

Anna Maciejewska-Jamroziakowa

Filozoficzne i kulturowe podstawy sztuki w ujęciu Anatola Łunaczarskiego

Studia Rossica Posnaniensia 16, 111-134

1981

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.

ANNA MACIEJEWSKA-JAMROZIAKOWA

Poznań

FILOZOFICZNE I KULTUROWE PODSTAWY SZTUKI W UJĘCIU ANATOLA ŁUNACZARSKIEGO

Kiedy Anatol Łunaczarski zaczął na początku wieku pisywać artykuły o sztuce, wkraczał swoimi refleksjami w kręgi problematyki modernistycznej. Główne hasło estetyki modernizmu głoszące wysoką rangę sztuki i twórczości oraz szczególną pozycję artysty, znalazło w nim swego gorliwego wyrażiciela. Młody Łunaczarski nie tylko zresztą podejmował treści typowe dla ówczesnej estetyki, lecz także charakterystyczny sposób wyróżniania i interpretowania zjawisk związanych ze sztuką. I tak skłonny był zajmować się zagadnieniami funkcji sztuki, w kilku pierwszych artykułach zastanawiając się nad tym zjawiskiem.

Już w pracy z 1902 roku *Maurycy Maeterlinck*¹, w artykułach poświęconych twórczości M. Gorkiego z 1903 i 1905 roku, publikowanych w czasopismach „Russkaja mysl”, „Obrazowanie” i „Prawda”, a także szkicach o *Hamlecie* i *Fauście* Goethego² rozważał funkcję sztuki. Uważna lektura tych wypowiedzi pozwala spostrzec, że w sposobie uzasadniania wskazanych funkcji, debiutujący nieledwie autor, wychodził poza stosowaną we współczesnej mu estetyce motywację. Uzasadniał mianowicie funkcje sztuki w kategoriach racjonalistycznych stosując przy tym dwojaki typ argumentacji: socjologiczny i ontologiczny, przywołując racje klasowości sztuki i wyróżniając własności wytworów walentne estetycznie³. Jakkolwiek utwory te cechuje modernistyczna fra-

¹ „Образование” 1902, nr 10 i 12.

² „Русская мысль” 1903, nr 2, „Образование” 1904, nr 3, „Правда” 1905, nr 4.

³ Zwrócił na to uwagę S. Dziański w pracy: *Problemy klasowego charakteru sztuki i kultury artystycznej* (Poznań 1967) pisząc, że „w przeciwieństwie do Marksa i Engelsa, którzy ujmowali zagadnienie własności i istoty sztuki w płaszczyźnie zdecydowanie antropologicznej, Plechanow np. opowiadał się za poglądem skrajnie socjologiczno-histerycznym, zaś Łunaczarski i np. Kelles-Krauz próbowali łączyć koncepcję socjologiczno-histeryczną z koncepcją uwzględniającą immanentne, autonomiczne prawa rozwoju sztuki i jej wartości (s. 28).

zeologia, wyraźnie emocjonalny język, tak charakterystyczny dla tego stylu rozważań o sztuce, to wywody Łunaczarskiego nie całkiem mieszczą się w tym nurcie.

Wyrażając uznanie dla twórczości Gorkiego, wskazując na stylistyczne walory Maeterlincka, zarazem podkreśla ogromne znaczenie sztuki dla rozwoju społecznego, w tym widzi jej zasadnicze, pozytywne funkcje i ze względu na te funkcje charakteryzuje sztukę przyszłości jako ogólnospołeczną, sztukę mas, w której wyrażą się idee braterstwa, wzniosłości życia, piękna walki. Poza Maeterlinckiem, którego światopogląd zresztą Łunaczarski odrzuca jako zbyt pasywny, w omawianych artykułach pojawia się jeden jeszcze duchowy przywódca modernistów — Nietzsche. Gorkiego zestawia z Nietzschem jako bojowników o pełne, wielkie życie, o „bohaterstwo istnienia”, „potęgę życia”, heroicznego „nadczołwieka”, wypowiadającego w imię etyczno-estetycznego ideału walkę wszystkiemu co dekadentkie i nędzne.

Próba odpowiedzi na pytanie — czym jest sztuka, zawarta jest w całej, niemal twórczości Łunaczarskiego i czasem ma charakter bardziej filozoficzny a nawet teoretyczny (jeśli pojawia się w tekstach z zakresu estetyki), czasem zaś publicystyczny czy formułowany w trybie administracyjnym (wówczas, gdy Łunaczarski występuje jako działacz kultury, organizator i kurator konkretnych działań artystycznych). Usilna dążność do wyjaśnienia frapującego go zagadnienia — roli sztuki dla człowieka, dla życia społecznego, odżyła u Łunaczarskiego wówczas, gdy stanął na pozycjach bolszewickich i rewolucyjnych, zdając sobie sprawę z potęgi narzędzia jakim jest sztuka. Jako Ludowy Komisarz Oświaty szczerze zaangażował się w jedno z bardziej kontrowersyjnych zjawisk rewolucji — zagadnienia sztuki i kultury. Sztuka w różnych formach towarzyszyła mu przez całe życie, w tej burzliwej, trudnej, a jednocześnie tak ważnej dla rozwoju sztuk pięknych epoce.

To, co w tekstach Łunaczarskiego uderzające i co zauważali niemal wszyscy piszący o nim, to przeświadczenie, że sztuka jest jedną z najważniejszych form wyrazu dla ludzkiej egzystencji, zawiera niejako kwintesencję ludzkiego bytowania. Przeświadczenie to łączy Łunaczarski z całym pokoleniem modernistów, ale sposób uzasadniania ważności sztuki dla człowieka, wyróżnia jego poglądy, jako nie mieszczące się w tradycyjnie rozumianej estetyce modernistycznej.

Ważność sztuki w kategoriach modernistycznych związana była z przysługującym jej bytem idealnym, absolutnym; sztuka odzwierciedla obiektywne prawa bytu, służy wtajemniczeniu podmiotu w dziedzinę transcendentalnego ducha. Jak pisał, odkryty przez modernistów Ernst Hello „sztuka to wtajemniczenie, wysiłek, poryw”⁴, „z natury rzeczy szukając odwiecznego typu rzeczy, zwraca się ku krainom ideału, wzrok jej sięga w głąb zjawisk i rzeczy,

⁴ E. Hello, *Filozofia i ateizm*, Warszawa 1909, s. 140.

aby dobrać co jest w nich najistotniejszego”⁵. Jeden z modnych wówczas, fascynujących Europę myślicieli R. W. Emerson dowodził, że jedyną wiedzą, która „obwieszcza” wartości duchowe, istotne wewnętrzne wartości, jest sztuka, bowiem „wszechświat jest uzewnętrznieniem ducha, wszelkie życie wytryska w zjawiskach, cała nasza wiedza jest wiedzą zmysłów i dlatego też jest powierzchowna”⁶. Bergsonizm, niewątpliwy w przytoczonym cytacie, jako teza dualizmu istnienia: obiektywnego ducha i zjawiskowej natury rzeczywistości, tylko sztuce przyznawał możliwość poznania absolutu, tylko duchowej natury rzeczywistości. Bergson pisał, że „sztuka (...) zawsze ma jeden i ten sam cel; odrzuca symbole praktycznie pożyteczne, ogólniki przyjęte konwencjonalnie i społecznie, wreszcie wszystko, co zasłania oczom naszym rzeczywistość, aby nas właśnie postawić oko w oko z tą rzeczywistością”⁷.

Ważności sztuki nie uzasadniał Łunaczarski nigdy w kategoriach absolutyzmu ontologicznego, nie traktował bowiem wytworów artystycznych jako bytów wyrażających to, co irracjonalne, istniejące idealnie. Modernistyczne uwikłania jego estetyki nie sięgają tak daleko jak sztandarowe hasła tej formacji kulturowej, ale przejawiają się niewątpliwie w samym stawianiu problemów, zainteresowaniu dla zagadnień, które estetyka modernistyczna jako najbardziej charakterystyczne podejmowała: problemy doniosłej roli sztuki, stosunku sztuki i rzeczywistości, funkcji sztuki, źródeł wszelkiej twórczości fenomenu tworzenia i artysty, lecz odpowiedzi Łunaczarskiego na pytania postawione „z duchem epoki” nie mieściły się w repertuarze modernistycznym.

Wszystkie te modernistyczne tematy podejmował Łunaczarski w całej swojej (a nie tylko młodzieńczej) twórczości, czym niekiedy zadziwiał radzieckich krytyków, a swoich oponentów — zainteresowaniem dla spraw, które w polemikach i sporach artystycznych i estetycznych lat porewolucyjnych w ogóle się nie ujawniały, jak np. jego dociekania nad osobowością artysty.

Problem artysty, twórczej osobowości pojawił się u Łunaczarskiego już około 1903 roku⁸ i analizowany był przezeń w duchu modernistycznym jako przejaw skłonności patologicznych. Jego zainteresowania twórcą i fenomenem tworzenia dawały o sobie znać i później, np. w artykule z 1916 *Rosyjscy malarze w Niemczech*⁹ oceniając obrazy Brohisa zwracał uwagę na chorobę nerwową

⁵ E. Hello, *Człowiek. Życie. Wiedza. Sztuka*, Kraków 1907, s. 330.

⁶ *Cztery głosy o poezji: Emerson, Spitteler, Hofmannsthal, Dehmi*, Lwów 1910, s. 14.

⁷ H. Bergson, *Śmiech. Studium o komizmie*, Lwów—Warszwa 1902, s. 120.

⁸ Pisze o tym A. Kriwoszejewa: „Łunaczarski podkreślał, że *Faustem* Lenau zainteresował się 1903 roku, właśnie z tego powodu, że sam Lenau był genialnym wariatem” (*Эстетические взгляды Луначарского*, Ленинград — Москва 1939, s. 84).

⁹ Artykuł był drukowany w czasopiśmie „День” (1916, nr 348).

artysty jako zasadniczy czynnik twórczy¹⁰. Podobne przekonanie, chociaż nie tak skrajnie sformułowane wyraził w odniesieniu do rosyjskich pisarzy i poetów, którzy ginęli tępieni przez carskie samodzierżawie, ale do fizycznej zagłady, jaka była ich udziałem przyczyniały się także ich wewnętrzne, psychiczne skłonności¹¹.

Najpełniejszy wyraz swoim zainteresowaniom dla fenomenu artysty dał Łunaczarski w obszernym wykładzie z końca 1929 roku wygłoszonym w sekcji literatury Komunistycznej Akademii pt.: „Socjologiczeskije i patologiczeskije faktory w istorii iskusstwa”¹². To właśnie wystąpienie wywołało najwięcej polemik i krytycznych ocen poglądów Łunaczarskiego, które to krytyczne oceny uogólniano na jego koncepcje celów i zadań krytyki literackiej i nauki o literaturze.

Zasadniczą przyczyną odrzucenia propozycji badań sztuki także pod kątem zainteresowań dla twórczej osobowości artysty była całkowita rozbieżność problematyki estetycznej, z jaką występował Łunaczarski, a tą, którą uprawiali Rappowscy krytycy i profesorowie marksiści szkoły Pieriewierziewa i Fricze. W programie badań antybiograficznie nastawionych socjologów i zajmujących się „czysto proletariackimi” faktami literackimi Rappowców, nie mieściły się zagadnienia z analizą których wystąpił Łunaczarski. W oparciu o twórczość i biografię F. Hölderlina wskazał na związek działalności artysty z chorobą psychiczną. Wielka twórczość, dowodził, często związana jest z cierpieniem wewnętrznym, konfliktem psychicznym, którego obiektywizacją są dzieła sztuki. Zjawisko twórczości jako kompensacji za cierpienia psychiczne nie zawsze występuje w sposób tak wyraźny, narzucający się interpretacji w kategoriach patologii twórczości, jak w przypadku Hölderlina, ale przykładów na to, iż motorem działań artysty są szczególnie predyspozycje psychiczne, nierzadko o charakterze patologicznym, wskazał Łunaczarski wiele, mówiąc o Dostojewskim, Gogolu, G. Uspienskim, L. Andrejewie, Mickiewiczu, Baudelaire, Guy de Maupassancie. „Chory psychicznie pisarz może tworzyć wielkie dzieła, nie mimo swej choroby, ale dzięki niej (...) w pełni zdrowy człowiek nie może wybrać artystycznej profesji”¹³ pisał Łunaczarski. Tak mocno wyakcentowana wyjątkowość artysty uwarunkowana odrębnością jego konstytucji psychicznej, która zasadniczo kształtuje twórcze „ja”, każe doszukiwać się pierwotności pewnych faktów biologicznych w stosunku do

¹⁰ Łunaczarski pisał: „Kiedy choroba Brohisa zaatakowała tzw. wyższy układ nerwowy, rozpadło się więzienie, demon uwolniwszy się owdładnął artystą, dał mu pędzel w rękę i zmusił do malowania świata takim, jakim go ujrzał w raptownym olśnieniu lunatyka (ibid.).

¹¹ А. Луначарский, *Судьбы русской литературы*, Москва 1925.

¹² Artykuł był drukowany w czasopiśmie „Литературный критик” 1935, nr 12, oraz jako artykuł wstępny pt: *Śmierć Empedoklesa do Pism wybranych F. Hölderlina*.

¹³ Cytuję za: А. Кривошеева, *Эстетические взгляды Луначарского ...*, s. 85.

faktów kulturowych i społecznych. W tym kierunku szła też krytyka poglądów Łunaczarskiego, któremu zarzucano biologizm i fizjologizm, w czym zwłaszcza zapisali się „nalitpostowcy” pod wodzą Awerbacha¹⁴. Nie wyjaśniając ostatecznie, o ile pogląd Łunaczarskiego na fenomen twórczy charakterystyczny jest dla ujęcia biologicznego zjawisk artystycznych, o czym, wydaje mi się, słusznie pisał A. Lebediew¹⁵ (wskazując na bardziej złożoną interpretację koncepcji Łunaczarskiego, a cały spór i jego gwałtowność przypisując programowo polemicznemu tonowi artykułu Ludowego Komisarza Oświaty, gdzie z natury rzeczy muszą pojawić się dość skrajne sformułowania), należy zwrócić uwagę na niewątpliwie modernistyczną proveniencję tej koncepcji artysty, z jaką Łunaczarski w omawianym wykładzie i kilku wcześniejszych artykułach wystąpił.

Zainteresowanie dla artysty, geniuszu (jak często pisano) było w okresie końca wieku jedną z bardziej charakterystycznych fascynacji umysłowych¹⁶. Dociekania ówczesnych nad istotą twórczości, osobowością twórczą zawarte w licznych książkach, tłumaczonych na wiele języków, doczekały się niekiedy kilkudziesięciu wydań, znane były od Ameryki po Rosję. Motywem, który dominował w poglądach autorów tak sztandarowych prac, jak: *Bohaterowie* Carlyle’a, *Wielcy wtajemniczeni* E. Schurego, *Jasnovidze i wróżbici* Oli Hansona, licznych wywodach Nietzschego w *Duszy dostojnej*, *Tako rzecze Zaratustra*, *Z psychologii twórczości*, Wilde’a *Duszy człowieka w epoce socjalizmu*, *Dialogach o sztuce i Esejach*, koncepcjach M. Stirnera i bardzo znanych książkach C. Lombrosa *Geniusz i obłąkanie. W związku z medycyną sądową, krytyką i historią* oraz M. Nordau *Zwyrodnieni*, było przekonanie o wyjątkowej sublimacji jednostki twórczej, jej ponadprzeciętności, ale zarazem patologii, choroby artysty. Pogląd ten pojawił się także w pracach estetyków. E. Veron, uważany za kompilatora i popularyzatora modnej estetyki, cały rozdział swej pracy poświęcił rozważaniom istoty geniuszu i w wielu miejscach podkreślał, że warunkiem wszelkiej sztuki jest „wyższość duchowa ludzi geniuszu” i „neurotyczność przypisywana genialności”¹⁷.

Nie wydaje się jednak, aby konstruowanie daleko idących, szczegółowych analogii między modernistycznym poglądem na istotę geniusza i w ogóle twórczości (zwłaszcza że pogląd ten nie był niezróżnicowany o czym świadczą wymownie liczne nazwiska autorów, a lista przytoczonych jest przecież fragmentaryczna) a ujęciem tych zagadnień przez Łunaczarskiego mogło

¹⁴ Cykl artykułów publikowanych w 1928 roku w czasopiśmie „На литературном посту”.

¹⁵ А. Лебедев, *Эстетические взгляды А. В. Луначарского*, Москва 1970, с. 228 - 229.

¹⁶ Bardzo wnikliwie pisała o modernistycznej koncepcji artysty M. Podraza-Kwiatkowska w dwóch studiach: *Symbolika kreacji artystycznej* i *Bóg, ofiara, clown czy psychopata*. W: *Młodopolskie harmonie i dysonanse*, Warszawa 1969.

¹⁷ E. Veron, *Estetyka*, Warszawa 1892, s. 90 - 91.

dać pełniejsze wyjaśnienie wskazanych kwestii w jego twórczości. Ponieważ takich prostych analogii z sztandarowym modernizmem w ogóle nie dałoby się u Łunaczarskiego wytropić. Jakkolwiek na pewno jest rzeczą sensowną mówić, w przypadku Łunaczarskiego, o modernistycznej przynależności pokoleniowej, co przecież widoczne jest nie tylko w wyróżnianiu określonego repertuaru problemów, ale także w lekturach, obrazach którymi się zachwycał, autorach których cytował, nazwiskach twórców i teoretyków sztuki jakie się na kartach jego pism przejawiają, to trzeba wyraźnie powiedzieć, że jego edukacja literacka i w ogóle kulturalna była o wiele bardziej złożona, a jego doświadczenia społeczne i polityczne tak istotne, że poza wymienionymi już związkami z tradycją modernistyczną, należałoby raczej mówić o jej przetworzeniu, przeinterpretowaniu, ze względu na inne kategorie światopoglądowe. I jako egzemplum może tu właśnie posłużyć problem osobowości artysty. Fakt, że takie zagadnienie w ogóle się u Łunaczarskiego pojawiało i, że skłonny był on zawsze traktować artystę jako jednostkę wybitną, której ponadprzeciętność związana jest także z pewną patologią umysłową, można łączyć z tradycją modernistyczną. Ale wskazane motywy nie wyczerpują wielorakich uzasadnień, punktów widzenia jakie są charakterystyczne dla jego koncepcji twórcy. Zawsze bowiem (już od artykułu z 1902 roku *Maurycy Maeterlinck*) istotna była w pismach Łunaczarskiego społeczna waloryzacja twórczości, a twórca traktowany był jako bojownik o określone ideały społeczne i polityczne i (od artykułów z lat 1905 — 1907 publikowanych w „Wiestniku żyzni” i „Nowoj żyzni”)¹⁸ jako reprezentant danej klasy. Nie można tu także pominąć tradycji „lat sześćdziesiątych”, wpływu na jego pojęcie osobowości artysty postępowych poglądów rewolucyjnych demokratów¹⁹, a zwłaszcza antropologicznego ujęcia Czernyszewskiego, za którego koncepcją wprost się opowiadał²⁰.

Wydaje się, że rację mają ci badacze, którzy traktują argumentację biologiczną, np. w kwestii osobowości artysty, jako dość charakterystyczną dla sposobu uprawiania estetyki w owym okresie, kiedy dane biologiczne związane z estetyką eksperymentalną, a więc naukową, w duchu estetyki Fechnerowskiej. A przecież twórczość estetyczna Łunaczarskiego nie sprowa-

¹⁸ „Новая жизнь” 1905, nr 23 i 25 oraz „Вестник жизни” 1907, nr 2.

¹⁹ O ważności tej tradycji, powołując się na Bielińskiego, Hercena, Dobrolubowa, Czernyszewskiego, pisał Łunaczarski w pracy pt.: *В мире музыки. Статьи и речи*, Москва 1958, s. 108. Dowodził tam, że proletariats poszukując swoistości swej sztuki i refleksji krytycznej o niej, winien się zwrócić do pism rewolucyjnych demokratów. Lebediew pisze, że dzięki pracom Łunaczarskiego spuścizna rewolucyjnych demokratów zaistniała w tradycji radzieckiej (A. Лебедев, *Эстетические взгляды...*, s. 32).

²⁰ Wykład Łunaczarskiego w Sekcji Literatury i Sztuki Komunistycznej Akademii ogłoszony w 1928, znany jako artykuł pt.: *Этика и эстетика Czernyszewskiego przed sądem potomności*.

dza się do eksperymentu, nie posługuje się też kategoriami biologicznymi jako podstawowymi, czy w ogóle szczególnie znaczącymi, lecz ma charakter integracyjny i jak pisze Lebediew „jest dziedziną uprawianą na styku różnych nauk”²¹, a także formułowana była nieraz jako protest przeciw jednostronności metodologicznej — dogmatyzmowi socjologicznemu panującemu w radzieckiej estetyce lat dwudziestych²².

Na istotne związki Łunaczarskiego z modernizmem, nie tyle może jako formacją społeczno-kulturową, ile ruchem umysłowym, zwrócił uwagę A. Walicki²³. Walicki pokazuje jak sprzeciw wobec tej formy marksizmu, którą zawierały koncepcje teoretyków II Międzynarodówki, „naukowy” nurt w filozofii znany jako empiriokrytycyzm i podobny krąg lektur zbliżyły do siebie około 1907 roku S. Brzozowskiemu, M. Gorkiemu i A. Łunaczarskiemu. Łunaczarski reprezentował opozycyjny, „etycystyczny” punkt widzenia w konfrontacji z obiektywistycznym i deterministycznym programem ideowych przywódców II Międzynarodówki: Plechanowem i Kautskim. Podobne zainteresowania kierowały Brzozowskim w doborze marksistowskich lektur, w próbach zaadoptowania na użytek własnych koncepcji, niektórych elementów marksizmu. U Brzozowskiego i Łunaczarskiego, jak zauważa Walicki, wspólne były tendencje aktywistyczne i antropocentryczne, skłonność do traktowania marksizmu przede wszystkim jako problematyki epistemologicznej.

Zbieżności między Brzozowskim i Łunaczarskim można, jak pisze on, „tłumaczyć nie tylko wspólnotą reprezentowanych przez nich tendencji wewnątrz marksizmu (...), lecz również podobnym typem związków z głównymi kierunkami ówczesnej myśli niemarksistowskiej. Widać to zwłaszcza na przykładzie Łunaczarskiego, którego marksizm ukształtował się w konfrontacji z empiriokrytycyzmem z jednej strony, a nietzscheanizmem — z drugiej. Ścisłejsze niż u Brzozowskiego związki jego myśli z tradycją naturalizmu (utożsamianego z realizmem i naukowością) nie przeszkadzały Łunaczarskiemu odcinać się od pozytywistycznego „obiektywizmu”, dowodzić niewyprowadzalności wartości z faktów, a nawet niezbędności religii. Mamy więc pełne prawo zaliczać go, wraz z Brzozowskim, do myślicieli najlepiej ilustrujących zjawisko swoistej osmozy, jaka dokonywała się między marksizmem a intelektualną atmosferą epoki modernizmu”²⁴.

Zarówno dla modernistów jak i Łunaczarskiego sztuka była doniosłą dziedziną ludzkiej działalności, ale ważność sztuki inaczej była uzasadniana. Nie negując znaczenia tradycji modernistycznej dla zrozumienia poglądów Łunaczarskiego trzeba stwierdzić, że zasadniczo inaczej rozumiał on funkcje

²¹ A. Лебедев, *Эстетические взгляды...*, s. 239.

²² Zwraca na to uwagę nie tylko Lebediew (s. 232), ale także N. L. Lejzerow w swojej książce: *В науках и борьбе*, Москва 1971, s. 147.

²³ A. Walicki, *Stanisław Brzozowski — drogi myśli*, Warszawa 1977.

²⁴ *Ibid.*, s. 133.

sztuki. Jak się więc one w jego pismach przedstawiają, innymi słowy: dlaczego sztuka jest ważna, cenna dla człowieka.

Wielu badaczy, zwłaszcza autorów prac przedwojennych poświęconych Łunaczarskiemu, eksponowało tradycję pozytywistyczną, jakoby dominującą w jego estetyce, mimo zdeklarowania się Łunaczarskiego w 1912 roku jako bolszewika i całej jego działalności na polu kultury i sztuki, jako Ludowego Komisarza Oświaty, przez 12 lat przewodniczącego Narkomprosu w państwie proletariackim.

Jakkolwiek Lebediew pisze, że prace te przedstawiały Łunaczarskiego takim, jakim on nie był²⁵, gdyż opierały się na mocno okrojonych źródłach: twórczość Łunaczarskiego wydawano bowiem z dużymi skreśleniami całych partii tekstów, to wydaje się jednak, że uwzględnienie w interpretacji poglądów estetycznych Ludowego Komisarza Oświaty także tych tradycji jest niezbędne, zresztą jest ona w pewnych biograficznych faktach dotyczących Łunaczarskiego tak niewątpliwa, że nie sposób jej negować.

Tradycje pozytywistyczne w twórczości Łunaczarskiego wiąże się na ogół z biologizmem, tj. pojawiającymi się w jego tekstach, zwłaszcza w ich części teoretycznej, kategoriach biologicznych i też będących sformułowaniami naturalizmu biologicznego, wówczas gdy wprowadza deklaracje teoretyczne i uzasadnienia dla sposobu, w jaki sam pojmuje estetykę. O ile np. Kriwoszejewa określa poglądy Łunaczarskiego jako biologizm, sprowadzający wszystkie zasady estetyki do kategorii sformułowanej przez empiriokrytyków²⁶ i bada jego przejawy w całej twórczej działalności Ludowego Komisarza Oświaty, to inaczej sprawę terminów biologicznych ujmuje Lebediew. Uważa on, i wydaje mi się to prawdziwe, znajdujące potwierdzenie w pismach Łunaczarskiego, że chociaż kategorie biologiczne pojawiały się w całej jego twórczości (znaleźć je można w najwcześniejszych i w późnych pracach)²⁷, to jednak jego twórczość nie może być charakteryzowana jako naturalizm, biologizm czy psychologizm estetyczny, gdyż wskazane kategorie przywoływane były u niego zawsze ze względu na marksistowską perspektywę światopoglądową, były włączane w obręb marksistowskich rozważań i na ogół występowały łącznie z socjologicznymi, jako swego rodzaju chwyt polemiczny, manifestowanie złożoności zjawisk artystycznych, które w owym okresie charakteryzowano wąsko socjologicznie.

Łączenie wątków pozytywistycznych z marksistowskimi frapowało Łunaczarskiego już w latach gimnazjalnych²⁸, gdy zamierzał wydać w jednym tomie teksty Spencera i Marksa. Do poznania Marksa doszedł też Łuna-

²⁵ А. Лебедев, *Эстетические взгляды...*, s. 8.

²⁶ А. Кривошеева, *Эстетические взгляды Луначарского...*, s. 26.

²⁷ А. Лебедев, *Эстетические взгляды...*, s. 229-234.

²⁸ А. Кривошеева, *Эстетические взгляды Луначарского...*, s. 4.

czarski przez ówczesny pozytywizm²⁹ — studia nad filozofią Macha i Avenariususa, prowadzone w kręgu rosyjskich neomarksistów. W pierwszych latach naszego wieku, jeszcze przed poznaniem Lenina³⁰, filozofia uprawiana przez Bogdanowa³¹ wydawała mu się twórczą kontynuacją filozofii Marksowskiej, zwłaszcza zaś referaty Bogdanowa o machizmie, z którymi zapoznawał się jako uczestnik kółka samokształceniowego na zesłaniu w Kałudze i Wołogdzie³², kazały mu interpretować filozofię Macha i Avenariususa (u którego w latach 1894 - 1895 studiował) jako oryginalne rozwinięcie poglądów Marksa. Stąd też w *Osnowach pozytywnej estetyki*³³ pojawiają się pojęcia „żywego organizmu”, „równowagi organizmu i środowiska”, „harmonizującej roli sztuki”, koncepcja „najmniejszej utraty energii”. Łunaczarski przy niektórych terminach odsyła do Avenariususa i Macha. Zasadniczą funkcję sztuki widzi w tym, iż sztuka „wnosi ład w rzeczywistość”, „na daną ilość przyswajanej energii może dać znacznie więcej odczuć niż zwykle życie”. *Osnowy pozytywnej estetyki* stanowiły, na co zwraca uwagę Lebediew, próbę reformułowania problematyki Feuerbachowskiego materializmu i tradycji rewolucyjnych demokratów w kategoriach machizmu i empiriokrytycyzmu³⁴, a takie usiłowania, wydaje się, były dość typowe dla całego pokolenia socjaldemokratów około 1905 roku, skoro M. N. Pokrowski w wiele lat później, w dzień swego sześćdziesięciolecia, w mowie wygłoszonej w Komunistycznej Akademii wspominał o roli filozofii Macha i Avenariususa, którą ówczesna marksizująca inteligencja uważała za filozofię bolszewicką³⁵. O sztuce, która miała do spełnienia tak ważne funkcje „harmonizujące” rzeczywistość, pisał też Łunaczarski w owym czasie inaczej — wysuwając jako istotne ideały etyczno-estetyczne, hasła kolektywizmu, współpracy, utożsamienia się indywidualium z kolektywem³⁶. W artykułach tych prezentował też „niema-

²⁹ „Pozytywizm epoki modernizmu” jak nazywa empiriokrytycyzm L. Kołakowski (*Filozofia pozytywistyczna*, Warszawa 1966, s. 113 - 115).

³⁰ Lenina poznał w kwietniu 1904 roku w Genewie. Już wcześniej, w okresie zuryskich studiów zapoznał się (przez P. Akselroda) z pracą Lenina — *Ekonomiczna treść narodnictwa* (wydaną jeszcze pod pseudonimem Tulin).

³¹ Łunaczarski znał wydaną w 1897 roku przez A. A. Bogdanowa pracę: *Краткий курс экономической науки*.

³² W skład „grupy” Bogdanowa wchodził wówczas: W. Bazarow, I. Stiepanow, B. Sawinkow, M. Pokrowskij, A. Łunaczarskij.

³³ *Основы положительной эстетики* były pisane w 1903 roku, a wydane w pracy zbiorowej Bogdanowców pt.: *Очерки реалистического мировоззрения* w 1904 i drugie wydanie w 1905 roku.

³⁴ A. Лебедев, *Эстетические взгляды...*, s. 21.

³⁵ O wystąpieniu M. N. Pokrowskiego pisze Kriwoszejeva (*Эстетические взгляды Луначарского...*, s. 37).

³⁶ A. Луначарский, *Этюды*, Москва — Петроград 1922.

chowski” styl pisania o sztuce. W miejsce naukowego, suchego języka Macha, język Łunaczarskiego jest jędrny, emocjonalny, właśnie antymachowski³⁷.

O znaczącej roli sztuki Łunaczarski wielokroć pisał wprost, ale nie tylko jego bezpośrednie wywody na ten temat przekonują czytelnika o potrzebie, a nawet niezbywalności sztuki w ludzkiej egzystencji. Bardzo ważne źródło dla zrozumienia rzeczywistego sensu sztuki w koncepcjach estetycznych Łunaczarskiego stanowi życie kulturalne i artystyczne, w którym brał udział, zwłaszcza w okresie po rewolucji październikowej. Działalność polityczno-kulturalna Łunaczarskiego, obiektywizująca się w konkretnych poczynaniach oświatowych, kulturalnych, artystycznych, w polemicznej walce o sformułowanie i realizację takiego modelu kulturalnego, który dawałby możliwość społecznego, pełnego udziału w dorobku sztuki. Warta podkreślenia byłaby tutaj rola Łunaczarskiego w sporach, jakie toczyły się w młodym państwie proletariackim na temat sztuki proletariackiej, a także udziału dawnej i współczesnej sztuki zachodniej w edukacji kulturalnej społeczeństwa radzieckiego oraz wypracowania metod estetycznej kwalifikacji wytworów artystycznych ze względu na realizowaną po raz pierwszy w dziejach rzeczywistość społeczno-polityczną.

Już w *Dialogu o sztuce* z 1905 roku pisał, że wszelka sztuka, bez względu na epokę, naród, klasę, która jest jej autorem, posiada wartości cenne dla rodzaju ludzkiego, dla reprezentanta tego gatunku, który żyje w odmiennej, daleko późniejszej epoce, jest członkiem innej grupy etnicznej, innej cywilizacji. Sztuka bowiem „może mieć wielki wpływ na społeczeństwo, ale w wypadku, gdy utwór zawiera głęboką i przy tym niezbędną na danym etapie rozwoju społecznego myśl wyrażoną w takiej formie, która jest rzeczywiście artystyczną, tj. porywającą czytelnika³⁸. Toteż pozytywnie, z pozycji rewolucyjnego optymizmu oceniał np. Andrejewowską³⁹ interpretację rzeczywistości jako tragicznego kręgu wiecznej marności. Wizja Andrejewa jest bardzo przekonująca artystycznie, niezwykle jednorodna i skończona w swojej estetycznej skuteczności, ale dlatego też nasuwa odbiorcy myśl, że jedynym sposobem wyrażenia swojej indywidualności przez człowieka są nie działania indywidualne, lecz społeczne, te, które człowiek podejmuje utożsamiając się w walce ze swoją klasą⁴⁰.

O ważności sztuki i nowych perspektywach jej rozwoju w związku z walką proletariatu pisał Łunaczarski już w 1907 roku w *Zadaczach socjal-demokratycznego chudożestwiennogo tworczeztwa*, podkreślając znaczenie sztuki jako oręża w walce o rzeczywistość socjalistyczną. Sztuka bowiem, zarówno

³⁷ А. Лебедев, *Эстетические взгляды...*

³⁸ А. Луначарский, *Статьи о военной литературе*, Москва 1958, s. 142.

³⁹ W pracy z 1906 roku: *Социальная психология и социальная мистика*. W: Критические этюды, Ленинград 1925, s. 100 - 101.

⁴⁰ Ibid.

klasyczna sztuka europejska i postępową sztukę rosyjską, jak i nowa sztuka przejęta ideą klasowości, obnaża, dzięki metodzie realistycznej, mechanizmy starego, niesprawiedliwego świata, ale także głosi ideały tragiczności kondycji ludzkiej w tym świecie i nowe ideały socjalistyczne: braterstwa, niezłomności nowego proletariackiego bohatera, „szczęśliwości wszechogarniającego braterstwa tego nowego społeczeństwa, ku któremu wiedzie świat walka proletariatu”⁴¹. Podobne perspektywy wyznacza sztuce, a w szczególności literaturze praca Łunaczarskiego z 1914 roku *Pisma o proletarskiej literaturze*. W 1925 roku we wstępie do zbioru pism, w którym znalazł się ten artykuł, pisał, że „sztuka jest bronią i to ogromnie ważną (...) Proletariat powinien posiadać tę broń i umieć się nią posługiwać”⁴². Mimo argumentacji za klasowością literatury i tezie o polityczności wszelkiej sztuki, jakie w tym artykule Łunaczarski formułuje, dodaje dalej, że sztuka ta powinna mieć charakter uniwersalny, a nie tylko wąsko proletariacki, powinna głęboko tkwić w kulturze i tradycji artystycznej⁴³. Podnoszona przez Łunaczarskiego uniwersalność sztuki, postulat kontynuacji w sztuce proletariackiej motywów i wątków artystycznych i estetycznych, a także ideałów etyczno-estetycznych zawartych w kulturze i sztuce europejskiej jest bardzo charakterystyczną cechą nie tylko odnoszącą się do jego pojęcia funkcji sztuki, ale w ogóle jego estetyki. Z takim pojęciem sztuki związane są bowiem tak znaczące zagadnienia w twórczości estetycznej Łunaczarskiego, jak np. problem reintegracji przez rewolucję wartości zrealizowanych w dawnej sztuce, roli inteligencji w ruchu rewolucyjnym i państwie proletariackim, znaczenia tzw. „paputniczestwa”, ale również określają jego działalność na polu kultury jako przewodniczącego Narkomprosu.

„Tematy: «inteligencja i naród», «inteligencja i rewolucja», «inteligencja i partia» są jednymi z najważniejszych w twórczości Łunaczarskiego — pisze Lebiediew. Te partyjne zasady, w oparciu o które Łunaczarski usiłuje przedstawić nowy stosunek do inteligencji, są bezpośrednio związane z politycznymi podstawami walki o stworzenie nowej kultury i nowej sztuki — walki, w której widzi sens całej swojej działalności i własnej twórczości”⁴⁴.

O inteligencji jako warstwie, która powinna występować w sojuszu z walczącym proletariatem mówił Łunaczarski już w latach 1904 - 1907, gdy pracował pod bezpośrednim kierunkiem Lenina, w takich ważnych dla ukształtowania się jego poglądów na temat roli sztuki i rewolucji pracach, jak *Zadacza socyał-diemokratycznego chudożestwiennogo tworczestwa* i *Kriticzeskich etiu-dach*, a także w *Piśmach o proletarskiej literaturze*. Podejmując pytanie o kla-

⁴¹ А. Луначарский, *Просвещение и революция*, Москва 1924, s. 19 - 20.

⁴² А. Луначарский, *Собрание сочинений в восьми томах*, т. 7, Москва 1963 - 1967, s. 169.

⁴³ Ibid., t. 7, s. 171 - 172.

⁴⁴ А. Лебедев, *Эстетические взгляды...*, s. 100 - 101.

sową przynależność artysty-socjalisty zauważa, że większość twórców zaangażowanych w walce o nową rzeczywistość społeczną to inteligenci. Związek ten jest tym mocniejszy, że inteligent-artysta właśnie z walką proletariatu wiąże nadzieje na wyzwolenie sztuki spod burżuazyjnego systemu towarowego i zdaje sobie sprawę, że tylko realne wyzwolenie społeczne może stanowić podstawę rozwoju twórczości. Należy więc — dowodzi Łunaczarski — przyciągnąć inteligencję do ruchu proletariackiego, wykorzystać ową wspólnotę interesów, tym bardziej że inteligent właśnie posiada znaczącą broń przeciw wspólnemu, burżuazyjnemu wrogowi — siłę agitacji.

Warto dodać, że o położeniu socjalnym inteligencji podobnie pisał Lenin w *Partijnoy organizaciji i partijnoy literaturie*, tropiąc pod burżuazyjną wolnością artysty jego rzeczywiste zniewolenie w rynkowym prawie kupna-sprzedaży. Pisząc o roli inteligencji — na co zwraca uwagę Lebediew — Łunaczarski poniekąd analizuje swoje własne położenie, zdaje sprawę też ze swoich osobistych więzi z ruchem socjalistycznym. W okresie, gdy masy ludowe nie mogły się jeszcze uaktywnić kulturalnie, tym więcej wzrasta rola agitacji tej awangardy inteligenckiej, która związała się z walką o nową rzeczywistość, agitacji zarówno dla pozyskania szerszych rzesz inteligencji jak i rewolucyjnego uświadomienia proletariatu. Praca ideologiczna w kręgach robotniczych (a znał ją Łunaczarski z własnego doświadczenia partyjnego agitatora) jest potrzebna, bo, o czym pisze w *Piśmach o proletarskiej literaturie*, nie każdy robotnik jest proletariuszem, są wśród nich i liberałowie, i mistycy, i reakcyjniści. Stąd też pytanie o rolę inteligencji dla rewolucji przeformułuje w 1919⁴⁵ jako pytanie o jakość oświaty i wychowania artystycznego mas oraz wypracowanie i utrwalenie w społeczeństwie marksistowskiego światopoglądu, w czym widzi wielkie zadanie dla sztuki. W artykule pt.: *Miesto i rol intelliigenciji w žyzni obszczestwa* pisze Łunaczarski o dwojakich związkach, jakie łączą inteligencję z proletariatem: po pierwsze — bytowych, bo inteligencja jest grupą społeczną pracującą na zamówienie, jako że sama nie wytwarza dóbr i w tym także upatruje Łunaczarski przyczynę masowego przechodzenia inteligencji, po rewolucji, w szeregi proletariatu; po drugie — związek ideologiczny wyrażający się w świadomości inteligencji, że w warunkach rosyjskich nie ma możliwości wyzwolenia społecznego bez kierowniczej roli proletariatu⁴⁶. Sojusz inteligencji i proletariatu dokonuje się realnie w państwie radzieckim, o czym pisał w 1923 roku, w myśl hasła: kto przeciw burżuazji ten z nami⁴⁷.

Pogląd Łunaczarskiego na rolę inteligencji, w szczególności inteligencji twórczej, był jednym z najbardziej spornych, kwestionowanych, w wirze

⁴⁵ W artykule: *Место и роль интеллигенции в жизни общества*. W: Статьи о советской литературе...

⁴⁶ Ibid., s. 126 - 128.

⁴⁷ А. Луначарский, *Об интеллигенции*, Москва 1923, s. 19.

gwałtownego życia kulturalnego i artystycznego lat dwudziestych. Polemiki, jakie z koncepcją Łunaczarskiego toczono, sprowadzały się do krytyki dzieł twórców inteligentkich w imię czysto klasowej, proletariackiej sztuki oraz kwestionowania wartości sztuki przedrewolucyjnej, np. rosyjskiej klasyki dla radzieckiego społeczeństwa. Spór dotyczył więc zarówno form aktualnej działalności artystycznej, jak i metod interpretacji estetycznej wszelkiej sztuki z jaką mogło się zetknąć radzieckie społeczeństwo. Jak Łunaczarski pojmował sztukę, a ściślej, w czym upatrywał jej funkcje zorientować się można m.in. z polemik, jakie toczył z tymi, którzy usilowali narzucić jej ograniczone ramy klasowo-polityczne, interpretować wytwory artystyczne w kategoriach wąsko rozumianego społecznego utylitaryzmu. Rozliczne spory Łunaczarskiego zarówno z tymi, którzy propagowali określone programy artystyczne, usilowali wskazać jaka powinna być nowa sztuka i administrować jej rozwojem, jak i z teoretykami i badaczami sztuki, którym chodziło o sformułowanie nowej metody, takich zasad estetycznych, które można by zastosować w analizie literatury klasycznej i współczesnej, a która to metoda byłaby wytworem nowej sytuacji społeczno-politycznej, były wyrazem jego głębokiego zaangażowania w zagadnienia sztuki i kultury i odpowiedzialności za jej losy w niełatwej, porewolucyjnej sytuacji. O tym jak Łunaczarski poważnie traktował swoje zadania jako Ludowy Komisarz Oświaty dowodzą m.in. także jego spory i polemiki, a zwłaszcza chyba to, że był on inicjatorem wielu przedsięwzięć artystycznych i sekundował nie jednej działalności badawczo-estetycznej, z którymi przyszło mu po kilku burzliwych latach ściierać się, wyjaśniać, zwalczać skrajne przerysowanie koncepcji. Tak było np. w sprawie „Proletkultu”, do którego powstania działalność Łunaczarskiego bardzo się przyczyniła⁴⁸. Prowadząc od maja do 5 października 1917 roku dział kulturalny w walczącym piśmie bolszewików „Nowaja żyzn’” opracowywał Łunaczarski koncepcję organizacji pisarzy-robotników, późniejszego „Proletkultu”⁴⁹. Już w 1917 roku opublikował broszurę pt.: *Kulturalnyje zadaczi*

⁴⁸ Jakkolwiek samo zjawisko (a nie instytucja) jest znacznie dawniejsze niż rewolucja i władza radziecka. Już w latach 1905 - 1914, o czym pisze N. L. Lejzerow, istniały w Moskwie i Petersburgu rozmaite „kółka” proletariackich literatów, malarzy i innych twórców. Już np. w 1912 roku w Petersburgu odbyła się wystawa proletariackich malarzy, a także powstał „Pierwszy Robotniczy Teatr”. Wydawano też wiele pism, o krótkim zazwyczaj żywocie, np. takim czasopiśmie była „Nowaja żyzn’”, gdzie w numerze z 13 XI 1905 roku opublikowany był po raz pierwszy *Zbiorek proletariackich pisarzy*. Na ukształtowanie się „Proletkultu” jako pewnego ruchu kulturalnego wpływ miała też ideologiczna działalność Bogdanowa, propagującego np. w broszurze z 1911 roku *Культурные задачи нашего времени*, samoistną kulturę ludzi pracy, dowodząc, że inteligencja nie jest w stanie stworzyć sztuki na miarę nowych czasów, sztuki, która byłaby aktualna i ważna dla proletariatu, bo obce są jej myśli i uczucia robotnika. (Н. Лейзеров, *В вопросах и борьбе...*, s. 19.)

⁴⁹ 7 V 1917 w „Prawdzie” ukazało się wezwanie do towarzyszy poetów, beletrystów,

raboczego klasa, gdzie pisał o organizacji „Proletkultu” jako tej, która uprawia walczącą kulturę, sztukę klasową, która jest przede wszystkim orężem walki o nową kulturę w nowej, rewolucyjnej sytuacji. „Proletkult” w krótkim czasie stał się organizacją bardzo prężną, tak że w trudnym ekonomicznie i politycznie (wojna domowa i obca agresja) roku 1919 wydawał, dzięki swemu specjalnemu wydawnictwu, 15 czasopism, z których najbardziej znane były „Proletarskaja kultura” i „Griaduszczeje”⁵⁰ i szeroko propagował bardzo zawężony model sztuki i kultury „czysto proletariackiej”, tzn. takiej, która jest tworzona wyłącznie przez robotników. Tylko bowiem ludzie o robotniczej przynależności klasowej mogą stworzyć dzieła na miarę rewolucji proletariackiej. Niektórzy badacze mówią tu o wpływie Bogdanowa⁵¹, a zwłaszcza jego artykułów z lat 1904 - 1924 wydanych w pracy *O proletarskiej kulturie* na utrwalanie się sekcjarskich i wulgaryzatorskich tendencji formułowanych w haśle „sztuki czysto proletariackiej”. Ten też m.in. argument przeciw działalności „Proletkultu” wysuwał Lenin, o czym w swoich wspomnieniach pisze Łunaczarski, że Lenin „obawiał się, aby w tej organizacji nie uwiła sobie gniazda jakaś obca siła polityczna — nie bez znaczenia była tu bowiem rola A. A. Bogdanowa, zwłaszcza w początkowym okresie «Proletkultu»”⁵². Lenin widział też w tej organizacji niebezpieczeństwo sekcjarstwa — zamknięcia się proletariatu na ważne zdobycze nauki i sztuki, odrzucania wszystkiego, co nie jest „czysto proletariackie”⁵³. Przed zbyt wąskim rozumieniem funkcji sztuki, jako oręża doraźnej walki przestrzegał też Łunaczarski i to już w broszurze z 1917 roku, gdzie pisał o konieczności poznawania także kultury burżuazyjnej i w ogóle całej wielkiej sztuki jaką ludzkość stworzyła. Jakkolwiek Łunaczarski uchylił się (mimo polecenia Lenina) przed administracyjnym podporządkowaniem „Proletkultu” Narkomprosowi⁵⁴, to przecież stanowisko jego w kwestii funkcji sztuki było całkiem odmienne od ograniczającej możliwości jej rozwoju i oddziaływania społecznego koncepcji sztuki propagowanej przez „Proletkult”. Dla Ludowego Komisarza Oświaty „Proletkult”, w każdym razie w początkowym okresie, stanowił bazę do realizacji żywiołowej, często samorodnej aktywności artystycznej szerokich mas,

artystów, aby tworzyli „Koło Proletariackiej Sztuki”. 14 V i 22 V odbyło się zebranie K.C. bolszewików w sprawie organizacji „Proletkultu”, a 31 V „Nowaja żyzn” zamieściła informację o sekcji literackiej „Proletkultu” i jej wystąpieniu z cyklem artykułów informacyjnych. O organizacji „Obszczestwa Proletarskich Iskusstw” pisze П. А. Бугаенко w: *Луначарский и советская литературная критика*, Саратов 1972, cz. II.

⁵⁰ O organizacyjnym funkcjonowaniu „Proletkultu” pisze: В. Горбунов, *Борьба Ленина с сепаратистскими устремлениями Пролеткульта*, „Вопросы истории КПСС” 1958, nr 1.

⁵¹ Tak ujmuje to N. L. Lejzerow (op. cit., s. 52 - 53).

⁵² А. Луначарский, *Воспоминания и впечатления*, Москва 1968, s. 196.

⁵³ Ibid., s. 195.

⁵⁴ W październiku 1920, na zjeździe „Proletkultu”.

przejaw realnego istnienia takiego szerokiego frontu walki ideologicznej w dziedzinie sztuki, aktywnie towarzyszący budowaniu nowego państwa powojennego⁵⁵, ale sprzeciwiał się absolutyzowaniu tej działalności artystycznej jaką uprawiano w „kółkach” i „klubach” „Proletkultu” jako jedynej, prawdziwej sztuki. Trzeba dodać, że wątpliwości co do działalności „Proletkultu”, zwłaszcza sprowadzanie zjawisk artystycznych do mechanicznie rozumianej kategorii klasowości⁵⁶ wyraziła N. Krupska już w marcu 1918 roku w artykule z „Prawdy”, krytycznie pisząc o literaturze propagowanej przez jedno z najbardziej popularnych pism „Proletkultu” — „Griaduszczeje”⁵⁷.

Niejako kontynuacją starć polemicznych z proletkultowcami były polemiki Łunaczarskiego z RAPP-em, tak zwanymi „litpostowcami” i „nalitpostowcami”⁵⁸, ale spory te miały o wiele bardziej ostry ton, zwłaszcza wyraźny w wymierzonych osobiście przeciw Łunaczarskiemu artykułach przywódców RAPP-u, oskarżających Przewodniczącego Narkomprosu o formalizm, liberalizm i propagowanie sztuki burżuazyjnej.

Pisząc o licznych sporach Łunaczarskiego należy wyjaśnić, że były one bezpośrednio rezultatem dwu przyczyn: po pierwsze Łunaczarski aktywnie uczestniczył w życiu kulturalnym i artystycznym, był inicjatorem i uczestnikiem niemal wszystkich ważnych przedsięwzięć, angażował się w burzliwe dzieje i przemiany ugrupowań i frontów artystycznych; a po drugie — na lata dwudzieste w Związku Radzieckim przypada niezwykle ożywienie oświatowe, kulturalne i artystyczne, zjawisko chyba nigdzie w takim stopniu nie spotykane, że ludzie masowo garnęli się do kultury i temu właśnie służyć miały organizacje takie, jak „Proletkult” czy także RAPP. W całym Związku

⁵⁵ O rzeczywiście aktywizującej artystyczne środowiska roli „Proletkultu” jako organizacji, pisze w oparciu o bogaty materiał dokumentacyjny W. Gorbunow. Dowodzi on, że wpływ ideologów, np. Bogdanowa, na cały ruch, na aktywizujące się kulturalnie masy, był w istocie nikły. Natomiast szerokie oddziaływanie społeczne organizacji związane było z wielopłaszczyznowością działań. Organizacje „Proletkultu” posiadały liczne oddziały, np.: instruktorsko-agitacyjny, klubowy, literacko-wydawniczy, muzyczno-wokalny, teatralny, sztuk plastycznych, naukowy, finansowy, kultury fizycznej (В. Горбунов, *Борьба Ленина...*).

⁵⁶ N. Krupska pisała, że „dzieło sztuki nie dlatego jest proletariackie, że jego twórcą jest taki czy inny robotnik z urodzenia, lecz dlatego, że nasycone jest ideologią proletariacką” — w: *Об искусстве и литературе*, Ленинград — Москва 1963, s. 87.

⁵⁷ „Prawda” 23 III 1918.

⁵⁸ RAPP (Robotnicza Asocjacja Pisarzy Proletariackich) przekształcił się z organizacji MAPP (Moskiewska Asocjacja Pisarzy Proletariackich) na zjeździe w 1925. MAPP wydawał od 1922 roku czasopismo „Октябрь”, zaś w 1923 zaczęło wychodzić nowe czasopismo teoretyczne tej grupy „На посту” („Na posterunku”). Po zjeździe w 1925 i krytyce lewego nurtu, zaczęło od 1926 roku wychodzić nowe czasopismo „На литературном посту”. Postanowieniem СК ВКП z dnia 23 IV 1932 RAPP został zlikwidowany.

Radzieckim wyrastały rozmaite proletariackie teatry, kółka teatralne, studia, czytelnie i biblioteki, placówki muzealne. Zdobiono fabryki, ulice miast, masowo stawiano pomniki (gipsowe odlewy), święta obchodzono w szczególnie bogatym wystroju estetycznym całego miasta, zwłaszcza do historii przeszły październikowe z 1918 roku „swobodnyje chudożestwiennyje mastierskije”, którym ton nadawali kubofuturyści. Dlatego też, ze względu na społeczną wagę zjawiska, nie były to tylko ściśle estetyczne spory, lecz w konsekwencji prowadziły do przewartościowania pewnych znacznie bardziej ogólniejszych założeń dotyczących nie tylko pojęcia i funkcji sztuki, ale i pojęcia rozwoju społecznego, etapów w tym rozwoju, charakteru przemian ideologicznych i światopoglądowych i ich roli dla postępu społecznego.

To otwarcie Łunaczarskiego na różne przejawy twórczych działań, jeśli tylko opierały się one na poważnym stosunku do wydarzeń, osobiste zaangażowanie, świadczą o głębokim przekonaniu o ważności tych wszystkich wytworów, które są obiektywizacją czynów artystycznych.

Ważną rolę sztuki manifestował w różnych przedsięwzięciach, dążąc do stworzenia szerokiego frontu artystycznego związanego z władzą radziecką, pragnął skupić twórców, którzy pokoleniowo rówieśni i bliscy rewolucji byłiby wyrazicielami nowej ideologii, ale był także rzecznikiem sprzyjania twórczości autorów przedrewolucyjnych, jeśli tylko nie miała ona charakteru antypaństwowego. Zdaniem Łunaczarskiego, młoda, mająca rozległe obowiązki władza radziecka powinna od samego początku opracować i maksymalnie realizować zadania w dziedzinie sztuki, przez szerokie wychowanie estetyczne społeczeństwa, powszechną dostępność dzieł kultury, ich ochronę i powszechną użyteczność, rozwój szkolnictwa artystycznego, przemysłu artystycznego. W gorących dniach organizowania i umacniania władzy, walki z obcą kapitalistyczną agresją, w okresie wojny domowej, Łunaczarski głosił, że sprawą równie istotną jak zwycięstwo rewolucji jest wykorzystanie przez państwo proletariackie całego dorobku ludzkości w dziedzinie sztuki. Sprzeciwiał się ultrarewolucyjnym koncepcjom, tych młodych zwłaszcza, którzy „osiągnięte w przeszłości zdobycze naukowe, techniczne i artystyczne chętnie zastąpiliby jakimiś skleconymi w pośpiechu konstrukcjami, będącymi rzekomo nieodrodnym płodem rewolucji”⁵⁹. Na tym tle doszło także do sporu Łunaczarskiego z grupą awangardowych twórców teatralnych, pod wodzą Meyerholda, z nurtem „Października w teatrze” i w ogóle raczej negatywnym (zwłaszcza jeżeli pisał o tych zjawiskach z perspektywy kilku lat) stosunkiem Ludowego Komisarza Oświaty do ruchu artystycznego określanego jako „Październik w sztuce” i tzw. „komfutów”⁶⁰. Wszystkim zwolennikom

⁵⁹ A. Łunaczarski, *Wskazania Lenina i wychowanie estetyczne*. W: Pisma wybrane, t. 1, Warszawa 1963, s. 348.

⁶⁰ Grupa skupiona wokół gazety wydawanej od 7 XII 1918 przez Narkompros

lewicy kulturalnej wyjaśniał, że „proletariat wcale nie musi zmieniać swego siedmiodniowego tygodnia ani dwunastomiesięcznego roku, chociaż powstały one w epoce najstraszliwszego despotyzmu (...). Jeżeli rewolucja ma charakter świadomy i to maksymalnie świadomy, wówczas obowiązkiem ludzi nowych, przychodzących na zmianę starym, jest przede wszystkim orientować się w starej kulturze”⁶¹. W innym artykule deklarował: „dopóki jestem Ludowym Komisarzem Oświaty, ten problem, wprowadzenia proletariatu w posiadanie całej kultury ludzkiej jest pierwszą moją troską i od tego zadania mnie osobiście nie odwiedzie żaden prymitywnie pojęty komunizm”⁶². Później, już w latach dwudziestych, podczas bytności w Paryżu przekonywał komunistujących surrealistów o zasadniczej pozytywnej roli wartości zrealizowanych w dawnej sztuce, o obowiązku ich przekazania sztuce nowoczesnej, jeśli ta ma być ważna, cenna dla człowieka. Wyjaśniał więc anarchizującym w tamtych latach, Aragonowi i Bretonowi, że „właśnie rewolucja rozwija zdobywcze rozum, że właśnie my opieramy się na cywilizacji europejskiej; tyle że marksizm uważamy za jej najdoskonalszy owoc, za apogeum rozumu — wprowadzie nie logicznego, lecz dialektycznego: że z kultury europejskiej czerpiemy to, co jest w niej najlepszego, co odrzuciła burżuazja europejska”⁶³. „Proletariat — pisał — nie tylko rzeczywisty spadkobierca klasycznej filozofii, jak mówił Engels, jest on także rzeczywistym dziedzicem klasycznej sztuki. Proletariat przejmie we władanie całe kulturalne dziedzictwo”⁶⁴, a w artykule z 1919 roku podkreślał, że „dawna sztuka w całości winna należeć do robotników i chłopów”⁶⁵.

Przekonując o słuszności swego stanowiska, o wadze spraw za którymi optował, wielokrotnie powoływał się Łunaczarski na autorytet Lenina, który także sprawy sztuki i kultury, reintegracji przez rewolucję wartości tam zrealizowanych, uważał za bardzo istotne. Przypominał znane fakty z działalności Lenina jako przywódcy państwa radzieckiego, które określały politykę partii i rządu w dziedzinie kultury: powołanie już 11 I 1918 Wydawnictwa Państwowego, upaństwowienie twórczości klasyków i pełne ich wydanie (po raz pierwszy bez cenzury), 24 IX 1918 podjęcie dekretu o ochronie muzeów, pamiątek narodowych i zakazie wywozu dzieł sztuki, a 1921 roku wprowadzenie szczegółowego programu rozwoju bibliotek. Chętnie cytował Lenina, przypominając konkretne nawet wystąpienia przywódcy rewolucji, podczas których np. „Włodzimierz Iljicz odpowiadając w swym przemówieniu

„Iskusstwo Kommyuny”. Bardzo charakterystyczną dla tego sposobu myślenia o sztuce jest wydana w 1921 roku praca zbiorowa: *Советское искусство за 15 лет.*

⁶¹ A. Łunaczarski, *Pisma wybrane*, t. 2, s. 174.

⁶² Ibid., s. 157.

⁶³ Ibid., s. 715.

⁶⁴ A. Луначарский, *Статьи об искусстве*, Москва — Ленинград 1941, s. 411.

⁶⁵ Ibid., s. 507.

na pierwsze pytanie — «Czego trzeba się uczyć?» stwierdza, że musimy poznać cały dorobek starej kultury. Podkreśla on wielokrotnie, jak najbardziej kategorycznie, że bez głębokiej znajomości minionych dziejów niemożliwy jest wszelki postęp⁶⁶ lub „w swym genialnym przemówieniu wygłoszonym do komsomolców w 1920 roku Lenin powiedział stanowczo, że bez przyswojenia sobie całego dorobku przeszłości ludzkiej nie można nawet myśleć o zbudowaniu nowej socjalistycznej kultury (...). Nie uzbroiwszy się we wszystkie pozytywne wartości, jakie geniusz ludzki potrafił stworzyć w ciągu tysięcy lat nie można szybko i stanowczo kroczyć naprzód”⁶⁷. Także we wspomnieniach charakteryzuje nawet osobisty program Lenina odnośnie do społecznego wykorzystania sztuki, jego gusta estetyczne, stosunek do niektórych dzieł sztuki awangardowej. „Jeszcze w 1918 roku wezwał mnie W. Iljicz i oznajmił, że trzeba rozwinąć sztukę agitacyjną, przedstawił przy tym dwa projekty. Po pierwsze — zgodnie z jego myślą — trzeba ozdobić fabryki, zakłady pracy i te wszystkie miejsca, gdzie zazwyczaj bywają afisze, wielkimi rewolucyjnymi hasłami. Niektóre z nich sam zaraz sformułował (...). Drugi projekt odnosił się do wznoszenia pomników wielkich rewolucjonistów, oczywiście monumentalnych, w gipsie, które miały być wzniesione w Piotrogradzie i Moskwie”⁶⁸.

Przedstawiona wyżej opisowa wersja miejsca sztuki w rzeczywistości ludzkiej, tak jak jawi się ona czytelnikowi pism estetycznych Łunaczarskiego, nie zawiera jeszcze uzasadnienia tego, dlaczego mianowicie sztuka jest tak ważną dziedziną. Przytoczone i komentowane wypowiedzi Łunaczarskiego są konstatacją faktu koniecznej obecności sztuki w społecznych formach bytowania człowieka, nie zawierają jednak argumentów z dziedziny ontologii sztuki czy ontologii społeczeństwa, które by taką prawidłowość wyjaśniały. Bo też interpretacje bezpośrednio sprawozdawcze nie mogą, jak sędzę, wyrazić treści tej estetyki w innej niż wersja rekonstruowana terminologii i tym przede wszystkim tłumaczyć można fakt, że problematyka wartościowości sztuki w estetyce Łunaczarskiego nie została, jak dotąd, podjęta, mimo iż niektóre interpretacje idą daleko w tym kierunku.

Wydaje się, że pewne tendencje do odczytania poglądów estetycznych Łunaczarskiego ze względu na miejsce w nich problematyki wartościowości sztuki: zainteresowanie oceną, problem ideałów odgrywających znaczną rolę dla zinterpretowania tej estetyki, widoczne są już w pracy A. Lebediewa⁶⁹.

⁶⁶ A. Łunaczarski, *Pisma wybrane*, t. 1, s. 349.

⁶⁷ *Ibid.*, s. 429.

⁶⁸ A. Луначарский, *Воспоминания и впечатления*, Москва 1968, s. 192 - 193. O lenińskich koncepcjach w sztuce pisał Łunaczarski w pracy: *Ленин и литературоведение*, wydanej w 1932 w VI tomie *Wielkiej Encyklopedii Radzieckiej*.

⁶⁹ Patrz np. rozdział I i II w pracy A. Lebediewa.

Aksjologiczne zinterpretowanie poglądów estetycznych Łunaczarskiego można też dostrzec w sposobie wyjaśniania przezeń istotnych różnic między poglądami estetycznymi Łunaczarskiego i Plechanowa, a także we wskazaniu jednego ze źródeł tych różnic — wartościującego aspektu w estetyce Ludowego Komisarza Oświaty, który Lebediew widzi w twórczym wykorzystaniu przezeń tradycji aktywizmu rewolucyjnych demokratów.

Ciekawe uwagi na temat znaczenia postawy wartościującej dla zrozumienia specyfiki poznania artystycznego w ujęciu estetyki Łunaczarskiego zamieściła T. I. Donżina w specjalistycznym studium poświęconym poznawczej naturze sztuki⁷⁰. Rekonstruując poglądy Łunaczarskiego w związku z tym zagadnieniem, dochodzi do wniosku, że poznanie przez sztukę musi być określone jako szczególny sposób poznawania, różniący się od poznania naukowego, ponieważ, tak jak to ujmuje Łunaczarski, charakteryzuje się ono aktywnością, jako poznanie rzeczywistości w działaniu i zawiera zarazem ocenę tej rzeczywistości. Dlatego — podsumowuje autorka — sztuka ma, zdaniem Łunaczarskiego, tak wielkie znaczenie dla proletariatu, że „przedmiotem jej poznania jest rzeczywistość, a w szczególności, jej aspekt ideowy”⁷¹. Pogląd ten wydaje się słuszny, tyle że wymaga jeszcze uzasadnienia postawionej przez Łunaczarskiego, wprawdzie nie wprost, tezy ontologicznej dotyczącej rzeczywistości — jaka mianowicie jest rzeczywistość, której aspekt ideowy sztuka ujmuje. Przeświadczenie na temat rzeczywistości, jakie Łunaczarski zakładał, wydaje się mieć istotny wpływ na pojęcie funkcji sztuki, może stanowić ważną przesłankę dla wyjaśnienia ważności, a nawet niezbędności sztuki dla człowieka.

O nowej koncepcji estetyki, zmianie samego jej pojęcia, w związku z działalnością estetyczną Łunaczarskiego i Lenina, mówi też N. L. Lejzerow, że „w kontekście idei marksistowsko-leninowskich estetyka przewyciężyła idealistyczny punkt widzenia spekulatywnej filozofii, wyszła poza ciasne ramki „filozofii sztuki”. Teraz estetyka stała się dyscypliną, jak inne nauki społeczne, związane z teoretyczną świadomością i oceną z punktu widzenia rewolucyjnych przemian człowieka i rzeczywistości, całej praktyki tworzenia rewolucyjnej kultury”⁷². Przeciwwstawiając to nowe pojęcie estetyki estetyce Plechanowa, różnice sprowadza Lejzerow do odmiennego uzasadniania zjawisk kulturowych. Plechanowowskie — obiektywne opisanie tych zjawisk w kategoriach genetycznych, dla Lenina — i dodajmy dla Łunaczarskiego — było niewystarczające, stało się punktem wyjścia do głębszej interpretacji kultury, takiej interpretacji, która ujmuje zjawiska całościowo, wyjaśnia ich

⁷⁰ Т. Донжина, *О познавательной природе искусства*, „Вопросы русской литературы” 1976, nr 1 (27), s. 74 - 84.

⁷¹ Ibid., s. 84.

⁷² Н. Лейзеров, *В поисках и борьбе...*, s. 11.

globalny istotny sens⁷³. Ów globalny sens wyraża właśnie wartości sztuki, taka jej cecha czy zespół cech, ze względu na którą sztuka jest społecznie ważna.

Fakt, że refleksja estetyczna Łunaczarskiego ma charakter aksjologiczny, widoczne jest np. właśnie w sposobie jej uprawiania. Sam pisał o swojej twórczości, o jej cechach typowych, jako o całości⁷⁴ charakteryzującej się pewną zasadniczą emocjonalnością pytania o sens sztuki. Już dotychczasowa prezentacja jego poglądów przekonuje, że Łunaczarskiego nie interesowały same konkretne rozważania i spory na temat sposobów opisywania zjawisk artystycznych, wyższości pewnych form artystycznych nad innymi sposobami artykulacji, ani też sama w sobie klasowość czy polityczność sztuki, co było rzeczywistym problemem dociekań, wyrażanych zresztą raczej w naiwnych hasłach, niż zgodnie z regułami intelektualnej refleksji, jego oponentów — „proletkultowców”, „litpostowców”, „nalitpostowców”, „komfutów” czy też szkół socjologizujących sztukę. Zagadnienia te, np. klasowość czy polityczność sztuki zajmowały Łunaczarskiego w związku z odpowiedzią na pytanie o to, dlaczego sztuka winna się charakteryzować takimi cechami; w gruncie rzeczy więc pytanie z dziedziny ontologii sztuki, uzupełniane przez Ludowego Komisarza Oświaty zawsze drugim — ze względu na co sztuka ma być wyposażona w dane cechy i własności, a więc właściwie już pytaniem na które odpowiedzi poszukiwać należy w problematyce ontologii społeczeństwa. Czytając teksty Łunaczarskiego pochodzące z różnych lat (miał zresztą zwyczaj ponownego wydawania artykułów pisanych, np. na początku wieku, w latach dwudziestych, uzupełniając je aktualizującymi przypisami, ale nie zmieniając⁷⁵) odnosi się wrażenie, że rozmaite problemy konkretne i szczegółowe, z wielu dziedzin artystycznych i paraartystycznych (bo jest Łunaczarski autorem przeszło 1500 artykułów z zakresu estetyki, a dotyczą one zarówno zjawisk literackich, filozoficznych, malarstwa, rzeźby, architektury i urbanistyki, teatru, cyrku, muzyki filharmonicznej i teatru muzycznego, opery, artystycznej aranżacji przestrzeni miejskiej, filmu; również jest autorem scenariusza filmowego pt.: „Uplotnienie”), podejmowane są przezeń ze względu na pewne ogólne przekonania co do natury zjawisk artystycznych. Ponieważ w sztuce zobiektywizowane są takie wartości, które ze względu na charakter życia społecznego nadają jej wyjątkowy sens. Aby więc zrozumieć sztukę w jej rzeczywistym wymiarze, należy rozważać wytwory artystyczne w kategoriach aksjologicznych.

⁷³ Ibid., s. 10.

⁷⁴ А. Луначарский, *Против идеализма*, Москва 1924, s. 7.

⁷⁵ Pisał np. we wstępie do książki wydanej w 1924 roku *Против идеализма*, że celowe wydaje mu się publikowanie tych dawno napisanych utworów, gdyż problematyka w nich podejmowana pozostała aktualna.

Bardzo ciekawe intuicje na temat aksjologicznego charakteru poglądów estetycznych Łunaczarskiego zamieścił w studium poświęconym zagadnieniom ogólniejszym — antropologicznej perspektywie w jego twórczości — L. Turek, podkreślając, że centralnym motywem tej estetyki wydaje się kwestia wartości sztuki⁷⁶. Turek pisze wprost, że „biologiczną estetykę” Łunaczarskiego właściwie należałoby nazwać aksjologią, bo „w wywodzie Łunaczarskiego uderza zdecydowana pierwotność porządku aksjologicznego w stosunku do porządku poznawczego”⁷⁷.

Dla rekonstrukcji poglądów estetycznych Łunaczarskiego w kategoriach aksjologicznych ważne są obszernie spostrzeżenia na temat jego związków z Brzozowskim, zamieszczone w książce A. Walickiego⁷⁸. Walicki zwraca uwagę m.in. na opozycyjność Łunaczarskiego w stosunku do monistycznego, skrajnie deterministycznego pojmowania dziejów przez Plechanowa i nazywa go „etycystą”, jako wyraziciela takiego stanowiska, w którym podnosi się znaczenie aktywności człowieka, jego twórczej działalności w poznaniu i przetworzeniu świata. Ludzki świat nie jawił się Łunaczarskiemu jako rzeczywistość obiektywnie zdeterminowana w swym rozwoju, określona przez fatalistycznie pojęte prawa, lecz miejsce zmagania człowieka jako członka ludzkiego kolektywu z tym wszystkim co dlań niesprzyjające. W tym działaniu, które zarówno Brzozowski jak i Łunaczarski określają pojęciem pracy, uwidacznia się rola ideałów; to ich społeczne wyobrażenia sprzyjają realizacji wartości. Dla Łunaczarskiego nie do przyjęcia byłoby, powiada Walicki, sprowadzanie wartości do stanów rzeczy.

Słuszność poglądu Walickiego potwierdzają wypowiedzi samego Łunaczarskiego, a niejako wprost jego krytykę skrajnego obiektywizmu Plechanowa. Badacz-marksista, twierdzi Łunaczarski, musi być nie tylko socjologiem, tj. interpretować zjawiska artystyczne w kategoriach intersubiektywnych, ale powinien też poznawać te zjawiska głębiej, ich rozwój, wewnętrzne znaczenie. „Krytyk-marksista jest poza tym walczącym i jeszcze budowniczym”⁷⁹, bo sztuka nie odzwierciedla rzeczywistości w sposób prosty, lecz, o czym jest Ludowy Komisarz Oświaty przekonany, ma na kształt tej rzeczywistości istotny wpływ. W innym miejscu, oceniając estetykę Plechanowa, formułuje deklarację, która może być traktowana jako „aksjologiczne wyznanie wiary”: „Krytyka artystyczna musi być formułowaniem sądu oceniającego o utworze. U Plechanowa zaś często jest tak, że współczesny krytyk, krytyk-marksista nie powinien wydawać sądu oceniającego. Obecnie

⁷⁶ L. Turek, *Kultura i rewolucja*, Wrocław—Warszawa—Kraków—Gdańsk 1973, s. 162.

⁷⁷ Ibid., s. 177.

⁷⁸ A. Walicki, *Stanisław Brzozowski...*, s.

⁷⁹ A. Луначарский, *Статьи о советской...*, s. 194.

oczywistą jest ogromna jednostronność tego punktu widzenia”⁸⁰ (wyróżnienie autora). Warto jeszcze zauważyć, że w wypowiedziach metaestetycznych (co trudno uznać za przypadkowe) określa i definiuje estetykę właśnie jako dziedzinę aksjologiczną. Refleksja metaestetyczna nie towarzyszyła twórczości estetycznej Łunaczarskiego w sposób ciągły, lecz pojawiała się raczej okazjonalnie, wówczas, gdy pragnął uzasadnić swoje rozumienie przedmiotu estetyki. Prac stricte estetycznych, tzn. takich, które zawierałyby teoretyczną argumentację uzasadniającą znaczenie sądów estetycznych, ich prawdziwość, naturę orzeczników napisał Łunaczarski niewiele; może za taką uchodzić jego pierwsza praca z estetyki: *Osnovy pozitivnoj estietiki* z 1904 roku, w późniejszych tekstach pewne fragmenty o charakterze metaestetycznym pojawiały się w partiach polemicznych, gdy Łunaczarski formułował dodatkowe wyjaśnienia za słusnością swoich poglądów oraz w artykułach wstępnych czy przedmowach do książek innych autorów. W *Osnowach pozitivnoj estietiki* wyraźnie określał swoje stanowisko metaestetyczne jako aksjologiczne: „estetyka jest nauką o wartościowaniu — pisał — i poniekąd o wynikającej z wartościowania twórczej działalności. Zrozumiałe wobec tego, że estetyka jest jedną z ważniejszych dziedzin biologii, jako nauki o życiu w ogóle”⁸¹. Nie wyjaśniając jeszcze w tym miejscu jak Łunaczarski rozumiał uniwersalną naukę o życiu, którą w 1903 roku nazwał biologią, potem także psychologią uzupełnianą kategoriami socjologicznymi, nie sposób nie zauważyć, że pojęcie estetyki jako nauki o wartościowaniu, gdzie centralne miejsce zajmuje koncepcja oceny i jej uzasadnienie, przez prawie trzydzieści lat było dlań dyrektywą metaestetyczną. W przedmowie do książki W. Volkensteina *Opyt sowriemiennoj estietiki*, wydanej w 1931 roku pisał: „Pod pojęciem estetyki będziemy rozumieć naukę o wartościowaniu wszelkich przejawów ludzkiej świadomości, życia społecznego oraz naturalnych zjawisk i wytworów ludzkich, z punktu widzenia ich wartości wyrażanej słowami — «piękny» i «doskonały»”⁸².

Warto by prześledzić, jak te metaestetyczne deklaracje przejawiały się w praktyce estetycznej Łunaczarskiego, tzn. jak wygląda rzeczywista charakterystyka sztuki w kategoriach aksjologicznych: do czego sprowadza wartość sztuki, jak formuluje zasady wartościowania i kryteria oceny konkretnych wytworów artystycznych.

Argumentację uzasadniającą, dlaczego sztuka traktowana jest jako bardzo istotna dziedzina działalności człowieka, można zrekonstruować korzystając nie tylko z wypowiedzi formułowanych przez Łunaczarskiego wprost, lecz także z analiz materiału estetycznego i filozoficznego, z tych tekstów zwłaszcza,

⁸⁰ А. Луначарский, *Русская литература*, Москва 1947, s. 31.

⁸¹ А. Луначарский, *Основы позитивной эстетики*, [b. m. w.] 1904, s. 23.

⁸² А. Луначарский, *Вступление*. W: В. Фолькенштейн, *Опыт современной эстетики*, Москва-Ленинград 1931, s. 5.

które mają charakter bardziej ogólnofilozoficzny niż polemiczny, a czasem dotyczą artystycznych kwalifikacji sztuki i jej socjologicznych interpretacji. W ten sposób odczytane poglądy Łunaczarskiego mogą, jak sądzę, dostarczyć odpowiedzi na pytanie o teoretyczny status wartości estetycznej.

АННА МАЩЕВСКА-ЯМРОЗЯКОВА

ФИЛОСОФСКИЕ И КУЛЬТУРНЫЕ ОСНОВЫ ИСКУССТВА
ПО АНАТОЛИЮ ЛУНАЧАРСКОМУ

Резюме

Эстетика А. Луначарского возникла в кругу модернистской и позитивистской традиции. К модернистским истокам сводится его заинтересованность ролью искусства несмотря на то, что она рационалистически обоснована социологическими и онтологическими аргументами. Убуждение в высоком призвании искусства он разделяет с модернистами, хотя и не пользуется категориями онтологического абсолютизма.

Во всем творчестве Луначарского появляются исконно модернистские вопросы: о существенной роли искусства, об отношении искусства к действительности, об истоках любого творчества, о феномене творчества и творческой личности. Несмотря на это нельзя считать Луначарского модернистом: ведь его культурное образование было гораздо сложнее, притом существенную роль в нем сыграл общественный и политический опыт. Следовательно, уже в первых текстах Луначарского четко выделяется общественная оценка творчества.

Связь Луначарского с позитивизмом переоценивалась, но тем не менее позитивистские категории появляются в его творчестве, особенно в его теоретических исследованиях. Однако позитивизм Луначарского многие соединяли с самых ранних лет с марксистскими идеями; он познакомился с Марксом, преодолев тогдашний позитивизм Авенариуса и русский „махизм” Богданова. Луначарский одновременно с эмпириокритическими терминами создает этико-эстетические идеалы, которые не включаются в эмпириокритический репертуар; у него другой стиль текстов и экспрессивный, „поэтический” язык.

Предпринятая попытка анализа существенных черт эстетики Луначарского разрешает ее интерпретировать в аксиологических категориях как одно целое, детерминируемое вопросом об основном смысле искусства.

PHILOSOPHICAL AND CULTURAL FOUNDATIONS OF ART IN ANATOL
LUNACZARSKI'S CONCEPTION

by

ANNA MASIEJEWSKA-JAMROZIAKOWA

Summary

Anatol Lunaczarski's aesthetics grew in the modernist and positivist tradition. Of modernistic origin are his interests in the functions of art, although they are rationally justified — by means of sociological and ontological arguments. The belief that art is of great importance is shared by him with the modernists, but he had never justified the significance of art in terms of ontological absolutism.

In all the works by Łunaczarski appear the peculiarly modernistic problems — the problems of the important role of art, relationship between art and reality, sources of all the artistic production, phenomenon of creation and artistic individuality. Although these are the leading modernistic problems it is obvious that Łunaczarski was not a modernist. His cultural education was more complex — social and political experiences were of fundamental importance to him. Hence, already in Łunaczarski's first texts social valorization of literary and artistic production is evident.

Łunaczarski's relationship with positivism has been overestimated, nevertheless positivistic categories appear in his whole literary production, especially in theoretical texts. But Łunaczarski's positivism was combined, since the earliest years, with Marxist ideas; he learnt Marx through the then positivism — that of Avenarius, Russian "machism", through Bogdanov. Łunaczarski formulates together with empirio-critical terms the ethical and aesthetic ideals which do not fit into an empirio-critical repertory; the style of his texts is different; his language is expressive, "poetic".

An attempt at relation of the crucial features of Łunaczarski's aesthetics makes one interpret it in axiological categories, as a whole defined by the question of the fundamental sense of art.