

# Anna Jamroziakowa

---

## Anatol Łunaczarski a spory o nową sztukę

---

Sztuka i Filozofia 1, 218-235

---

1989

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

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

Anna Jamroziakowa

## ANATOL ŁUNACZARSKI A SPORY O NOWĄ SZTUKĘ

O istotnej roli sztuki Anatol Łunaczarski wielokroć pisał wprost, jednakże 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.

A trzeba wiedzieć, że podejmując działalność jako Ludowy Komisarz Oświaty napotykał Łunaczarski rozliczne trudności, chcąc utrzymać ciągłość życia kulturalnego, reaktywować instytucje kulturalne i artystyczne w okresie tuż po rewolucji. W niektórych bowiem środowiskach, tradycyjnie i instytucjonalnie związanych z kulturą, poczynania władzy radzieckiej spotkały się z bojkotem, a nawet zorganizowanym oporem. Wśród inteligencji i inteligencji twórczej, nie związanej z ruchem socjaldemokratycznym, wybuch Rewolucji Październikowej potraktowano jako bratobójczą walkę i nieuzasadnioną dążność do podżegania nastrojów bratobójczych, o co obwiniano przede wszystkim bolszewików, traktując ich nieledwie jako piromanów. Taka ocena wydarzeń rewolucyjnych nie może dziwić, jeśli zdamy sobie sprawę z tego, że i w samym ruchu socjaldemokratycznym mocno zaakcentowała swoją obecność frakcja mieńszewicka, opozycyjna względem akcji rewo-

lucyjnej, opowiadająca się konsekwentnie przeciw rewolucyjnemu przejęciu władzy, optująca za gradualistyczną koncepcją postępu /traktowaną ponadto jako prawidłowe rozwinięcie diagnoz Marksa/. Tego zdania był Plechanow, przekonany, że sytuacja społeczno-ekonomiczna w Rosji nie spełnia jeszcze obiektywnych warunków jakie wyszczególnia Marks, wskazując na narastanie sprzeczności między stosunkami produkcji i siłami wytwórczymi w ramach kapitalistycznej formacji społeczno-ekonomicznej; a zatem, zgodnie z wiedzą jakiej dostarcza marksizm, jedyną uprawnioną w warunkach rosyjskich, może być gradualistyczna koncepcja postępu. Władzy nie należy przejmować siłą - przestrzega Plechanow - gdyż jest to wbrew nauce Marksa, zgodnie natomiast z anarchistycznymi i terrorystycznymi tendencjami jakie dominowały w praktyce narodowolców.

Dla Plechanowa rewolucyjny program bolszewików miał uzasadnienie w rodzimej, rosyjskiej tradycji narodnickiej, w jej blankistowskim odłamie, a tę tradycję zawsze odrzucał, jej wartości negował i uważał za przewyżnione w naukowym programie II Międzynarodówki - w obiektywistycznej wykładni marksizmu. Plechanow, naówczas już człowiek niemłody, zaangażował cały swój autorytet międzynarodowego działacza socjalistycznego i swoją osobistą pomysłowość, aby przeciwstawić się bolszewikom - alchemikom rewolucji /jak ich nazywał/, i powróciwszy w kwietniu 1917 roku, po 37-letniej emigracji do Rosji, starał się powstrzymać rewolucję bolszewicką<sup>1</sup>.

Nic więc dziwnego, że szerokie kręgi inteligencji z nieufnością odnosiły się do poczynañ nowej władzy, a nawet za swoją powinność traktowały chęć zmanifestowania obcości i wrogości wobec nowej rzeczywistości. W niełatwych więc warunkach przyszło działać Ludowemu Komisarzowi Oświaty. Tuż po rewolucji nauczyciele moskiewscy ogłosili rezolucję, podpisaną przez większość, że odmawiają wypełniania swoich obowiązków, nie podejmą pracy w szkołach, póki władza jest w rękach rewolucjonistów<sup>2</sup>. W końcu 1917 roku, w czasopiśmie /o wysokiej renomie/ "Apołkon" ukazał się artykuł A. Rostisławowa "Październikowe wydarzenia", w którym autor w imieniu twórców wprost odżegnuje się od współpracy z Ludowym Komisarzem Oświaty, a program Łunaczarskiego -

powszechności oświaty, kultury i sztuki - ogłasza za anachroniczny, gdyż sztuka z natury rzeczy, z kwalifikacji ontologicznych, jest elitarna, o czym noworysze w świecie kultury nie mogą mieć rozeznania.

W końcu października petersburskie, państwowe teatry, niedysyjsze imperatorskie, zorganizowały manifestacyjny sabotaż - zawieszenie przedstawień teatralnych na okres trzech dni, w proteście przeciwko bratobójczej walce, którą inicjuje władza rewolucyjna<sup>3</sup>. W MCHAT-cie podjęto dyskusję co do formy protestu wobec nowej władzy, rozpoczęto działalność artystyczną nie akceptując nowej rzeczywistości i wyrażając to, jak pisze Stanisławski, w kategoriach estetycznych<sup>4</sup>. Ale Łunaczarskiemu udało się "zdobyć" teatry, przełamać sabotaż i podjąć współpracę z największymi, najciekawszymi reżyserami; w okresie wyjątkowego ożywienia życia teatralnego, wielu inscenizacji teatralnych, które zyskały znaczenie historyczne, współkształtować repertuar teatralny, propagować wielość stylistycznych rozwiązań inscenizacyjnych, od eksperymentalnej, w pierwszej połowie lat dwudziestych, sceny Meyerholda, do klasycznego realizmu Stanisławskiego. Specyficznym dla tych czasów wyrazem uznania dla działalności Łunaczarskiego był mityng zorganizowany 22 XII 1919 roku w Teatrze Wielkim, podczas którego wystąpili uznani reżyserzy /A.J. Tairow, A.J. Jużyn/ i sformułowano deklarację, w której twórcy teatralni nazywają siebie "robotnikami teatru" i decydują się wspomóc swoją sztuką wszystkich robotników walczących o wyzwolenie człowieka. "Wyraźnie widzimy - czytamy w deklaracji - że nigdy sztuka nie była tak ceniona, jak obecnie, przez sowiecką władzę w osobie towarzysza Łunaczarskiego"<sup>5</sup>.

Działalność polityczno-kulturalna Łunaczarskiego obiektywizowała się w konkretnych poczynaniach oświatowych, kulturalnych, artystycznych, w polemicznej walce o sformułowanie i realizację takiego modelu kultury, który dawałby możliwość społecznego, pełnego udziału w dorobku sztuki. Warta podkreślenia byłaby 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, pierwszy raz w dziejach, rzeczywistość społeczno-polityczną.

Już w "Dialogu o sztuce" z 1905 roku Łunaczarski pisał, że wszelka sztuka, bez względu na epokę, naród, klasę, do której należy jej twórca, posiada wartości cenne dla całego 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 czytelnika"<sup>6</sup>. Toteż pozytywnie, z pozycji rewolucyjnego optymizmu oceniał na przykład Andrejewowską<sup>7</sup> interpretację rzeczywistości jako tragicznego kręgu wiecznej marności. Wizja Andrejewa, powiada, jest bardzo przekonująca artystycznie, niezwykle jednorodna i skończona w swojej estetycznej skuteczności, ale dlatego też może nasunąć odbiorcy myśl, że jedynym sposobem wyrażenia przez człowieka swej indywidualności są nie działania indywidualne, lecz społeczne, które człowiek podejmuje utożsamiając się ze swoją klasą<sup>8</sup>.

O ważności sztuki i nowych perspektywach jej rozwoju w związku z walką proletariatu Łunaczarski pisał już w 1907 roku, w "Zadaczach socjał-demokratycznego chudożestwiennogo twórczestwa", podkreślając znaczenie sztuki jako oręża w walce o rzeczywistość socjalistyczną. Sztuka bowiem, zarówno 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 myśl o tragiczności kondycji ludzkiej w tym świecie propagując nowe ideały socjalistyczne: braterstwa, niezłomności nowego proletariackiego bohatera, "szczęśliwości wszechogarniającego braterstwa tego nowego społeczeństwa, ku któremu wiedzie świat walka proletariatu"<sup>9</sup>.

Ekspozowanie znaczenia sztuki jako oręża w walce o nową rzeczywistość było naówczas, w kręgach marksistowskich krytyków sztuki i działaczy kulturalnych, traktowane jako pogląd kon-

trowersyjny, wyraz dążności raczej artystycznych, a nie naukowych, jakie powinny wyróżniać badacza-marksistę. Krytyk marksistowski powinien, jak podkreślano idąc za Plechanowem, analizować zjawiska artystyczne ze względu na ich klasowe uwarunkowanie, w kategoriach genetycznych i funkcjonalno-genetycznych, stosując metodę opisową, a nie wartościującą; fakty artystyczne stanowią dla krytyka, jak dla uczonego, materiał dla sformułowania ogólnoestetycznych i socjologicznych kategorii wyjaśniających. Charakterystyczne, że Plechanowa zajmowały głównie szeroko rozumiane procesy artystyczne, podejmował się wyjaśniania zasad rządzących rozwojem sztuki i jej genezą; rzadziej natomiast interesowały go poszczególne zjawiska artystyczne, dzieła sztuki jako zindywidualizowane obiektywizacje talentu i umiejętności artysty. Zadaniem krytyka - dowodził - jest wyjaśnianie genezy sztuki, rozumianej jako "społeczna przyczyna" najważniejszej idei utworu, zrekonstruowanie jej "ekwiwalentu socjologicznego". Pisał, że obowiązkiem krytyka jest pokazanie, jak życie społeczne, w którym artysta uczestniczy, warunkuje jego społeczną świadomość<sup>10</sup>. Temu sposobowi uprawiania badań estetycznych służył też język Plechanowskich artykułów o sztuce, wyróżniający się dbałością o sprawność socjologicznego warsztatu, logiczną poprawność, odbierany jako "suchy", "uczony"<sup>11</sup>. Wiąże się z tym zasadnicza niechęć Plechanowa do ujmowania sztuki ze względu na kategorię tendencyjności, z czego już narodnikom czynił zarzuty i co potępiał w pisarstwie Łunaczarskiego i Leninowskim uteoretycznieniu, jak uważał, niesławnej praktyki narodowolców przez sformułowanie kategorii "partyjności sztuki"<sup>12</sup>.

W podobnym duchu wypowiadał się na temat możliwości agitacyjnych sztuki W. W. Worowski, absolutyzując poznawcze jej wartości, które określają zarówno akceptowane przezeń metody badania literatury jak i metody oddziaływania na odbiorców, każą więc eliminować znaczenie związku artysty z ideologią, jako mało istotne w badaniach sztuki i w ogóle w pojmowaniu jej społecznej roli<sup>13</sup>.

Łunaczarski już we wczesnych latach dwudziestych nie zgadzał się z poglądami Worowskiego, który zbyt lekceważąco trak-

tował polityczną wymowę literatury, nadmiernie formalizując sens "partyjności". Punktowi widzenia Plechanowa, w szczególności jego pojmowaniu literatury jako rodzaju wiedzy o faktach, a zatem eksponowaniu jej zawartości poznawczej i wartości opisowej<sup>14</sup>, przeciwstawiał też Leninowskie ujęcie jak uważał - całościowe, oceniające globalnie świat, sens każdej sztuki<sup>15</sup>. Dla Łunaczarskiego tendencyjność sztuki związana jest niejako z jej "naturą", z tym, że każda wartościowa sztuka kreuje swój totalny świat artystyczny, który jest zarazem propozycją ładu i sensu w rozumieniu aksjologicznym; zawiera bowiem jakiś układ i hierarchię wartości, w imię których owa całość artystyczna zaistniała - ze względu na które została tak a nie inaczej zorganizowana. Plechanow nie brał pod uwagę, że tendencyjność w dziele sztuki nie jest czymś narzuconym z zewnątrz, dodanym do zobiektywizowanej artystycznej struktury /a jeśli tak, to nie mamy wówczas do czynienia z dziełem sztuki, lecz z literaturą agitacyjną albo z utworem nieudolnym, z kluczem politycznym/, ale jest immanentnie z dziełem związana, stanowi o jego całości. Dzieło sztuki jest rezultatem całościowego ujęcia świata, stworzenia własnej totalności. Oryginalna wizja świata, która może być w odbiorze estetycznym i badaniu krytycznym zrekonstruowana, należy do autonomicznej warstwy artystycznej, organizując jej formę i treść, jej tożsamość bytową jako wytworu artystycznego.

Dlatego też Łunaczarski pisał o tendencyjności, że jest cechą każdej, prawdziwie wielkiej sztuki. Jest i u Szchedrina, Czernyszewskiego, Uspienskiego, Tołstoja - jest w każdej sztuce, chociaż nie uświadomiona<sup>16</sup>. Na dowód przytaczał fragment wypowiedzi na ten temat samego Tołstoja zatytułowane "Nieskolko słów po powodu knigi Wojna i mir", świadczących o tym, że wielki pisarz miał świadomość, iż swoim utworem stwarza i propaguje zarazem wizję świata i określony światopogląd, konstytuowany wokół akceptowanych przez niego wartości i bliskich mu ideałów. Ale Łunaczarski zdaje sobie sprawę z tego, że gdy Lenin postulował "partyjność" literatury, nie brał pod uwagę nieświadomionej tendencyjności, tej jaka przejawia się w każdej sztuce, lecz zjawisko, na które zwrócił uwagę Tołstoj - świadomo-

mą tendencyjność. Lenin właśnie świadomą tendencyjność nazywa "partyjnością". Mamy z nią do czynienia wtedy, powiada Łunaczarski, gdy twórca angażuje się poprzez swoją sztukę w walkę o jakąś sprawę, pragnie ją w ten sposób przybliżyć i doprowadzić do jej realizacji<sup>17</sup>. Nie można jednak utożsamiać tendencyjności z konkretną ideą polityczną, tzn. nie można szerzej rozumianej tendencyjności określać jako "partyjność", bo dochodzi się wówczas do zupełnie absurdalnych konkluzji i mówi o polityczności Dostojewskiego czy Turgieniewa<sup>18</sup>. Nieuprawnione, wulgaryzatorskie nadużywanie kategorii "partyjności" bierze się z uproszczonego, zawężonego rozumienia tendencyjności, podczas gdy pojęcie to ma szerszy zakres i jego dwa znaczenia muszą być w praktyce krytycznej wyodrębnione, tak aby mogła ona funkcjonować jako dziedzina poznania i wartościowania zjawisk estetycznych, a nie tylko doraźnie pojętej agitacji i sporów między ugrupowaniami literackimi.

Sztuka może być skutecznie wykorzystywana w celowo założonych przemianach ideologicznych, światopoglądowych, w kształtowaniu obrazu człowieka jako członka nowej społeczności - poprzez formułowanie ideałów i wzorów osobowych, określanie etosu rewolucjonisty i reguł wyznaczających postawę socjalistyczną; przez wycucie i nadanie artystycznego kształtu romantyzmowi czasów rewolucyjnego ożywienia, z jego aktywnością, bezkompromisowością, podejmowaniem najśmielszych koncepcji: "Artysta proletariatu musi zrosnąć się z nim ściśle i wyrażać jego bojowe, egoistyczne, to jest klasowe społeczno-egoistyczne dążenia, chce żyć, potrafię zmienić życie, zburzę świat i w trzy dni zbuduję go na nowo"<sup>19</sup>. Podobne perspektywy wyznacza sztuce, a w szczególności literaturze, praca Łunaczarskiego z 1914 roku zatytułowana "Pisma o proletarskiej literaturze". W 1925 roku, we wstępie do zbioru pism, w którym znalazł się ten artykuł, Łunaczarski pisał, że "sztuka jest bronią i to ogromnie ważną/.../. Proletariat powinien posiadać tę broń i umieć się nią posługiwać"<sup>20</sup>. Ale - mimo argumentacji za klasowością literatury i tezie o polityczności sztuki, jakie w artykule tym Łunaczarski formułuje - dodaje dalej, że sztuka ta powinna mieć charakter uniwersalny, a nie tylko wąsko proletariacki, powinna głęboko tkwić w kulturze i tradycji artystycznej"<sup>21</sup>.



Podnoszona przez Łunaczarskiego uniwersalność sztuki, postulat kontynuowania w sztuce proletariackiej motywów i wątków artystycznych i estetycznych, a także ideałów etyczno-estetycznych zawartych w kulturze i sztuce europejskiej, jest bardzo charakterystyczną cechą, ale tylko odnoszącą się do jego pojęcia funkcji sztuki, ale w ogóle jego estetyki. Z takim pojęciem sztuki związane są bowiem tak ważne zagadnienia w twórczości estetycznej Łunaczarskiego, jak na przykład problem reintegracji przez rewolucję wartości zrealizowanych w dawnej sztuce, roli inteligencji w ruchu rewolucyjnym i państwie proletariackim, znaczenia tzw. "poputniczestwa"; ale określa ono również jego działalność jako Przewodniczącego "Narkomprosu". "Tematy: inteligencja i naród, inteligencja i rewolucja, inteligencja i partia są jednymi z najważniejszych w twórczości Łunaczarskiego - pisze Lebediew. Te partyjne zasady, w oparciu o które usiłuje Łunaczarski 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"<sup>22</sup>.

Pogląd Łunaczarskiego na rolę inteligencji, w szczególności inteligencji twórczej, był jednym z najbardziej spornych, kwestionowanych w wirze niezwykle gwałtownego życia kulturalnego i artystycznego lat dwudziestych. Polemiki, jakie z koncepcją Łunaczarskiego toczono, sprowadzały się do krytyki dzieł twórców inteligenckich w imię czysto klasowej, proletariackiej sztuki oraz kwestionowania wartości sztuki przedrewolucyjnej, na przykład rosyjskiej klasyki, dla radzieckiego społeczeństwa. Wiele mówiąca o zapatrywaniach Łunaczarskiego na niezbedność wielkiej sztuki i społeczną świadomość tradycji kulturalnej i artystycznej jest jego działalność, podjęta w związku z setną rocznicą urodzin Lwa Tołstoja<sup>23</sup> w 1928 roku. W okresie tym upowszechniony był w kręgach proletariackich krytyków sztuki pogląd, traktujący pisarstwo Tołstoja jako "twórczość reakcyjną", obcą socjalistycznemu społeczeństwu, z uwagi na klasową przynależność tego autora - "bolszowo barina". Jego utwory /co zrozumiałe ze względu na "obiektywną moc" kategorii klasowości/ nie mogą zawierać wartości cenionych przez członków społeczeństwa proletaria-

riackiego, budującego po rewolucji pierwsze w dziejach społeczeństwo bezklasowe, tym bardziej nie powinny być propagowane przez marksistów i krytyków świadomych uwarunkowań klasowych literatury, od dawna związanych z socjaldemokracją<sup>24</sup>. Niektórzy autorzy wiążą ten pogląd z żywą wciąż recepcją genetyczno-socjologicznych założeń estetyki Plechanowa<sup>25</sup>, sędzę jednak, że trzeba dodać, iż chodzi tu raczej o zwulgaryzowaną reinterpretację Plechanowa, absolutyzującą socjologiczne podstawy jego refleksji estetycznej i redukującą całe bogactwo problematyki krytycznej i metodologicznej tego autora do jednego schematu interpretacyjnego. Sam Łunaczarski, jakkolwiek jeszcze w okresie przedrewolucyjnym wielokrotnie polemizował z Plechanowem i kwestionował słuszność niektórych jego przekonań estetycznych, występując w bezpośrednich dyskusjach, z których niejedna przeszła nawet do legendy,<sup>26</sup> odsyłał rzekomych uczniów Plechanowa do jego dzieł, które powinni poznać możliwie wnikliwie, bo to ustrzeże ich przed posługiwaniem się formułkami, hasłami politycznymi i sloganami, traktowanymi jako krytyczne narzędzia badawcze<sup>27</sup>. Odsyłał też do Lenina w ten sposób, że poglądom Plechanowa przeciwstawiał inną, nowszą tradycję interpretacyjną. Kierując polityką kulturalną i oświatową, a jeszcze i później, nieomal do ostatnich chwil życia<sup>28</sup>, usiłował Łunaczarski wypracować taki model kultury i sztuki, w którym mieścić się będą wszystkie niewątpliwe osiągnięcia artystyczne, cała różnorodna wiedza na temat wartości ludzkiego świata. Jego starania nastawione były na to, aby móc przekazać społeczeństwu całe to niewątpliwe bogactwo, coraz doskonalej - jak mówił - "uczłowieczając świat". Dlatego tak wielką wagę przykładał do jakości krytyki artystycznej, odrzucał uproszczone - choć wyrastające ze "słusznych" przekonań politycznych - ramy, w które usiłowano wtłoczyć historyczną i współczesną praktykę artystyczną<sup>29</sup>. Przez całe porewolucyjne szesnastolecie pozostawał w ogniu dyskusji i polemik, broniąc ważności i integralności dorobku kulturalnego i artystycznego. Spory te dotyczyły zarówno form aktualnej działalności artystycznej, jak i metod interpretacji estetycznej wszelkiej sztuki, z jaką mogło zetknąć się radzieckie społeczeństwo.

Charakterystyczny jest pod tym względem jego pogląd na sztukę modernizmu. Stanowisko Łunaczarskiego wyróżniało się wśród krytyków i badaczy związanych z socjalistycznym ruchem rewolucyjnym. W przeciwieństwie do większości "marksizujących" krytyków sztuki Łunaczarski nie wypowiadał się negatywnie na temat modernistycznych osiągnięć artystycznych. W okresie "nocy po bitwie"<sup>30</sup>, czy - jak mówią Gorki - "kosmicznego pesymizmu", jaki owiadnął inteligencją po upadku rewolucji 1905 roku, w kręgu rosyjskiej socjaldemokracji rozpowszechniły się poglądy i nastroje antymodernistyczne. Mówi się nawet o ofensywie przeciwko kulturze modernistycznej, przypadającej na lata 1908-1910<sup>31</sup>, wskazując na publikacje krytycznoliterackie i filozoficzne, zamieszczane w czasopiśmie i almanachach, których treścią były polemiki z "bezideowością", "renegactwem", "schyłkowością" idei modernistycznych i ich artystycznych obiektywizacji. W 1908 roku wyszedł programowy niejako i żywo dyskutowany zbiór artykułów o teatrze, których autorzy byli socjaldemokratami, zatytułowany "Krizie tieatra". Wszyscy autorzy tego tomu<sup>32</sup>, poza Łunaczarskim, negowali zdobycie nowego teatru, stawiali pesymistyczne diagnozy co do możliwości wyjścia z kryzysu dekadencckiego repertuaru, bezideowości i płytkości pomysłów inscenizacyjnych, niemożności zaproponowania jakiejś nowej, całościowej koncepcji teatru, który zrywałby z dramatem mieszczańskim i wychodził poza skonwencjonalizowane typy teatralnej formy. J. Stieklów zatytułował znacząco swój artykuł: "Tieatr ili kukolnaja komiedija?" - i kwestionował nie tylko artystyczne wartości symbolizmu Błoka i Briusowa, ale w ogóle całej tradycji teatralnej w imię przyszłego teatru proletariackiego. Pojmuje on jako teatr faktu, zbliżający się do publicystyki czy reportażu, zrywający przy tym z tradycją teatralną. Przyszły teatr proletariacki, w ujęciu Stieklowa, pojawi się na gruzach tradycyjnego teatru, a jego najistotniejszą cechą będzie to, że powstanie "z niczego" od podstaw. Łunaczarski natomiast docenia i wnikliwie analizuje szeroki repertuar teatralny, od Ajschylosa do Błoka, mówi wprost o konieczności wykorzystania w socjalistycznym teatrze przyszłości wielkich zdobyczy artystycznych w dziedzinie teatru. Twórca nowego teatru to dla niego - zupełnie odmiennie

niż dla Stiekiłowa - nie kopysta, sprawozdawca i ilustrator rzeczywistości, który do rangi sztuki wynosi rzeczywiste, powszechne wydarzenia i związane z nimi ludzkie emocje, lecz kreator, oryginalnością owego ujęcia świata pogłębiający i rozszerzający dotychczasowe możliwości jego społecznej percepcji; dzięki mistrzowskiemu posługiwaniu się językiem artystycznym, poprzez celną typizację i syntezę artystyczną dochodzący do takich uogólnień w sferze myśli i wyrazu artystycznego, że może wpływać na utrwalony społecznie, skonwencjonalizowany obraz świata, natchnąć ludzi do nowych wartości, oddziaływać na przebieg praktyki społecznej, rzeczywiście współtworzyć świat. Taką jest - powiada Łunaczarski - każda wielka sztuka i taką będzie też przyszła sztuka rewolucyjna, zwłaszcza zaś nie może taką nie być sztuka rewolucyjna, zwłaszcza zaś nie może taką nie być sztuka teatralna, którą stawiał najwyżej.

Dlatego też, co było wówczas poglądem raczej niepopularnym, Łunaczarski poddając krytyce podstawy ideowe modernistycznych dokonań artystycznych doceniał ich walory artystyczne, ich kunszt i sprawność formalną, skuteczne, z artystycznego punktu widzenia, nowatorstwo warsztatowe i twórczą inwencję w warstwie "technicznej" utworu<sup>33</sup>.

Wprawdzie wydarzenia, o których mowa, i poglądy na ich temat ukształtowały się w okresie przedrewolucyjnym, to jednak warte są przytoczenia w tym miejscu, ponieważ pozytywny stosunek Łunaczarskiego do dzieł modernistycznych, a zwłaszcza do tego maksymalistycznego sposobu myślenia o sztuce, który towarzyszył twórczości modernistycznej, przetrwał w jego sposobie przyswajania i oceny sztuki. Przez pryzmat tych maksymalistycznych założeń estetycznych ukształtował Łunaczarski w ogóle swoje pojęcie sztuki, swoje wyobrażenie co do jej rzeczywistej społecznej roli.

Jak Łunaczarski pojmował sztukę, a ściślej, w czym upatrywał jej funkcje, zorientować się można między innymi z polemik, jakie toczył z tymi, którzy usiłowali narzucić jej ograniczone ramy klasowo-polityczne, interpretować wytwory artystyczne w kategoriach wąsko rozumianego społecznego utilitaryzmu. Różne spory Łunaczarskiego zarówno z tymi, którzy propagowali

określone programy artystyczne, usiłowali wskazać, jaka powinna być nowa sztuka i administrować jej rozwojem, jak i z teoretykami i badaczami sztuki, którym chodziło o sformułowanie nowej metody, były wyrazem jego głębokiego zaangażowania w zagadnienie sztuki i kultury, odpowiedzialności za jej losy w niełatwej porewolucyjnej sytuacji. O tym, jak Łunaczarski poważnie traktował swoje zadania jako Ludowy Komisarz Oświaty, świadczą nie tylko jego spory i polemiki, ale także i to, że był on inicjatorem wielu przedsięwzięć artystycznych i sekundował niejednej inicjatywie badawczo-estetycznej, z którą musiał po kilku burzliwych latach ścierać się, zwalczając skrajne przerysowanie koncepcji. Tak było na przykład w sprawie "Proletkultu", do powstania którego działalność Łunaczarskiego bardzo się przyczyniła<sup>34</sup>.

Zagadnienia kultury proletariackiej rozważane były, w związku z dyskusjami na temat przyszłego społeczeństwa bezklasowego, które ukształtowane się po zwycięskiej rewolucji. Dyskusjami tyleż fundamentalnymi /bo kreślącymi pierwsze ramy i formy organizacyjne oraz ważne społeczne zasady ich funkcjonowania, co i dowolnymi /bo uzasadnianymi przede wszystkim fantazją, pomysłowością autorów, którzy swoje koncepcje filozoficzne, programy kulturalne i artystyczne pragnęli zastosować w życiu artystycznym, obyczajowym, w aktywności pozaprodukcyjnej przyszłego społeczeństwa/, toczonymi już w 1909 roku w szkole partyjnej na Capri, potem ze szczególnym nasileniem pojawiającymi się w 1914 roku<sup>35</sup>.

Łunaczarski, chociaż przejmował niektóre teoretyczne pomysły Bogdanowa, na przykład pogląd o "harmonizującej roli sztuki", i choć współpracował z nim w 1911 roku w Paryżu nad organizacją Ligi Kultury Proletariackiej, nie podzielał Bogdanowskiej koncepcji samoistności kultury proletariackiej i już w latach 1913-1914, w okresie gorących sporów na ten temat, wystąpił z zupełnie odmiennymi przemyśleniami i wyraźnie polemicznym ujęciem problemów kultury proletariackiej<sup>36</sup>. Przede wszystkim w czym innym widział tożsamość tej kultury; jej wyróżnikiem bowiem stanowi dlań nie twórca-proletariusz, reprezentant "nowego" świata, integralny element i budowniczy społeczeństwa pro-

letariackiego, ani też nie specyficzny świat przedstawiony w utworze artystycznym - rzeczywistość robotniczej egzystencji, proletariackie realia - lecz klasowość tej literatury. Literatura proletariacka to dla Łunaczarskiego - literatura świadomie klasowa, w tym sensie, że wyraża właściwe dla tej klasy społecznej wartości i normy, ideały i standardy ocenne, postawy moralne i typ uczuciowości, upowszechnia identyfikowane klasowo symbole, a nawet legendy i mity o wyraźnym klasowym podłożu. Chodzi więc Łunaczarskiemu o to, aby wiązać literaturę i w ogóle kulturę proletariacką z budowaniem i propagowaniem proletariackiego światopoglądu, takiej filozofii życiowej, która łączy ludzi, jednoczy ich we wspólnotę, ze względu na świadomość jednakich rozstrzygnięć w najważniejszych dla człowieka decyzjach, wyborach i motywacjach, które się za nimi kryją, wyobrażeniach na temat sensu własnego życia i zdeterminowania własnego losu. Literatura proletariacka "winna mieć charakter klasowy, wyrażać bądź kształtować światopogląd", "sprzyjać wytworzeniu odczuwania świata, systemu żywego, napiętnego stosunku do wszystkiego w sobie i wokół siebie" - pisał w 1914 roku, a w 1920 dopowiadał jeszcze wyraźniej, wyciągając wnioski z najnowszej praktyki artystycznej i zwłaszcza wielkich świąt artystycznych, jakimi były uroczystości obchodów rocznicy rewolucji, że "bliska jest chwila, gdy sztuka-nic nie tracąc ze swej godności - stanie się wyrazem idei i uczuć rewolucyjnych, komunistycznych"<sup>37</sup> i że "sztuka powinna wreszcie być środkiem organizującym emocje mas ludowych, które dziś prą naprzód jak huragan"<sup>38</sup>.

Zjawisko wyjątkowej kulturalnej aktywności mas proletariackich w pierwszym okresie po rewolucji rozpatrywać trzeba w dwóch porządkach: w wymiarze rzeczywistych osiągnięć w zakresie praktyki społeczno-kulturalnej i z punktu widzenia walki ideologicznej, o czym najdobitniej świadczy na przykład fakt rozpowszechniania, podczas drugiego zjazdu "Proletkultu", anonimowych broszur "My-kolektywisty". Ze względu na swój tytuł i formę językową mogą być te broszury odbierane jako manifest czy rodzaj dekoracji ideowo-politycznej: "Nasz marksizm - czytamy tam - nie jest marksizmem Plechanowa i Lenina. Jesteśmy marksistami tej szkoły, której wodzem ideowym jest Bogdanow"<sup>39</sup>. Jak-

kolwiek Łunaczarski uchylił się /mimo polecenia Lenina/ przed administracyjnym podporządkowaniem "Proletkultu" Narkomproso-  
wi<sup>40</sup>, to przecież stanowisko jego w kwestii funkcji sztuki było  
całkiem odmienne od ograniczającej możliwość jej rozwoju i od-  
działywania społecznego koncepcji sztuki propagowanej przez ide-  
ologów tej organizacji.

Dla Ludowego Komisarza Oświaty "Proletariat", w każdym ra-  
zie w początkowym okresie, stanowił bazę dla realizacji żywio-  
łowej, często samorodnej aktywności artystycznej szerokich mas,  
przejaw realnego istnienia takiego szerokiego frontu walki ide-  
ologicznej w dziedzinie sztuki, aktywnie towarzyszący budowaniu  
nowej rzeczywistości<sup>41</sup>, ale z drugiej jednak strony Łunaczarski  
sprzeciwiał się absolutyzowaniu tej działalności artystycznej,  
jaką uprawiano w kółkach, klubach, studiach i teatrach "Prolet-  
kultu", jako jedynej, prawdziwej sztuki.

Niejako kontynuacją starć polemicznych z proletkultowcami  
były polemiki Łunaczarskiego z RAPP-em, z tak zwanymi "Litpo-  
stowcami" i "Nalitpostowcami"<sup>42</sup>. Spory te, z upływem czasu, mia-  
ły o wiele bardziej ostry ton, zwłaszcza wyraźny w wymierzonych  
osobiście przeciw Łunaczarskiemu artykułach przywódców RAPP-u,  
oskarżających przewodniczącego Narkomprosu o formalizm, libera-  
lizm i propagowanie sztuki burżuazyjnej. Tym, co chyba najbar-  
dziej niepokoiło Łunaczarskiego w działalności tych ugrupowań  
artystycznych, ale także w "lewym" teatrze i w ogóle w realiza-  
cjach artystycznych firmowanych jako "Październik w sztuce", by-  
ło sekciarstwo, absolutyzowanie nowych tendencji artystycznych  
jako tożsamy z rewolucyjnymi przemianami w sferze społeczno-  
-politycznej i ekonomicznej. Na takie gromkie zapewnienia: "O  
nowym trzeba mówić nowymi słowami. Niezbędna jest nowa forma  
sztuki /.../ Rewolucja podzieliła na dwa obozy całą Rosję, prze-  
prowadziła też granicę między prawą i lewą sztuką /.../. Nową  
stworzy tylko proletariat, i tylko nam, futurystom wspólna dro-  
ga z proletariatem"<sup>43</sup> - Łunaczarski odpowiadał w przedmowie do  
książki "Teatr i rewolucja": "Lewy teatr bynajmniej mnie nie  
zadowalał, nie zadowala i obecnie, nie dlatego, że hasło opano-  
wania przez aktora własnego ciała, albo w ogólnych zasadach za-  
stosowany konstruktywizm na scenie, czy zbliżenie teatru do ki-

na lub widowiska jarmarcznego, music-hallu, przerażałoby mnie. Dlaczegoż! Wszystko to właściwe jest w odpowiednim miejscu i może służyć realizacji wartościowych spektakli, a nawet w całości być wykorzystane przez nowy teatr. Kłopot jednak w tym, że z tymi i podobnymi fascynacjami... ludzie odwrócili się od najważniejszego teatralnego zadania, tj. stworzenia teatru rewolucyjnego w swej treści"<sup>44</sup>.

Mówiąc o sztuce rewolucyjnej Łunaczarski nie redukuje jej ani do jakiegoś porządku stylistycznego, ani tym bardziej działań jakiegoś ugrupowania artystycznego, które miałyby monopol; czy choćby z jakichś względów szczególne predyspozycje do wytwarzania utworów "prawdziwie rewolucyjnych". Oczekuje natomiast, że sztuka ta zawierać będzie nową wizję świata, stworzy nowy typ bohatera, określi nowe cele dla ludzkich dążeń, nowe wzory i probierze wartości.

#### Przypisy:

<sup>1</sup>Pisze o tym Plechanow w książce "God na rodinie" /Paris 1921/.

<sup>2</sup>Por. N.L. Lejzerow: W polskach i borbie. Iz istorii estieticzeskich wozzrienij i estieticzeskogo wospitanija w Sowiet-skoj Rossi, Moskwa 1971, s. 22-23.

<sup>3</sup>Sowietskij teatr. Dokumenty i materiały. Russkij sowietskij teatr 1917-1921. Leningrad 1968, s. 120.

<sup>4</sup>K.S. Stanisławskij: Sobranije Soczinienij w 8-mi tomach. Moskwa 1954, t. 1, s. 371.

<sup>5</sup>Tekst "Deklaracji" był publikowany w: "Wiestnik tieatra" 1920, nr 48, s. 11-13.

<sup>6</sup>Łunaczarskij: Stati o sowietskoi litieraturie. Moskwa 1958, s. 142.

<sup>7</sup>W pracy z 1906 roku pt. Socjalnaja psichologija i socjalnaja mistika /zob. A. Łunaczarski: Kriticzeskije etjudy. Russkaja litieratura. Leningrad 1925, s. 100-101.

<sup>8</sup>Tamże.

<sup>9</sup>A. Łunaczarskij: Proswieszczenije i rewolucija. Moskwa 1924, s. 19-20.

<sup>10</sup>J. Plechanow: Iskusstwo i litieratura. Moskwa 1958, s. 271.



<sup>11</sup>Tych określeń w odniesieniu do języka Plechanowa używa I.P. Kochno: Łunaczarskij i Plechanow. W: Issledowanija i materiały /praca zbiorowa/. Leningrad 1978.

<sup>12</sup>W pracy zatytułowanej "Partijnaja organizacija i partijnaja literatura".

<sup>13</sup>Swiadczy o tym list do W.W. Worowskiego z 19 VI 1923 /Nieizdannyje materiały. Litieraturnyje nasledstwo. Moskwa 1970, t. 82, s. 218/.

<sup>14</sup>Pisze Łunaczarski: "Plechanow podszedł do tego zagadnienia w najwyższym stopniu mądrze i elastycznie, co nie zwalnia nas od konieczności wskazania i w tym zakresie na niektóre - naszym zdaniem - niedopowiedzenia, które wypłynęły z tegoż źródła: z dążenia Plechanowa do ustawicznego podkreślania wyjątkowego obiektywizmu marksizmu i wskutek tego niedostatecznego uwzględniania innej - woluntarystycznej, twórczej strony marksizmu" /A. Łunaczarskij: G.W. Plechanow kak litieraturnyj kritik. W: Sobranije Soczinienij, t. 8, s. 248/.

<sup>15</sup>Artykuł Łunaczarskiego rekonstruuje poglądy Lenina w opozycji do popularyzowanych przez Worowskiego socjologicznych analiz Plechanowa pochodzi, co warto zauważyć, z 1930 roku, z okresu, gdy wiele pisał o poglądach Lenina na literaturę, wobec ekspansywności marksistowskich badań socjologicznych i utrwalania się poplechanowskiego stylu myślenia o sztuce. /Por. A. Łunaczarskij: W.W. Worowskij i Leninskoje nasledije w oblasti litieraturowiedienija. W: Nieizdannyje materiały, op. cit., s. 101.

<sup>16</sup>Pisał o tym Łunaczarski w artykule: Plechanow kak litieraturnyj kritik, op. cit., s. 224-225.

<sup>17</sup>Tamże, s. 225.

<sup>18</sup>A. Łunaczarskij: Sobranije..., t. 8, op. cit., s. 398.

<sup>19</sup>A. Łunaczarski: Pisma wybrane. Warszawa 1969, t. 3, s. 825-826.

<sup>20</sup>A. Łunaczarskij: Sobranije Soczinienij, t. 7, s. 169.

<sup>21</sup>Tamże, s. 171-172.

<sup>22</sup>W. Lebiediew: Estieticzeskije wzglady A. Łunaczarskogo. Moskwa 1968, s. 100-101.

<sup>23</sup>Łunaczarski był przewodniczącym Komitetu obchodów setnej rocznicy urodzin Lwa Tołstoja.

<sup>24</sup>Tak pisał na przykład M. Olminskij, tyle że w jego wypowiedzi mniej było argumentacji, dominował natomiast surowo oceniający i oskarżycielski ton /por. M. Olminskij: Nasze otnoszenije k Tołstomu. "Ogoniok" 1928, nr 4/.

<sup>25</sup>Tak pisał na przykład A.J. Szyfman: Dwie reczi Łunaczarskogo o Tołstom. W: Issledowanija ..., op. cit., s. 192-199.

<sup>26</sup>W wielu artykułach wspomnieniowych i opracowaniach przypomina się spór Plechanowa i Łunaczarskiego podczas paryskiego wykładu Plechanowa w 1912 roku, zatytułowany w późniejszym wydaniu książkowym "Iskusstwo i obszczestwiennaja żyżń".

<sup>27</sup> Pisał o tym między innymi w liście do W. Fricze: Ob oszibkach w ponimaniu iskusstwa. W: Nieizdannyje materiały, op. cit., s. 67.

<sup>28</sup> Jedną z ostatnich prac Łunaczarskiego jest artykuł napisany przezeń w lipcu 1933 roku pt. "Myśli o krytyce", poświęcony społecznej roli krytyki artystycznej.

<sup>29</sup> Bugajenko pisze, że "jego rozmaite prace o rosyjskich krytykach-marksistach, o krytyce artystycznej w latach 20., stanowią podstawy radzieckiej krytyki literackiej" /P.A. Bugajenko: Tworczeskij oblik Łunaczarskogo-kritika. W: Issliedowanija i materiały, op. cit., s. 16.

<sup>30</sup> W.W. Worowski zatytułował tak swoją książkę: Noc z'posle bitwy.

<sup>31</sup> Tak pisze W. Wilczyński: Kształtowanie się rosyjskiej marksistowskiej krytyki literackiej /1885-1917/. Wrocław 1981, s. 146-147.

<sup>32</sup> J. Stiekiłow, W. Bazarow, W. Szulatikow, W. Pricze, W. Czarskij - to ostatnie nazwisko to pseudonim A. Łunaczarskiego.

<sup>33</sup> W. Wilczyński wyróżnia dwie tendencje, przejawiające się w ocenie wartości artystycznych modernistów. Mówi o linii Plechanowskiej, odrzucającej twórczość modernistyczną, także w jej warstwie formalnej /Plechanow, Stiekiłow, Fricze, Wojtołowski/ oraz orientacji Łunaczarskiego, do której oprócz Łunaczarskiego zalicza jeszcze Niewiadomskiego i Czuzaka /Zob. W. Wilczyński: Kształtowanie się rosyjskiej..., op. cit., s. 147-148/.

<sup>34</sup> Jakkolwiek samo zjawisko /a nie instytucja/ jest znacznie starsze niż rewolucja i władza radziecka. Już w latach 1905-1914 istniały w Moskwie i Petersburgu kółka proletariackich literatów, malarzy i innych twórców. W 1912 roku w Petersburgu odbyła się wystawa malarzy proletariackich i powstał "Pierwszy Robotniczy Teatr", wydawano też wiele pism, o krótkim zazwyczaj żywocie. "Proletkult" jako formalna organizacja ukształtował się na dwóch konferencjach, Petersburskiej z 1917 roku i Moskiewskiej z 1918. O tych wydarzeniach ciekawie pisze L. Lejzerow: W polskach i borbie, op. cit., s. 42-79.

<sup>35</sup> Chodzi o podejmujące problematykę możliwości istnienia kultury proletariackiej, czasem polemiczne wobec siebie, artykuły z lat 1913-1914, drukowane głównie w "Naszej Zarii", których autorami byli między innymi A. Potriesow, W. Walerianow /W. Pletniow/, N. Czeriewanin, R. Grigoriew, J. Pileckij, J. Kubiłow, Orłowski /W. Worowski/, A. Martynow.

<sup>36</sup> A. Łunaczarskij: Czto takoje proletarskaja litieratura i wozmożna li ona? "Borba" 1914, nr 1, s. 23-27.

<sup>37</sup> A. Łunaczarski: Pisma wybrane, op. cit., s. 297.

<sup>38</sup> Ibidem, s. 303.

<sup>39</sup> Przytaczam za artykułem N.I. Suworowa: Iz istorii borby W.I. Lenina, partii bolszewikow protiv bogdanowskoj organizacjonnoj nauki. "Filosofskie nauki" 1966, nr 3, s. 86.

<sup>40</sup>W październiku 1920, na zjeździe "Proletkultu".

<sup>41</sup>O aktywizującej artystyczne środowiska roli "Proletkultu" jako organizacji, pisze w oparciu o bogaty materiał dokumentacyjny W. Gorbunow: Borba W.I. Lenina s separatistskimi ustromlenijami Proletkulta. "Woprosy Istorii KPSS" 1958, nr 1.

<sup>42</sup>RAPP-Robotnicza Asocjacja Proletarskich Pisatielej przekształciła się z organizacji MAPP /Moskiewskiej Asocjacji Pisarzy Proletariackich/ na zjeździe w 1925. MAPP wydawał od 1922 roku czasopismo "Oktjabr", zaś od 1923 nowe czasopismo teoretyczne "Na postu" /"Na posterunku"/. Po zjeździe w 1925 i krytyce lewego nurtu, od 1926 zaczęło wychodzić nowe czasopismo "Na literaturnom postu". Postanowieniem GKWK z 23 IV 1932 RAPP został rozwiązany.

<sup>43</sup>W.W. Majakowskij: Poinoje sobranije soczinienij. Moskwa 1959, t. 12, s. 452.

<sup>44</sup>A. Łunaczarskij: Teatr i rewolucija. Moskwa 1924, s. 5.