

W myśl tradycyjnej estetyki teorie estetyczne są nieodłączne w procesie rozumienia sztuki i – co za tym idzie – wydawania (odpowiednich) sądów wartościujących.

Teoria zajmowała zawsze centralne miejsce w estetyce (Arystoteles, Kant, Schiller, Tolstoj, Croce i inni), ale wydaje się, że ostatnio teoretyzowanie na temat sztuki i zainteresowanie tego typu rozważaniami szczególnie wzrasta (powstają różne metaestetyki). Powody tego są zapewne liczne i różnorakie, ale jeden wydaje się szczególnie istotny; chodzi, oczywiście, o sytuację w sztuce współczesnej i pewne najnowsze w niej zjawiska, które stawiają odbiorców – nie tylko krytyków, teoretyków i historyków sztuki czy estetyków – w trudnej roli decydenta mającego odpowiedzieć na podstawowe – bo warunkujące między innymi klasyfikację, interpretację, a także ocenę – pytanie: „Czy to jest sztuka?”¹

Oto mamy (niemal klasyczną już) *Fontannę* M. Duchampa, rysunek DeKooninga, wymazany i wystawiony przez R. Rauschenberga jako *Wymazany rysunek DeKooninga*, czy też konceptualne dzieło R. Barry’ego *Wszystkie rzeczy, które znam, ale o których nie myślę o godzinie 13.36*, 15 czerwca 1969, Nowy York.

¹ Ta sytuacja decyzyjna rodzi, oczywiście, problem pewnego znawstwa sztuki samej i jej teorii: „W świecie sztuki, podobnie jak na polu naukowym, istnieje podział pracy intelektualnej: zadanie wyartykułowania, w sposób systematyczny, wyników zbiorowego wysiłku teoretycznego przypada nielicznym jednostkom. W świecie sztuki to właśnie tradycyjni estetycy dawali wyraz owemu teoretyzowaniu »obywateli« tego świata.” R. J. Matthews: *Traditional Aesthetics Defended*. „The Journal of Aesthetics and Art Criticism”, Fall 1979. Cyt. za: *Estetyka w świecie*. Red. M. Gołaszewska. T. 3. Kraków 1996, s. 406.



MARIOŁA SUŁKOWSKA

Definicje i pojęcia w estetyce



Przedstawiciele niektórych teorii estetycznych, chcąc znaleźć skuteczne remedium na to dosyć kłopotliwe położenie odbiorcy sztuki współczesnej – wszelkiej, nie tylko nowoczesnej² – zalecają konfrontację z definicją sztuki: należy stwierdzić, czy interesujący nas obiekt spełnia kryteria zawarte w definicji.

Głównym celem teorii estetycznych staje się więc, dające się zawrzeć w definicji, określenie istoty sztuki: tego, co nadaje sztuce swoisty charakter i odróżnia ją od wszystkiego innego, co sztuką nie jest. Teorie, takie jak formalizm Bella, woluntaryzm Parkera, emocjonalizm Tolstoja, intuicjonizm Crocego czy organicyzm Bradleya (by wymienić tylko najpopularniejsze) starają się ustalić najbardziej charakterystyczne cechy sztuki.

Niestety, każda z nich czyni to na swój, często skrajnie różny, sposób, co oczywiście tylko w niewielkim stopniu polepsza sytuację odbiorcy: może on wybrać jeden z proponowanych poglądów albo ewentualnie, z pozycji metaestetycznej, pokusić się o kompilację różnych, stosownych elementów tworzących w sumie wyczerpującą i zadowalającą teorię estetyczną. Zadanie nęcące, ale dość karkołomne i niewdzięczne, zważywszy, że „Wszelka, mój bracie, teoria jest szara, zielone zaś jest życia drzewo złote.”³

Dlatego celem artykułu jest jedynie ukazanie i przedyskutowanie wybranych różnic między paroma reprezentacyjnymi teoriami estetycznymi, co oczywiście może stanowić w przyszłości punkt wyjścia dalszych, bardziej konstruktywnych rozważań.

2

Odkąd – między innymi za sprawą Brentana, Meinonga, Husserla, Jamesa i Bergsona – nauki humanistyczne uporały się z problemem psychologizmu, atomizmu i mechanicyzmu, a przedmiotem ich badań stały się ostatecznie: dziedzina przedmiotów idealnych, zwana także światem ducha albo światem treści myślowych, oraz dziedzina wartości (badania nad pierwszą zapoczątkował Hegel, a drugą odkrył Kant), zadaniem tychże nauk stało się „podanie układu twierdzeń przedstawiających strukturę całościową wytworów kultury w jednolitej hierarchii porządkującej je od najniższych do najwyższych całości”, przy

² „Problem decyzji, czy coś jest sztuką, nie jest [...] charakterystyczny dla sztuki nowoczesnej, chociaż na jej gruncie mógł się stać o wiele trudniejszy. Problem ten jest raczej problemem sztuki współczesnej, która – a tak się to nam złożyło – jest sztuką nowoczesną. Sztuka współczesna minionym pokoleniom, teraz bezpiecznie spoczywająca w naszych muzeach, nie stanowi już więcej problemu, którym była dla niegdysiejszych pokoleń. Lecz nawet pobieżny rzut oka na historię krytyki artystycznej ujawnia fakt, że sztuka ta była kiedyś dokładnie taką samą zagadką, jak sztuka obecna.” R. J. Matthews: *Traditional Aesthetics...*, s. 404–405.

³ J. W. Goethe: *Faust*. Przeł. F. Konopka. Warszawa 1977, cz. 1, s. 79.

czym „twierdzenia o wytworach kultury nie układają się w system dedukcyjny twierdzeń coraz ogólniejszych, pozostają zawsze twierdzeniami o pewnym określonym i ograniczonym przedmiocie, chociażby nawet posiadały formę logiczną zdań ogólnych.”⁴

Swoisty przedmiot badań i cel nauk humanistycznych wyznaczają, oczywiście, swoiste metody humanistyczne; są to: opis, poprzedzony wyborem, pokierowanym oceną doniosłości obiektu, oraz wyjaśnianie humanistyczne, polegające na „włączeniu tego, co ma być wyjaśniane, w całość hierarchicznie wyższą, stosownie do całościowej i hierarchicznej struktury świata humanistycznego”⁵. Poza tym „dopuszczalne metody rozumowania, kryteria logicznej poprawności, wymagania kontroli wyników i sprawdzalności są takie same w naukach humanistycznych, jak w naukach przyrodniczych”⁶.

Tak najbardziej ogólnie można scharakteryzować nauki humanistyczne, do których należy niewątpliwie estetyka (dyskusji, czy estetyka jest w ogóle nauką, nie podejmuję). Zważywszy na problem poruszany w artykule, najbardziej interesująca wydaje się kwestia celu i zadań humanistyki.

Estetyka, chcąc sprostac postulatowi podania całościowego, zhierarchizowanego układu swoich twierdzeń, od początku stawia sobie różnorakie pytania i problemy. Wymienię przykładowo najbardziej interesujące.

Jednym z głównych zagadnień, postawionych już przez Augustyna, jest status dzieła sztuki: czy podmiot sytuacji estetycznej przyznaje specyficzny status pewnemu obiektowi, ponieważ obiekt ten jest dziełem sztuki (ewentualnie przedmiotem estetycznym), czy też odwrotnie – dany obiekt jest dziełem sztuki ponieważ podmiot przyznaje mu ów status⁷. Wiąże się z tym szczegółowsze zagadnienie, które porusza między innymi Beryl Lake, dotyczące, z jednej strony, natury związku między rozwojem nowych teorii estetycznych i zmianami ideałów artystycznych, a z drugiej – możliwości obalalności oraz falsyfikowalności tradycyjnych teorii estetycznych⁸. Albert Hofstadter i Theodor Adorno

⁴ T. Czeżowski: *O naukach humanistycznych*. W: I d e m: *Odczyty filozoficzne*. Toruń 1958, s. 53.

⁵ Ibidem, s. 56.

⁶ Ibidem, s. 58.

⁷ „Przedewszystkim zapytam, czy dlatego coś jest piękne, że się podoba, czy też dlatego się podoba, że jest piękne.” Augustyn: *De vera religione*, XXXII, 59.

Według Tatarkiewicza Augustyn jako pierwszy problematyzował to, co antyk uważał za oczywiste. Zob. W. Tatarkiewicz: *Historia estetyki*. T. 2: *Estetyka średniowieczna*. Wrocław 1962, s. 60. Por. G. Hermeren: *The Nature of Aesthetic Theories*. In: G. Hermeren, L. Mogensen: *Contemporary Aesthetics in Scandinavia*. Lund 1980, s. 196. Polski przekład obszernych fragmentów tego tekstu w *Estetyka w świecie...*, s. 361–390.

⁸ Zob. B. Lake: *A Study of the Irrefutability of Two Aesthetic Theories*. In: *Aesthetics and Language*. Ed. W. Elton. Oxford 1959. Problem możliwości falsyfikowalności teorii estetycznych autorka rozważa, z negatywnym wynikiem, na przykładzie teorii Benedetto Crocego i Clive’a Bella.

zajmują się z kolei, wywodzącym się od Platona, problemem istnienia i natury związku między sztuką, prawdą i wiedzą⁹. Próbuje się także skonfrontować teorie estetyczne z poglądami Kuhna, które wpłynęły na filozofię nauki i – szerzej – humanistykę¹⁰. Wreszcie porusza się – najbardziej dla mnie interesujący ze względu na temat artykułu – problem definicji sztuki i, związany z nim, problem natury pojęć estetycznych.

Podjmując to ostatnie zagadnienie, nie mam zamiaru ograniczać estetyki do jej wersji analitycznej; analiza pojęciowo-językowa odgrywa według mnie służebną rolę wobec problemów merytorycznych estetyki, takich jak określenie wyróżniających własności klasy dzieł sztuki i przeżyć estetycznych czy też zbadanie wzajemnego stosunku między wartościami estetycznymi i artystycznymi.

3

Problematyczność aspektu definicyjnego w teorii estetycznej postaram się ukazać na przykładzie przede wszystkim poglądów Clive'a Bella i Morrisa Weitz.

Przypomnijmy, że w każdej z tradycyjnych teorii estetycznych dąży się do ustalenia charakterystycznych właściwości sztuki, przy czym ustalenia te próbuje się zawrzeć w definicji określającej warunki konieczne i wystarczające. Tak, na przykład, w myśl intuicjonizmu Benedetto Crocego sztuka stanowi szczególnego rodzaju akt – twórczy, poznawczy i duchowy; jest „niepojęciową świadomością unikalnej indywidualności rzeczy; a ponieważ istnieje poniżej poziomu konceptualizacji i poniżej poziomu aktów moralnych, przeto nie posiada ani treści naukowej, ani etycznej. Croce jako istotną cechę sztuki wyodrębnia pierwsze stadium życia duchowego, a identyfikowanie go ze sztuką wyróżnia jako prawdziwy filozoficznie typ teorii lub definicji.”¹¹

Dla Tolstoja (emocjonalizm) istotę sztuki stanowi „wyrażanie emocji za pomocą jakiegoś dostępnego zmysłom, publicznego środka przekazu. Gdzie nie ma projekcji uczucia, [...] tam nie może być mowy o sztuce.”¹²

⁹ Zob.: A. Hofstadter: *Truth and ART*. London 1965; Th. Adorno: *Ästhetische Theorie und Paralipomena*. Frankfurt am Main 1970 (*Gesammelte Schriften*. Bd. 7). Zob. też Platon: *Państwo*, ks. IV i X.

¹⁰ Zob. R. Scalfani: *The Theory of Art*. In: *Culture and Art*. Ed. L. Aagaard-Mogensen. New York 1976. Por. G. Hermeren: *The Nature...*

¹¹ M. Weitz: *The Role of Theory in Aesthetics*. „Journal of Aesthetics and Art Criticism” 1956. vol. 15. Cyt. za: *Estetyka w świecie...*, s. 349. Por. B. Croce: *Zarys estetyki*. Warszawa 1962.

¹² M. Weitz: *The Role...*, s. 349. Por. L. Tolstoj *ob iskusstvie i literature*. T. 1–2. Moskwa 1958.

Z kolei zgodnie z formalizmem w ujęciu Clive'a Bella własnością charakterystyczną wszelkiej sztuki jest „forma znacząca, czyli [...] unikalne połączenie pewnych elementów [...] w ramach określonej relacji. Wszystko, co jest sztuką, stanowi przykład formy znaczącej; wszystko, co sztuką nie jest, formy takowej nie posiada.”¹³

Przykład Clive'a Bella klarownie ukazuje esencjalizm klasycznych teorii estetycznych poszukujących w dziełach sztuki pewnej jakości odróżniającej je od wszystkich innych klas przedmiotów¹⁴. Owa jakość czy własność powinna spełniać następujące dwa warunki: dla każdego x , 1) jeśli x jest dziełem sztuki, to x ma jakość Q , oraz 2) jeśli x ma jakość Q , to x jest dziełem sztuki¹⁵. Według Bella w miejsce Q należy wstawić wyrażenie „forma znacząca”: coś jest dziełem sztuki wtedy i tylko wtedy, gdy ma formę znaczącą.

Definicję Bella atakowała między innymi wspomniana już B. Lake, a także De Witt H. Parker¹⁶, lecz najpełniejszą krytykę wysunął pod jej adresem Morris Weitz, kwestionując w ogóle możliwość wszelkich teorii estetycznych, pojętych w sensie prawdziwego zdefiniowania czy też zestawienia koniecznych i wystarczających właściwości sztuki. „Zasadnicza nieadekwatność tych teorii polega na fundamentalnym niezrozumieniu sztuki. Teoria estetyczna – i to każda – błędzi z samej zasady, bo mniema, iż możliwa jest teoria właściwa, co świadczy o skrajnym niezrozumieniu logiki pojęcia »sztuka«. Główny argument teorii – głoszący, że sztuka podlega realnej czy jakiegokolwiek innej prawdziwej definicji – jest argumentem fałszywym. [...] Sztuka – jak wskazuje sam logiczny sens tego pojęcia – nie dysponuje zespołem właściwości koniecznych i wystarczających, toteż teoria sztuki jest niemożliwa, a nie tylko trudna do sformułowania.”¹⁷

Prócz tej ogólnej krytyki, w której Weitz zwraca uwagę na logiczną niemożliwość zdefiniowania czegoś, czego zdefiniować nie można, zarzuca on każdej teorii pewną nieadekwatność: „[...] każda z nich ma jak gdyby stanowić całościowe stwierdzenie na temat charakterystycznych cech wszystkich dzieł

¹³ M. Weitz: *The Role...*, s. 349. Por. C. Bell: *Art*. New York 1927.

¹⁴ Por. przypis 38.

¹⁵ Zob. G. Hermeren: *The Nature...*, s. 33. Zauważmy, że konsekwencją tego jest założenie, że istnieje jakość Q spełniająca następujące dwa warunki: 1) jeśli x jest dziełem sztuki, to ma Q , oraz 2) jeśli x ma Q , to x jest dziełem sztuki. Założenie to skrytykowane przez Parkera, zastąpione zostało następującym: istnieje zbiór własności $Q_1, \dots, Q_n$, spełniających dwa warunki takie, że: dla wszystkich x -ów, 1) jeśli x jest dziełem sztuki, to ma własności $Q_1, \dots, Q_n$, oraz 2) jeśli x ma te własności, to x jest dziełem sztuki. „Sztuka definiowana być musi w terminach charakterystyki kompleksowej. Niedostrzeganie tego stało się grzechem wszystkich znanych definicji.” De Witt H. Parker: *The Nature of Art*. In: *Problems in Aesthetics*. Ed. M. Weitz. New York 1953, s. 75. Cyt. za: G. Hermeren: *The Nature...*, s. 364. Por. H. Osborne: *Aesthetics and Criticism*. London 1955.

¹⁶ Zob. przypis 15 i 38.

¹⁷ M. Weitz: *The Role...*, s. 348.

sztuki, każda jednak pomija coś, co dla innych ma znaczenie centralne. Niektóre teorie popełniają błąd koła – na przykład koncepcja Bella i Fry’ego [...]. Niektóre z kolei, poszukując koniecznych i wystarczających właściwości sztuki, podkreślają ich zbyt mało – jak to czyni (znów) teoria Bella–Fry’ego [...] czy też teoria Crocego [...]. Inne są nazbyt ogólne [np. organicyzm – M. S.] i obejmują zarówno przedmioty należące do sztuki, jak i te, które do niej nie należą [...]. Jeszcze inne [...] opierają się na wątpliwego rodzaju zasadach – np. Parkerowskie twierdzenie, że sztuka ucieleśnia satysfakcję imaginacyjną, a nie realną, albo teza Crocego o tym, że istnieje wiedza bez pojęć.”¹⁸

Wreszcie, skoro klasyczne teorie mają postać definicji realnych, a więc posiadają formę sprawozdania na temat sztuki, to czy są one teoriami empirycznymi weryfikowalnymi czy falsyfikowalnymi? A może raczej są to w rzeczywistości definicje nominalne, „w których »sztukę« określa się w zależności od obranych kryteriów”¹⁹?

Ostatecznie zatem Weitz, wychodząc od logicznej niemożliwości zdefiniowania sztuki, ale nie mając przy tym „zamiaru dowodzić [...], że logiczny zamęt czyni omawianą teorię czymś bezsensownym lub bezwartościowym”²⁰, dochodzi do konkluzji, iż tradycyjna estetyka jest w rzeczywistości zakamuflowaną krytyką artystyczną²¹ i tak naprawdę „uchwycenie roli, jaką pełni w estetyce teoria, nie polega na rozumieniu jej jako definicji (z logicznego punktu widzenia skazanej na klęskę), lecz na dostrzeżeniu w niej sumy istotnych zaleceń określających pewne sposoby podejścia do niektórych z właściwości sztuki”²².

Antyesencjalizm Weitza krytykowany był z kolei między innymi przez Timothy’ego Binkleya, który zwrócił dodatkowo uwagę na podstawowy błąd polegający na utożsamianiu „sztuki” z „dziełem sztuki”: „W prawie każdej nowej dyskusji filozoficznej [...] znajdujemy bezpośrednie i nieusprawiedliwione przekształcenie »co jest sztuką?« w »co jest dziełem sztuki?«”²³

Ostatnie słowo w dyskusji na temat definicji oddają Robertowi J. Matthewsowi, który podejmuje się obrony tradycyjnej estetyki. Nie wchodząc w szczegóły, warto zwrócić uwagę na fakt, że nie dopatruje się on w poglądach Weitza „żadnych [...] godnych zaufania argumentów, świadczących przeciwko esencjalizmowi tradycyjnej estetyki. Rzecz oczywista – nie ma takiego wymogu [...], aby dzieła sztuki wspólnie posiadały pewne istotne własności, które [...] prze-

¹⁸ Ibidem, s. 350–351.

¹⁹ Ibidem, s. 358.

²⁰ Ibidem, s. 347.

²¹ Zob. R. J. Matthews: *Traditional Aesthetics...*, s. 391.

²² M. Weitz: *The Role...*, s. 359.

²³ T. Binkley: *Kto decyduje o sztuce? W: Estetyka w świecie...*, T. 1, s. 234. Tekst ten jest tłumaczeniem z maszynopisu autorskiego, którego skrócona wersja wydrukowana była w *Culture and Art...*

jawiałyby się w sposób jasny i bezpośredni. W rzeczywistości istnieją [...] poważne racje, by sądzić, że dzieła sztuki nie mogłyby posiadać takich własności. Zamiast tego mogłyby wspólnie posiadać nie przejawiane w bezpośredni sposób istotne własności [...]. Innymi słowy, założenie esencjalistyczne jest, być może, najlepiej zrozumiałe nie jako domniemanie, że w dziele sztuki zostaną odnalezione pewne istotne własności, lecz jako zalecenie, że powinno się je odnaleźć.”²⁴

Oczywiście, tę obronę esencjalizmu i jednocześnie krytykę antyesencjalizmu można by, idąc dalej, skrytykować już chociażby ze względu na dość kłopotliwe i mało mówiące stwierdzenie o nie przejawianych w bezpośredni sposób istotnych właściwościach, które zaleca się odnaleźć.

4

Definicyjny chaos teorii estetycznych, który został – myślę – wystarczająco naszkicowany, pociąga za sobą wiele problemów i aporii związanych z kolei z naturą pojęć, jakimi operuje teoria estetyczna, a także sądów wydawanych w jej obrębie.

Powróćmy do Morrisa Weitza, według którego poza tym, że teorie estetyczne „popadają w błąd koła, są niepełne, nie dają się sprawdzić, mają pseudofaktyczny charakter, stanowią ukryte zamierzenia zmiany sensu pojęć”, to tak naprawdę jakakolwiek teoria estetyczna w ogóle jest „logicznie bezowocną próbą zdefiniowania czegoś, czego zdefiniować niepodobna; [...] próbą zrozumienia pojęcia sztuki jako pojęcia zamkniętego – podczas gdy sam sposób użycia dowodzi i wymaga jego otwartości”²⁵.

Weitz rozróżnia dwa rodzaje pojęć: „[...] pojęcie jest pojęciem otwartym, gdy warunki jego zastosowania można poprawiać i ulepszać, to znaczy, gdy można wymyślić lub stworzyć sytuację, która wymagałaby z naszej strony pewnego rodzaju *d e c y z j i* co do rozszerzenia zakresu pojęcia – tak, by objęło nową sytuację – lub zamknięcia go i wyszukania pojęcia nowego uwzględniającego nowy przypadek i nową własność rzeczy. Jeśli można stwierdzić konieczne i wystarczające warunki stosowania jakiegoś pojęcia, jest ono pojęciem zamkniętym. Jednakże zdarza się to tylko w matematyce i logice [...]. W przypadku pojęć empiryczno-opisowych i normatywnych rzecz taka zdarzyć się nie może, chyba że pojęcie zamkniemy arbitralnie, przez ograniczenie zakresu jego stosowania.”²⁶

Pomijam na razie sporną kwestię otwartości pojęć empiryczno-opisowych; ale zauważmy, że jeśli tylko pojęcia logiczne i matematyczne są zamknięte, to

²⁴ R. J. Matthews: *Traditional Aesthetic...*, s. 409–410.

²⁵ M. Weitz: *The Role...*, s. 351.

²⁶ Ibidem, s. 353.

pojęcie „sztuka” byłoby tożsame z zadziwiającą wielością innych (nielogicznych i niematematycznych) pojęć.

Weitz twierdzi, że bez wątpienia „»sztuka« [...] jest pojęciem otwartym. Nowych warunków wciąż przybywa i niewątpliwie będzie przybywać; [...] będą one wymagać rozstrzygnięcia [...] co do tego, czy zakres pojęcia należy rozszerzyć, czy nie.”²⁷ Otwartość pojęcia „sztuka” Weitz tłumaczy, powołując się na rozważania Ludwiga Wittgensteina na temat gry. Tradycyjne rozwiązanie pytania o istotę gry polegałoby na wymienieniu wyczerpującego zestawu własności odróżniających wszystkie gry (szachy, karty, gry planszowe itp.) od niegier. Natomiast Wittgenstein zauważa: „Nie mów: *‘Muszą mieć coś wspólnego, bo inaczej nie nazywałyby się »grami«’* – tylko *patrz*, czy mają coś wspólnego. Gdy im się bowiem przypatrzysz, to nie dojrzyysz wprawdzie niczego, co byłoby *wszystkim* wspólne, dostrzeżesz natomiast podobieństwa – i to cały ich szereg. [...] Widzimy skomplikowaną siatkę zachodzących na siebie i krzyżujących się podobieństw [...]”²⁸

Tak więc wiedza o tym, czym jest np. sztuka (albo gra), nie ogranicza się do znajomości realnej definicji czy teorii sztuki (gry)²⁹, lecz polega na umiejętności przede wszystkim rozpoznania i zrozumienia sztuki (gry) oraz rozstrzygnięcia, które z nowych przykładów mogą być nazwane „szuką” („grą”).

Otwartość pojęć estetycznych idzie w parze z ich normatywnym charakterem, a także z nominalnym wymiarem definicji w estetyce: „[...] nie można [...] utrzymywać, że teorie stosujące owo pojęcie [pojęcie »sztuka« – M. S.] w trybie wartościującym są prawdziwymi i realnymi definicjami koniecznych i wystarczających własności sztuki.”³⁰

Rola estetyka sprowadza się zatem do zestawienia podobnych warunków, a nie koniecznych i wystarczających własności, właściwego zastosowania pojęcia, a tym samym do nauczania nas, „czego poszukiwać i na co patrzeć w sztuce”³¹.

Podjmując się obrony tradycyjnej estetyki, wspomniany już R. Matthews zwrócił uwagę na, związany z otwartością pojęć estetycznych, moment decyzji. Czy decyzja co do ewentualnego rozszerzenia zakresu pojęcia o nowy warunek

²⁷ Ibidem, s. 354.

²⁸ L. Wittgenstein: *Dociekania filozoficzne*. Przeł. B. Wolniewicz. Warszawa 1972, s. 50–51.

²⁹ W artykule *Rola teorii w estetyce* Weitz stosował raczej zamiennie terminy „definicja” i „teoria”, utożsamiając je niemal z sobą. Natomiast w późniejszym liście do Hermerena Weitz „potwierdził, że nie pragnie utożsamiać teorii estetycznej z dążeniem do zdefiniowania sztuki. Piszze on jednak, że teoria estetyczna – w klasycznym sensie poszukiwania realnej definicji – wymaga definicji lub zakłada definicję w sensie własności koniecznej i wystarczającej.” G. Hermeren: *The Nature....* przypis 31.

³⁰ M. Weitz: *The Role....*, s. 358.

³¹ Ibidem, s. 359.

jest arbitralna? Pisze on, że zwolennicy Wittgensteina, a więc i Morris Weitz, padli ofiarą poważnego przeoczenia: „[...] ponieważ »obywatele świata sztuki« czasami (często?) prowadzą długie i zażarte spory na temat projekcji wyrażenia »dzieło sztuki« na pojedynczy przedmiot, wittgensteinowcy przedstawiają problem, jakby nasze użycie tego wyrażenia było bezzasadne, jak gdyby wszystko było dozwolone w tym względzie. Nie dostrzegają oni faktu, że spory te prowadzi się na tle powszechnej zgody co do sposobu projekcji tego wyrażenia. I tak, na przykład: mówiąc o sztuce jako o pojęciu otwartym, Weitz sugeruje, że projekcja tego wyrażenia na nowy przykład jest po prostu rozstrzygana na podstawie tego, że jest on wystarczająco podobny do akceptowanych przykładów sztuki. Nie doceniając bardzo mocno uzasadnionego charakteru użycia przez nas wyrażenia »dzieło sztuki«, Weitz nie odczuwa żadnej potrzeby wytłumaczenia faktu, dlaczego to wyrażenie jest jednolicie projektowane na pewne muszle klozetowe (por. muszla Duchampa), a nie na inne muszle, dlaczego projektuje się to wyrażenie na wiele waz greckich, a nie na bostońskie słoiki do przechowywania fasolki itd.”³² „Rozprawianie o »wystarczającym podobieństwie« do uznanych przykładów sztuki jedynie nazywa problem po imieniu, lecz nie rozwiązuje go.”³³

Cały problem w tym, że niestety (znów) to, co Matthews proponuje nam w zamian, pisząc lapidarnie, że „dzieła sztuki [...] to cokolwiek, co znajduje się w relacji z paradygmatem sztuki”, także niewiele wyjaśnia i nie rozwiązuje problemu.

Powróćmy do wspomnianej wcześniej aporii związanej z dokonaniem przez Weitza podziałem pojęć na zamknięte (pojęcia logiczne i matematyczne) oraz otwarte (pozostałe). Tak rozumiana otwartość pojęcia „sztuka” nie jest wystarczająca według T. Binkleya, który uważa, że „pojęcie »sztuka« nie jest po prostu pojęciem mieszczącym się pośród innych najbardziej otwartych pojęć, jest ono radykalnie otwarte, radykalnie nie dające się określić.”³⁴ Ta eskalacja w pojmowaniu otwartości pojęć estetycznych współgra szczególnie z aktualną sytuacją w sztuce: „[...] historia sztuki współczesnej jawi się na kształt następującego, jeden po drugim, pirotechnicznego pokazu jej cech znamiennych, podobnych do siebie dzięki celowemu stawianiu pytania o te cechy; pytanie to jest usytuowane lub usankcjonowane w kreacji dzieła sztuki. Radykalna otwartość pojęcia »sztuka« polega na nieskrępowanym niczym prawie artystów do dyskusji i podawania w wątpliwość w swych pracach tego pojęcia.”³⁵ Istotą tak rozumianego pojęcia „sztuka” jest „prawo nieskrępowanego stawiania wątpliwości wobec niego” oraz rozszerzanie i zmienianie go, które

³² R. Matthews: *Traditional Aesthetic*..., s. 399–400.

³³ Ibidem, s. 404.

³⁴ T. Binkley: *Kto decyduje o sztuce?*..., s. 222.

³⁵ Ibidem, s. 223.

właściwie staje się „celem sztuki dzisiejszej, a nie tylko efektem zdolności twórczej pewnych ludzi”³⁶.

Można teraz, kontynuując, postawić pytanie: Czy mimo radykalnej otwartości pojęcia estetyczne mogą być określone jakimikolwiek regułami czy warunkami? Zdaniem Franka Sibleya „filozofowie uwolnili się spod uroku ścisłego modelu typu »konieczny i wystarczający«, wskazując, że nie da się on zastosować do wielu powszechnie używanych pojęć, które są uwarunkowane w znacznie swobodniejszy sposób. Jednak chociaż nowo utworzony model sprawdza się w zastosowaniu do wielu pojęć, to tylko pozornie może się wydawać, że należą do nich także pojęcia estetyczne, że są one również w jakiś luźniejszy sposób określone przez warunki.”³⁷ Ograniczę się tylko do krótkiego przytoczenia rozwiązania, jakie w tej kwestii sugeruje Sibley: pojęcia estetyczne nie są i nie mogą być określone przez jakiegokolwiek warunki i reguły; nawet nowe przykłady, odgrywające niewątpliwie ważną rolę w rozumieniu tych pojęć, nie uprawniają nas do wywodzenia z nich jakichkolwiek reguł, które umożliwiałyby nam stosowanie tych terminów do kolejnych nowych przypadków.



Konieczność rozwiązania i sprecyzowania zagadnień przeze mnie zarysowanych, a także rolę definicji i pojęć w teoriach estetycznych najlepiej wykazać, rozważając specyficzną argumentację estetyczną. Każda teoria, a także meteteoria, estetyczna może być argumentem przeciwko innej teorii, w takim sensie, jak np. teoria Beryl Lake skłania do krytycyzmu wobec teorii Clive’a Bella³⁸.

Istotne wszakże jest tutaj przede wszystkim to, iż proponowane teorie nie są arbitralne, lecz są poparte racjonalnymi argumentami, a przy tym argumentacja ta nie ogranicza się do kwestionowania i krytykowania (najbardziej rozpowszechnionymi krytycznymi figurami argumentacji są *regressus in infinitum*,

³⁶ Ibidem, s. 225.

³⁷ F. Sibley: *Aesthetic Concepts*. In: Idem: *Collected Papers and Aesthetics*. Ed. by C. Barret 1965. Cyt. za: Idem: *Pojęcia estetyczne*. W: *Estetyka w świecie...*, T. 1, s. 180.

³⁸ Zob. G. Hermeren: *The Nature...*; Clive Bell: „[...] a jeśli możemy odkryć pewną jakość specyficzną dla wszystkich obiektów, które ją wywołują, powinniśmy mieć rozwiązanie problemu, który uważam za centralny dla estetyki. Powinniśmy odkryć w dziele sztuki istotną jakość, jakość, która odróżnia dzieła sztuki od wszystkich innych klas przedmiotów. Jest bowiem tak, że albo wszystkie dzieła sztuki wizualnej posiadają pewną wspólną jakość, albo kiedy mówimy »dzieła sztuki«, paplamy.” C. Bell: *Art...*, Cyt. za: G. Hermeren: *The Nature...*, s. 364. Konkluzją rozważań Bella jest następująca definicja: „sztuka jest znaczącą formą”, którą krytykuje Beryl Lake, argumentując, iż formuła ta jest tautologią niemożliwą do sfalsyfikowania, tautologią pseudofaktyczną, bo udającą zdanie faktyczne czy empiryczne. „Jest niestosowne wskazywanie kontrprzykładów, skoro teorie te są tak skonstruowane, że wszelkie kontrprzykłady są bezsilne.” B. Lake: *A. Study...*, s. 113. Cyt. za: G. Hermeren: *The Nature...*, s. 369.

circulus vitiosus oraz *reductio ad absurdum*), lecz przebiega często w sposób pozytywny i konstruktywny. „Z pewnością, każda propozycja (lub redefinicja) musi być rozpatrywana w kontekście historycznym. Jest ona oparta na szczególnych przykładach i doświadczeniach, na interpretacjach tych przykładów, jak i na pewnej ilości swoistych założeń ontologicznych, semantycznych, epistemologicznych i aksjologicznych. [...] Założenia i szczególne interpretacje przyjęte jako oczywistości mogą być krytykowane i jest możliwe argumentowanie za [nimi – M. S.] lub przeciw nim w sposób racjonalny.”³⁹

Oczywiście, argumenty takie nie przybierają raczej postaci indukcyjnych czy dedukcyjnych wywodów lub wnioskowań, ale ich racjonalność sprawia, iż wszelkie dyskusje na temat sztuki nie są mimo wszystko z gruntu jałowe i nie ograniczają się do sofistycznego agitowania na rzecz danego stanowiska.

Nasuwa się więc pytanie: W jaki sposób teoretycy sztuki argumentują swoje poglądy, nie uciekając się przy tym co najwyżej do uzasadnień genetycznych czy hermeneutycznych? Analiza genetyczna, jakkolwiek interesująca, szczególnie dla historyka sztuki, nie jest w stanie zastąpić krytycznego uzasadnienia i oceny danej teorii. Z kolei każda nowa interpretacja też zazwyczaj pozostawia bez odpowiedzi pytanie o to, w jaki sposób argumentuje się na rzecz jej uznania.

Jeśli ograniczyć się tylko do tych dwóch aspektów, to rzeczywiście jedyną stosowną reakcją na wszelkie teorie estetyczne byłoby – jak pisze B. Lake – sympatyzowanie z nimi lub stanie w opozycji do nich⁴⁰. Nie wydaje mi się jednak, by tak w rzeczywistości było. Owszem, jest to jedyne sensowne wyjście, ale w preteoretycznych sporach na temat gustów.

Czym wobec tego jest swoista argumentacja w estetyce? Nie sposób, oczywiście, dać na kilku stronach ostatecznego rozwiązania tego problemu, a tym bardziej nie sposób przedstawić lub choćby zasugerować jakiejś pełnej teorii argumentacji estetycznej⁴¹. Myślę jednak, że pierwszym krokiem na drodze do uporządkowania tych kwestii jest uświadomienie sobie całej złożoności zagadnienia racjonalnej argumentacji.

Spśród wielu elementów składających się na ową złożoność najbardziej dla mnie interesujące wydają się z kolei dwa elementy, ściśle z sobą związane, mianowicie: różnice w definiowaniu samej sztuki oraz swoistość pojęć estetycznych, tj. pojęcia „sztuka”, i jej subpojęć: „przedmiot estetyczny”, „dzieło sztuki”, „dramat”, „komizm” itp.

³⁹ G. Hermgren: *The Nature...*, s. 370.

⁴⁰ Zob. B. Lake: *A Study...*, s. 113.

⁴¹ W sprawie argumentacji i dyskursu estetycznego zob. np. *Language and Aesthetics*, Ed. B. Tilghman. Lawrence 1973; W. E. Kennick: *Definition and Theory in Aesthetics*. In: *Art and Philosophy*, Ed. W. E. Kennick. New York 1964; K. Ludeking: *Analytische Philosophie der Kunst*, Frankfurt am Main 1988; J. Zimmermann: *Sprachanalytische Asthetik*, Stuttgart 1980.

Mariola Sulkowska

DEFINITIONS AND CONCEPTS IN AESTHETICS

Summary

The present article relates the discussion about the definition of aesthetics and the concepts used in it. The author presents the views of, mainly Anglo-Saxon, thinkers, such as Clive Bell, Morris Weitz, Timothy Binkley, and Robert J. Matthews. The problems and controversies connected with the subject of the article are considered in the context of an aesthetic argumentation.

Mariola Sulkowska

DEFINITIONEN UND BEGRIFFE IN DER ÄSTHETIK

Zusammenfassung

In dem Artikel besprach man die Diskussion über die Definitionen und Begriffe, welche in der Ästhetik gebraucht werden. Es wurden die Ansichten der ausgewählten angelsächsischen Denker – vor allem Clive Bell, Morris Weitz, Timothy Binkley und Robert J. Matthews dargestellt. Die mit dem Artikel verbundenen Kontroverse wurden im Kontext der ästhetischen Argumentation erwogen.