

Dariusz Skórczewski

Czy krytyka literacka jest sztuką? : wokół jednego z wątków międzywojennych sporów o granice krytyki

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce
literatury polskiej 92/4, 45-73

2001

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.

DARIUSZ SKÓRCZEWSKI

CZY KRYTYKA LITERACKA JEST SZTUKĄ?

WOKÓŁ JEDNEGO Z WĄTKÓW MIĘDZYWOJENNYCH SPORÓW O GRANICE KRYTYKI

Lata 1918–1939 były w dziejach polskiej krytyki literackiej okresem szczególnym. Stało się tak m.in. dlatego, że właśnie na Dwudziestolecie międzywojenne przypadł najświetniejszy epizod kształtowania się świadomości metakrytycznej. W czasie dwóch zaledwie dekad postawiono chyba wszystkie najważniejsze pytania dla uprawiających krytycznoliteracki proceder – o jego istotę i granice, o rolę w życiu literackim, o metody, kryteria i cele finalne. W ten sposób wypełniono nabierający wówczas coraz większej aktualności postulat, który pod adresem krytyki wysunął wcześniej Stanisław Brzozowski, a nie zdołała go w pełni zrealizować krytyka młodopolska: „Pierwszym pytaniem, z jakim należy się zwrócić do krytyka, jest: kim jesteś, czego chcesz, jaki kierunek pragniesz nadać światu?”¹. Pytanie to można uznać za klucz do metakrytyki lat międzywojennych. Wytyczało ono kierunek i zakreślało horyzonty ówczesnej refleksji nad krytyką, wskazując jednocześnie jej ambicje, zwłaszcza w drugiej dekadzie okresu – wyraźne dążenie do transgresji problematyki literackiej, do integrowania zagadnień humanistyki z „życiem”, poszukiwanie wartości, które mogłyby ocalić kulturę i jednostkę w obliczu płynących z zewnątrz zagrożeń.

W dalszych rozważaniach proponuję przyjrzeć się odpowiedziom, jakich w międzywojennym dyskursie metakrytycznym udzielano na pierwszy człon cytowanego pytania, tzn. „kim jesteś?”, i na ich podstawie zrekonstruować jeden z istotnych fragmentów ówczesnej samoświadomości krytycznoliterackiej. Jakie przeświadczenia teoretyczne inspirowały dyskusję o tożsamości krytyki w stosunku do twórczości literackiej? Jaki był finał tego sporu?

Pozycję krytyki względem sztuki słowa (pojęć: „literatura”, „sztuka”, „twórczość”, używam tu wymiennie) wytyczano zasadniczo w postaci dwóch skrajnych ujęć, będących zarazem pochodną dwóch odmiennych koncepcji. Pierwsza z nich, koncepcja krytyki twórczej, opatrywana niekiedy przez ówczesnych krytyków (jak się niebawem przekonamy, nieco na wyrost) dość pogardliwym epite-tem „impresjonistyczna”, stanowiła przedłużenie zrodzonego w romantyzmie, a podjętego ze wzmożoną akceptacją przez modernizm pojmowania krytyki jako

¹ S. Brzozowski, *Współczesna krytyka literacka w Polsce*. Lwów 1907. Cyt. z: *Współczesna powieść i krytyka*. Wstępem poprzedził T. Burek. Kraków–Wrocław 1984, s. 187. *Dziela*. Pod redakcją M. Sroki.

twórczości *par excellence* artystycznej, a zatem – sztuki. Druga, postulująca izolację obu dziedzin pisarstwa i w konsekwencji pełną autonomię krytyki w stosunku do literatury, dopiero torowała sobie drogę poprzez meandry rodzącej się nowoczesnej refleksji metakrytycznej, zyskując tylu zwolenników, co przeciwników zarówno w obozie krytyków, jak i wśród pisarzy oraz badaczy literatury, trudno więc traktować ją jako symetryczną kontrpropozycję postulatu identyfikacji.

Ta alternatywa nie wyczerpuje jednak repertuaru wszystkich rozwiązań zagadnienia statusu krytyki w odniesieniu do twórczości artystycznej, jakie formułowano w Dwudziestolecie. Nawet w obrębie tych dwu stanowisk zachodziły bowiem istotne różnice między poglądami szczegółowymi a ich uzasadnieniami, wskutek czego zbliżony punkt dojścia w dyskusji niekoniecznie oznaczał rzeczywistą wspólnotę przekonań jej uczestników.

Jak łatwo się domyślić, obie wymienione tu orientacje zestawione są ze sobą w sposób nieco schematyczny. Jest to nieuniknione, gdy chcemy dokonać ogólnej typologii zjawisk, wymaga jednak wycieniowania i pogłębienia, kiedy dochodzimy do analizy konkretnych przypadków. Trudno przecież postawić znak równości np. między operacjonistyczną koncepcją krytyki Karola Irzykowskiego a okruciami refleksji metakrytycznej wytrawnego rzemieślnika recenzji, Emila Breitera – choć w wypowiedziach obydwu nie brakowało podobnie brzmiących stwierdzeń, stawiających na równi krytykę i twórczość literacką. Także teza o krytyku jako „skrachowanym” („zwichniętym”) poecie, sformułowana przez Irzykowskiego, a głoszona w niemal identycznej postaci przez Stefana Napierskiego, wynikała u każdego z nich ze zgoła odmiennych przekonań. Dla pierwszego była synonimem chluby z uprawianej profesji, wynoszącej ją nawet *p o n a d* literaturę; dla drugiego – argumentem przeciwko krytyce uprawianej jako *ressentiment*, kompensacja po literackiej porażce². Przykłady analogicznych oboczności można by mnożyć.

Jedynie wyrywkowo zestawione tu zjawiska pokazują, że niepodobna sprowadzić zagadnienia stosunku: krytyka międzywojenna – literacka *ars*, do prostej binarnej opozycji: tożsamość z twórczością – autonomia wobec niej. Na stosunek ów rzutowały bowiem również czynniki o subtelniejszym rodowodzie, jak tradycja krytycznoliteracka, filozoficzna, system wartości (literackich i pozaliterackich), wyznawana ideologia. To za ich sprawą właśnie wypowiedzi podobnie sytuujące krytykę wobec twórczości literackiej okazują się spokrewnione ze sobą jedynie w sposób pozorny. Bo też sama koncepcja identyfikacji w latach międzywojennych ewoluowała przybierając rozmaite oblicza, a i autonomiczne ujęcie krytyki literackiej z różnych przeświadczeń wynikało i ku odmiennym ostatecznie mogło zmierzać konsekwencjom. Nie bez wpływu na poglądy dotyczące delimitacji krytyki było wreszcie i to, co działo się w dziedzinach do niej przylegających, czyli, z jednej strony, w literaturze, z drugiej zaś – w nauce o literaturze. Rozpatrywana w takim kontekście koncepcja identyfikacji stanowiła przejaw apologii krytyki w stosunku do dwóch zagrażających jej samoistności tendencji: redukcji krytyki do roli „służki” literatury (pogląd częsty głównie wśród pisarzy) oraz uczynienia z krytyki narzędzia nauki (ujęcia opowiadające się za instrumentalizacją krytyki w odniesieniu do literaturoznawstwa).

² S. Napierski, *Wymiana poglądów*. „Okolica Poetów” 1935, nr 4/5, s. 7.

Wobec tradycji i współczesności

Punktem wyjścia i zarazem najbliższym kontekstem historycznym uzasadniającym podjęcie w Dwudziestoleciu dyskusji nad zagadnieniem granicy między krytyką a sztuką był, rzecz jasna, modernizm. Kwestię delimitacji traktowano przy tym ambiwalentnie: równie często do koncepcji tożsamości krytyki i twórczości pozytywnie nawiązywano, co się od niej odżegnywano. W obu przypadkach jednak układem odniesienia na ogół nie były konkretne enuncjacje młodopolskich teoretyków krytyki (może poza Brzozowskim), lecz aktualna praktyka krytycznoliteracka, w ocenie współczesnych wymagająca kodyfikacji, wytyczenia granic i uściślenia reguł. Nie można z tego względu mówić o zamierzonej kontynuacji w latach 1918–1939 wątku delimitacyjnego, dotyczącego styku obszarów krytyki i sztuki, a podejmowanego przez młodopolską refleksję nad krytyką³. Modernizm był dla tego aspektu metakrytyki Dwudziestolecia tem jedynie częściowo, można by rzec: niechcianym, lecz nieuniknionym. Stało się tak z dwóch powodów. Po pierwsze, cezura oddzielająca oba okresy była zbyt ostra, by wywołać w rodzącej się kulturze wyraźny zwrot ku epoce „zlikwidowanej”⁴. Nowa rzeczywistość wymuszała nowe ujęcia i domagała się własnych (co niekoniecznie oznaczało: radykalnie odmiennych w stosunku do przeszłych) rozwiązań. I powód drugi: już w obrębie samej metakrytyki międzywojennej widoczna się staje, poświadczona brakiem jawnych kontynuacji, postawa niechęci wobec wcześniejszej refleksji nad krytyką oraz przesunięcie zainteresowania ku zagadnieniom bieżącym, często bez poczucia potrzeby sięgania do metakrytycznej tradycji. Efektem nałożenia się na siebie tych dwóch czynników: zewnętrznego, wynikającego z uwarunkowań historycznych, i wewnętrznego, podyktowanego aktualną sytuacją w obrębie samoświadomości krytycznoliterackiej, było niemal zupełne wyeliminowanie kontekstu młodopolskiego z ówczesnej dyskusji o granicach krytyki literackiej⁵. To dodatkowo pogłębiało brak łączności między refleksją w obu epokach nad *status quo* krytyki wobec sztuki literackiej.

A jednak coś z poprzedniej formacji literackiej do krytyki Dwudziestolecia bez wątpienia przenikało. Trudno zlekceważyć oczywiste przypadki kontynuacji młodopolskiego wzorca krytyki opartej na intuicji. Wpływ poglądów XIX-wiecz-

³ O pewnych elementach tego wątku w epoce poprzedzającej Dwudziestolecie pisze W. Głowała w studium *Młodopolska wyobraźnia metakrytyczna* (Wrocław 1985), a także w szkicu *Relacja: sztuka–krytyka jako motyw młodopolskiej metakrytyki (1890–1916)* (w zb.: *Badania nad krytyką literacką*. Seria 2. Red. M. Głowiński, K. Dybciak. Wrocław 1984). Nawiązując w dalszym ciągu artykułu do metakrytyki młodopolskiej, mam na myśli zjawiska i tendencje zamykające się we wskazanych przez Głowąłę ramach czasowych.

⁴ Czynnikiem ten jako motyw uzasadniający ostentacyjne odcięcie się krytyki Dwudziestolecia od poprzedniej formacji literackiej wymienia również A. Werner w rozprawie *Krytyka literacka. Problemy tradycji i wyboru* (w zb.: *Literatura polska 1918–1975*. Red. A. Brodzka, H. Zaworska, S. Żółkiewski. Wyd. 2. T. 1: 1918–1932. Warszawa 1991, s. 188–189).

⁵ Prócz nielicznych wypowiedzi powstałych na przelomie epok, jak np. szkic W. Morawca z e s k i e g o *O krytyce twórczej* („Zdrój” 1917, nr 5), *expressis verbis* nawiązujący do koncepcji krytyki rozumianej jako artystyczna, subiektywna i spontaniczna reakcja na artefakt, właściwie do drugiej połowy lat dwudziestych owej problematyki niemal nie podejmowano. Model krytyki wskazany w tytule określał autor językiem należącym całkowicie do inwentarza młodopolskiego: „Tam gdzie dzieło sztuki jest niejako wrażeniem, potężnym wzruszeniem, pod wpływem którego krytyk wpada w zapał i zaczyna tworzyć, tam powstaje krytyka twórcza” (s. 151).

nych teoretyków i romantycznej tradycji krytyki na jej istotę, tak wyraźny w wypowiedziach metakrytycznych z lat 1890–1916, sięgał poza okres wyznaczony ramami Młodej Polski, wydając późny owoc w postaci nurtu intuicjonistycznego w krytyce międzywojennej⁶. Kontynuacja ukutego jeszcze w XIX w. wzorca przejawiała się pojmowaniem krytyki jako intuicyjnego wnikania w „duszę” autora (Jan Lorentowicz⁷), w ukryty „fatalizm” dzieła, czyli jego wewnętrzną konieczność wypływającą ze struktury psychicznej twórcy (Leon Pomirowski⁸). W przypadku pierwszego z wymienionych krytyków była to pochodna wykształcenia odebranego w młodopolskiej szkole krytyki; u drugiego, po części przynajmniej, przejaw żywotności tej tradycji uprawiania krytyki przez odłam młodszego pokolenia jej adeptów, którzy – jak Pomirowski – debiutowali już w wolnej Polsce. Poglądy obu krytyków cechował antyracjonalizm o podłożu bergsonowskim (jego ekspansji w krytyce lat dwudziestych nie omieszkął zauważyć Jan Emil Skiwski⁹), a także przekonanie, że potrzeba swoiście zorganizowanego języka, aby adekwatnie wyrazić intuicyjne przeżycie aktu twórczego przez krytyka. Pod takimi poglądami podpisać by się mógł z pewnością niejedyn krytyk młodopolski. Podpisałyby się pod nimi również bez wątplenia Piotr Chmielowski, który – przeciw patron pozytywizmu w literaturoznawstwie i krytyce – w późnym okresie swej działalności postulował „przejęcie się” przez krytyka „nastrojem” dzieła¹⁰ aż po identyfikację z autorskim podmiotem, „wzucie się” w proces twórczy doprowadzający do powstania utworu. To właśnie Chmielowski jako pierwszy na gruncie polskim sformułował teorię „spółczucia psychologicznego”, która położyła podwaliny pod młodopolską koncepcję krytyki empatycznej. Tę zaś z kolei

⁶ Nie ma osobnych prac poświęconych kontynuacji tego zjawiska w Dwudziestoleciu. Wykorzystany przez Wernera termin „krytyka postmodernistyczna” ma zakres szerszy i obejmuje ogół zjawisk, jakie przejęła w schedzie po Młodej Polsce krytyka międzywojenna, a kryterium zastosowanym przez badacza jest czynnik pokoleniowy. Za przedstawicieli intuicjonizmu w krytyce lat 1918–1939, oprócz wymienionych dalej Jana Lorentowicza i Leona Pomirowskiego, uznać można również Stefana Kotaczkowskiego, Adama Grzymałę-Siedleckiego, a także (po części) Rafała Blütha. Już to zestawienie pokazuje, z jak niejednorodnym zjawiskiem mamy do czynienia. Zamiast mówić o homogenicznym nurcie, należałoby raczej opatrzyć je mianem predylekcji do kierowania się intuicją w poznaniu krytycznoliterackim. O samym intuicjonizmie w krytyce literackiej przełomu XIX i XX w. traktuje artykuł E. G a w o r s k i e j, E. I h n a t o w i c z, W. K l e m m a *Problematyka przełomu w badaniach nad krytyką literacką końca XIX wieku* (w zb.: *Przełom antypozytywistyczny w polskiej świadomości kulturowej końca XIX wieku*. Red. T. Bujnicki, J. Maciejewski. Wrocław 1986).

⁷ „Krytyka w najrozleglejszym znaczeniu jest opowieścią o duszy rozważanego autora” – pisze J. L o r e n t o w i c z w szkicu *Autor a krytyk* („Świat” 1929, nr 6, s. 1–2). Zob. też J. L o r e n t o w i c z a *Granice krytyki literackiej* („Wiadomości Literackie” 1938, nr 27), gdzie już nieco dystansuje się on do tej koncepcji krytyki.

⁸ Ow „fatalizm” stanowi stały komponent systemu krytycznoliterackiego L. P o m i r o w s k i e g o (*O metodach krytyki literackiej*. „Głos Prawdy” 1926, nr 11, s. 6). Odkrycie „wewnętrznej konieczności” dzieła oznacza wniknięcie w tajemnicę procesu twórczego, poznanie zamysłu autora i czyni z krytyka artystę dorównującego pisarzowi.

⁹ W ocenie J. E. S k i w s k i e g o (*Poza wieszczbiarstwem i pedanterią*. Poznań 1929, s. 155) postawa intuicjonistyczna i antyracjonalistyczna „przenika do najdalszych dziedzin życia, jak fala zalewająca płaszczynę”.

¹⁰ P. C h m i e l o w s k i, *Nowele E. Orzeszkowej*. W: *Pisma krytycznoliterackie*. Opracował H. M a r k i e w i c z. T. 1. Warszawa 1961, s. 443. Więcej o tej dziedzinie świadomości krytycznej Chmielowskiego pisze E. P a c z o s k a w pracy *Krytyka literacka pozytywistów* (Wrocław 1988).

niewiele już dzieliło od tego, co później George Poulet nazwał „*critique d'identification*”¹¹ – odmianą krytyki głoszącą konieczność utożsamienia się „ja” krytycznego z podmiotem dzieła literackiego, tj. z psychiką twórcy oraz z procesem tworzenia¹². Pod taką koncepcją krytyki jako „pracy twórczej” podpisały się też wreszcie nestor krytyki pozytywistycznej Kazimierz Kaszewski, który w 1901 r. tak określał zadanie krytyki pojmowanej właśnie jako sztuka empatii:

Pod talentem krytycznym rozumiemy ten stan psychiczny, który nadaje łatwość wnika-
nia w ducha twórcy, odgadywania bodźców poruszających jego umysłowość, wykrzyk dróg,
którymi chodzą jego myśli przed skryształowaniem się w słowach¹³.

Przytoczenie opinii przedstawicieli naszej XIX-wiecznej krytyki na temat jej roli i miejsca nie jest tu anachronicznym lapsusem. Zakreślają one bowiem dolną strefę obszaru, gdzie szukać należy bezpośrednich antecedensów koncepcji metakrytycznych Dwudziestolecia głoszonych przez krytyków formacji modernistycznej bądź spadkobierców młodopolskiej tradycji krytyki identyfikacji: Stanisława Lacka, Brzozowskiego, Irzykowskiego, Ostapa Ortwin, Karola Ludwika Konińskiego. Różne glosy metakrytyczne z okresu przełomu pozytywizmu i Młodej Polski okazują się zatem kontekstem wcale nie tak odległym ani obcym krytycznoliterackiej refleksji lat międzywojennych, a dokładniej jej nurtu intuicyjnistycznego. Jednakże to nie wymienieni krytycy funkcjonowali w ówczesnej świadomości jako najbliżsi projektodawcy krytyki twórczej. Roli tej nie odegrali nawet ich europejscy inspiratorzy: Friedrich Schlegel, Charles Augustine Sainte-Beuve, Jules Lemaître, Oscar Wilde czy Anatole France, choć nie można pominąć takich sygnałów ich wpływu na myśl metakrytyczną, jak np. ogłoszenie drukiem w 1923 r. przekładu *Dialogów o sztuce* Wilde’a, proponujących rozumienie krytyki jako „wyższego rodzaju twórczości”¹⁴. Rola tę krytycy międzywojenni przyznali natomiast autorowi *Współczesnej krytyki literackiej w Polsce*, którego zdanie: „I krytyk jest głębokim twórcą”¹⁵, można by uznać za *credo* jego ówczesnych spadkobierców. Nie bezpośrednio, lecz najczęściej właśnie *via* Brzozowski przyjmowano koncepcję „dedukowania duszy autora” z dzieła¹⁶; Brzozowskiego

¹¹ G. P o u l e t, *Une Critique d'identification*. W zb.: *Les Chemins actuels de la critique*. Red. G. Poulet. Paris 1968.

¹² Krytycznoliteracka teoria empatii zakładała dominację intuicji, „odczuwania”, „wrażenia” w krytycznoliterackiej lekturze, prowadzącą do interioryzacji dzieła literackiego przez krytyka, zgodnie z dewizą P. C h m i e l o w s k i e g o (*Spółzucie psychologiczne w badaniach historycznoliterackich*. W: *Pisma krytycznoliterackie*, t. 2, s. 208): „Jeżeli jakiś utwór chcemy poznać naprawdę, musimy go wchłonąć [...] duchowo, tj. nie tylko należycie go zrozumieć, ale odczuć i niejako na swoją własność wewnętrzną przemienić”. O empatii jako nadrzędnej kategorii krytyki modernizmu szeroko traktuje M. G ł o w i Ń s k i w znakomitej rozprawie *Ekspresja i empatia. Studia o młodopolskiej krytyce literackiej* (Kraków 1997, zwłaszcza rozdz. 1: *Młodopolska krytyka literacka – wprowadzenie. Od impresjonizmu do hermeneutyki*).

¹³ K. K a s z e w s k i, *Krytyk o krytyce*. „Wędrowiec” 1901, nr 51. Cyt. za: P a c z o s k a, *op. cit.*, s. 20.

¹⁴ O. W i l d e, *Dialogi o sztuce*. Przekład M. F e l d m a n o w e j. W: *Pisma zebrane*. T. 4. Warszawa 1923.

¹⁵ S. B r z o z o w s k i, *Kilka uwag o stanie ogólnym literatury europejskiej i zadaniach krytyki literackiej*. W: *Głosy wśród nocy. Studia nad przesileniem romantycznym kultury europejskiej*. Z teki pośmiertnej wydał i przedmową poprzedził O. O r t w i n. Lwów 1912, s. 5.

¹⁶ Określenia tego użył J. S p y t k o w s k i w interesującej rozprawie *St. Brzozowski estetyk-krytyk* (Kraków 1939, s. 85).

też obarczano odpowiedzialnością za nadużycia owej koncepcji. Młodopolski pisarz, zapewne z racji tego, iż w swej twórczości krytycznej próbował różnych metod i na bieżąco czerpał z podniet dostarczanych przez współczesne sobie prądy intelektualne, był w świadomości krytyków debiutujących w Dwudziestolecium uosobieniem najważniejszych cech epoki wcześniejszej, najbliższym ogniwem tradycji krytycznej łączącym różne jej elementy.

Wskazując młodopolskie tło późniejszych koncepcji krytyki rozumianej jako twórczość artystyczna, dokonujemy, rzecz jasna, pewnych uproszczeń. Użyte tu pojęcia, takie jak: „subiektywizm”, „intuicjonizm”, „empatia”, „impresjonizm”, „krytyka twórcza”, mają swoją historię i nie są synonimami, lecz terminami określającymi zjawiska różne, choć przylegające do siebie, nieraz bardzo ściśle¹⁷. Zbudowane wokół nich młodopolskie programy krytyczne: empatyczny model krytyki *à la* Brzozowski czy Wilhelm Feldman, model impresjonistyczny (np. Lack z wczesnego okresu, Antoni Potocki) i model subiektywny Ignacego Matuzewskiego, nie były jej antagonistycznymi wersjami. Przeciwnie, pewne cechy jednego wzorca przenikały do innych modeli krytyki i odwrotnie, owocując wytworzeniem charakterystycznego dla epoki repertuaru wyznaczników dyskursu krytycznego, niezależnego od uprawianej odmiany krytyki. Do repertuaru tego należała m.in. właśnie postawa utożsamiania się krytyka z twórcą. Nie była ona jedynie domeną krytyki empatycznej, opartej na intuicji, lecz dobrem wspólnym całej krytyki lat 1890–1916¹⁸. W takiej też postaci – niejako *en masse*, z pominięciem wskazanych tu rozróżnień – koncepcja utożsamiająca krytykę i twórczość artystyczną została włączona do refleksji metakrytycznej Dwudziestolecia i zaznaczyła się w jej obrębie jako stanowisko o dużej wyrazistości. Wsparcie otrzymała – dodajmy – od tradycyjnej nauki o literaturze, chętnie utożsamiającej obie dziedziny pisarstwa, by ocalić własną odrębność na tle działalności krytycznoliterackiej¹⁹.

Spadku po modernizmie nie można jednak uznać za jedyne wytłumaczenie popularności, jaką cieszyła się w okresie międzywojennym opcja identyfikująca obie dziedziny pisarstwa. Drugim kontekstem – jego świadomość jest niezbędną, gdy chce się wyjaśnić istnienie motywu „krytyki twórczej” w ówczesnej myśli metakrytycznej – jest bliższe jej chronologicznie europejskie tło filozoficzne i hu-

¹⁷ O bliskości tych pojęć w świadomości ówczesnej krytyki może świadczyć ich wymienne stosowanie np. przez W. B o r o w e g o w studium *O wpływach i zależnościach w literaturze* (Kraków 1921. Przedruk w: *Studia i szkice literackie*. Wybór i opracowanie Z. S t e f a n o w s k a, A. P a l u c h o w s k i. T. 2. Warszawa 1983, s. 45, 46, 54), gdzie padają alternujące określenia „krytycy-impresjoniści”, „intuicjoniści”.

¹⁸ M. P o d r a z a - K w i a t k o w s k a (*Somnambulicy – dekadenci – herosi. Studia i eseje o literaturze Młodej Polski*. Kraków–Wrocław 1985, s. 397) stwierdza: „Owo emocjonalne, na identyfikacji z autorem oparte współodczuwanie dzieła, postulowane zarówno przez twórcę krytyki impresjonistycznej, Jules Lemaître’a, jak i przez *Einfühlungstheorie*, stanowi jedną z najbardziej podstawowych cech młodopolskiej krytyki w ogóle”.

¹⁹ W recenzji syntezy G. K o r b u t a *Literatura polska od początków do powstania styczniowego. Książka podręczna informacyjna dla studiujących naukowo dzieje rozwoju piśmiennictwa polskiego* (t. 1–3. Warszawa 1917–1921) I. C h r z a n o w s k i („Tygodnik Ilustrowany” 1919, nr 15, s. 226) powtarzał stanowisko pozytywistycznej orientacji literaturoznawczej, upatrujące w krytyce, a zwłaszcza w jej wariacie impresjonistycznym, odrębnej odmiany twórczości artystycznej.

manistyczne. Utożsamienie krytyki z twórczością, za którym opowiadali się krytycy nierzadko o zgoła odmiennym rodowodzie światopoglądowym i metodologicznym, było w latach dwudziestych, a tym bardziej trzydziestych, swoistym wyrazem „*Zeitgeist*”, którego istotny składnik stanowiły wówczas przekonania neoidealistyczne w filozofii i humanistyce. Świadomość ich oddziaływania na sposób myślenia o krytyce często dochodziła wówczas do głosu w wystąpieniach metakrytycznych. „Pewne idee Bergsońskie, jak prymat w krytyce intuicji nad intelektem, jak konieczność wzajemnego przeniknięcia intuicji i inteligencji stały się powszechnym dobrem całej krytyki” – pisał Zygmunt Czerny przedstawiając sprawozdanie na temat stanu badań literackich we Francji²⁰. Dodajmy: nie tylko Bergsonowski intuicjonizm, lecz także Croceńska wyższość poznania poprzez sztukę (w tym krytykę) nad poznaniem teoretycznym (naukowym) i, cofając się nieco w czasie, jakże doniosła dla krytyki empatycznej Diltheyowska kategoria „*Erlebnis*”. Rozpatrywane w tym kontekście utożsamienie krytycznoliterackiej refleksji nad literaturą z samą twórczością artystyczną stanowiło przejaw charakterystycznej dla neoidealizmu absolutyzacji literatury²¹. Absolutyzacja ta miała ważne konsekwencje dla międzywojennej refleksji nad krytyką, dekretowała bowiem koncepcję utożsamienia krytyki z twórczością w dwóch jej funkcjonujących wówczas postaciach – redukcjonistycznej i ekskluzywnej. Wersja pierwsza wyznaczała krytyce miejsce na równi z literaturą: krytyka literacka to po prostu twórczość, nawet przy zastrzeżeniu odmienności przedmiotu obu dziedzin. W wersji drugiej krytykę traktowano jako twórczość jakościowo wyższą w stosunku do literatury czyściej, swoistą „twórczość idealną”. O ile identyfikacja w pierwszej postaci wykazywała bliskie pokrewieństwo z młodopolską koncepcją krytyki jako twórczości, o tyle jej postać druga stanowiła w Dwudziestoleciu *novum* rozsadzające ramy dotychczasowego myślenia o statusie krytyki wobec literatury. Warto jednak pamiętać, że oba wzorce krytyki usankcjonowane były tą samą koncepcją estetyczną – Croceńskim neoidealizmem:

Krytyka [...] nie chce urządzać najazdu na sztukę ani odkrywać na nowo tego, co piękne w pięknie i brzydkie w brzydocie, nie chce być wobec sztuki uniżona, ale chce stać przed nią równie wielka jak ona, a nawet w pewnym znaczeniu chce ją przerastać²².

Motyw delimitacyjny identyczności krytyki i sztuki w refleksji metakrytycznej Dwudziestolecia krzyżował zatem dwa ujęcia: jedno, wynikające z młodopolskiej tradycji metakrytycznej (wzięte z myśli Brzozowskiego), oraz drugie, które wносиła współczesność. Ujęcia te cechowała pewna wspólnota, ale i rozbieżność. Równocześnie jednak dokonywało się w ówczesnej refleksji nad krytyką istotne przegrupowanie w obrębie poglądów na zagadnienie tzw. krytyki twórczej. Bezpośrednią tego przyczyną było zjawisko impresjonizmu w krytyce, któremu metakrytyka Dwudziestolecia wydała ostateczny bój.

²⁰ Z. Czerny, *Stan badań literackich we Francji po wojnie*. W zb.: *Zjazd Naukowy im. I. Krasickiego. Księga referatów*. Red. L. Bernacki. Z. 3. Lwów 1936, s. 747.

²¹ O innych aspektach tego zjawiska pisze D. Ulicka w rozprawie *Ingardenowska filozofia literatury. Konteksty* (Warszawa 1992, s. 141).

²² B. Croce, *Zarys estetyki*. Przekład zbiorowy. Wstęp Z. Czerny. Kraków 1961, s. 106. Pierwodruk włoski: *Breviario d'estetica*, ukazał się w roku 1913.

Ku likwidacji impresjonizmu

Michał Głowiński w pracy poświęconej krytyce młodopolskiej przekonująco udowodnił, że tzw. krytyka impresjonistyczna nie była jedyną antynomią krytyki ukierunkowanej naukowo, lecz zaledwie jednym z możliwych jej wariantów²³. Rozróżnienie to warto, w moim przekonaniu, rozciągnąć na okres międzywojenny, pozwala ono bowiem uniknąć powtarzania nieporozumień terminologicznych, wynikających ze zbyt szerokiego rozumienia kategorii impresjonizmu nie tylko przez badaczy, lecz również przez samych krytyków. Szaflowano bowiem w Dwudziestoleciu tym terminem nieraz nad miarę, obdarzając mianem „impresjonisty” każdego, kto deklarował w krytyce postawę subiektywną²⁴. Czym innym jednak były krytycznoliterackie fakty, a czym innym sposób ich funkcjonowania w obiegu społecznym. Zaliczano wówczas do przedstawicieli krytyki impresjonistycznej np. Brzozowskiego, mimo iż w jego dorobku krytycznym znalazłby się nie jeden argument przeciwko takiej kwalifikacji²⁵. Kazimierz Wyka musiał bronić Ortwina przed zarzutami impresjonizmu²⁶. Termin ten stał się zatem swoistym pojęciem-fetyszem. Używano go bez ograniczeń zarówno do określania skrajnie subiektywnej twórczości krytycznej o wąskich horyzontach i niezaspokojonych ambicjach, którą metakrytyczne „sejsmografy” rozmaitego autoramentu natychmiast wychwytywały i opatrywały stosownym komentarzem (np. „jałowe kaktusy impresji krytycznych” na „pustyni krytyki”²⁷), jak i do zwalczania odmiennych poglądów krytycznoliterackich. Tymczasem prawdziwy impresjonizm sytuował się raczej na obrzeżach ówczesnej krytyki, jego manifesty ogłaszano z rzadka i nie miały one wystarczającej donośności, by zogniskować na sobie dyskusje krytyków. Pewne elementy *quasi*-manifestu zawierał np. szkic Zdzisława Dębickiego *Pokrzywdzeni*, gdzie autor z ekspresyjnej koncepcji sztuki wy-

²³ G ł o w i ń s k i (*op. cit.*) za cechy konstytutywne krytyki młodopolskiej uznał tytułowe „ekspresję” i „emпатиę”, impresjonizm krytyczny uważając – wbrew rozpowszechnionemu przekonaniu – za postać okazjonalną owej krytyki, wręcz marginalną. Nie bierze zatem badacz za dobrą monetę impresjonistycznych deklaracji polskich naśladowców Lemaître’a, dla którego impresjonizm polegać miał po prostu na „pełnym utożsamieniu się [krytyka] z pisarzem” (cyt. za: E. P r z e w ó s k i, *Krytyka literacka we Francji*. Wstępem poprzedził i tekst uzupełnił A. L a n g e. T. 1. Lwów 1899, s. 166), lecz dedukuje właściwości impresjonizmu krytycznego z ich praktyki krytycznoliterackiej. Tak więc wyróżnikami impresjonizmu, według Głowińskiego, były ostentacyjna antysystemowość oraz całkowita dominacja „ja” krytycznego nad przedmiotem wypowiedzi, prowadzące do założonej dowolności sądu i nieskrępowanej subiektywności perspektywy podmiotu, czemu w planie wyrażania odpowiadała charakterystyczna otwartość dyskursu (s. 63–69).

²⁴ Tak rozumiał impresjonizm w krytyce np. K. L. K o n i ń s k i (*O krytyce literackiej*. „Gazeta Literacka” 1934, nr 9, 10. Przedruk w: *Pisma wybrane*. Red. A. Biernacki. Warszawa 1955, s. 103).

²⁵ W ten sposób postąpiła m.in. S. Z d z i e c h o w s k a (*Stanisław Brzozowski jako krytyk literatury polskiej*. Kraków 1927, s. 69).

²⁶ K. W y k a, *Wielka krytyka*. „Gazeta Polska” 1936, nr 176, s. 3–4. Podobne wyjaśnienia przeciwko posądzeniu Ortwina o impresjonizm składał J. K l e i n e r w przedmowie do książki O. O r t w i n a *Próby przekrojów. Ze studiów nad teatrem, liryką i powieścią 1900–1935* (Ze słowem wstępnym J. K l e i n e r a i W. K o z i c k i e g o. Lwów 1936, s. IV): „Ortwin nie chce być krytykiem-impresjonistą. To, na czym poprzestają impresjoniści, stanowi dla niego jedynie warunek konieczny krytyka-badacza. Głównie bowiem jest on intelektualistą-dialektykiem, namiętnie wgrzyżającym się w istotę zjawiska”.

²⁷ A. S t e r n, *O zmianę metod naszej krytyki*. „Wiadomości Literackie” 1928, nr 31, s. 1.

prowadzał tezę o pozaintelektualnym i antyobiektywistycznym charakterze sądów krytycznych:

Krytyka [...] nie rodzi się z „czystego rozumu”, z rozważań i wdrażeń analitycznych w dzieło, o czym tak lubią mówić zwolennicy obiektywizmu w krytyce, lecz źródłem jej zasadniczym po wszystkie czasy były, są i będą subiektywne wrażenia, a następnie wyobrażenia, jako akt wtórny, odtwórczy, przeżytej impresji. [...] Złudzeniem [...] jest mniemanie, że można być krytykiem obiektywnym, czyli, jak to się nazywa inaczej, bezstronnym. Każda krytyka, dodatnia czy ujemna, jest stronna, bo jest i musi być indywidualna²⁸.

W tak skonstruowanej koncepcji pobrzmiewały echa bliskiego impresjonizmowi, sformułowanego w końcowej fazie modernizmu programu „krytyki bezpośredniej” Zygmunta Lubicz-Zaleskiego. Postulował on bezpośrednie obcowanie krytyka z dziełem i poprzez nie z jego twórcą, podkreślając rolę osobistego przeżycia estetycznego u krytyka i zarazem lekceważąc inne istniejące odczytania utworu²⁹.

Podobnie do Dębickiego o powinnościach, a raczej ograniczeniach krytyki wypowiadał się Adam Grzymała-Siedlecki, wyraźnie nawiązując, również w stylistyce, do własnych poglądów z ich stadium młodopolskiego:

Krytyka literacka może tylko definiować swoje odczucie cudzej twórczości, narzucać pewne ziarna sugestii, w której kolisku ma się obracać nasze rozumienie i pojmowanie twórcy³⁰.

W cytowanych stwierdzeniach dawała o sobie jednocześnie znać obawa przed podejmowanymi wówczas próbami wprowadzenia do krytyki metod postępowania naukowego. Jednak podobne uwagi były w metakrytyce Dwudziestolecia rzadkością. Impresjonizm nie stanowił silnie podbudowanego teoretycznie nurtu; był raczej praktyką, którą część krytyki (zwykle niższego lotu) posługiwała się bez poczucia potrzeby legitymizacji, niż opartą na zdefiniowanych zasadach metodologicznych doktryną³¹. W konsekwencji w metakrytyce międzywojennej refle-

²⁸ Z. Dębicki, *Rozmowy o literaturze*. Warszawa 1927, s. 17–18.

²⁹ Z. Lubicz-Zaleski, *Dzieło i twórca. Studia i wrażenia literackie*. Warszawa–Lwów 1913, s. 329. Polemika, jaką podjął z tą koncepcją M. Kridl w rozprawie *Krytyka i krytycy* (Warszawa 1923), wskazywała na żywość problematyki.

³⁰ A. Grzymała-Siedlecki, *Książka o Kasprowiczu (Zygmunt Wasilewski, „Jan Kasprowicz. Zarys wizerunku”)*. „Rzeczpospolita” 1923, nr 59, s. 4. G. Korbut we *Wstępie do literatury polskiej. (Zarys metodyki badania literatury)* (Warszawa 1924, s. 76–77) zwrócił uwagę na ewolucję pojmowania krytyki literackiej przez Grzymałę-Siedleckiego, przeciwstawiając jego postawę konserwatyzmowi Lorentowicza: „Nawet A. Grzymała-Siedlecki [...] dziś krytycznie już zapatruje się na swe młodzieńcze krytyki impresjonistyczne [...]: »Wiadomo zaś, że ideałem naszych młodych czasów była tzw. krytyka twórcza, „impresja”, poetycki pokost, nakładany na ludzi i dzieła, oceniane przez nas...« [...] Tylko J. Lorentowicz, krytyk subiektywista bezwzględny, uparcie wciąż zwalcza »przyczynkarzy« (tj. badaczy filologów)”.

³¹ Opinię tę podziela również M. Gołasewska (*Filozoficzne podstawy krytyki literackiej*. Warszawa 1963, s. 176–177), wskazując jako przykład postawę Konstantego Troczyńskiego wobec krytyki impresjonistów: „Jej programowo nie sprecyzowany, płynny charakter skłania niektórych badaczy (np. Troczyńskiego) do usunięcia jej poza zakres krytyki literackiej: ponieważ nie zamierza dać żadnej wiedzy o dziele literackim, ale jedynie opis zmiennych wrażeń krytyka, nie można jej zaliczyć do wiedzy o dziele”. Zob. też K. Troczyński, *Rozprawa o krytyce literackiej. Zarys teorii*. Poznań 1931, s. 34, przypis 54. Do analogicznego wniosku w odniesieniu do metakrytyki epoki poprzedzającej Dwudziestolecie doszedł Głowala (*Młodopolska wyobraźnia metakrytyczna*, s. 149).

ksja antyimpresjonistyczna zdecydowanie przesłoniła deklaracje impresjonistyczne. Sprowadzała się ona z reguły do wytykania odrzuconej praktyce krytycznoliterackiej błędów: była walką z niedowładem warsztatowym krytyki – z jej językiem, brakiem kompetencji intelektualnej – nie zaś z programem krytycznym, który *de facto* nie istniał. Sprzeciwiano się więc pseudopoetyckiej frazeologii, napuszonemu stylowi, słowem: temu wszystkiemu, co traktowano jako pochodną postawy impresjonistycznej o młodopolskiej proweniencji. Negatywnie oceniano również – nie bez inspiracji neoidealistycznej awangardy nauki o literaturze – nieweryfikowalność sądów formułowanych przez krytykę impresjonistyczną, a w konsekwencji niemożność nie tylko docieczenia prawdy o utworze, lecz także podjęcia dyskusji z jego skrajnie subiektywistycznym odczytaniem³². Dyskusja miała przy tym zasadniczo przebieg jednokierunkowy: słabość przeciwnika wykluczała podjęcie rzeczywistej debaty. Tadeusz Grabowski w monografii polskiej krytyki skomentował pozycję tego nurtu w Dwudziestolecium następująco: „Impresjonizm wyczerpał swe wszystkie możliwości i stał się szkodnictwem, jakim bywał często i dawniej”³³. Jeszcze ostrzej zaatakował praktykę impresjonistów Stanisław Ignacy Witkiewicz, który lekturowe „wrażenie” uznał za przejaw eskapizmu krytyki pozbawionej własnego kośćca światopoglądowego (wątek ten, jak wspominałem, podjął już wcześniej Skiwski). Najczęstszą postacią tak uprawianej krytyki była, groteskowo przedstawiona przez twórcę teorii Czystej Formy, „beznadziejna improwizacja oszalałego od odczuwań krytyka, który nie mogąc sprecyzować swoich doznań, wpada w szal produkcji prawie bezsensownych frazesów na temat tego, »co poeta myślał«”³⁴.

Sytuację globalnie postrzeganego odejścia krytyki międzywojennej od impresjonistycznego wzorca jej uprawiania z właściwą sobie ostrością spojrzenia uchwycił i zinterpretował Ludwik Fryde. W ważnym dla ówczesnej samoświadomości krytyki artykule *Drogi współczesnej krytyki literackiej*, będącym przenikliwą, choć z bardzo małego dystansu dokonaną analizą sytuacji panującej w krytyce lat trzydziestych, wskazywał źródło dostrzeżonego zjawiska: „Zwrot od impresjonizmu do opisowości w krytyce odpowiada przejściu z psychologizmu do fenomenologii Husserla”³⁵. „Opisowość” Fryde rozumiał jako „odtworzenie indywidualności pisarza lub dzieła, uchwycenie rysów istotnych i wyrażenie tej istoty zjawiska za pomocą odpowiedniego języka”³⁶; do przedstawicieli tego kierunku zaliczał m.in. Stefana Kołaczkowskiego, krytyków o orientacji personalistycznej: Wykę, Tymona Terleckiego, Hieronima Michalskiego, jak również zwolenników metody formalnej lub „estetyzmu” (Karola Zawodzińskiego, Wacława Borowego), za jego projektodawcę zaś uznawał autora *Głosów wśród nocy*, ob-

³² Zarzut taki postawił krytyce impresjonistycznej J. Kleiner (*Analiza dzieła*. W: *Studia z zakresu literatury i filozofii*. Warszawa 1925, s. 151), nie odmawiając jej wszakże prawa do „szczyrości i zalet estetycznych”.

³³ T. Grabowski, *Krytyka literacka w Polsce w epoce realizmu i modernizmu (1863–1933)*. Poznań 1934, s. 222.

³⁴ S. I. Witkiewicz, *O znaczeniu filozofii dla krytyki*. „Dodatek Tygodniowy” do „Polski Zbrojnej” 1931, nr 18/19, s. 1.

³⁵ L. Fryde, *Drogi współczesnej krytyki literackiej*. „Wiedza i Życie” 1938, nr 12. Cyt. z: *Wybór pism krytycznych*. Opracował A. Biernacki. Warszawa 1966, s. 229.

³⁶ *Ibidem*, s. 226.

winianego przez innych – kolejny paradoks epoki – o impresjonizm. Natomiast fenomenologię młody krytyk potraktował po prostu – to wynik zbyt bliskiej perspektywy – *en bloc* jako synonim nowego, antypsychologicznego sposobu myślenia o sztuce, będącego efektem przełomu antypozytywistycznego w europejskiej humanistyce lat dwudziestych; przełomu obejmującego również orientację neoidealistyczną: bergsonizm, croceanizm, diltheizm, a bezpośrednio na terenie badań literackich – także formalizm.

W świetle tych ustaleń słuszna wydaje się teza, iż za sprawą toczącej się równoległe dyskusji o stosunku krytyki do nauki o literaturze wypracowano w Dwudziestoleciu na terenie metakrytyki mechanizm samoobrony przed przerostem subiektywizmu, który w skrajnych przypadkach mógł prowadzić do postawy impresjonistycznej. Świadectwem tego mechanizmu była np. późna wypowiedź Lorentowicza, który – po dłuższej przygodzie z impresjonizmem w okresie *Młodej Polski*³⁷ – zaczął zdawać sobie sprawę z niebezpieczeństwa hegemonii nadmiernie swobodnej perspektywy podmiotowej nad przedmiotową w krytyce, odnotowując niepokojące spostrzeżenie: „Krytyka odtwarza nie tyle indywidualność autora, ile indywidualność samego krytyka”³⁸. Nie całkowicie odrzucając subiektywistyczny wzorzec uprawiania krytyki (posiłkował się nadal sentencją France’a: „Krytykiem jest ten, kto opowiada przygody swej duszy wśród arcydzieł”³⁹), Lorentowicz dokonał jednak istotnej jego korektury, polegającej na przekreśleniu właściwie fundamentalnej zasady impresjonizmu w krytyce. Oprócz „wrodzonej predyspozycji”, „specjalnego gatunku wrażliwości estetycznej” domagał się od krytyki „zdolności stawiania m o t y w o w a n y c h wniosków syntetycznych”⁴⁰, uchylając w ten sposób impresjonistyczny imperatyw antyintelektualizmu krytyki.

Świadomość potrzeby przewyciężenia praktyki impresjonizmu w krytyce nie była w Dwudziestoleciu zjawiskiem odosobnionym, lecz hasłem jednoczącym krytyków różnych orientacji w walce z relikami epoki minionej. Np. autor znamienne zatytułowanego wystąpienia-manifestu z r. 1932, *Krytyka jako twórczość*, dobitnie przeciwstawiał impresjonizmowi intuicjonizm poznawczy jako metodę krytyki. Tak oto uzasadniał potrzebę krytyki twórczej:

Nie chodzi bynajmniej o to, aby propagować kult skrajnego subiektywizmu, lekceważącego z reguły wszelkie normy konstrukcyjne i logiczne, estetyczne i etyczne, które każdego twórcę i, *vice versa*, krytyka winny obowiązywać. [...] Krytyka twórcza to zmaganie się przede wszystkim wrażeń doznanych w ich pierwotnym napięciu, sile i działaniu odruchowym⁴¹.

A zatem: t a k subiektywizmowi, lecz nie w jego wersji ekstremalnej, nie za cenę logiki wywodu, zatem: n i e impresjonizmowi. Pojawiały się więc w latach trzydziestych głosy bardziej wyważone, postulujące uprawianie krytyki „twór-

³⁷ Zob. H. Filipkowska, *Jan Lorentowicz*. W zb.: *Literatura okresu Młodej Polski*. T. 4. Red. K. Wyka, A. Hutnikiewicz, M. Puchalska, J. J. Lipski. Kraków 1977, s. 424–425. „Obraz Literatury Polskiej XIX i XX Wieku.” Seria 5.

³⁸ Lorentowicz, *Granice krytyki literackiej*, s. 1.

³⁹ Cyt. za: Lorentowicz, jw.

⁴⁰ *Ibidem*. Podkreśl. D. S.

⁴¹ J. Prosnak, *Krytyka jako twórczość*. „Tygodnik Ilustrowany” 1932, nr 41, s. 658.

czej”, subiektywnej, lecz odcinające się od jej wzorca impresjonistycznego. Jego miejsce zajmowała krytyka również oparta na „wrażeniu”, lecz zakładająca pewien stopień racjonalizacji doznania i uporządkowania dyskursu. To ostatnie wypierać zaczęło uprawianą w krytyce impresjonistycznej słowną ekwilibrystykę, ocenianą na ogół w ówczesnych dyskusjach jako zbędny przejaw „sztuki dla sztuki”, w której „cała praca zaczyna się i kończy na myślowo-stylistycznych piruetach”⁴². Alternatywę: krytyka jako twórczość – krytyka jako nauka, dopełniło w Dwudziestoleciu rozbudowanie pierwszego członu opozycji o parę antynomicznych zjawisk: krytyka impresjonistyczna (obiekt ataków) – krytyka o rodowodzie neoidealistycznym, inspirowana poglądami Wilhelma Diltheya, Henri Bergsona i Benedetta Crocego.

Przytoczone głosy dowodzą, że rozumienie krytyki jako sztuki nie wiązało się w okresie międzywojennym nieuchronnie z deklaracją wierności impresjonizmowi, ten bowiem przestał już stanowić jedyną przeciwwagę dla scjentystycznego pojmowania krytyki literackiej. Choć z pozoru mogłoby się wydawać, że jej granice symetrycznie wytyczała para przeciwstawnych obszarów: sztuka i nauka, to jednak rzecz w praktyce była bardziej skomplikowana i nie sposób sprowadzić problemu do tak skonstruowanej opozycji. Mirażowi tej opozycji pierwotnie uległ np. Pomirowski, według którego krytyka miała do wyboru: być albo „wielką nauką”, albo „wielką sztuką”⁴³. Liberalizm jego stanowiska, dopuszczający współistnienie na równych prawach obu koncepcji krytyki, stanowił jednak raczej wyraz niepewności, niezdecydowania w rodzącej się dopiero dyskusji niż ugruntowane przeświadczenie. Ten sam krytyk niedługo potem opowiadał się jednoznacznie za modelem krytyki jako „dzieła sztuki *à rebours*”, będącego odwrotnością procesu twórczego – utwierdził się zatem w postawie intuicjonistycznej, która stanowiła wyraźną kontynuację XIX-wiecznej tradycji krytyki podmiotowej⁴⁴.

Pomirowski we wczesnym stadium budowania warsztatu krytycznego nie był w swych poglądach odosobniony. Wtórował mu, choć z innych pozycji, Skiński, który w rozwoju krytyki literackiej również dostrzegał podobną dwutorowość: obok postaci naukowej („wpływologicznej”) krytyki wskazywał alternatywną wobec niej odmianę twórczą („krytykę dyletantów”)⁴⁵. Wprowadzona przez obu autorów, niezależnie od siebie, klasyfikacja form działalności krytycznoliterackiej wydaje się reprezentatywna dla ówczesnego sposobu myślenia o relacji krytyki do twórczości artystycznej, który cechowało dwojaki, równouprawnione ujmowanie owej działalności: równoległe jako nauki i jako sztuki, zależnie od

⁴² M. Gięrgielewicz, *Destrukcja i twórczość w krytyce literackiej*. „Zet” 1932, nr 4, s. 4.

⁴³ Pomirowski, *op. cit.*, s. 6.

⁴⁴ L. Pomirowski, *Krytyka krytyki*. W: *Doktryna a twórczość. Rzecz o współczesnej krytyce, najnowszej prozie polskiej i dramacie*. Warszawa–Kraków 1928, s. 11–15, 74–81. Sformułowane w tej wypowiedzi uwagi stanowiły rozwinięcie przez Pomirowskiego koncepcji krytyki postulującej odkrywanie „fatalizmu” dzieła: zadaniem krytyka winno być „wzycie się” w istniejące w utworze „organiczne konieczności”, przyjęcie postawy rozumiejącej i wreszcie – zespolenie się z dziełem.

⁴⁵ J. E. Skiński, *Typy krytyki literackiej*. W: *Poza wieszczbiarstwem i pedanterią*, s. 376–378. W późniejszej swojej klasyfikacji „krytykę dyletantów” nazywa autor „krytyką profetyczną”, a za jej słabość uznaje retoryczny sztafaż, przejęty od Brzozowskiego, przy jednoczesnym braku sprecyzowanego światopoglądu (zob. J. E. Skiński, *O krytyce naukowej i profetycznej*. „Myśl Narodowa” 1928, nr 15).

dokonanego przez krytyka wyboru. W podobnym duchu wypowiadał się Koniński, według którego oprócz niezbywalnego wymogu naukowości krytyka literacka winna także spełniać kryterium „artyzmu, w sensie spontanicznego wzywiania się człowiekiem w człowieka”⁴⁶ (motyw intropatii o młodopolskiej genealogii, wszak wtedy Koniński budował swój warsztat krytyczny). Za podobnym rozwarstwieniem krytyki i włączeniem jej odmiany impresjonistycznej w obręb twórczości literackiej opowiadał się zwolennik krytyki formalnej, Konstanty Troczyński, postulując tym samym usunięcie impresjonizmu poza zakres krytyki⁴⁷.

**„Krytyk literacki jest takim samym twórcą jak poeta [...]”⁴⁸
– oblicza tożsamości**

Niezależnie od walki wydanej tendencjom impresjonistycznym podejmowano nieustannie w okresie międzywojennym, zwłaszcza w latach dwudziestych, zagadnienie relacji między krytyką a twórczością artystyczną. Nie rozpatrywano jednak tej kwestii w zupełnej izolacji od poglądów metakrytyki młodopolskiej ani w oderwaniu od tego, co działo się w samej krytyce i w jej bezpośrednim otoczeniu. Sięgano więc m.in. do Brzozowskiego zapożyczając jego tezę o „niedopuszczalności rozgraniczenia sztuki i krytyki”, uzasadnianą tożsamością obu rodzajów „twórczości”. Oddziaływał na metakrytykę Dwudziestolecia powszechny także w pozytywistycznej i młodopolskiej myśli o krytyce, ujęty zwięźle, pogląd Matuszewskiego o analogii postawy twórcy i krytyka wobec materii ich refleksji: „Krytyk zajmuje takie samo stanowisko względem dzieł sztuki, jakie artysta zajął względem natury”⁴⁹. W schyłkowej fazie modernizmu przeświadczenie to uległo pewnemu przekształceniu za sprawą wystąpienia Lubicz-Zaleskiego, który – również opowiadając się za tożsamością krytyki i twórczości artystycznej – stwierdzał, iż krytyka jest jej formą „ułamną”, bo wtórną. Według niego literatura to akt kreacji bezpośredniej w stosunku do rzeczywistości zewnętrznej, podczas gdy krytyk dysponuje przedmiotem już gotowym, przetworzonym⁵⁰.

Akt krytyczny był więc w tym ujęciu tworzeniem nowej rzeczywistości: dzieła sztuki o dziele sztuki. Do takiego pojmowania wtórności krytyki nawiązywano w międzywojennej refleksji teoretycznej wielokrotnie. Troczyński dostrzegał w nim reakcję na próby unaukowania krytyki równoważne deklaracji, iż „krytyka nie jest nauką”⁵¹.

⁴⁶ Koniński, *op. cit.*, s. 111.

⁴⁷ Troczyński, *op. cit.*, s. 34.

⁴⁸ E. Breiter, *Zadania krytyki literackiej*. „Wiadomości Literackie” 1934, nr 35, s. 3.

⁴⁹ I. Matuszewski, *Subiektywizm w krytyce*. „Biblioteka Warszawska” t. 2 (1897). Cyt. z: *Pisma*. T. 1: *O sztuce i krytyce. Studia i szkice*. Wyboru dokonał, wstępem opatrzył i opracował S. Sandler. Warszawa 1965, s. 191.

⁵⁰ Lubicz-Zaleski, *op. cit.*, s. 357.

⁵¹ Troczyński (*op. cit.*, s. 36–39) wskazywał cztery możliwe sposoby rozumienia tożsamości krytyki i sztuki, oparte na polisemii samego pojęcia „sztuka”: 1) sztuka jako umiejętność (rozumienie najszersze, w tym sensie każda forma krytyki jest twórczością); 2) sztuka jako kreacja, a nie poznanie (w tym sensie krytyka twórcza, zwłaszcza jej odmiana impresjonistyczna, jest antytezą krytyki naukowej); 3) sztuka jako konstrukcja, zamysł twórczy (istnienie takiego zamysłu, np. w planie kompozycji wywodu, miałyby przesądzać o twórczym charakterze krytyki);

W poszukiwaniu tożsamości z twórczością wspierały krytykę bezpośrednio lub pośrednio niektóre wypowiedzi badaczy literatury. Eugeniusz Kucharski uzasadniał identyfikację dwojakimi argumentami, ujmując działalność krytyczną w relacji do nadawcy i odbiorcy. Według Kucharskiego krytyka jest twórczością, ponieważ stanowi wyraz indywidualności pisarskiej krytyka oraz przynosi czytelnikowi zadowolenie estetyczne⁵². Jako dziedzinę nie w pełni tożsamą ze sztuką, ale bardzo jej bliską, traktował krytykę Zygmunt Łempicki, gdy przedstawiał, w jaki sposób historia literatury winna zajmować się krytyką, która na równi z literaturą stanowi przedmiot zainteresowań nauki⁵³.

Michalski, przeciwnik metody formalnej w krytyce, tak określał w latach trzydziestych wzajemny stosunek obu wymienionych tu rodzajów pisarstwa:

Nie są to dziedziny samoistnie leżące obok siebie, ale dziedziny związane ze sobą wielorakimi związkami. Krytyka i sztuka wyrastają z tego samego gruntu, którym jest „uzasadniony fakt życia”, a jedynie wyrażają ten fakt w dwóch różnych „formach”⁵⁴.

Przeświadczenie o jednorodności krytyki i sztuki literackiej stanowiło więc stały motyw metakrytyczny Dwudziestolecia, ale różnie był on wyrażany. W cytowanej wypowiedzi prócz zaakcentowania więzi przyczynowej zwraca uwagę świadomość niepełnej tożsamości obu dziedzin pisarstwa: tożsamości, która nie obejmuje dyskursu. Nie była to wszakże jedyna możliwa postać koncepcji identyczności krytyki i literatury. Jej zwolennicy rozpatrywali wzajemną relację obu dziedzin w trzech aspektach: genetycznym (jak czynił to np. Michalski), teleologicznym i formalnym. Rzadko przy tym je łączyli. Najczęściej ujęcia te występowały osobno lub w parach, jako argument pomocniczy w dyskusji o metodach i zadaniach krytyki; sporadycznie tylko tworzyły trójelementowy korelat będący układnikiem rozbudowanej teorii krytyki.

Za koncepcją wspólności genetycznej obu dziedzin opowiadał się również Breiter (traktujący zagadnienia teoretyczne krytyki marginalnie). Przekonanie, iż „niepodobna wyznaczyć granicy, gdzie kończy się twórczość, a zaczyna krytyka”, doprowadziło go do wniosku, że oba obszary pisarskiej aktywności to „dwie strony, dwa oblicza tego samego pędu twórczego”⁵⁵. W tym ujęciu tożsamość prócz wspólnego rodowodu obejmowała także cele obu dziedzin:

4) sztuka w znaczeniu swoiście zorganizowanego tekstu; z tej perspektywy wypowiedź krytyczna stanowiłaby strukturę analogiczną do morfologii dzieła literackiego (np. pod względem języka przeciwstawionego obiektywistycznemu dyskursowi nauki o literaturze).

⁵² E. Kucharski, rec.: M. Kridl, *Krytyka i krytycy*. „Pamiętnik Literacki” 1924/25, s. 406.

⁵³ Z. Łempicki (*O krytyce literackiej*. „Przegląd Warszawski” 1924, nr 34/35. Przedruk w: *Wybór pism*. Opracował H. Markiewicz. T. 2: *Studia z teorii literatury*. Przedmową poprzedził R. Ingarden. Warszawa 1966, s. 154) jako pierwszy przedstawił zarys problematyki badań nad krytyką ukierunkowanych na zagadnienia jej języka. W tym sensie owa propozycja wyprzedzała o lat kilkadziesiąt tendencje badawcze we współczesnej metakrytyce, jakie dały o sobie znać m.in. w wystąpieniach zebranych w obu tomach poświęconych badaniu krytyki (np. M. Głowski, J. Pawłowski, *O wielogłosowości tekstu krytycznego*. W zb.: *Badania nad krytyką literacką*. Seria 1. Red. J. Sławiński. Wrocław 1974. – M. Głowski, *Próba opisu tekstu krytycznego*. W: jw., seria 2).

⁵⁴ H. Michalski, *Drogi i prawa krytyki*. „Kultura” 1937, nr 17, s. 3. Autor nawiązywał tu do stwierdzenia S. Brzozowskiego ze *Współczesnej krytyki literackiej w Polsce* (s. 179).

⁵⁵ E. Breiter, *Krytyka sumieniem sztuki*. „Wiadomości Literackie” 1929, nr 13, s. 1.

Krytyk literacki jest takim samym twórcą jak poeta, prozaik lub dramatopisarz. [...] Każda twórczość wynika z życia i kształtuje się z ducha. [...] Twórcza krytyka literacka często posiada większą dynamikę wewnętrzną niż najbardziej rewolucyjne dzieła oryginalne. Bywa ona nie tylko sprawdzianem teraźniejszości, ale siłą swojego napięcia staje się drogowskazem nowych form i prądów ideowych⁵⁶.

Krytyka zatem wynika z tych samych przesłanek i spełnia identyczne zadania jak literatura, a nawet więcej: wskazuje możliwości, wytycza szlaki rozwoju sztuki, na które ta jeszcze nie wstąpiła. Niedaleko było od takiego ujęcia do koncepcji tożsamości w czystej wersji celowościowej, opierającej się na przekonaniu o równouprawnieniu krytyki i sztuki w projektowaniu literackiej *ars*⁵⁷. Tożsamość roli owych dziedzin stanowiła zarazem argument w próbach ich kompromisowego pogodzenia, umożliwiała bowiem połączenie obu przez sprowadzenie na wyższym poziomie do wspólnego mianownika. Twierdzono więc np., że krytyka i literatura to dwie „formy zdobywania rzeczywistości konkretnej”⁵⁸.

Poetyka wystąpienia Breitera nasuwa skojarzenie z głosem Grzymały-Siedleckiego, na ogół stojącego na uboczu ówczesnych sporów i dyskusji. W recenzji głośnej wówczas pracy Zaleskiego *La Critique immediate* (Paris 1934) pisał, ustanawiając niejako czwarty rodzaj literacki: „Krytyka jest tak samo dziełem sztuki jak powieść, dramat czy liryka”⁵⁹.

Za paradoks wart odnotowania można uznać to, iż do bardzo zbliżonych wniosków na temat pokrewieństwa celu uprawiania krytyki i literatury dochodzili przedstawiciele orientacji skrajnie od siebie odległych, np. niektórzy radykalnie nastawieni krytycy o zapatrywaniach narodowych oraz część krytycznoliterackiej lewicy. Włodzimierz Pietrzak uznawał krytykę za „samodzielny rodzaj literacki”, traktując jej status jako gwarancję utrzymania „autorytetu niezawisłości”⁶⁰, koniecznego do rzetelnego uprawiania tej dyscypliny. Tracąc ową pozycję, krytyka spada do roli reklamy, narzędzia lansowania literatury. Również za twórczym rozumieniem krytyki opowiadał się stojący po drugiej stronie barykady Ignacy Fik, który głosił tezę o sojuszu krytyki i literatury, sojuszu, który obejmuje właśnie wspólnotę celu:

Krytyk i artysta są współrzędni sobie. Działanie ich odbywa się w innych wymiarach, ale ich ranga społeczna jest równorzędna. Różnią się metodą i środkami akcji, ale ich rola w stosunku do rzeczywistości kulturalnej jest ta sama: mają ją kształtować w styl epoki. Artykuł krytyka, powieść czy wiersz poety są to czyny równie niepodległe i w funkcji swej bezpośrednie⁶¹.

⁵⁶ Breiter, *Zadania krytyki literackiej*, s. 3.

⁵⁷ Giergielewicz (*op. cit.*, s. 4) pisał: „Na terenie literackim krytyce i poezji przypada w udziale rola współtwórcza: inicjatywa może pochodzić zarówno od jednej, jak i od drugiej strony”.

⁵⁸ S. Kawyn, *O sądach w twórczości i krytyce literackiej. Uwagi i notatki*. „Ruch Literacki” 1930, nr 1, s. 14.

⁵⁹ A. Grzymała-Siedlecki, *Książka o krytyce*. „Kurier Warszawski” 1934, nr 252. Z koncepcją Lubicz-Zaleskiego tzw. krytyki bezpośredniej, wyłożoną przezeń zresztą dużo wcześniej w książce *Dzieło i twórca*, polemizował Kridl (*op. cit.*, rozdz. *O krytyce bezpośredniej*). Przedmiotem jego polemiki była m.in. chwijność poglądów autora *Dzieła i twórcy* na impresjonizm. Według Kridla (*op. cit.*, s. 85) Lubicz-Zaleski z jednej strony odżegnuje się od impresjonizmu, z drugiej zaś formułuje teorię krytyki *par excellence* impresjonistycznej.

⁶⁰ W. Pietrzak, *Pisarz a krytyka*. „Czas” 1939, nr 125. Cyt. z: *Miscellanea krytyczne*. Warszawa 1957, s. 42–43.

⁶¹ I. Fik, *W sprawie uprawnień krytyki*. „Orka na Ugorze” 1939, nr 4. Cyt. z: *Wybór pism krytycznych*. Opracował i wstępem opatrzył A. Chruszczyński. Warszawa 1961, s. 278. Sta-

W przekonaniu najbardziej utalentowanego krytyka lewicy obiektywna działalność krytyczna jest utopią: „krytyk powinien być twórcą”. Obaj przywołani tu reprezentanci krańcowo przeciwstawnych poglądów żądali zatem od krytyki aktywności, która byłaby swego rodzaju stwarzaniem nowej rzeczywistości, działalnością samodzielną, polegającą na kreśleniu przez krytyka własnej wizji literatury.

Trzeci sposób argumentacji, przemawiającej za jednością obu rodzajów pisarstwa, dotyczył metod prowadzenia i środków stosowanych do konstruowania dyskursu. O ile jednak w dwu pozostałych przypadkach wysuwano na ogół podobne uzasadnienia, o tyle morfologiczne ujęcie tożsamości krytyki i literatury nie wynikało z jednego tylko typu przesłanek, lecz było rezultatem krystalizowania się rozbieżnych stanowisk w obrębie metakrytyki Dwudziestolecia. Tak więc np. Kazimierz Czachowski dowodząc identyczności obu dziedzin wskazywał wspólny im, nieuchronny w jego przekonaniu, subiektywizm sądów, jakie się w krytyce i w literaturze formułuje. Z takiego punktu widzenia subiektywizm krytyki miałby zatem być swoistym odpowiednikiem subiektywnej wizji świata w utworze literackim⁶². Z kolei Fryde, który opowiadał się za przynależnością krytyki literackiej po części do sztuki słowa (bo krytykę pojmował jako syntezę pierwiastków twórczych i naukowych), uważał, że pograniczne usytuowanie tej dyscypliny prowadzi do powstania nowej, osobnej kategorii pisarstwa, a za istotny jej wyróżnik uznał „organizowanie wyobraźni odbiorcy” i „sugestywne przedstawianie wartości poetyckich dzieła” za pomocą zmetaforyzowanego języka artystycznego. Krytyka w tym ujęciu to w szczególności sposób zorganizowana „proza krytyczna” rządząca się regułami zgodnymi z wzorcem dyskursu literackiego, operująca jednak artyzmem nie w celu kontemplacji, lecz posługująca się nim jako techniką intelektualnego oddziaływania na odbiorcę⁶³. Wbrew pozorom bliskości nie było w tej optyce miejsca na pojmowanie krytyki jako subiektywnego, swobodnego wrażenia z lektury. Fryde zwalczał impresjonizm krytyczny, dostrzegając w nim jeden z przejawów zgubnej spuścizny po Brzozowskim.

Wśród głosów opowiadających się za utożsamieniem krytyki z twórczością nie brakło propozycji skrajnych, nierzadko o ambicjach likwidatorskich wobec ukierunkowanej naukowo praktyki krytycznoliterackiej, postulujących „nowy ład” w krytyce. Propozycje te padały z różnych stron i wynikały z rozmaitych przesłanek. Np. w ferworze zaciekłych walk ze środowiskiem twórców o sens uprawiania krytyki – paradoksalnie, właśnie ze strony pisarzy, na ogół wrogo do kry-

nowisko Fika dotyczące naukowego statusu krytyki literackiej przedstawia się odmiennie na tle przekonań innych krytyków marksistowskich. Zob. np. S. R. St a n d e, *O krytykę marksistowską*. „Miesięcznik Literacki” 1930, nr 5. Przedruk w antologii: *Teoria badań literackich w Polsce*. Opracował H. M a r k i e w i c z. T. 2. Kraków 1960.

⁶² K. C z a c h o w s k i, *Krytyka literacka. Jej obecny stan w Polsce*. W: *Obraz współczesnej literatury polskiej. 1884–1933*. T. 3: *Ekspresjonizm i neorealizm*. Warszawa–Lwów 1936. Autor konsekwentnie utrzymywał, iż krytyka to jeden z rodzajów twórczości literackiej – zob. np. K. C z a c h o w s k i, *Krytyk w opałach krytyki* (1939). W: *Pod piórem*. Kraków 1947, s. 199.

⁶³ Swoją koncepcję krytyki jako twórczości L. F r y d e wyłożył w szkicu *O powołaniu krytyki literackiej* („Życie Literackie” 1937, z. 2). Charakteryzując nurt eseistyczny w polskiej krytyce międzywojennej, wskazał zaznaczające się w nim wyraźnie pierwiastki artystyczne (w eseistycie Boya-Zeleńskiego, Jerzego Stempowskiego, Bolesława Micińskiego) – zob. F r y d e, *Drogi współczesnej krytyki literackiej*.

tyki nastawionych, wysunięta została sugestia włączenia działalności krytycznej w obręb... twórczości literackiej. Rozwiązanie to miało być doraźnym *antidotum* na niewydolność krytyki naukowej, „belferskiej”, i stanowiło w sporze o prawo krytyki do głosu rozstrzygnięcie kompromisowe: dopuszczało rację jej istnienia, lecz na zasadach ustalonych przez twórców literatury (z taką inicjatywą wystąpił np. Antoni Słonimski⁶⁴). Ze środowiska tego, niezbyt w swych opiniach skonolidowanego, równocześnie jednak wyłynęła kontrpropozycja dezawuuująca wartość krytyki jako pełnoprawnej twórczości artystycznej i obdarzająca działalność krytycznoliteracką mało pochlebnym mianem „cienia twórczości”⁶⁵.

Dość ogólnie, mimo wszystko, sformułowaną propozycję Słonimskiego przewyższał skrajnością imperatyw literackiej tożsamości krytyka, postawiony przez Jana Nepomucena Millera. Autor *Zarazy w Grenadzie* z właściwą sobie skłonnością do przerysowań posunął się do tezy, iż prawo do uprawiania krytyki przysługuje wyłącznie twórcom:

Krytyka jest sztuką, ba – nawet „sztuką sztuk” podobno, i [...] nie wolno z punktu widzenia oderwanej doktryny podchodzić do dzieła sztuki. Człowiek, który w życiu swoim nie napisał wiersza [...], nie ma prawa być krytykiem [...]⁶⁶.

Tak restrykcyjna koncepcja, warunkowo zrównująca krytykę ze sztuką, miała u Millera raczej charakter instrumentalny: podyktowana była intencją szybkiego i bezpardonowego rozprawienia się z autorami sceptycznych recenzji *Zarazy w Grenadzie*. Jednakże zawarte w tej koncepcji przeświadczenie uznać można za przejaw „ducha czasu”, występowało ono bowiem wtedy w różnych odcieniach w wypowiedziach innych teoretyków krytyki⁶⁷. Pogląd, jakoby uprawnieni do wygłaszania sądów krytycznych byli wyłącznie pisarze, spotykał się, oczywiście, z częstym protestem krytyków. Wówczas jednak uzasadniali oni swój sprzeciw już nie tożsamością obu dziedzin twórczości (mimo iż tożsamość pozostawała nienaruszona), lecz ich odrębnością. „Na tym terenie, gdzie [poeta] musi podporządkować się kategoriom krytyki, przestaje znaczyć fakt, że jest poetą” – orzekano w obronie prawa krytyki do sądenia literatury⁶⁸.

Niezwykle radykalnie kwestię tu nas interesującą rozumiano w środowisku krytyki marksistowskiej, w jej ekstremistycznym odłamie. Postulowano tam nowy, rewizjonistyczny rodzaj krytyki o zapędach destrukcyjnych w stosunku do jej dotychczasowej, czyli „burżuazyjnej”, formy. „Utwór krytykowany powinien być

⁶⁴ A. Słonimski, *Krytyka czy reklama?* „Wiadomości Literackie” 1928, nr 28, s. 1.

⁶⁵ M. J. Wielopolska (*O stanie pierwszym, drugim i trzecim republiki literackiej*. Jw., 1929, nr 20, s. 2) pisała: „W sferze bardzo intensywnego blasku musi istnieć cień; zatem musi istnieć krytyka w pobliżu twórczości”. Nieco wcześniej nad swoim wywiadem z Breiterem umieściła ostentacyjny nagłówek *O twórczości wtórnej* (jw., nr 5, s. 1). Żywotnemu w obu dekadach epoki pogładowi, iż krytyk to „murzyn zrobiony z cienia poety”, pasożytujący na jego sławie, przeciwstawił się m.in. Michalski (*op. cit.*, s. 3) wskazując bliskość obu dziedzin pisarstwa i silne wzajemnie korzystne związki między nimi zachodzące.

⁶⁶ J. N. Miller, *Odprawa krytykom na S.* „Wiadomości Literackie” 1927, nr 31, s. 1.

⁶⁷ Bardziej wyważone stanowisko zajął W. Bachowski (*Granice krytyki*. „Kultura” 1936, nr 31, s. 2), który osłabił kategoryczność cytowanego stwierdzenia Millera głosząc tezę: wprawdzie „najbardziej powołanymi do krytyki są ludzie tworzący”, lecz prawo do jej uprawiania przysługuje każdemu, kto chce publicznie „zareagować” na zjawisko literackie.

⁶⁸ Michalski, *op. cit.*, s. 3.

tylko punktem wyjścia rozważań” – głosił projekt krytyki, propagujący marksistowską metodę analizy literackiej w jej najbardziej zwulgaryzowanej postaci. Za tą metodą kryła się koncepcja całkowicie utożsamiająca obie dziedziny pisarstwa – w imię dążeń ideowych, które literatura winna za głosem krytyki realizować dokonując przebudowy świadomości społecznej:

Krytyka w nowym ujęciu jest twórczością samą w sobie i w wielu wypadkach wychodzi poza właściwą literaturę, wyprzedza ją, jest jej prekursorem⁶⁹.

Nakreślając szlaki, jakimi wędrowała myśl wytyczająca granicę pomiędzy krytyką a literaturą, nie sposób pominąć jeszcze opcji, która związki obu dziedzin pisarstwa ujmowała w sposób dość naówczas śmiały, a w świetle późniejszej, powojennej ewolucji badań nad krytyką literacką – wręcz nowatorski. Chodzi o wypowiedzi, gdzie krytykę *avant la lettre* potraktowano jako element procesu twórczego, fazę wieńczącą dzieło. W takiej perspektywie działalność krytycznoliteracka była przedłużeniem twórczości artystycznej czy też jej dopełnieniem, niezbędnym do społecznego zaistnienia utworu. W postaci dość subtelnej stanowisko to przejawiało się w stwierdzeniu, iż krytyk winien „popaść w podobną obsesję jak autor”, aby przeczytana książka mogła „odbić się wyraźnie w jego psychice i wprawić ją w stan podobny: niepokoju i przepelnienia”. Nie dajmy się jednak zwieść: nie mamy tu do czynienia jedynie z repetycją dyrektyw krytyki empatycznej, lecz z projektem krytyki współtworzącej dzieło, „zamykającej proces artystyczny” i „mogącej odkryć pisarzowi aspekty, których ten nawet nie przeczył”⁷⁰. Działalność krytycznoliteracka została tym samym podniesiona do rangi działalności *stricte* artystycznej; jest to niewątpliwie wpływ neoidealizmu⁷¹.

Na tle takiego rozumienia powinności krytyki dochodziło do znamiennych przerysowań: tezę o wieńczeniu przez krytykę aktu twórczego niewielki już dystans dzielił od stanowiska przypisującego jej prawo wyłączności w kreowaniu społecznego wizerunku dzieła. „Krytyka jest pełnym aktem twórczym”, autor bowiem decyduje o losie swego dzieła w stopniu marginalnym⁷². W sporze o to, czy krytyka jest, czy też nie jest twórczością artystyczną, zwolennicy przedstawionej tu koncepcji dokonywali swoistej „opcji zerowej”: opowiadali się za daleko idącym ubezwłasnowolnieniem literatury i podporządkowaniem jej mocy stwórczej działaniom krytyki literackiego. Do narodzin podobnego przeświadczenia mogło dojść dopiero w okresie zaawansowanej komercjalizacji życia literackiego, gdy oczywisty zaczął się stawać wpływ czynnika reklamy na obieg literatury. Jednakże skrajność przywoływanego tu poglądu każe go zestawiać z późniejszymi o lat kilkadziesiąt wypowiedziami współczesnych badaczy krytyki literackiej, którzy przesuwają akt tworzenia poza obręb samego procesu twórczego – w stronę procesu społecznego zaistnienia dzieła⁷³. Nieco złagodzoną transpo-

⁶⁹ M. Naszkowski, *Zadania współczesnej krytyki literackiej*. „Sygnały” 1934, nr 13, s. 6.

⁷⁰ T. Kudliński, *O higienę w krytyce*. „Pion” 1933, nr 1, s. 11.

⁷¹ Więcej na ten temat zob. Ulicka, *op. cit.*, zwłaszcza rozdz. 2: *Neoidealizm w międzywojennym literaturoznawstwie polskim*.

⁷² M. Grabowska, *Dzieło, autor, krytyka*. „Pion” 1936, nr 7, s. 2.

⁷³ Mam tu na myśli m.in. artykuł J. Prokopa *Krytyk jako stwórca* („Teksty” 1976, nr 4/5).

zycją przekonania o kreacyjnej sile krytyki było wprowadzenie do refleksji nad nią następującego sylogizmu: krytyka literacka ma charakter twórczy, bo prowokuje twórczość⁷⁴.

Najwyższą apoteozą krytyki jako pełnoprawnej twórczości artystycznej okazało się głośne wystąpienie Irzykowskiego w r. 1929, zatytułowane *Godność krytyki*. Podczas gdy Zawodziński spierał się z Jerzym Stempowskim o racje istnienia krytyki i historii literatury, wiążąc obie dyscypliny bliskimi relacjami funkcjonalnymi, autor *Lżejszego kalibru* wystąpił w obronie uprawianej przez siebie dziedziny pisarstwa przed zarzutami „służebności” i „wtórności” w stosunku do literatury. Irzykowski, nie bez inspiracji ze strony ekspresyjnej teorii sztuki Crocego, wynosił krytykę do rangi twórczości *par excellence*. Za taką nobilitacją (i rehabilitacją zarazem – pamiętajmy o toczącej się wówczas batalii krytyków z pisarzami) kryła się jednak nie tylko potrzeba chwili, lecz przemyślana i spójna koncepcja działalności krytycznej, pojmowanej jako twórczość nie spełniona albo – mówiąc słowami samego Irzykowskiego – „poezja w innym stanie skupienia”⁷⁵. Krytyk jest więc, powtórzmy, „skrachowanym poetą”, który w swoim lekturowym „akcie intuicyjnym” uczestniczy w „cudzej intuicji artystycznej”. W takim ujmowaniu roli podmiotu w aktywności krytycznoliterackiej wyraźnie pobrzmiwała znana nuta młodopolskiej teorii empatii. Był jednak i ton nowy: świadomość, którą uznać trzeba za zdobycz metakrytyki międzywojennej, a mianowicie subtelne odróżnienie twórczości *stricte* artystycznej od działalności krytycznej. Irzykowski, stawiając proces krytycznoliteracki na równi z procesem tworzenia dzieła przez pisarza, dostrzegał specyfikę tego pierwszego wynikającą z pracy na „cudzym” materiale. W tej perspektywie łączyło obie dziedziny nakierowanie uwagi na sprawy „życia” (motyw już w metakrytyce Dwudziestolecia podejmowany), różnił natomiast sposób wyrażania owej problematyki: o ile literatura w akcie kreacji operuje ujęciem indywidualizującym, o tyle krytyka sięga w swym dyskursie po uogólnienia⁷⁶. Dochodzi więc do napięcia, które stanowi siłę motoryczną rozwoju obu dziedzin. Stąd znana teza Irzykowskiego o krytyce literackiej jako wyniku konfrontacji zracjonalizowanych pragnień i postulatów krytyka z zastaną ich realizacją w literaturze:

Gdy strumień tęsknot poezjotwórczych spotyka się ze strumieniem ziszczeń poetyckich, powstaje krytyka. [...] Krytyka jest tedy negatywnym uświadomieniem się tęsknoty poezjotwórczej, która zamiast snuć własne pomysły, postacie i sceny – z cudzych pomysłów, postaci i scen wysnuwa samą siebie⁷⁷.

Krytyka zatem jest poezją, jest sztuką, tyle że w fazie projektu, z definicji nie zrealizowaną i nie spełnioną, sztuką *in potentia*, zgodnie z krytycznoliterackim *credo* autora *Beniaminka*: „Moim ideałem jest powtórzyć akt kompozycji przez

⁷⁴ Taką tezę w swojej polemice z Czachowskiego klasyfikacją krytyki literackiej postawił W. Zechenter (*O właściwy podział krytyki literackiej*. („Współczująca” i „przekorna” czy raczej „rejestrująca” i „walcząca”?). „Kurier Literacko-Naukowy” 1938, nr 50, s. 1).

⁷⁵ K. Irzykowski, *Godność krytyki*. „Europa” 1929, nr 1. Cyt. z: *Słoń wśród porcelany. Studia nad nowszą myślą literacką w Polsce*. Warszawa 1934, s. 214.

⁷⁶ Zwrócił na to również uwagę S. J o n c y k w przedmowie do wyboru pism A. Ł a s z o w s k i e g o *Literatura i styl życia. Szkice, wspomnienia, rozmowy* (Warszawa 1985, s. 11).

⁷⁷ Irzykowski, *op. cit.*, s. 208.

dekompozycję lub swoistą rekompozycję”⁷⁸. Tak Irzykowski próbował rozstrzygnąć aporię, przed którą stanął i on sam, i także część międzywojennych teoretyków krytyki: jak pogodzić przekonanie o tym, iż krytyka stanowi swoisty rodzaj literackiej *ars*, z przedmiotową zależnością krytyki od artefaktu. Konsekwencja jego stanowiska była oczywista: krytyka to dziedzina literatury odrębna od jej „czystej” postaci, nie tyle komplementarna, co antagonistyczna w stosunku do sztuki. Krytyka w ujęciu Irzykowskiego to twórczość, ale twórczość alternatywna, a nie korelatywna wobec dzieł istniejących. Toteż nie można mówić o wzajemnym uzupełnianiu się obu dziedzin pisarstwa, lecz o ich „rywalizującej integracji”⁷⁹, co nie pozwala zaliczyć głosu autora *Walki o treść* w poczet wystąpień jednoznacznie utożsamiających krytykę z twórczością artystyczną. W sporze zwolenników sytuowania krytyki w sferze twórczości artystycznej z przeciwnikami tej koncepcji Irzykowski zajął stanowisko osobne. Opowiadając się za twórczym charakterem krytyki literackiej, nie utożsamiał się z intuicjonistycznym wzorcem jej uprawiania, lecz uznawał ją za obszar w obrębie literatury autonomiczny, za byt samoistny, rządzący się własnymi, wyższymi nawet prawami niż kodyfikacje odnoszące się do pozostałej twórczości. „Twórczość dokonana legitymuje się przed twórczością niedokonaną. [...] Miarą [...] godności [krytyki] jest to, że jej szczyty są trudniej i rzadziej osiągalne niż szczyty poezji” – stwierdzał⁸⁰. Na tle ujęć ekstremalnych pogląd Irzykowskiego jawił się, z jednej strony, jako całościowa, konsekwentna i bardziej wyważona, a zarazem oryginalna próba określenia istoty działalności krytycznoliterackiej, z drugiej zaś wyraźnie wykraczał poza koncepcję utożsamienia obu dziedzin, zmierzając ku ich izolacji. W teorii autora *Walki o treść* nastąpiło swoiste przekroczenie kategorii tożsamości krytyki i literatury, wskutek czego trudno bez zastrzeżeń włączyć go do grona zwolenników identyfikacji. Irzykowski, początkowo utożsamiający obie dziedziny, doszedł w końcu do postawy izolującej, połączył zatem w swoim ujęciu dwie przeciwstawne koncepcje delimitacyjne. Dokonana przez niego transgresja każe postrzegać jego teorię

⁷⁸ K. Irzykowski, *Beniaminek. Rzecz o Boyu-Żeleńskim*. Warszawa 1933. Cyt. z: *Walka o treść. – Beniaminek*. Tekst opracował i indeks sporządził A. L a m a. Kraków 1976, s. 345. *Pisma*. Pod redakcją A. L a m a. W recenzji *Mniejszego kalibru* W. K u b a c k i (*Glosa krytyczna o Irzykowskim*. „Wiadomości Literackie” 1938, nr 26, s. 5) posunął się do stwierdzenia, że stanowisko Irzykowskiego wobec dzieła to nie postawa krytyka, lecz twórcy. Postawę tę M. P o r ę b s k i (*Ikonosfera*. Warszawa 1972, s. 251) komentuje następująco: „Dla Irzykowskiego krytyk był tym, który tworzy kontrpropozycje w stosunku do propozycji artysty, kontrpropozycje o równym, jeśli nie wyższym gatunkowo walorze. Od artysty różni go to, że przy zbyt bogatym życiu wewnętrznym nie ma czasu na realizowanie swych pomysłów do końca”. O tej cesze krytycznoliterackich poglądów Irzykowskiego pisze również W. G ł o w a ł a (*Wstęp* w: K. I r z y k o w s k i, *Wybór pism krytycznoliterackich*. Opracował ... Wrocław 1975, s. XXXVII–XL. BN I 222).

⁷⁹ Określenie W. G ł o w a ł i (*Sentymentalizm i pedanteria. O systemie estetycznym Karola Irzykowskiego*. Wrocław 1972, s. 190).

⁸⁰ I r z y k o w s k i, *Godność krytyki*, s. 207, 212. Co ciekawe, to nie Irzykowski pierwszy podjął motyw wyższości krytyki nad sztuką. Znajdujemy go również u B r z o z o w s k i e g o (*Współczesna krytyka literacka w Polsce*, s. 179), który – przy znacznym zróżnicowaniu głoszonych poglądów – opowiadał się w pewnym momencie za prymatem krytyki nad literaturą, uzasadniając to tym, iż krytyka lepiej realizuje stawiane jej zadania: „Krytyka jest wyższą pod względem uświadomienia formą obcowania ze sztuką, jest dalszym stopniem w ewolucji ku obiektywizmowi tych zasadniczych czynności ludzkich, których wytworem jest sztuka”.

krytyki literackiej jako zjawisko osobne, pograniczne, łączące elementy obu wskazanych perspektyw.

W stronę pełnej autonomii

W świetle wypowiedzianych dotąd uwag jasne staje się, iż granicy w poglądach na relację krytyka–twórczość nie wytyczały czynniki pokoleniowe. W obrobie tożsamości obu dziedzin pisarstwa występowali zarówno krytycy ukształtowani w latach Młodej Polski (Irzykowski, Lorentowicz), jak i debiutanci z pokolenia wstępującego już w wolnej Polsce (Pomirowski, Michalski, Fryde, Fik). Podobne rozwarstwienie cechowało środowisko, które opowiadało się za autonomią krytyki literackiej. Zwolennicy tezy, iż krytyka stanowi odrębny, niezależny od literatury rodzaj działalności pisarskiej, rekrutowali się zarówno spośród starszej generacji (Ortwin), jak i spośród krytyków urodzonych po r. 1900 (Troczyński). Nie lata terminowania zatem warunkowały sposób rozstrzygnięcia kwestii statusu ontycznego krytyki na tle sztuki słowa, lecz wybór perspektywy, w której postrzegano nadrzędne cele dyskursu krytycznego. W przypadku ujęć identyfikujących trudno mówić o jednej wspólnej ich reprezentantom optyce. Cóż bowiem łączyło np. poglądy metakrytyczne Irzykowskiego, Fika i Pomirowskiego? A jednak wydaje się, że pomimo wielości przesłanek, które prowadziły różniących się w założeniach krytyków do formułowania koncepcji tożsamości krytyki i literatury, można zaobserwować głębszą prawidłowość. Za identyfikacją obu dziedzin opowiadali się ci, którzy w swoim światopoglądzie krytycznoliterackim odnosili się niechętnie do stosowania metody formalnej w krytyce i do scjentyzacji dyskursu krytycznoliterackiego.

Wedle tego samego kryterium wyodrębniły się również ujęcia autonomiczne krytyki. Tu jednak sytuacja była bardziej przejrzysta i jednoznaczna. Głosy odmawiające krytyce statusu twórczości artystycznej, choć mniej liczne, stanowiły silnie zaznaczony przeciwny biegun refleksji metakrytycznej w Dwudziestoleciu. Nie były przy tym aż tak rozproszone i pozbawione powiązań jak wystąpienia opowiadające się za tożsamością obu dziedzin. Wynikały bowiem na ogół ze zbliżonych przeświadczeń metodologicznych, które można by określić mianem sympatii dla formalizmu (rozumianego nie w sensie ścisłym, jako torujący sobie drogę nowy kierunek w badaniach literackich, lecz szerzej, jako wyraźnie zarysowująca się, zwłaszcza w latach trzydziestych, tendencja do podejmowania zagadnień formalnych literatury). Nie oznacza to jednak, iż autonomizacja krytyki implikowała każdorazowo jej utożsamienie z nauką o literaturze, choć w niektórych przypadkach rzeczywiście tak było⁸¹. Prócz tej ewentualności formułowano także rozwiązania izolujące pisarstwo krytyczne zarówno od twórczości artystycznej, jak i od naukowego sposobu jej ujmowania. Innymi słowy: alternatywą wobec krytyki twórczej była dla zwolenników autonomii bądź to inkorporacja krytyki w obręb literackiej *scientia*, bądź też wyizolowanie w osobną dziedzinę pisarstwa. Tak też, zgodnie z drugą ze wskazanych możliwości, pojmował dzia-

⁸¹ Z katerycznym sprzeciwem wobec tendencji utożsamiających krytykę z twórczością artystyczną wystąpił m.in. K r i d l (*op. cit.*, s. 47–48), podkreślając odmiennosc „celów, zadań, środków i materiału” obu dziedzin.

łałość krytycznoliteracką Stanisław Baczyński, który wypowiadał się przeciwko równorzędnemu traktowaniu krytyki i literatury. Uznawał krytykę literacką za dyscyplinę autonomiczną, odrębną zarówno od twórczości artystycznej, jak i – przypomnijmy – od nauki o literaturze. O odrębności tej stanowią, w jego ocenie, ten sam czynnik, który Czachowskiemu pozwolił powiązać krytykę ze sztuką, tj. subiektywność sądów. Baczyński opowiadał się za subiektywnością w krytyce, lecz w pewien sposób „kontrolowaną”, w odróżnieniu od literatury, gdzie panować miał duch całkowitej wolności. „Swoboda sądu” ani nie implikowała, w jego przekonaniu, tożsamości krytyki i twórczości, ani nie dopuszczała impresjonizmu krytycznego: sąd bowiem winien się opierać na „maksymalnej kulturze estetycznej”, czyli na zdolności krytyka do uchwycenia „smaku epoki”, jej swoistego wzorca estetycznego, a zatem winien jednak być poddany pewnym czynnikom obiektywizującym⁸². Reakcja krytyka na dzieło miała więc być wolna od przerosu indywidualistycznej oraz antyintelektualnej wrażliwości i podlegać weryfikowaniu przez kryterium zewnętrzne. Próbował przy tym Baczyński stosunek między obu dziedzinami pisarstwa rozpatrywać w kategoriach filozoficznych: zamiast wskazać egzemplifikacje w sferze życia literackiego czy choćby sięgnąć po terminologię z zakresu wiedzy o literaturze, ujmował związki między literaturą a krytyką w sposób czysto modelowy, teoretyczny, wręcz ostentacyjnie zawieszony w metodologicznej próżni, oderwany od aktualności owego życia:

Krytyka, tak samo jak wszelka inna gałąź piśmiennictwa, jest zjawiskiem organicznie związanym z produkcją artystyczną [...]. Domaga się ona nie zaprzeczenia, lecz sformułowania swych funkcji, zakresów i sprawdzianów. Jak każdy sąd jest ona zjawiskiem wtórnym po zaistnieniu faktu, o ile posiada charakter rzeczowy, nie metafizyczny [...]⁸³.

Wtórność w ujęciu Baczyńskiego nie oznaczała jednak deprecjacji krytyki, nie sprowadzała jej do roli „służki” pisarzy, jak próbowano to uczynić we wcześniejszej zaledwie o rok dyskusji na łamach „Wiadomości Literackich”. Była wtórnością jedynie w porządku ontologii, nie aksjologii. Stanowiła zatem argument przemawiający za autonomią krytyki w stosunku do twórczości artystycznej.

Zdecydowany odpór tendencjom przyznającym krytyce status sztuki dał w *Rozprawie o krytyce literackiej* Troczyński. W jego formalistycznym modelu krytyki, niezwykle spójnym, lecz zarazem hermetycznym w stosunku do aktualnych praktyk krytycznoliterackich, nie było miejsca na jej kreacyjno-estetyzujące pojmowanie. Przeciwno tożsamości obu dziedzin przemawiały, według autora, dwa elementy: przedmiot i pełniona względem niego funkcja (funkcje). Obiekt uwagi krytyka jest „gotowy”, dany; przedmiot literatury zaś ma charakter dynamiczny, „staje się” w akcie tworzenia. Celem krytyki jest przede wszystkim ocena wytworu sztuki literackiej (aksjologia stanowiła w systemie teoretycznym Tro-

⁸² S. B a c z y ń s k i, *Prawo sądu*. Warszawa 1930. Cyt. z: *Pisma krytyczne*. Wyboru dokonał i wstępem poprzedził A. K i j o w s k i. Warszawa 1963, s. 219. Przykład charakterystycznej dla tego krytyka sprzeczności myśli: w innym miejscu S. B a c z y ń s k i (*Sztuka walcząca*. Lwów–Poznań 1923. Cyt. z: jw., s. 64) komentując Brzozowskiego opowiada się za subiektywizmem sądów w krytyce analogicznym jak w literaturze: „Nie obowiązuje [...] krytyka odpowiedź na to, jak ktoś chce, aby on widział, ale fakt, jak on widzi i widzieć pragnie. Pod tym względem krytyka jest równouprawniona z wszelką inną twórczością”.

⁸³ B a c z y ń s k i, *Prawo sądu*, s. 208.

czyńskiego moment zasadniczy), a nie tworzenie nowej, autonomicznej rzeczywistości. Wszelkie skrajnie subiektywne tendencje wartościujące, oparte na podstawie identyfikacji krytyka z utworem, były więc w tej koncepcji wykluczone. U podstaw jej bowiem legło aprioryczne przekonanie o naukowym statusie krytyki i dominacji jej funkcji poznawczo-oceniającej, co w konsekwencji prowadziło do sformułowania imperatywu maksymalnego obiektywizmu sądów krytycznych:

Pod względem przedmiotu istnieje różnica zasadnicza: w krytyce literackiej nie wytwarza się on, podobnie jak w sztuce, w czasie przebiegu wykonawczego, ale istnieje on gotowy, dany czynności przedustawnie, jako konkretne dzieło literackie. Pod względem zamiaru różnice są także istotne i zasadnicze. Zamiarem krytyki literackiej jest ocena, wydanie sądu o wartości, a nie stworzenie nowej rzeczywistości [...]. [...] natomiast schematy kompozycyjne, techniczne i stylowe różnią się zasadniczo tym, że w krytyce determinowane są one głównie metodami poznawczymi, natomiast w sztuce gatunkowymi, rodzajowymi i stylowymi układami elementów. Pod względem oczekiwanej reakcji zachodzą także różnice zasadnicze: w sztuce chodzi na ogół o wywołanie pewnych, ściśle określonych form dzieła sztuki, przeżyć estetycznych (wyzwolenie efektów), w krytyce głównie o przekonanie o słuszności wydanej oceny⁸⁴.

Wywód Troczyńskiego, czysto teoretyczny, gdy chodzi o kierunek wnioskowania, w partii poświęconej relacji między ontologią i strukturą krytyki a ontologią i strukturą literatury wyraźnie wpisywał się w kontekst ówczesnych dyskusji jako głos absolutyzujący obiektywizm poznawczy krytyki, polemiczny zaś w stosunku do tendencji indywidualistyczno-ekspresyjnych. Wystąpienie to było bodaj najbardziej zdecydowanym (choć, niestety, nie dosłyszonym, a także nie zrozumianym i wskutek tego w dyskusjach pominiętym) głosem wśród wystąpień zwolenników postawy izolującej. Dodajmy jeszcze: głosem nie tylko skierowanym przeciwko kontynuacji młodopolskiego impresjonizmu w krytyce, lecz także opozycyjnym wobec aktualnie formułowanych koncepcji subiektywistycznych, tj. krytyki utożsamienia czy też tego, co Fryde później nazwał „nurtem opisowym” w krytyce⁸⁵, czyli neoidealistycznego opisu fenomenu twórczej indywidualności artysty. Głównym „grzechem” neoidealizmu, w interpretacji Troczyńskiego, była konsekwencja dokonanej przez tę orientację absolutyzacji literatury, tj. przeniesienie cech przedmiotu na sposób jego ujmowania przez krytyka.

Postulat ścisłego rozgraniczenia krytyki od literatury to także komponent myśli metakrytycznej Ortwin. Jednak w odróżnieniu od młodego formalisty dojrzały krytyk nie izolował się od bieżących dyskusji w swych nielicznych wypowiedziach o nachyleniu metodologicznym. Broniąc autonomii krytyki Ortwin jawnie polemizował z ujęciami identyfikującymi obie dziedziny, w tym również z Irzykowskiego koncepcją krytyki jako „poezji o innym stanie skupienia”. Krytycyzm autora *Prób przekrojów* wynikał z przekonania, iż rozpatrywanie krytyki jako gałęzi twórczości literackiej jest przejawem kompromisu wobec przypuszczanych na nią ataków – kompromisu wywołanego bezpośrednio dyskusją pisarzy na łamach „Wiadomości Literackich” w 1929 roku. Ortwin stwierdzał:

⁸⁴ Troczyński, *op. cit.*, s. 43–44.

⁸⁵ Fryde, *Drogi współczesnej krytyki literackiej*, s. 226.

Przypisano zatem krytyce cele i zadania, które leżą wprawdzie w zakresie możliwości jej oddziaływania jako funkcje wtórne, uboczne i pochodne, lecz jeśli chodzi o podstawowe jej założenia, właściwie nieistotne dla niej i przez nią nie zamierzone⁸⁶.

Owe drugorzędne zadania to formułowanie przez krytykę ocen, a także pośredniczenie między pisarzem a publicznością. Tymczasem o istocie krytyki stanowiła, według Ortwina, jej funkcja problematyzująca i poznawcza. Jednakże, znowu inaczej niż Troczyński, lwowski krytyk nie dyskredytował poznania intuicyjnego. W koncepcji, której zręby ukształtowała młodopolska teoria empatii, nie doszło do spolaryzowania na kategorię przeżycia dzieła i kategorię obiektywizmu badawczego. To, co z perspektywy autora *Rozprawy o krytyce literackiej* wzajemnie się znosiło, czyli intuicjonizm poznawczy i obiektywizm sądów, w refleksji metakrytycznej Ortwina się uzupełniało, dając w efekcie oryginalną koncepcję krytyki utożsamiającej – o tyle dojrzalszą od innych jej hipostaz, iż świadomością swych ograniczeń. W systemie krytycznym autora *Prób przekrojów* bowiem centralne miejsce zajmowała dostrzegana przezeń antynomia między metodą – zatem i dyskursywnym językiem – opisu krytycznego a językiem przedmiotu, tj. językiem literatury⁸⁷. Z antynomii tej nie zdawał sobie najwidoczniej sprawy Troczyński, gdy stawiał absolutnie jednoznaczny postulat stosowania w krytyce sformalizowanego języka poetyki. Natomiast świadomy tego Ortwin, mimo iż dzielił to samo przekonanie o autonomii krytyki, doszedł do rozwiązania dość odległego od teorii autora *Rozprawy o krytyce literackiej*. W ujęciu Ortwina autonomia krytyki była nie tyle reakcją na próby wchłonięcia jej przez literaturę czy też odwrotnie: reakcją na akces krytyki do panteonu literatury, co samoistnością „wypracowaną”, osiągniętą poprzez odnalezienie własnej drogi, czyli swoistej metody i skorelowanego z nią języka. Język ów zatem miałby być wypadkową języka rozpatrywanego dzieła i dyskursu naukowego⁸⁸.

Jednakże to nie myśl Troczyńskiego była dla autora *Prób przekrojów* układem odniesienia w metakrytycznych peregrynacjach, lecz – koncepcja Irzykowskiego. Wypowiadając się przeciwko jego aforystycznie ujętej formule krytyki Ortwin był w swojej wizji krytyki „idealnej” dość bliski autorowi *Beniaminka*, gdy stwierdzał:

Krytyk służy jednej tylko, głównej i naczelnej sprawie i jedno tylko zna zadanie: chce rozwijać krytykę, doskonalić jej środki i bogacić narzędzia [...]. Swoją rację bytu krytyka czerpie immanentnie z siebie samej i w sobie samej ją szuka i znajduje. Idealną byłaby forma krytyki, która by się nawet obejść potrafiła bez dzieł realnie istniejących. Pracowałaby w wymiarze urojonym nad rozbiorem dzieł fikcyjnych i nie istniejących⁸⁹.

⁸⁶ O. Ortwin, *Samoistność krytyki literackiej*. „Sygnały” 1934, nr 10/11. Cyt. z: *Żywe fikcje. Studia o prozie, poezji i krytyce*. Opracowała J. Czachowska. Wstępem poprzedził M. Głowiński. Warszawa 1970, s. 315. *Pisma krytyczne*. [T. 2].

⁸⁷ O. Ortwin, *Z antynomii krytyki literackiej: konkretność i abstrakcyjność*. „Lwów Literacki” 1937, nr 1. Przedruk w: *Żywe fikcje*. Zob. też Głowiński, *Ekspresja i empatia*, s. 391.

⁸⁸ Pisząc o *Próbach przekrojów* W. Korabiewski (*Fanatyk metody*. „Pion” 1937, nr 6, s. 2) trafnie zauważył, że krytyka Ortwina łączy w sobie dwie na pozór wykluczające się cechy: obiektywną postawę badacza i naukową precyzję ze zdolnością intuicyjnego przeżycia utworu, jego kontemplacją estetyczną; recenzent nie miał jednak racji mówiąc, iż Ortwina program krytyki literackiej jest tożsamy z samowystarczalną nauką.

⁸⁹ Ortwin, *Samoistność krytyki literackiej*, s. 316. Ten fragment wypowiedzi Ortwina można również interpretować jako czystą refleksję nad funkcją metakrytyczną wypowiedzi krytyczno-literackiej.

Motyw samowystarczalności krytyki, jej „wyższości” w stosunku do istniejącej literatury nie był zatem wyłączną własnością Irzykowskiego, lecz spotkał się z akceptacją krytyka, który zamierzał teorię autora *Lżejszego kalibru* podważyć. W ten sposób po raz drugi w Dwudziestoleciu doszło do utożsamienia poglądów na relację krytyka–sztuka i do zbliżenia w obrębie jednego stanowiska postawy identyfikującej oraz izolującej. Pierwszym przejawem owego zbliżenia była próba pogodzenia obu koncepcji, którą podjął Irzykowski, drugim – *casus* Ortwina odżegnującego się od utożsamienia krytyki z twórczością literacką, ale zarazem snującego wizję krytyki samowystarczalnej, a zatem twórczej, nie tylko projektującej, lecz kreującej rzeczywistość literacką „jeszcze nie istniejącą”. Pomimo wskazanej zbieżności odmienny jednak był kierunek, w jakim zmierzała myśl tych krytyków. O ile u Irzykowskiego odrębność obu dziedzin była niespodziewanym punktem dojścia, o tyle w przypadku Ortwina stanowiła ona wstępne założenie, natomiast głębsza refleksja doprowadziła go do sformułowania koncepcji autoteliczności krytyki pojmowanej jako ekwiwalent literatury.

W myśli metakrytycznej lat międzywojennych odnotowania wymaga jeszcze jedno zjawisko sytuujące się w pobliżu omawianego zagadnienia. W tle sporów o przynależność krytyki literackiej do twórczości artystycznej bądź do nauki o literaturze rodziła się nowa w metakrytyce świadomość, którą nazwać by można *świadością pogranicza*, ważna z perspektywy późniejszego rozwoju refleksji nad krytyką⁹⁰. Wyrazicielem owej świadomości i zarazem orędownikiem postrzegania krytyki jako dyscypliny z pogranicza literatury oraz refleksji metaliterackiej był m.in. Zawodziński, który w ogóle odrzucał podział na „krytyków” i „twórców”. Uzasadniał likwidację tej opozycji przez podanie przykładów podwójnej wybitnej działalności w obrębie twórczości jednego autora (np. Friedricha Schillera i Zygmunta Krasińskiego, a ze współczesnych – Brzozowskiego i Tadeusza Boya-Żeleńskiego), wskazywał na walory artystyczne recenzji niektórych krytyków (np. Boya), wreszcie podkreślał specyfikę utworów traktujących o innym dziele literackim (tu przywoływał bliski własnym zainteresowaniom przykład wierszy Jana Lechonia)⁹¹. Motywacja zniesienia dystynkcji między obu dziedzinami przez zakreślenie ich wspólnego obszaru miała więc w tym przypadku charakter czysto personalny; zagadnienia genetyczne, funkcjonalne czy stylistyczne tutaj Zawodzińskiego nie interesowały.

Ukazany w dotychczasowych rozważaniach dualizm poglądów na status krytyki wobec twórczości artystycznej odpowiadał temu, co działo się wtedy w naukowej refleksji nad literaturą. Ujęcie utożsamiające można w tej perspektywie postrzegać jako konsekwencję tendencji antypozytywistycznych w literaturoznawstwie, w myśl których dzieło literackie pojmowano jako ekspresję twórcy, a krytykę jako metodę bezpośredniego poznania utworu poprzez akt jego intuicyjnego przeżycia. Natomiast koncepcja autonomiczna krytyki byłaby swoistym przejawem penetracji refleksji metakrytycznej przez kierunki ergocentryczne w badaniach literackich: formalizm, rodzący się strukturalizm i fenomenologię, opowia-

⁹⁰ Mam na myśli przede wszystkim dwie następujące prace: K. Bartoszyńskiego *Pogranicza krytyki literackiej* (w zb.: *Badania nad krytyką literacką*, seria 1) oraz K. Dybcia i T. Witkowskiego *Wypowiedź poetycka jako akt krytyczny* (w: jw.).

⁹¹ K. W. Zawodziński, *O krytyce ABC krytykom krytyki*. „Wiadomości Literackie” 1929, nr 42, s. 2.

dające się za odgraniczeniem literatury będącej przedmiotem badań od wszelkiego (w tym także krytycznoliterackiego) namysłu nad nią.

Bilans sporu o granice krytyki

Wnioski z przedstawionych rozważań chciałbym umieścić na szerszym tle, obejmującym również – z konieczności tylko w zarysie – problematykę relacji krytyka–nauka⁹². Dopiero taka optyka bowiem pozwala ogarnąć drogę, którą pokonała międzywojenna krytyka literacka w poszukiwaniu własnej tożsamości, oraz zrozumieć punkt dojścia, a więc znaczenie osiągniętej przez nią samoświadomości.

Spory delimitacyjne, w których toku ujawniły się rozmaite stanowiska wobec kwestii granic krytyki i jej stosunku do nauki o literaturze oraz samej literatury, trwały niemal przez całe Dwudziestolecie. Jednak ich największe nasilenie przypadło na dekadę 1923–1932, kiedy w dyskusji wykrystalizował się zasadniczy trzon stanowisk określających wymienione relacje. Można przyjąć, zgodnie z obserwacją, jakiej trafnie, pomimo bliskiej perspektywy, dokonał Wyka, iż około 1935 r. podejmowane działania metakrytyczne przesunęły się już wyraźnie w inną stronę⁹³. Kwestia tożsamości krytyki, jeśli nie do końca rozstrzygnięta, to przynajmniej poważnie w ustaleniach zaawansowana, z wolna ustępować zaczęła wówczas miejsca zagadnieniu kryteriów wartościowania, które zdominowały dyskusje o krytyce w ostatnich latach przed wybuchem kolejnej wojny. Zmiana obszaru zainteresowań międzywojennej metakrytyki wiązała się z dojściem do głosu młodego pokolenia krytyków, urodzonych między rokiem 1900 a 1910, a więc – użyję metafory Jana Błońskiego – ze „zmianą warty” w krytyce literackiej lat trzydziestych. Wkraczając na scenę około r. 1932, tacy krytycy, jak Fryde, Wyka, Michalski, Troczyński, w mniejszym stopniu niż ich poprzednicy odczuwali potrzebę samookreślenia się na tle odległych dla nich pozytywistycznych czy młodopolskich koncepcji krytyki, bardziej natomiast interesowały ich idee i hierarchie wartości determinujące sposób uprawiania krytycznoliterackiego proceduru.

Jaki obraz krytyki wyłania się zatem z wielości przedstawionych tu poglądów i stanowisk autorów, którzy uczestniczyli w sporze o granicę między krytyką a sztuką? Na tym obszarze refleksji delimitacyjnej nastąpiło znaczące przewartościowanie poglądów. Wyeliminowano model krytyki impresjonistycznej pozbawiając go teoretycznego uzasadnienia. Odrzucono jednocześnie koncepcje redukujące krytykę do twórczości *par excellence* artystycznej i wskazano ich nieadekwatność wobec tego, co stanowi istotę działalności krytycznoliterackiej. Opowiedzeniu się za autonomią dyskursu krytycznoliterackiego w stosunku do literackiej *ars* nie towarzyszyło jednak włączenie krytyki w obręb nauki o literaturze. Tendencje autonomizujące były równie silne w odniesieniu do literackiej *ars*, co i do *scientia*. Po raz pierwszy w historii polskiej refleksji nad krytyką wyrażono tak stanowcze i teoretycznie ugruntowane poglądy na temat odrębności tej

⁹² Ten drugi wątek sporów o granice krytyki jest tak obszerny, iż poprzestać tu muszę na najbardziej ogólnych stwierdzeniach. Rzecz zasługuje niewątpliwie na osobne studium.

⁹³ K. Wyka (*Ciągle krytyka*, „Marchot” 1935, nr 2, s. 368) pisał wówczas, że „spory graniczne coraz bardziej należą w krytyce do przeszłości”.

dziedziny wiedzy o literaturze oraz jej swoistości w stosunku do sztuki słowa i literaturoznawstwa.

Jeśli porównać – a porównanie takie niewątpliwie warto by przeprowadzić – wyniki międzywojennej refleksji metakrytycznej dotyczącej statusu krytyki wobec nauki o literaturze i zestawić je z analogicznymi ustaleniami pozytywistycznej oraz młodopolskiej myśli delimitacyjnej, da się zauważyć znaczący rozwój samoświadomości krytycznoliterackiej. Do poglądów teoretycznych określających relację krytyka–nauka, wypracowanych w pozytywizmie, należały następujące przeświadczenia:

- 1) historia literatury bada twórczość przypadającą na epoki minione, krytyce pozostawiając utwory współczesne⁹⁴;
- 2) historia literatury operuje obiektywnymi metodami naukowymi; prawem krytyki jest swoboda metodologiczna i postawa subiektywna wobec utworu;
- 3) obiektywistycznie nastawiona historia literatury unika formułowania ocen – te z racji subiektywności są domeną krytyki literackiej;
- 4) zadaniem historii literatury jest syntetyzowanie ogółu zjawisk literackich ujmowanych w kontekście historycznym, politycznym, psychologicznym, filozoficznym *etc.*; krytyka literacka rozpatruje konkretny utwór literacki.

Na tej podstawie w pozytywistycznej nauce o literaturze próbowano dokonać rozdziału podejścia badawczego do literatury od krytycznoliterackiego, usiłowano więc wytyczyć granicę pomiędzy obu dyscyplinami. Przekonania te podane jednak zostały w latach 1918–1939 wszechstronnej dyskusji, która doprowadziła ostatecznie do zakwestionowania właściwie każdego wcześniejszego aksjomatu delimitacyjnego. Przestała zatem obowiązywać zasada podziału przedmiotu badań na literaturę „dawniejszą” i „współczesną”, do tej pory stanowiąca kryterium, które pozwalało różnicować kompetencje przedmiotowe historii literatury i krytyki. Zupełnemu rozchwianiu uległo także, ostre uprzednio, kolejne kryterium: obiektywizmu bądź subiektywizmu postawy wobec dzieła literackiego – i odpowiednio: rozróżnienie między badaczem a krytykiem. Świadomość teoretyczna humanistyki międzywojennej nie pozwalała już na taki redukcjonistyczny optymizm. Przeciwnie, relatywizm poznawczy nauk ścisłych, który udzielił się również naukom humanistycznym, utwierdzał raczej w przekonaniu o względności adekwatnego poznania przedmiotu za pomocą metod naukowych. W konsekwencji wcześniejszą pewność co do obiektywizmu nauki zastąpiono w Dwudziestoleciu ostrożniejszym i bardziej sceptycznym dążeńiem do obiektywności. Z drugiej strony, w krytyce obok postawy antyscjentystycznej zaznaczały się silne tendencje do unaukowania dyskursu krytycznoliterackiego, m.in. poprzez rezygnację z subiektywizmu i „wrażeniowości” na rzecz racjonalizacji oraz uzasadniania sądów krytycznych. W ten sposób krytyka chciała skorzystać z prerogatyw przysługujących dotąd nauce o literaturze, zacierając tym samym ostrość dotychczasowej granicy przebiegającej między owymi dyscyplinami.

⁹⁴ H. Markiewicz (*Polska nauka o literaturze. Zarys rozwoju*. Warszawa 1981, s. 124) podaje jako cezurę rok 1863. Tak ujęte rozróżnienie między obu dyscyplinami ściśle korespondoowało z wywierającym silny wpływ na polską refleksję teoretycznoliteracką sztywnym podziałem przyjętym w niemieckiej tradycji humanistycznej, gdzie *die literarische Kritik* obejmowała wyłącznie omówienia bieżącej twórczości literackiej. (Na ten temat zob. H. Markiewicz, *Główne problemy wiedzy o literaturze*. Wyd. 4, przejrzone i uzupełnione. Kraków 1976, s. 10–11.)

Utwierdzał krytyków w tych dążeniach neoidealistyczny nurt literaturoznawstwa, również niechętny wyrazistej delimitacji obu dziedzin.

Istotna zmiana zaszła także w sferze poglądów na zagadnienie oceny oraz jej statusu w literaturze i krytyce. Neoidealizm skutecznie obalił pozytywistyczny pogląd o możliwości, co więcej – o konieczności oddzielenia postawy wartościującej od postępowania badawczego i przekazania jej krytyce „w spadku” po „oczyszczoną” w ten sposób naukę. Wartościowanie zaczęło być postrzegane jako nieodłączny, a nawet doniosły poznawczo atrybut wszelkiego poznania w humanistyce i tym samym przestało pełnić funkcję kryterium rozgraniczającego obie dziedziny.

Wreszcie weryfikacji ze względu na rodzaj podejmowanych wobec przedmiotu czynności badawczych poddany został pogląd przeciwstawiający krytykę i historię literatury. Rozwój teorii literatury, a zwłaszcza poetyki, nie pozwolił utrzymać tezy, że analiza utworu to wyłącznie domena krytyki. I odwrotnie: sytuacja panująca na zewnątrz literatury – kryzys polityczny, ideologiczny i kulturowy lat trzydziestych – zmuszała krytykę do wyjścia poza immanentne rozpatrywanie literatury i do zajęcia się jej wielorakimi kontekstami.

Postrzeganie osiągnięć metakrytyki międzywojennej w zakresie delimitacji jedynie przez pryzmat negowania przez nią wcześniejszych twierdzeń z zakresu teorii krytyki literackiej byłoby jednak znaczącym zubożeniem zagadnienia. Dezyntegracja przeświadczeń metakrytycznych pozytywizmu i modernizmu zaowocowała także sformułowaniami aprobującymi. Do najważniejszych należały:

1) świadomość granicznego charakteru krytyki literackiej jako dziedziny pisarstwa sytuującej się pomiędzy dyskursem naukowym o literaturze a samą literaturą;

2) poczucie uczestnictwa krytyki w życiu literackim, czyli jej ukierunkowania pragmatycznego, w odróżnieniu od socjologicznej neutralności i bezinteresowności poznawczej nauki o literaturze;

3) rozdział kompetencji aksjologicznych między krytykę i historię literatury dokonywany według kryterium rodzaju wartościowania: estetycznego w przypadku krytyki, historycznego zaś w nauce;

4) świadomość nieredukowalności krytyki do oceny;

5) rezygnacja z roszczeń do pełnego obiektywizmu sądów krytycznoliterackich;

6) autonomizacja krytyki polegająca na:

– wyodrębnieniu jej jako pełnoprawnej dziedziny wiedzy o literaturze, świadomej własnej odrębności w zakresie celów, metod i narzędzi, nie ustępującej pod względem ważności nauce o literaturze;

– oddzieleniu krytyki od twórczości artystycznej, wobec której może wykazywać różnorakie podobieństwa, lecz z którą nie jest tożsama;

– umieszczeniu krytyki na granicy literaturoznawstwa i literatury, jako osobnej dyscypliny o własnych celach poznawczych, wartościujących, programujących, operacyjnych i – metakrytycznych⁹⁵.

⁹⁵ Samoświadomość osiągnięta w Dwudziestoleciu przez krytykę dokładnie odpowiada pod względem ogarniętych refleksją obszarów teoretycznym ustaleniom J. Sławińskiego (*Funkcje krytyki literackiej*. W: *Dzieło – język – tradycja*. Kraków 1998. *Prace wybrane*. Pod redakcją i ze wstępem W. Boleckiego. T. 2).

Osiągnięta w wyniku sporów o własne granice samoświadomość krytyki pozwoliła jej przewyciężyć tendencje redukujące ją do jednego tylko wymiaru: nauki bądź sztuki, a takie dominowały w ujęciach wcześniejszych. Dość jednolite koncepcje pozytywistyczne i młodopolskie, akcentujące na ogół twórczy oraz subiektywny charakter krytyki przeciwstawiany obiektywnemu statusowi twierdzeń nauki o literaturze, zastąpił w Dwudziestoleciu pluralizm ujęć, dzięki dialogowi między stanowiskami prowadzący do odrzucenia wąskich czy upraszczających perspektyw i do narodzin świadomości, iż krytyka stanowi dziedzinę osobną, sytuującą się na pograniczu *ars* i *scientia*. Krytyka wyszła z tego sporu wzmocniona w swej autonomicznej pozycji jako pełnoprawny, integralny element życia literackiego, swoisty zarówno wobec nauki, jak i wobec twórczości artystycznej, świadomy własnej odrębności, mający własne cele i metody. W refleksji metakrytycznej na dobre utwierdziło się przekonanie o specyfice dyskursu krytycznego na tle dwóch pozostałych wzorców mowy: naukowego i literackiego, przy jednoczesnej akceptacji oddziaływania i przenikania ich składników do krytyki. Naturalną konsekwencją tego procesu było również pluralistyczne spojrzenie na formy oraz sposoby uprawiania krytyki, powiększenie międzywojennego „rejestr” metakrytycznego o różne jej odmiany, zbliżające ją bądź do literaturoznawstwa, bądź do twórczości artystycznej. Powinowactwa te nie były jednak w stanie osłabić osiągniętego w trakcie prowadzonych przez dwie dekady sporów delimitacyjnych przeświadczenia o zasadniczej odmienności trzech rodzajów dyskursu: literackiego, naukowego i krytycznoliterackiego.