

Stefan Morawski

"Art and Society. Essays in Marxist Aesthetics", Adolfo Sánchez Vázquez, translated by Maro Riofrancos, New York-London 1973, Monthly Review Press, ss. 288 : [recenzja]

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej 66/3, 259-268

1975

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.

i skutki lektury — odsunęli na plan dalszy. Oczywiście przyjęta koncepcja metodologiczna narzuca odpowiedni dobór poruszanych zagadnień. Czy autorzy wybrali jednak kierunek właściwy? Czy przyjęta przez nich metoda i selekcja materiału może wyjaśnić recepcję jako zjawisko społeczne? Powyższe wątpliwości rodzą się niejednokrotnie w czasie lektury omówionego tu studium.

Oskar Czarnik

Adolfo Sánchez Vázquez, ART AND SOCIETY. ESSAYS IN MARXIST AESTHETICS. Translated by Maro Riofrancos. New York — London 1973. Monthly Review Press, ss. 288.

Na zachodzie Europy, w USA i krajach latynoskich, zwłaszcza w Meksyku, zainteresowanie marksizmem zwyżkuje. Znamienne przy tym, że po fali buntów — głównie studenckich (a w USA również murzyńskich), u których podłoża leżała fascynacja bliską rewolucją społeczno-polityczną — przyszła pora na pogłębione studia teoretyczne. Tradycję myśli marksistowskiej ujmują one, zgodnie z jej autentycznymi liniami rozwoju, w sposób szeroki. W większości przypadków łatwo orzec, że jest to zainteresowanie nie wyłącznie akademickie, że stoi za nim zazwyczaj bądź żywa sympatia, bądź potencjalne czy realne zaangażowanie po stronie nurtów lewicowych.

Refleksem tej fali są wzmożone ostatnio studia nad marksistowską doktryną estetyczną. W RFN celują w nich wydawnictwa Hanser oraz Luchterhand (to ostatnie zasłużone m. in. pełną edycją dzieł Lukácsa, a także publikacją takich historyczno-krytycznych rozpraw, jak np. H. Gallas *Marxistische Literaturtheorie. Kontroversen im Bund proletarisch-revolutionärer Schriftsteller*, 1971, oraz G. Fülbertha *Proletarische Partei und bürgerliche Literatur*, 1972). We Francji pojawiła się niedawno temu książka J.-P. A. Bernarda *Le Parti Communiste Français et la question littéraire 1921—1939* (Grenoble 1972) — rzetelne studium marksologiczne z pozycji pozamarksistowskich, takiej wagi, że należy mu poświęcić osobne sprawozdanie. W Anglii wyszła interesująca książka J. Hawthorna: *Identity and Relationship. A Contribution to Marxist Theory of Literary Criticism* (London 1973). Jej teza naczelną głosi, wbrew formalizmowi i socjogenetyzmowi, że tożsamość dzieła artystycznego jest dialektyczną wypadkową wewnętrznej struktury i sposobu jej odczytania (interpretacji), które nie jest bynajmniej całkowicie dowolne, tzn. zdane na, zawsze względny, układ okoliczności jednostkowych i historycznych. W USA specjalny numer (Winter—Spring 1972) znanego periodyku „Tri-Quarterly” został poświęcony kwestii wzajemnych relacji między literaturą a rewolucją — zawiera on znakomite eseje, jak A. Grossmana o Miltonie, K. Debert o Hessem, T. Stoneburnera o apokalipsie i profecji naszych dni, L. Marxa o utopizmie pastoralno-rewolucyjnym oraz T. Gitlina i P. Buhle o amerykańskiej kulturze masowej. W książce D. Craiga *The Real Foundations, Literature and Social Change* (Oxford — New York 1974) uderzająca jest filipika przeciw trywialnej fali ultramodernizmu oraz pochwała twórczości zaangażowanej pisarzy pochodzenia robotniczego (Wesker, Sillitoe, Storey, Delaney, Mac Diarmid), którzy odświeżyli nie tylko zasób wątków tematycznych i optykę, ale również język, wprowadzając do literatury aktualną, potoczną manierę wystawiania się (*vernacular*).

Obok tego typu książek trzeba wyróżnić i szczególnie podkreślić pojawienie się — jakże naturalne, jeśli zważymy, że brak było dotąd na tamtejszym rynku

odpowiednich tekstów źródłowych — licznych pozycji typu antologicznego. Najwięcej wydano ich w RFN i Stanach Zjednoczonych. W tym drugim kraju opublikowano w ostatnich dwóch latach aż cztery antologie: L. Baxandalla *Radical Perspectives in the Arts* (New York 1973), G. Le Roya *Preserve and Create* (New York 1973) oraz dwie pozycje noszące taki sam tytuł *Marxism and Art* — wcześniejszą w r. 1972, opracowaną przez Beryl Lang i Foresta Williamsa, profesorów z University of Colorado (Boulder), i drugą, w r. 1973, której autorem jest Maynard Salomon, krytyk muzyczny, nie związany z żadnym ośrodkiem akademickim. Praca Lang i Williamsa jest życzliwym ujęciem koncepcji marksistowskiej przez badaczy innej orientacji. Pozostali autorzy są *insider*'ami.

Antologie Le Roya i Baxandalla dotyczą współczesności. Pierwsza z nich, opracowana przy udziale Ursuli Beitz z NRD, jest zdecydowanie nieudana. Propaguje na tamtym kontynencie postawy krytyczno-estetyczne w dużej mierze anachroniczne już w naszym kręgu ideologiczno-geograficznym. Spośród autorów i szkiców dobranych przez U. Beitz tylko wypowiedzi rezolutnego i solidnego badacza, Roberta Weimanna, zasługują na uwagę.

Antologia Baxandalla odznacza się świetną, logiczną i bogatą ekspozycją tematów (krytyka kultury kapitalistycznej, założenia estetyki marksistowskiej, wewnętrzne podstawowe spory między marksistami, aktualny „kryzys”, z punktu widzenia radykalizmu społecznego, odziedziczonych kategorii estetycznych), różnorodnością punktów widzenia, szczęśliwą konfrontacją tekstów klasycznych (np. Lukácsa) z aktualnymi, uwzględnieniem autorów anglosaskich i innych, np. Fischera, Garaudy'ego, Mayera.

Antologie współczesne, bezspornie potrzebne, są jednak pozbawione niezbędnego zaplecza historycznego. Narzuca się bowiem nieodzowne pytanie: na czym zasadza się marksistowska orientacja w refleksjach nad literaturą i sztuką? jak próby dzisiejsze mają się do wypowiedzi klasycznych, leżących u ich podstaw? Dlatego też za najciekawszą książkę należy chyba uznać antologię Maynarda Solomona. Jest to zresztą najlepsza pozycja w światowej literaturze przedmiotu. Nikt dotąd nie dał tak obszernego i wielorodzajowego (filozoficzno-estetyczne rozwiązania, krytyka literacka i artystyczna, uwagi o kulturze) zestawu materiałów w takim syntetycznym zarysie.

Czytelnikom anglosaskim (czy, ogólniej biorąc, ze świata niesocjalistycznego) antologia oferuje informację opisową oraz analityczną, rozległą i uporządkowaną; co więcej, podważa „mitologiczne” mniemanie, że marksistowska myśl estetyczna była i jest poddawana rygorom ściśle deterministycznej wizji świata. Ów „mit” ma swoje podłoże w aktywności marksistowskiej krytyki z lat trzydziestych, kiedy to najpierw koncepcja socjologizująca, a wkrótce potem całkowicie upolityczniona zdominowały sposób wyjaśniania, czym jest dzieło sztuki, jaka jest jego geneza i funkcja. Idealizując pierwsze państwo proletariackie, wierząc w rychłe zwycięstwo światowego komunizmu — można było wówczas wyklądać z namiętnością, że nienaruszalne prawa społeczne narzucają artystom postawę bądź zaangażowanego po stronie rewolucji trybuna ludu, bądź zdradzieckiego klerka, że obozy w literaturze i sztuce, analogicznie jak w polityce, eliminują jakąkolwiek wartość kluczeń pośród zawiłej rzeczywistości.

Antologia Solomona przedstawia radykalnie odmienną wizję marksizmu — nic nie jest przesądzone w sposób ostateczny, w miejsce naturalistycznego modelu praw społecznych kładzie się nacisk na społeczną *praxis*, na odpowiedzialność tych, co kształtują nową rzeczywistość. Sztuka nie jest zwierciadłem procesów już dokonanych ani służką dworską, nie powtarza po swojemu brewiarza propagandowego.

Może i ma być projektem przekraczającym *status quo*. Jej klasowe ekwiwalenty traktowane są jako fenomeny przejściowe, podczas gdy trwała jej właściwością ma być ekspresja ogólnoludzkiego dążenia i nadziei, że urzeczywistni się kiedyś świat pełnej sprawiedliwości, bez niewolenia ludzi na te czy inne sposoby. Owe predykcje Solomona widoczne są tyleż w doborze tekstów, co w analizach im towarzyszących. Kwestiom alienacji i dezalienacji przypisuje się wagę zasadniczą, niepomernie zaś mniejszą — problematyce swoistości poznawczych sztuki. Archetypy są wciąż w centrum uwagi autora, podobnie jak założenia tej filozofii historii, którą wyklądał Gramsci przeciw Bucharinowi. Nie jest również przypadkiem, że antologię zamykają teksty Ernesta Blocha oraz nader ciekawy wywód autora o roli utopii, zarówno u klasyków jak w aktualnej praktyce teoretycznej marksistów. A zatem i dla czytelnika, który teksty marksistowskie zna z oryginałów, antologia Solomona stanowi stymulację nie byle jaką. Jest nie tylko charakterystycznym symptomem dzisiejszej recepcji marksizmu w USA i Europie zachodniej (zwłaszcza we Włoszech czy we Francji rzecz ma się analogicznie), ale również, i chyba przede wszystkim, zmusza do ponownego przemyślenia podstaw koncepcji estetycznej wywodzącej się z dyrektyw Marksowskich.

Optyka, w której widzi i ustawia prezentowaną doktrynę Solomon, oraz to, co nazywa on „powrotem do humanizmu marksistowskiego”, tzn. ożywienie po r. 1956 idei Marksowskich, wymazanych czy zapomnianych przez długie lata, charakteryzuje dzieło Adolfa Sánchez Vázqueza — w wydaniu 1, oryginalnym (1965), noszące tytuł *Las ideas estéticas de Marx: ensayos de estética marxista*. Autor jest profesorem filozofii i estetyki na autonomicznym uniwersytecie w Meksyku. Po pochodzenia hiszpańskiego, brał udział po stronie lojalistów w wojnie domowej, później emigrował na drugi kontynent. Jego książka stanowi *signum temporis* w tym sensie, że w Meksyku, podobnie jak we Włoszech, Francji i RFN, a także w krajach socjalistycznych, wzrosło ogromnie zainteresowanie *Rękopisami ekonomiczno-filozoficznymi*. Sánchez Vázquez wykląda własną egzegezę tego klasycznego tekstu, ale ponadto aktualizuje wszystkie jego wątki wypowiadając się na temat kwestii nurtujących dzisiejsze dyskusje estetyczne. Sam fakt, że autor w r. 1973 wyraził zgodę na przekład oryginału bez jakichkolwiek zmian, świadczy, iż nadal podtrzymuje swoje interpretacje i propozycje.

Pominę tu rozbiór sposobu przedstawiania i egzegezy tekstów Marksowskich, gdyż nie wydaje się on specjalnie godny uwagi. Poza sprawozdaniem pozostaną również nawiązania do Lukácsa, Fischera i Garaudy'ego oraz pewne akcenty polemiczne wobec ich wywodów z przełomu lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych. Wydaje się, że w następujących pięciu kwestiach, które Sánchez Vázquez rozpatrywał w związku z tekstami Marksowskimi, zawrzeć można kwintesencję jego książki. Pierwsza dotyczy źródeł sztuki, przy tym autor wyciąga z refleksji nad nią konsekwencje odnoszące się do czterech kwestii pozostałych. Druga i trzecia łączą się ze sobą: autor stawia pytanie, czy sztuce należy przypisać i w jakim sensie funkcję poznawczą oraz czy jest z natury swojej ideologicznie nacechowana. Ten zespół zagadnień obraca się przede wszystkim wokół relacji marksizmu wobec awangardyzmu. Czwarta i piąta, znów powiązane ze sobą, mają za przedmiot rozważań wrogość kapitalizmu wobec sztuki (połowa pracy jest temu wątkowi poświęcona) oraz perspektywy twórczości artystycznej w warunkach komunizmu.

Są to, jak widać kwestie wciąż powracające w dyskusjach dzisiejszych, choć niektórzy mniemają, iż wszystko już na ich temat powiedziano. Sánchez Vázquez odrzuca pogląd coraz powszechniejszy w ostatnich dziesięcioleciach pośród badaczy marksistowskich (*vide*: Fischer, Garaudy, Lukács, Okładnikow i moje próby), iż

analizy pochodzenia sztuki niepodobna oprzeć na hipotezie traktującej pracę jako wyłączną, najbardziej pierwotną i elementarną relację człowieka wobec otaczającego go świata. Według autora błędem jest przyjęcie magii jako genetycznie uzupełniającego, równie istotnego czynnika (s. 62—79). Praca artystyczna to — jak powiada — swoista, twórcza odmiana *praxis* materialnej; sztuka właśnie z owej *praxis* wyrasta, pozostaje w różnej mierze od niej zależna, a zarazem jest wobec niej przeciwstawna, gdyż zaspokaja potrzeby duchowe, nieredukowalne do działań interesownych. Stąd towarzyszą jej narodzinom i krystalizacji: z jednej strony ornament, z drugiej figuracja — oba zjawiska stanowiące przejaw i rezultat syntetyczno-abstrakcyjnego procesu poznawczego. Magia zaś, zdaniem autora, to powrót od usamodzielnionych już wstępnie procesów estetycznych (doskonalona wciąż reprodukcja, rodząca satysfakcję wytwórczą i odbiorczą) do... utylitarnych. Tzn. satysfakcje owe wykorzystuje się dla magicznych zabiegów. O ile sztuka humanizuje rzeczywistość podkreślając dystans człowieka wobec otoczenia, o tyle magia przywraca zawisłość tyleż od świata wymyślonego co od praktycznego, któremu nie jest w stanie podołać. Autor uzasadnia swoje stanowisko argumentując, że pierwotne malarstwo jaskiniowe jest estetycznie walentne i że walory te dają się oddzielić od magicznego ich użytku; aby zaś wzmocnić swą argumentację, powołuje się na Marksa, u którego nie znajduje wzmianek o magii jako źródle sztuki. Konsekwencje takiej interpretacji początków twórczości artystycznej są, według Sánchez Vázqueza, następujące: sztuka jest działalnością praktyczno-poznawczą szczególnego charakteru, należy unikać podwójnej omyłki, tj. sprowadzania jej cech konstytutywnych bądź do samych operacji warsztatowych, paraprodukcyjnych, bądź do własności poznawczo-ideologicznych. Ponadto kapitalistyczna rzeczywistość zniekształca to, co w sztuce jest właściwe w sensie jej optymalnych potencji, komunizm zaś powinien i może owe potencje w pełni zrealizować.

Przechodzimy tu już do dalszych kwestii. W sprawie funkcji poznawczej (s. 29—36) czytamy, że dzieło sztuki — w odróżnieniu od utworu ściśle naukowego czy naukowo-filozoficznego — jest zawsze jasnym lub mglistym wyrazem wizji światopoglądowej, subiektywizacją tego, co obiektywnie dane, w tym oto sensie, że rzeczywistość podlega selekcji i zgęszczeniu, wyolbrzymieniu czy pomniejszeniu określonych wątków i aspektów. Sztuka ma być podstawowym przykładem *homo additus naturae*, a więc sprawdzanie jej założeń światopoglądowych musi mieć zgoła odmienny charakter niż przypadek weryfikacji naukowej. Realizm — powiada autor — jest w pełni uprawioną metodą twórczą, jeśli nie zamienia się w oficjalną, akademicko-dworską doktrynę. Nie można go wszelako traktować jako metody jedynie płodnej i słusznej. Pojęcie „słuszności” jest według Sánchez Vázqueza w ogóle zawodne, chyba że przyjmie się fałszywe i niebezpieczne dla rozwoju jakiegokolwiek kultury kryterium uświęconych i rygorystycznie przestrzeganych paradygmatów treści i formy. Pojęcie zaś płodności poznawczej należy odnieść do wszelkich postaw kreacyjnych, dających świadectwo poszukującej krytyczno-aktywnej orientacji twórców.

Awangardyzm kwestionujący rzeczywistość zastaną, zarówno w płaszczyźnie estetycznej jak i poza sztuką, zarówno poprzez nowe formy jak i inne niż dotąd motywy treściowe, jest więc tyleż samo co realizm, a w pewnych, tzn. kryzysowych okresach nawet bardziej bogaty poznawczo niż tamta metoda twórcza. W charakterze przykładu służy *Proces* Kafki — dzieło, które, jak sądzi Sánchez Vázquez, dobitniej niż jakiegokolwiek równoległe czasowo utwory realistyczne uwyraźniło proces alienacji pracy (s. 136—153). Dokładniej mówiąc — takie zjawiska jak depersonalizację w ramach dyktatu stosunków międzyludzkich, czysto rzeczowych,

poddanych administracyjno-biurokratycznym naciskom, oraz absurd poszukiwania sensu egzystencji przez jednostkę, która w codziennym mechanizmie jakiejś tam roboty znajduje ucieczkę przed irracjonalnością rzeczywistości społecznej, a zarazem z owej irracjonalności próbuje bezskutecznie wybrnąć. Uwagi Marksa z *Przyczynku do krytyki Hegłowskiej filozofii prawa*, zestawione z fragmentami z Kafki, mają dowieść, że *Procesu* nie trzeba bynajmniej lokalizować w określonym momencie historycznym czy geograficznym. Jest to parabola o zasięgu głębszym i szerszym — stanowi bowiem model zasadniczych prawidłowości formacji kapitalistycznej, model arcykrytyczny, chociaż Kafka był daleki od światopoglądu marksistowskiego.

Sánchez Vázquez za szczególnie błędną — i nie mającą nic wspólnego z oryginalnie pojętą i wykładaną estetyką marksistowską — uważa tezę, iż dzieła z okresu dekadencji muszą być *eo ipso* dekadentkie. Teza Marksowska o nierównomierności rozwoju form duchowych i materialnych winna by ostrzec badacza przed owym uproszczonym uogólnieniem, jakże nagminnym w teoretycznej praktyce niektórych krajów socjalistycznych. Ponadto zaś, choćby pewne dzieła z takiego okresu zaiste wyrażały postawy katastroficzne i dekadentkie, w postawach owych należałoby raczej doszukiwać się protestu — wprawdzie wypaczonego bezradnością i niewiedzą, ale jednak łatwo wyczuwalnego — artystów przeciw zastanej rzeczywistości. Wreszcie, sama substruktura ideologiczna badanego utworu, będąc kluczem do epoki, rzadko daje takich sam wgląd w wartość danej twórczości.

Z tych roztrząsań oraz z innych wywodów (s. 24—27, 99—105) wynika, iż autor nie uważa ideologicznego komponentu dzieła artystycznego za jego cechę konstytutywną. Co innego zaś, że dzieło zostaje z konieczności wchłonięte przez otoczkę ideologiczną, jaką stanowią w każdym przekroju społeczno-politycznym różne kręgi odbiorcze, sterowane określonymi potrzebami, ciśnieniem politycznym, tradycją kulturową *etc.* Wszakże samo przesłanie ideologiczne tylko w niektórych utworach jest tej mocy, że wyznacza ich strukturę niezależnie od jej wielorakich funkcji związanych z danym kontekstem. Jak można domniemywać z tych i poprzednich analiz autora, ideologiczne nacechowanie utworu to na ogół składnik wtórny, tzn. uwikłane jest w daną wizję artystyczną, czyli w swoistą poznawczą strukturę, której wartość szacować trzeba nie według kryterium najdojrzalszej w danej epoce ideologii społecznej *sensu stricto*, ale według złożonej relacji artysta — cała rzeczywistość. Prawda, że w tej relacji liczy się przede wszystkim przenikliwość oraz bunt artysty, ale obie te właściwości mogą być, i zazwyczaj są, innej natury niż ostra społeczno-polityczna świadomość czołowych ideologów.

Wrogość kapitalizmu wobec sztuki — wątek, który Marks głównie rozwijał w *Zarysie krytyki ekonomii politycznej* i *Teoriach wartości dodatkowej* — wydaje się, jak słusznie autor powiada, czymś równie oczywistym jak i problematycznym. Dlaczego dopiero od w. XIX owo zjawisko staje się tak widoczne i dotkliwie? Dlaczego, jak sam Marks podkreślał, w tymże stuleciu powstały jednocześnie dzieła tak wspaniałe jak *Komedia ludzka* Balzaka oraz powieści Dickensa, Charlotte Brontë oraz Thackeraya? Sánchez Vázquez trafnie stwierdza, że wspomniane prawo nierównomierności rozwoju nie tłumaczy wrogości danego systemu wobec twórczości artystycznej w ogóle czy jej określonych rodzajów i gatunków (epos, tragedia *etc.*). Prawo to działało bowiem przed kapitalizmem i po nim, a zatem źródła zjawiska znajdują się gdzie indziej. Zdaniem autora, *polis* grecka i gminy średniowieczne zapewniały nie tylko więź materialną, ale i duchową artysty z odbiorcami. Więzy te rozbija dopiero rynek kapitalistyczny. Jednakże autor nie zatrzymuje się ani nad Florencją Medyceuszów, ani nad Holandią XVII-wieczną, ani nad kulturą angielską XVIII stulecia. Dociekania zaczyna od momentu, kiedy wy-

krusza się, a w końcu znika patronat, autonomizuje się pozycja artysty, sztuka oferowana jako towar dla nieznanych nabywców zostaje urzeczowiona. Artysta wciągnięty w krąg fetyszyzmu ekonomicznego, zdany na własne siły, nie znajduje od początku XIX w. tematów, w granicach których mógłby zaafirmować swą postawę wobec rzeczywistości. Z drugiej zaś strony dla producentów kapitalistycznych — ze względu na zasadę maksymalnego zysku — liczy się przede wszystkim ilość, a nie jakość wytworu, pośród jakości zaś wybijają się na plan pierwszy te, które zaspokajają potrzeby przede wszystkim masowe (rozrywkowe). Rezultatem tego nowo zaistniałego układu jest cyrkulacja dzieła poza gestią artysty, przymus produkowania w zgodzie z bieżącymi gustami publiczności, cele twórczości przyporządkowane środkiem prowadzącym do doraźnego komercyjnego sukcesu (zewnętrzna i wewnętrzna cenzura). Kapitalizm unicestwia więc wszystkie warunki organicznej twórczości artystycznej, tzn. twórczości jako swobodnej gry sił psychicznych, środków służących celowi, czyli wizji indywidualnej, ambicji przekształcania i kształtowania gustów publiczności, wartości autentycznych (unikalnych) nie zdeformowanych presją czy zgola dyktatem wartości wymiennych, rynkowych.

Rezultat owej sprzeczności między systemem kulturowym ufundowanym na prywatnej własności podstawowych dóbr a twórczością artystyczną, ściślej biorąc: jej najlepszymi, oryginalnymi przejawami, odpowiadającymi głębokim i prawdziwym potrzebom człowieka — jest fatalny. Z jednej strony straszliwe obniżenie poziomu duchowego (m. in. estetycznego), z drugiej — poczucie bezdomności artysty, jego bezradne protesty, szaleństwo, samobójstwa. Na tym tle twórczość takich genialnych jednostek jak Szekspir, Goethe czy Balzak tłumaczy się, według autora, jedynie wyjątkowymi okolicznościami. Wyjątkowymi zarówno w płaszczyźnie indywidualnej jak i społeczno-historycznej. Ich sukces był spowodowany mianowicie (i przede wszystkim) szczególną enklawą, w jakiej działali, oraz osobistą wytrwałością i wytrzymałością psychiczną. Notorycznym natomiast zjawiskiem jest klęska i samotność utalentowanych twórców, którzy muszą być odrzuceni i niszczeni przez społeczeństwo zbudowane na kapitalistycznej hierarchii dóbr. Sánchez Vázquez dodaje jednak, że tezę Marksowską o wrogości systemu burżuazyjnego wobec sztuki można zinterpretować inaczej, tzn. wężej: jako zanikanie czy wyrugowanie pewnych rodzajów i gatunków artystycznych. W tym ujęciu — powiada — wystarczy odwołać się do analizy socjologicznej przemian świadomościowych (np. przejście od eposu do powieści zanalizowane przez Lukácsa), a nie pozycji (roli) samego artysty, co nasuwa znacznie więcej trudności interpretacyjnych (s. 219—224).

O tym, że Marksowska teza nie jest przestarzała, świadczyć mają kolejne wywody (s. 238—265) o współczesnej, według terminologii wprowadzonej przez Adornę i Marcusego, „*Kulturindustrie*”. Przykładem są przede wszystkim Stany Zjednoczone, których oddziaływanie na Europę zachodnią czy Meksyk nie ulega wątpliwości. Masowa, standaryzowana produkcja dzięki tzw. publikatorom wypiera tam skutecznie sztukę ambitną. To, co banalne i trywialne, co dostarcza bodźców pseudoestetycznych, popierane jest przez *hidden persuaders* — co gorsza, znajduje pełną aprobatę pośród osobników składających się na „samotny tłum”. Owa jednowymiarowa kultura czy, dokładniej mówiąc, *quasi*-kultura pogłębia rozróżnienie duchowe w społeczeństwach kapitalistycznych; ogłupia bowiem doszczętnie tuzinkowego, przeciętnego odbiorcę, a artystów elitarnych spycha na margines, bądź przymuszając ich do niewolniczego mariażu z technologią, bądź czyniąc z nich ekstrawagancką, pozornie tylko zrewoltowaną bohemę.

Sztuka w warunkach komunistycznych (której, co należy podkreślić, autor nie utożsamia z sytuacją artystyczną w aktualnych systemach z obozu socjalistycznego)

ma być sztuką dla wszystkich, eliminującą produkty masowe „dla oglupiałego ludu” oraz twórczość elitarną, skazaną na samoadorację artystyczną.

W ostatnich rozdziałach pracy Sánchez Vázquez powraca do młodego Marksa i nawiązuje do Gramsciego (s. 266—287). Marks ukazany jest tu jako myśliciel projektujący społeczność niezbywalnie wyposażoną w impulsy twórcze, przejawiające się w każdego rodzaju czynności — pracy, społeczność, która nie przyznaje sztuce jako odmianie twórczości żadnego uprzywilejowanego miejsca. Gramsci jest instancją odwoławczą przy refleksjach o sztuce popularnej. Popularna — według autora — to nie twórczość traktująca masy odbiorców jak dzieci ze szkółki niedzielnej lub tłum turystów z Las Vegas, lecz sztuka bądź populistyczna (tzn. mająca za przedmiot życie codzienne w zwierciadle ogólniejszych procesów społecznych), bądź jawnie tendencyjna (rewolucyjna), tzn. korespondująca z potencjalnymi, najistotniejszymi potrzebami i dążeniami mas, choćby one sobie z nich nie zdawały sprawy, bądź wreszcie, jeśli są talenty po temu, tworzona przez samych plebejuszy. Sztuka popularna w tych właśnie trzech znaczeniach, a nie sztuka hermetyczno-awangardowa naszych dni, ma być drogą wiodącą ku kulturze jutrzejszej, takiej, jaką Marks wskazywał w swej utopijnej wizji.

Sporo w książce Sánchez Vázqueza uwag i analiz jak najbardziej trafnych i perswazyjnie wyłożonych. Nie sposób ponadto odmówić mu samodzielnego rozpatrzenia większości poruszonych kwestii, mimo że — jak rzekło się wcześniej — jest dłużnikiem wybitnych zachodnioeuropejskich badaczy marksistowskich oraz dyskusji, które w Polsce, w Czechosłowacji i na Węgrzech wybuchły na przełomie lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych. Skupię się tu wyłącznie na tych refleksjach autora, które wydają mi się nieprzekonujące bądź nasycone kontrowersyjnością wysokiego stopnia.

Kwestia pochodzenia sztuki nie da się rozstrzygnąć w sposób empiryczny. Dane sprawdzalne, które gromadzimy w coraz większej liczbie dzięki odkryciom archeologicznym, muszą być wkomponowane w określoną hipotetyczną całość, scalone ze sobą dzięki określonej koncepcji metodologicznej. Fakt, że Marks nie wypowiedział się o magii, dowodzi jedynie uwarunkowania historycznego jego refleksji na ten temat (był to okres wyprzedzający odkrycia archeologiczne), ale bynajmniej nie wyznacza w sposób definitywny stanowiska marksistowskiego. Zwłaszcza jeśli wziąć pod rozwagę spostrzeżenia Marksa o mitologii greckiej i przeciągnąć je wstecz ku czasom najodleglejszym. Jakoż z punktu widzenia metodologii Marksowskiej wydaje się ze wszech miar zasadne przyjęcie hipotezy rekonstruującej świadomość pierwotną (a więc i tę, która zrodziła pierwsze wytwory artystyczne) jako zarówno magiczną i produkcyjną. Ścisłej biorąc jako magiczno-produkcyjną, gdyż aspekty te w ówczesnym syndromie życiowym i mentalnym nie dają się oddzielić.

Nb. to, co Sánchez Vázquez nazywa działaniem poznawczym, syntetyczno-abstrakcyjnym, wyłoniło się właśnie z myślenia magicznego, tak jak fikcja wykształciła się z przedstawiania (reprodukcji) osób i rzeczy mającego charakter jeszcze magiczny. Autor myli więc fazy rozwojowe, które należy zrekonstruować. Ów porządek czasowy przedstawia się raczej tak: produkcja i magia są fazą wstępną, z ich symbiozy stopniowo w fazach późniejszych wyodrębnia się świat sztuki, przy czym wyodrębnienie następuje inaczej tam, gdzie przeważają elementy magii (tu tendencja autonomizująca wiedzie ku fikcji), a inaczej tam, gdzie przeważa funkcja produkcyjno-utilitytarne *sensu stricto* (tu wytwarza się względnie samodzielna struktura podległa rytymowi, proporcji, symetrii).

Odwracając ów porządek czasowy Sánchez Vázquez zamazuje jednocześnie różnicę między zagadnieniem źródeł sztuki a tejsze jakościami konstytu-

tywnymi. Źródła to elementy zewnętrzne, które dopiero poprzez proces interioryzacji (w samym wytworze) prowadzą do rudymenarnych jakości sztuki. Źródła owe to np. rytmizacja procesu produkcyjnego albo *protomimesis* w rytuale czy ceremonii o magicznym rodowodzie i charakterze. Jeśli my z naszej perspektywy wyraźnie rozróżniamy, co estetyczne, a co magiczne w sztuce pierwotnej, to dla troglodytów tamtego czasu jakości te zlewały się ze sobą (na pewno w erze paleolitu) i trzeba było setek tysięcy lat, by dojrzała świadomość ich odrębności. Z kolei kwestia, czy takie lub inne ujęcie sprawy pochodzenia sztuki rzutuje bezpośrednio na jej status dzisiejszy, wymagałaby dodatkowej analizy, której autor nie przeprowadził. Mianowicie, trzeba by rozważyć problem ewentualnych inwariantów sztuki mimo nieustannej zmienności kulturowych kwalifikacji aksjologicznych, z jakimi związane są dzieje sztuki. Należałoby poza tym zapytać, czy twórczość terażniejsza, na zakręcie cywilizacyjnym, wskazująca raczej kierunek przeciwny do wszystkiemu, co dotąd znamy, jest wskaźnikiem godnym uwagi — czy też jedynie przejściową aberracją. Wydaje się, że Sánchez Vázquez nie dopowiedział jawnie i wyraźnie, iż stosuje normatywną kategorię sztuki. W refleksjach Marksa użycie terminu opisowe (jaka sztuka jest, jak zmienną przybiera postać) i postulatywne (sztuka autentyczna, odpowiadająca „prawdziwym” potrzebom ludzkim) nie są rozróżniane. Autor również nie dokonał tego *distinguo*, co odbija się przede wszystkim na jego rozważaniach o stosunku kapitalizmu i komunizmu do twórczości artystycznej.

Rozważania dotyczące swoistej funkcji poznawczej budzą zastrzeżenia, ponieważ subiektywno-objektywne jest również poznanie naukowe i filozoficzne, a *homo additus naturae* to formuła właściwa dla wszelkich działań i wytworów w dziedzinie przynajmniej humanistyki. Niejasne jest zatem, co według autora miałyby wyodrębniać sztukę spośród najbliższych jej form świadomości społecznej. Być może autor walcząc z tzw. gnozeologizmem (według którego wartością artystyczną główną jest poznanie świata, sprawdzalne tak samo jak np. poznanie historyczne), charakteryzującym tendencję badawczą niektórych radzieckich estetyków, zgubił z pola widzenia kwestię istotnych konstytutywnych cech sztuki. Mankament ten nie podważa zasadności wywodów o awangardyzmie i realizmie ani wyników interpretacji *Procesu* Kafki. Można by wszelako rzec, że łatwiej przyszłoby autorowi „wybronić” *casus* Kafki przeciw tym krytykom, którzy znakomitego powieściopisarza potępiali w czambuł, gdyby wyszedł z założenia, że wizje artystyczne są na ogół mgliste światopoglądowo, i tezę tę wzbogacił analizą m. in. takich właściwości sztuki, jak forma wypowiedzi, wirtualność świata przedstawionego, kompozycja całości strukturalnej i jej koherentność różnego stopnia.

Analiza taka byłaby szczególnie owocna dla obalenia poglądu, dzisiaj rzadko już głoszonego przez marksistów, że ideologiczny komponent jest fundamentalną cechą dzieła sztuki. W medytacjach nad tą kwestią autor chyba dał się zasugerować terminologią swych oponentów. Przez nacechowanie ideologiczne rozumie bowiem jawną przewagę wyraźnie zarysowanej substruktury światopoglądowej (społeczno-politycznej) w danym utworze; z kolei zaś w dobrze uzasadnionej argumentacji dowodzi, iż dzieła sztuki bywają nacechowane ideologicznie, ale najczęściej w sposób zakamuflowany z racji ich strukturalnej złożoności bądź wieloznaczności, i że przesłanie owo wydobywa dopiero określony typ odbioru. Sánchez Vázquez wojuje zatem nie z tezą o ideologicznej potencji utworów artystycznych, lecz ze schematycznym, uproszczonym pojmowaniem relacji między sztuką a ideologią.

Rozważania o zjawisku wrogości systemu kapitalistycznego wobec sztuki są

najciekawszą częścią książki. Moje sprawozdanie nie oddało obfitości konkretów, którymi operuje autor, ani też pytajnej tonacji jego monologu. Niemniej i w tej materii pozostaje więcej do zanegowania niż do przyjęcia. Podjąwszy tak sporny i trudny problem na tle marksowskiej tradycji autor nie uściślił dostatecznie wątków odziedziczonych. Wydaje się ze wszechmiar wskazane, choćby po analizach samego Sánchez Vázqueza (i przed nim Sartre'a), ograniczenie Marksowskiej tezy wyłącznie do okresu rozpoczynającego się w w. XIX, tzn. od rozwiniętego rynku kapitalistycznego, a ponadto do określonych rodzajów i gatunków artystycznych. Nie udało się bowiem autorowi (gdyż udać się ten zabieg nie może) wykazać, iżby fenomen wrogości wobec sztuki był rozpowszechniony i dotkliwy od narodzin formacji kapitalistycznej, tzn. od wieku XVI. Póki prawa rynku nie zdominowały całkowicie rynku kulturowego, nie wyparły patronatu, nie rozprężyły silnych tradycyjnych więzi między daną gminą (populacją) a twórcami, procesy alienacji artystycznej, których spektakularnym efektem było pojawienie się bohemy, przebiegały w sposób utajony.

Nie udało się również autorowi argumentacja tłumacząca wyjątkowy status Szekspira i Milтона, Goethego i Balzaka. Marks wzmiankując o nich miał chyba co innego na myśli niż ekskluzywny charakter ich twórczości. Przede wszystkim — zgodnie z uwagami dopiero co wyłożonymi — należy z zestawienia owych nazwisk wyodrębnić Balzaka. Pozostałe nazwiska twórców nie stanowią problemu, trzeba jedynie rozpatrzyć ich wielkość na tle epoki. Balzak zaś, jego rówieśni i jego wielcy następcy to zaiste problem — jeśli założyć, że kapitalizm niszczy wszelką sztukę, że uzależniając twórcę: bądź w sposób nieunikniony narzuca mu postawę służebną wobec panującego rynku, bądź zamyka artystę w wieży z kości słoniowej. Otóż stwierdzenia te — *nb.* nigdzie nie sformułowane przez Marksa — dotyczą co najwyżej modelowych dominujących tendencji tamtego okresu, a nie całokształtu zjawisk artystycznych. Więcej: z Marksowskich dociekań nad sztuką wynika, że kontralienacja była czymś równie oczywistym w przypadku artystów najwybitniejszych, jak poddanie się presji fetyszyzmu w przypadku twórczości przeciętnej czy po prostu słabej.

O ile na analizę sytuacji od w. XIX, aż po próg lat dwudziestych, można w zasadniczych rysach przystać mimo wskazanych uchybień, o tyle uwagi Sánchez Vázqueza o sytuacji aktualnej uważam za wykład truizmów, sterowany względami bardziej demagogicznymi niż badawczymi. Od lat trzydziestych bowiem, zwłaszcza zaś po r. 1945, nastąpiła radykalną przemianą układów: artysta — mecenat. Zniknął artysta wyklęty, skazany na zagładę. Patronat korporacyjny czy indywidualny objął ogromne połacie twórczości. Mecenasi zaczęli się ubiegać o jakość, a nie ilość. Nie twierdzą, iż rynek kapitalistyczny nie jest nadal nieprzyjazny wobec sztuki ambitnej, zwłaszcza tej najbardziej autentycznej, ale jest to wrogość zupełnie innego rodzaju niż XIX-wieczna, którą Marks znał z autopsji. Zjawisko to należałoby poddać socjologicznej analizie i interpretacji, równocześnie z opisem „*Kulturindustrie*”, która choć jest faktem bezspornym, bynajmniej nie stanowi tak jednoznacznie ujemnego zjawiska, jak je widzi Sánchez Vázquez. Z owej kultury masowej wypada przecież wyłuskać to, co naprawdę demokratyzuje obieg sztuki, co ją zbliża do, zagadnień palących i bolesnych dnia codziennego, co obala rogatki między współczesną technologiczną cywilizacją a dziedzictwem humanistycznym. Jestem za rozwiązaniem postulowanym przez autora: za sztuką w sensie marksowskim „prawdziwą”, tzn. ekspresyjną, wyzwalającą siły ludzkie, dla wszystkich twórczą i zakotwiczoną w maksymalnej puli czynności, ale też dlatego inaczej patrzę na konflikt między

twórczością elitarną a masową. I tu, i tam przeprowadziłbym linię demarkacyjną między mistyfikacją a autentyzmem, uległością wobec *status quo* przy pozorach buntu a wyzwaniem rzuconym rzeczywistości, tradycją skostniałą a kontynuowaną w sposób odkrywczy, nowatorstwem krzykliwym i pustym a propozycjami rozszerzającymi horyzonty psychiki ludzkiej.

Czy książka Sánchez Vázquez warta jest aż tak długiej polemiki, skoro korzeniami sięga kontrowersji sprzed lat dziesięciu? Starałem się ukazać jej walory w świetle mych uwag krytycznych — tzn. jej funkcję stymulującą do stawiania pytań na wskroś dzisiejszych i szukania odpowiedzi wstępnych, otwartych na rozwijającą się przed naszymi oczami rzeczywistość.

W tym sposobie czytania i rekonstruowania myśli Marksa autor okazuje się szczególnie bliski wspomnianej wcześniej antologii Solomona. Marksizm jest dla Sánchez Vázquez żywą metodą badawczą, a nie katechizmem czy strzeżonym przez strażników pieczęci gotowym systemem. Ten typ uprawiania marksizmu zaczyna stopniowo brać górę na drugiej półkuli naszego globu — zwłaszcza pośród badaczy młodszego pokolenia, niedawnych absolwentów uniwersyteckich. Spośród autorów amerykańskich średniego pokolenia trzeba tu specjalnie wymienić Fredrica Jamesona, profesora z San Diego, kierownika katedry literatury porównawczej na tamtejszej uczelni. Solomon poszedł w istocie jego śladami, skoro praca Jamesona pt. *Marxism and Form* z r. 1971¹ miała za bohaterów m. in. Benjamina, Marcusego i Blocha oraz dialektyczne relacje między dziełem a wizją artystyczną, projektującą światy dotąd nie znane. Ostatnia książka tegoż autora, *The Prison-House of Language* (Princeton 1972), podejmująca filozoficzno-estetyczną debatę z formalizmem rosyjskim i strukturalizmem Lévi-Straussa wymaga oddzielnego omówienia — dlatego przede wszystkim, że polemika prowadzona jest na obszarze przeciwnika, jego terminologią, w granicach jego perspektywy. Słowem, jest z intencji interpretacją głównie analityczną, immanentną, z której ostrożnie wywiedzione są oceny krytyczne. Również ta próba dowodzi, że marksizm z tamtego kontynentu *eppur si muove...*

Stefan Morawski

Teun A. van Dijk: [1.] MODERNE LITERATUURTHEORIE. EEN EKSPERIMENTELE INLEIDING. Amsterdam 1971. Van Genneep, ss. 162; [2.] TAAL, TEKST, TEKEN. BIJDRAGEN TOT DE LITERATUURTHEORIE. Amsterdam 1971. Polak en Van Genneep, ss. 252*.

Młody profesor uniwersytetu amsterdamskiego, Teun A. van Dijk, jest jednym z nielicznych jeszcze, jak się zdaje, naukowców, którzy próbują zastosować do ba-

¹ Zob. informację i opinię o tej pozycji — na tle renesansu myśli lewicowej i marksistowskiej — w moim szkicu pt. *Z aktualnych problemów estetyki amerykańskiej* („Literatura na Świecie” 1972, nr 12).

* Lokalizacje odsyłające do stronich tych książek opatrzone są skrótami: M dla poz. 1; T dla poz. 2. Ze względu na nikłą w Polsce znajomość języka holenderskiego warto podać przekład obu tytułów: 1) *Nowoczesna teoria literatury. Wprowadzenie eksperymentalne*; 2) *Język, tekst, znak. Przyczyńki do teorii literatury*. Z tego też względu tytuły rozdziałów wymienia się tu w wersji polskiej.

Pragnę wyrazić szczerze podziękowanie Pani Prof. M. R. Mayenowej za podjęcie się trudu przeczytania tej recenzji w maszynopisie i przekazanie mi swoich sugestii ulepszenia tego tekstu.