

*Catherine Z. Elgin, Nelson Goodman*

## Zmiana perspektywy

*Tłumaczenie za: „Changing the Subject”, Journal of Aesthetics and Art Criticism 1987, vol. 46-X, Special Issue: Analytic Aesthetics, guest editor: Richard Shusterman. Ponownie wydane w książce: Richard Shusterman (ed.), Analytic Aesthetics, Oxford, New York: Basil Blackwell 1989.*

### *I. Uwięzienie*

„Sztuka dąży do piękna; nauka do prawdy. Sztuka jest twórcza; nauka opisowa. Sztuka przemawia do emocji; nauka do rozumu”. Wygodne stereotypy oddzielają sztukę od nauki, wyrażając jednocześnie szeroko rozpowszechnione mniemanie, że każda z nich została by skalana poprzez kontakt z drugą. Filozofia długo podtrzymywała tę powszechną opinię, wytyczając rzekomo nieprzekraczalne granice pomiędzy obiema dziedzinami. Ale ich przekraczanie było częste; i ani sztuka, ani nauka nie ucierpiały z tego powodu.

Ucierpiała jedynie filozofia. Dławiona przez własne ograniczenia, nie mogła wyjaśnić wzajemnego przenikania tego, co estetyczne, i tego, co naukowe. Co więcej, problemy wewnętrzne każdej z dyscyplin są nierozzerwalnie połączone z jej związkami z innymi dziedzinami. Tak więc błąd filozofii przenikał do wnętrza zarówno estetyki, jak i filozofii nauki, siejąc zamęt w obrębie obu tych dyscyplin.

Tradycyjna estetyka uważa dzieła sztuki za artefakty, postawę estetyczną za formę receptywności, doświadczenie estetyczne za satysfakcję czerpaną z postrzegania wartości estetycznych. W ten sposób ujmuje swoją problematykę w pojęciach dobrze znanego dualizmu podmiotu i przedmiotu. Sposób ujęcia problemu ukie-

runkowuje i wyznacza kształt prób jego rozwiązania. Tak więc tradycyjna filozofia sztuki uznaje za swój cel określenie istotnych własności podmiotu i przedmiotu w ramach swojej dziedziny. Poszukuje wspólnych własności, które pozwalałyby uznać obiekty, postawy, doświadczenia i wartości za estetyczne. Poniósłszy w tym względzie porażkę, ucieka się do ich postulowania.

Przekonana np., że wartość estetyczna musi zasadzać się na jednolitej własności, wspólnej wszelkiej dobrej sztuce, nazywa tę własność *pięknem*, nie zauważając przy tym, jak niewiarygodne jest twierdzenie, że podobieństwo *Nieszczęść wojny* Goi i *Narodzin Wenus* Boticellego polega na tym, że oba obrazy są piękne. Powstaje w ten sposób paradoks brzydoty, który ma swe źródło w przeświadczeniu, że istotną własnością wielkiej sztuki jest piękno.

Schemat się powtarza. Zgodnie ze swoimi normalnymi znaczeniami terminy nie wyznaczają niezbędnych rozróżnień. Przedefiniowanie jest zawsze możliwe, ale definicje postulatywne są treściowo puste. „Przyjemność” płynąca z *Medei* i z *Czarodziejskiego fletu*, podobnie jak „piękno” wspólne *Nieszczęściom wojny* i *Narodzinom Wenus*, są tak dalece wyprane ze swojej natury, że żadna z tych własności nie może być podstawą do klasyfikowania nowych, jeszcze nie rozstrzygniętych przypadków.

Każde dzieło ma wiele własności. Obraz może być ryzykowną inwestycją; rzeźba może służyć do podpierania drzwi, aby się nie zamykały; balet klasyczny może być okazją do drzemki. Ale gdy dostrzegamy tylko te własności, nie traktujemy ich *jako dzieł sztuki*. Aby to uczynić, trzeba rzekomo doświadczyć dzieła w przeżyciu estetycznym.

Ale co czyni doświadczenie estetycznym? Sztuka często wywołuje emocje. A emocje, zgodnie z tradycją, stoją w opozycji do poznania. Czyli doświadczenie estetyczne musi być uczuciem – niekognitywną reakcją na dzieło sztuki. Ponieważ oczywiście cenimy takie doświadczenie, musi być ono typem przyjemności, zadowolenia czy satysfakcji. Wszystko to w naturalny sposób wynika z rozsądnych przesłanek, gdy tylko zgodzimy się na dualizm poznania i emocji. Nie musimy nawet badać percepcji sztuki, aby dojść do takich wniosków.

Zagraża nam subiektywizm. Jeśli uczucie jest decydujące, a wiedza nieistotna, to ignorancja nie dyskredytuje przeżytej błogości. Ponadto jeśli przyjemność, jakiej dostarcza dzieło, wyznacza jego wartość estetyczną, popularność musiałaby być oznaką wielkiej sztuki.

Konkluzja raczej trudna do zaakceptowania. Ażeby jej uniknąć, teoretycy interpretują doświadczenie estetyczne jako wysoce wyrafinowaną emocję, której filister z powodu swego grubiaństwa nie jest w stanie odczuwać. Tylko właściwie usposobione, odpowiednio wrażliwe jednostki są rzekomo zdolne do tak delikatnych uczuć. Oczywiście, jak należało się spodziewać, kontrowersja dotyczy kwestii identyfikacji wyróżnionych podmiotów i przedmiotów. Jednak dość osobliwe byłoby oczekiwanie przewyżczenia subiektywizmu poprzez uznanie reakcji  *pewnych wybranych*  podmiotów jako decydujących o wartościach estetycznych.

Interpretacja dzieł sztuki również niesie z sobą problemy. Rozumienie jest w oczywisty sposób poznawcze. Tak więc przeciwnik kognitywizmu stoi przed trudną alternatywą: albo interpretacja nie pociąga za sobą rozumienia, albo rozumienie, które daje, niczego nie wnosi do estetycznego doświadczenia dzieła.

W ten sposób uchodzi naszej uwadze wzajemne przenikanie się aspektów kognitywnych i estetycznych. Wybierając kryteria interpretacji i oceny, godzimy się na mniejsze zło i akceptujemy wiele dalszych niemiłych konsekwencji, bo wydają się one wynikać w sposób nieunikniony z pozornie naturalnej koncepcji estetyki – opartej na dychotomiach podmiotu i przedmiotu, emocji i poznania, esencji i przypadłości. Fakt, że są nam narzucone  *a priori* , a nie wynikają z naszych spotkań ze sztuką, czyni je tym bardziej nienaruszalnymi. Ażeby uniknąć takich niepożądanych wniosków, trzeba zmienić koncepcję przedmiotu, środków i celów estetyki. Tego właśnie dokonuje filozofia analityczna.

## II. Uwolnienie

Wraz ze zwrotem analitycznym filozofia odstępuje od prób regulowania zmiennych i niekonsekwentnych granic. Pojmuje w nowy sposób zadania filozofii, uznając, że rozumienie nie rozpoczyna ani nie kończy się prawdami absolutnymi.

Zamiast prób eksplikacji ulotnych uczuć i efemerycznych idei filozofia analityczna koncentruje się na powszechnie dostępnych przejawach zewnętrznych. Myśli nie są uwięzione w umyśle; przemieszczają się szeroko, unoszone przez słowa i czyny. I jakkolwiek by się zachowywały w ukryciu, gdy stają się jawne, podlegają kanonom właściwego zachowania.

Przez zidentyfikowanie tych kanonów i kontrolowanie ich oddziaływania filozofia analityczna stara się ustalić, do czego zobowiązujemy się poprzez nasze słowa i czyny. Początkowo zadanie wydawało się proste: oddzielić konwencje od treści istotnej. Ale wkrótce stało się jasne, że konwencje i treść stapiają się z sobą. Idee są nierozłącznie związane ze sposobami ich wyrażania, te zaś z językami, w jakich zostały sformułowane. A jednak wyrażenia mogą być analizowane, ich znaczenia i odniesienia ujawnione. Logika i lingwistyka dostarczają narzędzi potrzebnych w fachu analityka.

Początkowo filozofia analityczna koncentrowała się na literalnym języku opisowym. Jej wkład w estetykę, choć dobroczynny, był nieznaczny. Przyglądając się temu, co mówimy o sztuce, odsłoniła napięcia pomiędzy teorią a praktyką krytyki sztuki. Deklarowane zasady stoją często w konflikcie z tymi, które stosujemy; raczej aprobowane z tymi, na które się powołujemy. Deklarowane aspiracje krytyki często odbiegają od jej faktycznych poczynań. Mówiąc krótko, wnikliwa analiza pokazała, że krytyka sztuki nader często praktykuje nie to, co głosi.

Jednak mówienie o mówieniu o sztuce nie jest mówieniem o sztuce. Ani też rozumienie tego, co mówimy o sztuce, nie jest rozumieniem sztuki, chyba że to, co mówimy o sztuce, jest słuszne. Ale metakrytyka jest bezsilna, jeśli chodzi o rozstrzygnięcie tej kwestii. Jeśli więc estetyka analityczna jest jedynie metakrytyką, jest tym samym niezdolna do podjęcia kwestii zasadniczej: nie ma nic do powiedzenia o sztuce.

Ale estetyka analityczna nie musi kończyć się na metakrytyce. Dzieła sztuki mają bowiem odniesienia, są więc symbolami. I techniki analityczne początkowo pomyślane dla eksplikacji języka mogą być poszerzone i udoskonalone tak, aby miały zastosowanie do symboli innych rodzajów. Jedno z możliwych podejść do takiego zadania zostało naszkicowane poniżej.

### *III. Sztuka jako symbol*

Ująć dzieło jako symbol to osadzić je w języku lub systemie symboli. Syntaktyka języka ustala tożsamość jego znaków; jego semantyka ustala ich odniesienia. Jednym z zadań estetyki analitycznej jest wyznaczenie systemów odpowiednich dla sztuki. Innym zadaniem jest ustalenie, w czym przypominają one inne systemy, a czym się od nich różnią.

Porównania mogą być owocne. Zestawienia mogą pokazywać, jak osiągnięte przez dzieła efekty i przeszkody przez nie przewyżczone mają swe źródło we (wspólnych lub odmiennych) możliwościach ich systemów symboli. Wariacje Picassa na temat *Las Meninas* rzucają światło nie tylko na dzieło Velazqueza, ale także na możliwości malarstwa jako sztuki. A muzyczne wariacje Alpera na temat wariacji Picassa przenoszą rozumienie estetyczne pomiędzy mediami<sup>1</sup>.

Konfrontacje interdyscyplinarne mogą być równie pouczające. Zauważamy, że nauka gardzi mglistymi, nieprecyzyjnymi i wieloznacznymi symbolami; w sztuce są one wręcz pożądane<sup>2</sup>. W nauce symbole zwykle mają pojedyncze i bezpośrednie odniesienia. W sztuce odniesienie jest często złożone, wielorakie i pośrednie. Symbole naukowe są stosunkowo przejrzyste, jednoaspektowe; symbole estetyczne – stosunkowo nasycone<sup>3</sup>. Nauka szuka więc okien, które same byłyby niemal niezauważalne, poprzez które jej obiekty mogłyby być wyraźnie rozróżniane. Sztuka ma tendencję do koncentrowania się na samych symbolach<sup>4</sup>. Nie jest to przypadkowe. Aspiracje i cele dyscypliny kształtują i są kształtowane przez symbole w niej stosowane.

Niemniej nauka nie jest całkowicie przeciwstawna sztuce, jako że kategorie semantyczne i syntaktyczne przekraczają granice między obiema dyscyplinami. Gęstość syntaktyczna jest wspólna rysunkom naukowemu i artystycznemu; zróżnicowanie syntaktyczne – dyskursom naukowemu i literackiemu. Zarówno dowody naukowe jak i wiersze egzemplifikują literalnie swoją formę i mogą metaforycznie egzemplifikować takie własności, jak elegancja, ekonomia wyrazu czy dobitność. W nauce jak i w sztuce metafora przerzuca mosty pomiędzy tym, co odmienne, tworząc powiązania między odległymi dziedzinami<sup>5</sup>.

Ta prezentacja pokrewieństw i kontrastów daleka jest od kompletności. Filozofia analityczna dostarcza zaawansowanych metod i odpowiednich ram pojęciowych dla ich badania. Zamiast oddzielania sztuki

---

<sup>1</sup> Por. Nelson Goodman & Catherine Z. Elgin, *Reconceptions*, Indianapolis 1988, rozdz. 4.

<sup>2</sup> Israel Scheffler, *Beyond the Letter*, London 1979, s. 6n.

<sup>3</sup> Nelson Goodman, *Languages of Art*, Indianapolis 1976, ss. 252-255; *Ways of Worldmaking*, Indianapolis 1978, s. 67n.

<sup>4</sup> Nelson Goodman, *Of Mind and other Matters*, Cambridge, Mass. 1984, s. 137.

<sup>5</sup> Catherine Z. Elgin, *With Reference to Reference*, Indianapolis 1983.

od nauki integruje je ze sobą, demontując sztywne stereotypy, które dyskredytują jedną i drugą.

Współczesna filozofia analityczna nie uznaje żadnego Archimedewego punktu podparcia, żadnej pozycji na zewnątrz sporu, z której można by obserwować walkę pomiędzy bogami a gigantami lub być w niej mediatorem. Patrząc od wewnątrz, nie widać żadnych oznak globalnej bitwy – są tylko lokalne spory. Te zaś mogą z równym prawdopodobieństwem rozgorzeć pomiędzy różnymi naukami, różnymi dziedzinami sztuki, jak pomiędzy jakąś nauką a pewną gałęzią sztuki.

Ta nowa koncepcja estetyki przywraca witalność edukacji artystycznej. Jeżeli mistrzostwo w sztuce jest szczęśliwą kombinacją inspiracji, kreatywności i geniuszu, to edukacja ma niewiele do zaoferowania. Łaskawości muz nie sposób komuś wpoić. Ale nadzieje na edukacyjną efektywność wzrastają, gdy dzieła sztuki są pojmowane jako symbole w systemach posiadających strukturę syntaktyczną i semantyczną. Można wtedy nauczyć przynajmniej podstaw. Student może opanować „gramatykę” systemu i rozwijać zdolności w manipulowaniu jego symbolami. Płynność może być wyćwiczona, nawet jeśli nie można w ten sposób nabyć elokwencji<sup>6</sup>.

Nauczenie się języka nie zapewnia, że mówiący będzie miał coś interesującego, odkrywczego lub ważnego do powiedzenia. Dostarcza mu tylko możliwości wypowiedzenia tego, co mu przychodzi do głowy, oraz kategorii pojęciowych do ujęcia swoich myśli. Opanowanie innych systemów symbolicznych daje podobne korzyści, dostarczając rudymentów tej czy innej gałęzi sztuki, bez których kreatywność byłaby iluzoryczna, geniusz – daremny, inspiracja – niema.

Poprzez swoje studia nad symbolami filozofia analityczna wytycza wspólny teren, na którym przecinają się zainteresowania sztuki i nauki. Pozwala nam to badać sztukę i edukację artystyczną w sposób naukowy. Możemy zgłębiać fizjologiczne i psychologiczne podstawy symbolizacji i zastanawiać się nad efektywnością różnych metod nauczania. Możemy badać stopień opanowania systemu symbolicznego, pytać, czy jest ono wspierane, czy też hamowane przez opanowanie innych systemów bądź przez rozwijanie innych umiejętności. Wartość kontrolowanych eksperymentów jest tutaj oczywista. Zauwa-

---

<sup>6</sup> Nelson Goodman, *Of Mind and Other Matters*, Cambridge, Mass. 1984, ss. 150-157.

zając np., że zarówno języki komputerowe, jak i notacja muzyczna są cyfrowe, możemy poszukiwać korelacji pomiędzy umiejętnością pisania programów i muzyki. Odpowiedzi są dalekie od oczywistych, badaniom daleko do kompletności. Ale wstępne studia dały już obiecujące rezultaty<sup>7</sup>.

Może powstać wrażenie, że ta nowa koncepcja znieczula sztukę i wprowadza estetykę w stan odrętwienia. Ale jest to wrażenie mylne, bo rozum nie wyklucza pasji. Tak więc doświadczenia estetyczne mogą być jednocześnie poznawcze i afektywne. Nasza rewizja estetyki zmienia miejsce emocji, ale nie wypiera się ich. Uczuć wywoływanych przez dzieło nie uznaje za estetyczny cel sam sobie, ale za sposób i środek rozumienia<sup>8</sup>. Wyculone emocje, podobnie jak wyostrzona percepcja są estetycznie wartościowe, bo umożliwiają nam dostrzeżenie i rozróżnienie subtelnych a istotnych aspektów dzieła.

Postrzeżenie nie jest czystą receptywnością, ale konstruktywnym zaangażowaniem. Nic nie jest „dane” w czuciu ani refleksji. Własności, które znajdujemy w dziele sztuki i w naszych na nie reakcjach, są wytworami doświadczenia, oczekiwań, kategoryzacji i umiejętności. Zmieniając to tło, modyfikujemy uwarunkowania, które formują dzieło i nadają mu strukturę. Odkrywamy w nim różne rzeczy, nakładamy na nie różnorodne interpretacje. Ostrość wrażliwości estetycznej nie jest darem natury, ale syntezą starannie doskonalonych umiejętności. Uczymy się dostrzegać, co było niewidzialne, słyszeć, co było niesłyszalne, odczuwać, co było niewyczuwalne. Wzbogacając nasz zasób kategorii, wyostrzając zdolność dostrzegania różnic, zwiększając wiedzę, dostrajając oczekiwania pogłębiały nasze rozumienie sztuki.

Nawet wartości mają funkcję poznawczą. Ciekawość rośnie, gdy dowiadujemy się, że praktycznie nierozróżnialne dzieła różnią się co do wartości. Wiadomość ta prowokuje nas do poszukiwania dostrzegalnych różnic. Postawieni przed koniecznością wyjaśnienia tak nieoczekiwanego osądu, odkrywamy, czego należy poszukiwać, na co zwracać uwagę, a co pomijać w dziełach danego rodzaju.

---

<sup>7</sup> Por. Howard Gardner, David Perkins (eds.), *Art, Mind, and Education*, Urbana 1989.

<sup>8</sup> Nelson Goodman, *Languages of Art*, Indianapolis 1976, ss. 248-252.

Tak więc wartość, podobnie jak emocje, z celu przekształca się w środek<sup>9</sup>. Nie stajemy się koneserami, aby rozróżnić dobrą sztukę od złej; uczymy się tego ostatniego, aby stać się koneserami – ludźmi, którzy rozumieją sztukę, a poprzez nią swój świat.

#### IV. Interpretacja

Rozumienie dzieł sztuki jako symboli zmienia zadanie interpretacji. Przestaje ona być ćwiczeniem w psychologii spekulatywnej, nie musi zgłębiać duszy artysty, krytyka lub widza. Interpretacja jest czymś bliższym kryptografii – sprawą dekodowania znaków, których układ i znaczenie nie od razu są oczywiste. Znaki są ogólnodostępne, a strategie interpretacyjne, które poprzednio okazały się efektywne, mogą zostać użyte ponownie. Ale łamanie kodów nie odbywa się automatycznie. Precedensy mogą być niewystarczające, a dzieło może należeć do wielu systemów jednocześnie. Nasza nowa koncepcja nie daje więc recepty na interpretację poszczególnych dzieł. Koryguje jednak powszechne nieporozumienia, często wprowadzające zamęt w nasze działania.

Koncepcja ta dyskredytuje również przeświadczenie, że interpretacja jest w nieunikniony sposób subiektywna. Ponieważ dzieło jest symbolem, jego interpretacja zależy od syntaktycznych i semantycznych reguł systemu symbolicznego, do którego należy. Reguły te są intersubiektywne, nawet jeśli odkrycie ich jest trudne. Musimy odtwarzać je z zastosowań, tak jak językoznawca rekonstruuje gramatykę z obserwowanego użycia języka.

Błędne interpretacje są częste. W nie większym stopniu możemy powiedzieć, co nieznanemu nam dziełu znaczy, „tylko patrząc”, niż orzec, co jakaś obcojęzyczna wypowiedź znaczy, „tylko słuchając”. Ażeby zinterpretować symbol poprawnie, konieczne jest opanowanie jego systemu (lub systemów) symboli. A biegła znajomość tego systemu nie jest dana w akcie uchwycenia symbolu. Tak więc znaczenie dzieła nie jest czymkolwiek, co ktoś uzna za jego znaczenie.

Nie jest także i tym, co widzi w nim elitarna kadra krytyków. Nawet jeśli ich odczytania są zwykle poprawne, bycie ekspertem

---

<sup>9</sup> Nelson Goodman, *Problems and Projects*, Indianapolis 1972, s. 120n.



nie implikuje poprawności. Podobnie jak biegli tłumacze, tak i wnikliwi krytycy mogą nie dostrzec jakiegś wieloznaczności, zlekceważyć subtelność, przeoczyć niuans i przez to błędnie zinterpretować dzieło. Nawet ekspert może się mylić.

Pomimo różnorodnych okazji do błędu kilka interpretacji dzieła może być równie płodnych, każda z nich odpowiadając pewnym jego aspektom i oświetlając je. Żadna nie jest wszechobjmująca. Byłoby więc dogmatyzmem upieranie się, że jedna interpretacja jest słuszna, a wszystkie inne błędne. Najlepszą taktyką jest akceptowanie każdej, która spełnia najwyższe standardy interpretacyjne. Dzieło sztuki dopuszcza wtedy wiele poprawnych interpretacji. Sztuka jest niewyczerpana, bo żadna interpretacja ani zbiór interpretacji nie może rościć sobie pretensji do ostatniego słowa na temat dzieła. Nie ma ostatniego słowa.

### *V. Estetyka analityczna*

Pluralizm i otwartość może wydawać się antytezą dla projektu analitycznego, skoro filozofia analityczna jest często uważana, zarówno przez jej zwolenników, jak i kontestatorów, za taką, która obiecuje algorytmy określające znaczenie i odniesienie każdego symbolu w zakresie jej rozważań. Obietnicy takiej niełatwo dotrzywać. Jednak nadzieje rosną, jeśli zawężymy dziedzinę naszych zainteresowań. Tak więc wczesna filozofia analityczna celowo unikała estetyki. Dostrzegała naiwność oczekiwania, że za pomocą jakiegś reguły można by uchwycić znaczenie bogatego symbolu estetycznego. Ale miała nadzieję na znalezienie reguł dla prostszych znaków nauki i języka codziennego.

Dziś już zdajemy sobie sprawę, że nawet literalny język opisowy nie poddaje się analizie poprzez rutynowe stosowanie wcześniejszych ustalonych reguł. Żadna reguła nie uprawomocnia stwierdzenia: „‘Warzywo’ literalnie znaczy właśnie to i nic poza tym; literalnie odnosi się tylko do tego i niczego więcej” w większym stopniu niż reguła może uprawomocniać zdanie: „Biały wieloryb znaczy właśnie to i nic poza tym; odnosi się tylko do tego i niczego więcej”. To, co symbol znaczy, zależy od jego użycia, kontekstu, jego historii, jak również od składni i semantyki języków czy sys-

temów symboli, do których należy. Język jest zbyt przebiegły, aby mógł być schwytyany w sieci abstrakcyjnego, ogólnego systemu reguł.

Gdy dostrzeżemy, że ani nie mamy, ani nie potrzebujemy algorytmów do interpretacji terminów literalnych, brak algorytmów do interpretowania innych symboli wyglądać będzie mniej niepokojąco. Strategie, które stosujemy do interpretacji literalnego, deskryptywnego języka, mogą być zatem z pożytkiem rozszerzone tak, aby stosowały się do symboli innych rodzajów. A nasze rozumienie symboli niewerbalnych i nieliteralnych może rzucić światło na działanie języka literalnego.

Filozofia analityczna nie usiłuje już sprawiać wrażenia, że dostarcza kompletnych i ostatecznych specyfikacji znaczenia. Ale utrzymuje swój nacisk na symbolizację. Aby zrozumieć jakąś dyscyplinę, trzeba wiedzieć, jak funkcjonują jej symbole. Pluralizm i nieokreśloność nie uwalniają dzieł sztuki od przenikliwego spojrzenia filozofa analitycznego. Dzieła te stanowią dla niego wyzwanie skonstruowania technik wystarczająco czułych, aby ujawniać bogactwa i złożoność funkcji estetycznych. Jeśli zadanie jest nieskończone, nigdy nie będzie on bezrobotny.

*Przełożył Krzysztof Gucałski*

---