

 <https://orcid.org/0000-0002-4320-8894>

Judyta Dąbrowska

Uniwersytet Jagielloński
Szkoła Doktorska Nauk Humanistycznych
e-mail: judyta.dabrowska@doctoral.uj.edu.pl

CZY TO JUŻ KONIEC KRYTYKI? WSTĘP DO METAKRYTYKI MIECZYŚŁAWA PORĘBSKIEGO

The End of Art Criticism? *Introduction do Metacriticism* by Mieczysław Porębski

Abstract: The article discusses the key text of Mieczysław Porębski (1921–2012), an outstanding Polish art historian and art critic, which is vital for understanding his proposed idea of creating a metacritical language that would allow description of the contemporary art world – *Introduction to Metacriticism* (first edition around 1966, second – 1983). All Porębski's publications on this subject are mentioned in the article to obtain a full picture of this concept in the researcher's writings. The importance of creating it for critical-artistic methods is emphasized. The sources of inspiration for the idea of metacriticism (including bibliographic ones) and the implementation of its assumptions in the text itself are shown, taking into account the approximate mid-twentieth century historical context of methodologies developed on the basis of structuralist reflection, especially the influence of information theory and game theory. The ways in which Porębski came to formulate the assumptions of metacriticism are presented, also through analysis of the language itself.

The idea of metacriticism is placed in the wider context of the researcher's scientific work too, linking it with his proposal to divide the history of art criticism into the so-called criticism of poets and criticism of experts, as well as the idea of the iconosphere postulated by him, which proves to be a pioneering one for contemporary research on visual culture. Finally, the paper suggests that the idea of metacriticism can be the beginning of the present-day style of writing about art.

Keywords: art criticism, metacriticism, Mieczysław Porębski, art, visual culture

Wprowadzenie

Bogaty dorobek Mieczysława Porębskiego, jednego z najbardziej rozpoznawalnych historyków, kuratorów oraz krytyków sztuki XX wieku, nie doczekał się dotychczas kompleksowego opracowania. Jego uczniowie nierzadko podkreślają niedostateczną recepcję pism Porębskiego, wynikała po części z tego, że miały ukazać się w „nieodpowiednich momentach”, po części zaś z nieumiejętności zrozumienia przez współczesnych jego erudycyjnego i specyficznego języka¹. Obecnie kluczowa dla badań poglądów krytyka jest też znajomość kontekstu epoki, w której pracował. Koncepcje metodologiczne wyrosłe w dużym stopniu z inspiracji myślą strukturalistyczną były dla Porębskiego atrakcyjnymi propozycjami, które próbował włączyć do refleksji nad sztuką. Spora część z nich, oczywiście z pewnymi zmianami, przyjęła się w dzisiejszych badaniach historyczno-artystycznych.

Poglądy na temat będącej przedmiotem rozważań w niniejszym artykule postawy metakrytycznej w odniesieniu do sztuki Porębski sformułował najpierw w cyklu artykułów, opublikowanych na łamach „Współczesności” w latach 1962–1965², w całości zaś,

z niewielkimi zmianami i pod wspólnym tytułem *Wstęp do metakrytyki*, po raz pierwszy w 1966 roku w pierwszym tomie *Pożegnania z krytyką*³, potem, w nieco skróconej postaci, w tomie drugim, o tym samym tytule, w roku 1983⁴. W obu *Pożegnaniach Wstęp* poprzedzony jest wcześniejszą częścią owego notatnika z lat 1956–1960, zatytułowaną *Wielkie spektakle*, której treść stanowią refleksje towarzyszące imprezom artystycznym. W pierwszej edycji omawiany tekst umieszczony został jako ostatni rozdział w książce, zamykający całość refleksji, zaś w drugiej znajduje się na początku, przed rozważaniami o miejscu sztuki we współczesnym świecie, a także przed rozdziałem poświęconym artystom polskim. Inne niż w edycji z lat 60. usytuowanie owych szkiców – nie

1963, nr 14; *Biennale-Sexy*, „Współczesność” 1964, nr 15; *Wstęp do metakrytyki (1)*, „Współczesność” 1964, nr 18; *Wstęp do metakrytyki (3)*, „Współczesność” 1964, nr 20. W skład książkowego wydania wszedł także *Wstęp do metakrytyki (4)* („Współczesność” 1964, nr 21) bez fragmentu broniącego rewolucji socjalistycznej przed zarzutami niemożności stworzenia przezeń mitu, wysuwany przez Bataille’a i Barthes’a. Skrócony fragment *Wstępu (Notatnika 26.12.1963)* znalazł się także w wydany w roku 1966 zbiorze *Krytycy przy okrągłym stole*. Zob. M. Porębski, *Metakrytyka* [w:] *Krytycy przy okrągłym stole*, przedm. J. Waldorff, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1966.

³ M. Porębski, *Wstęp do metakrytyki* [w:] idem, *Pożegnania z krytyką*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1966, s. 187–253.

⁴ M. Porębski, *Wstęp do metakrytyki* [w:] idem, *Pożegnania z krytyką*, Wydawnictwo Literackie, Kraków–Wrocław 1983, s. 62–127. Wszelkie odwołania do tekstu *Wstępu do metakrytyki* odnoszą się do tego wydania (w nawiasie podaje numer strony).

¹ *Z człowieka robi się klasyk. O Mieczysławie Porębskim rozmawiają: Anna Baranowa, Tomasz Gryglewicz, Maria Hussakowska i Marta Wyka*, „Nowa Dekada Krakowska” 2013, nr 3, s. 8.

² Zob. M. Porębski, *Czy plastyce grozi profesjonalizacja?*, „Współczesność” 1962, nr 13; *Wspomnienia z Biennale*, „Współczesność” 1962, nr 15; *Maria Jarema*, „Współczesność” 1962, nr 23; *Tadeusz Kantor*, „Współczesność” 1963, nr 8; *Lublana 1963*, „Współczesność”

przed, ale, uzupełnione i rozszerzone, po propozycji metakrytyki – może nie tylko świadczyć o chęci uporządkowania wywodu (najpierw teoria, potem praktyka), wskazania, że refleksje teoretyczne krytyka powinny prowadzić do konkretnych artystów⁵, lecz także stanowić próbę nowego zdefiniowania własnej pracy.

Świadomy procesów zachodzących w kulturze, autor *Pożegnania z krytyką* doszedł do wniosku, że nie znajduje już uzasadnienia uprawianie nauki o sztuce oraz krytyki artystycznej w ich dotychczasowych formach. W związku z kluczowymi przemianami cywilizacyjnymi, pojawieniem się na masową skalę krytyki anonimowej i instytucjonalnej, rozwojem kultury audiowizualnej – za niewystarczającą uznał zarówno odchodzącą w przeszłość krytykę tradycyjną, szczególnie krytykę poetów, jak i w dużym stopniu zastępującą ją krytykę ekspertów. Stąd wynikła jego refleksja nad charakterem i funkcją metakrytyki oraz niezbędnością stworzenia odpowiedniego dla niej języka.

Warto przyrzeć się nieco dokładniej tej koncepcji, a przede wszystkim zobaczyć, jakimi drogami Porębski do niej dochodził, jak ją wyjaśniał, jakie formułował diagnozy i postulaty, wreszcie – czy i w jaki sposób próbował swoje pomysły realizować.

Konstrukcja tekstu a założenia metakrytyki

Przedmiotem uwagi w niniejszym artykule będzie przede wszystkim ostateczna,

książkowa wersja *Wstępu do metakrytyki* z roku 1983, składająca się z czterech części: *Notatników* z lat 1962, 1963, 1964 oraz 1965. Inicjuje je autorefleksja krytyka na temat początków zainteresowania sztuką i dochodzenia do własnych wniosków, uzależnienia od kontekstu sytuacji społeczno-politycznej oraz różnicy pomiędzy Polską a krajami zachodnimi, gdzie rodziła się współczesność. Informacje te włącza autor w tok rozważań nad przyczynami swoich skłonności badawczych. Pozostałe podejmowane we *Wstępie* zagadnienia ułożone są w formie fragmentów o powracającej tematyce, unaoczniając niejako cyrkulację myśli autora, który może uzupełnić wcześniejsze refleksje lub zweryfikować swoje sądy. O układzie tekstu decyduje jedynie chronologiczne następstwo zdarzeń, stąd też np. dwa razy pojawia się dziennik z Biennale w Wenecji: z 1962 i 1964 roku.

Szkicowy, notatnikowy rodzaj wywodu nasuwać może skojarzenia z zapiskami o charakterze prywatnym; może także tłumaczyć jego nieuporządkowaną, niejako przypadkową formę lub powoływanie się na osoby i zdarzenia bez konieczności ich przedstawiania czy wprowadzania zgodnie z zasadami narracji literackiej. Autor opowiada o wydarzeniach, w których sam brał udział, przedstawia swój do nich stosunek (w wydaniu gazetowym były to być może zamówione relacje z tych imprez), zaś czytelnicy stopniowo, wraz z nim, mają szansę zaangażować się w śledzenie kolejnych wypadków. Porębski przeplata nasuwające mu się refleksje, wspomnienia z ogólną relacją ze zdarzeń, niekiedy wprowadza też prezentację scen, wobec

⁵ Ibidem, s. 6 (wstęp *Od autora*).

których sytuuje się jako obserwator. Sugerujące formę diariusza daty dzienne, którymi opatrzone zostały kolejne fragmenty tekstu, wskazują na stan umysłu badacza w konkretnym momencie, przez co odbierają niejako w pewnym stopniu jego stwierdzeniom charakter „obiektywnych” sądów. *Wstęp* zawiera także kilka prywatnych zdjęć autora, unaoczniających przywoływane wydarzenia.

Tekst ten przeznaczony jest dla szerokiego grona czytelników. Pojawiają się tu wyjaśnienia z reguły niepotrzebne w rzeczywistym dzienniku, uzasadnione raczej w publikacji w periodyku – „nie chciałbym być przez kogokolwiek źle zrozumiany” (s. 99) – zwroty skierowane wprost do odbiorców, wyrażające konkretne opinie – „nie, proszę Państwa. To się nie kończy” (s. 76) – czy będące swego rodzaju autokomentarzem: „nie będziemy, Panie i Panowie, pisać o sztuce, której nie szukacie. Nie będziemy Wam jej dostarczać po zaniżonych cenach w ramach światowej homogenizacji” (s. 111).

Język jest tu z reguły swobodny, czasem niepozbawiony ironii czy nawet dowcipu, wydaje się bliższy mowie potocznej niż dyskursowi ściśle naukowemu; w pewnym stopniu można porównać go do tego, którym posługują się znawcy tematu podczas nieformalnej rozmowy. Autor potrafi przyglądać się z dystansu własnym myślom, gdzie indziej nawet jakby bawi się samym językiem: „Szczególne lenistwo wynikające z braku czasu, z braku stosunku do czasu wynikającego z braku czasu” (s. 63). Nie ma tu zbierania i porządkownia dowodów na poparcie takiej czy innej tezy, za to dużo konkretnych konstatacji po krótkim

jedynie wspomnieniu, o jakim problemie mowa. Tekst nie jest opatrzony przypisaniami ani bibliografią. Porębski używa niekiedy słów czy sformułowań potocznych, łącząc je równocześnie z elementami stylu wysokiego lub naukowego, np. gdy pisze o upadku „sztuki plucia” (s. 62) lub gdy, może nieco ironicznie, podkreśla, że Tadeusz Kantor „nie chciał być ostrygą wypacającą perły w cichości swojego wnętrza” (s. 88). Niekiedy w sposób komiczny próbuje opisać, a zarazem skomentować przebieg zdarzeń z perspektywy osoby pozornie nieznającej „reguł gry” ani stosownego języka. Tak jest w przypadku opowiadania o pracy w jury na Biennale w Wenecji w roku 1962: „Gdy rozmawiano ze mną na temat mającej nastąpić rozgrywki, uśmiechałem się, kiwałem głową, coś tam bąkałem, gdy na mnie napierano, udawałem, że nie rozumiem, o co chodzi. [...] Mrugano do mnie, ja też mrugałem. Wreszcie przystąpiono do rzeczy. [...] Po przerwie przewodniczący obwieszcza: «Messieurs, faites vos jeux». Nie, skądże znowu: «Panowie, wznawiamy posiedzenie»” (s. 69).

Trzeba zauważyć, że owa swobodna forma wypowiedzi występuje przede wszystkim w początkowych partiach tekstu, bo później stopniowo, od *Notatnika 1963*, a szczególnie w *Notatniku 1964*, styl dyskursu, zachowując charakter „nieuporządkowania”, staje się bardziej „poważny”, zaś autor przyjmuje w większej mierze postawę uczonego krytyka, prezentującego własne poglądy i postulaty⁶. Porębski najpierw więc jak-

⁶ Fragmenty pochodzące z roku 1964 publikowane już były we „Współczesności” jako cykl pod tytułem *Wstęp do metakrytyki*.

by nawiązywał relacje z czytelnikiem w perspektywie dystansu wobec tradycyjnego języka krytycznego, by następnie przejść wyraźniej do wykładu swoich pomysłów odnośnie do nowego sposobu pisania o sztuce.

Badacz spotykał się z zarzutami robienia ze swych publikacji niejako spisu z ostatnio przeczytanych lektur⁷. We *Wstępie* kilkakrotnie informuje, co właśnie czyta (zakładając zapewne, że pozycje te winny być odbiorcy znane). Część źródeł pobieżnie wspomina („W książce o ludziach i grach Roger Caillois rozróżnia cztery rodzaje gier”, s. 80), czasem robi to z pominięciem tytułu („przed kilku laty pomogła nam [...] przełomowa praca Aleksandra Wallisa”, s. 113⁸), w innych jeszcze przypadkach przywołuje cudze opinie z pamięci (np. pojęcie metajęzyka Alfreda Tarskiego, s. 97) lub wręcz cytuje bez podania źródła (poglądy metodologiczne Władysława Łuszczkiewicza, s. 112). Pozostałych jego inspiracji trzeba się domyślać na podstawie krótkich wzmianek lub opierając się na treści wywodu i znajomości kontekstu. W ten sposób badacz jawi się jako będący *au courant* z bieżącymi publikacjami. Nie wszystkie źródła, z jakich korzystał, da się od razu wychwycić, przy czym ich repertuar może stopniowo poszerzać wielokrotna lektura jego prac, pozwalająca za każdym razem odkrywać w tym zakresie coś nowego.

⁷ K. Czerni, *Nie tylko o sztuce. Rozmowy z profesorem Mieczysławem Porębskim*, Wydawnictwo Dolnośląskie, Wrocław 1992, s. 12.

⁸ Zob. A. Wallis, *Artyści – plastycy. Zawód i środowisko*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1964.

Specyficzna forma *Wstępu* ułatwia połączenie w nim, przeplatających się i uzupełniających, różnych form i celów wypowiedzi, zarówno krytycznej (w tradycyjnym rozumieniu), jak i metakrytycznej, a można dodać, że niekiedy także metametakrytycznej. Warto tu także odwołać się do gdzie indziej sformułowanych przez Porębskiego⁹ dziewięciu funkcji krytyka, dla których punktem wyjścia są widzenie, słuchanie oraz czytanie, a te z kolei rozwijają się w dalsze postulaty: sprawiać, by się widziało, słuchało i czytało, oraz sprawiać, by sprawiano, że się widzi, słucha i czyta. Autor *Wstępu* niewątpliwie widzi (na wystawach), słucha (co się mówi w kulturalnych), czyta (np. dzienniki weneckie). Prezentując dzieła odbiorcom, sprawia, że się widzi, uczestnicząc w jury biennale, sprawia, że się go słucha, pisząc wreszcie, sprawia, że się go czyta. Obudzenie powołania krytyka to istota funkcji trzeciego stopnia (czyli powodowanie określonej aktywności odbiorców). Czyż inicjując dyskurs metakrytyczny, Porębski nie realizuje właśnie tego celu? Pozostaje jednak aktualne podstawowe zadanie aktywności krytycznej: pośredniczenie pomiędzy światem sztuki a odbiorcami, przede wszystkim zaś

⁹ M. Porębski, *Krytycy i metoda [w:] Badania nad krytyką literacką. Seria druga*, red. M. Głowiński, K. Dybciak, Ossolineum, Wrocław 1984. Tom ten dotyczy głównie refleksji krytycznoliterackiej, Porębski więc był zaznajomiony z bieżącymi badaniami w tej dziedzinie, co na pewno wpływało na jego tezy stawiane na gruncie krytyki artystycznej. Esej został także przedrukowany 20 lat później; zob. M. Porębski, *Krytycy i metoda [w:] Krytycy i sztuka*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2004.

– staranne selekcionowanie tego, o czym i jak mówi.

Według Porębskiego istotna odmienność pomiędzy krytyką poetów a meta-krytyką ujawniałaby się więc w stylu: w miejsce wypowiedzi metaforycznych i nacechowanych emocjonalnie – „Że jednak żyjemy w drugiej połowie XX wieku, roztkliwiać się nie należy” (s. 66) – pojawiło się formułowanie wniosków o charakterze ogólnokulturowym czy społecznym. Do przejścia od krytyki do metakrytyki prowadzi autora *Wstępu* autorefleksja oraz wnikliwa obserwacja złożonych zjawisk zachodzących w świecie sztuki i jego otoczeniu. Pomocne do ich opisu i wyjaśnienia mogą być, jego zdaniem, pojęcia z nauk pokrewnych – antropologii kulturowej, socjologii, językoznawstwa, a także z dziedzin pozornie odległych, takich jak teoria informacji i kodów czy teoria gier.

○ sztuce z perspektywy teorii informacji i teorii gier

Warto zatem ogólnie przyjrzeć się przykładom korzystania przez Porębskiego z teorii informacji dla opisu historii kultury oraz jego próbom zaadaptowania niektórych aspektów teorii gier w charakterystyce mechanizmów rządzących światem sztuki¹⁰. Badacz przywołuje te dwie koncepcje głównie osobno, niekiedy jednak próbuje także szukać punktów

wspólnych i wpleść je w uogólniony schemat funkcjonowania kultury.

Wynikłą z konieczności zmiany metodologii historii sztuki współczesnej możliwość zastosowania teorii informacji i kodów Porębski zaproponował już wcześniej¹¹. Według badacza taki zabieg pozwoliłby na przeniesienie punktu ciężkości z artysty i samego dzieła na sposób kodowania i przekazywania informacji, a także umożliwiłby wzięcie pod uwagę społecznego kontekstu odbioru i funkcjonowania dzieł. O zmianach stylów i gustów artystycznych decydować ma wyczerpanie się potencjału informacyjnego kanałów przekazu¹². Sztukę współczesną postrzega badacz w dużej mierze jako próbę uwolnienia się od zastanych struktur kodowania i wyjścia w sferę

¹¹ M. Porębski, *Teoria informacji a badania nad sztuką* [w:] *Estetyka*, t. III, red. W. Tatarkiewicz, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1962.

¹² Badacz powołuje się na teorię wykorzystania kanału informacyjnego i szumów Claude’a Elwooda Shannona (zob. idem, *The Mathematical Theory of Communication*, „Bell System Technical Journal” 1948, nr 7/10) oraz opracowanie Philipa Mayne’a Woodwarda (idem, *Wstęp do teorii informacji z zastosowaniem do radaru*, przeł. P. Szeptycki, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1959). Wyczerpywanie ładunku informacyjnego kanałów dokonywać się może jedynie w sferze językowej dzieła, tym zaś, co pozostaje i co jest wspólne dla całej twórczości artystycznej w historii, jest umiejętność komunikacji na poziomie niejęzykowym, podświadomym, przekazującym to, co niewyraźne za pomocą słów. Zauważył to już Gillo Dorfles w cytowanym gdzie indziej przez Porębskiego artykule. Zob. G. Dorfles, *Communication and Symbol in the Work of Art*, „The Journal of Aesthetics and Art Criticism” 1957, t. 15, nr 3, s. 297.

¹⁰ Znaczenie tych koncepcji w myśli Porębskiego podkreśla Piotr Juszkiewicz. Zob. idem, *Od rozkoszy historiozofii do „gry w nic”*. *Krytyka artystyczna czasu odwilży*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2005, s. 180–185.

nadkodu¹³, zaś proponowana przez niego genetyczna metoda analizy, oparta na teorii informacji, łączyłaby zalety metody strukturalistycznej z badaniem kontekstu historycznego i społecznego. Stworzyłaby możliwość ogarnięcia aparatem naukowym współczesnej kultury wizualnej, która – jak twierdzi Porębski, powołując się na badania antropologów kultury – w miejsce dawnych czasowych transgresji poprzez sztukę przyniosła bezpowrotną rewolucję z jej niemożnością stworzenia stałego mitu¹⁴.

Imprezy artystyczne są więc we *Wstępie* rozpatrywane przez Porębskiego jako symptomy przemian cywilizacyjnych, opartych na zmiennych zasadach gry umożliwiającej przepływ informacji (s. 94–95, 101–104). Autor analizuje historyczne przekształcenia kanałów informacyjnych i mediów przekazywania informacji społecznie ważnych – sztuki i pisma – dochodząc do konstatacji o stopniowym rozszerzaniu się owych kanałów, a co za tym idzie – o coraz większej masowości i audiowizualności kultury. Współczesny świat (to opinia z roku 1964) charakteryzować ma już, według niego, nadzwyczajna ekstensja i intensyfikacja działań obrazotwórczych.

Przyniesiony przez współczesność skok cywilizacyjny porównywalny jest

z zaledwie kilkoma w historii ludzkości. O pierwszym, kończącym epokę paleolitu, świadczą freski w grocie w Lascaux, o drugim czołowe wynalazki starożytności, kolejny zaowocował pojawieniem się średniowiecznych fresków i inkunabułów, obecny zaś to już wynik krótkiego periodu – jak to ujmuje badacz – kapitalistycznej i socjalistycznej akumulacji. Z tej analizy wyłania się spiralny model zmian cykliwizacyjnych¹⁵, sugerujący, iż przyszłe przeskoki będą następowały coraz szybciej.

Na styku pomiędzy cyklami dokonują się rewolucje informacyjne. Porębski, posługując się modelem cybernetycznym¹⁶ dla zilustrowania schematu do-

¹³ Tę kwestię wyjaśnia nieco dokładniej Piotr Juszkiewicz. Zob. idem, *Od rozkoszy...*, op. cit., s. 181.

¹⁴ Porębski przy formułowaniu pojęcia transgresji i mitu odwołuje się do prac Stefana Czarnowskiego (*Dziela*, t. III, Warszawa 1956), Rogera Caillois (*L'homme et le sacré*, Paris 1939) oraz Georges'a Bataille'a (*La part maudite*, Paris 1949; *Lascaux, ou la naissance de l'art*, Paris 1955; *La littérature et le mal*, Paris 1957).

¹⁵ O swoich inspiracjach dla koncepcji cykliczności wspomniał Porębski w części drugiej *Wstępu*, drukowanej na łamach „Współczesności”, która nie weszła do wydania książkowego. Piśze tam o wyodrębnieniu pojęcia metajęzyka przez Alfreda Tarskiego, o idei kongruencji u Claude'a Lévi-Straussa, dwoistości historii, z której wyłania się legenda (koncepcja Czarnowskiego), a także o historycznej walce o informację, jaką opisał w cyklach powieściowych Teodor Parnicki. Zob. M. Porębski, *Wstęp do metakrytyki (2)*, „Współczesność” 1964, nr 19, a także: A. Tarski, *Pojęcie prawdy w językach nauk dedukcyjnych*, Towarzystwo Naukowe Warszawskie, Warszawa 1933; C. Lévi-Strauss, *Struktura mitów* [w:] idem, *Antropologia strukturalna*, przeł. K. Pomian, Wydawnictwo KR, Warszawa 2000; S. Czarnowski, *Powstanie i społeczne funkcje historii* [w:] idem, *Dziela*, t. V, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1956; T. Parnicki, *Nowa baśń*, t. I–IV, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1964–1968.

¹⁶ Źródłem dla zainteresowań Porębskiego cybernetyką jest książka Norberta Wienera *Cybernetyka a społeczeństwo*. Krytyk czytał ją w wersji francuskiej. Zob. idem, *Cybernetique et société*, Deux-Rives, Paris 1952.

chodzenia do każdego przeskoku cywilizacyjnego, stara się pokazać, że każda rewolucja informacyjna jest powiązana z rewolucją ekonomiczną, zaś wynikłe z tego zmiany w układzie stosunków społecznych ogarniają nowym systemem informacji obrazowej nowe obszary semantyzacji. Ponieważ współczesna rewolucja ma forsować wszelkie progi ograniczeń energetycznych, procesy akumulacji niedługo zaczną pracować same na siebie, stwarzając sytuację powszechnej obfitości, a więc zaburzenia równowagi systemu¹⁷. Według badacza stan tego rodzaju osiągnięty został już raz w historii, w czasach paleolitycznych. Dzisiaj zaś wracają podstawowe kwestie związane z przekroczeniem progu obfitości – wielki porządek społeczny zaczyna być naruszany w sferze „granic swobody konsumpcyjnej, swobody erotycznej oraz swobody działania, gry, rywalizacji” (s. 102). Szczególnie interesującymi badacza formami wyrazu trzeciego z tych obszarów, realizującego się w rytuale walki o prestiż, władzę, konkretne cele osobiste i społeczne, są powieść i film kryminalny, a najbardziej popularnymi – gra sportowa, hazardowa, ilinktyczna i mimetyczna.

Audiowizualność współczesnej rewolucji informacyjnej pozwoliła na uwolnienie tradycyjnych dyscyplin artystycznych od ich funkcji obrazotwórczych (s. 76–78). Funkcje rozrywkowe, jakie dawniej pełniły wystawy sztuki, współcześnie przejmowane są przez kina (dziś wypadaloby dodać Internet, który w niewyobrażalnym wówczas dla Porębskiego stopniu umasowił przepływ informacji). Istota jednak obu tych zjawisk – malarstwa i kina – jest, jak twierdzi krytyk, ta sama; różni je tylko społeczny zasięg i łatwość odbioru. Dzięki wiodącej roli kina malarstwo może sobie pozwolić na eksperymenty czy niezrozumiałość. Ze względu na zbyt dużą dziś ilość informacji, nie do ogarnięcia przez jednego człowieka, wstępnej semantyzacji ulegają one w kręgach zamkniętych, a przedostają się poza nie jedynie w formach szczątkowych, które budzą wątpliwości Porębskiego co do jakości tego rodzaju przekazu. Informacja taka wywołać może natychmiastowe skutki społeczne, jednak jest ona z gruntu niepełna i powinna wzbudzać refleksję, czy należy na niej opierać swoje sądy o świecie¹⁸.

Wizja rzeczywistości jako gry kierowanego przypadku¹⁹ prowadzi Porębskiego do podjęcia kwestii obecności cech gry w mechanizmach rządzących

¹⁷ Pojęciem systemu w odniesieniu do rozważań dotyczących kultury oraz zjawiskiem powtarzalności pewnych w niej zjawisk posługiwał się już, czytany przez Porębskiego, Florian Znaniecki. On także podkreślał rolę osiągniętego we współczesności dobrobytu, umożliwiającego skupienie się na rozwoju duchowym społeczeństwa, a także prognozował utworzenie uniwersalnej cywilizacji wszechludzkiej. Zob. F. Znaniecki, *Ludzie terazniejsi a cywilizacja przyszłości*, Książnica-Atlas, Lwów–Warszawa 1935, s. 11–98.

¹⁸ Fragmentaryczne, zawsze niepełne poznanie świata, wyprowadzone przez Porębskiego z modelu teorii informacji, odpowiada także dwudziestowiecznym, rozpoczętym w modernizmie diagnozom na temat ludzkiego funkcjonowania w świecie. Jest także zgodne ze współczesnymi rozpoznaniem dotyczącymi archipelagizacji dyskursu (powstawania tzw. baniek informacyjnych).

¹⁹ K. Czerni, *Nie tylko o sztuce...*, op. cit., s. 113.

światem sztuki, w sztuce, a także w pracy krytyka. Do refleksji skłaniają go obserwacje przeprowadzone przy okazji Biennale w Wenecji w roku 1962 (s. 68–76). Porębski zasiadał wówczas w jury konkursu i snuł – jeśli wierzyć notatkom – rozważania na temat rozgrywki, w którą mimowolnie wszedł, oraz „kart”, jakie w rękach mają przedstawiciele poszczególnych artystów, a które, jak w hazardzie, wpływają na stopień pewności w stawianiu na swojego kandydata (artyście). Na warunki wstępne owej gry składałaby się m.in. wielkość miejsca, które oddano na wystawę dzieł danego twórcy. W świecie sztuki jedyną formą sprzeciwu wobec całego mechanizmu gry byłoby powstrzymanie się od wzięcia w niej udziału (i rezygnacja z towarzyszących grze emocji). Dobrowolne poddanie się jednak owym regułom jest ceną zaistnienia w świecie sztuki.

Porębski przywołuje w swoich rozważaniach koncepcje zawarte w książce Rogera Caillois *Gry i ludzie*²⁰. Powołuje się na cztery wyszczególnione przez francuskiego socjologa typy gier: agonistyczne (polegające na współzawodnictwie i zakładające wyjściową równość szans), aleatoryczne (oparte na szczęśliwym losie), mimetyczne (przybieranie maski, udawanie kogoś innego, niż się jest) oraz ilinktyczne (polegające na czasowym oszołomieniu), po to jedynie,

by przeciwstawić im sztukę, która ma być, według niego, jeszcze inną grą, polegającą na ciągłych zmianach reguł, odrzucaniu ostatecznego celu (wygranej) na rzecz uzyskania poznania (s. 80). Twórczość artystyczna rozumiana byłaby tutaj więc jako rodzaj metagry, która unika krępujących ją reguł i ucieka od rozstrzygnięć, operując zamiennie istniejącymi już zasadami (strategia zmian kodowych).

Refleksja nad zawodem krytyka jako gracza towarzyszy Porębskiemu w trakcie kolejnego Biennale w Wenecji w roku 1964 (s. 105–111). Rozmyślenia te, które znów miały mu się mimowolnie nasygnąć, tym razem podczas obrad AICA (International Association of Art Critics) w dusznej sali Pałacu Dożów, prowadzą go do konkluzji o śmierci starego typu krytyki poetyckiej – „zabiliśmy starą krytykę” (s. 107) – i zastąpieniu jej krytyką zawodową, instytucjonalną. Rezultatem tych przemyśleń był słynny referat, wygłoszony przez Porębskiego na kongresie AICA w Pradze w roku 1966, *Krytyka jako gra*, w którym oficjalnie pożegnał się on z poetycką formą uprawiania tego zawodu²¹. Symboliki owemu wydarzeniu dodała wiadomość o śmierci André Bretona²², o której dowiedziano się w trakcie kongresu. Porębski dość

²⁰ R. Caillois, *Gry i ludzie*, przeł. A. Tatarkiewicz, M. Żurowska, Oficyna Wydawnicza Volumen, Warszawa 1997. Porębski czytał książkę zapewne w jej pierwotnej wersji, z roku 1958, w języku francuskim. Cytowane przeze mnie wydanie jest pierwszym, które ukazało się w języku polskim, na podstawie drugiej wersji książki Rogera Caillois (z 1967 roku).

²¹ A także syntetycznie opisał działalność krytyczną w kategoriach gry. Zob. M. Porębski, *Krytyka jako gra [w:] Pożegnania...* (1983), op. cit., s. 136–139.

²² O roli Bretona w kształtowaniu myśli Porębskiego świadczy wielokrotnie przywoływany przez polskiego badacza cytat o konieczności bycia zainteresowanym w pracy krytycznej tym, na co malarstwo – jako okno na świat – wychodzi. Zob. np. ibidem, s. 63.

negatywnie skwitował dotychczasową działalność krytyków, którzy nadużywając języka poetyckiej metafory, zniweczyli jego wartość. Zmieniła się także, według niego, rola krytyki. Odtąd zadaniem profesjonalnych już ekspertów od sztuki będzie umiejętne „wymanewrowanie szerokiej nawy sztuki z niebezpiecznej cieśniny pomiędzy Scyllą nowej, masowej, audiowizualnej cywilizacji a Charybdą międzynarodowego rynku sztuki ze wszystkimi jego gatunkami, rywalizacjami, ambicjami, szowinizmami” (s. 106). Scylla zawiera w sobie wszystko, co współcześnie modne, co się ogląda, a modelowy odbiorca tej twórczości szuka w dziele przede wszystkim informacji. Charybda zaś to figura świata sztuki, jego gier i interesów.

Wydaje się, iż Porębskiemu przypadło do gustu niejasne, wymykające się jednoznacznym definicjom, modne w latach 60. XX wieku pojęcie gry, które można zaadaptować do mechanizmów rządzących światem sztuki (interesów, ryzyka, opłacalności inwestycji). Powołując się na poglądy Caillois, polski badacz traktuje je jedynie jako element kontekstu swoich rozważań, zaś sama nazwa „gra” używana jest przezeń w sposób niejednoznaczny. Raz bowiem odnosi ją do sztuki w kontekście teorii gier, kiedy indziej sama krytyka staje się grą w typie hazardowym albo też badacz wspomina o „grze interesów” na imprezach artystycznych. Jeszcze w innym miejscu Porębski wplata propozycję autora *Gier i ludzi* w model cybernetyczny rewolucji informacyjnych, gdzie wszystkie cztery rodzaje gier (niekoniecznie pozwalających się dostrzec w świecie sztuki) mają pojawić się (lub

nasilić) dopiero w epokach powszechnej obfitości (s. 102). Warto zaś pamiętać, że Caillois wskazywał na obecność każdej z czterech typów gry w całej historii, podkreślając proces przechodzenia od dominacji modelu mimicry/ilinx do agon/alea. Polski krytyk nie rozwija tych analiz, poprzestając na skrótowym wyliczeniu owych pojęć.

Funkcje oraz język krytyki i metakrytyki

Jak zauważa Piotr Juszkiewicz, Porębski był jedynym polskim badaczem sztuki, który nad krytyką artystyczną rozwijał systematyczną refleksję, czyniąc ją częścią ogólniejszego poglądu na sztukę²³. Przyjęty przez niego antropologiczny punkt widzenia pozwalał na nadanie koncepcji sztuki i krytyki uchwytnej tożsamości²⁴, co umożliwiło śledzenie ich rozwoju przez wieki. W cywilizacjach przedsięwziętych krytyka miała mieć, według niego, charakter rytualny i magiczny, natomiast po pojawieniu się pisma – hermetyczny, teologiczny i recepcyjny (s. 94–97). Wynalezienie druku sprawiło, że aktywność ta stała się indywidualistyczna, osobista i zaangażowana. To wówczas powstało przekonanie (zaakcentowane tu przez Porębskiego), że dzieło ma do powiedzenia coś od siebie i w konsekwencji narodziła się krytyka artystyczna.

W cywilizacji audiowizualnej książka lub „to, co nazwać by można literaturą

²³ P. Juszkiewicz, *Od rozkoszy...*, op. cit., s. 26.

²⁴ A także być może pomagał uciec od konieczności składania deklaracji światopoglądowych w rzeczywistości PRL-u. Zob. ibidem, s. 212.

obrazu malarskiego lub muzycznego” (s. 95), przestały być dla odbiorców źródłem informacji inicjujących, którym są teraz, jak twierdzi autor *Wstępu*, środki masowego przekazu, np. kino czy reklama. Nowy sposób przekazywania informacji cechuje się anonimowością, rolę nadawcy przejął kolektyw, zaś rad udziela odbiorcom nie indywidualny autorytet, a bliżej niesprecyzowany aparat reklamy lub propagandy. Odpowiedzialność krytyka nie istnieje już w formie indywidualnej; odgrywa on tylko pewną rolę jako element większego mechanizmu, determinującego jego działania. Stąd zamiast umiejętności literackich przyda mu się również znajomość różnych taktyk oddziaływania na odbiorców. Krytyka przeszła więc w swej historii drogę od obszaru głębokiego, mitycznego doświadczenia do podlegającej rozsądkowi praktyki organizacji²⁵.

Jeśli by usytuować sposoby mówienia o sztuce w porządku ich pojawiania się, najpierw należałoby wyszczególnić język obrazów, dalej – metajęzyk, w którym język obrazów bywa wykładany (krytyka artystyczna jako praktyka mitotwórcza, odrywająca obrazy od ich pierwotnego znaczenia), następnie zaś metametajęzyk, którego celem jest wyjaśnienie dwóch pierwszych (s. 81–82). Mity krytyki są więc mitami drugiego stopnia²⁶.

Porębski zauważa brak dotychczas systematycznych badań nad procesami recepcji sztuki, gdyż – jak twierdzi – chociaż wszyscy się sztuką jakoś interesują, „nikt [...] nie interesuje się jej

odbiorem, sposobami, jakimi się ją serwuje, mitami, którymi się ją przystraja na różne okoliczności i okazje” (s. 104). Stawia więc sobie dalej pytanie o możliwy sposób opisywania tych procesów z perspektywy zewnętrznego obserwatora-badacza, co właśnie mogłoby stać się zadaniem metakrytyki, której przedmiotem będzie nie „obraz i jego język, ale stosunek, jaki wywiązuje się między tym językiem a metajęzykiem krytycznego komentarza” (s. 104). W takiej sytuacji niezbędny okazuje się nowy, jeszcze nieistniejący, język, który „jeśli kiedykolwiek powstanie, pozwoli śledzić pasjonujące i pouczające perypetie gry, jaka toczyła się, toczy i zapewne będzie się toczyć dalej między sztuką a jej społecznym otoczeniem, to znaczy między tym, co jest wieloraką obrazową prefiguracją dostępnej w danych warunkach wolności a tym, co stanowi jej ograniczenie, tymiż warunkami zdeterminowane” (s. 105).

Zastępujące krytykę typu literackiego różnorodne środki krytyki instytucjonalnej także powinny pozostać w tym wypadku czynnikiem przedmiotowym, zewnętrznym obiektem naukowo-badawczej obserwacji. Wśród wysuniętych przez Porębskiego we *Wstępie* postulatów dotyczących zmiany metodologii badań nad sztuką współczesną kluczowe miejsce zajmuje propozycja „unaukowania” języka historii i krytyki sztuki, co miałyby też wiązać się z zastąpieniem pojęcia faktu artystycznego pojęciem faktu komunikacji wizualnej, a to umożliwiłoby nawet uniknięcie używania już terminu „sztuka” (który sam winien być przedmiotem naukowej refleksji). Badanie komunikacji wizualnej obejmowałoby natomiast wielość różnorodnych

²⁵ Ibidem, s. 26.

²⁶ Zob. komentarz do tej kwestii w: ibidem, s. 24.

przekazów, posługujących się kodami (systemami powiązań między strukturą a funkcją informacyjną tychże przekazów). Mając na uwadze specyfikę sztuki współczesnej, Porębski utrzymuje zatem, iż metakrytyka powinna opisywać i interpretować nie tylko tradycyjny język badań o faktach artystycznych, ale też ogólnie nowy język badań o faktach komunikacji wizualnej (s. 115–117). Przedmiotem zainteresowania tej dyscypliny byłyby wszelkie formy wizualne, traktowane jako rodzaj języka, a także społeczeństwa posługujące się owym językiem oraz procesy semantyzacji i waloryzacji przekazów. Dla ukształtowania dyskursu metakrytycznego, który byłby w stanie trafnie opisać splot zależności zachodzących w owych procesach, bardzo pomocny może okazać się język matematyki²⁷. Autor *Wstępu* zafascynowany był bowiem, nie bez inspiracji myślą Lévi-Straussa²⁸, możliwością „największego zarzucenia sieci, na jaki stać nasz umysł” – badań prowadzonych z dystansu, pozwalających na maksymalne uogólnienie i skrócenie wyводу. Za tym szła, zdaniem badacza w pełni możliwa, a nawet nieunikniona, matematyzacja całej dyscypliny. Konkluduje on zatem m.in.: „Język, który by był

w stanie bez logicznego *petitio principii* uchwycić, zanalizować i opisać całość układu językowo-metajęzykowego, proponowałem nazwać językiem metakrytycznym, szukając dlań równocześnie oparcia w aparaturze pojęciowej teorii informacji i dalej – w aparaturze nauk logiczno-matematycznych” (s. 117).

Można skonstatować, iż Porębski, szukając cały czas właściwego języka metakrytyki, próbował określić go niejako z różnych perspektyw – wskazując metodę opisu procesu recepcji dzieł (obejmującej także wypowiedzi krytyczne w tradycyjnym rozumieniu), próbę ujęcia całych procesów związanych z komunikacją wizualną; zwracając uwagę na potrzebę wykorzystania metod i języków dyscyplin pokrewnych, wreszcie podkreślając zalety zastosowania w tym wypadku narzędzi logiczno-matematycznych. W owym poszukiwaniu chodziłoby nie tylko o stworzenie języka adekwatnego wobec języków znajdujących się w relacji do niego na poziomie przedmiotowym, ale również o to, aby był on na tyle odrębny, by można było za jego pomocą opisywać grę bez stawania się jej uczestnikiem. To Porębskiemu nigdy się w pełni nie udało. Badacz był zresztą świadom napięcia pomiędzy postulowaną przestrzenią dla oglądu obiektywnego a tym, że nigdy nie ucieknie od uczestnictwa: „wszyscy przecież jesteśmy w tym procesie, a nie poza nim, poza zamieszaniami” (s. 98).

Uwagi końcowe

Całościowy ogląd rozważań zaprezentowanych we *Wstępie* prowadzi do

²⁷ Porębski relacjonuje tutaj swoją lekturę *Wstępu do teorii mnogości i topologii* Kazimierza Kuratowskiego, w której podoba mu się jej zwiezły i elegancki język, a także pozorny dystans, jaki udaje się matematykom zachować podczas opisu interesujących ich problemów.

²⁸ Gdzie indziej powtarza za francuskim autorem, że wiele problemów antropologicznych i etnologicznych może zostać zunifikowanych, a nawet rozwiązanych jedynie przy współpracy z matematykami. Zob. M. Porębski, *Teoria informacji...*, op. cit., s. 23.

wniosku, że tekst ten może być odbierany na dwóch poziomach: jako dziennik zdarzeń i prywatnych refleksji oraz jako świadectwo głębokiego namysłu nad zmieniającą się w coraz szybszym tempie kulturą, o czym nie da się jeszcze napisać inaczej, jak tylko w sposób fragmentaryczny, stanowiący zapis refleksji nad owymi przemianami mogący prowadzić do stworzenia koncepcji meta-krytyki. Inicjalną niejako realizacją meta-krytycznego dyskursu – albo przynajmniej próbę spojrzenia z perspektywy meta-krytyka – znajdujemy w pewnej mierze właśnie we *Wstępie do meta-krytyki*. Jednocześnie, podkreśliwszy w tytule wstępny charakter owego rozdziału, autor *Pożegnania z krytyką* odsyła nas do projektu przyszłości krytyki, asekuracyjnie unikając odpowiedzialności za jej pełne urzeczywistnienie. Inny aspekt tej kwestii komentuje Anna Markowska, według której „wycofanie się” przez Porębskiego na pozycję autora „skromnego diariusza” miało być jedynie „zabiegiem kosmetycznym”, gdyż – niezależnie od charakteru narracji – podejmowana przezzeń rola krytyka jako badacza recepcji sztuki w społeczeństwie jest *de facto* kontynuacją uprawiania dyscypliny z pozycji instytucji, programowania odbioru, a co za tym idzie – nadawania kształtu także samej sztuce²⁹.

²⁹ A. Markowska, *Definiowanie sztuki – objaśnianie świata. O pojmowaniu sztuki w PRL-u*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2003, s. 238. Skupienie uwagi na meta-krytyce mogło być także, według badaczki, wyszukaną formą ucieczki od konieczności pisania o sztuce polskiej, która nie spełniała oczekiwań Porębskiego. W ten sposób także pozostawał on przyjacielem artystów.

Należy tutaj jeszcze zaznaczyć, iż do kwestii meta-krytyki Porębski powracał w innych swoich pracach. W eseju *Krytyka jako gra* wyszczególnił dwa zadania tej nowej dyscypliny. Pierwszym z nich miałyby być „studium semantyzacji i mitologizacji dzieła wizualnego” przy pomocy metod wypracowanych na gruncie strukturalizmu, drugim zaś studium waloryzacji tegoż, „systematyczne studium pewnej gry”, przy użyciu narzędzi socjologii i antropologii³⁰. W opublikowanej natomiast w roku 1972 *Ikonosferze* określił meta-krytykę jako „meta-metajęzykowe podjęcie próby spojrzenia na cały ten mechanizm gry, jaka toczy się pomiędzy artystą, twórcą, dziełem a krytykiem – spoza jego zasięgu”. Ponowił też postulat stworzenia nowego języka, który w porównaniu z językiem dotychczasowej krytyki „może będzie bardziej ścisły, bardziej przybliżony do języka, jakim operuje współczesna socjologia, antropologia kulturalna, teoria informacji”³¹.

Wracając do *Wstępu do meta-krytyki*, warto jeszcze zauważyć, iż Porębski dla ujęcia swoich doświadczeń i refleksji mógł wykorzystać różne źródła w zakresie kształtowania dyskursu w dwudziestowiecznej humanistyce. Strumieniem świadomości w narracji o kulturze posłużył się znany polskiemu badaczowi Herbert Marshall McLuhan, który w *Galaktyce Gutenberga* wykorzystał podobną formę wypowiedzi: dygresyjną, nieciągłą, bez przypisów i wyjaśnień³².

³⁰ M. Porębski, *Krytyka jako...*, op. cit., s. 138–139.

³¹ M. Porębski, *Ikonosfera*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1972, s. 270.

³² Zob. H.M. McLuhan, *Galaktyka Gutenberga*, przeł. A. Wojtasik, Narodowe Centrum Kultu-

Rozważaniom kanadyjskiego autora nad niemożnością oddania istoty doświadczenia wzrokowego świata za pomocą języka zamkniętego w druku odpowiada ją uwagi Porębskiego – świadomego już konieczności przewyciężania tekstowego nachylenia wyrazu doświadczeń ludzkich – o posługiwaniu się chrząknięciami i pomrukami w kontakcie z dziełem, aby lepiej oddać swoje wrażenia.

Drugi tom *Pożegnania z krytyką* był pierwszą częścią trylogii, wydawanej co trzy lata w dekadzie lat 80., której poszczególne tomy opatrzone zostały literami X, Y, Z (kolejne to *Sztuka a informacja* oraz *Z. po-wieść*). Dwa pierwsze były reedycjami tekstów naukowych, ostatni zaś to utwór literacki, zawierający wątki autobiograficzne³³. Podobna tytulatura odczytywana była jako sugestia, że Porębski powiedział niejako w ten sposób trzy ostatnie słowa w sprawie sztuki, od metakrytyki, poprzez teorię informacji, aż do sylwicznej powieści o kulturze, będącej ostatnim słowem krytyka o sztuce, a w istocie postawieniem na nowo problemu niemożności mówienia o niej za pomocą tradycyjnych, ukształtowanych w kulturze pisma, form wypowiedzi³⁴. Trylogia ta stanowić miała swego rodzaju testament badacza³⁵, podsumowujący całość jego myśli. W przygotowaniu był także *Traktat o Trzeciej Wartości*, niedokończony, sytuujący fenomen sztuki jako figury mitu w świecie „trzeciej wartości

logicznej”³⁶. Zadaniem, jakie Porębski wyznaczał w owym niejako testamencie krytykowi sztuki (czy w ogóle humaniście), jest obserwacja świata i ciągle zadawanie nowych pytań w miejsce ferowania uogólnionych i traktowanych jako ostateczne wniosków.

Nie można zatem mówić o końcu krytyki, a jedynie o jej przekształceniu i dostosowaniu do potrzeb kultury audio-wizualnej. W tej kwestii Porębski nie ma wątpliwości, będąc przekonany o kryzysie nie sztuki (nawet gdyby zrezygnować z używania tego terminu w tradycyjnym sensie), lecz jedynie form, w jakich ona istnieje. Mimo iż pomysł badacza na nowy, zmatematyzowany język metakrytyki pozostał w zasadzie w sferze postulatów, dzisiejsze piśmarstwo o sztuce w dużym stopniu z powodzeniem wykorzystuje metakrytyczną perspektywę zaproponowaną przezeń ponad pół wieku temu.

Bibliografia

- Caillois R., *Gry i ludzie*, przeł. A. Tatarkiewicz, M. Żurowska, Oficyna Wydawnicza Volumina, Warszawa 1997.
- Czarnowski S., *Powstanie i społeczne funkcje historii* [w:] idem, *Dziela*, t. V, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1956.
- Czerni K., *Mieczysław Porębski (1921–2012)*, „Biuletyn Historii Sztuki” 2013, nr 75, nr 3.
- Czerni K., *Nie tylko o sztuce. Rozmowy z profesorem Mieczysławem Porębskim*, Wydawnictwo Dolnośląskie, Wrocław 1992.
- ³³ T. Gryglewicz, *Pożegnania z Porębskim*, „Alma Mater” 2012–2013, nr 152–153, s. 71.
- ³⁴ *Z człowieka robi się klasyk...*, op. cit., s. 8.
- ³⁵ A. Markowska, *Definiowanie sztuki...*, op. cit., s. 238.
- ³⁶ K. Czerni, *Mieczysław Porębski (1921–2012)*, „Biuletyn Historii Sztuki” 2013, t. 75, nr 3, s. 597–598.

- Dorfles G., *Communication and Symbol in the Work of Art*, „The Journal of Aesthetics and Art Criticism” 1957, t. 15, nr 3.
- Gryglewicz T., *Pożegnanie z Porębskim*, „Alma Mater” 2012–2013, nr 152–153.
- Juszkiewicz P., *Od rozkoszy historiozofii do „gry w nic”. Polska krytyka artystyczna czasu odwilży*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2005.
- Kuratowski K., *Wstęp do teorii mnogości i topologii*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1962 (wyd. II zmienne).
- Lévi-Strauss C., *Struktura mitów* [w:] idem, *Antropologia strukturalna*, przeł. K. Pomian, Wydawnictwo KR, Warszawa 2000.
- Markowska A., *Definiowanie sztuki – objaśnianie świata. O pojmowaniu sztuki w PRL-u*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2003.
- McLuhan H.M., *Galaktyka Gutenberga*, przeł. A. Wojtasik, Narodowe Centrum Kultury, Warszawa 2017.
- Parnicki T., *Nowa baśń*, t. I–IV, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1964–1968.
- Porębski M., *Biennale-Sexy*, „Współczesność” 1964, nr 15.
- Porębski M., *Czy plastyce grozi profesjonalizacja?*, „Współczesność” 1962, nr 13.
- Porębski M., *Ikonosfera*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1972.
- Porębski M., *Krytycy i metoda* [w:] *Badania nad krytyką literacką. Seria druga*, red. M. Głowiński, K. Dybciak, Ossolineum, Wrocław 1984.
- Porębski M., *Krytycy i metoda* [w:] idem, *Krytycy i sztuka*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2004.
- Porębski M., *Krytyka jako gra* [w:] idem, *Pożegnanie z krytyką*, Wydawnictwo Literackie, Kraków–Wrocław 1983.
- Porębski M., *Lublana 1963*, „Współczesność” 1963, nr 14.
- Porębski M., *Maria Jarema*, „Współczesność” 1962, nr 23.
- Porębski M., *Metakrytyka* [w:] *Krytycy przy okrągłym stole*, przedm. J. Waldorff, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1966.
- Porębski M., *Od autora* [w:] idem, *Pożegnanie z krytyką*, Kraków–Wrocław 1983.
- Porębski M., *Tadeusz Kantor*, „Współczesność” 1963, nr 8.
- Porębski M., *Teoria informacji a badania nad sztuką* [w:] *Estetyka*, t. III, red. W. Tatariewicz, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1962.
- Porębski M., *Wspomnienia z Biennale*, „Współczesność” 1962, nr 15.
- Porębski M., *Wstęp do metakrytyki (1)*, „Współczesność” 1964, nr 18.
- Porębski M., *Wstęp do metakrytyki (2)*, „Współczesność” 1964, nr 19.
- Porębski M., *Wstęp do metakrytyki (3)*, „Współczesność” 1964, nr 20.
- Porębski M., *Wstęp do metakrytyki (4)*, „Współczesność” 1964, nr 21.
- Porębski M., *Wstęp do metakrytyki* [w:] idem, *Pożegnanie z krytyką*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1966.
- Porębski M., *Wstęp do metakrytyki* [w:] idem, *Pożegnanie z krytyką*, Wydawnictwo Literackie, Kraków–Wrocław 1983.
- Porębski M., *Z. po-wieść*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1989.
- Shannon C.E., *The Mathematical Theory of Communication*, „Bell System Technical Journal” 1948, nr 7/10.
- Tarski A., *Pojęcie prawdy w językach nauk dedukcyjnych*, Towarzystwo Naukowe Warszawskie, Warszawa 1933.
- Wallis A., *Artyści – plastyki. Zawód i środowisko*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1964.
- Wiener N., *Cybernetyka a społeczeństwo*, przeł. O. Wojtasiewicz, Książka i Wiedza, Warszawa 1961.
- Woodward P.M., *Wstęp do teorii informacji z zastosowaniem do radaru*, przeł. P. Szeptycki, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1959.

Z człowieka robi się klasyk. O Mieczysławie Porębskim rozmawiają: Anna Baranowa, Tomasz Gryglewicz, Maria Hussakowska i Marta Wýka, „Nowa Dekada Krakowska” 2013, nr 3.

Znanięcki F., *Ludzie terażniejsi a cywilizacja przyszłości*, Książnica-Atlas, Lwów-Warszawa 1935.