

Stefan Morawski

Z dziejów marksistowskiej doktryny estetycznej : (rozważania typologiczne)

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej 62/2, 335-354

1971

Artykuł został zdigitalizowany i opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

Z DZIEJÓW MARKSISTOWSKIEJ DOKTRYNY ESTETYCZNEJ
(ROZWAŻANIA TYPOLOGICZNE)

Od rewolucji październikowej upłynęło lat z górą pięćdziesiąt; dzieje myśli marksistowskiej w zakresie estetyki — jeśli za punkt wyjścia przyjąć uwagi Marksa rozrzucone w *Rękopisach ekonomiczno-filozoficznych* — liczą lat sto dwadzieścia osiem. Dzieje te były oraz są nadal tak burzliwe i złożone, że wyjątkowo trudno ująć je w ramy takiego historycznego wywodu, by tworzył on strukturę koherentną. Trudności owe nie usprawiedliwiają wszakże uderzających zaniedbań teoretyczno-historycznych; stan badań marksologicznych w dziedzinie estetyki jest wciąż wysoce niezadowalający. To, co napisano dotąd, wyjąwszy niektóre rozprawy monograficzne poświęcone myśli Marksowskiej, jest rzadko dobre. Co gorzej, brak jest rzetelnych opracowań poglądów estetycznych takich autorów, jak np. Gramsci, Caudwell, Lukács, i nie ma ani jednej monografii poświęconej myśli estetycznej w kręgach socjalistycznych czasu Marksa i Engelsa, II Międzynarodówki czy też w okresie późniejszym, zwłaszcza w ZSRR¹.

Kiedy próbuje się podjąć szkicowe choćby próby historycznego przedstawienia marksistowskiej doktryny estetycznej, słyszy się tyleż w USA i na zachodzie Europy co i u nas głosy sceptyczne czy też ostrzegawcze, iż doktryna taka nigdy naprawdę nie istniała ani też nie istnieje dzisiaj. Znamienny i paradoksalny jest fakt, że głosem tym, często w tych samych ośrodkach, towarzyszą inne, atakujące marksistowską doktrynę estetyczną za jej dogmatyzm i skostnienie, za jej zadufane przeswiadczenie, iż w ostatnich stu latach ona właśnie reprezentuje najlepszy i najpełniejszy system wiedzy. Zarzuty pierwszego rodzaju odwołują się do Marksowskich *disiecta membra*, tyjących się sztuki i piękna, oraz do wielu skłóconych ze sobą propozycji, w które obfitują dalsze losy owej pozornie jednolitej koncepcji. Zarzuty drugiego rodzaju skierowane są przeciw nazbyt jednolitej, nazbyt doktrynalnej strukturze estetyki marksistowskiej. Są to pretensje sprzeczne, ale jeśli odnieść je do właściwych przedmiotów badania, sprzeczność znika. Nie ulega bowiem wątpliwości, że inne refleksje krytyczne budzi całość dziejów owej doktryny, a inne — o ileż krótsza historia koncepcji radzieckich w latach 1936—1953 i wzorowanych na nich w tymże czasie gdzie indziej estetycznych stereotypów.

Jeśli przyjąć atoli tę poprawkę, to odpadają zarzuty drugiego rodzaju. Są one dzisiaj silniejsze niż przeciwstawne im zastrzeżenia; źródłem ich jest niewygasła jeszcze do końca orientacja typu stalinowsko-żdanowowskiego, która myśli marksistowskiej przyniosła mało korzyści (odrzućcie monopolu RAPP-istów jako reprezentantów jedynie jakoby godziwej, partyjnie uprawianej estetyki) w obliczu mnóstwa szkód, z których trzeba się leczyć po dzień dzisiejszy. M. in. tu leży źródło żenujących „skandali estetycznych” tego typu co książka Lukácsa *Wider den miss-verstandenen Realismus* (1958, wydana w Hamburgu), chociaż broniła uparcie rea-

¹ Zob. załącznik bibliograficzny do mego artykułu pt. *Zamiast wstępu* („Studia Estetyczne” t. 5 (1968)). Do pozycji tam wymienionych można jeszcze dorzucić: .О Семеновский, *Марксистская критика и партийность литературы. Из истории литературно-эстетической борьбы предоктябрьской эпохи*. Кишинев 1966. — П. А. Николаева, *Эстетика и литературные теории Г. Плеханова*. Москва 1968. — *Из истории советской эстетической мысли. Сборник статей*. Москва 1967. — Numer specjalny „Le Mouvement Social” (1967, nr 59), poświęcony *Critique littéraire et socialisme au tournant du siècle*. — D. N. Margolis, *The Function of Literature. A Study of Ch. Caudwell's Aesthetics*. New York 1969.

lizmu przeciw modernizmowi, czy też — jeszcze słynniejsza książka Garaudy'ego *Réalisme sans rivages* (1963), która zaszokowała zachód Europy... aprobatą twórczości Picassa i Kafki przez badacza-komunistę. Ponieważ przeświadczenie o jedno-jednoznacznym, zuniformizowanym czy nawet zbiurokratyzowanym charakterze marksistowskiej doktryny estetycznej wciąż ciąży nad sposobem podejścia do niej zarówno pośród jej namiętnych przeciwników jak i zainteresowanych nią myślicieli, artykuł ten kładzie nacisk właśnie na ujawnienie zróżnicowania oraz bogactwa tyleż pytań co odpowiedzi charakterystycznych dla *oeuvre* tych, których zwykło uważać się za estetyków-marksistów i którzy sami się za takich uważali. Nie usuwa to wszakże zarzutów pierwszego rodzaju; wręcz przeciwnie, uwydatnia ich wagę².

Inaczej niż to robiono dotąd, zarówno w opracowaniach marksistowskich (głównie w ZSRR) jak w niemarksistowskich, pisanych najczęściej z pozycji nieprzychylnych, skoncentruję się na zagadnieniach ściśle estetycznych, i to podstawowych dla tej dyscypliny. Nie będę zaś rozważał problematyki teoretyczno- i krytyczno-literackiej, choć zdaję sobie sprawę, iż zajmowała ona i nadal zajmuje szczególne miejsce w marksistowskich refleksjach o sztuce. Kolejno przedstawię zatem — w ujęciu systematyzującym i typologizującym, opierając się na propozycjach XIX- i XX-wiecznych — zasób odpowiedzi udzielanych przez marksistów na następujące pytania:

1) Jakże można wskazać źródła sztuki pierwotnej? 2) Co stanowi tzw. istotny, czyli konstytutywny, moment przedmiotu estetycznego czy — wężej formułując — dzieła sztuki? 3) Co pojmuje się przez realizm w sensie estetycznym? 4) Jak zaleca się interpretować i wyjaśniać zależność sztuki od warunków społecznych? 5) Jakże wskazuje się główne funkcje sztuki? 6) Jakże proponuje się kryteria oceny? 7) Co uważa się za właściwy przedmiot badań estetyki i jaką stosuje się metodę?

Owych siedem pytań nie wyczerpuje oczywiście problematyki estetycznej zawartej w dziejach doktryny. Stanowi wszakże dogodny materiał wyjściowy dla polemiki z obu zresztą odmianami zastrzeżeń, które przytoczyłem na wstępie. Trzeba tu wszakże wyraźnie podkreślić, że dokonując typologicznej interpretacji muszę z konieczności gwałcić materiał historyczny. Poszczególne referowane tu tezy należące do danego *oeuvre* teoretycznego czy krytycznego zyskują pełny sens oczywiście w swoim kształcie historycznym. Nie sądzę jednak, bym wybierając taką metodę badawczą deformował referowane rozwiązania. Z punktu widzenia zaś celu, który sobie tu wyznaczyłem, istotne są tyleż inwarianty co określone, często nawet przeciwstawne, warianty w proponowanych rozwiązaniach. Nie trzeba tu natomiast dowodzić zasadności i płodności interpretacji typologicznej. Ten sposób ujęcia przedmiotu badań nie jest *nb.* tylko metamarksistowski. Marksistowska metodologia, jak myślę, wcale nie wyklucza typologicznych cięć dokonywanych na materiale historycznym w zgodzie z jego dominantami.

Ad 1. Wydawałoby się, że jakkolwiek marksści mogliby się różnić między sobą w rozważaniach szczegółowych, muszą dać na to pytanie jedyną odpowiedź: źródła sztuki są charakteru społecznego. Uderzające jest wszakże zjawisko, że Kautsky i Kelles-Krauz proponowali koncepcję „instynktu estetycznego”, tzn. wrodzonej gatunkowi ludzkiemu dyspozycji, która przejawia się w określonych potrzebach i reakcjach. Plechanow nie formułował owej tezy w sposób jednoznaczny, ale w jego *Listach bez adresu* również pojawia się ów motyw. W okresie znacznie

² Tę kwestię próbowałem podjąć szerzej we wspomnianym już artykule *Zamiast wstępu*. Do zagadnienia tego powrócę na zamknięcie obecnych rozważań.

późniejszym Christopher Caudwell (*Illusion and reality*, 1947) podjął rozważania idące w tym samym kierunku, wskazując na wrodzone człowiekowi poczucie rytmu i potrzebę ekspresji leżące u źródeł poezji. Wszakże Caudwell, podobnie jak Plechanow, podkreślał jednocześnie, że naturalne dyspozycje (związane z instynktami i emocjami) aktualizują się dzięki procesom społecznym, głównie dzięki pracy. O ile dla Kautsky'ego i Kelles-Krauzza instynkt estetyczny jest kontynuacją analogicznego popędu zwierzęcego, o tyle już u Plechanowa manifestacje estetyczne traktowane są jako zjawisko swoiście ludzkie, o charakterze kulturowym. Przyjmując, że narażone doświadczeń artystycznych i estetycznych mają miejsce w życiu społecznym, nie przesądza się jednak, że sztuka ma źródła jedynie kulturowe. Mianowicie u podłoża jej można wskazać jakości estetyczne, właściwe tworum przyrody, stanowiące wzór dla działań artystycznych. To, co Kautsky upatrywał w podmiocie jako dyspozycje niejako prespołeczne, w wydaniu np. Lu Märten (*Wesen und Veränderung der Formen und Künste*, 1949), Todoru Pawłowa (*Общая теория искусства*, 1937) oraz radzieckich badaczy zwanych „*prirodnikami*”³ stanowi rudymentalną, prespołeczną rzeczywistość estetyczną w sferze przedmiotowej. Z przedstawicielami tego kierunku badawczego walczyli „*obszczestwienniki*”, wedle których pochodzenie sztuki jako zjawiska kulturowego jest punktem wyjściowym rozważań estetycznych. Natura — wedle tej koncepcji — staje się estetyczna dopiero w świetle doświadczeń społecznych.

Niemniej i pośród „*obszczestwienników*” nie ma zgody. Jeśli nazwę tę, zrodzoną w trakcie niedawnych dyskusji radzieckich, rozciągniemy na wszystkich tych autorów marksistowskich, którzy bronili poglądu, iż zmysł artystyczny wyprzedza estetyczny, iż sztuka rodzi się w procesie przyswajania świata przez człowieka pierwotnego — to otwarta wciąż pozostawała kwestia, które to elementy życia społecznego decydowały o ukształtowaniu się sztuki. Dla Lu Märten praca jest momentem kluczowym i właściwie wyłącznym, dla Moisiejego Kagana (*Лекции по марксистско-ленинской эстетике*. Cz. 2, 1964) równie istotne, a kto wie, czy nie istotniejsze, są procesy poznawcze, tzw. symboliczno-estetyczne obrazy przekazujące informację fundamentalną dla orientacji życiowej. Ernst Fischer (*Von der Notwendigkeit der Kunst*, 1959) kładzie nacisk na współgranie wielu czynników, akcentując trzy z nich szczególnie: produkcję, magię i potrzeby erotyczne. Najpełniejszy dotąd wykład marksistowski dotyczący narodzin sztuki, który dał György Lukács w *Die Eigenart des Aesthetischen* (1963) mówi o pracy i magii jako elementach polarnych i zarazem wzajemnie się podtrzymujących. Lukács stawia przy tym zagadnienie pochodzenia sztuki w sposób metodologiczny; to, co gdzie indziej krystalizowało się jedynie w sposobie formułowania problemów, u niego zyskuje pełną samowiedzę badawczą. Dla Lukácsa pytanie o pochodzenie sztuki jest pytaniem genetyczno-strukturalnym. Ponieważ zagadnienie to ująłem podobnie jak Lukács, posłużę się moją terminologią: czynniki sztukotwórcze ująć trzeba w podwójnej optyce, tzn. jako bodźce zewnętrzne (przede wszystkim produkcja i magia) oraz jako elementy już zinterioryzowane, tzn. określone właściwościami odpowiadające tamtym bodźcom zewnętrznym. Mam tu na uwadze przede wszystkim rytm, proporcję, symetrię, składające się na strukturę formalną danego przedmiotu, oraz jego treści symboliczne, przekształcające się z czasem w *mimesis*, tzn. — co m. in. uwypuklił Lukács — w świat fikcjonalny przeciwstawny światu realnemu i zarazem do niego

³ Zob. S. Morawski, *Między tradycją a wizją przyszłości*. Warszawa 1967, rozdz. 2.

Ad 2. W dyskusjach radzieckich „*prirodników*” i „*obszczestwienników*” zagadnienia narodzin sztuki i jej elementów konstytutywnych nie wiązały się ze sobą, choćby z tego względu, że wszyscy ich uczestnicy łudzili się, iż rozstrzygając problem genezy (czynników w stosunku do sztuki zewnętrznych) odpowiadają zarazem na pytanie: co odróżnia sztukę od niesztuki. Natomiast w rozważaniach Caudwella, Pawłowa, Fischera, Kagana i Lukácsa problem pierwszy wiódł do określonych rozwiązań dotyczących problemu drugiego. Można by zaryzykować twierdzenie, że odpowiedź na pytanie, „czym jest sztuka”, w pewnej mierze wyprzedzała i determinowała odpowiedź na pytanie, „jak powstała”.

Metodyczne analizy poświęcone definicji sztuki są wynikiem przede wszystkim ostatnich dziesięcioleci w ramach marksizmu radzieckiego, bułgarskiego, włoskiego czy polskiego. Nietrudno jednak sprawdzić, że niemal każdy z marksistów piszących o kwestiach estetycznych posługiwał się mniej lub bardziej wyartykułowaną koncepcją sztuki. Z wywodów Plechanowa, zwłaszcza z jego polemiki skierowanej przeciw rosyjskim „oświecicielom”, można było wywieść tezę, iż każda definicja sztuki jest czasowo i społecznie ograniczona. Plechanow tezy tej nie sformułował; natomiast w oparciu o znacznie szerszą wiedzę oraz o późniejsze tezy z kontrowersji filozoficznych wokół tzw. esencjalizmu Antonio Banfi (*Filosofia dell'arte*, 1962) ostrzegał przed ustalaniem nie tylko, czym ma być sztuka (co wydaje się ze wszechmiar godne uznania), ale także, czym była i jest. Banfi powiadał, że pytanie tego rodzaju jest „pregalilejskie”. Inne rozwiązanie proponują ci, którzy szukają dotarcia do definicji sztuki poprzez analizę przeżycia artystycznego i estetycznego. O Caudwellu wspominałem już w związku z jego koncepcją narodzin poezji. W jego refleksjach ekspresja, związana z mechanizmem uzewnętrzniania nieświadomego (freudowskie „*Unbewusste*”), stanowi dominantę sztuki, przy czym ta ostatnia pojmowana jest przede wszystkim jako proces twórczy, którego śladem jest dzieło. Artysta odkrywa siebie socjalizując instynkty i emocje; przy tym jednocześnie wyraża i organizuje zastaną „świadomość kolektywną”. Istotą procesu twórczego (sztuki) jest więc funkcja tymczasowego godzenia stałych napięć między potrzebami naturalnymi a wymogami kultury.

Szczególną odmianę tego rodzaju interpretacji dał Karl Liebknecht w spornym rozdziale o sztuce zawartym w jego filozoficznej pracy pt. *Studien über Bewegungsgesetze der gesellschaftlichen Entwicklung* (1922). Liebknecht wprawdzie zestawiał proces twórczy z marzeniem sennym, ale nie odwoływał się do Freuda. Kładł również nacisk na ekspresyjny charakter procesu twórczego, ale swoistości zjawisk estetycznych dopatrywał się przede wszystkim w funkcji dzieła, tzn. przekazu ewokującego u odbiorców coś w rodzaju parakoncepcji (parawizji), słowem, dziełem sztuki staje się utwór dopiero wówczas, kiedy twórca „zaraża” swych adresatów. Treść (m. in. także realistyczną) czy też takie lub owe środki wyrazowe Liebknecht uważał za elementy składowe nadrzędnego procesu kształtowania („*Formung*”), którego podstawą są dwa pozornie tylko wyłączające się cele, a mianowicie: przetworzenie materiału życiowego w rzeczywistość artystyczną oraz tendencyjne ujęcie, tak, by choć w części spotęgować poczucie harmonii wewnętrznej odbiorców. Służyć temu miała m. in. tendencja rewolucyjna jako jeden z najdojrzałych wyrazów ogólnoludzkiego popędu ku doskonałości. Ekspresja tego popędu, według Liebknechta, jest stokroć istotniejsza dla sztuki niż jakakolwiek najkunsztowniejsza konstrukcja formalna.

Do tej samej grupy badaczy, nastawionych na analizę przedmiotu estetycznego poprzez uchwycenie cech swoistych i istotnych dla warunków podmiotowych, należy zaliczyć Jurija Burowa, Leonida Stołowicza czy Kagana głoszących, że o sztuce

stanowi poruszenie oraz zaktywizowanie wszystkich władz psychicznych, syntetycznie i harmonijnie współdziałających, wyzwalających maksimum energii wewnętrznej. Nie jest to wszelako koncepcja czysto subiektywistyczna; bowiem każdy z nich wskazuje zarazem pewne szczególne elementy w samych przedmiotach, narzucające niejako reakcje wywołone z jednostronności intelektualnej, manipulacyjnej, konatywnej i hedonicznej (sfery: myśli, działania, dążeń i przyjemności). Powraca się tu zatem do tezy Gorkiego o „czelowiekowiedieni”, tzn. do bogatych, żywych i konkretnych treści jako źródła tamtych reakcji o charakterze harmonijnym, albo też po prostu do Bielinskiego, do jego poheglowskiej formuły o „myśleniu obrazami”. Odmianą koncepcję w ramach tego samego podejścia metodycznego dał Lew Wygotski (*Психология искусства*, 1965, napisana w latach 1915—1925). Jego definicja sztuki wychodzi od formy pozostającej w antynomii do materiału i percypowanej w procesie katartycznym. Proces ów ma charakter opozycyjny czy też — mówiąc inaczej — dialektyczny. Niby-realność przedmiotu powoduje osłabienie intensywności impulsów wewnętrznych, ale zarazem zwolnienie psychiki od reakcji motorycznych powoduje intensyfikację doznania. Spiętrzona energia zostaje w *katharsis* rozładowana. Koncepcja Wygotskiego mimo formuły psychologizacyjnej osadzona jest mocno na analizie przedmiotu, jego wewnętrznych napięć. Nie ulega wątpliwości, że autor zasymilował tutaj osiągnięcia Opojazu.

Przechodzimy w tym punkcie do koncepcji zorientowanych obiektywistycznie, w tym oto sensie, że sztukę definiują one przede wszystkim przez sam wytwór, a nie przez przeżycia doń prowadzące czy nim wywołane. Odpowiedzi formułowane przez estetyków-marksistów nie były bynajmniej jednolite. Choć wydaje się to niewiarygodne, niektórzy z nich głosili pogląd, że podstawowym momentem sztuki jest forma, rozumiejąc przez tę ostatnią tyle co układ jakości zmysłowo danych czy też jakości semantycznych (słownych) odpowiednio skomponowanych. Taką odpowiedź spotykamy w analizach Maxa Raphaela, ku niej zmierzał również Fischer. Oczywiście ani jeden, ani drugi nie twierdził, że forma jest jedynym czy wyłącznym momentem estetycznie znaczącym. Ci zaś z kolei, którzy sprowadzali pojęcie „sztuki” do pojęcia *mimesis*, bynajmniej nie odrzucali formy jako komponentu znaczącego. Bowiem nawiązując do Heglowskiej formuły „*Allgemeine im Besonderen*”, ową konkretność ogólną (czyli tzw. nieprecyzyjnie obrazowość) uważali za aspekt tyleż treściowy co formalny. Najsilniej tendencja ta doszła do głosu w *Die Eigenart des Aesthetischen* Lukácsa, który wszakże uściślił pojęcie „formy”, obejmując nim swoiste jednorodne dla danej dziedziny artystycznej środki wyrazu. One też, wspólnie z *mimesis*, powodują, według niego, że dzieło sztuki zachowuje status względnie autonomiczny („*Für-sich-sein*”).

Koncepcja *mimesis* jako komponentu konstytutywnego dla sztuki jest wszechwładna w myśli radzieckiej ostatnich lat trzydziestu. Należy przy tym zwrócić uwagę, że owo odtwarzanie czy przetwarzanie rzeczywistości pojmowano różnie: bądź jako relację ideologiczną, adekwatną wobec świadomości w sensie światopoglądowym (od „napostowców” aż po Pospiełowa oraz Pawłowa w jego powojennej książce *Osnowni wyprosi na marksistko-leninskata estetika*, 1958), bądź jako adekwatność wobec samej rzeczywistości, wobec jej niejako żywiołowego procesu historycznego z właściwymi jej kolizjami nie tylko ideologicznymi (od Woronskiego do Lukácsa), bądź też oba te aspekty wiązano ze sobą.

Inną propozycję dali ci badacze, którzy dzieło artystyczne pojmowali jako znak. Galvano della Volpe (*Critica del gusto*, 1960) usiłuje połączyć wydzielone gdzie indziej aspekty, formalny i treściowy (czy — precyzując problem w jego słowniku: syntetyczny i semantyczny), w całość nierozdzieloną. Sztukę charakteryzuje, według

niego, wieloznaczność wynika z szczególnego materiału, jakim są elementy konkretne, obrazowe, odpowiednio zorganizowane. Della Volpe powiada, że nie tylko literatura (choć ta najbardziej), ale również muzyka jest semantyczna. Jej znaczenia polegają mają na tym, że w danym kontekście semantycznym artysta przekazuje poprzez daną strukturę dźwiękową określone danym kodem informacji. Nietrudno zorientować się, że koncepcję della Volpego można odnieść do wcześniejszych, pionierskich prób Jana Mukařovskiego, który jednak wyodrębniał autonomiczny (syntaktyczny) i komunikatywny aspekt dzieła artystycznego, wiążąc ten ostatni z tzw. treścią czy anegdotą i wskazując, że owa treść może być źródłem bodźców zarówno estetycznych jak i pozaestetycznych⁴.

Ostatnio z analogiczną propozycją wystąpił Jurij Lotman (*Лекции по структурной поэтике*, 1964). Dziełem sztuki, według niego, jest taki przedmiot, który ma modelowe odniesienie do rzeczywistości, przy czym o modelowej relacji decyduje jego sytuacja znakowa. Lotman mówi, podobnie jak della Volpe, o syntetyczno-semantycznej całości utworu artystycznego, o jego swoistej, czyli wieloznacznej, zawartości poznawczej, o jego rytmie wewnętrznym i właściwych mu opozycjach. Rozróżnienie poznawczej (sztuka a rzeczywistość) oraz komunikatywnej (sztuka a odbiorca) funkcji sztuki jest w jego koncepcji istotne, ale nie zmienia zasadniczej tożsamości stanowiska, które należałoby nazwać w przeciwstawieniu do mimetycznego — semiotycznym.

U nas bliskie są temu rozwiązaniu próby Stefana Żółkiewskiego i Mieczysława Porębskiego. Porębskiego można by jednak uznać za reprezentanta pozycji odrębnej, i to z dwóch powodów. Po pierwsze dlatego, że w rozprawie *Sztuka i informacja* (1963) dzieło sztuki charakteryzował w języku teorii informacji, i — po drugie — dlatego, że w *Pożegnaniu z krytyką* (1966) sprzymierzył się z zdecydowaniem z pomysłami Caillois i Bataille'a, którzy zjawisko sztuki tłumaczą w kategoriach antropologicznych. Sztukę łączy się w tym ujęciu ze świętością, z inicjacją profanów w trakcie uroczystości typu potlaczowego, kiedy wszelkie ekscesy są aprobowane. Jeśli „przekaz informacyjny” właściwy sztuce ma być niecodzienny, ostentacyjny i oszalałamiący, to jej momentem konstytutywnym staje się treść mitologiczna. O ile koncepcję definiującą dzieło sztuki w języku matematycznym czy statystycznym trudno związać z tradycją marksistowską (wróć do tej kwestii w rozważaniach nad metodą badań estetycznych), o tyle koncepcja sztuki jako mitu nie wydaje się jej zupełnie obca. Niejednakowo jednak interpretowano ową mitotwórczą funkcję sztuki, Labriola (szkice *O materializmie historycznym*, 1961) traktował sztukę ze względu na jej mitologiczne właściwości jako zjawisko minione w rozwoju duchowym ludzkości. Było to powtórzenie myśli Hegłowskiej, bowiem „mit” rozumie się tutaj jako bezpośrednią, emocjonalno-wyobrażeniową reakcję na świat, posługującą się symbolami konkretnymi. Mimo negatywnego stosunku do sztuki Labriola przyznał jej mimochodem zdolność odświeżania psychiki ludzkiej dzięki powrotowi do natury, do źródeł irracjonalnych. Garaudy wystąpił z koncepcją odmienną — mitu jako przekroczenia aktualnego stanu społecznego, jako utopijnego projektu, niezbywalnego i cechującego wszystko, „co najlepsze” w człowieku. Jeśli Tito Perlini atakuje Lukácsa, to właśnie dlatego, że pierwszy opowiadając się za koncepcją sztuki jako mitu przeciwstawia się koncepcji sztuki jako *mimesis*⁵.

⁴ Zob. jego szkice: *L'art comme fait sémiologique* (1934); *Záměrnost a nezáměrnost v umění* (1943); *Umění* (1943). W: *Studie z estetiky*. Praha 1966.

⁵ T. Perlini, *Utopia i perspektywa w koncepcji estetycznej G. Lukácsa*. „Studia Estetyczne” t. 5 (1968).

Obok ekspresyjnej, strukturalno-formalnej, mimetycznej, semiotycznej i mitotwórczej dominanty występuje w marksistowskich refleksjach nad swoistością sztuki jeszcze jedna, równie jak tamte znamienna: organizacja życia codziennego. Koncepcję tę, znaną pod nazwą „żywniostrojenija”, wysunęli futuryści i proletkultowcy. Nikołaj Czuzak, Boris Arwato i Siergiej Tretiakov upominali się dlatego o porzucenie malarstwa sztalugowego czy powieści, ponieważ w państwie proletariackim, jak sądzili, wrażliwość estetyczną należało organizować w działaniu, a nie w kontemplacji, w fabrykach, a nie w intymnych wnętrzach. Spór, w jaki wdał się wówczas z obu owymi grupami artystycznymi Łunaczarski, oraz symptomatyczne w latach 20-tych dyskusje Polanskiego i Woronskiego z komfuturystami są świadectwem zderzenia się koncepcji sztuki jako *mimesis* (poznania świata) z koncepcją sztuki jako kształtowania przestrzeni i przedmiotów codziennego użytku. Łunaczarski trafnie pogodził obie zwaśnione strony wskazując na zasadność i przydatność tyleż twórczości o charakterze ideologicznym (jednakże termin ów jest tutaj równie niefortunny, jak przypisywanie przez Herberta Reada w *Art and Industry* humanistycznej funkcji wyłącznie sztuce przedstawiającej) co i twórczości związanej z produkcją. Inną interesującą koncepcję wychodzącą naprzeciw owym dwu przeciwstawnym postaciom sztuki wysunął amerykański estetyk N. Rudich w rozprawie *The Dialectics of Poesis. Literature as a Mode of Cognition*⁶. Twierdzi on mianowicie, że każda sztuka przedstawiająca, werbalna czy ikoniczna, nie tyle budzi kontemplację, ile zastępczo skłania nas do partycypacji w sytuacjach życiowych i zmusza do ich rozwiązywania. Sztuka — powiada Rudich — jest więc „*symbolic action*”, wirtualnym działaniem, którego nie można i nie wolno odrywać od funkcji poznawczych.

Ad 3. O różnicach w pojmowaniu realizmu jako kategorii artystycznej pisałem w *Między tradycją a wizją przyszłości*. Później ukazała się praca Aliny Brodzkiej (*O kryteriach realizmu w badaniach literackich*, 1966), która różnice te jeszcze dobitniej uwypukliła na przykładzie konfrontacji poglądów Lukácsa, Hausera, Garaudy'ego, Żółkiewskiego i Markiewicza. Ograniczę się więc tutaj jedynie do kwestii w ramach tradycji marksistowskiej najważniejszych. Terminu „*mimesis*” na ogół nie używano, jeśli zaś pojawił się u Lukácsa, to utożsamiany z terminem „realizm”; dopiero niedawno, w związku z argumentacją poglądów Lévi-Straussa oraz Lukácsa i kontrowersją z nimi, w refleksjach Żółkiewskiego i moich pojawiły się uśłowienia, by terminy te i odpowiadające im pojęcia zróżnicować. Jeśli wszakże przypomni się, że od czasów Zoli aż po dzień dzisiejszy, tzn. od Mehringa do np. Lefebvre'a, Lukácsa i Markiewicza, marksiści oddzielali od realizmu naturalizm, wówczas tezę o różnicy między tendencją mimetyczną a realistyczną można w doktrynie marksistowskiej uznać za utartą. Podstawowe zaś różnice stanowisk dotyczą kwestii następujących: a) realizm pojmuje się bądź jako kategorię typologiczną, dotyczącą swoistego poznawczego stosunku do rzeczywistości, bądź jako kategorię historycznie skonkretyzowaną, dotyczącą prądu artystycznego czy też ograniczonej czasowo epoki; b) realizm ma być kategorią uniwersalną, odnoszącą się do wszystkich dziedzin sztuki, albo też odnoszącą się jedynie do sztuk przedstawiających.

W związku ze sporem pierwszym należy podkreślić zasługi Lukácsa dla konsekwentnej i najbardziej pogłębionej obrony stanowiska typologicznego. Realizm w tym rozumieniu implikuje przyjęte z estetyki Heglowskiej i zmodyfikowane pojęcie typowości. Pojęcie to nie było jednakowo interpretowane. Dla jednych to tyle

⁶ „Boston Studies in the Philosophy of Science” 1965.

co przeciętność statystyczna, dla drugich — uchwycenie zjawisk nowych, stanowiących siłę napędową procesu historycznego. Dla jednych typowość w granicach danej epoki jest jednoznaczna, narzucająca określony typ bohatera i wybór określonych sytuacji społecznych. Dla innych — np. della Volpego i Lukácsa w jego ostatnim dziele — owa typowość jest niedookreślona, wieloznaczna, wieloaspektowa. Z kategorią typowości wiąże się dalsza polemika wewnątrzmarksistowska: czy niezbędna jest wierność detalom realistycznym, czy też realizm może ujawnić się — jak to ongiś akcentował Gorki — również dzięki hiperbolom, w szacie fantastyki i symbolicznych obrazów. Polemika ta dotyczy się stylistycznych właściwości realizmu, raz postulowanych w sposób rygorystyczny, bliski wypowiedziom cechującym literaturę w. XIX, to znów w sposób liberalny dopuszczających wypowiedzi w różnej poetyce, byle trafiające w istotne momenty rzeczywistości.

Co należy rozumieć przez owe „istotne momenty”, wydaje się na ogół proste i zbieżne, ponieważ ma się na uwadze tę samą filozoficzną perspektywę (materializm historyczny); jednakże i tutaj, jeśli przyrzeć się poszczególnym formułom z bliska, pojawiają się uderzające różnice. Dla jednych badaczy bowiem typowość znajduje się jedynie w zewnętrznych, społecznych przejawach, uchwytnych w danej jednostce oraz w stosunkach między jednostkami; dla drugich zaś — a tak pisali zarówno Woronski jak Caudwell oraz niedawno temu Garaudy — jednakowo ważny jest „realizm wewnętrzny”. Ta ostatnia kategoria wydaje się szczególnie niejasna; zdaje się, że występuje w niej zbitka ekspresyjności oraz przedstawiania stanów psychicznych, a więc szczególnej odmiany *mimesis*.

W sporach o realizm powraca ponadto, sygnalizowana już w punkcie 2, różnica zdań co do tego, czy dominujące w rzeczywistości społeczno-historycznej są treści ideologiczne (światopoglądowe w sensie ścisłym) czy też treści z zakresu psychologii społecznej, niekoniecznie i raczej rzadko skryształizowane w postaci ideologicznej. Słowem, czy realista jest wyłącznie twórca zawsze wewnętrznie zaangażowany po stronie światopoglądu w danej epoce postępowego czy także artysta od owego światopoglądu nawet daleki, ale ukazujący w sprawiedliwych proporcjach to, co historycznie wysuwa się na czoło i zmierza ku przyszłości. Kiedy w latach 20-tych Polanski krytykował Izaaka Babla, a w „Prawdzie” szczególnie chwalono Demiana Biednego, to wokół tych m. in. kontrowersji koncentrowała się uwaga ówczesnej estetyki — tzn. światopogląd artystyczny przymierzano do społeczno-politycznego. Znamienny jest przy tym fakt, że Lukács, który (powołując się na znane artykuły Lenina o Lwie Tołstoj) był zawsze rzecznikiem wartości realistycznych bez względu na ideologię *sensu stricto*, spotkał się z końcem lat 50-ych i później z zarzutem, że nazbyt silnie akcentuje światopoglądowe wyznaczniki realizmu, by odciąć się od estetycznej aprobaty tzw. tendencji modernistycznych czy awangardowych. Za Lukácssem poszedł w tym samym kierunku badacz amerykański G. Le Roy w rozprawie pt. *Marxism and Modern Literature*⁷ podejmując próbę wykazania, iż twórczość Joyce'a i Kafki jest grubo przeciwstawna realizmowi. Garaudy i Fischer, jak wiadomo, zajęli w tej sprawie stanowisko radykalnie odmienne. W otwartym dyskursie polemicznym z Lukácssem badacz włoski Piero Raffa (*Avanguardia e realismo*, 1967) wysunął tezę, iż realizm jako „*un categoria del significato*” jest kategorią aideologiczną. Dotyczyć ma twórczości, która ujmuje cechy rodzajowe czy gatunkowe w sposób konkretny, szczegółowy, ale o samej naturze rzeczywistości, o jej cechach „istotnych” nic stanowczego i jednoznacznego nie mówi. Dlatego też różne światopoglądy (i ideologie) mogą odwoływać się do tego samego realizmu,

⁷ „American Institute of Marxist Studies” 1967, nr 5.

choć go odmiennie pojmują; tym, co łączy je na obszarze estetycznym, jest ta sama postawa poznawcza, oparta, według autora, na identycznej pasji dla wszystkiego, co ludzkie, bez angażowania się wszakże po stronie jakichś systemów wartości i wiążących ideałów.

Kwestia uniwersalności realizmu jako kategorii artystycznej (teza ta broniona jest z słabą argumentacją przez wielu badaczy radzieckich i z niesłychaną, choć w mym przeświadczeniu zawodną, perswazją przez Lukácsa) wiąże się bezpośrednio ze sporem o sztukę tzw. nowoczesną. Jeśli bowiem realizm jest cechą konstytutywną sztuki, w konsekwencji odrzuca się całą XX-wieczną twórczość niefiguratywną jako dekadencją. Pisałem już kilkakrotnie w mych pracach wcześniejszych, iż w tradycji marksistowskiej dadzą się wyróżnić trzy stanowiska wobec sztuki nowoczesnej. Jedno z nich, Plechanowa — zdecydowanie negatywne — zaważyło na myśli radzieckiej od r. 1934; drugie — Lunaczarskiego — było chwiejne, doceniając bowiem walory artystyczne awangardy artystycznej, oskarżał ją jednocześnie o estetyzm; trzecie wreszcie, bronione przez krytyków czeskich w latach 30-tych, zwłaszcza przez Karela Teigeo, ale w szerszym zasięgu wyłaniające się dopiero po r. 1958 — zmierza do uzasadnienia bezspornej wartości sześćdziesięcioletnich dziejów sztuki amimetycznej, której wszakże nie przyznaje się ani jedyności, ani bezwzględnego priorytetu. W myśli polskiej sporo dla ugruntowania owego stanowiska zrobił Żółkiewski, a w tym samym kierunku szły badania zwłaszcza z teorii sztuk plastycznych (Porębski, Starzyński) i teorii muzyki (Lissa). Kontrowersje aktualne w zakresie tej problematyki trafnie ilustrują we wzmiankowanym tomie „Studiów Estetycznych” artykuły Marcela Breazu oraz Konrada Farnera, a także rozprawa Atanasa Natiewa. Do tego samego problemu w perspektywie historycznej powraca szkic Lee Baxandalla. Zwrócić należy jednak uwagę, że pośród współczesnych badaczy marksistowskich są również tacy (np. holenderski teoretyk sztuki Hans Jaffe), którzy realizm pojmują w sensie mondrianowskim, obejmującym uniwersalia nie tylko w sferze przedmiotów przedstawianych. Z punktu widzenia Jaffego stosunek marksizmu do sztuki nowoczesnej jest oczywiście przesądzony jako bezwzględnie dodatni, z jednoczesnym przy tym odrzuceniem tego typu twórczości, jaki dominuje w Związku Radzieckim.

Referując przekonania Jaffego, dotykamy kwestii ewentualnego stosowania kategorii realizmu do każdego rodzaju twórczości plastycznej oraz do twórczości muzycznej czy architektonicznej. Wielu badaczy marksistowskich, zwłaszcza w krajach romańskich, jest zdania, że realizm jest kategorią szczególną, określającą jeden z możliwych typów wartości artystycznej, a więc w odniesieniu do sztuk nieprzedstawiających nie należy go używać. Wszelako niektórzy muzykolodzy bronią w oparciu o teorię informacji, jak dowodzi przykład Antonina Sychry, badacza czeskiego, bądź o swoiście pojmowaną teorię ekspresji (np. uczonego węgierski, J. Ujfallusy) wartości mimetycznych jako właściwych również dziełu muzycznemu.

Ad 4. Wydaje się, że problem zależności sztuki od warunków zewnętrznych został w doktrynie marksistowskiej sformułowany na tyle jednoznacznie, że nie wystąpią tu żadne konkurencyjne propozycje. Tymczasem tylko kilka faktów jest bezspornych, a mianowicie, że w owej zależności decydującą rolę odgrywają wyznaczniki klasowe, że istnieje również wpływ odwrotny, że relacje te trzeba ustalać w sposób konkretny, nigdy *a priori*⁸, że zależności owych nie da się w żadnym

⁸ To, co L. Althusser (*Pour Marx*. Paris 1966) wysunął w interesującej analizie partykularności danych struktur, polegającej na tym, że w wyniku takiego a nie innego układu elementów i ich wzajemnych związków wysuwa się na plan pierwszy inna dominanta (może nią być dany ustrój ekonomiczny albo właśnie

razie zredukować do psychogenezy. Natomiast już co do przydatności tej ostatniej metody badań nie było zgody. Mehring i Łunaczarski nie tylko w teorii, ale i w praktyce opowiadali się za nią; Wygotski i Caudwell kładli na nią znaczny nacisk; Fricze i jego szkoła byli jej zdecydowanie przeciwni; wreszcie Pieriewierziew uprawiał socjogenezę w taki sposób, że pokrywała się właściwie z swoiście pojmovaną psychogenezą. O ile jednak dla wszystkich poprzednio wymienionych estetyków indywidualność artystyczna była elementem modyfikującym bodźce idące z określonego środowiska (w danym momencie historycznym, o danym układzie klasowym *etc.*), o tyle dla Pieriewierziewa i wiernych mu uczniów indywidualność była anonimowym medium procesów społecznych. Ale i sama socjogeneza, stanowiąca fundamentalną metodę w badaniach nad interesującymi nas teraz zależnościami, nie była bynajmniej jednakowo interpretowana. Pieriewierziew akcentował znaczenie czynnika ekonomicznego oraz struktur klasowych, niejako wyciętych i odizolowanych od siebie, a przy tym wyznaczających dany typ twórczości. Dla Friczego istotne były konflikty międzyklasowe, ujmowane zwykle w aspekcie dychotomicznym (klasa dominująca i jej główny przeciwnik), oraz czynnik ustrojowy. Paweł Sakulin (*Социологический метод в литературоведении*, 1925), a także częściowo Łunaczarski brali pod uwagę jako wyznacznik nie tylko i nie tyle daną strukturę klasową, ile warstwę inteligentką, ściślej biorąc, środowisko literackie. Momenty psychosocjologiczne — uwzględniane i podkreślane obok ekwiwalentów ideologicznych przez Plechanowa — były szczególnym przedmiotem analizy Woronskiego i jego kręgu.

Wypowiedzi teoretyczne Bucharina i Trockiego dotyczące sztuki skupiały się m. in. na tym samym problemie. Wzajemne relacje między sztuką a innymi formami świadomości społecznej (nauką, moralnością, religią *etc.*) interesowały takich badaczy, jak np. Gramsci, Raphael, Lefebvre czy Hauser. Mimo że Lukács związany jest z tą orientacją, należy mu przypisać oddzielne miejsce, ponieważ badał on zjawiska literackie w perspektywie ich związków z światopoglądami filozoficznymi. Lucien Goldmann, który dotąd kontynuował ten sam typ interpretacji genetycznej, w swej ostatniej pracy poświęconej socjologii powieści zaproponował inną metodę, a mianowicie badanie homologii między procesami ekonomicznymi i *visions du monde*, zawartych w dziełach literackich. Jeszcze inaczej ujmują tę samą problematykę Michaił Bachtin i Żółkiewski, akcentując zależność sztuki od wielorakich zjawisk społecznych nie w granicach związków przyczynowo-skutkowych, lecz semiotycznych (*signifiant — signifié*). Analogiczną metodę badań bez użycia aparatury semiotycznej zastosował Paul Benichou w monografii o klasycyzmie w francuskiej literaturze XVII w. (*Morales du Grand Siècle*, 1948).

Do zreferowania pozostaje jeszcze jeden aspekt tego samego zagadnienia; dotąd mówiliśmy wyłącznie o allogenezie, ale przynajmniej niektórych marksistów-estetyków interesowało również zjawisko idiogenezy. Łunaczarski, Raphael, Gramsci, Lefebvre i Fischer pisali o nim z różnym stopniem dociekliwości, różny też był zasięg problematyki przez nich objętej. Dla każdego z nich wszakże było faktem oczywistym, zgodnym z dyrektywami marksistowskimi, iż na aktualne treści i formy artystyczne wpływają przede wszystkim treści i formy zastane, słowem, względnie autonomiczna własna tradycja danej dziedziny sztuki.

Problematyka omówiona tutaj dotyczy bezpośrednio epok rozkwitu i upadku

dana świadomość artystyczna), znajduje wyjaśnienie w samym procesie historycznym. Althusser nazwał owo zjawisko „*surdétermination*”; K. Marks dotknął go w refleksjach nad nierównością rozwoju rozmaitych form społecznych, a F. Engels w listach do Blocha i Starkenburga.

sztuki. Jeśli sztuka ma być zależna od struktury społecznej, z jej podstawą ekonomiczną i konfliktami klasowymi, to rytm rozwojowy danej klasy, jej pozycja w danej strukturze społecznej wyznaczałyby system rozwojowy sztuki. Od Plechanowa, Lafargue'a i Mehringa po Friczego utrzymywał się schemat, wedle którego rozwój sztuki odpowiada triumfalnej stabilizacji danej klasy i jej dominującej roli w całym układzie społecznym, zaś upadek — schyłkowej fazie owej klasy. W stadium wstępnym sztuka miała być nastawiona utylitarnie, w szczytowym (klasycznym) miała realizować harmonię treści i formy, w ostatnim miała zaś być formalistyczna. Schemat ten doprowadził do dalszych dziwacznych uproszczeń. Np. w pracach Friczego z zakresu socjologii literatury i sztuki oraz zwłaszcza I. Joffego, np. w jego książce *Kultura i styl* (1927) — każdy główny prąd artystyczny XIX i XX w. uznano za ekwiwalent pozycji poszczególnych odnian burżuazji i faz jej ewolucji historycznej. Wszakże już w pracach Lunaczarskiego schemat ów został radykalnie zakwestionowany — okazało się mianowicie, że przejście od utylitaryzmu poprzez klasycyzm do estetyzmu jest formułą słuszną tylko najczęściej, ale nie zawsze. Badacz ten przypomniał, że w okresach wstępnych i schyłkowych pojawiają się zjawiska genialne, np. Puszkina czy Dostojewski, a ponadto społeczeństwa zdławione, w stadium bynajmniej nie progresywnym, wydają olbrzymów tego rodzaju co Mickiewicz⁹.

Ad 5. Problematyka funkcji jest w znacznej mierze powtórką tego, co poprzednio wyłożyliśmy na temat pojmowania dzieła sztuki. Nie należy jednak wnosić, że estetycy-marksiści postępowali metodycznie w ten sposób, iż najpierw definiowali i analizowali dzieło sztuki, a potem w oparciu o daną koncepcję przedmiotu estetycznego rozwijali poglądy na jego funkcję. W istocie rzeczy podejście charakterystyczne dla omawianej tu doktryny estetycznej można by nazwać funkcjonalno-strukturalnym, tzn. nie tylko ma się na uwadze oddziaływanie dzieła sztuki, ale samo dzieło definiuje się właśnie ze względu na jego kontekst funkcjonalny. Dlatego też wcześniej podkreśliłem, że stanowiska marksistowskiego nie należy mieszać z obiektywistycznym *sensu stricto*. Zawsze — u wszystkich autorów — rozważa się relację przedmiotu i przedmiotu, przy czym relację ową rozumie się w sensie społeczno-historycznym, a nie czysto indywidualnym. Funkcja utworu artystycznego staje się więc elementem składowym jego definicji.

Wedle tego rozróżnienia, które proponowałem w punkcie 2, należałoby wyodrębnić u rozmaitych cytowanych dotąd autorów funkcje następujące: poznawczą, ideologiczną, ekspresyjną, mitotwórczą i ściśle estetyczną (związaną z kategorią formy). Oczywiście, funkcje te w wielu wypowiedziach nakładają się na siebie. Zebrany tu materiał historyczny pozwala wszakże na podwójne przeciwstawienie autorów wypowiadających się w sprawie funkcji utworów artystycznych. Jeśli wszyscy oni akceptowali jako funkcje nadrzędne — poznawczą i ideologiczną (nb. często zwracając uwagę na ich kontrowersyjność, co np. doszło z całą ostrością do głosu w dyskusjach grup literackich: Na postu i Pieriewał), to tylko niektórzy respektowali wagę funkcji estetycznej *sensu stricto*. Lunaczarski nieustannie oscylował między jej uznaniem a przymusowym — w okolicznościach rewolucji kulturalnej i naglących potrzeb edukacji mas proletariackich — jej neglizowaniem na rzecz wartości treściowych. Gramsci — nb. asymilując i przekształcając tezy Croce'ańskie — uwypuklił znaczenie owej funkcji, podporządkowując ją jednakże globalnej funkcji dzieła jako wyraziciela i organizatora świadomości społecznej. Raphael i Fischer, podobnie jak od innej strony della Volpe, poświęcili jej sporo refleksji. O funkcji estetycznej — oczywiście — pisali także inni marksiści, ale zdają się pojmować

⁹ Problemy w tym fragmencie poruszone dokładniej analizuję w szkicu *Sztuka a społeczeństwo* („Studia Socjologiczne” 1970, nr 1).

ją w sposób odmienny. Nie respektują oni oddziaływania ufundowanego na samej formie, posądzając takie ujęcie problemu o estetyzm; natomiast funkcję estetyczną sprowadzają do przekazu obrazowego, do wspomnianej już — przy okazji uwag o *mimesis* i realizmie — konkretności uogólnionej. Spór ten sięga korzeniami do kwestii zasadniczych — do sposobu rozumienia względnie autonomicznego charakteru sztuki.

Nie umniejsza jego wagi, że spór drugi, do którego referowania teraz przystępujemy, wydaje się z punktu widzenia marksistowskiego ujęcia funkcji sztuki jeszcze ważniejszy. Tyczy on mianowicie tyleż estetycznego co pozaestetycznego oddziaływania utworów artystycznych. Rzecz w tym, czy oddziaływanie to uznać za celne wówczas, kiedy jest doraźne, ideologicznie jasno nacechowane, zbliżające się do strategii propagandowej, czy też kiedy jest nastawione na sukcesy długotrwałe, na pogłębioną, wielostronną wizję rzeczywistości, na przekroczenie tego, co jest aktualnie dane. Można by spór ten teoretycznie rozstrzygnąć tak oto, że obie funkcje nie wykluczają się przecież, gdyż potrzebne są i takie, i inne dzieła sztuki. Dzieje doktryny marksistowskiej wykazują wszakże, że zarówno w teorii jak i w praktyce trzeba było się decydować na jedną lub drugą propozycję. Polemika Lenina z Plechanowem o interpretację twórczości Lwa Tołstoja wydaje się dla tej problematyki znamieną. Z kolei zaś sam Lenin w artykule o organizacji i literaturze partyjnej zajął wówczas zdecydowane stanowisko w obronie prymatu funkcji propagandowo-ideologicznej. Tę samą orientację notujemy wcześniej w Mehringowskich krytykach poświęconych dramatom Gerharda Hauptmanna. Jednocześnie jednym z wątków głównych w myśli marksistowskiej jest idea *homo aestheticus*, tzn. dezalienacji, wyzwolenia z norm, choćby najszlachetniejszych, ale przejściowych, krępujących, zniekształcających i zubożających reakcje „pełnego człowieka”. Takimi normami są m. in. zasady podporządkowania wartości estetycznych, ogólnohumanistycznych — strategii propagandowej.

W pracach Kelles-Krauzy z r. 1905 i w artykule Klary Zetkin pt. *Kunst und Proletariat* (1910) antynomia ta została wyraźnie unaoczniiona. W książce Lwa Trockiego *Literatura i rewolucja* (1924), w cytowanych pracach Caudwella, Fischera i Lukácsa ów motyw dezalienacyjny został szczególnie uwydatniony i rozwinięty. Ma się tu zatem na uwadze nie funkcję polityczną, doraźnie instrumentalną, ale antropologiczną funkcję sztuki. Najczęściej proponowanym rozwiązaniem — odwołującym się do wzorów antycznych i renesansowych — była koncepcja harmonijnej, idealnie rozwiniętej jednostki, która realizuje maksimum swoich gatunkowych i osobniczych możliwości. Ostatnio atoli, w pracach Lefebvre'a i również w moich szkicach, pojawiły się obserwacje bardziej wstrzemięzliwe, ukazujące wysoki i nadal zwiększający się stopień specjalizacji w świecie, którego wymogi techniczno-cywilizacyjne raczej potęgują drastyczność wyborów i uświadamiają niezbędne ograniczenia jednostki. Procesy dezalienacyjne aktualnie zachodzące nie wydają się zatem wieść do realizacji człowieka apollińskiego. Należy mniemać, że podstawą funkcji antropologicznej sztuki jest raczej ugruntowanie samowiedzy, iż człowiek jest istotą „dionizyjską”, żyjącą w rzeczywistości konfliktowej, projektującą siebie zawsze za czymś oraz jednocześnie przeciw czemuś.

Warto w tym miejscu przypomnieć, że Łunaczarski, skłonny do lansowania profecji typu apollińskiego ze względu na przywiązanie do idei młodego Marksa oraz na patos rewolucyjno-eschatologiczny, w latach swych dociekań nad parareligijną naturą światopoglądu marksistowskiego zwrócił się ku wizji typu dionizyjskiego. Najbardziej znamieny jest jego szkic *Socjalizm i sztuka* z roku 1908. Rozważając tam o teatrze przyszłości, Łunaczarski pisał o r o s n ą c e j s w i a d o m o ś c i

tr a g i z m u, o tym, że socjalizm ujawni w pełni nie dającą się usunąć dysharmonię: ekstatycznej radości w akcie akceptacji świata oraz głębokiej tęsknoty i melancholii w akcie wyzwania rzuconego światu.

Ze sporem między tymi, którzy upierają się przy prymacie bądź wyłączności funkcji doraźnych, a tymi, którzy sztuce przypisują funkcję dalekosiężną, znacznie głębszą od aktualnych sukcesów, wiąże się zagadnienie przeciwalienacji. Tak nazwałem w mym szkicu pt. *Trojaka funkcja wychowawcza sztuki*¹⁰ wszelkie próby artystycznego przeciwstawienia się panującym stereotypom (fałszywej świadomości); w tym sensie realizm krytyczny, mimo że osadzony w granicach światopoglądu właściwego XIX-wiecznej strukturze kapitalistycznej, był kontralienacyjny. Otóż ci marksiści, którzy opowiadają się za doraźną funkcją sztuki, w istocie rzeczy postulowali tego rodzaju oddziaływanie. Nie zmienia to jednak faktu, że w takim ujęciu problematyki kryło się poważne niebezpieczeństwo. Sztuka zamieniona w *ancilla politicae* przestawała pełnić funkcję własną, co więcej, stawała się często konformistyczna, bowiem dezyderaty chwili wypierały postawę perspektywiczną.

Sięgamy teraz do sporu, który wykracza już poza estetykę w sensie teoretycznym. Chodzi bowiem o stosunek polityki do sztuki, zagadnienia, które nazwałem w mych dawniejszych pracach — estetechnicznymi. I tutaj można wyróżnić dwa odrębne stanowiska: jedno z nich łączy się z orientacją leninowską, drugie ze żdanowską. Pierwszemu wielokrotnie dał wyraz Lunaczarski podkreślając, że partia komunistyczna przypisuje sobie prawo i obowiązek interwencji w sprawach estetycznych jedynie w przypadkach jawnego ataku na nową rzeczywistość społeczną, że nie popiera żadnego ugrupowania artystycznego ani też żadnego z nich nie upoważnia do reprezentowania „linii marksistowskiej”, oraz — w końcu — że pozostaje w charakterze dyskutanta, od którego wymaga się oczywiście dostatecznego znanstwa przedmiotu, ale zarazem od drugiej strony oczekuje się, by dyskusji nie traktować jako systemu nacisków i nakazów. Ten model estetechniczny (niezbędne minimum cenzury przy maksimum swobody twórczej) wykładany był w latach 20-tych również przez Trockiego i Bucharina. Potwierdziła go w całej rozciągłości uchwała partyjna z roku 1925. Stalin w listach z lat 1929—1931 (do Billa-Biełocierkowskiego, Bezymienskiego, Biednego i Gorkiego) nie kwestionował tamtych zasad. Za datę przełomową, choć przeobrażenia zaczęły kształtować się nieco wcześniej, należy przyjąć artykuł w „Prawdzie” z r. 1936 w sprawie opery Szostakowicza *Lady Makbet mceńskiego powiatu*. Estetechnikę opartą na tolerancji różnych trendów artystycznych i respektowaniu autonomii sztuki wyparła koncepcja reglamentowania treści i formy. Pisano o tym u nas sporo; nie warto faktów tych przywoływać. Pisze się o tym — dodajmy — wprost, bez osłonek również w Związku Radzieckim¹¹. Znamienny jest fakt, że Mao-Tse-Tung przerzucał się w trakcie swej ewolucji teoretycznej i praktycznej od estetechniki dyryżystycznej (której załączki dadzą się wyczytać z jego przemówienia na zjeździe pisarzy i artystów w Jenanie z 25 V 1942) do tolerancyjnej (tzw. teoria stu kwiatów), by znów powrócić do postulatów dogmatycznych, w ich okrzepłej postaci.

Ad 6. Zagadnienie kryteriów oceny nie ma bogatej historii, chociaż nie było, oczywiście, ani jednego estetyka-marksisty, który by nie operował określonymi kryteriami wartościowania. Niewielu natomiast uczyniło je przedmiotem refleksji. Plechanow, Lunaczarski, Gramsci, Mao-Tse-Tung z pełną samowiedzą podjęli pro-

¹⁰ „Estetyka” t. 4 (1963).

¹¹ Zob. „Вопросы эстетики” 1965, nr 6 (artykuły W. Rogowina i G. Niedoszyna).

blem dla doktryny marksistowskiej węzłowy, a mianowicie wzajemnej relacji kryteriów estetycznych i politycznych (ideologicznych). Plechanow ów problem rozwiązał nader łatwo, formułując dwa naczelną probierze: prawdziwej ideologii (z czym wiązał rzetelną *mimesis*) oraz adekwatności formy wobec idei, czyli wykonania wobec zamysłu. Drugi probierz — dający szansę uwzględnienia swoistości estetycznej — został w tym układzie całkowicie pochłonięty przez pierwszy. Podobnie zresztą myśleli wszyscy główni przedstawiciele marksistowskiej myśli estetycznej tego okresu; gdyby na podstawie praktyki oceniania utworów zrekonstruować ich kryteria, moglibyśmy co najwyżej wydzielić wartość poznawczą od wartości ściśle ideologicznej. Chyba tylko u Kelles-Krauza, w polemice z utylitarystyczną koncepcją sztuki („wózek z tendencją”), pojawia się jako samodzielne pośród innych kryterium wartości formalno-eskpresyjnej. Brak zaś tego właśnie kryterium uniemożliwił Plechanowowi zrozumienie w r. 1912 obrazu Légera *Kobieta w niebieskiej sukni*. Jedynym estetycznym — obok ideologicznego i filozoficznego — probierzem, jakim Plechanow operował w potyczce z kubistami, była brzydota, w sensie ich odcięcia się od wyglądów naturalnych, tzn. potocznie postrzeganych. Był zatem argument z zakresu teorii poznania, zaś instancją odwoławczą przeciw Légerowi był Leonardo da Vinci. Inne spory z tego okresu, np. dyskusje wokół *Matki* Gorkiego (Wacław Worowski — Plechanow — Lenin), nie wykraczały poza kolizję między kryterium ściśle ideologicznym a kryterium szerszej pojętej zawartości poznawczej. Dopiero Łunaczarski, wraz z rozwiniętą problematyką sztuki awangardowej na tle rewolucji proletariackiej, wniósł nowe motywy: po pierwsze, nieuniknionego konfliktu między kryterium komunikatywności a kryterium formalno-estetycznym, a po drugie — ewentualnego zderzenia między kryterium treści rewolucyjnych a kryterium oryginalności ściśle artystycznej. Opozycje te towarzyszyły całej twórczości teoretyczno-krytycznej Łunaczarskiego, nasilając się szczególnie od początku do końca lat 20-tych. Ich wyrazem metodologicznym były szkice na ten temat pisane w latach 1928—1933.

Odczytujemy owe opozycje także z cytowanej książki Trockiego. Abstrahując w tej chwili od jego niesłusznej koncepcji, według której niemożliwe miały być narodziny sztuki socjalistycznej w państwie proletariackim, jakże charakterystyczna i wówczas słuszna była jego polemika zarówno z passeistami jak z futurystami. Kryterium treści rewolucyjnych, wyakcentowane przez Trockiego w hasło „prezentyzm”, stało w nieuniknionej kolizji z kryterium awangardyzmu formalnego, którego walorów *Literatura i rewolucja* zresztą nie kwestionowała.

Analogiczny dylemat został wysunięty później przez Mao-Tse-Tunga w wspomnianym już przemówieniu jenańskim; Mao rozstrzygnął go jednak w sposób jednoznaczny na rzecz kryteriów komunikatywności, stawiając jako naczelną zadanie sztuki rewolucyjnej upowszechnienie kultury. Gramsci rozważał tę samą problematykę w znacznie szerszej perspektywie nie tylko wyraźnie oddzielając kryteria estetyczne od politycznych, ale przypisując tym pierwszym doniosłą, pierwszorzędą wagę w odniesieniu do sztuki. Dotychczasowe refleksje o kryteriach oceny należy jeszcze uzupełnić stwierdzeniem, że we wszystkich tych wypowiedziach, które dotyczyły się dezalienacyjnej funkcji sztuki, zawarty był *implicite* swoisty i według wszystkich autorów najwyższy probierz wartości: probierz antropologiczny. W pracach Łunaczarskiego i Caudwella, podobnie jak u Lukácsa i Gramsciego, był on również *explicite* ujawniony i podkreślany. Tak więc — zważywszy, że żaden estetyk-marksista nie wysuwał tezy o nadrzędnej roli i radykalnej samodzielności kryteriów czysto estetycznych — główne przeciwieństwo stanowisk w tej materii, zarysowanych w dziejach owej doktryny, można sprowadzić do bogatego z jednej, a ubożego z drugiej strony repertuaru kryteriów oceny, co łączy się z poszano-

waniem lub lekceważeniem swoistości sztuki oraz bądź z perspektywicznym, utopijnym w sensie dodatnim (tak jak to formułuje Mannheim), pojmowaniem możliwości sztuki, jej miejsca w procesie historycznym, bądź też z przypisywaniem jej funkcji instrumentalnych *hic et nunc*.

Ad 7. Różnice co do pojmowania przedmiotu badań, choć nie należy ich umniejszać, były i są znacznie słabsze niż różnice w zakresie metod badawczych. W istocie sztuka była od początku głównym przedmiotem zainteresowania wszystkich estetyków-marksistów i pozostała nim po dzień dzisiejszy. Estetyka jest tu zatem uprawiana jako filozofia sztuki czy, jeśli ktoś woli, jako „*allgemeine Kunstwissenschaft*” (tę tezę wyakcentował i wybronił w najpełniejszy sposób Pawłow w cytowanej powyższej pracy). Wszelako w ostatnich zwłaszcza latach krąg badań rozszerzył się, ogarniając zasięgiem nie tylko twory natury, ale również zjawiska społeczne rozpatrywane pod estetycznym kątem widzenia. Orientacja ta właściwa jest szczególnie estetyce radzieckiej, gdzie w związku z koncepcją *homo aestheticus* rozmyśla się nad estetycznymi jakościami nie tylko pracy produkcyjnej, ale i całego systemu socjalistycznego.

O ile co do zasięgu badanej problematyki sporów właściwie nie ma, o tyle otwarta pozostaje kwestia chyba najważniejsza, a mianowicie charakteru owych jakości artystycznych. Czy są to jakości wartościowe, czy też wartości są czymś odrębnym, wymagającym innych badań? Słowem, czy przedmiot estetyki marksistowskiej jest charakteru aksjologicznego, czy też czysto opisowego, czy może są to jakości dające się opisać jako wartościowe (to moja próba rozwiązania tego zagadnienia). Nietrudno spostrzec, że kwestie te bezpośrednio zahaczają o problemy metodologiczne i że są związane z tym, o czym mówiłem w punkcie 1, tzn. z poglądem dotyczącym charakteru jakości estetycznych, a mianowicie: czy ich podstawą jest natura, czy też naturę ujmuje się estetycznie dopiero poprzez sztukę. Jeśli bowiem np. rytm, proporcja i symetria są z natury dane jako własności empiryczne, tak samo jak czerwień, brzęczenie czy wonność, to wystarczyłoby dokonać ich opisu nie wchodząc w zagadnienie stosunku oceniającego, w jakim pozostaje wobec nich podmiot pojedynczy czy kolektywny. Przyjęcie zaś jakości artystycznych, tworzonych początkowo bezwiednie, ale świadomie ustanowionych jako takie, nasuwa nieodzownie analizę aksjologiczną. Sztuka powstała więc w procesie określonego wartościowania i potem pejzaże, zachowania się (styl życia), wytwory użytkowe *etc.* oceniano jako estetyczne, z punktu widzenia akceptowanych już społecznie wartości artystycznych.

Rozważania o przedmiocie estetyki pojawiły się w rozwoju analizowanej doktryny bardzo późno — ich główne nasilenie przypada na lata 20-te oraz 50-e w ZSRR i w twórczości Pawłowa. Podobnie refleksje o metodzie nie były w dziejach owej doktryny szczególnie częste. Podjął je Plechanow, skupili się nad nimi estetycy radzieccy w latach 20-tych, ostatnio rozwinęli je Lukács i Goldmann. Nie sądzę, by wystarczyło jedynie zreferować ich poglądy na tę kwestię. W całym bowiem procesie rozwojowym doktryny marksistowskiej dadzą się wyodrębnić — *explicite* formułowane i *implicite* stosowane — dwa przeciwstawne stanowiska metodologiczne. Jedno z nich należy nazwać scjentystycznym, drugie — filozoficzno-antropologicznym. Znana polemika Gramsciego z Bucharinem trafia w sedno sprawy. Po jednej stronie — od Plechanowa poprzez tektologię i refleksjologię radziecką z lat 20-tych — zmierzamy do aplikacji metod matematycznych i statystycznych oraz modeli proponowanych przez teorię informacji. Po drugiej zaś mamy do czynienia z aksjologią estetyczną opartą na przesłankach filozoficznych, korzystającą z nauk szczegółowych, ścisłych i społecznych, ale do nich niesprowadzalną.

Bez względu na to, czy wzorem dla estetyki ma być biologia lub mechanika (Plechanow), czy neuropsychologia (pawłowizm z lat 20-tych), czy w końcu matematyka (Lotman, Porębski) — metoda badań formułowana jest jednakowo: wyjaśnianie faktów, redukcja bardziej złożonych do prostszych, stosowanie, jeśli tylko materiał jest dostatecznie podatny, analiz ilościowych, próba dotarcia do prawidłowości stałych, bezwyjątkowych. Dla orientacji aksjologicznej rozumienie jest równie doniosłe jak wyjaśnienie; sfera faktów badanych jest uważana za swoistą, o jakościowym charakterze, nieredukowalną do formuł liczbowych; całości nie stanowią zwykłej sumy jej składników, lecz są istnościami odrębnymi; uogólnienia typu nomotetycznego nie wydają się mieć tutaj zastosowania, jeśli rozumieć je na modłę uogólnień (praw) adekwatnych do prawidłowości fizykalno-chemicznych. Estetyka w tym drugim rozumieniu nie jest tożsama również z socjologią czy psychologią wartości; sztuka w jej świetle jest swego rodzaju projektem egzystencjalnym człowieka, jest m. in. grą o ustanowienie *homo aestheticus* jako ideału antropologicznego.

Nie jest oczywiście tak, że między jednym a drugim stanowiskiem nie ma pomostów. Dla Gramsciego czy Lukácsa nieobojętne są naukowe weryfikacje światopoglądu marksistowskiego; ale nie wyczerpują one jego całości. Co zaś tyczy się stanowiska scjentystycznego, nie musi ono wcale prowadzić do negacji swoistych jakości estetycznych, byleby uznać, że odpowiada im określona formuła matematyczna. Uderzająca jest wszakże w tym drugim stanowisku dysproporcja między założeniami naczelnymi a praktyką badawczą. Lotman, choć opowiada się za aplikacją metody matematycznej, odkłada ją na później, wskazując, że przy obecnym stanie badań i zaawansowania dyscyplin humanistycznych wyniki takich operacji mogą być jedynie bezpłodne. W istocie też sam uprawia analizę strukturalno-semiotyczną. Kiedy zaś stosuje pojęcie „modelu”, okazuje się, że jest ono zasadniczo odmienne od tego, jakim posługują się cybernetycy. W końcu, kiedy mowa jest o matematyce jako podstawie myślenia naukowego, chodzi jedynie o to, żeby zagwarantować maksymalny stopień abstrakcji i precyzji. O ile Lotman tylko deklaruje się po stronie teorii informacji, Leonid B. Pieriewierzew (*Искусство и кибернетика*, 1966) wprowadza całą jej aparaturę zapowiadając triumfalnie, że nowa metoda jest jak najbardziej adekwatna m. in. do tego rodzaju przedmiotów badania, jak dzieła sztuki. W trakcie dalszego wykładu sam przyznaje jednak, że wiele wprowadzonych podstawowych terminów cybernetycznych nie nadaje się tu do użytku; natomiast kiedy operuje pojęciami zapasu informacyjnego czy strategii informacyjnej (gra), szumu czy układu samoregulującego się — używa ich metaforycznie. Sztukę traktuje w końcu jako informację ekspresywną o charakterze na tyle subiektywnym, że statystycznie jej ująć nie można. Rozdział końcowy stwierdzający, że metoda cybernetyczna daje opis czysto ilościowy albo czysto modelowy — w świetle innych wywodów autora, poświęconych oryginalności w sensie tradycyjnym jako głównym komponentie utworów artystycznych — jest właściwie przyznaniem się do fiaska. Jeśli zaś, jak to zdaje się uzasadniać Sychra¹², modele cybernetyczne dadzą się stosować przynajmniej do pewnych tylko dziedzin sztuki, do utworów raczej mało złożonych, z elementami przeliczalnymi, to tak pojmowana metoda statystyczna byłaby wyraźnie i znamienne ograniczona oraz badawczo niezbyt płodna. Choćby nawet dotychczasowe próby aplikacji cybernetyki do badań nad sztuką nie były nazbyt owocne, nie świadczy to, iż metoda scjentystyczna jest bezużyteczna czy

¹² A. Sychra, *Zastosowanie cybernetyki i teorii informacji w estetyce marksistowskiej*. „Studia Estetyczne” t. 5 (1968).

niewłaściwa. Dla naszych rozważań istotny jest fakt, że jak dotąd cybernetyka szuka w granicach aplikacji estetycznych nieustannie mariażu z semiotyką i że wyraźnie wobec niej przeciwstawna jest metoda historyczno-filozoficzna, którą zastosował np. Lukács w *Die Eigenart des Aesthetischen*.

Gwoli ścisłości obrazu trzeba jeszcze dodać, że obok dwu wymienionych, oscylujących ku ekstremistycznym rozwiązaniom, orientacji metodologicznych zarysowała się nieśmiało trzecia, kompromisowa. Rzecznikami jej byli Lunaczarski, Raphael, Pawłow. Owa kompromisowa próba nie została jednak przez żadnego z nich opracowana w sposób rozwinięty, a wydaje się godna uwagi. Wychodząc z założenia, że estetyka jest jednocześnie dyscypliną szczegółową i dyscypliną, której nie można oderwać od filozofii, proponowali oni wielość cząstkowych operacji metodycznych, opartych na poszczególnych naukach, oraz podporządkowanie ich jednej metodologii, jaka wynika z ogólnych filozoficznych przesłanek marksizmu. Cała trudność polegała na wyjaśnieniu, jak filozofia musiałaby kontrolować kryteria poznawcze proponowane przez dyscypliny szczegółowe, skoro sama nie byłaby, tak jak one, empirycznie sprawdzalna.

Inna jeszcze koncepcja, z którą wystąpił niedawno temu Louis Althusser w dwu tomach *Lire le Capital* (1966), inspirowała, jak dotąd, jedną tylko pracę w dziedzinie rozważań estetycznych, a mianowicie Paul Machereya *Pour une théorie de la production littéraire* (1966). Wedle koncepcji Althussera błędna jest tyleż pozytywistyczna co i heglowska interpretacja Marksa. Obie one w różny sposób zajmują się stosunkiem poznającego podmiotu do empirycznej rzeczywistości, podczas gdy prawdziwą wiedzę marksowską należy, według Althussera i jego uczniów, oprzeć na operacjach czysto poznawczych, na kategoriach struktury i jej immanentnych funkcji, na analizie „*Forschungsweise*”, a więc samych dociekań teoretycznych. W świetle tej propozycji estetyka marksistowska byłaby nauką pytającą nie o pochodzenie i rozwój sztuki na tle złożonych procesów historycznych ani też o psychologiczne i socjologiczne warunki twórczości i odbioru, ale o samo pojęcie sztuki, prądu, stylu *etc.*, słowem, o formalno-aksjomatyczne operacje, strukturujące każdorazowo rzeczywistość uznaną za artystyczną. Pojęcie wartości w takim ujęciu, podobnie jak artykulacja poszczególnych formacji (segmentów) artystycznych, byłoby czysto teoretycznym konstruktorem. Koncepcja ta, absorbująca diachronię w synchronii oraz eliminująca problem zgodności rzeczywistości z poznaniem — wydaje się, abstrahując od niekonsekwencji szkoły Althussera, którymi tutaj nie mogę się zająć, odległa od całościowo ujętej filozofii Marksa. Uderzające jest wszakże, iż Althusser mógł w oparciu o lekturę *Kapitału* przytoczyć szereg argumentów przemawiających na jego korzyść. Macherey nie wyprowadził z koncepcji Althussera tak radykalnych wniosków, jakie tu nakreśliłem, ale on również skłonny jest porzucić analizę typu historycznego na rzecz analizy strukturalnej, dociekającej przede wszystkim „*les absences*”, tzn. miejsc niedopowiedzianych w danym utworze¹³.

Dokonany zarys typologizujący nie rości sobie żadnych pretensji ani do zupełności, ani do bezspornej trafności. Jest raczej wstępnym poszukiwaniem na obszarze, który winien być gruntownie spenetrowany i wymaga chyba nie jednego, ale kilku tomów opracowań. Nie uwzględniono w owym zarysie zagadnień tak istotnych, jak poglądy na kategorie estetyczne (piękno, tragizm, komizm, wzniosłość *etc.*) oraz na

¹³ O książce tej zob. uwagi krytyczne M. Spoczyńskiego w recenzji zamieszczonej w „Pamiętniku Literackim” (1969, z. 3).

przeżycie estetyczne. Nazwiska z konieczności notowałem przy danym problemie w sposób telegraficzny, starając się jedynie, by zestawienia te odpowiadały ogólnej orientacji badawczej danego estetyka oraz by odpowiadały jego osiągnięciom w dziejach omawianej doktryny. Ów przegląd historyczny uzupełnia ponadto zredagowany przeze mnie tom 5 „Studiów Estetycznych”, który reprezentuje dostatecznie jaskrawą różnorodność aktualnych postaw i stanowisk. Wydaje się zresztą, że same moje rozważania typologiczne o dawniejszych dziejach doktryny dają zupełnie wystarczające podstawy, by uznać polemikę z tymi przeciwnikami, którzy estetykę marksistowską pojęli na kształt monolitu i sprowadzili ją do kilku zaiste niedobrych podręczników z lat powojennych — za zamkniętą. Zmienia się tedy fundamentalne pytanie: nie pytamy, czy omawiana doktryna jest bogata, ale jakie to powody zdecydowały, iż różnorodność wątków i proponowanych rozwiązań jest tak uderzająca, iż w jednych kwestiach odpowiedzi są zgoła kontrowersyjne i wyłączone, w innych wymagają koordynacji i uporządkowania, w jeszcze innych — dookreślenia merytorycznego i precyzacji pojęciowej.

Odpowiedź nie jest wcale łatwa. Próbowałem jej udzielić w cytowanym artykule pt. *Zamiast wstępu*. Ponieważ nie posunąłem naprzód swych propozycji w tym punkcie, zmuszony jestem w skrócie przedstawić przytoczone tam domniemania. O różnorodności, a nawet przeciwstawności proponowanych w dziejach omawianej doktryny rozwiązań mogły zdecydować następujące przyczyny:

a) nieciągłość jej rozwoju, tzn. uporczywe i paradoksalne zaczynanie od nowa w okresie sięgającym niemal aż do r. 1917; b) oddziaływanie tradycji rodzimej, uchwytne szczególnie ostro w przypadku estetyki radzieckiej nawiązującej do myśli rewolucyjnych demokratów, ale także — dla przykładu — kantyizmu w Niemczech czy croceanizmu we Włoszech; c) zasięg horyzontów poznawczych właściwych dla danej epoki, co powodowało, że np. Plechanow był scjentystą, Lukács wyszedł z filozofii życia, Raphael uległ inspiracjom Wölfflina i „*Kunstwissenschaft*”, Caudwell — Freuda i Richardsa, etc.; d) prymat literatury jako podstawy do uogólnień estetycznych, co w efekcie tyleż blokowało, ile ułatwiała przyjęcie rozmaitych punktów wyjścia w odniesieniu do sztuk nieprzedstawiających; e) aktorzy opisanych tu perypetii intelektualnych, którzy aż po lata 20-te, wyjąwszy Plechanowa i Mehringa, byli tylko okazjonalnymi badaczami sztuki, a ponadto również w okresie późniejszym nie brakło w ramach owej doktryny obok wypowiedzi fachowych — wypowiedzi czysto publicystycznych; f) luźność samej metody marksistowskiej z racji przeciwieństw między orientacją scjentystyczną i filozoficzno-antropologiczną; luźności tej nie należy wszelako utożsamiać z rzekomą niespójnością omawianej metody; g) wreszcie, *last not least*, dziedzictwo Marksa, Engelsa i Lenina, protoplastów tej koncepcji estetycznej, w których pismach można znaleźć kilka klarownych idei oraz sporo genialnych spostrzeżeń, ale zarazem — przy pełnej samowiedzy — nie można stwierdzić istnienia opracowanej teorii estetycznej. Teorię tę trzeba dopiero rekonstruować z pozostawionych przez klasyków *disiecta membra*, oczyszczając je przy tym z niejasności i nieściśłości, które były nie do uniknięcia, skoro myśli o literaturze wypowiadali oni raczej akcydentalnie.

Kwestią wszakże zasadniczą, która wyłania się z zakreślonego tu typologicznego przeglądu, jest sprawą ewentualnych zbieżności na tle rozbieżnych propozycji. W związku też z tą kwestią nasuwa się nieodzowne pytanie, na jakich podstawach oparliśmy wybór przytaczanych autorów oraz dobór tez, którymi operowaliśmy w konfrontacjach. Inaczej formułując: jakie stosowaliśmy kryteria, by autorów oraz ich te lub owe tezy (koncepcje) uznać za możliwe do włączenia do tradycji marksistowskiej. Otóż kryteria te czerpaliliśmy nie z nawyków instytucjonalnych (jakże za-

wodnych, skoro niektórych myślicieli z powodów politycznych wyłączono na dziesiątki lat z tejże tradycji filozoficznej) ani też z samowoli samych autorów, którzy wszakże błędnie, choć w najlepszych intencjach, mogli ogłaszać się za zwolenników marksizmu. Podstawą jest tu dotychczasowa historia doktryny marksistowskiej, która ujawnia pewien określony, właściwy dla niej repertuar pytań (ale niekoniecznie odpowiedzi) i określony sposób uprawiania filozofii sztuki. A mianowicie problematyka dialektycznych związków między sztuką a resztą zjawisk społecznych (ich ewentualnej symbiozy, ale zarazem opozycji ze względu na autonomizacyjną tendencję pierwszej), idiogenezy i allogenezy, poznawczych i ideologicznych treści (funkcji) sztuki, eschatologicznej (dezalienacyjnej — szerzej biorąc) funkcji sztuki jako funkcji nadrzędnej, aktywnej roli indywidualności artystycznej na tle determinujących ją procesów anonimowych (przy tym gra tych dwu składników nigdy nie jest *a priori* określona), uhistorycznienie wszelkich analiz — oto m. in. kwestie tyleż metodologiczne co z zakresu teorii kultury, które w sposób nieunikniony narzucały się wszystkim badaczom-marksistom. Oczywiście, nie wystarczy problemy te podjąć, trzeba je naświetlić z punktu widzenia i w oparciu o filozoficzne przesłanki marksizmu. Mówiąc tedy o kryteriach, które pozwalają wykreślić względnie odosobniony obszar estetyki marksistowskiej, nieuchronnie implikujemy kryteria dotyczące swoistych rysów filozofii marksistowskiej.

Trudność przesuwa się zatem z estetyki na filozofię. Wprawdzie kłopotów metodologicznych nie usuwa to w zupełności, ale je poważnie zmniejsza. Nb. takie studium typologiczne, jakiego próbkę tu zaprezentowałem, dzięki uwydatnieniu inwariantów w zakresie proponowanych rozwiązań wzmacnia od strony dziejów myśli estetycznej to, co historyk czy ewentualnie metahistoryk filozofii marksistowskiej notuje jako jej względnie stały zespół dyrektyw metodologicznych oraz założeń ontologicznych i epistemologicznych.

Dlatego też w wzmiankowanym artykule *Zamiast wstępu* mogłem odwołać się do przynajmniej pięciu motywów występujących uporczywie w dotychczasowych dziejach marksistowskiej myśli o sztuce, a mianowicie do: 1) diachronicznego badania wydzielonych całości strukturalnych (przedmiotowych czy procesualnych) takich, jak np. dzieło, prąd, styl; 2) wyczulenia na klasowy charakter treści i form artystycznych; 3) ujęcia zjawisk artystycznych w perspektywie antropologicznej funkcji sztuki (co wiąże się ściśle z problemami alienacji i dezalienacji); 4) wyakcentowania realizmu jako szczególnie doniosłej kategorii artystycznej; 5) traktowania indywidualności twórczej jako ogniwa pośredniczącego między tradycją a nowatorstwem, między normami kulturowo ustalonymi a tymi wartościami, które kulturę wzbogacają i przeinaczają. Nie jest to wcale katalog pełny; można by uzupełnić go chociażby przez: 6) motyw pracy jako źródła pierwotnego sztuki i ciągłej przystani, do której sztuka powracała i czyni to zwłaszcza w naszych dniach; oraz — 7) motyw względnej tylko i często zagrożonej autonomii wartości artystycznych.

Co więcej, wydaje się, że nawet niektóre rozbieżne propozycje można uznać za aspekty odpowiedzi całościowej, która zdolna byłaby je wchłonąć i zintegrować. Niewykluczone, że np. kardynalną antynomie między scjentystyczną a antropologiczno-filozoficzną metodą badań dałoby się rozwiązać jako dialektyczną opozycję, w której pierwsza z nich byłaby przybliżeniem się do pewnych tylko stron przedmiotu badanego, podczas gdy druga osadzałaby go w kształcie jego globalnych związków z rzeczywistością pozaartystyczną. Inny hipotetyczny przykład tego samego rodzaju to zniesienie antynomii między kauzalną a semiotyczną eksplikacją związków między sztuką i jej otoczeniem, gdyż system znaków można by potraktować jako konkretne pole społeczne, na którym antecedensy dane w świadomości

zbiorowej (zależne od danego układu materialnego) przetwarzane są w określony utwór (prąd, styl) artystyczny.

Przyjąwszy taki model estetyki marksistowskiej, udałoby się z kolei w sposób miarodajny odrzucić jako wtręty — które w omawianej doktrynie znalazły się z przyczyn jedynie zewnętrznych (presja historycznie usprawiedliwionych tych lub owych paradygmatów) — tego rodzaju propozycje, co np. uznanie czegoś takiego, jak instynkt estetyczny, jakości estetyczne „założone” w samej naturze, oraz przypisanie metodzie matematycznej prymatu w badaniach nad sztuką. O ile te koncepcje należy określić jako obce marksizmowi, o tyle do zniekształceń, spowodowanych tyleż uproszczonym pojmowaniem przyjętej doktryny co i naciskiem z zewnątrz, trzeba by zaliczyć takie tezy, jak np. stwierdzenie czysto biernej roli indywidualności artystycznej (medium klasowych postaw), absolutyzację tego lub owego czynnika społecznego jako ostatecznej instancji decydującej o kształcie zjawisk artystycznych, uniwersalizację realizmu jako cechy konstytutywnej wszelkiej sztuki, *etc.*

Na zakończenie wypada wszakże jeszcze raz przypomnieć, że taka próba wyznaczenia korpusu rozwiązań właściwych dla marksistowskiej myśli o sztuce nie tylko nie eliminuje, lecz wręcz zakłada wielość i różnorodność orientacji estetycznych w jej granicach. Jest to bowiem na szczęście ten obszar marksizmu, na którym kanonizacja tez i odpowiedzi była, relatywnie biorąc, najsłabsza i jeśli ogarniała szerokie kręgi kulturowe, to tylko przejściowo. Natomiast repertuar pytań, otwartych na dynamikę sztuki i inne poglądy estetyczne, zmuszał niejako, by w wewnętrznych kontrowersjach szukać coraz lepiej uzasadnionych odpowiedzi na fundamentalne kwestie objęte przeprowadzoną przez nas analizą typologiczną.

Jeśli tedy narzuca się jakaś rzetelna konkluzja z przedstawionych tu rozwiązań, to można by ją sformułować następująco: nie należy szukać rozwiązań właściwych dla estetyki marksistowskiej w jej poszczególnych realizacjach, choćby nawet tak wielkiego formatu, jak myśl Lukácsowska. Wyróżniki owej doktryny estetycznej wydają się uchwytnie wyłącznie w całym jej globalnie potraktowanym rozwoju; w wariantach wprawdzie niekiedy znoszących się, ale najczęściej uzupełniających się wzajemnie, zarówno w jej antynomiach dotąd nie rozwiązanych jak w próbie dialektycznego respektowania wartości artystycznych i pozaartystycznych; w estetycznej i kulturowej funkcji sztuki, w ścisłych metodach badawczych i historyczno-filozoficznej refleksji.

Stefan Morawski

Б. А. Успенский, ПОЭТИКА КОМПОЗИЦИИ. СТРУКТУРА ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТЕКСТА И ТИПОЛОГИЯ КОМПОЗИЦИОННОЙ ФОРМЫ. Москва 1970. „Искусство”, ss. 224 + 30 wkł. ilustr. „Семантические исследования по теории искусства”. 1.

Radzieckie badania semiotyczne mają zdecydowaną orientację: od problematyki języka naturalnego i języka literatury — ku problematyce semiotyki kultur jako swoistych całości, ich typologii, wykrywania tych samych systemów znaków, prawidłowości ich transformacji w różnych materiałach semiotycznych (słowo, gest, kostium), materiałach wykorzystywanych przez heterogeniczne manifestacje kulturowe (dzieło literackie, rytuał, zachowanie etykietalne, moda itp.).

W publikacji pt. *Тезисы докладов летней школы по вторичным моделирующим системам* („Semeiotike” II (Tartu 1965)) program badań sformułowany jest następująco:

1. Wszelką działalność człowieka w zakresie wytwarzania, krążenia i zachowywania informacji przy pomocy znaków cechuje określona współzależność. Poszcze-