

Wiesław Juszczak

Dwie krytyki: "krytyczna" i "komentująca"

Teksty : teoria literatury, krytyka, interpretacja nr 4, 38-55

1972

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.

Wiesław Juszcak

**Dwie krytyki: „krytyczna”
i „komentująca” ***

Szkic ten dotyczy w zasadzie problemów tylko warsztatowych, porusza kilka kwestii natury instrumentalnej wiążących się z jednym pytaniem: jak pisać historię krytyki artystycznej?

Wstępne ograniczenia

Tak sformułowane, pytanie to określa moją postawę wobec materiału, jaki mam badać, który mam „rozumieć”. Jest to postawa historyka przede wszystkim. Termin „krytyka artystyczna” ograniczę tutaj — zgodnie z najczęstszym może w tradycji użyciem tego wyrażenia — do krytyki sztuk plastycznych, a z tego zawężonego obszaru wybiorę (gdy zajdzie potrzeba przykładów) tylko takie wypowiedzi krytyczne, które się odnoszą do malarstwa i które dotyczą malarstwa polskiego z lat 1880—1910. Zakładam, że każda inna egzemplifikacja byłaby tu równie uprawniona. Taką zaś wybieram nie tylko dlatego, iż tą problematyką i tym okresem się zajmuję, ale dlatego głównie, że w granicach tak za-

* Teksty referatu wygłoszonego na sesji poświęconej współczesnej krytyce artystycznej w Instytucie Sztuki PAN (9 marca 1972 r.).

kreślonych mieści się materiał szczególnie bogaty i pod każdym względem złożony. Liczba wypowiedzi krytycznych gwałtownie wzrasta w owym czasie, język krytyki dochodzi nieomal nagle do postaci w pełni wykształconej, która od tamtych lat nie uległa istotniejszym zmianom. Upatrujemy zazwyczaj źródeł tego szybkiego dojrzewania artystycznej krytyki w dokonującej się równocześnie „specjalizacji” sztuk, w autonomizacji dzieła, w narastających stąd rozdziewkach między artystą a przeciętnym, „niedoświadczonym” odbiorcą, który traci dawną (pozorną) orientację wobec artystycznego przekazu pozbawionego teraz elementów „pomocniczych” — jak narracja tematyczna, jak wszystko to, co by pozwoliło traktować obraz jako proste przedłużenie doświadczeń codzienności. Dzieło autonomiczne, bezwzględnie kształtowane wedle wewnętrznych praw i „potrzeb” sztuki, a nie pod dyktando amatora, nie mogło sobie samo utorować drogi do szerszej publiczności: potrzebne tu było, pilniej niż dotąd, jakieś pośrednictwo, potrzebna bardziej niż kiedykolwiek stała się krytyka.

1. Krytyka stanowi najpowszechniejszą, najbardziej „doraźną” wśród licznych postaci interpretowania dzieła sztuki. Różni się zaś od tych innych sposobów jego interpretowania tym, że: a) jest równoczesna, „czasowo tożsama” z artystycznym utworem, do którego się odnosi, który stanowi jej przedmiot, b) punktem wyjścia, źródłem wszelkich „krytycznych działań” jest wyłącznie estetyczna („bezinteresowna”) postawa wobec dzieła sztuki, c) jedynym jej narzędziem jest słowo, jedynym medium, jakim się posługuje, jest język „naturalny”. Na tę trzecią cechę chciałbym zwrócić uwagę przede wszystkim dlatego, by się odciąć w prezentowanym teraz pojęciu krytyki od takiego jej rozumienia, które z jej dziedziną łączy np. pewne formy mecenatu artystycznego, akcje rynkowe (działania marchandów) czy wystawiennicze. Kry-

Kiedy krytyka stała się niezbędną?

Cechy aktu krytycznego

Tylko w języ-
ku

tyka często zbliża się do takich jak te sposobów „reagowania” na dzieło sztuki, często wchodzi z nimi w bezpośrednie związki. Jest, jak one, jedną z konsekwencji jego odbioru, jego społecznego funkcjonowania, jego życia w rozleglejszych kontekstach kultury. Ale zaczyna się tam, gdzie się zaczyna formułowanie sądów. Jeśli traktujemy ją, tak jak tutaj, jako jeden z historycznych śladów działania dzieła, jako źródło pozwalające nam poznawać owo działanie w przeszłości — to zawsze należy do grupy źródeł pisanych lub do przekazów ustnych. Powtarzam: przez krytykę rozumiem więc wszelkie zwerbalizowane formy pośredniczenia między współczesnym pośredniczącemu (czyli krytykowi) dziełem sztuki a jakimś innym odbiorcą, formy mające swoją podstawę w estetycznej percepcji tego dzieła.

Co z oceną?

2. Ocena dzieła, należąc do zespołu możliwych „składników” wypowiedzi krytycznej, nie stanowi dystynktywnej cechy krytyki. Jeśli działalność, określaną tu jako pośredniczenie, porównamy do relacji zachodzącej między wykonawcą utworu muzycznego (utwór ten, istniejący w zapisie, dla uproszczenia nazwiemy teraz dziełem) a odbiorcą-słuchaczem, któremu wykonawca dzieło to udostępnia, „uczytelnia” — łatwiej może będziemy mogli uchwycić to, na co obecnie chciałem zwrócić uwagę. Już samo to, że np. pianista gra jakiś utwór pozwala przypuszczać, iż ocenia go pozytywnie. Zapewne zawsze, choćby podświadomie, to zakładamy. Ocena zatem zawiera się w samym wyborze, w zwróceniu uwagi na to, a nie inne dzieło. Ale zarazem mieści się ona niejako poza samą czynnością. Często nie możemy dotrzeć wprost do oceny. Przy wyborze mogły odgrywać przecież rolę inne względy. Sama prezentacja utworu mogła mieć na celu coś ogólniejszego, coś ważniejszego niż ten jeden konkretny. Zainteresowanie, jakie dane zjawisko budzi, nie jest równoznaczne z jego oceną. Problem

tak widziany nie jest jednoznaczny, a rozwiązywanie go nie należy obecnie do naszych zadań. Pozostajemy więc przy rozwiązaniu arbitralnym: krytyka to nie zawsze i nie przede wszystkim ocenianie dzieła i — do czego jeszcze powrócimy — krytyka to nigdy nie „krytykowanie” w sensie potocznym.

3. Zatrzymajmy się jeszcze przy, najswobodniej traktowanej, analogii między krytykiem a wykonawcą muzycznym. Carl Flesch, wybitny skrzypek, pisze: „Artysta jako odtwórca nie jest jedynie pośrednikiem między tworzącym kompozytorem a słuchaczem jako odbiorcą, przedstawia on poniekąd syntezę istoty ich obu, łącząc przetworzenie symbolu nutowego w dźwięk, a więc przemianę martwego znaku w pełne życia wrażenie, z własną wyobraźnią dźwiękową”¹. Wykorzystując w pewnym zakresie te uwagi, można powiedzieć, że — jako pośredniczący — krytyk oscylować musi między postawą twórcy a postawą odbiorcy, do którego sytuacji jego sytuacja bardziej się zbliża. Z pozycji tego ostatniego wychodzi bowiem krytyk, biorąc za przedmiot swej wypowiedzi jakieś dzieło plastyczne, np. obraz: zaczyna od percepcji, angażuje swoją wrażliwość, aktywizuje swoje inne doświadczenia artystyczne, których pamięcią musi dysponować, analizuje swoje reakcje. Następnie zwerbalizować musi rezultat tego procesu. Musi dokonać przekładu tego, co nań działało poprzez wzrok, na system znaczeń słownych. Trawestując więc zdanie Flescha, musi ożywić „martwe” bez jego obecności, bez jego czynnej wrażliwości, płótno pokryte farbami i połączyć tak zaktywizowany system wrażeń z własną „wyobraźnią językową”.

4. W okresie, który wzięliśmy za tło obecnych uwag, żywo dyskutowany był problem krytyka „jako artysty”. Przeniesione na nasz teren z Francji i Anglii, przez Ignacego Matuszew-

Między twórcą
a odbiorcą

Krytyk jako
artysta

¹ *Sztuka gry skrzypcowej*. Kraków 1964, t. 2, s. 1.

skiego przede wszystkim, zagadnienie to zaatakowane zostało przez przedstawicieli tzw. krytyki przedmiotowej. Można powiedzieć, iż był to spór o prawo krytyka do wrażliwości.

Przenieśmy się na chwilę na teren krytyki literackiej. W tekście z 1902 r. Bronisław Chlebowski tak charakteryzował Chmielowskiego jako krytyka:

„Chmielowski z zasady i właściwości swej organizacji umysłowej nie poddaje się pocie, nie pozwala mu się porwać, odczuwa spokojnie, nie tracąc na chwilę równowagi umysłu analizującego. Uwydatnia się wtedy pewna niewspółmierność między zjawiskiem a metodą jego badania, połotem poety a spokojem krytyka, potęgą uczuć w utworze a wynikami rozbioru. Utrzymując starannie swą niezależność od ocenianego utworu, miarkując zarówno swe sympatie, jak i wstręty, krytyk dla względów naukowych i moralnych nie chce występować w roli pośrednika, udzielającego czy podsuwającego czytelnikowi wrażenia, wywoływane nastrojem uczuć i połotem wyobraźni poety”².

Cytuję to, by stwierdzić: wedle założeń przyjętych w tej mojej wypowiedzi, Chmielowski — tak jak się jawi poprzez interpretację Chlebowskiego — nie może być nazwany krytykiem.

Powodem każdego aktu krytycznego jest reakcja na sztukę jako na sztukę. „Narzędziem” tego aktu jest przede wszystkim więc wrażliwość. Sens, wartość i waga wypowiedzi krytycznej zależy od owej wrażliwości, od doświadczenia nabytego w obcowaniu z innymi przejawami sztuki, wreszcie od zdolności przekazywania tych doświadczeń i doznań. Sprawozdanie z tego, co zostało dostrzeżone w dziele, często bywa ważniejsze od oceny, którą zauważone znamiona dzieła wywołały. Ujawnia się to szczególnie mocno wtedy, gdy na tekst krytyczny patrzymy z dystansu, gdy go traktujemy jako historyczny dokument. Podam jeden przykład. Antoni Sygietyński odznaczał się niespospolitą przenikliwością widzenia

Narzędziem
jest wrażliwość

² P. Chmielowski: *Dzieje krytyki literackiej w Polsce*. Z przedmową Bronisława Chlebowskiego. Warszawa 1902, s. XVI—XVII.

i bardzo ostrym stosowaniem raz przyjętych kryteriów oceny. W przeciwieństwie do Witkiewicza, jego postawa wobec sztuki nie podlegała prawie żadnym przemianom od okresu pierwszej dojrzałości. Był nieomal chorobliwie niechętny, uczulony na wszelką deformację w malarstwie, która różniła się od deformacji stworzonej i stosowanej przez wielkich dziewiętnastowiecznych realistów, takich jak u nas Rodakowski czy Gierymscy. Można powiedzieć, że „niszcząc” w znanym tekście z 1883 r. *Śmierć Ellenai* Malczewskiego³ — obraz wychwalany przez innych krytyków za realistyczne mistrzostwo — Sygietyński (oczywiście wbrew sobie) wskazywał na zawarte w nim nowe (określilibyśmy je dziś może: rewolucyjne) czynniki, których zaakceptować nie mógł, ale których obecność zauważał, interpretując je jako nieudolność, fałsz itp. Dla historyka tego okresu owo spostrzeżenie jest niemal bezcenne. Bez tekstu Sygietyńskiego nie umielibyśmy zapewne w ogóle dostrzec tego, co w tym dziele nowe, co zapowiada tam już dalsze obrazy Malczewskiego, co mieści już w sobie jak gdyby utajony pod pozorami pompierstwa modernizm.

Przykład Sygietyńskiego

Morał z przykładu

5. Ponieważ można pisać historię współczesną, a nie można uprawiać niewspółczesnej krytyki, należy zapytać, co różni „wyjściową sytuację” człowieka uprawiającego historię sztuki współczesnej od sytuacji krytyka sztuki. To, że tekst pierwszego jest śladem historycznej postawy wobec dzieł, jakimi się zajmuje, wypowiedź zaś drugiego jest wyrazem postawy estetycznej, jest sprawozdaniem z odbioru dzieła jako dzieła sztuki, a nie jako dokumentu czasu. Historyk patrzy poprzez dzieło, krytyk patrzy w nie. Obie postawy mogą się, rzecz jasna, przenikać, ale zawsze któraś z nich będzie przeważająca, i to decydować będzie o rodzaju dokonywanej operacji.

Krytyk i historia

³ *Kalejdoskop artystyczny*. „Prawda” 1883 nr 45.

Różne historie
krytyki

Uczucie za-
zdrości

6. Powróćmy do pytania: jak pisać historię krytyki artystycznej? Jaki ma być ostateczny cel takiego działania badawczego? Jakimi drogami dochodzić do obrazu, który by miał najpełniejsze walory poznawcze? Łatwo wyliczyć podstawowe stosowane sposoby porządkowania samego materiału. Najczęściej bywa to historia nazwisk, uszeregowanych w kolejności chronologicznej, podzielonych na grupy przedstawicieli poszczególnych kierunków — z tym, że przy takim porządkowaniu wychodzi się zwykle od kierunków właśnie, a nie od wypowiedzi krytycznych. Rzadziej się zdarza, iż jest to historia problemów, teksty krytyczne zaś stanowią ilustrację poszczególnych zagadnień problemowych. Inny układ, wśród spotykanych, to grupowanie tekstów wokół indywidualności artystycznych, wokół poszczególnych *oeuvres*. Do podobnego rodzaju zaliczyć trzeba badanie zespołów wypowiedzi grupowanych dla poznania recepcji jakiegoś jednego dzieła. Każdy z tych sposobów ma swoje dobre, a przede wszystkim swoje złe strony. Krytyka rzadko bywa badana jako krytyka, częściej pełni służebną funkcję wobec innych poznawczych celów. W historii sztuki powoduje to ogromne niedopatrzenia. Czytamy bowiem przeważnie tekst krytyczny bez odwoływania się do tej świadomości językowej, która go ukształtowała, narzucamy mu więc nasze językowe nawyki i rozumiemy go przez nie.

Odczuwając dotkliwie brak historii krytyki artystycznej, zwracamy się częściowo z pewnym uczuciem zazdrości ku studiom historycznoliterackim, uważając, że praca, która nas czeka, została już tam dokonana. Wrażenie to, jak często bywa, okazuje się złudne, kiedy głębiej wchodzimy w tamten rejon. I tam stawia się wciąż nowe postulaty, co świadczy, że i tam odczuwany jest brak zadowalających realizacji. Ale w sumie objaw taki raczej pociesza, niż zniechęca. Cytuję fragment z artykułu Michała Gło-

wińskiego o języku krytycznym Ignacego Matuszewskiego:

„(...) jak wyznaczyć rozsądne granice pomiędzy dziejami krytyki literackiej jako pewnego typu pisarstwa, mającego swoje własne zadania i reguły, a szeroko pojętymi dziejami świadomości literackiej, która przecież nie tylko w krytyce znajduje ekspresję?”

Ta sprawa z pozoru nie ma odniesienia do obszaru, na jakim się w tej chwili znajdujemy. Ale różnice „języków”, różnice środków wyrazu, jakimi się posługuje malarz i jakimi operuje krytyk, nie zabezpieczają nas przed dylematami podobnego typu: możemy zapytać, jak wyznaczyć „rozsądne granice” między krytyką artystyczną a innymi formami interpretacji dzieła malarskiego. Próbowaliśmy to w kilku zaledwie rysach ukazać. Rzecz jasna, iż nie rozwiązuje to kwestii i pytanie pozostaje wciąż bez odpowiedzi. Cytuję dalej:

„Tak ukształtowane pytanie to mówi już, jak bardzo krytyka literacka jest materią dwuznaczną dla historia literatury. Respektowanie owej dwuznaczności wydaje się ważnym jego obowiązkiem. Interesuje go ona jako «przedmiot sam w sobie» i — jednocześnie — jako przekaz określonego historycznie myślenia o literaturze, które może się wyrażać w różnych postaciach. Dwuznaczności tej odda się — być może — sprawiedliwość wtedy, gdy podstawową metodą stanie się analiza języka krytyki. Dopiero ona pozwoli dotrzeć do najbardziej ukrytych sensów myślenia o literaturze. Świat krytyka wyznaczony jest przez język, jakim operuje. Analiza semantyczna tego języka pokaże granice tego świata i jego naczelną kategorię. Pokaże wtedy tylko, gdy podda rozważaniom nie zwykle słownikowe znaczenie słów i terminów, ale to znaczenie, które określone jest historycznie, uzyskuje wyrazistość na tle danego kontekstu kulturalnego, czy nawet — poprzez ten kontekst”⁴.

7. Można akceptować — różne spośród zastanych — postacie prezentowania materiału krytycznego, można wynajdować nowe, można

Różnice
języków

Dwuznaczności
krytyki

⁴ M. Głowiński: *Język krytyczny Ignacego Matuszewskiego (Uwagi w związku z publikacją wyboru pism)*. „Pamiętnik Literacki” 1967 z. 2, s. 471—472.

Niebezpieczna
choroba

Badać język
krytyki

(raczej należy) krzyżować wzajem istniejące układy. Najważniejsze jest jednak to, jakiego typu pytania stawiać będziemy materiałowi tak zgromadzonemu, tak ugrupowanemu. Czego będziemy oczekiwać od dokonywanych na nim zabiegów interpretacyjnych. Najbardziej ukrytą i przez to najniebezpieczniejszą chorobą postępowania badawczego w nauce historii jest uleganie schematom widzenia, tym skonstruowanym przed nami, schematom dzielenia czasu, schematom trwałych obrazów opozycji postaw, schematycznemu trzymaniu się wyznaczonych przez badania uprzednie „punktów zwrotnych”, „momentów przełomowych”, nieustanne rwanie czasowego *continuum*. Gdzie szukać pomocy (nawet wbrew nadziei), by zapobiec stale grożącemu kostnieniu obrazu przeszłości? Zapewne w stałym odkrywaniu nowych narzędzi, w wybieraniu nowych punktów obserwacyjnych. Dla historii sztuki, zwłaszcza u nas i zwłaszcza wobec okresu, o którym tutaj myślimy, krytyka bez wątpienia takich nowych środków i perspektyw dostarcza. Ale krytyka poddama nowym badawczym próbom, traktowana jako względnie samoistny organizm, obserwowany w swoich morfologicznych przejawach i cechach: poprzez język, poprzez funkcjonowanie poszczególnych słów, przez trwanie i przemiany pojęć. Nie jest jeszcze znany skutek tego rodzaju akcji przeprowadzonej generalnie na małym choćby wycinku materiału. Ale możemy przewidywać, iż obraz epoki artystycznej spenetrowanej tą metodą zmieni się jakoś — może radykalnie, może tylko częściowo. Natomiast na pewno rozbudowane zostaną wciąż zbyt ubogie i nazbyt zużyte narzędzia, którymi się posługujemy. Krytyk pośredniczy między dziełem a odbiorcą. Odbiorcą tym jest przede wszystkim człowiek należący do tego samego synchronicznego układu, w jakim znajdujemy obok siebie utwór artystyczny i krytyczny tekst. Ale krytyk odgrywa również pośredniczącą rolę wobec historyka. I myślenie

krytyczne, i historyczne jest myśleniem werbalnym. Ten sam rodzaj języka czyni owe związki — najbardziej nawet odległe w czasie — bliskimi. Często bliższymi nawet niż kontakt, jaki historyk sztuki jest w stanie nawiązać z dziełem (mam na myśli kontakt badawczy, „doznanie historyczne” dzieła). Krytyka dostarcza zatem historykowi nie tylko świadectw odnoszących się do recepcji utworu w czasie jego powstania, ale daje mu narzędzia interpretacji tego utworu: szczególnie cenne, bo najbliższe dziełu w czasie, uwarunkowane podobnymi czy wręcz tymi samymi co ono czynnikami, pochodzące przeważnie z tego samego kręgu kulturowego. Krytyka, od strony swoich zasobów wewnętrznych, jest wciąż zbyt mało nam znanym „magazynem” środków językowych, które historyk powinien eksploatować: i w dziedzinie poznawania świadomości czasu, jaki rekonstruuje, i w zakresie rozszerzania swego warsztatu, wzbogacania np. zasobu słów i pojęć, którymi ujmuje zjawiska plastyczne, wzbogacania techniki własnej narracji.

8. Uważamy zazwyczaj, że krytyka powinna w sposób względnie jednoznaczny odzwierciedlać przemiany sztuki, że między nią a twórczością zachodzi ścisły paralelizm. Wychodzimy — w historii sztuki jest to prawie wyłączną regułą — od obserwacji wzajemnych związków między dziełami, zapominając potem, iż wszystkie nasze przeświadczenia wypływają z tych pierwszych, często dosyć wieloznacznych ustaleń. Dochodząc zatem do badania materiału pomocniczego (w tej domenie umieszczona jest krytyka), jedynie żądamy potwierdzenia tego, co już z innych obserwacji było nam wiadome. Zajmując się tekstami krytycznymi, skoncentrowani jesteśmy prawie wyłącznie na ich przedmiocie, zapominając o nich samych — o ich podtekstach, o ich „technice”, o związkach między nimi samymi zachodzących. Porównawcza analiza dzieł bywa doprowadzana do absurdu, natomiast porów-

Magazyn do
eksploatacji

Nie umiemy
korzystać ze
świadectw
krytycznych

nawcza analiza tekstów krytycznych pozostaje w zaniechaniu prawie zupełnym.

Co ważniejsze?

9. Tekst krytyczny jest tym podstawowym źródłem, które mówi o percepcji dzieła w jego historycznym otoczeniu, źródłem, które pozwala zrekonstruować „życie” dzieła w sensie historycznym, to znaczy jego oddziaływanie na ludzi w przeszłości, jego funkcjonowanie w świadomości tamtych ludzi. Dzieło sztuki żywe jest tylko w odbiorze. Zastanówmy się więc, co jest dla nas — jako historyków — ważniejsze: nasza percepcja dzieła, czy ten jego odbiór, którego ślad stanowi krytyka? Czy jesteśmy historykami sztuki, to znaczy przedstawicielami nauki o ludziach tworzących i konstytuujących w swej świadomości, w swej wyobraźni dzieła sztuki, czy po prostu historykami martwych przedmiotów? Czy może nawet autohistorykami, kronikarzami własnych doznań artystycznych?

Główny postulat

10. Badanie krytyki przez precyzyjną analizę pojęć, przez historyczne odtwarzanie często ukrytych, niemal niedostępnych znaczeń znanych nam słów, badanie krytyki z założeniem, iż jej obszar, to obszar źródeł, wśród których nie ma rzeczy ważnych i nieważnych tak długo, dopóki się tego nie wyjaśni samemu, badanie dziejów krytyki jako jednego nieprzerwanego ciągu, jako rodzaju „strumienia świadomości”, w którym indywidualności poszczególne roztapiają się, znikają w całościowym obrazie jakiejś względnie stabilnej sytuacji albo procesu językowego — to w obecnym momencie najwyraźniej zarysowująca się potrzeba, najbardziej określony postulat wywoływany pytaniem na początku tutaj postawionym. Program taki — powtarzam — podyktowany jest nadzieją, iż przez realizację swoje będzie bardziej od innych metod pomocny do podważania i likwidowania nawyków myślenia o okresie, którego poznawaniu będzie służył.

11. W latach ok. 1880—1910 zwykliśmy wyodrębnić dość ostro trzy kolejno po sobie następujące nurty artystyczne: realizm (naturalizm), modernizm i ekspresjonizm. Stosując wobec owych zjawisk pewne „słowa-klucze”, żywimy sami przekonanie, iż krytyka artystyczna związana z tymi prądami posługiwała się terminologią ściśle programową, operowała terminami bezwzględnie „symptomatycznymi”. I tak ukierunkowane jest nasze poszukiwanie. Próbując ze swej strony możliwie precyzyjnie nazywać rzeczy i objawy, po części świadomie, po części mechanicznie narzucamy w rezultacie pewnym wyrażeniom charakter symptomatyczny oraz znaczenie takie, które najbliższe jest naszemu ich rozumieniu. Staramy się nie zauważać albo po prostu nie zauważamy możliwych i rzeczywiście istniejących znaczeń odmiennych. Dla przykładu: termin „poeta-malarz” kojarzy nam się nierozdzielnie i wyłącznie z poetyką modernizmu, wywołując automatycznie w naszej świadomości takie zjawiska, jak twórczość Wyspiańskiego czy Malczewskiego. Tymczasem zjawia się on w kontekście dość — przyznamy — nieoczekiwanym, bo w odniesieniu do twórczości Maksy Gierymskiego (po raz pierwszy w roku 1878). Słowo „światło” będzie dla nas oczekiwane i „naturalne” w omówieniu dzieła luministy — mniej spodziewane w tekście poświęconym symbolizmowi lub omawiającym mgliste ekspresjonistyczne wizje Mieczysława Jakimowicza. W krytyce ekspresjonistycznej słowo „wyraz” (ekspresja) zjawia się znacznie rzadziej niż u pozytywistów. Przymiotnik „dekoracyjny” stanowi typowe dla tych ostatnich określenie dla pewnych walorów dzieła Aleksandra Gierymskiego. Modernista — Stanisław Lack — mianem „obiektywnej” obdarza postawę młodego Wojciecha Weissa, który zaczął od inspiracji czerpanych z kręgu Przybyszewskiego itd. Dzięki takim — częstym zresztą — „niespodziankom” (które dla ówczesnych świadom-

Błądzenie i
niespodzianki

Semantyka
terminów kry-
tycznych

mych czytelników niczym niespodzianym zapewne nie były) musimy dojść do wniosku, iż sprawa od tej strony nie jest nam dostatecznie znana.

Ażeby rozszyfrować te znaczenia, których w danym tekście nie w pełni rozumiemy, które w jakimś kontekście wydają się nam „nie na miejscu”, musimy przyjąć, a najpierw musimy opracować, cały system założeń. Na przykład takie: krytyk dostrzega w dziele to, czego — patrząc z naszego dystansu — w ogóle nie ma. Albo, co proste: używa słowa w sensie już nam nie znanym (czasem nawet niesłownikowym). Albo: myśli kategoriami, których u niego nie oczekujemy, mając nawet ogólniej wyrobiony obraz jego poglądów i postawy. Albo: krytyk odkrywa w dziele coś, co dostrzegalne było jedynie z bliska (w historycznym sensie), a czego my, bez jego pośrednictwa, nigdy byśmy nie zobaczyli (jak w przytoczonym tu przykładzie Sygietyński — Malczewski). Albo wreszcie: formułując swój sąd, krytyk niejako bezwolnie prowadzony jest przez słowo, które za sprawą dzieła zostało w jego pamięci, w jego wyobraźni wyzwolone, słowo do którego użycia — często bez widomych dla nas powodów — pobudziło go albo bezpośrednio oddziaływanie utworu plastycznego, albo — pośrednio — jakiś inny tekst z utworem tym się kojarzący, ewokowany jego obecnością. Język, jak wiadomo, stanowi narzędzie używane bardziej spontanicznie niż inne, niż na przykład paleta czy pędzel malarza.

Badać kon-
teksty

Porównywać więc musimy te same słowa w kontekstach podobnych i odmiennych, pod każdym względem najbliższych i najdalszych. Porównywać musimy także ich „zachowanie się” w krytyce i w tekstach literackich (postulat stawiany wobec badań nad krytyką literacką i tu obowiązuje). W zakresie tych obserwacji wszystko jest ważne: od znaczeń słowa, przez częstotliwość jego występowania w jednym tekście i w danym okresie, po jego stosunek do całości, w jakiej się zjawia, i wzajemne wreszcie

relacje tych całości. Spytać można, czy jest to w ogóle program do urzeczywistnienia, skoro brak nam przede wszystkim słownika terminów krytyki artystycznej.

Na marginesie jeszcze drobna uwaga. W jednym ze swych opowiadań Jorge Borges stawia pytanie: „Jakie jest jedyne zakazane słowo w zagadce, której tematem są szachy?” Odpowiedź brzmi: „Słowo szachy”. Można by się, w związku z tym, zastanowić czasem, jakie słowa powinny się w pewnych kontekstach zjawiać, i dlaczego właśnie owe oczekiwane słowa tam *nie* występują.

Słowa zakazane

12. Kiedy myślimy o różnicach między realizmem a modernizmem i z systemów tych różnic tworzy się nam rodzaj paści, układ pułapek, w jakie łowić mamy poszczególne dzieła i wypowiedzi krytyczne (wiedząc z góry, czego szukamy zwłaszcza w tych ostatnich i jak wypowiedzi owe sklasyfikujemy) — nasza wyobraźnia oscyluje zazwyczaj między dwoma rodzajami krytyki, tymi właśnie, które wymieniłem w tytule a które z rozmysłu nazwałem nieostro: między krytyką krytyczną a komentującą. Chciałbym na chwilę zatrzymać się przy tym rozróżnieniu.

Dwie krytyki

Nieostrość określeń stwarza szansę rozmaitego ich uzupełniania, precyzowania. Stwarza możliwość bardziej lub mniej oczekiwanych podstawień. Krytykę związaną ze sztuką realizmu, krytykę „pozytywistyczną” widzimy zazwyczaj jako tę, co idzie od zasad ogólnych ku dziełu jednostkowemu: jako krytykę obiektywną, przedmiotową, „naukową”, jako krytykę „z naukowym podkładem” (wedle jednego ze znanych mi ówczesnych epitetów), jako krytykę normatywną wreszcie. Krytykę modernistyczną zaś, oraz jej najbliższe pochodne, skłonni jesteśmy rozumieć wyłącznie jako subiektywną, podmiotową, „impresjonistyczną” czy impresyjną, a więc jako tę, która stara się iść śladem artysty, iść od dzieła, która wyprowadza ogólne sądy o sztuce tylko z kon-

Jak rozumieć
ich przeciw-
stawienie?

kretów, a nie szuka w nich tylko potwierdzenia „wyższych” nad jakiegokolwiek realizacje kanonów, norm i praw. Można jeszcze, dla wyostrenia obrazu, pierwszą z nich nazwać fachową, drugą zaś twórczą (ponieważ ta druga, angażując przede wszystkim wyobraźnię, w relacjonowaniu percepcji stara się rozbudować, wzbogacać jej przedmiot). Pierwsza skupia się na warsztacie, na procesie budowania utworu, druga na działaniu utworu. W tekstach pierwszej powinny przeważać zatem sądy wartościujące. W drugiej wartościowanie jest niejako ukryte w samym wyborze przedmiotu. Pierwsza bardziej poucza. Druga przede wszystkim lansuje dzieło. Pierwsza jest po stronie odbiorcy żądającego określonej sztuki lub nazwać się daje głosem tradycji. Druga jest po stronie artysty, którego intencje stara się zrozumieć — jest więc zawsze w jakimś sensie krytyką nastawioną na „awangardę”. W charakterze pierwszej leży opór. Drugą znamionuje raczej entuzjazm, skłonność do „wczuwania się”.

Pytania się
mnożą...

Czy można odnaleźć czyste przykłady odpowiadające każdemu z tych rodzajów? Chyba rzadko. Czy, wobec takiej ilości różnic istotnych, można oba te typy krytyki określać tym samym terminem? Czy, mówiąc inaczej, taki podział w obrębie jednej dziedziny, nazywanej krytyką, jest zasadny? Gdyby się dało przewyciężyć tradycyjne użycia tej nazwy, odpowiedziałbym: nie. Istnieją przecież takie słowa jak „poetyka”, takie wyrażenie jak „teoria sztuk plastycznych”, „nauka o sztuce” — słowa, z których każde mogłoby zastąpić termin „krytyka” tam, gdzie kojarzy się on z funkcjami normatywnymi. W rozumieniu potocznym — z „krytykowaniem” dzieł artystycznych. Mówię to, bo w moim poczuciu (uwarunkowanym założeniem, iż „krytyka” to rezultat przeżycia estetycznego) „krytyczna” krytyka sztuki jest nazwą pustą. Jestem za absolutystycznym pojmowaniem dzieła sztuki. Coś jest dziełem, coś jest tworem artystycznym — albo nim nie jest. Nie

istnieje żadna możliwość trzecia. Jeżeli czytam tekst Witkiewicza o „największym obrazie Matejki” i podzielam zdanie autora, to nie czytam tekstu, który by dla mnie podpadał pod zakres nazwy „krytyka artystyczna”. Bo ten tekst nie dotyczy przedmiotu należącego do zakresu nazwy „dzieło sztuki”. Jeżeli natomiast uważam, że Witkiewicz nie ma racji, wówczas wypowiedź jego może mnie interesować jako np. przyczynek do recepcji analizowanego tam dzieła, i wówczas ten tekst jest dla mnie tekstem krytycznym, ale automatycznie „biorę w nawias”, abstrahuję od zawartych w nim sądów wartościujących. Podobnie, jak to miało miejsce przy wspomnianej wypowiedzi Sygietyńskiego o Malczewskim. Zdaję sobie sprawę z dyskusyjności tak stawianego problemu, ale pewne — przyjęte na początku — założenia kazały mi go, choćby najpobieżniej, zasygnalizować.

Odpowiedź
stanowcza,
choć dysku-
syjna

13. Różnice między realizmem a modernizmem, między modernizmem a ekspresjonizmem itd., nie prowadziły do powstania istotnie odmiennych „typów” krytyki, jak często mniemamy. Krytyka w zasadzie jest jedna. Może być mniej lub bardziej rozwinięta, wykształcona, bo odzwierciedla różne stopnie rozwoju kultury, rozwoju świadomości artystycznej i estetycznej, różne etapy wypracowywania własnych środków, rozmaite stadia anektowania zasobów języka. Im bardziej się ona wykształca i dojrzewa, tym trudniejsze staje się jej badanie, wyodrębnianie coraz subtelniej zróżnicowanych jej cech, jej różnic nie tylko zarysowujących się na poziomie znaczeń poszczególnych terminów, lecz i na poziomie większych „sekwencji narracyjnych”. Język wyodrębnia, ale i ujednolica zjawiska. Zagadnienie historycznej ciągłości tego, co zwiemy życiem artystycznym, problem ewolucji, czy raczej „przepływu” postaw artystycznych, problemy walki o jakąś sztukę „nową”, artystyczne spory, które zdają się nam oczywiste i proste w swych argumentac-

Jedna jest kry-
tyka (w zasa-
dzie)

Krytyka w
historii

jach i w swoim przebiegu — wszystko to inaczej wygląda od strony badania dzieł sztuki samych, niż z tej perspektywy — powtórzmy raz jeszcze — jaką stwarza analiza tekstów krytycznych. Zjawiska pozornie odległe okazują się nieoczekiwanie bliskie. Bliskie z pozoru — oddalają się. Język krytyki zmienia się czasem szybciej niż sama sztuka — czasem wykazuje większą niż ona trwałość.

Zamknięcie
dwugłosowe

Na zakończenie, bez komentarzy dalszych, chciałbym zestawić dwa teksty, których przedmiotem są dzieła dwu artystów. Pierwszy tekst reprezentuje — wedle obowiązujących podziałów — krytykę pozytywistyczną, krytykę z kręgu „Wędrowca”. Drugi pochodzi z centrum obozu przeciwnego: z kręgu „Chimery”. Autorem pierwszego fragmentu jest Prus, który dojrzywał jako krytyk artystyczny za sprawą Witkiewicza. Autorem drugiego — Miriam, który „cyrklową krytykę” Witkiewicza zwalczał. Teksty te dzieli szesnaście lat.

Prus

Tekst I: „Ogół malarzy stara się o więcej lub mniej dokładne przedstawienie przedmiotów (...) Lecz jeden tylko Gieryski, nie ograniczając się na malowaniu przedmiotów, stara się jeszcze malować światło. (...) oświetlenie jest „idea” jego obrazów. I to jest wielka idea, wyższa od wszelkiej historyczności. Bo na tym globie kiedyś nie będzie ani historii, ani nawet ludzkości, ale światło pozostanie światłem i będzie ożywiało puste wody, senne lasy albo ruiny ludzkiej cywilizacji. Jeżeli jest w naturze jakiś duch uniwersalny, to ciałem jego jest chyba światło, które kojarzy między sobą najodleglejsze przedmioty i nada je myśli i sensu całej naturze. (...) Taki więc Gieryski nie jest ani malarzem „rodzajowym”, ani „historycznym”, ani „fotografem”, ale raczej kapłanem światła, którego śledzi tajemnice i wyklada nam jego piękności. I jeżeli jakaś „szkoła” może u nas posunąć naprzód malarstwo, to z pewnością nie „historyczna” czy „rodzajowa”, czy tam „realistyczna”, ale ta, która nauczy malarzy kochać i przedstawiać światło”⁵.

Tekst II: „Stanisławski jest — pośród pejzażystów polskich — najbezinteresowniejszym, najczystszy czcicielem natury —

⁵ B. Prus: *Kronika tygodniowa*, „Kurier Codzienny” 1888 nr 194.

nie w jej szczegółach, cechach lokalnych, malowniczościach, zbieżnościach z subiektywnymi twórcy uczuciami, nie w jej niezmiennej materialności, która optycznie jest tylko złudzeniem, lecz w jej nieuchwytej istocie, w jej wszystko ożywiającej, wszystko barwiącej, wszystko co chwila przemieniającej, we wszystkim śpiewającej duszy, którą jest — światło. (...) Stanisławski widzi tylko światłości falowanie, tylko plam barwnych przelewność, tylko sylwet ruchliwy charakter, tylko wiązanie tych zasadniczych pierwiastków optycznych w zamknięte, niby muzyczne frazesy. Przedmioty, szczegóły, bryłowatości nie istnieją dlań — istnieje tylko to, co zaznacza się w świetle”⁶.

Miriam

⁶ Z. Przesmycki: tekst do reprodukcji obrazu Stanisławskiego *Chata* (nr 54) w albumie: *Sztuka Polska*. Pod red. F. Jasińskiego i A. Łady-Cybulskiego. Lwów [1904].