świadomości, odczucie radości i satysfakcji oraz doskonalenie sztuki życia. Łączy ono w sobie często oddzielane w myśli Zachodu komponenty ludzkiego doświadczenia, jakimi są: myślenie jakościowe, uczucia, zmysły, intuicja, wyobraźnia, refleksja i cielesność. Poznanie integralne zbliża sferę naukową i filozoficzną do sztuki. Jest ono nakierowane na cele pozaestetyczne (najczęściej poznawcze), które realizuje w estetyczny sposób. Cele te nie są jednak z góry określone, ale poszukiwane. Wyłaniają się nie tylko dzięki pracy umysłu, ale również za sprawą uczuć, zmysłów, wyobraźni i intuicji. Poznanie integralne nie jest całkowicie bezpośrednie. Zakłada ono funkcjonalne dualizmy typu podmiot – przedmiot i ma charakter refleksyjny. Chociaż komponenty estetyczne odgrywają w nim ważną rolę, to jednak są podporządkowane celom wobec nich samych zewnętrznym. Poznanie integralne sytuuje się pomiędzy czystym doświadczeniem estetycznym a niepełnym poznaniem intelektualnym. Można sobie łatwo wyobrazić poznanie intelektualne i doświadczenie estetyczne jako dziedziny bardzo od siebie odległe. Niepełne poznanie intelektualne jest wyzbyte świadomości ciała, nakierowane głównie na cel (bez skupienia na środkach do niego wiodących), skoncentrowane na umyśle. Doświadczenie czysto estetyczne ma natomiast charakter całkowicie bezpośredni. Nie ma w nim myślenia refleksyjnego ani żadnego dualizmu. Pomimo tego jest ono intencjonalne i świadome. Jego spełnienie leży w nim samym⁶⁸. Tak rozumiane doświadczenie korzysta z uprzednio zdobytej w sposób refleksyjny wiedzy, jednak traktuje ją instrumentalnie. O ile możliwe jest doświadczenie czysto estetyczne, o tyle nie jest możliwe poznanie czysto intelektualne. To drugie jest tylko „pozornie” odcieleśnione, oderwane od swojego źródła, oddzielone sztuczną granicą od procesu życia.

⁶⁸ Pomimo że Dewey przypisywał ogromną rolę poznaniu refleksyjnemu, to jednak bardziej cenił doświadczenie estetyczne. Zob. J. Dewey, *Sztuka jako doświadczenie*, op. cit., s. 58: „wykonanie prawdziwego dzieła sztuki zapewne stawia wobec inteligencji większe wymagania aniżeli tak zwane myślenie, jakie na ogół uprawiają ci, którzy chcą się mianem intelektualistów”.

To sztuczne odseparowanie poznania od doświadczenia estetycznego czyni je zubożonym, jednostronnym, a w konsekwencji destrukcyjnym. Dopiero bezpośrednio odczuwane jakości estetyczne, integralne złączenie środków i celów, współdziałanie żywego ustroju z żywym otoczeniem, charakterystyczny dla sztuki dynamiczny rytm poszukiwania, napięcia i uspokojenia nadają poznaniu pełnię i jedność oraz sprawiają, że jest ono owocne, głębiej doświadczone i zarazem bardziej przekonujące. O estetyczności poznania integralnego świadczy również troska o ciało, wyrażająca się w pogłębianiu somatycznej świadomości. We współczesnej kulturze zachodniej poznanie integralne stanowi istotne wyzwanie i zadanie. Dzieci, a także dorośli, którzy zachowali dziecięcą świeżość spojrzenia, mają wprowadzić ku niemu naturalne predyspozycje, wymaga ono jednak kształcenia, troski o siebie, innych, otaczające środowisko, wyciszenia, cierpliwości, pracy z emocjami, pogłębiania świadomości ciała i umysłu, a to wiąże się nie tyle z intelektualnym, ile przede wszystkim praktycznym wykroczeniem poza ugruntowane w refleksyjności dualizmu.

The Role of Aesthetic Experience in the Integral Knowledge. Towards Dewey's Aesthetics

Abstract

The aim of this article is to develop the conditions of the integral knowledge based on John Dewey's concept of experience. The proposed concept of the integral knowledge is an alternative to unilateral intellectual cognition. Integral knowledge is not only connected with the intellect, but it requires unification of the intellect with the senses, feelings, corporeality and also with imagination and intuition, that is, the aesthetic sphere. The key factor in the integral knowledge is the consciousness that focuses not only on the mind, but also on the feelings and corporeality. Practicing this type of knowledge leads not only to acquire information but also to improving the quality of life and experience, the holistic development of the human being, the inner harmony and satisfaction. In modern western culture practicing this type of knowledge is an important challenge.

Key words

integral knowledge, aesthetic experience, pragmatic aesthetics, feelings, senses, corporeality, imagination, intuition, consciousness

Bibliografia

1. Capra F., *Punkt zwrotny. Nauka, społeczeństwo, nowa kultura*, tłum. E. Wojdyło, Warszawa 1987.
2. Chandrasakhar S., *Prawda i piękno. Estetyka i motywacja w nauce*, tłum. P. Amsterdamski, Warszawa 1999.
3. Dewey J., *Jak myślimy?*, tłum. Z. Bastgenówna, Warszawa 1988.
4. Dewey J., *Sztuka jako doświadczenie*, tłum. A. Potocki, Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk 1995.
5. Greenspan S. I., Benderly B. L., *Rozwój umysłu. Emocjonalne podstawy inteligencji*, tłum. M. Koraszewska, Poznań 2000.
6. Koczanowicz D., *Doświadczenie sztuki, sztuka życia. Wymiary estetyki pragmatycznej*, Wrocław 2008.
7. Kuhn T., *Dwa bieguny. Tradycja i nowatorstwo w badaniach naukowych*, tłum. S. Amsterdamski, Warszawa 1985.
8. Mozrzykmas J., *Ewolucja symetrii*, Wrocław 1992.
9. Rachoń N., *Doświadczenie estetyczne w metafizyce naturalizmu empirycznego Johna Deweya*, „Zeszyty Naukowe AMW” 2010, nr 4 (183).
10. Shusterman R., *Interpretacja a rozumienie*, [w:] idem, *Estetyka pragmatyczna. Żywe piękno i refleksja nad sztuką*, tłum. A. Orzechowski, Wrocław 1998.
11. Shusterman R., *Odnowienie somatycznej refleksji. Filozofia ciała–umysłu Johna Deweya*, [w:] idem, *Świadomość ciała. Dociekania z zakresu somaestetyki*, tłum. W. Małecki, S. Stankiewicz, Kraków 2010.
12. Shusterman R., *O sztuce i życiu. Od poetyki hip-hopu do filozofii somatycznej*, wybór, oprac. i tłum. W. Małecki, Wrocław 2007.
13. Stankiewicz S., *Estetyka pragmatyczna – projekt otwarty*, Kraków 2012.
14. Tatarkiewicz W., *Dzieje sześciu pojęć: sztuka, piękno, forma, twórczość, odtwórczość, przeżycie estetyczne*, Warszawa 1988.
15. Weinberg S., *Sen o teorii ostatecznej*, tłum. P. Amsterdamski, Warszawa 1994.
16. Welsch W., *Estetyka poza estetyką. O nową postać estetyki*, tłum. K. Guczalska, Kraków 2005.
17. Wilkoszewska K., *Sztuka jako rytm życia. Rekonstrukcja filozofii sztuki Johna Deweya*, Kraków 2003.