

# Marek Spoczyński

---

"Из истории марксистской критики. Поль Лафарг и борьба за реализм", В. Гоффеншефер, Москва 1967, Советский Писатель, ss. 450; "Эстетика и литературные теории Г. В. Плеханова"... : [recenzja]

---

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej 60/2, 363-384

---

1969

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](http://bazhum.muzhp.pl), gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

w artykule *La rielaborazione secentesca dei „Pamiętniki Janczara” alla luce di cinque nuove copie.*

Niemalą niespodzianką dla mickiewiczologów będzie „szkic chronologiczny” o księdzu dziekanie Józefie Mickiewiczu, pióra Józefa Warszawskiego (T. J.). Wszakże osobistość to dotąd niewyraźna mimo sylwetki nakreślonej przez F. N. Golańskiego i wiadomości przekazanych przez S. B. Jundziłła, M. Polińskiego i pamiętnikarzy. Nieco szczegółów podali M. Baliński, J. Bieliński, L. Uziębło, L. Podhorski-Okołów. Autor omawianego tu szkicu dał poprzednio zarys biografii oparty na wymienionych źródłach i materiałach z archiwów jezuickich w studium *Mickiewicz uczniem Sarbiewskiego* (1964). Teraz zaś przez zestawienie chronologiczne wszelkich danych w postaci surowego materiału biograficzno-historycznego stara się ukazać charakter osobistości J. Mickiewicza i jego literackie przygotowanie. Prócz źródeł drukowanych podstawą szkicu są w pierwszym rzędzie rękopisy Archivum Romanum Societatis Iesu oraz rękopisy Biblioteki Czartoryskich i Uniwersytetu Jagiellońskiego. Drobiazgowo opracowane kalendarium uzupełniają obfite przypisy, wyjątki z programów wykładów, listy do różnych osobistości (m. in. do Jana Śniadeckiego).

Do poloników w tym tomie należy pośmiertne wspomnienie o Cristinie Agosti-Garosci i jej pracach polonistycznych, pióra prof. Mariny Bersano Begey.

Roman Pollak

В. Гоффеншефер, ИЗ ИСТОРИИ МАРКСИСТСКОЙ КРИТИКИ. ПОЛЬ ЛА-  
ФАРГ И БОРЬБА ЗА РЕАЛИЗМ. Москва 1967. „Советский Писатель”, ss. 450.

П. А. Николаев, ЭСТЕТИКА И ЛИТЕРАТУРНЫЕ ТЕОРИИ Г. В. ПЛЕХАНОВА.  
Москва 1968. „Искусство”, ss. 244.

Przyszedł wreszcie czas na monografię z zakresu marksistowskiej myśli estetycznej. Po nielicznych rozprawach specjalistycznych oraz po ogólnikowych uwagach i informacjach podręcznikowych badacze radzieccy podjęli analizę poszczególnych indywidualności. Okres II Międzynarodówki reprezentują w sposób najpełniejszy pisma trzech jakże różnych autorów: Plechanowa, Lafargue'a i Mehringa — mimo różnicy w ich stanowiskach łatwo uchwycić wspólny sposób myślenia o sztuce. Wspólny nie tylko dlatego, że każdy z nich był marksistą, ale dlatego chyba przede wszystkim, że ta sama epoka wyznaczała określone horyzonty poznawcze, tzn. określone pytania oraz zasób i umiejętność odpowiedzi na nie. Myśl estetyczna Mehringa została opracowana z pedanterią, ale zarazem z uderzającą jednostronnością spojrzenia i interpretacji, przez badacza z NRD, Hansa Kocha. Lafargue'em zajmował się od trzydziestu lat Goffenszefer, mając obok siebie jedynie Jeana Fréville'a, który opatrzył wstępem wydane w r. 1936 *Critiques littéraires*.

Plechanow ma znacznie bogatszą literaturę przedmiotu. Wystarczy wymienić takie studia monograficzne, jak A.J. Andruzskiego (*Эстетика Плеханова*, 1929), M. M. Rozentalą (*Вопросы эстетики Плеханова*, 1939), D. Czerkaszyna (*Эстетические взгляды Плеханова*, 1959), W. G. Astachowa (*Плеханов и Чернышевский*, 1961) oraz obszerne szkice na ten temat W. Asmusa (1943), W. Szczerbiny i B. Bursowa (1958). Wydaje się wszakże, iż praca o nim, którą będziemy recenzować, jest bez precedensu. Narzuca się potrzeba łącznego omówienia poglądów estetycznych Lafargue'a i Plechanowa

ze względu na te same czy podobne motywy przewodnie. Z uwagi jednak na charakter recenzowanych książek nie jest wskazane, by przyjąć taki tok wywodów. Goffenszefer jest przede wszystkim historykiem, czułym na klimat epoki, na zjawiska otaczające Lafargue'a. Nikolajew zaś — to umysł teoretyczny. Co więcej, ich przedmiot badań rysuje się zgoła inaczej. Lafargue działał w zakresie myśli estetycznej krótko (1885—1896) i nie miał żadnych ambicji, by odegrać rolę metodologa i teoretyka w tej dziedzinie. Działalność estetyczna Plechanowa jest znacznie dłuższa, przy tym początki jej sięgają tych samych lat, w których kształtowały się Lafargue'owskie poglądy na sztukę. Ponadto Plechanow był bez wątpienia dysponowany do budowania teoretycznych podstaw w badaniach nad sztuką, choć w sposób niesystematyczny sformułował ich tyle, i to nie zawsze przejrzystych, że monografiści mają wciąż kłopot z ich uporządkowaniem.

Porządek czasowy i waga zagadnień skłaniają, by recenzję zacząć od pracy o Lafargue'u. Wstęp książki informuje o literaturze przedmiotu, o stanie badań nad myślą estetyczną francuskiego krytyka i stwierdza — co dla sposobu interpretacji podjętej przez Goffenszefera jest znamienne — że dla Lafargue'a podstawowym problemem był naturalizm. Rozdziały 1 i 2 nawiązują wprost do tego stwierdzenia. Autor kreśli w nich tło społeczno-historyczne i filozoficzno-estetyczne (pozytywizm Comte'owsko-Spencerowski oraz doktryny Taine'a i Brunetière'a) naturalizmu francuskiego. Dwa następne rozdziały charakteryzują dyskusje ze spenceryzmem prowadzone przez Lafargue'a, jego pozytywny stosunek do oryginalnego darwinizmu oraz zdecydowanie negatywny do koncepcji socjaldarwinizmu. Źródłem owych polemik były — jak autor wskazuje — stopniowy proces przecięcia przez Lafargue'a sympatii do poglądów anarchistyczno-bakuninowskich, jego rosnące zaangażowanie, pod wpływem Marksa, w pracach I Międzynarodówki, aż po dojrzałą już politycznie aktywność rewolucyjną (współdziałalność od r. 1880 w organizowaniu Francuskiej Partii Robotniczej, a później kierowanie tą organizacją). Na ten ostatni okres przypada działalność krytycznoliteracka Lafargue'a.

W liście z 30 IV 1891 Engels pisał do Kautsky'ego, który prosił o materiały dotyczące się literatury francuskiej dla „Neue Zeit”, że najważniejszym ich autorem będzie Lafargue. Goffenszefer wyjaśniając, dlaczego Engels wydał taki sąd, opiera się na opublikowanej dopiero niedawno (1956—1959) korespondencji Engelsa z Lafargue'ami, opisuje charakter i możliwości prasy partyjnej w Niemczech i we Francji, przypomina też ówczesne reakcje na poglądy Taine'a i manifesty Zoli. Lafargue miał być najodpowiedniejszym człowiekiem do podjęcia batalii z francuską sztuką, podległą światopoglądowi burżuazyjnemu, z nader prostych racji — był rewolucjonistą, wszechstronnie wykształconym człowiekiem i sprawnym publicystą. O kierunek wykształcenia (jak wiadomo, Lafargue był lekarzem, przez pewien czas praktykującym) nikt wówczas w kręgach marksistowskich nie pytał. Lafargue zresztą, podobnie do większości ówczesnych przywódców ruchu robotniczego, traktował publicystykę krytycznoliteracką jako jedno z ogniów w walce, i wcale nie drugorzędne.

Rozdział 4 omawia rozprawki Lafargue'a: *Legendę o W. Hugo* (1885) oraz *U źródeł romantyzmu* (1896). Pamflet w miejsce nekrologu, skierowany przeciw Hugo, badacz tłumaczy szczególnymi warunkami; na tle ówczesnych konfliktów politycznych (Lafargue pisał go w więzieniu Sainte Pélagie), w odpowiedzi na powszechny aplauz Francji, starej i młodej, która uznała owego poetę za ideał artystyczny i obywatelski, replika ta wydaje się Goffenszeferowi w znacznej mierze usprawiedliwiona (s. 163—177). Powtarza wprawdzie za samym Lafargue'em,

iz esej ten był napastliwy i jednostronny, przytacza odmienne marksistowskie interpretacje twórczości Hugo (z naszych już dni: G. Cogniota i L. Aragona), ale gotów jest podpisać się pod opinią Engelsa (z listu do Laury Lafargue z 9 V 1888), iż pamflet ów był dobrą robotą. Goffenszefer znajduje zresztą w tej rozprawce zalety niezależne od okoliczności zewnętrznych. Sądzi mianowicie, że Lafargue słusznie podjął problematykę typologiczną artysty jako obywatela swojego czasu i reprezentanta grupy (klasy) społecznej. Dodaje ponadto, że Lafargue zasadnie domagał się od poety określonego postępowego (w danym kontekście społeczno-historycznym) światopoglądu.

Analizę tej rozprawki Goffenszefer zamyka wszakże oceną gruntownie odmianą (s. 171—184). Zestawia wypowiedź Lafargue'a o Hugo z artykułem Plechanowa o Tołstoju (hrabim i złym nauczycielu młodzieży) oraz przypomina znany *passus* z 18 *Brumaire'a* Ludwika Bonaparte dotyczący relacji między drobnomieszczaństwem a jego literackimi przedstawicielami. Lafargue — powiada monografista w konkluzji — potraktował samego Hugo tak jak postać literacką z powieści Zoli czy Daudeta. Co więcej, portret Hugo, który został przedstawiony nie jako bezwiedny apologeta zastanego porządku społecznego, lecz po prostu jako *bourgeois*, wydaje się Goffenszeferowi nieporozumieniem.

W pamflecie na Hugo wysuwa Lafargue tezę, że najciekawsze są dzieła średniej wartości, reprezentatywne dla danego momentu, ściśle wiążące ze sobą artystę i publiczność. Pozwalają one odkryć pełną lub prawie pełną zbieżność gustów i kryjących się za nimi postaw klasowych. Artysta osiąga doraźny sukces, ponieważ wyraża myśli, uczucia i dążenia swoich czytelników. Lafargue (a za nim Goffenszefer) znajduje w tej sytuacji klucz do dającej się zweryfikować typologii pisarza. W rozprawie z r. 1896 o źródłach romantyzmu klucz ten zastosował Lafargue do całej twórczości romantycznej. René Chateaubrianda — stwierdzał — jest autobiografią, a zarazem portretem całego pokolenia. Lafargue pamiętał o tym, że między r. 1800 a 1814 nastąpiły znaczne zmiany w stylu życia; niemniej cały ten okres i następny ujmował jako reakcję burżuazyjną na wielką rewolucję francuską. Goffenszefer nie formułuje tutaj zastrzeżeń *explicite*, ale można domyślić się, że krytykę przypadku Hugo uważał za „modelową” w odniesieniu do wszystkich konstatacji Lafargue'a o romantykach jako reprezentantach postaw burżuazyjnych.

Teza o jednomyślności pisarza i publiczności powraca w rozdziałach poświęconych zagadnieniom naturalizmu i realizmu. Goffenszefer omawia artykuły Lafargue'a o Daudecie (na temat powieści *Safo* (1886) i dramatu *Walka o byt* (1890)); oraz rozprawę o Zoli, na której koncentruje swą uwagę. Szczegółowa charakterystyka tego studium eksponuje kilka problemów. Po pierwsze — przeciwstawienie metody twórczej Zoli metodzie twórczej Balzaka, uznanej za właściwą, co badacz trafnie łączy z uwagami Engelsa na ten sam temat (od jego listu do Laury Lafargue z 13 XII 1883 aż po znany list do Margaret Harkness z r. 1888). Po drugie — przeciwstawienie tego, co Zola ukazał w powieści *Pieniądz*, temu, co deklarował w swych założeniach teoretycznych. Według Goffenszefera Lafargue nie formułując klarownej tezy daje jednak do zrozumienia, że pisarz ten ciążył ku realizmowi, ponieważ podjął tematykę zasadniczej wagi i utrafił w jej sedno. I tutaj — zaznacza monografista — uchwytne jest wpływu myśli Engelsowskiej. Po trzecie — stwierdzenie Lafargue'a, iż powieść jest gatunkiem odpowiadającym światopoglądowi mieszczańskiemu, i związana z tym stwierdzeniem wątpliwość, czy gatunek ów ma szanse przetrwania. Po czwarte — programowa wypowiedź krytyka francuskiego uchylająca możliwość powstania powieści socjalistycznej,

ponieważ proletariusze jeszcze nie są zdolni, by podjąć taką próbę, zaś najbardziej radykalni pisarze pochodzenia mieszczańskiego nie potrafią przekroczyć granicy swych horyzontów klasowych. Po piąte wreszcie — kwestia alienacji (bez użycia owego terminu!) jako zarówno przedmiotu Zolowskiej wnikliwej obserwacji, jak i współczynnika sytuacji samego pisarza, z czego ten sobie nie zdawał sprawy.

Goffenszefer nie próbuje uporządkować tej bogatej problematyki i powiązać zawartych w niej założeń w konsekwentną całość. Podkreśla natomiast w wywodach Lafargue'a — oczywiście trafnie — prymat kryterium tendencyjności literatury. Nadmierną surowość jego sądu Goffenszefer tłumaczy tym, że Lafargue dzielił mniemania swego kręgu intelektualnego. Pozostający również pod wpływami Engelsa inny czołowy publicysta marksistowski tamtych lat, Charles Bonnier, pisał podobnie. Goffenszefer przytacza ponadto — dla porównania — sądy Engelsa, Mehringa i Avelingów o Ibsenie, z których wynika, że krytycy marksistowscy oczekiwali od bohaterów bądź to „siły charakteru, inicjatywy i samodzielności”, bądź to „walczącego pesymizmu” (s. 261). Pierwsze właściwości Lafargue znalazł w czasie minionym — w klasycznej angielskiej powieści XVIII w. (autor cytuje zachwyty Lafargue'a nad dziełami Fieldinga i Smolletta), walczącego pesymizmu nie umiał zaś uchwycić u Zoli.

Badacz broni więc swego bohatera — zwłaszcza rozdział 6, poświęcony zagadnieniu tendencyjności ówczesnej sztuki, ma uzasadnić, że Lafargue słusznie dopominał się od Zoli innego obrazu klasy robotniczej. Goffenszefer przywołuje na pomoc znane uwagi Engelsa z jego korespondencji z Minną Kautsky (1885) i ze wspomnianego już listu do M. Harkness oraz Mehringowską krytykę *Tkaczy* Hauptmanna. Wydobywa na jaw zapomniane fakty, a mianowicie, iż obaj pisarze — Zola za *Germinal*, Hauptmann za wskazany dramat — zostali oskarżeni o inspirowanie ruchów społecznych i obaj stwierdzili przed sądem, że dla klasy robotniczej mają jedynie współczucie. Goffenszefer usiłuje wytłumaczyć w ten sposób, dlaczego Lafargue i inni z taką ostrością reagowali na ówczesne kontrowersje literackie. W związku z tym oddzielną uwagę poświęca monografista artykułom E. Avelinga o *Tess of the D'Uverville* Hardy'ego („Neue Zeit” 1892—1893, przedruk w „L'Ère Nouvelle” w roku następnym) oraz szkicowi Ch. Bonniera pt. *La Morale bourgeoise* („Le Devenir Social” 1895). Materiały te wszakże podważają zasadność postawy krytycznej Lafargue'a; bowiem obaj wzmiankowani publicyści, podobnie jak Engels, występowali przeciw dydaktyzmowi sztuki, przeciw stawianiu tendencyjnej kropki nad „i”. Goffenszefer chciał jednak uzasadnić, dlaczego pomimo różnic w ówczesnych marksistowskich poglądach na zasadę tendencyjności — zwalczano jednomyślnie naturalizm jako mieszczańską filozofię życia i mieszczański światopogląd artystyczny.

Tak więc, według Goffenszefera, który podtrzymuje stanowisko Lafargue'a, wstecznej tendencyjności, maskowanej jakoby protokolarnym, bezstronnym portretowaniem życia społecznego — otwarcie przeciwstawiono tendencyjność wiodącą ku przyszłości. Badacz relacjonuje spór w prasie francuskiej (1893) między Zolą a Tołstojem, w który włączyła się również gazeta paryska „Le Socialiste”, jako świadectwo trafności Lafargue'owskich zastrzeżeń. Zola wystąpił z apologią pracy mającej służyć za *remedium* na wszelkie nieszczęścia ludzkości, co spotkało się z zarzutem marksistów, że pisarz absolutyzuje ów czynnik, wcale ważny, ale spoza kontekstu walki klasowej, pozbawiony wartości konstruktywnych w odniesieniu do jutrzejszych losów świata. Goffenszefer przywołuje *Prawo do lenistwa* Lafargue'a jako ostrzeżenie wobec utopijnych propozycji w rodzaju przedstawionych

przez Zolę. Monografista nie oszczędza z kolei swego bohatera, zarzucając mu nadmiernie hedonistyczną wizję przyszłości.

Rozdział 6 zamyka polemika z tezą Lafargue'a, iż proletariat niezdolny był wówczas do twórczości artystycznej. Wprawdzie Plechanow, Mehring i Bonnier myśleli podobnie (s. 365—368), ale wynikało to, według monografisty, z oczywistych pomyłek lub z niewiedzy. Pomyłek, gdyż operując schematem ekonomistycznym nie doceniano aktywności duchowej proletariatu; z niewiedzy, gdyż nie dostrzeżono twórczości Gorkiego.

Rozdział ostatni mówi o recepcji pewnych wątków kultury rosyjskiej w kulturze francuskiej, kładąc nacisk na wzajemne relacje i wpływy pogogolowskiej „szkoły naturalnej” oraz naturalizmu kształtującego się w Paryżu od lat 60-ych. Goffenszefer podkreśla znaczenie francuskiego przekładu *Co robić?* Czernyszewskiego z r. 1875, przypomina znaną wówczas w Europie książkę E. M. de Vogüé o powieści rosyjskiej (1886) oraz promieniowanie utworów Turgieniewa, Tołstoja i Dostojewskiego. Najwięcej uwagi poświęca notatom i szkicom o rosyjskim ruchu rewolucyjno-demokratycznym we francuskiej prasie partyjnej, które jednak nie mają nic wspólnego ani z literaturą piękną, ani z działalnością krytyczną Lafargue'a. Dalsze materiały są bardziej na miejscu. Np. omówienie dwóch artykułów o powieści Czernyszewskiego. Jeden z nich, Pierre Bonniera, z r. 1885 („Revue Socialiste”), chwali pisarza za to, że jest naturalistą, a nie... realistą, tzn. za to, że „eksperymentuje” (czyli uprawia refleksję, ocenia, wyjaśnia), a nie opisuje i opowiada. W drugim zaś — pióra A. Bebla, z tegoż roku — czytamy, że Zola i Turgieniew są... realistami, ponieważ zgodnie z duchem pozytywistycznym kopiują rzeczywistość, Czernyszewski zaś jest... idealistą, ponieważ proponuje coś, czego w rzeczywistości jeszcze nie ma, ale być powinno. Goffenszefer nie zatrzymuje się nad tą jakże charakterystyczną terminologią, wskazującą na merytoryczne wieloznaczności. Zajmuje się natomiast długo informacją o tym, że Zola pisząc *Wszystko dla pań* czytał powieść Czernyszewskiego — by przejść do konfrontacji (s. 437—441) poglądów na sztukę oraz twórczości obu tych pisarzy. Zestawienie to ujawnia (bez wątpienia słusznie) podstawowe różnice.

Książkę zamykają krytyczne wypowiedzi Sałykowa-Szczedriny, Uspienskiego i Plechanowa o naturalizmie. Autor podkreśla, że w odróżnieniu od dwu pierwszych, którzy wychodzili z przesłanek moralistycznych, Plechanow, podobnie jak Lafargue, dotknął fundamentalnych, społeczno-politycznych źródeł i funkcji owego kierunku artystycznego. Zgodnie z założeniem studium problematyka Lafargue'a — to przede wszystkim problematyka demaskacji naturalizmu (przy jednoczesnej częściowej obronie Zoli). Tym miał sobie ów krytyk zasłużyć na trwałe miejsce w dziejach myśli estetycznej, i to nie tylko marksistowskiej.

Jakie są zalety recenzowanej książki? 1. Przede wszystkim wyjaśnienie działalności krytycznoliterackiej Lafargue'a jego działalnością polityczną i podkreślenie, że zawartość merytoryczna poszczególnych tez estetycznych oraz ich hierarchizacja podyktowane były względami pozaestetycznymi. Z zagadnieniem tym łączy się bezpośrednio metodyczna przesłanka Goffenszefera, według której Lafargue'a nie można traktować ani jako umysłu teoretycznego nastawionego na badanie sztuki, ani nawet jako rewolucjonisty uprawiającego krytykę literacką z wewnętrznego, ciągłego przymusu. Okazjonalność wystąpień krytycznych Lafargue'a tłumaczy się w znacznej mierze pobudkami ideologicznymi, aczkolwiek miał on dużą kulturę literacką i żywo interesował się twórczością, zwłaszcza francuską, XIX wieku. 2. Charakterystyka bogatego tła historycznego i wydobyte na jaw kilku ważnych szkiców zapomnianych publicystów marksistowskich, które odsło-

niły wspólny styl myślenia. W większości kwestii dawali oni te same odpowiedzi, co Lafargue, w innych kwestiach — jest to niemniej istotne dla ówczesnej struktury myślowej — stawiali te same pytania. Jednym z czołowych problemów w owym kręgu marksistowskim było — jak udowodnił Goffenszefer — zagadnienie tendencyjności sztuki. Lafargue'owi i innym patronował, bezpośrednio czy pośrednio, Engels. Jest to fakt godny uwagi, zwłaszcza że refleksje estetyczne obu klasyków marksizmu nie zostały wówczas opublikowane. Lafargue, przezwany w środowisku rodzinnym żartobliwie — Tool (narzędzie), ponieważ był prawą ręką Marksa w Biurze I Międzynarodówki, stał się podobnego rodzaju przekąźnikiem idei Engelsa w dziedzinie poglądów na literaturę.

3. Poglębiona informacja o recepcji naturalizmu, a zwłaszcza dzieła Zoli, we francuskich kręgach marksistowskich. Szczególnie cenne wydaje się tutaj uchwycenie przez Goffenszefera tych akcentów w krytyce Lafargue'a i innych publicystów, które dotyczyły elementów dekadentyzmu. Jest bowiem zjawiskiem symptomatycznym, że naturalizm, m. in. ze względu na owe narastające motywy dekadencje, stopniowo przechodził w tzw. modernizm.

4. Potraktowanie myśli estetycznej Lafargue'a nie chronologiczne, lecz całościowe, jako nie zmienionego zespołu poglądów, z jednoczesnym wyakcentowaniem jej wątków głównych. Widoczny jest tutaj wysiłek poznawczy Goffenszefera, by nie poprzestać na czysto historiograficznej, „kronikarsko-chronologicznej” perspektywie, chociaż skądinąd, i słusznie, selekcję owych wątków oparł na analizie historycznego kontekstu. Goffenszefer próbuje mianowicie — szczególnie w odniesieniu do trzech kwestii: ówczesnej sytuacji artysty, sporu o naturalizm i realizm oraz postulatu tendencyjności — interpretacji teoretycznej wychodzącej poza ramy przedstawionego kontekstu historycznego.

Mimo tych zalet książka Goffenszefera budzi opory różnego stopnia i rodzaju. Zaczniemy od kompozycji książki, co wiąże się zresztą ściśle z jej podstawową koncepcją. Goffenszefer otwiera i zamyka pracę problemem recepcji Zoli oraz naturalizmu francuskiego. Taka rama, jeśli głównym przedmiotem badań jest krytyka Lafargue'a, wydaje się niewłaściwa. To, co Lafargue napisał o literaturze francuskiej, dotyczyło w sporej części naturalizmu (Daudet i Zola), oczywistą prawdą jest również, że działalność krytyczną uprawiał w granicach czasowych (powtórzmy: 1885—1896), które pokrywają się z *apogeum* oraz z widocznym już wykruszaniem się owego nurtu artystycznego. Niemniej problematyce tej nie można przypisywać w jego twórczości krytycznej znaczenia fundamentalnego. Lafargue zajął się w równej mierze zjawiskiem romantyzmu, któremu poświęcił dwa obszernie studia. Zważywszy, że jego prace poświęcone kwestiom ewolucji języka oraz mitologii, o czym Goffenszefer zaledwie wspomina, wiążą się bezpośrednio ze studiami nad romantyzmem, zważywszy ponadto, że wydobyte przez badacza dominujące wątki estetyczne, szczególnie ten, który dotyczy alienacji ówczesnego artysty, wyraźnie wykraczają poza zjawisko naturalizmu, założenie generalne pracy wydaje się wykrzywiać główny przedmiot badań. Jeśli zaś monografia ta miała być podjąć kwestię recepcji naturalizmu francuskiego w kręgach marksistowskich, a *casus* Lafargue'a potraktować jako dogodny punkt wyjścia, wówczas zarzuty należałoby pomnożyć. Bowiem nigdzie autor nie zanalizował programu naturalistycznego, chociażby programu Zoli. Nie prześledził też ewolucji tego kierunku artystycznego w konfrontacji z jego przesłankami doktrynalnymi. Chociaż kilkakrotnie cytował Mehringa i Plechanowa, nie dał analizy ich poglądów na naturalizm, co odsłoniłoby komplikacje w ujednoznacznieniu marksistowskiej recepcji tego zjawiska. Mimo że Zola jest drugim obok Lafargue'a bohaterem książki, autor

w niedostateczny sposób poznał i przebadał recepcję tego pisarza poza kręgami marksistowskimi — np. nie zdaje sobie sprawy z przełomowego znaczenia studium Guy Roberta (1952) i prac jego następców.

Książka więc, choć tytuł jest klarowny i Lafargue zajmuje w niej miejsce poczesne, nie ma wyraźnej koncepcji. Którekolwiek zaś z przytoczonych tu i nie spełnionych przez autora zamierzeń wybralibyśmy jako podstawowe, to żadne z nich nie tłumaczy konieczności tego, co zawiera rozdział ostatni. Robi on wrażenie suplementu, z którego dowiadujemy się wielu interesujących szczegółów, ale który nie wnosi nic nowego ani do sprawy Lafargue'a, ani do analizy Zolowskiego naturalizmu. To bowiem, że Czernyszewski różnił się zasadniczo od Zoli w manifestach teoretycznych i w praktyce artystycznej (zresztą samo zestawienie jedynej rewelacyjnej powieści rosyjskiego pisarza z czasowo rozciąglym i bogatym *oeuvre* wybitnego francuskiego twórcy nie wydaje się płodne badawczo), jest truizmem i w granicach omawianej książki zasługuje ewentualnie na rozwinięty przypis.

Drugie moje zastrzeżenie dotyczy nazbyt obrończego stosunku Goffenszefera do jego przedmiotu badań. Autor wprawdzie kilkakrotnie zaznaczał, że Lafargue upraszczał problemy, ale kiedy przyszło do analizy jego pomyłek nie dowiedzieliśmy się, na czym one konkretnie polegały. Monografista postawił sobie za cel główny wyjaśnienie kontekstu społeczno-historycznego, który zrodził takie a nie inne tezy Lafargue'a. Póki trzyma się tego zadania, robi to bezbłędnie, unikając wszelkich uproszczeń, w które obfituje np. podręcznik uniwersytecki P. Trofimowa<sup>1</sup>. Goffenszefer unika również dziwołagów, których nie ustrzegł się Fréville<sup>2</sup>, stwierdzający jednym tchem, że Lafargue był wspaniałym dialektykiem, ale zarazem, że nie umiał właściwie zaaplikować tezy o klasowym ekwiwalencie dzieła artystycznego. Nie udało się natomiast autorowi, choć nie pozostał przy interpretacji wyłącznie eksplikującej tło historyczne, dotrzeć do źródeł błędnych tez Lafargue'a. Wydaje się, że Goffenszefer — pod presją *loci communes* estetyki, w której się wychował i którą milcząco aprobuje — ma skłonność do minimalizowania pomyłek Lafargue'a. Czytelnik natomiast jest zmuszony np. zapytać, skoro autor nie stawia sobie takich pytań, czy francuski krytyk dokonując interpretacji dzieła poprzez interpretację pisarza, ściślej: jego postawy obywatelskiej, postępował w sposób zgodny z procedurą badawczą wynikającą z założeń metodologii marksistowskiej.

Zastrzeżenie przed chwilą wyłożone łączy się ściśle z następnym: mimo wyakcentowania głównych wątków estetycznych w myśli krytycznej Lafargue'a nie próbował Goffenszefer usystematyzować ich, by sprawdzić spójność wewnętrzną całego systemu. Jest to zabieg nie przylegający wprost do przedmiotu badań, ale niezbędny, jeśli monografista wykroczył poza eksplikację historyczną. Taka operacja badawcza zmusiłaby autora do sprecyzowania zasadniczych tez Lafargue'a

---

<sup>1</sup> П. Трофимов, *Очерки истории марксистской эстетики*. Москва 1963, s. 124—140. W pracy tej czytamy m. in., że Lafargue niewłaściwie przedstawił Hugo, ponieważ lekceważył dziedzictwo klasyczne, oraz że walcząc z naturalizmem w literaturze atakował w istocie rewizjonizm antymarksistowski. Pierwsze stwierdzenie jest zwyczajną dezinformacją, bowiem Lafargue klasyczną literaturę cenił wysoko, drugie w sposób sofistyczny antydatuje spory polityczne, które wybuchły dopiero na przełomie stulecia.

<sup>2</sup> J. Fréville, wstęp do: P. Lafargue, *Critiques littéraires*. Paris 1936, s. XX—XXIII.



oraz do uchwycenia opozycji wewnątrz jego myśli estetycznej, opozycji, jak sądzić należy, charakterystycznych dla wszystkich ówczesnych prób marksistowskich.

Goffenszefer nie dostrzega mianowicie, że Lafargue stosuje rozmaite kryteria oceny w odniesieniu do dzieła literackiego. Tylko studium o Zoli pozwala na wyodrębnienie trzech nieco odmiennych punktów odniesienia wobec: wartości poznawczych w sensie najogólniej pojętej *mimesis* (a), wartości poznawczych w sensie węższym, tj. typowości przejawiającej się w wyborze problemu, postaci, okoliczności (b); wartości ideologicznych w sensie *explicite* wyłożonego światopoglądu (c). Kryterium a nie ma nic wspólnego z tendencyjnością, kryteria b i c dotyczą odmiennych aspektów tendencyjności. W przypadku b kryterium realizmu — zgodnie z listami Engelsa z lat 80-ych — pokrywa się z kryterium tendencyjności, w przypadku pozostałym chodzi o coś więcej, a mianowicie o jawną, dyskursywnie wyłożoną tezę-ideę utworu. Lafargue nie może sobie dać rady z *Pieniądzem* Zoli: akceptując utwór z pozycji a i b, musi go odrzucić z pozycji c. Co więcej, pozycja b narzuca krytykowi niejednolite odpowiedzi: raz Zola jest kontynuatorem Balzaka, to znów jest odeń gorszym... filozofem. Lafargue, jak widzimy z jego innych studiów krytycznych, uważał kryterium c za podstawowe. Na szczęście jednak nie był konsekwentny — np. w szkicu o źródłach romantyzmu negatywna ocena dzieł Chateaubrianda oparta jest przede wszystkim na kryteriach a i b. Słowem, Lafargue, kiedy analizował twórczość zwaną przezeń globalnie „burżuazyjną”, szukał w niej ekwiwalentów poznawczych, by poprzez nie odkryć wspólną pisarzowi i jego publiczności ideologię epoki i danej klasy społecznej. Natomiast kiedy postulował literaturę „na wyrost”, czy to wychodząc od dzieła Zoli, czy to rozważając twórczość proletariacką, wówczas na czoło wysuwało się kryterium c.

Goffenszefer nie przeprowadza żadnych tego typu dystynkcji, a co więcej — gwoli ujednoczenia aksjologii estetyczno-krytycznej omawianego przezeń kręgu uprawia kilkakrotnie ekwilibrystykę słowną bądź dopuszcza się niezgodnych z faktami interpretacji. Cytuje np. szkic George Diamandy'ego o naturalizmie Zoli („L'Ère Nouvelle” 1893, nr 1) z abominacją wywołaną tym właśnie, że Diamandy stosował z zapalem neofity jedynie kryterium c — sam wszakże z aplauzem przyłącza się na wielu stronicach do Lafargue'a właśnie dlatego, iż dawał on priorytet zasadzie jawnej tendencyjności. Z drugiej zaś strony próbuje Goffenszefer zamazać różnicę między Lafargue'em a Engelsem w tejsze kwestii, mimo że sam podkreśla metodologiczną ważność znanych sformułowań (z listu do M. Harkness), iż realizm może przejawiać się wbrew poglądom pisarza oraz iż „tendencja musi wynikać z samej sytuacji i akcji, bez specjalnego jej podkreślenia” (z listu do M. Kautsky)<sup>3</sup>. Goffenszefer sugeruje ponadto, iż Engels dał podwaliny teoretycznej koncepcji realizmu socjalistycznego, ponieważ w uwagach przesłanych M. Harkness pisał, że „rewolucyjny opór klasy robotniczej” winien stanowić składnik konstrukcji dzieła, którego tematem jest współczesność. Sugestia ta zakłada, że również Lafargue, atakując Zolę m. in. za postać proletariusza-pijaka (*W matni*), współtworzył tę teorię. Ponieważ *Matka* Gorkiego w argumentacji monografisty jest „papierem lakmusowym”, trudno przyjąć, iżby Engels miał na myśli utwór tego typu. Jego postulaty były znacznie skromniejsze; kto wie zresztą — może sam fakt wprowadzenia do *Pieniądza* Zoli marksisty Z. Buscha (bez względu na to, czy postać ta była adekwatna do rzeczywistości) należałoby traktować jako cząstkową realizację Engelsowskiego postulatu. Z Lafargue'em zaś, podobnie jak z innymi czoło-

<sup>3</sup> Cyt. za: K. Marks i F. Engels, *O literaturze i sztuce*. Warszawa 1958, s. 91.

wymi myślicielami marksistowskimi przełomu stuleci, problem komplikuje się — bowiem postulowaną literaturę pojmował on tak samo jak Mehring, tzn. bądź na kształt *Tkaczy* Hauptmanna, bądź też nie widział szans jej ucieleśnienia z racji niedojrzałości proletariatu.

Goffenszefer nie tylko nie zanalizował gruntownie Lafargue'owskich kryteriów oceny dzieła, ale nie zadał nawet pytania, jak się ma do nich kryterium oceny samego artysty (zastosowane wobec Hugo i Daudeta) i czy interpretacja tego typu należy do zakresu socjologii kultury (ściślej: życia literackiego), czy też do estetyki w jej odmianie socjologicznej. Nie podjęta też została kwestia stosunku Lafargue'a do zagadnień formy artystycznej, choć szkice o Chateaubriandzie, Hugo i Zoli dawały po temu podstawę. Dla dziejów krytyki marksistowskiej ma to niebłahe znaczenie. Jeśli od Marksa i Engelsa począwszy w refleksjach estetycznych tego nurtu dominuje problematyka treści, kwestia lekceważenia lub niedoceniaenia formy musi przynajmniej zastanowić badacza.

Niejasne jest ponadto, jakie są szczególne zasługi krytycznoliterackie Lafargue'a na tle współczesnych mu prób marksistowskich. Wydaje się, że tym, co go odróżnia od np. Mehringa i Plechanowa, jest uczulenie na problematykę sytuacji artysty w społeczeństwie kapitalistycznym, a więc na problematykę socjologiczną, nie zaś estetyczną. Jeśli bowiem poprzez poglądy, postawę i sposób życia artysty dociera się do klasy społecznej — w której ten uczestniczy i, co więcej, ją reprezentuje — by z kolei dzieło analizować w pryzmacie twórcy-ideologa danej klasy, to tego rodzaju zabiegi interpretacyjne odbiegają nie tylko od postępowania badawczego tradycyjnie uznawanego za właściwe dla estetyki, ale są również aberracją tego, co najczęściej czynili Plechanow i Mehring.

Nb. ujęcie przez Lafargue'a każdego wybitnego twórcy, od Chateaubrianda po Zolę, jako *bourgeois* jest tak nonsensowne, że Goffenszefer musiał na nie zareagować negatywnie. Zadowolił się jednak samą deklaracją słowną. Na czym mianowicie zasadzać się mają błędne interpretacje Lafargue'a, pozostaje niewiadomą. Jeśli wybitny artysta nie ma mentalności sklepikarza, ale mimo to może go reprezentować — jak zjawisko to wytłumaczyć? Powołanie się na cytaty z *18 Brumaire'a Ludwika Bonaparte* kwestii nie rozwiązuje. Jeśli zaś niektórzy artyści nie reprezentują mentalności burżuazyjnej, co stwierdza tekst Goffenszefera — to jak zaaplikować uniwersalną, według monografisty, zasadę ekwiwalentu klasowego? Wspomniany Fréville podjął w tej materii dyskusję z Lafargue'em, ale poprzestał na stwierdzeniu, że treści ideowych francuskiego romantyzmu nie da się zredukować do jednoznacznego ekwiwalentu klasowego, bowiem zarówno arystokracja jak mieszczaństwo i drobnomieszczaństwo miały wyrazić w tym nurcie artystycznym, stopione ze sobą, swoje nadzieje, myśli i dążenia. Teza efektowna, ale niewiele mówiąca. Goffenszefer, który doskonale zna wstęp Fréville'a, milczy na ten temat.

Ostatnie zastrzeżenie dotyczy kwestii scjentyzmu i jego roli w dziejach marksistowskiej myśli estetycznej. Sprawa Lafargue'a, który nigdy nie pozbył się kultu darwinizmu (zwalczając zarazem ostro socjaldarwinizm), a jednocześnie skarcony został przez Engelsa w liście z 11 VIII 1884 za to, że w związku z koncepcją marksistowską użył terminu „ideał społeczno-polityczny”, jest przecież znakomitą punktem wyjścia do takich medytacji. Goffenszefer o nie zahacza, kiedy z tekstu *Prawa do lenizmu* rekonstruuje poglądy Lafargue'a na temat przyszłego „*homo aestheticus*”. Poprzestaje jednak na zanotowaniu faktu, że krytyk francuski widział ową perspektywę nazbyt hedonistycznie, podczas gdy refleksji wymaga — nb. w konfrontacji z propozycjami w tej samej kwestii choćby Mehringa, Kelles-

-Krauzy czy Bebla — problem, jak marksiści tamtej epoki wyobrażali sobie przejście od postulowanej przez nich literatury zaangażowanej, bojowej, do owego „królestwa wolności”, w którym każdy ma być artystą.

W sumie praca Goffenszefera daje dużo, ale jeszcze więcej pozostawia niedosytu. Wynika to z niedopracowania tematu od strony teoretycznej, być może z nieumiejętności postawienia pytań, które by głębiej sproblematyzowały i naprawdę ożywiły dla nas refleksje Lafargue'a o literaturze.

Długoletnią niepopularność estetyki Plechanowa przypisuje Nikołajew perypetiom jej, w rozmaitej mierze nieadekwatnej, recepcji. Dopiero od r. 1956, w związku z setną rocznicą urodzin tego myśliciela, zaczął się renesans badań nad nim, i to głównie w ZSRR. Badacz stwierdza, że monografie dotyczące filozoficznych i społecznych koncepcji Plechanowa (Fomina, Jowczuk, Czagin, Brower) przewyższają wszystko, co dotąd napisano o poglądach estetycznych tego filozofa. Nikołajew chciałby to zaniedbanie chociażby częściowo wypełnić, przy czym od razu na wstępie manifestuje gorąco sympatię dla poglądów, które analizuje. Jeśli większość wybrednych koneserów nie docenia autora *Listów bez adresu*, to — jak powiada Nikołajew, powołując się na sąd Asmusa<sup>4</sup> — dlatego, że tezy Plechanowa weszły w krwiobieg marksistowskiej myśli o sztuce i nie pamięta się o tym, podobnie jak nie uświadamiamy sobie oddychania.

Rozdział 1 poświęcony jest zagadnieniom metodologicznym. Nikołajew kreśli przede wszystkim tło rosyjskie, tzn. charakteryzuje wypowiedzi estetyczne zwolenników Taine'a i psychologizmu (np. Boborykina, Wieliamowicza i Wołynskiego), idealisty — Sołowjowa, oraz narodników, którym zarzuca, że porzucili idee przewodnie rewolucyjnych demokratów. Plechanow był zatem jedynym autentycznym kontynuatorem dziedzictwa Bielńskiego i Czernyszewskiego, a zarazem musiał ich poglądy zasymilować i przezwyćżyć („*aufheben*”). Stanowisko własne Plechanow najdobitniej wyłożył w refleksjach o metodzie i przedmiocie estetyki. Nikołajew stawia tu na pierwszym planie kwestię obiektywnych źródeł doznania estetycznego, z uwzględnieniem wielorakości i złożoności bodźców działających w granicach danej struktury społecznej. Przypomina więc pięć czynników z fundamentalnej książki Plechanowa o podstawowych zagadnieniach marksizmu oraz akcentuje szczególnie, iż założenia przyjęte w pracy dotyczącej się roli jednostki w historii wykluczały w zupełności tzw. wulgarno-socjologiczne interpretacje sztuki. Przy okazji omówione zostały tutaj kontrowersje Plechanowa z Lansonem i Brunetière'em oraz jego stosunek do koncepcji Sainte-Beuve'a. Spór z Taine'em, powracający, jak wiadomo, w wielu książkach Plechanowa, stanowi punkt wyjścia dla rozważań o szczególnej roli, jaką ten ostatni — korzystając z pomysłów Labrioli — przypisywał zjawiskom z zakresu psychologii społecznej. Dlatego też z całą konsekwencją polemizował z tezami Szuliatikowa czy Feuerherda o bezpośredniej i nieuchronnej zależności kultury duchowej (m. in. również zjawisk artystycznych) od danego zespołu zjawisk ekonomicznych. Rozważania metodologiczne powtarzają więc ogólne zasady materializmu historycznego w wydaniu Plechanowskim. Na nich się opiera Nikołajew w referowaniu tezy o prawach recepcji sztuki zastanej czy współcześnie zrodzonej gdzie indziej, tzn. o przyswajaniu i akceptacji cudzej twórczości i obcych poglądów tylko w takiej mierze, w jakiej odpowiadają one aktualnym potrzebom sytuacji rodzimej. Przeprowadzając paralelę z koncepcją

<sup>4</sup> В. Асмус, *Вопросы эстетики в работах Плеханова*. „Под знаменем марксизма” 1943, nr 6.

Wiesiołowskiego, autor wskazuje, że Plechanow w nowatorski sposób (tzn. odsyłając do klasowych wyznaczników) tłumaczył analogiczne układy psychoideowe. Rozdział ten zamyka analiza sporu Plechanowa z Łunaczarskim z roku 1912.

Sprzeciw Plechanowa wobec koncepcji „powinności” (должествования) wynikał logicznie — zdaniem Nikołajewa — z odrzucenia tezy, iż opinie rządzą przebiegiem historii. Badacz sądzi ponadto, że obiektywistyczny punkt widzenia Plechanowa (którego *nb.* za to m. in. oskarżono o mieńszewizm) był po prostu rezultatem jego zainteresowań genetyczno-funkcjonalnym badaniem sztuki. Ponadto zaś obiektywizm ów miał opierać się na tezie o zależności kryteriów oceny od określonego kontekstu społeczno-historycznego. Plechanow wszakże — czytamy dalej — nie był takim skrajnym relatywistą, za jakiego uważał go Łunaczarski i za jakiego jest nadal poczytywany: uznawał bowiem kryterium pozaklasowe i pozaczasowe — odpowiedniość formy wobec prawdziwej idei. Autor przytacza więc przykład Wenus Milońskiej, w której Plechanow widział ideał estetyczny całej ludzkości.

Rozdział następny poświęcony jest rozpatrywaniu problematyki jakości estetycznych. Tutaj dopiero Nikołajew rozmyśla nad tym, co zapowiedział w rozdziale 1 i czego tam nie spełnił. Mianowicie, zestawiając poglądy Plechanowa i Czernyszewskiego na przedmiot estetyki, zwraca uwagę na wahania pierwsze: z nich, który w istocie zamierzał zająć się sztuką, ale nie miał jednolitej koncepcji jakości estetycznych (gdyż nie umiał zdecydować się, czy piękno jest kategorią kluczową, czy też jest jedynie atrybutem sztuki, która prezentuje jeszcze inne wartości estetyczne).

Autor dochodzi do wniosku, że Plechanow w zasadzie akceptował tezę Czernyszewskiego: „piękno to życie”. Akceptował ją w sensie uznania obiektywnych źródeł doświadczenia estetycznego, co przeczy utartemu pośród interpretatorów mniemaniu, iż według Plechanowa doświadczenie to miało konstytuować się wyłączenie na „asocjacji idei”. Nikołajew sądzi, że uwagi o „asocjacyjnym podłożu” uczucia wzniosłości (w pracy Plechanowa o poglądach estetycznych Czernyszewskiego) są zaledwie fragmentem koncepcji, która kładła nacisk przede wszystkim na bezpośrednią, sensualno-emocjonalną percepcję danych własności przedmiotowych. Badacz ponadto wskazuje na późniejszą zmianę akcentów pod wpływem przyjętej przez Plechanowa teorii „hieroglifów”. Za podstawę jednak należy przyjąć, według monografisty, spostrzeżenia na ten temat zawarte w *Listach bez adresu* oraz w rozprawie o dramacie i malarstwie francuskim XVIII wieku. Znamienne jest przy tym, że Plechanow, co autor uważa *nb.* za jego omyłkę, odrzucił kategorycznie — jako nienaukową — drugą znaną formułę Czernyszewskiego: „Piękno to życie, jakie winno być”. W jej miejsce Plechanow wprowadził zasadę wspomnianej „asocjacji idei”, zasadę przejętą od Darwina, ale zinterpretowaną w zgodzie z materializmem historycznym, tzn. odnoszącą zarówno proces twórczy jak przeżywanie oraz poznawanie dzieł sztuki do obiektywnych źródeł społecznych, a ściślej biorąc, do źródeł klasowych. W kontekście tym powraca problem wciąż nie rozwiązany, jak rozumieć Plechanowską koncepcję „dyspozycji naturalnych”, które mają określać przeżycie estetyczne, skoro analiza biofizjologiczna została wyeliminowana na rzecz socjologicznej. W dyskusji z Astachowem i Wansłowem autor pozoruje rozwiązanie... zasłaniając się cytowaniem kwestionowanych przez nich passusów z *Listów bez adresu*.

Pozostałą część rozdziału wypełnia problem pochodzenia sztuki. Plechanow również w odniesieniu do najdawniejszej twórczości, choć świadom dominującej roli procesów produkcyjnych, przypisywał poważne znaczenie ogniowom „pośredni-

czącym". Jednym z tych ogniw jest, zdaniem Plechanowa, zabawa — refleksje zawarte w pracy o Czernyszewskim, dziewięć lat późniejszej od *Listów bez adresu*, mają potwierdzić tezę, że zabawa nie jest ani koniecznym, ani wystarczającym warunkiem każdej sztuki, lecz że niekiedy dzięki niej i poprzez nią treści psychiczne pozbawione zostają nastawienia utylitarne, opozycyjnego wobec właściwej, tj. autonomizującej się postawy estetycznej. Przy tym polemika z Bücherem skierowana przeciw idei troglodyty jako Robinsona Crusoe akcentowała społeczny rodowód i charakter przeżycia estetycznego.

Rozdział kolejny podejmuje problematykę swoistości sztuki. W dyskusji z Burrowem, a w zgodzie z Pospiełowem, autor stwierdza, że według Plechanowa „rodzajową” cechę sztuki (dzieloną z innymi duchowymi formami świadomości społecznej) stanowi nadbudowowy, ideologiczny charakter, „gatunkową” zaś cechę jej właściwą — tzw. myślenie obrazami, o których pisał Bieliński. Piękno artystyczne Plechanow miał pojmować jako zawsze wyposażone w ideowo-moralne treści. W polemice z Andruzskim Nikołajew próbuje uzasadnić, że przytaczane sformułowanie Plechanowa: „pięknie narysować starca z brodą to co innego niż narysować pięknego starca”, nie oznacza prymatu wartości ściśle estetycznych, lecz wręcz przeciwnie, zwraca uwagę na ułomność czysto estetycznej kwalifikacji danego przedmiotu. Ponieważ „myślenie obrazami” ma wyróżniać sztukę od nauki i filozofii — dyskusji wymagało przede wszystkim zagadnienie stosunku twórczości artystycznej do światopoglądu. Według monografisty Plechanow pisząc o Uspienskim i Tołstoju miał wprawdzie na uwadze nieadekwatność ich twórczości do ich teoretycznych poglądów, ale głównie interesowały go sprzeczności wewnątrz światopoglądu dyskursywnie wyłożonego oraz wewnątrz twórczości. Nikołajew usiłuje w ten sposób zniwelować różnicę między „metodą” Lenina a „metodą” Plechanowa, o której to różnicy pisze się od dziesiątków lat we wszystkich pracach radzieckich. Dodatkowym materiałem uzasadniającym słuszność takiej interpretacji też Plechanowa mają być jego wywody na temat teorii „sztuki dla sztuki”; mimo to bowiem, że twórczość tego typu oraz związana z nią doktrynę traktował negatywnie, dostrzegał w nich również stronę pozytywną (obrona autonomicznych wartości przeciw dydaktyczno-uitylitarnej tendencjom), zwłaszcza w okresie jej narodzin. W jakim sensie owe „dobre” i „złe” aspekty tego samego zjawiska, tzn. sztuki czy doktryny, należy rozumieć jako „wewnętrzne sprzeczności”, Nikołajew nie wyjaśnia.

Rozważania dalsze dotyczą Plechanowowskiego „klasowego ekwiwalentu” sztuki. Autor przekazuje tutaj kilka różnych interpretacji tejże formuły, nie zadając sobie trudu, by je skonfrontować. Ekwiwalent ów — Nikołajew dyskutuje tu z Rozenfalem — ma dotyczyć zarówno odbicia rzeczywistości zewnętrznej jak i wyrażenia światopoglądu artysty; następne zaś stwierdzenia tezę tę atomizują. Badacz powiada, że ekwiwalent to tyle co przekład z języka obrazów na język dyskursywny, a więc odnosi się wyłącznie do ideologicznej zawartości dzieła, która wyraża samowiedzę artystyczną; w innym zaś miejscu czytamy, iż ekwiwalent socjologiczny (nie zredukowany do określonego klasowego punktu widzenia) obejmuje całą zawartość dzieła i że sens owego ekwiwalentu polega przede wszystkim na ustanowieniu poznawczej wartości dzieła, niesprzecznej z jego swoistością (obrazy zamiast sylogizmów). Nikołajew powtarza tu niejednakowe i nieprecyzyjne sformułowania Plechanowa, przy tym, zamiast wyklarować, zamąca je naciąganiem do tezy Leninowskiej (z artykułów o Tołstoju) o wartości poznawczej literatury.

W kwestii zaś zasadniczej, od której monografista tu wyszedł, a mianowicie dotyczącej się związku „dwóch aktów” krytyki dzieła, pozostał przy „gołej” prezen-

tacji problemu. Powiada wprawdzie, że oba te akty wartościujące wynikają z siebie nawzajem, ale, cytując uwagi Plechanowa o *Borodino* Lermontowa oraz szkic o Ibsenie jako dowód owej jednolitości kryteriów, wykręca się właściwie przysłowowym sianem. Jak na podstawie postępowania genetycznego, które ustala ów „ekwiwalent socjologiczny”, dokonać z kolei oceny piękna danego utworu — to właśnie pozostaje niewiadomą. Zdaje się, że Plechanow przez piękno rozumie w tym kontekście odpowiedniość zamysłu i wykonania, czyli coś, co jest ponadklasowe, ponadhistoryczne; natomiast Nikołajew mówi o „pięknie” w sensie poznawczej, społecznie i historycznie zdeterminowanej zawartości utworu (s. 145—146, 155—157).

Rozdział 3 zamykają rozważania o klasowości, partyjności i ludowości sztuki w ujęciu Plechanowa. Autor wskazuje, że teoretyk ten nie szukał *per fas et nefas* klasowego, jedno-jednoznacznego równoważnika w przypadku każdego dzieła i każdego prądu artystycznego; że nie używając terminu „partyjny”, miał go na myśli, kiedy pisał o sztuce świadomej własnej klasowej przynależności (np. o poezji sankiulockiej), ale też często nie doceniał jawnej tendencyjności, co odbiło się w sposób ewidentny na jego sądzie o *Matce* Gorkiego; wreszcie, że pisząc o twórczości narodników, bezwiednie aplikował kryterium ludowości w sensie nie folklorystycznym tylko, lecz szerokim, tzn. literatury odpowiadającej potrzebom i dążeniom plebejskim — czy to spontanicznym, czy też świadomie rewolucyjnym. Zdaniem Nikołajewa nie traktował więc Plechanow kategorii „literatura ludowa” w sposób abstrakcyjny, jednopotokowy; niemniej popełnił sporo omyłek oceniając niewłaściwie, z mieńszewickiej, wąskiej perspektywy, rolę chłopstwa i ideologię prezentującą tę klasę (s. 173—176).

Rozdział 4, pt. *Realizm*, otwiera omówienie problematyki treści i formy. Autor cytuje tezy Plechanowa: o faktycznej zgodności obu tych elementów oraz o tym, że jeden winien odpowiadać drugiemu. Powtarza też jego uwagi o względnej autonomiczności formy oraz o podważeniu wartości dzieła z chwilą, kiedy forma bierze górę nad treścią. Aby stwierdzić, co Plechanow rozumiał przez treść i formę, badacz sięga do pracy *Materialismus militans*, gdzie wedle zasad heglowskiej logiki forma definiowana jest dwojako — w sensie zewnętrznym jako gatunek, w sensie wewnętrznym jako organizacja (układ) danej całości oraz zespół danych środków wyrazowych (s. 183—184). Tutaj „drugi akt” wartościujący interpretuje Nikołajew w oparciu o zasadę: wykonanie odpowiada zamysłowi. Przywiedziony na dowód, że Plechanow miał być uwrażliwiony na sprawę formy artystycznej, jego esej o Ibsenowskim *Doktorze Stockmanie* (analiza obrazów-symboli), zdaje się świadczyć o czymś innym, bo „wykonanie” rozważa Plechanow ze względu na jego służebność wobec idei utworu, natomiast niewiele mówi o „wewnętrznej spoiści” utworu, a zgoła nic o jego budowie formalnej. Monografista kończy prezentację tego wątku odwołując się do Plechanowowskiej interpretacji dramatu Hamsuna (*U wrót królestwa*) oraz uwag o dziełach symbolistów i postimpresjonistów na VI Biennale w Wenecji: w obu przypadkach nieaprobowana idea utworu automatycznie dezawuuje zespół środków wyrazowych oraz układ wewnętrzny. Okazuje się — co Nikołajew zmuszony jest podkreślić — że u Plechanowa „prawa piękna” (художественность) wyznaczone są nie przez formę, lecz przez sposób odtwarzania rzeczywistości (глубокое осознание действительности) (s. 193—194).

Owe „prawa piękna” zostają w dalszym wywodzie połączone z uwagami o realistycznej metodzie twórczej. Broniąc Plechanowa przed Rozentalem, badacz powiada, że brak określonego terminu czy formuły teoretycznej nie rozstrzyga

ostatecznie o nieobecności danej problematyki. Nikołajew znajduje w refleksjach Plechanowa założenia *implicite*, według których koncepcja artystyczna, choć zakorzeniona w żywiołowych odczuciach i wizjach, musi być świadoma, tzn. odtwarzanie rzeczywistości dokonywa się z pozycji określonego światopoglądu. Szkic o *Ruchu proletariackim i sztuce burżuazyjnej* cytowany jest jako koronny dowód, że dla jego autora właściwa „metoda twórcza” winna być ufundowana na dialektycznym uchwyceniu typowych procesów społecznych, a zatem, że Plechanow, według monografisty (s. 201—204), reprezentował w tej materii podobne stanowisko co Bielinski w 1847 i Engels w latach 80-ych.

Sporo uwagi poświęca tu Nikołajew dyskusji Plechanowa z Lansonem na temat Balzaka i Hugo. W dramatach Hugo widział Plechanow niedostateczną indywidualizację bohaterów oraz abstrakcyjne, wymyślone sytuacje. Naturalistom zaś zarzucał, że redukując wymiary człowieka do biofizjologicznych i skupiając się na jednostce „spreparowanej” według wzorców, jakimi operuje przyrodoznawstwo, zubożają sztukę. W zestawieniu z tezami przewodnimi tzw. wulgarnych socjologów z lat 20-ych, Kogana i Friczego, którzy sens twórczości nie tylko Zoli, ale i Balzaka mieli sprowadzać do wykładu pozytywistycznego, koncepcja Plechanowa dotycząca się realizmu została ujęta jako ogniwo między klasykami marksizmu a Leninem. Nikołajew sądzi ponadto, że Plechanow dał podwaliny teorii realizmu socjalistycznego. Zachwycał się wszakże rzeźbami Meuniera, w połowie lat 80-ych zwrócił się z apelem do proletariatu, by tworzył swoją poezję, i wówczas też wspominał poemat Heinego *Niemcy. Baśń zimowa* — jako zapowiedź tego nurtu. Według monografisty jest to dostatecznie silne świadectwo, że Plechanow, w odróżnieniu od Lafargue'a i Mehringa, nie kwestionował możliwości powstania nowej, socjalistycznej sztuki jeszcze w formacji starej. Szkice Plechanowa o beletrystyce narodników mają z kolei wskazywać, że domagał się on od pisarzy nie tylko artystycznego, ale i teoretycznego opanowania nowymi zjawiskami społecznymi. Nikołajew dla przykładu powołuje się na analizę powieści S. Karonina pt. *Z dołu w górę*. Bohater jej, Michajło Łunin, w zgodzie z logiką wewnętrzną własnego rozwoju, tzn. coraz dojrzałego buntu przeciw *status quo*, winien dojść do proletariackiej świadomości rewolucyjnej, Karonin zaś uczynił go reprezentantem idei narodnickiej. Nikołajew uważa, że Plechanow uchwycił tutaj podstawowy niedostatek realizmu krytycznego nawet w jego radykalnej odmianie, tj. przeciwieństwo między obrazem rzeczywistości a „normą”, czyli „ideałem”, który bądź przedstawiony jest jako nie do spełnienia, bądź też zostaje zastąpiony ideą fałszywą. Realizm socjalistyczny, podobnie jak wszystkie realizmy wcześniejsze, z okresu klasycznego, zawiera normę w samym obrazie rzeczywistości. Plechanow miał to teoretycznie uzasadnić, choć oczywiście nie posługiwał się terminologią ukutą znacznie później. Dodatkowymi argumentami za tą tezę są, według autora, polemiki Plechanowa z symbolistami i dekadentami (*Sztuka i życie społeczne*), artykuł z r. 1907 o *Wrogach* Gorkiego, w którym psychologia klasy robotniczej jest głównym tematem, oraz jego krytyczny stosunek do *oeuvre* Zoli. Nikołajew przyznaje jednak, iż Gorki interesował Plechanowa głównie dlatego, że we *Wrogach* pokazał prawdziwie, jak robotnicy powoli przygotowują się do rewolucji, zaś w *Matce* jako twórca-inteligent ujawnił nadmierną niecierpliwość rewolucyjną, idealizując bohaterów utworu.

W zakończeniu autor zebrał wyniki interpretacji. Przypomniał tu, m. in., że Plechanow nie znał estetycznych refleksji Marksa i Engelsa, że w Rosji dokonał pionierskiej pracy wprowadzenia marksizmu do wiedzy o literaturze i sztuce, że jego dyskusje z estetyką pozytywistyczną i modernistyczną były świetną lekcją

dla wszystkich marksistów europejskich. Wspominając w paru zaledwie zdaniach o niedociągnięciach metody Plechanowa, autor wymienia jego niekiedy nazbyt akcentowany relatywizm i w konsekwencji traktowanie procesu artystycznego jako biernego odbicia świata oraz częste pomijanie wagi danej indywidualności twórczej. Podkreśla jednak, że dla Plechanowa realizm był wartością absolutną (co osłabić ma inne sformułowania teoretyka, relatywizujące wartość estetyczną) oraz że można jego chłodne, czysto badawcze podejście do zagadnień estetycznych uznać za bliskie potrzebom naszych dni (co ma podważyć zarzut ponadpartyjnego traktowania charakteru sztuki).

Główną zaletą książki Nikołajewa jest systematyzacja i problematyzacja materiału obranego za przedmiot badania. Wiadomo przecież, że Plechanow wielu zagadnień estetycznych nie opracował teoretycznie, lecz ich zaledwie dotknął, tym bardziej zaś oczywiste jest, że ich w żadnej książce nie uporządkował. Nikołajew w oparciu o rozproszone i różnorodne co do wielkości i wagi teksty zrekonstruował jego myśl estetyczną, przechodząc od problemów najogólniejszych, metodologicznych, do kwestii szczegółowych. Badacz nie „podsuwał” w swej książce myślicielowi zagadnień i rozwiązań, natomiast bardzo często stawiał za niego pytania. Wokół tak zorganizowanego materiału skupił polemikę z dotychczasowymi interpretacjami estetyki Plechanowa.

Tak wszechstronnego i krytycznego przeglądu literatury przedmiotu nikt dotąd nie dał — oto druga zaleta studium. Związana z nią jest przekonująca analiza recepcji, zwłaszcza zniekształcających. Tzw. wulgarni socjologowie nawiązali wyłącznie do tych tez autora *Listów bez adresu*, które akcentowały prymat genetyczno-funkcjonalnej interpretacji dzieła oraz postulat uchwycenia jego nieuchronnej zawisłości od światopoglądu klasowego. Tezy te, *nb.* wyostrzone i uproszczone w praktyce badawczej, spowodowały z kolei, że opozycjoniści wulgarnego socjologizmu uznali estetykę Plechanowa za bałamutną i szkodliwą, gdyż — ich zdaniem — odcinała ona kulturę socjalistyczną od klasowego dziedzictwa sztuki i literatury. Nikołajewowi udało się również wykazać, że znany spór z Łunaczarskim o to, czy „jabłoń może rodić co innego niż jabłka”, był w dużej mierze pozorny. Plechanow nie odrzucał *a limine* normy, sprzeciwiał się jedynie normatywności na wyrost, bez realnych podstaw historycznych.

Trzecią zaletą jest osadzenie przedstawionej myśli estetycznej w tradycji rosyjskiej. Nikołajew wyczerpująco i trafnie ujął związki Plechanowa z estetyką Bielinskiego i Czernyszewskiego, akcentując inaczej niż to często robiono, przede wszystkim ich pokrewieństwa, a nie różnice. Te drugie leżą niejako „na dłoni”, skoro Plechanow pisał z dystansu krytycznego, i to kilkakrotnie, o swych poprzednikach; pierwsze — wymagały wysiłku badawczego. Nikołajew dał ponadto bogate tło poglądów literackich i artystycznych, głoszonych w Rosji w latach 80-ych i 90-ych ubiegłego oraz w początkach naszego stulecia.

Czwarta zaleta to odkrywcza interpretacja niektórych Plechanowowskich wątków estetycznych: np. zwrócenie uwagi na dwojaki określenie przedmiotu badania (sztuka a jakości estetyczne), zaakcentowanie rodzajowej i gatunkowej swoistości sztuki, wydobycie wieloznaczności formuły o ekwiwalencji socjologicznym sztuki, rekonstrukcja poglądów na realizm, pogłębiona analiza problematyki treści i formy w powiązaniu z kwestią kryteriów oceny.

Do plusów pracy trzeba zaliczyć i to, że w znacznym stopniu udało się autorowi próba ujawnienia żywotności przedstawionej przezeń estetyki. Posługując się efektywnym cytatem z Plechanowa, w którym ten bronił Hegla przed jakimś gruzińskim zwolennikiem Bernsteina — monografista powiada, że można wyjść



z prawidłowych przesłanek teoretycznych, ale mimo to w praktyce badawczej mylić się, i to grubo. Założenie to pozwala mu występować w obronie Plechanowa także w wypadku jego poważnych błędów. Na tym wątpliwym chwycie nie udało się jednak dzisiaj podtrzymać owej estetyki. Ale Nikołajew nawiązał do owych „prawidłowych przesłanek” i nietrudno mu przyszło wykazać, że współczesna myśl radziecka wciąż żyje tymi samymi zagadnieniami. Co więcej, autor niechcący obnażył wewnętrzne sprzeczności w myśli Plechanowa, patrząc na jego działalność z perspektywy aktualnych sporów estetycznych w ZSRR, ponieważ te same kłopoty są wciąż udziałem badaczy radzieckich, np. naukowe aspiracje estetyki, a jednocześnie jej charakter normatywno-postulatywny, wskazujący na ideologiczne stymulacje i zadania; albo też ocena z punktu widzenia związków sztuki z rzeczywistością a ocena z punktu widzenia wewnętrznej struktury dzieła.

Nad zaletami pracy Nikołajewa przeważają jednak jej wady. W trakcie jej referowania wymieniliśmy niektóre z nich, dotyczące konsekwencji samego układu. Zbierzmy to w skrócie. Nikołajew nic nie mówi o Plechanowa metodzie badań *sensu stricto*, tzn. pomija jego sejentystyczną orientację, przekazując zbyteczne wiadomości o zasadach materializmu historycznego. Nie wiemy, jakie to obiektywne własności estetyczne miał Plechanow na uwadze (autor wspomina tylko mimochodem o symetrii i proporcji), a filozof ten przedstawiony jest jako obiektywista uznający naturalne podstawy doznania estetycznego. Kwestia „dyspozycji naturalnych” do owych doznań pozostała nie wyjaśniona. Nie wiadomo też, dlaczego odkrywanie dodatnich i ujemnych stron czyjejs twórczości ma świadczyć o wydobywaniu na jaw wewnętrznych sprzeczności danego światopoglądu artystycznego. Problem związku pierwszego i drugiego „aktu” oceny (geneza utworu i jego zawartość ideowa — jego piękno) nie znalazł rozwiązania. Teza o uwrażliwieniu Plechanowa na sprawę formy artystycznej załamała się w świetle dowodów przytoczonych w książce.

Większość z zebranych tu obiekty ma wspólne źródła — wydaje się mianowicie, że monografista, po pierwsze, nadmiernie i bezzasadnie broni Plechanowa, a po drugie, nie odróżnia tego, co Plechanow sam wyłożył w sposób teoretycznie zartykułowany, od tego, co wymaga spośród owych refleksji rekonstrukcji. Nikołajew zajął się zanalizowaną problematyką *con amore*; nie tylko w kompozycji całego materiału, ale i w sposobie argumentacji widać, że badana estetyka, nieco zmodyfikowana, jest jego własną estetyką. Takie stanowisko, mimo wysiłku teoretycznego i częściowych sukcesów, dało w wyniku niezbyt prawdziwy obraz myśli Plechanowskiej. Zanim przejdziemy do wyliczenia owych wątpliwych interpretacji, trzeba jeszcze wskazać na inną kluczową nieudaną recenzowaną pracę. Jeśli koncepcja estetyczna Plechanowa została tu w konsekwentny sposób przedstawiona w planie filozoficzno-teoretycznym (Nikołajew bowiem analizuje krytykę literacką i artystyczną Plechanowa wyłącznie w optyce jego założeń ogólnych), należało też przedstawić główne nurty ówczesnej estetyki europejskiej, z którą autor *Listów bez adresu* wiódł nieustanne potyczki, oraz zastanowić się nad relacją jego myśli do spuścizny estetycznej Marksa i Engelsa. Tylko na takim tle koncepcje Plechanowa zyskałyby swą autentyczną wagę — zarówno w dziejach estetyki europejskiej jak i w dziejach doktryny marksistowskiej. Nikołajew zaś nakreślił jedynie — wprawdzie bogaty, ale jakże niepełny — portret Plechanowa na tle XIX-wiecznej tradycji rosyjskiej i rosyjskiego marksizmu.

Jakie interpretacje monografisty budzą sprzeciw? Przede wszystkim te, w których — wbrew cytowanej dokumentacji — naciąga się fakty. Nie jest przecież prawdą, że Plechanow doceniał znaczenie geniusza i że w ogóle przypisywał znac-

na rolę podmiotowi twórcemu. Nieliczne jego wypowiedzi sugerujące taką postawę badawczą giną pośród fundamentalnych sformułowań o przeciwstawnym charakterze. Plechanow antyromantyczny, zapatrzony we wzory przyrodoznawstwa, myślący tak samo jak współcześni mu posttainsiści, nie mógł ustąpić koncepcji estetycznej, którą konsekwentnie zwalczał. Z problematyką tą wiąże się mniemanie Nikołajewa, iż Plechanow nie zawsze i niekoniecznie domagał się klasowej analizy narodzin i charakteru zjawisk artystycznych oraz recepcji tych ostatnich. Tymczasem właśnie moment klasowości był przez Plechanowa szczególnie w wielu kontekstach akcentowany. Psychologia społeczna, której zaiste nie lekceważył, była dlań jedynie ogniwem pośrednim: szukał pośród fenomenów tego rodzaju zawsze punktu krystalizacyjnego, tzn. ideologii o określonych związkach ze stanowiskiem danej klasy społecznej. Znamienne jest również — czego badacz w ogóle nie podjął — że Plechanow był zupełnie obojętny na idiogenetyczne powiązania. Nie zapominał o tradycji społecznej, ale nie przywiązywał wagi do tradycji artystycznej; jeśli zaś ją dostrzegał, to z punktu widzenia recepcji zdeterminowanej klasowymi analogiami.

Nie wydaje się też słuszna opinia, że Plechanow był obiektywistą w tym oto sensie, że zakładał istnienie własności estetycznych danych przedmiotów w samej przyrodzie. Jego uwagi o rytmie, symetrii, proporcji *etc.* można prawidłowo wyinterpretować jedynie w świetle jego koncepcji społecznych oraz ewentualnie również biofizjologicznych współczynników doznania estetycznego. Tym, co decyduje, iż wspomniane przed chwilą przedmiotowe własności stają się estetyczne, jest dany układ społeczny, praca i określonego typu produkcja.

Rozważania Plechanowa o światopoglądzie artysty wydają się wskazywać na niezrozumienie tego właśnie momentu, który monografista chciał wybić na czoło. Mianowicie autor *Sztuki i życia społecznego* nie wyróżnił wcale i nie docenił światopoglądu artystycznego, tzn. ideologii *in nuce* zawartej w samej strukturze utworu, w jego logice wewnętrznej. Plechanow był uczulony na światopogląd *sensu stricto*, na jego wyznaczniki społeczno-polityczne i filozoficzne. W przypadku, kiedy oceniał je ujemnie, nie konfrontował ideologii autora z wartościami poznawczymi samego utworu. Dlatego też nie był zdolny do takiej analizy, jaką dał Engels w odniesieniu do Balzaka i Lenin do Tołstoja. Pozytywne uwagi Plechanowa o „sztuce dla sztuki” z czasów Gautiera dotyczyły również głównie zawartości ideologicznej tego nurtu (bunt antymieszczański), analogicznie jak jego krytyka narodnickiej twórczości uderzała w to, że pisarze ci byli złymi ideologami. Mówiąc więc o „złych” i „dobrych” stronach danego światopoglądu czy danej twórczości nie był on chyba takim dialektykiem, jak sobie życzy Nikołajew. Takie salda: „winien — ma”, układał Proudhon, i za to m. in. Marks go zaatakował w *Nędzy filozofii*. Autentyczną dialektykę procesów artystycznych odkryli Marks, Engels i Lenin, kładąc nacisk na sprzeczności i napięcia między twórczością literacką a ideologią *sensu stricto*.

Nie jest też wcale tak, jak powiada autor, iż Plechanow dał zwarty i konsekwentny wywód o problemie formy artystycznej. Wręcz przeciwnie. Monografista nie zauważył, że Plechanow nieustannie sobie przeczy, formułuje bowiem dwie różne tezy, które wiodą ku odmiennym rozwiązaniom. Teza normatywna głosi, że forma winna odpowiadać treści; opisowa stwierdza ich stałą zgodność. Jeśli pierwsza z nich jest prawomocna, to druga może zachować ważność co najwyżej jako charakterystyka optymalnej sytuacji, w której norma realizuje się w pełni. Plechanow oscylował między obu tymi tezami, skłaniając się wszelako do stanowiska normatywnego, na co wskazuje uznanie autonomiczności formy

i jej działania negatywnego, kiedy bierze górę nad treścią. Tu wszakże — czego Nikołajew również nie spostrzegł — ponownie rysuje się sprzeczność w zestawieniu ze stwierdzeniem, że ani interesująca forma przy fałszywej idei utworu, ani niedobra forma wyrażająca prawdziwą ideę nie odgrywa jakiejkolwiek roli estetycznej. W gruncie rzeczy dla Plechanowa najważniejsze było, że „zamysł” ma wyznaczać „wykonanie”, czyli postulat podporządkowania elementów formy elementom treści, przede wszystkim ideowym. Tak więc rozważania Plechanowa w tej dziedzinie były jawnie pochodne wobec jego przesłanek naczelných, traktujących „ekwiwalent społeczny” jako fundamentalną wartość dzieła sztuki. Szkic o *Doktorze Stockmanie* Ibsena, cytowany przez monografistę, a ponadto szkic o *Wrogach* Gorkiego dowodzą jedynie, że wartości poznawcze (psychologiczna dramaturgia utworu) były dla Plechanowa zagadnieniem istotnym choćby ze względu na przyjętą przezeń formułę „myślenia obrazami”. W takim wszakże ujęciu to, co nazywa się formą utworu — sprowadza się do „obrazów”, do swoistego przekazu określonych treści ideowych. Kwestia zaś środków wyrazowych i struktury (organizacji) utworu pozostaje całkowicie na marginesie. W tej obojętności Plechanowa na autentyczną problematykę formy leży źródło jego z gruntu niesprawiedliwych ocen w odniesieniu do sztuki malarskiej — począwszy od impresjonizmu aż po dzieła Légera.

Dotknęliśmy tutaj sprawy, której monografista w ogóle nie uchwycił, a mianowicie zasadniczych antynomii wewnątrz całości wywodów estetycznych Plechanowa. Jest przecież charakterystyczne, że Plechanow — zgodnie z przyjętymi przez siebie przesłankami — w przypadku analizy formy pozoruje opis zjawisk, w istocie eliminując go na rzecz normy. Antynomia ta ma źródła głębokie, docierające do metodologicznych przesłanek myśliciela. Plechanow zamierzał stworzyć estetykę typu scjentyistycznego — czysto opisową, która tym samym byłaby na wskroś ideologiczna. Bowiem według niego krytyka prawdziwa (czyli oparta na podstawach deterministycznych) jest właśnie krytyką walczącą. Ale zarazem podważał swoje wyjściowe zasady, skoro od opisu przechodził do żądań, skoro ideologiczne nakazy stawiał wyżej niż stwierdzenie stanu faktycznego.

Antynomią kluczową, związaną z przedstawionymi przed chwilą kłopotami z formą, jest powracająca kilkakrotnie w studium kwestia „dwóch aktów” krytyki, czyli inaczej mówiąc, dwu kryteriów oceny dzieła. Aksjologia Plechanowa szwankuje dlatego, że jest on w większości wypowiedzi konsekwentnym relatywistą i, jak to podkreśliliśmy w związku z wagą estetyczną elementów formalnych, wartość naczelną i jedyną ustala poprzez klasową ekwiwalencję dzieła. Tak więc „pierwszy akt” krytyki w istocie wyczerpuje całą krytykę: wychodząca z konkretnego kontekstu społeczno-historycznego genetyczna interpretacja prowadzi do treści ideowo-poznawczych, te zaś określają charakter formy, dzięki której dany światopogląd został wyrażony w postaci obrazowej. Jednocześnie w teorii (ale bez pokrycia w praktyce krytycznej Plechanowa) postuluje się „drugi akt”, niby pozostający w związku z uchwyceniem „ekwiwalentu socjologicznego”, ale w rzeczywistości uchylający podstawową ocenę dzieła.

Albo zatem forma jest zaabsorbowana przez treść (podstawowa przesłanka aksjologiczna Plechanowa) i wówczas każda konkretna treść domaga się sądu relatywnego, związanego z kontekstem społeczno-historycznym, albo też odrzuca się sąd relatywny na rzecz sądu pozahistorycznego. *Nb.* ten wcale nie jest jednoznaczny w ujęciu Plechanowa. Monografista nie zauważył, że co innego prezentuje kryterium antropologiczne (Wenus z Milo), wiodące ku estetyce Czernyszewskiego, a co innego — kryterium optymalnej zgodności zamysłu z wykonaniem, przypo-

minające Taine'owską zasadę „*bienfaisance*”. Jak oba te kryteria powiązać z tym, naczelnym, Plechanow nie powiedział. Zaiste, trudno to wytłumaczyć, ale dla badacza najciekawsze są właśnie te miejsca, w których pękał „system” Plechanowa.

Nikołajew nie chce widzieć żadnych pęknięć. Jeśli zaś je niekiedy dostrzega, notując np., że Plechanow — zwolennik estetyki i sztuki zaangażowanej — głosił zarazem niezależność wiedzy o sztuce oraz doceniał wartości nurtu „gautierowskiego”, stara się je stuszować i nie umie czy nie chce wydobyć z układu owych sprzeczności leitmotiwu dominującego. Dlatego też nie uchwycił również antynomii w rozważaniach o naturalnej dyspozycji estetycznej. Plechanow zakłada przecież coś, co jest zadane, by przeobrazić się dzięki pracy w twórczość artystyczną. Wprawdzie nie wiadomo nadal, co miałyby konkretnie oznaczać „dyspozycja estetyczna”, ale nie widać tu sprzeczności. Z chwilą jednak, kiedy Plechanow w komentarzu do koncepcji Kanta wyjaśnia, że przeżycie estetyczne autonomizuje się po przejściu przez fazę utylitarną, niepojęte staje się, czemu owa dyspozycja estetyczna wymaga aż tak pokrętnych dróg rozwojowych, by przejawić się w postaci względnie czystej. Sprzeczność, jaka tu występuje (symptomatyczna, gdyż w nieco innej wersji pojawiająca się w tym samym czasie i kręgu myślowym również u Kautsky'ego i Kelles-Krauza), dotyczy kolizji między naturalistycznym i kulturyistycznym ujęciem kwestii pochodzenia zjawisk estetycznych.

Inną jeszcze antynomię prezentuje Plechanowowskie rozwiązanie kwestii tendencyjności sztuki, co wiąże się bezpośrednio z domniemanymi przez monografistę teoretycznymi przesłankami realizmu socjalistycznego. Plechanow opowiadał się za tendencyjnością, choćby dlatego, że na czoło wysuwał kryterium ideologicznej zawartości utworu, a więc w odniesieniu do współczesności — kryterium dostrzeżenia ruchu proletariackiego wiodącego ku przyszłości. W tym sensie, podobnie jak w kluczowych wypowiedziach Lafargue'a i Mehringa, postulat jawnej tendencyjności bierze tu górę nad Engelsowskim postulatem ukrytej tendencyjności. Wszakże Plechanow jest zarazem rzecznikiem literatury nie wyprzedzającej faktów społecznych: stąd jego sprzeciw wobec *Matki* Gorkiego i polemika z postulatywnością, która w imię ideału zniekształca aktualność. A zatem nie może być kreowany na protoplastę teorii realizmu socjalistycznego ani w tym jej wydaniu, które zakłada antycypację typowych procesów społecznych, ani tym bardziej w innym, które mówi o odzwierciedleniu realnych, zwycięskich już zmagania proletariatu z burżuazją. Ze wzmianek na temat *Niemiec. Baśni zimowej* i rzeźb Meuniera oraz z krytyki Karonina można wywnioskować, że Plechanow przewidywał literaturę i sztukę nowego typu, ale przewidywanie nie jest równoznaczne z budowaniem przesłanek teoretycznych. Gdyby zaś na podstawie listu do Margaret Harkness (motyw przedstawienia „oporu klasy robotniczej”) uznać Engelsa za teoretyka realizmu socjalistycznego, to Plechanow jest nim również. Rozumienie tej doktryny staje się wszelako w takim ujęciu odmienne od sensu, w jakim mówili o niej np. Gorki czy Żdanow. W końcu — co trzeba dodać — pogląd Plechanowa na poezję proletariacką zmienił się w ciągu lat: w r. 1885 pisał o niej pełen entuzjazmu i nadziei, ale w dwadzieścia i trzydzieści lat później podzielił sceptyczne opinie Lafargue'a i Mehringa.

Książka Nikołajewa otwiera drogę do rzetelniejszego rozbioru i bardziej sprawiedliwego niż dotąd osądu estetyki Plechanowa. Co więcej, Nikołajew przekonuje uważnego badacza, że myślicielem tym należy się nadal zajmować. Ale też bio-

rać pod uwagę pouczające błędy monografisty, trzeba wpieryw pozbyć się adwokackiego stosunku do tej estetyki i nie naciągać jej też do aktualnych sporów — by móc ujrzeć jej autentyczne plusey i minusy oraz z tego dystansu dostrzec ewentualną żywotność jej niektórych wątków.

Marksistowska myśl estetyczna z okresu II Międzynarodówki jest, jak dotąd, nie opracowana. Podstawowy mankament dotychczasowych badań to niezróżnicowanie samowiedzy teoretycznej analizowanych autorów. Można i należy wyłuskiwać myśl estetyczną z wypowiedzi krytycznych zawartych nawet w niewielkich esejach. Niezbędne jest wszelako stwierdzenie, co jest estetyką *implicite* (tzn. wymaga wyłowienia problematyki przez badacza), co jest estetyką *explicite*, ale nie wyłożoną w sposób jasny i uporządkowany (tzn. nazywa się problematykę, proponuje się tezy, ale badany autor nie dba o wywód konsekwentny i zamknięty), co wreszcie jest zespołem tez wskazującym na metodologiczną świadomość danego autora, jak należy uprawiać estetykę. Rozróżnienie to pozwala zorientować się w randze myśliciela oraz ułatwia pracę badaczowi, który wie, kiedy i w jakim stopniu zmuszony jest rekonstruować materiał, a kiedy referuje.

Druga trudność główna to brak prac syntetycznych. Wspomniany podręcznik Trofimowa daje informacje powierzchowne i nie wykazuje ambicji choćby skonfrontowania referowanych poglądów. Nie ma pracy monograficznej o poglądach na sztukę, jakie reprezentowali Ludwik Krzywicki, Klara Zetkin i Henrietta Roland-Holst. Błagojew — poza rodzimą Bułgarią i ZSRR — jest niemal nieznanym.

Nietrudno zaś, choćby w oparciu o zrecenzowane tu monografie, wskazać *topoi*, które przewijają się w refleksjach estetycznych tamtej epoki i tamtego kręgu. Jako *topos* naczelny występuje postulat zaangażowania sztuki w rewolucyjne procesy społeczne i związana z nim norma jawnej tendycyjności. Inny *topos* to bezwzględny prymat genetyczno-funkcjonalnej metody badań oraz przeświadczenie, że estetyka może być dyscypliną ścisłą, ukształtowaną na wzór nauk przyrodniczych, przy jednoczesnym normatywno-postulatywnym sposobie uprawiania tej dyscypliny. Do owych *topoi* należy ponadto teza o klasowym ekwiwalencie fundamentalnych wartości estetycznych, a także założenie, że u źródeł sztuki leży jakiś „instykt” estetyczny. Bez zamiaru wyczerpania całego tego katalogu ani też ustalenia ich hierarchii wymieniono tu niektóre z wątków najbardziej charakterystycznych, wskazujących na wyraźne powinowactwo z estetyką ówczesną, podległą wpływom Darwina z jednej i Taine'a z drugiej strony. Byłoby wszakże pomyłką zredukowanie całej estetyki marksistowskiej z okresu II Międzynarodówki do pozytywistycznego stylu myślenia. Jest faktem znamionnym, że w tej samej epoce (np. w polskiej myśli — Krzywicki i Kelles-Krauz) doszły do głosu pod wpływem nurtu modernistycznego tezy upominające się o respektowanie względnej autonomii sztuki oraz poszczególnych indywidualności twórczych (zwłaszcza zaś „geniusza”).

Problem autonomii sztuki powracał również pod wpływem modnej wówczas recepcji Kanta (Mehring, Roland-Holst, Plechanow), tzn. rozróżniano wyraźnie aspekty polityczne, propagandowe, od wartości artystycznych. Nigdzie jednak nie spotykamy tezy, która by w jakikolwiek sposób nawiązywała do koncepcji estetyzujących; wręcz przeciwnie, estetyzm wiązany z dekadentyzmem był przez wszystkich atakowany z taką samą pasją, z jaką odrzucany był „wózek z tendencją”, czyli szkodzący sztuce dydaktyzm. Szkice o socjalistycznej estetyce Henrietty Roland-Holst z pierwszego dziesięciolecia naszego wieku są pod tym względem

symptomatyczne. Autorka protestowała przeciw Kantowskiej separacji piękna od celowości oraz przeciw sprowadzaniu pierwszego li tylko do układu arabesek. Zgłosiła natomiast pełny akces do tezy, że sztuka nie ma innego celu poza sobą samą.

Owe pokantowskie idee podważyły zasadność niektórych *topoi*. W znacznie silniejszym jednak stopniu dokonała tego modernistyczna „filozofia życia”; zachwiała bowiem same podstawy estetyki, której celem było wyznaczenie praw rządzących twórczością i odbiorem oraz rozwojem sztuki — w identyczny sposób jak balistyka wyznacza trajektorie pocisku. Postacią reprezentatywną dla tego nurtu w myśli marksistowskiej jest Łunaczarski z lat 1902—1911. Modernizm wniósł ze sobą inne niż dotąd, a przy tym bardzo intensywne, odczucie procesów alienacyjnych. W okresie wcześniejszym problem ten dotyczył rugowania przez kapitalizm pewnych gatunków oraz komercjalizacji twórczości ze względu na dyktat wydawcy, impresaria *etc.* Począwszy od pierwszej dekady w. XX, alienacja to przede wszystkim obcość artysty wobec świata, dionizyjskie zmagania o wolność „absolutną”, konflikt między samą twórczością a jakimkolwiek zewnętrznym z jej punktu widzenia zaangażowaniem. *Nb.* ani wówczas, ani przedtem krytycy marksistowscy nie używali tego terminu. Znamienne jest również, że w obu fazach, które na siebie zachodziły, pojawia się wizja „*homo aestheticus*” w społeczeństwie przyszłości. Atoli u marksistów o orientacji pozytywistycznej robi ona wrażenie „ciała obcego”, nie wynika bowiem z ich pozostałych rozważań o naturze sztuki.

Konkludując: wydaje się — jak podkreślaliśmy w komentarzach krytycznych do obu prac — że najplodniejsze badawczo jest uchwycenie antynomii w strukturze myślowej pozornie tylko jednolitej<sup>5</sup>. Lafargue i Plechanow, broniący się przed naporem nowych idei i ulegający im kosztem podważania spójności swoich poglądów, wprowadzają nas w sedno sporów estetycznych (i artystycznych) owych czasów. Ponadto mamy wtedy okazję odkrywać to, co w doktrynie marksistowskiej stanowi jej własną, oryginalną tradycję, i to, co jednocześnie było i pozostało w niej nie opracowane czy też zgoła nie dotknięte.

Ktoś, kto by podjął trud napisania syntetycznego dzieła o omawianej tu problematyce, zmuszony byłby postawić inne jeszcze, fundamentalne pytania: czy i w jakim stopniu interpretacje marksistowskie z tego okresu zdają egzamin przydatności naukowej oraz czy i w jakim sensie odpowiadają one propozycjom badawczym i rozwiązaniom, które marksistowska doktryna estetyczna mogłaby obecnie uważać ewentualnie za swe „modele optymalne”. Pytań tych nie postawili autorzy zrecenzowanych monografii. Nie ulega zaś wątpliwości, że bez odpowiedzi na nie — niemożliwa jest rzetelna ocena w optyce tyleż historycznej, co teoretycznej dokonań marksistowskiej myśli estetycznej od lat 80-ych ubiegłego stulecia

---

<sup>5</sup> Nie mamy tu na uwadze sprzeczności leżących niejako „na wierzchu”, tzn. kolizji między założeniami marksistowskimi a darwinizmem z jednej czy kantyzmem z drugiej strony, o czym zjadliwie pisze P. Demetz (*Marx, Engels und die Dichter*. Stuttgart 1959, rozdz. 7), lecz antynomie w samym marksizmie, związane z jego otwartą strukturą, która zasymilowała z heglizmu, pozytywizmu *etc.* wątki do siebie nie przystające, a ponadto skupione wokół dwu idei w interpretacji ówczesnej często rozchodzących się, a mianowicie bezstronnego naukowego objaśniania procesów społecznych z jednej strony, a z drugiej — rewolucyjnego *engagement* celem przeistaczania rzeczywistości społecznej.

po pierwszą wojnę światową. Niemożliwe jest również rozeznanie, do której z dzisiejszych, jakże zróżnicowanych, wersji założeń i prób marksistowskich (od Haussera, poprzez Lukácsa, Bachtina i grupę semiologów z Tartu, aż po Machereya ze szkoły Althussera) wiodły ówczesne refleksje metodologiczne oraz ówczesne, świadomie czy bezwiednie przyjęte, zasady aksjologiczne.

*Marek Spoczyński*