

Małgorzata Dernes-Sarnowska

Sztuka w obliczu rewolucji : Anatola Łunaczarskiego koncepcja funkcji tragizmu i sztuki tragicznej

Sztuka i Filozofia 1, 89-102

1989

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.

Małgorzata Dernes-Sarnowska

SZTUKA W OBLICZU REWOLUCJI ANATOLA ŁUNACZARSKIEGO KONCEPCJA FUNKCJI TRAGIZMU I SZTUKI TRAGICZNEJ

Przedmiotem zainteresowania badawczego prezentowanej pracy są światopoglądowo-społeczne walory kategorii tragizmu oraz funkcje sztuki tragicznej /dramatu tragicznego/ pełnione przez nią w epoce zwycięskich przemian rewolucji socjalistycznej, w warunkach kształtowania się nowego, egalitarnego społeczeństwa.

Przyjmujemy tutaj rozumienie tragizmu przede wszystkim jako kategorii światopoglądowej. Podobnie we współczesnej estetyce spotkać można opinie, traktujące tragizm jako kategorię ramową o wyraźnie heteronomicznej strukturze, w której określone wartości ze sfery światopoglądu uznaje się za składnik dominujący, wyznaczający jej nadrzędny sens. Wartościom światopoglądowym podporządkowane są wartości i normy etyczne, deontyczne i prostsze wartości estetyczne. Tragizm zatem jest złożoną syntezą postaciową różnych jakości, a to, co wydaje się najważniejsze, to fakt, że gdy przejawia się w sztuce, pozostaje zawsze w łożysku pewnego ujęcia światopoglądowego, a więc stanowi unaczynienie określonej wizji świata i systemu wartości.

Za sprawą Hegla wśród estetyków i teoretyków sztuki powszechną stała się opinia, że prawomocnym tematem dramatu tragicznego jest nieuchronna klęska upadającej, ale jeszcze wierzącej w siebie klasy społecznej. Marks w korespondencji z Lassal-

lem przekonująco wykazał, że nie tylko motyw upadku klasy skazanej na zagładę, lecz także kolizja tragiczna ufundowana na obrazie klęski postępowej partii rewolucyjnej /w tym konkretnym przypadku w trakcie rewolucji 1848-1849/ mogą stanowić "oś nowoczesnej tragedii".

Pozostaje natomiast pytaniem, czy tematem takim może być sytuacja nie klęski, lecz ostatecznego zwycięstwa partii rewolucyjnej. Szansę odpowiedzi na to pytanie stwarza odwołanie się do opinii Anatola Łunaczarskiego. Był on estetykiem i teoretykiem sztuki zainteresowanym m.in. problemem struktury i specyficznego oddziaływania tragedii.

Jest także autorem kilku sztuk teatralnych i prekursorem dramaturgii socjalistycznej, pragnącym wykorzystać atuty konstrukcji dramatu tragicznego w przekazaniu treści ważnych dla rodzącego się społeczeństwa socjalistycznego. Łunaczarski chciał, a jako twórca i mecenas kultury wiele czynił w tym kierunku, by sztuka z całym swoim potencjałem myślowym i artystycznym właśnie praktycznie służyła postępowym ideałom życia społecznego. W programie tym widział ważne miejsce dla odrodzonego dramatu tragicznego. Jako aktywny krytyk literacki zwracał też baczna uwagę na dramaty tragiczne epok minionych, doceniając przede wszystkim ich walory światopoglądowe, niezwykle istotne, jego zdaniem, dla proletariackiego odbiorcy.

Sztukę tragiczną cenił Łunaczarski najbardziej, a to dlatego, że była ona najlepszym, w jego opinii wyrazem wyróżnionego przez niego światopoglądu dającego, jak sądził, klucz do wszechstronnego zrozumienia zjawisk przeszłości i teraźniejszości, głębi życia. Był to rodzaj światopoglądu, który Łunaczarski, pozostając pod wyraźnym wpływem modernizmu, nazwał "tragizmem religijnym". "Owa religia - pisał - to swego rodzaju filozofia", której podstawową zasadą była "idea walki wszystkiego co żywe ze ślepym żywiołem, walki o rozwój i wolność, idea, wedle której głębokie uświadomienie sobie swego miejsca w tej walce podnosi w naszych oczach świat i życie, cierpienie i rozterki do rangi piękna i pozwala nam mężnie wyrazić swoje afirmujące "tak"¹.

W ramach tak pojętego światopoglądu tragicznego mieści się

też stosunek jednostki i gatunku ludzkiego do historii. Łunaczarski doceniał w tej mierze wkład klasyków marksizmu: "Marks uczy nas, że walkę będącą przecież istotą historii prowadzi Gatunek. Jednostka zaś musi chcąc nie chcąc przyjąć tę walkę"².

Łunaczarski pozytywnie ocenił dorobek badań marksistowskich w wyjaśnianiu tragizmu jednostki uwikłanej w historię, jednak nie ograniczał tylko do tej sfery swych rozważań nad źródłami i objawami tragizmu sytuacji człowieka. Wykazując dużo zrozumienia dla bardzo szerokiej koncepcji tragizmu M. Czernyszewskiego utożsamiającej tragizm z cierpieniem, przeciwstawiał się jednocześnie zbyt, jego zdaniem, jednostronnej opinii Plechanowa, że tragedia jest zawsze "tragedią prekursora", zaś jej podstawowy konflikt stanowi "starcie się jednostki ze społeczeństwem lub starcie się przedstawiciela jednej słabszej klasy z inną, silniejszą klasą"³.

Podstawą pojmowania tragicznej sytuacji człowieka było dla Łunaczarskiego nie tylko usytuowanie jednostki wobec historii i społeczeństwa, ale szerzej - w kosmosie, wobec świata przyrody. Zdawał sobie sprawę, że w związku z przyjęciem takiego punktu widzenia nie do uniknięcia jest rodzące się poczucie małości i "bezużyteczności naszego istnienia". Nie znaczy to jednak, że podstawą światopoglądu, jaki preferował, był, jak to określał, "tragizm rozpacz". Nie do przyjęcia była dla niego owa postawa, w której, jak pisał, daje o sobie znać nowa eschatologia inteligenckich myślicieli, sięgająca do starych judeo-chrześcijańskich źródeł. Polemiki Łunaczarskiego z koncepcją "empirycznej beznadziejności" N. Bierdiajewa, z poglądami słynnego inscenizatora W. Meyerholda, krytyka literatury W. Friczego oraz z opiniami dramaturgów: M. Maeterlincka, L. Andriejewa dowodzą, że utrwalone w dziełach wymienionych twórców "doświadczenie śmierci", akceptacja rezygnacji, uległość i wyrażana przez nich nadzieja na rozwiązanie dramatu ludzkiego w skali metafizycznej było tym, czemu z całą mocą się przeciwstawiał. W jego ujęciu miarę wartości światopoglądu stanowił stopień, w jakim służy on rozeznaniu człowieka w otaczającej rzeczywistości i w jakim pobudza ludzką energię. Oba te czynniki w sposób maksymalny realizowała, według Łunaczarskiego, postawa "aktywnego tragizmu wal-

ki". Jej przyjęcie oznacza świadomość, że historia "toczy się i długo jeszcze będzie się toczyć wśród krwi i łez"⁴ i że akceptacja bezwzględnej walki o ostateczne zwycięstwo jest nie tylko nakazem chwili, ale jedyną racją istnienia. Jest bowiem tak, że perspektywa zwycięstwa stanowi niejako motyw dodatkowy ludzkiego działania, a podstawowym i wystarczającym jest już sama radość, jakiej ona dostarcza, zaświadczać jednocześnie o wielkości ducha ludzkiego. "Istnieje tylko jedna prawdziwie godna postawa człowieka wobec fatum-walka z nim". Jej wyrazem - dodawał Łunaczarski - "jest afirmacja życia wraz z jego nieodłącznym niedosytem i cierpieniami"⁵, a jej uzupełnieniem nie wiara, lecz nadzieja, że nastąpi to, czego się człowiek po swym działaniu spodziewa. Postawa taka ma być nie tylko środkiem mobilizacji, doskonalenia i samorealizacji jednostki. Pełną miarą wartości i efektywności postawy ofensywnego tragizmu jest dopiero przyporządkowanie jej nadrzędnej wspólnoty ludzkiej.

Koncepcja "światopoglądu tragicznego" Łunaczarskiego stanowi ciekawe wykorzystanie nietzscheańskiego motywu "woli mocy" z wyraźnym przesunięciem akcentów z indywidualizmu na kolektywizm, z zanegowaniem nietzscheańskiego "czucia niehistorycznego", bowiem warunkiem aktywności historycznej jednostki nie jest, zdaniem Łunaczarskiego, "zapomnienie przeszłości", jak chciał Nietzsche, ale przede wszystkim świadomość przyszłych celów nowej zbiorowości - proletariatu.

Natomiast w pełnej zgodzie z Nietzschem pisał: "Człowieku! twoim zadaniem jest nie szukanie sensu świata, lecz nadanie mu tego sensu"⁶. Do tego apelu sprowadza się ostatecznie płomienne wezwanie Łunaczarskiego do tragicznego przezwyciężania siebie, walki ze złem, przedsięwziętych z nadzieją, ale bez pewności zwycięstwa. Dlatego też miał prawo napisać, że "człowieczeństwo - to uczucie przede wszystkim tragiczne, jego przeznaczeniem jest rosnąć"⁷. W tym zawiera się, jak pisał, "tragiczna prawda" antropologizmu, sytuująca się ponad tradycyjnymi typami światopoglądu, jak: optymizm i pesymizm. Jej obecność, twierdził, jest miarą wartości wszelkiej kultury.

Przekonanie to, jak należy sądzić, tłumaczy fakt, że bardzo wiele uwagi poświęcił dziełom sztuki tragicznej przeszłości.

Był przekonany, że ową wielkość zawdzięczają temu, iż ich autorzy, obdarzeni umiejętnością głęboko filozoficznej percepcji świata, dostrzegają jedynie ważną prawdę: "życie łączy się z cierpieniem, /.../ ponieważ prawa rządzące życiem nie są prawami świata, rozwój zaś życia jest walką właściwych mu pożądań z nieczułym, obojętnym otoczeniem, środowiskiem"⁸. Geniusze sztuki tragicznej potrafili - pisał - przerażające, tragiczne momenty walki "pierwiastka ludzkiego z nieludzkim, pierwiastka duchowego z martwością w rozmaitych jej stadiach" uwzniościć oraz ukazać je jako przejawy wielkiej walki dobra ze złem. Rola twórców tragicznych w kulturze, zdaniem Łunaczarskiego, była i jest szczególna. Albowiem "ucząc widza filozoficznej kontemplacji poszczególnego faktu, pozwalając mu wejrzeć poprzez ten fakt, jak poprzez wielobarwny witraż w półmrok życia-tragik może uczynić odpornymi na grozę i ból dusze gotowe do walki życiowej, natchnąć je do tej walki, dać im pociechę i oczyszczenie"⁹.

Traktowanie przez Łunaczarskiego tragizmu w wymiarze indywidualnym i społecznym jako doniosłej kategorii światopoglądowej zaważyło na jego sposobie interpretacji dramatów tragicznych minionych epok. Analizując tragedie greckie dowodzi, że nie kontemplacja potęgi losu stanowi o ich sile, ale "namiętny bunt, potężne wyniesienie się, nadludzka duma Prometeuszów, Kreonów, Edypów, Medeji. Nienawiść do tyranii, owego najwyższego przejawu jednostkowej pychy, kazała wielkim reprezentantom helleńskich zasad politycznych - tragikom - genialnie walczyć z płomieniem namiętności"¹⁰. Podobnie w dramatach Szekspira dostrzega Łunaczarski odbicie konfliktów społecznych, dokonuje prezentacji postaw rewolucyjnych, relacjonuje przebieg walki o władzę. Tragedie Szekspira, Racine'a to, jego zdaniem, "wspaniałe lekcje męstwa", i nawet "Hamlet", wbrew pesymistycznym interpretacjom, skłania do refleksji, że "człowiek rodzi się do działania" i sam musi "stworzyć sobie warunki do swojej walki i swojego czynu"¹¹.

Tego typu interpretacje były pochodną ogólniejszego przekonania Łunaczarskiego, że wielka sztuka zawsze była sztuką ideową, pozyskującą ludzi dla pewnych wartości społecznych, pobudzającą do określonych działań. Z fundamentalnego twierdzenia estetyki Łunaczarskiego i jedności wartości estetycznej i war-

tości społecznej, tj. przeświadczenia, że koniecznym warunkiem spełniania przez sztukę jej funkcji społecznych jest realizacja specyficznych dla sztuki wartości estetycznych, wpływa. Widoczne w jego artykułach krytycznych, podkreślanie związku między akcentami światopoglądowymi sztuki tragicznej a jej walorami artystycznymi.

Z tych względów zwykle analizy funkcjonalnego, ideowego oblicza dramatów tragicznych splatają się w ujęciu Łunaczarskiego z uwagami na temat konstrukcji i estetycznych wyznaczników dzieł sztuki tragediowej. Odkrywał on czytelnikom mechanizm tragicznego konfliktu, pisał o znaczeniu pojednania, "bez którego tragedia staje się skowytom rozpacz, a nie apelem i wzniosłą nauką"¹². Pojednanie było, jak wynika z jego interpretacji, warunkiem końcowego efektu tragedii - katharsis. To katharsis zawdzięczały dramaty tragiczne dwa podstawowe elementy; z jednej strony - "żądze życia", "wyzwanie", "pogłębioną bohaterską jedność", a z drugiej - "niezwykły spokój, zrozumienie, pogodzenie się z losem, zwycięstwo człowieka nad wszelkim przerażeniem i bólem", zwycięstwo równoznaczne z "najwznioślejszą kontemplacją życia, kontemplacją tragiczną"¹³.

Tego typu opinie Łunaczarskiego wskazują możliwość i zarazem konieczność podporządkowania stwarzanego przez dramat tragiczny wrażenia iluzorycznego przezwyciężenia sprzeczności wymogom życia społecznego, z których, w epoce naszego krytyka, żądanie "bohaterskiej jedności" z pewnością należało do najważniejszych.

Wnioski Łunaczarskiego stanowią niezwykle trafne odczytanie istoty oddziaływania i funkcji dzieł tragicznych, związku ich struktury emocjonalnej z ideową. Ich szczególna dla niniejszej pracy wartość polega na nowatorskim wskazaniu wartości tragizmu jako podstawy światopoglądu klasy zmieniającej obraz świata oraz walorów sztuki tragicznej w obliczu potrzeb epoki zwycięskiej rewolucji socjalistycznej.

Ze względu na ten właśnie fakt zrozumiałe jest akcentowanie przez Łunaczarskiego szczególnej mocy mobilizowania przez dzieła sztuki tragicznej energii psychicznej mas ludzkich, kształtowania wręcz postaw heroicznych.

Także i współczesnej estetyce radzieckiej motyw ten nie jest obcy. J. Boriew jakby kontynuując myśl naszego krytyka z mocą podkreśla, że "wola aktywnej walki, pragnienie zwycięstwa nad złem - to części składowe emocji tragicznej"¹⁴.

Z wyżej wymienionych powodów Łunaczarski uważał /wbrew założeniom Proletkultu/ za cenne i wskazane udostępnienie proletariatu po rewolucji dzieł wielkich tragików przeszłości. Dlatego też ich inscenizacjom dokonywanym przez wybitnych twórców teatru radzieckiego m.in. W Meyerholda i A. Tairowa, poświęcał w swych artykułach wiele miejsca.

Przy okazji realizacji "Fedry" Racine'a wspominał, że widzom bliskie okazują się mity przeszłości i ich monumentalny tragizm. Zarazem pisał jednak: "zadawałem sobie pytanie - kiedy zjawi się monumentalna tragedia, pełna nowej treści"¹⁵. Chodziło o nową, współczesną tragedię społeczną. Dodawał, że Rewolucja Październikowa "w odróżnieniu od burżuazyjnej rewolucji 1789 roku, może i potrafi wyrazić na scenie w sposób artystyczny treść adekwatną swej epoce"¹⁶.

Jeszcze w okresie przedbolszewickim Łunaczarski marzył o teatrze społecznym, który stanie się miejscem inscenizacji nowych tragedii. Nowy teatr - pisał - winien dorównać antycznemu pod względem prostoty strukturalnej i głębi filozoficznej", rozporządzać takim bogactwem "psychologicznych barw" jak teatr Szekspira, powinien być wreszcie przeniknięty "obywatelskim i artystycznym patosem najlepszych utworów Schillera"¹⁷. Każdy z pojawiających się dramatów w okresie przed i porewolucyjnym /w tym zwłaszcza L. Andriejewa i M. Gorkiego / przyjmował z ogromnym zainteresowaniem, by wreszcie stwierdzić, że nowej, heroiczno-romantycznej dramaturgii, "teatru iście tragicznego oraz iście socjalistycznego" jeszcze nie ma.

Próbe taką podjął też sam Łunaczarski. W dramacie "Oliver Cromwell" napisanym w 1920 roku prezentuje na materiale historycznym aktualne, moralno-światopoglądowe problemy rewolucji rosyjskiej.

Trzeba stwierdzić, że naczelny konflikt tam wymodelowany rzeczywiście może stanowić podstawę pełnoprawnej tragedii przyjmującej za temat rewolucję socjalistyczną. Scierające się w tym

dramacie racje są bowiem tylko racjami socjalistycznymi, słusznymi i zarazem w danym momencie wykluczającymi się nawzajem. Z pewnością, idąc za sugestią samego autora, dostrzec można pewną analogię między postawą współczesnego komunisty a postawą Cromwella, historycznego przywódcy powstania, postawionego w sytuacji wyboru między "porywającą siłą i obezwładniającą konsekwencją zasady odwołującej się do entuzjazmu a kalkulującym umysłem", który musi się liczyć z realnymi środkami, jakimi dysponuje"¹⁸. Tak zarysowana kolizja jest sprzecznością w gruncie rzeczy wszelkiego działania, zwłaszcza zaś rewolucyjnego czy tylko nowatorskiego. Stwarza to duże możliwości usytuowania tego konfliktu na każdym etapie budowy socjalizmu i przełożenia go na język współczesnej tragedii.

Interesujące z dzisiejszego punktu widzenia mogą być także, czytelne w dramacie Łunaczarskiego, implikacje wspomnianej, podstawowej kolizji. Wskazują one na filozoficzne, polityczne i moralne problemy odpowiedzialności władzy w okolicznościach walki o socjalizm nie tylko na wstępnym etapie jego rozwoju. Wszelkie działania rewolucyjne podejmowane w imię postępu i praw dla mas wymagają decyzji trudnych i okupione być muszą ofiarami. Rewolucyjny wybór wszakże związany jest zawsze z akceptacją i zachowaniem jednej wartości, a zniszczeniem innej.

Zdawał sobie z tego w pełni sprawę główny bohater dramatu Łunaczarskiego. Ale praktyka historii wskazuje, że tragizm rewolucyjnych działań jest pogłębiony ponadto nieprzewidywanymi i niekoniecznymi rozmiarami zniszczenia, które następnie z wielkim tylko trudem daje się zrekompensować. Humanitarna zasada etyki T. Kotarbińskiego: "Ani jednego ciosu ponad bojową konieczność" z reguły nie jest przez rewolucję przestrzegana.

W takim właśnie kontekście dziś można i należy odczytywać próby Cromwella znalezienia granicy, miary koniecznego zła, nie wykraczającego ponad niezbędną historycznie potrzebę. Współczesny czytelnik dramatu Łunaczarskiego ma prawo widzieć zmagania i rozterki jego bohatera, przywołując jednocześnie celną myśl A. Camusa, iż bunt, który nie bazuje na solidarności i poczuciu odpowiedzialności, przerodzić się może w tyranię i zbrodnię¹⁹.

Dylemat odpowiedzialności moralnej władzy w obliczu ini-

cjonowanych lub poskramianych wydarzeń historycznych jest drugim wątkiem dramatu Łunaczarskiego, w którym do dziś tkwi jeszcze z pewnością wiele do odczytania i wykorzystania.

Sama jednakże obecność wspomnianych wątków nie decyduje o tym, że utwór Łunaczarskiego można nazwać tragedią. Jest natomiast z pewnością dość typowym dla początków radzieckiej dramaturgii dramatem historycznym.

I w opinii samego autora omawiana sztuka nie tylko nie stanowiła oczekiwanej tragedii, ale nawet tylko połowicznie /z racji jej intelektualizmu/ była dziełem stosownym dla proletariatu. "Dla ludu - uzasadniał - należy pisać w sposób bardziej prosty, bardziej monumentalny, bardziej życiowy"²⁰. Łunaczarski zdawał sobie sprawę, że masy ludowe pozbawione przez całe stulecie dostępu do kultury nie były w stanie tuż po rewolucji nadrobić jednym skokiem wielowiekowego opóźnienia i nie były jeszcze zdolne do ukształtowania bardziej zróżnicowanych form artystycznej działalności i percepcji. Nie zdołała się w nich jeszcze wyodrębnić świadomość postawy estetycznej, dla której warunkiem sine qua non jest poczucie estetycznego dystansu. Jest to, jak wiadomo, niezwykle istotne dla właściwego odebrania złożonych treści i wartości tragedii.

Z tych zapewne powodów Łunaczarski w pierwszych latach kształtowania się dramaturgii radzieckiej doszedł do przekonania, że nie dramat tragiczny a melodramat, dzięki nieskomplikowanej akcji i uproszczonemu charakterom, może przejąć funkcje tragedii uwznioślając i oczyszczając uczucie społeczne. Traktował melodramat teatralny jako "jedyną współcześnie możliwą do przyjęcia przez szeroką publiczność formę tragedii"²¹.

Nie można jednak zapominać, iż melodramat w istocie swej nie daje pogłębionej refleksji, nie przynosi katharsis, ale bezpośrednio ewokując emocje odwołuje się przede wszystkim do współczucia widza. Rezygnacja z tragedii i zastąpienie jej, w opinii naszego krytyka, przez melodramat można uznać za przykład ustępstwa na rzecz popularnego w ZSRR w okresie teatralnej dydaktyki hasła, zgodnie z którym należy "zmusić sztukę, by żyła według praw rewolucji". Na owym etapie rozwoju radzieckiej dramaturgii taki zabieg wydaje się zrozumiały i usprawiedliwiony.

Nasuwa się w tym miejscu ogólniejsza refleksja. Świadomość schyłku epoki, upadku starych wartości i oczekiwanie rewolucyjnych zmian, jak pokazuje dramaturgia A. Czechowa czy M. Gorkiego, stwarza szansę dla zaistnienia pełnoprawnego dzieła sztuki tragediowej. Natomiast w okresie rewolucji i budowy nowego ładu, wykorzystywane są przede wszystkim światopoglądowe, aktywizujące walory tragizmu. Entuzjazm walki o ideały i triumf zwycięstwa ogranicza możliwość pełniejszego myślowego i artystycznego wykorzystania tej kategorii. Należy jednak odnotować, że w dramatach historycznych, podejmujących temat rewolucji, wyraźnie rysuje się zapowiedź konfliktów tragicznych nowej rzeczywistości /jak w utworze Łunaczarskiego/, których epilog dopisała już historia ostatnich dziesięcioleci lub zrodzić może dopiero przyszłość.

W latach dwudziestych ciągle nie zrealizowanym pozostało pragnienie Łunaczarskiego stworzenia tragedii na miarę socjalistycznych przemian. Urzeczywistnienie tego pragnienia wiązało on z pojawieniem się, jak to określał, "bardziej konstruktywnych", nowych proletariackich dramaturgów.

Takim momentem okazało się wystawienie w 1933 roku "Optymistycznej tragedii" W. Wiszniewskiego, uczestnika Rewolucji Październikowej. Sama sztuka, jak i liczne wypowiedzi jej autora, rozpoczęły ożywioną w latach trzydziestych i aktualną do dziś w Związku Radzieckim dyskusję nad prawomocnością i cechami charakterystycznymi tragedii w społeczeństwie bezklasowym. W przekonaniu autora śmierć komisarza-kobiety w chwili zwycięstwa sprawy, o którą walczyła, konstytuuje model nowej sztuki tragicznej przewyższającej dotychczasowe, historyczne wzory tego gatunku. Nowa, wykorzystująca motyw zwycięskiej rewolucji treść tragedii wymagała - dowodziła zerwania sztywnych artystycznych ram dawnego dramatu. Zgodnie z intencją Wiszniewskiego "tragedia optymistyczna" miała dostarczyć nowej formy, adekwatnej dla zmienionej sytuacji historycznej oraz życiowej twórców owych dziejowych przemian. Reżyser spektaklu A. Tairow pisał: "Jeżeli do tej pory rozumieliśmy tragedię, rozwiązanie tragiczne, konflikt jako uwięźnięcie akcji; to dzięki "Tragedii optymistycznej" zaczęliśmy rozumieć katastrofę tragiczną nie jako zakoń-

czenie akcji, lecz jako pewną granicę, jako taki punkt kulminacyjny akcji, który powinien być przewyżniony w imię triumfu nowego życia"²².

Zgodzić się trzeba z tymi uczestnikami długotrwałej dyskusji o tragedii, którzy są zdania, że "Tragedia optymistyczna" to dramat heroiczny, a Wiszniewski w obrazie komisarza pokazał jedynie bohaterski wyczyn, tylko postawę heroiczną. Główna bohaterka sztuki jest bez winy. Nie popełnia błędu. Ginie świadomie się ofiarowując, do końca wypełniając swą historyczną misję. To decyduje o tym, iż nie ma w sztuce typowego dla tragedii równorzędnego, nieprzewyżnialnego konfliktu.

Za nieudaną należy uznać współczesną próbę określenia nadrzędnej kategorii dla dramatu prezentującego podobną postawę bohatera jako "tragizm heroiczny"²³. W tym ujęciu, tragicznym może być bohater bez skazy, poświęcający życie dla ojczyzny czy ludzkości. Choć heglowska koncepcja "winy tragicznej" rzeczywiście się nieco zdezaktualizowała /na co wskazują zwłaszcza przykłady z dramaturgii współczesnej/, pewnym jest jednak, że uświadomienie sobie przewinienia, pomyłki lub choćby niezawinionej przyczyny klęski bohatera jest ważnym momentem tragedii, generującym uczucie "oczyszczenia", zrozumienia, katharsis. Dramat heroiczny takiej szansy odbiorcy nie daje.

Refleksje i dyskusje wokół pytania o artystyczny status "optymistycznej tragedii" na długo utrwały w estetyce radzieckiej obecność problemu tragedii socjalistycznej i jej cech charakterystycznych. Przewyżnienie w estetyce lat pięćdziesiątych "teorii bezkonfliktowości"²⁴ zaowocowało powrotem do koncepcji Łunaczarskiego i Wiszniewskiego, iż socjalizm nie będzie wspólnotą bezkonfliktową i uwolnioną od tragizmu. Wiszniewski zwracał zwłaszcza uwagę na możliwość kolizji wynikających z konieczności ciągłej walki z pozostałościami świata kapitalistycznego.

Współcześnie dość powszechnie uznaje się prawo obywatelstwa tragedii w społeczeństwie socjalistycznym, najczęściej płaszczyznę tragizmu upatrując w walce człowieka z przyrodą, w niebezpieczeństwie wojny, powikłaniach losu indywidualnego, a w szczególnych wypadkach w stosunkach wzajemnych kilkorga ludzi²⁵.

Wykaz ten z pewnością można wzbogacić odwołując się do ustaleń teoretyków na temat sprzeczności w rozwoju socjalizmu; nie tylko tych odziedziczonych po przeszłości i rodzących groźbę kontrewolucji, lecz stworzonych przez sam socjalizm. Często na przykład zwraca się uwagę na możliwość konfliktu między centralizacją a demokratyzmem władzy. Źródła prawdziwie tragicznych kolizji doszukiwać się można niewątpliwie w nieuchronnych procesach alienacyjnych państwa jako aparatu administracji w okresie tzw. kultu jednostki. Temat ten kilkakrotnie właśnie w aurze tragicznej znalazł odbicie na naszym gruncie w sztuce filmowej /np. A. Wajdy "Człowiek z marmuru"/.

Uznanie w estetyce i krytyce radzieckiej prawomocności tragedii socjalistycznej łączy się często z opinią, że tragedia ta rządzi się swoimi własnymi prawami. W uzasadnieniu tego przekonania wyraźnie odzywają się dawne racje autora "Tragedii optymistycznej". Uważa się, że rewolucyjne przeobrażenia rzeczywistości determinują przede wszystkim społeczny charakter nowej optymistycznej tragedii, w której tragizm zredukowany zostaje do niebezpieczeństwa grożącego bohaterom pozytywnym w walce o ich szczytne ideały. Bardzo silnie uzależnia się walory społeczne przeżycia tragizmu od obecności w tragedii osobowości heroicznej²⁶.

Należy w tej sytuacji przyłączyć się do krytycznej i zweryfikowanej na materiale współczesnej zachodniej sztuki tragicznej, opinii M. Kagana, który zarzuca tym poglądom niedostrzeżenie możliwości istnienia tragedii pesymistycznej, tragedii klęski bohatera i upadku wartości²⁷.

Powszechna we współczesnej estetyce radzieckiej świadomość estetycznej doniosłości kategorii tragizmu i ważności społecznej sztuki tragicznej /poświadczona licznymi publikacjami na ten temat/²⁸, a także wysoka ocena w tej mierze tradycji klasyki rosyjskiej skłaniają teoretyków do twierdzenia, że tragedia w nowym wymiarze gatunkowym może i powinna istnieć w radzieckiej literaturze dramatycznej. "W naszej dramaturgii - pisze W. Frołow - nie zaprzestano poszukiwań w sferze tragedii, ale nie dały one do tej pory znaczącego artystycznego rezultatu"²⁹.

Toteż, wzorem Łunaczarskiego, zarówno na terenie krytyki

literackiej, jak i estetyki, wiele uwagi poświęca się obecnie sztukom, które tragedii nie stanowią, do tego gatunku zaledwie się przybliżają.

Można powiedzieć, że wskazanie przez Łunaczarskiego i jego następców doniosłości praktycznych funkcji sztuki tragicznej w obliczu rewolucyjnych przemian społecznych nie koresponduje z poziomem ówczesnych dokonań artystycznych w tej dziedzinie. Wyraźny rozziw między tymi dwoma obszarami, tj. krytyką i praktyką literacką, stanowi jakby zapowiedź późniejszego rozkwitu różnorodnych opinii krytycznych o dramatach tragicznych, a jednocześnie impasu w tworzeniu dzieł sztuki tragicznej; kryzysu tragedii oraz rozpadu kategorii tragizmu i to nie tylko w warunkach rzeczywistości socjalistycznej.

Przypisy:

54. ¹A. Łunaczarski: Pisma wybrane. Warszawa 1964, t. II, s. 53-
²A. Łunaczarski: Pisma wybrane. Warszawa 1963, t. I, s. 99.
³A. Łunaczarski: Pisma wybrane, wyd. cyt., t. I, s. 167.
⁴Tamże, s. 98.
⁵A. Łunaczarski: Pisma wybrane. Warszawa 1969, t. III, s. 239
⁶Tamże, s. 1055.
⁷Tamże, s. 53.
⁸Tamże, t. II, s. 48.
⁹Tamże, s. 50.
¹⁰Tamże, s. 236.
¹¹Tamże, t. II, s. 52 i t. III, s. 202.
¹²Tamże, t. III, s. 913.
¹³Tamże, t. II, s. 21, 69, 111 i t. III, s. 56.
¹⁴J. Boriew: O tragiczieskom. Moskwa 1961, s. 387.
¹⁵A. Łunaczarski: Pisma wybrane wyd. cyt., t. III, s. 318
¹⁶Tamże, s. 124.
¹⁷Tamże, s. 72.
¹⁸L. Turek: Kultura i rewolucja. Wrocław 1973, s. 53.

¹⁹A. Camus: Bunt jako podstawa wspólnoty ludzkiej. W: Filozofia egzystencjalna. Warszawa 1965, s. 414.

²⁰A. Łunaczarski: Pisma wybrane, wyd. cyt., t. II, s. 146.

²¹A. Łunaczarski: Kakaja nam nużna melodrama? "Żizń Iskustwa" 1919, nr 58. Cyt. za: D. Zołotnicki: Jutrznie teatralnego Paŭdziernika. Warszawa 1980, s. 124.

²²Teatr radziecki. Warszawa 1967, t. II, s. 572.

²³Z koncepcją tą wystąpił E. Starinkiewicz w artykule: Problemy tragedii i sowremiennosti. "Woprosy Literatury" 1962, nr 2.

²⁴W opinii zwolenników "teorii bezkonfliktowości" nowe napędowe siły społeczeństwa socjalistycznego wykluczają możliwość zaistnienia tragicznych sytuacji w życiu i, co za tym idzie, w sztuce. Toteż tragedia nie może, w świetle tej teorii, wyrażać prawdy socjalistycznych stosunków. Por. relację z dyskusji radzieckich teoretyków rewidujących "teorię bezkonfliktowości" w: J. Boriew: O tragiczeskom, wyd. cyt., s. 296-329.

²⁵Relację z dyskusji na ten temat przynosi praca S. Morawskiego: Między tradycją a wizją przyszłości. Warszawa 1964, s. 140-151.

²⁶Wszystkie te wątki obecne są w pracy J. Boriewa "O tragiczeskom" i w następnej tegoż autora: Wiedienije w estietiku. Moskwa 1965. Optymistyczny charakter tragedii /bez bliższej teoretycznej analizy/ podkreśla też N.A. Jarancewa: Priroda i funkcji esteticzeskiego. Kijów 1968.

²⁷M.S. Kagan: Lekcji po marksistsko-leninskoj estietikie. Leningrad 1961, s. 96-98.

²⁸Najnowszą, niezwykle instruktywną i nowatorską pracę w tym zakresie jest książka: T.B. Ljubimowa: Tragiczeskoje kak esteticzeskaja kategoria. Moskwa 1985.

²⁹W. Frołow: Sudby żanrow dramaturgii. Analizy dramaticzskich żanrow w Rosji XX wieku. Moskwa 1979, s. 294.