

TERENCE J. DIFFEY

WITTGENSTEIN, ANTYESENCJALIZM I DEFINICJA SZTUKI

Artykuł koncentruje się na rozważeniu problemów teorii i definicji sztuki, dyskutowanych od czasów drugiej filozofii L. Wittgensteina. Autor stawia tezę o jego ograniczonej odpowiedzialności za usunięcie esencjalistycznych przekonań z estetyki, mimo że odwołujący się do niego antyesencjalizm, sformułowany przez M. Weitzę, W. Kennicka czy P. Ziffę, parafrazował dość swobodnie pewne jego poglądy. Tak było np. z pojęciem podobieństwa rodzinnego, którego Wittgenstein nie uznał za termin techniczny, a co więcej – łączony z nim antyesencjalizm, wyrażany argumentami Kennicka i Weitzę, uważa za sprzeczny, w pewnym sensie, z duchem własnej filozofii Wittgensteina.

W anglo-amerykańskiej estetyce lat pięćdziesiątych filozofowie pozostający pod wpływem Wittgensteina rozwijali nurt estetyki, dotyczący możliwości zdefiniowania sztuki, który można by nazwać antyesencjalizmem. Pogląd ten głosi, że próba zdefiniowania pojęcia tak ogólnego jak „sztuka” prowadzi do popełnienia błędu esencjalistycznego. Błąd ten, jak wiele jemu podobnych w filozofii, formalnie nie ma charakteru logicznego, lecz jest postrzegany jako błąd powstały w wyniku podtrzymywania jednego (lub kilku) z następujących fałszywych przekonań: rozumienie znaczenia pojęcia ogólnego, takiego jak „sztuka”, zależy od możliwości zidentyfikowania wspólnego elementu dla wszystkich przypadków, do których pojęcie to może być zastosowane; niejasno wiemy, czym jest ten wspólny element, bez odwołania się do pomocy metod naukowych lub zdrowego rozsądku; ilekroć zamierzamy zdefiniować substancję, to musimy znać już istotę lub ostateczną naturę; gdy mamy pojęcie substancjalne, musi mu odpowiadać pojedyncza sub-

stancja; pojęcia takie, jak „sztuka”, są koniecznymi nazwami dla poszczególnych klas przedmiotów; gdy mamy nazwę, to istnieje nazwana nią rzecz. Jednak byłoby przesadą uznać, że Wittgenstein wywarł wpływ na usunięcie tych esencjalistycznych przekonań z estetyki, jeśli ten sposób mówienia miałby oznaczać, że wszystkie, lub tylko pewne, idee filozofii Wittgensteina zostały użyte do zwalczania tego rzekomego błędu. Przeciwnie, to, co w debacie nazwałem „wpływem Wittgensteina”, polegało, jak się wydaje, na tym, że dobrze znane uwagi o podobieństwie rodzinnym między różnymi grami oddziaływały mocno na filozofów, choć nie została wskazana istota gry jako takiej, w której muszą mieć swój udział wszystkie gry, aby być grami¹; choć oczywiście, jak to bywa u Wittgensteina, wiele zagadnień spośród dyskutowanej problematyki zostało skondensowanych do jedenastu paragrafów *Dociekań filozoficznych* [65–75].

Głównymi przedstawicielami antyesencjalizmu w estetyce byli amerykańscy filozofowie William Kennick i Morris Weitz. Kennick wyłożył swoje argumenty w artykule „Does Traditional Aesthetics Rest on a Mistake?”², natomiast Weitz zrobił to w artykule „The Role of Theory in Aesthetics”³. Nie można uznać, że Weitz akceptował tylko uwagi Wittgensteina na temat gier i podobieństwa rodzinnego, jak to zasugerowałem w poprzednim akapicie. Mimo iż miały one wpływ znaczący na jego myślenie, to parafrazował także Wittgensteina w taki sposób: „nie możemy pytać, co jest naturą *dowolnego filozoficznego x*”, lub tylko: „co ‘x’ znaczy”, ale należy raczej pytać: „Jakie jest użycie bądź zastosowanie ‘x’? Jaką funkcję spełnia ‘x’ w języku?”. Ująłem kursywą wyrażenie „dowolne filozoficzne”, gdyż stwierdzę później, że antyesencjaliści nie mogą podać nam wyjaśnienia, co sprawia, że x, np. (rzekoma) sztuka, staje się filozoficznym x. Innymi słowy, Weitz zwyczajnie przyjmuje wspólne założenie, że pytanie „czym jest sztuka”, jest pytaniem filozoficznym.

W Anglii antyesencjalistyczne argumenty rozwinął W.B. Gallie, najpierw w artykule „The Function of Philosophical Aesthetics”⁴, a następnie, po jego przedrukowaniu we wpływowej książce pod redakcją Williama Eltona *Aesthetics and Language*⁵, problem ten został ponownie rozważony w jego „Przedmowie” do niej. Jednak wydaje się, że sam Wittgenstein nie wykazywał zbyt wielkiego zainteresowania pojęciem sztuki i, o ile wiem, do jego wyjaśnienia nie używał pojęcia podobień-

¹ L. Wittgenstein *Dociekania filozoficzne* B. Wolniewicz (tł.) par. 65 do 75 (dalej DF oraz paragraf).

² *Mind* 1958.

³ *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 1956/1957.

⁴ *Mind* 1948.

⁵ Blackwell 1959.

stwa rodzinnego. Ani też, jak wskazał mi to Graham McFee, nie uznał „podobieństwa rodzinnego” za termin techniczny. Co więcej, sądzę, że brzmienie Wittgensteinowego antyesencjalizmu, przez który rozumiem tutaj głównie argumenty Kennicka i Weitzta, jest w pewnym ważnym sensie sprzeczne z duchem własnej filozofii Wittgensteina.

W swoim czasie antyesencjalizm umożliwiał postęp w estetyce, który był łączony z Wittgensteinem. W szerszym ujęciu, zarzuty skierowane przeciw esencjalistycznym teoriom lub definicjom sztuki (pojęć „teoria” i „definicja” używa się tu jako synonimów, co samo wywołuje już filozoficzne zdziwienie) były częścią „lingwistycznego zwrotu”, który, jak się ogólnie przyjmuje, dotarł do estetyki później niż do innych dziedzin filozofii i był inspirowany głównie przez Wittgensteina. Lecz nawet jeżeli wszystko to jest prawdą, można postawić pytanie, po co wracać ponownie do tego tematu? Czy nie mamy tu do czynienia z problematyką o charakterze czysto historycznym, niewartą filozoficznej uwagi pięćdziesiąt lat później? Jednak przypadek ten zasługuje na rozważenie, nawet jeśli jest prawdą, że antyesencjalizm, dotyczący definiowalności sztuki, dawno już temu przestał być przedmiotem aktualnego zainteresowania w estetyce, gdyż jego konsekwencją pozostaje godny uwagi fakt, że od publikacji artykułów Kennicka i Weitzta istniała niewielka potrzeba rozwijania tradycyjnie rozumianych wielkich teorii sztuki. Oczywiście, pytanie o to, czym jest sztuka, nie przestawało być dyskutowane i Stephen Davies w swojej książce *Definitions of Art* przedstawił pouczający przewodnik po współczesnych propozycjach, szczególnie zgodnie ze swoim podziałem teorii sztuki, dzieląc je na funkcjonalne i proceduralne. Jednak dzięki pracom antyesencjalistów nie mamy, jak się wydaje, współczesnych odpowiedzi na powyższe pytanie. Odpowiedzi nadających się do tego – wypaczonego lub wprowadzającego w błąd – wzorcowego podsumowania, które jest celem tak zwanych tradycyjnych odpowiedzi na pytanie, czym jest sztuka, a mianowicie, że np. sztuka jest znaczącą formą albo konfiguracyjną zgodnością. Mamy tu na myśli teorie, które proponują jakieś szczególne pojęcie, pomijane w innych ujęciach, z intencją uchwycenia wyjątkowości dzieł sztuki, czyli takie pojęcie, które pozwoli odróżnić owe dzieła od pozostałych przedmiotów.

Nie oplakuję zniknięcia tych teorii, ani też nie domagam się ich ożywienia obecnie. Wyrażam niepokój, że wraz z podważeniem tych teorii przez antyesencjalistów, znikło też z [filozoficznej] sceny pytanie i godna zaufania odpowiedź na nie: jak możliwa jest *filozofia* sztuki. Widać to wyraźnie w artykule Gallie’ego, u którego krytyka esencjalistycznych teorii sztuki jest zarazem krytyką idealistycznej estetyki. Wyglądało to tak, jak gdyby idealizm – później w estetyce niż w filozofii – musiał zostać podważony i usunięty przed dokonaniem rewolucji

w filozofii, przeprowadzonej przez Moore'a i Russella oraz napędzanej przez ich krytykę heglizmu i brytyjskiego idealizmu, mógłby natomiast trwać ukryty w estetyce i być traktowany ogólnie jako filozoficzny przeciwprąd. Nie jest moim celem obrona idealizmu w estetyce, ale jedno należy podkreślić: idealizm poszukiwał i dostarczał odpowiedzi na pytanie, dlaczego powinna istnieć *filozofia sztuki*. Sądzę, że wraz z pokonaniem esencjalizmu w estetyce, znikła również przekonująca odpowiedź na to pytanie. W obszarze analitycznej tradycji pozostało nam teraz coś, co można by określić mianem teorii instytucjonalnej, lub lepiej – wiary dotyczącej filozoficznej estetyki: a mianowicie, że temat staje się filozoficzny przez sam fakt, iż jest rozważany w filozofii lub przez akademickich filozofów. Ujmując to w sposób mniej uprzejmy czy szlachetny, możemy powiedzieć, że mamy teorię odwołującą się do zwyczaju lub inercji, czyli rozważamy sztukę filozoficznie, ponieważ robiliśmy to zawsze. Jednak idealisci mogli przedstawić powody tego badania. A czy my możemy?

Nie istnieje filozofia transportu, na przykład samochodowego, autobusowego, samolotowego itd., w tym sensie, że transport jest filozoficznym tematem lub filozoficznym problemem. Oczywiście, w jednym znanym sensie słowa „filozofia” możemy mówić o filozofii transportu rządu lub, co bardziej prawdopodobnie, o jej braku. W tym sensie filozofia może być przypisana niemal wszystkiemu i należy zauważyć, że to właśnie ma miejsce na kursach edukacyjnych z filozofii tego, owego i wszystkiego innego. Jednak ja poszukuję zasadniczej odpowiedzi na pytanie, co uzasadnia istnienie filozofii sztuki, gdzie znaczy to coś więcej, niż tylko namysł nad czymkolwiek, co chcemy jedynie nazwać lub wyobrazić sobie. Nie wynika stąd, że jeśli ktoś ma filozofię transportu lub wychowania seksualnego albo czegokolwiek innego, to przedmiot ten staje się tematem dla filozofii. Moje pytanie brzmi: czy takim tematem powinna być sztuka? To nie jest *de facto* pytanie: szybkie spojrzenie, prawdopodobnie niepotrzebne, do biblioteki uniwersyteckiej, księgarni lub programu uniwersyteckiego pokaże, że oczywiście sztuka jest w jakimś sensie rozważana przez filozofię. Natomiast pytanie Kantowskie lub pytanie *de jure* brzmi: czy powinna być? Antyesencjalizm wpłynął w jakiejś części na nas i spowodował, że przestaliśmy dostrzegać to pytanie.

Co więc sprawia, że *sztuka* staje się kwestią *filozoficzną*, tematem dla filozofii? Stoimy tu przed dużo głębszym pytaniem o spadek *Wittgensteina* dla estetyki. Dlatego jeśli jest on przeciwny stawianiu tez filozoficznych, to nie powinno być filozofii sztuki, jeśli to zakłada podmiot, którego zadaniem jest artykulacja takich tez. Przeciwnie: zgodnie z tym samym odczytaniem Wittgensteina, jeżeli główne filozoficzne zadanie polega na uwolnieniu naszego rozumu od pomieszania, zakło-

potania i zaczarowania powodowanego przez język, to każda mogąca tu powstać filozofia sztuki będzie mieć nie to, co przeciwnicy Wittgensteina brałiby za konstruktywne zadanie proponowanych wglądów w sztukę, których tylko filozofia mogłaby dostarczyć – ale negatywną, chociaż bez wątpienia intelektualnie zdrową i higieniczną, funkcję usuwania mnożącego się nonsensu na temat sztuki, co wyrażali bądź filozofowie przed Wittgensteinem, bądź filozofowie nienawróceni. Galie analizuje wpływ stanowiska, które nazywa uzasadnionym sceptycyzmem dotyczącym estetyki, sceptycyzmem, który wątpi w „możliwość wartościowej filozoficznej estetyki”, choć w końcu dochodzi do uznania czegoś, co nazywa „estetyką czeladnika”. Zadanie tej estetyki nie jest w pełni opisane, ale stanowi je praca nad logicznymi łamigłówkami i dylematami tkwiącymi w praktyce krytyki literackiej, chociaż brak tu racjonalnego uzasadnienia, które wskazałoby, jak właściwie wybierać okazy dla tego czeladniczego traktowania, z czego wynikają – jak można by sądzić – wielkie możliwości. Pytanie o owo uzasadnienie, bez wątpienia, równałoby się pytaniu o teorię, a to naraziłoby nas na zarzut esencjalizmu.

Przytoczyłem to jako krytykę skierowaną przeciw antyesencjalistom w duchu wittgensteinowskim, którzy nie potrafią odpowiedzieć na pytanie, jak możliwa jest filozofia sztuki. Dlaczego ma to być krytyką, a nie punktem na ich korzyść? Dlaczego powinienem oczekiwać, żeby Wittgenstein – spośród wszystkich ludzi – spojrział łaskawie na projekt, który wymaga, jak się zdaje, od filozofii, aby miała ona specjalny przedmiot lub zawartość, w tym przypadku sztukę? Różnica między mną i zwolennikami Wittgensteina polega na tym, że ja poszukuję obszaru, który można ująć jako specjalną dziedzinę filozofii. Fizyka bada świat naturalny, historia przeszłość, zaś filozofia...? Ben Tilghman w swojej książce, *But Is It Art?*, trafnie nazwał Kennicka i Weitza antyteoretykami, rozumiejąc przez to, że są oni przeciwni idei głoszącej, iż możliwa jest teoria sztuki, co oznacza niemożność dostarczenia koniecznych i wystarczających warunków dla stosowania pojęcia sztuki. Ale Kennick i Weitz są też – niewątpliwie w duchu późniejszego Wittgensteina – antyteoretykami w filozofii.

Tilghman, sam zdeklarowany kontynuator Wittgensteina, co nie znaczy, że przyjmuje on argumenty Kennicka i Weitza, bez żadnych ceregieli stawia pytanie o to, co powinna robić filozofia sztuki. W swojej książce, o trafnym podtytule *The Value of Art and the Temptation of Theory*, mówi tak: „nie sądzę, aby sztuka mogła mi kiedykolwiek podsunąć jakieś filozoficzne problemy..., moje filozoficzne pytania wywołują wypowiedzi filozofów na temat sztuki”⁶. Cytowane słowa

⁶ B.R. Tilghman *But Is It Art? The Value of Art...* Oxford 1984 s. VIII.

pochodzą z „Przedmowy”; natomiast w „Zakończeniu” mówi on w ten sposób:

Nie twierdziłem, że nie jest możliwa filozoficzna teoria albo definicja sztuki. Nie wiem, co mogłoby to potwierdzić. (...) Próbowałem dowieść, że szczególna idea teorii lub definicji wprowadza zamieszanie. (...)

Wittgenstein stwierdził, że prawdziwe filozoficzne odkrycie to takie, które pozwoli mi przerwać filozofowanie, kiedy tylko zechcę (DF, 133).

Ta książka [*But Is It Art?*] jest w pewnym sensie próbą przerwania filozoficznych rozważań na temat sztuki, przy jednym rozumieniu „filozofii”, i pretekstem dla rozwikłania pytań, które chcemy postawić wobec sztuki oraz jej zrozumienia, którego szukamy w tych filozoficznych pytaniach i teoriach. Jednak, nie zaprzestałem filozofowania w pewnym innym sensie tego terminu, które dąży do jasnego ujęcia naszego języka i życia. (...) To, co napisałem, traktuję jako zaledwie potyczkę w nieustannej walce przeciw zaczarowaniu naszego rozumu⁷.

Nieszczerością z mojej strony jest udawanie, że antyesencjaliści nie potrafią uzasadnić, dlaczego powinna istnieć filozofia sztuki, gdyż nie mają teorii filozofii. Oczywiście, mają taką teorię; to negatywna teoria, która jest ukryta w ich pracy. Wyraża ją idea, że pewne *x* ma filozoficzny charakter, jeżeli wywołuje ten rodzaj zakłopotania, na jaki powołuje się Wittgenstein, gdy odnosi się do uwag św. Augustyna na temat czasu. Kennick parafrazuje ten fragment bez odniesienia do Wittgensteina, zapewne dlatego, że ten uczynił go zbyt znanym, by wymagać wskazania [źródła].

Kennick stwierdza na wstępie, że jest „coś bardzo zagadkowego” w pytaniach typu „czym jest ...?”, jak np. „czym jest sztuka”, podczas gdy inne takie pytania, np. „czym jest hel?”, otrzymują odpowiedź. Ale owe intrygujące pytania są – jak powiemy – pytaniami filozoficznymi, dającymi naszej zagadce nazwę, chociaż nie powinniśmy pytania „czym jest hel?”, uznać za filozoficzne. Oczekujemy jednak czegoś podobnego w odpowiedzi na oba z nich. Wtedy następuje zgrzyt. Starając się odpowiedzieć na pytanie „czym jest sztuka?”, poprzez szukanie jej istoty:

(...) zaczynamy wkrótce odczuwać w estetyce frustrację św. Augustyna, kiedy zadawał sobie pytanie, ‘czym jest czas?’: ‘Jeśli nikt mnie o to nie pyta, wiem; jeśli jestem pytany, nie wiem’⁸. Coś tu musi być nie tak.

To, co jest tu nie w porządku, jak mi się wydaje, nie ma w ogóle nic wspólnego z naturą czy istotą sztuki; to znaczy, w dziełach sztuki nie ma nic ani tajemniczego, ani skomplikowanego, co czyni tak trudną odpowiedź na pytanie, ‘czym jest sztuka?’ Podobnie jak św. Augustyn w odniesieniu do czasu, wiemy

⁷ Tamże, s. 188.

⁸ Por. św. Augustyn *Wyznania* XI 14 Z. Kubiak (tł.) Warszawa 1987. „Czymże więc jest czas. Jeśli nikt mnie o to nie pyta, wiem. Jeśli pytającemu usiłuję wytłumaczyć, nie wiem”.

całkiem dobrze, czym jest sztuka; przestajemy wiedzieć, gdy tylko ktoś nas o to zapyta. Trudność leży nie w samych dziełach sztuki, ale w pojęciu 'sztuki'. Termin 'sztuka', w przeciwieństwie do terminu 'hel', ma skomplikowaną rozmaitość użycia, co obecnie określa się złożoną 'logiką'.

Tak więc to, co wywołuje filozoficzne pytanie, powoduje zarazem pewien rodzaj zakłopotania, które znika samoistnie w wyniku pozbycia się przywiązania do fałszywych esencjalistycznych przekonań. To zniknięcie jest osiąganе nie przez zwykle demaskowanie takich przekonań jako błędnych, ale w wyniku zrozumienia sposobów użycia dyskutowanego terminu, kiedy mówimy poważnie lub z określonym celem. Jedynym sposobem mówienia pozbawionego powagi jest użycie języka filozoficznej teorii. Wszystko to jest znane, podsuwa więc estetyce radę, by zaniechała poszukiwania istoty sztuki i badała użycia terminu „sztuka” w grach językowych, w które gramy. Dzięki więc rozważaniom antyesencjalistów, poszukiwania istoty sztuki zostały porzucone jedynie w wyniku zadekretowania. O ile mi wiadomo, nigdy nie została podjęta uważna praca badawcza, polegająca na dokumentowaniu użycia terminu „sztuka” w języku, kiedy nie jest on „na urlopie”. Nikt, jak się wydaje, nie uznał tego projektu za dostatecznie interesujący, by go podjąć. To raczej sama estetyka działała w tym przypadku przeciw esencjalizmowi, jak gdyby na wekslu. Można się zastanawiać nad powodami, dla których dokumentowanie użycia słowa „sztuka” nie stało się interesujące dla filozofów. Na przykład: do czyjej gry językowej ono należy? Kto gra w jakie gry, gdy mowa w nich o sztuce. I zauważmy, czy nie to niemówienie o poszczególnych lub istniejących dziełach sztuki, lecz rozważanie terminu „sztuka” użytego w sensie ogólnym, nie oddala naszej uwagi od tego, co w pierwszym rzędzie przyciągało nas do sztuki, a mianowicie od doświadczenia tego, co oferował na przykład jakiś poemat lub koncert?

Cokolwiek uzna się za właściwe zadania filozofii sztuki, jeśli w ogóle cokolwiek, to nie wydaje się, by w jakimś znaczącym stopniu skłoniły one Wittgensteina do rozważań. O ile, oczywiście, to jego pogląd, że estetyka lub filozofia sztuki nie mają do wykonania żadnego zadania. To wyjaśniałoby w jakiejś mierze, dlaczego Wittgenstein pozostawił nam tak niewiele informacji na ten temat. Jego praktyka filozoficzna mogłaby prowokować podejrzenie, że ilustruje ona filozoficzną marginalność estetyki w czasach mu współczesnych. Z jakiegoś powodu, jak Richard Wollheim mądrze zauważył w uwagach rozpoczynających bibliografię w jego książce *Art and Its Objects*: „głęboki wpływ wywarła na mnie myśl Freuda i Wittgensteina, chociaż ich pisma poświęcone estetyce, oceniane przez wysokie standardy, które sami na-

rzucają, rozczarowują”⁹. Wydaje mi się, że to Harold Osborne wyraził gdzieś opinię, iż zwięzłe pisma Wittgensteina poświęcone estetyce mają charakter przyczynkarski i właściwie negatywny, równie negatywny pod pewnymi względami jak antyesencjalizm, który uznał jego dzieło za inspirujące nie tylko w estetyce. Dlatego wiele pojęć, poza sztuką, pozwalało się ujmować w kategorii podobieństwa rodzinnego.

Przez większą część XIX i XX wieku estetyka w Anglii stanowiła generalnie peryferie zainteresowań filozofów, dobrze ukryta przed głównymi nurtami filozofii (odmiennie było jedynie w wieku XVIII). W końcu XX stulecia coraz trudniej było zachować taki stosunek do filozofii. Być może wielkie teoretyzowanie na temat sztuki zakończyło się, choć estetyka kwitnie. Tę sytuację antyesencjalizm mógł interpretować na swoją korzyść. Krytyki tak zwanych esencjalistycznych, tradycyjnych teorii sztuki wyrażają wczesną fazę zainteresowania zwróconego przez filozofię analityczną na estetykę, i zapewne początki filozoficznego uznania dla estetyki w brytyjskich rozważaniach.

U antyesencjalistów – zanim przystąpili oni do badań estetyki – można zauważyć tendencję do przedstawiania estetyki, którą Kennick nazywał „tradycyjną”, jako szczególnie niezrozumiałej i zagmatwanej, by nie powiedzieć – jako oferującej bogate źródło „zaczarowania rozumu”. Weitz, wyrażając się nieco esencjalistycznie, rozumiał przez „estetykę” teoretyzowanie na temat sztuki, jak gdyby nie istniały poza nią inne zagadnienia tkwiące u podstaw przedmiotu. Kennick stwierdził, że w estetyce istnieje wiele pytań. Oprócz pytania, czym jest sztuka?, pojawiają się także inne, np. czym jest piękno? czym jest doświadczenie estetyczne? na czym polega funkcja krytyki? Jednak wszystkie one noszą to samo piętno esencjalistycznego traktowania w przeszłości.

Kennick, mówiąc o „tradycyjnej estetyce” (Weitz nie używał tego sformułowania, lecz pisał o istniejących lub klasycznych teoriach), nieco nadużywał słowa „tradycyjny”, gdyż właściwie tylko dwadzieścia lat oddzielało wyrażoną przez niego krytykę co do możliwości sformułowania teorii sztuki od ostatniej większej teorii tego rodzaju, mianowicie przedstawionej przez R.G. Collingwooda w *Principle of Art* (1938). Natomiast tylko dziesięć lat dzieli publikacje Gallie’ego i Collingwooda, chociaż Gallie, podobnie jak Weitz, nie mówi o „tradycyjnej estetyce”, lecz koncentruje się raczej na pomyłkach, które popełniali idealisci przy tworzeniu estetyki (Collingwood był jednym z nich). Jednak w tych dwudziestu latach między Kennickiem i Collingwoodem mieściła się II wojna światowa, w czasie której profesjonalna filozoficzna działalność w Anglii została generalnie zredukowana, zaś w estetyce – prawie w ogóle zaniechana.

⁹ R. Wollheim *Art and Its Objects* Cambridge 1980 s. 241.

Antyesencjaliści wykorzystali Wittgensteina, by przestrzec przed niefrasobliwością pewnego typu teoretyzowania na temat sztuki, chociaż stwarzają wrażenie, że ryzykowne było teoretyzowanie dotyczące sztuki w ogóle. To jest estetyka niejako antyteoretyczna. Ale rozważając dzieło Wittgensteina, można wypracować sobie inny pogląd na estetykę. Zbacząc najpierw do *Traktatu* (zbacząc, gdyż jak można sądzić, że *Traktat* dotyczy w ogóle estetyki?) i odwołując się do rozważań przedstawionych przez Toulmina i Janika w ich książce *Wittgenstein's Vienna*¹⁰, należy zauważyć, że to, o czym nie możemy mówić, gdyż leży poza granicą wypowiedalnego, jest wartością. A filozofowie powszechnie przyjmują, że estetyka mówi, lub powinna mówić, coś na temat wartości. Lecz wartość, czy to estetyczna, czy inna, nie jest sztuką. Oto dlaczego nie powinniśmy myśleć, że estetyka tradycyjnie mogła zajmować się wartością, jak również sztuką. Zapewne to Wittgenstein miał na myśli, gdy stwierdził w *Traktacie*, że nic nie można o nich powiedzieć. W ten sposób inną drogą dochodzimy do tego, co jest – jak już wiemy – jałowością estetyki. Albo estetyka dotyczy teorii sztuki – a wtedy, jak twierdzą antyesencjaliści, opiera się na niedających się obronić założeniach – albo analizuje wartości, a wówczas, jak wynika z pewnego odczytania Wittgensteina, nie może stwierdzić nic istotnego z punktu widzenia filozofii. I faktycznie, wkrótce po tym jak antyesencjaliści oddzielili wielkie teorie sztuki od estetyki, aczkolwiek estetyka w inny sposób wyrażała zainteresowanie sztuką, temat wartości został porzucony wskutek wpływu – jak sądzę – odmiennej pracy Nelsona Goodmana i Richarda Wollheima. Nie chcę przez to powiedzieć, że właśnie Wittgenstein spowodował pominięcie tematu wartości przez estetykę (choć mógł mieć taki wpływ poprzez Wollheima). Obecnie temat ów stał się znów aktualny [w rozważaniach estetycznych]. Pragnę jedynie zasugerować – pozostając na bardzo ogólnym poziomie rozważań dotyczących pytania, co estetyka powinna czynić, w przeciwieństwie do jakiegoś szczegółowego tematu (np. problemu intencjonalności lub reprezentacji) – że perspektywy estetyki rysowały się dość ponuro.

Jednak cele negatywnej krytyki Wittgensteina w estetyce są odmienne od celów Kennicka i Weitzza. Stwierdziłem, że Wittgenstein nie wydawał się zainteresowany *pojęciem* sztuki. Jego estetyczne wykłady (opublikowane jako *Lectures and Conversations in Aesthetics, Psychology and Religious Belief*) są nieco fragmentaryczne¹¹. Jak usilnie przypominał mi Graham McFee, zostały one skompilowane z notatek stu-

¹⁰ A. Janik, S. Toulmin *Wittgenstein's Vienna* New York 1973.

¹¹ L. Wittgenstein *Lectures and Conversations in Aesthetics, Psychology and Religious Belief* C. Barrett (ed.) Oxford 1966. Pewne fragmenty wykładów zostały przetłumaczone na język polski. Zob. L. Wittgenstein „Wykłady o estetyce” *Studia Estetyczne* T. XIV P. Graff (tl.) Warszawa 1977 s. 131–146.

dentów Wittgensteina i nie tworzą tekstu przygotowanego przez niego osobiście. Dlatego omawianie „Wykładów” nie przynosi korzyści, choć pewne kwestie są zrozumiałe. Nie jest na przykład niespodzianką, że „sztuka” czy „dzieło sztuki” są przywoływane od czasu do czasu, jednak pewne tematy wyróżniają się, nie dominując nad sztuką, choć naturalnie są z nią połączone. I tak, Wittgenstein bada rolę słowa „piękny” w naszym języku. Przestrzega przed koncentrowaniem się na słowach „dobry” lub „piękny”. Raczej powinny obchodzić nas „okazje, przy których się je wypowiada – niebywale złożona sytuacja, w której jest miejsce na wyrażenie estetyczne; w której samo to wyrażenie ma swoje nikłe miejsce”¹². Jego różne uwagi skłaniają do wniosku, że nie powinniśmy czynić przedmiotem naszych dociekań wąskiej klasy wyrażeń, w rodzaju „to jest piękne”, jako paradygmatycznych dla *estetycznego sądu*. Jeżeli jest to słuszne, powinniśmy unikać w estetyce takich teorii, jaką przedstawili R.M. Hare i Charles Stevenson, a która daje podstawy sądowi moralnemu w metaetycznych analizach „moralnego języka”.

Wittgenstein również lekceważy ideę estetyki jako nauki, „która mówi, co jest piękne – to jest chyba zbyt śmieszne, żeby o tym mówić”¹³, ale przyjmuje założenie, że to raczej piękno – pod warunkiem, iż to jest piękno lub jego banalne ustne potwierdzenie – należy usunąć z centrum uwagi, a nie sztukę, która jest tym pojęciem estetyki, które domaga się uwagi. Oczywiście nie ma w „Wykładach o estetyce” takiej sugestii, że sztuka powinna zająć miejsce piękna i stać się głównym punktem rozważań w estetyce. Wittgenstein sugeruje: „To, co chyba najważniejsze w związku z estetyką, nazwać można reakcjami estetycznymi, np. niedosyt, odraza, niezadowolenie”¹⁴. Lekceważące wywody Wittgensteina na temat piękna można by porównać z Schopenhauera krytyką Kanta. Zarzut Schopenhauera polega na tym, że Kant w swojej *Krytyce władzy sądzienia*: „nie zaczyna od piękna samego, od dostrzegalnego i bezpośredniego piękna, ale od sądu na temat piękna, tak zwanego, i bardzo źle zwanego, sądu smaku”¹⁵.

Nigdzie w „Wykładach o estetyce” Wittgenstein nie rozważa pytania, co sprawia, że przedmiot naszej estetycznej uwagi staje się sztuką. Rzeczywiście, pewne jego najbardziej znane przykłady, np. z krawcem i dobrym krojczym, nie dotyczą sztuki. Podsumowując to dzieło, można stwierdzić, że bardziej mówi ono o reakcji estetycznej oraz o tym, że nie należy łączyć jej z psychologią, a także o tym, że tylko reakcja jako taka z konieczności odnosi się do sztuki. W tym aspekcie „Wykłady o estetyce” dotyczą sztuki.

¹² Tamże, s. 2 par. 5. Graff, s. 132.

¹³ Tamże, s. 11, par. 2. Graff, s. 137.

¹⁴ Tamże.

¹⁵ A. Schopenhauer *Świat jako wola i przedstawienie* Warszawa 1994.

Oczywiście, wpływ Wittgensteina polega tu na zniechęcaniu do tworzenia ogólnej teorii i, z pewnością, podsumowującej tezy, wyjaśniającej, czym musi być sztuka. Jednak sądzę, że na głębszym poziomie rozważań stanowisko antyteoretyków staje się przeciwieństwem filozofii Wittgensteina i prowadzi do bezmyślnego sceptycyzmu, dotyczącego sztuki i estetyki. Przez „bezmyślny” sceptycyzm rozumiem tu taką postawę, która jest zbyt powierzchowna i mechaniczna. Sceptycyzm dotyczący estetyki, w kontekście tego, co już zostało powiedziane, nie zaniepokoiłby Wittgensteina zbyt mocno. Nie był on przecież zainteresowany tworzeniem lub chronieniem akademickich przedmiotów czy imperiów. Nie musiał odczuwać nadmiernego niepokoju z tego powodu, że estetyka posiadała jedynie terapeutyczną przyszłość, pokazującą jak unikać – tych chętnie podporządkowujących – wielkich teorii sztuki. Choć nie ma żadnego dowodu, że wprawiało go w zakłopotanie pytanie, czym jest sztuka, lub że skłonny był pokonywać to zakłopotanie, sięgając do fałszywych pocieszeń typu „sztuka jest takim to a takim” rodzajem odpowiedzi. Stąd wniosek, że jego własne badania w estetyce dotyczyły reakcji na dzieła sztuki i ten rodzaj zainteresowania pozostaje wolny wobec zarzutów o niewłaściwości definiowania sztuki w kategoriach esencjalistycznych.

Choć antyesencjaliści są oczywiście dłużnikami *Dociekań filozoficznych*, to nie należy przyjmować, że Wittgenstein zaaprobowałby wszystko, czego dowodzą. Ale czy jest coś, co w większym stopniu podziela Wittgenstein i jego następcy, niż wspomniana już doktryna podobieństwa rodzinnego, która wspiera odrzucenie esencjalizmu? Na przykład terminy funkcjonujące w języku filozoficznej estetyki: „sztuka” i „dzieło sztuki” (między którymi antyesencjaliści nie wydają się zauważać znaczących różnic) są zwyczajowo używane w odniesieniu do wszystkich sztuk, tak więc w tym użyciu poemat, dzieło muzyczne, sztuka teatralna są dziełami sztuki nie mniej niż malarstwo czy rzeźba, które w potocznym użyciu zmierzają do zmonopolizowania tego pojęcia. Kennick stwierdza, że

(...) powinniśmy zauważyć, iż tylko człowiek zepsuty przez estetykę mógłby myśleć o ocenie dzieła sztuki jako dzieła w ogóle, w przeciwieństwie do jego oceny jako tego wiersza, tego obrazu lub tej symfonii. W tym sporze tkwi jakaś prawda, że pojęcia Sztuki i Dzieła Sztuki są specjalnymi pojęciami estetyków.

Lecz wyrażenie „specjalne pojęcie estetyki” brzmi pejoratywnie. Wykorzystuję uwagi Kennicka, by wyrazić podejrzenie, że „sztuka” i „dzieło sztuki” w użyciu estetyków nie spełniają żadnej funkcji i że w tym kontekście są one nieco lepsze, choć może nie lepsze, niż pseudopojęcia.

Byłoby interesujące dowiedzieć się, czy Wittgenstein, gdy myślał np. o dziełach muzycznych i literackich, rozważał je od strony opisu muzyki i literatury, bez dalszej analizy, jaką ma się na uwadze, gdy myśli się o nich jako dziełach sztuki. Chciałbym przez to powiedzieć, że Wittgenstein nie odczuwał potrzeby, by mówić o dziełach muzycznych jako dziełach sztuki, gdyż nazwanie utworu muzycznego dziełem sztuki nie wpływa na jego lepsze zrozumienie. Jednak błędem byłoby przypisanie Wittgensteinowi poglądu, że możemy rozdzielić muzykę od sztuki, oraz że w reakcji na muzykę i myśleniu o niej nie musimy brać pod uwagę tej relacji jako odpowiedzi na sztukę. Przypisywanie komukolwiek takiego myślenia mogłoby być błędem – jaką cenę trzeba zapłacić za przeczenie, że muzyka jest sztuką? – stajemy więc przed problemem, próbując nadać sens oskarżeniu Kennicka, że sztuka jest specjalnym pojęciem estetyków, lub co najmniej przyznając, że w tym zarzucie jest „jakaś prawda”. Jednak Wittgenstein uznaje za całkiem naturalne mówienie o muzyce i sztuce jednym tchem. „Ale kiedy mowa jest o Symfonii Beethovena, nie mówi się o poprawności. W grę wchodzi zupełnie inne sprawy. Kiedy idzie o rzeczy *wielkie* w sztuce, nie ma mowy o ocenianiu”¹⁶. A oto inny przykład: „Istnieje tendencja, żeby mówić o ‘efekcie dzieła sztuki’ – o uczuciach, wyobrażeniach itd. (...) Jest więc naturalne, że ktoś pyta: ‘Dlaczego słuchasz tego menueta?’”¹⁷.

Do treści (*tenor*) antyesencjalizmu, w przeciwieństwie do jego intencji, należy przedstawienie idei sztuki w sposób niezrozumiały. To wyraża bezmyślność wobec pojęcia lub idei sztuki. Jednak nie należy przypisywać Wittgensteinowi głoszonego ostatnio poglądu, że pojęcie sztuki przestało być znaczące, który jest zarazem odpowiedzią na stały rozwój sztuki następujący od czasu, w którym żył.

Bezmyślność, o której tu mówię, pojawia się w związku z testem magazynu Kennicka, który należy teraz opisać:

Wyobraź sobie bardzo wielki magazyn wypełniony wszystkimi rodzajami wytworów – obrazy wszelkiego rodzaju, partytury do hymnów, muzyki symfonicznej i tanecznej, maszyny, narzędzia, łódzie, domy, kościoły i świątynie, posągi, wazy, książki z poezją i prozą, meble i odzież, gazety, znaczki pocztowe, kwiaty, drzewa, kamienie, instrumenty muzyczne. Teraz pouczamy kogoś, by wszedł do magazynu i wyniósł wszystkie znajdujące się tam dzieła sztuki. Ten ktoś będzie w stanie zrobić to z umiarkowanym sukcesem, pomimo faktu, na który muszą zgodzić się nawet estetycy, że nie posiada on zadowalającej definicji Sztuki, wyrażonej w kategoriach jakiegoś wspólnego mianownika, ponieważ taka definicja nie została jeszcze sformułowana. Teraz wyobraź sobie tę samą osobę wysłaną do magazynu, by przyniosła wszystkie przedmioty posia-

¹⁶ L. Wittgenstein „Wykłady...” wyd. cyt. s. 135. Por. L. Wittgenstein *Lectures...* wyd. cyt. s. 8 par. 23.

¹⁷ Tamże, s. 142. Por. L. Wittgenstein *Lectures...* s. 29 par. 2.

dające Znaczącą Formę lub wszystkie przedmioty wyrażające Ekspresję. Osoba ta byłaby słusznie zakłopotana; rozpoznaje ona dzieło sztuki, kiedy je widzi, ale ma małe albo wręcz żadne pojęcie czego szukać, kiedy nakazuje się jej przynieść przedmiot, który posiada Znaczącą Formę.

Test magazynu ma z założenia pokazać, że rozumienie pojęcia łączy się z wiedzą, co mówić i jak w różnych sytuacjach stosownie reagować; wiedza ta nie jest jednak zależna od rozumienia definicji omawianego pojęcia. Wiem, czym jest sztuka, to znaczy rozumiem pojęcie sztuki, gdy jestem kompetentnym użytkownikiem języka polskiego i ta kompetencja może zostać sprawdzona przez poddanie się testowi magazynu¹⁸. Zaś wykonanie przeze mnie tego testu nie zależy od mojej wiedzy na temat sztuki, a więc że jest ona znaczącą formą lub jakkolwiek tradycyjnie była ona definiowana w estetyce. To piękny dowód, którego nigdy w pełni nie doceniono (*due*). Kennick zaproponował *reductio* esencjalistycznych teorii sztuki przez pokazanie, że nie tylko nie pomagają, odkąd możemy wykonać test magazynu bez nich, ale co więcej, że one faktycznie przeszkadzają, lub wręcz szkodzą, naszemu rozumieniu pojęcia sztuki, gdyż znajomość i poważne traktowanie owych teorii oznaczałyby podkopanie lub zniszczenie tego rozumienia.

Jest oczywiste, że Kennick wysuwa wnioski z nauki zawartej w paragrafie 70. *Dociekań filozoficznych*: „Jeżeli dam opis: ‘Teren był w całości pokryty roślinami’ – to czy powiesz, że nie wiem, o czym mówię, dopóki nie podam definicji rośliny?” (DF 70). Ale paragraf 381. *Dociekań filozoficznych* też jest tu na miejscu. Dlatego Tilghman sugeruje, że w stwierdzeniu, iż jesteśmy zdolni rozdzielać przedmioty, które są dziełami sztuki, od tych, które nimi nie są, ponieważ znamy język polski, Kennick jawnie przywołuje pytanie Wittgensteina: „Jak rozpoznaję, że ta barwa jest czerwonią? – Oto jedna z odpowiedzi: ‘Umiem po polsku’” (DF 381).

Choć test magazynu Kennicka stanowi mocny i interesujący argument przeciw esencjalistycznym definicjom sztuki, to nie jest wolny od własnych ograniczeń. Różne argumenty mogą być i były podnoszone przeciwko stanowisku Kennicka i z tego samego powodu przeciwko pogładowi Weitzza. W tym eseju chcę rozważyć tylko te trudności, które wiążą się w estetyce z problemem antyesencjalizmu o charakterze wittgensteinowskim, a także dowieść, do jakiego stopnia jest to zgodne z jego filozofią. Oto pierwsza z nich. Test magazynu jest grą lepiej graną przez filistrów niż przez miłośników sztuki. Oskarżałem ten test o przejawianie pewnej bezmyślności wobec sztuki jako idei lub pojęcia i stwierdzałem, że ta bezmyślność jest sprzeczna z duchem filozofii Wittgensteina. Dokładniej to ujmując, traktuję ten malowniczy pomysł

¹⁸ W oryginale mowa jest o języku angielskim.

jako metaforę lingwistycznego behawioryzmu. Pokazuje on, że w dowodzie Kennick ujmuję behawiorystycznie ideę sztuki, co jest sprzeczne z Wittgensteinem. Ja natomiast przyjmuję pogląd Tilghmana, że traktowanie Wittgensteina jako behawiorysty jest błędne, choć powszechne.

Z testem magazynu wiąże się także inna trudność: gra językowa „przynieś dzieło sztuki” jest grą, w której nie ma zasady grania. Oczywiście, wydaje mi się, że źle zrozumiałem Kennicka, gdyż używa on testu magazynu właśnie jako dowodu przeciw możliwości zdefiniowania sztuki, czyli przeciw *graniu* w inne gry językowe, które wykorzystują niejasne wyrażenia, takie jak „znacząca forma”, dzięki którym sztuka musi, lub zapewne może, zostać zdefiniowana. Kennick pokazał, że nie możemy grać w tę grę, ponieważ nie umiemy nadać znaczenia wyrażeniom, takim jak „znacząca forma”, podczas gdy nasze zwykłe zachowanie, włączając w to zachowanie lingwistyczne, pokazuje, że zrozumieliśmy zwrot „to jest dzieło sztuki”. Ale co rozumiemy, kiedy to rozumiemy?

Idea testu magazynu polega na tym, że ludzie biorący w nim udział wybiorą przedmioty, które są dziełami sztuki, a odrzucą te, który nimi nie są, zaś wybór jest dokonywany jedynie na mocy bycia użytkownikiem języka polskiego i bez korzyści płynącej z jakiegokolwiek specjalistycznej wiedzy nabytej z teorii estetycznej, gdyż taka nie istnieje. Lecz umiejętność wyselekcjonowania dzieła sztuki zakłada przyjęcie założenia, że „dzieło sztuki” jest wyrażeniem predykatywnym, stosowanym do pewnych przedmiotów w magazynie i niestosowanym wobec innych. Jednak gra, która polega jedynie na przypisywaniu predykatu „dzieło sztuki” do pewnych rzeczy i odmawianiu go innym, nie jest warta grania. To jest gra pusta, lub lepiej nieracjonalna działalność, której irracjonalność została zatajona przez moje traktowanie testu magazynu jako gry językowej. Oczywiście, nie znaczy to, że taka gra jest używana, ma ona bardziej charakter eksperymentu myślowego, zaproponowanego do zilustrowania problemu, mianowicie bezużyteczności esencjalistycznych definicji sztuki. Ale ceną tego jest przyjęcie, że mamy zastosowanie dla predykatywnego wyrażenia „jest dziełem sztuki”, le-dwie potwierdzające jakiś szczegół. To wydaje się nieco bardziej zrozumiałe niż błędne esencjalistyczne objaśnienie tradycyjnej estetyki. Z pewnością takie oderwane orzekanie wydaje się nieracjonalne.

By to wyjaśnić, możemy tu zastosować pewną odmianę sprzeciwu Wollheima wobec instytucjonalnej teorii sztuki. Czy osoby poddające się testowi mają podstawy do wyrażenia swoich sądów, że coś jest lub nie jest dziełem sztuki? Jeśli tak, to te podstawy mogłyby równie dobrze być właśnie takie, jakich dostarczają tradycyjne teorie. Lecz Kennick jest zmuszony zaprzeczyć temu, że mają one takie podstawy dla swoich

sądów; po pierwsze dlatego, że tradycyjne teorie rzekomo są nonsensowne, oraz po drugie – co jest bardziej interesujące – brak tu logicznej przestrzeni dla przyjęcia tych podstaw. Ich miejsce jest bowiem całkowicie zajęte, co wynika z faktu, że ludzie poddający się testowi, jako użytkownicy języka polskiego, wiedzą już jak używać poprawnie terminu „dzieło sztuki” na mocy posiadanej kompetencji językowej. I nie ma tu, jak się wydaje, nic więcej do powiedzenia. Albo się wie, albo nie, jak poprawnie używać terminu „dzieło sztuki”. Stąd też, test zostaje albo zaliczony, albo oblany. Musimy oszacować pojęciową kompetencję jedynie w kategoriach zdolności do wykonania testu magazynu. To zdradza bezmyślny behawioryzm, któremu się sprzeciwiłem, gdyż słowa są w nim używane bez zrozumienia, a terminy „sztuka” i „dzieło sztuki” są unieważniane w dowolnym punkcie lub użyciu, podstawowy problem dotyczy bowiem sposobu przypisania wyrażenia „dzieło sztuki” tylko pewnym indywidualom (*particulars*) i unieważnienia w odniesieniu do innych. Lecz w takim razie, z jakim typem przedsięwzięcia czy też dokonania mamy tu do czynienia? Użycie wyrażenia „dzieło sztuki” w teście magazynu jest raczej pseudoużyciem. Tilghman w jednym ze swoich argumentów krytycznych wobec testu magazynu stwierdził, że Kennick nie wskazał żadnego kontekstu w instrukcji wejścia do magazynu i wyniesienia znajdujących się tam dzieł sztuki. Ale ten brak kontekstu jest ukryty, ponieważ jesteśmy skłonni uzupełnić go w tym zadaniu.

Argumentacja podważająca mój zarzut mogłaby przebiegać w ten oto sposób: po co tworzyć dowód przeciw czemuś, co nie jest już akceptowane w aktualnej debacie. Jestem jedyną osobą rozważającą jeszcze test magazynu. Przedmiot zniknął. Ale oczywiście przedmiotem obecnego zainteresowania nie jest test magazynu, lecz miejsce, jakie wyrażenie „to jest dzieło sztuki” powinno zająć w estetyce. Jaki to rodzaj sądu i jakie zastosowanie moglibyśmy mieć dla niego? To Kennick zauważył, że „Jedną z głównych przyczyn poszukiwań przez estetyka definicji Sztuki, Piękna, itp., jest przypuszczenie badacza, że dopóki nie wiemy, czym jest Sztuka lub Piękno, to nie możemy powiedzieć, czym jest dobra lub piękna sztuka”. Oczywiście, Kennick podważa to przypuszczenie, i choć nie uważa je za godne uwagi, to przyznaje wiarygodność testowi magazynu. Dlatego też, mimo że nie ma podstawy, by jedynie przypisać „dzieło sztuki” do poszczególnych rzeczy, to jest to gra dla tych, którzy troszczą się o sztukę, by wydać sąd „dobre dzieło sztuki”. Oczywiście, gra oceniająca, jak moglibyśmy ją nazwać, byłaby bezprzedmiotowa (*pointless*), jeżeli, jak w teście magazynu, jest ona pozbawiona wszystkiego. Polecenie „Przynieś dobre dzieła sztuki”, rozważane jako zadanie samo w sobie i dla siebie, nie zawiera nic więcej niż polecenie „przynieś dzieła sztuki”. Ale rację temu poleceniu daje pytanie, czy wszystko, o czym twierdzi się, że jest sztuką, zasługuje na

to, by być traktowane jako sztuka. Mógłbym się przecież mylić w swoim przekonaniu, że pewne dzieło zasługuje na to, by być poważnie traktowane jako sztuka.

Rozważmy prawdziwe przypadki. Czy kompromituję się jako miłośnik muzyki, jeżeli wyniosę z magazynu (a więc przestanę grać, a weźnę naprawdę) *Ukrzyżowanie (Crucifixion)* Stainera, albo – gdy zapytany o wielką powieść, jedną z największych w moim języku – cofam się z lękiem przed *Glastonbury Romance* Johna Cowpera Powysa lub skwapliwie korzystam z okazji i ją wynoszę? Czy jest to intuicja, czy też absurdalność? Wracając do Wittgensteina, kwestię sporną stanowi tu rodzaj mojej reakcji na dzieło, nie zaś gra językowa, w którą gram z jej nazwami.

Atrakcyjność (*appeal*) testu magazynu polega na tym, że podważa on użycie tradycyjnych definicji sztuki jako *definicji*. (Kennick znajduje poprawione użycie dla takich teorii – uczą nas one patrzenia, na przykład, na nowe obrazy uznane przez widzów za niezrozumiałe lub nieposiadające wartości). Ale stwierdzone braki esencjalistycznej teorii odsyłają do samego testu magazynu, gdyż odgrywana gra jest grą jałową, w którą nikt poważnie nie chciałby grać, a mianowicie rozstrzygać o danym *x*, czy powinniśmy o nim orzekać, że należy do sztuki.

Ale czy jest to słuszne? Obstawiam przy swoim poglądzie, iż orzekanie o jakimś *x*, „że jest dziełem sztuki”, to czynność jałowa, chociaż mogliśmy znaleźć jakieś użycie dla tego wyrażenia, które można by porównać do uwagi rodzica skierowanej do dziecka w zoo: „to jest niedźwiedź polarny”. Jednak zwykle orzekanie o sztuce, na mocy naszej kompetencji jako użytkowników języka polskiego, nie budzi żadnego zainteresowania dorosłych miłośników sztuki. Pytanie Tilghmana, czy to jest sztuka, wciąż jest często zadawane w odniesieniu do pewnych współczesnych i głośnych dzieł. I jest wielką ironią, że to właśnie pytanie, autorstwa Kennicka, zaczyna być dokuczliwe i najpełniej odnosi się, biorąc pod uwagę innych filozofów piszących pod wpływem Wittgensteina, do Stanleya Cavella. Cavell głosi, że obecnie sztuka posiada następującą cechę: wyraźnie podważa moje zaufanie do niej i wywołuje obawę, że mogę obdarzyć swoim zaufaniem oszustwo. Jeżeli np. kocham utwór muzyczny, to obdarzam go swoim zaufaniem. I chcę, aby muzyka była *warta* mojej ufności. Nie chcę, aby to zaufanie zostało nadużyte.

Nasze podejrzenia powinien wzbudzić fakt, że antyesencjalistyczne myślenie w duchu Wittgensteina odniesione do pojęcia sztuki byłoby stosowne dla samego Wittgensteina, a wskazuje Collingwooda jako jednego z głównych grzeszników. Oczywiście, nie sugeruję, że Wittgenstein byłby zainteresowany obroną Collingwooda, ale – jak to pokazałem w eseju poświęconym jego *Principles of Art* – Collingwood

sam może przytaczać argumenty w antyesencjalistycznym duchu, jeśli uzna to za słuszne. To pozwala nam dostrzec, że jego ujęcie sztuki jest esencjalistyczne, a nie przyjąć, że takie być musi, gdyż w *Principles of Art* usiłuje on *w jakiś sposób* zdefiniować sztukę. Collingwood nie bierze udziału w grze przyjętej w teście magazynu, z tego samego powodu nie grało w nią także wielu innych, tak zwanych tradycyjnych estetyków. Kennick mógłby równie dobrze się sprzeciwić, że to oznacza niezrozumienie jego dowodu. Nikt przecież nie podejmuje testu magazynu; to fikcja skonstruowana po to, by pokazać daremność tradycyjnych definicji sztuki. Ale jeżeli tradycyjne teorie nie ukierunkowują pytania (czy to jest sztuka) w taki sposób, w jaki jest ono obecne w teście magazynu, to test ten traci swoją siłę jako dowód skierowany przeciwko tym teoriom.

Sugerowałem w rezultacie, że w estetyce określone odczytanie Wittgensteina było, i wciąż jest, wysoce wpływowe w przełamaniu obecnego u filozofów pewnego nawyku (*bold*) teoretyzowania o sztuce. Jednakże to odczytanie jest sprzeczne z właściwym rozumieniem Wittgensteina. Również Tilghman obiera tu sposób krytyki skierowanej przeciwko Kennickowi i Weitzowi, gdyż dostrzega niezgodności między ich poglądami a tym, co konkretnie można wydobyć z Wittgensteina. I w tym punkcie zgadzam się z Tilghmanem. Jednak w przeciwieństwie do niego, pozostawiam otwarte pytanie o to, jaka mogłaby być zawartość filozofii sztuki, a oznacza to coś więcej niż uwalnianie sztuki, jak wynikało to z, wprowadzających w błąd, dyskusji filozofów na ten temat. Jakie pytania powinna formułować filozoficzna teoria sztuki? Nie udało się w tym eseju odpowiedzieć na to pytanie.

W historii filozofii znana jest sytuacja, że wielu sądów wypowiedzianych w imieniu, lub pod wpływem, jakiegoś filozofa nie można odnaleźć w jego własnych dziełach i z wszelkim prawdopodobieństwem sądy te zostałyby przez niego odrzucone. Tak jest w przypadku platonizmu, kantyzmu i marksizmu, które należy odróżnić, nierzadko zdecydowanie, od oryginalnych dzieł Platona, Kanta i Marksa. Podobnie jest z Wittgensteinem. Lecz nie chcę przez to powiedzieć – i tutaj zarówno Tilghman, jak i antyesencjaliści mają z pewnością rację – że Wittgenstein poparłby te rodzaje teorii sztuki, które Kennick i Weitz tak skutecznie zdyskredytowali w swoim czasie.

(Przekład z języka angielskiego Leszek Sosnowski)

– T.J.Diffey@sussex.ac.uk