Stefan Morawski

Krucjata Lukácsa przeciw awangardzie

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej 70/3, 153-184

1979

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.

MUZEUM HISTORII POLSKI

Pamiętnik Literacki LXX, 1979, z. 3
PL ISSN 0031-0514

STEFAN MORAWSKI

KRUCJATA LUKÁCSA PRZECIW AWANGARDZIE

Kwestią awangardy zajął się Lukács w sposób rozwinięty w latach trzydziestych: w szkicu *Grösse und Verfall des Expressionismus*, a następnie w artykule *Es geht um den Realismus* [1]. W pierwszym — zaznaczywszy dominujący wpływ „*Lebensphilosophie*" i tendencji irracjonalistycznych oraz mistyfikację kręgów intelektualno-artystycznych, którym wydawało się, że uderzają w reduty ówczesnego systemu — zinterpretował ekspresjonizm jako „wulgarno-demokratyczną" rewoltę związaną z wielkomiejską tematyką („*Grossstadtpoesie*"). Główną uwagę zogniskował nie na twórczości, lecz na jej programach. Zamiast analizować utwory zestawione w antologii pt. *Der Kondor* (1912) — krytyk dobrał się ostro do jej wydawcy, Kurta Hillera, zarzucając mu, że nie atakuje wprost monarchii. Przy tym uznał ów kazus za znamienny dla postawy, która *quasi*-lewicowy protest rozcieńczała na domiar złego — jak pisał, w idealistycznej mistyce. Co więcej, połączył ekspresjonizm (w przeciwstawieniu do naturalizmu, który wyrósł z nielegalnej walki przeciw reżimowi Bismarckowskiemu) z mitologią, jaką zrodziło pojawienie się arystokracji robotniczej, biurokracji partyjnej i anarcho-syndykalistycznych kontrpropozycji. Dlaczego i jak te zjawiska były współzależne, Lukács nie wyjaśnił. „Cyganeria" ekspresjonistyczna, jego zdaniem, miała w każdym razie kontynuować zwodzącą na manowce opozycję między sztuką a polityką, czego rezultatem był niewątpliwie antyburżuazyjny charakter tej twórczości. Antyfilisterstwo obróciło się jednakże szybko w antydemokratyzm i dlatego z kawiarnianej bohemy mógł wyjść m. in. Hans Johst, ideolog faszyzmu. Ekspresjoniści — stwierdził Lukács — chcieli przekształcić społeczeństwo, ale nie wiedzieli, jak tego dokonać, stąd ich niby-rewolucyjność, zubożenie treści ich utworów, przywiązywanie nadmiernego znaczenia do stylu (sposobu formowania wypowiedzi). Nietzscheanizm, agnostycyzm, relatywizm —

---

[1] G. Lukács: *Grösse und Verfall des Expressionismus*. „Internationale Literatur" 1934, nr 1. Pierwodruk w: „Литературный критик" 1933, nr 2; *Es geht um den Realismus*. „Das Wort" 1938, nr 6.

to ich fundament światopoglądowy, a ironia, groteska i kabaretowy cynizm to ich broń artystyczna. Cytując teoretyka, Kurta Pinthusa (wstęp do antologii *Menschheitsdämmerung*, 1920), Lukács podkreślił jego wyznanie, że podejmowane przez ekspresjonistów próby wyjścia z labiryntu były bezskuteczne i mylne, gdyż w sposób metafizyczny usiłowali uchwycić to, co istotne; a ich rewolta nie udała się, gdyż „*Um-wirklichkeit*" zmieniła się tylko w „*Un-wirklichkeit*". Lukács przytoczył na zakończenie fragmenty książki Wilhelma Worringena *Abstraktion und Einfühlung* (1909), która — zaznaczył — nieprzypadkowo stała się biblią ekspresjonistów. Ucieczkę od rzeczywistości przed r. 1914 i maskaradę rewolucyjną po wybuchu wojny światowej krytyk tłumaczył tymi samymi przyczynami: niezrozumieniem przez ekspresjonistów rzeczywistości historycznej oraz buntem przeciwko niej tak ślepym i bezradnym, że ich drogi wiodły — za Worringerem — wstecz ku pierwotnym źródłom twórczości, do zderzenia się z tajemniczymi potęgami kosmosu.

Trudno się dziwić, że pisarze rewolucyjni (a byli wśród nich Becher i Wolf z jednej strony, z drugiej — Brecht), którzy do marksizmu doszli właśnie poprzez bunt ekspresjonistyczny, uznali ową analizę Lukácsa za krzywdzącą bądź zgoła poronioną. Lukács wystąpił jako ideolog, który — *nb.* w zgodzie z własnymi założeniam filozoficzno-estetycznymi — rozważał wyłącznie światopoglądy twórców tego kierunku estetycznego, by z ich orientacji ideologicznych wyprowadzić formalno-stylistyczne właściwości dzieł ekspresjonistycznych. Obie kwestie — związek ścisłej zależności między światopoglądem ekspresjonistów a ich techniką twórczą oraz jednoznaczna diagnoza tego światopoglądu — były wysoce problematyczne. Dodajmy, że owa światopoglądowa analiza ewidentnie szwankowała, skoro jednym tchem krytyk imputował ekspresjonizmowi antydemokratyczne tendencje i zarazem wywodził go z wulgarnego demokratyzmu, znajdował w ekspresjonizmie przeciwstawienie sztuki polityce i zarazem rewolucyjne dążności. Otóż wszystkie te rysy można istotnie stwierdzić u różnych przedstawicieli tego kierunku, ale też nie pozwalają one tak scharakteryzować struktury światopoglądowej ekspresjonizmu, jak to uczynił Lukács.

W roku 1937 czasopismo emigracyjne „Das Wort", kierowane przez Willego Bredela, otworzyło debatę o ekspresjonizmie. Już wcześniej, na I Zjeździe Pisarzy Radzieckich, zabrał głos w tej sprawie Friedrich Wolf. Problematyką tą zajmował się od dawna, wskazując, że ekspresjonizm jest „dziecięco-lewicową chorobą" wielu pisarzy proletariackich. W roku 1934 w dyskusji z Karolem Radkiem i pośrednio z Lukácsem stwierdził, że przypisywanie określonej ideologii twórcom tego nurtu jest zafałszowaniem stanu rzeczy. M. in. Hans Johst w sztuce *Der König*, a więc zanim stał się nazistą, atakował rzeczywisty rozpad republiki weimarskiej i obalał fetysze demokracji burżuazyjnej. Niepodobna zatem sprowadzać jego postawy, jak to zrobił Lukács, do embrionalnie już wtedy

artykułowanej idei „*Führerprinzip*". To jawny nonsens. Ekspresjonizm, jeśli nawet tylko w sposób chaotyczny i tylko uczuciowo-wizyjny walczył od drugiego dziesiątka lat w. XX z rzeczywistością niemiecką, był wszakże jej sumieniem krytycznym. Wolf nie formułując tezy proponował w istocie taką diagnozę zjawiska, jaką Lukács zawsze gotów był stosować wobec spontanicznych realistów (ważne jest, co odsłaniają, a nie — co głoszą teoretycznie), ponadto jednak podważał Lukácsowskie założenie o światopoglądowej jednoznaczności ekspresjonizmu.

Z indentycznymi zastrzeżeniami, a przy tym rozszerzając atak na założenia Lukácsa, polemikę podjęli na łamach „Die neue Weltbühne" Ernst Bloch i Hans Eisler. Ich artykuły dotyczyły stosunku do sztuki awangardowej w świetle koncepcji Frontu Ludowego oraz stosunku do dziedzictwa kulturowego. Bloch zresztą w książce *Erbschaft dieser Zeit* (1935) wyłożył poglądy w tej materii całkowicie odrębne od reprezentowanych przez Lukácsa. Praca Blocha, zadziwiająco bogata i dogłębnie penetrująca ówczesną kulturę, miała punkty styczne z ideologiczną perspektywą Lukácsa. Bloch uważał się wtedy i uważany był za marksistę. Nakreślił panoramę postaw obyczajowo-społecznych, filozoficznych i artystycznych z takiego punktu widzenia, który zmierzch mieszczaństwa przyjmował za fakt niewątpliwy, a zarazem w ramach tego zjawiska szukał przedświtu nowych tendencji prowadzących ku socjalizmowi. Główny przedmiot jego chirurgicznej analizy stanowiła praktyka nazistowska i owładnięcie przez Hitlera świadomością mas. Dlatego też centralnym motywem książki było zderzenie się rozumu i władz pozarozumowych (*ratio* i *irratio*), ze szczególnym uwzględnieniem tych irracjonalnych impulsów i potrzeb, których mądra strategia marksistowska nie powinna wyrzucać za burtę, lecz je odpowiednio wyzyskać. W tej kwestii Lukács stał na drugim biegunie, podobnie jak w sprawie „rozbitego świata" oraz nowych form artystycznych, które stanowiły odpowiedź awangardystów na kalejdoskopowo-chaotyczną rzeczywistość pozbawioną steru i punktów docelowych. Bloch pisał tę książkę 10 lat, śledząc „*Bürgertum-Zerfall*" w dwu jego podstawowych i kolejnych postaciach społeczno-kulturowych — postaciom tym nadał miano rozsypki-rozrywki („*Zerstreuung*") i upojenia-zamroczenia („*Berauschung*"). W obu montaż i „nowa rzeczowość" wysunęły się na czoło jako nieredukowalne do form podawczych czy też technik przekazu główne przejawy artystyczne, za którymi kryły się określone mity oraz niekiedy myślenie utopijne.

Według Blocha, w ówczesnym okresie przejściowym i próżni duchowej, będącej jego symptomem (te dwa kluczowe pojęcia: „*Übergangs-Zeit*" i „*Hohlraum*", są problemowymi klamrami jego książki), awangarda — czy też, szerzej biorąc, wyczulona na świat ambitna sztuka — miała być jedną z głównych, jeśli nie jedyną redutą oporu oraz jednocześnie obszarem, na którym otwierało się wyjście ku innej rzeczywi-

stości („*ein Vorgang der Unterbrechung*"). Trzecim pojęciem kluczowym i zarazem problemową klamrą całości jego wywodów była nierównoległość doświadczania czasu historycznego („*Ungleichzeitigkeit*"), z której wynikała określona dialektyka relacji międzyklasowych i międzyjednostkowych. Trzeba się nad tym pojęciem chwilę zatrzymać, gdyż dopiero w jego kontekście w pełni zrozumiałe są roztrząsania Blocha o kontestacji awangardowej oraz jego refleksje o ekspresjonizmie.

W rozprawie z r. 1932, zadającej fundamentalne pytania o źródła sukcesu nazistów, ich mitologii obezwładniającej masy społeczne i tego „zamroczenia", które spowodowało, że ludzie skądinąd trzeźwi uwierzyli w ideał czysto aryjskiej „*Blond-Bestie*", Bloch zwrócił uwagę, iż powierzchowne socjologiczne obserwacje zacierają sens rozpatrywanego problemu. Autorzy ich bowiem stwierdzają, kto przyłączył się do partii hitlerowskiej i jak obie strony z siebie wzajemnie korzystają, ale nadal nie uzyskuje się wyjaśnienia tego zastanawiającego zjawiska. Zjawisko to zaś ma korzenie — jeśli dokonać gruntownej analizy filozoficzno-historycznej — w nierównomierności poziomów kulturowych, w różnych złożach świadomości, w barbarzyńsko-feudalnych reliktach tkwiących głęboko w chłopstwie niemieckim, w zmęczeniu i niepewności „człowieka z ulicy" (który intuicyjnie szukał oparcia w „*Blut und Boden*"), a także w czysto pragmatycznej taktyce wielkiej burżuazji oraz w irracjonalnych przeżyciach części bezrobotnych inteligentów (którzy marzyli o silnym autorytecie wodza i wspólnocie zdolnej do ich wchłonięcia). Jednocześnie postawy świadomościowe przeważającej liczby robotników i inteligencji, zwłaszcza twórczej, są całkowicie odmienne. Tamte ciążą ku mitologii animalnej stając się łatwym łupem manipulacji faszystowskich, te grawitują ku perspektywie, jaka wyłoniła się wraz z rewolucją październikową. Tam dominują elementy chtoniczne, tutaj prometejskie, przy czym w obu przypadkach daje znać o sobie nieujarzmiona potrzeba przekroczenia *status quo*. Stąd retrospektywne albo prospektywne utopie, stąd uwodzące znaczną część ludzi hasło „*das dritte Reich*" bądź symbolika internacjonalistycznego komunionizmu.

Bloch był skłonny ten fenomen („*Unzeitgemässes*") przypisać działaniu sprzeczności wewnątrzkapitalistycznych, szczególnie jaskrawych w czasie rozpadu tej struktury społecznej. Wynika z nich niejednolitość reakcji na tę samą globalną sytuację historyczną, która niejako rozbija się na kilka warstw „czasów historycznych", tzn. na nieprzystawalne do siebie, wręcz przeciwstawne perspektywy. Z doświadczeń, przekonań, wizji tych lub innych grup czy klas społecznych składa się poplątany i skomplikowany obraz całości („*mehrschichtige und mehrstimmige Dialektik*"). Jeśli nawet proletariackie postawy uznać za *cantus firmus*, to nad nimi bądź obok nich przejawiają się głosy inne, którym trzeba się uważnie przysłuchać. W ciemnomistycznych dytyrambach o rdzennych, rasowych więzach krwi, w chiliastycznych rojeniach o spełnionej nie-

mieckości, mającej ogarnąć cały świat, Bloch dostrzegł groźną w skutkach deformację i deprawację chrześcijańsko-humanistycznej utopii — od Gioacchina de Fiore, przez mistrza Eckharta, Th. Münzera, Lessinga i Weitlinga, wiodącej do... Marksa. Należy więc odrzucić mistyczne fantazmaty dla rozumem kierowanej, konkretno-dialektycznej transcendencji świata danego „tu i teraz", należy wyzbyć się kultu animalnych popędów, ale nie wolno przekreślać irracjonalnych sił, dynamicznych i permanentnych w psychice ludzkiej. Trzeba zatem wybierać między wizją szatańską, rugującą rozum historyczny, a wizją opartą na nadziei, że rzeczywistość można w sposób rozumny i praktyczny przekształcić zgodnie z *Ewangelią*; głupcom natomiast trzeba pozostawić wulgarny, mechanicystyczny materializm, przez niektórych marksistów przyjęty za równoważnik ich filozofii. Jeśli chce się ciemności *irratio* opanować, nieodzowne jest wstąpienie na to terytorium, demaskacja fałszywego patosu i fałszywej ekstazy, dotarcie do źródeł zamroczenia ideologicznego, aby ową żywotną energię przetransponować w skuteczne rewolucyjno-proletariackie działanie [2].

Lukács potwierdziłby tę analizę tylko w części, do irracjonalnych sił nie chciał bowiem w ogóle sięgać, uważając je za antyludzkie. Arkadyjska wizja przyszłości nie mogła być, według niego, ugruntowana na dionizyjskich, jedynie eksplozywnych i destrukcyjnych elementach.

Jeśli poświęciłem tyle miejsca rozważaniom Blocha o nierównoczesności postaw świadomościowych, to nie tylko z powodu jego stosunku do *irratio*. Z tego stanowiska bowiem wynikało określone ujęcie zachodzących wówczas procesów artystycznych — i tutaj wspólne drogi z Lukácsem musiały się w określonym punkcie rozejść. Według Blocha artyści, zwłaszcza awangardowi, dzielili z najbardziej aktywnym proletariatem najdojrzalszą świadomość historyczną, ale ich postawy nie były i nie mogły być identyczne z postawami partyjnymi. Po pierwsze dlatego, że w sztuce znajdowała wyraz skłócona wewnętrznie dialektyka społeczna, tzn. polifonia „równoczesnej nierównoczesności"; po drugie zaś — artyści rzucali wyzwanie rzeczywistości w inny sposób, tzn. przede wszystkim rozbijali zastane struktury kulturowe, nie proponując żadnych gotowych recept, czym i jak należałoby powstałą pustkę duchową wypełnić.

O ekspresjonizmie mówił pośrednio już artykuł Blocha z r. 1937 — *Gauklerfest unterm Galgen*. Dotyczył znanej mowy Hitlera o awangardystach, nazwanych przez niego przerażającymi dyletantami, żałosnymi

---

[2] Zob. E. Bloch, *Ungleichzeitigkeit und Pflicht zu ihrer Dialektik*. Cyt. według: *Erbschaft dieser Zeit*. Frankfurt am Main 1962, s. 154: *„Es gibt keinen erfolgreichen Angriff auf die irrationale Front ohne dialektischen Eingriff, keine Rationalisierung und Eroberung dieser Gebiete ohne ihre eigene, auf den allemal noch irrationalen Revolutionsinhalt gestellte »Theologie«. Es ist nötig dass Marxismus nicht mehr als Kehrseite des »Mechanei« missverstanden werde..."*

oszustami i przestępcami, oraz wystawy tzw. sztuki zwyrodniałej w monachijskim Pałacu Sztuki. Pod szubienicą stanęli tam m. in. ekspresjoniści z grupy „Die Brücke" — według Blocha twórcy wspaniali, sięgający do archetypów świadomości diametralnie inaczej, niż to czynili urzędowi „kuglarze", tzn. bardowie *furor teutonicus*. Ekspresjonizm szukał — czytamy — tego, co archaiczne, żeby ujawnić bogate możliwości człowieka, przeciwstawiając je jednostronnej, zmechanizowanej, zdroworozsądkowej cywilizacji, która z wartości wymiennej uczyniła Molocha. Naziści natomiast archaiczne dziedzictwo sprymitywizowali, sprowadzając je do odświętnej ludowości, a z drugiej strony kastrowali je, podporządkowując motywy ludowe sztuce monumentalno-klasycystycznej. Ekspresjonizm oznaczał bunt, dla nazistowskiej koncepcji sztuki pierwotność („*die Urzeit*") to dosłowne sięgnięcie do dyluwialnych, ciemnych popędów twórczych, które stanowić mają antypody zgniłego i nihilistycznego „bolszewizmu kulturowego".

W tymże roku 1937 Bloch w szkicu *Der Expressionismus jetzt erblickt* zajął się tą samą problematyką ponownie. Bynajmniej nie zaskoczony negatywną oceną tego zjawiska artystycznego, zaniepokoił się jednak bardzo ostrymi atakami ze strony ideologów komunistycznych, m. in. Lukácsa. W jakim sensie — pytał — można by twórczość Marca, Kleego, Chagalla czy Kandinsky'ego uznać za „drobnomieszczańsko-opozycyjną"? Przecież to jawny slogan bez pokrycia rzeczowego. Podobne epitety — zaznaczył — stosowała propaganda hitlerowska. Czy nie należałoby przeprowadzić wpierw rozróżnienia, jakich ekspresjonistów i w którym momencie historycznym ma się na uwadze? Według Blocha to, co najciekawsze i najtrwalsze w tym nurcie artystycznym, związane jest z protestem przeciw kulturze i cywilizacji burżuazyjnej, nieuchronnie prowadzącej do wojny światowej r. 1914, a także z utopią o innym świecie, co symbolizują np. niebieskie konie F. Marca albo Chagallowskie fantazje z lat 1910—1920. U Benna przeważa pierwiastek ciemności, tego, co pierwotne albo katastroficzne. Żywioł irracjonalny w takiej sztuce pojawia się jako ekwiwalent zepchnięcia świata w mrok jaźni i w bezczasowy chaos. Natomiast u Marca i Chagalla znajdował Bloch preludium nowej rzeczywistości, intuicyjnie przewidywanej („*Noch-nicht Bewusste*"), oraz irracjonalizm odsłaniający możliwość innego racjonalnie humanistycznego współżycia („*Rationalismus des Irrationalen, eine Philantropie des Irrationalen dazu*").

Ekspresjonizm tego typu nie miał więc w sobie nic wrogiego wobec dziedzictwa kultury, raczej ku niemu wybiegał, ujawniając jego zagubione czy przekreślone wartości. Naziści — pisze Bloch — słusznie walczą z ekspresjonizmem, gdyż ten będąc „apologią światła" stanowi biegunową przeciwwagę wobec ich zachłyśnięcia się siłami demoniczno-niszczycielskimi. Marksiści wskazując, że ekspresjonizm to jedynie rewolta wewnątrz kręgu kultury mieszczańskiej, rewolta bezradna, mają

słuszność, wszelako źle kładą nacisk — na bezradność zamiast na bunt przeciwko własnej macierzy społeczno-historycznej, w imię wartości zepchniętych przez kapitalizm.

> to, co nieodparcie ludzkie, doszło do głosu w ekspresjonizmie. Jako ucieczka, protest i zamęt myślowy, jako nowa forma i twórczość ruch ów przejawił się wśród artystów tak dostojnych, jak Gauguin, van Gogh, Rimbaud [...] [3].

Bloch odwoływał się tu do swej pracy dawniejszej, którą Lukács niezwykle wysoko cenił i zacytował w *Historii i świadomości klasowej*, mianowicie do *Geist der Utopie*. Ekspresjonizm został tam zinterpretowany jako mitologia pozytywna, jako tęsknota za nie spełnioną dotąd w pełni ludzką rzeczywistością („*die utopische Humanität*"). Linię tę, jak pisał Bloch, można przeciągnąć od van Gogha do surrealizmu — jest zatem wciąż żywa. Jakiż może być lepszy artystyczny sojusznik marksizmu niźli nurt prześladowany przez ideologię hitlerowską, wychodzący naprzeciw nadziei, że świat można urządzić zgodnie z zasadami równości i wolności? Bloch konkludował tedy, że kultura socjalistyczna winna jako własne dziedzictwo przejąć tego typu awangardę, a nie kicz klasycystyczny.

W artykule z r. 1938, pt. *Diskussionen über Expressionismus*, który bezpośrednio wiązał się z wymianą poglądów między Lukácsem a Anną Seghers, Bloch podjął jeszcze raz i bardziej stanowczo polemikę z interpretacją, jaką proponowano w ortodoksyjno-komunistycznych kręgach emigracyjnych. Stawka była znaczniejsza, gdyż zarówno Lukács, jak i Alfred Kurella (B. Ziegler) oskarżali ekspresjonizm o przygotowanie gleby duchowej dla faszystów. Bloch nie oponował przeciw analizom Lukácsowskim, wskazującym na abstrakcyjny pacyfizm i bezsilność typową dla cyganerii artystycznej — słowem, na mistyfikację rzeczywistej historii. Wypominał natomiast krytykowi, że mniej go interesują dzieła niż komentarze twórców, a z komentarzy wyławia takie tylko sformułowania, które światopoglądowo dają się ujednoznacznić, a wyrwane z kontekstu wypaczają sens aspiracji i dokonań ekspresjonistycznych. Co najważniejsze zaś, miał Lukácsowi za złe, że stosował strategię krytyczną polityka, a nie badacza kultury i sztuki. Lukács operował bowiem alternatywą „czarne albo białe", zatem wszystko, co nie jest tożsame z rozstrzygnięciami ideologicznymi, spychał na pozycje antykomunistyczne i antyhumanistyczne. Dla Lukácsa wszystko, co rodowodu romantycznego, jest napiętnowane chorobą ducha, wszystko zaś, co klasyczne, jest przejawem zdrowia duchowego. Arkadia to Homer, Goethe, Tołstoj i realiści socjalistyczni, ponieważ spełnia się, za każdym razem

---

[3] E. Bloch, *Der Expressionismus jetzt erblickt*. Cyt. jw., s. 261: „*ein unabgelenkt Menschliches wurde expressionistisch laut. Als Flucht, Protest und Verwirrung, als neue Form und Schöpfung ward die Bewegung bei so erlauchten Namen wie Gauguin, van Gogh, Rimbaud bereits angelegt* [...]".

inaczej, całość szczelnie zamknięta, świat wewnętrznie niesprzeczny („*eine geschlossen zusammenhängende Wirklichkeit*").

Mniejsza z tym, czy przykłady owe faktycznie odpowiadają założonej tezie (*nb.* sam Lukács o Goethem i Tołstoju pisał inaczej), teza jest bowiem wysoce problematyczna. Ukazanie rozbitego świata w sposób amorficzny nie jest wcale bezspornym świadectwem rozpadu sztuki; taki automatyczny związek wynika jedynie z apriorycznych przesłanek, że co wewnętrznie zwarte i klasyczne, jest wartością zawsze i wszędzie dodatnią. Sporo dzieł monumentalno-klasycyzujących w hitlerowskich Niemczech można by podciągnąć pod tę ogólnikową formułę. Z kolei zaś rewolucyjne dążenia przejawiają się właśnie w antyakademizmie, w anarchiczno-romantycznym rozsadzaniu panującej hierarchii wartości i jej poszczególnych ogniw. Bloch pytał dramatycznie:

> Czy to, co chaotyczne, niedojrzałe i niezrozumiałe, należy zawsze, bez wyjątku, do znamion dekadencji burżuazyjnej? [4]

To, co nazywa się realizmem socjalistycznym — ciągnął Bloch — stanowi czysty epigonizm, dławiący sztukę, hamujący jej rozwój, poza frazesami nie ma nic wspólnego z autentycznym rewolucyjnym etosem. Jeśli Kurella dostrzega formalizm wszędzie tam, gdzie nie stwierdza realizmu z góry na jedną modłę wykoncypowanego, to dekretuje swoje werdykty całkowicie dowolnie. Kiedy zaś za kryterium sztuki właściwej, tzn. socjalistycznie zorientowanej, przyjmuje Winckelmannowską zasadę szlachetnej prostoty i spokojnej wielkości („*edle Einfalt und stille Grösse*") oraz zbliżenia się do ludu („*Volksnähe*"), winien pamiętać, że naziści podpisują się pod obu tym sprawdzianami.

Ekspresjonizm według oświadczeń Lukácsa i Kurelli jest nurtem przebrzmiałym, powrót do niego to wskrzeszenie ciała martwego. Bloch wszelako prowokująco kończył debatę z nimi wnioskiem przeciwstawnym: ekspresjonizm dopiero czeka na swoje dialektyczno-rewolucyjne wcielenie [5]. Słowem, sprowadzanie tego kierunku do subiektywizmu, który utknął na manowcach poza historią, jest oczywistym nieporozumieniem. W czasach kryzysu kultury, kiedy uwewnętrznienie procesu twórczego stanowi tyleż ucieczkę od świata, który się odrzuca, co protest; sztuka rewolucjonizuje się nie dotykając wprost m. in. problematyki społeczno-politycznej. Głośne i szorstkie „nie", które artysta rzuca oto-

---

[4] E. Bloch, *Diskussionen über Expressionismus*. Cyt. jw., s. 271: „*Gehört selbst das Verworrene, Unreife und Unverständliche ohne weiteres, in allen Fällen, zur bürgerlichen Dekadenz?*"

[5] Zob. *ibidem*, s. 275: „*Das Erbe des Expressionismus ist noch nicht zu Ende, denn es wurde noch gar nicht damit angefangen*". Dodajmy, że artykuł *Das Problem des Expressionismus nochmals* z r. 1940 nie przyniósł nowych argumentów — wzmocnił jedynie argumenty wcześniejsze przypomnieniem „buntu ekspresjonistycznego" Boscha i Goyi oraz zestawieniem tych zjawisk z postawą artystyczną Chagalla, Picassa i Brechta.

czeniu, jest przecież zapośredniczone gwałtownymi rzeczywistymi sprzecznościami, dlatego też rodzą się formy otwarte i sens twórczości zasadza się na poszukiwaniu sensu życia („*Unterbrechung durch Fragmente*"). Jeśli badacz, jak np. Lukács, postuluje wciąż zapośredniczanie typu homerycko-epickiego („*breit-ruhige Vermittlung*"), to albo rzutuje przyszłość w teraźniejszość, albo, co gorsza, godzi się na ład pozorny, na bohomazy *quasi*-klasyczne.

Potyczka o ekspresjonizm była jedynie elementem filozoficzno-estetycznego sporu o adekwatne zrozumienie i odpowiednią interpretację przemian w kulturze i sztuce XX wieku. Lukács i Bloch pospołu walczyli z mitologią nazistowską („*Berauschung*"), ale każdy z nich gdzie indziej szukał sprzymierzeńców. Bloch np., nie będąc wcale zwolennikiem czystego funkcjonalizmu i tzw. nowej rzeczowości, w których upatrywał kult technologii oraz typowy symptom postępującej komercjalizacji dóbr („*Kunst als Ware*"), zafascynowany był montażem. W licznych szkicach poświęconych analizie tego zjawiska wykazywał, że właśnie w montażu ogniskuje się artystyczna „równoczesna nierównoczesność". Montaż zakładał najpierw rozczłonkowanie struktur i podważenie całości uważanych za oczywiste. Montaż stanowił widomy ślad relatywistycznego nastawienia, które musiało powstać na gruzach takiej czy innej bezwzględnej prawdy. Montaż ujawniał coraz częstsze „szczeliny" w pozornie jednolitym i niby arcyracjonalnie funkcjonującym systemie kapitalistyczym. Montaż wskazywał, że ciągłość jest ułudna, teraźniejszości brak podstaw, wszelako miesza się ze wszystkim, że rzeczywistości otaczającej zmuszeni jesteśmy doświadczać w sposób fragmentaryczny i kalejdoskopowy.

Montażową kompozycję u Prousta wiązał Bloch z daremnym poszukiwaniem jakichkolwiek wartości, które wytrzymałyby próbę krytycznej refleksji; w montażu dadaistyczno-surrealistycznym widział nie tyle akceptację i rejestrację chaosu, ile radykalną negację niby-porządku świata, a w manifestach o dialektyce wyobraźni poetyckiej rewolucyjną praktykę artystyczną, przysposabiającą ludzi do rewolucyjnych działań. Tu — podkreślał — podobnie jak w przypadku twórczości Brechta czy Picassa, pojawiła się możliwość nadania innej funkcji tym formom przekazu, które gdzie indziej wyłącznie demontowały świadomość. Montaż bowiem, według Blocha, był w istocie demontażem kultury burżuazyjnej. Joyce ukazywał — zwłaszcza w *Ulissesie* — świat bez wyjścia, zanurzony w ciągłym fermencie, pozostający w trakcie odysei, która nie ma przystani, z archetypami, których żywotność jest wątpliwa, gdyż poza presją bezsensu nic ludzi między sobą już naprawdę nie łączy. Toczy się ustawiczny monolog bez echa, przepływ obrazów znaczy tu, zdaniem Blocha, tyle co przepływ wartości wyrwanych z gleby życia, groteskowa rzeczywistość jest przeciwieństwem domu, swojskości, nadziei na ocalenie.

dies irae dowolnie wyrwany z jego podłoża, bez sądu, bez Boga, bez końca, wypełniony absurdem marzenia, absurdem pogrążającej się świadomości — jednocześnie z nową, wrącą esencją marzeń. Oto groteska najbardziej pusta i najbardziej substancjalna, całkowicie pozbawiona podstaw i najbardziej produktywna, oto groteskowy montaż późnej burżuazji [...] [6].

Brechta uważał Bloch za autentycznego „leninistę" w praktyce artystycznej — przejmuje on bowiem awangardowe środki zrodzone w rezultacie rozpadu dóbr („*Nicht-Welt*", „*Trümmer-Welt*") i przemienia je w oręż rewolucyjny, szczególnie w swoim teatrze politycznym. Awangarda wytwarza anty-świat („*Gegenwelt*"), nie przystaje na żadne pojednanie z rzeczywistością dookolną, ale na ogół nie przekracza granicy buntu artystycznego, mimo że sztukę chce zbratać z życiem. Brecht i podobni mu twórcy granicę tę zawsze przekraczają; ich twórczość jest nie tylko zwierciadłem rzeczywistości zdegradowanej, ale również wyjściem ku egzystencji innej. W „agitkach", songach, mieszaniu gatunków *etc.* Bloch upatrywał najbogatsze możliwości artystyczno-ideologiczne, ponieważ rzeczywistość socjalistyczna dopiero rodzi się, nic nie jest jeszcze rozstrzygnięte, utopijne projekty na razie szukają wstępnego ucieleśnienia.

Bloch — jak i Benjamin — w surrealistycznej „orgii wyobraźni" i chwytach poetyckich przez ruch ten postulowanych widział zjawisko analogiczne do wielowarstwowej przypadkowości istnienia („*Passage-Denken und Bruchstücke*"). Surrealiści uczuleni na „hieroglify" czasu przejściowego, zstępujący w czeluście nieświadomości, żywiący się archetypami i zarazem świadomością potoczną, zgodni w ekspresjach twórczych z wrażliwością współczesną, która w niczym nie ma stałego oparcia („*Stilmelange und bodenlose Mythologie*") — nie tylko najgłębiej uwyraźnili krach aksjologiczny lat dwudziestych i trzydziestych, nie tylko wciągnęli w orbitę kultury wysokiej kulturę masową, ale ponadto uchylili drzwi do innej, pełniejszej niż dotychczasowa totalności. Ich miejsce jest między Joyce'em a Brechtem.

Można by rzec, że estetyczne preferencje Blocha wynikały z zaledwie marksizujących tendencji filozoficznych, podczas gdy Lukács reprezentował dojrzałe i w pełni wyartykułowane stanowisko marksistowskie. Niepodobna zaprzeczyć, że ich orientacje filozoficzne różniły się znacznie, ale każda z nich była zakotwiczona w tradycji marksistowskiej. Bloch bronił znaczenia pierwiastków dionizyjskich, ale tak samo jak Lukács atakował „ciemną", tzn. „archaiczno-dyluwialną" koncepcję

---

[6] Zob. E. Bloch, *Romane der Wunderlichkeit und montiertes Theater.* Cyt. jw., s. 245; *„ein »dies irae« beliebig aus der Mitte herausgerissen, ohne Gericht, ohne Gott, ohne Ende, mit Traumabsurd gefüllt, mit Absurd eines abgesunkenen Bewusstseins, mit gärend neuer Traum-Essenz zugleich. Das ist die hohlste und die überfüllteste, die haltloseste und die produktivste Groteske, Grotesk-Montage der Spätbourgeosie* [...]".

L. Klagesa, spierał się ze Spenglerem, atakował Junga, odrzucał panteistyczno-witalistyczne wizje, od których drogi musiały, według niego, wieść do... faszyzmu, do groźnej otchłani „*Berauschung*". O Nietzschem pisał również bez entuzjazmu, ale za to ze znacznie większym wyczuciem niż Lukács. Czynił tak dlatego, że w heroizmie Nietzscheańskim widział — i chyba najsłuszniej — „pozytywność negatywności", tzn. apel o prometejski zryw przeciw cywilizacji burżuazyjnej, której nie sposób już dłużej ścierpieć. Ideał człowieka zinterpretował Bloch jako dynamizację zasady *lumen naturale*, jako formułę anarchistyczno-dionizyjską, głoszącą wyzwolenie jednostki zniszczonej przez zalienowaną kulturę, nie zaś jako powrót ku pierwotnym siłom zła. Dionizos to antychryst, ale najprawdziwszym antychrystem był przecież według Blocha, Jezus umierający na krzyżu za ludzkość, heretyk-rewolucjonista.

> Dionizos pojawił się u Nietzschego jako wędrowiec; to mitologiczny odpowiednik przez historię uciemiężonego „podmiotu" — wyeliminowanego, osłabionego, co najmniej odepchniętego.

Dalej czytamy:

> prawdziwym „antychrystem" w sensie dionizyjskim, tzn. *eritis sicut Deus*, jest — Jezus. To „Dionizos ukrzyżowany", na czym polega szczególny rodzaj poznania, wynikły z głębi chrześcijańskiej herezji... Ten Chrystus jest zwiastunem nieznanej dotąd ludzkiej glorii...[7]

Nieistotne jest, że takie chrystologiczne odczytanie Nietzschego było — od przeciwległej strony — równie arbitralne jak całkowicie negatywna interpretacja Lukácsowska. Natomiast autor *Erbschaft dieser Zeit* o wiele trafniej niż Lukács ujmował sens i funkcję sztuki, filozofii czy w ogóle kultury, która wchodziła w konflikt z mieszczańskim systemem wartości; kultury najlepszej, która od van Gogha i Nietzschego aż po eschatologię i praktykę twórczą surrealistów wypowiedziała świętą wojnę panującym zasadom we wszystkich dziedzinach. To, co Bloch pisał o „równoczesnej nierównoczesności", dzisiaj wydaje się czymś banalnym, wówczas było jednak olśniewającym odkryciem. Nie inaczej trzeba ocenić jego analizy polifonicznej świadomości oraz wydobycie na jaw irracjonalnych potrzeb i dążności, które marksizm winien okiełznać i zrewolucjonizować, nie zaś unieważniać je czy pomijać.

Bloch wypowiadał się językiem metaforycznym, jego rozróżnienia dobrego i złego *irratio*, jasnych i ciemnych pierwiastków dionizyjskich

---

[7] E. Bloch, *Der Impuls Nietzsche*. Cyt. jw., s. 364: „*Als der Wanderer erschien bei Nietzsche Dionysos, das ist der mythologische Name für das historisch verdrängte, unterschlagene, geschwächte, mindestens abgelenkte »Subiekt«*". Oraz s. 365: „*der wahre »Antichrist« des dionysischen Sinns, des »Eritis sicut Deus« ist — Jesus. Das ist »Dionysos, der Gekreuzigte«, darauf dringt die einzige Erkenntnis, aus den Tiefen der christlichen Ketzerei... Dieser Christus ist der Verkünder einer unbekannten menschlichen Glorie...*"

nie były całkiem czytelne i przekonujące. Nie zmienia to faktu, że sytuując sztukę awangardową w przejściowym okresie historycznym jako formację zbuntowaną, ujął ją w sposób adekwatniejszy niż Lukács. Adekwatniejszy, gdyż bez założonych z góry estetyczno-politycznych postulatów i bez światopoglądowych *a priori*, z których wynikał manichejski podział na artystów ideologicznie „zbawionych" i artystów nie posiadających ideologicznej sakry [8].

W zderzeniu biegunowo różnych orientacji Blocha i Lukácsa, którego ówczesne stanowisko wyłożę za chwilę bardziej szczegółowo, powróciły motywy ujawnione w radzieckich dyskusjach z końca lat dwudziestych nad „energetyczną estetyką" i przede wszystkim powtórzyło się starcie — niwelowane, ale wciąż na nowo nabierające ostrości — między dwiema odmiennymi koncepcjami zrewolucjonizowania sztuki. Bloch wyłożył argumentację najzasobniejszą, ale był dłużnikiem Brechta czy Eislera. Ci z kolei korzystali z jego rozmyślań. Również dzisiaj, kiedy studiuje się ówczesne dyskusje, trzeba wejść w koleiny tych samych tez i kontrtez; i nie sposób odmówić przenikliwości wywodom Blocha oraz trafności jego krytycznych zastrzeżeń wobec stanowiska zajętego przez Lukácsa. W roku 1938 batalia była arcyzacięta, gdyż spór wokół sensu awangardy dla uczestników z obu stron równał się wyborowi drogi życiowej i rozstrzygnięciu, jak potoczy się historia. Padały jednak zarzuty mniej patetyczne, dotyczące fałszu czy prawdziwości poszczególnych twierdzeń o awangardzie. Np. Bloch i Eisler zarzucali Lukácsowi, nie bez słuszności, zarówno akademicką sztywność, jak i niepełną wiedzę albo zgoła niewiedzę o rozwoju sztuki najnowszej. Tonacja maksymalistyczna górowała jednak nad czysto fachową wymianą zdań. Interpretacje i werdykty polemistów co do światopoglądu awangardy musiały rozejść się, skoro z jednej strony (Lukács) serwowano normatywne kryterium filozoficzne, z drugiej — artystyczno-polityczne; skoro z jednej (Lukács) liczył się tylko określony model poznania artystycznego (realizm jako punkt docelowy), a z drugiej — wyzwanie wobec rzeczywistości aktualnej, realizowane w niejednym modelu twórczym, rozbijającym zastane kanony estetyczne i społeczne.

Antagonistą numer 1 Lukácsa był — obok Blocha — ponownie Brecht, ale ten zachował publiczne milczenie. Dla niego cała dyskusja

---

[8] Jeszcze raz wypada przy tym podkreślić, że autor książki *Erbschaft dieser Zeit* w dyskusjach z płaskim empiryzmem i analityczno-logiczną szkołą wiedeńską (której zarzucał wypaczone, „rzeczowo-techniczne" podejście do kwestii filozoficznych), a także w krytycznych analizach koncepcji Heideggera i Schelera oraz w dyskusji z Bergsonem i Jaspersem nie odbiegał od tego, co w tym samym czasie pisał Lukács. Znamienne jest również, że Bloch z sympatią odnosił się do fenomenologii z powodu jej walki z aksjologicznym sceptycyzmem i pragmatyzmem, a relatywizm fizykalistyczny utrącał, powołując się m. in. na „doskonałe argumenty" Lenina z jego pracy *Materializm a empiriokrytycyzm*.

w „Das Wort" stanowiła wodę na młyn dla partyjnych biurokratów i ewentualny straszak dla twórców zbliżonych czy zbliżających się do ruchu komunistycznego. Prowadzoną przez Lukácsa obronę realizmu uważał za czysty formalizm. Mniemał podobnie jak Eisler i Bloch, że stosunek do dziedzictwa klasycznego winien być pełen szacunku, ale żadne dzieło Goethego, Balzaka czy Tołstoja nie może funkcjonować jako wzorzec ostateczny dla sztuki aktualnej. Podobnie jak tamci oponenci Lukácsa sądził, że wyłącznie nowe techniki twórcze, materiały i formy wyrosłe z współczesnej cywilizacji mogą sprostać rewolucyjnym zadaniom pisarza. Na zasadzie, którą określił jako „*Umfunktionierung*", tzn. modyfikację form i technik z punktu widzenia nowych, rewolucyjnych funkcji. Ekspresjonizm nie był tu wyjątkiem. To samo dotyczyło dodekafonizmu czy „nowej rzeczowości", eksperymentów dada czy Joyce'owskiego strumienia świadomości i symultanizmu zdarzeń. Identycznie jak Eisler — również Brecht był zdania, że nie jest żadnym wandalizmem aktualizujące opracowanie dzieł klasycznych, jeśli dzięki takiej obróbce można zdynamizować percepcję dzisiejszego odbiorcy masowego, tzn. wyrwać go z magicznego kręgu sztuki uświęconej, narkotyzującej świadomość. Twórczość Tomasza Manna wydawała się Brechtowi anachroniczna treściowo i formalnie, a więc najzupełniej obca publiczności proletariackiej. Jeśli „*Realismus ist keine Formsache*", jak zanotował w r. 1938, to ekspresjonistyczna poetyka właściwie zużyta mogła jedynie zintensyfikować przekaz danej idei artystycznej.

W debacie o ekspresjonizmie wzięli udział — obok wymienionych już osób — m. in. B. Balazs, R. Leonhard, G. von Wangenheim, H. Walden i H. Vogeler [9]. Skupiła się ona przede wszystkim na problemie awangardowych środków wypowiedzi i bodźców twórczych, jakie klasyka może dać artystom współczesnym. Lukács uważał, że takie ujęcie zagadnienia spłyciło kontrowersje i ominęło kwestię najważniejszą. Według niego „*es geht um den Realismus*", tzn. pytanie podstawowe nie dotyczy tego, czy i jak możliwy jest dialog z dziedzictwem klasycznym, lecz niezbędności — aktualnej szczególnie wówczas — realizmu w konfrontacji z twórczością awangardową, którą uczestnicy debaty na ogół preferowali jako jedyną ewentualność zmierzenia się z otaczającą rzeczywistością. Awangarda, według Lukácsa, to zespół zjawisk artystycznych od naturalizmu aż po surrealizm. Cechą charakterystyczną tego zespołu jest antyrealizm.

Blochowi zarzucił Lukács, iż lekceważy twórczość Mannów, Gorkiego i Rollanda, lekkomyślnie dowodzi, że rzeczywistość czasów najnowszych jest rozbita („*Unterbrechung*" zamiast „*Totalität*"), ponadto błędnie wnioskuje stąd, iż dzisiejsza rewolucyjna sztuka może świat odzwiercie-

[9] Zob. *Expressionismusdebate. Materialien zu einer marxistischen Realismuskonzeption.* Hrsg. von H.-J. Schmitt. Frankfurt am Main 1973.

dlać jedynie poprzez odtworzenie jego stanu krytycznego, korzystać z wszelkich możliwych środków artystycznych i ciągle eksperymentować. Lukács mniemał, że całość po marksowsku ujęta to istotne dialektyczne związki między kulturą (sztuką) a rzeczywistością społeczną leżącą u jej podłoża. Awangardysta dostrzega tylko to, co uwidocznia się na powierzchni (rozbicie świata, jego bezład i bezsens), nie docieka zaś, jak to czyni realista, co kryje się za ową powierzchnią, jakie przyczyny powodują ową atomizację i spustoszenie dookoła. Jeśli dany okres historyczny jest przejściowy, kryzys trzeba odsłonić sięgając do jego korzeni i przyczynowych mechanizmów. Bloch nazwał dzieło Th. Manna obrazem „wypielęgnowanego mieszczaństwa" („*soignierte Bürgerlichkeit*"), a według Lukácsa były to próby głębokiego namysłu nad procesem twórczym i opisywanym światem, nie zaś wyraz wykwintno-wyrafinowanego komfortu duchowego. Natomiast u Joyce'a, którym Bloch zachwyca się, świadomość jest rozdarta i nieciągła oraz, co więcej — rzutowana jest na rzeczywistość obiektywną. Od ekspresjonizmu do surrealizmu — pisał krytyk — daje się zauważyć ten sam chorobliwy kult montażu elementów przypadkowych i fascynacja zbitką chaotycznych zdarzeń wewnętrznych czy zewnętrznych.

Awangarda tedy przekazuje zbłąkanie człowieka w nieprzejrzystym świecie. Th. Mann (*Tonio Krüger*) przynajmniej próbował pokazać, dlaczego jego bohater znalazł się na błędnych ścieżkach („*verirrter Bürger*"), Joyce poprzestaje jedynie na prowadzącej do nikąd odysei. Awangardyzm nie respektując społecznych fundamentów (tzn. całości istotnej) tego, co przedstawia, ma do wyboru albo samą faktyczną bezpośredniość, albo abstrakcyjne schematy. Faktyczność jako centralny układ odniesienia datuje się od naturalizmu i orientacja ta jest wciąż żywa w dokumentalnym nurcie; abstrakcyjne schematy to m. in. ekspresjonistyczne ujęcie istoty rzeczy w sposób zmistyfikowany (subiektywizacja świata, wartości metafizyczne przeciwstawione rzeczywistości jak w refleksji Gottfrieda Benna: „*Der Geist hatte keine Wirklichkeit*"). Według Blocha artysta nie znajduje żadnych pewnych podstaw w obiektywnej rzeczywistości i dlatego zmuszony jest odrzucić jakiekolwiek pojednanie ze *status quo*. „*Nicht Welt, Gegenwelt, Trümmer-Welt*" w warunkach burżuazyjnych powoduje, że twórca pokazuje wędrówki w labiryncie, buduje „dialektyczny" montaż ułamków nie dających się złożyć w sensowną całość. Lukács replikował na to ostro, że taka, destrukcyjno-deziluzjonistyczna wyłącznie postawa jest następstwem nierozumienia przez artystę ani rzeczywistości, ani siebie samego. Bez wiedzy o „*Totalität*" protest najszczerszy i najuczciwszy jałowieje. Dialektyczne ujęcie i montaż faktów wykluczają się wzajem. Sens całościowy można zresztą uchwycić nawet w warunkach kapitalistycznych, jeśli ukaże się, jak w *Janie Krzysztofie* Rollanda, perspektywę innego życia.

Symultanizm natomiast to — zdaniem Lukácsa — w każdym przy-

padku tylko przejaw dekadenckiego światopoglądu. Nietzsche stwierdzając, że dekadent nie dostrzega już całości życiowej, że ją ustawicznie i z premedytacją dezintegruje, dał świadectwo tej bezspornej prawdzie. Tak więc awangarda broniona przez rzeczników ekspresjonizmu *etc.* jest w istocie rzeczy dekadencka, podczas gdy autentyczną („*wirkliche*", „*ideologische*") awangardę reprezentuje nurt realistyczny. Balzak czy Gorki trafiali w sedno rzeczy kreśląc charaktery, które w pełni ujawniły się dopiero w dalszym rozwoju historycznym; na przeciwnym biegunie wizjonerzy z kręgu ekspresjonistów czy surrealistów szkicowali jedynie projekcje własnej wyobraźni. Nic dziwnego, że skócona z rzeczywistością dekadencką awangarda zbywa milczeniem tradycję ludową, podkładając pod nią sztukę dzieci, prymitywów czy psychicznie chorych, żeby usprawiedliwić tymi koligacjami własną arbitralność.

Nie ma też, według Lukácsa, nic zastanawiającego w tym, że tradycję dawnej sztuki, zwłaszcza najdojrzalszej, najbardziej humanistycznej, Eisler i Bloch traktują jako martwy materiał, który można do woli plądrować wybierając zeń „*brauchbare Erbstücke*", tzn. preparując jej fragmenty na aktualną awangardową modłę. Awangardyzm tego typu nie może oczywiście nawiązać kontaktu z odbiorcą proletariackim. Skazany na elitaryzm, zaprzeczający moralno-estetycznemu charakterowi sztuki, mija się z jej właściwą społeczną misją. Wreszcie ekspresjonizm, jak i cały ruch dekadencki, nie może wyprzeć się funkcji ideologicznych. Awangardyści, zwłaszcza ci ekspresjonistycznego chowu i profilu, grzeszyli abstrakcyjnym pacyfizmem, bezradną krytyką kapitalizmu, anarchistycznymi ciągotami. Rościli pretensje do rewolucyjnego przewodnictwa duchowego, ale rewolucji społeczno-politycznej raczej zaszkodzili niż pomogli. To nie Noske i jego kontrrewolucja położyli kres tej bezużytecznej rewolcie artystycznej, lecz klęska niemieckich rewolucjonistów, do której m. in. przyczynili się owi artyści rozpowszechniając swoje błędne poglądy, oraz rewolucja październikowa, w której następstwie awangardyzm okazał się nie do utrzymania, jako tendencja obca, schyłkowo-burżuazyjna.

Argumentem zwieńczającym tę antydekadencką tyradę były rozważania autokrytyczne. Lukács tak nakreślił swój stan duchowy w latach 1914—1915: namiętny protest przeciw bezsensowności i nieludzkości egzystencji, pesymistyczny nastrój w obliczu zniszczenia kultury. Obiektywizacją tego stanu była *Teoria powieści*, którą tu scharakteryzował jako „pod każdym względem reakcyjne dzieło, pełne idealistycznej mistyki" [10]. W roku 1922 z kolei cechował go stan gorączki rewolucyjnej, przeświadczenie, że ogólnoświatowy przewrót społeczny jest za progiem.

---

[10] Lukács, *Es geht um den Realismus*, cyt. według: *Essays über Realismus*. Berlin 1948, s. 157: „*ein in jeder Hinsicht reaktionäres Werk voll von idealistischer Mystik*".

Obiektywnym wyrazem tej postawy była *Historia i świadomość klasowa*, którą autor teraz nazwał także dziełem reakcyjnym.

Argumenty te miały podbudować wycieczki przeciw ekspresjonistom z tamtych lat, subiektywnie przekonanym o swym radykalizmie, jednakże obiektywnie — na skutek fałszywego entuzjazmu i demagogii propagowanych przez nich idei — wspierających siły antyrewolucyjne. Mniemać też wolno, że Lukács uprawiał tu mimikrę, którą tłumaczyć może sytuacja polityczna w ZSRR w latach 1937—1938. Niemniej, wyrzekając się z taką fanatyczną zapalczywością własnych osiągnięć, Lukács jednocześnie wykładał tezy filozoficzno-estetyczne, do których był już od tamtych, teraz przez siebie samego wyklętych lat, przywiązany. *Teoria powieści* była przecież próbą, na szczęście nieudaną, zerwania z dekadencką orientacją — zerwania w imię „ducha absolutnego", skrzyżowanego z lewicowo-radykalną etyką. Również to, że awangardyzm mieszał Lukács z dekadentyzmem, wynikało z dawniej przyjętych przesłanek — formom nigdy nie przyznawał samodzielności, lecz jedynie odrębność; zawsze też, nawet w *Die Seele und die Formen* (1911), buntował się przeciw światu rozbitemu, pozbawionemu jakiejś prasubstancji. Wreszcie poglądy, które były do usprawiedliwienia na drodze ku marksizmowi, teraz, z perspektywy zdobytego już światopoglądu zgodnego z ruchem dziejowym, musiały być napiętnowane jako syndrom mistyfikacji.

Powtarza się więc w poglądach estetycznych Lukácsa to samo, co uderza w jego poglądach filozoficznych. Raz osiągnąwszy odpowiedzi na pytania, które określał jako ostateczne, trwał przy nich jak przy alfie i omedze. Dlatego też dekadentyzmem nazywał zespół postaw, których reprezentantem sam był przed rokiem 1918. Wtedy widział świat bez pewnych fundamentów, wtedy pytania nie miały odpowiedzi, bezdomność człowieka w historii wypełnionej przypadkami i podległej niewiadomemu losowi trzeba było z bólem i rozpaczą uznać za oczywistość. Wtedy powieść była gorzką formą dojrzałej męskości, która zna cenę buntu, nadziei i tęsknoty za światem innym niż ten, który jest dany. Dekadencka była zatem z punktu widzenia Lukácsa z lat trzydziestych nie tylko postawa rezygnacji, ale również postawa bezsilnego protestu i bezradnej nostalgii za utraconą totalnością. Zaostrzając werdykt, utrącał także te wartości, które wciąż po r. 1931 cenił wysoko. Np. u Hölderlina (retrospektywna utopia) albo u Dostojewskiego, do którego twórczości można by zastosować tezę z *Teorii powieści* o „metafizycznym dysonansie".

Rzecz cała w tym, że oceniając tyleż ekspresjonistów, co siebie samego z lat 1914—1923, Lukács popełniał błąd ahistoryzmu, za który tylekroć ganił innych. Stosował bowiem kryteria aktualne do nader burzliwych procesów sprzed lat 20. Błędu tego nie usprawiedliwia fakt, że ekspresjonizm był wówczas pośród niemieckiej emigracji artystycznej

w Moskwie i gdzie indziej wciąż aktualnym zagadnieniem, a więc Lukácsa — z punktu widzenia jego estetyki — szczególnie drażnił i prowokował. Fakty te tłumaczą natomiast aberrację myśli Lukácsowskiej.

Uchwyciła to intuicyjnie Anna Seghers. W wymianie poglądów z filozofem obok kwestii procesu twórczego kwestia awangardy stała się motywem naczelnym. Obie te kwestie w zrozumiały sposób wiązały się z problematyką realizmu. Seghers nie ukrywała swego niezadowolenia z przebiegu debaty; wątpliwości nazbierało się sporo właśnie w odniesieniu do *exposé* Lukácsa, zarówno z r. 1934, jak i z 1938. Oczywistością jest bowiem, że jego oba artykuły mimo paru pobieżnych egzemplifikacji niewiele wyjaśniły. Cały ekspresjonizm miał być dekadencki, chociaż w r. 1938 Lukács nie negował już jego opozycji wobec systemu burżuazyjnego. Racje Lukácsowskie wyłożone zostały w takim układzie tez, z którego wynikała arbitralna dychotomia. Co nie realistyczne, to dekadencko-awangardowe, a zatem temu drugiemu nurtowi twórczości mimo jego destrukcyjno-demistyfikujących tendencji odmówiona została funkcja defetyszyzująca zastaną rzeczywistość.

Dlaczego wyraźna krytyka rzeczywistości np. u Dos Passosa czy Döblina miała być czym pośledniejszym niż *Tonio Krüger* Th. Manna, albo surrealistyczna utopia czymś gorszym od „*Bildungsroman*" R. Rollanda, można było pojąć jedynie przyjmując na wiarę normatywizm estetyczno-filozoficzny Lukácsa. Atoli normy jego były do wywrócenia. Seghers nawiązała przy okazji również do Lukácsowskiego eseju poświęconego tragedii Kleista. Kleist należał do innego pokolenia niż Goethe. Według niej protest tego pisarza przeciw rzeczywistości, właśnie za cenę jego uwewnętrznienia i sprzeczności zajętej postawy, był konsekwentniejszy niż w przypadku autora *Fausta*, syntetycznie widzącego świat, ale skłonnego do pogodzenia się z jego wymiarami. Dlaczego więc — pytała pisarka — koncepcję artystyczną Kleista należałoby oceniać jako słabszą czy nawet chromą? Czy z ekspresjonizmem nie wiąże go sytuacja — oczywiście w innym kontekście historycznym — kryzysu kulturowego? W tych fazach rozwoju społecznego i artystycznego bezwzględny wymóg realizmu w wydaniu Lukácsowskim wydaje się nieprawomocny. Okresy te należy traktować albo jako przygotowawcze do fazy, w której górę bierze realizm, albo jako odmienne, tak jak np. sztuka średniowiecza odmienna jest od sztuki antyku. Pierwszą z punktu widzenia drugiego można by uznać za rozpad wartości, ale taki normatywizm jest historycznie bezpodstawny. Jeśli Lukács dopuszcza zasadność fotomontażu, działającego identycznie jak celny żart, dlaczego niebieskie konie Franza Marca miałyby być skażonym obrazem świata? W baśniowej formie również można wyrazić prawdę, np. tęsknotę za światem w pełni ludzkim. Zarzut skierowany do awangardystów, że igrają formami („*Formspielerei*"), jest według Seghers niesłuszny. Dos Passos wzbogacił materię treściową, zresztą każdy z awan-

gardystów eksperymentując widzi się z całą rzeczywistością. To, co wydaje się zrazu tylko grą formalną, okazuje się w efekcie wyzwaniem rzuconym zastygłym wartościom myślowym i moralnym.

Awangardyści tedy, reagując na najdrażliwsze problemy w sposób wyznaczony przez aktualne stadium rozwoju kultury i cywilizacji, nie mogą być zastąpieni przez żadnego klasyka. Homer, Szekspir, Cervantes to dla awangardystów tylko lekcja metody twórczej, która pozwoliła uporać się z czasem i zostawić ślad tamtych zmagań na zawsze. Ekspresjoniści dali świadectwo swojej epoce, odbijając ją w odpryskach, w postaci zdeformowanej, tak jak na to zasługiwała. Nie inaczej niż ongiś Villon, a później Verlaine. Artysta wybiera materiał i środki wyrazu tak, by najlepiej zrealizować własną wizję rzeczywistości. Jeśli ta jest chaotyczna, gdyż wartości, wszystkie niemal, okazały się pozorne, nie należy oczekiwać i domagać się harmonii, gdyż może ona być tylko oszukańcza. Wreszcie: dlaczego Lukács nie zajął się właściwym dekadentyzmem — d'Annunzia i Marinettiego, albo dekadencją faszystowskich pisarzy, a rozdzielał bolesne razy awangardowym twórcom jawnie skłóconym z rzeczywistością burżuazyjną albo wprost sprzymierzonym ze sprawą przebudowy świata?

Ten zestaw pytań i domyślnych kontrtez bliskich temu, co głosili Eisler i Bloch, energicznie podważał nie tylko dychotomię realizmu i antyrealizmu, ale przede wszystkim arbitralną negację tego drugiego nurtu twórczego oraz trafnie uderzał w pomieszanie awangardyzmu z dekadentyzmem. Lukács tłumaczył się, że kwestię antyrealizmu wprowadził tylko marginesowo, zmuszony do tego przez Blocha, który w twórczości Joyce'a i Dos Passosa dostrzega szczytowe przykłady literatury współczesnej. Ponadto oświadczył, że ani im, ani innym czołowym modernistom nie odmawiał wrażliwości, uczciwości artystycznej i talentu (*nb.* Seghers takiego zarzutu wcale nie wysunęła). Zacięte boje z awangardystami wyjaśniał tym, że za ich pozycjami kryją się wsteczne poglądy filozoficzne, a często również polityczne, z czego nie zdają sobie sprawy ani oni sami, ani ich zwolennicy. Swoją autokrytykę potraktował jako przykład nieubłaganej, do końca doprowadzonej demaskacji. Przejawy dekadentyzmu przytoczone przez Seghers uznał za tak oczywiście samoniweczące się, że demaskatorskie zabiegi są wobec nich zbyteczne.

Punkt kluczowy, tzn. na czym polegać ma owa wsteczność postawy awangardystów, Lukács całkowicie pominął. W gruncie rzeczy większość pytań Seghers — jeśli nie wszystkie w ogóle — pozostała bez odpowiedzi. Odsyłał natomiast do rozprawy *Marks i problem ideologicznego rozpadu*, w której istotnie zagadnieniem centralnym był, począwszy od r. 1848, proces stopniowej degrengolady kultury i sztuki. Korzystając z Marksowskich cytatów Lukács przypomniał tam, że po Wiośnie Ludów ideologia burżuazyjna przybrała charakter jawnie apologe-

tyczny. Krytyka systemu stała się zaś romantyczno-bezradna bądź bezwiednie reakcyjna od chwili, kiedy bankructwo ówczesnych wyrodniejących form demokracji zaczęto traktować jako kryzys demokracji w ogóle. Z orientacji apologetycznych wywodzi się filisterski stosunek do życia i stosowanie zasady „*my house is my castle*", z orientacji opozycyjnie nastawionych — bądź uwewnętrzniona egzystencja i odwoływanie się do tajemnych sił losowych, bądź zwrot ku instynktom, ku temu, co animalne, aby wybronić się przed cywilizacją dławiącą życie jednostkowe. W obu przypadkach stwierdzał Lukács pusty irracjonalny protest. Powracając w innych fragmentach do motywów z r. 1923, zanalizowanych w jego studium o reifikacji, dodał, że owa bezsilność spotęgowana została przez rosnący podział pracy i specjalizację tak skrajną, że człowiek stał się ograniczonym zwierzęciem (Marksowskie „*borniertes Stadttier*") atomizującym świat na nie związane wzajemnie części, dziedziny, profesje *etc.*

Na zakończenie ogólnej części tej rozprawy przedstawił typologię czterech możliwych postaw intelektualno-artystycznych w kontekście historycznym, od r. 1848, mianowicie bądź podporządkowanie się panującej ideologii i uprawianie apologetyki różnego stopnia, bądź tragiczny konflikt z własną klasą, bez świadomości, jak zeń wybrnąć, bądź opór wobec owej ideologii, bez wyciągnięcia wniosków radykalnych, bądź wreszcie zerwanie z nią definitywne i przejście na pozycję rewolucyjną. W naukach społecznych i filozofii trudno było o przełamanie postawy pierwszej, w naukach ścisłych wymagało to kolizji z obiegowymi poglądami filozoficznymi; i tu, i tam główny wysiłek skupiony być musiał na przezwyciężeniu zawężającego horyzonty czy wprost ogłupiającego „*Spezialistentum*". W literaturze i sztuce więcej szans na zajęcie postawy trzeciej czy też w końcu czwartej dawała orientacja realistyczna. Nie ta jednak była najczęstsza, lecz pierwsza (produkcja „towaru artystycznego") lub druga, czyli właśnie dekadencka. Dramatyczne załamanie się twórców stąd bowiem wynikało, że przyjmowano rzeczywistość taką, jaka dana była w świadomości zbiorowej, pełnej lęków, niejasności, zahamowań i frustracji.

Dekadentyzm nie sięgał do społecznych źródeł każdej sytuacji jednostkowej, karmił się ułudami, zastępował „*Welterkenntnis und Selbsterkenntnis*" mitologią różnego autoramentu. Lukács dowodził więc, że twórca pozbawiony tej fundamentalnej „miary antropologicznej" nie jest w stanie nie tylko trafić w istotne problemy konkretnej egzystencji tego czasu historycznego, ale nie może odkryć nic nowego. Cechą wyróżniającą ten nurt artystyczny są zatem bezpłodne alternatywy: fałszywa obiektywność bądź fałszywa subiektywność, goła bezpośredniość faktów bądź zmistyfikowane prawdy wieczne, wydumany ład zewnętrzny bądź zmyślona harmonia wewnętrzna, przerzucanie się od fetyszów dnia powszedniego do fetyszów magicznych poszukiwanych w duszy

ludzkiej czy „duszy świata". Takie ekstremy to np. Dos Passos albo Maeterlinck. Przy tym cały ów nurt od naturalizmu do impresjonizmu przez symbolizm, dadaizm i „nową rzeczowość" aż po surrealizm można sprowadzić do poglądów relatywizujących porządek rzeczywistości. Rzeczywistość daje się uchwycić w perspektywie danego podmiotu, danej chwili, danego układu zdarzeń *etc.* Nie ma tu żadnego typowego charakteru, wszystko jest ubogie w treść, żyjące krótkim oddechem pseudozagadnień *ad hoc* konstruowanych. Analiza *Dzikiej kaczki* Ibsena w konfrontacji z *Don Kiszotem* posłużyła Lukácsowi jako świadectwo wstępnej fazy rozpadu ideologicznego. Donkiszoteria Werlego z dramatu Ibsena jest żałośnie tragiczna, podczas gdy oryginalny bohater Cervantesa był tragikomiczny. Wtedy pisarz wiedział, że epoka błędnych rycerzy skończyła się bezpowrotnie, Ibsen zaś nie chciał przyjąć do wiadomości społeczno-historycznego obrotu rzeczy i dlatego tworzył później samotnych arystokratycznych bohaterów. Symbolizm wypiera w konsekwencji realizm, artysta traci ową miarę, która wynika z zakorzenienia jednostki w świecie społecznym. Symbolizm mrocznieje i zagęszcza się w twórczości późniejszej — u Strindberga i ekspresjonistów. Dekadentyzm to więc tyle co utrata wiary artystycznej („*Verlust des schriftstellerischen Massstabes*").

Zanim zbadamy, dlaczego rozprawa ta nie udzieliła odpowiedzi na pytania Anny Seghers i nie rozwiała wątpliwości, przytoczmy jeszcze kilka bardziej szczegółowych refleksji Lukácsa z późniejszej jego pracy *Deutsche Literatur im Zeitalter des Imperialismus*. Praca ta była merytorycznym przedłużeniem rozprawy z r. 1938 — konkretyzowała i egzemplifikowała tezy tam postawione, zwłaszcza w odniesieniu do tego okresu, który Lukács uważał za cieplarniany dla postaw dekadenckich (awangardowych). Okres 1848—1890 był bowiem okresem ich wylęgu; tragiczne załamania artystów wystąpiły dopiero wówczas, kiedy kryzys ideologii burżuazyjnej z fazy podskórnego istnienia przeszedł w fazę jawności. Naturalizm, według Lukácsa, był pierwszym widocznym przejawem rozpadu kultury. Świadczyć ma o tym ustawiczny regres pisarza najbardziej utalentowanego, Hauptmanna, który poza *Tkaczami* i *Futrem bobrowym* nic już nie stworzył dobrego. Inne świadectwa to bezbolesne przejście tego kierunku w symbolizm oraz przedziwna mieszanina poglądów wyznawanych i przekazywanych przez późnych naturalistów (etyczno-mistyczny socjalizm, anarchistyczne dążności, nietzscheanizm). Z punktu widzenia postawy duchowej i treści utworów (a wyłącznie takie kryterium Lukács uważał za słuszne) naturalizm jest rodzicem wszelkich późniejszych dążeń awangardowych. Zmieniały się jedynie techniki twórcze i formy, *nb.* właśnie dlatego, że nic więcej nie było do powiedzenia. Na czym tedy polegały dekadenckie aspekty naturalizmu? Na absolutyzacji powierzchni życiowej i poddaniu się przypadkowemu biegowi rzeczy. Od drugiej strony (biegun po-

zornie tylko przeciwstawny) to samo nastąpiło w opisie świata wewnętrznego. Podmiot i przedmiot zostały od siebie odcięte, ich głęboki grunt społeczny pogrążono w niepamięć; do symptomów takiego rozumienia świata należały bierna tęsknota za sensowną rzeczywistością („*leere Sehnsucht nach Wahrheit*") albo cyniczna kpina, albo mesjanistyczne rojenia. Tak więc artyści oscylowali między romantyczno-reakcyjną krytyką systemu kapitalistycznego a pogodzeniem się z faktem jego istnienia, mimo że nim się brzydzili.

Przykłady? Lukács sięgnął po same wypowiedzi programowe. Świetny cytat z *Emanuela Quinta* mówił o poczuciu obcości u wszystkich twórców tamtej epoki oraz o mitologiach, które ich przyciągały z lewa czy z prawa („*Sozialstaat*" albo „*Tausendjähriges Reich*", jednakowo obiecujące wolność i królestwo Boże na ziemi). Dehmel otrzymał głos, by zaświadczyć, że naturaliści nie przebrnęli poza okolicznościowy obraz świata. Detlev von Liliencron (*Poggfred*) oświadczał w imieniu swego pokolenia: „*Je m'en fiche*". Analizy dokładniejsze poświęcił Lukács poezji Rilkego i Georgego. Obaj reagowali na wilhelmińską erę powszechnej szczęśliwości i błogiego stanu „*security*" odwrotem od świata społecznego. W sensie światopoglądowym („*geistig-weltanschaulich*") ich ucieczka liryczna była, według krytyka, identycznie samooszukańcza i bezwolna jak naturalistyczne fetyszyzowanie potoku powszechnych wydarzeń. Wobec wzmagającego się naporu publicznych kłamstw i wszechwładnej hipokryzji, wobec oczywistej pustki duchowej protest liryczny stanowił dla nich jedyną możliwą szansę oporu. Tak więc u Rilkego stykamy się z rozpaczliwą samotnością, przerażeniem w obliczu groźnego, wyjałowionego z autentycznie ludzkich wartości świata, niemocą człowieka wobec nieuchronnie pogłębiającego się rozpadu. Lukács nie znalazł żadnego usprawiedliwienia dla jego całkowitej niezgody na rzeczywistość zastaną, gdyż poeta wyznał tyle tylko: „*Wir ordnen. Es zerfällt. Wir ordnen's wieder und zerfallten selbst*". Rilke był przynajmniej niebywale wyczulony na wszechwładną alienację. George schował się do swego wnętrza, by własną melancholię i bezdenną rezygnację przetworzyć w kunsztowne wersy i arystokratyzm poety skontrastować z nienawistnym mu motłochem. Kiedy z kolei snuł swoje proroctwo o innym świecie, zapowiadał „Nową Rzeszę".

Nie trzeba komentować, że analiza poezji Rilkego była nader wybiórcza, stronnicza i chybiona. Istotny dla nas jest sposób argumentacji Lukácsa. Jak wskazuje ów kazus, zmierzał do wykazania, że sam choćby najgłębszy protest przeciw zreifikowanej egzystencji nie wystarczy, by przerwać zaklętą obręcz dekadentyzmu. Póki twórca akceptuje świat rozbity, wypruty z sensu i ładu, póki daje wyraz pesymistycznym czy katastroficznym doświadczeniom, nie zasługuje na aprobatę. Talent, wrażliwość i szczerość, jak tłumaczył Annie Seghers, to wartości poza granicami sporu, jaki toczył z dekadencko-awangardowymi nurtami.

Ekspresjoniści pozostali w tym samym labiryncie bez wyjścia. Znowu zostały przez Lukácsa puszczone w ruch cytaty, jak zazwyczaj zresztą, dobrze i perfidnie dobrane. Zestawił takie urywki z poezji Bechera, Ehrensteina i Heyma, które pozwalały dowodzić, że człowieka i rzeczywistość go otaczającą traktowali jako usypisko ruchomych piasków. Dramat Keisera czy Hasenclevera przedstawiony został jako kontynuacja naturalistycznej redukcji świata do spraw błahych i przyziemnych. O lewicowo-radykalnych dążeniach w tym nurcie dowiadujemy się tyle tylko, że socjalistyczne ciągoty były w nim abstrakcyjno-utopijne i estetyzujące. Przykłady? Nic poza istotnie nieudaną, ustylizowaną odą Bechera na cześć Róży Luksemburg. Reszta to wypowiedzi okazjonalne Kornfelda i Hasenclevera po r. 1918, kiedy porzucili oni w ogóle zainteresowanie problematyką społeczną. Lukács wyminął tutaj wszystkie kłopoty badawcze zadowalając się urobionymi już wcześniej ocenami. Więcej powiedział o tym, co jest dlań dekadenckie, chwaląc *Czarodziejską górę* Manna. Żadnego tam rozwiązania nie znajdziemy — podkreślił — ale jest zderzenie najistotniejszych zjawisk tego czasu, tzn. ideologii demokratycznej i faszystowskiej, między którymi ma dokonać wyboru typowy inteligent mieszczański, Hans Castorp. Protest zatem mniej waży niż uchwycenie typowych charakterów w typowej sytuacji. Dekadentyzm (awangardyzm) jeszcze raz to tyle po prostu co arealizm. Albo—albo. Co więcej, nierealistyczna metoda twórcza racjonalizując swoje założenia zwykle prowadzi do antyrealizmu. Tak się stało np., kiedy niemieccy pisarze proletariaccy, kierując się najlepszymi intencjami, przyswoili sobie technikę twórczą Döblina, Sinclaira, Dos Passosa oraz uznali program „nowej rzeczowości" za potencjalnie rewolucyjny. Subiektywna, arbitralna wiedza o rzeczywistości i reportażowa forma przekazu podtrzymywały się wzajemnie w tym przypadku.

Lukács powtórzył tu sądy wykładane w *„Die Linkskurve"* i zaatakował Brechta ponownie za to, że krytykę społeczną zaprzepaścił w eksperymentach formalnych. Wydawałoby się, że przynajmniej tutaj zasygnalizowane zostanie rozróżnienie między dekadentyzmem a awangardyzmem. Nic podobnego. Jeśli forma (niewłaściwa) kłóci się z treścią, to zawsze mamy do czynienia — według Lukácsa — z arealizmem i ewentualnie antyrealizmem, a więc z dekadenckim rozpadem sztuki. Mimo że praca ta miała być przede wszystkim ostrzeżeniem przed miazmatami faszyzmu wywodzącego się z zagnieżdżonej *„deutsche Misere"*, o faszystowskiej literaturze Lukács wspominał tu tylko mimochodem. Można by stąd wnioskować, że dekadentyzm uważał za ekwiwalent bezbronności intelektualno-artystycznej w obliczu faszyzmu, ten ostatni zaś właściwie wyłączał z kręgu dekadenckiego. Niezupełnie jednak zgadza się z tym wnioskiem wywód przeprowadzony w rozprawie *Marx und das Problem des ideologischen Verfalls* (1938).

Czy Seghers otrzymała odpowiedzi na postawione pytania? Nie są-

dzę. W gruncie rzeczy jedyną odpowiedzią *explicite* wyłożoną i łatwą do zrekonstruowania jest spośród wszystkich wywodów Lukácsa stwierdzenie radykalnej opozycji między realizmem a dekadentyzmem, identyfikowanym z przeciwstawną tamtemu metodą twórczą. Ponieważ pojęcie realizm nie grzeszy jasnością, tym bardziej nieprzejrzyste jest pojęcie dekadentyzmu. Tym bardziej — ponieważ Lukács do jednego nierealistycznego worka wsypał zjawiska tak odmienne jak dekadencja i awangardyzm, a ponadto twórczość inspirowaną poglądami faszystowskimi oraz sztukę tzw. niskiego obiegu produkowaną dla mas. Norma estetyczna, którą przyjął, zakładała wartościowanie wysoko dodatnie wobec dzieł światopoglądowo wprawdzie wątpliwych, ale wyposażonych w „zwycięskie" wartości poznawczo-artystyczne; nie dopuszczała zaś takich samych kwalifikacji aksjologicznych wobec dzieł światopoglądowo nie wykrystalizowanych, z wyraźną negacją *status quo*, ale pozbawionych owych wartości poznawczo-artystycznych. Normę estetyczną zawężał jeszcze niezbędny warunek budowania fabuły („*Fabel*"), tzn. konstruowania zwartego mikrokosmosu artystycznego oraz takich formalnych struktur, które by ów mikrokosmos intensyfikowały. Dla literatury jednym z takich kanonów Lukácsowskich było opowiadanie, a więc stworzenie całości fikcyjnej z plastycznymi, żywymi charakterami i skomplikowanymi sytuacjami, wielostronnie uwikłanymi w przedstawione życie społeczne. Przy tak dekretowanych wymogach po stronie twórczości ze znakiem ujemnym znalazły się wszystkie dzieła, w których niedostateczna czy fałszywa była zawartość poznawczo-artystyczna, zawodziła technika twórcza i jeszcze na domiar złego szwankował światopogląd.

Przyjąwszy nawet normy Lukácsa, można i należy nie tylko podważyć jego sądy o poszczególnych nurtach i dziełach artystycznych, ale ponadto uwyraźnić niekonsekwencję jego wywodów. Argumentacja jego zmierzała na ogół do wykazania, iż rozpad światopoglądu (podmiot oderwany od przedmiotowości, jałowa alternatywa uwewnętrznienia lub faktycznej zewnętrzności, *etc.*) jest źródłem rozpadu artystycznej treściowo-formy. Okazało się jednak, że fałszywe podstawy światopoglądowe nie są wystarczającym warunkiem wykluczenia realistycznej metody twórczej — ani też odwrotnie: światopogląd oparty na prawdach przyjętych przez Lukácsa nie determinuje stosowania owej metody. Jeśli tak rzeczy się mają, trudno zgodzić się z konkluzją, że co nierealistyczne, to automatycznie dekadenckie.

Argumentacja, po drugie, wyznaczała cezurę zasadniczą na rok 1848, po którym miał nastąpić rozpad ideologiczny kultury i w jego rezultacie pojawienie się i rozprzestrzenienie postaw dekadenckich. Lukács podkreślał jednak, i to w wielu szkicach, że cała autentyczna twórczość wykazywała dążności kontestacyjne, że jej stałą właściwością jest tendencja — często bezskutecznie realizowana — ku defetyszyzowaniu

świata (por. rozprawę z r. 1938 *Ideał harmonijnego człowieka w estetyce mieszczańskiej*). Jeśli takie przyjąć założenia, niepodobna zgodzić się z premiowaniem Hölderlina za jego szlachetną, retrospektywną utopię i „*Mystik der Flucht*", czy Schillera za jego estetyczny ideał pełnego człowieka, a ganić bezwzględnie twórców z *fin de siècle*'u za ich wizje mistyczno-utopijne tak samo zorientowane. Wydawałoby się raczej, że w kontekście rozbitej kultury zasługują oni na silniejszą jeszcze aprobatę niźli ich świetni zresztą poprzednicy z „*Sturm und Drang Periode*", szanse bowiem stworzenia *intermundium* międzyklasowego i możliwości oporu zmniejszyły się znacznie w epoce modernizmu. Jedynym uzasadnieniem dewaloryzacji utopijno-wizjonerskiego buntu artysty po r. 1848 byłoby zastrzeżenie, iż odtąd ze względu na istnienie marksizmu obowiązywała twórców ostra świadomość społeczna. Lukács jednak takiego karkołomnego warunku nigdy nie stawiał, wręcz przeciwnie, miał go za nonsensowny. Co więcej, w chaosie przedstawianym przez Dostojewskiego dostrzegł protest przeciw światu pozbawionemu prawd Boskich oraz znalazł pełne uzasadnienie dla postaci takich jak Myszkin i Alosza Karamazow, przypisując ich świętości cechę „spontanicznej rewolty". Dlaczego więc Rilke został napiętnowany? Dlaczego bunt Joyce'a był słabszy albo gorszy? Co Lukács miałby do powiedzenia np. o malarstwie Barlacha albo Rouaulta bądź o muzyce Mahlera? Nie tylko cezura r. 1848 okazuje się zawodna. Kruszą się tu również kryteria wartościujące, skoro jedna ucieczka w mistykę jest dowolnie uznana za dodatnio zrewoltowaną, a druga za protest ze znakiem ujemnym.

Argumentacja, po trzecie, dowodziła, że spełnieniem misji sztuki jest utrafienie w sedno rzeczywistości społeczno-historycznej, tzn. odzwierciedlenie tendencyjnej obiektywności. Lukács raz stwierdzał, że wystarczy przedstawić sytuację nabrzmiałą konfliktami; innym razem, że trzeba jednak krytycznego dystansu twórcy sięgającego po przyczyny owych podstawowych kolizji; kiedy indziej jeszcze wysuwał postulat ujęcia owego syndromu zjawisk w całej jego rozciągłości i komplikacji. Wymogi te, łącznie biorąc, nie przeczą sobie nawzajem, lecz jedynie stopniują warunki do spełnienia. Wynika z nich jednak, że problematyka uchwycenia typowości charakterów i sytuacji nie jest jednoznaczna. Kryterium typowości jest na tyle elastyczne, że objąć nim można również tę najdonioślejszą twórczość, którą Lukács uznał za dekadencką. Seghers miała bezsporną słuszność zwróciwszy uwagę, że każdy twórca wybiera z rzeczywistości ten materiał, który uważa za właściwy dla własnej ekspresji światopoglądowej, i że w nim właśnie od różnej strony można trafić w sedno konfliktów epoki, zwłaszcza jeśli przyjmuje się postawę kontestacyjną. Zaiste nie sposób zgodzić się z Lukácsem, że Rilke mijał się z zasadniczymi problemami swego czasu, skoro w pryzmacie osobistego buntu unaocznił z niesłychaną plastycznością i głębią procesy alienacyne. Bloch znacznie lepiej i trafniej ocenił twórczość

tego poety „*in dürftiger Zeit*", jak go określił Heidegger. Znamienne jest zresztą, że właśnie ten filozof w znanym studium *Wozu Dichter?* (1946) uchwycił antynomie i wielkość dzieła Rilkego w sposób najpełniejszy. Lukács w tym zestawieniu z Heideggerem jest jakby... głuchy. Trudno też dociec, dlaczego zdaniem Lukácsa omijał główne kwestie swego czasu Dos Passos, tak przecież uczulony na fetyszyzację dotkliwie rozplenioną w życiu codziennym i nieobojętny na społeczne nierówności. Joyce podjąwszy temat współczesnego Odyseusza, który nie ma już swojej Itaki, śledząc jego wędrówkę w świecie chaotycznym, w którym wszystko ulega przemieszaniu i rozkładowi, dawał na pewno pełniejsze świadectwo swej epoce niż H. Mann w *Henryku Czwartym* czy Th. Mann w *Lotcie w Weimarze,* które to dzieła Lukács uważał za wzorce humanistyczne zderzone z barbarzyństwem nazistów. Co więcej, perypetie Leopolda Blooma i Stefana Dedalusa były przykładem wcale nie słabszej niezgody na reifikację fundamentalnych wartości (*humanitas*) niż szlachetne historyczne powieści, których funkcją naczelną było „*sursum corda*".

Argumentacja, po czwarte, zdążała do przeciwstawienia autentycznej sztuki realistycznej sztuce ułomnej, kadłubowej, która świat sfetyszyzowany jedynie odtwarza — bądź to w jego bezpośredniości obiektywnie danej, bądź w wykrzywionym, często subiektywnym odbiciu. Ponadto Lukács wciąż przypominał, iż zasadnicze opozycje to irracjonalizm wiodący do faszyzmu i racjonalna postawa implikująca demokratyczny humanizm. Jeśli wyjść z tych założeń, zdziwienie musi rodzić ślepota Lukácsa, który zamiast skupić analizę krytyczną na produkcji literatury masowej obliczonej na rynek powszedni oraz na faszystowskiej literaturze, za opozycję podstawową przyjął realizm *versus* „dekadentyzm". Jakoż przede wszystkim w produkcji literatury masowej można było wskazać odbitki świata sfetyszyzowanego, zaakceptowanego w sposób jednoznaczny przez autorów-wyrobników, podczas gdy cała twórczość „dekadentów" stanowiła równie, choć inaczej niż u realistów, autentyczną opozycję wobec fetyszów społecznych i estetycznych. Jakoż „dekadenckie" ekspresje były w równej mierze, jakkolwiek odmiennie niż u realistów, zobiektywizowane po stronie humanizmu przeciw faszyzmowi.

Argumentacja, po piąte, kładła nacisk na takie strukturalno-funkcjonalne jakości dzieła, które miały determinować jego określoną siłę poznawczo-artystyczną i ideologiczną. Otóż przy takim sformułowaniu możliwości i zadań sztuki nie wydają się wcale przekonujące jakiekolwiek restrykcje o charakterze formalno-artystycznym, zwłaszcza zaś te, przy których upierał się Lukács. Przypadek Brechta jest dostatecznie wymowny, by na nim poprzestać, ale można by analogiczne zjawiska mnożyć. Np. Piscator i Majakowski, Tretiakow i Aragon, Eluard i Erenburg. Gdyby sięgnąć po inne dziedziny sztuki, otrzymalibyśmy listę naj-

wybitniejszych twórców rewolucyjnych XX wieku. W tym punkcie spornym najdobitniej wychodzi na jaw pomyłka Lukácsa, który postawę awangardową prawem kaduka utożsamił z postawą dekadencką. Oczywiste jest zaś dla każdego, kto kwestie te przestudiował dokładniej, że dekadentyzm był zwrócony ku przeszłości, przeniknięty poczuciem schyłku kultury, skłonny do estetyzacji, w której znajdował bezpieczne schronienie przed rzeczywistością, gdy tymczasem awangardyzm koncentrował się na teraźniejszości i uwikłany był w projektowanie dnia jutrzejszego, formalne innowacje traktował jako instrumenty odnowy całego świata, postulował wysadzenie w powietrze wszystkich zmurszałych wartości, a jego katastroficzny nurt był refleksem heroicznej walki z postępującą totalizacją i uniformizacją społeczeństw. Jeśli Lukács replikował Annie Seghers, że właściwą awangardę reprezentuje jedynie nurt realistyczny, było to konsekwencją zawężonej normy zakładającej niezbędność form tradycyjnych, ale replika ta kłóciła się jaskrawo z jego własną naczelną przesłanką filozoficzno-estetyczną, mianowicie z prymatem wartości poznawczej oraz aktywności ideologicznej danego utworu. Te wartości np. poezja i dramaty Brechta, kino Feksów i Eisensteina, rysunki Grosza czy malarstwo muralne Rivery spełniały w sposób bezsporny.

Analizy Lukácsa dotyczące nurtów i poszczególnych dzieł z okresu rozpadu ideologicznego ustępują pod każdym względem jego analizom dzieł z fazy poprzedniej. Wyjątek stanowią tu wyłącznie utwory realistyczne. W tych przypadkach — powinowactwa z wyboru — „słuch literacki" i maestria krytyczno-estetyczna były znakomite. W odniesieniu natomiast do dzieł, które Lukács uważał za dekadencko-awangardowe, notujemy widoczne w latach 1933—1945 rażące uproszczenia, preferencję programowych deklaracji artystycznych, selektywne operowanie fragmentami opowiadań, wierszy, dramatów i powieści, by za wszelką cenę uzasadnić przygotowaną z góry tezę, oraz zastanawiający brak wrażliwości na tonację duchowego protestu i na odpowiednią formę ekspresyjną. Słowem, niewrażliwość na te bogate wartości artystyczne, na które niezwykle wyczulony był młody Lukács. Stwierdzamy ponadto wręcz nieznajomość zjawisk analizowanych, a ocenianych niestety z niezachwianą pewnością siebie bądź z uderzającą głuchotą na zespół wartości, który później Adorno objął nazwą „dialektyki negatywnej".

Nie miejsce tu, by podjąć krytykę krytyki Lukácsowskiej, poprawiając kolejne pomyłki badacza w interpretacji wszystkich kierunków modernistycznych. Sam fakt, że od naturalizmu do surrealizmu wszystkie dążenia artystyczne sprowadzał do identycznej formuły, świadczy o nieadekwatnym ich ujęciu. Wystarczy, że zatrzymamy się na jego wielokrotnie powtarzanych polemikach z ekspresjonizmem. Teoretyczne założenia tego nurtu zostały ujęte przez Lukácsa nader powierzchownie.

Nie znajdujemy w jego wywodach ani jednego takiego fragmentu, który by analizował wspólną platformę ekspresjonizmu oraz rozbieżności i antynomie między poszczególnymi grupami twórców. Nie ma też żadnego rozbioru ich technik twórczych w relacji do światopoglądowych tendencji. Lewicowa koncepcja polityczna, z którą przecież nieprzypadkowo solidaryzował się Karl Liebknecht, została skwitowana paru negatywnymi osądami. Inne teksty, np. K. Edschmida, K. Hillera, R. Leonharda i L. Rubinera, które przeczyły pochopnym konkluzjom krytyka, nie zainteresowały go wcale. Co najważniejsze zaś, jakże zróżnicowana twórczość ekspresjonistyczna nie została rozpatrzona w swych symptomatycznych przejawach.

O poezji Benna i prozie Döblina była w szkicach Lukácsa mowa, ale żadnemu z nich nie poświęcił choćby tyle miejsca co Rilkemu czy Georgemu. O dramatach C. Einsteina, J. Golla i C. Sternheima nic się nie dowiadujemy. F. Lasker-Schüler i G. Trakl są przemilczani, cała działalność kręgu H. Waldena („Der Sturm") i F. Pfemferta („Die Aktion"), prowadząca do zbliżenia programu rewolucji artystycznej i społeczno-politycznej, pozostała poza zasięgiem widzenia Lukácsa. Jeśli ekspresjonizm w końcu zamknął w formule „rewolty literackiej", to znaczy, że wszystkie jej kluczowe idee — o przemianie świata wewnętrznego i zewnętrznego, o proteście w imię pełnej wolności i przyszłego „nowego człowieka" *etc.*, wbudowane czy to w mistyczno-religijną koncepcję, czy to w utopię anarcho-komunistyczną — bezpodstawnie zlekceważył. Gdyby jeszcze sięgnąć po twórczość Kandinsky'ego, po twórczość Kokoschki, a ponadto Barlacha i Köllwitz, nie sposób byłoby z samego Worringera (nawet pospołu z Nietzschem) uczynić bożyszcze ekspresjonistów. Nurt ten równie dobitnie jak później dadaizm i w końcu surrealizm służyć może jako test obalający paradygmat Lukácsowski o dekadenckim awangardyzmie.

Seghers celnie podniosła problem ery przejściowej, w której rozpad wszystkich wartości jest tak wszechwładny i dławiący, że budowanie sensownej całości świata („*Totalität*") urąga nie tylko codziennemu doświadczeniu, ale i najdociekliwszej refleksji. Artysta decyduje się wówczas na użycie struktury amorficznej, adekwatnej wobec świata o niepewnych fundamentach. Zadaje dramatyczne pytania, odsłania bezład, nie godząc się nań wcale. Albo też niszczy ład pozorny, apelując o rewolucję totalną, jak dadaiści, albo w końcu tworzy wizyjny ład nowy, jak w surrealistycznej eschatologii. W żadnym razie jednak nie przystaje na obraz świata sztucznie uładzony — taki, który *nb.* Lukács nazywał „*verlogene Harmonie*". Lukács był nieprzejednany w swych poglądach. Artyście autentycznemu nie wolno — powiadał — przyjąć zakłamanej harmonii, ale również żadnego świata na usuwających się piaskach. Prawda, że Balzak i Stendhal przedstawiali charaktery dysharmonijne, w ogóle powieść z formacji burżuazyjnej celowała w bohaterze

problematycznym (w tym sensie, jak Lukács wyłożył jeszcze w latach 1914—1915). Wszelako wielki realista nigdy nie gubi z pola widzenia związku między indywiduum a społeczeństwem, między danym fenomenem a jego głębokimi korzeniami („*Erscheinung-Wesen*"). Jeśli paraliżująca obcość świata i ludzka samotność są faktami ostatecznymi, a nie da się wskazać ogarniającej tamte zjawiska, nadrzędnej „*Totalität*", to pozostaje co najwyżej utopijna tęsknota za ową nadrzędną, utraconą całością.

Jak jednak ukazać całość rzeczywistą, bez jej fałszywego upiększania? Lukács nigdy nie spenetrował tego problemu gruntownie. Wystarczyły egzemplifikacje z Goethego, Balzaka, Tołstoja, tzn. przykłady uwagi pisarskiej zwróconej na podłoże społeczne i jego refleksy w psychice postaci, na wyczuwalną presję fetyszów, które niszczą to, co w człowieku najcenniejsze. Nie przekonywające to wyjaśnienie, jeśli ma odgraniczyć humanistyczny realizm od najambitniejszych dzieł Hauptmanna, Ibsena, Dos Passosa i Sinclaira, ekspresjonizmu i surrealizmu *etc.*

W tym punkcie jednak upór i konsekwencja Lukácsa były przerażające. Być może stąd właśnie czerpała soki jego idea dekadencji. Albo bowiem świat jest sensowny i istnieje jakiś jego ukryty ład, albo też wszystko przejawia się w sekwencji przypadkowych faktów czy w rozpryskach psychiki bądź w mistyfikacjach (rojeniach) o jakimś absolucie. Realista może nie wiedzieć, że rozbicie świata ma usuwalne przyczyny, ale dociera do nich. Dekadent przyjmuje stan rozbicia. Tak więc u dna Lukácsowskiej dychotomii estetycznej odnajdujemy rozstrzygnięcie filozoficzne. Rozstrzygnięcie budzące sprzeciw, ponieważ ideały piękna, dobra, wolności miały być już na stałe ugruntowane na zdobytej prawdzie; ponieważ świat społeczny miał tu już swój nienaruszalny wektor; a także — ponieważ demokratyzm, więź z masami plebejskimi, ludowość sztuki miały organicznie wynikać wyłącznie z tego, nie dającego się już zakwestionować, porządku dziejowego.

W świetle takich przesłanek Lukács był we własnym mniemaniu całkowicie usprawiedliwiony przyłączając się w r. 1938 — wprawdzie z zastrzeżeniami — do Alfreda Kurelli, który potępiał ekspresjonizm w czambuł, ponieważ z jego łona wyszedł nie tylko Johst, ale i Benn, przymykający oczy na antyhumanizm nazistów. Z tych samych również powodów musiał, zdaniem Lukácsa, mylić się Bloch, skoro z ekspresjonistycznej apokalipsy („*Menschheitsdämmerung*") wyprowadzał jedną z historycznie (laicko) możliwych transcendencji *status quo*, a więc właśnie awangardę nie tyle artystyczną, ile artystyczno-etyczno-społeczną. Lukács bowiem — jak bezbłędnie zwrócił wówczas uwagę Bloch — wyznawał manichejską koncepcję świata. Rzeczywistość historyczną, obiektywnie podporządkowaną określonym dialektycznym prawidłowościom, pojmowali w sposób adekwatny jedynie marksiści (w sztuce odpowiednikiem tego stanowiska był świadomy realizm), przeciwstawny

obóz intelektualny i artystyczny trwał przy mistyfikacjach Spenglerowskiego „*Untergang des Abendlandes*". Po jednej stronie była sztuka zdrowa, po drugiej chora. Po jednej orientacja klasyczna, po przeciwnej — zgodnie z podziałem wprowadzonym przez Goethego — orientacja romantyczna. Awangardyzm — poprawnie wywiedziony — miał należeć do tej drugiej orientacji. Schemat hermetycznie zamknięty, tak jak Lukácsa *ordo mundi*, a jednak i tutaj są szczeliny i pęknięcia.

Konrad Farner, wybitny marksistowski historyk i teoretyk sztuki, w szkicu poświęconym Lukácsowskiej koncepcji realizmu i awangardyzmu wykazał, że takie przeciwstawienie w pewnej mierze podważa elementarne zasady filozofii Lukácsa [11]. Klasycyzmu bronili przecież m. in. naziści, znajdując jak najsłuszniej w tej tradycji stałą dyspozycję do godzenia się z rzeczywistością zastaną, z uniwersalnym ładem odpowiednio zinterpretowanym. Gdzież tu tedy miejsce na rewolucyjne przekraczanie *status quo*? Ponadto jeśli z klasycyzmu wyprowadza się w sposób pedantyczny pojęcie realizmu, to gubi się podmiot zapośredniczający to, co jest przedmiotowo istotne. Realistycznym twórcą jest wówczas Rubens-portrecista, a nie Rembrandt, np. w *Pojednaniu Dawida z Absalomem*; albo Le Nain, a nie Poussin malujący swoją Arkadię, czy Watteau wyspę Cytery.

Szwajcarski historyk sztuki wysuwał więc te same zastrzeżenia co Bloch i Seghers, wiążąc je z Lukácsowskim kanonem klasycystycznym, z którym ponadto sprzężone były dwie inne normy: iż treść i forma winny stanowić jedność harmonijną oraz iż forma winna być krystalicznie jasna, odpowiadać wzorcom peryklejskim. Jakże jednak pogodzić ten wymóg z tezą podstawową o typowości charakteru w typowych warunkach? Wedle klasycystyczno-realistycznego modelu doskonale prawdziwne portrety El Greca są nie do przyjęcia z racji ich formy; według kryterium typowości nic im, zdaniem Farnera, nie można zarzucić. Polemista przeszedł stąd od razu do ataku na Lukácsowski antyawangardyzm. *Guernika* Picassa to kazus analogiczny do portretów El Greca. Dzieło z ducha romantycznego? Najzupełniej, ale też na wskroś realistyczne, gdyż, zgodnie z postulatem Lukácsa, za przedstawionym światem rozbitym i barbarzyńskim, wziętym przecież w krytyczny nawias, domyślny jest nadto świat wartości przeciwstawnych. Farner odwoływał się do innych dzieł Picassa — do jego dyptyku o wojnie i pokoju z kaplicy w Vallauris oraz rysunku głowy Stalina, by wyprowadzić wniosek opozycyjny wobec schematu Lukácsowskiego. Jeśli treści są nowe, rewolucyjne, to każda transparentna forma, która owym treściom dobrze służy, jest dopuszczalna. Na dezaprobatę zasługuje jedynie absolutny prymat formy, gdyż świadczy o wyschnięciu treści.

---

[11] Wypowiedź K. Farnera mieści się w zbiorze: *Georg Lukács. Zum siebzigsten Geburtstag.* Berlin 1955, s. 34 n.

Zatem rozróżnienie między sztuką „zdrową" a „chorą" trzeba inaczej przeprowadzić. Z romantyczno-ekspresjonistycznego pnia wywodzą się, jak trafnie zauważył Farner, najciekawsi awangardowi realiści naszych dni, np. Siqueiros i Orozco, Ben Shan i Guttuso. Marksowski teoremat o sztuce greckiej jako modelu piękna niezniszczalnego, teoremat, do którego Lukács był wiernie przywiązany, bez wątpienia należy do minionej już XIX-wiecznej tradycji estetycznej. Wprawdzie Farner w ostateczności zgadzał się z Lukácsem, inaczej jedynie interpretując Marksowską formułę (klasyczne dziedzictwo ufundowane jest na zasadzie „złotego środka", ustawicznie powracającej w sztuce europejskiej, by dać świadectwo demokratyczno-humanistycznym dążeniom), ale jego szkic poważnie zakwestionował ów teoremat, a na pewno Goethowsko-Lukácsowską opozycję sztuki klasycznej i romantycznej. Żadnego kanonu estetycznego nie należy aksjomatyzować. Zamiast powtarzać za Goethem, iż każda epoka musi mieć swój własny klasycyzm, można by raczej przypomnieć Stendhala stwierdzającego, że romantyzm to tyle co pełna świadomość współczesności. Lukács takiej orientacji nie był w stanie zaakceptować.

Nieprzejednany w swoich poglądach i upodobaniach, w r. 1952 wygłosił w Wiedniu odczyt pt. *Gesunde oder kranke Kunst* [12]. Tekst ten, jak twarz odbita w monstrualnie wykrzywiającym zwierciadle, oddaje obsesyjny i doktrynerski sposób myślenia autora o sztuce współczesnej. Lukács tłumaczył tam, że ma na uwadze chorobę i zdrowie jako fenomeny społecznie i historycznie zrelatywizowane, tzn. równoważne z jednej strony ze wstecznictwem, a z drugiej z postępem. Czym tedy jest postępowa sztuka? Wiedzą o tym, co znaczy postęp, a co wstecznictwo. Szekspir, Cervantes, Molier posiedli tę zdrową wiedzę, napiętnowali bowiem choroby społeczne. Argumentacja pozornie przekonująca, ale Lukács wciąż nie udzielił konkretnej odpowiedzi, czym jest w pryzmacie sztuki postawa postępowa. Tłumacząc z kolei, na czym zasadza się owa wiedza, podkreślił, że wystarczy rozeznanie w walce antagonistycznych sił społecznych. Zajęcie wobec tej walki określonego stanowiska po stronie sił nowych, prących naprzód, jest *engagement* postępowym. Wynikałoby z tego, że zdrowa jest wyłącznie sztuka ideologicznie stronnicza. Dalsze wywody wprowadziły jednak zamęt.

Postępu w sztuce — zastrzegał się Lukács — nie należy interpretować w sposób wulgarno-mechaniczny: okazało się, że Antygona u Sofoklesa i Götz von Berlichingen u Goethego jako rzecznicy sił historycznie odchodzących reprezentują wielkość ducha ludzkiego („*menschliche Grösse und Reinheit*"). Jeszcze dalsze zastrzeżenie dotyczyło harmonii treści i formy jako oznak twórczości postępowej. Zdegenerowana („*abnormale*") i jałowa jest sztuka o rozbitych, amorficznych strukturach —

[12] Zamieszczony w zbiorze: jw.

od Hamsuna i Gide'a po Sawinkowa i Malraux. Struktury te odpowiadają postawie hiperindywidualistycznej, przepełnionej goryczą i nienawiścią do ludzi. Choroba to przedstawianie psychiki człowieka jako wiązki asocjacji, powrót do instynktów, nihilizm moralny, redukcja miłości do spraw erotycznych czy zgoła falliczno-seksualnych. Takie zubożenie i okaleczenie możliwości ludzkich dostrzegł Lukács u Gide'a, D. H. Lawrence'a, Malraux i T. S. Eliota.

Źródłem pierwotnym ma być znów szatański Nietzsche. Jego „*Umwertung der Werte*" to obrócenie rozkładu kultury w wartość dodatnią. Z Schopenhauera zaś wziął początek kult dziwności, ekstrawagancji, znamion patologicznych. Geniusz ma być *monstrum per excessum*. Z tych zatrutych inspiracji dekadenckich czerpie pokarm współczesna, krzykliwa i wciąż zmienna awangarda oraz masowo powielana czarna beletrystyka, zafascynowana przestępstwem i lubująca się w okrucieństwach. „Zdrowie artystyczne" reprezentuje realizm socjalistyczny. Dekadentyzm degraduje człowieka, a twórczość artystyczną zamienia w przeciwieństwo jej istotnego przesłania. Żywi się ona wówczas tym, co wtórne, efemeryczne, naskórkowe; tym, co skazane na rychłe wymarcie. Twórczość ta tedy, choćby utalentowana, znaleźć się musi na cmentarzu kultury, gdyż idąc z prądem mody mija się z nurtem głębokim, tzn. z postępem ludzkości. Żadnej tu świeżej refleksji.

Główne myśli tego odczytu — w mundurkach skrojonych według ówczesnej miary — zetknęły się z Lukácsowskimi „pierwszymi zasadami" filozofii i estetyki. Zastanawiająca jest tu symbioza intelektualnego wysiłku, kiedy przyszło do określenia, na czym oprzeć ma się sztuka zdrowa, czyli postępowa, z dziennikarskimi, notorycznie trywialnymi epitetami, którymi autor, wyrastający umysłem i erudycją wysoko ponad wszystkich funkcjonariuszy literackich tamtej doby, obarczył upatrzoną ofiarę, tzn. awangardowy dekadentyzm. Kluczenie było refleksem jego skłóconych norm estetycznych i wynikających z nich warunków, jakie ma spełniać artysta „prawdziwy". Dzieło postępowe — według tych wywodów — raz to tyle po prostu co realistyczne wbrew przyjętej przez artystę pozycji światopoglądowej, drugi raz to tyle co ideologicznie ukierunkowane w sposób należyty, trzeci raz zaś takie, które realizuje wartości humanistyczne, w gruncie rzeczy ponadklasowe. We wszystkich przypadkach nie ma „zdrowia artystycznego", jeśli nie występuje jedność organiczna i klasyczna zwartość („*Geschlossenheit*") dzieła.

Można by pomóc Lukácsowi poprawiając jego tezę tak: każda z powyższych odmian jest antydekadencka i opozycja wobec każdej z nich jest symptomem rozpadu artystycznego. Niemożliwa jednak jest pomoc, kiedy przechodzimy do owych żałosnych egzemplifikacji. Podyktowane były względami czysto politycznymi. Hamsun kolaborował z nazistami. Gide, podobnie jak i Malraux, w latach trzydziestych wpierw z entu-

zjazmem, później natomiast z rozczarowaniem zetknęli się z rzeczywistością radziecką i nie omieszkali dać temu wyraz publiczny. Eliot był twórcą krytycznie odnoszącym się do wszelkich systemów zagrażających, jego zdaniem, dziedzictwu zachodnioeuropejskiemu, podobnie jak powojenny Malraux — obrońca „kultury europejskiej". Nie w tym rzecz, czy oceny polityczne Lukácsa były rzetelne albo nierzetelne. Istotny jest fakt, że wobec twórczości tych wybitnych pisarzy stosował kryteria niezgodne z własnymi postulatami, że ich kastrował albo, co gorzej, że nie znając ich *oeuvre*, posługiwał się ich nazwiskami, aby propagować przygotowane, prymitywne tezy.

Bezradności Lukácsa wobec dzieł tej klasy co *Ziemia jałowa* i *Cztery kwartety*, *Droga królewska* i *Dola człowiecza*, *Lochy Watykanu* i *Fałszerze* nie można przypisać wyłącznie zaczadzeniu atmosferą zimnowojenną albo perypetiami osobistymi (w r. 1949, jak wiadomo, znów zaatakowano go jako kosmopolitę). Świadczy o tym zresztą kazus Lawrence'a. Ślepy purytanizm Lukácsa dołączył się do rejestru jego norm estetyczno-etycznych. Zamiast postawić pytanie, w imię czego i w jaki sposób autor *Kochanka Lady Chatterley* głosił kult falliczny, Lukács dostrzegł w tym dziele tylko erotyczny amok i prostytuowanie sztuki. Normą nie wyartykułowaną było tu zapewne „zdrowie artystyczne" w sensie zdolności przekazania całego bogactwa i wszystkich możliwości człowieka. Otóż normę ową, zwłaszcza w kontekście pogłębiających się procesów alienacyjnych, można było zastosować właśnie do dzieła D. H. Lawrence'a, czyniąc z niego modelowy „antyfetysz" z trzeciego i czwartego dziesiątka lat naszego wieku. Lukács okazał się całkowicie nieczuły na tę formację etyczno-artystyczną, tak samo jak na gwałtowny protest T. S. Eliota przeciw cywilizacji niszczącej autentyczne wartości duchowe i na heroizm egzystencjalny A. Malraux. Poglądów na twórczość dekadencko-awangardową (zbitki tej trzymał się do końca) nie zmienił też w swoim okresie ostatnim (po r. 1956), ale argumentację wysubtelnił, zarówno w *Wider den missverstandenen Realismus* (1958), jak w *Die Eigenart des Aesthetischen* (1963). Szczegółowy rozbiór wprowadzonych przez Lukácsa wówczas korektur interpretacyjnych wymaga jednak oddzielnego artykułu [13].

[13] Jak zaznaczyłem, pierwsze ostre starcie Lukácsa z tendencjami awangardowymi nastąpiło w berlińskich latach 1931—1933, kiedy współpracował z „Die Linkskurve". Trzeba wszakże dodać, iż potyczki z dekadentyzmem datują się od wiedeńskiej publicystyki Lukácsa z r. 1922, kiedy to ogłaszał dorywczo felietony w „Rote Fahne". Zob. mój szkic pt. *Wiedeńskie felietony Lukácsa — rok 1922* („Literatura na Świecie" 1979, nr 11).