

konwencjonalistyczne rozumienie związków koniecznych i wyjaśniającego charakteru nauki.

Odpowiadać temu będzie i konwencjonalistyczna „ontologia”. Zbędne będą kategorie bytu. I bezprzedmiotowe (w metodologii badań literackich!) pytanie, jakie kategorie bytu stanowią fundament istnienia dzieła literackiego. Jak również np. pytanie, czy dzieło literackie jest przedmiotem psychicznym.

Metodolog będzie odpowiadał na pytanie, co znaczy *pojęcie* „dzieła literackiego”, *wyodrębnione przez praktykę badawczą, w języku tej praktyki*. Przy tym nie będzie szło o cechy desygnatu tego pojęcia. O tym ma mówić uczonego-praktyk. Lecz o samo *pojęcie*. O te cechy strukturalne, które z nim jako tworem językowym są związane. Ta metodologia nie będzie narzucała praktyce badawczej fikcyjnych teorii merytorycznych dzieła literackiego, lecz będzie organizowała naukę o literaturze. Pozwalając jej po pierwsze w pełni weryfikować poprawność wyodrębnienia pojęć klasycznych, przez uzasadnienie adekwatności teorii wyodrębniających to pojęcie. A to przez wskazanie, w jakim systemie pojęć (w jakim języku np. teoretyka literatury formalisty — czy historyka literatury) — dane teoretyczne orzeczenie ujmuje właściwe związki konieczne. Oczywiście ten system pojęć, który analizuje metodolog, tworzy praktyka. Lecz tworzy go chaotycznie, w stanie „nie-czystym”. Metodolog musi daną naukę zarówno oczyścić z pojęć niewłaściwych, nie mogących być sensownie użytymi w jej języku, jak i z teorii o te pojęcia opartych. A to dużo! Po drugie taka metodologia daje badaczowi poprawne narzędzia pracy, czyli czyni tę pracę ekonomiczniejszą. Po trzecie uświadamia i hierarchizuje problematykę.

Można by tu wysunąć zarzut, że ta koncepcja petryfikuje naukę i jej osiągnięcia. Na to trzeba odpowiedzieć, że zadaniem metodologii jest organizowanie danej nauki — nie programowe tworzenie nowej.

W świetle tych uwag jasne jest, że próby połączenia metodologii badań literackich z fenomenologią — w dzisiejszym stanie rzeczy — nie dają i nie mogą dać pozytywnych rezultatów. Badacz-praktyk nie może np. wykorzystać definicji Ingardena, bo sformułowane one są tak, że abstrahują od języka nauki, dla której są przeznaczone. Uważny czytelnik od razu zauważy, że język Ingardena to język psychologii (mówmy: opisowej!). Tak to by chyba powiedział i Husserl. A nieporozumieniem jest twierdzić, iż tylko w języku psychologii opisowej można formułować sądy prawdziwe. Metodolog winien umożliwić uczonemu formalną poprawność sądów sformułowanych właśnie w języku tego uczonego. Tego nie dają definicje fenomenologów. To może dać sumienna analiza składni, dyrektyw formalnych języka danej nauki. Tworzenie logiki danej nauki!



Ludwik Fryde

O POWOŁANIU KRYTYKI LITERACKIEJ

1.

Nie zamierzam tu tworzyć oryginalnej teorii krytyki literackiej. Nie mam więc obowiązku szczegółowego rozpatrywania nowszych prac teoretycznych o krytyce (Kridla, Łempickiego, Elzenberga i in.), omawiania historycznych opracowań przedmiotu, ani powoływania się na wypowiedzi praktyków krytyki dawniejszych czy współczesnych.

Ambicje tego szkicu są niewielkie. Ma on sformułować, możliwie jasno i przejrzysto, kilka myśli ogólnych o charakterze programowym. Dotyczy one nie tyle techniki, tj. metod i narzędzi analizy literackiej, co raczej „taktu”, a więc — celów i dążeń krytyki. Szkicowy ten program nie obejmie, rzecz prosta, wszystkich typów działalności krytycznej; zbyt bogata i zróżnicowana jest współczesna refleksja nad literaturą, by można ją było za jednym zamachem sprowadzić do wspólnego mianownika. Doktrynerstwem też byłoby stawiać swe programowe postulaty jako miarę bezwzględną. Co innego jednak uznawać rację istnienia i pożytek, płynący z wielości typów krytyki współczesnej, a co innego uważać typy te za równorzędne i równoważące. I tu, jak wszędzie, zarysowuje się pewna hierarchia, — hierarchia zadań, celów i środków.

Nie umiem znaleźć lepszego sposobu na rozwinięcie mych poglądów, jak wyprowadzić je z konkretnego przykładu i zarazem — świetnego wzoru krytyki artystycznej (nie literackiej: muzycznej). Dłuższy fragment, który przytaczam, pochodzi z książki Fryderyka Nietzschego: *Poza dobrem i złem* (Przeł. Stanisław Wyrzykowski. Nakład Jakóba Mortkowiczd. Warszawa—Kraków 1912. Wydanie trzecie. Str. 216—218). Nie trzeba pisać się na wszystkie sądy tu wypowiedziane; można je nawet w zupełności odrzucić; tym niemniej fragment ten pozostanie arcywzorem krytyki artystycznej, utworem w swej dziedzinie klasycznym.

...Przemni! „dawny dobry” czas, wyśpiewał się w Mozarcie: — jakież to szczęście dla nas, iż rokoko jego przemawia do nas jeszcze, że jego „dobre towarzystwo”, jego pieściwe rojenia, jego dziecinne lubowanie się chińszczyznami i floresami, jego serdeczna uprzejmość, jego upodobanie do ładności, czułości, taneczności, błogiej ławości, jego wiara w Południe do jakiegoś w nas s z c z ą t k a zakolatać jeszcze może! Ach, kiedyś i to minie; — lecz któż śmiałyby wątpić, iż jeszcze rychlej przestanemy przejmować i lubować się Beethovenem! — toć był on jeno echem przełomowego i przejściowego stylu, nie zaś jak Mozart odzewem wielkiego wiekowego europejskiego smaku. Beethoven jest epizodem między starą spróchniałą duszą, co wciąż się kruszy, a przyszłą przemłodocianą duszą, co wciąż p r z y b y w a; muzykę jego zalega pomrok wie-

kulstiej utraty i wiekuiście wyjarzmiającej się nadziei. — ten sam pomrok, w którym plawiła się Europa, snując marzenia z Rousseau'em, płaśając dokoła rewolucyjnego drzewa wolności, a w końcu ubóstwiając niemal Napoleona. Alłści, jak szybko wygasa dziś władnie to uczucie, — jak obcą jest dla naszego ucha mowa takich Rousseau'ów Schillerów, Shelley'ów, Byronów, a u nich to w s z y s t k i c h przejawiała się w słowie ta sama dola Europy, co rozśpiewała się w Beethovenie! Późniejsze dzieła muzyki niemieckiej należą do romantyki, to znaczy, z historycznego stanowiska do jeszcze krótszego, jeszcze pierzchliwszego, jeszcze powierzchowniejszego prądu, niżli ów wielki okres przelomowy, owo przejście Europy od Rousseau'a do Napoleona I do wyłonienia się demokracji. Weber: lecz czym-że jest dziś dla nas *Freischütz* i *Oberon*! Albo *Marschnera Hans Heiling* i *Vampyr*. Lub nawet *Tannhäuser* wagnerowski! To muzyka przebrzmiała, acz jeszcze nie zapomniana. Cała ta muzyka romantyczna była przy tym niedość dostojną, niedość muzyką, by także gdzie indziej zachować dla siebie uznanie, nie tylko w teatrze i wobec tłumu, była ona z założenia muzyką drugorzędną, z którą niezbyt się liczyli prawdziwi muzycy. Inaczej rzecz się miała z Feliksem Mendelssohnem, owym halkyoiiskim mistrzem, który dla swej lżejszej, czystszej, bardziej uszczęśliwionej duszy rychło zasłynął i równie rychło zapomniany został: jako piękny muzyki niemieckiej epi z o d. Co zaś tyczy Roberta Schumanna, co mozołił się ciężko i od samego początku mozolnie też pojmovany był — ostatni to twórca szkoły: — nie zdaje się nam szczęściem, odetchnieniem, wyswobodzeniem, przewyżczeniem tej właśnie romantyki schumanowskiej? Schumann, pierzchający do „saskiej Szwajcarii“ swej duszy, nastrojony na poly werther'ycznie, na pewno zaś nie beethoven'icznie! na pewno nie byronicznie! — jego muzyka do *Manfreda* jest pomyłką i niezrozumieniem, posunięty do niesprawiedliwości, — Schumann ze swym smakiem, co był w istocie maluczki smakiem (mianowicie niebezpieczną, zaś śród Niemców podwójnie niebezpieczną skłonnością do cichego liryzmu i opilości uczuciowej), wciąż się odsuwający, lęklwie się wymykający i zamykający, szlachetny pieśczoeh bezimiennym szczęściem i bólem rozkoszujący się jedynie, ni to dziewczyna i „noli me tangere“ od samego początku: Schumann był w muzyce zjawiskiem jeno niemieckim, nie zaś europejskim jak Beethoven, jak, w wyższym jeszcze stopniu, Mozart, — przez niego zagrażało muzyce niemieckiej największe niebezpieczeństwo, mianowicie iż postrada głos, wstrząsający duszą Europy, i zniłdzie do rzędu zwykłej parafianiszczyny.

2.

W ustępie tym przede wszystkim zwraca uwagę jego nadzwyczajny artyzm. Nieporównany styl Nietzschego lśni tu pełnym blaskiem, mieni się wieloma odcieniami od delikatnych aluzji i potraczeń do ostrych akcentów szyderstwa. Ten styl, wykształcony na wzorach wielkich moralistów francuskich, o nieskazitelnej elegancji i gracji, stanowi indywidualną własność twórcy *Zaratustry*; występuje w nim jednak prócz tego moment bardziej ogólny — coś co w tej lub innej postaci pojawia się u wielu krytyków jako integralny czynnik ich metody twórczej.

Przyjrzyjmy się bliżej charakterystyce Mozarta: „pieściwe rojenia“, „dziecinne lubowanie się chińszczyzną“, „serdeczna uprzejmość“, „dobre towarzystwo“, upodobanie do ładności, czułości, taneczności“ — co właściwie znaczą te wyrażenia, podane w tak obfitym i bezładnym na pozór nagromadzeniu? Trzeba je chyba traktować jako metafory

poetyckie, nieprzetłumaczalne na język praktyki życiowej ani na język nauki. Jaka nauka mogła by tu w ogóle wchodzić w rachubę? Na pewno nie ścisła muzykologia, i za tym mutatis mutandis filologiczne badania literackie. Może więc — psychologia? Zacytowane zwroty oznaczają wszak na ogół jakieś stany świadomości, uczucia czy nastawienia uczuciowe. Może więc należą one do jakiejś intuicyjnej, przed- czy pseudonaukowej psychologii? I to jednak nie. Nie mówi się tu przecież o osobach wielkich kompozytorów, mówi się o ich dziełach i nie ma podstawy do przenoszenia charakterystyki dzieł na osoby. Kiedy czytamy zdanie: „Beethoven jest epizodem między starą spróchniałą, co wciąż się kruszy, a przyszłą przemłodocianą duszą, co wciąż przybywa“, zdajemy sobie dobrze sprawę, że ta dwukrotnie nazwana po imieniu dusza nie wiele ma wspólnego z „psychiką“, pojętą na wzór badań psychologii eksperymentalnej. Mamy tu bowiem metaforyczne ujęcie tych rzeczy i procesów, które nie mają — może lepiej powiedzieć! — jeszcze nie mają — własnego języka i wobec tego mogą być wyrażane tylko w przybliżeniu, za pomocą artystycznej transpozycji skanonizowanych systemów językowych.

Mowa metaforyczna krytyki służy do określonych funkcji i w przytoczonym urywku spełnia te funkcje skutecznie. Z nieporządnie (z punktu widzenia logiki) ułożonych zdań i pół-zdań coś się wyłania, zarysowuje w naszej świadomości; poprzez słowa jawią się przed nami jakieś rzeczy, nieuchwytnie i niematerialne, a przecież głęboko rzeczywiste — przedmioty nie-fizyczne. Mozart, Beethoven, Mendelssohn, Schumann to nie są już ludzie — przypadkowe jednostki, przeżywające swoje wyznaczone przez zbieg okoliczności istnienie w określonym czasie i miejscu, i nie są to martwe stopy partytur, przekazywane z pokolenia w pokolenie; to są kosmosy, potężne światy duchowe, wyłoniłone z ciemnych, niezbadanych głębin życia dla zmanifestowania jego wielkości i siły.

We fragmencie, któryśmy przytoczyli, Nietzsche nie tyle analizuje, co opisuje, i więcej nie opisuje: — p o k a z u j e. Pragnie unaochnić istotę muzyki Mozarta czy Beethovena i w tym celu posługuje się bogatym arsenalem swych środków artystycznych. Jego piękny styl nie zasadza się na obfitej, ozdobnej metaforyce; wyrafinowany artyzm stanowi tu jeno niezbędną instrument do wydobywania szczególnych tonów i poruszania duszy czytelnika.

Taki stosunek do słowa i sztuki słowa jest typowy i poniekąd obowiązujący dla krytyki. Piękny styl w krytyce nie polega na ozdobnej poetyczności czy kaznodziejskim patosie; proza krytyczna stanowi odrębny gatunek mowy artystycznie zorganizowanej i posiada swolste reguły piękna, odmienne od reguł prozy narracyjnej (analogicznie np. do sztuki wymowy). Nie ma ona na celu wywoływania w czytelniku

stanów kontemplacji estetycznej; artyzm jest dla niej tylko środkiem działania, techniką, podporządkowaną dążeniom poznawczym i propagandowo-popularyzacyjnym (pragmatycznym).

Niewątpliwie, we fragmencie przytoczonym Nietzsche przesadza: umyślnie, jakby dla większego polrytowania pedantów-filologów (również w muzykologii), podnosi głos i z siebiepańską apodyktycznością, nie oglądając się na nic, burzy ustalone tablice wartości. Nie to jest jednak dla nas ważne. Przypominamy Nietzschego, gdyż uprzytomnia nam on, że krytyka sztuki z natury swych zadań nie może pomieścić się w skodyfikowanym systemie językowym; że *myślenie metaforyczne*¹⁾ stanowi swolste znamię jej metody twórczej. Przy tym metafory krytyka nie muszą posiadać tak jaskrawego, poetyckiego charakteru jak w przytoczonym fragmencie; i tacy gorliwi szermierze walki o odpoetycznienie krytyki jak Irzykowski i Croce są metaforykami: nie posługują się ograniczoną ilością pojęć o ściśle określonym zakresie i treści znaczeniowej, lecz z wyrazów języka praktycznego i naukowego tworzą pojęcia nowe, traktując te systemy jako materiał — materiał metaforyczny. A to właśnie jest rozstrzygające.

Brzozowski mówi w *Pamiętniku o Skardze*, że jak każdy wielki publicysta siłą swego słowa narzucał słuchaczom przekonanie, iż propagowana przezeń forma działania jest najślusniejsza, jedynie wartościowa i co więcej — jedynie rzeczywista. Podobnie krytyk literacki przekonywa czytelnika, że jego punkt widzenia jest jedynym stanowiskiem możliwym; musi on z taką mocą słowa uobecniać wartości poetyckie dzieł sztuki słowa, aby sąd jego stał się niewzruszonym kanonem rozumienia i odczuwania tych wartości. Jest to pierwsze powołanie krytyki literackiej — krytyki jako sztuki: organizowanie wyobraźni odbiorcy, rozszerzanie jej i nastawianie w kierunku właściwym; pośrednią drogą, poprzez częściową racjonalizację dzieła sztuki, formowanie przeżycia estetycznego u czytelnika.

3.

Wartości estetyczne zostały ujęte w przytoczonym fragmencie w sposób dość szczególny. Mocno uwydatnił Nietzsche to, co Brzozowski nazywa „zmysłowym czarem poezji“; ale na tym nie poprzestał. Właściwie kolejność jest odwrotna. Nietzsche kreśli zasadniczy gest duchowy Mozarta, Beethovena, Mendelssohna, Schumanna i piękno, „zmysłowy czar“ muzyki ujmuje jako realizację tego gestu, uprzywilejowanie go i przeniesienie z praktyki życiowej w sferę bezinteresownej kontemplacji. Wartość estetyczna to w ujęciu twórcy *Zaratustry* wartościowy

¹⁾ Zob. art. o krytyce H. Elzenberga w *Przeglądzie Warszawskim*, 1925.

stan duszy: pełna wdzięku, dziecinna naiwność, elegancja i zgrabna wirtuozeria Mozarta; namiętna, rozdzielana wewnętrzną burzą, wola młodzieńcza Beethovena.

Te gesty duchowe nie istnieją w próżni pozadziejowej; Nietzsche kreśli je na tle historycznym jako elementy systemów kulturalnych. Mozart to „odzew wiekowego europejskiego smaku“, to przede wszystkim — rokoko, a więc nie tzw. osobowość, żeby użyć tego modnego a bardzo mętnego terminu, ale fragment wielkiej kulturalnej struktury. I tylko poprzez architektonikę tej struktury można zrozumieć twórczość Mozarta i w pełni przeżyć zawarte w jego dziele wartości estetyczne.

Nieco inaczej ma się rzecz z Beethovenem: „toć był on jeno echem przełomowego i przejściowego stylu, nie zaś, jak Mozart, odzwaniem wielkiego wiekowego europejskiego smaku“. Beethoven należy do wieku dziewiętnastego, a ten okres historyczny stanowi zjawisko kulturalne niezmiernie skomplikowane. Nie ma wówczas ogólnej, jednolitej struktury; działalność jednostek sumuje się w proces stopniowego załamania się starych systemów i powolnego wyłaniania się nowych, dla których właściwy czas nadejdzie — w wieku XX. Zawarty w przytoczonym ustępie szkicowy zarys ewolucji muzyki niemieckiej od Mozarta do Schumanna oświetla pierwszą, negatywną część tych przeobrażeń.

Zostawiając na boku kwestię merytorycznej słuszności sądów Nietzschego o muzyce, w samej jego metodzie krytycznej pewne chwytły wymagają korekty. Nietzsche jest jednym z generalnych redukcjonistów (jak Marks, Freud); sprowadza świat wytworów duchowych do wspólnego mianownika i w ten sposób przewyższa go, uwalnia się od ciężaru tradycji. Dziś nie możemy przyjąć w całości tego punktu widzenia. Nie dość sprowadzić fakt duchowy do społeczno-kulturalnych przesłanek: od tego, co dało się zredukować, trzeba oddzielić resztę niesprowadzalną, to co pozostaje po redukcji i — obowiązuje. Wytwory kulturalne nie są zwierciadłem, biernym odbiciem tak lub inaczej pojętego społecznego podłoża, są to czyny duchowe, wyrastające z określonego czasu i miejsca, ale ujawnioną w sobie mocą twórczą wychylone ponad swój czas.

Mimo tej jednostronności przytoczony ustęp stanowi arcywzór krytyki jako źródła istotnej wiedzy o sztuce. Jest ona bowiem równoznaczna z wiedzą o wartościach duchowych sztuki, czyli o doniosłych, cennych moralnie stanach duszy, mocą piękna przemienionych w przedmioty bezinteresownej kontemplacji. Takie rozumienie i poznawanie poezji dokonują się jedynie poprzez rozumienie wielkich struktur kulturalnych, w ramach których żyje i rozwija się poezja.

Jaki jest stosunek tego osobliwego poznania do poznania naukowego? Istnieją wszak szeroko rozbudowane badania literackie, które mają

za zadanie dawać idealnie ścisłą i doskonałą wiedzę o poezji. Istnieje, czy też powstaje, odrębna dyscyplina, tak zwana poetyka formalna, zrywająca z tradycjami dawnej filologii, która interesowała się jedynie tekstem utworów literackich, i zwracająca się ku utworom literackim jako dziełom sztuki. Czym jest wobec niej krytyka literacka?

Poetyka formalna jest młodą, ale bardzo rewolucyjną gałęzią wiedzy. Za pośrednictwem swych przedstawicieli stawia kategoryczne żądania, domaga się ścisłości, argumentów, trzymania się tematu — słowem unaukowania refleksji nad literaturą. Do czego zmierzają, do jakich rezultatów prowadzą te żądania — zobaczymy za chwilę.

Przykładu dostarczy — wersyfikacja. Tworzy ona w obecnej chwili odrębną dziedzinę wiedzy, system formalny, opierający się na zupełnie swoistym ujęciu i pojęciu poezji. Badacz wiersza (w rozumieniu formalnym), świadomie lub nieświadomie, pojmując poezję jako zbiór schematów wersyfikacyjnych. I gdy badacz taki przechodzi do uogólnień wartościujących, wartość poetycka utożsamia się nieomal z... ilością efektów rytmicznych. W wyniku dochodzi nieraz do sądów tak absurdalnych, że jak np. przekonanie, że okres współczesny stanowi epokę najświetniejszego rozkwitu poezji polskiej, po którym niewiele już w polskim wierszu zmienić się może.¹

Nieporozumienia takie są nieuniknione, gdy w cennym skądinąd i chwalebny dążeniu do naukowego obiektywizmu zapomina się o zasadniczych prawdach estetycznych. Znakomity krytyk Benedetto Croce w nieocenionej rozprawie *O nowoczesną poetykę*² stwierdza w sposób rozstrzygający, że poetyka jako nauka o empirycznym materiale sztuki słowa winna się ograniczyć do skatalogowania z opisowego ujęcia tzw. chwytów artystycznych. Współczesna poetyka formalna żywi o wiele większe ambicje; buduje szereg systemów, w których poezja ulega mechanicznej parcelacji na schematy kompozycyjne, techniczne, stylowe, wersyfikacyjne. W rezultacie wartość poetycka, duchowa wartość poezji („Das Kunstwerk ist jedoch stets eine geistige Tat“ stwierdza kategorycznie w wymienionym studium Croce) ulatnia się niepostrzeżalnie między palcami badaczy; miejsce jej zajmują takie surogaty, pseudo-wartości, jak owe efekty wersyfikacyjne lub inne temu podobne zewnętrzne sztuczki techniczne.

Intuicyjny sąd krytyka o wartości poetyckiej nie posiada ściśle racjonalnego charakteru sądów, występujących w naukach teoretycznych. Nie znaczy to jednak, aby wymykał się spod wszelkiej weryfikacji.

¹) Twierdzi to Fr. Siedlecki, przedstawiciel „wiedzy formalnej o literaturze“ (*Skamander*).

²) *Für eine moderne Poetik*, ogłoszone w księdze pamiątkowej K. Vosslera *Idealistische Neuphilologie* (Heidelberg, 1922) i przedrukowane w niemieckim wydaniu zbioru *essayów „Poesie und Nichtpoesie“* (Amalthea-Verlag, Zürich-Wien-Leipzig, 1925).

Podlega więc przede wszystkim kryteriom prawdziwości wzgl. fałszywości. Wymieńmy w przytoczonym ustępie nazwisko „Mozart“ na „Beethoven“ i na odwrót; od razu rzuci się w oczy nonsens tych charakterystyk. Nie dość jednak na tym. Sąd krytyczny nie może wprawdzie być rozważany w kategoriach „śluszości“ i „niesłuszości“ (tzn. wynikania z przesłanek przyjętych jako aksjomaty; dążenie do aksjomatyzacji i uporządkowania zdań w system dedukcyjny stanowi nowoczesny ideał budowy nauki), jest natomiast poddany kryteriom swoistym: „Istotności“ i „nie-Istotności“. Krytyk rzadko kiedy wypowiada zdania bezwzględnie fałszywe (choć i to się zdarza; wówczas weryfikacja przedstawia małe trudności), nie zawsze jednak trafia w sedno rzeczy. Nieprawdę krytyki stosunkowo łatwo zdemaskować; prawda krytyczna natomiast, na ogół cząstkowa i niedoskonała, rodząca się z olśnienia intuicji, jest odkryciem, które można pobić właściwie tylko — lepszym odkryciem.

Intuicyjne tłumaczenie wartości poetyckich jako wartości duchowych, powstałych w atmosferze określonej struktury kulturalnej — oto powołanie krytyki literackiej, jej powołanie poznawcze.

Historyczny, nawskroś redukcyjny i relatywizujący charakter przytoczonego fragmentu nie zacierają przebijających w nim sympatii i antypatii. Nietzsche nie tylko opisuje wartości, ale i sam wartościuje, i oceny jego mimo zewnętrznej paradoksalności opierają się na głębokich racjach. Przyjrzyjmy się im bliżej.

Przede wszystkim zwraca uwagę przeciwstawienie Mozart—Beethoven, przeciwstawienie nie tylko uwydatniające zasadnicze przeciwieństwo tych dwóch geniuszów, ale i mocno akcentujące wyższość Mozarta! — zaiste paradoks na pierwszy rzut oka całkiem pozbawiony sensu, niezrozumiały, prowokacyjnie oburzający dla miłośników muzyki. A przecież nie można odmówić Nietzschemu jego racji; nie można zaprzeczyć, że nie z przekory, nie z nieznanomości rzeczy wypływa ten pogląd, lecz z określonej i konsekwentnej postawy wobec sztuki. Zaletna lekkość, dziecinna naiwność, harmonijny wdzięk, gracia i elegancja „dobrego towarzystwa“ — to zachwyca twórcę „Zaratustry“; nie poza tym, lecz w tym właśnie widzi, czuje wielką, wielowiekową strukturę kulturalną, dostojny — mówiąc jego językiem — typ życia ludzkiego. Natomiast nieokiełznana wulkaniczność Beethovena, jego heroiczny patos, targająca się wielkość, ułomna genialność niepokoł go i odpycha; dostrzega w tym potężnym spiętrzeniu tonów zaczątek dekadencji, wielkiego kryzysu kultury nowożytnej, pierwszy etap dziełnastowiecznego rozprężenia, prowadzący konsekwentnie poprzez mniejszych romantyków do mieszczańskiego sentymentalizmu Roberta Schumanna. Stopniowe pomniejszanie sztuki idzie w parze, jest równo-

znaczne z pomniejszeniem człowieka. Mozart wyraża wielki ład kulturalny, Beethoven — ułomną wielkość rewolucyjnego wyzwolenia, dalsi romantycy niemieccy — dekadencję tego stanu ducha, Mendelssohn — błogosławieństwo sztuki czystej, Schumann — rezygnację zmęczonej jednostki, zamknięcie się w sferze życia wewnętrznego.

Znaczenie tych sądów dla krytyki muzycznej pozostawiamy na boku, jako kwestię nie mającą związku z właściwym tematem naszych rozważań. Zaznaczmy tylko ubocznie, że poglądy Nietzschego, aczkolwiek heretyckie w stosunku do opinii oficjalnych, nie są całkowicie odosobnione. I tak na przykład wielki kompozytor Karol Szymanowski w swym studium *O romantyzmie w muzyce* wypowiadał poglądy bardzo zbliżone do myśli twórcy *Zaratustry*.

Dla nas jednak przytoczony fragment ważny jest przede wszystkim jako wzór dla krytyki literackiej. O ile sądy Nietzschego o muzyce mają znaczenie dla wiedzy o poezji — to nas obchodzi.

Otóż najpierw trzeba podkreślić jako cenną prawdę akcentowanie przez Nietzschego twórczego znaczenia konwencji w sztuce. Konwencja, porządek oparty na uznanej z góry prawidłowości, uważa się ciągle, anachronicznie, za niewolę, skrępowanie woli twórczej. W rzeczywistości jednak ład nie krępuje, ani nie ogranicza, lecz wyzwala i daje ujścia nagromadzonym energiom; wyznacza cel i wskazuje drogę do celu. Jasność, trzeźwość, elegancja, wdzięk, harmonia układu, — idea sztuki jako umiejętności wytwarzania przedmiotów pięknych — klasycyzm słowem, w szerokim rozumieniu tej idei, rozumiana jako wartość estetyczna i zarazem duchowa, jako zdrowie, w takim charakterze przeciwstawiona przez Goethego chorobie romantyzmu: oto istotna podstawa wartościujących sądów krytycznych; podstawą godną przypomnienia i szczególnego podkreślenia dzisiaj, gdy zaczynają się wreszcie przecierać chmury na horyzoncie naszego życia umysłowego i po długim błędzeniu, wzbogaceni, ale i zubożeni bardzo wracamy do starych niewzruszonych prawd, jedynych i niezastąpionych fundamentów rzetelnej kultury duchowej.

Ze stanowiska tych prawd osądza Nietzsche wiek dziewiętnasty, w jego odczuciu — wiek pomniejszenia sztuki i w ogólności — pomniejszenia człowieka. Bez trudu można przełożyć jego język muzyczny na język literatury: na miejsce genialnej pary Mozart—Beethoven postawić mniej wielką, ale analogiczną w stosunku wzajemnym partnerów parę: Marivaux—Fryderyk Schiller. Będzie paradoksem nielada, jeśli blahe i dość puste komedyjki Marivaux postawimy ponad posągowe schillerowskie tragedie, a przecież słuszność nakazuje tak postąpić. Marivaux bowiem przy swoich ograniczonych horyzontach duchowych był świadomym i subtelnym w swym niewielkim zakresie artystą; utwory jego

nie są wielkimi dziełami, są jednak — dziełami sztuki. Nie można tego powiedzieć o dramatach Schillera; surowo, spokojnie i ostatecznie ocenił je Croce w swej *Poezji i niepoezji*.

Kultura wieku dziewiętnastego stanowi wyjątkowo skomplikowany przedmiot analizy krytycznej. Powoli zmieniają się plany i proporcje; to, co było w cieniu, wysuwa się na miejsce przodujące, a na niejednym z czczonych posągów ukazują się pęknięcia i rysy. Stały systematyczny wzrost powagi i znaczenia takich mistrzów, jak Fredro, Prus, Orzeszkowa wskazuje niedwuznacznie na kierunek ewolucji ocen estetycznych.

Trzecim wskazaniem, płynącym z przytoczonego fragmentu, jest uwaga o Mendelssohnie. Podziwia w jego muzyce Nietzsche cudowną niematerialność, oderwanie od ziemi i jej spraw, stanowcze oddzielenie się od mieszczańskiej kultury stulecia. Ta przelotna uwaga rzuca światło na charakter i sens sztuki nowoczesnej, awangardowej, programowo anty-naturalistycznej i anty-ziemskiej, rozpinającej swą czarodziejską tęczę nad ruinami starego świata.

W ten sposób Nietzsche w swych sądach o muzyce przypomina nam pośrednio zasadnicze prawdy o powinnościach krytyki literackiej. Powołaniem jej jako sztuki jest trafne i sugestywne przedstawienie wartości poetyckich; jako nauki — intuicyjne uchwycenie tych wartości jako elementów określonego systemu kulturalnego; i wreszcie w trzecim zakresie swego działania, jako dyscyplina wartościująca, krytyka ma za zadanie oceniać wartości poetyckie, oceniać nie tylko formalnie ze względu na ich rolę w systemie estetycznym epoki, ale i merytorycznie, jako wartości duchowe, reprezentujące różne formy i typy kultury.

5.

Przytoczony fragment Nietzschego winien być jeszcze rozpatrzony ze społecznego punktu widzenia. Ma on bowiem charakter na wskroś agitacyjny; nie tylko stwierdza, ale i propaguje, narzuca. Krytyka muzyki niemieckiej stanowi tu narzędzie walki o niemiecką kulturę w ogólności; odmienny pogląd na sztukę, odmienny system wartościowania estetycznego to sprawa głęboko wkraczająca w naszą orientację duchową. Nietzsche w zacytowanym przez nas urywku jest klasycznym przykładem krytyki walczącej, krytyki społecznej — w istotnym znaczeniu tego wyrazu.

Potrzeba takiej krytyki nie zawsze jest jednakowa. W czasach duchowego ładu (o ile czasy takie nie są chimerą wyobraźni), gdy istnieją, nie tylko teoretycznie ale i faktycznie, wspólne normy i oceny w zwartych grupach społecznych, rola krytyki nie jest tak wielka. Dziś jednak sytuacja jest odmienna. Żyjemy w czasie wielkiej i powszechnej prze-

miany wartości w kulturze europejskiej, bodaj że właśnie rozpoczętej przez Nietzschego; przemiany dokonywującej się beładnie i nieporządknie, z większym udziałem rozpetanych instynktów niż świadomej i konsekwentnej woli kulturalnej. W takiej sytuacji potrzeba gwałtownie krytyki. Krytyki, która by uświadamiała charakter i sens zachodzących zmian; która by wypracowała kryteria do właściwej oceny dorobku kulturalnego przeszłości i bieżącej produkcji w jej dziedzicach.

Gdy idzie o literaturę, zadania te spełniały w dużej mierze badania literackie. Nauka o literaturze nie miała i właściwie dziś jeszcze nie ma w pełni charakteru wiedzy ścisłej; z tego względu znajdowały w niej ujście i wyraz różne tendencje pozanaukowe, m. in. krytyczne. Ale obecnie sprawa ta zaczyna kształtować się inaczej; dążenie do unaukowania refleksji nad literaturą wzmagają się i w tej sytuacji krytyka, aby nie ulec potężniejącym prądom formalistycznym, musi ukonstytuować się jako odrębna dziedzina pracy kulturalnej, odrębny typ myśli i działalności społecznej.

Konsekwencja skrajna, wyprowadzana ze słusznej idei społecznego oddziaływania krytyki, jest postulat krytyki reklamowej, wysunięty podczas dyskusji na ten temat przed kilku laty. Krytyk — głosi ta teza — winien być przede wszystkim propagatorem, umiejętnym zachwalaczem książek szerokiej publiczności; działanie jego ma mieć charakter bezpośredni, krótkotrwały, ale za to szeroki i skuteczny. Jest to pogląd wysoce charakterystyczny dla czasów dzisiejszych, w których reklama odgrywa tak wielką, czasem decydującą rolę w życiu gospodarczym; nie ma chyba jednak potrzeby brać go na serio.

Reklama, propaganda może być robiona na zamówienie, a może wypływać z głębokiego przeświadczenia o społecznym znaczeniu uznawanych wartości. I tu właśnie zaczyna się problemat. Nie można zaczynać od końca, od hałaśliwej propagandy, gdy czas budować trwałe fundamenty smaku i wrażliwości estetycznej, dokonać generalnego przeglądu dorobku przeszłości z punktu widzenia prawdziwych, nie na jeden dzień obowiązujących kryteriów zdać sobie sprawę z bieżącej produkcji artystycznej.

Dla należytego spełnienia tej roli niezbędna wydaje się na początek pewna rezygnacja, wyrzeczenie się natychmiastowego wpływu na czytelników, o ile wpływ taki ma być istotnie twórczym oddziaływaniem. I znowu Nietzsche staje przed nami jako wzór i przykład. On nie dbał o efekt doraźny, wierzył, że prawda zawarta w jego słowach zwycięży i miał odwagę mówienia prawd niepopularnych. Dziś znajdujemy się w sytuacji z wielu względów analogicznej. Nietzsche był wielkim samotnikiem; słowa jego ginęły w ciszy bez rezonansu, bez echa. Dziś nie otacza nas cisza, ale hałas, hałas tak wielki, że krytyka reklamowa, komercyjna

traci swe „szanse“ z dnia na dzień. Cóż więc pozostaje innego, jak zrezygnować z „wpływów“ i zwrócić się w głąb ku fundamentom, z przekonaniem, że praca ta nie pójdzie na marne.

Ogromnym, najważniejszym zadaniem krytyki literackiej jako działalności społecznej, jest odbudowanie idei poezji jako sztuki słowa; idei wartości poetyckiej jako wartości w najgłębszej swojej istocie moralnej. Pokazywanie, tłumaczenie tych wartości, wsparte na niezachwianej wierze, że obcowanie z nimi nie ma służyć „życiu“ ale samo w sobie stanowi jedną z najwyższych form ludzkiego istnienia — o społeczne powołanie krytyki¹⁾.

Juliusz Saloni

KOMPOZYCJA JĘZYKA W NOCY LISTOPADOWEJ

(Dokończenie)

W kompozycji dzieła wyszukiwanie tego bogactwa odbywa się w myśl pewnej zasady; dobór jakości i ich ugrupowanie nie jest dziełem przypadku. Każąc przemawiać swej postaci dramatycznej jej własnym językiem, przystosowuje Wyspiański sposób jej mówienia do sytuacji, w której postać występuje; wyczuwanie tej sytuacji, przeżywanie jej przez poetę staje się podstawą różnicowania stylistycznego języka.

Byłoby to zgodne z relacją Chmiela, że Wyspiański tworzy w ten sposób, że pisze z ułożonego dramatu te sceny, w których osoby zaczynają już same do niego „gadać“. Stąd też w obrębie języka, charakterystycznego dla pewnej postaci, możemy jeszcze odróżnić rozmaite jego typy, zgodne z przeżywaną sytuacją duchową.

Jeżeli zwrócimy uwagę na tę samą postać, nie wychodzącą ze swojej roli, wyznaczonej w dramacie, a więc np. Palladę, która przez cały czas pozostaje sobą, i porównamy jej sposób przemawiania w różnych scenach, przekonamy się, że jej mowa nie jest jednolita w swojej postaci, jakkolwiek pozostaje niezmienione tworzywo językowe, jakkolwiek Pallas przemawia zawsze językiem archaizowanym. Podobnie obserwujemy zjawiska u Nike spod Cheronei i u Aresą, u Goszczyńskiego, Konstantego i Gendré'a. Język ten zależny jest od sytuacji, w której postać obserwowana występuje. Raz język ten staje się „bogaty“, pełen ozdób i figur stylistycznych wszelakiej obfitości słów i znaczeń konkretnych — drugi raz jest „ubogi“, szarzej, staje się bardziej abstrakcyjny, codzienny, pospolity.

¹⁾ Odczyt wygłoszony w Sekcji nauki o literaturze Towarzystwa Polonistów w Warszawie.