

13 444

STANISŁAW BACZYŃSKI

PRAWO SĄDU

WARSZAWA — 1930
<https://rcin.org.pl>

WYDAWNICTWÓ
„EUROPA”

1944

STANISŁAW BACZYŃSKI

PRAWO SĄDU

TREŚĆ: WSTĘP: AUTORYTETY BEZ POWAGI I. MIĘDZY KUCHNIĄ A PANTEONEM II. SMAK I STYL III. ZDETRONIZOWANE AMBICJE IV. KOMPETENCJE CZY UROJENIA V. PRAWDA I WARTOŚĆ VI. ŚWIATOPOGŁĄDY I TEORJE VII. NIEPOROZUMIENIA I PRETENSJE VIII. TRIUMF ZDROWEGO CYNIZMU IX. KOMPLEMENTY CZY OBOWIAZEK X. O ŚMIERTELNOŚCI KRYTYKI XI. BŁĘDY I ZBOCZENIA

INSTYTUT
BADAŃ LITERACKICH PAN
BIBLIOTEKA
82-350 Warszawa, ul. Mławy Świat 77
Tel. 26-66-83

WYDAWNICTWO „EUROPA” WARSZAWA — 1930

Skład główny w „Domu Książki Polskiej”
Plac Trzech Krzyży 8.

Inne prace Stanisława Baczyńskiego:

MIECZ I KORONA. Warszawa, 1915, nakł. Związku Prac. Księg. (wyczerpane).

KRESY WSCHODNIE. Nakł. Biblioteki Powszechnej. Warszawa, 1917 wyczerpane].

SZTUKA WALCZĄCA. Lwów—Poznań. Nakł. Wydawnictwo Pol. — 1923.

LITERATURA PIĘKNA POLSKI POROZBIOROWEJ. Nakł. Wydawnictwo Pol. —
Lwów-Poznań 1924.

SYTY PARAKLET I GŁODNY PROMETEUSZ. Nakł. „Czartaka”. Warszawa, 1924.
(wyczerpane).

LOSY ROMANSU. Tow. wyd. „Rój”, Warszawa, 1927.

NASI POWIEŚCIOPISARZE. Wyd. „Rola” J. Buriana. Warszawa. 1928. (wyczerpane).

Przekłady:

G. K. CHESTERTON: OBRONA NIEDORZECZNOŚCI. Tow. Wyd. „Rój”. Warszawa. 1927

GLEIZES ALBERT: POSŁANNICTWO TWÓRCZE CZŁOWIEKA W DZIEDZINIE
PLASTYKI. „Praesens”. Warszawa, 1927.

Opracowane do druku:

PROPOZYCJE. NOWA CYWILIZACJA. NOWA KULTURA.

W przygotowaniu:

TANIEC SCYTÓW. Najnowsza literatura rosyjska.

DZIEJE DIONIZOSA. Studium powieściowe o rzeczach wiekuiście codziennych.



**P r a w a
autorskie
zastrzeżone**

ZAKŁ. DRUK. F. WYSZYŃSKI I S-KA WARSZAWA WARECKA 15.

WSTĘP

AUTORYTETY BEZ POWAGI

Pisanie o krytyce ma, jak kij, dwa końce.

Po pierwsze robi wrażenie obrony i rehabilitacji, po drugie narzuca obowiązek bezwzględnej szczerości. Jedno byłoby poniżające, drugie niewygodne. Z dwu tych możliwości wolimy już ostatnią.

Obrona i rehabilitacja krytyki miałyby rację bytu dopiero wówczas, gdyby głosy przeciwników posiadały dostateczną powagę sądu i mniej zaprawione były niewybredną często kpiną i utajonemi pretensjami. Toteż raczej wybrać trzeba niewygodną szczerość, niż zbyteczną obronę.

Zwalając winę za swój niski poziom na krytykę, twórcy oskarżają tylko siebie; trudno wymagać, aby krytyka była lepsza od swego przedmiotu. Byłaby wówczas niebezpieczna. Dlatego autorom, załamującym ręce nad krytyką możemy tylko powtórzyć starorzymskie przysłowie: „Lekarzu, wylecz sam siebie”. Jak daleko jednak do możliwości wyleczenia, dowodzi fakt że rozpoczynając dyskusję na temat krytyki, traktuje się ją conajmniej Z POBŁAŻANIEM i jakby z łaski dopuszcza się do literatury. „KRYTYKA JEST TEŻ LITERATURA”. — robi odkrycie jedno z czasopism literackich; odpowiedzią na to ze strony krytyki mogłoby tylko być zrzeczenie się towarzystwa.

Krytyka jest też literaturą, powtórzmy, bez obawy popełnienia plagiatu. Ale literaturą, przeznaczoną nie dla snobów intelektualnych, lecz dla społeczeństwa i tych twórców, którzy potrafią dojrzeć w niej coś więcej, ponad osobisty interes, nie dający się, jak wiemy, zaspokoić ani prawdziwością sądu, ani artyzmem słowa, ani wspaniałością koncepcyj, ponieważ dogadza mu właśnie rzecz najpłytsza: FRAZES i KADZIDŁO.

Maską nicości jest w nagance na krytykę fałszywy patos i wielki frazes o wyższej randze, jakoby t. zw. twórców. Sprzyja zaś temu rozprężenie samej krytyki, brak jej konsolidacji i organizacji pracy w duchu nowoczesnym, nieposzanowanie wzajemnie, żerowanie pokątne na swoich zdobyczach, obawa przed współczesnością, szukanie wątplęgo oparcia w tradycji, lub w tem, co nie grozi „konkurencją”, w przeszłości.

Wspaniałem słowem jest sumienie i odpowiedzialność. Niestety, służy ono często najbardziej niesumieinnym i nieodpowiedzialnym praktykom,

zwłaszcza w literaturze. Stąd też krytyka zbyt często szuka oparcia w autorytetach, przewidując zgóry nieufność publiczności do swoich wyroków. Powaga autorytetu stanowi tutaj maskę gazową, że nie powiem tarczę, przed podejrzanym czytelnikiem, zrzuca odpowiedzialność z krytyka na ludzi często zmarłych, którzy nie mają już możliwości rozprawienia się ze swymi wielbicielami i krytykami za fałszywe weksle, wystawione na swe nazwisko. Zmarli, poza to że milczą, mają tę właściwość, iż nie dbają o reklamę. Stąd, pod pozorami nawiązywania do tradycji, zjawiało się świadome i celowe ignorowanie współczesności, odwoływanie się do przeszłości i poszukiwanie sprawdzianów w autorytetach minionych. Do tego rodzaju nadużyć, musimy zaliczyć przedewszystkiem szermowanie nazwiskiem Stanisława Brzozowskiego.

Niemą dziś w Polsce ani jednej książki krytycznej, ani jednego artykułu, gdzie nie powoływano by się, z wielu komplementami, na to nazwisko. Każdy z naszych początkujących krytyków uważa za punkt szczytowy swej elukubracji zdanie, że „od czasu Brzozowskiego niema krytyków w Polsce”, rzecz prosta z wyjątkiem skromnego autora takiego sądu. Każdy, powołując się na to nazwisko myśli: BRZOZOWSKI I JA. A rzecz charakterystyczna, że to DAŻENIE DO STWORZENIA PUSTKI WOKOŁO SIEBIE nietylko cechuje krytyków poważnych ale przedewszystkiem literatów początkujących, którym wydaje się to widocznie najlepszą drogą do wyjątkowego stanowiska W TAK UBOGO PRZEDSTAWIONEJ literaturze. Dlatego to, każda wzmianka o krytyce naszej w kraju i zagranicą kończy się żalosem westchnieniem, że OD CZASU BRZOZOWSKIEGO NIEMA KRYTYKI W POLSCE, gdyż muszą ją uprawiać pozbawieni klienteli adwokaci i świadczący sobie grzeczności autorzy. W ten sposób informuje się kraj i zagranicę o nicości polskiej krytyki, zabija się ją w opinii nazwiskiem jednego człowieka, bo nie stanowiskiem, myśla. Na dziesiątki artykułów, powołujących się na Brzozowskiego, ani jeden nie CYTUJE „mistrza”, a poza parawanem jego imienia ukrywa się tylko ignorancję i konkurencyjną niechęć do istniejącej krytyki, obniża się jej autorytet wobec zwietrzałego patosu przeszłości.

W przeciwieństwie do tego, faktem jest, że krytyka polska nigdy jeszcze nie osiągnęła tego natężenia i tej różnorodności kierunku, co obecnie, że w porównaniu z zachodnio-europejską stoi, tak pod względem powagi, jak i bogactwa O WIELE WYŻEJ, a w rozległości swej dawno przerosła jej snobizm. Jeżeli co, to właśnie dzisiejsza krytyka polska wybija ciągle okno do nowych problemów i na niej opiera się cała, mocno nadwyrężona powaga literatury polskiej. Świadczą o tem nazwiska bodaj J. N. Millera, K. Irzykowskiego i in., nazwiska nie dające się absolutnie podciągnąć pod szablon „brzozowszczyzny”.

Bo zadajemy wręcz pytanie: kim jest Brzozowski dla dzisiejszej krytyki polskiej, czem ją zapłodnił? Co wzięła ona istotnie z niego?

Pomijając szanowność samego nazwiska, czas wreszcie zrewidować jego aktualny walor, i stwierdzić tymczasem, że z całej działalności Brzozowskiego WŁAŚNIE JEGO KRYTYKA JEST RZECZĄ NAJSŁABSZĄ, NAJMNIJ ORYGINALNĄ, najbardziej świadczącą o dekadencji przeszłego stulecia, wraz ze swem popularnem pojmowaniem sztuki społecznej

według szablonu F. Brunetiere'a i Michajłowskiego. Patrjotyczna i społeczna wzniosłość tego stanowiska nie da się zrównoważyć za żadną cenę z istotnie literackimi kryterjami nowoczesności, należy całkowicie już do historii, jest przeżytkiem okresu zmagania się pozytywizmu mieszczańskiego z idealizmem proletariackim, który patrzył na sztukę, jak na narzędzie i luksus. Poza tem nie znajdujemy u Brzozowskiego ORYGINALNEJ KONCEPCJI, ani ZAGADNIENIA O WARTOŚCI ISTOTNIE LITERACKIEJ, estetycznej, tylko kryterja filozoficzno-społeczne, aplikacje ewolucjonizmu. *) Tam, gdzie idzie o wartości estetyczne, Brzozowski nie wiele więcej jest wart od Konopnickiej czy Feldmana, gdyż zatapia analizę w potopie impresjonistycznego patosu i nastrojowej gorączki słów. Walka jego np. z Sienkiewiczem czy Weyssenhofem nie miała wcale charakteru literackiego, była reakcją na ideologję narodowo-społeczną autora „Potopu”, i nie kwestjonowała wcale wartości artystycznych twórcy. Przeczytajcie rozprawę Brzozowskiego o Żeromskim lub Wyspiańskim, a przekonacie się, że wielki ten talent polemiczny operuje tylko swym „światopoglądem” społeczno-narodowym, że JEST NIEODRODNYM SYNEM SWEGO CZASU, płodem impresjonistycznej, LEKCEWAŻĄCEJ ESTETYKĘ FORMY KRYTYKI, w najślabszym jej stadjum, schyłku i degeneracji. Doktryna nie zastąpi tu ani wrażliwości estetycznej, ani sprawdzianów, do jakich nowoczesna krytyka polska dąży. Jeżeli można dziś jeszcze mówić o Brzozowskim, jako krytyku, to tylko w sensie przecięcia jego doktrynerstwa i niewyrobionej estetycznie, lekceważącej sztukę dogmatyki społecznej. A trzeba wiedzieć, że dogmatyka ta była szczupłą, za szczupłą na dzisiejsze perspektywy artystyczne, a nawet społeczne. Dlatego WIĘCEJ MÓWI SIĘ DZIŚ O BRZozowskim, NIŻ SIĘ O NIM MYŚLI; inaczej wydałby się on nam dziś za patetyczny, za jednostronny, za ciasny i nieprzetrawiony, zbyt nieuchwytny w swych podstawach, bo zależny od myśli cudzej, papierowy i niezrównoważony. W porównaniu z krytyką TWÓRCZOŚĆ BRZozowskiego, JAKO POWIEŚCIOPISARZA, TAK ZANIEDBANA PRZEZ NASZYCH JEDYNYCH KRYTYKÓW, DO DZIŚ MOGLĄBY SYCIĆ SWEMI GENIALNEMI RZUTAMI POLSKĄ LITERATURĘ. Ale, aby to ocenić, trzeba by przeczytać „Sam wśród ludzi”, „Dębinę”, „Płomienie”...

Pobijanie istniejącej krytyki wyszukiwaniem jej genetycznych źródeł jest tedy fałszem, dowodem braku zrozumienia naszej epoki i studenckiego wykręcania się od odpowiedzialności za własną ignorancję, zapomocą autorytetu papierowego. Niestety, w tym wypadku powagę autorytetu w dużym stopniu nadwężają ci, którzy się nań powołują. Gdyby o wartości wpływów Brzozowskiego miało świadczyć zasłanianie się epidemiczne jego NAZWISKIEM, legenda o nim, jako o jedynym krytyku, nabrałaby cech ponurych.

Stając w obronie nowoczesnej krytyki polskiej, zaznaczyłem, że jest ona dziś więcej warta, niż obecna twórczość, więcej w niej odwagi sta-

*) Porównaj: „Głosy wśród nocy” str. 99 — 129 i „Widma moich współczesnych” gdzie literatura jako PRZEDMIOT BADANIA zlewa się całkowicie z PRZEDMIOTEM LITERACKIM. Można by powiedzieć tu, że przeczucia myślowe Brzozowskiego były potężniejsze, niż jego myśli!

wiania problemów i powagi, niż wśród tych, których ma ona sądzić. I dlatego być może brak jej uznania, tak mało dla niej szacunku i zrozumienia, tak wiele chęci obniżenia jej walorów, taka obawa przed pokazaniem jej świata. Przyczynia się do tego niewątpliwie charakterystyczne dziś w Polsce ROZPIERANIE SIĘ ŁOKCIAMI W PUSTCE, pomijanie wzajemne wartości, brak szacunku dla wysiłku intelektualnego współczesnych, żądza panowania bodaj w przestrzeni całkowicie izolowanej, dla podtrzymania złudzeń literackiego autokratyzmu. W odpowiedzi na to można tylko zaznaczyć, iż w Polsce dość jest miejsca jeszcze na dziesięciu krytyków w rodzaju Brzozowskiego, a brak uznania dla krytyki aktualnej świadczy o małodusznym egotyzmie i drobnomieszczańskiej, szkodliwej dla literatury meskinerji tak samo dziś, jak za czasów Brzozowskiego.

I.

MIĘDZY KUCHNIĄ A PANTEONEM

Do wszystkich niemal opinii i artykułów o krytyce zakradło się dziś rozprężenie myślowe, dowolność sądów oraz inercja, która sprawia, iż krytyka współczesna straciła całą swą powagę i wpływ na bieg zdarzeń artystycznych. Pozbawiona autorytetu krytyka staje się współczynnikiem handlu księgarskiego lub wyrazem przygodnej opinii sprawozdawców-amatorów, zaciera swe kontury, swój walor trwały, trwalszy, niż chwilowa emocja czytelnika lub widza. Pomijając już względy osobiste, prywatne wobec autora, a więc czysto towarzyski charakter dzisiejszej krytyki, sam fakt uprzemysłowienia produkcji książki, a zatem potrzeba jej reklamy handlowej, sprowadził krytykę mimowoli do poziomu ogłoszenia, pożądanego bez względu na ujemną czy dodatnią ocenę.

Nie może tu być mowy o sądzie „uczciwym”, a krytyka tego rodzaju, interesująca, jako symptomatyczny przejaw nowoczesnego życia, nie nadaje się do roztrząsań teoretycznych.

Pozostaje więc krytyka, jako wyraz opinii, w szerokiej skali od czytelnika przeciętnego i jego upodobań estetycznych aż do zawodowego badacza, krytyka, obejmująca wszystkie niezamącone handlem przejawy życia estetycznego, od emocjonalnego odruchu, aż do ścisłej, metodycznej analizy. I tu samo pojęcie krytyki nabiera takiej rozległości i wieloznacznej treści, że nazwą jej możnaby oznaczyć każdy niemal przejaw reakcji na dzieło sztuki. Krytyką byłby fakt, że dziecko odwróciło się od modernistycznego obrazu, oburzenie kucharki na wiszące w salonie akty kobiece, gwizdnięcie mieszczaucha na wystawie kubistów, obojętność publiczności wobec arcydzieł poezji i literatury, przy równoczesnej, potwornej konsumpcji makulatury przekładowej.

Mianem krytyki dałaby się oznaczyć każda istotna, niesfałszowana i nieklamana reakcja uczuciowa, zmysłowa lub rozumowa. Elementami krytyki bowiem nie są tylko pojęcia, lecz przede wszystkim wrażenie zmysłowe, wyobrażenia i uczucia, a sąd, czyli produkt intelektualny, stanowi tylko ich sformułowanie. Prawo zaś do sądu jest tak samo powszechne, jak ele-

menty, które się nań złożyły. Nikomu do tej pory nie przyszło na myśl ograniczenie człowieka, najmniejszego bodaj, w jego prawie do formułowania swych stanów duchowych, a więc do wydawania sądów o sztuce i szerzenia ich w swem środowisku. Czy to będzie Marjanna Wyrobek, czy Karol Irzykowski, sądy ich mają taką samą powszechną i równouprawnioną rację bytu, z tem tylko zastrzeżeniem, że w pierwszym wypadku sąd będzie emocjonalny i jednowymiarowy, w drugim natomiast obejmuje najwyższy zakres dostępny dla krytyka; aczkolwiek niepozbawiony drugorzędnych przesłanek, któremi może być niechęć do autora, uprzedzenie do pewnych kierunków artystycznych i t. d. Sąd Marjanny Wyrobek, bardziej pospolity, mógłby nawet, z punktu widzenia bezpośredniości i czystości, stanąć wyżej w klasyfikacji zjawisk krytycznych od sądu zawodowca, gdyby nie różnica w zakresie doświadczeń, znajomości terenu i fachowego wykształcenia. W istocie jednak, tak jedna, jak druga strona, na pytanie o wartość jakiegoś dzieła, dałaby szereg interesujących twierdzeń i argumentów, równą ilościowo, ale jakościowo różną. Człowiek przeciętny oceni dzieło według doznanej przyjemności, t. j. zbieżności wrażenia ze swem nastawieniem ruchowym, czyli zainteresowaniem, ujmie je jak każdy przejaw życia z całym zapasem emocji; krytyk natomiast zawodowy będzie starał się wyjść poza to prymitywne wzruszenie, oczyścić je z sugestywnej nieraz satysfakcji i wydobyć z niego przesłanki sądów możliwie obiektywnych, pozbawionych wpływu elementarnych wrażeń.

Łatwo to sprawdzić doświadczalnie na lekturze romansów awanturnicznych. Czytają je krytycy; czyta je lud. W obydwu wypadkach lektura jest pochłaniająca. Każę zapominać o błędach drukarskich, wadach stylistycznych, irytuje brakiem stronic lichego wydania i t. d. Wytworny krytyk-intelektualista czyta Jacka Londona lub Wallace'a z taką samą satysfakcją, co kupiec, motywując to potrzebą rozrywki, odpoczynku; w istocie jednak jest zaciekawiony i często czyta z większą rozkoszą te piętnowane przez siebie skądinąd bajdy, niż wspaniałe romanse Conrada. Nie wpływa to jednak na jego sąd o Jacku Londonie. Potępi go przy pierwszej sposobności za niewybredną fabułę, monotonię pomysłów, ograniczoną ilość środków ekspresji, słaby język, ale... po gruntownem przeczytaniu. Inaczej robotnik lub uczeń! — Nie będzie w nich tego rozdwojenia między lekturą a sądem, między zainteresowaniem a opinią; sąd będzie tu rezultatem bezpośrednim doznanej emocji. W takim stosunku do sztuki krytyk nie jest potrzebny, stanowi raczej przeszkodę, gdyż przeciętny czytelnik chętniej potępi krytyka, niż wyrzeknie się ulubionej lektury. Nie czyta on, podobnie jak miliony jego braci, pochłaniających stosy makulatury powieściowej, recenzji w gazetach. Czyta natomiast ogłoszenia o świeżo wydanych książkach, bez wertowania nudnych elaboratów krytycznych. Posiada własną orientację w świecie sztuki i nie zmienia jej pod wpływem sądu literatów.

Nasuwa się przeto pytanie: jakie stanowisko zajmuje krytyka w obecnym życiu społecznem? jaką funkcję, usprawiedliwioną utylitarnie, spełnia wobec autora i publiczności? jaki ma związek z producentem i konsumentem sztuki?

Jedynie rozwiązanie tych pytań może doprowadzić do określenia nowoczesnego krytyki, do wyznaczenia jej właściwego miejsca w sztuce oraz

uzasadnienia jej potrzeby. Ze wszystkich bowiem dziedzin piśmiennictwa zbliża się ona najbardziej do praktycznego, społecznego poziomu, stając się łącznikiem między sztuką a życiem mas, między duszą artysty a duszą społeczeństwa. Wobec podnoszonej coraz częściej kwestji jej racji bytu (Francja: Ankieta w „Nouvelles Littéraires”; Polska: „Echo Tygodnia”), postawione tutaj zagadnienia muszą dać podstawę do ewentualnej obrony. Wynik negatywny tej obrony potwierdziłby tylko zdanie pewnych artystów, iż krytyka jest przeżytkiem, że wyczerpała swe możliwości, a sztuce wystarcza sąd masy społecznej, że Irzykowskiego może już zastąpić Marjanna Wyrobek.

Zdanie o zbyteczności krytyki mogło powstać tylko w czasach powszechnej merkantylizacji sądów, w czasach gdy krytyk zniżył się do roli akwizytora ogłoszeniowego i stracił szacunek w swoim środowisku, lub stał się niewygodny dla spekulantów artystycznych. Szermują nim albo mierni autorzy, oszołomieni przypadkowym, bezkrytycznym powodzeniem na rynku, albo wydawcy makulatury. W istocie jednak przejście do porządku nad dziedziną, która była przez setki lat współczynnikiem kultury estetycznej, nie jest rzeczą prostą. KRYTYKA tak samo, jak wszelka inna gałąź piśmiennictwa jest zjawiskiem organicznie związanem z produkcją artystyczną i stanowi naturalną reakcję, wynikającą z procesów psychicznych i stosunków międzyludzkich. Domaga się ona NIE ZAPRZECZENIA, LECZ SFORMUŁOWANIA swych funkcji, zakresu i sprawdzianów. Jak każdy sąd, jest ona zjawiskiem wtórnem po zaistnieniu faktu, o ile posiada charakter rzeczowy, nie metafizyczny, jak każdy sąd objawia dążność do konserwatyzmu, spóźnia się w stosunku do życia, dopędza je beznadziejnie, formułuje i stąd ciągle jej nieporozumienia z aktualnością. Nie wynika z tego jednak, że w całej swej rozciągłości jest nieżywotna lub nietwórcza. Należy ją tylko oczyszczać co czas pewien z przesądów i zabobonów, ze zwietrzałych sprawdzianów i skostniałych kategorii myślowych; uwspółcześnić ją, czyli uzgodnić z wrażliwością estetyczną epoki.

II.

SMAK I STYL

W pospolitem rozróżnianiu całej reszcie produkcji artystycznej, poza krytyką, przeciwstawiamy nazwę: „twórczość”. Nie wdając się w słuszność tego rozróżnienia, które napsuło i tak wiele krwi krytykom zeszłego wieku, usiłującym nagwałt zrównać swe walory z twórczością poetów i powieściopisarzy, należy się raczej zastanowić, czy wogóle dotychczasowa klasyfikacja literacka nie przeżyła się i czy wytrzyma powierzchowną bodaj rewizję. Jesteśmy bowiem świadkami coraz gwałtowniejszego zaniku dawnych sprawdzianów, nie tylko estetycznych, ale przede wszystkim życiowych, upadku egotyzmu artystycznego, coraz mniej troszczymy się o procesy twórcze osobowe, coraz śmielej oddalamy się od metafizycznych zagadnień w twórczości, od religijnego kultu dogmatów dawnej krytyki, rekwizytów romantyzmu, symbolizmu i impresjonizmu. Przewyciężając ra-

cjonizm, przestaliśmy odczuwać smak idealistycznej estetyki w rodzaju: absolutnego piękna, natchnienia, talentu i t. p. darów bożych, których zaletą było zepchnięcie odpowiedzialności za błędy artystów na Pana Boga. Proces twórczy interesuje nas raczej z punktu widzenia psychologii, niż mistycyzmu. Od poetów żądamy trzeźwego stosunku do środowiska, zrównania się z całokształtem społecznego życia; nie imponuje nam nadęta poza „wieszczów”, śmieszy nas ich pretensjonalna megalomanja i resztki romantycznego patosu. Liryzm osobisty, przetrwanie stanów własnej duszy ustępuje przed heroizmem twórczej cywilizacji, która czyni z egotycznych, poetyckich wlotów niemowlęce kwilenia zapatrzonych w swe wnętrze impotentów. Sztuka poszukuje własnej logiki i własnego przedmiotu, zrzuca protektorat, wyzwala się z tyranii napływowych pojęć i formuł. Malarstwo chce być tylko malarstwem, nie literaturą, poezja tylko poezją nie malarstwem, literatura tylko literaturą. Poza tem pojęcie „twórczości” przestaje być monopolem sztuki; konkurencję Pegazowi zrobił aeroplan, poeta przestał patrzeć na inżyniera z pobłażaniem. Ginie też dawny arystrykratyzm niewolniczy. Piśmiennictwo staje się przedmiotem powszechnego użytku, odpowiada już nie tylko potrzebom wybrańców, ale szerokich mas społecznych. W związku z tem rozszerzeniem terenu i potrzeb, muszą wyłonić się nowe kryteria wartości, sprawdziany bardziej powszechne, gdyż dawne miały tylko rację bytu w kuchni hierofantów. Otwiera się perspektywa nie tylko dla nowej sztuki, ale też nowy punkt wyjścia dla krytyki.

Książka np. stała się produktem, który podlega wahaniom rynku, jak każdy inny wytwór gospodarczy. Zmienił się stosunek do niej autora, wydawcy i czytelnika. Rządzą nią prawa ekonomiczne popytu i podaży, pozabawiając oroku ofiarności snobów poetyckich i grafomanów, pozujących na geniuszów. Zaciera się coraz wyraźniej granica między wartością handlową książki, a jej zaletami artystycznymi. Mimo to jednak, ani rynek, ani handlowa pozycja nie stanowi dotychczas sprawdzianów literackich, a stanowisko producentów książki różni się zasadniczo od stanowiska jej twórców. Zachowanie tej różnicy, utrzymanie jej lub uzgodnienie na korzyść wartości estetycznych należy do pierwszych zadań pozytywnej krytyki literackiej.

Gdzież jednak należałoby szukać trwalszych nad jeden sezon wydawniczych mierników tych wartości, kryteriów estetycznych, jeżeli do tej pory nie potrafiły ich zdobyć całe zastępy krytyków i estetyków, pretendujących do zawodowego znawstwa.

Poszukiwanie sprawdzianów absolutnych zawodzi obecnie, wywołuje sprzeczności, doprowadza do nieporozumień; kryteria estetyczne stały się terenem długotrwałej walki pokoleń, bez nadziei jakiegokolwiek porozumienia. Szukamy przyczyny tego w zmianach środowiska i jego potrzeb, ale mimo różnorodnych tłumaczeń, nie dało się urobić w żadnym wypadku ani zasady, ani kryteriów absolutnych, niezależnych od tego środowiska, jakieś oczyszczonej, z względnych czynników, absolutnej miary. Krytyka idealistyczna zbankrutowała na całej linii, obecna zaś musi wykazać swój ścisły, organiczny związek z życiem gromady, dowieść, że to, co dotychczas uważane było w ocenie zjawisk artystycznych za rzecz względną, sta-

nowi właśnie ich zasadniczą miarę, a nietylko akcydentalną właściwość. Krytyka bowiem z funkcji swojej jest społeczna i dlatego wszelka próba metafizycznego jej traktowania, poza przyrodzonym jej żywiołem musiała się kończyć zawodem.

Mierniki krytyczne nie są rezultatem żadnej estetyki filozofującej, ale wykładnikiem tej kultury, czyli t. zw. SMAKU, który stanowi realną podstawę kryterjów swej epoki. Stąd ich względność w dziejach sztuki, przejściowość, ich linja kręta, przebiegająca wszystkie dziedziny życia społecznego i intelektualnego środowiska. Smak estetyczny w literaturze wydał np. we Francji pocz. 19 w. krytykę moralizatorską S. M. Girardin'a (*bon goût et bon morale*) i całą szkołę chrześcijańskich krytyków; klasycyzm dogmatyczny zrodził doktrynerstwo Desiré Nisard'a, a rezultatem rozrostu naukowych metod i darwinizmu była krytyka Taine'a, ewolucjonizm F. Brunetiere'a i t. d. Każdy etap cywilizacji i kultury stwarza swoiste zabarwienie wrażliwości zmysłowej, napięcie jej w pewnym kierunku, własny SMAK, którego rezultatem w sztuce jest inny stosunek do formy czyli STYL. Styl wyraża smak swej epoki, daje przekrój życia estetycznego środowiska, a więc syntetyzuje upodobania i natężenie emocjonalne swego czasu.

W krytyce tedy powinien być zasadą SMAK EPOKI, jego wszechstronne WYCZUCIE. Krytyk obowiązany jest do posiadania tego smaku przedewszystkiem, gdyż od tego zależy wszelka kompetencja do wydawania sądów, wówczas dopiero krytyk dojrzały jest do swej społecznej roli, czyli do FORMUŁOWANIA STYLU epoki, jego kryterjów, ideału i czystości. Spełniając tę funkcję, krytyka realizowała się twórczo wraz ze sztuką, budowała estetyczny wykładnik epok i doniosły współczynnik ich doskonalenia się, gdyż uświadamiała procesy podświadome, podkreślała je, utrzymywała zjawiska płynne i cechy, które bez niej uległyby zatarciu.

Poza tem sprawdziany jej były określeniem świadomych zainteresowań, doprowadzeniem ich do maksymalnego poziomu, kontrolą tego poziomu, sprzyjającą twórczości artystycznej. W tem znaczeniu funkcje i zadania krytyki stanowiły sprawę społeczną, zgodną z interesami estetycznymi ogółu, ponieważ przez nie przejawiał się cały socjologiczny sens twórczości indywidualnej.

III.

ZDETRONIZOWANE AMBICJE

Krytyka sama w sobie, krytyka kongenjalna, współtwórcza artystycznie jest najdoskonalszym absurdem, stworzonym przez neo-romantyzm i symbolizm wieku dziewiętnastego. Wyraziła się w tem hasle tylko emancypacyjna dążność krytyki, ambicje artystyczne, sprzeczne z właściwemi jej założeniami. Współzawodnictwo krytyki z literaturą, t. zw. twórczą, musiało wydać pokraczny plód w postaci POEZJI KRYTYCZNEJ, nastrojowej i bezmyślnej. Z drugiej zaś strony równie niefortunne okazały

się próby nadania krytyce charakteru klasowego przez narzucenie jej sprawdzianów z innych dziedzin, t. j. tendencji ideologicznych (Brzozowski, Michajłowski, a dziś komuniści). Wypaczyły one tylko zasadnicze, estetyczne podstawy krytyki, sprowadzając ją do roli interpretatorki społecznych zagadnień, poprzez fabułę literacką. To drugie nieporozumienie było bardziej zasadnicze, gdyż wynikało z zaprzeczenia estetyzmu w sztuce, z przekonania, iż walory artystyczne nie mają samodzielnej racji bytu i własnych społecznych wartości, lecz muszą je czerpać z jednostronnych, klasowych tendencji. Sztuka i kultura nie są tu uznawane za wartość społeczną samą przez się, zaspokajającą KULTURALNE POTRZEBY, ale za akcydens życia zbiorowego, pozbawiony w niem odpowiedników własnych, zmuszony do podporządkowania się. Znaczenie krytyki musiało więc sprowadzać się do funkcji przystosowywania sztuki do celów wzniosłych, lecz obcych jej istocie. Sprawdziany artystyczne ulegały zdeptaniu i wypaczeniu na rzecz np. ideologii robotniczej, która przez kontrast do kultury burżuazyjnej stworzyła koncepcję kultury robotniczej.

Nowoczesny jednak punkt widzenia różniczuje treść pojęcia „społeczny”, odbierając mu jednowymiarowe znaczenie z zeszłej epoki, usuwa hierarchiczność w układzie wartości poszczególnych dziedzin życia i nauki. Sztuka w swoim estetycznym zakresie pełni tak samo funkcję społeczną, odpowiadającą potrzebom człowieka, jak każda inna dziedzina, jak religia potrzebom wiary, lub nauka potrzebom intelektualnym i cywilizacyjnym. Wyrastając z potrzeb genetycznie różnych, heterogenicznych w stosunku do innych zjawisk, obejmuje ona SWÓJ WŁASNY ZAKRES WARTOŚCI SPOŁECZNYCH. W związku z tem powstaje nowa perspektywa dla jej społecznego stanowiska, gdyż mimo wszystkie pretensje do niezależności, spełnia funkcję społeczną narówni z innymi dziedzinami; tylko pojęcie tej funkcji dalekie jest od przystosowywania, czy podporządkowania się, leżącym poza nią sprawdzianom. Jeżeli posiada tendencje, to przede wszystkim tendencje estetyczne, bardziej trwałe i zasadnicze, niż przejściowe prądy lub ideologie klasowe. Kryteria społeczne literatury np. mogą być czerpane tylko z literatury, z reakcji zmysłowej, wyobraźniowej intelektualnej na jej dzieła, z kształtujących się norm i reguł smaku, nigdy z doktryny ekonomicznej lub ideowej formułki. Krytyka jest funkcją pośredniczącą między indywidualnością twórczą a społeczeństwem, funkcją, która literaturę uspołecznia, wyznacza jej właściwe miejsce w całości kształcie zjawisk estetycznych; normuje je według potrzeb i smaku epoki. Wykraczając poza te granice, zdolna jest tylko do oderwanych koncepcyj, abstrakcyjnych, apriorycznych systemów i teorii, oddala się od faktów, słowem przestaje być krytyką, zmienia się w filozofję sztuki czy literatury. Zaznaczyło się to zwłaszcza w badaniach historyczno-literackich, w ich jałowym stosowaniu (jakoby opartych na doświadczeniu) sprawdzianów pascieżmu do żywej pulsującej sztuki nowoczesnej.

Rezultatem tego jest tylko absurdalny HISTORYZM krytyczny, mierzący naiwnie obecność dawnością, stawiający stare buty wyżej niż nowe, w imię urojonej naukowości swych metod. Niestety, ani historia literatury, ani krytyka nauką nie są, a przecenianie stanowiska swego przez „uczonych”, ich odwaga do sądzenia teraźniejszości miarą tradycji dowodzi raczej skostnienia, niż naukowości. Stosy „przyczynków” bio- i bibliograficz-

nych, „syntez” akademickich nie zasługują jeszcze na miano nauki. Naukowem badaniem mogłoby być tutaj raczej poszukiwanie praw rządzących rozwojem sztuki, co jest równoznaczne z badaniem indywidualności twórczych w ich związku z własną epoką. Same zjawiska artystyczne, jako takie, nie powtarzają się, są zawsze nowe i na tem właśnie polega ich specyficzna wartość; aby je ująć „naukowo” trzeba sprowadzić je do terenu mniej ruchomego, do trwalszego i szerszego zakresu, jakim jest całokształt warunków powstawania kultury. Naukowa krytyka więc musiałaby odwołać się do socjologii. Nie nudny przeto, bezcelowy, banalny historyzm, ale socjologiczne badanie i ocena zjawisk artystycznych byłoby drogą do naukowości krytyki. Kierunek ten, jak dotąd, przejawiał się najdobitniej w krytyce rosyjskiej, w dziełach I. Razumnika, Gorbaczewa, Szmidta, wobec których nasza historia literatury nie wytrzymuje nawet prymitywnej oceny, gdyż brak tu ogólnej znajomości kultury i człowieka, a patriotyczni, wężący wszędzie socjalizm, uczeni operują techniką i metodami z czasów, które gwarantują bezpieczeństwo polskim mózgom. Oparta na kryterjach z przed lat stu, pozbawiona kontaktu z psychologią, socjologią i nowoczesną cywilizacją, historia literatury tkwi w ciasnych ramach akademickiego szablonu, wydaje talmudystów, wyjaławionych z żywotnego do terażniejszości stosunku, nieodzownego dla badacza zjawisk kulturalnych. Dlatego prace literackie tego pokroju są średniowieczną pod względem metod i kierunku, stwarzają często fałszywe nastawienie do faktów obecnych i przeszłych, wysuwają na czoło literatury, z trzeciorzędnych, szowinistycznych względów, nazwiska o wątpliwej wartości, naginają sprawdziany do intryg uniwersyteckich lub komeraży szkolnych. To też najważniejszym dziś studjum literackiem byłoby dzieło o anomaljach i zboczeniach historii literatury, dzieło nieomal psychopatologiczne.

Powracając do istoty rzeczy, należy stwierdzić, że trzy rodzaje badań, określanych zazwyczaj zbiorową nazwą krytyki artystycznej, a więc: HISTORIA SZTUKI, FILOZOFIA SZTUKI I KRYTYKA AKTUALNA STYKAJĄ SIĘ TYLKO NA PŁASZCZYŹNIE JEDNEGO POKREWNEGO PRZEDMIOTU, w istocie jednak zajmują wobec niego trzy odrębne stanowiska. Funkcje ich nie powinny ulegać pomieszaniu. Zadaniem historii sztuki może być tylko poszukiwanie, drogą metod socjologicznych, PRAW, rządzących zjawiskami artystycznymi w PRZESZŁOŚCI.

Celem filozofii i psychologii sztuki byłoby natomiast formułowanie istoty zjawisk estetycznych, zapomocą metod ściśle naukowych. Tu również, jak poprzednio, sam fakt zajmowania się sztuką nie stwarza precedensu, ani kompetencji do narzucania jakichkolwiek kryterjów żywej sztuce. Psychologia sztuki zlewa się z całokształtem badań psychologicznych i nie może wywierać wpływu na kierunki oraz potrzeby estetyczne ogółu.

Tylko żywotna, zainteresowana bezpośrednio w bieżącej twórczości krytyka, jako WYRAZ REAKCJI emocjonalnej na dzieła sztuki, ma prawo do formułowania sądów o smaku i stylu swej epoki, do stwarzania jej kryterjów; tylko ona może stanowić czynnik, budujący perspektywy dla przyszłej twórczości, krocząc w zgodnym rytmie z nieprzewidzianym w swych następstwach ruchem czasu. Jest to warunkiem dynamiki krytycznego sądu.

IV.

KOMPETENCJE CZY UROJENIA.

O ile literatura piękna (poezja, dramat, powieść) jest uzmysłowieniem tej reszty wynalazczości i kombinacyjności ducha ludzkiego, która nie da się wyrazić w żadnej innej postaci i formie, której ani technika, ani wysiłek materialny nie potrafi uzewnętrznić, — o tyle krytyka literacka literacka stanowi czynnik systematyczny, harmonizujący dzieło artystyczne ze środowiskiem. Klasyfikuje ona — jak nauka zdobywcze techniczne — zjawiska literackie, uczy patrzeć na nie i stwarza atmosferę zainteresowania nimi, czyli tak zwaną kulturę estetyczną, słowem wiąże dzieło organicznie ze społeczeństwem, szuka związków ogólnoludzkich w przejawach indywidualnej twórczości i nie tylko szuka, lecz związki te stwarza, czyni z dzieła jednostki fakt życia zbiorowego.

Znaczenie twórcze krytyki nie polega na kombinacjach syntetycznych, oderwanych koncepcjach filozoficznych i metafizycznych, ale na pozytywnej funkcji społecznej, na wprowadzaniu twórców indywidualnych w okrąg życia zbiorowego, narzucania temu życiu tych twórców i ukazywaniu ich estetycznej żywotności, t. j. rewelacyjnych pierwiastków. Dzieło twórcze bowiem jest taką samą rewelacją, jak każdy wynalazek, tylko wynikającą z innego układu psychicznego, trudniejszą do przyjęcia i przyswojenia, niż łatwo dostępna i pożądana zdobycz materialna; potrzeby wywołujące je z niebytu, są bardziej skomplikowane, wymagają wyższego stopnia przygotowania, niż potrzeby cywilizacyjne. Toteż łatwiej nauczyć ludzi jazdy na aeroplanie, lub słuchania radio, jak czytania poetów.

Cywilizacja ma swój odpowiednik w potrzebach powszechnych, elementarnych, kultura zaś tylko w złożonych. Nawet nie rozumiejąc konstrukcji jakiegoś aparatu, człowiek wyzyska go dla swych celów, tymczasem nie pojmie wartości artystycznych, bez wykształcenia w sobie zmysłu estetycznego. Istnieją tu również różnice indywidualne, które sprawiają, że jeździć aeroplanem może każdy człowiek, niekażdy jednak posiada zdolność, mimo wykształcenia, do odczuwania muzyki lub poezji. W dziedzinie sztuki bowiem istnieje więcej kalek, niż gdzieindziej.

Z takiego punktu widzenia krytyka miałaby do spełnienia olbrzymie zadanie, jako współczynnik kultury estetycznej. W tym też celu musi wyzbyć się dążeń do wyodrębnienia się poza sferę literatury, jako oddzielna dziedzina, coś w rodzaju nadbudowy, współtwórczości. Kongenjalność jej, głoszona żarliwie przez impresjonizm, stanowi tylko złudzenie fałszywej ambicji.

O wiele większe nieporozumienie stanowi jednak całkowita negacja potrzeby krytyki. Negacja ta, spotykana dziś często wśród literatów, jest zazwyczaj mało poważnym flirtem z publicznością, lub odwetem zawiedzionych poetów w stosunku do krytyków. Poważnie można rozstrzygać tylko kwestję celów i metod krytyki, uznając jej potrzebę, jako naturalny skutek życia towarzyskiego, i zjawiska, istniejącego niezależnie od naszego na nie poglądu. Pozatem należy się zastrzec, iż krytyka w żadnym wypadku nie jest odłamem literatury, wysługującym się autorom, czy wydawcom, że czynność jej, wbrew utartemu pogładowi, ogarnia daleko

szerszy zakres, niż naprawa zboczonych talentów, wykazywanie błędów etc. Krytyka taka byłaby zgoła bezcelowa i zbyteczna w druku; o wiele większy pożytek dawałaby tu korespondencja prywatna krytyka z autorem. Czyż wytknięcie błędów stylu lub kompozycji, musi być publikowane w tysiącach egzemplarzy, aby dotrzeć do autora? Byłoby to posądzanie krytyki o wyjątkową złośliwość, chęć zniesławienia, kompromitacji i nadużycie druku. Jeżeli zaś jest tak obecnie, to jedynie dlatego, że krytyka, nie tylko polska, obok poważnej pracy, obraca się przeważnie w sferze walki o nazwiska, antagonizmów osobistych, cenzuruje autorów ad personam, z pomijaniem swych zadań istotnych. Poza tem znany jest zwyczaj oddawania dzieł poważnych do recenzji początkującym dziennikarzom, czy literatom, którzy ani z doświadczenia, ani z fachu, nic z krytyką wspólnego nie mają. Stąd niechęć autorów, podejrzliwość czytelników i negacja krytyki wogóle.

Nie byłoby tak, niewątpliwie, gdyby krytyka rozwijała się po linii zasadniczych estetycznych sprawdzianów i smaku epoki, traktując twórczość możliwie bezosobowo, nie ze stanowiska pochwały lub nagany, ale stylu epoki, przy możliwie ścisłej analizie estetycznej. Zamiast gołosłownego komplementu osobistego, należałoby stosować bodaj ocenę rynkową i handlową książek, co bez obłudy, dawałoby większą wartość każdej recenzji, niż zdawkowe banalności przygodnych sprawozdawców.

O wiele donioślejsze znaczenie mogłaby mieć krytyka, kierująca się potrzebami estetycznymi ogółu, kierunkiem ich rozwoju, dążnościami i pragnieniami. Byłaby czynnikiem, uświadamiającym i fomulującym te kierunki, opierając swe sądy na płaszczyźnie życia zbiorowego. W ten sposób zniknąłby fałszywy podźwięk, wywoływany oceną indywidualności przez indywidualność, zapomocą podejrzanych często, opartych na „widzimisię” sprawdzianów i konwenansów. Tylko dlatego krytyka obecna stała się żerowiskiem jednostek o wątpliwej kompetencji, różnorodnych „upadłych aniołów” sztuki, traktujących swe zadanie pobieżnie, bez koncepcyj, a wreszcie pełniących służbę reklamową. Stan ów wymaga rewizji już nie tylko fachowej, lecz etycznej, wprost społecznego zabezpieczenia uczciwości sądów i kompetencyj, oczyszczenia i odgraniczenia krytyki od reklamy.

Krótko mówiąc, krytyka nowoczesna dla zachowania swej racji bytu, musi wyzwolić się: 1) z balastu i nałogów historycznej perspektywy, która paczy jej związek z rytmem bieżącego życia i każe sądzić teraźniejszość zapomocą przeszłości; 2) odgraniczyć się możliwie najgruntowniej od eklektyzmu filozoficzno-psychologicznego i metafizyki estetycznej; 3) stworzyć kategorie nowoczesne, żywotne, oparte na reakcjach zmysłowych i wyobrażeniowych człowieka dzisiejszego; 4) stosować kryteria, wynikające z kolektywistycznych dążeń wszystkich obecnych kierunków artystycznych.

To ostatnie niema nic wspólnego z trywialnie pojętym utylitaryzmem społecznym i badaniem sztuki pod kątem INTERESÓW KLASOWYCH, ale z traktowaniem potrzeb estetycznych, jako POTRZEB SPOŁECZNYCH właśnie, równorzędnych z innymi, a sztuki jako ich zaspokojenia.

Krytyka indywidualistyczna, krytyka snobów, której początek dał nieokiełnany liryzm impresjonistyczny, podobnie jak krytyka filozoficzna,

oraz ideologiczna, muszą ustąpić pola krytyce—institucji, funkcji społecznej w zakresie sztuki, torującej drogi jej i zrozumienie, zgodnie z całokształtem kultury nowoczesnej, z kierunkiem zbiorowych potrzeb. Tylko pod tym warunkiem zdoła ona spełnić swe zadanie istotne, określić styl epoki. Nie zastąpi tego nawet najmniej szkodliwa krytyka informacyjna, bibliograficzna, której rola, cenna dla orientacji badaczy, zawsze zachowa swą skromną wartość. Nie należałoby jej przypisywać specjalnych zadań naukowych, uznając tem samem wszystko, co pożyteczne, lecz jałowe w treści, za naukę. To ostatnie mogłoby być skierowane pod adresem naszych „uczonych”, ograniczających swą pracę literacką do talmudycznych rozważań seminaryjnych, w których data powstania „Marji” Małczewskiego wydaje się ważniejszym faktem, niż sama „Marja”.

Ów „galicjanizm” akademicki, szerzący się wśród naszych pedagogów, wycisnął piętno upadku na programach szkolnych i seminaryjnych studiach. Młodzież traci żywotny związek z literaturą, nie uczy się poznawać dzieł, korzysta z abstrakcyjnych, przestarzałych metod analizy formalnej, potrzebnych specjalście, znanych profesorowi, ale zbyt technicznych dla przeciętnego inteligenta. Kryterja w ten sposób tracą swą żywotność, każą oceniać Żeromskiego ze stanowiska szablonów, stosowanych do Mickiewicza i t. p. uniemożliwiają zrozumienie teraźniejszości. Geometryczne wykresy, metafizyka reguł i patos nie zastąpią wyobraźni i uczucia, które są nieodzownym czynnikiem poznania estetycznego. Toteż nauka literatury w naszych szkołach tkwi ciągle jeszcze w powijakach dawnych przesądów historycznych, nie wyrasta poza Chmielowskiego i Spasowicza, stosuje metody badania, odrzucone gdzieindziej już w pierwszej połowie 19 w., a przedewszystkiem odgranicza się starannie od wszystkiego, co ma związek z literaturą bieżącą. Gdzież są jednak doskonalsze probieże przeszłości, jeżeli nie w teraźniejszości? Czy mamy rozumieć Mickiewicza obiektywnie dla dobra historii, czy też miarą jest tu znaczenie jego dzieł dla teraźniejszości? Nie przeszłość bowiem jest sprawdzianem teraźniejszości, lecz odwrotnie. Ów cały obiektywizm naukowy, pozbawiony konkretnego celu, narzucający krytyce ciasne ramy tradycji, nie może decydować o losie naszej literatury, o przygotowaniu pokoleń do przyszłej pracy kulturalnej. Literatura z literatury o literaturze zatyka zwolna wszystkie wentylatory społecznie potrzebnej, aktualnej krytyki, przez konwencjonalizm swych pojęć i miary. Właściwe jej zadania leżą na innej płaszczyźnie, niż ta, do której ona pretenduje.

Następnem zadaniem byłoby przewyciężenie gabinetowego kłamstwa, że historia literatury w swej obecnej postaci jest nauką i wypracowuje obowiązujące dla aktualnej twórczości kryterja. Celem krytyki nowoczesnej jest budowanie perspektywy nie w przeszłość, ale w przyszłość skierowanej, zaś środkiem do tego może być tylko mierzenie tradycji sprawdzianami woli. W epoce modernistycznej kultury, bohaterskiej cywilizacji i walki o nowe formy społeczne, czas zdeptać ograniczone, mieszczańskie formuły, całe to średniowiecze literackiego komentatorstwa i patosu, a przynajmniej usunąć je z dziedziny wychowania. Wtedy nastąpi gruntowna rewizja i sprawdzenie: czy przesadny superlatywizm wobec przeszłych wielkości ostoja się przed krytyką, którą wypracuje nasza epoka?

PRAWDA I WARTOŚĆ

Ani estetyka, ani krytyka nie są sprawą indywidualną. Pospolite zdanie „de gustibus non est disputandum” ma znaczenie trywialne i może zdobyć walor tylko w środowisku, pozbawionem skali kulturalnej, oraz dążności do własnego stylu. Cechuje ono również zbieraczy, którzy, grasując na rozległym terenie wszystkich epok, smak i styl swej własnej epoki zatracili. Ani jedno, ani drugie nie stwarza na szczęście miary wartości żywotnych w epoce powstającej.

Największą jednak krzywdę dotychczasowej krytyce wyrządził anarchizm estetyczny, wywodzący się, jak wszelki anarchizm, z przerostu indywidualizmu. Stanowił on najszkodliwszy bodaj rezultat filozofii idealistycznej, która odgraniczyła świat rzeczy od człowieka, dając pole do daleko idących nadużyć, zwłaszcza w estetyce, oddzielającej proces twórczy od jego realizacji i, przenoszącej mierniki wartości w sferę psychologii sztuki lub absolutu. W ten sposób zniknęła możliwość jakiegokolwiek kontroli nad sądami krytycznymi, poza kontrolą logiczną i literacko-psychologiczną, poza abstrakcją; wzmoгло to nieufność do norm tego rodzaju krytyki, przy równoczesnym wzroście bezmyślnej apoteozy tajemniczych, religijnych źródeł twórczości (romantyzm, symbolizm).

Nawet w czasach pozytywizmu i naturalizmu 19 w. krytyka nie mogła się wyzwolić z psychozy idealistycznej, a dziś przeciętny recenzent stale używa komunałów zeszlówiekowego repertuaru. Ciągłe jeszcze się mówi o twórcy, jako istocie wyjątkowej, ciągle interpretuje się jego duszę poprzez dzieło, ciągle wytwór stawia się niżej od producenta — stąd reklama jednostek stoi wyżej, niż reklama ich pracy. Nie dzieło, fakt artystyczny, ale pisarz zajął główne miejsce w passeistycznej krytyce. Zjawisko to, rzecz znamienna, związane jest wyłącznie z dziedziną sztuki. Ani wynalazcy, ani uczeni, ani żaden inny rodzaj pracy nie cieszy się tak wyjątkową apoteozą indywidualności; nikomu nie przyjdzie na myśl zastanawiać się nad procesem twórczym Einsteina, lecz każdy mizerny wierszokleta żąda od krytyka analizy swej DUSZY, okrywa zwyczajne wierszoróbstwo tajemniczością, równą nieomal zagadce powstania wszechświata.

Rzecz charakterystyczna, iż nawet ewolucjonizm Tainowski uległ temu wpływowi, poświęcając więcej uwagi zagadnieniom powstania sztuki, aniżeli jej rezultatom. Psychologizm i analiza motywów twórczych wypierały istotny przedmiot estetyki i krytyki: dzieło. W czasie, gdy dla wytworów cywilizacji posiadamy normalne mierniki, dla dzieł sztuki, poszukujemy sprawdzianów wyjątkowych, w imię ich wyjątkowej jakoby genezy i odmiennej od reszty życia, jakiejs specyficznej wartości. Godząc się nawet na tę odmienność, trudno uznać w niej dostateczną przyczynę do traktowania sztuki na płaszczyźnie HIERARCHICZNIE WYŻSZEJ OD INNYCH ZJAWISK. Byłby to przeżytek barbarzyńskiej filozofii natchnienia i estetyki religijnej. Szukanie bowiem specjalnych mierników np. dla poezji, jakiejs szczególnie podniosłej genezy i przeznaczenia w całokształcie zjawisk społecznych, jest zabytkiem czasów pierwotnych, homeryckich, gdy poezja była zjawiskiem rzadkiem, gdy brak druku i powszechnej kul-

tury literackiej czynił z niej zjawisko niecodzienne, sporadyczne i wiązał ją z kultem religijnym. Obecnie jednak, w czasie spopolitowania nieomal dzieł poetyckich, i co więcej, samej techniki literackiej, która da się oparować przez wykształcenie, — gdy każdy pisarz może swobodnie posługiwać się swobodnie dowolną formą, gdy ani patos epicki, ani „wezbrana bólem pierś“, ani „rozwiany włos“ nie porywa tłumów, gdy ogrom produkcji literackiej nadaje jej charakter przemysłowy, czas usunąć zastarzałe przesady, które literatura nasyciła życie i naodwrot. Dotyczy to zwłaszcza krytyki, która w dużym stopniu była twórczynią legendy literackiej, stosując się przeważnie do snobizmu i patosu poetyckiego i raczej schlebiała literaturze, niż pełniła swe właściwe wobec niej obowiązki.

Kompetencje krytyki muszą ulec przewartościowaniu. Od tego należałoby zaczynać wszelką dyskusję na temat zadań i znaczenia krytyki w chwili, gdy relatywizm filozoficzny naruszył powagę średniowiecznej tyranji pojęć.

Kto i w jakim wypadku ma prawo sądzić dzieło sztuki? Kiedy istnieje największe prawdopodobieństwo sądu dobrego? Co jest miarą wartości sądów krytycznych?

Właściwie tylko dwa ostatnie pytania dadzą się pozytywnie rozwiązać; pierwsze wymagałoby nazwisk określonych i praktycznej klasyfikacji, zależnej całkowicie od pytań następnych.

Względność prawdy krytycznej jest aż nadto stwierdzona przez codzienne doświadczenie, które dowodzi, że NIEKAŻDY SĄD PRAWDZIWY JEST WARTOŚCIOWY I NAODWRÓT. Ale jaki sąd krytyczny należy uważać za wartościowy? Na pytanie to otrzymuje się zazwyczaj wykrętną odpowiedź: „to zależy od punktu widzenia“. Nadużyty ów i zużyty komunał „filozofów dobrej woli“, miłujących nadewszystko zgodę i równowagę, przynosi światu większe szkody, niż najbardziej burzliwe rewolucje. UZNAWANIE „OBJEKTYWNE“ WSZYSTKICH RACJI RÓWNA SIĘ W PRAKTYCE NIEUZNAWANIU ŻADNEJ RACJI. stanowi tylko skutek intelektualnej niemocy. „Z punktu widzenia“ postępu, czy ewolucji lub aktualności, obiektywizm filozoficzny jest BEZWARTOŚCIOWY, pozbawiony dynamiki intelektualnej, a jako taki, nie może być podstawą żadnej teorii estetycznej, ustalającej żywotne sprawdziany dla chwili bieżącej.

Tylko subiektywny stosunek do rzeczywistości jest naprawdę twórczy w zakresie wartościowania: toteż ani historia, ani estetyka filozoficzna, poszukujące w nieskończonej różnorodności zjawisk artystycznych jednowymiarowych formuł i norm, nie mogą a priori stwarzać reguł smaku dla epoki narastającej. Nie zaprzeczamy im prawa do badania przeszłości, ale nie oczekujemy od nich żadnej miary dla teraźniejszości lub wskaźników na przyszłość. ODMAWIAMY IM TYLKO KOMPETENCJI DO SĄDU KRYTYCZNEGO.

Przesąd krytyki, oparty na wierze, jakoby wyłącznie doświadczenie przeszłości, dawało miarę walorów nowoczesnych, ma swe źródło w ewolucjonizmie, aplikowanym do teorii sztuki jeszcze w czasach naturalizmu. Na zasadzie przekonania, iż formy artystyczne wyłaniają się jedne z drugich organicznie, jak w przyrodzie, że sztuką rządzą te same prawa co światem zwierzęcym, czy roślinnym, powstał ów pozór naukowego trakto-

wania zjawisk artystycznych, który był modną analogią w swoim czasie. Stosowano ją zresztą do wszystkich dziedzin życia prawie automatycznie, bez głębszych zmian, jako prawo najogólniejsze, szczególnie podatne i rozciągliwe. Jaskrawym przykładem jest teoria H. Taine'a, stanowiąca tylko aplikację teorii Darwina. W zasadzie dałaby się ona przystosować do każdej innej dziedziny, mogłaby odnosić się do techniki, do religii i t. d. W ten sposób powszechna psychoza ewolucjonistyczna zeszłego wieku zaciemniła na długi okres czasu możliwość badania faktów w ich różnorodności, zahamowała bezpośrednie, niezależne od żadnej teorii ich badanie, stworzyła groźny dla każdego poznania szablon. Worek ewolucji mógł z łatwością ogarnąć dowolną treść. Lecz musiał w końcu pęknąć. Nastąpiła zdrowa reakcja.

Obecnie, gdy ewolucjonizm w zastosowaniu do badań naukowych i filozofii został prawie przewyciężony, gdy celem nauki stało się przede wszystkim ustalanie faktów w ich heterogeniczności i poszukiwanie praw nie teorii, — przyszedł czas i na estetykę. Zwraca się ona również do faktów bez błyskotliwych rekwizytów teorii, z ciężkim natomiast aparatem METOD.

Krytyka, czerpiąca do tej pory obficie z zapasów doktryn estetycznych, znalazła się nagle na przednim froncie rzeczywistości, na samym jej cyplu, jako jeden z głównych współczynników walki o nowy do życia stosunek. Nie pomoże tu już żadna teoria — trzeba tworzyć nowe sprawdziany. Nie badanie prawdy, ale określanie faktów, nie doprowadzanie rzeczywistości do jednego mianownika teorii, lecz ujęcie tej rzeczywistości właśnie w jej różnorodnych przejawach staje się zadaniem nowej krytyki. Celem zaś nie jest formułowanie sądów prawdziwych, logicznych, ale wartościowych t. j. takich, które wytrzymują miarę potrzeb, charakteru, stylu i smaku epoki, które rozszerzają świadomość zbiorową, wpajając jej nowe kryteria, równoległe z powstawaniem nowych kierunków i faktów artystycznych. Sprawdziany krytyki, w przeciwieństwie do estetyki dawnego pokroju, czy historii sztuki, są DYNAMICZNE, WYRAŻAJĄ KIERUNKOWE NAPIĘCIE EPOKI, wyznaczają poprostu drogę tej epoce. Probiez wartości krytycznego sądu, jego twórczego charakteru nie leży przeto w sumie zdobytych doświadczeń tradycyjnych, ale w pozytywnej podstawie krytyka wobec życia, w tem, co wydobywa on z niego, jako niepowtarzalną, oryginalną i właściwą wartość epoki.

Tylko to usprawiedliwia liczne ofiary i pomyłki krytyki, tak częste w dziejach sztuki.

VI.

„ŚWIATOPOGLĄDY“ I TEORJE

Sąd krytyczny jest miarą kultury estetycznej środowiska. Od dynamiki jego zależy aktualna (względna) wartość dzieł w tem środowisku powstających. Nadaje on im walor powszechny i żywotność. Pospolity komunał,

że dzieło wartościowe może się obejść BEZ KRYTYKI, odnosi się prze-
ważnie do fałszywej reklamarskiej krytyki lub do dzieł, pozbawionych
artystycznej wartości. Romanse, przeznaczone dla kucharek, nie potrze-
bują poza reklamą krytyki, ale też nie pragną uznania: są bezpretensjonal-
nym, najniższym wytworem banalnej wyobraźni, podobnie jak liche powie-
ści awanturnicze. Czem byłyby jednak dzieła Conrada lub Żeromskiego bez
interpretacji krytycznej? Nigdy nie przedarłyby się do świadomości ogółu,
bez uspołeczniającej (nawet ujemnej) krytyki, nie byłyby dostatecznie czy-
tane, a więc straciłyby swój walor pozytywny. Poziom kultury estetycznej
ogółu jest bowiem zawsze niższy od poziomu arcydzieł swego czasu. Kry-
tyka musi PRZERASTAĆ jeden, DORASTAĆ do drugiego. Najogólniej-
szem zaś jej zadaniem jest wcielanie energii, wyrażonej w dziele do świa-
domości społecznej i dociąganie tej świadomości do poziomu kultury arty-
sty, oraz własnej wrażliwości estetycznej.

Dzieło sztuki odłącza się z chwilą powstania od twórcy, stanowi RZECZ,
PRZEDMIOT potrzebny lub zbyteczny. Nie zjedna mu popytu wartość sa-
ma przez się, o ile ktoś go nie uspołeczni. Im większa jest ta wartość, tem
bardziej oddala się od przeciętnej miary i wymaga pośrednictwa. Dla
twórcy jest ono już przeszłością, dla krytyka przyszłością. Krytyka stawia
je na nogi, uczy je chodzić, i za jej pośrednictwem smak powszechny osią-
ga stopień wyszkolenia, potrzebny do zrozumienia pracy artysty.

Drugim z kolei sprawdzianem wartości krytycznych sądów byłaby ich
zgódność pod względem jakości, a wyższość pod względem skali z kulturą
środowiska. Na tem załamuje się wszelki snobizm międzynarodowy, glob-
troterski, szukający skali dla wartości swojskich w sztuce obcej, jakby
sztukę można było mierzyć zapomocą analogij nacjonalnych i zestawień
wzajemnych.

Poza tą funkcją społeczną, rzekłbym INSTYTUCJONALNĄ, krytyka
posiada swe wewnętrzne zagadnienia: metody i formy. Są one istotniejsze
i bardziej zasadnicze, gdyż od nich zależy właściwie literacka wartość kry-
tyki. Nawet najbardziej wartościowy sąd, wyrażony zapomocą nieudolnych
środków traci swe społeczne znaczenie. Nawet najsłabsza koncepcja kry-
tyczna, bez metodycznego założenia wisi w powietrzu, traci swą moc prze-
konywającą. Technika pracy krytycznej wymaga podobnych środków i do-
skonalskości, co pisanie wierszy lub dramatów. A nawet więcej, gdyż,
w przeciwieństwie do innej twórczości, która zastrzega się przed jakakol-
wiek tendencją społeczną, krytyka jest obarczona podwójnie. Poza spraw-
dzianami artystycznymi ocenia się ją jeszcze ze stanowiska społecznego.

Forma i metoda krytyki?

Odwieczny temat sporów i polemik, przedewszystkiem wśród bezpo-
średnio zainteresowanych, producentów sztuki. Rozwiązanie niełatwe.

Krytyka bowiem, jak każda inna dziedzina pracy artystycznej, jest prze-
jawem wysiłku indywidualnego: charakter i styl jej nosi przeto piętno in-
dywidualności, jednostkowego stosunku do świata. Tak samo, jak poeta
i malarz, krytyk może być zmysłowcem, lirykiem lub intelektualistą, czy
nastrojowcem; są to WŁAŚCIWOŚCI PRZYRODZONE, wobec których
wszelki spór byłby i jest jałowy. Należałoby raz zaprzestać rzucania tych

określeń w formie zarzutu lub oczyszczania się z nich, jak z obelgi. Zasadniczy, wynikający z psychicznych właściwości człowieka stosunek do faktów stanowi rzecz niecofniętą, którą należy przyjąć do wiadomości. Nie mamy do nikogo pretensji o to, że jest blondynem, brunetem, czy łysym, ale skłonni jesteśmy do niechęci wobec ludzi o odmiennej, niż nasza konstrukcji duchowej. Wynika to poprostu z pomieszania charakteru psychiki indywidualnej z prądami umysłowymi, które znamy już z historii, już z życia. Mówiąc, że ktoś jest racjonalistą, mimowoli łączymy z tem uczucie niechęci, wpojone nam do racjonalizmu 19 w. przez romantyków i religijne wychowanie, jakkolwiek mamy co innego na myśli. Z sensualizmem kojarzymy znów wstręt do grubej zmysłowości i t. p. Niezmiernie pouczającą rzeczą byłaby psychoanaliza, która wykazałaby niewątpliwie cały szereg nieświadomych podstawień i zafałszowanych intencji w treści naszych pojęć obiegowych. Winę ponosi tu swego rodzaju niechłujstwo intelektualne, niezdolność do ścisłej klasyfikacji pojęć i określeń.

Podstawą do wartościowania nie mogą być organiczne niejako właściwości krytyka, lecz ich zastosowanie oraz pozytywny rezultat. Wszelka więc forma literacka krytyki, zgodna ze skalą kultury artystycznej i kierunkiem epoki jest możliwa do przyjęcia. Miara skali są tu takie same potrzeby i smak, jak i w stosunku do innych rodzajów literatury. Nie znaczy to bynajmniej, że musimy tolerować w imię swobody indywidualnej np. daleki nam impresjonizm krytyczny z 19 w. lub ewolucjonizm, kierunki, które się przeżyły i należą do przeszłości. Zwalczanie ich należy do naszych obowiązków w imię kultury nowoczesnej, w której mieszczą się doskonale różnorodne temperamenty artystyczne. Uczuciowiec, który 30 lat temu pisywałby nastrojowe elaboraty, mógłby dziś znaleźć równie dobrze ujście dla swych właściwości w możliwościach naszej epoki.

Tradycyjnie dzielimy sądy krytyczne na dwa rodzaje najogólniejsze, mimo, iż podział ten nic nie mówi, na krytykę analityczną i syntetyczną. Pierwszy rodzaj stanowi jakby przygotowanie do drugiego, etap do ostatecznego celu, którym jest synteza. Pojęcie syntezy w krytyce wydaje się jednak grubym nieporozumieniem; zwłaszcza w zastosowaniu do indywidualności twórczych byłaby ona bezpłodnym uogólnieniem faktów, dzieł, które mówią same za siebie, tworzeniem, w miejsce prawdy konkretnej, abstraktu, rekonstrukcją intelektualną osobowości i motywów psychicznych, oddaleniem się od faktów na rzecz abstrakcji. Tak pojęta synteza byłaby zbyt ciężkim obciążaniem literatury, nic nie mającym z krytyką wspólnego. Powstała ona przez analogię z systemem naukowym 19 w., który dzielił etapy poznania na: badania faktów czyli analityczny eksperyment i ich uogólnienie czyli syntezę. W życiu towarzyskiem zaś synteza najogólniejsza, na teoriach naukowych wsparta, studencki ideał poznawczy miał popularną ongiś nazwę „światopoglądu”. W tem ujęciu, celem wszelkiej analizy było przygotowanie materiału dla syntezy, musiała ona dążyć do syntezy, inaczej traciła jakoby znaczenie i rację bytu. W istocie jednak rzecz się miała odwrotnie. Teoria syntetyzowała zbyt pośpiesznie, przenosiła rezultaty i uogólnienia z jednej dziedziny badań na drugą, przystosowywała je do siebie kosztem ścisłości, dla urojonej syntezy. Powstała tyrania zgóry przyjętych kierunków badań, narzucających **RZECZYWISTOŚCI DOKTRYNĘ**. W stosunku do krytyki system ten przeżył się szybciej, niż gdzieindziej. Za-

daniem jej bowiem nie jest tworzenie „światopoglądu”, ani rekonstrukcja indywidualności twórczych, ani odbudowa procesów psychicznych, ani dłu-banina biograficzna, zadaniem jej jest SĄDZENIE ZJAWISK ARTY-
STYCZNYCH, oparte na maksymalnej kulturze estetycznej, którą repre-
zentuje krytyk, jednostka, posiadająca możliwie najwyższy stopień wrażli-
wości na przejawy sztuki.

Utarło się, od czasu Brzozowskiego, mniemanie, że krytyk musi mieć ja-
kąś własną teorię, jakiś „światopogląd”, SZABLON IDEOWY, czyli musi
„coś reprezentować”, aby odpowiedzieć godnie swej misji. Ów „światopo-
gląd”, wynikający z postulatu syntetyczności zabijał, jak wszelka aprio-
ryczna teoria swobodę sądu, ograniczał wrażliwość i żywotność krytyki,
stwarzał linię najmniejszego oporu i osłabiał wartość sądów krytycznych,
nasycając je doktrynerskim patosem. Zarzut, stawiany Brunetierowi, że nie
rozumie i nie odczuwa literatury, tylko widzi swą doktrynę, dałby się roz-
ciągnąć na wszystkich krytyków moralistów zeszłego wieku i ich następców
m. in. na Brzozowskiego. Nic łatwiejszego, jak zastąpić brak wrażliwości
i zmysłu estetycznego „światopoglądem”, teorią, spreparowaną na sta-
ły użytek, pasożytującą na żywym organizmie sztuki. Upraszcza ona za-
danie krytykowi, ale hamuje wszelki dynamizm kultury artystycznej, prze-
widując zgóry co być powinno, co jest, ale NIE POWINNO mieć racji by-
tu. To „powinno” i „nie powinno” odznacza się w stosunku do sztuki zde-
cydowaną martwością, przesadzając każdy jej ruch kombinacyjny i wynalaz-
czy. Dlatego w krytyce nowoczesnej, oczyszczonej z historyzmu i fałszu
ideologicznego, w krytyce uznającej za przedmiot swój fakty i wartości,
w krytyce, torującej nowym faktom drogę, niema miejsca na fikcje synte-
tyczne i doktryny. Należy bowiem pamiętać, że NOWE FAKTY SĄ PO-
ZYTYWNE WIĘCEJ WARTOŚĆ OD STARYCH, a reguła każda staje się
martwa wobec krótkiej perspektywy, prawdopodobieństwa, czy możliwo-
ści człowieka opętanego przez paragraf.

DZIEŁO ARTYSTYCZNE SKŁADA SIĘ Z ELEMENTÓW KONWEN-
CJONALNYCH, t. j. Z FORM TRADYCYJNYCH, KTÓRE ARTYSTA
PRZEJĄŁ Z KULTURY ŚRODOWISKA I Z PIERWIASTKÓW NO-
WYCH, WNOSZONYCH PRZEZ SIEBIE DO TEJ KULTURY. Zada-
niem krytyki zaś jest WYDOBYCIE i UKAZANIE TYCH NOWYCH
PIERWIASTKÓW, WYZNACZENIE DZIEŁU SKALI NOWOŚCI
W SZEREGU ZNANYCH JUŻ ZJAWISK, NIE ZACIEMNIANIE PRZEZ
STARE KRYTERJA, ALE POSZUKIWANIE NOWYCH, NIEZNANYCH
DOTYCHCZAS WALORÓW, KTÓRE WZBOGACAJĄ NASZE ESTE-
TYCZNE DOŚWIADCZENIE. MIARĄ SZTUKI NIE MOŻE BYĆ NASZ
NAŁÓG, to do czegośmy przywykli, LECZ TO, CZEGO JESZCZE NIE
ZNAMY, CO STANOWI SENS I RACJĘ BYTU WSZELKIEJ TWÓR-
CZOŚCI. Wobec wynalazczości tej załamuje się wszelka przedwczesna syn-
teza. Sądy syntetyczne mogłyby mieć tylko o tyle znaczenie, o ile zachow-
wałyby charakter świadomego przewidywania kierunku epoki, jej ruchu,
bez dogmatycznego zarozumiałstwa. W ten sposób cała energia krytyki
rozwinęłaby się po linii faktów, bezpośredniej rzeczywistości i perspektyw
na przyszłość.

VII.

NIEPOROZUMIENIA I PRETENSJE.

Metody krytyki różnią się zasadniczo od metod naukowych, gdyż nie ustala ona prawideł, ani prawd, niema nic wspólnego z metafizyką, filozofją czy epistemologją, nie wyjaśnia przyczyn, nie dąży do stwarzania sądów absolutnych, wiecznie prawdziwych i dających się stosować w każdej epoce. W przeciwieństwie do nauki poddaje się ona zgóry relatywizmowi i stwierdza zmienność oraz względność swych kryterjów, nie chce być rozpatrywana sub specie aeternitatis. Wystarcza jej fakt, że jest zjawiskiem w swej epoce niezastąpionem i koniecznem. Pragnie być tylko MIARĄ SWEGO CZASU, ograniczającą się do aktualności. Rozpatrywana historycznie, retrospektywnie, traci cały swój blask i walor istotny, staje się tak samo przedmiotem sądów dziejopisa, jak inne zjawiska, podlega ocenie, jako rzecz dokonana, pozbawiona krwi. Żadna jednak dziedzina życia nie jest traktowana przez historję tak surowo i bezwzględnie, jak krytyka, która w perspektywie dziejowej robi wrażenie hamulca rozwoju swej epoki, narzuca badaczom nieodparte złudzenie ograniczoności sądów, braku proroczego zmysłu i intuicji. Nie dziwimy się, że sto lat temu nikt nie wpadł na prosty pomysł aparatu lotniczego lub motoru, dziwimy się natomiast, iż klasycy walczyli z romantykami lub pozytywiści z symbolistami. W pierwszym wypadku rozumiemy prawa rozwoju i postępu, w drugim zaś rzuca my z łatwością oskarżenia, piętnujemy epokę za niepoznanie się na talencie sławnych później twórców. Tragedją krytyki jest PRZYPISYWANIE JEJ A PRIORI WŁAŚCIWOŚCI NEGATYWNYCH i zemsta historii, która stale przeczy jej sądom, odbiera im walor świeżości i wieczności, ograniczając je do krótkotrwałego znaczenia w określonych ramach czasu.

Metody krytyki dalekie są od statycznych metod naukowych. Zbliżają się one raczej do publicystyki, gdyż są SUBJEKTYWNE, podmiotowe, zmierzające do celów blizkich w granicach jednej epoki i jednego społeczeństwa. Czasowy i przestrzenny ich byt jest ograniczony. Wartości bowiem sądu krytycznego O TYLE TYLKO MOGĄ BYĆ POZYTYWNE, O ILE SĄD TEN PRZYLEGA DO RZECZYWISTOŚCI BEZPOŚREDNIEJ I Z NIEJ WYNIKA. Krytyka oderwana, metafizyczna, ogólna, traktująca rzeczywistość miarą dogmatu czy doktryny, przesądzająca fakty, wbrew potrzebom i dążnościom epoki, gwałci dynamikę życia w imię stałej, bezwzględnej wszechobowiązującej zasady STATYCZNEJ. To też krytyka nowoczesna musi stać się zaprzeczeniem wszelkiej równowagi, przez uznanie ruchu, za jedyny, rzeczywisty przejaw życia. Metody jej mogą wyrastać tylko z tej samej dynamicznej woli życia, z której powstaje każda pozytywna, twórcza praca człowieka. Nie mogą się więc ograniczać jedynie do negacji lub potwierdzenia (aprobaty) faktów, muszą wnosić własne określone fakty, w postaci własnej koncepcji wartości. W przeciwieństwie do dawnych dogmatów koncepcje te nie mogą odpowiadać na pytanie: jak być POWINNO, ale: JAK CHCEMY, żeby było, czyli dawać odpowiedź naszej WOLI artystycznej, nastawiać ją kierunkowo, organizować, wyznaczać świadomości zbiorowej CEL — styl epoki. Dzieło sztuki jest fak-

tem, świadomość zbiorowa materiałem fermentu, krytyka postulatem — wyrazem woli.

Nie należy jednak dopatrywać się w krytyce wyłącznie przejawów woli zbiorowej, z wyłączeniem indywidualności. Sądy krytyczne są w genezie rezultatem pracy jednostkowej, kultury indywidualnej, która wyznacza poziom kulturze zbiorowej, nie są automatycznym jej zesumowaniem, przeciętną, ale miarą. Największe niebezpieczeństwo dla krytyki nie leży dziś w napoły przewycięzonych jej skostnieniach dogmatycznych, lecz w automatyzmie kolektywistycznym maszynowej cywilizacji. Łączy się ono z problemem kultury wogóle, przynajmniej w tem znaczeniu, jak postawił go „maszynista” Spengler. Sąd krytyczny powstaje z epoki, ale też stanowi wyraz woli jednostki wobec niej. Z chwilą podporządkowania tej woli popotrzebom przeciętności, wszelka kultura przestałaby być sprawdzianem maksymalnym swego czasu, a odwrotnie miarą jej byłaby przeciętność. Poziom kultury, słowem, uległby zniwelowaniu do poziomu minimalnego. Sądy krytyczne wynikałyby z kryteriów powszechnych, których podstawą byłby zachowawczy interes społeczeństwa w jego organizacji ISTNIEJĄCEJ, a nie takiej, jaką MOGŁOBY POSIADAĆ. Krytyka uległaby automatyzacji. Dowodem na to jest ograniczoność bodaj obecnych estetycznych sprawdzianów sztuki rosyjskiej, przy rozległej socjalizacji życia, lub obawa krytyki, cechująca faszyzm włoski. W tych warunkach kultura musiałaby podporządkować się nie interesom społeczeństwa, ale jednej jego warstwie, chwilowo triumfującej. Dowodziłoby to, wbrew twierdzeniu, że „epoka nasza jest epoką krytyki”, iż perspektywy tej krytyki wyglądają dość ponuro w świetle współczesnych ideologii społecznych. W tym sensie epoka nasza robi wrażenie produktu raczej, już dokonanej krytyki, i stoi wobec DYKTATURY PRZECIĘTNOŚCI. W przeczuciu tego niebezpieczeństwa zapewne zrodziła się typowo mieszczańska filozofia H. Keyserlinga, usiłująca zapewnić światu odwrót do metafizyki i despotyzmu jednostek.

Mimo tych sprzeczności trudno uznać, że przeciętne, wynikające nawet z konserwatyzmu rewolucji, kryterja nie byłyby absurdem w stosunku do sztuki. Absurd ten wydało nieporozumienie, kultywowane specjalnie przez wiek 19-ty, nieporozumienie między pojęciem sztuki, jako procesu indywidualnej pracy a pojęciem dzieła sztuki, czyli rezultatu tej pracy w jego społeczno-estetycznym znaczeniu. Krańcowy indywidualizm filozofii sztuki i krytyki 19 w. stworzył złudzenie, że kultura jest czemś hierarchicznie wyższem, odrębnem, ściśle przywiązaniem w swojej produkcji do wybrańców losu: twórców i znawców. Nie pomogła tu demokracja i jej snobizm artystyczny, polegający na obniżeniu wartości, nie zaś na wychowaniu mas. Dzieło sztuki, w świetle krytyki lewicowej, nabierało przez kontrast charakteru przywileju, jak jedzenie szynki westfalskiej, czy truflí. Krańcowy indywidualizm kultury burżuazyjnej obniżał lub zabijał świadomość społeczną krytyki, radykalizm zaś społeczny, pomijając najbardziej zasadnicze estetyczne walory sztuki, podporządkowywał ją ideologii klasowej, stwarzając absurdalne kryterja, w czem niepoślednią rolę miała teoria materializmu dziejowego Marksa. Z połączenia tych dwu tendencji, z których żadne nie traktowało sztuki ze stanowiska socjologicznego, równorzędnie z innemi zjawiskami społecznemi, powstała walka o nią, niby o rzecz niczy-

ją. Szablonowy podział walorów sztuki na formę i treść, w którym ostatnia była pojęta tylko jako motyw literacki, podatny i rozciągliwy materiał do nadużyć, skazał krytykę na wiarę w temat, stosowany tendencyjnie do różnorodnych celów.

Stanowisko to nawskroś fałszywe wobec elementarnych bodaj założeń socjologicznych, przesadzając rzeczywistość zapomocą fikcji ideologicznej, teoryj i hipotez społecznych, musiało w skutkach stać się groźne dla krytyki, wypaczyć jej społeczne znaczenie pod krzywym kątem dążności stronnicy, a nawet partyjnej. Dlatego postawa krytyki wobec sztuki była dwuznaczna; częściej mieściła punkt ciężkości swego wartościowania w treści, niż w formie.

Uspołecznianie sztuki nie polega jednak na urabianiu samej sztuki, ale społeczeństwa. Krytyka jest instytucją społeczną nie dlatego, że uświadamia klasowo artystę, lecz dlatego, iż urabia i uświadamia społeczeństwo, dostarcza jego smak do poziomu kultury artysty. Krytyka a rebours, obniżająca sztukę do poziomu mas, byłaby i jest skutkiem spaczenia normalnego stosunku do zagadnień artystycznych, przejawem degeneracji estetycznych potrzeb.

VIII.

TRIUMF ZDROWEGO CYNIZMU

Nauka ogranicza się do faktu, opisu i wyjaśniania przyczyn, a w końcu do formułowania praw rządzących zjawiskami, — czyli szuka najbardziej stałych i niezmiennych podstaw poznania świata. Im formuła jest bardziej niewzruszona, tem treść jej daje przesłankę do ściślejszych wniosków i dalszych metodycznych założeń. Celem nauki jest poznanie prawdy (w znaczeniu wyjaśniania przyczyn i praw rządzących faktami), ocena jednak zjawisk i rezultatów pracy ludzkiej ze stanowiska dynamicznego, t. j. woli, wrażliwości zmysłów oraz wyobraźni, należy do KRYTYKI. Nauka odpowiada na pytanie: jak jest i dlaczego? — krytyka zaś: jaką coś ma wartość? Krytyka więc (nawet naukowa, epistemologiczna), jest wartościowaniem, oceną zjawisk w ich stosunku do człowieka. Jako taka, różni się od nauki w celu i metodach, gdyż poza zmysłowym poznaniem i analizą rozumową, opiera się na różnorodnej, splecionej treści emocjonalnych, nerwowych i uczuciowych przeżyć człowieka. Nauka dąży do idealnego obiektywizmu — krytyka, już w założeniu swoim, jest SUBJEKTYWNA i zmierza do doskonałego SUBJEKTYWIZMU. Granice między faktem a wartością wypełniłyby się wówczas dopiero, gdyby uznano RÓWNOWARTOŚĆ POZNANIA i OCENY. Łączona z pojęciem subiektywizmu niechęć przestałaby wtedy straszyć przeczulonych zwolenników obiektywnej prawdy, usiłujących wtłoczyć w ramy krytyki, zapożyczone od nauk ścisłych metody.

Metody krytyki są tak różnorodne i dynamiczne, jak samo życie, co stanowi właśnie jej zasadniczą wartość, gdyż właściwością jej jest MAKSYMALNY SUBJEKTYWIZM. Maksymalny jednak tak w natę-

zeniu, jak w kompetencjach, skutkiem czego odpowiedzialność krytyka i jego wysiłek jest stokroć większy, niż odpowiedzialność i wysiłek uczonego. Uczony może się mylić, krytykowi omyłek nie wybaczymy. SĄD NAUKOWY, PRAWDZIWY LUB FAŁSZYWY MOŻE BYĆ NAPRAWIONY; SĄD KRYTYCZNY, TRAFIAJĄCY W ŻYWE CIAŁO CZŁOWIEKA I SPOŁECZENSTWA, RAZ WYGŁOSZONY, MOŻE WYWOŁAĆ NIEOBLICZALNE SKUTKI, gdyż sugestjonuje umysły środowiska, zaraża je, gdyż posiada swe indywidualne życie, wzrost i konsekwencje; dlatego żądamy od krytyki, poza wiedzą i wrażliwością, jeszcze — SUMIENIA.

Sprawa sumienia, o której poważnie pierwszy bodaj pisał Holzapfel w „Panideale”, a później narzucał ją literaturze Stanisław Brzozowski, jest tylko zagadnieniem etyki krytyka i jego poczucia odpowiedzialności za wygłaszane sądy; niema ona nic wspólnego z obiektywizmem, bezstronnością i t. p., gdyż żądając od krytyka maksymalnego subiektywizmu, nie możemy mu narzucać formuł postępowania, ani szablonowych zasad etycznych. Jest on indywidualnością, mającą prawo sądu w imię swych właściwości psychicznych, indywidualnością niezależną od reguł — stwarzającą natomiast reguły. Etyka jego zależy całkowicie od wrażliwości zmysłów, wyobraźni i smaku. Nieetyczny — zasadniczo — byłby więc krytyk, który przystępuje do pracy bez pełnych kompetencji i zdolności emocjonalnych do odczuwania sztuki, reagowania na jej przejawy. Nie wystarcza bowiem do prawa sądu tylko umiejętność logicznego myślenia, intelektualizm — trzeba mieć wrażliwość. **KRYTYK BEZ WRAŻLIWOŚCI JEST KRYTYKIEM BEZ SUMIENIA.**

Mimo pozorów paradoksalności, ów subiektywizm indywidualny stanowi społeczną wartość krytyki, jej twórczy przejaw. Krytyk bezstronny, „obiektywny”, ideał autorów, byłby istotą nawskroś bezbarwną, pozbawioną jakiegokolwiek emocjonalnej dynamiki, automatem do wytwarzania sądów, nie podlegałby sam ocenie, jak wyrocznia. Prowadziłoby to do absurdu.

Bogactwo indywidualne krytyki jest bogactwem literatury. Dzięki niemu możliwy jest ów wielokierunkowy i wielopostaciowy rozwój myśli krytycznej od 18 w. począwszy, który stworzył styl klasyczny, romantyzm, pozytywizm, symbolizm, secesję i dzisiejszy modernizm, przy całym szeregu metod, zależnych od upodobań, prądów i umysłowości epoki. Metod zaś tych, notowanych w dziejach literatury, istnieje tyle prawie, ile wybitnych indywidualności krytycznych. Była, że nie sięgnę dalej, krytyka opisowa, portretów (Sainte-Beuve, L. Siemieński...), porównawcza, moralizatorska i dogmatyczna (D. Nisard), apostołująca (G. Planche, S. de Sacy), filozoficzna (Schelling, Mochnacki), pozytywistyczno-naukowa (Taine, Chmielowski), skeptyczna (Renan, Sarcey), psychologiczna (Bourget, Lemaitre), ewolucjonistyczna, obiektywna (Brunetière), socjologiczna (Michajłowski, Brzozowski), i t. d. i t. d. — obok niezliczonych odmian krytyki dziennikarskiej. Wybór metod zależał tu od CHARAKTERU UMYSŁOWOŚCI KRYTYKA, TYPU JEGO WRAŻLIWOŚCI ZMYSŁOWEJ, TEMPERAMENTU i ETYKI.

Zasadniczo zagadnienia związane z wyborem metody krytycznej, dałyby się sprowadzić do dwu pytań, stanowiących odwieczny przedmiot

sporu w literaturze. Pierwsze: czy krytyka ma być wyjaśniająca, t. j. w koncepcjach swoich ściśle złączona z dziełem i tylko wtedy wartościowa, gdy do dzieła przylega? — i drugie: czy krytyka ma być niezależna, twórcza (?), czyli traktująca dzieło wyłącznie, jako podłoże, materiał, coś w rodzaju odskoczni dla swych własnych koncepcyj?

Ambicje twórcze krytyków z trudnością godzą się na odpowiedź twierdzącą w pierwszym wypadku, w drugim zaś często tracą grunt pod nogami, oddalają się od czysto użytkowych, orjentacyjnych potrzeb społeczeństwa. Krytyka wyjaśniająca często znów przechodzi w szablon, stwarza martwe formuły — twórcza zaś przez pozory twórczości pasowżytuje na dziełach sztuki i wyradza się w mętny liryzm impresjonistyczny lub metafizykę. W jednym i drugim wypadku celowość krytyki zaciemnia ją przerosty, traci ona swój sens, w jednym i drugim zwyrodnieniu towarzyszy bezład metodyczny lub skostnienie. Wady nie decydują jednak o racji bytu lub niebytu jakiegoś zjawiska. To też dowodzenia i spory między tymi rodzajami krytyki raczej wskazują na konieczność kompromisu, niż usprawiedliwiają jednostronne ataki. Jeden i drugi rodzaj mógłby istnieć, dla dobra społecznego. Krytyka bowiem nie jest sztuką dla sztuki, lecz instytucją, a więc wbrew przesadnym ambicjom, posiada charakter użytkowy, poza swym celem wewnętrznym ma zadania zewnętrzne. Z tej złożoności celów wynika też jej zasada metodyczna. Musi być wyjaśniająca, konkretna, wyrastająca z faktów, ale musi też być twórcza, t. zn. wznosząca do tych faktów ów umysłowy i uczuciowy ferment, który stawia sztuce nowe zadania, problemy, prowadzi do nowych wartości i stanowi współczynnik woli artystycznej. O krytyce niezależnej, oddanej tylko jakimś swoim, abstrakcyjnym prawom, takiej, o jakiej marzyli impresjoniści, nie może być mowy, gdyż stanowiłaby ona sprzeczność samą w sobie. Celem krytyki nie jest samodzielny proces twórczy, ani psychologia autora, ale stosunek dzieła do środowiska.

Za wiele pisano i mówiono do tej pory o stosunku krytyka do autora, za mało O STOSUNKU KRYTYKA DO DZIEŁA. Skutkiem tego krytyka nabrała cech personalnych, przywiązywała się do osób, indywidualizowała zjawiska artystyczne, zaniedbując swe istotne zadania: zwłaszcza krytyka wyjaśniająca, zbliżona do środowiska przez swój wybitnie użytkowy charakter. W ten sposób sens sztuki sprowadzał się do mglistej, sporadycznej rewelacji czysto osobistych spraw duchowych, tracił swój organiczny związek z całokształtem życia zbiorowego, a praca artysty i jego społeczne stanowisko leżały poza obrębem socjologicznych zagadnień. W miejsce tego sztuka stała się terenem czysto osobowej eksploatacji jednostki nietyle zdolnej, co sprytnej, umiejącej wyzyskać handlowe zalety swej produkcji, schlebającej poziomowi mas, lecz nie podnoszącej tych mas do wyżyn kulturalnych swej epoki. Najlepszą ilustracją tego jest rynek artystyczny czasów obecnych. (Interesującym przyczynkiem są tu książki Baslera i M. Hiver¹⁾). Snobistyczny kult jednostek, szerzony przez krytykę na wszystkich polach, uczynił z artysty albo przedmiot religijnej czci, albo zwycięskiego przedsiębiorcę, który umie zare-

¹⁾ A. Basler: *La peinture... religion nouvelle*. Paris, 1926. M. Hiver: *Reflexions sur l'état de la peinture et de la critique contemporaines*. Cap. Nr. 7.

klamować swój towar. W takich warunkach krytyka, licząca się ze swemi zadaniami estetycznemi, krytyka wychowawcza, reprezentująca najwyższy poziom kultury swej epoki, może znaleźć tylko ratunek w sankcji społecznej, która uzna twórczość artystyczną za równoważną z innemi dziedzinami pracy, a dorastanie do jej poziomu, za powszechnie obowiązujący cel wychowawczy. Czyli inaczej, krytyka zyska określone stanowisko, zerwie z siebie patetyczny strój maga - znachora i stanie się lekarzem, operującym nowoczesną techniką i metodami. Człowiek bowiem dzisiejszy patrzy na świat pod kątem ostrym, z pewną dozą zdrowego cynizmu i — czas wreszcie przestać oszukiwać świat i siebie idealistycznym kłamstwem minionego stulecia. Podobnie, jak w krótkowłosej, wygimnastykowanej kobiecie pracującej, przestaliśmy już widzieć anioła, bóstwo etc., tak w sztuce nie dostrzegamy tej mistycznej aureoli, jaką otoczył ją snobizm protektorów i daremna tęsknota nędzarzy.

IX.

KOMPLEMENTY, CZY OBOWIĄZEK?

Pospolicie panuje przekonanie, że zasadniczo krytyka pełni funkcje dydaktyczne w stosunku do autorów. Najmocniej zaś są przekonani o tem sami krytycy, najbardziej zastrzegają się przed tem autorzy. A ponieważ często nie widzą świata poza sobą, więc odmawiając krytyce wpływu na swą twórczość, odmawiają jej racji bytu. Każdy autor, mimo zapewnień o swej skromności, jest z natury nieskromny, wrażliwy na punkcie swego dzieła i chętny do uprzedzeń wobec krytyka nawet za najbardziej rzeczowe uwagi. Im krytyk jest uczciwszy, tem więcej posiada wrogów wśród autorów. Wiedzą o tem doskonale wszyscy „twórcy”. **AUTOR JEST NAJBARDZIEJ NIEWYBREDNĄ PUBLICZNOŚCIĄ KRYTYKA;** onto żąda rzeczy najpłytszej, gołosłownej: **POCHWAŁY;** jegoto przeraża każdy błysk lancetu, każda próba analizy, on jest przyczyną zazwyczaj degeneracji krytyków swego dzieła. Często bowiem, ulegając sugestji powszechnej, wywołanej przez reklamę autorską, krytyk zatracą miarę sądu, „sprzyja” autorowi. I faktem jest, że właśnie autorzy plewią zdrowe kielki krytyki przez wrogi stosunek do niej lub lekceważenie publiczne. W skargach ich na „brak krytyki” przebija wyraźnie niechęć do krytyki, która istnieje, oraz pragnienie (złudne) krytyki **NIEISTNIEJĄCEJ,** która dla nich **NIGDYBY ISTNIEĆ NIE MOGŁA.**

Trudno spotkać autora, zadowolonego z krytyka. Wniosek z tego, że o dydaktycznem znaczeniu krytyki dla autora można mówić tylko wyjątkowo. Nie złagodzi tego nawet wiara, że ten czy ów autor posiada samokrytycyzm i wytyka sam swe błędy, gdyż, poza tą chępliwością z błędów, kryje się obłudnie drażliwa ambicja matki, która bijąc własne dziecko nikomu go dotknąć nie pozwoli. Perfidja autorów wobec krytyki jest tedy nieograniczoną komplikacją intryg wewnętrznych, podstępów, a wreszcie otwartą walką o **BEZKRYTYCYZM** w stosunku do

siebie. Nic dziwnego. Są to tylko naturalne reakcje każdego twórcy. Ale nie mówmy wobec tego o wychowaniu artysty przez krytyka. Nie chcemy wierzyć, że nawet najbardziej rzeczowa krytyka przynosi autorowi w jego własnym mniemaniu korzyść. Autor tego nie pojmie — krytyk nie uwierzy.

Autor wymaga od krytyka takiej kurtuazji i subtelności, że zanika wobec tego wszelki sens krytyki; właściwe pole do niezależnej oceny otwierałoby się dopiero po śmierci autora. Nie da się to pogodzić z drugim, ważniejszym zadaniem krytyki w stosunku do odbiorców sztuki: czytelnika i widza. Obydwu dogodzić trudno. To, co potrzebne jest konsumentowi, rani często wytwórcę, naodwrot zaś — schlebienie oczywistym wadom zraza i wywołuje nieufność w czytelniku, wskutek znamion wyraźnej reklamy. Albowiem, mówiąc otwarcie: autor dzisiejszy pragnie reklamy i na niej zasada swe bezpośrednie zainteresowanie krytyką. Nie jest to jednak w interesie konsumentów, gdyż przez reklamę zaciemnia się często istotna wartość i potęguje możliwość nadużycia. Toteż, pozostawiając na uboczu sprawę reklamy dziennikarskiej, należy rozstrzygnąć: czy krytyka ma służyć propagandzie nazwisk i dzieł, czy też zadaniem jej jest poszukiwanie wartości? Jeżeli przyjmiemy to ostatnie, straci wszelki sens krytyka dla autorów, pozostanie krytyka dla odbiorców.

Wyzbyszy się zależności od kaprysów autora, krytyka podlega kaprysom czytelnika. Bo i czytelnik ma swe sympatie, drażliwe punkty, nastawienia, a wreszcie poziom kultury, dający mu z kolei prawo do sądzenia krytyki. Stanowisko to jest jednak o wiele łatwiejsze do przezwyciężenia, gdyż odbiorcy brak czysto osobistych przeczuleń na punkcie przedmiotu, nie jest on nieomal identyczny z tym przedmiotem, jak autor, słowem, posiada wobec dzieła pewną perspektywę, która stanowi nieodzowny warunek do wydania lub przyjęcia sądu.

Miedzy sądem czytelnika, a krytyką, musi zachodzić pewna różnica, w której nadwyżka jest po stronie krytyki, inaczej racja bytu krytyki byłaby mocno wątpliwa. Czytelnikowi może odpowiadać coś, czego krytyk nie uzna, lub czego nie bierze pod uwagę, ze względu na niski poziom artystyczny, banalność i t. d. Odwrotnie, krytyk może uznać rzeczy, niedostępne dla przeciętnego odbiorcy, dzieła, przerastające epokę. Porozumienie wydaje się tu niemożliwe, chyba na gruncie przeciętności z jednej i drugiej strony. W każdym razie pozostawałaby droga autorytetu i sugestji, gdyż mimo wszelkie pozory, krytyka stanowi dla przeciętnego odbiorcy sztuki swego rodzaju wyrocznię, której ulega on pod naciskiem opinii mody, zwyczaju. Literatura gwałci tu życie, wychowuje, urabia sama swe stanowisko autorytatywne. Czyż bowiem Norwid a nawet Słowacki byliby czytani przez ogół, gdyby nie narzucona opinia krytyki, która wywołała zainteresowanie nimi i urobiła odpowiednie przyjęcie ich dziełom?

Krytyka trafia do czytelnika nie tylko przez sprawiedliwe sądy, lecz przede wszystkim przez opinię i pod tym względem zbliża się do publicystyki. Zachęca ona, uczy patrzeć i czytać, a pierwszym zadaniem jej jest skłonienie odbiorcy do konsumpcji (reklama), dalej: uprzystępnienie war-

tości (wyjaśnienie), a wreszcie określenie tych wartości na podłożu epoki (ocena). W ten sposób krytyka dawałaby orientację estetyczną, stwarzała napięcie dynamiczne wobec sztuki w społeczeństwie, budziłaby w niem INTERES ESTETYCZNY, wciągałaby je w sferę oddziaływania sztuki.

Cywilizacja materialna dochodzi do uspołecznienia swych rezultatów w podobny ale skrócony sposób, ale kultura wymaga jeszcze krytyki. I tu i tam jednak spotykamy się z pewnym oporem. Komunikacja aeroplanowa, mimo szerokiej popularności, nie jest, ze względu na ryzyko, powszechnym środkiem łączności. Uświadomienie nie zrealizowało się jeszcze, nie przezwyciężyło oporu, który zniknie wskutek wyraźnych potrzeb szybszej lokomocji. Podobnie ze sztuką. Mimo wielu tysięcy lat istnienia jest ona mniej popularna niż aeroplan, ale stanie się własnością powszechną, gdy zacznie ODPOWIADAĆ OKREŚLONYM POTRZEBOM, wejdzie w zakres bezpośrednich interesów człowieka. Obudzenie tych potrzeb, stworzenie dla sztuki powszechnego odpowiednika w życiu jest właśnie zadaniem krytyki. Nie może dokonać się to bez głębszych zmian społecznych, które dadzą właściwe warunki do rozwoju i upowszechnienia potrzeb estetycznych.

X.

O ŚMIERTELNOŚCI KRYTYKI

Stosunek krytyki do ideologii społecznych, już przez sam fakt jej łączności z życiem emocjonalnem gromady, jest bardziej rozgałęziony, niż jakiegokolwiek innej dziedziny sztuki. Nazwalismy krytykę instytucją społeczną — i z tego określenia wynika szczegółowe sformułowanie jej zadań. Jako reakcja na przejawy sztuki, wyrażająca sądy o najwyższym napięciu do jakiego zdolna jest epoka, krytyka reprezentuje ogólny poziom kultury estetycznej. Przejawia się w niej świadomy stosunek epoki do własnego życia duchowego. Nie każde dzieło sztuki stanowi miarę kultury swego czasu, inaczej nie mielibyśmy tylu twórców niepoznanych i tylu dzieł wysokiej wartości, które odkrywają dopiero następne pokolenia. Nie zmniejsza to wartości tych dzieł w dziejach, czasem przeciwnie wprost ją potęguje, przez nagłą rewelację. W stosunku do krytyki byłoby to jednak absurdem. Krytyka, przerastająca swą epokę, traciłaby życiowy sens, nie byłaby wyrazem swego czasu, stanowiłaby przejaw czysto indywidualny, pozbawiony związku z estetycznym interesem społeczeństwa, a więc rzecz niepotrzebną. Zapładniające znaczenie jej bowiem polega na tem właśnie, że nie jest ona trwała i wieczna w swych zjawiskach, że zależy w swych wartościach od czasu, że cały sok jej kipi nieustanną fermentacją. Zmienia się ona tak jak formy życia i, spełniwszy swe zadanie, przechodzi do muzeum w postaci zabytku, świadectwa kultury swego czasu, jego smaku i stylu; nie daje się jednak ożywić, nie może narzucać swej miary epoce następnej. Wielkie dzieła sztuki, obrazy, posągi i poematy

zachowują swą wartość przez tysiące lat mimo zmian formy i mody, żyją aktualnie; sądy natomiast krytyczne ustępują sobie kolejno miejsca, narastają na sobie, spychają się nawzajem w nicość, stają się anegdota. „Iljada” ma wartość nieprzemijającą, ale kogo dziś obchodzi, poza historią, sąd wydany o niej przez Greka współczesnego Homerowi? A nikt przecież nie ośmieli się twierdzić, że „Iljada” jest dla nas interesująca tylko, jako dziejowy dokument.

Wartość krytyki jest więc czasowa, i względna, w przeciwieństwie do sztuki, lecz za to stanowi ona warunek narastania przyszłości, żywej, kulturalnej fermentacji, która ogarnia daleko szerszy zakres, niż sama sztuka. Dzieło sztuki posiada mniejszy zakres dynamicznych wpływów, lecz treść statycznie trwalszą i głębszą. Krytyka zaś ma zakres i perspektywy dynamiczne nieograniczone, ale treść zmienną, względną i nietrwałą. Jest cała dynamiką, wysiłkiem świadomości, pracą krwi i nerwów, jak praca inżyniera, kierującego fabryką. Nie stwarza rewelacji artystycznych, lecz jest ich matką. Z niej rodzi się ferment świadomości zbiorowej, gleba dla arcydzieł. Bez niej arcydziełami nazywanoby, sądząc z poczytności i wzięcia, brukowe romanse lub pornograficzne obrazy. Dzięki niej istnieje miara społecznego wartościowania sztuki w każdej epoce, smak i styl.

Krytyka przeszła nie da się ocenić według sprawdzianów teraźniejszych. Oceniać ją mogą tylko współcześni — historia może ją tylko przewartościować t. zn. przewyciężyć. Z tego stanowiska historia krytyki, jako wiedza posiłkowa, nie ma najmniejszego znaczenia w praktyce krytycznej. Krytyk, za każdym razem, musi stwarzać kryteria nowe, bez powoływania się na autorytety przeszłości, o ile chce być krytykiem żywym. Musi być podwójnie twórczy: stwarzać nie tylko styl czasu, ale miarę i sprawdziany tego stylu o znaczeniu POWSZECHNEM. Stwarzać! — gdyż nie pomoże mu do formułowania sądów wartościowych ani tradycja, ani wiedza, ani podręcznik. I chociaż przyszłość jego fatalistycznie znaczy konieczność upadku, obowiązkiem jego jest tę przyszłość stwarzać, budować dla samego siebie rusztowanie, szyc koszulę śmiertelną dla swych myśli, bez nadziei odwrócenia losu; następcą jego nie będzie jego synem, chociaż będzie deptał po jego grobie.

Krytyka nie rozwija się bowiem, tylko narasta. Mówi się o kierunkach sztuki, prądach stc. Samo pojęcie sztuki jest już mniej więcej ustalone, posiada zdecydowany zakres i treść. Wszystkie odchylenia dadzą się tu podciągnąć pod jedną nazwę i najogólniejszą formułę, są etapami pewnej drogi, placówkami rozwoju. Krytyce zaś brak łączności między okresami, jest w niej pewna skończoność. Umiera ona z epoką i, jakkolwiek tworzy wiele rzeczy, staje się ofiarą swoich dzieł, pochłaniają ją, jak pleśń chleb, jej następcy. Porasta ona na powierzchni czasu, nie przeistacza się, nie jest dalszym ciągiem, zawsze jest skończona, pełna, współdziała z rozwojem — sama się nie rozwija. Krytyk z czasów klasycyzmu nie jest ojcem ani dziadkiem krytyki dzisiejszego, gdyż kryteria nowoczesne wchłonęły bez reszty i strawiły całą praktyczną, historyczną i filozoficzną wartość tamtych sądów. Nikt ich nie będzie stosował, nikt nie uzna ich racji bytu i potrzeby aktualnej.

BŁĘDY I ZBOCZENIA

Mimo wszystkich swych społecznych zalet, krytyka jest dziedziną najbardziej narażoną na zwyrodnienie i psychopatyczne zboczenia. Możliwość i łatwość błędu, pomyłki, jest bodaj czy nie największym ciężarem w pracy krytyka. Uznane w nim przez środowisko prawo sądu rozrastać się może aż do rozpętania namiętności czysto osobistych, do sadyzmu, nadużycia władzy wobec sztuki, a więc do naruszenia powagi i wartości sprawdzianów krytycznych. Jeżeli bowiem stwierdzamy z radością, że krytyk jest „także człowiekiem” i przypisujemy mu te same namiętności co sobie, to jednak, myśląc o krytyce, nie przypuszczamy ani na chwilę, iż namiętności te, czysto osobiste, mogłyby wywierać wpływ na charakter sądów przez nią wygłaszanych. Przypuszczamy istnienie namiętności, ale czysto estetycznych, w stosunku do dzieł sztuki, i uznajemy ich potrzebę. Ale z chwilą, gdy kojarzy się z nimi pierwiastek czysto osobisty: niechęć do autora, różnica przekonań politycznych, zawiść, konkurencja, urażone ambicje, wydają się one zboczeniami i odchyleniami od naszego ideału krytyki. Godzimy się na krytykę subiektywną, lecz z niesmakiem przyjmujemy krytykę osobistą. Odczuwamy to, jako obrazę instytucjonalnego jej stanowiska, podobnie jak niesprawiedliwy wyrok sądu.

W krytyce obowiązują tylko walory intelektualne, kultura umysłu. Równie doniosłe znaczenie ma w niej kultura obyczajów, przyzwoitość i etyka. O ile sztuka sama przez się nie znosi ram przeciętnej moralności, i nie daje się podporządkować żadnemu prawu społecznemu, gwałcącemu często jej niezawisłość, — o tyle krytyka jest podporządkowana powszechnie przyjętym prawidłom etyki i kontroli społecznej. Co więcej, sama jest powołana do stwarzania norm etycznych w zakresie wydawania sądów. Albowiem krytyka może popełniać nadużycia, może krzywdzić.

Krok stąd tylko do zagadnienia odpowiedzialności.

Krytyka wymaga odpowiedzialności. To znaczy, że posiadając prawo sądu, musi podlegać kontroli środowiska i sama może być sądzona. Nie wystarcza tu jedynie odpowiedzialność wewnętrzna, samo sumienie i ocena indywidualna krytyki przez siebie samą, gdyż autorytatywność jej i nieodwołalność stałaby się mogła pokrywką dla nadużyć. Pod pozorem i hasłem sumienia może kryć się zwykłe szalbierstwo. Sumienie, ponoszące odpowiedzialność za sądy, zyska probierz dopiero wówczas, gdy oprze się o ciężar odpowiedzialności zbiorowej i nabierze wagi OPINII. Cóż z tego skrzywdzonym jednak, jeżeli opinia ta działa po fakcie, jeżeli ma charakter historyczny, jest spóźnioną rehabilitacją lub przyznaniem się do błędu? Na prostowaniu pomyłek krytyki ludzkość więcej traci, niż zyskuje. Bieżąca kontrola krytyki i ograniczenie jej błędów byłoby zyskowniejsze od wszelkich odkryć i wydobywania minionych wartości. Dlatego krytyka powinna być odpowiedzialna aktualnie, wymaga jakiejs instancji, chroniącej społeczeństwo od nadużyć i fałszu osobistego, od niedo- i przeceniania, od tendencyjnego przemilczania. Instancją taką może być tylko opinia właściwych konsumentów sztuki, których głos w zakresie formalnym powinien obowiązywać fachowego krytyka. W miarę wzrostu powszechnej kul-

tury estetycznej i literackiej, opinia rozszerza swój zakres. Powaga drukowanego słowa zmniejsza się, a zatem zwiększa się waga opinii. Despotyzm dzienników, działających na masy bez żadnej kontroli, w imię takiego czy innego nastawienia redaktorów, traci swoją dawną aureolę wyższej władzy kulturalnej, zmienia się w handel przekonaniami, w najbardziej ujemny przejaw kupiectwa, w samowolne żerowanie na opinii lub płatne służalstwo. To samo dzieje się przeważnie z prasą periodyczną, ulegającą względem personalnym, powierzającą sprawy sztuki jednostkom niekompetentnym, jako „rzecz drugorzędna” i niepopularną wśród przeciętnych czytelników. Siłą faktu dezorientuje to opinię, budzi w niej nieufność do krytyki i poczucie przewagi nad nią. Autorytet krytyki upada, a przywrócenie go zależy całkowicie od wzrostu OPINII ESTETYCZNEJ W SPOŁECZENSTWIE, OD JEGO POSTULATÓW STAWIANYCH PRASIE. Bez głosu odbiorców, krytyka, zatopiona w komerażach towarzysko-literackich, nie zdoła się oczyścić i wyemancypować z narzucanych sobie ponęt: reklamy, usługi i fałszu. Niebezpieczeństwo zwiększa tu jeszcze dążność do tworzenia t. zw. grup artystycznych, które, wbrew zasadzie indywidualnej twórczości, hamują przez solidarność i zmwę niezależność sądów krytyki. W takich warunkach, ułatwiających autorom pastwienie się nad krytyką niezależną, wszelkie wartościowanie zmienia się w komedię. Krytyka przestaje być publicystyką, wyradza się w dyplomację, politykę artystyczną, nie ogarnia całokształtu swej epoki, tylko ciasny kurnik, podwórko, zagrodzone przez kilka niewypierzonych często artystycznie jednostek.

Wniosek z tego, że epoka nasza posiada względnie mało warunków dla krytyki niezależnej, ma natomiast wszelkie dane na wielką ilość krytyków, już przez sam fakt wzrostu prasy. Nie wynika z tego jednak, iż krytyka, odpowiadająca naszym postulatom, jest niemożliwa. Niezależnie od dziennikarskiej opinii, mogłaby powstać instytucja społeczna krytyki, coś w rodzaju akademii, kontrolującej stan kultury artystycznej ogółu, kompetencje, i rozstrzygającej problemy wątpliwe. Jeżeli akademja sztuki jest zawsze rzeczą dwuznaczną, zaspokajającą tylko ambicje, bez wpływu na samą twórczość, to instytut i akademja krytyki miałyby znaczenie całkiem pozytywne, realne i określone, a ze społecznego stanowiska użyteczne. Wzmogłyby one zainteresowanie sztuką i przeprowadziły rewizję wartości dotychczasowych.



K 13744

^K
13744