

ANTONI SYGIETYŃSKI

inicjator i współtwórca przełomu
naturalistycznego w polskiej estetyce
i krytyce artystycznej

JÓZEF TARNOWSKI

ANTONI SYGIETYŃSKI

inicjator i współtwórca przełomu
naturalistycznego w polskiej estetyce
i krytyce artystycznej

WYDAWNICTWO UNIWERSYTETU GDAŃSKIEGO
GDAŃSK 2021

Recenzent
prof. dr hab. Leszek Sosnowski

Redaktor Wydawnictwa
Jolanta Stecewicz

Projekt okładki i stron tytułowych
Studio Spectro

Skład i łamanie
Michał Janczewski

Publikacja sfinansowana ze środków
Prorektora ds. Badań Naukowych Uniwersytetu Gdańskiego
w ramach Programu publikacyjnego UG oraz Instytutu Filozofii
Wydziału Nauk Społecznych Uniwersytetu Gdańskiego

© Copyright by Uniwersytet Gdański
Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego

ISBN 978-83-8206-367-7

Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego
ul. Armii Krajowej 119/121, 81-824 Sopot
tel. +48 58 523 11 37, tel. kom. +48 725 991 206
e-mail: wydawnictwo@ug.edu.pl
wydawnictwo.ug.edu.pl

Księgarnia internetowa: wydawnictwo.ug.edu.pl/sklep/

Druk i oprawa
Zakład Poligrafii Uniwersytetu Gdańskiego
ul. Armii Krajowej 119/121, 81-824 Sopot
tel. +48 58 523 14 49

Spis treści

Wstęp — 7

Rozdział I

Wprowadzenie metodologiczne — 13

Rozdział II

Estetyka prawdy wizualnej — 39

Rozdział III

Polska estetyka przed przełomem naturalistycznym — 53

Rozdział IV

Wielkie wejście naturalizmu: sprawozdanie z wystawy malarstwa i rzeźby na Wystawie Powszechnej w Paryżu w 1878 roku — 79

Rozdział V

Utrwalanie naturalizmu: *Album Maksymiliana i Aleksandra Gierymskich* — 137

Rozdział VI

Fundamentalny problem aksjologiczny naturalizmu — 169

Rozdział VII

Schyłek naturalizmu — 177

Zakończenie — 187

Appendix

Autobiografia Antoniego Sygietyńskiego z podania o posadę dyrektora Muzeum Narodowego Polskiego w Rapperswil — 195

Bibliografia — 199

Wstęp

Książka niniejsza stanowi w pewnej mierze pendant wobec mojej książki *Wielki przełom: studium z estetyki Stanisława Witkiewicza* (2014). Powód tego jest prosty: największe dzieło Sygietyńskiego, w którym zawarł on swe dojrzałe poglądy na temat malarstwa – *Album Maksymiliana i Aleksandra Gierymskich* – wiele zawdzięczało Stanisławowi Witkiewiczowi, co ujawnił lojalnie sam jego autor, pisząc w nim, iż Witkiewicza „uwagi i obserwacje weszły w znacznej części do niniejszej pracy” (Sygietyński, 1886: 47). Potwierdził ów wkład także Witkiewicz w liście do Sygietyńskiego z 25 sierpnia 1885 roku: „spisałem, co wiedziałem. [...] pisałem nie dla literatury – tylko tak, notatki, jak przychodziły myśli. Trzeba to uszeregować, poprzestawiać, poprzemienić, związać – czy jak tam chcesz – sądzę, że będzie dużo materiału. Więc, mój przyjacielu, pisz – a po użyciu te notatki zachowaj dla mnie” (cyt. za Piasecki, 1983: 230). Sygietyński nie wskazał, co prawda, jakie poglądy oraz informacje zawdzięczał Witkiewiczowi, ale jest sprawą oczywistą, że zarówno informacje o akademii monachijskiej oraz o polskiej kolonii malarskiej, związanej bardziej lub mniej formalnie z tą uczelnią, jak i uwagi techniczne dotyczące malarstwa pochodzą właśnie od Witkiewicza, gdyż

Sygietyński w przeciwieństwie do Witkiewicza nie był malarzem i nie był w żaden sposób związany z monachijską uczelnią (Stępień i Liczbińska, 1994: 66).

Album nie był debiutanckim dziełem Sygietyńskiego dotyczącym malarstwa. Gdy je pisał, miał już w dorobku kilka ważnych tekstów dotyczących sztuki, poczynając od obszernego omówienia ekspozycji malarstwa na Wystawie Powszechnej w Paryżu w roku 1878. Sygietyński objawił się w nim od razu jako elokwentny oraz błyskotliwy analityk i ewaluator sztuki. Na kanwie omówienia obrazów zaprezentowanych na wystawie sformułował niemal kompletną koncepcję sztuki, którą po kilku latach przejął i twórczo rozwinął Witkiewicz. Jego debiut publikacyjny był jednak wcześniejszy. Stanowił go skromny objętościowo i nieco nieporadny językowo list do redakcji *Opiekuna Domowego* (1875). Młody wówczas autor wdał się w nim w polemikę z Henrykiem Struve, będącym wówczas nieformalnym „prawodawcą” w dziedzinie naszej krajowej estetyki i krytyki artystycznej. Heglizujące i proakademickie poglądy Struvego były potem stałym negatywnym punktem odniesienia prac Witkiewicza, a przez Witkiewicza – także Sygietyńskiego. Jeszcze osiem lat po tym debiucie Witkiewicz nie czuł się dostatecznie mocny w pisaniu, skoro obmyślając album o Maksymilianie Gierymskim, zdecydował się powierzyć Sygietyńskiemu rolę autora tekstu, a sobie przypisał jedynie funkcję redaktora książki, o czym informował rodzinę w liście z końca 1883 roku (Kosiński, 1928: 44).

Praca o Maksymilianie Gierymskim miała rozpoczynać cykl publikacji w tygodniku ilustrowanym *Wędrowiec* popularyzujących polskich malarzy. Nowy właściciel tego periodyku – początkujący literat Artur Gruszecki – zaproponował Witkiewiczowi objęcie funkcji kierownika artystycznego. Witkiewicz propozycję przyjął i pełnił tę funkcję do 1887 roku, kiedy zbankrutowanego *Wędrowca* Gruszecki sprzedał (Olszaniecka, 1996: 30; Piasecki, 1992: 143). W okresie

współpracy Sygietyńskiego z Witkiewiczem w redakcji *Wędrowca*, której największym osiągnięciem był ów – wydany nakładem tego czasopisma – *Album Maksymiliana i Aleksandra Gierymskich*, poglądy ich były ze sobą ściśle splecione, a po jej ustaniu zaczęły się różnić, aż w końcu stały się w pewnym zakresie przeciwstawne, co ujawniła polemika, do której doszło między nimi na przełomie XIX i XX wieku.

Książka Sygietyńskiego *Maksymilian Gierymski* (1906) oraz jego szkic o Hipolicie Tainie zamieszczony jako wstęp do *Podróży po Włoszech* (w tłumaczeniu Sygietyńskiego) były jego ostatnimi pracami z zakresu estetyki i krytyki malarstwa, ale żadna z nich nie wniosła już nic nowego do jego estetyki. Książka *Maksymilian Gierymski* była nieco rozszerzonym o informacje biograficzne powtórzeniem *Albumu Maksymiliana i Aleksandra Gierymskich* w części dotyczącej Maksymiliana, a tekst o Hipolicie Tainie w zasadzie miał charakter biograficzny i był streszczeniem prac V. Girauda oraz G. Barzellottiego o tym francuskim estetyku. Już wcześniej, a także w kolejnych latach Sygietyński publikował felietony z zakresu krytyki muzycznej i teatralnej, a od 1910 do 1915 roku także wykładał estetykę w warszawskim Instytucie Muzycznym, w którym od roku 1882 nauczał gry na fortepianie (Sygietyńska, 2003: 7).

W tej książce, podobnie jak w poprzedniej – o estetyce Witkiewicza (2014) – analizuję teksty przy użyciu podobnych narzędzi, omówionych w metodologicznym wprowadzeniu. Układ książki wyznacza chronologia publikacji. Poprzedza ją szkic o historii estetyki prawdy wizualnej, stanowiącej tradycję, w którą wpisuje się naturalizm. Następnie omawiam trzy publikacje sprzed debiutu Sygietyńskiego, w których idee naturalistyczne pojawiły się fragmentarycznie: Stanisława Witkiewicza, Henryka Filipowicza i Cypriana Godebskiego. Kolejne trzy rozdziały dotyczą tekstów Sygietyńskiego. Najwięcej uwagi poświęcam napisanej przez Sygietyńskiego relacji z wystawy malarstwa na paryskiej Wystawie Powszechnej w 1878 roku, która

była jego – używając metafory Kublera – „wielkim wejściem” na scenę estetyki i krytyki artystycznej, a zarazem tekstem rozpoczynającym tytułowy przełom naturalistyczny. W kolejnym rozdziale analizuję tekst *Albumu Maksymiliana i Aleksandra Gierymskich*, który był największym jednolitym i najbardziej okazałym dziełem o malarstwie w dorobku Sygietyńskiego, a w zakresie treści nieco zradykalizowanym powtórzeniem i aplikacją do obrazów braci Gierymskich idei skonceptualizowanych w pracy wcześniejszej, a oprócz tego także biografią obu tytułowych malarzy. Wbrew pierwotnemu założeniu Witkiewicza w opublikowanej wersji *Album* obejmuje twórczość obu braci Gierymskich, a nie tylko Maksymiliana, a nazwisko Witkiewicza jako współtwórcy tego dzieła w ogóle się nie pojawia. W kolejnym rozdziale analizuję kontradiktoryczne implikacje przejętej przez Sygietyńskiego od Zoli, a przez Witkiewicza od Sygietyńskiego „naturalistycznej” definicji dzieła sztuki. Pracę niniejszą kończy krótkie omówienie późnych publikacji Sygietyńskiego i jego sporu z Witkiewiczem, stanowiących schyłkową fazę naturalizmu w polskiej estetyce i krytyce artystycznej.

Efektem całościowym niniejszej pracy jest hipoteza interpretacyjna tekstów Sygietyńskiego, dokonana w trybie interpretacji historycznej w autorskim, postaustiniowskim i zarazem postossowskim rozwinięciu, co szczegółowo omawiam w metodologicznym wprowadzeniu.

W tytule tej książki zawarta jest teza, że przełom naturalistyczny w estetyce faktycznie się dokonał, co jest zgodne z powszechnym wśród badaczy przeświadczeniem, które podzieliłem już w mojej poprzedniej książce o estetyce Stanisława Witkiewicza (2014). Jednakże sens terminu „naturalizm” nie jest ani oczywisty, ani jednoznaczny. Przedstawione analizy odsłonią złożone i wieloznaczne znaczenie tego kluczowego terminu.

I jeszcze jedna uwaga na koniec tego wstępu. Na ewentualne pytanie, jaka jest racja potraktowania publikacji Antoniego Sygietyńskiego

jako prac z zakresu nie tylko krytyki, ale i estetyki, mogą powtórzyć to, co napisałem o pracach Stanisława Witkiewicza (2014: 41). Mianowicie, że chociaż były pisane z myślą o krytyce artystycznej i sztuce, to należą zarazem do estetyki, gdyż ich celem była budowa ogólnej koncepcji estetycznej, która zajmie miejsce estetyki idealistyczno-akademickiej i spowoduje zmianę społecznego nastawienia do nowej sztuki. Cele te zostały osiągnięte i na około pół pokolenia naturalizm stał się paradygmatem dominującym w naszej estetyce i krytyce artystycznej. Jest jeszcze inny powód. Nawet jeśli jakiś tekst, jednoznacznie kwalifikowany jako należący do krytyki artystycznej, nie zawiera żadnych sformułowań ogólnoteoretycznych, to i tak z konieczności przyjmuje jakieś założenie o tym, co to jest dzieło sztuki, a założenia takie należą do estetyki. Władysław Tatarkiewicz określał taką estetykę ukrytą w założeniach mianem estetyki implikowanej. Każda praca zaliczana do estetyki ma te dwa wymiary: eksplicitny oraz implicitny. Wykażę, że takie są właśnie teksty Antoniego Sygietyńskiego dotyczące sztuki.

Wprowadzenie metodologiczne

Pod względem metodologicznym publikacja ta jest zbieżna ze wspomnianą książką o estetyce Stanisława Witkiewicza (2014), ale przedstawiona tu koncepcja metodologiczna nie stanowi prostego powtórzenia tamtej, lecz jest jej modyfikacją i rozwinięciem. Podobnie jak w poprzedniej pracy, tak i tu głównie interpretuję teksty. Każda interpretacja przyjmuje wiele założeń i angażuje znajomość kodów składających się na kompetencję kulturową, którą interpretujący przypisuje interpretowanemu autorowi. Nadal uważam za trafną – co do generalistów – rekonstrukcję i konceptualizację procedury interpretacji przedstawioną przez Jerzego Kmitę i Leszka Nowaka w książce *Studia nad teoretycznymi podstawami humanistyki* (Kmita i Nowak, 1968). Wyróżnione tam zostały dwa typy interpretacji przekazów należących do kultury symbolicznej: (1) taki, który respektuje przekonania stanowiące właściwy historyczno-kulturowy kontekst danego przekazu, oraz (2) taki, który nie respektuje owego historyczno-kulturowego kontekstu. Pierwszy typ został potem przez tych autorów nazwany interpretacją humanistyczną historyczną (w skrócie: interpretacją historyczną), a drugi – interpretacją humanistyczną adaptacyjną (w skrócie: interpretacją adaptacyjną). Terminy te stały

się emblematyczne dla metodologicznej szkoły poznańskiej (której uczniem jest piszący te słowa) (Kostyrko i Grad, 2008).

Jest rzeczą oczywistą, że humaniści stosujący interpretację historyczną przyjmują entymematycznie założenie o racjonalności autora interpretowanej czynności lub jej efektu (w postaci na przykład tekstu), tj. przekonanie, że ów autor miał jakieś cele, czyli świadome motywacje (w tym preferencje), oraz wiedzę o sposobach ich realizacji, i że podejmował czynności prowadzące do osiągnięcia celów powyżej preferowanych wedle posiadanej wiedzy i umiejętności¹. Nieliczni tylko badacze, mający zacięcie spekulatywno-psychologiczne, przyjmują założenie o działaniu czynników zakłócających racjonalność, np. przez kompulsje. Prototypowy pod tym względem jest esej Zygmunta Freuda *Eine Kindheitserinnerung des Leonardo da Vinci* (Freud, 1910). Z perspektywy przedstawionej bazowej typologii ta i podobne interpretacje mają rzecz jasna charakter adaptacyjny.

W respektowaniu przez badaczy założenia o racjonalności kryje się zagadka sukcesu, ale i źródło ograniczeń wszelkich nauk posługujących się interpretacją historyczną. Gdy jej dokonujemy, rozumiemy ludzkie działania i ich efekty, chociaż nie mamy możliwości udowodnienia, że podmiot czynności był racjonalny. Przyjmujemy, że racjonalny był, o ile tylko nie są nam znane poszlaki mogące świadczyć o tym, że nie był. W dziejach humanistyki zdarzały się próby przekształcenia interpretacji w pole swobodnej ekspresji własnych skojarzeń i odczuć związanych z interpretowanym dziełem, np. Susan Sontag w eseju *Against*

¹ Jeśli założenie o racjonalności traktuje się jako założenie idealizacyjne, to interpretacja musi mieć charakter psychologizyczny, a jeśli interpretacja historyczna ma mieć charakter tylko logiczny, to założenie o racjonalności nie jest idealizacyjne, lecz *ad hoc*; *tertium non datur*. Jest jasne, że rekonstrukcja praktyki interpretacyjnej w humanistyce opiera się entymematycznie na pierwszej możliwości wbrew temu, co o niej pisali jej twórcy i ich kontynuatorzy, np. Krzysztof Moraczewski (Moraczewski, 2007: 239).

interpretation (Sontag, 1964), ale interpretacja historyczna nadal jest niemal powszechnie traktowana jako jedyny naukowo wartościowy typ interpretacji – jako idea regulatywna współczesnej humanistyki².

Interpretacja humanistyczna w ujęciu Kmita i Nowaka obejmuje w zasadzie tylko sensy konstataowane (wprost lub nie wprost – jak to jest w przypadku metafor i dzieł sztuki), co zawęża obszar humanistyki, którego ma być metodologiczną rekonstrukcją. Mając tego świadomość, wzbogaciłem ją o zreinterpretowaną koncepcję aktów mowy Johna Langsłowa Austina³. Reinterpretacja polega, po pierwsze – na rozszerzeniu zakresu tej koncepcji z aktów mowy na wszelkie dyskursy: teksty i inne przekazy przekładalne na tekst⁴, a po drugie – na ograniczeniu jej do znaczeń, z pominięciem skutków pragmatycznych (Tarnowski J.,

² Strukturalizm szumnie rugował z humanistyki interpretację racjonalizującą, popełniając jednak kardynalny błąd metodologiczny – utożsamienie sensu z funkcją (Kmita, 2015: 81). Jeśli się usunie ten błąd, to interpretacja racjonalizująca wraca do humanistyki tylnymi drzwiami, a błąd intencjonalności przestaje być błędem.

³ Co prawda w rzeczonyj książce autorzy ci omówili performatywy, ale ową Austińską koncepcję znali pobieżnie i drugiej ręki – z artykułu duńskiego filozofa Justusa Hartnacka – i ograniczyli się tylko do performatywów, które za Austinem określałam tu jako eksplicitne (do czego zaraz wrócę) (Kmita i Nowak, 1968: 288–300). W późniejszej o trzy lata książce Kmita nie wrócił do zagadnienia performatywów zapewne dlatego, że przyjął bardzo wąską koncepcję interpretacji – sprowadzalną do wyjaśniania sensu znaku „w terminach sensu komunikacyjnego” (Kmita, 1971: 39). W następnej książce wspomniał o innym niż komunikowanie typie symbolizowania – o manifestowaniu – ale potraktował tę kategorię zdawkowo (Kmita, 1975: 212).

⁴ Przekładalne na tekst mogą być gesty, miny, westchnienia itp. Tym się jednak tu nie będę zajmował. Notabene literackim pierwowzorem przekładalnej na słowa komunikacji niewerbalnej jest „dialog gestów” w powieści *Katedra Marii Panny w Paryżu* (*Notre-Dame de Paris*) Victora Hugo (Hugo, 2005: 76), a komunikacji ekspresyjno-ewokatywnej – pojedynek na miny między Syfonem i Miętusem w *Ferdydurke* Witolda Gombrowicza (Gombrowicz, 1986: 62–64).

2018a). Nie znaczy to oczywiście, że te ostatnie są dla mnie nieważne; tytuł niniejszej pracy świadczy o tym, że jest wręcz przeciwnie, ale jeszcze istotniejsze są środki do nich prowadzące, tj. publikowane teksty (co oczywiście nie zakłada, że były one ich jedyną przyczyną).

Przyjmijmy następującą klasyfikację. Teksty – w najprostszym przypadku zdania lub równoważniki zdań – są ze względu na swoją formę gramatyczną albo konstatywne, albo performatywne (w skrócie: konstatywy lub performatywy)⁵. Konstatywy to wypowiedzi zgodne ze schematem „*x* jest *B*” lub do niego sprowadzalne. Przyjmijmy, że jeśli konstatyw coś konstatuje *explicitie*, to ma eksplicitny sens konstatywny, czyli coś orzeka wprost (literalnie) o czymś – prawdziwie lub nieprawdziwie⁶. Pierwszy przypadek jest oczywisty już *prima facie*. Na przykład sensem konstatywu „Obraz *Bitwa pod Grunwaldem* namalował Jan Matejko”⁷ jest prawdziwa konstatacja, że autorem wymienionego dzieła jest wymieniony malarz. Taki jest sens eksplicitnie konstatywny owego konstatywu. Natomiast zdanie przypisujące autorstwo tego obrazu innemu autorowi, np. „Obraz *Bitwa pod Grunwaldem* namalował Witkacy”, jest konstatywem eksplicitnie nieprawdziwym (fałszywym).

Konstatyw może mieć pozory sensu eksplicitnie konstatywnego, podczas gdy jego właściwy sens może być nie eksplicitny, ale implicitny:

⁵ Michał Hempoliński termin Austina *constative* (i jego autorski francuski ekwiwalent – *constatif*) przekładał na „konstatację”, a w ślad za Hempolińskim poszedł Bohdan Chwedeńczuk – polski tłumacz dzieła *How to Do Things with Words* (Austin, 1993). Ja trzymam się formy ściśle zgodnej z oryginałem – konstatyw.

⁶ Konstatywy eksplicitnie konstatywne odpowiadają w logice formalnej zdaniom w sensie logicznym, czyli zdaniom mającym wartość logiczną, a więc wartość prawdy lub fałszu (np. Ajdukiewicz, 1975: 29–29).

⁷ Aby nie było wątpliwości, że zdanie to jest zgodne ze schematem „*x* jest *B*”, wystarczy je przeformułować na równoznaczne: „*Bitwa pod Grunwaldem* jest obrazem namalowanym przez Jana Matejkę”.

konstatywny lub niekonstatywny, czyli performatywny. Na przykład zdanie „Obraz *Bitwa pod Grunwaldem* Jana Matejki jest piękny” nie ma intersubiektywnego sensu eksplicitnie konstatywnego, gdyż opisowy sens słowa „piękny” jest nieokreślony; ma natomiast sens implicitnie oceniający. Autor takiego zdania ocenia obraz jako piękny zgodnie ze swoim wyobrażeniem o pięknie albo wyraża swoje odczucie, że obraz ten mu się podoba (przyjmijmy dla prostoty, że wyznaczenie jest szczere i wolne od jakichkolwiek ukrytych intencji).

W tekstach dotyczących odbioru sztuki można spotkać szczególnie typ konstatywów, zawierających podmiot w pierwszej osobie liczby mnogiej, typu: „my to-a-to odbieramy tak-a-tak”. Na przykład Tadeusz Czeżowski pisze: „zachwycamy się [...] tak samo przedmiotami rzeczywistymi, jak i tymi, które dane są nam tylko w myśli” (Czeżowski, 1989: 259). Zdanie to można bez zmiany treści przełożyć z introspekcyjno-empatycznego na introspekcyjno-opisowe: „ja się zachwycam i inni ludzie zachwycają się – tak samo jak ja – zarówno przedmiotami rzeczywistymi, jak i tymi, które dane są nam tylko w myśli”. Rzeczywisty sens tego konstatywu jest więc implicitnie performatywny – jest to wyznanie introspekcyjne (przyjmijmy, że szczere) o swoich odczuciach, a zarazem wyraz wiary, że inni ludzie – domyślnie: podobni pod względem kulturowym – są w swoich odczuciach podobni (co może mieć rzeczywiste podstawy w znajomości danej grupy kulturowej). Jaki jest cel takiego performatywu? Jest nim tworzenie koncepcji ogólnej na podstawie własnych subiektywnych odczuć wzmocnione przekonaniem (trafnym lub nietrafnym) o innych odbiorcach sztuki⁸. Tak postępowało wielu autorów prac o sztuce, w tym, jak zobaczymy wkrótce, także Antoni Sygietyński (choć

⁸ Notabene Gombrowicz zażartował sobie błyskotliwie z wygłaszania uniwersalnych sądów estetycznych – w *Ferdydurke*, w dialogu między nauczycielem a uczniem Galkiewiczem (Gombrowicz, 1986: 43).

oczywiście nie wszystkie jego poglądy są tego typu), jednak powód był w jego przypadku inny, mianowicie przyjęcie roli nowego prawodawcy w dziedzinie sądów o malarstwie.

Performatyw to zatem zdanie (tekst), którego forma jest inna niż forma konstatywu. Krótko mówiąc: performatyw to nie konstatyw. Sens eksplicitny performatywu jest więc inny niż konstatowanie – może nim być ocenianie, obiecywanie, chwalenie, potępienie, wyznawanie wiary, ujawnianie swoich uczuć, wierzeń, obaw, nadziei, przekonywanie, rozkazywanie, sugerowanie, ewokowanie, nazywanie czegoś itd. Performatywem jest na przykład takie zdanie: „Mam nadzieję, że moja książka o Sygietyńskim ożywi pamięć o tym wybitnym twórcy”. Literalny sens tego performatywu jest eksplicitnie performatywny – wyrażenie nadziei.

Podobnie jak w przypadku konstatywu, właściwy sens performatywu może wszakże być nie eksplicitny, ale implicitny, zarówno performatywny, jak i konstatywny⁹. Tak zwane pytanie retoryczne jest performatywem pytajnym, ale jego właściwy sens nie jest eksplicitny – pytajny, lecz implicitny – konstatywny lub performatywny. Na przykład sensem performatywu pytajnego „Czy Matejko nie był wielkim malarzem?” nie jest pytanie o to, czy Matejko nie był wielkim malarzem, ale ocena (implicitna), że wielkim malarzem był.

Performatyw może mieć też sens implicitnie konstatywny. Na przykład zdanie „Ten klucz jest dobry” jest performatywem pozornie ocennym, co sugeruje orzecznik „dobry”, ale właściwy jego sens jest implicitnie konstatywny – że ten klucz pasuje do danego zamka.

⁹ Ajdukiewicz w *Logice pragmatycznej* odnotował różnicę w rozumieniu zdań „od strony strukturalnej i od strony znaczenia”, czyli między konstatywami a sensami, ale nie badał ani zdań „od strony znaczenia”, ani ich relacji ze zdaniem „od strony strukturalnej”, lecz zgodnie z tradycją formalnologiczną zajmował się zdaniami w sensie logicznym (Ajdukiewicz, 1975: 28–29).

Dotychczas podane przykładowe zdania były kodowane jednokrotnie lub dwukrotnie. Istnieją wszakże zdania (teksty) kodowane więcej niż podwójnie. Na przykład w powieści *Na warszawskim bruku* Adolfa Dygasińskiego, notabene autora należącego do kręgu *Wędrowca*, narrator formułuje takie pytanie: „Kto nie był w «Pod Złotym Rogiem»?” (Dygasiński, 1959: 325). Właściwym sensem tego performatywu (retorycznego pytania) nie jest pytanie o to, kto nie był w tej knajpie, ponieważ wówczas właściwą odpowiedzią byłaby lista osób, które tam się nie pojawiały. Właściwy jego sens jest implicitnie konstatywny – iż w tej knajpie było wielu klientów cieszących się poważaniem. Na tym się oczywiście nie wyczerpuje jego sens. Ów implicitny sens konstatywny implikuje z kolei performatyw ocenny, iż (zatem) jest to dobra knajpa, ten zaś sens implikuje dalszy performatyw – zachętę, aby tam pójść. Mamy więc w tym przypadku łańcuch semantyczny o czterech ogniwach¹⁰.

Rozważmy inny przykład – hasło architektoniczne modernizmu głoszone przez Miesa van der Rohe: *Less is more*, czyli „Mniej jest więcej”. Jest ono kontrydiktoryczne, więc nie ma żadnego sensu eksplicitnie konstatywnego. Chociaż eksplicitnie jest nonsensowne (absurdalne), to nie jest takie implicitnie. Jego implikowany sens jest złożony. Drugim ogniwem w łańcuchu semantycznym jest implicitny sens performatywny – aksjologiczny – że dzieło architektury zawierające mniej elementów dekoracyjnych jest bardziej wartościowe

¹⁰ Pojęcie łańcucha semantycznego nawiązuje do pojęcia *chain of elementary referential links* Nelsona Goodmana (Goodman i Elgin, 1988: 42), ale w estetyce Goodmana jest ono elementem składowym koncepcji nominalistycznego systemu symboli, która jest niezgodna z powszechną praktyką humanistyczną, polegającą na posługiwaniu się – wyeliminowaną przez tego filozofa – kategorią znaczenia. Zatem w świetle przyjętej tu konceptualizacji koncepcja Goodmana jest interpretacją adaptacyjną czynności badawczych podejmowanych przez humanistów (Tarnowski J., 2016b).

