

WANDA MELCER.

Zjawisko „nowego krytyka“ musi być ściśle związane ze zjawiskiem „nowego widza“. Streszczając, sądzę, że to, co owym „nowym widzem“ nazywamy, to jest jakaś przejściowa osobistość, ponieważ dziesięcioklasowa szkoła powszechna i ogólnie wyższy, a dla wszystkich równy standart życiowy sprawi, że wprędce „nowy widz“ stanie się również rafinowany (to znaczy mniej świeży w odczuwaniu), a więcej wykształcony i wymagający, czyli nabierze wielu cech dawnego widza. Oczywiście ten nowy „dawny widz“ będzie znowu zupełnie inny od swojego poprzednika, ponieważ i nasza

wrażliwość i nasz stosunek do sztuki nie jest czymś stałym, — co się może najdobitniej ujawni w stosunku do naszych klasyków, wartości, zdawało by się, niezmiennej. Weźmy choćby żywot teatralny Hamleta i przemiany, jakim ulegał, weźmy żywot „Wesela“! Zresztą nasze troski repertuarowe nie są niczym wielce oryginalnym, miał je każdy okres przełomowy, jak o tym choćby świadczy książka Romain Rollanda „Teatr Ludu“.

Tu byłoby miejsce na uzasadnienie, dlaczego w ogóle nowy widz zajmuje nas więcej, niż nowy czytelnik czy w ogóle nowy konsument sztuki. Otóż sztuka teatralna — na pewnym poziomie — łatwiejsza jest do zrozumienia, ma więcej elementów zabawy, działa bardziej bezpośrednio od jakiegokolwiek innej, a człowiek zmęczony ciężką pracą i mało wrażliwy na walory sztuki, człowiek bez żadnego wykształcenia, a bez wykształcenia estetycznego w szczególności, łatwiej i chętniej da się namówić na widowisko, niż na przeczytanie książki czy pójście na koncert. W książce, obrazie czy koncercie trzeba się rozsmakować, (nie mówię tu o powołaniu artystycznym, tylko o „czystym konsumencie“), na widowisko ostatecznie zawsze można popatrzeć, jak to wiemy o sobie, kiedy patrzymy na teatr obcego narodu, którego języka nie rozumiemy. Właśnie skutek tej swojej uniwersalności, że jest syntezą rozmaitych sztuk, teatr będzie miał w formowaniu nowego konsumenta sztuki rolę najłatwiejszą i najdonioślejszą.

Jeżeli więc nawet żywot „nowego widza“ teatralnego obliczymy na lat kilkanaście, to w tym właśnie przełomowym czasie krytyk teatralny ma bardzo odpowiedzialne i trudne zadanie. Aby je szczegółowo naświetlić, zaczniemy od tego, czym krytyka być nie powinna. Otóż nie można dostatecznie silnie podkreślić, że rola krytyka nie polega na stawianiu stopni autorom, na ocenie, który z nich pisze na piątkę, a który tylko dostatecznie, dobrze. Dlatego bezprzedmiotowe wydają mi się żale wielkiego odnowiciela teatru francuskiego, twórcy teatru „du Vieux Colombier“ w Paryżu, Juliusza Copeau, który pisze: „co specjalnie osłabia najzdolniejszych z naszych krytyków dramatycznych, to przymus bezustannego interesowania się miernotą“. Stendhal powiedział: „nie jest możliwe Francuzowi, który mieszka w Paryżu, powiedzieć prawdę o pracy innego Francuza, który również zamieszkuje Paryż“. Zręcznie to

*) Na ten temat napisałam szereg artykułów w „Głosie ludu“.

sformułowane, ale czy prawdziwe? Myślę, że nie, bo zawsze w jakiejś formie można powiedzieć prawdę. O „miernotę” ocieramy się nieustannie; patrząc z innego punktu widzenia, człowiek mierny, to człowiek typowy, a człowiek typowy, to człowiek symptomatyczny. Otóż człowiek symptomatyczny, jak każdy symptomatyczny objaw, zasługuje na naszą najgłębszą uwagę. I tu chcę powiedzieć, co przede wszystkim przychodzi mi na myśl, kiedy patrzę na tamtych reformatorów teatru: nie czuli się oni częścią tego ludu, o który walczyli. Trudno sobie wprost wyobrazić, jak sprawy ustrojowe wskroś przeżerają człowieka. A gdyby ktoś powiedział wtedy Juliuszowi Copeau, że myśli arystokratycznie, na pewno głęboko by się obraził. Słowa jego wynikają z podświadomego przekonania, że pewien gatunek fachu łączy się z wartością moralną i że z samego faktu, że ktoś jest krytykiem teatralnym, wynika jakiś gatunek jego kapłaństwa czy wieszczostwa, co jednak dziwnym jakimś cudem nie wynikało dla niego z faktu, że ktoś jest autorem sztuki. Nie rozumie on, że krytyk jest w swoim fachu robotnikiem, a nie wieszczem, robotnikiem w pewnej dziedzinie społecznego zapotrzebowania i że to, iż „krytykuje”, nie stawia go bynajmniej w sytuacji nadrzędnej, tak, jak cenzor nie jest „lepszy” niż powieściopisarz czy dziennikarz jedynie z tej przyczyny, że może wyciąć to, co tamten napisał.

Ustaliliśmy więc, że krytyk również nie jest „lepszy” od autora i że powinien unikać stawiania stopni i wartościowania, bo nie ma do tego danych. Natomiast krytyk pośredniczy między autorem a konsumentem, mówi wedle starej recepty, to wszystko, czego autor nie powiedział w dziele, a więc daje teoretyczne uzasadnienie dzieła, które to uzasadnienie autora nie obowiązuje. Prosimy go o podzielenie się z nami tym, co wie i co jest istotą jego fachu, niech nam powie, kim jest autor, jaki kierunek artystyczny reprezentuje i co cechuje go jako indywiduum. Natomiast, czy mu się autor „podoba” czy nie — może zostawić na boku, bo mamy wszelkie prawo uważać i jego również za „miernotę”, o jakiej mówi Copeau.

Cóż więc należy do fachu krytyka teatralnego? Bardzo dużo rozmaitych umiejętności. Minęły już czasy, kiedy sztukę teatralną rozpatrywało się jedynie ze stanowiska literackiego; nowoczesne widowisko, to zespół sztuki pisarza, scenografa, często muzyka, aktora, reżysera, techników. O wszystkich tych rzeczach musi mieć krytyk pojęcie, czyli musi się znać na literaturze, malarstwie, meblarstwie, grze aktorskiej, muzyce, reżyserii i problemach technicz-

nych nowoczesnej sceny. Jeżeli we wszystkich tych sprawach potrafi oświecić widza, będzie to już bardzo wiele i taki krytyk spełni swoje zadanie w nowoczesnym państwie.

Ale powiedzieliśmy wyżej, że widowisko ma być pomostem między nowym widzem a całą ogromną dziedziną sztuki, że widowisko—to także i literat, który wyraża pewne poglądy, a dzieło literackie odzwierciedla pewną rzeczywistość. Czy i w tej dziedzinie krytyk musi się wypowiadać? I czegoż to w ten sposób żądamy od krytyka? Żądamy od niego tylko tego, czego od każdego innego fachowca żądają obecne czasy: żeby był człowiekiem, nie tylko ciasnym specjalistą. Jak od każdego człowieka, który się publicznie wypowiada, żądamy od niego, żeby miał ustalone poglądy społeczne i polityczne, żeby umiał jasno określić swoje miejsce na świecie a specjalnie w tym określonym miejscu kuli ziemskiej, na którym się znajduje. Krytyk przyczynia się swoją pracą do rozwiązania wielu kwestyj społecznych, związanych ze spożywaniem sztuki, wychowuje człowieka przyszłości, kieruje zarówno rozwojem wrażliwości widza jak i rozwojem form teatralnych.

Jak on to robi? Ano, znów dostępnymi sobie sposobami. Wprawdzie widz, na ogół wzięwszy, nastawiony jest emocjonalnie, ale rzeczą krytyka jest podbudować te emocje pojęciami. Widz sądzi, że sztuka była dobra, jeżeli poruszyła go moralnie czy estetycznie; ale widz jest rozmaity, wrażliwość jego większa czy mniejsza a czasem jakiegoś specjalnego typu, krytyka zaś chcemy sobie wyobrazić na pewnym, zuniforimizowanym poziomie, poddającego widzowi pewien realny i zuniforimizowany pogląd na sztukę w ogóle a na daną sztukę w szczególności.

Ale na cóż to widzowi — zapytamy może — kiedy on chce się tylko wzruszać, zachwycać czy gardzić, a i krytyk ma może tylko kierować czy wzmacniać te zachwyty i wzgardy, dodając w potrzebnych miejscach „och” i „ach”?

Tymczasem my właśnie nie wierzymy w wartość tego „och” i „ach” a uważamy, że wszystko można zawrzeć w realnych sądach. Jeżeli na przykład o jakimś współczesnym autorze powiemy, że to romantyk, albo pogrobowy przedstawiciel Młodej Polski, to w tym stwierdzeniu będzie już zawarty i stosunek uczuciowy do danego zjawiska literackiego, bo byłoby raczej naturalne, że współczesny autor ma współczesną wrażliwość, a nieświadomy passeizm kwalifikuje go, jako przeżytek. Jeżeli znów krytyk wykrzyknie z zachwy-

tem „jakiś to ładny” zamiast powiedzieć o autorze, że to romantyk, to w takim wykrzykniku będzie próba zamaskowania swoich wstecznych poglądów. Przypuszczamy wtedy, że tylko to, co przebrzmiało, wydaje się krytykowi ładne, a wszelkie nowoczesne, niespodziewane formy sztuki, do których nie jest przyzwyczajony, nie działają na jego stępiłą wrażliwość, że więc nie nadaje się na wychowawcę, jakim częściowo być musi.

Był czas, że walczono o to, czy krytyka jest gałęzią nauki czy sztuki, i właśnie echem tej walki jest staroświecka wypowiedź, że krytyk musi być „kongenialny” z autorem, że winien być artystą krytyki i że tylko tak pojęta krytyka jest twórczą i interesującą, podczas kiedy wszystko inne jest przyczynkarstwem. Pogardzano wtedy uczonym, który sto książek przeczytał, żeby napisać sto pierwszą, sądono natomiast, że wszystko da się wyprowadzić z przepastnych głębin własnego ducha. Z przerażeniem i rozczarowaniem natykamy się na teoretyczne czy krytyczne dzieła tego typu, gdzie nie tylko nie podobna się doszukać wiadomości o autorze, ale i dzieło nie jest włączone w nurt historii ani życia, przedstawiając jedynie notatkę uczuciowych stanów „krytyka”. Wspaniali indywidualiści krytyki wydają nam się właśnie dzisiaj miernotami, podczas kiedy uczciwy zbieracz materiału przeżywa swój renesans. Inna jest sprawa, że materiał, który dziś przychodzi zbierać historykowi sztuki, jest inny: takie przedmioty, jak geografia, czy socjologia sztuki, to nazwy, o których nie śniło się dawnemu szperaczowi.

Streszczając: od krytyki wymagamy przede wszystkim informacji, bo w rzeczowej informacji zawarte jest integralnie wartościowanie. Krytyka emocjonalna służy jedynie za pokrycie braków wykształcenia. Natomiast jeżeli ktoś ma geniusz poetycki i siłę kreślenia nowych dróg, a nie jest poetą, stoi zawsze przed nim otworem essay, studium literackie, poetycka impresja, które pozwalają na swobodne, nieskrępowane wypowiedzianie się, i bądź należą już do dziedziny sztuki czystej, bądź stanowią rozmaite formy przejściowe, które zawsze będą cieszyć i bawić nasz intelekt.