Magda Kaźmierczak

Marks, realizm i socrealizm : wokół zagadnienia realizmu w powojennej Polsce

Nowa Krytyka 33, 121-133

2014

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

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

MUZEUM HISTORII POLSKI

NOWA KRYTYKA 33 ROK 2014
ISSN 0867-647X

Magda Kaźmierczak
Uniwersytet Warszawski

Marks, realizm i socrealizm – wokół zagadnienia realizmu w powojennej Polsce

Słowa kluczowe: Marks, Morawski, realizm, realizm socjalistyczny, teoria widzenia

Pomimo różnorodności poruszonych przez Karola Marksa zagadnień estetycznych wśród zainspirowanych jego teorią teoretyków i praktyków przez wiele lat prym wiodła kategoria „realizmu". Co więcej, w pewnym momencie realizm został uznany za główny i zarazem najistotniejszy składnik marksowskiej, a w szczególności marksistowskiej myśli estetycznej. Poskutkowało to najpierw w Związku Radzieckim (od 1932 roku), a po 1949 roku, choć w dużo mniejszym stopniu, również i w Polsce wykluczeniem ze świata sztuki wszelkich zjawisk, które nie mieściły się w kanonie realizmu socjalistycznego. W niniejszym eseju zamierzam przyjrzeć się bliżej recepcji marksowskiej myśli estetycznej w powojennej Polsce na przykładzie sporu o „realizm" w sztuce.

I

Zacząć trzeba jednak od początku, czyli od Marksa i jego poglądów na sztukę. Pomimo tego, że jak podaje Stefan Morawski, Marks dwa razy przymierzał się do systematycznego wyłożenia swoich poglądów z zakresu estetyki, to jednak nigdy nie udało mu się tego zamierzenia zrealizować[1]. Badaczom jego myśli pozostaje

[1] S. Morawski, *The Aesthetic Views of Marx and Engels*, „The Journal of Aesthetics and Art Criticism" 1970, vol. 28, no. 3, s. 302.

więc skrupulatne rekonstruowanie całości na podstawie rozsianych po pismach i listach wzmianek, w których wypowiada się on na tematy mniej lub bardziej związane z zagadnieniami estetyki. Wśród nich zaś najistotniejsze zdają się kwestie genezy zmysłu artystycznego człowieka, twórczości artystycznej jako formy pracy, alienacji artysty w społeczeństwie kapitalistycznym, klasowych uwarunkowań sztuki oraz jej roli w społeczeństwach klasowym i komunistycznym.

Sztuka jest dla Marksa przede wszystkim aktywnością społeczną. Stanowi jedną z form pracy – rozumianej przez autora *Rękopisów ekonomiczno-filozoficznych* jako spontaniczna działalność będąca wynikiem wewnętrznej konieczności człowieka zdolnego i twórczego, który poznaje i kształtuje otaczającą go rzeczywistość. Wyrasta z pracy i wykształca się niejako równolegle z procesem uspołeczniania się człowieka. „Wykształcenie pięciu zmysłów jest dziełem całej dotychczasowej historii”[2] – pisze Marks, ręka i oko artysty są efektem historycznego rozwoju możliwości społecznych sił wytwórczych, a produkt jego pracy pozwala zaspokoić powstającą równocześnie z umiejętnościami wytwórczymi ludzką potrzebę piękna: „Dzieło sztuki – a tak samo każdy inny produkt – stwarza publiczność, która sztukę rozumie i potrafi się rozkoszować pięknem. Produkcja produkuje więc nie tylko przedmiot dla podmiotu, lecz również podmiot dla przedmiotu”[3]. Człowiek marksowski nie jest bowiem istotą w pełni racjonalną, równie istotną rolę pełni sfera afektywna. Potrzeba piękna staje się więc i dla artysty, i dla odbiorcy jego dzieł potrzebą w pełni naturalną, rozumianą jako potrzeba człowieka społecznego. „Milton – pisze Marks – stworzył *Raj utracony* z tych samych przyczyn, dla których jedwabnik produkuje jedwab. Było to działanie wynikające z jego natury”[4]. Produkty pracy ludzkiej stanowią pełny wyraz „sił jego [człowieka – przyp. MK] własnej istoty”, są „przedmiotami potwierdzającymi i urzeczywistniającymi jego indywidualność, *jego* przedmiotami”[5].

Tymczasem jednak głęboka relacja wzajemnego współtworzenia się człowieka i wytworów jego pracy ulega zupełnemu odwróceniu w społeczeństwie klasowym i w systemie kapitalistycznym. Praca jako czynność wynikająca z natury w coraz większym stopniu przeistacza się w wymuszoną potrzebami rynku

[2] K. Marks, *Rękopisy ekonomiczno-filozoficzne*, [w:] K. Marks, F. Engels, *Dzieła* (dalej: MED), t. I, Warszawa 1960, s. 584.

[3] K. Marks, *Wprowadzenie do krytyki ekonomii politycznej*, [w:] MED, t. XIII, Warszawa 1966, s. 413.

[4] K. Marks, *Teorie wartości dodatkowej* (*Kapitał* t. IV), [w:] MED, t. XXVI.1, Warszawa 1979, s. 464.

[5] K. Marks, *Rękopisy ekonomiczno-filozoficzne*, op.cit., s. 583.

pracę produkcyjną. Sztuka zostaje wprzężona w mechanizmy funkcjonowania rynku, staje się jednym z wielu towarów, których wartość określana jest ich wartością wymienną. Ponadto, jak pisze Marks: „miejsce wszystkich zmysłów fizycznych i duchowych zajęła prosta alienacja wszystkich tych zmysłów – zmysł posiadania”[6]. Tak jak stosunki społeczne zostają uprzedmiotowione poprzez zapośredniczenie ich cyrkulacją towarów, tak również bezpośrednie, zmysłowe odbieranie sztuki zostaje zastąpione jej zapośredniczoną przez pieniądz konsumpcją. Alienacja pracy artysty odbywa się na tej samej zasadzie, co alienacja pracy robotnika, z tym wyjątkiem, że w chwili, gdy w przypadku pracy robotnika „praca wyobcowana zniża samorzutną, swobodną działalność do poziomu środka, przekształca życie gatunkowe człowieka w środek jego egzystencji fizycznej”, tak w przypadku artysty jego praca może być produkcyjna bądź nieprodukcyjna (jak w przypadku Miltona piszącego swój poemat). Nie oznacza to jednak, że może być ona niezależna od panujących w danym momencie historycznym uwarunkowań. Tak jak wszystkie gałęzie produkcji, tak również wyniki pracy nieprodukcyjnej uzależnione są od ich społecznych uwarunkowań. W tym kontekście również kwestia artystycznego geniuszu nie może być rozumiana ahistorycznie, na co zwraca uwagę Marks w polemice z Maksem Stirnerem:

> To, czy taka jednostka jak Rafael rozwinie swój talent, zależy całkowicie od popytu, który z kolei zależny jest od podziału pracy i od wynikających z niego warunków kształcenia się ludzi […]. Wyłączne skupienie się talentu artystycznego w jednostce – czytamy dalej w *Ideologii niemieckiej* – i związane z tym stłumienie talentu w szerokich masach jest wynikiem podziału pracy. […] W społeczeństwie komunistycznym nie ma malarzy, są co najwyżej ludzie, którzy zajmują się między innymi i malarstwem[7].

II

Ludzka świadomość jest zależna od panujących w danym momencie historycznym warunków życia i stosunków społecznych. Sztuka jest w tym sensie wytworem ideologicznym: „Czegóż dowodzi historia idej – pytają Marks i Engels w *Manifeście komunistycznym* – jeżeli nie tego, że produkcja duchowa przeobraża się wraz z materialną? Ideami panującymi każdej epoki były zawsze tylko

[6] Ibidem, s. 582.

[7] K. Marks, F. Engels, *Ideologia niemiecka*, [w:] MED, t. III, Warszawa 1961, s. 444.

idee klasy panującej"[8]. Szczególny przypadek stanowi jednak wytwór, jakim jest dziewiętnastowieczna powieść realistyczna, wskazuje bowiem na fakt, że nawet wytwory ideologiczne klasy posiadającej mogą mieć charakter subwersywny. Dzieje się tak w chwili, gdy za sprawą dobrze skrojonego w powieści opisu realnych uwarunkowań jej czytelnik uświadomi sobie sprzeczność w istniejących stosunkach społecznych.

> Uważam to za jedno z największych osiągnięć realizmu – pisze Engels[9] w jednym z listów – i za jeden z najcenniejszych rysów starego Balzaka, że musiał on zwrócić się przeciwko własnym sympatiom klasowym i przesądom politycznym, że widział nieuchronność upadku swoich umiłowanych arystokratów i pisał o nich jako o ludziach niezasługujących na lepszy los, że widział prawdziwych ludzi przyszłości tam, gdzie w owym czasie jedynie można było ich znaleźć[10].

Wierne przedstawienie typowych postaci i charakterów w typowych warunkach i okolicznościach – oto zadanie realizmu według Marksa i Engelsa[11]. Najbardziej cenionymi przez nich twórcami realistycznymi byli, obok wspomnianego powyżej Honoré de Balzaka, m.in. Miguel de Cervantes, Homer i William Szekspir. Z tego też względu, używając metafory malarskiej, wołali oni o „mocne, rembrandtowskie barwy", jakimi powinny zostać odmalowane postacie. To właśnie „rembrandtowskie barwy" przeciwstawiane „pełnym glorii rafaelowskim obrazom", w których „zatraca się cała prawda portretu"[12], pozwalają ich zdaniem uchwycić w przedstawieniu człowieka z krwi i kości.

Pomimo tego, że Marks traktował dzieło sztuki jako twór posiadający cel w sobie samym, istotną rolę w późniejszych interpretacjach estetyki marksowskiej odgrywa – obok terminu „realizm" – „tendencyjność" dzieła. Dzieło tendencyjne to takie, którego bezpośrednim celem jest formowanie jego odbiorcy poprzez pokazanie w odpowiednim świetle popieranych przez twórcę wartości i wyzna-

---

[8] K. Marks, F. Engels, *Manifest komunistyczny*, [w:] MED, t. IV, Warszawa 1962, s. 534.

[9] Wobec panującego wśród wielu badaczy przekonania, że poglądy estetyczne Marksa różniły się znacząco od poglądów Engelsa, obecność cytatu z Engelsa w artykule o Marksie tłumaczę opinią Stefana Morawskiego: sądził on zaś, że myśl estetyczna Marksa nie różni się od poglądów estetycznych Engelsa, przez cały długi czas ich współpracy poglądy Marksa na sztukę przenikały się z poglądami Engelsa. Zob. S. Morawski, *The Aesthetic Views*..., op.cit., s. 302.

[10] F. Engels, *List do M. Harkness, kwiecień 1888*, [w:] MED, t. XXXVII, Warszawa 1977, s. 54.

[11] Ibidem, s. 53.

[12] K. Marks, F. Engels, *O literaturze i sztuce: wybór tekstów*, Warszawa 1958, s. 95.

wanych przezeń poglądów. Dla Marksa i Engelsa tendencyjność nie powinna jednak wynikać z założeń, jakie twórca poczynił wobec swojego dzieła, nie mogła być nachalną indoktrynacją. Tendencyjność realistycznego, nawet niekoniecznie z zasady socjalistycznego utworu literackiego była dla nich skutkiem wiernego ukazania panujących w danej chwili stosunków społecznych i obecnych w nich sprzeczności. To właśnie nieostentacyjność poglądów autora i wierne ukazanie realiów historycznych służyć miało pobudzeniu u odbiorcy dzieła krytycznego nastawienia wobec otaczającego go stanu rzeczy[13].

Ani Marks, ani Engels nie obstawali nigdy za tym, by każde, nawet tendencyjne dzieło sztuki cechowało realistyczne odmalowanie charakterów w typowych dla nich okolicznościach[14]. Ba!, Marks niejednokrotnie afirmatywnie odnosił się do twórczości obcej bądź nawet przeciwstawnej wszelkim tendencjom realistycznym (niezmiernie cenił Dantego, znany był również z tego, że „namiętnie czytał powieści, a osobliwą słabość miał do opowiadań awanturniczych i humorystycznych"[15]). Faktem jest jednak, że pomimo obecnych w późniejszej recepcji myśli marksowskiej tendencji formalistycznych ostatecznie ze względów politycznych na długie lata zwyciężyło podejście uznające socjalistyczny realizm za jedyny dopuszczalny w krajach obozu socjalistycznego rodzaj twórczości artystycznej, a sam „realizm" na długo miał być łączony bezpośrednio z poglądami estetycznymi Marksa i Engelsa. Przyczynił się do tego m.in. György Lukács, który, jak pisze Morawski, „skodyfikował […] ostatecznie estetykę ufundowaną na kategorii realizmu, budując system uzasadniający jej kluczowe znaczenie"[16]. Filozoficznego uzasadniania socrealizmu w sztuce nie uniknęli jednak inni estetycy. Ich teoretyczne teksty miały służyć filozoficznemu, a nie tylko ideologicznemu uzasadnieniu słuszności doktryny nakazującej tworzenie sztuki „realistycznej w formie i socjalistycznej w treści". Wielu z nich odnosiło się później do tych publikacji krytycznie, zaś twórczość artystów socrealizmu uznawana jest w wielu przypadkach za dużo mniej interesującą od ich późniejszego dorobku – tak stało się chociażby w przypadku sztuki Wojciecha Fangora.

---

[13] F. Engels, *List do M. Kautskiej*, 26 listopada 1885, [w:] MED, t. XXXVI, Warszawa 1976, s. 459–460.

[14] S. Morawski, *The Aesthetic Views*..., op.cit., s. 309.

[15] Wspomnienie Franciszka Mehringa, [w:] K. Marks, F. Engels, *O literaturze i sztuce*..., op.cit., s. 238.

[16] S. Morawski, *O marksistowskiej myśli estetycznej*, pthm.org.pl/downloads/teksty-morawski02.pdf, s. 6 (23.07.2014).

III

Jednym z polskich autorów teoretycznych uzasadnień socrealizmu był wspomniany już Morawski, który przekreślił zresztą później cały swój pochodzący z lat 1949–1955 dorobek filozoficzny – ówczesne filozoficzne próby własnego ujęcia estetyki radzieckiej nazwał „nieudanymi"[17], a *Szkice z podstawowych zagadnień estetyki marksistowskiej*[18] – „dziełem żałosnym"[19]. Należy traktować je więc raczej jako świadectwo epoki, niż wyraz faktycznych poglądów Morawskiego. Świadectwo o tyle ciekawe, że napisane zostało, jak przyznał sam autor, „w sposób logicznie zwarty i uzasadni[one] w sposób racjonalny, gdyż tego nauczy[li] [go] Tatarkiewicz i Kotarbiński"[20]. Fragment *Szkiców* stanowił opublikowany wcześniej w formie artykułu tekst pt. *Dlaczego dzieło sztuki powinno być realistyczne?*[21] (1949), w której to wersji Morawski pozwolił sobie na komentarze, jakich nie znajdziemy już w poszerzonym wydaniu z 1951 roku.

Swój wywód za słusznością normy realistycznej Morawski buduje na podstawie dwóch głównych argumentów: epistemologicznego i historycznego. Głównym zarzutem, jaki kieruje wobec wszelkich tendencji antyrealistycznych – czyli dzieł formalistycznych lub takich, które odtwarzają tylko rzeczywistość metafizyczną, psychiczną bądź są oparte na prosto rozumianej zasadzie *mimesis* – jest ich uwikłanie w błędne z perspektywy materializmu dialektycznego systemy filozoficzne, a więc wszelkiego rodzaju idealizmy (subiektywny i obiektywny). Dzieło realistyczne, pisze Morawski, to takie, którego twórca w procesie kreacji artystycznej bierze pod uwagę przede wszystkim rzeczywistość społeczną, którą uchwytuje empirycznie i interpretuje, wykorzystując narzędzia materializmu dialektycznego. Z tego względu doświadczenie estetyczne stanowi jedną z form poznania: będąc doznaniem estetycznym, jest zarazem przede wszystkim doświadczeniem intelektualnym. Skoro zatem doświadczenie estetyczne jest jedną z form poznania, to zgodne z obowiązującą w państwie socjalistycznym ideologią dzieło sztuki musi spełnić z jednej strony założenia tejże ideologii, a więc materializmu dialektycznego w wersji marksistowsko-leninowskiej, z drugiej zaś

[17] Ibidem, s. 18.

[18] S. Morawski, *Szkice z podstawowych zagadnień estetyki marksistowskiej*, Kraków 1951.

[19] S. Morawski, za: P.J. Przybysz, A. Zeidler-Janiszewska, *Stefan Morawski – wstępny szkic do portretu*, [w:] S. Morawski, *Wybór pism estetycznych*, Kraków 2007, s. VIII.

[20] Ibidem.

[21] S. Morawski, *Dlaczego dzieło sztuki powinno być realistyczne?*, „Twórczość" 1949, rok V, z. 11, s. 42–67.

– musi być empirycznie weryfikowalne, czyli odpowiadać określonemu momentowi historycznemu. W teorii więc podstawą tak rozumianego dzieła sztuki jest leninowska teoria odbicia: „od żywego doznania do abstrakcyjnego myślenia i od niego do praktyki”[22].

Drugim argumentem jest argument historyczny, wyjątkowo chwiejny i nieukrywający stojących za doktryną socrealizmu w sztuce interesów politycznych. Wydaje się, że dzięki temu Morawski ukazał mimo wszystko swój dystans do przedstawionych w artykule uzasadnień. Wpisując realizm socjalistyczny w obecną w historii tradycję realizmu, polski estetyk pisze, że „historia literatury i sztuki wskazuje na to, że najlepszymi, najbardziej trwałymi dziełami były i są dzieła realistyczne, związane z życiem społecznym, dokumentujące głęboko i wszechstronnie swoją epokę”[23], a także że pomimo swojej niewątpliwie wysokiej jakości utwory antyrealistyczne w treści (do których zalicza twórczość Jamesa Joyce'a, Virginii Woolf, Aldousa Huxleya i Marcela Prousta) nie mogą jednak równać się z osiągnięciami realizmu. Z drugiej zaś strony dodaje za chwilę: „marksizm nie uważa realizmu za uniwersalną, gotową receptę na tworzenie dzieł genialnych”[24]. Co zatem jest w socrealistycznym dziele sztuki najistotniejsze? Oczywiście, nic więcej, jak istotna dla sztuki od czasów jej powstania funkcja polityczna: ideologiczna i dydaktyczna, legitymizująca w ostateczności właściwie tylko aktualnie panujący ustrój: „Realizm radziecki jest świadomie polityczny. Pracuje dla partii, dla swego narodu, w imię interesów całego proletariatu na całym świecie”[25]. Jest w dodatku, jak czytamy,

> szczególnie konieczny i potrzebny właśnie w naszej epoce, jest jej najwyżej kulturowo zaawansowanym wyrazem. Wyraża on bowiem to, co jest historycznie konieczne i nieuniknione: polityczne zwycięstwo proletariatu i narodziny nowej, proletariackiej kultury walczącej o zupełne zniesienie wyzysku człowieka przez człowieka[26].

Nietrudno zauważyć, że pełniąc określoną wobec partii funkcję, realizm traci tym samym swój wcześniejszy krytyczny pazur, który tak doceniali w balzakowskim realizmie Marks z Engelsem. Zapewne z tego względu już w słowach

[22] Ibidem, s. 47.

[23] Ibidem, s. 56.

[24] Ibidem, s. 67.

[25] Ibidem.

[26] Ibidem, s. 57.

kończących interesujący nas artykuł Morawski wskazuje na fakt, że socrealizm, czyli inaczej realizm radziecki, jest przede wszystkim partyjną dyrektywą służącą dyscyplinowaniu artystów:

> Realizm to dyrektywa. Realizm to tyle, co perswazja naukowo umotywowana w stosunku do artysty, który bezwładnie ciążąc ku tradycjom mieszczańskim, sądzi wciąż jeszcze, że jest arcykapłanem piękna otoczonym przez motłoch[27].

Zaskakujące, choć raczej z powodów teoretycznych niż praktycznych, było wplątanie w doktrynę socrealizmu elementów romantycznych, a nawet „elementów narodowych" – klechd i mitów. Być może właśnie z tego powodu Morawski nie pisze o nich zbyt dużo. Zaznacza tylko, że socjalizm romantyczny służyć miał „romantycznemu przedstawieniu rzeczywistości przewidywanej zgodnie z zasadami trzeźwej analizy rozwoju"[28], zaś elementy narodowe, a także „bajka i fantazja" – zgodnie ze stalinowskim hasłem o jednakowej treści w różnorodnej formie – formy tej ożywieniu[29]. Tak więc już z perspektywy artykułu, który służyć miał przecież teoretycznemu uzasadnieniu zasadności realizmu socjalistycznego, sama doktryna realizmu zdaje się być zbyt ograniczona nawet dla jej twórców. Dziwi więc tak szczególne przywiązanie do realistycznej formy nie tylko w kontekście pism Marksa, ale nawet samych dyrektyw partyjnej ortodoksji. Piotr Piotrowski, autor *Znaczeń realizmu*, podaje za Wojciechem Włodarczykiem, że wbrew pozorom wytyczne socrealizmu odnosiły się przede wszystkim do zagadnień kompozycji, kompozycja obrazu była bowiem w okresie socrealizmu w Polsce najważniejszym przedmiotem na uczelniach artystycznych:

> Tu, w rozmieszczaniu motywów plastycznych na płaszczyźnie obrazu, w porządku jego elementów, a nie w temacie, ideologii, propagandowej treści etc. tkwiła zasadnicza cecha „dobrze namalowanego obrazu socrealistycznego" […]. Paradoksalnie więc „socrealizm był formalizmem"[30].

Można powiedzieć – nic dziwnego, wszak od zawsze wiadomo, że ortodoksja partyjna niewiele miała z Marksem i Engelsem wspólnego, a tym bardziej nie przejmowała się zasadami teoretycznej spójności. Przywiązanie do pojęcia

---

[27] Ibidem, s. 67.

[28] Ibidem, s. 63.

[29] Ibidem.

[30] P. Piotrowski, *Znaczenia modernizmu*, Poznań 2011, s. 33.

„realizm" widać jednak nie tylko wśród obrońców dyrektywy socrealistycznej, ale także jej, zdałoby się odległych, choć również czytających Marksa antagonistów. Pora więc na kontrapunkt w postaci teorii widzenia Władysława Strzemińskiego.

IV

W swoim ostatnim dziele teoretycznym, jakim jest *Teoria widzenia* (1952), Strzemiński w dość zaskakujący na pierwszy rzut oka sposób definiuje realizm w sztuce. Posługuje się przy tym przejętą od Marksa społeczno-historyczną perspektywą opisywania zjawisk świata ludzkiego. Wychodzi, również za Marksem, od pojmowania człowieka jako istoty racjonalno-zmysłowej, zaś najważniejszym ze zmysłów jest dla niego zmysł wzroku. Nie ma czegoś takiego jak niewinne oko – tym zdaniem można by ująć główną myśl zawartą w *Teorii widzenia*. Oko fizjologiczne, ale przede wszystkim to, co interesuje Strzemińskiego najbardziej, czyli świadomość widzenia – są wynikiem historycznego rozwoju człowieka.

> Proces narastania świadomości wzrokowej – pisze Strzemiński – jest procesem historycznym i historycznie uwarunkowanym przez potrzeby społecznie ukształtowanego procesu pracy w różnych, następujących po sobie formacjach historycznych[31].

Historia sztuki jest tak naprawdę historią widzenia rozumianą z kolei jako historia rozwoju świadomości wzrokowej. Każdemu określonemu stopniowi rozwoju sił wytwórczych odpowiadać więc będzie szczególny rodzaj świadomości wzrokowej, świadomości wzrokowej zaś – szczególny i określony rodzaj ekspresji artystycznej.

Czym jest zatem realizm? Strzemiński zwraca uwagę na ciągle popełniany przez idealistów błąd w rozumieniu tej kategorii artystycznej, pojęciem „realizm" określa się bowiem z jednej strony stale obecną w sztuce tendencję artystyczną polegającą na mimetycznym odwzorowaniu obrazu świata zmysłowego uznawanego przez idealistów za stały i niezmienny, z drugiej zaś – jego szczególny przypadek określany pojęciem „realizmu prawdziwego". Idealistyczne pojęcie rozwoju sztuki zakłada, że istnieje jeden stały, niezmienny i pozahistoryczny obraz świata, któremu odpowiada w sztuce realizm rozumiany jako typ idealny. Jego powstanie umiejscawia się na przełomie XV i XVI wieku. Estetyka idealistyczna traktuje realizm jako „raz na zawsze dany, obowiązujący po wszystkie czasy. Je-

[31] W. Strzemiński, *Teoria widzenia*, Kraków 1958, s. 17.

den z historycznych etapów realizmu przyjmuje się tutaj za absolut realizmu”[32]. Odejście od tego realizmu w stronę deformacji i abstrakcji znamionuje początek tzw. sztuki nowoczesnej i poczytywane jest „za zasługę artysty”[33], wszelkie przemiany w sztuce rozumie się bowiem jako wynik czystych aktów woli artystów.

Realizm taki, jakim go rozumie Strzemiński, jest ni mniej, ni więcej tylko historycznie zmiennym i ograniczonym przez poszczególne warunki historyczne procesem rozwoju świadomości wzrokowej. Procesualne rozumienie pojęcia „realizm” pozwala autorowi *Teorii widzenia* dopasować do każdego jego typu określony typ sztuki i wpisać go w konstruowaną przez siebie nową historię sztuki (*Teoria widzenia* napisana została jako podręcznik, opisuje rozwój świadomości wzrokowej i odpowiadających jej okresów w sztuce od prehistorii do Vincenta van Gogha – dzieło pozostało niedokończone).

> Kryterium jest jedno – pisze Strzemiński – To, co odpowiada świadomości wzrokowej – jest realizmem. Te środki, które wyrażają prawdę świadomości wzrokowej – są realistycznymi środkami wyrazu, lecz subiektywnie mogą one nie dla każdego być takimi. Np. dla niżej ukształtowanej świadomości wzrokowej – jej wyższe rodzaje będą się przedstawiały jako nierealne [nierealistyczne – przyp. M.K.][34].

Strzemiński odrzuca nieuwarunkowane historycznie pojęcie realizmu. Równocześnie realizmem określa każdy rodzaj twórczości, który odpowiada osiągniętemu w danym momencie historycznym stopniowi rozwoju świadomości wzrokowej, czyli temu, w jaki sposób określony przez społeczno-historyczne warunki człowiek widzi otaczającą go rzeczywistość. Tak rozumiany realizm nie opiera się na zasadzie *mimesis*, nie ma być fotograficznym odwzorowaniem rzeczywistości, ale wyrazem tego, w jaki sposób człowiek tę rzeczywistość postrzega. Z tej perspektywy również wszelkie przemiany w sztuce są w rzeczywistości wynikiem przemian w sferze warunków bytowych i odpowiadającego im procesowi narastania świadomości wzrokowej. Tak tłumaczy tę zależność Julian Przyboś, pisząc, że

> Strzemiński głosi więc realizm, ale realizm ustawicznie się rozwijający, realizm dla każdej epoki inny. Kubizm rozpatrywany w tej perspektywie historycznej jest

[32] Ibidem, s. 18.

[33] Ibidem, s. 250 (przypis).

[34] Ibidem, s. 21 (przypis).

więc realizmem swojego czasu, podczas gdy malarze impresjonistyczni tworzący w tym samym okresie muszą być już uznani za epigonów, a więc nierealistów[35].

V

W opublikowanej niedługo po wydaniu *Teorii widzenia* recenzji Morawski ostro skrytykował Strzemińskiego, pisząc, że

> praca jest niewiarygodną zbitką karykaturalnie aplikowanej metody marksistowskiej i metody formalistycznej. Autor wyprowadza przemiany w świadomości społecznej i wzrokowej […] bezpośrednio z rozwoju sił wytwórczych[36].

Kolejnymi zarzutami, jakie wysunął, było przyjęcie przez Strzemińskiego jednego kryterium wartościowania zjawisk artystycznych (rozwój świadomości wzrokowej) – którego jednak ważność zmniejsza się poprzez uzależnienie go od „innych, pozaplastycznych elementów", niejednoznaczność i mieszanie się znaczeń pojęcia „realizm" (różnice w rozumieniu tego terminu na początku i na końcu książki) oraz arbitralność definicji zaproponowanej przez autora, a także zbyt sztywne ramy teorii, w których nie mieściły się fakty.

Tych kilka zarzutów, w większości natury filozoficznej (z których, jak pisze Morawski, nawet jeden wystarczyłby do zdyskwalifikowania rozprawy jako naukowej), odnosi się jednak do *Teorii widzenia* traktowanej jako praca ściśle naukowa – do czego zresztą Strzemiński miał pretensje, przedstawiając swój wywód w formie podręcznikowej. Tymczasem jednak, na co zwraca uwagę Morawski, należy, abstrahując od jej pretensji do naukowości, traktować *Teorię widzenia* raczej jako wyraz „zdrowego i koniecznego buntu przeciw uproszczeniom zawartym w ówczesnym marksistowskim interpretowaniu dziejów sztuki"[37] i politycznemu usankcjonowaniu realizmu w wersji dziewiętnastowiecznego naturalizmu. Choć recenzja Morawskiego nie idzie tak daleko, można w *Teorii widzenia* znaleźć zdanie, które wydaje się być idealnym, choć zakamuflowanym komentarzem do realizmu socjalistycznego. W drugiej połowie XX wieku tego rodzaju sztuka musiała zostać uznana przez Strzemińskiego za – wbrew uzasadniającym socrealizm teoriom – nieodpowiadającą aktualnemu poziomowi świadomości

---

[35] J. Przyboś, *Przedmowa: nowatorstwo Władysława Strzemińskiego*, [w:] W. Strzemiński, op.cit., s. 10.

[36] S. Morawski, *Teoria Strzemińskiego – pro i contra*, „Przegląd Humanistyczny" 1966, nr 4 (10), s. 145.

[37] Ibidem, s. 149.

wzrokowej u człowieka. Jej fakt tłumaczyć jednak trzeba nie tyle za pomocą pojęcia epigonizmu, co raczej powodami czysto politycznymi – interesami władzy, które ujął w swojej teorii Strzemiński:

> realizm świadomości wzrokowej narasta w ciągu całej historii – pisze autor *Teorii widzenia* – i w ciągu prawie całej historii wyniki tego narastania zostają przywłaszczone przez kolejno panujące klasy społeczne i użyte dla wyrażenia treści utwierdzających to panowanie[38].

Z tej perspektywy socrealizm będzie właśnie tym użyciem realizmu, które choć epigońskie względem aktualnego poziomu świadomości wzrokowej człowieka, wciąż może służyć interesom klasy panującej.

> Należy odróżniać – dodaje Strzemiński – to, co jest związane z narastaniem sił wytwórczych (i rozwija się w sposób ciągły), od tego, co jest nadbudową, co jest narzędziem walki klasowej (i rozwija się przeskokowo, przez zaprzeczenie dialektyczne)[39].

VI

Kategoria realizmu wiele w ostatnim wieku namieszała, wydaje się jednak, że przyczyny olbrzymiej kariery pojęcia „realizm" w teoriach inspirowanych myślą marksowską nie należy szukać w sferze polityki i propagandy komunistycznej. W rzeczywistości bowiem wszelkie teorie uzasadniające realizm w sztuce socjalistycznej opierały się na ekwiwokacji. Pisze o tym Morawski w opublikowanym na początku lat sześćdziesiątych artykule *O realizmie jako kategorii artystycznej*:

> Pojęcie realizmu jest jednym z najbardziej wieloznacznych pojęć estetycznych […] – i dalej: – Najczęstsze nieporozumienia wywołuje posługiwanie się terminem zarówno dla określenia kategorii artystycznej, jak i określonego prądu artystycznego, który powstał w XIX wieku[40].

Obecne w pismach Marksa i Engelsa wzmianki na temat konieczności balzakowskiego realizmu w sztuce i naturalistycznie pojmowanej „prawdy szczegółów" należy tłumaczyć raczej atmosferą epoki, niż uważać je za przyczynek

---

[38] W. Strzemiński, op.cit., s. 250–252.

[39] Ibidem, s. 252.

[40] S. Morawski, *O realizmie jako kategorii artystycznej*, „Estetyka" 1961, rok II, s. 17.

do ustanowienia realizmu za centralny punkt marksowskiej teorii estetycznej. Realizmu w rozumieniu Marksa i Engelsa nie należy traktować ahistorycznie ani tym bardziej absolutyzować. A także, jak pisze Morawski,

> teorii realizmu socjalistycznego nie ma powodu traktować – jak to niektórzy czynią – jako slogan polityczny bądź też, jak tłumaczą inni, wyłącznie jako hasło światopoglądowe bądź programowy manifest pewnych artystów pozbawiony jakichkolwiek racji naukowych. Teoria realizmu socjalistycznego po prostu nawiązuje do kierunkowej, wektorowej koncepcji Diderota i Madame de Staël, Merciera i Lessinga [chodzi o poszerzenie koncepcji realizmu artystycznego o uchwytywanie tła społecznego zjawisk jednostkowych – przyp. M.K]. To znaczy sztuka XX wieku uchwytuje – według owej teorii – nową istotę rzeczywistości, gdyż pojawiły się jakościowo odmienne wydarzenia i postaci[41].

Realizm socjalistyczny był więc szczególną kontynuacją realizmu dziewiętnastowiecznego, a przy tym, o czym zdołała już nas przekonać historia myśli estetycznej, wyjątkowo nieszczęśliwie skrojoną teorią, którą obaliły jej własne założenia – aby sprostać swoim czasom, stosowała, jak by powiedział Strzemiński, epigońskie względem swojej współczesności środki wyrazu.

MARX, REALISM AND SOCIAL REALISM: THE NOTION OF REALISM IN POLISH POST-WAR AESTHETICS

Summary

Keywords: Marx, Morawski, realism, social realism, theory of vision

In the paper, the author describes one of currents in Marx-inspired arts and aesthetics, as present in post-war Poland. The first part focuses on the aesthetic views of Marx and Engels. The second one analyzes the ideological background of social realism in the light of the Polish philosophy (Stefan Morawski "Why the Artwork Should Be Realistic?"). The third one offers a counterpoint by introducing an alternative model of Marx-inspired realism, as perceived by Władysław Strzemiński (from "The Theory of Vision") and Morawski (in the review of Strzemiński's essay). The conclusion uses Morawski's-own article ("About the Realism As an Artistic Category") to undermine the concept of social realism as built on wrong and ahistorical interpretations of Marx and Engels.

[41] Ibidem, s. 30.