

Józef Tarnowski

<https://orcid.org/0000-0002-8281-0116>

(Gdańsk)

**INTERPRETACJA HUMANISTYCZNA
DYSKURSÓW PERFORMATYWNYCH**

Abstract

A reinterpreted Austin's theory of performative has been employed to elaborate Jerzy Kmita's concept of humanistic interpretation, so as to make the latter a useful tool in the analysis of performative discourses.

Key words

aesthetics, constative, discourse, interpretation, performative

Jerzy Kmita w „Wykładach z logiki i metodologii nauki” ujmuje kategorię zakomunikowania pewnego stanu rzeczy szeroko, obejmując nią fakty, wartości i problemy, przy czym symbole pojedyncze lub ciągi symboli nazywa znakami¹. Dlatego interpretacja humanistyczna w jego ujęciu jest racjonalizującą interpretacją znaków, przypisującą im – jako ich sensory – intencjonalne komunikowanie faktów, wartości lub problemów, zarówno w trybie historycznym, uwzględniającym rodzimy dla interpretowanych znaków kontekst kulturowy („interpretacja historyczna”), jak i w trybie adaptacyjnym, ignorującym ten kontekst („interpretacja adaptacyjna”)². Chociaż koncepcja ta jest klarowna i elegancka, i jest znakomitym narzędziem do rekonstrukcji praktyk interpretacyjnych stosowanych w naukach humanistycznych, to jednak nie dostarcza narzędzi pojęciowych do interpretacji przekazów mających inne, nieuwzględnione przez Kmitę typy znaczeń³. Aby ją stosownie rozszerzyć, można skorzystać z koncepcji performatywów Johna Langshawa Austina, ale trzeba ją najpierw poddać niezbędnym modyfikacjom. Zanim do tego dojdę, przypomnę kilka podstawowych informacji o dokonaniach tego filozofa w dziedzinie filozofii języka.

Spuścizna filozoficzna Austina obejmuje trzy pośmiertnie wydane książki: „Philosophical Papers”, „Sense and Sensibilia” oraz „How to Do Things with Words”⁴. Pierwsza z nich, wydana w roku 1961, zawiera siedem opublikowa-

¹ Kmita 1975, s. 32.

² Koncepcję interpretacji humanistycznej stworzyli najpierw Jerzy Kmita i Leszek Nowak we wspólnej książce Kmita i Nowak 1968, potem Kmita ją rozwinął książce Kmita 1971 i włączył do społeczno-regulacyjnej koncepcji kultury opracowanej w swych kolejnych dziełach, a zrekapitulował w Kmita 1975. Jednak o ile rzeczona koncepcja kultury zawiera koncepcję interpretacji humanistycznej, to nie zachodzi relacja odwrotna. W artykule niniejszym traktuję koncepcję interpretacji humanistycznej jako koncepcję metodologiczną (zgodnie z pierwotnym zamysłem poznańskich filozofów), w abstrakcji od społeczno-regulacyjnej koncepcji kultury.

³ Kmita co prawda wspomina też o innym typie sensu symbolicznego znaku – zmanifestowaniu pewnego stanu rzeczy – i daje przykład określonego stroju w danej kulturze, ale nie rozwija tego wątku. Kmita 1975, s. 212. *Notabene* Anna Zeidler-Janiszewska pierwsza dostrzegła możliwość rozszerzającej korekty koncepcji interpretacji humanistycznej, obejmującej interpretację przekazów nieskonwencjonalizowanych, czemu dała wyraz w artykule Zeidler-Janiszewska 1993/1995.

⁴ Książka „Sense and Sensibilia” (pierwsze wydanie ukazało się w roku 1961, drugie – w roku 1970) opracowana została na podstawie notatek do wykładów wygłoszonych przez Austina na Uniwersytecie Oxfordzkim w 1947 roku, książka „How to Do Things with Words” (pierwsze wydanie w roku 1962, drugie w 1975) – opracowana została na podstawie notatek Austina do wykładów wygłoszonych na Uniwersytecie Harvarda w roku 1955. O metodologicznych problemach w opracowaniu notatek Austina napisał J.O. Urmson w przedmowie do pierwszego wydania (przedrukowanej w wydaniu drugim) książki „How to Do Things with Words”; nie mają one tu dla mnie znaczenia, gdyż faktami naukowymi są teksty opublikowane, nie zaś notatki ich autorów, choć mogą być one ważne dla biografów i monografistów. Wszystkie te trzy książki ukazały się w polskim tłumaczeniu w jednym tomie – Austin 1993.

nych za życia autora artykułów, uzupełnionych o trzy niepublikowane wcześniej teksty. Dwie następne książki zostały zredagowane na podstawie notatek sporządzonych przez filozofa do wykładów wygłoszonych na uniwersytetach brytyjskich i amerykańskich w latach czterdziestych i pięćdziesiątych XX wieku. Dla zagadnienia performatywów ważne są trzy teksty: książka „How to Do Things with Words”, a także włączony do antologii „Philosophical Papers” zapis wykładu „Performative Utterances” wygłoszonego w 1956 roku w BBC, oraz francuskojęzyczny wykład „Performatif-Constatif” wygłoszony przez Austina na francusko-brytyjskiej konferencji w Royaumont w 1958 roku, opublikowany najpierw w wersji oryginalnej, a potem w tłumaczeniu na język angielski w antologii „Philosophy and Ordinary Language”⁵.

Swoje wykłady harwardzkie rozpoczyna Austin od konstatacji i zarazem oceny, że filozofowie zajmujący się dotychczas językiem przykładali nadmierną wagę do zdań w sensie logicznym, tj. takich, którym można przypisać prawdziwość lub fałszywość, a ignorowali takie zdania oznajmujące, które nie są ani prawdziwe, ani fałszywe, oraz takie zdania, które w ogóle niczego nie stwierdzają, ale na przykład wyrażają emocje, rozkazy, życzenia, przyzwolenia, zapytania etc.⁶. Dwa pierwsze typy zdań nazywa „konstatywami” (*constative*), trzeci typ określa mianem „performatywów” (*performative*)⁷, przy czym performatywy ujmuje jako takie akty mowy – zdania czy wypowiedzenia (*sentence, utterance*) – które mają nie tylko jakieś (konwencjonalne) znaczenie, ale takie, których wygłoszenie jest zarazem robieniem czegoś, a więc ujmuje je z uwzględnieniem ich możliwych lub faktycznych skutków (interakcyjnych, społecznych, prawnych etc.). Austin zastosował więc do aktów mowy podział niepełny, co doprowadziło jego koncepcję do pewnych zasadniczych problemów, z czego zdawał sprawę. Po pierwsze, nie wszystkie konstatywy są opisami faktów, bowiem są w wśród nich także wypowiedzi nonsensowne (tj. nierozstrzygalne), na co, jak pisze Austin, pierwszy zwrócił uwagę już Kant, przeto redukcję problematyki znaczenia wypowiedzi do opisu uważa za błąd, który określa jako „błąd «deskryptywny»” („*descriptive fallacy*”)⁸. Po drugie, bardzo trudno wskazać konstatywy, które nie miałyby jakiegoś ukrytego wymiaru performatywnego, co prowadzi go do rozróż-

⁵ Polskie tłumaczenie tego tekstu ukazało się w książce Hempoliński 1974.

⁶ Austin 1970, s. 233-252.

⁷ Można by tłumaczyć ten termin jeszcze inaczej – jako „konstatacje” lub „stwierdzenia”, ja jednak wolę ścisły ekwiwalent leksykalny oryginału angielskiego, po pierwsze aby uhonorować intencję słowotwórczą autora, po drugie aby uniknąć mylących implikacji semantycznych, które mogą powodować inne przekłady.

⁸ Austin 1970, s. 3.

nienia performatywów na explicitne oraz implicitne (*explicit performative, implicit performative*)⁹.

Zamiast poszukiwania rozwiązania tych trudności w swoich następnych wykładach (VIII-XII) zaprezentował inną koncepcję aktów mowy, dzieląc je na akty lokucyjne (*locutionary acts*), illokucyjne (*illocutionary acts*) i perlokucyjne (*perlocutionary acts*). W wykładzie dziewiątym termin „akt lokucyjny” zdefiniował jako równoznaczny z terminem „znaczenie” (*meaning*) w „tradycyjnym”, tj. literalnym sensie; z kolei termin „akt illokucyjny” ujął jako zawarty w akcie mowy sens rzeczywisty, który może być inny niż jego sens literalny, łącznie z jego bezpośrednimi następstwami, np. poinformowaniem, wydaniem rozkazu, ostrzeżeniem, przyrzeczeniem, obietnicą, przeproszeniem, etc. Ów właściwy sens aktu illokucyjnego nazywa „siłą illokucyjną” (*illocutionary force*) aktu lokucyjnego. Natomiast termin „akt perlokucyjny” zdefiniował jako praktyczne skutki wywoływane przekonywaniem, perswadowaniem, powstrzymywaniem etc.¹⁰ Austin nie odpowiedział jednak na pytanie o relacje zachodzącą pomiędzy obiema koncepcjami, czemu się dziwić nie można, bowiem z uwagi na to, że oba rzeczono podziały krzyżują się, pogodzenie tych koncepcji wydaje się niemożliwe bez wprowadzenia do którejś z nich zasadniczej korekty. W obu późniejszych tekstach – „Performative Utterances” oraz „Performatif-Constatif” – nie wspominał o koncepcji aktów lokucji-illokucji-perlokucji, lecz rozwijał wątek trudności związanych z wyraźnym odróżnieniem konstatywów od performatywów i kontynuował dociekania (wnikliwie i błyskotliwie, trzeba przyznać) nad zagadnieniem warunków, jakie muszą być spełnione, aby performatywy były „szczęśliwe” (*happy*), tj. aby wywoływały zamierzone konsekwencje praktyczne¹¹.

Źródłem problemów teoretycznych Austina – powtórzmy – było zdefiniowanie pojęcia performatywu jako praktycznego skutku wypowiedzi, a nie jako jej znaczenia. Aby problem zlikwidować, wystarczy ograniczyć kategorię performatywu do znaczenia, z pominięciem jej skutków praktycznych. Wówczas podział aktywności językowych na konstatywy i performatywy staje się zupełny (performatywy to nie-konstatywy), a zarazem mieści się w kategorii

⁹ Austin 1975, s. 32.

¹⁰ Austin 1975, s. 108, 123.

¹¹ Austin 1975, s. 23 n. oraz Austin 1970, s. 235 n. Nie miał więc racji E. Grodziński, pisząc, że Austin „usiłował unicestwić swoją teorię wypowiedzi performatywnych (...) i postanowił „włączyć (...) do teorii aktów lokucyjnych, illokucyjnych i perlokucyjnych”. Grodziński 1980, s. 7. Referat „Performatif-Constatif” Austin zakończył zdaniem, że antytezy konstatywy-performatywy nie da się utrzymać i będzie musiała być zastąpiona jakąś bardziej ogólną teorią aktów mowy, jednak już jej nie stworzył. Austin 1963, s. 33.

aktów lokucyjnych; pierwsza koncepcja staje się uszczegółowieniem fragmentu drugiej. I takąż korektę tu właśnie przyjmuję, nie wgłębiając się już dalej w koncepcję aktów lokucyjnych, illokucyjnych i perlokucyjnych, nie dlatego jednak, że uważam ją za błędną lub nieciekawą, ale dlatego, że jest nieprzydatna do moich celów, które staną się wkrótce jasne. Druga korekta polega na zastosowaniu Austinowskiego podziału performatywów na explicitne oraz implicitne także do konstatywów. Natomiast trzecia korekta polega na poszerzeniu aktów mowy na wszelkie wypowiedzi językowe i przekładalne na takież – będę je określał mianem „dyskursów”¹². W efekcie otrzymujemy podział dyskursów na konstatywy (które coś opisują, prawdziwie, fałszywie lub nierozstrzygalnie) oraz performatywy (dyskursy niebędące konstatywami), a zarazem na dyskursy explicitne lub implicitne. A zatem dany dyskurs może być konstatywem explicitnym lub performatywem explicitnym, a zarazem może być konstatywem implicitnym i/lub performatywem implicitnym. Taka skorygowana koncepcja będzie przydatna do interpretacji humanistycznej wszelkich dyskursów o złożonych (konwencjonalnych) sposobach tworzenia znaczeń, w tym tekstów z zakresu estetyki i krytyki artystycznej, które mnie szczególnie interesują, co zostanie wykazane na konkretnych przykładach.

Zanim do tego przystąpię, jeszcze kilka dodatkowych uwag. Zarówno dyskurs (zdanie lub ciąg zdań, lub jego/ich semantyczny odpowiednik), którego znaczenie jest wyznaczone przez reguły semantyczne, jak i odpowiadający mu typ znaczenia, nazywam „explicitnym”. Zatem explicitnym sensem explicitnego zdania konstatywnego jest konstatawanie jakichś stanów rzeczy, prawdziwe lub fałszywe, rozstrzygalne lub nierozstrzygalne¹³. Sensem zdań explicitnych może być zarazem coś innego niż konstatawanie. Może być np. pytanie, prośenie, obiecywanie, nadawanie imienia, udzielanie rad, sugerowanie, nominowanie, dymisjonowanie, witanie, żegnanie, wyznawanie wiary, wyznawanie uczuć, obrażanie, ocenianie, rozkazywanie, nagabywanie, ewokowanie, błaganie, wyrażanie żalu, etc. Zdania tego typu za Austinem określam mianem „performatywów explicitnych”. Nie są one ani prawdziwe, ani fałszywe. Mogą, ale nie muszą one zawierać słowa takie jak: obiecuję, rozka-

¹² Termin „dyskurs” definiuję więc w trybie regulującym, abstrahując od rozmaitych, funkcjonujących w humanistyce, koncepcji dyskursu, co warte byłoby osobnej analizy, ale nie mieści się ona ani w celu, ani zadanych rozmiarach niniejszego artykułu.

¹³ *Notabene*, konstatywy explicitne odpowiadają w logice formalnej zdaniom w sensie logicznym, czyli zdaniom posiadającym wartość logiczną, a więc własność prawdy lub fałszu. *Vide* np. Ajdukiewicz 1975, s. 28-29.

zuję, przyrzekam, wierzę, radzę, błagam etc., określane przez Austina mianem „czasowników «eksplicitnie performatywnych»” („*explicit performative verb*”)¹⁴. Zarówno konstatywy, jak i performatywy explicitne mogą mieć dodatkowe znaczenie implicitne, przy czym znaczenie implicitne, a nie explicitne, może być ich właściwym sensem, rozpoznawalnym jako intencjonalny z uwagi na kontekst i pragmatyczne reguły interpretacji funkcjonujące w danym języku lub nawet w jakimś jego wariantcie (idiolekcie), używanym w danej grupie kulturowej. Najprostszym przykładem tego typu mogą być metafory lub teksty z zaszyfowaną wiadomością. Performatyw explicitny może więc mieć – jako właściwy – implicitny sens konstatywny, zaś konstatyw explicitny może mieć – jako właściwy – implicitny sens performatywny¹⁵. Na przykład: sensem właściwym zdania będącego explicitnym performatywem pytajnym (pytaniem retorycznym): „czyż zastosowanie perspektywy geometrycznej nie jest warunkiem uzyskania iluzji trójwymiarowości namalowanego przedmiotu?” jest nie pytanie o to, jak uzyskać iluzję trójwymiarowości namalowanego przedmiotu, ale jest nim konstatacja, że zastosowanie perspektywy geometrycznej jest warunkiem uzyskania iluzji trójwymiarowości namalowanego przedmiotu. Inny przykład: sensem właściwym explicitnego konstatywu „Matejko to nie malarz” (*notabene* powtarzanego za Maksymem Gierymskim przez skupionych wokół niego młodych malarzy polskich, studiujących w akademii monachijskiej) nie było stwierdzenie, że Matejko nie jest malarzem, ale ocena, że jego obrazy nie są wartościowe, bo zawierają pewne błędy w perspektywie, światłocieniu i użyciu koloru, uważane przez tę grupę za błędy kardynalne¹⁶. Faktyczny sens tego zdania jest więc nie konstatywny explicitnie, lecz performatywny implicitnie, a ściślej – wartościujący. W grupie „monachijczyków” zdanie to było rozumiane w tym właściwym znaczeniu, ale poza tą grupą mogło być rozumiane jako bezczelna kalumnia (implicitny performatyw) lub oczywista nieprawda (explicitny konstatyw), skoro zgodnie z powszechną wiedzą Matejko był malarzem, i do tego wybitnym. Przykład ten pokazuje, że reguły interpretacyjne mogą nie mieć charakteru ogólnojęzyko-

¹⁴ Austin 1963, s. 25.

¹⁵ Ajdukiewicz w „Logice pragmatycznej” odnotował różnicę w rozumieniu zdań „od strony strukturalnej i od strony znaczenia”, czyli zdań *explicite* i zdań *implicite* w przyjętym tu rozumieniu, ale nie badał ani zdań implicitnych, ani ich relacji ze zdaniem explicitnym, lecz zgodnie z tradycją formalnologiczną zajmował się zdaniami w sensie logicznym. Ajdukiewicz 1975, s. 28-29.

¹⁶ Pierwszym autorem, który przytoczył tę oceniającą sentencję, był Antoni Sygietyński w „Albumie Maksa i Aleksandra Gierymskich”, pisany, jak sam przyznał, pod wpływem Witkiewicza, od którego, jako uczestnika grupy „monachijczyków”, musiał tę sentencję usłyszeć. Sygietyński 1951, s. 319, 355.

wego, lecz mogą funkcjonować wyłącznie w jakiejś, nawet niewielkiej grupie kulturowej.

Oczywistą podstawą logiczną koncepcji należących zarówno do krytyki artystycznej, jak i estetyki są przekonania wartościujące, a nawet imperatywne. Gdyby dyskursy normatywne budowane były tylko z normatywnych performatywów explicitnych, to ich siła perswazyjna byłaby rzecz jasna niewielka. Toteż, jeśli cel takich dyskursów jest (także) ewokatywny, to dla zwiększenia ich siły perswazyjnej budowane są one, przynajmniej częściowo, z takich konstatatywów explicitnych, których sens właściwy – normatywny – jest implicitny. Osobliwością dyskursów tego typu jest ich pozorna „nielogiczność”, bowiem, mimo iż, jak to spostrzegł już David Hume w „A Treatise of Human Nature”, zdania normatywne nie wynikają dedukcyjnie ze zdań deskryptywnych¹⁷, czyli – używając przyjętej tu terminologii – explicitne zdania performatywne nie wynikają z explicitnych zdań konstatacyjnych, to dyskursy prowadzone są często w taki sposób, jakby związek dedukcyjny między nimi zachodził. Dla przykładu: w tekstach Stanisława Witkiewicza wielokrotnie przy omawianiu konkretnych obrazów spotykamy następujące rozumowanie: ponieważ istotą malarstwa jest prawda artystyczna, rozumiana jako takie użycie środków artystycznych, które wywołuje w widzu iluzję obserwacji wycinka natury, to skoro dany obraz nie jest prawdziwy artystycznie w tym sensie, to jest mało wartościowy jako dzieło sztuki malarzkiej¹⁸. Rozumowanie to w sensie formalnologicznym, a więc na poziomie zdań explicitnych, jest niededukcyjne, ponieważ przesłanki mają formę zdań deskryptywnych (konstatacyjnych), a wniosek ma formę zdania oceniającego (performatywnego). Jednakże ponieważ znaczenie implicitne zdania explicitnie konstatacyjnego „istotą malarstwa jest prawda artystyczna” (niezależnie od tego, czy i jaka metafizyczna wiara się z nim wiąże) jest normatywne (performatywne), mianowicie: dzieło malarskie jest tym bardziej wartościowe, im jest bardziej prawdziwe artystycznie, przeto wynikanie dedukcyjne zachodzi¹⁹. Bywa więc tak, że wbrew temu, co sądzili emotywiści, przesłanki deskryptywne są nie tylko racjami psychologicznie wspierającymi wnioski normatywne, czyli są nie tylko „dobrymi racjami” (*good reasons*) rozumo-

¹⁷ Hume 1739, s. 469-470.

¹⁸ Myśl Witkiewicza ująłem w parafrazie; w oryginale wywód zajmuje dwie strony. Witkiewicz 1971, s. 508-509.

¹⁹ Rozumowanie to przyjmuje milcząco jeszcze inne przesłanki, np. że ocena prawdy artystycznej jest intersubiektywnie sprawdzalna, że wartość artystyczna jest prostą funkcją prawdy artystycznej itd. Zawilości z tym związane są dobrym tematem na osobny artykuł.

wania niededukcyjnego²⁰, ale na poziomie znaczeń implicitnych są przesłankami rozumowań dedukcyjnych²¹. Ich rekonstrukcja logiczna ujawnia, że już w punkcie wyjścia, a nie dopiero we wnioskach rozumowań, przyjęte zostały przekonania normatywne. Innymi słowy – generalizując – że podstawa estetyki normatywnej jest normatywna (performatywna), a nie, że jej normatywność jest konsekwencją przyjętych przekonań deskryptywnych (konstatywnych).

Rozumowanie, w którym użyte są przesłanki eksplicitnie deskryptywne, ale posiadające implicitny sens normatywny, mają rzecz jasna większą siłę perswazyjną, niż rozumowania eksplicitnie normatywne o rzeczywistym ekwiwalentnym znaczeniu. Iżby pozostać przy naszym przykładzie: zdanie „prawda jest istotą sztuki” sugeruje czytelnikowi, że jest ono opisem rzeczywistości obiektywnej, gdyż jest strukturalnie podobne do zdań nauk empirycznych, a jego autor ustawia się w pozycji badacza, odkrywającego tajemniki natury, podobnego do, dajmy na to, Galileusza, Newtona czy Darwina. Natomiast odpowiadające mu znaczeniowo introspekcyjne zdania normatywne – „W moim przekonaniu jest tak, dzieło jest tym jest wartościowsze, im jest artystycznie prawdziwsze”, albo: „W moim przekonaniu dzieła sztuki powinny być tworzone tak, by były prawdziwe artystycznie” – wyrażają tylko ewidentnie arbitralny gust tego, kto je wygłasza. Nic przeto dziwnego, że dyskursy perswazyjne często były (i są nadal) werbalizowane, przynajmniej częściowo, przy użyciu zdań deskryptywnych, czyli konstatywów explicitnych o normatywnym sensie implicitnym.

Odmienny od powyższego jest przypadek imperatywów. Są takie sytuacje kulturowe, w których imperatywy eksplicitne nie wymagają uzasadniania, np. rozkaz dowódcy na froncie skierowany do podwładnego, czy (niekiedy) polecenie służbowe szefa w stosunku do podwładnego. Gdy jednak nie zachodzi tego typu wymuszające posłuszeństwo uzależnienie, imperatywy explicitne są nieskuteczne, jako że są wyrazem przemocy fizycznej lub „symbolicznej”. Dlatego intencje imperatywne są kamuflowane w implicitnych performatywach. Sytuacją najbardziej sprzyjającą skutecznemu działaniu takich ukrytych imperatywów, szczególnie dotyczących sposobu wartościowania i tworzenia dzieł sztuki, jest zajmowanie przez nadawcę pozycji autorytetu normatywnego. Wysokie społeczne uznanie dla jakiejś instytucji i wysoka w niej pozycja nadawcy ułatwiają pełnienie w oczach odbiorców roli takiego

²⁰ Fritzhand 1975, s. 410-411.

²¹ Iżby zachodziła dedukcja, w przesłankach muszą występować zdania tego samego typu, co w konkluzji. Reichenbach 1975, s. 89.

autorytetu. Ale w historii kultury, w szczególności w historii estetyki, pozycję autorytetów zdobywali też autorzy niezajmujący żadnej pozycji instytucjonalnej. Dla przykładu: na początku sporu Henryka Struvego i Stanisława Witkiewicza, pierwszy z nich był instytucjonalnie uznanym autorytetem w dziedzinie teorii sztuki, a drugi był początkującym malarzem, znanym tylko wąskiej grupie artystów. A jednak po kilku latach toczono na łamach prasy sporu pozycję największego autorytetu w dziedzinie estetyki malarstwa zyskał Witkiewicz, a Struve bezpowrotnie tę pozycję utracił. Żaden z nich nie napisał do swoich czytelników: „oceniajcie sztukę tak, jak ja, bo ja jestem najwyższym autorytetem w dziedzinie sztuki”, ale każdy z nich takie przekonanie komunikował implicitnie przy użyciu konstatywów explicitnych.

Celem stosowania imperatywów, zarówno explicitnych, jak i implicitnych, jest ewokowanie, czyli wzbudzenie w odbiorcach zamierzonych reakcji normatywnych (w sensie psychologicznym – postaw, odczuć etc.) i nakłanianie do zamierzonych działań, np. artystów do tworzenia projektowanego typu dzieł. Rzeczywisty sens Witkiewiczowskiego zdania „Prawda jest istotą sztuki”, jest nie tylko wartościujący, ale także imperatywny: nakłanianie adresatów do oceniania dzieł sztuki z uwagi na prawdę artystyczną, traktowaną jako nadrzędne kryterium oceny wartości dzieła sztuki, oraz nakłanianie artystów do tworzenia takich dzieł, które cechuje tak rozumiana „prawda artystyczna”²². Przykład ten wskazuje, że znaczeń implicitnych danego dyskursu może być więcej niż jedno.

Szczególną postacią perswazji jest posługiwanie się terminami wartościującymi, które nic nie mówią o przedmiocie odniesienia, a wyrażają tylko normatywną (zaś w sensie psychologicznym: emocjonalno-oceniającą) postawę nadawcy, np. „zachwycające”, „pyszne”, „wspaniałe”, „genialne”, „wstrętne”, „potworne”, „piękne”, „brzydkie” itd.²³. Gdy autor takich wypowiedzi jest autorytetem w danej dziedzinie, to w pewnych sytuacjach mogą one mieć znaczenie imperatywne, a nawet apodyktycznie imperatywne.

Rozumowanie, którego celem jest przekonanie oponenta i/lub publiczności określamy mianem „perswazji”, zaś perswazję, w której przesłanki pozostają w merytorycznym, treściowym związku z normatywną konkluzją, nazywamy

²² *Notabene*, zbadanie skuteczności Witkiewiczowskich imperatywów byłoby interesujące, choć niełatwe z powodu fragmentaryczności zachowanych świadectw.

²³ W metaetyce emotywiści takie słowa są nazywane „emocjonalnie aktywnymi” (np. Ross 1975, s. 168). Aby uniknąć kłopotliwego metodologicznie psychologizmu, można je określić jako „aksjologicznie aktywne”.

„argumentacją”²⁴; natomiast taką perswazję, w której nie zachodzi merytoryczny związek między przesłankami a normatywną konkluzją, ale są zachowane pozory takiego związku, a co więcej, która nastawiona jest na pokonanie przeciwnika *per fas et nefas*, jak to ujął Artur Schopenhauer, a więc wszelkimi sposobami, nawet takimi, które naruszają zasady rzetelności i szacunku dla oponenta, nazywamy za tym filozofem „erystyką”. Szczególnym typem erystyki jest ośmieszanie, szkalowanie albo podważanie wartości oponenta, jego rozumu, rzetelności, uczciwości, kompetencji etc.; metody takie Schopenhauer w swojej rozprawce o erystyce określił jako *argumenta ad hominem*²⁵. W erystyce rzeczywistym adresatem dyskursu nie jest oponent, ale świadkowie sporu, aktualni lub potencjalni; w przypadku publikowanych dyskursów pisanych są nimi ich czytelnicy. W historii polskiej estetyki największą obfitość i różnorodność metod perswazyjnych, w tym i erystycznych, znaleźć można w rzezonym długotrwałym sporze między Stanisławem Witkiewiczem i Henrykiem Struwegem, ale i inne spory Witkiewicza seniora²⁶, a także jego syna – Witkacego – są kopalnią metod perswazyjnych. Nie są oni rzecz jasna autorami pod tym względem odosobnionymi.

Gwoli ilustracji przywołam kilka chwytów erystycznych zastosowanych przez Witkiewicza w artykule „Malarstwo i krytyka u nas”. Na przykład: cytat fragmentu tekstu Struwego o symbolice linii w „Bitwie pod Grunwaldem” Matejki poprzedza Witkiewicz apostrofą do czytelnika ośmieszającą Struwego: „Wstrzymajcie śmiech, przyjaciele!”²⁷; o niemieckiej filozofii, do której zalicza estetykę Struwego, pisze, że „stworzyła system, w którym piękno, dobro i prawda tańczą dziwaczny kankana na wyciągniętym sznurku abstrakcji”²⁸; w artykule „Profesorowi Struwegowi” pisze, że Stru-

dziesięć lat spokojnie rozpiekał się na szpaltach Kłósów, i jako „uznana powaga”, jako „znany specjalista” może by jeszcze długie lata z równym jak dotąd pożytkiem pracował na niwie „ojczystej sztuki”. Nagle wydało się wszystko! (...) że nie tylko się nie zna na sztuce, ale w dodatku w swoich pracach, zbijając zawsze dowodem swoje założenia, nie może umysłu swego utrzymać w karchach logiki²⁹.

Struwe odpłacał się Witkiewiczowi pięknym za nadobne, postępując go jako krytyka i znawcę sztuki, na przykład pisząc:

²⁴ Korolko 1990, s. 30.

²⁵ Schopenhauer 1993, s. 92.

²⁶ Tarnowski 2014, rozdział II.

²⁷ Witkiewicz 1971, s. 72.

²⁸ Ibidem, s. 104.

²⁹ Ibidem, s. 727.

Jednym z najdziwniejszych objawów (...) dyletantyzmu u nas jest zdanie, że poeta i artysta są zarazem i specjalistami na polu krytyki. Według tego zdania, które znowu tylko u nas wygłaszają niektórzy malarze, artysta obznajomiony jako tako z techniką swej sztuki jest lepiej przygotowany do zawodu krytyka aniżeli teoretyczny estetyk (...) Krytyk dyletant (...) uznając siebie za jedyne powołanego do wyrokowania w sprawach sztuk, nie czuje zazwyczaj wcale potrzeby głębszych studiów nad estetyką i historią sztuki, lecz lekceważąc talent umysłowy, idzie zawsze i wszędzie za głosem swego subiektywizmu, swego chwiejnego widzimisię³⁰.

Jest oczywiste, że „krytyk dyletant” to Witkiewicz, choć jego nazwisko nie pada w tym tekście, zaś „teoretyczny estetyk” to autor tego tekstu.

Podwójne znaczenie – zarówno explicitne, jak i implicitne – mogą mieć pojedyncze słowa, używane jako orzeczniki, na przykład pochodzące od łacińskich słów *moderna/modernus* i *nova/novus*. Mogą je mieć także mniej lub bardziej rozbudowane dyskursy. Historia myśli o sztuce obfituje w performatywy perswazyjne, zarówno explicitne, jak i implicitne. Prekursorskim dla nowożytnej historiografii sztuki tekstem jest fragment opowieści piątej dnia szóstego „Dekameronu” Boccaccia, w którym czytamy, że w obrazach Giotta ponownie narodziło się malarstwo, do tej pory przez kilkanaście wieków pogrzebane w grobie. Vassari w „Le Vite de' più eccellenti pittori, scultori, e architettori” rozciągnął ów topos retoryczny na pozostałe dziedziny sztuki, co szczególnie drastycznie kolidowało z osiągnięciami średniowiecznej architektury, która przewyższała architekturę antyczną w zakresie wysokości wież i przęseł³¹.

Autorem żywego jeszcze do niedawna dyskursu modernizacyjnego był G.W.H. Hegel. W „Phänomenologie des Geistes” z 1807 roku naszkicował obraz rodzącej się nowej epoki:

Es ist übrigens nicht schwer zu sehen, dass unsere Zeit ist eine Zeit der Geburt und Übergangs zu einer neuen Periode ist. Der Geist hat mit der bisherigen Welt seines Daseins und Vorstellens gebrochen und steht im Begriffe, es in die Vergangenheit hinab zu versenken, und in der Arbeit seiner Umgestaltung (...) reift der sich bildende Geist langsam und still der neuen Gestalt entgegen, löst ein Teilchen des Baues seiner vorhergehenden Welt nach dem anderen auf³².

³⁰ Struve 2010, s. 330-331.

³¹ Tarnowski 2014, s. 56-58.

³² Hegel 1907, s. 9. W tłumaczeniu A. Landmana fragment ten brzmi następująco: „Nietrudno zresztą dostrzec, że nasze czasy są czasami narodzin nowej epoki i przechodzenia do niej. Duch zerwał z dotychczasowym światem swego istnienia i wyobrażenia i ma zamiar zepchnąć go w dół, do przeszłości. Zajęty jest teraz pracą nad przekształceniem samego siebie. (...) kształtujący samego siebie duch powoli i cicho zbliża się do swej nowej postaci, rozbierając część za częścią budowlę swego poprzedniego świata”. Hegel 2010, s. XIII-XIV.

Ponieważ epokę, która nastąpiła po średniowieczu, określaną już wówczas jako *das Mittelalter*, nazywał Hegel – zgodnie z niemiecką tradycją – *die neue Zeit*, toteż *die neue Periode* można utożsamiać z *die neueste Zeit*, czyli rozumieć ją jako najnowszą fazę *die neue Zeit*, jakościowo różną od poprzedniej. Tej nowej epoki nie nazwał Hegel słowem *moderne*, choć to implikował, bowiem *die neue Periode* można utożsamiać z *die moderne Zeit* i z *die Moderne*³³. Rzeczownika *die Moderne* Hegel nie użył, ale użył przymiotnika *moderne*. W wydanych pośmiertnie „Vorlesungen über die Ästhetik”³⁴ poddał analizie sytuację, w jakiej znalazł się w jego mniemaniu współczesny (modernity) artysta:

Der moderne Künstler kann sich freilich alten und älteren zugesellen; Homeride, auch nur als letzter, su sein ist schön, und auch Gebilde, welche die mettelalterliche Wendung der romantischen Kunst widerspielen, werden ihre Verdienste haben; aber ein anderes ist diese Allgemeingültigkeit, Tiefe und Eigentümlichkeit eines Stoffs und ein anderes seine Behandlungsweise. Kein Homer, Sophokles usw., kein Dante, Ariosto oder Shakespeare können in unseren Zeit hervortreten; was so gross besungen, was so frei ausgesprochen ist, ist ausgesprochen; es sind dies Stoffe Weisen, sie anzuschauen und aufzufassen, die ausgesungen sind. Nur die Gegenwart ist frisch, das andere fahl und fahler³⁵.

W innym miejscu swych „Wykładów o estetyce” dodał Hegel następujące spostrzeżenie:

Je geringfügiger nun, im Verhältnis zu religiösen Stoffen, die Gegenstände sind, welche diese Stufe der Malerei als Inhalt ergreift, desto mehr macht hier gerade die *künstlerische* Produktion, die Art des Sehens, Auffassens, Verarbeitens, die Einlebung des Künstlers in den ganz individuellen Umkreis seiner Aufgaben, die Seele und lebendige Liebe seiner Ausführung selbst eine Hauptseite des Interesses aus und gehört mit zu dem Inhalt³⁶.

³³ Taką operację językową przeprowadzili dopiero filozofowie szkoły frankfurckiej, np. Habermas 1985, s. 15.

³⁴ Dzieło to zostało opracowane na podstawie oryginalnych notatek filozofa do wykładów z 1820 roku i notatek jego studentów z tych wykładów wygłoszonych na uniwersytecie w Berlinie. Landman 1964, s. XI.

³⁵ Hegel 1973, s. 238. W tłumaczeniu J. Grabowskiego i A. Landmana fragment ten brzmi następująco: „Artysta nowoczesny może, rzecz prosta, przyłączyć się do starych i starszych; być Homerydą, choćby ostatnim, to rzecz piękna. A także i utwory, które by odzwierciedlały średniowieczną sztukę romantyczną, mogą posiadać swoją wartość. Ale co innego jest powszechna ważność, głębia i swoistość jakiegoś tematu, a co innego sposób jego opracowania. Żaden Homer, Sofokles itd., żaden Dante, Ariosto czy Szekspir nie może pojawić się w dzisiejszej epoce; to, co zostało już raz tak wspaniale, tak swobodnie wypowiedziane, zostało już wypowiedziane. Tematy te i sposoby ich widzenia i ujmowania to melodia już wyśpiewana. Tylko terażniejszość jest świeża, wszystko inne już jest i staje się coraz bardziej wypłowiałe”. Hegel 1966, s. 288. Zauważmy, iż tłumacze tego dzieła słowo *moderne* przełożyli na „nowoczesny”, a nie „modernity”, więc nieekwiwalentnie, choć zgodnie z utrwaloną już tradycją translacyjną.

³⁶ Hegel 2014. W tłumaczeniu J. Grabowskiego i A. Landmana: „Im bardziej błahe i mało znaczące w stosunku do tematów religijnych są przedmioty, którymi malarstwo na rozpatrywanym teraz szczeblu się zajmuje, tym bardziej jako centralny punkt zainteresowania wysuwa się sama

Jeśli połączy się myśl o rodzeniu się nowej epoki z myślą o „modernym” artyście i ze spekulacjami na temat kultury jako ekspresji ducha epoki (*Zeitgeist*), to w efekcie otrzymamy wywód explicitnie konstatywny, że duch nowej, czyli „modernej” epoki wyraża się w nowej, czyli „modernej” sztuce, tworzonej przez nowych, czyli „modernych” artystów, uprawiających sztukę zrywającą z tradycją artystyczną. Implicitnym znaczeniem konstatywnym tego dyskursu jest przekonanie (jakże dogmatyczne), że tylko sztuka zrywająca z tradycją wyraża „ducha epoki”, zaś implicitnym znaczeniem performatywnym (normatywnym, a zarazem dyrektywalnym) jest przekonanie, że tylko sztuka zrywająca z tradycją jest wartościowa i taką sztukę współcześni artyści powinni tworzyć, aby być artystami „modernymi” (nowoczesnymi).

Normatywne przekonania Hegla nie były w pełni oryginalne. W czasach Ludwika XIII i Ludwika XIV toczył się w Académie Française spór zwany *querelle des anciens et des modernes*, w którym *les anciens* byli zwolennikami poezji wzorowanej na dziełach antycznych, a *les modernes* byli zwolennikami zerwania z tak rozumianą klasyczną tradycją³⁷. Po utworzeniu w 1648 roku Académie Royale de Peinture et de Sculpture spór ten przeniósł się na malarstwo, gdzie zyskał określenie *querelle du coloris*. Ów „spór o kolor” ogniskował się wokół dwóch malarzy, których malarstwo implikowało dwie różne koncepcje: Poussina i Rubensa. Impulsem inicjalnym sporu była publikacja w roku 1672 książki G.P. Belloriego „Le vite de’ pittori, scultori ed architetti moderni”, gloryfikującej malarstwo Poussina i zawierającej wykład estetyki, którą nazwano potem klasycystyczną, będącej w dużej mierze rekapitulacją poglądów samego malarza. Poussin jest w niej ukazany jako najwybitniejszy przedstawiciel owych tytułowych *pittori moderni* – jako heros, który podobnie jak malarze renesansowi dokonał ponownego odrodzenia malarstwa³⁸. Na grunt Królewskiej Akademii Malarstwa i Rzeźby kult Poussina i jego poglądów przeniósł Andre Félibien, który przejęte od Poussina poglądy zawarł w czwartym tomie dzieła „Entretiens sur les vies et sur les ouvrages des plus excellents peintres anciens et modernes”, wydanym w 1685 roku. Félibien przejął od Belloriego rozumienie słowa *modernes*. Poglądy częściowo opozycyjne wobec akademickiego klasycyzmu sformułował natomiast Roger de Piles w „Dissertation...” z 1681 oraz w „Abrégé de la vie des peintres” z 1699

twórczość, sposób patrzenia artysty, jego koncepcja, sposób pracy, jego wżycie się w całkowicie indywidualny krąg zadań, uczucie oraz żywa miłość, za jaką dzieło wykonuje, przy czym wszystko to staje się elementem również do treści należącym”. Hegel 1967, s. 74.

³⁷ Tatarkiewicz 1991, s. 321-330.

³⁸ Białostocki 1953, s. 4.

roku, i właśnie jego poglądy zyskały etykietę performatywną *moderne*, o którą zabiegali wyznawcy doktryny akademickiej. Teraz De Piles i jego adherenci stali się *les modernes*, zaś akademicy klasycyści – *les anciens*. Rewizja de Pilesa polegała na częściowym przewartościowaniu aksjologii malarstwa i jego teorii. Wykreowane przez Belloriego i Félibiena na absolutnie doskonały pierwowzór malarstwo Poussina krytykował de Piles przede wszystkim za braki w użyciu koloru, a niecenione w akademii malarstwo Rubensa gloryfikował za mistrzostwo w jego użyciu³⁹.

Siedemnastowieczny spór o literaturę miał w XIX wieku zmutowaną kontynuację w postaci sporu klasyków z romantykami; zaś spór o malarstwo ciągnął się do końca XIX wieku, ale już w drugiej dekadzie tego wieku doszły do niego nowe motywy. Konceptualizacje wykrystalizowane w sporze *des anciens* i *les modernes* wykorzystał Stendhal w rozprawie „Histoire de la peinture en Italie”, opublikowanej w 1817 roku, w której skonstatował początek rewolucji artystycznej, polegającej na porzuceniu idealnego piękna antycznego, obowiązującego do tamtej pory w sztuce, a ucieśnionego najpełniej w rzeźbie greckiej, przez nowy ideał piękna życiowego przenikający do sztuki – *ideal moderne*⁴⁰. Następnie w „Salon de 1824” przeciwstawił malarzom klasycystycznym (czyli akademickim – Davidowi i jego naśladowcom) malarzy romantycznych (Verneta, Prud'hona, Constable'a i Delacroix), których uznał za współczesnych *les modernes*. Klasyczna szkoła Davida była w jego opinii doskonała w rysunku, ale miała braki w ekspresji. Napisał o niej, że „może malować wyłącznie ciała, jest stanowczo niezdolna do malowania dusz”, w odróżnieniu od romantyków, którzy potrafią przedstawiać uczucia⁴¹. Uwaga ta ma oczywisty sens explicitnie konstatywny, a zarazem implicitnie performatywny (oceniający). Malarstwo Delacroix wysoko ocenił explicitnie za mistrzostwo w użyciu koloru, przeciwstawiając koloryzm akademickiemu linearyzmowi, który ujął konstatywnie i performatywnie jako kopiowanie posągów, a zarazem skonstatował znudzenie publiczności akademickim stylem, co znowu miało sens implicitnie performatywny – iż malarze powinni zmienić swój sposób malowania, zadowalający nowy gust. A równocześnie obwieścił początek rewolucji artystycznej, która w malarstwie oznacza koloryzm, prawdę artystyczną i współczesną tematykę. Za jej koryfeusza uznał potem Constable'a, o którym napisał metonimicznie, że jest „prawdziwy

³⁹ Tłumaczenie fragmentów tego dzieła: Piles 1994, s. 589-603.

⁴⁰ Stendhal 1965, s. 123.

⁴¹ Stendhal 1977, s. 83.

jak lustro”⁴². Cały ten rozbudowany i skomplikowany dyskurs modernizacyjny ma więc silny sens performatywny – krótko mówiąc: konstatując antyakademicką rewolucję w sztuce, Stendhal taką rewolucję propagował i gloryfikował.

Za Stendhalem poszli G. Courbet i jego akolici: J.A. Castagnary, Thoré-Bürger, potem E. Zola, który tą samą koncepcją „obsłużył” najpierw Courbeta, a potem impresjonistów, przede wszystkim E. Maneta. Robiąc rewolucję paradygmatyczną w estetyce i krytyce artystycznej, przyczynili się oni do rewolucji paradygmatycznej w sztuce. U nas od francuskich malarzy i literatów teoretyzujących na temat sztuki ich poglądy – zarówno konstatywne, jak i performatywne – przejęli Antoni Sygietyński i Stanisław Witkiewicz, i dokonali podobnej – „naturalistycznej” – rewolucji paradygmatycznej w polskiej estetyce i krytyce artystycznej, przyczyniając się zarazem do analogicznej rewolucji paradygmatycznej w polskim malarstwie⁴³.

Dziewiętnastowieczna rewolucja naturalistyczna rozpoczęła trwający ponad stulecie okres bezprecedensowej intensywności wystąpień programowych dotyczących sztuki. Natężenie dyskursów perswazyjnych osiągnęło apogeum w modernizmie, a swój finał w rewolucji postmodernistycznej, proklamującej performatywnie radykalny pluralizm w sztuce i jej estetyce⁴⁴. Stanowi to znakomity materiał do analiz wykorzystujących wprowadzone powyżej kategoryzacje, na to jednak w tym artykule nie ma już miejsca.

HUMANISTIC INTERPRETATION OF PERFORMATIVE DISCOURSES

Summary

Jerzy Kmita's conception of humanistic interpretation is an appropriate reconstruction of communicative discourses, but it does not allow reconstruction of the non-communicative ones. In order to extend the range of application, I have employed John L. Austin's performative-constative distinction, but have expanded its scope from speech acts to any discourses. As a result, the classification of discourse is as follows: explicit and implicit constatives, and explicit and implicit performatives. The efficacy of the new categorisation has been demonstrated with selected discourses sourced from the history of aesthetics.

⁴² Ibidem, s. 212.

⁴³ Tarnowski 2014, s. 129-146.

⁴⁴ Welsch 1998, s. 58.

Bibliografia

- Ajdukiewicz K. 1975, *Logika pragmatyczna*, Warszawa.
- Austin J.L. 1963, *Performative-Constativ*, [w:] Ch.E. Caton (red.), *Philosophy and Language*, Urbana.
- Austin J.L. 1970, *Philosophical Papers*, red. J.O. Urmson i G.J. Warnock, Oxford.
- Austin J.L. 1974, *Performatywy i konstatacje*, tłum. M. Hempliński, [w:] M. Hempoliński (red.), *Brytyjska filozofia analityczna*, Warszawa, s. 235-244.
- Austin J.L. 1975, *How to Do Things with Words*, red. J.O. Urmson i M. Sbisà, Oxford.
- Austin J.L. 1993, *Mówienie i poznanie: rozprawy i wykłady filozoficzne*, tłum. B. Chwedeńczuk, Warszawa.
- Białostocki J. 1953, *Nicolas Poussin i teoria klasycyzmu*, Wrocław.
- Fritzhand M. 1975, *Spór o „dobre racje” w etyce*, [w:] I. Lazari-Pawłowska (red.), *Metaetyka*, Warszawa, s. 404-431.
- Grodziński E. 1980, *Wypowiedzi performatywne: z aktualnych zagadnień filozofii języka*, Wrocław.
- Habermas J. 1985, *Die philosophische Diskurs der Moderne*, Frankfurt am Main.
- Hegel G.W.H. 1907, *Phänomenologie des Geistes*, Leipzig.
- Hegel G.W.H. 1966, *Wykłady o estetyce*, 2, tłum. J. Grabowski i A. Landman, Warszawa.
- Hegel G.W.H. 1967, *Wykłady o estetyce*, 3, tłum. J. Grabowski i A. Landman, Warszawa.
- Hegel G.W.H. 1973, *Vorlesungen über der Ästhetik*, 2, Frankfurt am Main.
- Hegel G.W.H. 2010, *Fenomenologia ducha*, tłum. A. Landman, Warszawa.
- Hegel G.W.H. 2014, *Vorlesungen über der Ästhetik* [online]. Textlog [dostęp: 2014-10-11]. Dostępny w Internecie: <http://www.textlog.de/hegel_aesthetik.html>.
- Hume D. 1730, *A Treatise of Human Nature*, London.
- Kmita J. i L. Nowak, 1968, *Studia nad teoretycznymi podstawami humanistyki*, Poznań.
- Kmita J. 1971, *Z metodologicznych problemów interpretacji humanistycznej*, Warszawa.
- Kmita J. 1975, *Wykłady z logiki i metodologii nauk dla studentów wydziałów humanistycznych*, Warszawa.
- Korolko M. 1990, *Sztuka retoryki: przewodnik encyklopedyczny*, Warszawa.
- Landman A. 1964, *Od redakcji*, [w:] G.W.H. Hegel, *Wykłady o estetyce*, 1, tłum. J. Grabowski i A. Landman, Warszawa.
- Piles de R. 1994, *Wykład zasad malarstwa*, [w:] *Teoretycy, historiografowie i artyści o sztuce 1600-1700*, wyb. i opr. J. Białostocki, red. nauk. i uzup. M. Poprzęcka i A. Zięba, Warszawa, s. 589-603.
- Reichenbach H. 1975, *O istocie ocen i norm moralnych*, [w:] I. Lazari-Pawłowska (red.), *Metaetyka*, Warszawa, s. 88-112.
- Ross A. 1975, *Argumentacja i perswazja*, [w:] I. Lazari-Pawłowska (red.), *Metaetyka*, Warszawa, s. 151-172.
- Schopenhauer A. 1993, *Erystyka, czyli sztuka prowadzenia sporów*, tłum. B. i Ł. Konorscy, Warszawa.
- Stendhal 1977, *Salon 1824 roku*, tłum. H. Morawska, [w:] *Francuscy pisarze i krytycy o malarstwie*, 2, *Romantyzm: Antologia*, wybór i oprac. H. Morawska, Warszawa.
- Stendhal 1965, *Wybór z pism różnych*, tłum. F. Śniatecka-Wowerowa, oprac. J. Guze, Warszawa, s. 71-95.
- Struve H. 2010, *Dyletantyzm i krytyka*, [w:] *Wybór pism estetycznych*, opr. J. Sztachelska, Kraków, s. 330-332.
- Sygietyński A. 1951, *Album Maksa i Aleksandra Gierymskich*, [w:] idem, *Pisma krytyczne*, Warszawa, s. 299-409.
- Tarnowski J. 2014, *Wielki przełom: studium estetyki Stanisława Witkiewicza*, Gdańsk.
- Tatarkiewicz W. 1991, *Historia estetyki*, 3, *Estetyka nowożytna*, Warszawa.

- Welsch W. 1998, *Nasza postmodernistyczna moderna*, tłum. R. Kubicki i A. Zeidler-Janiszewska, Warszawa.
- Witkiewicz S. 1971, *Sztuka i krytyka u nas*, Warszawa.
- Zeidler-Janiszewska A. 1993/1995, *Problem stosowności interpretacji humanistycznej do postawangardowych i postmodernistycznych praktyk artystycznych*, [w:] K. Zamiara (red.), *Humanistyka jak autorefleksja kultury*, Poznań, s. 99-121.