



Estetyka a granice języka

Ludwig Wittgenstein i Arthur C. Danto

Karolina GLAZOR-POMYKAŁA*

ABSTRACT

Aesthetics and borders of language. From Ludwig Wittgenstein to Arthur C. Danto: The article is an attempt to pinpoint the areas of Ludwig Wittgenstein aesthetic thought, in which he is crossing the borders principally imposed upon the method and the language of his philosophy. I am directing my attention to metaphysical and mystical motifs of his reflection devoted to aesthetics, the essence of art and the essence of reality. I wish to discuss this issue based on the texts of Arthur C. Danto containing analysis of chosen notions of Wittgenstein's aesthetic investigations. Additionally in this matter I am appealing to appropriate theses of Leszek Sosnowski and Wojciech Sady, concerning above issues.

KEYWORDS

Ludwig Wittgenstein; Arthur C. Danto; family resemblance; language game; language of logic; language of philosophy; essence of art; essence of reality

* Doktorantka filozofii w Instytucie Filozofii i Socjologii, Uniwersytet Pedagogiczny w Krakowie. E-mail: utis@interia.eu.

*Słowa to tylko zastony, a prawda jest czymś,
czego nie da się wypowiedzieć.*
Salustios (cyt. za: Kubiak, 1998: 135)

O ESTETYCE NALEŻY MILCZEĆ?

W przekonaniu Ludwiga Wittgensteina dotychczasowy „ciemny” język filozofii, ze względu na nieprecyzyjność i tendencję do odchodzenia od standardów nauki, jest wadliwy, należy go więc porzucić i zastąpić językiem nauki, ścisłym, sensownym — „jasnym”¹. Postulat takiego sposobu uprawiania refleksji filozoficznej znalazł szeroki odzew wśród wielu estetyków.

Wątki estetyczne, które próbuje się wydobyć z filozofii Wittgensteina, oparte są przede wszystkim na odpowiednich tezach *Traktatu logiczno-filozoficznego* (Wittgenstein, 2000) i *Dociekań filozoficznych* (Wittgenstein, 1972) oraz na *Lectures and conversations on aesthetics, psychology and religious belief*. Dzieła te stały się podwaliną analitycznej koncepcji estetyki. Nie wyczerpują oczywiście wielu zagadnień, nie pozwalają również zbudować jednej spójnej teorii dotyczącej estetyki. Wittgenstein nie stworzył teorii estetyki, ale zajmował się wieloma estetycznymi wątkami; pisał o przeżyciu estetycznym, o tautologiczności i ekspresyjności sztuki, o samym dziele sztuki, o znaczeniu wolitywności w sztuce, o roli kontemplacji (Sosnowski, 2008: 144). Wyznaczył swoimi poglądami nowy typ refleksji filozoficznej nad sztuką — analityczne podejście do estetyki³.

¹ „[Wittgenstein] próbuje po prostu przeciwstawić «codzienne użycie» wyrażen ich użyciu «metafizycznemu». To pierwsze jest, jak nam się powiada, użyciem jasnym, to drugie — niejasnym” (Rorty, 2007: 19).

² Wydane w 1966 roku notatki spisane przez Yoricka Smythiesa, Rusha Rheesa i Jamesa Taylora w oparciu o prywatne wykłady Wittgensteina udzielone im latem w 1938 roku; te ostatnie poświęcone rzeczywiście po raz pierwszy i ostatni także zagadnieniom estetycznym. Owe notatki zostały we fragmentach przetłumaczone i opublikowane w Polsce w 1977 roku pod nazwą *Wykłady o estetyce* (przeł. P. Graff) i ukazały się w *Studiach Estetycznych* (Wittgenstein, 1977: 131–146; por. Coleman, 1968: 257).

³ W estetyce inspirowanej filozofią Wittgensteina główny nurt rozważań ogniskuje się wokół próby zdefiniowania bądź zaniechania definiowania istoty sztuki. Leszek Sosnowski uściśliła, że tezy Wittgensteina przyczyniły się do rozwoju dwóch nurtów rozważań estetycznych — antyesencjalizmu, zajmującego się ideą „pojęć otwartych” i koncepcją „podobieństwa rodzinnego” (główni przedstawiciele to: Walter B. Gallie, Moritz Weitz, William Kennick, Paul Ziff), oraz kulturowej koncepcji estetyki, będącej refleksją nad kategoriami „gry językowej” i „formy życia” (George Dickie, Timothy Binkley, Miarcia Muelder Eaton, Gunnar Danbolt, Kjell S. Johannessen, Tore Nordenstam, Göran Hermeren). Arthur C. Danto, jako przedstawiciel estetyki postanalitycznej, czerpiąc z obydwu nurtów, formułuje własne wnioski oparte na analizie wspomnianych tez (Sosnowski, 2006: 13). Należy też dodać, że antyesencjalizm jest nurtem w obrębie szeroko rozumianej estetyki analitycznej. W ogólnym rozumieniu antyesencjalizm wypłynął ze sprzeciwu wobec esencjalizmu, który w odniesieniu do sztuki próbuje określić jej istotę, choć przyznaje, że wymyka się ona jasnemu dyskursowi teoretycznemu

Czyż jednak, mimo próby uwolnienia się od „wadliwego” języka filozofii, od metafizyki, estetyka „analityczna”, a w szczególności estetyka Wittgensteina, nie doszła do granic wyrażalności i czy nie wyszła poza nie? Niemożność czy zaniechanie próby uchwycenia istoty sztuki za pomocą języka nauki prowokuje do zadania pytania, czy „metafizyczny” język filozofii (o ile metafizyczność rozumiemy jako pewną niewyrażalność transcendencji⁴) nie potrafi właśnie zbliżyć się do tej ulotnej i niewyrażalnej istoty, do mistycznej rzeczywistości, do samej sztuki, która dotyka czegoś nieuchwytnego.

W niniejszym artykule przedstawiam rozważania Arthura C. Danto oraz Leszka Sosnowskiego i Wojciecha Sadego dotyczące wybranych pojęć pojawiających się w estetycznej myśli Wittgensteina, co dzieli tekst na dwie części: pierwszą poświęconą próbie uchwycenia istoty sztuki realizującej się w ujęciu aspektowym dzieła sztuki i drugą poświęconą sztuce oraz jej roli w ujawnieniu istoty rzeczywistości. Ze względu na objętość artykułu ograniczam się do kilku zagadnień występujących w myśli Wittgensteina (interesuje mnie przede wszystkim „podobieństwo rodzinne”, „gry językowe”, język logiki a język filozofii), które posłużyły Danto do sformułowania poglądów odnośnie do dzieła sztuki⁵. W przypadku Sosnowskiego najważniejsza jest dla mnie jego teza o przekraczaniu przez Wittgensteina granic języka, gdy porusza on wątki estetyczne. Tezę tę staram się rozwinąć. Sady natomiast zwraca uwagę na obecność w filozofii Wittgensteina mistyki, która również wykracza poza wypowiedzialność, ale może się „ujawnić”. Jak sądzę, na tej drodze można ukazać pewną płynność myśli austriackiego filozofa i wykazać, że myślenie estetyczne — wbrew programowym założeniom samego Wittgensteina i twierdzeniom szeroko pojętej estetyki analitycznej, a zwłaszcza antyesencjalizmu — wciąż jest myśleniem metafizycznym, nawet u Wittgensteina.

(Lorenc, 2005: 87–88). Potrzeba przejrzystości tego dyskursu i uwolnienia od metafizycznego, niedokładnego języka zmusiła wielu estetyków do rewizji tradycyjnych (a normatywnych) pojęć estetycznych, zwłaszcza dotyczących pojęcia sztuki. Szeroko problematykę wpływu myśli Wittgensteina na formułowanie się założeń antyesencjalizmu oraz na esencjalistyczne poglądy Danto, wskazując odniesienia amerykańskiego estetyka zarówno do pierwszego (*Traktat logiczno-filozoficzny*), jak i „drugiego” Wittgensteina (*Dociekania filozoficzne*), opisuje między innymi Leszek Sosnowski (Sosnowski, 2007: 94–125). Na temat antyesencjalizmu i miejsca Danto w estetyce analitycznej pisze Ewa Bogusz (Bogusz, 2002: 1–32; Bogusz, 2005–2006: 38–48). Ponieważ w artykule nie będę zajmować się argumentacją antyesencjalistów, odsyłam do bogatej literatury na ten temat.

⁴ W znaczeniu rozważania o tym, co niepoznawalne, co wykracza poza możliwości nauk ścisłych. Zob. hasło: *Metaphysics*, za: <http://plato.stanford.edu/entries/metaphysics/> (13.04.2016).

⁵ Według Sosnowskiego Danto wskazał na możliwość zdefiniowania istoty sztuki na gruncie esencjalizmu: „definicja sztuki musi odpowiadać sztuce każdego rodzaju, bez względu na kulturowe różnice”; zatem „istota sztuki objawia się przez historię” (Sosnowski, 2007: 347, 348). W niniejszym artykule zajmuję się jednak nie próbą zdefiniowania tej istoty, a problemem związanym z niemożnością jej uchwycenia za pomocą „jasnego” języka nauki.

PRÓBA UCHWYCENIA ISTOTY SZTUKI

Przypomnijmy — według wczesnych poglądów Wittgensteina sensem zdania (czyli tego, czemu przysługuje wartość logiczna) jest metoda jego weryfikacji. Oznacza to, że zdanie tyle mówi o świecie, ile trzeba sprawdzić, by stwierdzić, że jest prawdziwe. W *Traktacie logiczno-filozoficznym* Wittgenstein głosił tezę, że język i świat mają wspólną budowę logiczną. Jeśli język przedstawia rzeczywistość, to struktura zdania ma ten sam układ, więc jedno jest obrazem drugiego. Jeśli zdanie jest prawdziwe, odpowiada mu fakt, zaś wskutek analizy zdania złożone rozpadają się na zdania elementarne, którym odpowiadają najprostsze fakty — stany rzeczy. W *Dociekaniach filozoficznych* Wittgenstein natomiast zrezygnował z wyróżnionego statusu logiki, uznając, że słowa i zdania są instrumentami; te same słowa występują w różnych „grach językowych”, a znaczeniem jest sposób użycia ich w języku, w konkretnej grze, zgodnie z tworzonymi w jej trakcie regułami systemu, do którego ona sama należy, co trafnie ujmuje Agnieszka Hensoldt: „W *Dociekaniach filozoficznych* znaczenia nie są przypisane znakom raz na zawsze, a zależą od kontekstu, w jakim dany znak jest użyty” (Hensoldt, 2014: 49).

Danto, biorąc pod uwagę Wittgensteinowski sposób ujęcia języka (zdania) jako odbicia rzeczywistości, nawiązuje do koncepcji *mimesis*. Choć uważa, że sztuka mimetyczna była jednym z większych sukcesów starożytności, gdyż uchwyciła związek między sztuką a rzeczywistością, zwraca uwagę na konwencjonalne granice *mimesis*:

[...] pewność, że konwencje są zrozumiałe, umożliwia naśladowującemu artyście doprowadzenie *mimesis* do ekstremalnego punktu, by to, co pojawia się w odpowiednim cudzysłowie, uczynić możliwie bliskim temu, co można by spotkać w rzeczywistości. Dlatego jego największy problem można wyrazić w ten sposób: aby to, co zostało ujęte w cudzysłowie, uczynić wystarczająco podobnym do rzeczywistości, by zagwarantować spontaniczne rozpoznanie tego, co zostało odwzorowane. Gdyż cudzysłów gwarantuje, że nikt nie weźmie wyniku za samą rzeczywistość (Danto, 2006a: 65–66)⁶.

Sposobem naśladowania rzeczywistości może być też język, słowo. Opierając się prawdopodobnie na wypowiedzi Wittgensteina dotyczącej obrazowania świata przez logikę — „Logika nie jest teorią, lecz lustrzanym odbiciem świata”

⁶ Andrzej Drohomirecki tłumaczy to następująco: „O ile koncepcja *mimesis* wiąże się z iluzorycznością przedstawienia, o tyle zarazem jest wpisana w pewną konwencję stosunku między artystą a odbiorcą, wykluczającą nieporozumienia związane z imitacyjnym charakterem dzieła sztuki” (Drohomirecki, 2011: 16). A jednak Danto argumentuje, że z faktu mimetyczności sztuki nie wynika, że musi istnieć coś zewnętrznego, do czego się ona odnosi. Dla Danto, w kontekście problemu zdań przedstawieniowych, a nie będących obrazowymi, „odniesienie (*matching*) byłoby istotnym warunkiem przedstawienia tylko wtedy, gdy pojawiają się pytania o prawdę i fałsz” (Danto, 2006b: 114).

(Wittgenstein, 2000: 73), Danto dochodzi do wniosku, że Wittgenstein uległ teorii *mimesis*: „jeśli język ma przedstawiać świat — to w najbardziej dosłownym sensie musi go obrazować” (Danto, 2006b: 113)⁷. W *Traktacie logiczno-filozoficznym* Wittgenstein pisze, że obraz oraz to, co on odtwarza, zawierają wspólne elementy, które muszą być tożsame, by zaszedł proces odwzorowania, zobrazowania. „Teoria logicznego odwzorowania przez język — pisał Wittgenstein — głosi — całkiem ogólnie: aby zdanie mogło być prawdziwe lub fałszywe — zgadzać się z rzeczywistością albo nie — coś w zdaniu musi być z rzeczywistością identyczne” (Wolniewicz, 2000: XXXI). Ta semantyka Wittgensteina współgra z ujęciem koncepcji sztuki mimetycznej Mirosława Żelaznego: „*mimesis* ujawniająca się w bezinteresownym, jak nam się wydaje, tworzeniu dzieł sztuki, jest właśnie próbą tworzenia świata zrozumiałego lub wręcz takiego, nad którym mogą w pełni zapanować” (Żelazny, 2009: 32). Jest to świat, którego granice stają się namacalne, ponieważ został on przez Wittgensteina przeciwstawiony własnemu, logicznie wywnioskowanemu odbiciu (Danto, 2006b: 110) — jest to więc świat, którego granice wyznaczone są przez język. Danto uważa, że:

Wittgenstein został zmuszony do zinterpretowania świata jako zbioru faktów i stąd posiadającego niemal strukturę zdań, gotowego do odzwierciedlenia w zdaniowych ikonach⁸. Lecz ponieważ język był idealizacją, a forma logiczna jego zdaniowych części była jasna, to pytanie o to, jak nasze naturalne języki mogły przedstawiać świat, pozostawało otwarte. I późnego Wittgensteina można odczytać w ten sposób, że odpowiada na to pytanie teorią głoszącą, że naturalny język wcale nie przedstawia rzeczywistości, że posiada on użycie, lecz nie opisowe znaczenie, jak gdyby obrazowa teoria reprezentacji nie została nigdy porzucona i wciąż służyła jako niemożliwy model i niemożność dostosowania się do niego czyniła koniecznym przemyślenie kwestii, jaki możliwy związek ze światem mógł mieć potoczny język (Danto, 2006b: 113–114).

Powyższy fragment dowodzi tego, jak — mimo zmiany teorii znaczenia — w estetyce Wittgensteina niewiele się zmienia. Danto zarzuca Wittgensteinowi, że nie rozstrzygnął on wcale problemu relacji języka naturalnego ze światem. Nawet późny Wittgenstein (piszący w *Dociekaniach filozoficznych*, że znak jest martwy, żyje tylko w użyciu, które jest jego tchnieniem [Wittgenstein, 1972: 182]), wciąż jest pod wpływem teorii *mimesis*, „obrazowej teorii

⁷ W platońskim rozumieniu sztuki dzieło artystyczne jest przeciwstawione temu, co rzeczywiste, jako pozór, fikcja. Czy rzeczywiście Wittgenstein miał na myśli „naśladowanie” rzeczywistości przez język, odtwarzanie tego, co już istnieje, ale „jako fikcji wobec tego, co przedstawia”? Jeśli zgodzić się z uwagą Drohomireckiego, że „naśladownictwo zawiera w sobie przeciwieństwo tego, co naśladowane” (Drohomirecki, 2011: 16), to czy język Wittgensteina nie byłby fikcją w stosunku do tego, co przedstawia? Pytanie to pozostawiam nierozstrzygnięte.

⁸ Por. „Wittgenstein, przynajmniej w *Traktacie*, zakładał, że słowa, kiedy łączymy je w zdania, tworzą obrazy, które mimetycznie reprezentują całość świata, to znaczy wszystkie zachodzące fakty” (Danto, 1982: 2; przeł. K. Glazor-Pomykała).

reprezentacji”. Język w dalszym ciągu nie wykracza poza świat, który opisuje. Podobnie jak sztuka mimetyczna świat artystycznych przedstawień ogranicza się do ukazania rzeczywistości takiej, jaką widzi ją twórca. Jednak działalność artystów XX wieku, między innymi Marcela Duchampa, pozwoliła podważyć tezy *mimesis*, odchodząc od przedstawienia mimetycznego, które sprawiało, że „dzieło sztuki zostaje zredukowane przez swoje środki do czegoś, co istnieje dla zadowolenia” (Sosnowski, 2007: 162). Angażując umysł w sztukę za sprawą dzieła, które zakwestionowało dotychczasowe konwencje świata sztuki (Sosnowski, 2007: 153) — Duchampowskiego *ready-mades* — sztuka została unaukowiona, stała się nie „siatkówkowa”, lecz inteligentna (Tomkins, 2001: 76) i zyskała nowy wymiar, w którym chodziło już nie o odwzorowywanie rzeczywistości, ale o ucieleśnianie idei (Sosnowski, 2007: 151), realizowanie tego, co wykracza poza świat dany w zmysłowym poznaniu. Właśnie ten aspekt twórczości artystycznej jest dla Danto szczególnie ważny: „Danto jako krytyk jest zainteresowany sposobem przedstawiania przez dzieło zamierzonej przez artystę idei, tym, w jaki sposób dzieło realizuje [*embody*] te idee” (Bogusz, 2002: 22). Koncepcja *ready-mades* pozwoliła na zdewaluowanie estetyki jako własności sztuki (Sosnowski, 2007: 148), umożliwiając jednocześnie odróżnienie sztuki od rzeczywistości (Sosnowski, 2007: 149), zaś ta ostatnia już nie jest tworzona, lecz cytowana w postaci *ready-mades* (Sosnowski, 2007: 145)⁹.

Jeśli więc założymy, że mimo wszystko istnieje kontrast między rzeczywistością a sztuką, jak chce Danto (Danto, 2006b: 110) — wówczas filozofia, z całą swoją „metafizyczną semantyką”, jest właśnie tym, co może wypełnić przestrzeń pomiędzy językiem a światem (Danto, 2006b: 111), tym, co potrafi przekroczyć dystans, jaki dzieli rzeczywistość i sztukę (Sosnowski, 2007: 160). Danto mówi:

Według mnie, w *Traktacie* znajdujemy paradygmat teorii filozoficznej, gdyż został w nim wyznaczony kontrast między światem, z jednej strony, i jego lustrzanym obrazem wyrażonym dyskursywnie, z drugiej (i gdzie na dodatek ten dyskurs jest tworzony ze zdań, które korespondują jedno-jednoznacznie z faktami, z których świat jest złożony). Jest to teoria pełna problemów i niejasności dostrzeżonych przez Wittgensteina. Lecz ja jestem zainteresowany jedynie ujęciem jej jako formy filozoficznej teorii, głównie dlatego, że jej filozoficznym elementem jest obraz relacji między językiem i światem, relacji, o której mówi sama teoria i której nie można przedstawić w języku (Danto, 2006b: 110).

Idealny, fizyczny język, którym miałyby się posługiwać filozofia wedle pragnienia Wittgensteina, język jasno rozgraniczający to, co wypowiedalne, oraz to, co niewypowiedalne, nie jest jednak wystarczający do opisu świata¹⁰. Wprawdzie

⁹ Zagadnienie to wiąże się z problematyką nieodróżnialności przedmiotów artystycznych od nieartystycznych, o czym będzie mowa w dalszej części artykułu.

¹⁰ Hanna Buczyńska-Garewicz broni języka metafizyki i uważa, że metafizyka jest wyrażalna, ale nie na gruncie języka fizycznego. Wytykając zinstrumentalizowanie języka do konkretnej

ambicją Wittgensteina było stworzenie języka filozofii wolnego od błędów metafizycznych, ale czy byłby to język, który potrafi ująć złożoność rzeczywistości, ulotność świata sztuki? Czy istotnie próba naruszenia granic języka byłaby niedorzecznością (Wittgenstein, 2000: 3, 20–21)? Martin Heidegger, który także utożsamia granice języka z granicami świata, uznaje jednak, że podstawową własnością języka powinno być właśnie przekraczanie — wyrażanie tego, co niewyrażone (Buczyńska-Garewicz, 2002: 21). Według Hanny Buczyńskiej-Garewicz Heidegger, twierdząc, że „nieskrytość bycia dokonuje się poprzez język, w języku, a zatem to, co pozostaje poza językiem, pozostaje tym samym w ukryciu, nieujawnione, nieobecne” (cyt. za: Buczyńska-Garewicz, 2003: 17), dokonuje metafizycznej tematyzacji języka (Buczyńska-Garewicz, 2003: 18) i wskazuje na konieczność przekraczania granic świata, rozszerzania go dzięki bogactwu, nieograniczoności języka, przez nazwanie tego, co nienazwane, przez wydobywanie tego, co zakryte (Buczyńska-Garewicz, 2003: 17).

Niewyrażalność sfery przedmiotowej metafizyki łączy się u Wittgensteina z tezami o transcendentalności etyki i estetyki oraz z rozważaniami o wartościach¹¹. Etyka — więc analogicznie i estetyka — nie może nic mówić o aksjologicznie obojętnym świecie, ponieważ sama znajduje się poza nim, poza granicami wyrażalności, wypowiedalności. Jednak — i to kolejny rys metafizyczny — może ukazywać coś za pomocą transcendentalnego znaku. Wiąże się to z uwagą Wittgensteina o dziele sztuki widzianym jako *sub specie aeternitatis*, co wedle Sosnowskiego ujawnia wolitywny sposób odnoszenia się do świata: „taki sposób patrzenia oznacza zajęcie specyficznej postawy, w której przedmiot staje się «ograniczoną całością», mającą rzeczywistość za tło” (Sosnowski, 2008: 143); i tak ujęty przedmiot będzie pełną ekspresją, zakończonym wyrazem (Sosnowski, 2008: 143)¹². Benjamin R. Tilghman w *Wittgenstein, ethics and aesthetics: The view from eternity* pisze zaś:

Widzieć świat w aspekcie wieczności to widzieć go razem z logiczną przestrzenią; widzieć jego istotę. Na istotę świata składają się logicznie niezależne fakty znajdujące się

funkcji (wyrażanie treści wyłącznie empirycznych), wykazuje słabość argumentu filozofii analitycznej: „Tak zwane «przewyciężenie metafizyki» przez logiczną analizę języka polegało w istocie rzeczy na błędzie *petitio principii*. Najpierw założono język fizyczny, w którym metafizyka nie może być wyrażona, a potem uznano to za dowód, że metafizyka jest niewyrażalna, a tym samym po prostu nie jest możliwa, czyli najpierw założono to, co potem było udawadnianie” (Buczyńska-Garewicz, 2003: 24).

¹¹ „Jest jasne, że etyki nie da się wypowiedzieć. Etyka jest transcendentalna. (Etyka i estetyka to jedno.)” (Wittgenstein, 2000: 80).

¹² O „widzeniu przedmiotu” również pisał Gabriele Tomasi: „Charakterystyką artystycznego sposobu widzenia jest bycie wchłoniętym przez przedmiot: nie jest to sposób widzenia, który rozważa zarówno przedmiot, jak i jego relacje z innymi przedmiotami; jest to raczej sposób widzenia, w którym obserwator jest wchłonięty przez przedmiot, tak, że ów przedmiot staje się jego światem” (Tomasi, 2013: 117–118; przeł. K. Glazor-Pomykała).

wśród logicznie możliwych stanów rzeczy. Kontemplować go jako ograniczoną całość to być świadomym granic świata lub granic języka, czyli granic tego, co może zostać powiedziane, a zatem być świadomym również tego, co może być tylko pokazane (Tilghman, 1991: 43, cyt. za: Głąb, 2014: 155).

Czy fragment: „Odczucie świata jako ograniczonej całości jest uczuciem mistycznym” (Wittgenstein, 2000: 82), nie odnosi się również do sztuki, do dzieła sztuki? Sosnowski uważa, że właśnie „taki punkt widzenia wyraża podmiotowy, odbiorczy aspekt ujęcia sztuki, dla którego charakterystyczna jest kontemplacja” (Sosnowski, 2008: 144). To widzenie aspektowe, czyli „widzenie jako”, jest również wyraźnie zarysowane u Danto (Sosnowski, 2006: 14)¹³, czego dowodzi między innymi jego analiza *ready-mades* Duchampa.

PROBLEM *READY-MADES* W UJĘCIU ARTHURA C. DANTO A ESTETYCZNE PRZEISTACZANIE SIĘ RZECZY WEDŁUG LUDWIGA WITTGENSTEINA

Problematyka rozważań o sztuce, jej sensie i granicach oraz ontologicznych podstawach samych dzieł sztuki wedle Danto zaczęła się od wprowadzenia przez Duchampa *ready-made*, przedmiotu nie stworzonego, ale gotowego. Sprowokowało to pytania o miejsce twórcy i odbiorcy dzieła estetycznego oraz o nieostre granice dzieła sztuki: nieodróżnialność dzieł od swych nie-artystycznych odpowiedników. Na gruncie konwencjonalnej teorii dzieła sztuki problem ten jest dla Danto nierozstrzygalny, ale już w obrębie współczesnej sztuki, gdzie filozofia próbuje wypełnić postmimetyczną pustą przestrzeń między rzeczywistością a sztuką, odróżnialność jest możliwa dzięki interpretacji dzieła (Danto, 2006d: 159, 168).

Danto, inspirując się późnym Wittgensteinem, polemizuje z zagadnieniem „podobieństwa rodzinnego” przy okazji rozważania problematyki natury kartonu *Brillo* (egzemplifikuje tę kwestię również za pomocą „łóżka Jota” [Danto, 2006a: 47–72]), definiowanego jako dzieło sztuki oraz jako przedmiot spoza świata sztuki. Wittgenstein pisał, że zbiór gier tworzy klasę „podobieństwa rodzinnego”¹⁴ — w której zawierają się właśnie, zdaniem Danto, dwa bliźniaczo podobne *Brillo Box* — zaś definicje sztuki są bądź nieużyteczne, bądź niemożliwe. Wynika to ze specyfiki samego pojęcia, które wyklucza możliwość istnienia kryterium dzieł sztuki i stawia pod znakiem zapytania istnienie logicznie

¹³ U Wittgensteina widzenie aspektowe łączy się z pojęciem interpretacji. Pisze o tym Sosnowski (Sosnowski, 2007: 288–295).

¹⁴ Warto zwrócić uwagę, że myśl Morrisa Weitz’a niektórym badaczom nastęrcza trudności, między innymi z powodu jego interpretacji „podobieństwa rodzinnego” (*family resemblances*), „gry językowej” (*language game*) i „pojęć otwartych” (*open concepts*) (Margolis, 2010: 219).

otwartego zbioru przedmiotów szeregowanych zasadą homogeniczności. Danto posiłkuje się tezą Wittgensteina:

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 dojrzyś wprowadzić niczego, co byłoby wszystkim wspólne, dostrzeżesz natomiast podobieństwa, pokrewieństwa [...] skomplikowaną siatkę zachodzących na siebie i krzyżujących się podobieństw (Wittgenstein, 1972: 50; por. Danto, 2006b: 94).

Danto uznaje, że problem dwóch ontologicznie różnych kartonów *Brillo* oznacza, że możliwa jest jednak definicja sztuki. Dzieło sztuki ma swe logiczne uzasadnienie o tyle, o ile czegoś dotyczy oraz spełnia dwa warunki — posiada *embodiment* (zawartość) i *aboutness* (odniesienie)¹⁵. Przedmioty codzienne natomiast wykraczają poza estetykę, nie posiadają tej specyficznej treści, nadającej rzeczy atrybuty dzieła, nawet jeśli jest to tylko efektem *projection*, przypisywaniem rzeczom własności. Niezrozumienie jednak intencji Duchampa i niefortunne interpretowanie formuły „He chose it” (Duchamp, 1917: 5), sprawiły, że każdy artysta (Sosnowski, 2007: 155) mógł uznać, że dowolnemu przedmiotowi, tylko przez akt wystawienia go, nadaje znaczenie artystyczne i estetyczne¹⁶. Pociągnęło to za sobą dwojakie konsekwencje: z jednej strony zbiór przedmiotów ogłoszonych dziełami sztuki (Danto, 2006a: 72) zaczął za sprawą coraz to nowych twórców rozszerzać się w zawrotnym tempie, z drugiej zaś samo rozumienie twórczości uległo przeobrażeniu, bowiem niejeden artysta, ogłaszając, że wszystko jest sztuką — bowiem sztuka jest życiem — stanął przed nieograniczonym wyborem przedmiotów, które mógł zmienić w dzieła sztuki jedynie decyzją posiadającą „moc ontologicznego przemienienia” (Sosnowski, 2007: 155). Sztuka wyszła zupełnie poza kanon mimetyczny, nie naśladując już rzeczywistości czy nawet jakiejś przestrzeni subiektywnej, w obrębie których dzieło jest obrazem wtórnym i zewnętrznym w stosunku do tego, co naśladuje, ale przyjmując koncepcję *metexis*, według której dzieło jest formą stawania się, realizującą to, czego jest obrazem. Koncepcja *metexis* wywodzi się z platońskiej nauki o ideach: rzeczy uczestniczą w ideach — mają w nich *methexis*,

¹⁵ Te „deficyjne warunki bycia dziełem sztuki” (Sosnowski, 2006: 27) Danto przedstawił w swej książce *The transfiguration of the commonplace* (Danto, 1981; por. Sosnowski, 2007: 21–22).

¹⁶ Podobnie stało się z Wittgensteinem i odczytaniem jego „pojęć otwartych”; uznanie „sztuki” za takie właśnie pojęcie sprawiło, że mogła ona wchłonąć w siebie wszystko, co tylko tworzyli artyści — każdy przedmiot i działanie mogło stać się sztuką. Według Weitza: „Jeśli istotnie przypatrzemy się temu, co nazywamy «s t u k ą», to i tutaj nie znajdziemy wspólnych własności, a tylko spłoty podobieństw [...]. «S z t u k a» jako taka jest pojęciem otwartym. Nowych przypadków wciąż przybywa i niewątpliwie będzie przybywać; pojawią się nowe formy artystyczne, nowe ruchy [...]. Estetycy mogą zestawiać warunki podobieństwa (ale nigdy warunki konieczne i wystarczające) dla właściwego zastosowania pojęcia” (Weitz, 1984: 353–354).

„uczestnictwo” (Tatarkiewicz, 1999: 88)¹⁷. Jednak to arystotelesowskie rozumienie pojęcia partycypacji znalazło szeroki odzew w sztuce performatywnej:

„Poznanie ludzkie, według Arystotelesa, nie jest partycypacją w bytach inteligibilnych, lecz stanowi aktywność ludzkiego intelektu”. Jest to kluczowa różnica dla zrozumienia użytku, jaki z tej koncepcji partycypacji mogą zrobić artyści. Arystotelesowski proces poznania nie jest zdeterminowany i nie jest li tylko odtwarzaniem, partycypacja nie jest li tylko wzorowaniem, zapośredniczaniem. W procesie poznania jest miejsce na twórczość, choć partycypacja nie jest też twórczością całkowicie wolną i dowolną, gdyż dokonuje się w ściśle określonych ramach, zgodnie z logiką i układem hierarchicznym kategorii oraz zmierza do konkluzji — wiedzy o charakterze koniecznym. Jednak sam proces poznania, wypełnianie go konkretną treścią zależy od człowieka, od bycia-w-świecie i bycia-w-sztuce. Partycypacja arystotelesowa oferuje człowiekowi metody twórczej aktywności wraz z obietnicą pewności rezultatu [...]. *Metexis* jako dialog nadaje nowy wymiar postawionemu na początku tego tekstu problemowi redefinicji sztuki performance, a szerzej — sztuki współczesnej. W tym kontekście *metexis* staje się główną, najbardziej ogólną i konstytutywną cechą współczesności, pod warunkiem otwarcia się sztuki na świat i zarazem będąc oznaką tej otwartości (otwartości, czyli uczestniczenia). [...] *Metexis* jako krytyka i dialog, to proces tworzenia sztuki a zarazem proces rozumienia (Guzek, 2000a).

W ten sposób sztuka performatywna staje się sztuką „estetycznego doświadczania udziału” (Czubala, 2013: 45), udziału, który jest grą między przedmiotami a podmiotami, współgrą między artystą a odbiorcą (Guzek, 2000b). Temu ujęciu *metexis* oraz sceptycznej intuicji Duchampa bliskie jest rozumienie partycypacji Luciena Lévy-Bruhla: „odczucie, że w określonej sytuacji człowiek albo rzecz jest nie tylko sobą, lecz kimś innym zarazem” (cyt. za: Dodds, 2002: 45).

„Gest” Duchampa odczytano zbyt dosłownie. *Ready-made* to wcale nie przedmiot gotowy, coś, co się zastaje, przedmiot, który artysta aktem swojego wyboru podnosi do rangi „bycia” dziełem sztuki. *Ready-made* ma zapraszać do intelektualnej gry, do estetycznego punktu widzenia; ma sugerować, że przekształcenie się przedmiotu w dzieło dokonuje się w „widzeniu jako” (tak jak ikona bez pewnego sposobu odnoszenia się do niej będzie tylko pomalowaną deską), w ujęciu aspektowym, w odpowiedniej perspektywie, w „odczuwaniu” (Krupiński, 2003: 3–4). W zamierzeniu Duchampa *ready-mades* są estetycznie obojętne i wykraczają poza estetykę (zegzemplifikować to można, parafrazując słowa Hamleta, do których nawiązał sam Wittgenstein w *Wykładzie o etyce*: „Nic nie jest piękne ani brzydkie, ale myślenie takim je czyni” [Wittgenstein, 1995: 78]), jednak w rzeczywistości niemal wdzierają się w metafizyczną przestrzeń filozofii (Sosnowski, 2006: 26). Duchamp bowiem chciał ukazać, że

¹⁷ Por. „wszelaka forma (przedmiotów, idei) istnieje niezależnie i uprzednio względem jej egzemplifikacji w indywidualach, które swą realność wywodzą ze stopnia, w jakim weń partycypują (albo biorą udział = *metechin, metexis*)” (Elias, 1984: 186; przeł. K. Glazor-Pomykała).

„rozstrzygająca przemiana ma miejsce w percepcji, a to, czym stanie się «gotowy przedmiot» dla odbiorcy, dokonuje się w akcie myślowym” (Glazor, 2014: 41).

Kluczem do rozstrzygnięcia problemu nieodróżnialności dwóch przedmiotów jest więc interpretujące widzenie, które sprawia, że przedmiot staje się dziełem sztuki. I o ile Danto może pozwolić sobie na wniosek, że nieodróżnialność *Fontanny* od pisuaru jest nierozstrzygalna w obrębie tezy o „podobieństwie rodzinnym” i tradycyjnej estetyki, o tyle może również powiedzieć, że „jest zawsze możliwe, by dla dowolnie wybranego dzieła sztuki wyobrazić sobie przedmiot nieodróżnialny od niego, choć utworzony w sposób, który wyklucza zastosowanie przekształcającej interpretacji” (Danto, 2006d: 168). Ale to właśnie interpretacja pozwala na wskazanie odniesienia i znaczenia przedmiotu, gdyż „dzieło, dopiero gdy jest ujmowane interpretacyjnie, zawiera swoje znaczenie” (Sosnowski, 2006: 27) i poprzez interpretację zostaje ukonstytuowane jako dzieło sztuki (Sosnowski, 2007: 375). Danto dookreśla oczywiście różnice między powierzchowną a głęboką interpretacją¹⁸, mówiąc, że dopiero „głęboka interpretacja dopuszcza pewną nieokreśloność — dzieło może w niej znaczyć wiele różnych rzeczy” (Danto, 2006c: 185), być czymś i czym innym, jak chciał Duchamp, nawiązując do Pyrrona z Elidy (Tomkins, 2001: 121)¹⁹.

Wieloznaczność interpretacji i ich nieskończoność (oczywiście mając na uwadze, że interpretacja dzieła nie może być dowolna, lecz „musi podążać za ukierunkowaniem, za intencją właściwego mu otwarcia, za intencją rzeczywistości, którą wraz z nim ona uobecnia” [Krupiński, 2001: 7]), o której pisze Danto, oraz Duchampa odwołanie się do rozumu (zaproszenie do kontemplacji,

¹⁸ W tekstach *Ocena i interpretacja dzieła sztuki* (Danto, 2006d: 159–172) oraz *Głęboka interpretacja* (Danto, 2006c: 173–185) Danto wyjaśnia, jak rozumie te dwa rodzaje interpretacji. Ponadto Sosnowski wyjaśnia kluczowe u Danto historyczne i filozoficzne ujęcie pojęcia interpretacji: „Różnica między tymi przedmiotami [zwykłym kartonem Brillo spoza świata sztuki i *kartonem Brillo* jako dziełem sztuki] wynika z odmiennego odniesienia obu przedmiotów do świata. Zdaniem Danto, sztuka odnosi się do rzeczywistości w podobny sposób, jak czyni to język w swej funkcji deskryptywnej, posiadając określoną wartość semantyczną. A więc ma ona charakter przedstawiający, zarówno w tym sensie, że odnosi się do czegoś, jak i w tym, że przenosi artystyczny sposób widzenia i rozumienia świata. Przedmiot uznany za dzieło sztuki wyraża świat, mówi coś o nim; stąd, posiada własności, których nie posiada jego niezmienny odpowiednik. [...] Danto podkreśla, że interpretacja ma zasadnicze znaczenie dla dzieła sztuki. [...] Interpretacja w ujęciu historycznym, wiąże się z historycznie ewoluującą teorią sztuki, stąd, wzbogacona przez «teorię artystyczną i wiedzę z historii sztuki», sytuje dzieło sztuki w szerokim kontekście historyczno-kulturowym. Interpretacja w historycznym ujęciu, jego zdaniem, jest odkrywana, a jej sądy mają charakter prawdziwy lub fałszywy. Natomiast w filozoficznym ujęciu, interpretacja konstytuuje dzieło sztuki” (Sosnowski, 2006: 28).

¹⁹ Pyrron nie pozostawił po sobie pism, jego poglądy znamy z doksograficznych przekazów. Prawdopodobnie Duchampowi chodzi o sceptyczne *epoche*, zasadę wstrzymywania się od wydawania sądów „nic nie jest ani piękne, ani szpetne [...] nic nie istnieje naprawdę [...] żadna bowiem rzecz nie jest w większym stopniu taka niż inna” (Diogenes Laertios, 1984: 553). U Tomkinsa: „nic nie jest bardziej tym niż owym” (Tomkins, 2001: 121).

która jest bliższa kreowaniu dzieła niż działanie artystyczne, bo główna rzecz dzieje się w umyśle) nasuwają skojarzenie z wątkiem obecnym u Wittgensteina, który przybliży Janusz Krupiński, analizując Wittgensteinowski termin *Auffassung* — jako „sposób odnoszenia się, w którym spełnia się akt twórczy” (Krupiński, 2014: 111). „Gest” Duchampa można rozumieć właśnie jako odnoszenie się, ale nie tylko artyści, lecz i odbiorcy, którego stosunek do dzieła jest zarówno odnoszeniem się, jak i odczuwaniem, przemieniającą kontemplacją i głęboką interpretacją, w której gra znaczeń, wielowątkowość pojęcia, dzięki bogactwu znaczeń, uwrażliwia.

W każdym wypowiedzianym słowie kryje się coś niewypowiedzianego, mógłby powiedzieć Wittgenstein, choć uznał, że myślenie filozoficzne to myślenie niewyraźne, filozofia nie powinna „mówić”, powinna tylko analizować język, wypowiadać jedynie to, co wypowiedzalne. Jednak Sosnowski uważa, że w przypadku estetyki sam Wittgenstein nie stosuje się do ograniczeń, które narzucił myśleniu i mówieniu (Sosnowski, 2008: 135), bowiem jego „estetyczne” wypowiedzi naruszają te granice²⁰. Wittgenstein w swoich *Dziennikach* (Wittgenstein, 1999) zawarł taką uwagę: jeżeli coś się dzieje za sprawą kamienia, będzie to aksjologicznie obojętne (Sosnowski, 2008: 136). Jeśli jednak za jego (kamienia) sprawą dzieje się coś wartościowego logicznie (prawdziwego lub fałszywego), to jest to jedyny, według Sosnowskiego, dopuszczalny u Wittgensteina wyjątek związany z wartościami. W jaki sposób kamień jako rzecz przestacza się estetycznie? Możliwe to jest w obliczu kontemplacji rzeczy, gdzie oczywiście to nie rzecz przemienia się podczas kontemplacji, ale to podmiot przemienia ją w taki sposób, w jaki jej doświadcza, tkwiącą wciąż wśród innych rzeczy świata, ale równocześnie wyrwaną zeń, równocześnie będącą i niebędącą sobą (Sosnowski, 2008: 136). „Jasny” Wittgenstein mówi więc o czymś „ciemnym”: „Nawet zwykłe przelotne wyobrażenie można ująć zarówno jako nic nie znaczący, chwilowy obraz zawarty w całości czasowego świata, jak i jako prawdziwy świat pośród cieni” (cyt. za: Sosnowski, 2008: 137). Sosnowski uważa, że to jedyne miejsce w pismach filozofa, gdzie ujawnia się prawdziwość etyczna. Ale i również prawdziwość estetyczna. Sztuka jest Wittgensteinowskim kamieniem, kontemplacja konstytuuje dzieło sztuki. To kontemplacyjne przemienianie wydaje się także bardzo bliskie intuicji Duchampa; przywraca auratyczność dziełu sztuki, a raczej przekształca jego aurę transcendentalną w immanentną (Rudnicki, 2013: 112)²¹, pozwala wnikać w dzieło z bliska, nie umniejszając go.

²⁰ Sam Wittgenstein mówi o tym w swoim *Wykładzie o etyce* (Wittgenstein, 1995: 84).

²¹ Walter Benjamin uważa, że wprowadzenie w świat sztuki przedmiotów masowo produkowanych zanegowało auratyczność dzieła sztuki (Rudnicki, 2013: 111–112). Według mnie jednak Duchamp, nawet mimo powtarzalności (seryjności) własnych dzieł, nie narusza i nie znosi aury dzieła.

PRÓBA UJĘCIA ISTOTY RZECZYWISTOŚCI

Pisma austriackiego filozofa oraz *Wykłady o estetyce* nie dają odpowiedzi na pytania, czym jest sztuka, co stanowi jej istotę — są raczej punktem wyjścia do rozważań o naturze sztuki²², jednak pozwalają na próbę udzielenia odpowiedzi, jaką rolę pełni sztuka w ujawnieniu istoty rzeczywistości.

Sosnowski zauważa, że już wczesny Wittgenstein mówi o podmiocie wolitywnym, który jest nosicielem etyki (Sosnowski, 2008: 140); można więc zaryzykować stwierdzenie, że podmiot ten jest również nosicielem estetyki. Sosnowski określa Ja wolitywne jako podmiot filozoficzny czy wręcz metafizyczny (Głąb, 2014: 161). Nie jest to jedyny dowód istnienia „metafizycznego Wittgensteina”. W pismach filozofa są również inne miejsca, które odkrywają pewien estetyczny i zarazem metafizyczny wymiar jego myśli. Wojciech Sady tak pisze o Wittgensteina *Wykładzie o etyce* (Wittgenstein, 1995: 83–84):

Nauka zwraca się ku światu faktów, odwracając się zarazem od wszystkiego, co wielkie i ważne. Jeśli — niewyraźalne — zdumienie istnieniem świata, postrzeganie świata jako cudu, ma w pewnym — niewyraźalnym — sensie wartość absolutną, to nauka właśnie świata jako cudu nie postrzega [...]. To, co niewyraźalne, ujawnić się może w pewien — niewyraźalny — sposób w wielkich dziełach sztuki, zwłaszcza w muzyce (Sady, 1995: 21).

W wymienionym wykładzie Wittgenstein mówi, że „naukowy sposób patrzenia na świat nie polega na patrzeniu nań jako na cud” (Wittgenstein, 1995: 83), natomiast osobiste „doznanie zdziwienia istnieniem świata” i próba opisania tego jest równocześnie próbą przekraczania granic świata, czyli „zmaganiem z granicami języka” (Wittgenstein, 1995: 84). Thomas Tam uważa, że „zdumienie” jest właśnie drogą pozwalającą „ujrzeć rzeczy”, choć jego zdaniem przytoczona wypowiedź Wittgensteina jest pozbawiona śladów metafizycznej spekulacji (Tam, 2002: 315). Czy jednak zdumienie nie jest właśnie głęboko filozoficzne, metafizyczne? Tam odwołuje się przecież do niemieckiego znaczenia słowa; jako czasownik (*wundern*) oznacza „dziwić się, zdumiewać”, jako rzeczownik (*das Wunder*) oznacza „cud”. Dla Tama obydwa znaczenia są ściśle powiązane w myśli Wittgensteina, niemniej *das Wunder* pozostaje poza językiem, nie może być wypowiedziane. Niemniej może być ukazane czy raczej spostrzeżone (Tam, 2002: 315). Buczyńska-Garewicz także polemizuje z Wittgensteinowym nakazem filozoficznego milczenia (zaniechania mówienia o tym, na co nie można odpowiedzieć, o co nawet nie można zapytać — „analitycznego zniewolenia sztuki”), nawiązując do fragmentu: „Jest zaiste coś niewyraźalnego. To się uwidacznia, jest tym, co mistyczne” (Wittgenstein, 2000: 82), który interpretuje w charakterystycznym dla siebie duchu powrotu do metafizyki.

²² Szeroko problematykę tę opisuje między innymi Malcolm Budd (Budd, 2011: 775–795).

Według niej rezygnacja z metafizyki podważałaby zasadność pytań filozoficznych w ogóle, całą tradycję filozofii, jej źródło: zdumienie, które stałoby się „niemożliwe, niejasne, bowiem pytanie nie może być początkiem myślenia. Nie ma żadnego przejścia pomiędzy mistycznym a wyrażalnym” (Buczyńska-Garewicz, 2003: 27).

Listy, które Wittgenstein wymieniał z Paulem Engelmannem, również zdradzają „wyraźne wątki mistyczne” (Sady, 1995: 32). W jednym z listów filozof odniósł się do wysłanego uprzednio wiersza Ludwiga Uhlanda, który wedle niego ujawniał istotę niewyrażalności: „jeśli tylko nie silimy się, by wypowiedzieć to, co niewyrażalne, nic się nie zatraci. Ale to, co niewypowiadalne, będzie — niewypowiadalnie — zawarte w tym, co zostało wypowiedziane” (Sady, 1995: 32)²³.

Czyż estetyka, czy raczej obcowanie z dziełem sztuki, w ostateczności nie jest milczeniem, odczuwaniem, wrażeniem? Czy to, co najistotniejsze w dziele sztuki, nie jest niewypowiadalne, a ta niewypowiadalność nie jest czymś, co potrafi „przekraczać” granice świata, przedzierać się — z „Niereczywistego w Rzeczywiste” (Martin, 2011: 28)? Dzieło sztuki jest „ciemne” i „jasne” zarazem, jest wieloznaczne, bezgraniczne, niekiedy niewystawialne a zaledwie dotknięte zmysłem, myślą i istnieje niezależnie od tego, czy język, który próbuje je opisać, jest precyzyjny, a definicja samej istoty sztuki trafna. Wydaje się, że wobec „od-czucia” dzieła sztuki estetyczne narzędzia, tak jak chcieliby antyesencjaliści — są zbędne: „dzieło sztuki żyje, istnieje o tyle, o ile ktoś w nie gra (a nie bada jego strukturę, warstwy czy dokonuje na nim wiwisekcji), o ile ktoś je interpretuje” (Martin, 2011: 28). Nie dowodzi to jednak zasadności argumentów estetyki analitycznej, ale być może tego, o czym mówił Wittgenstein — w obcowaniu z dziełem sztuki to, co jest jego istotą, jest niewypowiadalne w obrębie języka, w jego granicach. Ale równocześnie to dzieło zdradza tajemnicę, ujawnia mistyczny obraz świata, odkrywa to, czego nie potrafi nauka. Słowa zasłaniają, ograniczają — dzieło potrafi ujawnić to, co rozciąga się poza słowami, poza „nazwanym”.

Jeśli już przywołany został wcześniej przykład ikony, warto wspomnieć, że obecna u Wittgensteina istota niewyrażalności koresponduje w pewien sposób z założeniami sztuki sakralnej, z ideą, by przez to, co widzialne, ukazać to, co niewidzialne (Olędzka-Frybesowa, 2001: 6), czy — jak mógłby powiedzieć Wittgenstein — co mistyczne. Nieuchwytnie bogactwo niewidzialnych treści może zostać zobrazowane w widzialnym znaku (słowie) (Olędzka-Frybesowa, 2001: 17), jeśli to, co tyczy się materii obrazu, moglibyśmy przenieść w materię słowa. Ikona dzieje się dla patrzącego (Olędzka-Frybesowa, 2001: 219), w ciszy ujawniając tajemnicę, „niewyrażalność wyraża się brakiem wyrażania

²³ „Przedstawiając jasno to, co wyrażalne, wskaże na to, co niewyrażalne” (Wittgenstein, 2000: 28).

(a więc milczeniem?)” (Olędzka-Frybesowa, 2001: 70) — podobny wydźwięk ma uwaga Wittgensteina na temat utworu Uhlanda. Sztuka więc może być formą poznania (Olędzka-Frybesowa, 2001: 296), ale wykraczającą poza fizyczny język, poza rygorystyczne myślenie redukujące namysł metafizyczny do analizy języka (Buczyńska-Garewicz, 2003: 7) w sferę myślenia metafizycznego; filozoficznego, ponieważ — nawiązując do Karla Jaspersa — filozofia jest mową transcendencji, zaś „granica między mową a milczeniem musi być płynna. [...] Do doświadczenia filozofii należy zarówno niewyraźność, jak też jej przekraczanie” (Buczyńska-Garewicz, 2003: 31, 33).

Język filozofii posiada zdolność nadawania bytowi kształtu albo znaczenia, czyli zawartości. Bruno Schulz w jednym z esejów napisał: „Uważamy słowo potocznie za cień rzeczywistości, za jej odbicie. Słuszniejsze byłoby stwierdzenie odwrotne: rzeczywistość jest cieniem słowa. Filozofia jest właściwie filologią, jest głębokim, twórczym badaniem słowa” (Schulz, 2000a: 336). Myślenie filozoficzne jest próbą przekraczania granic wyrażalnego i nazywalnego, mimo że: „Słowa to tylko zasłony, a prawda jest czymś, czego się nie da wypowiedzieć” (Kubiak, 1998: 135). Ale ta zasłona, to, co jest za nią — to właśnie intryguje najbardziej. Mowa filozofii ciągle jeszcze jest natrafianiem na granice wyrażalności, co jednak stanowi fenomen nieograniczoności myślenia, bo „filozofia zadaje ten rodzaj pytań, że tylko filozoficzne myślenie sięga tak daleko” (Buczyńska-Garewicz, 2003: 13)²⁴. Nawiązując do wspomnianego Duchampa, warto przytoczyć jego słowa, że „artysta mógłby użyć czegokolwiek [...], aby wyrazić to, co chce wyrazić” (cyt. za: Tomkins, 2001: 76). Filozof musi użyć słów.

We *Wstępie do Traktatu logiczno-filozoficznego* Wittgensteina Bogusław Wolniewicz mottem nawiązał do Heraklita: „Pan, którego wyrocznia jest w Delfach, niczego nie zwiastuje, ani nie ukrywa, lecz daje do zrozumienia” (Wolniewicz, 2000: VII). Uważa się, że Heraklit odwoływał się do wyroczni apollinijskiej, bowiem znak, jaki mógł dać bóg — doskonale, choć niejednoznacznie — mówić prawdę, ale właśnie ta niejednoznaczność najlepiej odpowiadała fundamentalnej istocie prawdy. Ale ten „ciemny” język, który pozwala wyrazić najjaśniej, jest również, w kwestiach dotyczących transcendentnej estetyki, językiem Wittgensteina. Niewypowiadalne istnieje — jest mistyką, która kryje się w logicznych rozważaniach filozofa (Miś, 1973: 111). Sady pisze:

Przez całe życie Wittgenstein usiłował wytyczyć granice poprawnego użycia języka, a miało to służyć wykazaniu, że to, co mówią i piszą filozofowie nie jest ani fałszywe, ani nieuzasadnione, jest natomiast pozbawione sensu. W *Traktacie logiczno-filozoficznym* chodziło ponadto o coś znacznie ważniejszego: o wskazanie tego, co niewyraźne, mistyczne („Jest zaiste coś niewyraźnego. To się *uwidacznia*, jest tym, co mistyczne” [§6.522]), a choć tego, co niewyraźne, nie da się wyrazić, to filozofia *Traktatu*

²⁴ Por. powyższy fragment w: Glazor, 2009: 99.

„przedstawiając jasno to, co wyrażalne, wskaże na to, co niewyrażalne [§4.115]” (Sady, 1998: 201; Wittgenstein, 2000: 82, 28).

Według Wittgensteina tego, co „estetyczne”, za pomocą słów ująć nie można²⁵. Tego, co mistyczne, również. Nie da się tych transcendentalnych treści wypowiedzieć, ponieważ to, co nie należy do świata, co leży poza granicami podmiotu, języka, sensowej wyrażalności, jest poza możliwością opisu. Podążając za ujęciem Brunona Schulza, można by powiedzieć, że język „nie posiada określeń, które by dozwały niejako stopień realności, definiowały jej gęstość [...] słowa o zbyt ostatecznym i stanowczym znaczeniu nie potrafią określić charakteru rzeczywistości” (Schulz, 2000b: 77). I nie chodzi tu o rzeczywistość, która zostaje ograniczona językiem, ale rzeczywistość stanowiącą, jak pisał Witold Gombrowicz: „zwykłość, która zamyka i zwykłość, która przekracza i staje się przez to niezwykła” (cyt. za: Gondowicz, 2014: 38). „Nie nazwane nie istnieje dla nas”, pisał Schulz w *Mityzacji rzeczywistości* (Schulz, 2000a: 335), ale to nie znaczy, że nie istnieje w ogóle. Można uchwycić istotę rzeczywistości. Paradoksalnie metodą tego uchwycenia jest niewypowiedzalność, niewyrażalność. Wypowiadanie zostaje zastąpione „widzeniem” — odczuciem, wrażeniem, co w pewien sposób znosi transcendentalność estetyki, zajmującej się tym, co nie należy do Wittgensteinowskiego świata, i poprzez metafizyczność zbliża do poszukiwanej istoty.

W ostatecznym rozrachunku i Duchamp, i Danto, i Wittgenstein mieli podobną intuicję, którą można wyrazić słowami tego ostatniego: dzieło sztuki zmusza nas, by dostrzegać je we właściwej perspektywie (Wittgenstein, 1998: 7)²⁶. Ale ta perspektywa wykracza poza język. To „widzenie”, które może być niewypowiedzalne, pozostawać poza granicami języka, równocześnie pozwala tworzyć dzieło²⁷.

Dzieło sztuki wyraża zatem świat (Sosnowski, 2007: 374). Ale wedle Wittgensteina język estetyki nie jest językiem, który orzeka coś o świecie. Może filozof ma więc rację, że nie o wszystkim należy mówić, bo to, co niewyrażalne

²⁵ „Podmiot nie należy do świata, lecz jest granicą świata”; „Jest jasne, że etyki nie da się wypowiedzieć. Etyka jest transcendentalna. (Etyka i estetyka to jedno.)” (Wittgenstein, 2000: 65, 80). Por.: „Jedno ze znaczeń tego, choć nie jedyne, jest jasne. Zarówno etyka, jak i estetyka zajmują się osądami, odnoszącymi się do wartości absolutnej nie zaś relatywnej. Jednak wartość absolutna nie mieści się w świecie (faktów), tak że nie sposób wyrazić jej w sądach. Co za tym idzie, etyka i estetyka stanowią w powyższym sensie jedno: ani jedno, ani drugie nie może zostać ubrane w słowa. Stąd też milczenie *Traktatu o estetyce*” (Budd, 2011: 776; przeł. K. Glazor-Pomykała).

²⁶ Por. „Dzieło sztuki zmusza nas — jak można by powiedzieć — do widzenia [go] we właściwej perspektywie” (Głęb, 2014: 154); oraz: „Dzieło sztuki zmusza nas — że tak powiem — do przyjęcia właściwej perspektywy” (Pijarski, 2013: 39–40).

²⁷ Wedle Wittgensteina to właśnie w widzeniu, w artystycznym widzeniu, realizuje się sztuka, piękno i szczęście w obcowaniu z pięknem (Sosnowski, 2008: 147–148).

(istota sztuki, istota rzeczywistości), zdaje się mieć realność ujemną — „obiekty o realności ujemnej im wyrazistsze, tym mniej są pewne, tym bardziej umykają, im bardziej chce się je zbadać” (Gondowicz, 2014: 123), ale w pewnym odwróceniu tej myśli: im bardziej chcemy wyrazić niewyraźne, tym mniej wyrażamy. Pozostaje niewyraźne uwidocznic. I to byłoby zadanie sztuki.

BIBLIOGRAFIA

- Bogusz, E. (2002). Sztuka i krytyka według Arthura C. Danto. *Estetyka i Krytyka*, 2(3), s. 1–32. Dostęp: <http://estetykaikrytyka.pl/art/3/10bogus.pdf> (25.05.2016).
- Bogusz, E. D. (2005–2006). Antyesencjalizm w estetyce analitycznej. *Estetyka i Krytyka*, 9/10, 38–48.
- Buczyńska-Garewicz, H. (2003). *Milczenie i mowa filozofii*. Warszawa: Wydawnictwo Instytutu Filozofii i Socjologii Polskiej Akademii Nauk.
- Budd, M. (2011). Wittgenstein on aesthetics (s. 775–795). W: O. Kuusela & M. McGinn (Red.). *The Oxford handbook of Wittgenstein*. New York: Oxford University Press.
- Coleman, F. J. (1968). A critical examination of Wittgenstein's aesthetics. *American Philosophical Quarterly*, 5(4), 257–266.
- Czubala, H. (2013). Zmierzch literackiej sztuki przedstawienia. *Świat i Słowo*, 2(21), 35–51.
- Danto, A. C. (1981). *The transfiguration of the commonplace: A philosophy of art*. London: Harvard University Press.
- Danto, A. C. (1982). Depiction and description. *Philosophy and Phenomenological Research*, 43(1), 1–19.
- Danto, A. C. (2006a). Dzieło sztuki a zwykłe przedmioty (s. 47–72). W: A. C. Danto. *Świat sztuki. Pisma z filozofii sztuki*. (Przeł. L. Sosnowski). Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.
- Danto, A. C. (2006b). Filozofia i sztuka (s. 92–119). W: A. C. Danto. *Świat sztuki. Pisma z filozofii sztuki*. (Przeł. L. Sosnowski). Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.
- Danto, A. C. (2006c). Głęboka interpretacja (s. 173–185). W: A. C. Danto. *Świat sztuki. Pisma z filozofii sztuki*. (Przeł. L. Sosnowski). Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.
- Danto, A. C. (2006d). Ocena i interpretacja dzieła sztuki (s. 159–172). W: A. C. Danto. *Świat sztuki. Pisma z filozofii sztuki*. (Przeł. L. Sosnowski). Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.
- Diffey, T. J. (2005–2006). Wittgenstein, antyesencjalizm i definicja sztuki. (Przeł. L. Sosnowski). *Estetyka i Krytyka*, 9/10, 77–92.
- Diogenes Laertios. (1984). *Żywoty i poglądy słynnych filozofów*. (Przeł. I. Krońska, K. Leśniak, W. Olszewski, & B. Kupis). Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe.
- Dodds, E. R. (2002). *Grecy i irracjonalność*. (Przeł. J. Partyka). Bydgoszcz: Wydawnictwo Homini.
- Drohomirecki, A. (2011). Kryzys dialektyki pozoru i prawdy we współczesnym dziele sztuki (s. 15–26). W: R. Różanowski (Red.). *Czyżby sztuka przeżyła swoją śmierć?*. Wrocław: Oficyna Wydawnicza ATUT.
- Duchamp, M. [autor domniemany]. (1917). The Richard Mutt case. *The Blind Man*, 2(May), 5.
- Elias, J. A. (1984). *Plato's defense of poetry*. Albany: State University of New York Press.
- Glazor, K. (2009). Uwiesć — znaczy wziąć w posiadanie. *Fragile*, 4(6), 97–100.

- Glazor, K. (2014). Mr Mutt choosing ready-mades. *U(z)mysławianie sztuki. Meritum*, 2(3), 36–43.
- Głąb, A. (2014). Sztuka, język i milczenie na podstawie filozofii Ludwiga Wittgensteina oraz powieści Iris Murdoch *W sieci. Analiza i Egzystencja*, 27, 147–174.
- Gołaszewska, M. (Red.). (1983). *Kryzys estetyki?*. Warszawa–Kraków: Państwowe Wydawnictwo Naukowe.
- Gondowicz, J. (2014). *Trans-Autentyk. Nie-czyste formy Brunona Schulza*. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- Guzek, Ł. (2000a). *Metexis*. W: Ł. Guzek. *Galeria QQ: Dokumentacja 1999*. Kraków: Wydawnictwo QQ Press. Dostęp: <http://www.doc.art.pl/qq/metexis.htm#8a> (25.05.2016).
- Guzek, Ł. (2000b). *Metexis przedmiotu (Janusz Bałdyga)*. W: Ł. Guzek. *Galeria QQ: Dokumentacja 1999*. Kraków: Wydawnictwo QQ Press. Dostęp: <http://www.doc.art.pl/qq/baldypl1.htm> (25.05.2016).
- Hensoldt, A. (2014). Peirce i Wittgenstein o życiu znaków. *Diametros*, 41, 38–55.
- Krupiński, J. (2001). *Intencja i interpretacja. Genesis Andrzeja Pawłowskiego*. Kraków: Wydawnictwo Akademii Sztuk Pięknych im. Jana Matejki.
- Krupiński, J. (2003). Od-czuwanie — istota twórczości. *Estetyka i Krytyka*, 5(2), 1–5. Dostęp: <http://estetykaikrytyka.pl/art/5/krupinski.pdf> (13.04.2016).
- Krupiński, J. (2014). *Filozofia kultury designu. W kręgu myśli Andrzeja Pawłowskiego*. Kraków: Wydawnictwo Akademii Sztuk Pięknych im. Jana Matejki.
- Kubiak, Z. (1998). *Mitologia Greków i Rzymian*. Warszawa: Wydawnictwo Świat Książki.
- Lorenc, I. (2005). Filozoficzny charakter współczesnej estetyki. *Diametros*, 3, 86–94.
- Margolis, J. (2010). The importance of being earnest about the definition and metaphysics of art. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 68(3), 215–223.
- Martin, P. (2011). NIE — byt sztuki — negatywność estetyki — BYT (s. 27–36). W: R. Różański (Red.). *Czy/jak sztuka przeżyła swoją śmierć?*. Wrocław: Oficyna Wydawnicza ATUT.
- Miś, A. (1973). Czytanie Wittgensteina. *Teksty. Teoria Literatury, Krytyka, Interpretacja*, 5(11), 109–120.
- Ołędzka-Frybesowa, A. (2001). *Patrząc na ikony. Wędrowki po Europie*. Warszawa: Instytut Wydawniczy PAX.
- Pijarski, K. (2013). Archeologia modernizmu: kwestia specyfiki medium. *Dyskurs*, 15, 24–50.
- Rorty, R. (2007). Wittgenstein i zwrot lingwistyczny (Przeł. D. Łukoszek & Ł. Wiśniewski). *Homo Communicativus*, 1(2), 13–28.
- Rudnicki, C. (2013). Koncepcja aury immanentnej. *Estetyka i Krytyka*, 30(3), 99–116.
- Sady, W. (1995). Wprowadzenie (s. 7–57). W: L. Wittgenstein. *Wykłady o religii i etyce* (Przeł. M. Kawecka, W. Sady, & W. Walentukiewicz). Kraków: Znak.
- Sady, W. (1998). O szklanej muchołapce, w której uwięził nas Sokrates. *Przegląd Filozoficzny. Nowa Seria*, 3(27), 201–204.
- Schulz, B. (2000a). Mityzacji rzeczywistości (s. 335–337). W: B. Schulz. *Opowiadania. Eseje. Listy*. Warszawa: Wydawnictwo Świat Książki.
- Schulz, B. (2000b). *Opowiadania. Eseje. Listy*. Warszawa: Świat Książki.
- Sosnowski, L. (2006). Wstęp. Filozoficzny świat sztuki Artura C. Danto (s. 7–32). W: A. C. Danto. *Świat sztuki. Pisma z filozofii sztuki*. (Przeł. L. Sosnowski). Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.
- Sosnowski, L. (2007). *Sztuka. Historia. Teoria. Światy Arthura C. Danto*. Kraków: Collegium Columbinum.
- Sosnowski, L. (2008). *Uwagi o „mierze” sztuki. Ludwig Wittgenstein wobec wartości*. Kraków: Collegium Columbinum.

- Stanford encyclopedia of Philosophy*, hasło: *Metaphysics*. Dostęp: <http://plato.stanford.edu/entries/metaphysics/> (13.04.2016).
- Tam, T. (2002). On wonder, appreciation, and tremendous in Wittgenstein's aesthetics. *British Journal of Aesthetics*, 42(3), 310–322.
- Tatarkiewicz, W. (1999). *Historia filozofii* (t. 1: *Filozofia starożytna i średniowieczna*). Kraków: Wydawnictwo Naukowe PWN.
- Tilghman, B. R. (1991). *Wittgenstein, ethics and aesthetics. The view from eternity*. New York: State University of New York Press.
- Tomasi, G. (2013). Wittgenstein on „beautiful” and „the beautiful”. *Aisthesis. Pratiche, linguaggi e saperi dell'estetico*, 6, 1, 115–137. Dostęp: <http://dx.doi.org/10.13128/Aisthesis-12842>. (18.04.2016).
- Tomkins, C. (2001). *Duchamp. Biografia*. (Przeł. I. Chlewińska). Poznań: Zysk i S-ka.
- Weitz, M. (1984). *Rola teorii w estetyce* (s. 347–359). (Przeł. M. Godyń). W: M. Gołaszewska (Red.). *Estetyka w świecie*. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.
- Wittgenstein, L. (1972). *Dociekania filozoficzne*. (Przeł. B. Wolniewicz). Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe.
- Wittgenstein, L. (1977). Wykłady o estetyce. (Przeł. P. Graff). *Studia Estetyczne*, 14, 131–146.
- Wittgenstein, L. (1995). *Wykład o etyce* (s. 75–85). (Przeł. W. Sady). W: L. Wittgenstein. *Wykłady o religii i etyce* (Przeł. M. Kawecka, W. Sady, & W. Walentukiewicz). Kraków: Znak.
- Wittgenstein, L. (1998). *Culture and value: A selection from the posthumous remains*. (Red. G. H. von Wright). Oxford: Blackwell Publishers.
- Wittgenstein, L. (1999). *Dzienniki 1914–1916*. (Przeł. M. Poręba). Warszawa: Wydawnictwo Spacja.
- Wittgenstein, L. (2000). *Tractatus logico-philosophicus*. (Przeł. B. Wolniewicz). Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.
- Wolniewicz, B. (2000). Wstęp. O Traktacie (s. VII–XLII). W: L. Wittgenstein. *Tractatus logico-philosophicus*. (Przeł. B. Wolniewicz). Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.
- Żelazny, M. (2009). Źródłowy sens pojęcia „estetyka” (s. 17–40). W: M. Żelazny. *Estetyka filozoficzna*. Toruń: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika.

