

Radzieckie dyskusje estetyczne lat 20-tych¹

Tadeusz Szkołut, *Ponadestetyczny sens sztuki. Stanowiska i spory teoretyczne w estetyce rosyjskiej lat 1917-1934*, Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, Lublin 1997.

Tytuł książki Tadeusza Szkołuta (*Ponadestetyczny sens sztuki*) dość celnie zdaje sprawę z jej tematyki, ale dopiero podtytuł (*Stanowiska i spory teoretyczne w estetyce rosyjskiej lat 1917-1934*) wskazuje materiał badań autora oraz przestrzeń intelektualno-historyczną, penetrację której autor proponuje czytelnikowi. Otrzymujemy więc książkę o radzieckiej (autor woli: sowieckiej) estetyce lat 20-tych. Nie jest to dziś co prawda okres modny, ale nawet czytelnik średnio zorientowany w problematyce estetycznej oraz rosjoznawczej doskonale zdaje sobie sprawę, że owe lata porewolucyjne tylko w marnej publicystyce mogą być sprowadzone do czegoś na podobieństwo czarnej dziury historii Rosji i kultury rosyjskiej. Tadeusz Szkołut stara się pokazać, że regres rosyjskiej sztuki i myśli estetycznej epoki stalinizmu był, po pierwsze, procesem (s. 11); po drugie – procesem złożonym i skomplikowanym; po trzecie – procesem, u początków którego leżały w znacznej mierze zamysły nowatorskie i nowoczesne, współmierne z ówczesnymi prądami artystycznymi w Europie (s. 210), a wszystkiemu temu towarzyszyła (przynajmniej do pewnego momentu) twórcza atmosfera sporów i dyskusji, której wynik wcale nie był z góry przesądzony. Poezja Majakowskiego, proza Babła, teatr Meyerholda, kino Eisensteina, muzyka Prokofjewa, szkoła formalna w literaturoznawstwie, filozofia tzw. „srebrnego wieku” – to tylko pierwsze z brzegu (choć też najbardziej znane) przykłady znaczącego fermentu intelektualnego i artystycznego związanego z rewolucją, z którą wiązano nadzieje radykalnej przemiany, ale też twórczej, odświeżającej kontynuacji procesów dokonujących się w kulturze rosyjskiej od początku wieku.

Lata 20-te można bez większej przesady wpisać w pewien rytm rosyjskiej historii i kultury, którego to rytmu kluczowymi momentami są – zgodnie z określeniem Toynbee’go – „zrywy okcydentalizacji”². Zrywy te – do których zaliczyć należy normański początek państwowości rosyjskiej, reformy Piotra I oraz teorię i praktykę marksizmu rosyjskiego – charakteryzują się pewnymi identycznymi właściwościami, z których tu dla nas najważniejszą jest znakomity, wszechstronny rozwój rosyjskiej kultury po każdorazowym przełomie okcydentalistycznym. Bogactwo kultury Rusi Kijowskiej XI-XII wieku nie jest może zbyt powszechnie znane, ale też stwierdzone przez historyków jako niewątpliwe³; bujny rozwój kultury rosyjskiej w epoce popiotrowej (koniec XVIII i cały wiek XIX) jest jednym z najznakomitszych, najowocniejszych i najbardziej znaczących (może nawet przecenianych) momentów rozwoju kultury powszechnej; z kolei ferment intelektualny i kulturalny związany z karierą marksizmu i wydarzeniami rewolucyjnymi w Rosji nie w pełni zapewne jest dostrzegany za sprawą zwrotnego cienia rzuconego przez okres stalinowski. Warto tu zresztą zauważyć na marginesie, że wyradzanie się wyraźnie przeciw początkowo okcydentalistycznego marksizmu rosyjskiego w quasisłowiański despotyzm stalinowski jest zjawiskiem również powtarzającym procesy zachodzące przy poprzednich zrywach okcydentalizacji (od książąt kijowskich do Iwana IV, od Piotra do Katarzyny i Mikołaja I).

Zamiarem T. Szkołuta nie jest prezentacja całości obrazu kultury rosyjskiej lat XX (ss. 24, 27). Z pełną świadomością rezygnuje więc autor z prezentacji takich istotnych zjawisk ówczesnego życia artystycznego i intelektualnego jak samoświadomość estetyczna twórców ówczesnej sztuki,

¹ Źródło: Czasopismo „Sztuka i filozofia” nr 17, 1999, ss. 120-130.

² A. Toynbee, *Cywilizacja w czasie próby*, Warszawa 1991, s. 115.

³ Por. np. B. Zientara, *Dawna Rosja. Despotyzm i demokracja*, Warszawa 1995, s. 21.

jak wyrafinowana i próbująca zachować dystans wobec wydarzeń politycznych wspomniana już szkoła formalna, jak związana z nią, ale już wówczas zaznaczająca swą odrębność myśl Michaiła Bachtina, jak wreszcie, będąca nieusuwalnym kontrapunktem dla marksistowskiego postrzegania rosyjskiej rewolucji, rosyjska filozofia religijna, której znaczenia zarówno historycznego, jak i intelektualnego nie zmienia w niczym brutalny przymus emigracyjny. Powtórzmy raz jeszcze, autor z pełną świadomością pomija te zjawiska, jeśli więc pozwalamy tu sobie na pewną uwagę krytyczną, to jest to nie tyle wobec autora zarzut, co pewna szersza refleksja, zachęcająca do ogólniejszego zastanowienia nad metodologią badań rosjoznawczych. Otóż wydaje się, że pominięcie przy prezentacji jakiegoś zjawiska kultury czy myśli rosyjskiej jego tła intelektualnego, jego adwersarzy oraz związanego z tym, zazwyczaj pasjonującego intelektualnie, napięcia duchowego i filozoficznego, które – co prawda – nie zawsze ujawnia się natychmiast i wprost; pominięcie takie sprawia, że prezentacja danego zjawiska, niezależnie od jej solidności analitycznej, kompetencji historycznej i atrakcyjności językowej (które to cechy śmiało przypisałibyśmy pracy Tadeusza Szkołuta), pozostawiać musi pewien niedosyt. Odnosi się więc wrażenie zbyt radykalnego wypreparowania omawianego w książce zjawiska (radzieckiej estetyki lat 20-tych) z całościowego kontekstu historycznego i myślowego. Co prawda, w niektórych miejscach sam autor zdaje się, ulegając logice badanego zagadnienia, zbliżać do szerszego uwzględnienia owego tła, jednak zazwyczaj natychmiast zdecydowanie przywołuje siebie do porządku, dyscyplinuje i skupia na zaplanowanej prezentacji poglądów wybranych przez siebie przedstawicieli estetyki radzieckiej. Poglądy te często są zresztą dość bliskie, podobne, co zmusza autora do powtórzeń lub do pewnego wymuszonego ich uatrakcyjniania – i szczególnie w takich momentach rodzi się w myśli czytelnika (przynajmniej piszącego te słowa) pewien żal, iż autor pewnej ilości analiz i opinii dotyczących swych bohaterów nie zastąpił ogólniejszymi i kontrapunktowymi rozważaniami nad ówczesną kulturą i myślą rosyjską.

Powyższa refleksja dodatkowo może być uzasadniona pewną szczególną pozycją sztuki i estetyki w planie rewolucji rosyjskiej i w perspektywie radykalnej przebudowy społeczeństwa. O ile romantyzm rewolucyjnego czynu wydawać się mógł łatwo, szczególnie wobec zapóźnień cywilizacyjno-ekonomicznych Rosji, już ówczesnym obserwatorom rzeczywistości społecznej czymś nie tylko wątpliwym, ale także groźnym i niebezpiecznym w odniesieniu do sfery gospodarczej i politycznej, o tyle w odniesieniu do sfery kultury i sztuki odgrywać mógł rolę inspirującą, prawdziwie twórczą. To tutaj zapewne należy szukać, zdumiewających niekiedy z perspektywy czasu, prorewolucyjnych decyzji życiowych i politycznych wielu twórców także przedrewolucyjnej kultury. Jeśli gdzieś istniała możliwość natychmiastowego, spektakularnego, ale zarazem na swój sposób realnego i głębokiego przejścia do głoszonych przez rewolucję ideałów równości, autentyczności, humanizmu, wspólnoty, to właśnie w sferze działalności artystycznej. Jeśli gdzieś utopia jest możliwa do zrealizowania, to sztuka należy do miejsc najważniejszych do takich przedsięwzięć. Sztuka jest właśnie dzianiem się utopii, zaś z drugiej strony – utopia jest kategorią sensowną być może tylko na terenie estetyki. Całe to uwikłanie terminologiczne sztuki i utopii wskazuje na szczególną, swoistą rolę sztuki w kryzysowych, przełomowych momentach historycznych oraz na szczególne perspektywy (treściowe, formalne, instytucjonalne), które zazwyczaj sama sztuka wiąże z takimi momentami, postrzegając rewolucje jak wyzwolenie twórczych sił natury ludzkiej (s. 21).

Tadeusz Szkołut skupia się w swej książce nad tymi wątkami i tymi stanowiskami w estetyce radzieckiej lat 20-tych, w których rozważa się społeczny sens sztuki i ten właśnie sens uznaje się za najważniejszy dla objaśniania i oceniania dzieł artystycznych. Omawia w związku z tym poglądy dziewięciu postaci estetyki radzieckiej, spośród których niektóre są powszechnie znane, niektóre natomiast identyfikowane tylko przez specjalistów; postaci, tworzących niekiedy nawet do lat 60-tych, których jednak „gwiazdny czas” przypadł na okres prezentowany w książce T. Szkołuta. Postaciami tymi są: Aleksander Bogdanow, Borys Arwatow, Włodzimierz Fricze,

Walerian Pierewierzew, Lew Trocki, Anatol Łunaczarski, Aleksander Woronski, Włodzimierz Wolkensztejn oraz Lew Wygotski.

Choć socjologizm w estetyce uchodzi za stanowisko raczej powierzchowne, by nie powiedzieć wulgarne, to książka T. Szkołuta, w znacznej mierze podzielająca ów pogląd, pokazuje zarazem, jak różnorodne postacie ów socjologizm może przybierać, jak z jednej strony osuwać się może w dogmatycznie utylitarny ekonomizm-technicyzm Bogdanowa (choć i tu zdarzają się zdumiewająco celne spostrzeżenia i prognozy dotyczące sensu i przyszłości sztuki), a z drugiej wznosić do wyrafinowanego i subtelnego psychologizmu Wygotskiego. Pomędzy zaś tymi biegunami rozciągałaby się przestrzeń różnych postaci ideologizmu w odniesieniu do sztuki, którego to ideologizmu ojcem duchowym był Plechanow.

Zgodnie ze szkołą pierwszą, do której obok Bogdanowa należałby Arwatow, sztuka to wysokokwalifikowana działalność produkcyjna, tworząca dobra o szczególnych walorach użytkowych (s. 216); to po prostu rodzaj pracy (s. 48) zdeterminowany, podobnie jak inne rodzaje, ekonomiczno-technicznym poziomem rozwoju społecznego. Sztuka winna bezpośrednio uczestniczyć w realnych przekształceniach życia, co wymaga odrzucenia dotychczas panującego modelu sztuki, który określić można jako mimetyczny, burżuazyjny, mieszczański czy też – zgodnie z określeniem Arwatowa – sztalugowy (ss. 61, 63). Nowa sztuka wymaga zupełnie nowego podmiotu, zerwania z bagażem tradycji; zarazem w nowym społeczeństwie wolnej pracy każdy przedmiot może stać się dziełem sztuki, o ile jest właściwie zorganizowany wewnątrz i właściwie „worganizowany” w całość społeczną (s. 84). Głoszony tu ideał społecznej celowości i użyteczności działalności artystycznej jest najwyraźniej kontynuacją pewnej tendencji w myśli rosyjskiej, głoszącej społeczno-obywatelskie obowiązki sztuki oraz odwołującej się do oświeceniowej etyki rozumnego egoizmu (najbardziej znanym XIX-wiecznym przedstawicielem tej tendencji był w Rosji Nikołaj Czernyszewski). W nowych okolicznościach historycznych pojawiają się – głoszone szczególnie zdecydowanie przez Arwatowa, a brzmiące bardzo współcześnie – postulaty estetyzacji przedmiotów użytku codziennego oraz otoczenia życia i pracy, wezwania do społecznego planowania przestrzennego. Przekonaniu o utracie przez sztukę autonomii, towarzyszy program jej realnego wpływu na życie społeczne, realizowanego poprzez plakat, reklamę, fotomontaż czy kino. Analogiczne poszukiwania, jak wskazuje T. Szkołut (ss. 89-90), bez trudu daje się odnaleźć w ówczesnej estetyce zachodniej (Gropius i Bauhaus, Corbusier, Nouveau Esprit). Choć sztuka traktowana jest tu instrumentalnie, to zarazem w pełni docenione zostaje to, co dla niej swoiste, co wręcz decyduje o niej, czyli forma artystyczna. W omawianym tu nurcie mieszczą się również poglądy Włodzimierza Wolkensztejna, interpretującego przeżycie estetyczne jako wyraz szczególnej intensywności doświadczania życia oraz postrzegającego sztukę jako środek wzmacniający szanse gatunku ludzkiego w biologicznej walce o przetrwanie (s. 267), co realizowane i osiągnane jest przez dokonywaną przez sztukę swego rodzaju ekonomizację postrzegania świata, polegającą na sprowadzaniu złożoności do prostoty, a indywidualnej bezinteresowności do społecznej użyteczności (s. 282).

Najradykalniej przeciwstawna takiemu pojmowaniu sztuki (przynajmniej na pierwszy rzut oka) koncepcja Lwa Wygotskiego poszukuje w przeżyciu artystycznym bezosobowej czy może nadosobowej relacji estetycznej, takich modeli postrzegania świata, w których jednostka niejako przekracza siebie, dokonuje czynu przemienienia, który jest zarazem niczym innym jak próbą urzeczywistnienia cudu ewangelicznego (s. 307). Z drugiej strony sztuka to wprowadzanie w krąg życia społecznego najbardziej osobistych, intymnych stron osobowości (s. 291). Wygotski przypisywał sztuce rolę wręcz religijną (s. 303), dyspozycję uzupełniania, poszerzania możliwości istnienia oraz katarskiego odnawiania życia, i to właśnie jego poglądy najdokładniej odzwierciedlają formułę tytułu książki T. Szkołuta. To tutaj można rzeczywiście mówić o *ponadestetycznym* sensie sztuki, podczas, gdy w przypadku pozostałych autorów mamy raczej do czynienia z *przedestetycznym*, *poestetycznym* czy *pozaestetycznym* sensem sztuki. Tą też okolicznością należy tłumaczyć nasze początkowe stwierdzenie, iż tytuł książki *dość* celnie zdaje

sprawę z omawianej tematyki. Zauważmy jeszcze na marginesie, że poglądy Wygotskiego uznać można za pewną kontynuację najwybitniejszej zapewne XIX-wiecznej rosyjskiej koncepcji filozoficznej, której autorem był Włodzimierz Sołowjow, a którą całkiem celnie określa się niekiedy właśnie jako filozofię przemienienia. Można w tym miejscu zgłosić wątpliwość, czy poglądy Wygotskiego w ogóle mieszczą się w przestrzeni intelektualnej badanej przez T. Szkołutę, jednak przekonanie Wygotskiego, iż sztuka jest niezastąpionym narzędziem socjalizacji jednostki, pozwala wątpliwość taką odsunąć.

Trzecia z wymienionych wersji socjologizmu w estetyce, którą nazwaliśmy ideologizmem, opiera się na autorytecie Plechanowa i najmocniej reprezentowali ją w latach 20-tych Fricze i Pieriewierziew. Sztuka postrzegana jest tu jako postać świadomości społecznej, jako odzwierciedlenie przez twórcę dynamicznej rzeczywistości historycznej, które to odzwierciedlenie samo jest elementem (reakcyjnym lub postępowym, prawdziwym lub fałszywym) toczącej się walki sił społecznych (w ostatecznym rachunku: klasowych). Włodzimierz Fricze twierdził na przykład, że zadaniem nowej estetyki jest znajdowanie socjologicznych ekwiwalentów wszelkich kierunków artystycznych, a nawet pojedynczych, szczegółowych „chwytów” artystycznych (s. 112); przekonany był o całkowitej przekładalności artystycznych wizji świata na język socjologii. Nie oznaczało to w żadnym razie negacji sztuki. Sztuka odgrywa według Friczego nieredukowalną rolę organizującą świadomość społeczną, ma ogromne walory prospołnotowe, co więcej właściwa jest jej pewna funkcja magiczna (s. 100), wynikająca zapewne z rytmu, którego przeżywanie, którego fascynująca moc i sugestywność (doświadczana już na poziomie pracy produkcyjnej), jest najgłębszym motywem i źródłem ludzkiej działalności artystycznej. Z kolei Walerian Pieriewierziew zwracał uwagę na swego rodzaju jedność przeciwieństwa między bezinteresowną, w znacznej mierze bezcelową, subiektywną intencją działalności artystycznej a jej zarazem utylitarnym uwikłaniem w rzeczywistość społeczną (s. 124). Prowadziło to Pieriewierziewa do wniosku, że tylko sztuka samodzielnie, głęboko i bezinteresownie przeżywana przez autora może zarazem odgrywać rolę społeczną, wspólnotową, że dzieła tworzone „pod tezę” polityczną są z góry skazane na społeczną bezużyteczność. Pobrmiewają tu tezy z publicystycznych wystąpień Fiodora Dostojewskiego i nieprzypadkowo twórczość autora *Braci Karamazow* stanowiła najważniejszy przedmiot badań estetycznych Pieriewierziewa, a ich rezultatem były wnioski, których solidność i oryginalność teoretyczna pozwala T. Szkołucie nie bez racji zestawiać je z koncepcjami Bachtina i określać atrakcyjnym terminem „marksistowskiej hermeneutyki” (s. 139). Zarówno Fricze, jak i Pieriewierziew, głosząc socjologizm o rodowodzie plechanowskim, dokonują istotnej jego modyfikacji, wyraźnie zastępując genetyczno-socjologiczne wyjaśnianie sztuki wyjaśnianiem funkcjonalno-genetycznym (s. 116) czy strukturalno-genetycznym, w czym zbliżają się – co słusznie sygnalizuje T. Szkołuta – do metodologii proponowanej przez L. Goldmanna (s. 145). W omawianym nurcie daje się również umieścić poglądy Aleksandra Woronskiego, uznającego klasowość sztuki, ale poszukującego socjologicznego ekwiwalentu dzieła sztuki nie w jego społecznej czy indywidualnej genezie, ale w samej jego treści poznawczej, w formie, sposobie rekonstruowania świata przedstawianego (s. 233). Woronski szukał możliwości wykorzystania na obszarze marksizmu psychoanalizy Freuda, wskazywał, że jeśli poszukiwać chcemy klasowego zdeterminowania dzieła artystycznego, to znajdziemy je nie tyle w świadomości, co w podświadomości artysty (s. 241); tam szukać należy zarazem źródeł autentyczności i szczerości wypowiedzi artystycznej, która decyduje o – rozstrzygającej dla każdego dzieła – ocenie odbiorców (ss. 250, 255).

Czytelnik niniejszej recenzji zwrócił zapewne uwagę, że w omawianych wyżej wersjach socjologizmu w estetyce nie przywołaliśmy ani razu dwóch postaci najbardziej znanych spośród bohaterów książki T. Szkołuta – Lwa Trockiego i Anatola Łunaczarskiego. Wynika to z faktu, że poglądy obydwu teoretyków, a zarazem praktyków politycznych, najmniej mieszczą się w zaproponowanej konceptualizacji. O ile omawiani dotychczas autorzy dążyli do wyrazistości swego stanowiska, nie unikali twierdzeń radykalnych, nie obawiali się artystycznych i społecznych

konsekwencji (nawet kłopotliwych) wynikających z ich postulatów, o tyle Trocki i Łunaczarski starali się występować na terenie estetyki z propozycjami umiarkowanymi, unikającymi schematyczności i jakiegokolwiek doktrynerstwa, a nawet dystansującymi się od socjologizmu (s. 151). Trocki twierdząc, że zjawiska artystyczne są faktami dwoistymi – społeczno-politycznymi i estetycznymi – uważał, że marksizm nie dysponuje narzędziami pozwalającymi jednoznacznie oceniać wartości estetycznej dzieł sztuki; jest w stanie wyjaśniać jedynie społeczne przesłanki pojawiania się danych prądów w sztuce (s. 161). Z tego powodu sztuka nie może w swym działaniu, oraz w jej ocenianiu przez krytyków, być sprowadzana do innych sfer życia społecznego. Nakazuje to uświadomienie sobie granic ingerencji polityki w sztukę, uznanie spontaniczności i bezplanowości za istotną i nieusuwalną właściwość działania artystycznego. Socjalizm rysował się z tego punktu widzenia Trockiemu jako powiązanie scentralizowanej gospodarki z anarchią intelektualno-artystyczną (ss. 168, 174). Poglądy te skłoniły nawet tak wymagającego recenzenta dziejów Rosji Radzieckiej jak Gustaw Herling-Grudziński do sformułowania opinii, że pod hipotetycznymi rządami Trockiego dzieje sztuki radzieckiej nie byłyby tak tragiczne jak pod panowaniem Stalina (s. 180).

O ile w przypadku Trockiego liberalne poglądy na sztukę i politykę kulturalną mogą być przesłaniane przez jego – wymagające w ówczesnych warunkach innych cech – działania w sferze ekonomiki, polityki i wojskowości, o tyle umiarkowane stanowisko teoretyczne i łagodna działalność polityczna Łunaczarskiego jako komisarza do spraw oświaty zaowocowały przydomkiem „miękkiego komunisty” (s. 182). To, co w kontekście nas tutaj interesującym byłoby najistotniejsze w jego poglądach, to przekonanie, że dzieła sztuki nie posiadają jakiejś jednoznacznej i trwałej wymowy ideologicznej, że mogą we właściwy dla siebie sposób żyć poza epoką i poza społecznością, w której zostały stworzone (s. 196), że każda autentyczna sztuka jest społecznie postępową, że wielki artysta jest antyburżuazyjny – już i dopiero – z racji swej wielkości. „Tam, gdzie dostrzeżemy szczerą – stwierdzał Łunaczarski – będziemy cenić nawet wroga” (s. 198). Będąc osobiście zwolennikiem realizmu, pozostawiał swymi działaniami politycznymi znaczne pole dla rozwoju sztuki awangardowej, artystycznych eksperymentów formalnych, przyczyniając się do tego, iż – jak pisze T. Szkołuta, dzieląc tu zresztą opinię innych badaczy – osiągnięcia sztuki radzieckiej lat 20-tych „jawią się dzisiaj niemal jako złoty okres sztuki rosyjskiej, która mimo niewątpliwej skrajności i niedojrzałości niektórych propozycji sięgała po prymat w awangardowej sztuce światowej, wyprzedzając niekiedy w swym nowatorstwie i oryginalności awangardę zachodnioeuropejską” (s. 210).

Jak stwierdziliśmy na początku niniejszego tekstu przedmiotem zainteresowania T. Szkołuta jest właściwie pewien tylko aspekt działalności artystycznej – społeczny sens sztuki, jej misja socjokulturowa. Jak się wydaje jednak, i jak przekonująco pokazuje autor w *Zakończeniu* swej książki, przyjęcie tej perspektywy pozwala dochodzić do wniosków o charakterze znacznie szerszym i głębszym niż perspektywa punktu wyjścia, wniosków charakteryzujących sztukę w ogóle. Jeśli więc socjologizm sprowadza sens sztuki do jej znaczenia społecznego, to zarazem kieruje ku ogólniejszej refleksji, iż być może w ogóle celem sztuki nie jest cel czysto estetyczny, że to co nadaje sztuce sens, umiejscowione jest poza sztuką (s. 319) – na przykład w sferze wartości społecznych, ale może także poznawczych, religijnych, utylitarnych. Że tak jak zdaniem na przykład Johna Stuarta Milla, szczęśliwym tak na prawdę może być tylko ktoś, kogo celem działania nie jest szczęście, tak również twórcą autentycznych dzieł artystycznych może być tylko ktoś, komu chodzi o coś więcej niż przeżycie estetyczne; i tylko pod tym warunkiem przeżycie estetyczne jest możliwe.

W tej perspektywie możemy też właściwie uchwycić i ocenić socjologizm w sztuce, którego adekwatnym sensem (chroniącym przed osunięciem się w wulgaryzm) byłaby formuła niejako symetrycznie odwrotna wobec dopiero co przytoczonej – że mianowicie skuteczność heterotelicznych (pozaestetycznych) funkcji sztuki zależna jest od respektowania jej autotelicznego (czysto estetycznego) charakteru (s. 338), co zresztą większość bohaterów książki T. Szkołuta

uświadamiała sobie dość wyraźnie. Niezależnie od zagrożenia wulgaryzacją – którą tutaj pomijamy – socjologizm w estetyce staje przed niebezpieczeństwem polegającym na tym, że zasadniczym przedmiotem jego zainteresowania zdają się być dzieła typowe, a więc przeciętne, że w jego perspektywie nie mieszczą się dzieła wybitne, że nie dostrzega arcydzieł, których istotą jest często brak wyrazistego czy nawet jakiegokolwiek ekwiwalentu socjologicznego (s. 331), że, mówiąc inaczej, możliwe są dzieła, które dopiero stwarzają lub stworzą swój podmiot społeczny. Nie wykluczone wszakże – dodajmy – że to ograniczenie socjologizmu w estetyce moglibyśmy uznać za największe wyzwanie przed którym ów socjologizm staje, wyzwanie, które wobec historycznych błędów i uproszczeń, jakich socjologizm się dopuszczał, staje się perspektywą jego „być albo nie być”.