

Wittgenstein i argumentacja krytyczna*

ABSTRACT. Shusterman Richard, *Wittgenstein i argumentacja krytyczna* [Wittgenstein and Critical Reasoning]. „Przestrzenie Teorii” 25. Poznań 2016, Adam Mickiewicz University Press, pp. 323–345. ISSN 1644-6763. DOI 10.10.14746/pt.2016.25.16.

In his paper *Wittgenstein and Critical Reasoning*, Richard Shusterman analyses the influence which Wittgensteinian aesthetics has had on contemporary criticism. Concentrating primarily on the second phase of Wittgenstein’s philosophy, Shusterman first demonstrates how the idea of language games and related concepts undermined both essentialist deductive and quasi-scientific inductive models of criticism. In place of these two approaches, Shusterman argues, Wittgensteinian aesthetics offers a new one, which he describes as perceptual-persuasive. In the next step, however, Shusterman observes that Wittgenstein’s followers often commit the very fallacy that Wittgenstein wanted to avoid, by imposing the perceptual-persuasive model as the only valid solution for criticism. However, in order to be more in line with Wittgensteinian aesthetics, he argues, we should rather recognise the plurality of possibilities – perceptual-persuasive, deductive or inductive – whose choice depends on the language game currently played.

I

Powszechnie uważa się, że Wittgenstein, bardziej niż którykolwiek inny z filozofów analitycznych, zrewolucjonizował współczesną estetykę i wyprowadził ją z poprzedniego stanu „mętnej jałowości”¹. Ten dobrze znany fakt wyda się być może nieco bardziej zaskakujący, jeśli przypomnimy sobie, że, o ile Wittgenstein żywo interesował się sztuką (zwłaszcza muzyką)², o tyle estetykę trudno zaliczyć do głównych obszarów jego filozoficznych zainteresowań. Nigdy nie napisał książki ani nawet artykułu o estetyce, a jego poglądy w tej kwestii trzeba rekonstruować na podstawie uwag rozsypanych w pracach o ogólnej tematyce filozoficznej oraz na podstawie relacji i transkrypcji z nieformalnych wykładów o este-

* R. Shusterman, *Wittgenstein and Critical Reasoning*, „Philosophy and Phenomenological Research” 1986, vol. 47, nr 1, s. 91-110. Redakcja „Przestrzeni Teorii” pragnie podziękować Richardowi Shustermanowi, Instytutowi Wydawniczemu „Książka i Prasa”, Le Monde diplomatique oraz wydawnictwu Atlas Sztuki za zgodę na publikację tekstu. Prezentowany artykuł stanowi część książki, która ukaże się nakładem ww. wydawnictw w pierwszej połowie 2017 roku.

¹ Zob.: J. Passmore, *The Dreariness of Aesthetics*, [w:] *Aesthetics and Language*, red. W. Elton, Oxford 1954, s. 36-55.

² Jeśli chodzi o zainteresowanie Wittgensteina muzyką, zob.: A. Janik, S. Toulmin, *Wittgenstein’s Vienna*, New York 1973, s. 175-176.

tyce, które wygłosił dla małych i wyselekcjonowanych grup słuchaczy w Cambridge³.

Jeszcze bardziej zaskakujące jest chyba jednak to, że, jak się wydaje, dokonana przez Wittgensteina rewolucja w estetyce nie polegała na sformułowaniu żadnej konkretnej teorii sztuki, piękna czy też sądu estetycznego. Istnieją nawet wątpliwości co do tego, czy i w jakim stopniu można przypisać Wittgensteinowi jakąś szczegółową lub konsekwentną teorię estetyczną, a nie tylko doraźne i niesystematyczne uwagi na temat estetyki. Do tego dochodzi, oczywiście, słynna teza Wittgensteina, zgodnie z którą filozof musi unikać głoszenia jakichkolwiek teorii: „Nie wolno nam też formułować żadnych teorii” (*DF*, 109). Wittgenstein jest w estetyce prawdopodobnie najbardziej znany z tego, że dostarczył amunicji, którą potem Morris Weitz i inni⁴ wykorzystali do rozsądzenia wszelkich teorii sztuki dążących do przedstawienia esencjalistycznych definicji; w konsekwencji uznaje się go czasem za adwokata diabła w kwestii wszelkiego teoretyzowania w estetyce. Przedstawianie wkładu Wittgensteina w estetykę jako wyłącznie negatywnego przedsięwzięcia – sformułowania metateorii, która podważa każdą teorię – wydaje się jednak zarówno nieadekwatne, jak i niesprawiedliwe. Wittgenstein dostarczył bowiem również idei, które odegrały kluczową rolę w formułowaniu teorii w estetyce; na przykład jego pojęcie widzenia-jako odegrało istotną rolę w teoriach reprezentacji, a nawet w teoriach postawy estetycznej⁵.

³ Wątki estetyczne odnajdziemy zarówno u wczesnego, jak i u późnego Wittgensteina. Ale, pomimo że już wczesne *Dzienniki 1914–1916* (przeł. M. Poręba, Warszawa 1999) oraz *Traktat logiczno-filozoficzny* (przeł. B. Wolniewicz, Warszawa 1970) zawierają wyraźne wzmianki, które składają się na mistyczny, transcendentalny obraz estetyki, to dopiero późna filozofia Wittgensteina najbardziej przyczyniła się do przekształcenia i zrehabilitowania estetyki filozoficznej. Omawiając Wittgensteinowską estetykę w tym artykule, skupię się więc na tej późniejszej fazie i będę odwoływał się przede wszystkim do jego *Dociekań filozoficznych* (przeł. B. Wolniewicz, Warszawa 2000, dalej jako *DF*) oraz do wykładów na temat estetyki wygłoszonych w latach 1932–1933 oraz latem 1938 roku. Sprawozdanie z tych wczesniejszych wykładów przedstawił G.E. Moore w *Wittgenstein's Lectures in 1930–33*, [w:] G.E. Moore *Philosophical Papers* (London 1959), s. 252-324. Wykłady z 1938 roku zostały spisane na podstawie notatek studentów i włączone do zbioru Wittgensteina *Lectures and Conversations on Aesthetics, Psychology, and Religious Belief*, red. C. Barrett, Oxford 1970, s. 1-40.

⁴ Zob.: M. Weitz, *The Role of Theory in Aesthetics*, [w:] *Philosophy Looks at the Arts*, red. J. Margolis, Philadelphia 1978, s. 121-31; zob. także: W.H. Kennick, *Does Traditional Aesthetics Rest on a Mistake?*, „Mind” 1958, vol. 67, s. 317-334.

⁵ Jeśli chodzi o koncepcję reprezentacji jako „widzenia-jako”, zobacz R. Wollheim, *Art and its Objects*, Cambridge 1980, s. 12-22. Wollheim obecnie preferuje pojęcie „widzenia-w”. Zob. jego uzupełniający esej *Seeing-as, seeing-in, and pictorial representation* (w: R. Wollheim, *Art and its Objects*), s. 205-226. Jeśli chodzi o „widzenie-jako” jako postawę estetyczną, zob.: V. Aldrich, *Philosophy of Art*, Englewood Cliffs 1963, s. 20-24. Oprócz

Jednym z obszarów estetyki, na który Wittgenstein wywarł pozytywny i znaczący wpływ, jest problem argumentacji krytycznej. Wokół tego zagadnienia koncentrują się i łączą niektóre z jego najbardziej wpływowych poglądów z zakresu estetyki. Co więcej, uwagi Wittgensteina na temat argumentacji krytycznej są stosunkowo szczegółowe i konsekwentne, w tym miejscu prawdopodobnie najbardziej zbliżając się do postaci teorii. Niewątpliwie wielu estetyków zaczerpnęło lub wywnioskowało jakąś intrygująco oryginalną teorię z Wittgensteinowskiej koncepcji argumentacji krytycznej. W niniejszym artykule prześlę najpierw trzy ważne motywy estetyki Wittgensteina, które skłoniły go do poszukiwania nowego ujęcia argumentacji krytycznej, a następnie przedstawię i przeanalizuję teorię, którą miał sformułować. Na zakończenie zarzucę jednak tej rzekomej teorii niespójność z tymi samymi doktrynami, z których się wywodzi, argumentując, że jeśli Wittgenstein rzeczywiście przyjmował taką teorię, to padł on ofiarą tych samych niebezpieczeństw, przed którymi sam nas tak gorączkowo przestrzega.

II

1. Pierwszy motyw, który przedyskutuję, można by nazwać *radykałną nieokreślonością pojęć estetycznych*. Choć zagadnienie to okazało się na tyle wpływowe, że niektóre z jego aspektów są z pewnością znane wielu czytelnikom, to rzetelne omówienie rewolucyjnych poglądów Wittgensteina na temat argumentacji krytycznej wymaga jego ponownego rozważenia. Ten motyw to wyraz bezpośredniego zastosowania w estetyce zasadniczej i przełomowej Wittgensteinowskiej doktryny nieokreśloności i otwartej struktury pojęć języka potocznego, zgodnie z którą, choć takie pojęcia mają rozmyte kontury, nieostre i płynne granice oraz nie reprezentują żadnej określonej esencji, to mimo wszystko są zdatne do użytku, adekwatne i zasadne. Wittgenstein w istocie sugeruje, że nieostrość i płynność pojęcia często czyni je bardziej użytecznym (*DF*, 71)⁶. Jego analiza tak rozumianej doktryny nieokreśloności w odniesieniu do pojęcia

tego można by twierdzić, że filozoficzne rewolucje nie zawsze – i prawdopodobnie nawet nie przede wszystkim – polegają na opracowywaniu nowych teorii odpowiadających na znane pytania, ale raczej wynikają z fundamentalnych zmian w samych pytaniach i problemach, które podejmuje filozof. Wittgensteinowska rewolucja w estetyce w dużej mierze należy do tej drugiej kategorii: obejmuje przekierowanie i przeorganizowanie badań estetycznych. W niniejszym artykule zostaną wspomniane niektóre z rozwiązań, które pozwoliły Wittgensteinowi tego dokonać.

⁶ Wittgenstein sugeruje ponadto, że dokładność nie tylko nie jest celem samym w sobie, ale jako taka nie ma żadnego sensu, ponieważ zawsze jest zależna od zakładanego celu czy też zamiaru. „Rzecz sprowadza się więc do tego, co nazwiemy «celem»” (*DF*, 88).

gry (*DF*, 66-71) jest z pewnością tak słynna i dobrze znana, że nie trzeba jej w tym miejscu przywoływać.

Następnie Wittgenstein stwierdza jednak, że poszukiwanie lub wymaganie dokładnych granic i ścisłych definicji jest szczególnie błędne w przypadku wybitnie rozmytych pojęć estetycznych (i etycznych), ponieważ taka dokładna definicja z natury nie może oddać nieostrości pojęcia, które ma reprezentować: „czy sporządzenie ostrego obrazu, który odpowiadałby owemu nieostremu, nie będzie zadaniem beznadziejnym? [...] A w takiej pozycji znajduje się np. ktoś, kto w estetyce albo etyce poszukuje definicji odpowiadających naszym pojęciom” (*DF*, 77).

W jakim sensie taka doktryna radykalnej nieokreśloności pojęć estetycznych stanowi lub powoduje rewolucję w teorii estetycznej w odniesieniu do argumentacji krytycznej? Aby rzetelnie odpowiedzieć na to pytanie, należy najpierw zaznaczyć, że istnieją zasadniczo dwa rodzaje konceptów estetycznych. Są to, po pierwsze, pojęcia gatunków artystycznych, takie jak „tragedia”, „komedia”, „epos”, „symfonia”, „sonet”; możemy tu też włączyć pojęcia artystycznych stylów lub okresów, takie jak „gotyk”, „manieryzm”, „barok”, „kubizm”; wreszcie do tej samej grupy możemy również zaliczyć najważniejszą ze wszystkich kategorii dotyczących sztuki – kategorię sztuki samą w sobie. Od tej grupy konceptów estetycznych (dla wygody nazwijmy je pojęciami gatunkowymi) można jednak odróżnić inny podstawowy rodzaj pojęć estetycznych, które przecinają podziały gatunkowe, czasowe i stylistyczne i odnoszą się nie tylko do sztuki, ale także do innych obszarów estetycznego oceniania. Te terminy, czasami określane jako estetyczne predykaty, obejmują takie kategorie, jak „żywy”, „delikatny”, „spójny”, „proporcjonalny”, „elegancki”, „dysonansowy”, „dziwaczny”, „pozbawiony życia” oraz, oczywiście, paradigmatycznie binarne przeciwieństwa estetyczne – „piękny” i „brzydki”⁷. Inną cechą, która odróżnia ten drugi rodzaj pojęć estetycznych od poprzedniego, jest ich charakterystyczne wartościujące zabarwienie. Choćbyśmy kochali powieść i gotyk, to określenie utworu jako powieści gotyckiej ma o wiele słabszy wydźwięk wartościujący niż określenie go jako żywego i spójnego, a co dopiero pięknego.

Nie oznacza to jednak, że pojęcia, które określiliśmy jako gatunkowe, nie odgrywają żadnej roli w wartościowaniu. Wręcz przeciwnie, jedną z najstarszych i najpowszechniej akceptowanych form wartościującej argumentacji jest, wywodząca się jeszcze od Arystotelesa, krytyka przez definiowanie esencji albo reguły gatunku. Argumentacja ma dedukcyjną

⁷ Specyficzna logika tej drugiej grupy pojęć estetycznych jest przedmiotem ożywionej dyskusji od czasów przełomowego tekstu F. Sibleya, *Aesthetic Concepts*, [w:] *Philosophy Looks at the Arts*, s. 64-87, gdzie znajdziemy również krótki przegląd innych prac na ten temat. Tamże, s. 115.

postać i wychodzi od definicji danego gatunku. Konieczne elementy albo właściwości, które definiują gatunek (na przykład te wskazane w Arystotelesowskiej definicji tragedii), określają również wymagania dla modelowego lub doskonałego przykładu gatunku, w ten sposób stając się koniecznymi i wystarczającymi kryteriami powodzenia albo doskonałości w ramach gatunku. Jak później ujął to Collingwood, podstawowe założenie tej koncepcji brzmi: „definicja rzeczy jakiegokolwiek rodzaju jest zarazem definicją dobrej rzeczy tego rodzaju”⁸. A zatem, jeśli właściwy (lub dobry) przykład tragedii powinien mieć cechy C_1-C_n , a dzieło D zawiera te cechy, to wynika stąd, że dzieło D jest dobrą tragedią.

Morris Weitz wykazał, że ten rodzaj wartościującego rozumowania przenika wiele z prac na temat tragedii Szekspirowskiej, zwłaszcza u Johnsona i Coleridge’a⁹; ja zaś wykazałem gdzie indziej, że rozumowanie to stosuje się nawet wówczas, gdy istnieje niepewność odnośnie do przynależności gatunkowej¹⁰. Na przykład, Addison odrzuca kontrowersję dotyczącą tego, czy *Raj utracony* jest epickim poematem, przekonując, że „o jego doskonałości” świadczy to, czy „spełnia on zasady poezji epickiej” i czy „zawiera wszystkie piękne cechy [*beauties*] niezbędne dla tego rodzaju twórczości”¹¹. Następnie Addison wykazuje, że *Raj utracony* ma wszystkie właściwości czy też „piękne cechy” wskazane w arystotelesowskiej definicji eposu i w ten sposób dowodzi, że niezależnie od tego, czy uznamy go za poezję epicką, to z pewnością jest to dobra poezja.

Ponieważ wartościujące rozumowanie w krytyce tak często przyjmowało tę dedukcyjną postać, faktycznie polegając na definicjach pojęć gatunkowych, to poprawne definicje tych pojęć (z pojęciem sztuki włącznie) w naturalny sposób zyskały centralne znaczenie. To pozwala nam wyjaśnić, dlaczego tak zawzięte debaty toczyły się na temat poprawnych definicji tragedii, poezji albo sztuki w ogólności, dlaczego są one przedmiotem fundamentalnych sporów. Albowiem, w zależności od tego, która z konkurencyjnych definicji danego gatunku zostanie przyjęta jako ta właściwa, pewne dzieła zostaną wysoko ocenione ze względu na zgodność z definicją, podczas gdy inne, odbiegające od niej, spotkają się z krytyką, a przynajmniej nie będą mogły już zostać uznane za wartościowe z uwagi na przynależność gatunkową.

Ponieważ definicje pojęć gatunkowych uznawano za ostateczne przesłanki dedukcyjnego rozumowania wartościującego, jednym z głównych

⁸ R.G. Collingwood, *The Principles of Art*, Oxford 1958, s. 280.

⁹ M. Weitz, *Hamlet and the Philosophy of Literary Criticism*, London 1972, s. 156-186, 272-275.

¹⁰ R. Shusterman, *Evaluative Reasoning in Criticism*, „Ratio” 1981, vol. 23, s. 141-157.

¹¹ J. Addison, *Criticisms on Paradise Lost*, przedruk w: *English Critical Essays (Sixteenth, Seventeenth, and Eighteenth Centuries)*, red. E.D. Jones, Oxford 1943, s. 280.

zadań i przedmiotów zainteresowania estetyków były właściwe definicje takich pojęć, jak „poezja”, „tragedia” i „sztuka” sama w sobie. Oczywiście, zawsze zakładano, że musi istnieć określona esencja każdego pojęcia gatunkowego – w przeciwnym bowiem razie, jak moglibyśmy stosować i rozumieć nasze gatunkowe kategorie? Tymczasem Wittgenstein, dowodząc, że aby być użyteczne i adekwatne, nasze pojęcia nie muszą wyrażać jasnych, stałych i sprecyzowanych cech istotowych, i dodatkowo podkreślając, że estetyczne pojęcia są szczególnie nieostre i płynne, a co za tym idzie – z natury odporne i niepodatne na esencjalistyczne definicje, podważył to założenie, a wraz z nim – większą część obietnic i uroku dedukcyjnej argumentacji krytycznej opartej na esencjalistycznych definicjach gatunków.

To z kolei podważyło zainteresowanie definicjami sztuki i jej pojęć gatunkowych wśród krytyków; nie dziwi więc fakt, że, po tym, jak w połowie lat pięćdziesiątych po raz pierwszy zastosowano w odniesieniu do sztuki (i podporządkowanych jej pojęć) Wittgensteinowską doktrynę nieokreśloności, nastąpił drastyczny spadek zainteresowania tradycyjnymi próbami zdefiniowania sztuki, a w zasadzie – potrzebą definiowania sztuki i jej pojęć gatunkowych w ogóle. Pierwszą znaczącą próbę nowego zdefiniowania sztuki podjęto dopiero w 1969 roku; zresztą, próba ta – definicja instytucjonalna Dickiego¹² – zdecydowanie różni się od przed-Wittgensteinowskich definicji sztuki, ponieważ nie przyjmuje istnienia wewnętrznej esencji dzieł sztuki, ale zamiast tego definiuje sztukę w kategoriach zewnętrznych czynników społecznych, co, jak zobaczymy, samo w sobie jest Wittgensteinowskim pomysłem.

Wittgensteinowski motyw radykalnej nieokreśloności pojęć estetycznych miał podobny wpływ na kategorie należące do drugiego spośród wyróżnionych wyżej rodzajów, takie jak „piękno”, „wzniosłość” itp. Tak jak w przypadku pojęcia sztuki, od starożytności podejmowano niezliczone próby definiowania piękna. Również jak w odniesieniu do sztuki i jej określeń gatunkowych, definicji tych poszukiwano po to, by wskazać kryteria wartościowania, kategoryczną, uniwersalną przesłankę w rozumowaniu dedukcyjnym uzasadniającym konkretne sądy na temat wartości estetycznej. Jeśli, zgodnie z definicją, o pięknie stanowi własność *W*, to cokolwiek cechuje się *W*, jest piękne; a zatem, jeśli dane dzieło sztuki lub zjawisko naturalne ma własność *W*, to możemy wywnioskować, że jest ono piękne. Definicje piękna były jednak równie nieudane jak definicje

¹² Teorię tę Dickie po raz pierwszy sformułował w artykule *Defining Art* („American Philosophical Quarterly” 1969, vol. 6, nr 4, s. 253-256), ale później rozwinął ją i umocnił w swojej książce *Art and the Aesthetic: An Institutional Analysis* (Ithaca 1974), a ostatnio w *The Art Circle* (New York 1984).

sztuki; piękno także należy bowiem do pojęć, których treść, zakres i zastosowanie nie tylko są nieostre i płynne, ale także stanowią przedmiot fundamentalnych sporów wśród ich licznych użytkowników. Wittgenstein zdawał sobie z tego sprawę i, według Moore'a, „wydawał się definitywnie sądzić, że nasze różne użycia słowa «piękny» nie mają ze sobą nic wspólnego, twierdząc, że używamy go «w stu różnych grach» – tak, że, na przykład, piękno twarzy to coś innego niż piękno krzesła albo kwiatu, albo oprawy książki”¹³. Podważając założenie, że aby były funkcjonalne, terminy muszą mieć wyraźny zakres i wspólną istotę, Wittgenstein zniszczył więc wiarę estetyki w to, że – gdzieś na drugim końcu tęczy – musi istnieć poprawna definicja piękna, która raz odkryta, będzie mogła służyć jako punkt odniesienia dla krytycznego wartościowania oraz jako ostateczna przesłanka uzasadniająca w rozumowaniu wartościującym. Wraz z upadkiem wiary w możliwość do zdefiniowania esencję piękna nastąpił znaczny spadek zainteresowania próbami jego zdefiniowania. Kolejny tradycyjnie kluczowy problem estetyczny został za sprawą Wittgensteina uznany za marginalny, jeśli nie za błędny. Trzeba jednak było wypracować inne ujęcie argumentacji krytycznej.

2. Przejdźmy teraz do drugiego ważnego Wittgensteinowskiego motywu, który przyczynił się do przekształcenia estetyki i sformułowania nowego ujęcia argumentacji krytycznej. Ten motyw to *logiczna różnorodność dyskursu krytycznego*; obejmuje on dwa aspekty: 1) uznanie logicznego zróżnicowania krytycznych stwierdzeń, 2) uznanie wielości modeli krytyki. Obie te idee są wyraźnie obecne w wykładach Wittgensteina na temat estetyki z 1938 roku i przynajmniej pierwsza z nich stanowi bezpośrednio estetyczne zastosowanie jego słynnej doktryny o wielości logicznie różnych funkcji języka. Język nie jest monolitycznym, jednolitym narzędziem, ale raczej, zgodnie z obrazem, który przywołuje Wittgenstein, skrzynką z narzędziami. Funkcje zdań, a nawet funkcje słów są co najmniej tak różne, jak funkcje różnych narzędzi. „Pomyśl o skrzynce z narzędziami: jest tam młotek, są obcęgi, piła, śrubokręt, całówka, garnek do kleju, klej, gwoździe, śruby – Jak różne są funkcje tych przedmiotów, tak różne są też funkcje wyrazów” (*DF*, 11).

Według Wittgensteina jednym z głównych źródeł błędów w filozofii jest podciąganie wielu różnych funkcji rozmaitych słów pod jeden paradygmatyczny typ. Istnieje całkowicie naturalna i tak samo szkodliwa tendencja do całkowitego skupiania się na jednym słowie lub typie słowa i postrzegania go jako reprezentacji wszystkich słów określonego rodzaju

¹³ G.E. Moore, *Wittgenstein's Lectures in 1930–33*, s. 313.

albo obszaru badawczego; w konsekwencji przyjmuje się, że ustalając znaczenie tego słowa, możemy w istocie opanować cały obszar badawczy. W estetycznym wartościowaniu ten błąd ujawnia się przez nadmierną i często wyłączną koncentrację na predykacie „piękny”. Jak wspomnieliśmy wcześniej, dawniej niezwykle dużo uwagi poświęcano definicji tego, co piękne, wychodząc z założenia, że jego adekwatne zdefiniowanie lub rozumienie rozwiąże wszystkie ważne zagadnienia dotyczące wartościowania w krytyce.

Wittgenstein przekonuje jednak, że jest to całkowicie błędne podejście. Po pierwsze bowiem, jeśli przyjrzymy się naszym sądom wartościującym w krytyce, to zauważymy, że prawie wcale nie posługujemy się słowem „piękny”, za to o wiele częściej stosujemy takie słowa, jak „odpowiedni” i „nieodpowiedni”. W rzeczy samej, używamy różnych rodzajów predykatów i wyrażań.

Znamienne jest to, że w prawdziwym życiu estetyczne przymiotniki, takie jak „piękny”, „znakomity” itp. prawie wcale nie odgrywają roli podczas formułowania sądów estetycznych. Czy estetycznych przymiotników używa się w krytyce muzycznej? Mówisz: „Zwróć uwagę na to przejście” lub [...]: „Ten fragment jest niespójny”. Albo w przypadku krytyki poetyckiej [...]: „Precyzyjnie posługuje się obrazami”. Słowa, których używasz, bardziej przypominają [słowa] „odpowiedni” i „poprawny” (tak jak się ich używa w mowie potocznej) niż „piękny” i „uroczy”¹⁴.

Po drugie, nie tylko istnieją różne rodzaje krytycznych predykatów, ale często ten sam krytyczny predykat może być używany na logicznie różne sposoby. Na przykład, chociaż predykaty „piękny” i „uroczy” najczęściej używane są jako wykrzyknienia i wyrazy aprobaty, to mogą być również stosowane opisowo. Możemy opisać *charakter* (w odróżnieniu od wartości) obrazu jako piękny i uroczy. Możemy nawet opisać niektóre dzieła sztuki, np. z nurtu kiczu, jako zbyt piękne lub zbyt urocze. W tym wypadku estetyczne predykaty niewątpliwie funkcjonują inaczej niż w przypadku ich typowego zastosowania jako (nieopisowych) wyrazów aprobaty w stylu: „Jak pięknie!”, „Uroczo!” itp.

Po trzecie, i co szczególnie ważne dla myśli Wittgensteina, niezależnie od tego, jakich słów używamy, kiedy oceniamy sztukę, głównym czynnikiem, który nadaje znaczenie naszym sądom, są nie tyle słowa, co złożony kontekst kulturowy i krytyczny, okoliczności i działania, w ramach których słowa są używane. Jak mówi Wittgenstein, aby zrozumieć, czym jest lub co oznacza sąd estetyczny, „musimy skupić się nie na słowach «dobry» lub «piękny», które są całkowicie niecharakterystyczne [...], ale na okolicznościach, w których są wypowiedzane, na niezwykle skom-

¹⁴ L. Wittgenstein, *Lectures and Conversations...*, s. 3.

plikowanej sytuacji, w której wypowiedź estetyczna ma miejsce – i to miejsce niemal niezauważalne¹⁵. Oprócz tego więc, że krytyka formułuje sądy za pomocą różnych pojęć, o logicznie różnych funkcjach, to jedno pojęcie może pełnić różne funkcje, i dlatego znaczenie sądu estetycznego określają nie tyle wypowiedziane słowa, co społeczny i krytyczny kontekst, w którym się on pojawia, rola, jaką odgrywa on w naszym „sposobie życia” ze sztuką¹⁶.

Tutaj napotykamy jednak drugi aspekt krytycznego pluralizmu: w naszej kulturze występuje wiele krytycznych kontekstów lub modeli, które często służą odmiennym celom. Dostrzeżenie, że jakaś nuta jest fałszywa, to co innego niż dostrzeżenie, że dany ruch jest tryumfalny; docenienie odpowiedniej długości sonetu (lub sukni) to co innego niż docenienie wzniosłości tragedii. A także, by przejść od wartościowania do interpretacji, dosłowne wyjaśnianie, powiedzmy, poematu religijnego bardzo różni się od jego psychoanalitycznej interpretacji. „Gry, w które gramy [...] są zupełnie różne. Wyjaśnienia w pewnym sensie wzajemnie sprzeczne mogą być jednocześnie poprawne”¹⁷.

Co więcej, Wittgenstein podkreśla, że wielość występuje nie tylko synchronicznie, ale i diachronicznie. W różnych okresach powstają różne kultury, dlatego nawet gdyby w obu przypadkach użyto tych samych słów, to sądy estetyczne, na przykład, z czasów średniowiecza miałyby odmienne znaczenie od współczesnych. Wittgenstein zaznacza:

Słowa, które uznajemy za wyrazy sądu estetycznego, odgrywają bardzo skomplikowaną, ale ściśle określoną rolę w tym, co uznajemy za kulturę danego okresu. Aby opisać ich użycie albo to, co rozumie się przez kulturowy smak, trzeba opisać kulturę. To, co teraz uznajemy za kulturowy smak, prawdopodobnie nie istniało w średniowieczu. W różnych okresach rozgrywane są całkowicie różne gry¹⁸.

Historyczny pluralizm czy też kontekstualizm bezpośrednio odsyła nas do trzeciej Wittgensteinowskiej doktryny, która, jak chciałbym twierdzić, przyczyniła się do zrewolucjonizowania argumentacji krytycznej na gruncie współczesnej estetyki z kręgu filozofii analitycznej: do zasadniczej kulturowej *historyczności sztuki i oceniania sztuki*. Jak wskazuje poprzedni cytat, Wittgenstein uznawał pojęcia piękna, sztuki i estetycznej oceny nie tyle za konieczne, niezmiennie i niezależne od społecznej zmiany i historii ludzkości zjawiska, co za wytwory ludzkiej kultury i historii, które mogłyby być inne (na przykład, mogłyby podlegać in-

¹⁵ Tamże, s. 2.

¹⁶ „Aby wyjaśnić estetyczne słowa, musisz opisać nasze sposoby życia” (tamże, s. 11).

¹⁷ Tamże, s. 23.

¹⁸ Tamże, s. 8.

nym standardom, posługiwać się innymi środkami przekazu itp.) i które zmieniają się wraz ze społeczeństwem, nawet jeśli zmiany te są czasem niedostrzegalne. Nasze estetyczne pojęcia są nierozzerwalnie związane z naszymi formami życia, ze sposobami życia, które zmieniają się na przestrzeni dziejów za sprawą społecznych, technicznych, a czasem nawet teoretycznych przekształceń. Ten aspekt estetyki Wittgensteina przygotował grunt pod historyczne, społeczne i instytucjonalne teorie sztuki, które dominują we współczesnej estetyce analitycznej w pracach Wollheima, Danto i Dickiego¹⁹.

W jaki jednak sposób drugi i trzeci z Wittgensteinowskich motywów prowadzą do radykalnej zmiany w estetycznych badaniach, ze szczególnym uwzględnieniem argumentacji krytycznej? Po pierwsze, dostrzeżenie ogromnej różnorodności predykatów, które obok rzekomo paradygmatycznego predykatu „piękny” (tak naprawdę prawie wcale nieużywanego w krytyce) pojawiają się w sądach estetycznych, znacznie ograniczyło nadmierne zainteresowanie analizowaniem i definiowaniem piękna i skierowało uwagę na rolę innych predykatów, które występują w wartościujących sądach i rozumowaniu (np. „spójny”, „ekspresyjny”, „prawdziwy” itp.). Ponadto, dostrzeżenie znaczenia społeczno-kulturowego kontekstu sądu krytycznego doprowadziło do zainteresowania instytucjonalnym i często instytucjonalnie performatywnym („sprawczym”) charakterem wartościowania w krytyce²⁰.

Po trzecie, i co jeszcze ważniejsze, uznanie znaczenia predykatu nie tyle za trwałą i autonomiczną esencję, co za zmienne w zależności od kultury i kontekstu sprawiło, że zamiar dedukcyjnego wyprowadzania lub uzasadniania naszych estetycznych sądów na podstawie stabilnych, niezmiennych definicji takich predykatów jawi się jako beznadziejnie bezcelowy i błędny, ponieważ takie predykaty wydają się nie posiadać żadnej trwałej lub ustalonej esencji, którą dałoby się zdefiniować. W rezultacie dawna, ale wciąż tła się nadzieja na znalezienie stabilnego i niezawodnego dedukcyjnego modelu krytycznego rozumowania zdecydowanie przygasła, o ile nie została całkowicie stłumiona.

Co więcej, eksponowana przez Wittgensteina płynność i historyczna zmienność pojęć estetycznych może mieć jeszcze dalsze konsekwencje,

¹⁹ Zob. np.: R. Wollheim, *Art and its Objects*, s. 159-168; A. Danto, *The Artworld*, [w:] *Philosophy Looks at the Arts*, s. 132-144 oraz prace Dickiego wspomniane w przypisie 12. Zob. także: T.J. Diffey, *On Defining Art*, „British Journal of Aesthetics” 1979, vol. 19, nr 1, s. 15-23 oraz G. McFee, *The Historicity of Art*, „Journal of Aesthetics and Art Criticism” 1980, vol. 38, nr 3, s. 307-324.

²⁰ Odnośnie do omówienia performatywnej teorii wartościowania w krytyce – zob. R. Shusterman, *The Logic of Evaluation*, „Philosophical Quarterly” 1980, vol. 30, nr 121, s. 327-341.

prowadząc również do zakwestionowania adekwatności i ważności indukcyjnych i probabilistycznych argumentów w krytyce. Jeśli bowiem samo znaczenie estetycznego predykatu lub wyrażenia zmienia się wraz ze zmieniającym się krytycznym, kulturowym lub historycznym kontekstem, to jak możemy powoływać się na jego dawne zastosowania, by uzasadnić jego obecne użycie? Dane wyrażenie może być elementem całkiem innej gry; może całkiem zmienić znaczenie i stać się bezużyteczne. Jeśli pojęcie spójności zmienia się wraz z kontekstem, w zależności od okresu, to fakt, że wiersze nieposiadające własności *W* dawniej poprawnie opisywano jako niespójne, niewiele mówi nam o tym, czy jakkolwiek utwór, który obecnie nie ma tej własności, również jest niespójny. Być może znajdujemy się w nowym kontekście, w nowej grze. Być może twórczy artysta za sprawą swojego wiersza nadał nowy wymiar pojęciu poetyckiej spójności.

Biorąc pod uwagę antyindukcyjny charakter jego poglądów, nie jest zaskakujące, że Wittgenstein bardzo gwałtownie atakuje pewne probabilistyczne i statystyczne wyjaśnienia w estetyce. Nie da się udowodnić, że jakaś symfonia jest spójna tylko dlatego, że pięćdziesiąt milionów Francuzów nie może się mylić. Zjadliwy atak Wittgensteina na koncepcję, zgodnie z którą estetyczną argumentację można sprowadzić do statystycznego i indukcyjnego wyjaśniania psychologicznego, zadał ostateczny cios (żywionej przez I.A. Richardsa i innych) nadziei na przekształcenie estetyki w dyscyplinę psychologiczną²¹.

III

Skoro Wittgensteinowskie doktryny radykalnej nieokreśloności pojęć estetycznych oraz logicznej wielości i zasadniczej historyczności sądów estetycznych podważają atrakcyjność i wiarygodność zarówno dedukcyjnych, jak i indukcyjnych modeli argumentacji krytycznej, to jakie ujęcie argumentacji krytycznej proponuje sam Wittgenstein? Choć na wczesnym etapie Wittgenstein umieścił estetykę w dziedzinie tego, co mistycz-

²¹ Wittgenstein skrajnie pogardliwie odnosił się do psychologicznej estetyki: „Często mówi się, że estetyka jest gałęzią psychologii. Zakłada się, że, jak tylko będziemy dostatecznie zaawansowani, wszystko – wszystkie tajemnice sztuki – będzie można zrozumieć za pośrednictwem eksperymentów psychologicznych. Choć jest to nieskończenie głupie, z grubsza właśnie to się zakłada” (*Lectures and Conversations...*, s. 17). „Ludzie wciąż wierzą, że psychologia – i mają tutaj na myśli psychologię eksperymentalną – pewnego dnia wyjaśni wszystkie nasze sądy estetyczne. To jest bardzo osobliwe – naprawdę bardzo osobliwe. Wydaje się, że nie ma żadnego związku między tym, czym zajmują się psychologowie, a jakimkolwiek sądem na temat sztuki” (tamże, s. 19).

ne (*das Mystische*)²², to ten wykształcony wiedeńczyk i miłośnik sztuki z pewnością nie chciał ostatecznie stwierdzić, że domena estetyki jest całkowicie niepodatna na rozumowanie i racjonalne uzasadnianie.

Rzeczywiście, uwagi zawarte w estetycznych wykładach Wittgensteina faktycznie podpowiadają intrygująco oryginalne i wpływowe ujęcie natury argumentacji krytycznej. G.E. Moore podsumowuje te wzmianki w następujący sposób:

Argumenty w estetyce, powiada, „mają charakter dalszych opisów”, np. możemy uświadomić komuś, do czego zmierzał Brahms, pokazując mu wiele różnych utworów Brahmsa albo porównując go ze współczesnymi kompozytorami; zadanie estetyki polega wyłącznie na „kierowaniu uwagi na daną rzecz”, na „umieszczeniu rzeczy obok siebie”. [Wittgenstein] mówił, że jeśli przedstawiając „argumenty” tego rodzaju, sprawisz, że druga osoba wprawdzie „zobaczy to, co ty widzisz”, ale dalej nie będzie do tego przekonana, to tutaj następuje „koniec” dyskusji²³.

Jak przekonywałem gdzie indziej, Wittgensteinowską koncepcję argumentacji krytycznej można określić jako percepcyjną raczej niż logiczną albo przyczynową²⁴. Innymi słowy, nie uznaje się tutaj, że argumenty krytyka logicznie uzasadniają jego sądy za pomocą zasad albo dowodów w ramach dedukcyjnego albo indukcyjnego rozumowania; nie uznaje się też, że przyczynowo wyjaśniają one albo zalecają te sądy jako ich motywy albo przyczyny. Zamiast tego argumenty krytyka funkcjonują jako narzędzia, które mają wpłynąć na percepcję czytelnika tak, aby postrzegał dzieło tak samo jak krytyk. Percepcja jest dowodem. Zarówno podczas interpretacji, jak i podczas wartościowania, krytyk stara się skłonić swojego czytelnika do postrzegania dzieła w określony sposób, a argumenty, które przedstawia, są narzędziami, które mają doprowadzić czytelnika do pożądanej percepcji dzieła.

Co więcej, to nie argumenty same w sobie, ale tylko ich przedstawianie może spowodować, że czytelnik zaakceptuje sąd krytyka; podążając za przedstawionymi argumentami, czytelnik może bowiem skupić się na dziele w taki sposób, aby zobaczyć je tak, jak widzi je krytyk. Tę różnicę między wskazaniem argumentów a wskazanymi argumentami da się wyjaśnić za pomocą następującego przykładu. Powiedzmy, że uzasadniając swoją ocenę wiersza miłosego jako surowego i prymitywnego, krytyk

²² Zob.: paragrafy 6.41-7 *Traktatu...* oraz *Dzienniki...*, s. 123-139.

²³ G.E. Moore, *Wittgenstein's Lectures in 1930-33*, s. 315.

²⁴ Jeśli chodzi o omówienie percepcyjnych, logicznych i przyczynowych teorii krytycznych argumentów – zob. R. Shusterman, *The Logic of Interpretation*, „Philosophical Quarterly” 1978, vol. 28, nr 113, s. 310-324 oraz *Evaluative Reasoning in Criticism* (zob. przypis 10).

wskazuje na dużą liczbę dźwięcznych głosek i podobieństwo użytego sposobu obrazowania do jakiejś rubasznej piosenki. Ani głoski, ani to podobieństwo same w sobie nie sprawią, że czytelnik będzie postrzegał wiersz jako surowy i prymitywny; fakt wskazania tych racji może jednak wpłynąć na uwagę czytelnika w taki sposób, że dostrzeże surowość i prymitywizm wiersza, w rezultacie akceptując sąd krytyka.

Ta Wittgensteinowska koncepcja z istoty percepcyjnej natury argumentacji krytycznej została przyjęta i rozwinięta przez większość estetyków z kręgu filozofii analitycznej; za jej słuszością przemawia także fakt, że nasz odbiór prac krytycznych jest często nieadekwatny, jeśli dzieło nie znajduje się w zasięgu naszego postrzegania. Ponadto, wiele dobrych prac krytycznych niewątpliwie wpisuje się w ten percepcyjny model argumentacji²⁵.

Wykłady o estetyce Wittgensteina nie tylko przedstawiają argumentację krytyczną jako z istoty percepcyjną, ale także kwestionują zarówno jej dedukcyjny, jak i indukcyjny charakter. Sugeruje się tutaj raczej, że krytyczna argumentacja ma złożoną, otwartą i luźno zorganizowaną postać, która obejmuje porównania, skojarzenia, pytania przewodnie i wskazówki skierowane do hipotetycznego rozmówcy – czytelnika. Ja określiłem ten rodzaj argumentacji jako „dialektyczny”, John Wisdom jako „retoryczny”²⁶; oba sformułowania mają niefortunne konotacje. Ale niezależnie od tego, jak nazwiemy taką argumentację, to podstawowe pytanie dotyczy tego, jak ocenia się jej ważność.

Odpowiedź, której z pozoru udziela Wittgenstein, jest niezwykle prosta i pragmatyczna: ważność to pomyślność, a pomyślność to spowodowanie pożądanej percepcji dzieła, a być może także pożadanego krytycznego osądu. Wittgenstein uważał, że „estetyczne dyskusje są jak dyskusje w sądzie”, w których celem i kryterium sukcesu jest to, „by twoje wypowiedzi przemówiły do sędziego”²⁷. Gdzie indziej Wittgenstein sugeruje, że kryterium adekwatności argumentacji i poprawności rozumowania jest akceptacja lub satysfakcja. „W tych przypadkach właściwą odpowiedzią jest ta, którą uznałeś za satysfakcjonującą”²⁸. „Właściwe jest to wyjaśnienie, które trafia” do rozmówcy i jest przez niego akceptowane; „gdyby rozmówca się z nim nie zgodził, nie byłoby to wyjaśnienie”²⁹.

²⁵ Jeśli chodzi o przykłady tego rodzaju krytyki oraz estetyków, którzy przyjmują teorię percepcyjną Wittgensteina – zob. artykuły przywołane w przypisie 24.

²⁶ Zob. J. Wisdom, *A Note of Ayer's Language, Truth, and Logic*, [w:] *Philosophy and Psycho-Analysis*, Oxford 1957, s. 247.

²⁷ G.E. Moore, *Wittgenstein's Lectures in 1930–33*, s. 315.

²⁸ L. Wittgenstein, *Lectures and Conversations...*, s. 28.

²⁹ Tamże, s. 19, 21.

Nie ulega wątpliwości, że krytyczna argumentacja często przybiera taką dialektyczną czy też retorycznie perswazyjną postać i jest oceniana nie tyle na podstawie zasad dedukcyjnej albo indukcyjnej ważności, co ze względu na swoją zdolność do przekonania lub usatysfakcjonowania czytelników. W tym miejscu szczególnie ważne jest jednak to, że Wittgenstein nie przedstawia tej formy argumentacji jako gorszej, wypaczającej racjonalne rozumowanie i przez to odzwierciedlającej niejako nieuchronną irracjonalność estetyki jako takiej. Wręcz przeciwnie, Wittgenstein uznaje ten styl argumentacji za całkowicie uzasadniony i rozsądny, i to nie tylko w obszarze estetyki. Możemy się z nim również spotkać w sądach, a nawet w filozofii, a miejscami także w naukach przyrodniczych. Wittgenstein przyznawał, że jego filozoficzna argumentacja często polegała tylko na przekonywaniu słuchaczy albo czytelników, by popatrzyli na dane zjawisko w określony sposób i w tym sensie przypominała starania krytyka o to, by jego czytelnicy postrzegali dzieło sztuki w określony sposób. „To, co ja robię, *również* jest perswazją. Jeśli ktoś mówi: «Nie ma żadnej różnicy», a ja odpowiadam: «Jest różnica», to stosuję perswazję: mówię, że nie chcę, żebyś patrzył na tę rzecz w taki sposób»³⁰. Wittgenstein sugeruje nawet, że taka perswazja występuje również w naukach przyrodniczych. To na niej, na przykład, opiera się nasza niewzruszona i ochocza akceptacja teorii Darwina i Freuda, pomimo iż, ze ściśle logicznego punktu widzenia, fundamenty tych doktryn były „niezwykle wątle”. Do tych teorii w dużej mierze przekonała nas atrakcyjność sposobów patrzenia na rzeczywistość, które proponują³¹.

Wittgensteinowska koncepcja argumentacji krytycznej jako percepcyjnej i retorycznie perswazyjnej (jako zasadniczo odmiennej od logiki dedukcyjnej i indukcyjnej oraz od wyjaśniania przyczynowego, a co za tym idzie: wolnej od ich standardów ważności), a także zwrócenie przez niego uwagi na pokrewieństwo między takim charakterem krytyki a innymi rodzajami rozumowania (np. prawnym czy filozoficznym), których racjonalność i ważność nie są kwestionowane, miały, jak sądzę, ogromne znaczenie z punktu widzenia teorii krytyki. Doktryny Wittgensteina uwolniły krytykę od konieczności poszukiwania uzasadnienia i legitymizacji przez naśladowanie (indukcyjnej lub dedukcyjnej) nauki za pośrednictwem konstruowania takich rzekomo systematycznych modeli, jak ten zaproponowany przez Northropa Frye’a albo poprzez dążenie do włączenia krytyki do którejś z uznawanych dyscyplin naukowych, takich jak

³⁰ Tamże, s. 27.

³¹ Tamże, s. 26-27.

językoznawstwo³². Co więcej, wyzwalając krytykę od dedukcyjnych lub indukcyjnych modeli, wyzwoliły krytyków od zwykle bezproduktywnego poszukiwania definicji, na których można by było oprzeć dedukcyjny dowód oraz od często nużącego gromadzenia potwierdzających danych wymaganych na gruncie ściśle indukcyjnego rozumowania. Krytyk może więc zająć się krytyką w praktyce bez konieczności dostarczania logicznych podstaw i uzasadnienia dla tej praktyki oraz dostosowywania się do jakiegoś zewnętrznego standardu logicznego. Jedynym oczywistym wymaganiem jest bycie przekonującym. To emancypacyjne, a zarazem dyskretne osiągnięcie wydaje się doskonale wpisywać w Wittgensteinowską koncepcję roli filozofii. „Filozofia [...] zostawia wszystko tak, jak jest” (*DF*, 124).

IV

Wyzwalające działanie Wittgensteinowskiej koncepcji argumentacji krytycznej i filozoficzne uzasadnienie dla krytycznego leseferyzmu i perswazji, którego wydaje się ona dostarczać, sprawiają, że w obecnych czasach różnorodności praktyk i metodologii krytyki koncepcja ta jawi się jako bardzo atrakcyjna. Jednakże, ktoś mógłby zaprotestować, że to właśnie ten radykalny libertarianizm sprawia, iż koncepcja Wittgensteina jest bardzo nieatrakcyjna jako teoria argumentacji krytycznej, ponieważ wydaje się ona czynić taką argumentację zbyt swobodną i niezależną od zasad, by w ogóle mogła zostać zaakceptowana jako forma rozumowania. Można byłoby twierdzić, że samo pojęcie racjonalnej postaci argumentacji nakłada pewne ograniczenia na model rozumowania, na sposób, w jaki można je przeprowadzić. Gdyby bowiem skuteczna perswazja rzeczywiście stanowiła jedyne ograniczenie dla argumentacji, to nie dałoby się odróżnić illokucyjnego aktu argumentowania od perlokucyjnego aktu perswazji.

Co więcej, często dzieje się tak – zarówno w estetyce, jak i w innych obszarach – że nawet jeśli jakiś argument nas nie przekonuje, to możemy go uznać za rozsądny albo zasadny i lepszy od innych, być może błahych albo irracjonalnych, argumentów, które można by przedstawić na rzecz tego samego wniosku, co do którego nie przekonał nas ów rozsądny argument. Innymi słowy, wydaje się, że potrafimy oceniać rozsądnosc czy też racjonalność krytycznej argumentacji niezależnie od tego, czy przekonała nas ona do sposobu postrzegania, który proponuje; to z kolei sugeru-

³² Zob. N. Frye, *Anatomia krytyki*, przeł. M. Bokiniec, Gdańsk 2012, s. 9-39; R. Jakobson, *Poetyka w świetle językoznawstwa*, „Pamiętnik Literacki” 1960, nr 2, s. 431-473.

je, że istnieją jakieś zasady czy też ograniczenia, które kierują krytyczną argumentacją, jakkolwiek nieostre, liberalne i płynne by one były. Można to sobie również uzmysłwić, wyobrażając sobie takie sposoby, za pomocą których krytyk mógłby skłonić rozmówcę do swojego sposobu postrzegania, a które nie zostałyby uznane za dobre ani nawet za zasadne argumenty na rzecz jego poglądu, jak chociażby hipnoza, groźby, wpływ narkotyków. Ujmując rzecz bardziej ogólnie, musimy uwzględnić przypadki, w których perswazja przebiega w niewłaściwy lub niezasadny sposób; przypadki, w których moglibyśmy, ale nie powinniśmy, dać się przekonać.

Radykalnie libertariański pogląd, zgodnie z którym w argumentacji krytycznej dopuszczalne jest wszystko, co wywołuje zgodność postrzegania, jest więc z gruntu problematyczny, a fakt, że Wittgenstein zdawał się akceptować taką swobodę, wydaje się umniejszać wartość jego koncepcji argumentacji krytycznej. Sądzę jednak, że trudności tej można uniknąć, przekonując, że w rzeczywistości Wittgenstein tylko z pozoru akceptuje całkowitą swobodę w dziedzinie krytyki. Po pierwsze, chociaż Wittgenstein wydaje się sugerować, że satysfakcja albo skuteczna perswazja stanowi kryterium *adekwatnego* argumentu w krytyce (albo poprawnego wyjaśniania w estetyce), to nigdy nie twierdzi wprost, że jest to jedyne ograniczenie dotyczące *zasadności* argumentów. Innymi słowy, zwolennik Wittgensteina mógłby utrzymywać, że aby w ogóle liczyć się jako zasadny, argument musi być zgodny z pewnymi ograniczeniami lub wymaganiami; dopiero pod tym warunkiem satysfakcja albo skuteczna perswazja będą stanowiły o jego adekwatności. Inaczej rzecz ujmując, ograniczenia takie można wbudować w samo pojęcie satysfakcjonującego albo przekonującego argumentu, to znaczy – przyjąć, że satysfakcja albo perswazja oznacza nie tyle samą zgodę, co zgodę osiągniętą przy zachowaniu pewnych ograniczeń i przy użyciu pewnych akceptowanych środków.

Co więcej, Wittgenstein nie tylko dopuszcza ograniczenia dotyczące sposobu przekonywania do określonych percepcji, ale jego uwagi zawierają również wyraźne wskazania odnośnie do tego, jak powinno się rozumieć takie ograniczenia lub wymagania. Należy je pojmować jako różnorodne, nieostre, płynne i w dużej mierze niewyartykułowane reguły i zasady, kierujące rozmaitymi gramami językowymi i procedurami, które są osadzone w naszych formach życia ze sztuką. Krytyczne argumenty przekonujące do określonych percepcji obejmują wiele konwencjonalnych procedur akceptowanych przez wszystkich kompetentnych odbiorców estetyki w danej kulturze. Wittgenstein, co dla niego charakterystyczne, nie próbuje wymieniać ani klasyfikować tych konwencjonalnych procedur

dotyczących przekonywania do percepcji (Sibley wyróżnia siedem)³³; podawane przez niego przykłady percepcyjnych argumentów wskazują jednak, że takie argumenty zasadniczo mieszczą się w domenie konwencjonalnych praktyk krytycznych, które Eliot i inni zaliczali do dwóch ogólnych zasad porównania i analizy³⁴.

Argumentacja krytyczna jest więc ograniczana przez gry językowe, które tworzą nasze estetyczne formy życia. Dopuszczana przez Wittgensteina krytyczna swoboda musi mieścić się w ramach tych ograniczeń. Nie wynika stąd jednak, że krytyczna argumentacja jest na stałe ograniczona przez jakieś konkretne ramy; to by bowiem oznaczało, że nasze krytyczne gry językowe albo formy życia są ustalone i nie mogą zostać przekształcone albo rozbudowane. Z punktu widzenia Wittgensteinowskiego historycyzmu takie założenie jest całkowicie błędne. Nasze formy estetycznego oceniania i argumentacji mogą się zmienić (i zmieniały się) wraz z upływem czasu.

Wittgensteinowskie odkrycie płynnej, historycznej i konwencjonalnej natury krytycznej argumentacji nie powinno być jednak interpretowane jako estetyczny subiektywizm (jak niedawno zrobił to Slater³⁵), zgodnie z którym argumenty są wprawdzie stosowane, ale nie „determinują wniosków”, ponieważ ich moc obowiązywania zależy wyłącznie od przygodnych i niekoniecznych konwencjonalnych praktyk, które nie mają żadnych dalszych podstaw metafizycznych. Na to należy odpowiedzieć, że dla Wittgensteina nie musi istnieć (i prawdopodobnie nie istnieje) nic głębszego i metafizycznego, na czym można by było oprzeć ludzkie konwencje i praktyki. Konwencje tworzą fundament naszego języka, a także świata i doświadczenia, które są zapośredniczane przez język. Jak zauważa Wittgenstein w *Niebieskim zeszycie*: „w tym momencie uderzyliśmy o twarde dno, czyli zeszedliśmy do poziomu konwencji”³⁶.

Zarzut radykalnej anomii, która miałaby osłabiać Wittgensteinowską koncepcję percepcyjnej argumentacji, można więc łatwo odeprzeć; w konsekwencji nie podważa on zdolności tej koncepcji do funkcjonowania jako dopuszczalna teoria krytycznej argumentacji. Takie jej sformułowanie może jednak spowodować o wiele większe problemy.

³³ F. Sibley, *Aesthetic Concepts*, s. 79-87.

³⁴ Zob. T.S. Eliot, *Rola krytyki*, [w:] *Szkice krytyczne*, przeł. M. Niemojowska, Warszawa 1972, s. 302-303.

³⁵ H. Slater, *Wittgenstein's Aesthetics*, „British Journal of Aesthetics” 1983, vol. 23, nr 1, s. 34-37.

³⁶ L. Wittgenstein, *Niebieski zeszyt i brązowy zeszyt*, przeł. A. Lipszyc, Ł. Sommer, Warszawa 1998, s. 54. Jeśli chodzi o omówienie głębi, złożoności i różnorodności konwencji – zob. mój artykuł *Convention: Variations on a Theme*, „Philosophical Investigations” 1986, vol. 9, nr 1, s. 36-55.

Tak czy inaczej, niezależnie od intencji Wittgensteina jego koncepcja percepcyjnej i perswazyjnej natury (części) krytycznej argumentacji została przejęta przez wielu estetyków z kręgu filozofii analitycznej i przekształcona w teorię na temat tego, czym w istocie jest lub powinna być wszelka krytyczna argumentacja – teorię, zgodnie z którą ważna lub skuteczna argumentacja krytyczna zawsze w ostateczności sprowadza się i powinna się sprowadzać do takiej percepcyjnej perswazji. Innymi słowy, nie tylko twierdzi się, że (dobra) krytyczna argumentacja *nie musi* opierać się na dedukcji albo indukcji i że krytyczne argumenty *nie muszą* funkcjonować jako ogólne zasady albo dowody logicznie wspierające krytyczny sąd, ale także głosi się bardziej radykalną tezę, zgodnie z którą (dobra) krytyczna argumentacja *nie może* opierać się na indukcji albo dedukcji, a jej argumenty nie mogą odgrywać logicznej, dowodzącej ani nawet ściśle przyczynowej roli. Krytyczna argumentacja nie może być niczym innym niż przekonywaniem do percepcji.

I tak, Stuart Hampshire odrzuca istnienie jakichkolwiek „ogólnych zasad” krytycznej argumentacji i przekonuje, że rola krytyka sprowadza się do „kierowania uwagi”; „chodzi o to, by sprawić, żeby ludzie zobaczyli te cechy, a nie tylko powiedzieli: «To jest dobre»”³⁷. Ponownie, jak u Wittgensteina, kryterium powodzenia jest nakłonienie kogoś do patrzenia: „jeśli udało się kogoś doprowadzić do dostrzeżenia tego, co można zobaczyć w przedmiocie, to cel dyskusji został osiągnięty”³⁸. Podobnie Margaret Macdonald stwierdza, że argumentacja dotycząca sądów krytycznych „nie przypomina dedukcyjnego i indukcyjnego wnioskowania” i że „uzasadnianie osądu polega nie na przedstawianiu ogólnych kryteriów jako „argumentów”, ale na „pokazywaniu» wartości”³⁹. Dla niej, tak jak dla Franka Sibleya, argumenty krytyka służą jako „swojego rodzaju klucz do ujmowania albo postrzegania”, a ich celem jest spowodowanie, by „odbiorcy krytyka widzieli to samo, co on”⁴⁰. W podobnym duchu Arnold Isenberg atakuje dedukcyjne i indukcyjne sposoby uzasadniania sądów krytycznych, twierdząc, że percepcja określa nie tylko funkcjonowanie argumentów krytyka, ale także ich znaczenie: „krytyczny przekaz jest «wypełniony», «dopełniony», czy też «uzupełniony» przez akt percepcji”, który jest niezbędny dla samego zrozumienia argumentów podawanych przez krytyka. Ponownie, również dla Isenberga, celem argumentacji krytycznej jest „spowodowanie jedności postrzegania doświadczonej tre-

³⁷ S. Hampshire, *Logic and Appreciation*, [w:] *Aesthetics and Language*, s. 166, 169.

³⁸ Tamże, s. 165.

³⁹ M. Macdonald, *Some Distinctive Features of Arguments Used in Criticism of the Arts*, [w:] *Aesthetics and Language*, s. 121, 129.

⁴⁰ F. Sibley, *Aesthetic Concepts*, s. 79-80.

ści”, w następstwie czego „może, ale nie musi nastąpić zgoda w postaci identycznych sądów wartościujących”⁴¹.

Wydaje się więc, że Wittgensteinowskie ujęcie krytycznej argumentacji jako percepcyjnie perswazyjnej i niekoniecznie zgodnej z logiką dedukcji albo indukcji rozwinęło się do postaci teorii, która głosi, że prawomocna argumentacja krytyczna zawsze ma taki percepcyjnie perswazyjny charakter, a indukcyjne i dedukcyjne modele argumentacji krytycznej są po prostu błędne (tzn.: nie uwzględniają akceptowanej praktyki krytycznej) i całkowicie mylne. Chociaż ten pierwszy pogląd jest w oczywisty sposób słuszny, ten drugi wydaje się raczej wątpliwy. Przejście od jednego do drugiego jest jednak bardzo naturalne i niebezpiecznie proste⁴². Kiedy bowiem chcemy za wszelką cenę wykazać, że krytyczne argumenty nie muszą być zgodne z logiką dedukcji albo indukcji, ale zamiast tego mogą być (i często z powodzeniem są) percepcyjnie perswazyjne, to w naturalny sposób koncentrujemy się na obecności i zaletach takiej formy krytyki, przez co jesteśmy skłonni ignorować twierdzenia, a nawet istnienie innych rodzajów argumentacji krytycznej. Padamy ofiarą tego, co Wittgenstein określił jako: „jedną z głównych przyczyn schorzeń filozoficznych [...] – karmienie swych myśli przykładami jednego tylko rodzaju” (*DF*, 593).

Ponieważ dysponujemy tylko transkrypcjami i sprawozdaniami z jego rozważań na ten temat, prawdopodobnie nigdy nie będziemy mieli pewności, czy sam Wittgenstein akceptował skrajną doktrynę, zgodnie z którą argumentacja krytyczna zawsze ma albo powinna mieć postać percepcyjnej perswazji. Niewątpliwie przedstawiony przez Moore’a opis wykładów Wittgensteina mógłby sugerować, że zajmował on to radykalne stanowisko; Moore pisze bowiem, że: „zadanie estetyki polega *wyłącznie* na «kierowaniu uwagi na daną rzecz»” (wyróżnienie moje), a nie, mniej

⁴¹ A. Isenberg, *Critical Communication*, [w:] *Aesthetics and Language*, s. 137-138. John Casey, który mocno czerpie z Wittgensteina i opisuje argumentację krytyczną jako „przekonywanie do określonego sposobu patrzenia”, idzie nawet dalej niż Isenberg (i Wittgenstein), twierdząc, że jedność postrzegania implikuje identyczne sądy wartościujące. Zob. J. Casey, *The Language of Criticism*, London 1966, s. 172-73.

⁴² Następujący fragment tekstu Casey’a dobrze obrazuje to przejście: „Założenie, zgodnie z którym poszczególne sądy *muszą* dla swojej obiektywności być dedukowane z ogólnych zasad albo wynikać z ogólnych opisów, jest z gruntu błędne. Aby uzasadnić sąd na temat wiersza, *musimy* go opisywać, odnosić do innych wierszy itd., dopóty, dopóki osoba, którą chcemy przekonać, nie będzie usatysfakcjonowana. Nie istnieją żadne ogólne reguły, którymi można by się było w tym miejscu posłużyć” (tamże, s. 138, wyróżnienia moje). Odrzucając błędne przekonanie, zgodnie z którym obiektywna argumentacja krytyczna musi być dedukcyjna, Casey popełnia inny błąd, twierdząc, że taka argumentacja nie może być dedukcyjna lub niepercepcyjnie perswazyjna.

ogólnie, że „zadanie estetyki często i zazwyczaj polega na kierowaniu uwagi na daną rzecz”. To z kolei sugeruje, że niejednoznaczna wypowiedź Wittgensteina przywołana przez Moore’a i cytowana powyżej, „*argumenty* w estetyce, powiada [Wittgenstein]”, należy rozumieć jako ogólną, a nie szczegółową kwantyfikację. A jednak, zważywszy na to, co Wittgenstein mówi w innych miejscach swojej estetyki (i filozofii w ogóle), nie jestem skłonny przypisać mu takiej esencjalistycznej teorii krytycznej argumentacji. Niezależnie bowiem od tego, czy Wittgenstein rzeczywiście przyjmował taką teorię, wydaje się ona nie tylko błędna, ale i rażąco niespójna z trzema motywami, które, jak przekonywałem, zrodziły jego percepcyjno-perswazyjną koncepcję krytycznej argumentacji. Rozważmy najpierw drugi z tych zarzutów.

Wszystkie przeanalizowane wcześniej trzy motywy Wittgensteinowskie odzwierciedlają, a nawet eksponują, pluralizm w krytyce. Po pierwsze, pojęcia estetyczne nie mogą za każdym razem zostać dokładnie i wyczerpująco zdefiniowane, ponieważ mają wiele różnych zastosowań, a ich użycie zależy od płynnych i zmiennych warunków. Po drugie, rozmaite wyrażenia, którymi posługuje się krytyka, pełnią wiele logicznie różnych funkcji i mogą zmieniać swoje funkcje i znaczenie w zależności od kontekstu. Wreszcie, ponieważ samo pojęcie krytycznej oceny i sądu zależy od naszych złożonych form życia, które mogą się zmieniać i rzeczywiście się zmieniają wraz z upływem czasu, to z faktu, że w danym momencie w określony sposób stosuje się pojęcia krytyczne oraz formułuje lub uzasadnia sądy krytyczne, nie wynika, że zawsze będą lub muszą być one stosowane, formułowane lub uzasadniane w taki sposób.

Jeśli – jak, moim zdaniem, powinniśmy robić – poważnie potraktujemy taki pluralizm, to nie będziemy mogli zwyczajnie wykluczyć dedukcyjnych i indukcyjnych modeli krytycznej argumentacji jako z istoty błędnych i bezzasadnych. Przyjmując punkt widzenia współczesnej krytyki z właściwym jej zagmatwaniem, sporami i brakiem wiary w ogólne zasady i definicje, nie możemy twierdzić, że dedukcyjne wnioskowanie z ogólnych zasad lub wspólnych definicji nigdy nie jest w krytyce możliwe ani nigdy nie było z powodzeniem praktykowane, ponieważ takich zasad lub definicji nie da się sformułować albo uzgodnić. Albowiem nawet jeśli dzisiaj nie jest to możliwe, to być może w przeszłości było i w przyszłości znowu będzie. Jest wielce prawdopodobne, że w czasach Arystotelesa istniała pewna wspólna, możliwa do zdefiniowania istota tragedii. Wydaje się, że w czasach Johnsona istniały ogólne, powszechnie przyjmowane i silnie utrwalone zasady i standardy krytyki⁴³. Nie możemy tego ot tak

⁴³ Zob. T.S. Eliot, *Johnson as Critic and Poet*, [w:] tenże, *On Poetry and Poets*, London 1957, s. 162-193.

zakwestionować ze względu na współczesną kondycję krytyki. Na jakiej podstawie możemy orzec (jak niektórzy teoretycy), że chociaż pewni krytycy chcieliby i faktycznie wydają się dedukcyjnie wnioskować z ogólnych zasad i definicji, to tak naprawdę nie mogą postępować w ten sposób, ponieważ „krytyczne wartościowanie nie może być prawdziwym (lub fałszywym) wnioskowaniem dedukcyjnym” z uwagi na brak satysfakcjonujących definicji lub niepodważalnych standardów, na których dałoby się oprzeć takie wnioskowanie?⁴⁴ Albowiem, nawet jeśli definicje i standardy, z których krytycy wyprowadzali swoje dedukcje, wydają nam się błędne (w rzeczy samej – nawet jeśli faktycznie są i były błędne), to nie podważa to ich dedukcyjnego charakteru ani nawet ich dedukcyjnej ważności. Twierdząc, że krytyczna argumentacja nigdy nie była ani nie mogłaby być dedukcyjna, przeczymy temu, że w różnych okresach mogą być rozgrywane różne krytyczne gry – a właśnie to z takim trudem starał się wykazać Wittgenstein. Te same względy przemawiają przeciwko wykluczeniu możliwości indukcyjnej argumentacji krytycznej; tutaj również da się wskazać krytyków, którzy, jak się wydaje, w przeszłości rozumowali w ten sposób⁴⁵.

Co więcej, nawet jeśli weźmiemy pod uwagę tylko współczesną krytykę i uwzględnimy wielość różnie funkcjonujących predykatów, którymi się ona posługuje, to dostrzeżemy, że teoria, zgodnie z którą (dobra) krytyczna argumentacja musi mieć percepcyjnie perswazyjną postać, nie jest zbyt przekonująca. Nie zapominajmy, że krytyka stosuje nie tylko takie predykaty, jak „uroczy”, „spójny”, „wyrazisty”, ale także takie, jak „ważny” i „oryginalny”, które niewątpliwie mogą być i często są indukcyjnie uzasadniane za pomocą potwierdzających je dowodów. Jak twierdzi Graham Hough, współczesny krytyk:

Nikt nie może tak naprawdę powiedzieć: „Tak, dzieła Dantego istnieją, ale nie mają żadnego znaczenia”. Przeczy temu ogromny zasób niekwestionowanych dowodów. Niezwykle osobliwie byłoby też twierdzić, że sława i wpływ Dantego nie świadczą o literackiej wartości⁴⁶.

⁴⁴ M. Weitz, *Hamlet and the Philosophy of Literary Criticism*, s. 257. Casey (*The Language of Criticism*, s. 138) również przekonuje, że adekwatne ogólne standardy „nie istnieją ani nie mogą funkcjonować” jako przekonujące przesłanki we wnioskowaniu dedukcyjnym. Weitz nie tylko kwestionuje rozstrzygający charakter wartościujących zasad w krytyce, ale także wyklucza dedukcyjne wartościowanie na podstawie argumentu, który jest obciążony błędem „aktu mowy” w tej mierze, w jakiej podważa kompatybilność opisu i pochwały. Jeśli chodzi o krytykę argumentu Weitza – zob. *Evaluative Reasoning in Criticism*, s. 152. Odnośnie do ogólnego omówienia takich błędów – zob. J. Searle, *Speech Acts*, Cambridge 1969, s. 131-156.

⁴⁵ *Evaluative Reasoning in Criticism*, s. 143, 151.

⁴⁶ G. Hough, *An Essay on Criticism*, New York 1966, s. 176.

W tym miejscu powinniśmy przypomnieć, że krytyczną ocenę może stanowić nie tylko przypisanie wartości, ale także przypisanie ważności.

Powinno być więc jasne, że teoria, zgodnie z którą argumentacja krytyczna jest z istoty lub wyłącznie percepcyjno-perswazyjna, rozmija się i kłóci z pluralistycznym duchem Wittgensteinowskiej estetyki, a zwłaszcza z pluralizmem wyrażanym przez trzy motywy, które zrodziły jego percepcyjno-perswazyjną koncepcję argumentacji krytycznej – koncepcję, którą mimo wszystko uważam za doskonałe ujęcie dużej części krytyki w ogóle i prawdopodobnie większości jej współczesnych form. Jest ona jednak błędna jako teoria każdej postaci krytycznej argumentacji. Jeśli bowiem posłuchamy ogólnego wezwania Wittgensteina do tego, by – zamiast zakładać, że wszystkie zjawiska o tej samej etykiecie muszą odpowiadać tej samej esencji – bezstronnie „patrzeć i widzieć”, co rzeczywiście się wydarza, to dostrzeżemy, że niektóre krytyczne argumenty mają nie tyle percepcyjny, co logiczny albo związany z motywującymi przyczynami charakter, a inne są dedukcjami lub indukcjami, a nie tylko retorycznymi, dialektycznymi perswazjami. Obszernie przedstawiłem tę różnorodność krytycznych argumentów i form argumentacji w kilku wcześniejszych artykułach; teraz nie mam miejsca ani zamiaru powtarzać lub rozbudowywać omówionych tam przykładów⁴⁷.

Zamiast tego w drodze podsumowania chciałbym przypomnieć filozofom analitycznym, którzy czytają albo nawet praktykują krytykę literacką i którzy mają swoje ulubione krytyczne metody i cele, że ich zasadne osobiste preferencje nie powinny przeszkodzić im w uznaniu wielości krytycznych gier i celów. Choć „krytyka”, tak samo jak „sztuka” i „literatura”, jest przedmiotem fundamentalnych sporów, to, jako analityk, filozof nie powinien włączać się w dyskusję, ale raczej wyróżnić i przeanalizować jej strony. By przywołać inny znaczący Wittgensteinowski trop – krytyka nie jest grą, lecz *rodziną* gier i, tak jak w innych rodzinach, również tutaj toczy się rywalizacja, w ramach której wartość, a nawet pełnoprawność pewnych członków rodziny jest ostro atakowana. Zadaniem filozofa krytyki, jako *analityka*, nie jest przyznawanie certyfikatu urodzenia⁴⁸. Po

⁴⁷ Zob. *The Logic of Interpretation, The Logic of Evaluation* oraz *Evaluative Reasoning in Criticism*. Zob. także R. Shusterman, *The Object of Literary Criticism*, Amsterdam 1984, rozdziały 5 i 6.

⁴⁸ To jednak nie oznacza, że filozof krytyki zasadnie może zająć się tylko opisową analizą. Parafrazując Austina, do analizy należy może nie tyle ostatnie, co pierwsze bardzo ważne słowo. Jeśli chodzi o omówienie niektórych spośród innych (i bardziej zaangażowanych) zadań filozofii krytyki dla analitycznie zorientowanych filozofów, zob. R. Shusterman, *Analytic Aesthetics, Literary Theory and Deconstruction*, „Monist” 1986, vol. 69, nr 1,

zidentyfikowaniu i przeanalizowaniu różnych krytycznych gier filozof musi pozwolić im samym się uzasadnić, tak jak uzasadniały się i muszą się uzasadniać w rzeczywistej praktyce krytyki, w ramach form życia ze sztuką. Wyróżniwszy poszczególne gatunki, musi zdać się na prawo przetrwania najsilniejszego.

*przełożyła Urszula Lisowska
przekład przejrzał Wojciech Malecki*

s. 22-38 oraz tenże, *Deconstruction and Analysis: Confrontation and Convergence*, „British Journal of Aesthetics” 1986, vol. 26, nr 4, s. 311-327.

