

*Krzysztof Guczalski*

## Goodman i koniec „tradycyjnej estetyki”?

### 1. „Tradycyjna estetyka”

Zamieszczony powyżej artykuł „Zmiana perspektywy” jest zwięzłą prezentacją poglądów estetycznych Goodmana, opublikowaną pierwotnie w wydaniu specjalnym czołowego amerykańskiego czasopisma estetycznego *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, zatytułowanym *Analytic Aesthetics*<sup>1</sup>. Współautorstwo Catherine Elgin nie powinno nas zmylić: nawet jeśli to ona, być może, jest faktyczną autorką tekstu, to prezentowane idee są niedwuznacznie poglądami Goodmana, obszernie przedstawionymi w jego wcześniejszych książkach, przede wszystkim w *Languages of Art*<sup>2</sup>.

Pierwszy rozdział, zatytułowany „Uwięzienie”, jest próbą syntetycznej rekonstrukcji i krytyki stanu estetyki, zanim zajęła się nią filozofia analityczna. Rekonstrukcja ta robi na pierwszy rzut oka wrażenie nawińne ahistorycznej, a krytyka zdaje się piętnować poglądy dawno już nieaktualne. Pojęcie „tradycyjnej estetyki” w ogólności, bez żadnego przydomka, jak np. „tradycyjna estetyka oświecenia” albo „tradycyjna estetyka idealizmu niemieckiego”, sugeruje wizję jakiejś domniemanej nieziennej, homogenicznej sumy poglądów i idei. Cała historia rozpada się na jedynie dwa statyczne stadia. Pierwszym z nich jest „tradycyjna estetyka”, który to termin, jak się okaże, znaczy niewiele więcej niż zbiór wszystkich błędnych poglądów, które chcielibyśmy przypisać

---

<sup>1</sup> Nelson Goodman, „Changing the Subject”, *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 1987, vol. 46-X, Special Issue: *Analytic Aesthetics*, guest editor: Richard Shusterman.

<sup>2</sup> Nelson Goodman, *Languages of Art. An Approach to a Theory of Symbols*, Indianapolis: Bobbs-Merill 1968; London: Oxford UP 1969.

„innym” i należycie skrytykować, i które zostają wyróżnione i zebrane m.in. po to, aby nasze „słuszne” poglądy mogły lśnić podwójnym blaskiem na tym tle. Drugim stadium jest estetyka analityczna, która dzięki jednemu odkryciu: dostrzeżeniu fundamentalnego błędu leżącego u podstaw tamtej rozwiązuje wszelkie paradoksy i nieporozumienia. Inaczej mówiąc, czas dzieli się na okres ciemności sprzed nadejścia proroka oraz stan po objawieniu „prawdy”. Myliłby się jednak ten, kto by sądził, że taka wizja wynika z jakiegoś szczególnie ahistorycznego charakteru filozofii analitycznej. Nie inaczej ma się bowiem sprawa w wypadku prądów i myślicieli, których nie można by podejrzewać o brak świadomości historycznej. Wystarczy choćby wymienić jako bardziej znane przykłady podział na tradycyjną filozofię burżuazyjną oraz filozofię marksistowską albo projekt Heideggera naprawy fundamentalnego błędu „tradycyjnej metafizyki”, która miałaby oznaczać wszelką (błędną) filozofię przed Heideggerem: zarówno Platona jak i Arystotelesa czy też Husserla obok Hegla.

Goodman przywołuje więc np. *Nieszczęścia wojny* Goi jako dowód mizerni „tradycyjnej estetyki”, według której wyróżnikiem wszelkiej sztuki jest piękno. Pominięty zostaje jednak fakt, że kategoria piękna została uznana za definiującą sztukę w połowie XVIII w. (pojawiała się już sporadycznie w tej roli wcześniej), a do czasu, gdy Goya tworzył wspomniany cykl (lata 1810-1814), podlegała już procesowi transformacji i uzupełnień (m.in. przez stopniowo wyłaniającą się kategorię ekspresji) właśnie pod wpływem przemian w sztuce i takich dzieł, jak np. *Nieszczęścia wojny*. Jeśli zaś tekst Goodmana miałby być rozumiany jako kwestionujący przydatność kategorii piękna z dzisiejszego punktu widzenia albo z punktu widzenia tego momentu, kiedy filozofia analityczna zbawczo i wyzwalająco wkroczyła do akcji, to musi wydać się to krytyką poglądów, których nikt w tym czasie już nie utrzymywał. W latach 50. bowiem, gdy filozofia analityczna w sposób bardziej jednoznaczny i zdecydowany zajęła się estetyką, piękno, jako definiujące sztukę, było już jedynie kategorią historyczną<sup>3</sup>.

<sup>3</sup> Ta diagnoza całkowitej dewaluacji piękna nadzwyczaj dobitnie znajduje np. wyraz w pochodzącym z 1957 r. wierszu Andrzeja Bursy pt. *Sylogizm prostacki*:

*Za darmo nie dostaniesz nic ładnego  
zachód słońca jest za darmo  
a więc nie jest piękny*

## 2. Antyesencjalizm – wczoraj, dziś i jutro

Dokładniejsza lektura Goodmana osłabia nieco to początkowe wrażenie ahistoryczności. W całkowicie statycznej wizji pewien wyłom zdaje się wprowadzać użyte przez niego sformułowanie „schemat się powtarza”. Podsumowuje ono powstanie „paradoksu brzydoty, który ma swe źródło w przeświadczeniu, że istotną własnością wielkiej sztuki jest piękno”<sup>4</sup> i wprowadza przywołanie kolejnej ogólnej kategorii, „przyjemności”, bardziej psychologicznej i historycznie późniejszej niż „piękno”. Być może zatem intencję Goodmana da się zinterpretować następująco: ilekroć wprowadzamy jakąkolwiek kategorię o zbyt daleko idących, uogólniających roszczeniach, tylekroć prędko zostanie ona w procesie historycznym podważona przez rzeczywistość rozwijającej się sztuki i z tego, co być może było początkowo zamierzone jako uogólniający opis i wydobywanie cech istotnych, będzie musiała stać się jedynie postulatywnym dogmatem. Rozumiana w ten sposób argumentacja Goodmana skierowana byłaby nie przeciwko „pięknu” czy „przyjemności”, przywołanym właśnie jako kategorie, które historycznie odniosły porażkę, ale przeciw przekonaniu, „że wartość estetyczna musi zasadzać się na jednolitej własności wspólnej wszelkiej dobrej sztuce”, czy też przeciw pogładowi, że celem estetyki jest poszukiwanie „wspólnych własności, które pozwalałyby uznać obiekty, postawy, doświadczenia i wartości za estetyczne”<sup>5</sup>, co może prowadzić jedynie do porażki i pustego postulowania takich własności.

Taka wykładnia pozycji Goodmana, którą można by opisać jako antyesencjalizm i antyfundamentalizm odwołujący się do argumentu nieuchronnej historycznej zmienności, jest w istocie w pełni zgodna z najsilniejszym może rysem estetyki analitycznej. Wszak w latach pięć-

---

*ale żeby rzygać w klozecie lokalu prima sorta  
trzeba zapłacić za wódkę*

*ergo*

*klozet w tancbudzie jest piękny  
a zachód słońca nie*

*a ja wam powiem że bujda*

*widziałem zachód słońca  
i wychodek w nocnym lokalu*

*nie znajduję specjalnej różnicy.*

<sup>4</sup> Nelson Goodman, „Zmiana perspektywy”, *vide supra*, s. 130.

<sup>5</sup> *Ibid.*

dziesiątych ściągnęła ona na siebie uwagę właśnie gwałtownym kwestionowaniem wszelkich uogólniających prób uchwycenia specyficznych cech sztuki, postulując – z powołaniem się na przejętą od późnego Wittgensteina kategorię „pojęcia otwartego” – że podanie jakichkolwiek deficycyjnych wyróżników sztuki jest nie tylko faktycznie trudne, ale wręcz zasadniczo niemożliwe, a jakiekolwiek próby w tym kierunku były właśnie fundamentalnym błędem leżącym u podstaw „tradycyjnej estetyki”<sup>6</sup>.

Krytycyzm i pewna doza sceptycyzmu wobec częstszego w filozofii fundamentalizmu i pustej nieraz spekulacji jest niewątpliwie zjawiskiem pozytywnym. Krytycyzm taki – tutaj w wydaniu filozofii analitycznej – nie jest jednak bynajmniej czymś nowym, jak zdaje się to przedstawiać Goodman: „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”<sup>7</sup>. W istocie jest to równoległy do esencjalizmu nurt towarzyszący mu – choć z pewnością od niego słabszy – niemal od zarania filozofii, żeby wspomnieć choćby wczesne jego wcielenie w filozofii sofistów.<sup>8</sup>

### 3. Dualizm emocji i poznania w... neopozytywizmie

Kolejny rys „tradycyjnej estetyki” to, według Goodmana, uznanie ściśle rozłącznego dualizmu emocji po jednej, a rozumu i poznania po drugiej stronie oraz powiązanie sztuki i tego, co estetyczne, wyłącznie z tą pierwszą sferą – oto diagnoza, która w swej ogólności musi budzić przynajmniej zdziwienie. Aby znowu odnieść się do „zarania”: u Platona doświadczenie piękna – a więc doświadczenie estetyczne, jakby można powiedzieć znacznie późniejszym językiem – po prostu *jest* jednocześnie poznaniem prawdziwego bytu, czyli doświadczeniem po-

<sup>6</sup> Najbardziej znane artykuły wysuwające taki pogląd to: Morris Weitz, „The Role of Theory in Aesthetics”, *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 1956, vol. 15, ss. 27-35, oraz William E. Kennick, „Does Traditional Aesthetics Rest on a Mistake?”, *Mind* 1958, vol. 57, ss. 317-334.

<sup>7</sup> „Zmiana perspektywy”, s. 131.

<sup>8</sup> Kolejnymi po filozofach analitycznych „pierwszymi antyesencjalistami i antyfundamentalistami” mienia się postmoderniści, dla których filozofowie analityczni, wspólnie z wieloma innymi, to nic innego jak „tradycyjny fundamentalizm i esencjalizm”. Można faktycznie powtórzyć za Goodmanem: schemat się powtarza.

znawczym. A według ojca „tradycyjnej estetyki”, Alexandra Baumgartena (wszak Goodman, używając tego określenia, odwołuje się najwyraźniej m.in. do dziedzictwa XVIII w.), dyscyplina ta miała być nauką o... poznaniu właśnie, tyle że w jego zmysłowej odmianie. I chociaż rozwój estetyki już w XVIII w. nie podążył dokładnie za projektem Baumgartena – bo wkrótce zaczęła ona oznaczać to, co znaczy dla nas, tzn. naukę o sztuce i pięknie – to jednak jego kognitywne nastawienie, obecne także w jego poglądach na sztukę, stało się w XVIII w. przynajmniej rozpowszechnione, jeśli nie dominujące. Celem egzemplifikacji można przywołać choćby częste w XVIII w. postrzeganie czyściej muzyki instrumentalnej jako niższej w hierarchii niż muzyka wokalna (a także, *a fortiori*, niż inne sztuki) właśnie na podstawie argumentu, że brak jej elementu znaczącego, racjonalnego, pojęciowego. W sformułowaniu Kanta jest ona sztuką, która:

przemawia za pomocą samych tylko czuć (bez pojęć), a tym samym nie pozostawia, jak poezja, niczego, co należałoby przemyśleć [...]. Jest ona oczywiście więcej rozkoszowaniem się niż kulturą [...] i ma zgodnie z sądem, jaki wydaje o niej rozum, mniejszą wartość niż każda inna ze sztuk pięknych<sup>9</sup>.

Oczywiście podstawą takiego wartościowania było powszechne w racjonalistycznym XVIII w. przeświadczenie, że element poznawczy i rozumowy jest wręcz konieczny, aby coś mogło zostać uznane za w pełni wartościową sztukę, a jego rzekomy brak skłania Kanta do podejrzeń pozostawiania muzyki w ogóle poza sferą kultury, a więc i poza sztuką. Ta wartość poznawcza „stała się” zresztą wkrótce, tzn. z nadejściem romantyzmu, także udziałem muzyki, która zaczęła być wręcz postrzegana – tym razem właśnie *dzięki* swej bezpojęciowości – za zdolną do dotarcia i odzwierciedlenia samej (duchowej) istoty bytu.

W dalszym rozwoju postrzeganie wzajemnych relacji pomiędzy emocją a rozumem, wzruszeniem a poznaniem oraz ich rolą w sztuce układało się oczywiście w rozmaite konfiguracje. Ale można by wręcz zaryzykować przypuszczenie, że tak ostre przeciwstawienie tych dwóch sfer i przypisanie tylko jednej z nich sztuce ma być może swój *locus classicus* właśnie w jednym z prądów stojących u zarania filozofii analitycznej, a mianowicie w neopozytywizmie – którego z pewnością nie można zaliczyć do „estetyki tradycyjnej”:

<sup>9</sup> Immanuel Kant, *Krytyka władzy sądzienia*, przeł. Jerzy Gątecki, Warszawa: PWN 1986, wyd. II, s. 264.

Wiele wypowiedzi językowych pełni, podobnie jak śmiech, jedynie funkcję ekspresywną i nie posiada treści asertywnej. Przykładem mogą być okrzyki jak „Och, och” albo, na wyższym szczeblu, wiersze liryczne. Celem poematu lirycznego, w którym występują słowa „słońce” i „chmury”, nie jest informowanie nas o jakichś faktach meteorologicznych, lecz wyrażenie pewnych uczuć poety i wywołanie w nas uczuć podobnych<sup>10</sup>.

Wypowiedź Carnapa zdaje się sugerować jednocześnie motywację takiego sposobu widzenia sztuki: jeżeli poznanie ma być w pełni przejrzystą dziedziną stwierdzeń asertywnych, tzn. spełniających znane neopozytywistyczne kryterium weryfikowalności, wolną od metafizycznych i jakichkolwiek innych mętności, musimy oczywiście umieścić sztukę wraz z całą jej wieloznacznością i niewyraźnością całkowicie poza dziedziną jedyne prawdziwego, tzn. weryfikowalnego, poznania. Naturalne jest wtedy powiązanie jej wyłącznie z niekognitywną dziedziną wzruszeń i ekspresji emocjonalnej. Inaczej mówiąc, jeżeli bardzo zawężymy – w neopozytywistyczny sposób – dziedzinę tego, co poznawcze, sztuka (a więc i ten rodzaj poznania, z którym mamy w niej do czynienia) znajdzie się całkowicie poza nią i okaże się całkowicie niepoznawcza. Czyż jest więc może tak, że Goodman, protestując gwałtownie przeciwko postrzeganiu sztuki jako całkowicie niekognitywnej, stara się przede wszystkim naprawić błąd swoich ojców, ale przez wzgląd na ich dobre imię przypisuje go bliżej nieokreślonej „estetyce tradycyjnej”?

#### 4. Symbol, gęstość, różnicowanie syntaktyczne

Jakie remedium proponuje filozofia analityczna – a w gruncie rzeczy sam Goodman, jako główny jej przedstawiciel – na wszelkie wymienione wcześniej błędy i mizerie „estetyki tradycyjnej”? Ma nim być ujęcie sztuki w kategoriach symbolu, analiza jej obiektywnych znaczeń i odniesień. Sugestia – choć nie wypowiedziana *explicite* – nowatorstwa takiego podejścia do sztuki przynależy do tego samego zasobu środków retorycznych, co plasowanie się w opozycji wobec jakiejś domniemanej „estetyki tradycyjnej”. Wobec faktu, że także najwięksi myśliciele uciekali się do tego mało wyszukanego zabiegu

<sup>10</sup> Rudolf Carnap, „Filozofia i składnia logiczna”, w: *Filozofia jako analiza języka nauki*, przeł. A. Zabłudowski, Warszawa: PWN 1969, s. 20.

retorycznego (aby wymienić tylko najbardziej może znany przykład Kartezjusza), można by pewnie rzecz całą skwitować jedynie wzruszeniem ramion, gdyby nie okoliczność, że w tym wypadku nieodkrywczość takiego podejścia aż nazbyt wyraźnie rzuca się w oczy. Wszak interpretacja sztuki w kategoriach znaczeń i symboli jest jedną z bardziej rozpowszechnionych tradycji XX-wiecznych, powstała długo przed pojawieniem się estetyki analitycznej: wystarczy wskazać choćby na Ernsta Cassirera, przedstawicieli hermeneutyki muzycznej Hermanna Kretzschmara i Arnolda Scheringa czy wreszcie Susanne Langer<sup>11</sup>, która była zresztą przez filozofów analitycznych srodze krytykowana. A przecież ten rodzaj podejścia do sztuki, chociaż bez używania wprost terminów „znak” czy „symbol”, jest *implicit*e zawarty w wielu wcześniejszych koncepcjach estetycznych, jak choćby w barokowej nauce o afektach, zgodnie z którą określone figury muzyczne miały być obiektywnymi nośnikami (symbolami, jakbyśmy dziś powiedzieli) pewnych afektów.

Oczywiście sam fakt posłużenia się tradycyjnym pojęciem nie może być zarzutem wobec teorii filozoficznej. Należy raczej zadać pytanie, na ile owocnie pojęcie to zostaje zastosowane. Niektóre techniczne terminy używane w omawianym tekście wymagają może kilku słów wyjaśnienia. „Gęstość syntaktyczna” i „zróznicowanie syntaktyczne”<sup>12</sup> należą z pewnością do grona podstawowych pojęć w *Languages of Art*. Są one technicznymi odpowiednikami znanego przeciwstawienia ciągły – dyskretny czy też analogowy – cyfrowy. W systemie symbolicznym, w którym długość słupka ręki przedstawia temperaturę, każda najmniejsza zmiana tej długości odpowiada pewnej zmianie temperatury – słupek każdej długości może być zatem rozumiany jako inny symbol. Tego rodzaju schemat reprezentacji (system symboliczny), nazywany zwyczajowo analogowym albo ciągłym, Goodman na-

---

<sup>11</sup> Hermann Kretzschmar, „Anregungen zur Förderung musikalischer Hermeneutik”, *Jahrbuch der Musikbibliothek Peters*, Leipzig 1902; Arnold Schering, „Zur Grundlegung der musikalischen Hermeneutik”, *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft* 1914, vol. IX; Ernst Cassirer, *Die Philosophie der symbolischen Formen*, vol. I-III, Berlin: Bruno Cassirer Verlag 1923-1929; Arnold Schering, *Das Symbol in der Musik*, Leipzig: Köhler & Amelang 1941; Susanne K. Langer, *Philosophy in a New Key*, Cambridge, Mass.: Harvard UP 1942, wydanie polskie: *Nowy sens filozofii*, przeł. Anna Bogucka, Warszawa: PIW 1976.

<sup>12</sup> „Zmiana perspektywy”, s. 133.

zywa gęstym. W przeciwieństwie do tego alfabet, zestaw cyfr czy wszystkich liczb naturalnych to systemy dyskretne, nieciągłe – w których każdy symbol jest „odrębną wyspą”, bez możliwości płynnego przejścia do innych symboli. Pomiedzy poszczególnymi literami nie ma żadnych przypadków pośrednich. Podobnie nie ma niczego pośredniego pomiędzy 1 a 2, 2 a 3 itd.

Według Goodmana przybliżone intuicje wynikające z takich jak powyższe przykładów nie są wystarczająco dobrą podstawą do ścisłej analizy różnych systemów symbolicznych, jakie możemy napotkać w sztuce, nauce i innych dziedzinach aktywności człowieka. W rozdziale IV wspomnianych już *Languages of Art*, zatytułowanym *Theory of Notation*, nie szczędzi wysiłków, aby z zaangażowaniem ogromnej ilości formalnych środków technicznych „w sposób ścisły” zdefiniować te i stowarzyszone z nimi pojęcia. Niestety, jak się okazuje, ponosi spektakularną porażkę: wprowadzone w sposób mający pozory wielkiej drobiazgowości i rygoru formalnego terminy okazują się niezdatne do celów i zastosowań, które przewiduje dla nich Goodman, a czasem są wręcz definiowane w sposób niespójny logicznie<sup>13</sup>. Jego projekt rozróżnienia pomiędzy systemami symbolicznymi gęstymi a zróżnicowanymi znajduje się zatem u punktu wyjścia, tzn. na poziomie intuicji wynikających z przykładów podanych powyżej. W efekcie używane przez niego techniczne terminy mogą być całkiem bezpiecznie rozumiane przez pryzmat tych intuicji – po prostu formalne definicje Goodmana nie oferują niczego bardziej ścisłego; wręcz przeciwnie, jako w istocie chybione i błędne, mogą raczej być przyczyną konfuzji i zamętu pojęciowego<sup>14</sup>.

### 5. Paradoksy wizji panlingwistycznej

Ograniczenia miejsca nie pozwalają, aby omówić tutaj najważniejsze funkcje – przedstawione w *Languages of Art* – jakie ma do spełnienia

---

<sup>13</sup> Por. Krzysztof Guczalski, „Krytyka pojęcia gęstości systemów symbolicznych Nelsona Goodmana”, *Studia Semiotyczne* 1998, vol. XXI-XXII, ss. 143-164.

<sup>14</sup> Alternatywna próba bardziej ścisłego – a jednocześnie bliższego naturalnym intuicjom – ujęcia tego rozróżnienia została przedstawiona w: Krzysztof Guczalski, *Znaczenie muzyki – znaczenia w muzyce*, Kraków: Musica Iagellonica 1999, roz-



to rozróżnienie pojęciowe w systemie estetycznym Goodmana<sup>15</sup>. Na jedną z tych funkcji warto jednak zwrócić uwagę, jako że wiąże się z pewnymi – jak się wydaje, wysoce kontrowersyjnymi – stwierdzeniami omawianego artykułu. Otóż dla Goodmana gęstość systemu symbolicznego jest wyróżnikiem jego przedstawieniowości. Symbol jest przedstawieniem o tyle, o ile funkcjonuje w ramach gęstego systemu symbolicznego. Nie jest nim, jeżeli jest częścią systemu dyskretnego, inaczej – zróżnicowanego. Goodman ze stosunkowo oczywistej obserwacji, że sama obecność analogii czy podobieństwa pomiędzy dwoma obiektami nie wystarcza, aby jeden z nich był przedstawieniem drugiego (a w związku z tym musi istnieć jakiś inny czynnik, który spowoduje zaistnienie relacji symbolicznej – przy czym często tym czynnikiem bywa konwencja traktowania pewnych przedmiotów w określony sposób), wyciąga skrajny wniosek, że przedstawienie nie ma w ogóle nic wspólnego z podobieństwem czy analogią<sup>16</sup>. Prowadzi to nieuchronnie do konkluzji, że znaczenia takich symboli są wyłącznie kwestią arbitralnych, konwencjonalnych przypisań. W istocie wnioskuje – błędnie podążając od obserwacji, że w symbolach przedstawiających mamy do czynienia z konwencjami do konkluzji, że wszystko w nich jest konwencją – jest naturalnym odpowiednikiem poprzedniego – błędnie podążającego od spostrzeżenia, że podobieństwo nie jest wszystkim dla tych symboli, do konkluzji, że jest ono dla nich niczym. W takiej sytuacji wszelkie znaczenia symboli przedstawiających stają się wyłącznie kwestią konwencjonalnie ustalonych denotacji – całkiem podobnie jak w przypadku języka. Tak więc cały model systemów symbolicznych Goodmana opiera się – w tym sensie – na paradygmacie języka, wbrew jego przeświadczeniu, że kryterium gęstości *versus* zróżnicowania syntaktycznego odróżnia systemy niejęzykowe od językowych.

---

dział III.3.2. „Ogólność i specyficzność symboli przedstawieniowych i nieprzedstawieniowych”, w szczególności ss. 186-189.

<sup>15</sup> Zostało to po części uczynione w: Krzysztof Gucałski, „Krytyka pojęcia gęstości systemów symbolicznych...”, op. cit., ss. 143-164.

<sup>16</sup> Konkluzja ta, w całej swej skrajności, nie jest w ogóle uargumentowana. W istocie można odnieść wrażenie, że Goodman tak gwałtownie odmawia podobieństwu czy analogii jakiegokolwiek roli w konstytuowaniu symbolu przedstawiającego (np. przedstawienia wizualnego), aby zrobić miejsce dla jednego z zastosowań swego pojęcia gęstości.

W istocie okazuje się, że Goodman nieodmiennie myśli o wszelkich systemach symbolicznych w świetle paradygmatu języka. Świadczą o tym takie stwierdzenia omawianego tekstu, jak np.:

W nie większym stopniu możemy powiedzieć, co nieznanie nam dzieło 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<sup>17</sup>.

To wszystko prawda, można by rzec, ale czymś diametralnie odmiennym jest opanowanie konwencjonalnego systemu językowego, od „opanowania” systemów symbolicznych, jakie spotykamy np. w muzyce czy w malarstwie, tak że wręcz mówienie o ich „opanowaniu” nie wydaje się być w pełni na miejscu. Natomiast teza Goodmana, wzięta literalnie, mówi np., że tak samo dużo – czy też tak samo mało – zrozumiemy, patrząc na japoński rysunek przedstawiający ptaka czy wodospad, jak słuchając powiedzianego po japońsku wiersza<sup>18</sup>. Innymi słowy, bez opanowania systemu symbolicznego – malarstwa lub języka japońskiego – nie mamy w ogóle żadnych szans dostrzeżenia, że ten czy inny obraz przedstawia ptaka lub wodospad, tak samo jak nie mamy szans zrozumienia, że to czy inne wypowiedziane japońskie słowo znaczy „ptak” lub „wodospad”. Jakkolwiek takie konkluzje mogą wydawać się absurdalne – dokładnie to właśnie wynika z poglądów Goodmana na reprezentację. W istocie w *Languages of Art* czytamy np.:

Realistyczne przedstawienie, mówiąc w skrócie, opiera się nie na imitacji, iluzji czy [przekazie] informacji, ale na wpojeniu (*inculcation*). Niemal każdy obraz może przedstawiać niemal cokolwiek; tzn. dla dowolnego obrazu i przedmiotu istnieje zwykle system reprezentacji, plan korelacji, według którego obraz przedstawia ten przedmiot<sup>19</sup>.

<sup>17</sup> „Zmiana perspektywy”, s. 136.

<sup>18</sup> Wszelkie argumenty mówiące, że „tak naprawdę” nie rozumiemy japońskiego obrazu bez znajomości i wniknięcia w japońską kulturę czy japońskie malarstwo danego okresu, są całkiem nieprzekonujące. Rozumiejąc wszystkie japońskie słowa czy nawet po prostu znając język japoński, którego nauczyliśmy się, powiedzmy, w laboratorium językowym tak dobrze, że moglibyśmy wiersz filologicznie przetłumaczyć, ciągle jeszcze „tak naprawdę” nie rozumiemy tego wiersza, w takim samym sensie w jakim „tak naprawdę” nie rozumiemy japońskiego obrazu. Czy to znaczy, że w kwestii rozumienia wiersza nie stanowi żadnej różnicy, czy znamy język japoński, czy nie, tak długo, jak długo nie wniknęliśmy dość głęboko w japońską kulturę i literaturę?

Na zarzut, że przedstawienie po prostu wygląda po trosze tak, jak przedstawiany przedmiot, Goodman ma następującą odpowiedź: „Konwencje przedstawiania, które rządzą realizmem, jednocześnie mają skłonność do generowania podobieństwa. To, że obraz wygląda jak coś rzeczywistego często znaczy tylko, że wygląda tak, jak zwyczajowe przedstawienia rzeczywistości w malarstwie”<sup>20</sup>. Mówiąc w skrócie: przedstawienie nie opiera się na podobieństwie; wręcz przeciwnie, to podobieństwo wynika z przedstawienia.

Paradygmat tłumaczenia z jednego języka na inny pojawia się także, gdy Goodman pisze o interpretacji:

Nawet jeśli ich [krytyków] odczytania są zwykle poprawne, bycie ekspertem nie implikuje poprawności. Podobnie jak biegli tłumacze, tak i wnikliwi krytycy mogą nie dostrzec jakiejś wieloznaczności, zlekceważyć subtelność, przeoczyć niuans i przez to błędnie zinterpretować dzieło<sup>21</sup>.

Interpretowanie dzieł sztuki – poezji, muzyki czy malarstwa – byłoby więc analogiczne do tłumaczenia np. z polskiego na angielski, byłoby ich przekładem na język werbalny. Taki sposób postrzegania sztuki jest nieraz traktowany – w pełni słusznie – jako jeden z egzemplarycznych błędów w myśleniu o sztuce. Cóż bowiem on implikuje? W wypadku tłumaczenia z jednego języka na inny, gdy dysponujemy poprawnym, adekwatnym tłumaczeniem, dla większości potrzeb i celów w pełni zastępuje nam ono oryginał, który w tym sensie staje się zbędny. Ta cecha zastępowalności jednych znaków językowych przez inne – co oznacza, że funkcja percepcji samych znaków jest czysto instrumentalna – jest powiązana z własnością języka, tradycyjnie nazywaną przezroczystością semantyczną: znaki kierują uwagę ku swym znaczeniom, same nie zatrzymując na sobie uwagi. Opierając się na analogii pomiędzy tłumaczeniem z jednego języka na inny a interpretowaniem np. obrazu czy utworu muzycznego, należałoby powiedzieć, że gotowa, wyrażona językowo interpretacja w zasadzie zastępuje nam sam obraz czy utwór. Oraz że dzieła sztuki są przetłumaczalne na język werbalny, a funkcja ich percepcji jest czysto instrumentalna, są bowiem zastępowalne przez cokolwiek, co może przekazać to samo znaczenie, np. przez

---

<sup>19</sup> Nelson Goodman, *Languages of Art. An Approach to a Theory of Symbols*, Indianapolis: Bobbs-Merill 1968; London: Oxford UP 1969, s. 38.

<sup>20</sup> Ibid., s. 39

<sup>21</sup> „Zmiana perspektywy”, s. 136n.

adekwatną interpretację. Chciałoby się użyć słów Goodmana: „Wszystko to w naturalny sposób wynika z rozsądnych przesłanek, gdy tylko zgodzimy się na” tezę, że wszelkie systemy symboliczne opierają się na konwencjonalnie przypisanych denotacjach. Co ciekawe, w tym wypadku Goodman zdaje sobie sprawę z niedopuszczalności takich konkluzji. Gdzie indziej zauważa bowiem:

Symbole naukowe są stosunkowo przejrzyste, jednoaspektowe; symbole estetyczne – relatywnie nasycone. 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>22</sup>

wyrażając w nieco tylko innym języku to, co wielu mówiło przed nim, a z pewnością zostaną wynalezione jeszcze inne pojęcia i terminy do wyrażenia podobnych myśli. Teoretyczny system jest jednak dla Goodmana (tak zresztą jak dla wielu filozofów) zbyt drogi, aby go choćby zmodyfikować, jeśli w sposób oczywisty przeczy faktom, które Goodman sam dostrzega.

Ten imperializm teorii systemów symbolicznych przejawia się także w stwierdzeniach takich jak „Zauważając, na przykład, że zarówno języki komputerowe jak i notacja muzyczna są cyfrowe, możemy poszukiwać korelacji pomiędzy umiejętnością pisania programów i muzyki”<sup>23</sup>. Równie dobrze można by powiedzieć, że możemy poszukiwać korelacji pomiędzy umiejętnością pisania wierszy, książek kucharskich i książek na temat fizyki, bo wszystkie posługują się tym samym językiem<sup>24</sup>. Brak umiaru i pokusy totalistyczne w stosowaniu rozsądnych rozróżnień i narzędzi teoretycznych do wyjaśniania spraw, z którymi mają niewiele wspólnego, nieraz już prowadziły do różnych ideologii, często zresztą bardziej brzemiennych w skutki niż w tym przypadku.

### 6. Przewyciężenie dualizmu emocji i poznania?

Na koniec należy jeszcze powiedzieć parę słów o tym, jak Goodman proponuje przewyciężyć tak srodze przez niego piętnowany dualizm emocji i poznania i jaką rolę wyznacza obu tym sferom w odniesie-

<sup>22</sup> Ibid., s. 133.

<sup>23</sup> Ibid., s. 134n.

<sup>24</sup> Pomijając już fakt, że Goodman – w *Languages of Art* – zdaje się nie dostrzegać różnicy pomiędzy językiem notacji muzycznej a „językiem” znaczeń samej muzyki. Czy też

niu do sztuki. Przewyciężenie odbywa się poprzez przydzielenie poznaniu i emocjom wspólnego zadania. Emocje w percepcji sztuki są tolerowane o tyle, o ile mogą pomóc w poznaniu, tzn. o tyle, o ile są instrumentalnie użyteczne (a podobny los spotyka i wartości):

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. Wyczułone emocje, podobnie jak wyostrzona percepcja są estetycznie wartościowe, bo umożliwiają nam dostrzeżenie i rozróżnienie subtelnych a istotnych aspektów dzieła. [...]. Tak więc wartość, podobnie jak emocje, z celu przekształca się w środek. 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<sup>25</sup>.

Jeżeli emocje stanowią środek, to w takim razie co jest celem? Poznanie. Poznanie czego? Dzieł sztuki. Po co? Aby stać się koneserami, którzy rozumieją sztukę. Po co należy rozumieć sztukę? Aby poprzez nią rozumieć nasz świat. Niestety, ten ostatni wniosek, jedyny, który mógłby dać odpowiedź na pytanie o rację bytu sztuki, nie wydaje się wynikać z wcześniejszego wywodu Goodmana. Wręcz przeciwnie, wywód ten zdaje się raczej sugerować, że to zrozumienie dzieł sztuki (bycie koneserem) jest ostatecznym celem w jego wizji estetyki, podczas gdy inne elementy, który niosłyby nadzieję na wyjaśnienie istotności sztuki, np. emocje czy wartości, zostały zinstrumentalizowane, jako jedynie pomocne w poznawaniu dzieł sztuki.

Wizji takiej w odniesieniu do nauki odpowiadałaby teza, że jej celem nie jest bynajmniej poznanie świata, ale teorii naukowych. Postawa taka jest zresztą spójna ze skrajnym nominalizmem Goodmana, według którego to wyłącznie my stwarzamy świat, np. poprzez teorie naukowe czy dzieła sztuki. Nie ma żadnego innego świata poza nimi. Tylko one zatem mogą być przedmiotem poznania. Oczywiście nie oznacza to, że nie poznajemy „reszty” naszego świata, świata realnego poza teoriami i dziełami sztuki. Po prostu według nominalizmu tzw. świat realny, w całej jego rozciągłości, jest tylko w nich obecny i poprzez nie nam dostępny. Nie musimy bynajmniej wchodzić z Goodmanem w zasadniczy spór na temat zasadności nominalizmu. Możemy jednak za-

---

raczej o tych ostatnich nie ma nic do powiedzenia – mówi wyłącznie o notacji, jednocześnie sugerując czasem, że to właśnie ona jest systemem symbolicznym sztuki muzycznej.

<sup>25</sup> „Zmiana perspektywy”, s. 135n.

uważyć, że sugerując, iż poprzez dzieła sztuki rozumiemy nasz świat, Goodman nie daje żadnych wskazówek co do tego, które z aspektów, dziedzin, elementów naszego świata w ten sposób poznajemy. Wydaje się jednak, że emocje, których rola w percepcji sztuki jest *explicite* ograniczona do funkcji środka i instrumentu poznania dzieł sztuki, są jednoznacznie wykluczone jako przedmiot poznania. A wobec braku jakichkolwiek wskazówek, które elementy naszego świata są poznawane poprzez dzieła sztuki, i wobec nacisku, jaki Goodman kładzie na „dostrzeżenie i rozróżnienie subtelnych a istotnych aspektów dzieła”, pozostaje wrażenie, że podstawowym i zasadniczym celem obcowania ze sztuką jest... poznanie samych dzieł sztuki. Rzeczy tak, zdawałoby się, dla nas istotne, będące przedmiotem naszego najgłębszego zainteresowania, jak nasze życie emocjonalne, nasz świat duchowy, zostają zdegradowane do pełnienia funkcji jedynie instrumentalnej<sup>26</sup>.

Skoro celem sztuki jest wyłącznie poznanie, to z jednej skrajności – postrzegania nauki i sztuki jako nie dzielących z sobą niczego i tworzących całkowite przeciwieństwa (które to nastawienie Goodman słusznie krytykuje) – popadamy w drugą skrajność tak dalekiego zbliżenia nauki i sztuki, że wbrew deklaracjom Goodmana sztuka zdaje się być całkowicie wchłonięta przez naukę. A sugestie, że przecież różni się od nauki inną charakterystyką używanych systemów symbolicznych, można skwitować jedynie stwierdzeniem: tak jak i różne nauki między sobą, co nie powoduje, że niektóre z nich przestają być naukami. W istocie projekt poznawania i rozumienia dzieł sztuki, który Goodman przedstawia jako esencję sztuki i naszego z nią obcowania, w bardziej tradycyjnej terminologii nazywany jest wiedzą (lub nauką) o sztuce.

W powyższej dyskusji nacisk położony został na to, co wątpliwe w doktrynie Goodmana. Jeśli zaś chodzi o jej zalety – niech tekst Goodmana broni się sam.

*Krzysztof Gucałski*

---

<sup>26</sup> Warto zauważyć, jak bardzo z takim sposobem przewyciężenia dualizmu emocji i poznania kontrastuje – i o ileż bardziej jest przekonująca – wcześniejsza propozycja Susanne Langer (op. cit.), według której poprzez dzieła sztuki uzyskujemy głębszy wgląd, lepsze zrozumienie świata naszych emocji, naszego życia duchowego. Mówiąc w skrócie: dzięki dziełom sztuki poznajemy lepiej nasze emocje, a nie, tak jak u Goodmana: dzięki emocjom – dzieła sztuki. Nasze życie emocjonalne jest tutaj celem, przedmiotem poznania, a dzieła sztuki – środkiem.