

Ihnatowicz, Ewa

Teoria i praktyka krytyki literackiej w "Tygodniku Ilustrowanym" za redakcji Jenikego

Kwartalnik Historii Prasy Polskiej 26/3, 5-25

1987

Artykuł został zdigitalizowany i opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

EWA IHNATOWICZ (Warszawa)

TEORIA I PRAKTYKA KRYTYKI LITERACKIEJ W „TYGODNIKU ILUSTROWANYM” ZA REDAKCJI JENIKEGO

Z refleksji różnych „tygodnikowych” krytyków na temat krytyki literackiej wyłaniają się dwa dostrzegane związki (pogranicza) krytyki literackiej: z historią literatury i z teorią literatury. Drugi z nich zauważano częściej przy okazji rozważań estetycznych o literaturze¹. Natomiast pierwszy należy do kwestii literackich dyskutowanych w „Tygodniku” w ramach powszechnych dyskusji książkowo-prasowych, zwłaszcza nad koncepcją „kursu literatury”². Wypowiedzi na ten temat pojawiały się w „Tygodniku” najczęściej przy okazji recenzowania różnych opracowań dziejów literatury — od bibliografii, poprzez „wypisy”, do syntez historycznoliterackich o różnym zakresie.

Najogólniej mówiąc, historię literatury pojmowano jako narzędzie fachowego poznania narodowej literatury i jako narzędzie popularyzacji wśród społeczeństwa narodowego samej literatury i wiedzy o niej. Obie te funkcje historii literatury opierać się musiały na trafnej ocenie dzieła literackiego i trafnym umieszczeniu go w kontekście zjawisk literackich i szerszej — kulturalnych.

Poszukiwano zatem właściwej metody interpretacji i oceny dzieła literackiego i te poszukiwania (tak zresztą, jak wymienione funkcje) łączyły historię literatury z krytyką literacką.

Związek historii literatury z krytyką literacką dostrzegano także w szerszym kontekście — rozpatrując relacje między literaturą, sztuką

¹ Graniczenie krytyki literackiej z teorią literatury było charakterystyczne dla drugiej połowy XIX w. Zwrócili na to uwagę autorzy antologii *Polskie koncepcje teoretycznoliterackie w wieku XIX*, pod. red. E. Czaplejewicza i K. Rutkowskiego, Warszawa 1982 (por. Wstęp E. Czaplejewicza).

² O rozumieniu historii literatury w XIX w. pisali szczególnie: S. Sawicki, *Początki syntezy historycznoliterackiej w Polsce. O sposobach syntetycznego ujmowania literatury w pierwszej połowie wieku XIX*, Warszawa 1969; H. Markiewicz, *Polska nauka o literaturze. Zarys rozwoju*, Warszawa 1981.

i nauką, precyzując właściwe metody popularyzacji nauki i wiedzy, wypowiedając się o udziale znajomości literatury w samopoznaniu narodowym i świadomości narodowej.

Świadomość różnicy między historią literatury i krytyką literacką zaczęła być w „Tygodniku” wyraźniejsza około połowy lat siedemdziesiątych, gdy od historii literatury coraz częściej żądano, aby oceniała literaturę historycznie, relatywnie, a nie z punktu widzenia współczesnych sobie norm i gustów, aby więc posługiwała się kryterium wkładu w historyczny rozwój literatury³.

Ale z drugiej strony, nadal oczekiwano od historii literatury, że przy hierarchizującym wyborze pisarzy i utworów kierować się będzie kryterium przetrwania próby czasu (a więc kryteriami oceny sobie współczesnymi)⁴. Łączyło się to z postulatem ciągłej weryfikacji sądów historycznoliterackich, a zarazem sprzyjało niejasności różnicy między historią literatury a krytyką literacką. Zwłaszcza że i krytyce literackiej stawiano nieraz zadanie systemowego ujmowania literatury, zauważania zjawisk literackich i szukania ich genezy, odnajdywania związków przyczynowo-skutkowych.

W związku z tym dostrzegano zróżnicowanie krytyki literackiej.

Najobszerniejsze i najbardziej precyzyjne w „Tygodniku” ujęcie krytyki literackiej z tego punktu widzenia należy do Kazimierza Kaszewskiego⁵. Autor widział dwa główne rodzaje krytyki literackiej: recenzje i artykuły syntetyzujące. Pierwszym przypisywał znaczenie doraźne. Recenzje, czyli „motywowane sądy o dziełach pojedynczych, postawione na gruncie pewnych zasad”, uważał krytyk za najbardziej potrzebne w naszych warunkach. Obok spełniania swych podstawowych funkcji „tworzą one niesłychanie cenny materiał dla przyszłego historyka literatury [...] co jest rzeczą nie mniej ważną”.

Drugi rodzaj określał następująco: „Prawdziwa dopiero krytyka odpowiada umiejętnemu zebraniu i ocenieniu pewnych zwrotów literackich, w stosunku do życia społeczeństwa w jego dziejach wewnętrznych i politycznych, wykazaniu zależności pewnych odłamów literatury od tegoż życia ogólnego i wzajemnego ich na to życie oddziaływania”.

Praktycznie w „Tygodniku” pod określeniem „krytyka literacka” rozumiano na ogół recenzje pojedynczych utworów lub grupy dzieł i jako taką odróżniano (choć nie zawsze i nie do końca jasno) od historii

³ Najwyraźniej określił to E. Grabowski w artykule *Historia literatury jako przedmiot średniego wykształcenia*, zamieszczonym w nrach 180—183 „Tygodnika Ilustrowanego” w roku 1879: „Nie zawsze tedy sąd estetyka [oceniającego dziełami kategorie estetycznymi] zgadza się z sądem historyka”.

⁴ Por. np. W. Grochowski, *Przegląd piśmienniczy*, „Tygodnik Ilustrowany” (dalej: „T. Il.”), 1871, nr 189—191.

⁵ K. Kaszewski, *Krytyka literackoartystyczna i jej trudności*, tamże, 1872, nr 210—216.

literatury. Mniejsze, ale istotne znaczenie miała opozycja współczesności i przeszłości jako przedmiotów refleksji.

Ekspozowane było bowiem silnie, jako cecha krytyki, towarzyszenie literaturze, reagowanie na nowości literackie. Kaszewski, określając — na niekorzyść recenzji — krytykę drugiego rodzaju jako prawdziwą, zaznaczał, że tak się uważa za granicą. Postulując rozwój takiej prawdziwej krytyki w kraju, uznawał wszakże specyficzność naszych warunków i przyznawał, że „najpotrzebniejsze u nas” są recenzje.

Nie bardzo wyraźnie odróżnił Kaszewski krytycznoliterackie artykuły syntetyzujące od ujęć historycznoliterackich. Odróżnił natomiast wyraźnie krytykę literacką od poetyki (czyli retoryki). Poetyka to zbiór zasad, czyli kryteriów krytyki literackiej. Kiedyś (tzn. w XVIII w.), dowodził autor, poetyka wyczerpywała kryteria, jakimi się posługiwała krytyka literacka, i w tym sensie historia poetyki jest historią krytyki literackiej. Jednak poetyka w tej funkcji przestała wystarczać z chwilą, gdy przestano tworzyć według stałych wzorców (tzn. gdy zaczęła powstawać literatura romantyczna). W konsekwencji krytyka literacka jest obecnie w trudnej sytuacji, ponieważ w miejsce odrzuconych zasad (kryteriów) nie otrzymała, nie dorobiła się nowych, zadowalających.

Zasadnicza trudność to, według Kaszewskiego, określenie „zasady piękna”, która to zasada implikowałaby szczegółowe kryteria. Próbowano właśnie odnaleźć tę zasadę estetyka klasycystyczna, a choć sukcesu nie osiągnęła, przecież szukanie zasady, a nie tylko szczegółowych objawów piękna, jest drogą nie pozbawioną słuszności.

Wystarczających kryteriów nie dopracowała się także „szkoła historyczna” Sainte-Beuve’a i Taine’a. Określiła ona co prawda naukową metodę postępowania (Kaszewski podkreślał zwłaszcza deklarację traktowania na równi wszystkich faktów literackich), również nie pozbawioną słuszności, ale w praktyce dokonując wyboru posługuje się kryteriami przez siebie deprecjonowanymi. Właśnie to, że krytycy „szkoły historycznej” nie całkowicie trzymają się swej teorii, pozwala im „stworzyć istne arcydzieła krytyki, obfitującej nie tylko w tłumaczenia [wyjaśnianie utworów], ale w myśli zasadnicze”⁶.

Owa świadomość braku kryteriów w stosunkowo nowej sytuacji krytyki literackiej była w „Tygodniku” powszechna; w tym właśnie kontekście przede wszystkim krytyka literacka była tu dyskutowaną kwestią literacką. Scjentyistyczna postawa młodych pozytywistów zmusiła krytyków do nowego motywowania oceny, które nie opierałoby się na skostniałych zasadach, ale zarazem byłoby stosunkowo sprawdzalne⁷.

Brak wystarczających kryteriów krytyki literackiej słusznie zauwa-

⁶ *Tamże*.

⁷ Nie przypadkiem najczęściej ważkich wypowiedzi o krytyce literackiej było w „Tygodniku” w l. 1870—1872.

żano więc jako problem o zapleczu estetycznym. W tym samym artykule Kaszewski wskazywał, iż istota przedmiotów krytyki decyduje o jej powodzeniu i charakterze. „Krytyka naukowa”, czyli krytyka dzieł naukowych, jest — powiada — łatwiejsza, bo oparta na kryteriach oceny wyraźnych i wskazanych przez sam przedmiot, tzn. jest to krytyka przede wszystkim merytoryczna. „Krytyka beletrystyczna”, czyli krytyka literacka, kryteria ma nieostre, bo nie tkwią one wewnątrz ocenianego dzieła. Krytyka literacka zbliża się do „naukowej”, gdy ocenia rzeczy łatwo uchwytnie, jak „technika, sposób wykonania właściwy gałęzi specjalnej”. Natomiast w „dziele fantazji” (jakim w różnym stopniu bywa dzieło literackie) „jest strona przeważniejsza, nierównie wyższego znaczenia: strona wewnętrzna, nieujęta, sam pomysł, kompozycja, obraz przedstawiający życie, bez względu na te lub inne środki techniczne, jakimi twórca z głębi ducha swego wywołał go na zewnątrz”.

Nie tyle więc chodzi o zupełny brak obiektywnych kryteriów, co o niemożliwość ich zastosowania, a więc ich nieprzystawalność do literatury pojętej jako sztuka, nieprzystawalność będącą wynikiem braku obiektywnego punktu odniesienia.

Kaszewski nie posuwał się jednak do wniosku, że w takim razie obiektywna krytyka literacka nie ma sensu. Przeciwnie, u podstaw jego artykułu leży przekonanie, iż krytyka musi być obiektywna. Dlatego przeciwstawił się przyjętemu, jak sądził, mniemaniu, że krytyka literacka nie musi opierać się na wiedzy, a tylko na wrażliwości i rozsądku, że zatem jest łatwiejsza od „naukowej”. Według Kaszewskiego, krytyka literacka jest trudniejsza, bo tak jak „naukowa” oparta być musi na wiedzy, a przy tym musi pokonywać wspomniane trudności.

Stąd z kolei, jakby mimochodem, wyprowadził Kaszewski kryterium służące do oceny krytyki literackiej, stwierdzając, że często u nas krytyka jest pozorna, przybiera postać osobistych wrażeń z lektury. Aby wrażenie takie można było uznać za krytykę literacką, jego autor musi być rzeczywiście jednostką wybitną (jak np. Mochński). Pozorność krytyki, jak zauważano już wcześniej, polegała także na braku przekonującej motywacji wypowiedzianych sądów, braku nie tylko w recenzji, ale i w myślach recenzenta — powstawał wtedy „artykułik bezwzględnie chwalcący lub potępiający, najczęściej bez wyluszczenia powodów, bo i powody właściwe nie zawsze może wypowiedzieć by się dały”⁸.

Inne kryterium oceny krytyki literackiej sformułował Kaszewski występując przeciwko nadmiernej ozdobności stylu, maskującej pustość sądu krytycznego⁹.

Brak wystarczających kryteriów krytyki literackiej spostrzegano tak-

⁸ *Kronika tygodniowa*, „T. II.”, 1860, nr 42.

⁹ Tamże, 1868, nr 23.

że w kontekście opozycji: powieść — poezja. Wobec rozstrzygnięcia wątpliwości, czy powieść jest sztuką, zmieniła się hierarchia rodzajów i gatunków literackich na korzyść powieści, a na niekorzyść poezji¹⁰. Mimo to trwało w „Tygodniku” przekonanie, że gdy (abstrahując od natchnienia jako czynnika sprawczego dzieła) inspiracją powieściopisarza jest obserwacja życia i świat wewnętrzny artysty, to inspiracją poety jest wyłącznie jego świat wewnętrzny, możliwy do penetracji tylko przez intuicję.

Najwyraźniej określił to Władysław Bartkiewicz. Wady poezji jest łatwo dojrzeć, trudno wykazać „piękności”. „Skazę każdy zobaczy, piękność każdy uczuje, jeśli ma smak rozbudzony, ale wskazać wewnętrzne warunki tej piękności jest najtrudniejszym zadaniem krytyka”, bo „wdzieranie się w tajniki piękna” to „wdzieranie się w tajniki życia — mamy je przed oczami w całości harmonijnej, organicznej, ale nożem analitycznym nie wyszukamy siły żywotnej, ducha lub duszy, które są wszędzie i nigdzie”¹¹.

Intuicja, według Wacława Szymanowskiego¹², jest podstawowym narzędziem oceny poezji, narzędziem, które prawie zupełnie zastąpić musi kryteria racjonalne.

Konsekwencją jest mała motywowalność sądu krytycznego, ale i błędność sądu w przypadku oparcia go na analizie formy według zasad poetyki: „Czasem dzieło poety niezgrabnym jest i nie wytrzyma krytyki, podczas kiedy dobry robotnik, ale robotnik tylko, zadowoli krytyka pod wszelkim względem. [...] Ale żeby sąd o tym wydawać, trzeba umieć czuć; zdolność wyłącznie analityczna na to nie wystarcza. [...] Nie krytycy to zaprawdę wyrobili należne stanowisko odznaczającym się poetycznym utworom”.

W praktyce przekonanie o zasadniczej roli intuicji w ocenie poezji — w przeciwieństwie do bardziej proporcjonalnej relacji między intuicją a analizą w ocenie powieści — wyrażało się przede wszystkim w wielości wypowiedzi, których autorzy podkreślali, tak jak Szymanowski, że mówiąc o intuicji mówią o krytyce wyłącznie poezji jako literatury szczególnej.

Zdarzały się jednak i głosy wprost sugerujące, że krytyka racjonalna, nadająca się tylko do utworów o tematyce przyziemnej, deprecjonuje tę literaturę, która z natury wznosi się ponad przyziemność — a więc

¹⁰ Por. A. Bartoszewicz, *O głównych terminach i pojęciach w krytyce literackiej w pierwszej połowie XIX wieku*, Warszawa 1973. Autorka wskazuje, że proces ten zaczął się już w latach czterdziestych XIX w.

¹¹ W. Bartkiewicz, *Liryzm i nowy zastęp liryków*, „T. II”, 1871, nr 179 i 180.

¹² W. Szymanowski, *Trochę o poezji i sądach o niej wydawanych*, tamże, 1867, nr 385.

poezję; stosując do jej oceny normy, które poezji są obce, krytyka winna jest jej upadkowi.

Autor *Gawęd o rzeczach literackich i artystycznych*¹³ wyśmiewał część młodej krytyki, która dozwala poezji „co najwyżej łączyć lub rozdzielać kochanków, czuwać nad spokojem małżeństw i opiekować się kuchnią domową”, a poecie każe być „istotą bierną, bez przekonań, pragnień i celów, malarzem przenoszącym na płótno gęsi i kury, dla zrobienia przyjemności bogatemu agronomowi”.

W ten sposób krytyka oparta na intuicji została uznana za konieczność obok krytyki racjonalnej. Podkreślanie w artykułach teoretycznych, że krytyka (tak jak historia literatury) musi być obiektywna, a więc racjonalna, szło w parze z podkreślaniem w artykułach analizujących praktykę krytyczną, że krytyka intuicyjna musi wkroczyć w obszary zamknięte dla analizy, aby ją podeprzeć lub zastąpić¹⁴.

Świadomość możliwych błędów popełnianych w wyniku oceniania przy pomocy niewystarczających kryteriów racjonalnych korespondowała z widoczną powszechnie świadomością rozbieżności między sądem krytyki a sądem czytelników i z obawą, że krytyka nie trafia do przekonania czytelników, zwłaszcza tych mniej wybrednych i mniej inteligentnych. Poprzez aplauz dla literatury miernej ściągali oni, zdaniem krytyki, literaturę w dół. W tym właśnie tkwił największy problem krytyki literackiej: jak przeciwstawić się temu zjawisku, zachowując zarazem rolę reprezentanta oczekiwań czytelniczych wobec autorów.

Dlatego oprócz częstego poczucia winy krytyki, że jej gust nie zawsze zgadza się z gustem czytelników, widoczne jest przekonanie o mimo wszystko większych racjach krytyki niż czytelników. Wyrażają to wypowiedzi podobne do zdania Adama Bełcikowskiego: „Prawda, że w literaturze naszej znakomici pisarze odzywali się nieraz w tonie fałszywym i przypadali tym nawet do smaku publiczności; ale powodzenie tego rodzaju nie jest jedynie skalą wartości i nie powinno być zachętą do naśladowania”¹⁵.

Cytowane już zdania artykułu Szymanowskiego z roku 1867 świadczą, że autor dostrzegał niebezpieczeństwo wymknięcia się z rąk krytyki możliwości skutecznego polecenia czytelnikom dobrej literatury. Spostrzeżeniu temu towarzyszy postulat krytyki rzetelnej, a więc kompetentnej — nie „dorywczej”, ale opartej na doskonałej znajomości przedmiotu (literatury i ocenianego dzieła) i na wielości zebranych materia-

¹³ Tamże, 1871, nr 182.

¹⁴ To mniemanie krytyki „tygodnikowej” jest zgodne z poglądami Taine’a na relację między oceną intuicyjną a racjonalną, a zarazem zgodne z poglądami młodych pozytywistów z tych lat, zwłaszcza Chmielowskiego. Por. H. Markiewicz, Wstęp do: P. Chmielowski, *Pisma krytycznoliterackie*, Warszawa 1961, s. 18 i 41.

¹⁵ A. Bełcikowski, *Przegląd piśmienniczy*, „T. II”, 1867, nr 385.

łów pozwalających pojąć poetę. Łączy się to z przekonaniem Szyma-
nowskiego, że autorytety krytyczne powinny zasłużyć na to miano po-
przez rzetelność i odpowiedzialność za sąd.

W praktyce recenzenci posługiwali się kryteriami, które łatwiej było
im nazwać i zastosować doraźnie niż konsekwentnie zawsze w tym sa-
mym znaczeniu. Oto najczęstsze i najogólniejsze:

- talent (stwierdzany wyłącznie intuicyjnie),
- „mistrzostwo” (również stwierdzane intuicyjnie),
- naturalność (= szczerłość, oryginalność, czyli brak naśladownictwa,
prostota, harmonijność, zrozumiałość, dostępność intelektualna i emo-
cjonalna, dojrzałość, umiarkowanie, prawdopodobieństwo, nieslogano-
wość),

- oryginalność (= rodzimość, polskie lub słowiańskie zabarwienie
zjawiska mającego swój odpowiednik w literaturze europejskiej, dodatni
wpływ na świadomość narodową, polska specyficzność wynikająca ze
szczególnych warunków narodu polskiego w niewoli, brak niewolnicze-
go naśladownictwa, niepowtarzalność, indywidualność, nowość),

- nasycenie utworu znaczeniem (przeciwstawiane fasadowości, po-
zorności, czczności, nieszczerości; stwierdzane racjonalnie lub intuicyjnie),

- korzyść wyniesiona z lektury (nie utożsamiana z pożytkiem spo-
łecznym, nie ograniczana do powieści i nie określana jednoznacznie, ro-
zumiana często jako różnoraka inspiracja),

- czystość intencji autorskich (kryterium to, częściej wysuwane od
połowy lat siedemdziesiątych, oparte było na przekonaniu, że zło tkwi
nie w przedmiocie utworu, tylko w intencji, z jaką autor ten przedmiot
wybiera; intencje te stwierdzano bardzo subiektywnie, choć często sta-
rano się opierać na danych z życiorysu autora),

- poprawność języka (stwierdzana wyłącznie racjonalnie, choć wy-
bór wzorców poprawności nie był zawsze taki sam — np. Jenike uważał
formę imienia „Kaźmirz” za jedynie poprawną).

- piękno języka (stwierdzane racjonalnie i intuicyjnie),

- wdzięk i poetyczność (stwierdzane wyłącznie intuicyjnie; = wznie-
sienie się ponad przyziemność, uduchowanie, wzniosłość, tragiczność,
tęskność, pastelowość, harmonijność, powodowanie wzruszenia, uczucio-
wość, rzewność, różnorakie inspirowanie czytelnika, wyższość, wykwin-
tość, zajmowanie się ideałem),

- prawda (różnie pojęta, przeważnie jako wielorakie prawdopodo-
bieństwo przy ocenie utworów fabularnych, zaś jako trafność i szcze-
rość przy ocenie poezji),

- siła wyrazu (= plastyczność, barwność, sugestywność, funkcjonal-
ność kompozycyjna, żywość, harmonijność, brutalność obrazu, nowość
ujęcia tematu lub motywu).

Dążenie krytyki do jednoznaczności i precyzyjności ogranicza się

prawie wyłącznie do postulatów. Wiązało się to nie tylko z trudnością w zharmonizowaniu wysiłków i z powszechnym, zwłaszcza od końca lat siedemdziesiątych, przekonaniem o relatywności kryteriów w czasie. Sytuacja chaosu i niewystarczalność kryteriów często była po prostu wygodna dla niektórych recenzentów, bo pozwalała uniknąć kategoriowości oceny.

Ograniczenia krytyki bowiem to nie tylko brak wystarczających kryteriów. Krytyka zdawała sobie sprawę (i wyrażała to), że podlega samocenzurze (o cenzurze urzędowej naturalnie się nie wypowiadała, jeżeli — to tylko w retrospekcji lub w bardzo wieloznacznej aluzji). Samocenzura ta była spowodowana kilkoma czynnikami.

Pierwszy — to obawa zrażenia publiczności. Krytyk (a także publicysta i pisarz), który chciał wpłynąć na czytelnika, mógł to osiągnąć tylko wtedy, gdy czytelnik nie poczuł się urażony w swojej dumie, obyczajowości, przyzwyczajeniach¹⁶. Zauważył to autor *Kroniki tygodniowej* już w roku 1860¹⁷: „Dzisiejsi pisarze o wiele są oględniejsi, bo też i społeczeństwo terażniejsze tym mianowicie różni się od dawniejszego [tzn. za czasów Krasickiego], że bierze więcej do serca każdy zarzut mu uczyniony, a tego, który się na tak śmiały krok odważa, mieni wprost swoim nieprzyjacielem. Dziś trzeba wszystko obwijać w bawełnę; każde słowo podwójnie tłumaczą, we wszystkim widzą niebezpieczną jakąś aluzję, najprostsze nawet wyrażenie staje się nieraz bronią przeciw temu, co go w niewinnej myśli użył”¹⁸.

Wynika z tego obawa, że krytycy i czytelnicy są przekonani o wzajemnej złej woli. W tym kontekście więcej niż przestrogą czy upomnieniem było stwierdzenie Kaszewskiego, że od krytyki należy żądać „dobrej wiary”.

Drugi czynnik samocenzury to obawa przed narażeniem się autorowi ocenianego dzieła lub innym osobom. Szczególnie wrażliwi na krytykę byli ponoć aktorzy, wobec których literaci i inni artyści zostali uznani przez kronikarza¹⁹ za wręcz zabiegających o ocenę. W tej sytuacji kronikarz postawił wniosek, aby zwłaszcza w sprawozdaniach teatralnych oceniać tylko dobrych artystów, którzy potrafią docenić sąd krytyki, a nie obrażać się, syceni zasłużonymi zresztą pochwałami. „Jest to, sądzimy, najlepszy sposób krytykowania, jeżeli uznanie publiczne zyskują

¹⁶ Spostrzeżenie to jest zresztą mądrością całej redakcji „Tygodnika” i w dużej mierze ono implikuje jego strategię umiaru.

¹⁷ „T. II”, 1860, nr 26.

¹⁸ Wypowiedź ta może być jednocześnie przykładem wspomnianej wieloznacznej aluzji do cenzury urzędowej. O ograniczeniu, jakie dla krytyki literackiej stanowiły reakcje „społeczeństwa” — w tym innych krytyków podzielonych między zwalczające się grupy, szukające wszędzie aluzji — pisze H. Markiewicz we Wstępie do: P. Chmielowski, *Pisma...*, s. 10.

¹⁹ *Kronika tygodniowa*, „T. II”, 1860, nr 18.

tylko nazwiska i talenta zasługujące na to. Długie doświadczenie uczy, że nieuctwo i mierność są niepoprawnymi”.

Krytykowanie dzieł miernych stale zresztą wzbudzało niechęć autorów różnych wypowiedzi o krytyce.

Jedno ze źródeł tej niechęci tkwiło w świadomości, że nawet pisząc źle o kimś krytyka niepotrzebnie zwraca nań uwagę publiczności i ocala jego nazwisko dla historii. „To wspomnienie właśnie, które go [miernego artystę] przechowa w pamięci przyszłych pokoleń, jedynie i wyłącznie zapewnić mu może tylko krytyka”, bo dzieło jego szybko utonie w zapomnieniu — zauważał autor tej samej *Kroniki tygodniowej*.

Drugie źródło to obawa, że krytyka może nie spełnić swojego zasadniczego celu angażując się zbytnio — co jest łatwiejsze — w ocenianie mierności. W roku 1871 niebezpieczeństwo to jako zupełnie realne i aktualne widział autor *Gawęd o rzeczach literackich i artystycznych*²⁰: „Wyrobiła się u nas w ostatnich czasach krytyka oparta na samej negacji, walcząca przeciwko wszystkiemu i wszystkiemu, bez żadnej miary w sądzie. [...] Szermierze tacy nie wiedzą o tym, że krytyka na samej negacji oparta nie ma podstawy, zaprzecza samej sobie. Krytyka jest potęgą nie przez to, co obala, ale przez to, co podnosi²¹. [...] Krytyka literatury nieistniejącej [tzn. złożonej z dzieł niewartych oceny] jest okrągłym zerem. Zajmujący się wyłącznie wyszydzeniem dzieł lichej treści naśladowują człowieka poświęcającego całe życie tępieniu much”.

Wypowiedzią wyjątkową pod tym względem był cytowany już artykuł Kaszewskiego *Uwagi o stylu piszących*. Wyjątkowość tę tłumaczy fakt, że autor referował tu poglądy Schopenhauera, przecież zaznaczając, że motywem referatu jest dostrzeżenie analogii w obu literaturach i przydatności streszczanych poglądów także w naszych warunkach.

Artykuł ten wyjątkowo bezkompromisowo określał pożądany stosunek krytyki do lichej literatury: „Niewczesnym jest rozciągać do literatury pobłażliwość, jaką zmuszeni jesteśmy okazywać w świecie dla ludzi ograniczonych, którymi mrowi się społeczeństwo, bo mierność w literaturze to bezwstydnny intruz, a obowiązkiem jest w imię dobra wytykać złe. [...] Krytyką nieprzejednaną, sprawiedliwą a surową chłostać one [czasopisma literackie] powinny bez miłosierdzia [...] przynajmniej dziewięć dziesiątych tego, co się pisze. [...] Tak postępując, czasopisma, gwoli swym obowiązkom, tłumiłyby tę świerzbiczkę pisania i prostytucję pióra, zamiast miękkością i pobłażliwością pomagać im do okradania publiczności z pieniędzy i czasu”. W praktyce, dodawał Kaszewski, jest to mało możliwe, czasopisma tak nie postępują „przez wzgląd na stosunki osobiste, to poboczne, dla rozgłosu, dla miłego spokoju i mił-

²⁰ Tamże, 1871, nr 303.

²¹ Autor przywiązywał dużą wagę do tego zdania, bo powtórzył je jeszcze bardziej dobitnie na końcu artykułu.

szego jeszcze grosza, dla zadowolenia namiętności jakiej, słowem — wedle potrzeby” i maksymy „Połącz się z nami: chwał, abyś był chwਾਲony”.

Końcowe uwagi o przyczynach nierealności spełnienia postulatów znacznie łagodzą wyjątkowość artykułu, zwłaszcza że uwagi te są reprezentatywne dla przekonania krytyków o ograniczeniach krytyki.

Uwagi te świadczą też o świadomości ważkiej konsekwencji ograniczenia krytyki literackiej. Ta krytyka, która umieszczana jest w dzienniku lub czasopiśmie, w przeciwieństwie do wydanej w książce ograniczona jest nie tylko układami krępującymi krytyka, ale i dodatkowo układami krępującymi redakcję.

Do tzw. dzisiaj układów zaliczyć też wypadnie np. sytuację opisaną w roku 1886, gdy pozamerytorycznymi względami wpływającymi na krytykę okazały się antypatyczność i konfliktowość pisarki oraz polityczna niepopularność jej męża: „Mniemamy, że na to pokrycie milczeniem prawdziwego talentu, uznawanego jednak przez liczne koła czytelników, złożyły się dwie okoliczności: niepopularność męża i samo usposobienie dostojnej autorki”²².

Wracając do obecnego wciąż postulatu, aby krytyka była obiektywna — wynikał on z ambicji krytyki wywierania wpływu na czytelnika i na pisarza. Mimo wszelkich ograniczeń krytyki ta jej rola była podkreślana i nie ulegała wątpliwości jej ważność.

Ścisły i precyzyjny Kazimierz Kaszewski rolę tę uważał nawet nie za ambicję, a za realizowane uprawnienie. Krytyka jest sądem. „Różnica jej od sądów w znaczeniu politycznym ta tylko jest, że te czerpią kompetencję [prawo autora do sądenia] swoją w mandacie urzędowym, krytyk zaś sam sobie tę kompetencję nadaje, narzuca ją niejako i autorom, i ogółowi, do którego też jedynie służy apelacja krytykowanemu”. Krytycy „stają się pośrednikami, sędziami, arbitrami pomiędzy tym, kto zagaja nauczanie, a tymi, którzy uczyć się mają. Przykłady dowiodły, że krytyka o ile posunąć może nagle i raptownie postęę wyobrażeń, ułatwić rozpoznanie się w prawach umysłu ludzkiego [...] o tyle też cofnąć lub zatrzymać może wyrabianie się pojęć lub kształcenie smaku”²³.

To ogólne przeświadczenie leży u podstaw licznie, choć przeważnie mimochodem podejmowanych prób sformułowania kompetencji krytyka w sensie warunków, jakie musi on spełnić, aby móc dać sobie prawo do wydawania fachowych ocen i wiążących sądów o dziele literackim.

Wspomnieliśmy już, że wedle tych postulatów krytyk powinien być bezstronny, zbrojny w wiedzę w ogóle, w wiedzę o literaturze, znajomość literatury oraz znajomość ocenianego dzieła i we wszelkie wiadomości o autorze mogące pomóc w zrozumieniu jego osobowości i intencji. Była też mowa o tym, że krytyk musi mieć także intuicję, pozwalającą

²² X., *Łucja z książąt Giedrojców Rautenstrachowa*, „T. II.”, 1886, nr 176.

²³ K a s z e w s k i, *op. cit.*

jąca mu przeniknąć to, czego nie można zrozumieć. Wreszcie krytyk powinien mieć zdolności analityczne (aby móc sprostac warunkowi przejrzystości motywacji sądu) i syntetyczne (aby móc osiągnąć zwięzłość i nasycenie wypowiedzi myślą), powinien być zdolny do skonstruowania przekonującego sądu w takiej formie, by trafił on do publiczności — powinien zatem mieć sprawność pisarską. W końcu powinien mieć zmysł szybkiej orientacji, aby wyłowić z gąszczu utworów te właśnie, które należy wyróżnić, a nie zajmować się tymi, którymi zajmować się nie warto.

Szczególne miejsce, jak się zdaje, przyznawano krytyce autorskiej, uważając ją za najbardziej niezawodną, wiarygodną²⁴. Przekonanie to oparte jest na rozumowaniu: autor sam pisze utwory literackie — autor zna dobrze proces tworzenia — autor może najlepiej wniknąć zarówno w każdy proces tworzenia, jak w każde dzieło literackie²⁵.

Uznając szczególne kompetencje krytyki autorskiej, z ciekawą propozycją wystąpił w roku 1871 Wielisław²⁶. Wychodząc z założenia, że pisarze, których talent się zestarzał, wyczerpał, powinni zaprzestać pisania utworów literackich, zatroszczył się o to, by ich doświadczenie twórców literatury mogło być dalej wykorzystywane. „Nie wypływa jednak z tego — pisał — aby autorowie pełni zasług w literaturze wcale pisać nie mieli od czasu, gdy talent ich słabnąć zaczyna; przeciwnie, pisać nie tylko im się godzi, lecz koniecznie nawet powinni, byle nie dzieła fantazji i natchnienia wymagające. W tym wieku właśnie najstosowniejszą jest dla nich poważna a obszerna niwa krytyki. Od kogóż bowiem wyjdzie krytyka wytrawna, bezstronna, zachęcająca młodych do pracy, a nie gnębiącą zazdrością poczynające talenta, jeśli nie od starszych, sytych zaszczytów i chwały? Jeśli im całe życie zeszło na pisaniu rzeczy lekkich, nie żądajmy od nich utworów wymagających głębokich przygotowawczych studiów. Niech się zajmą ocenianiem dzieł poprzedników lub współczesnych studiów, np. w formie pogadanki, mogą też pisać „monografie, biografie, pojedyncze rozbiory, studia nad przeróznymi ogół obchodzącymi materiami”.

Wynika z tego zarazem różnica między krytykiem a pisarzem: krytyk nie musi doznawać natchnień, gdyby im podlegał, byłby pisarzem; pisarz „rzeczy lekkich” nie musi być tak wykształcony, jak krytyk uprawiający pozostałe, po przytoczonym wyliczeniu, gatunki krytyczne.

²⁴ Krytyka autorska jest tu rozumiana jako krytyka uprawiana przez osoby piszące także utwory literackie, czyli będące również „autorami” w dziedzinie, w którą wkraczają jako krytycy.

²⁵ Takie rozumowanie, zakładające, że obecność w środku zjawiska daje automatycznie jego poznanie — co z kolei gwarantuje prawdziwość rekonstrukcji lub relacji — jest w ogóle charakterystyczne dla praktyki krytycznej tej epoki.

²⁶ Wielisław [Eugeniusz Skrodzki], *Słowo o powieści i jej mistrzach*, „T. II.”, 1871, nr 208.

Wielisław przeprowadził paralelę między gatunkami literackimi i gatunkami krytyki, opierając ją na przekonaniu, że temperamenty pisarskie i temperamenty krytyczne odpowiadają tym samym typom osobowości. Paralela ta była dodatkowym argumentem potwierdzającym wiarygodność krytyki autorskiej i miała być zapewne uogólnieniem powszechnej praktyki łączenia ról krytyka i pisarza (Orzeszkowa, Prus, Sienkiewicz, Kraszewski, daleko nie szukając, a i sam Wielisław)²⁷.

W ścisłym związku z tymi postulatami znajdują się wypowiedzi określające uprawnienia krytyki i jej powinności, a więc zakres obowiązków krytyki.

W dalszym ciągu artykułu *Krytyka literackoartystyczna i jej trudności* Kaszewski wypowiadał pogląd, że idealny krytyk poddaje „pod swą kontrolę cudze sprawy umysłowe, rozbiera je [...] do najdrobniejszych sięgając szczegółów; domyśla się niewyrażnionych motywów, odbywa niejako publiczne śledztwo nad umysłami i pracą autora; nareszcie wydaje wyrok o wartości dzieła, orzeka, ile jest ono pożytecznym lub szkodliwym, wielkim lub małym, zaleca albo potępia”.

Te czynności krytyka zgodne są z cytowaną już wcześniej opinią Kaszewskiego, że krytyka jest sądem; jak widać, sądem nie tylko w znaczeniu poglądu, sugestii, ale także sądem w znaczeniu instytucji wyrokującej i kontrolującej.

Uprawnienia krytyka, według Kaszewskiego, sięgają bardzo daleko. Występuje on jako czytelnik fachowiec, któremu znane są tajniki literatury, przed którym zatem nic się nie ukryje. Zadaniem krytyka jest więc przedstawić pisarza i jego dzieło prawdziwie, zgodnie z rzeczywistością. Jednym biegunem opinii jest zdemaskowanie pisarza, który chciałby się wydać lepszy i w tym celu zastosował chwyt i kamuflażę mogące wprowadzić w błąd zwykłego czytelnika, ale nie krytyka fachowca. Drugim biegunem jest odnalezienie cennej perły: talentu w utworze, którego mógłby nie zauważyć mniej wprawny czytelnik, ale nie krytyk detektyw²⁸.

Krytyk powinien przedstawić powody, dla których to, co znalazł, może być niewidoczne dla innych, a także mechanizm ukrywający prawdę przed oczyma czytelnika. Przypomnijmy przy tym, że w swoim śledztwie miałby prawo i obowiązek sięgnąć do dostępnych mu wiadomości.

²⁷ Wielisław podkreślił, że jego rozwiązanie w dużym stopniu chroniłoby krytykę przed owymi ograniczeniami, wynikającymi ze względów pozamerytorycznych, bo pisarz z pozycją nie musiałby się z nimi bardzo liczyć. Z artykułu Skrodzkiego wynika też hierarchizacja gatunków krytyki, co łączy ten artykuł z tekstem Kaszewskiego (*op. cit.*).

²⁸ Niektórzy krytycy tę właśnie rolę krytyki uznali za najważniejszą i taką krytykę przeciwstawiali „krytyce negatywnej”: „Poszanowanie talentu, utworzenie mu drogi, zbliżenie go ze społecznością, było i będzie zawsze celem prawdziwej i świątłej krytyki” (*Gawędy o rzeczach literackich i artystycznych*, „T. II., 1871, nr 208).

mości o pisarzu, ponieważ zgodnie z ogólnym przekonaniem wiadomości te są niezbędne do kompletności danych, więc do zrozumienia dzieła. Wreszcie, oceniając pożyteczność lub szkodliwość utworu, krytyk zachęca lub odstręcza od niego czytelnika.

Zatem jest krytyk pierwszym czytelnikiem dzieła, na sędzie którego powinni polegać odbiorcy. Takie założenie zdaje się przeważać w „Tygodniku”, o czym dodatkowo świadczą tytuły krytyki cyklicznej, np. *Przegląd piśmienniczy*, a zwłaszcza *Poradnik dla kupujących książki*.

Nieśmiało przebija się jednak i inne założenie — krytyki fachowej, ale partnerskiej. Wyraża się ono w rzadko spotykanych w „Tygodniku” zdaniach takich, jak Bełcikowskiego: „Wszelka recenzja i krytyka tylko dla tych jest pisana, którzy znają dzieło będące jej przedmiotem”²⁹. Krytyk zatem byłby jedynie dyskutantem, choć dysponującym większą fachowością i dzięki temu prawie pewną szansą na przekonanie czytelnika do swojej opinii; zaś warunek, że czytelnik zna już utwór, naraża go na przeczytanie rzeczy szkodliwej lub miernej, ale za to pozwala lepiej zrozumieć argumenty krytyka, które mają konkretny punkt odniesienia, pozwala też czytelnikowi doskonalić gust.

Oba więc założenia pozycji krytyka nie wykluczają się wzajemnie, lecz uzupełniają, ponieważ każde z nich przyjmuje innego odbiorcę krytyki i literatury.

Te dwie koncepcje mogą jednak stanąć w opozycji, gdy drugą z nich poprowadzi się dalej. Tak się dzieje w sprawozdaniu Gawalewicza z odczytów Brandesa, wypowiedzi wyjątkowej z powodu statusu Brandesa innego niż status naszych krytyków.

Artykuł stawia Brandesa za wzór naszym krytykom. Atuty czyniące Brandesa autorytetem krytycznym pokrywają się z opisanymi już wyżej „tygodnikowymi” postulatami pod adresem krytyki: „umysł bystry, niepospolicie wykształcony, inteligencja wysoka i szczególniejszy dar obejmowania jednym rzutem oka rozleglejszych obszarów duchowych i historycznych zjawisk, zdolność znakomitej obserwacji i uogólniania swoich spostrzeżeń”³⁰.

Jednak pozycja krytyka-autorytetu, wedle Gawalewicza, wiąże się z metodą krytyczną: „Brandes jest reprezentantem nowszej metody krytycznej, która wymaga koniecznie pewnej twórczości od krytyka, pewnego artyzmu w przedstawianiu rzeczy; on nie poprzestaje na tym, by powiedzieć swojemu słuchaczowi, że coś jest piękne lub brzydkie, ale mu tłumaczy, jakim to jest, pokazuje mu to piękno niemal naocznie, wyklada, że tak powiemy, na rozum i wzbudza w nim samym umysł

²⁹ Bełcikowski, *op. cit.*

³⁰ M. G. [Marian Gawalewicz], *Odczyty Jerzego Brandesa „O poezji polskiej w XIX stuleciu”*, „T. II.”, 1886, nr 170.

i sąd krytyczny, a całe swoje zadanie ogranicza do tego, by jak najtrafniej i najprawdziwiej przedstawić twórcę czy utwór. Słuchacz sam dochodzi do wniosku". Krytyk powinien „rozbudzić w słuchaczu czy czytelniku przekonanie, że tak jest”, jak mówi, a nie poprzestawać na ogólnikowych określeniach: „dobre, złe, piękne, brzydkie, mądre, głupie, lichy lub słabe”.

Taki sposób sugerowania czytelnikowi opinii i wpływania na jego gust zakłada przecieź, że czytelnik zna utwór. Przekonanie czytelnika opiera się na mechanizmie potwierdzającego powtórzenia przez czytelnika drogi, po której krytyk go prowadzi, przeszedłszy ją wcześniej. Koncepcja krytyka-przewodnika i pedagoga, postulowana w „Tygodniku” z rzadka i dopiero od początku lat osiemdziesiątych, jest jednak wyrażana z dużą świadomością i stanowi kierunek widoczny³¹.

Są także w piśmie nieliczne sygnały dążenia w kierunku krytyki psychologicznej. Krytyka „tygodnikowa” zauważyła bowiem jeszcze jeden wzór zagraniczny.

Był nim Paul Bourget, lansowany przez autora *Kroniki paryskiej*, który nie krył fascynacji talentem literackim i krytycznym Francuza i jego metodą analizy psychologicznej. Kronikarz³² przedstawiał pisarza jako znanego nie tylko we Francji, ale i w Polsce, używając takich określeń, jak „niesłychany talent”, „[pióro] omgłone jeszcze dotąd, zajaśnieje brylantowym blaskiem”, „literacka znakomitość Francji”. Entuzjazm swój posuwał do stwierdzenia: „Jego *Studia psychologiczne*, poświęcone rozbirowi czysto duchowemu kilku najznakomitszych pisarzy spółczesnych, wskazały całkiem nową drogę krytyce literackiej”.

Wzór ten na razie nie znalazł szerszego oddźwięku w krytyce literackiej „Tygodnika”, skłonnej czerpać z Taine’a i chylić czoła przed Brandesem. Polskim wzorem, który najbardziej zaciążył na praktyce krytycznej, był Mochnacki, wysoko oceniony np. przez Kaszewskiego.

Utarło się wśród „tygodnikowych” krytyków przekonanie, że praca recenzenta jest dwustopniowa — najpierw za pomocą zebranych danych o autorze i własnych umiejętności odtwarza on zamiary autorskie, a następnie, czyniąc z nich punkt odniesienia, formułuje opinię o ich realizacji³³. W związku z tym często autorzy artykułów przewartościowywali ogólne, jak sądzili, mniemanie o odtwórczości i łatwości pracy krytyka. Charakterystyczna jest np. wypowiedź Wojciecha Grochowskiego³⁴: „Zwykle powtarzają, że krytyka jest łatwa, ale sztuka trudna;

³¹ Ten kierunek, a także przedstawiony przez Gawalewicza sposób oceny dzieła bliski był kierunkowi myślenia Chmielowskiego. Por. M a r k i e w i c z, Wstęp do: P. C h m i e l o w s k i, *Pisma...*, s. 31 i 41.

³² *Kronika paryska*, „T. II.”, 1885, nr 117.

³³ To dążenie do „odtworzenia zamiarów autorskich” rozwija się logicznie również w kierunku wskazywanym czytelnikom na przykładzie Brandesa.

³⁴ G r o c h o w s k i, *op. cit.*

słuszniej jednak można by powiedzieć, że i sumienna i umiejętna krytyka jest również trudna, owszem, może nawet trudniejsza od sztuki, bo gdy ta układa fakta według własnego pomysłu i tworzy swobodnie, krytyka śledzi cudzą myśl i ocenia jej wykonanie”³⁵.

W wypowiedziach omawiających powinności krytyki literackiej zastanawiano się czasem, czy krytyk interpretując utwór lub grupę utworów, już wcześniej znanych i zinterpretowanych, musi prezentować sądy wyłącznie swoje własne, to znaczy jeszcze dotąd nie wypowiedane przez poprzedników. Twierdząca odpowiedź na to pytanie, idąca w parze ze zdaniem, że krytyk musi mieć coś nowego do powiedzenia, aby w ogóle poruszyć dany temat, zdaje się oczywista dla większości „tygodnikowej” krytyki. Była ona wyrażana prawie wyłącznie pośrednio, natomiast oczywistość ta była podkreślana poprzez zakwestionowanie jej w przeczących odpowiedziach na postawione pytanie.

Takich odpowiedzi w ciągu całych 27 lat jest zaledwie kilkanaście, ale stosunkowo więcej zaczęło ich być w końcu lat siedemdziesiątych, co świadczy o niewielkim nasileniu postulatu popularyzowania przez krytykę literatury.

Najbardziej reprezentatywny jest artykuł Gawalewicza o odczytach Tarnowskiego³⁶: „Jednym z najpospolitszych zarzutów [...] bywa to, że »nie powiedział nic nowego«. Czyż krytyka ma obowiązek mówić tylko same nowe rzeczy? [...] czy innego już zadania spełniać nie może, nie potrafi, nie powinna? Czyż nie przysłużyła się nawet wtedy, kiedy pewne poglądy i sądy popularyzuje i w nowy sposób udowadnia, ucząc zarazem, objaśniając, wskazując, w czym leży piękno i natchnienie poetyckich utworów, mądrość lub pożytek prozy? ... a zwłaszcza tu, gdzie o wielu rzeczach nie mówi się od dawna, gdzie często palcem trzeba wskazywać to, co wszyscy wiedzieć by powinni, gdzie niekiedy krytyka spełnia obywatelski obowiązek dotykając pewnych rzeczy, choćby na nich ostrości swego skalpela i sondy nie doświadczała”.

Krytykę towarzyszącą, zauważającą całą produkcję literacką, nie tylko krytyka, ale i redakcja „Tygodnika” uważała za szczególny rodzaj, a owo towarzyszenie za szczególny cel krytyki literackiej.

Już w pierwszym roczniku odpowiednia rubryka miała charakterystyczny tytuł „Kronika literatury bieżącej”, a w numerze 8 tak motywowano i uściślano rolę tej rubryki w związku z założeniami pisma: „Tygodnik Ilustrowany” „z natury swojej ważne i piękne ma zadanie

³⁵ Podobnie, choć lapidarnie, określił etapy pracy recenzenta A. Świętowski (*Przegląd piśmienniczy*, „T. II.”, 1870, nr 125), próbując znaleźć odpowiedź na pytania: „jaką myśl chciała autorka wyrazić w powieści i czy ją wyraziła? jakie są wady i zalety tego utworu? a wreszcie jaki jest stopień talentu autorki?”

³⁶ M. Gawalewicz, *Prof. Stanisław hr. Tarnowski: „O literaturze polskiej za Stefana Batorego”*, „T. II.”, 1886, nr 176.

obznajamiania swych czytelników ze wszystkimi objawami umysłowego życia w naszym kraju [...]. Wierni tej głównej zasadzie naszej publikacji, osądziliśmy rzeczą właściwą i przyzwoitą w sprawozdaniach miesięcznych, a w miarę potrzeby nawet i częściej, podawać publiczności przelotne szkice wszystkich w języku ojczystym, tu czy gdziekolwiek wydawanych utworów literackich, wspierając takowe sprawozdania pobieżnym i krótkim, ale dlatego nie mniej sumiennym sądem krytycznym”.

W *Kronice tygodniowej* zaś Szymanowski zauważał: „Uważaliśmy sobie za powinność powiedzieć kilka słów o tym nowym, a tak utalentowanym pisarzu naszym [Teodorze Tomaszu Jeżu], bo krytyka, do której z prawa podnoszenie tak ważnych objawów w piśmiennictwie naszym należy, milczy o nim dotąd jakoś”³⁷.

Tak silnie w różnych aspektach eksponowane role krytyka: torującego drogę „talentom” literackim oraz (mniej eksponowana), ostrzegającego przed miernotami łączą się w powinności określonej przez Świętochowskiego jako „rozpatrywanie” utworów i „wskazywanie” im „właściwego w literaturze miejsca”, a więc kwalifikowanie ich w hierarchii i typologii literackiej³⁸.

W praktyce krytycznej ze wszystkich ról ta, zdawałoby się, podstawowa, jaką jest umieszczanie w hierarchii, była spełniana w sposób mało zgodny z postulatami.

Opinia o utworze rzadko była jednoznaczna. Częściej jednoznaczna była opinia o pisarzu wyrażana w artykule podsumowującym dorobek lub we wstępie do recenzji, a nawet w krótkiej, pobieżnej, sygnalizującej notce.

Recenzja konkretnego utworu nie była najczęstszą formą wypowiedzi krytycznej. Najczęstsze (ok. 1/3 wypowiedzi o literaturze w piśmie) były notki w *Kronice tygodniowej*, z konieczności krótkie i mało motywujące, a bardziej sygnalizujące ocenę utworu lub po prostu jego pojawienie się. Około 1/6 stanowiły życiorysy, nekrologi, wspomnienia okolicznościowe, tyle samo było artykułów podsumowujących czyjś dorobek, jego część lub omawiających nurt czy gatunek literacki, wreszcie taką samą część zajmowały recenzje. Pozostała 1/6 to wypowiedzi ogólne na różne tematy literackie³⁹. Naturalnie same proporcje nie wskazują na siłę opiniotwórczą poszczególnych grup wypowiedzi, ale w kontekście niejednoznaczności i niezdecydowania przynajmniej połowy recenzji skłaniają do wniosku, że nie przede wszystkim recenzje leżały

--

³⁷ *Kronika tygodniowa*, tamże, 1860, nr 36.

³⁸ Świętochowski, *op. cit.*

³⁹ Wyliczenie jest nieprecyzyjne i tylko orientacyjne, bo nie zdarzają się prawie wypowiedzi, które można jednoznacznie zakwalifikować. Zresztą nie jest to tutaj potrzebne.

u podstaw tworzenia opinii o pisarzu. Tak też właśnie należałoby rozumieć np. owe narzekania Szymanowskiego, że krytyka milczy na temat nowego talentu.

Wyraźny rozdźwięk między postulatami pod adresem krytyki a większością recenzji miał źródło naturalnie przede wszystkim w tak silnie tkwiącym w świadomości krytyków braku wystarczających, precyzyjnych i jednoznacznych kryteriów oceny utworu. Dla recenzenta ten brak był szczególnie dokuczliwy, bo recenzja jest analizą o dużym poziomie szczegółowości. Artykuł pisany z niewielkiej choćby perspektywy, mający za przedmiot kilka utworów, nie jest tak szczegółowy i wykorzystuje więcej danych, także o powodzeniu utworu u publiczności.

Toteż oceny zawierające analizę debiutów należą w „Tygodniku” do bardzo rzadkich, tak jak recenzje utworów anonimowych, o których autorach nic nie wiadomo.

Jednym z takich wyjątków jest recenzja pióra Aleksandra Świętochowskiego z powieści *Pan Profesor*. Recenzja ta należy do najbardziej precyzyjnych w „Tygodniku”, a jednocześnie jest bardzo typowa ze względu na konstrukcję — i dlatego szczególnie nadaje się do omówienia⁴⁰.

Często recenzje zaczynały się wstępem, przynoszącym krótką, ogólną i prawie zawsze pozytywną charakterystykę pisarza. Wstęp ten był gruntem do dalszych rozważań krytyka. W celu ich ukonkretnienia recenzent podawał streszczenie utworu, które zarazem bądź popierało początkową pochlebną charakterystykę (jeśli recenzja miała być pozytywna), bądź stanowiło z nią wyraźny kontrast (jeśli recenzja miała być negatywna). Streszczenie często prawie zastępowało szczegółowe rozpatrzenie zalet utworu i jego usterek, jeśli krytykowi utwór się podobał, jeśli zaś się nie podobał, szczegółowe umotywowanie negatywnego sądu często zastępował ironicznym tonem streszczenia. Wniosek recenzji pozytywnej opierał się na przeciwstawieniu bagatelizowanym usterek eksponowanych zalet utworu. Wniosek recenzji negatywnej rzadko był negatywny, częściej krytyk zaskakująco zmieniał front. Przeciwwagą zarzutów przeważnie było powołanie się na pochlebne uwagi z początku recenzji — takie, które nie wynikały z omówienia utworu, np. o talencie autora; przeciwwagą było także przypuszczenie, że jeśli autor trochę poprawi utwór, to będzie on niezły, bo ma pewne zalety.

Recenzje debiutów lub utworów anonimowych nie mogły się rozpoczynać w opisany sposób, toteż zaczynały się ogólnymi uwagami na temat gatunku, do którego należał rozpatrywany utwór. Były to przeważnie stwierdzenia o stanie rozwoju gatunku lub zwrócenie uwagi na zjawiska zachodzące ostatnio w tym rozwoju. Znow wstęp ten służył w

⁴⁰ Świętochowski, *op. cit.*

dalszym ciągu recenzji za punkt odniesienia, bo zawierał spis cech właściwych danemu gatunkowi lub etapowi jego rozwoju⁴¹.

Właśnie w ten sposób zaczął Świętochowski. Nie najlepszy poziom dużej części produkcji powieściowej złożył on na karb rozwoju ilościowego powieści. Część pisarzy, sądził, nadużywa tej formy i produkuje utwory pozbawione treści, bo autorzy po prostu nic nie mają do powiedzenia i tylko pustkę tę maskują⁴².

Obszerne rozwinięcie tej myśli posłużyło Świętochowskiemu jako wprowadzenie, punkt wyjścia, ale zarazem zapowiadało zdecydowaną ocenę recenzowanej powieści: albo powieść ta będzie poparciem i ilustracją przedstawionej diagnozy, albo będzie stanowić jaskrawy kontrast i znów poprze regułę prawem wyjątku. Rzeczywiście, zachodzi sytuacja pierwsza; ocena, wsparta komentowanym streszczeniem powieści, jest negatywna, zarzuty druzgocące.

„*Pan Profesor* — zarzucał Świętochowski — nie rozstrzyga żadnej kwestii psychologicznej ani społecznej, a motywy, na których opiera się rozwój całego opowiadania, są tak wiotkie, tak delikatne, że raczej tylko na jakąś tkankę poetycką wyglądają. Głównym bowiem żywiołem, udzielającym treści tej historii dwojga serc czułych, kochających się, jest proste niezrozumienie w jednym i tym samym uczuciu miłości. [...] Brak treści i brak myśli przewodniej, która by trwale grupowała około siebie pojedyncze momenty życia powieściowego. [...] Jest to utwór pisany pod prawami tej teorii, która wymaga, ażeby sztuka istniała dla sztuki. [...] Z tego wszystkiego widzimy, że *Pan Profesor* — sądzony jako powieść serio — nie ostoi się nigdy wobec wymagań chłodnej krytyki”.

Następne zdanie jest nagłym zwrotem: „Są tam jednak obrazki miłutkie, odbijające uczucia, które jak barwne kwiaty niewinne serca pokrywają i tylko delikatną dłonią w całej swej krasie zebrane być mogą”. Taki kwiat, wyjaśnia krytyk, to niewinna, anielska i wdzięczna Kamila, główna bohaterka; postać ta jest „najwyższą zaletą utworu”. Ta jedyna zaleta wystarczyła recenzentowi do wyciągnięcia pogodnego wniosku: „Takim przedstawia się co do swej ogólnej wartości obrazek, którego piękny język, artystyczne obrobienie, wreszcie czystość uczuć i dziwnie świetny, poetycki koloryt nie może nie owołać czytającym. Dla na-

⁴¹ Opisana struktura recenzji była w ogóle powszechna w 2 poł. XIX w.; por. E. Gaworska, E. Ihnatowicz, W. Klemm, *Problematyka przelomu w badaniach nad krytyką literacką końca XIX wieku*, [w:] *Przełom antypozytywistyczny w polskiej świadomości kulturowej końca XIX wieku*, Wrocław 1986.

⁴² Świętochowski był jednym z nielicznych w „Tygodniku” krytyków, którzy winą za ściąganie literatury w dół obarczali przede wszystkim pisarzy, a nie czytelników. To czytelnicy, jego zdaniem, szukają w powieści „artystycznego rozwinięcia i rozwiązania jakiegokolwiek kwestii życia społecznego lub duchowego”, natomiast wielu pisarzy produkuje powieści wedle zasady, że „dosyć usłyszeć od kogoś jakąś ciekawą anegdotkę [...] ażeby mieć z czego stworzyć powieść”.

szych młodziutkich, niewinnych kobiet *Pan Profesor* z pewnością będzie przyjemnym i pożytecznym czytaniem”.

Plusy wymienione w tej konkluzji — „artystyczne obrobienie”, „poetycki koloryt” — nie są uzasadnione, w żaden sposób nie były sygnalizowane wcześniej; co więcej, te właśnie zalety same teoretycznie nie zarabiały na pozytywną ocenę, bo we wstępie zdeprecjonowano utwór, w którym nie towarzyszyłyby im rozpatrzenie „kwestii psychologicznej lub społecznej”. Stwierdzenie „pięknego języka” nie wymaga większych motywacji.

„Chłodna krytyka” Świętochowskiego, operująca przede wszystkim kryteriami racjonalnymi, konkretnymi, niemal wymiernymi, doprowadziła do negatywnej oceny *Pana Profesora*. Zalety utworu, z wyjątkiem jednej, zostały zauważone intuicyjnie i emocjonalnie. Widać wyraźnie świadomość, że czytelnicy (a raczej czytelniczki) mogą i będą oceniać utwór tylko intuicyjnie i emocjonalnie i że rozdzźwięk między ich oceną a recenzją może być duży; toteż nastąpiło częściowe dostosowanie się krytyka do mentalności odbiorcy.

*

Krytyka literacka i historia literatury rozpatrywane były w „Tygodniku Ilustrowanym” Jenikego we wspólnym kontekście poznania i popularyzacji literatury narodowej. Także zresztą uściślenia pojęcia „literatura” były mocno związane z poszukiwaniem tożsamości narodowej i rozwoju (postępu) kultury narodowej. Mimo braku specjalnej dyskusji na temat preferencji metody historycznoliterackiej widoczna jest świadomość wielości metod, a w ujęciu i historii literatury, i krytyki literackiej dziedzictwo Mochnackiego spotyka się z wpływem Taine’a.

Zarazem naukowa opinia o pisarzu miała, według od początku w „Tygodniku” powszechnego zdania, brać pod uwagę zachowanie wielorakiej aktualności jego twórczości oraz jego wkład w rozwój literatury, co bardzo zbliżało historię literatury i krytykę literacką.

W praktyce jako opracowania historycznoliterackie recenzowano historie literatury obejmujące kilka epok, zaś wyrażano postulaty pod adresem krytyki mając na myśli recenzje i większe artykuły o literaturze współczesnej.

W związku z tym krytyce stawiano do spełnienia różne obowiązki, w których zawierała się jej ambicja oddziaływania z jednej strony na twórców, z drugiej na publiczność literacką.

Krytyka miała ogarniać i stymulować rozwój literatury. Toteż bardzo powszechna była koncepcja krytyki towarzyszącej, rejestrującej pilnie wszelkie nowości, popularyzującej osiągnięcia literackie i opinie o literaturze. Ten typ krytyki, bliskiej zarówno historii literatury, jak naukowej popularyzacji, był postulowany, ale jeszcze więcej — uprawiany

i aprobująco obserwowany, ponieważ jego istnienie i potrzeba były oczywiste.

Równolegle z tą rolą krytyki wysuwano drugą, następczącą więcej kłopotów. Oto krytyka miała strzec kształtu literatury poprzez trafne i fachowe wydawanie opinii o utworach. Jej sąd powinien wpływać także bezpośrednio na autora, ale przede wszystkim powinien kształtować gusty i wybory czytelnicze.

W związku z tym wyraźne są dwa równoległe i nie wykluczające się nawzajem postulaty: (częstszy) krytyka arbitralnego, decydującego, zalecającego utwór lub przestrzegającego przed nim oraz (rzadszy) krytyka partnerskiego, dyskutującego, przekonującego czytelnika do właściwego sposobu widzenia utworu. Drugi postulat, posunięty dalej o odkrywanie czytelnikowi własnego sposobu widzenia utworu oraz o dowodzenie racji, pod wpływem Brandesa zaczynał być w „Tygodniku” bardziej uznawany w latach osiemdziesiątych.

Z postulatem fachowości, kompetentności krytyka (bezstronność, wykształcenie, wiedza o literaturze, zdolność analizy i syntezy, intuicja, zmysł orientacji, sprawność pisarska), powszechnie uznawanym za postulat podstawowy we wszystkich koncepcjach roli krytyki, pozostaje w ścisłym związku zauważanie szczególnych możliwości krytyki autorskiej.

Usilne dążenie do maksymalnej słuszności i sprawiedliwości sądu krytycznego wyrażało się w przekonaniu, że krytyka musi być obiektywna i posługiwać się ma kryteriami racjonalnymi. Przekonanie to było równie mocne, jak świadomość, że spełnienie tego warunku jest w praktyce niemożliwe z powodu ograniczeń, jakim podlega krytyka literacka.

Ograniczenie zewnętrzne to samocenzura krytyki, prowadząca m. in. do braku możliwości tępienia złych utworów, co przy jednoczesnym powszechnym zdaniu, że kwitowanie choćby wzmianką tych utworów jest szkodliwe, stało w sprzeczności zarówno ze stymulującą i towarzyszącą, jak kształtującą rolą krytyki. Świadomość tego ograniczenia i pragnienie ominięcia go prowadziły z kolei niekiedy do wniosku o różnych sytuacjach krytyki związanej z czasopiśmem i krytyki wydawanej poza nim.

Ograniczenie wewnętrzne to niewystarczalność kryteriów oceny w nowej sytuacji krytyki, co powodowało konieczność dopuszczenia intuicji i zarazem poważnie zmniejszało obiektywność i sprawdzalność sądów. Ograniczenie wewnętrzne to też świadomość, że czytelnicy oceniają przede wszystkim intuicyjnie i emocjonalnie, co grozi rozdzwięciem między obiektywnym sądem krytyki a subiektywną oceną czytelników. Świadomości tej towarzyszyła z jednej strony obawa przed popełnieniem błędów w ocenie, z drugiej zaś obawa utraty wpływu na czytelników.

Kryteria oceny literatury pięknej w krytyce literackiej „Tygodnika” są potwierdzeniem niejednoznaczności, niejednorodności i niejednorodności koncepcji literatury ujawnianej przez krytyków. Z jednej strony, kry-

teria te stanowią komplet pozwalający oceniać dzieła literackie w mniej więcej jednakowy sposób. Z drugiej — stosowanie kryteriów w coraz to innym ich znaczeniu zdradza mały stopień ich konkretności oraz mobilność ich znaczeń.

Zespół tych kryteriów stanowi konglomerat różnych wzorów krytycznych, konglomerat będący własnością wszystkich. Dominują w nim kryteria Taine’a obok kryteriów Mochnackiego, a nałożone są one na kryteria klasyczne. Zasada widoczna w krytyce „tygodnikowej” jest jednak zupełnie różna niż klasyczna, a bliższa raczej romantycznej — jest to, przy tęsknocie do jasności kryteriów, przekonanie o niestałości zasady piękna, a w związku z tym niestałości znaczenia kryteriów szczegółowych. Lata siedemdziesiąte to czas coraz częstszego wkraczania w świadomość krytyki konieczności relatywizmu w ocenie.

Powszechna świadomość tych wszystkich ograniczeń, zwłaszcza wewnętrznych, zaowocowała schematem recenzji prezentującej oraz niekonsekwencją krytyków, którzy przez całą recenzję prowadzili czytelnika do sądu negatywnego, aby w zakończeniu wysnuć wniosek pozytywny, ledwo markując jego motywację. Takie recenzje pisywali także krytycy, których trudno posądzić o płochliwość, chwiejność, niedoświadczenie, niekompetencję, sentymentalność i kierowanie się protekcją.

Trudności „tygodnikowej” krytyki literackiej były związane, z jednej strony, z trudnościami właściwymi całej krytyce literackiej, np. z rzeczywistym ogólnym chaosem pojęć, ale z drugiej — z popularnym charakterem „Tygodnika”: jego autorzy musieli się częściowo przystosować do mentalności przeciętnych czytelników, aby utrzymać ich uwagę.

Zarazem krytyka literacka „Tygodnika” obrazuje stopień przeniknięcia założeń czołowych krytyków epoki do potocznej praktyki krytycznej.