

Sebastian Szymański

Społeczne uwarunkowania i funkcje sztuki według Karola Marksa¹

1. Wprowadzenie

W obrębie marksizmu przez pewien czas toczył się spór o to, czy w myśli Marksa jest obecna lub na jej podstawie daje się zrekonstruować jakaś teoria estetyczna². Przedsięwzięcie polegające na poszukiwaniu czy też rekonstruowaniu – choć trafniejsze wydawałoby się tu określenie „konstruowanie” – marksowskiej estetyki wydaje się z perspektywy czasu ugruntowane na uwarunkowanym innymi niż filozoficzne racjach przekonaniu o pełności i zupełności systemu filozoficznego Marksa. Próby wykazania na podstawie dość fragmentarycznych i często marginesowych uwag lub spostrzeżeń niemieckiego filozofa, że posiadał on jeśli nie przedstawioną *explicite*, to z pewnością *implicitie* obecną w jego poglądach koncepcję takich zjawisk, jak piękno, zmysł estetyczny czy struktura dzieła sztuki, okazują się tym bardziej jałowe, gdy zauważyć, że poszukując „teorii”, pozostawiono na boku interesujący obszar refleksji, jakim jest zagadnienie społecznych uwarunkowań i funkcji sztuki. O ile tradycyjnie rozumiana estetyka jako przedmiot działalności intelektualnej chyba niezbyt Marksa pociągała – choć skądinąd wiemy, że w czasach studenckich intensywnie studiował klasyczne dzieła z tej dziedziny (m.in. *Poetykę* Arystotelesa, *Laokoona* Lessinga i dzieło Winckelmanna) oraz prace estetyków z kręgu uczniów i kontynuatorów Hegla, a nawet miał się podjąć w 1857 roku napisania artykułu o estetyce do *New American Cyclopaedia*³ – o tyle nie pozostawia wątpliwości, że kwestia społecznego funkcjonowania dzieła sztuki zajmowała autora *Kapitału*. Co więcej, wydaje się, że takie właśnie podejście do problematyki sztuki o wiele lepiej wpisuje się w filozofię społeczną Marksa, niż systematyczna refleksja nad zagadnieniami czysto estetycznymi.

Dzieła sztuki, głównie utwory literackie, są w nieco odmiennej funkcji nieustannie obecne w pismach Marksa – dostarczają cytatów wzmacniających siłę argumentów filozofa, jak wtedy, gdy dla oddania wymiennej mocy pieniądza, która przekształca go w swego rodzaju przedmiot kultu prowadzącego do rozkładu tradycyjnych więzi społecznych, sięga po fragmenty *Tymona Ateńczyka* Szekspira i *Antygony* Sofoklesa⁴, a niekiedy nawet je zastępujących – jak chociażby w rozprawie doktorskiej *Różnica między demokrytejską a epikurejską filozofią przyrody*, gdzie Ajschylos obok Davida Hume’a staje się poręczycielem autonomii filozofii w stosunku do religii⁵. Nie to, rzecz jasna, będzie tu przedmiotem mojego zainteresowania, chociaż wróćę pokrótce niżej do kwestii

¹ Pierwodruk: „Przegląd filozoficzno-literacki” 2005, nr 3-4 (12), s. 207-228.

² Por. S. Pazura, *Marks a klasyczna estetyka niemiecka*, Warszawa 1967, BSM 13, s. 14-27; S. Morawski, *Między tradycją a wizją przyszłości*, Warszawa 1964, s. 181-190; idem, *O istotnych problemach estetyki marksistowskiej*, „Twórczość” 1958, nr 4, s. 104 n.

³ Por. S. Pazura, *Marks a klasyczna estetyka niemiecka*, op. cit., s. 53-66.

⁴ Por. K. Marks, *Kapitał*, t. I, przeł. M. Brzeziński, S. Krusiński, L. Krzywicki, K. Pławiński, K. Puchewicz i J. Siemiaszko, Warszawa 1951, s. 139 n.

osobistych upodobań artystycznych Marksa, które zwłaszcza w dziedzinie literatury wydają się nieco kontrastować z głoszonymi przez niego teoretycznymi zapatrywaniami na sztukę. Natomiast tym, na czym chcę skupić uwagę, jest, po pierwsze, kwestia alienacji, w szczególności alienacji zmysłów i płynące stąd konsekwencje dla kreacji i percepcji dzieł artystycznych; po drugie, miejsce dzieła sztuki w szeroko pojętej ideologii; oraz, po trzecie, zjawisko prezentowania się zjawisk ideologicznych w kategoriach estetycznych (np. analizowany przez Marksa fenomen kostiumu historycznego).

2. Człowiek – istota zmysłowa

Mimo krytycznego stosunku Marksa do filozofii Hegla wyrażonego w pełni już w *Przyczynku do krytyki heglowskiej filozofii prawa*, w swoim ujęciu dzieła sztuki pozostaje on w podstawowych kwestiach wierny autorowi *Fenomenologii ducha*. W przeciwieństwie np. do Kanta, dla którego doznanie estetyczne jest efektem swoistego działania intelektu, dla Marksa domeną sztuki jest sfera zmysłów. Podobnie w koncepcji Hegla sztuka jest pierwszą formą manifestowania się absolutu jako jego „zmysłowe przedstawienie”. Proces rozwoju rzeczywistości prowadzi dalej do powstania „świadomości wyobrażającej”, w której przejawia się duch, czyli religia. Kończącą fazą rozwoju jest filozoficzne objawienie się ducha w „wolnym myśleniu” – jego pełna i najdoskonalsza postać⁶. Konsekwencją tego ujęcia jest teza o zaniku sztuki postępującym wraz z realizowaniem się rozumności w świecie. Sztuka, zdaniem Hegla, ma swoje dziejowe zadanie, które kończy się wraz z ukształtowaniem się bardziej dojrzałych i pełnych postaci ducha. U Marksa następuje „odwrócenie” Heglowskiej sekwencji – sztuka nie jest pierwszą, najbardziej bezpośrednią, ale i najbardziej prymitywną formą racjonalnego stosunku człowieka do świata, jej powstanie okazuje się natomiast efektem rozwoju społeczno-ekonomicznego i zwiększającej się ilości czasu wolnego od pracy, a droga do ekspresji artystycznej wiedzie przez mitologię i religię⁷.

W zakresie interesującej nas tu problematyki Marks przejmując od Hegla koncepcję alienacji zjawisk artystycznych. Hegel przeciwstawiał współczesnej sobie twórczości artystycznej „heroiczny” okres sztuki, kiedy to „człowiek ma poczucie, że wszystko, czego używa i czym się otacza, to przedmioty samodzielnie przez niego wytworzone [...], i że przedmioty zewnętrzne, to coś jego własnego, a nie wyobcowanego [...] nie coś, co leży poza sferą jego osobistego władztwa [...], i praca, jakiej wymaga zdobycie i obrobienie materiału, nie może w tych warunkach być dlań gorzkim móżdżem i trudem, lecz zajęciem lekkim, które daje zadowolenie”⁸. Natomiast w czasach współczesnych filozofowi „każde wydarzenie i przygotowanie któregośkolwiek ze środków zaspokojenia naszych potrzeb rozpada się [...] na takie mnóstwo różnorodnych zajęć fabrycznych i

⁵ Por. K. Marks, *Różnica między demokrytyjską a epikurejską filozofią przyrody. Rozprawa doktorska wraz z aneksem i pracami przygotowawczymi*, przeł. I. Krońska, Warszawa 1966, s. 9.

⁶ Por. G. W. F. Hegel, *Wykłady o estetyce*, przeł. A. Landman, t. I, Warszawa 1964, BKF, s. 118, 171, 175.

⁷ Por. A. Ochocki, *O marksowskiej koncepcji alienacji estetycznej*, „Studia Estetyczne” 1965, t. II, s. 276 n.

⁸ G. W. F. Hegel, *Wykłady o estetyce*, op. cit., s. 418-419.

rzemieślniczych, że wszystkie szczegółowe momenty tej szeroko rozgałęzionej całości mają podrzędne znaczenie”⁹. Bez trudu można tu rozpoznać wątki, które później rozwinie Marks w swojej koncepcji alienacji nie tylko dzieł sztuki, ale przede wszystkim alienacji pracy¹⁰.

Jednak w Marksowskim ujęciu alienacji pojawia się wątek alienacji zmysłów, nieobecny u Hegla, czy też może raczej zostają ze sobą związane dwa wątki, które u Hegla istnieją względnie niezależnie od siebie. Przed bliższym omówieniem tego zagadnienia należy poczynić kilka uwag odnośnie stosunku pojęcia alienacji zmysłów do alienacji w ogóle. Tradycyjnie problematykę alienacji zjawisk artystycznych omawiano jako jeden ze szczególnych przypadków ogólnego procesu alienacji¹¹. Tym samym alienacja dzieła sztuki i percypujących je zmysłów uznawana była za wartą wyróżnienia ze względu na swój przedmiot. Takie ujęcie wydaje się jednak nietrafne. Przede wszystkim z tego powodu, że dzieło sztuki, choć posiada swoiste własności wyróżniające je spośród innych przedmiotów wytwarzanych przez człowieka, swoją odmienność zawdzięcza głównie odmienności procesu prowadzącego do jego powstania. Marks co prawda silnie podkreśla podobieństwo twórczości do aktywności produkcyjnej, ukazuje działalność artystyczną właśnie jako rodzaj pracy wraz ze wszelkimi typowymi dla niej uwarunkowaniami społecznymi i ekonomicznymi, jednak za takim ujęciem przemawia wyróżnienie przez samego Marksa alienacji zmysłów jako odrębnego przedmiotu analizy. Innymi słowy, proces wytwarzania dzieła sztuki musi wystarczająco różnić się od innych procesów wytwórczych, żeby zachodząca w nim alienacja zasługiwała na odrębne omówienie. Podążam tu śladem intuicji Bronisława Baczki, wyrażonych w eseju *Wokół problemów alienacji*, gdzie wyróżnia on alienację całokształtu stosunków społecznych w społeczeństwie kapitalistycznym i cząstkowe sytuacje alienacyjne obejmujące tylko poszczególne dziedziny życia społecznego¹². Analiza alienacji całokształtu stosunków społecznych pozostaje dominantą badań Marksa, jednak podejmuje on również badania zjawisk cząstkowych, takich jak fetyszyzacja i reifikacja stosunków międzyludzkich omawiana w I tomie *Kapitału*, czy właśnie alienacja twórczości artystycznej. Zróżnicowana szczegółowość badań, zdaniem Baczki, prowadzi do tego, że „każde zjawisko alienacyjne badane jest nie tylko ze względu na swe uwikłanie w całokształt stosunków społecznych, ale również ze względu na swe specyficzne, autonomiczne w jakimś zakresie cechy”¹³.

Punktem wyjścia dla Marksowskich analiz alienacji zmysłów jest teza o całościowości człowieka i jego społecznej naturze¹⁴. Stosunek człowieka do otaczającej go rzeczywistości stanowi wedle Marksa całościową postawę integralnej jednostki wobec swojego otoczenia, „wszelki ludzki stosunek do świata” obejmuje „widzenie, słyszenie, wąchanie, smakowanie, dotykanie, myślenie,

⁹ G. W. F. Hegel, *Wykłady o estetyce*, przeł. A. Landman, t. III, Warszawa 1967, BKF, s. 412.

¹⁰ Por. K. Marks, *Rękopisy ekonomiczno-filozoficzne z 1844 r.*, przeł. K. Jażdżewski, w: K. Marks i F. Engels, *Dzieła*, t. I, Warszawa 1976, s. 550-552.

¹¹ Por. S. Pazura, *Marks a klasyczna estetyka niemiecka*, op. cit., s. 72; S. Morawski, *Między tradycją a wizją przyszłości*, op. cit., s. 186.

¹² Por. B. Baczko, *Wokół problemów alienacji*, w: idem, *Człowiek i światopoglądy*, Warszawa 1965, s. 439.

¹³ *Ibidem*, s. 447.

¹⁴ Por. K. Marks, *Rękopisy ekonomiczno-filozoficzne z 1844 r.*, op. cit., s. 581

kontemplowanie, czucie, chcenie, działanie, kochanie”¹⁵. Człowiek nie jest istotą przede wszystkim rozumną, w przypadku której tak się złożyło, że jest ona uwarunkowana zmysłowo, jak postrzegał to Kant. Człowiek nie jest arystotelejskim *synolon* złożonym z komponentu duchowego i zmysłowego. Nie jest tak, że człowiek *ma* zmysły – człowiek *jest* zmysłowy. Co więcej, jego zmysłowość nie jest zmysłowością naturalną, jak u francuskich i angielskich sensualistów XVIII wieku – niezmienną i identyczną u wszystkich jednostek niezależnie od okoliczności, miejsca i czasu, w których żyją. Co prawda, zmysłowość człowieka w ujęciu Marksa ma komponent naturalny, jednak zostaje on pozbawiony stałości charakterystycznej dla ujęć wcześniejszych, stając się dynamicznym aspektem człowieczeństwa. Niezależnie bowiem od swojej społecznej natury człowiek pozostaje przecież częścią porządku naturalnego, jednak w stosunku do innych organizmów obdarzonych zmysłami cechuje go wyższe uporządkowanie, a jego cielesne organy są inne niż organy każdego innego zwierzęcia. Dlatego, zdaniem Marksa, „jasne jest, że oko *ludzkie* doznaje inaczej, niż prymitywne oko nieludzkie, ucho *ludzkie* słyszy inaczej niż ucho prymitywne itd.”¹⁶. Jednak element przyrodniczy pozostaje w ujęciu Marksowskim na drugim planie, przynajmniej w początkowym okresie twórczości filozoficznej autora *Rękopisów filozoficzno-ekonomicznych*. Jak zauważa Stefan Morawski, przynajmniej do *Ideologii niemieckiej* „historia kultury ludzkiej (a więc i postawy estetycznej) interpretowana jest, w oparciu o naturalne biofizjologiczne właściwości człowieka, jako zjawisko społeczne”¹⁷. Zmysły zatem ujmuje Marks przede wszystkim w społecznym aspekcie ich funkcjonowania. Morfologia organów zmysłowych uwarunkowana przyczynami naturalnymi wpływa na ich zdolność odbierania wrażeń, jednak, pozostając w miarę niezmienna w obrębie gatunku, nie odciska na tej zdolności tak znaczącego piętna, jak społeczne warunki życia ludzi.

Już sam fakt pozostawania we wzajemnych powiązaniach z innymi ludźmi zmienia zmysłowy ogląd świata: „zmysły człowieka społecznego są *innymi* zmysłami niż zmysły człowieka niespołecznego; dopiero poprzez rozwinięte przedmiotowo bogactwo istoty ludzkiej bądź rozwija się, bądź się dopiero tworzy bogactwo subiektywnej zmysłowości *ludzkiej*: muzykalne ucho, oko wrażliwe na piękno formy, słowem *zmysły* zdolne do ludzkich doznań, zmysły, które potwierdzają się jako siły istoty *ludzkiej*”¹⁸. Z jednej strony, społeczne bytowanie ludzi otwiera możliwość określonych form aktywności, między innymi twórczości artystycznej, warunkujących rozwinięcie się zmysłowej wrażliwości. Z drugiej, „dla człowieka w społeczeństwie rzeczywistość przedmiotowa staje się wszędzie rzeczywistością sił istoty ludzkiej, rzeczywistością ludzką, a więc rzeczywistością sił jego *własnej* istoty”¹⁹. Społeczny świat człowieka jest jego własnym światem w przeciwieństwie do świata czystej przyrody (o ile taki, zdaniem Marksa, w ogóle mógłby istnieć), który się człowiekowi przeciwstawia. W społeczności jednostka zyskuje indywidualność, podczas

¹⁵ *Ibidem*.

¹⁶ *Ibidem*, s. 582. Podkreślenia kursywą w cytatach są autorstwa Marksa, kursywą rozstrzeloną pochodzą ode mnie.

¹⁷ S. Morawski, *Między tradycją a wizją przyszłości*, op. cit., s. 32 n.

¹⁸ K. Marks, *Rękopisy ekonomiczno-filozoficzne z 1844 r.*, op. cit., s. 583

¹⁹ *Ibidem*.

gdy z punktu widzenia przyrody jest ona tylko ukonkretnieniem ogólnej gatunkowej istoty. Dopiero „uczłowieczenie przyrody” otwiera drogę do „formowania według praw piękna”.

Uczłowieczenie przyrody jest procesem złożonym i długotrwałym, „wyszczałcenie pięciu zmysłów jest dziełem *całej* dotychczasowej historii”²⁰. Historia ta obejmuje zarówno ukształtowanie się organicznych warunków zmysłowego odbioru rzeczywistości, jak i jego społecznych uwarunkowań. Oznacza to, że w stanie zmysłów znajdują odzwierciedlenie aktualne stosunki społeczne, których postać stanowi wynik całego dotychczasowego rozwoju historycznego.

Dominującym rysem współczesnych Marksowi stosunków społecznych jest alienacja całokształtu stosunków społecznych. Modelowym przykładem tego zjawiska jest alienacja pracy, zarówno w sensie wyobcowania produktów pracy, które stają się zewnętrzną i niezależną siłą w stosunku do swojego producenta, wchłaniając i przeciwstawiając mu jego własne życie, które w postaci aktywności produkcyjnej w nie włożył, jak i w sensie wyobcowania samego procesu pracy, która staje się czymś niechcianym, przymusowym i obcym w stosunku do wykonującego ją człowieka²¹. „Bezpośrednią konsekwencją tego, że człowiekowi obcy staje się produkt jego pracy, jego działalność życiowa, jego istota gatunkowa, jest to, że *człowiekowi obcy staje się człowiek*. Gdy człowiek przeciwstawia się samemu sobie, to przeciwstawia się mu *inny człowiek*”²². W wyalienowanym społeczeństwie człowiek staje się istotą obcą samej sobie.

W odniesieniu do podejmowanego tu zagadnienia, alienacja całokształtu stosunków społecznych wywołująca urzeczowienie stosunków międzyludzkich skutkuje redukcją zmysłowej sfery życia. Wszechstronny i zróżnicowany zmysłowy stosunek do rzeczywistości sprowadzony zostaje do posiadania i bezpośredniego korzystania z praktycznych funkcji rzeczy, jak pisze filozof, „bezpośredniego, jednostronnego używania”. Przedmiot jest postrzegany jako swój tylko wtedy, gdy jest konsumowany, spożywany, gdy bezpośrednio się go posiada, pije, je, czy nosi na sobie. Miejsce złożonego stosunku ludzi do wytwarzanych przez nich rzeczy zastępuje stosunek właściciela do swojej własności. „Miejsce *wszystkich* zmysłów fizycznych i duchowych zajęta więc prosta alienacja *wszystkich* tych zmysłów – zmysł *posiadania*”²³. Tym samym wszelkie cechy – w tym również zalety artystyczne – przedmiotów, które w sytuacji nie wyobcowanych stosunków międzyludzkich mogły być przedmiotem zmysłowej percepcji, zostają sprowadzone do jednej, jedynej, którą zainteresowany jest zmysł posiadania – wartości wymiennej. Jedynym walorem rzeczy, który uważa się za godzien uwagi, staje się ich cena rynkowa.

Przeciwieństwem analizowanej przez Marksa współczesnej mu kapitalistycznej formy stosunków społecznych jest społeczeństwo komunistyczne, w którym alienacja całości społeczeństwa, jak i jej poszczególne odmiany zostaną zniesione. W odniesieniu do zmysłowości człowieka „zniesienie własności prywatnej jest całkowitą *emancypacją* wszystkich ludzkich zmysłów i właściwości; ale jest tą emancypacją właśnie dlatego, że owe zmysły i właściwości stały

²⁰ *Ibidem*, s. 584.

²¹ Por. *ibidem*, s. 549-553.

²² *Ibidem*, s. 555.

²³ *Ibidem*, s. 582.

się *ludzkie*, zarówno subiektywnie, jak i obiektywnie. Oko stało się okiem *ludzkim*, a jego *przedmiot* stał się przedmiotem społecznym, *ludzkim*, pochodzącym od człowieka i dla człowieka przeznaczonym²⁴. Dla rozwoju estetycznego aspektu ludzkiej egzystencji zniesienie alienacji zmysłów będzie miało dalekosiężne skutki. Najbardziej znaczącym spośród nich wydaje się estetyzacja całości życia, a zwłaszcza aktywności produkcyjnej. Stanowiąca zewnętrzny przymus praca, która opresjonuje zmysły, zostanie zastąpiona przez pracę, która pozwoli na swobodną ekspresję pełnej osobowości „nowego człowieka”. „Marks podkreślał z całą jasnością, iż ów nowy człowiek będzie żył pełnym bogactwem zmysłów, iż wyzwolony z procesu alienacji będzie twórczy również w procesie produkcyjnym, spełnienie zaś tych przewidywań zrodzi w efekcie *homo aestheticus*”²⁵.

3. Sztuka jako ideologia

W koncepcji Marksa aktywność artystyczna i dzieła sztuki należą do tej samej sfery ludzkich wytworów, co prawo, o którym w *Ideologii niemieckiej* Marks pisał, że „równie mało jak religia ma jakieś dzieje własne”²⁶. Ideologia jako całość stanowi pochodną istniejących stosunków społeczno-ekonomicznych przede wszystkim w tym sensie, że „klasa, która jest w społeczeństwie panującą siłą *materialną*, stanowi zarazem jego panującą siłą *duchową*. Klasa mająca w swoim rozporządzeniu środki produkcji materialnej dysponuje też przez to jednocześnie środkami produkcji duchowej, tak iż na ogół klasie tej podlegają dzięki temu również i myśli tych, którym do duchowej produkcji brak środków”²⁷. Tym samym treść dzieł sztuki stanowi zazwyczaj odbicie „myśli panowania klasy panującej”, maskując rzeczywisty stan stosunków społecznych (ogólna funkcja ideologii), np. przedstawiając je jako stosunki „naturalne”, czy przesłaniając rzeczywiste przyczyny dynamiki społecznej przez wskazywanie rzekomych ukrytych „sprężyn” działania społeczeństwa. Spostrzeżenia dotyczące tych funkcji dzieła sztuki rozsiane są po wypowiedziach polemicznych Marksa uwikłanych niekiedy w bardzo konkretne konteksty polityczne. Dlatego w tym miejscu zasygnalizuję jedynie najważniejszych twórców, przede wszystkim pisarzy, których utwory, zdaniem Marksa, spełniają ideologiczną funkcję maskowania i fałszowania rzeczywistości. Zaniecham natomiast szczegółowej analizy, która zajmując wiele miejsca, dałaby w efekcie dość skąpe wyniki ze względu na to, że autor skupia się raczej na krytyce i zbijaniu tez przeciwników, niż na wyczerpującej prezentacji własnego stanowiska.

Już w młodszych *Debatach nad wolnością prasy* Marks, wymieniając tytułem przykładu Johanna Christopha Gottscheda, krytykował „pisarzy powołanych” stanowiących „jedną z głównych przyczyn powolnego rozwoju politycznego Niemiec, jak i nędznej literatury przed

²⁴ *Ibidem*, s. 582.

²⁵ S. Morawski, *Między tradycją a wizją przyszłości*, op. cit., s. 133.

²⁶ Por. K. Marks i F. Engels, *Ideologia niemiecka*, przeł. K. Błeszyński i S. Filmus, w: K. Marks i F. Engels, *Dzieła*, t. III, Warszawa 1975, s. 70.

²⁷ *Ibidem*, s. 50.

Lessingiem”, trafnie wskazując ich uwikłanie w struktury władzy, przez co „stanęli między narodem a jego duchem, między życiem a nauką, między wolnością a człowiekiem”²⁸. Z obiektów szczególnie zjadliwej krytyki należy wymienić Thomasa Carlyle’a, którego kult geniuszy okazuje się, zadaniem Marksa (i Engelsa), jedynie zamaskowaną postacią kultu panującego porządku społecznego²⁹. Warto tu zaznaczyć, że cały impet krytyki skierowany jest przeciwko ideowemu przesłaniu dzieła angielskiego pisarza, zupełnie nie dotyczy natomiast niebanalnych w końcu czysto literackich walorów jego dzieł. Innym pisarzem zasługującym na wzmiankę w tym kontekście jest Eugeniusz Sue, którego *Tajemnice Paryża*, a ściślej apologia tej powieści, przedstawiona pod pseudonimem Szeliga przez Franza Zychlina von Zychlinskiego, stała się przedmiotem „krytycznej krytyki” w V rozdziale *Świętej rodziny*³⁰.

Wszystkich wymienionych wyżej twórców łączy, jeśli można się tak wyrazić, „negatywna tendencyjność”. Utwory te, często zresztą wbrew intencjom autorów, przedstawiały rzeczywistość zafalszowaną. Niekoniecznie wchodzi tu w grę celowe zniekształcanie realiów, mistyfikacja może się dokonywać dzięki odpowiedniemu „naświetleniu” faktów, albo polegać na tym, że pisarz zatrzymuje się właśnie tam, gdzie powinien postąpić krok dalej. Dobrym przykładem może być Sue, którego tytułowe „tajemnice Paryża” to mroczne spelunki i ukryte przed światłem dnia i oczami wyższych warstw społecznych bytowanie społecznych dołów. Jednak francuski pisarz, mimo że daje trafny opis „społecznych mętów”, nie odważa się wskazać przyczyn opisywanego stanu. Nędza biedoty okazuje się w jego ujęciu nędzą nie społeczną, a wyłącznie moralną, od której pewnych bohaterów ratuje wyidealizowany książę Rudolf. Dokonania tej koturnowej postaci stanowią dodatkowo okazję do tendencyjnego przedstawienia relacji biedni – bogaci. Choć subiektywne zamierzenia autorów tych dzieł mogły pozostawać w sprzeczności z ich obiektywnym przesłaniem, z perspektywy Marksowskiego ujęcia ideologii należy zaliczyć ich do kategorii „aktywnych ideologów od koncepcji [*konzeptive Ideologen*], którzy z wytwarzania złudzeń tej klasy [panującej – uzup. S. S.], co do siebie samej czynią sobie główne źródło utrzymania”³¹. Fakt, że niektórzy z tych pisarzy we własnym przekonaniu pozostają w opozycji do klasy panującej, nic nie zmienia, o czym świadczą gwałtowne filipiki Marksa pod adresem Salomona Gessnera³².

Mimo że w tego rodzaju dziełach sztuki dominuje tendencja do mistyfikacji rzeczywistości, wykazują one jednak pewne podobieństwo do realistycznych dzieł sztuki, które znajdują się w stosunku do nich na drugim biegunie. Dzieła należące do obydwu kategorii spełniają rolę barometru

²⁸ Por. K. Marks, *Debata nad wolnością prasy*, przeł. E. Werfel, w: K. Marks, F. Engels, *Dzieła*, t. I, Warszawa 1976, s. 88.

²⁹ Por. K. Marks i F. Engels, *Recenzje z „Neue Rheinische Zeitung. Politisch-Ökonomische Revue”*. Zeszyt 4, kwiecień 1850 r., w: K. Marks i F. Engels, *Dzieła*, t. VII, Warszawa 1963, s. 300-312.

³⁰ Por. K. Marks i F. Engels, *Święta rodzina, czyli krytyka krytycznej krytyki. Przeciwno Brunonowi Bauerowi i spółce*, przeł. T. Kroński i S. Filmus, w: K. Marks i F. Engels, *Dzieła*, t. II, Warszawa 1961, s. 66-94.

³¹ K. Marks i F. Engels, *Ideologia niemiecka*, op. cit., s. 51.

³² Por. K. Marks, *Moralizująca krytyka i krytykująca moralność*, przeł. E. Werfel, w: K. Marks i F. Engels, *Dzieła*, t. IV, Warszawa 1962, s. 370 n.

rzeczywistości³³. O ile jednak utwory realistyczne ukazują stan społeczeństwa wprost, o tyle dzieła tak czy inaczej „ideologiczne” są swego rodzaju wskaźnikami *au rebours*. Na czym polega ta funkcja dzieł sztuki, widać doskonale na przykładzie wielkiej powieści realistycznej, przede wszystkim Balzaca, choć można tu również wymienić wspomnianych przez Marksa angielskich realistów, takich jak Charles Dickens, William Thackeray czy Charlotte Brontë³⁴. Balzac tworzy *Komedie ludzką* jako przegląd postaci i sytuacji typowych, „spisując inwentarz cnót i występków, skupiając główne przejawy namiętności, malując charaktery, wybierając główne wydarzenia społeczne, tworząc typy przez skupienie rysów kilku pokrewnych charakterów”³⁵. W kolejnych powieściach cyklu pisarz roztacza przed czytelnikami panoramę typowych scen z życia prywatnego i polityki, małżeństwa i wojska, wielkiej polityki uprawianej w Paryżu i prowincjonalnej wsi. Typowość postaci, pozbawienie ich wybitnie indywidualnych rysów pozwala uchwycić główną motywację ich działań i siłę napędową stosunków społecznych tamtej epoki, czyli pieniądza. Postaci z *Ojca Goriot* i *Eugeniei Grandet* wyliczające do ostatniego centyma wartość przyszłego dziedzictwa czy majątku potencjalnego małżonka okazują się bardziej dobitną i celną charakterystyką reprezentowanej przez nie epoki, niż najbardziej skrupulatne studium z zakresu ekonomii albo historii politycznej. Na tym przykładzie widać również doskonale, że demaskacja społecznych realiów może dokonać się wbrew ideologicznemu nastawieniu pisarza. Balzac otwarcie pisze, że jego celem jest krytyka zastanej rzeczywistości społecznej z punktu widzenia przepojonej resentmentem tęsknoty za dawnym monarchiczno-religijnym porządkiem politycznym. W cytowanej wyżej *Przedmowie do „Komedii ludzkiej”* otwarcie głosi: „Chryścianizm stworzył nowoczesne narody, on też je utrzyma. Stąd bez wątplenia konieczność zasady monarchicznej. Katolicyzm i królestwo są to dwie bliźniacze zasady”³⁶. W 1842 roku trudno o bardziej jednoznaczny deklarację ideową i polityczną.

We wspomnianym cyklu powieściowym oskarżenie rzeczywistości dokonuje się przez jej werystyczne przedstawienie. Nie jest ono skutkiem wyłącznie wewnętrznych jakości i cech dzieła, lecz jest raczej następstwem zderzenia realizmu dzieła z oficjalnie głoszoną ideologią klasy panującej. Doskonale uzmysławia to przykład, do którego sam Marks nie odwołuje się – malarstwo Goyi. Znany obraz przedstawiający Karola IV z rodziną doskonale mieści się w konwencji tradycyjnego portretu dworskiego, jakich setki odnaleźlibyśmy w historii malarstwa, a których głównym zadaniem była manifestacja splendoru i potęgi władcy. Goya na pozór tylko realizuje typowe przedstawienie tego rodzaju. Jednak stosując jedynie werystyczne ujęcie portretowanych postaci, dokonuje zarazem ich wyjątkowo zjadliwej krytyki. Pustka i głupota malująca się na twarzach hiszpańskich Burbonów demaskuje katastrofę świata arystokracji o wiele dogłębniej niż najbardziej jadowita satyra czy karykatura. W gruncie rzeczy nie jest pewne, czy wspomniany

³³ Por. A. Ochocki, *O marksowskiej koncepcji alienacji estetycznej*, op. cit., s. 279.

³⁴ Por. K. Marks i F. Engels, *O literaturze i sztuce. Wybór tekstów*, pod red. T. Zabłudowskiego, Warszawa 1958, s. 173.

³⁵ H. Balzac, *Przedmowa do „Komedii ludzkiej”*, przeł. T. Żeleński-Boy, w: idem, *Dom pod kotem z rakiетką, Bal w Sceaux, Listy dwóch młodych mężatek, Sakiewka*, przeł. J. Rogoziński, *Komedia ludzka*, t. I, Warszawa 1957, s. 37.

³⁶ *Ibidem*, s. 39.

portret jest bardziej realistyczny z tego względu, że wiernie oddaje rysy modeli, czy też raczej dlatego, że chłodno konstataje stan ówczesnej monarchii. Na tym przykładzie można również pokazać, że demaskatorska funkcja dzieła sztuki jest pochodną kontekstu społecznego, w którym ono powstaje i funkcjonuje. Jeśli pozostać przy Goyi jako przykładzie, na interpretację wspomnianego obrazu oczywiście wpłynie wiedza o poglądach autora wyrażonych w pozostałej części jego dorobku (np. *Kaprysy*), jednak dominującym czynnikiem okaże się położenie społeczne artysty (w tym przypadku – utalentowanego człowieka „z pospólstwa”, który swój talent może realizować tylko „na garnuszku” schodzącej ze sceny historii klasy panującej).

Warto w tym miejscu zaznaczyć, że realizm nie był dla Marksa synonimem dobrej sztuki. Jak słusznie zauważa Stefan Morawski, wypowiedzi Marksa „nie wysuwały bynajmniej realizmu jako jedynej, naczelnej kategorii estetycznej”³⁷. Dzieła realistyczne ze względu na swoje funkcje społeczne zajmują ważne miejsce w sferze wytworów ideologicznych, ale skądinąd wiemy, że Marks równie wysoko cenił dzieła zgoła nierealistyczne. Jednak do osobistych upodobań estetycznych niemieckiego filozofa wróćę niżej.

Kwestia realizmu odsyła zaś do istotnego zagadnienia podejmowanego w Marksowskich rozważaniach nad społecznymi funkcjami dzieł sztuki. W sztuce i twórczości artystycznej tkwi potencjał dezalienacyjny. Sztuka realistyczna, biorąc na siebie funkcję uświadamiania i krytycyzmu społecznego, otwiera perspektywę zniesienia wyobcowanych stosunków międzyludzkich. Dzieje się tak – paradoksalnie – na przekór temu, że proces wytwarzania dzieła sztuki nie jest niczym innym, jak pracą uwikłaną w całokształt stosunków społeczno-ekonomicznych danej epoki. Jak zauważa francuski badacz: „Dzieło sztuki jest wytworem pracy. Zapewne, jest to praca szczególnego rodzaju, praca, w której odnosi tryumf geniusz twórczy i w której konkretyzuje się, w postaci wyjątkowej i zarazem adekwatnej, dany moment historii. Niemniej jednak artysta podlega warunkom określającym życie innych ludzi”³⁸. Co prawda, Marks podkreślał wewnętrzny moment estetyczny charakteryzujący pracę, dla której charakterystyczna jest „gra jego [robotnika – uzup. S. S.] własnych sił fizycznych i duchowych”³⁹, można jednak przyjąć, że tym razem miał na myśli pracę niewyobcowaną. Tymczasem współczesna filozofowi rzeczywistość, to rzeczywistość pracy wyalienowanej. Już w młodzieńczych *Debatach nad wolnością prasy* Marks zauważa niebezpieczeństwo, jakie dla procesu twórczego niesie alienacja pracy: „Pisarz musi oczywiście zarabiać, aby móc istnieć i pisać, ale w żadnym razie nie powinien istnieć i pisać po to, aby zarabiać”⁴⁰. Jednak ujęcie tego zagadnienia pozostaje jeszcze z ducha romantyczne, a krytyka zaistniałej sytuacji odwołuje się do pojęcia „powołania pisarza”, co stanowi dość wyraźne nawiązanie do Fichteńskiego „powołania człowieka”: „Dla pisarza praca jego bynajmniej nie jest *środkiem*. Jest ona *celem sama w sobie*; tak dalece nie jest *środkiem* dla niego i dla innych, że dla *jej* istnienia, jeśli trzeba, pisarz poświęca *własne* istnienie i tak jak głosiciel religii, choć na inny

³⁷ S. Morawski, *Między tradycją a wizją przyszłości*, op. cit., s. 59.

³⁸ J. Fréville, *Poglądy Marksa i Engelsa na literaturę i sztukę*, przeł. H. Rosnerowa, Warszawa 1956, s. 51.

³⁹ Por. K. Marks, *Kapitał*, op. cit., s. 189.

⁴⁰ K. Marks, *Debaty nad wolnością prasy*, op. cit., s. 84.

sposób, wyznaje zasadę: «Służyć Bogu bardziej niż ludziom», do których to ludzi należy on sam ze swymi ludzkimi potrzebami i dążeniami”⁴¹. Choć Marks ostro odcinał się od tradycji romantycznej, co jak się zdaje było skutkiem szkolnej „indoktrynacji” i późniejszych kontaktów uniwersyteckich z raczej drugoplanowymi postaciami życia literackiego Niemiec, w swoich wczesnych rozważaniach nad sztuką „przejął” główny motyw romantycznej filozofii sztuki: ostro zarysowaną antynomię między jednostką a historią. U Marksa podobnie jak u romantyków znajdziemy dialektyczne powiązane w jedną tezę uwagi o wolności i odpowiedzialności społecznej artysty”⁴².

Niezależnie jednak od młodzieńczego długu wobec romantyków z czasem Marks coraz silniej uwypukla skutki społecznego podziału pracy dla twórczości artystycznej. W *Ideologii niemieckiej* polemizuje z Maxem Stirnerem, który twierdził, że jednostki wybitne (np. da Vinci, Rafael, Mozart) ze względu na swoje osobiste i niepowtarzalne zdolności nie mogą zostać zastąpione przez kogokolwiek w procesie twórczym. Krytyka abstrakcyjnego podejścia do sztuki i romantycznego kultu natchnionego geniusza opiera się tu na docenieniu roli podziału pracy w twórczości artystycznej: „Rafael, tak jak każdy inny artysta, zależny był od osiągniętych przed nim technicznych zdobyczy sztuki, od organizacji społeczeństwa i podziału pracy w jego miejscowości i wreszcie od podziału pracy w tych wszystkich krajach, z którymi jego miejscowość utrzymywała stosunki. 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”⁴³. Techniczne zdobycze sztuki, o których mowa w cytowanym fragmencie, odsyłają nas do wewnętrznej logiki rozwoju środków wyrazu i warsztatu artystycznego. Trudno spodziewać się, że u artysty sprzed XVI wieku będziemy mieli do czynienia z takimi technikami warsztatowymi, jak laserunek, konsekwentnie stosowana perspektywa geometryczna czy *chiaroscuro*. Wyrafinowanie warsztatowe jest jednak pochodną podziału pracy. Fakt, że pewna grupa wyspecjalizowała się w produkcji dzieł sztuki, otwiera przed nią drogę do doskonalenia stosowanych w tym procesie umiejętności. Oczywiście warunkiem możliwości takiego stanu rzeczy jest wykształcenie się klasy sprawującej mecenat. Rozkwit sztuki malarskiej od XVI wieku w północnych Niemczech czy Niderlandach jest następstwem awansu ekonomiczno-politycznego mieszczaństwa, co widać chociażby w zmianie tematów malarskich (choć nie należy tu lekceważyć czynników pozaekonomicznych w postaci ruchu humanistycznego). Nie budzi jednak wątpliwości, że dopiero na gruncie odpowiednich warunków ekonomicznych otwiera się perspektywa wewnętrznego rozwoju sztuki malarskiej.

Z perspektywy aktywności artystycznej podział pracy niesie zaś ze sobą głębokie zagrożenia. Jednym z nich jest jednostronność rozwoju jednostki, której podział produkcji narzuca konieczność skrajnej specjalizacji. Doskonalenie umiejętności wymagane od pracownika wraz z postępem podziału pracy nie pozostawia już miejsca na rozwój wrażliwości i aktywności nie związanych bezpośrednio z jej specjalizacją zawodową. „Gdy bowiem praca zaczyna być

⁴¹ *Ibidem*.

⁴² S. Morawski, *Między tradycją a wizją przyszłości*, op. cit., s. 185.

⁴³ K. Marks i F. Engels, *Ideologia niemiecka*, op. cit., s. 444.

podzielona, każdy ma pewien swój wyłączny, określony krąg działalności, który jest mu narzucony i z którego nie może się on wydostać; jest myśliwym, rybakim lub pasterzem albo krytycznym krytykiem i musi nim pozostać, gdy nie chce stracić środków do życia”⁴⁴. Ograniczające skutki podziału pracy odczuwalne są również w ograniczeniu twórczości artystycznej do wąskiej warstwy wyspecjalizowanych producentów dzieł sztuki. „Wyłączne skupienie się talentu artystycznego w jednostce i związane z tym stłumienie tego talentu w szerokich masach jest wynikiem podziału pracy”⁴⁵ – pisze Marks w tym samym dziele. Z punktu widzenia społecznej roli dzieł sztuki oznacza to ograniczenie ich oddziaływania na zbiorowość. Z jednej strony, przez nierówną dystrybucję talentów twórczych, z drugiej, przez ograniczenie liczby osób zdolnych do kompetentnego odbioru dzieła sztuki.

Przeciwieństwem stosunków społecznych zdominowanych przez podział pracy jest społeczeństwo komunistyczne, w którym „nikt nie ma wyłącznego kręgu działania, lecz może się wykształcić w jakiegokolwiek dowolnej gałęzi działalności, społeczeństwo reguluje ogólną produkcję i przez to właśnie umożliwia mi robienie dziś tego, a jutro owego, pozwala mi rano polować, po południu łowić ryby, wieczorem paść bydło, po jedzeniu krytykować, słowem, robić to, na co mam akurat ochotę, nie robiąc przy tym wcale ze mnie myśliwego, rybaka, pasterza czy krytyka”⁴⁶. Niezależnie od tego, że obraz niewyalienowanego społeczeństwa jest tu mocno idylliczny, jest oczywiste, iż zniesienie podziału pracy pozostaje zarazem zniesieniem utożsamienia jednostki z wyspecjalizowaną funkcją spełnianą przez nią w procesie produkcji. Społeczeństwo komunistyczne nie będzie zbiorowością robotników określonej specjalności, malarzy, szewców i rolników, ale społeczeństwem ludzi, którzy *między innymi* tym właśnie się zajmują. Dla dialogu, który za pośrednictwem dzieł sztuki prowadzą ze sobą twórca i odbiorca, skutkować to będzie jeśli nie zniesieniem, to wydatnym zredukowaniem dystansu dzielącego dwie strony stosunku, w którym medium stanowi sztuka⁴⁷. Zniesienie alienacji całokształtu stosunków międzyludzkich będzie, zdaniem Marksa, miało jeszcze jeden skutek dla twórczości artystycznej: „w komunistycznej organizacji społeczeństwa odpada [...] podporządkowanie osobnika jakiejś określonej sztuce, dzięki czemu jest on wyłącznie malarzem, rzeźbiarzem itd., tak iż sama nazwa jego zajęcia dostatecznie wyraża ograniczoność jego rozwoju zawodowego i jego zależność od podziału pracy. W społeczeństwie komunistycznym nie ma malarzy, są co najwyżej ludzie, którzy zajmują się między innymi i malarstwem”⁴⁸. Wszechstronność twórczości w społeczeństwie komunistycznym będzie po prostu przejawem wielostronności natury ludzkiej, o czym wspominałem już przy analizie Marksowskiego ujęcia zmysłowości.

Zastanawiające jest to, że pomimo istnienia zjawiska podziału i specjalizacji pracy, które dotyka również pracę artysty, sztuka ma się mimo wszystko tak dobrze w epoce kapitalizmu. Tym

⁴⁴ *Ibidem*, s. 35.

⁴⁵ *Ibidem*, s. 445.

⁴⁶ *Ibidem*, s. 35.

⁴⁷ Por. A. Ochocki, *O marksowskiej koncepcji alienacji estetycznej*, op. cit., s. 280 n.

⁴⁸ K. Marks i F. Engels, *Ideologia niemiecka*, op. cit., s. 445.

bardziej, że jej podstawowe cele i dążenia pozostają w skrajnej sprzeczności z „duchem kapitalizmu”. Treściwe ujęcie „zasad ekonomii” daje Marks w *Rękopisach*: „Im mniej jesz, pijesz, kupujesz książek, im rzadziej chodzisz do teatru, na bal, do gospody, im mniej myślisz, kochasz, teoretyzujesz, śpiewasz, malujesz, układasz wierszy, tym więcej *oszczędzasz*, tym *większy* staje się twój skarb, którego ani mól nie zje, ani robak nie stoczy – *kapitał*. Im mniej *jesteś*, im słabiej przejawiasz swoje życie, tym więcej *masz*, tym większe jest twoje *wyalienowane* życie, tym więcej gromadzisz swej wyalienowanej istoty”⁴⁹. Tendencja do maksymalnej kapitalizacji zdobytych środków ma dla sztuki tę konsekwencję, że jako typowo konsumpcyjny wydatek sprzeciwia się podstawowym dążeniom kapitalisty, chyba że staje się po prostu wygodną lokatą kapitału. Z drugiej strony charakterystyczna dla kapitalizmu skłonność do wyrzeczeń i oszczędzania w imię powiększania kapitału owocuje powołaniem do życia „sztuki lokajskiej” propagującej ideał osobowy kapitalizmu, którym jest „*ascetyczny, ale trudniący się lichwą* kutwa oraz *ascetyczny, ale produkujący niewolnik*”⁵⁰. Mimo to sztuka nie tylko istnieje, ale wciąż zachowuje burzycielski potencjał.

Rzecz tkwi, jak się wydaje, w specyfice procesu twórczego. Tworzenie jest wynikiem istnienia niezbywalnej i nieredukowalnej potrzeby, zauważa Marks, przywołując Miliona, który „stworzył *Raj utracony* z tych samych przyczyn, dla których jedwabnik produkuje jedwab. Było to działanie wynikające z naturalnej, *życiowej* konieczności”⁵¹. Ważniejsza jednak wydaje się obcość procesu wytwarzania dzieła sztuki w stosunku do kapitalistycznego sposobu produkcji. Przede wszystkim artysta zazwyczaj nie jest pracownikiem produkcyjnym, który pozostając na służbie u przedsiębiorcy-kapitalisty, zwraca mu więcej pracy, niż otrzymuje odeń w postaci płacy roboczej. Praca produkcyjna wymienia się na kapitał (przedsiębiorcy), praca nieprodukcyjna zaś na dochód (beneficjenta). Praca pierwszego rodzaju produkuje wartość dodatkową, w trakcie drugiej – spożywa się dochód. „Pisarz jest pracownikiem produkcyjnym, nie o tyle, o ile produkuje idee, lecz o ile wzbogaca księgarza będącego nakładcą jego książek, czyli o ile jest najemnym pracownikiem kapitalisty”⁵². Taka jednak sytuacja, mimo że często artysta jest do tego zmuszony, nie należy do natury procesu tworzenia dzieła sztuki. Co więcej, szczególną cechą niektórych usług, w szczególności działań artystycznych, zauważa filozof w III tomie *Kapitału*, jest to, że „nie pozostawiają po sobie żadnego uchwytne śladu dającego się oddzielić od osoby twórcy; inaczej mówiąc, rezultat ich działania nie jest *towarem nadającym się do sprzedaży*”⁵³. W innym miejscu Marks rozważa dwa przypadki produkcji niematerialnej, do którego to rodzaju produkcji należy wytwarzanie dzieł sztuki, nawet jeśli jest ono prowadzone wyłącznie dla celów wymiany, czyli nastawione jest na produkcję towarów. W pierwszym przypadku: „Rezultatem jej są *towary*,

⁴⁹ K. Marks, *Rękopisy ekonomiczno-filozoficzne z 1844 r.*, op. cit., s. 593.

⁵⁰ *Ibidem*.

⁵¹ K. Marks, *Teorie wartości dodatkowej*, cz. 1, przeł. Cz. Grafowski, F. Romaniukowa, W. Sadowski, Warszawa 1959, s. 422.

⁵² *Ibidem*, s. 139.

⁵³ *Ibidem*, s. 426.

wartości użytkowe, mające postać odmienną, samoistną, zarówno w stosunku do producentów, jak i do konsumentów, a zatem takie wartości użytkowe, które mogą trwać w odstępie czasu między produkcją a konsumpcją i w ciągu tego czasu krążyć jako *towary nadające się do sprzedaży*⁵⁴. Przykładem są książki, obrazy i wszelkie przedmioty sztuki istniejące niezależnie od działalności artystycznej twórcy. W tego rodzaju przypadkach produkcja kapitalistyczna może być stosowana tylko w bardzo ograniczonych rozmiarach, np. kiedy pisarz wykorzystuje przy tworzeniu dzieła zbiorowego pracę wielu innych autorów, którzy występują w stosunku do niego jako wyrobnicy „Najczęściej – stwierdza Marks – sprawa kończy się na *formie przejściowej* do produkcji kapitalistycznej, tak że różni twórcy naukowci lub artyści, rzemieślnicy lub profesjonalści pracują na rzecz zbiorowego kapitału handlowego księgarzy – co jest stosunkiem nie mającym nic wspólnego z właściwym kapitalistycznym sposobem produkcji i formalnie nawet jeszcze mu nie podporządkowanym. To, że właśnie w tych formach przejściowych wyzysk pracy jest największy, nie zmienia sprawy”⁵⁵. Drugim przypadkiem jest produkt nieodłączny od aktu tworzenia. Przykładowo: działalność mówców, aktorów, śpiewaków itp. Również tutaj kapitalistyczny sposób produkcji znajduje zastosowanie tylko w ograniczonym zakresie i tylko w niektórych dziedzinach, np. w przedsiębiorstwach teatralnych i rozrywkowych. „Wobec publiczności aktor występuje jako artysta, jednakże dla swego przedsiębiorcy jest *pracownikiem produkcyjnym*. Wszystkie te przejawy produkcji kapitalistycznej w omawianych dziedzinach są tak nieistotne w porównaniu z całością produkcji, że można ich zupełnie nie uwzględniać”⁵⁶. Tak więc specyfika wytwarzania dzieł sztuki lokuje artystów na marginesie kapitalistycznego sposobu produkcji. Nie jest chyba przypadkiem, że legenda artysty przekłętą, wyrzutka bytującego poza społecznym porządkiem rozpowszechnia się wraz ze wzrostem kapitalizmu. To swoiste wyobcowanie z typowego dla danej epoki sposobu produkcji ma dla sztuki wpływ dobroczynny, pozwala jej bowiem, dzięki temu, że nie zostaje ona w całości wprzęgnięta w sferę czysto produkcyjną, zachować pewną autonomię i potencjał sprzeciwu wobec alienacji całokształtu stosunków społecznych.

Epoka alienacji niesie ze sobą również inne korzystne dla rozwoju sztuki zjawiska: „Dawna lokalna i narodowa samowystarczalność i odosobnienie ustępują miejsca wszechstronnym stosunkom wzajemnym, wszechstronnej współzależności narodów. I to zarówno w produkcji materialnej, jak i w produkcji duchowej. Wytwory duchowe poszczególnych narodów stają się wspólnym dobrem. Jednostronność i ograniczoność narodowa staje się coraz bardziej niemożliwa, a z wielu literatur narodowych i regionalnych powstaje literatura światowa”⁵⁷. Tworzenie się uniwersalnego dziedzictwa sztuki w miejsce wielu rozproszonych miejscowych tradycji potęguje zdolność społecznego oddziaływania sztuki. Zamiast hermetycznych lokalnych przekazów kształtuje się powszechnie zrozumiały język sztuki. Nietrudno zauważyć, że zjawisko to wykazuje bliskie pokrewieństwo z uniwersalizacją proletariatu.

⁵⁴ *Ibidem*, s. 431.

⁵⁵ *Ibidem*, s. 432.

⁵⁶ *Ibidem*.

⁵⁷ K. Marks i F. Engels, *Manifest komunistyczny*, w: K. Marks, F. Engels, *Dzieła*, t. IV, Warszawa 1962, s. 518.

Fakt, że sztuka w okresie panowania alienacji pozostaje jedną z nielicznych enklaw niewyalienowanej działalności ludzkiej nie jest jednak niczym osobliwym w historii. We *Wprowadzeniu do krytyki ekonomii politycznej* Marks stwierdza: „Odnosnie do sztuki wiadomo, że pewne okresy rozkwitu tejże nie znajdują się w żadnym stosunku do ogólnego rozwoju społeczeństwa, a więc także do materialnej podstawy”⁵⁸. W bardzo znanym fragmencie poświęconym sztuce greckiej, jednym z najczęściej analizowanych wyjątków z dorobku Marksa⁵⁹, podejmuje on próbę wyjaśnienia tego zjawiska. Rozbieżność między materialnymi warunkami panującymi w społeczeństwie i jego ideologiczną nadbudową staje się mniej tajemnicza, jeśli zwrócić uwagę, że podobna niespójność „zachodzi w stosunku wzajemnym różnych rodzajów sztuki w obrębie samej sztuki”⁶⁰. Niektóre formy sztuki, takie jak klasyczny epos grecki, w ogóle nie mogą powstać w sytuacji, gdy istnieje już rozwinięta produkcja artystyczna. Tak więc istnieją pewne formy artystyczne, które występować mogą jedynie na niskim szczeblu rozwoju sztuki. W przypadku sztuki greckiej dodatkowym czynnikiem wpływającym na jej niepowtarzalność jest wyjątkowy zbieg okoliczności, mianowicie współistnienie przyrody i form społecznych przetworzonych nieświadomie w ludowej wyobraźni, co znajduje wyraz w greckiej mitologii. I tylko w niej, bowiem np. mitologia egipska nie mogła się stać podłożem tego rodzaju osiągnięć artystycznych, których Grecja wydała całą mnogość. Dlaczego jednak Egipt nie mógł być kolebką sztuki? Na to pytanie u Marksa nie znajdziemy odpowiedzi. Wydaje się, że do pewnego stopnia Marks pozostaje rzecznikiem irracjonalno-arkadyjskiego mitu Hellady stanowiącego jeden z dominujących motywów kultury niemieckiej od Winckelmanna do Heideggera.

W tym miejscu warto poczynić dygresję dotyczącą osobistych upodobań artystycznych Marksa. Ze wspomnień córek filozofa oraz jego bliskich przyjaciół i współpracowników⁶¹ wiadomo, że literaccy mistrzowie współautora *Manifestu komunistycznego*, to Ajschylos, Szekspir i Goethe, co ujawnia się również w liczbie odwołań do ich dzieł. Bez większego trudu można wskazać rozżew między rewolucyjnymi poglądami Marksa, a ideową wymową dzieł jego ulubionych autorów. Z pewnej perspektywy, Ajschylos, konserwatywny zwolennik silnej władzy państwowej gloryfikowanej w trylogii *Oresteja*, Szekspir, dla którego siłą napędową dziejów były namiętności jednostek, i Goethe, opiewający w *Noweli* mit harmonijnej patriarchalnej społeczności i pogodzenia człowieka z naturą, ostro kontrastują z interpretacją historii przedstawioną przez niemieckiego filozofa. Oczywiście, Marksa pociągały przede wszystkim pewne postaci z dzieł wspomnianych pisarzy: Faust Goethego, czy Prometeusz Ajschylosa, którego już w rozprawie doktorskiej Marks nazywa „najwznioślejszym świętym i męczennikiem w kalendarzu filozoficznym”⁶². We fragmencie stanowiącym próbę wyjaśnienia wzorcowego charakteru sztuki

⁵⁸ K. Marks, *Wprowadzenie [Do krytyki ekonomii politycznej]*, przeł. A. Bal, w: K. Marks, F. Engels, *Dzieła*, t. XIII, Warszawa 1966, s. 732.

⁵⁹ Por. P. Demetz, *Marx, Engels, and the Poets. Origins of Marxist Literary Criticism*, transl. by J. L. Sammons, Chicago & London 1967, s. 59-73.

⁶⁰ K. Marks, *Wprowadzenie [Do krytyki ekonomii politycznej]*, op. cit., s. 732.

⁶¹ Por. K. Marks i F. Engels, *O literaturze i sztuce*, op. cit., s. 228, 231, 232, 235, 236.

⁶² Por. K. Marks, *Różnica między demokrytyjską a epikurejską filozofią przyrody*, op. cit., s. 9.

greckiej pobrzmiewają jednak zaskakujące u Marksa tony schillerowskie: „Mężczyzna nie może się znów stać dzieckiem, chyba że zdziecinnieje. Ale czyż nie cieszy go naiwność dziecka i czy nie musi on sam dążyć do tego, by na wyższym szczeblu odtworzyć własną prawdziwość? Czyż w naturze dziecka nie odżywa w każdej epoce jej własny charakter w swej naturalnej prawdziwości? Dlaczegoż historyczne dzieciństwo ludzkości, tam gdzie się rozwinęło najpiękniej, nie ma czarować wiecznym powabem jako nigdy nie powtarzający się szczebel rozwoju?”⁶³. Pociągająca siła sztuki, której czas już minął, okazuje się wynikać z sentymentalnego, w sensie Schillera, jej ujęcia. Piękno i nieprzemijająca wartość sztuki jest efektem niedającego się zredukować dystansu zachodzącego między dziełem sztuki i jego odbiorcą, który jest następstwem jej pochodzenia z nigdy nie powtarzających się czasów „historycznego dzieciństwa ludzkości”.

4. Ideologia jako sztuka

Związek sztuki i historii jest jednak w ujęciu Marksa bardziej złożony. We *Wstępie do Przyczynku do krytyki heglowskiej filozofii prawa*, aby adekwatnie ująć proces historycznego przemijania formacji dziejowych, filozof sięga po kategorie estetyczne: tragedii i komedii. Komentując panujące wówczas we wciąż podzielonych Niemczech stosunki polityczne, społeczne i ekonomiczne, stanowiące całkowite przeciwieństwo rzeczywistości narodów nowoczesnych (w tym przypadku są to Francuzi), stwierdza: „Poucający to dla nich [narodów nowoczesnych – uzupełn. S. S.] widok obserwować, jak *ancien régime*, który u nich przeżył swoją *tragedię*, odgrywa swą *komedię* jako niemiecki *revenant*. *Tragiczne* były dzieje *ancien régime*’u, dopóki był on odwieczną potęgą świata, wolność zaś była pomysłem jednostek, słowem, dopóki on sam wierzył i wierzyć musiał we własną rację bytu. Dopóki *ancien régime* jako istniejący porządek świata walczył ze światem, który dopiero powstawał, popełniał błąd o charakterze powszechno-dziejowym, a nie osobistym. Toteż jego upadek był tragiczny”⁶⁴. Tragiczność dziejowej roli dawnego porządku politycznego polegała na tym, iż sam siebie uznawał (i takim w swoim czasie w istocie był) za porządek naturalny – ostateczny i skończony, przygotował on nadejście kolejnego etapu rozwoju historii, który przez rewolucyjny przewrót jednoznacznie wykazał złudność roszczeń swojego poprzednika. Tragiczność ta jest analogiczna do tragiczności bohatera klasycznego dramatu, w tym sensie, że za *ancien régime* stoi jego słuszna racja, jego – jeśli można się tak wyrazić – dziejowe powołanie, jednak, jak w przypadku bohatera dramatu, jest to racja jednostronna. W odniesieniu do porządku społecznego i politycznego racją tą jest właściwy moment historyczny, gdy ten mija, bohater staje się swoim własnym przeciwieństwem. „Nowoczesny *ancien régime* jest już tylko *komediantem* tego porządku świata, którego *rzeczywiści bohaterowie* wymarli. Historia jest gruntowna i przechodzi przez wiele faz, zanim złoży do grobu jakąś starą formację. Ostatnią fazą

⁶³ K. Marks, *Wprowadzenie [Do krytyki ekonomii politycznej]*, op. cit., s. 733 n.

⁶⁴ K. Marks, *Przyczynku do krytyki heglowskiej filozofii prawa. Wstęp*, przeł. L. Kołakowski, w: K. Marks, F. Engels, *Dzieła*, t. I, Warszawa 1976, s. 461.

danej formacji dziejowej jest jej *komedia*. [...] Dlaczego taki jest przebieg historii? Aby ludzkość mogła *pogodnie* rozstać się ze swoją przeszłością”⁶⁵.

To bardzo heglowskie z ducha ujęcie z wczesnego dzieła filozofa znalazło swoje rozwinięcie i dopełnienie w późniejszym, utrzymanym w tonie politycznego pamfletu *18 brumaire’a Ludwika Bonaparte*. W tej rozprawie Marks pokazuje dalsze konsekwencje trwania formacji, która nie potrafiła „pogodnie rozstać się ze swoją przeszłością”. Zbyt długo trwając na scenie historii doprowadziła do tego, że komedia, w której dotąd brała udział, przemienia się w groteskę, a dziejowe przedstawienie traci dotychczas jeszcze posiadaną formę. „Tradycja wszystkich zmarłych pokoleń ciąży jak zmora na umysłach żyjących. I właśnie wówczas, gdy wydaje się, że pracują nad tym, by przeistoczyć siebie i to, co ich otacza, by stworzyć coś, czego jeszcze nigdy nie było, w takich właśnie epokach kryzysu rewolucyjnego przywołują oni trwożliwie na pomoc duchy przeszłości, przejmują od nich imiona, hasła bojowe i szaty, ażeby w tym uświęconym przez wieki przebraniu i w tym zapożyczonym języku odegrać nowy akt historii świata”⁶⁶. Rewolucja francuska przywdziewała szaty wpiętej republiki rzymskiej, potem, po przewrocie Napoleona, cesarstwa rzymskiego. Analiza kostiumu historycznego, w jakim prezentują się przewroty historyczne, wprowadza nowy wątek do analizowanego tutaj zagadnienia – sytuację, w której ideologia przybiera formę dzieła sztuki. Zdaniem Marksa, mistyfikacja ta ma za zadanie uwznioślenie niepoetycznych realiów i motywów, które stoją za rewolucją burżuazyjną. „Ale jakkolwiek społeczeństwo burżuazyjne jest niebohaterskie, potrzeba było bohaterstwa, poświęceń, terroru, wojny domowej i bitew narodów, aby je wydać na świat. I gladiatorzy jego znajdowali w klasycznie surowych tradycjach republiki rzymskiej ideały i formy artystyczne, znajdowali iluzje, jakich im trzeba było, by ukryć przed sobą burżuazyjnie ograniczoną treść swoich walk i utrzymać swe namiętności na poziomie wielkiej tragedii historycznej”⁶⁷.

Przełomy znajdują wyraz również w odmiennej estetycznej jakości stylu życia i odpowiadających im dominujących literackich formach wyrazu. Rewolucja jest domeną poezji, tworzenia (zgodnie ze swoim greckim źródłosłowem – *poiein*, czyli tworzyć) nowego porządku, nowej rzeczywistości i nowego człowieka, okresem dominacji patosu i wzniosłości, po którym przychodzi proza stabilizacji. Paradoksem jest jednak to, że narzędziem twórczym poezji jest mistyfikacja, a proza, mimo że jest literackim wyrazem panowania burżuazji, obdarzona jest demistyfikatorską mocą. Jak zwięźle ujął to Aleksander Ochocki w książce *Trzy opery czyli podmiotowość komiczna*: „W ujęciu najbardziej zewnętrznym ‘poezja’ oznacza u Marksa ideologiczną otoczkę przeciwieństw klasowych, a ‘proza’ ich adekwatny, niewypaczony wyraz. Z natury rzeczy ‘poezja’ dominuje w okresie powstawania społeczeństwa mieszczańskiego, kiedy to przeciwieństwo burżuazji i proletariatu istniało w formie załączkowej i dlatego mogło jeszcze przybrać pozór rewolucyjnej *fraternité* zrodzonej w walce z feudalizmem”⁶⁸. Jednak po

⁶⁵ *Ibidem*, s. 461 n.

⁶⁶ K. Marks, *18 brumaire’a Ludwika Bonaparte*, w: K. Marks, F. Engels, *Dzieła*, t. VIII, Warszawa 1964, s. 125.

⁶⁷ *Ibidem*, s. 126.

⁶⁸ A. Ochocki, *Trzy opery czyli podmiotowość komiczna*, Warszawa 2003, s. 47.

„wskrzeszonym Rzymie”, który zaludniali Grakchowie, Brutusi, Publikole, senatorowie i trybuni plebejscy, gdzie dominującą formą wyrazu pozostawała wzniosła i patetyczna klasyczna poezja, przyszła kolej na prozę republiki burżuazyjnej: Victora Cousina i Benjamina Constanta. Zamach stanu Ludwika Bonaparte, jeśli ująć go w kategoriach estetycznych, przypieczętował ostatecznie tę przemianę – poezja owej zmistyfikowanej „rewolucji” okazała się nad wyraz prozaiczna.

Mimo swojej zasadniczej trafności, analiza Marksa wydaje się posiadać jedną zasadniczą wadę, podkreśla bowiem jedynie mistyfikatorski moment historycznej „przebieranki”. „Poezja” niesie jednak ze sobą dodatkowy sens, ustawicznie pomijany przez Marksa – dzięki kostiumowi historycznemu zbiorowości dokonujące przewrotu mogą same sobie przedstawić się jako należące do głównego nurtu historii. Klasycyzm rewolucji francuskiej, który najdoskonalszy artystycznie wyraz znalazł w malarstwie Jacquesa Louisa Davida, stanowi doskonały tego przykład. Niezwykła popularność, którą zdobył namalowany jeszcze przed Rewolucją w latach 1784-1785 na zamówienie króla znany obraz *Przysięga Horacjuszy*, dobitnie unaocznia gorączkową potrzebę ikony, która w symbolicznej formie byłaby zdolna ująć doniosłość zdarzeń prowadzących do powstania Republiki. Rok 1789, to rok, w którym przysięgę składają, zawiązując Zgromadzenie Narodowe, deputowani stanu trzeciego, zaprzysięga się członków milicji obywatelskiej, a nawet młode małżeństwa – przysięga staje się nieodzownym elementem rewolucyjnej poetyki. Znakomicie ujął to Jean Starobinski w swoim klasycznym już opracowaniu poświęconym estetyce rewolucji francuskiej: „Gest przysięgi – napięcie ciała, które uwniosła chwilę i buduje na niej przyszłość – wierny jest swemu pradawnemu wzorcowi. I jeśli z jednej strony ustanawia przyszłość, to z drugiej strony powtarza i naśladuje odległy archetyp. Jest jego przedstawieniem, ponowną aktualizacją: ten, kto ów gest wykonuje, siłą rzeczy znajduje się w sytuacji aktora – poprzedza go jego rola polegająca na stwarzaniu przyszłości. Co więcej, ponieważ wartości, na które się przysięga, są uznane za *w i e c z n e*, to, co zaczyna się w akcie fundacyjnym jest niczym innym jak wskrzeszeniem zapomnianej najwyższej władzy”⁶⁹. Znajduje to potwierdzenie w drugim ze słynnych obrazów malarza nawiązującym do tego samego motywu – *Przysiędze w Sali do Gry w Piłkę*, w którym wspomniane wyżej zaprzysiężenie deputowanych stanu trzeciego, stanowiące przecież wyraz zgoła nowej idei samostanowienia narodu, zostaje otoczone nimbem starożytności dzięki przedstawieniu deputowanych nago w pozach zgodnych z antycznym ideałem. Tego jednak krytyka Marksa nie jest w stanie adekwatnie uchwycić. Marksowska historia skierowana jest „do przodu”, gdy tymczasem epoka Rewolucji – zgodnie z potocznym pojęciem historii – widzi ją jako skierowaną „wstecz”. Być może dlatego Marksowi trudno zrozumieć specyficzny splot ideologii i sztuki z czasów Dantona i Robespierre’a, choć tak trafnie uchwycił jego parodię w „rewolucji” Ludwika Bonaparte. Ideologia czasu Rewolucji potrzebuje wyrazić się w dziele sztuki, bo sztukę uważa za domenę trwałości i prawdy. Sięga natomiast do repertuaru klasycznych starożytnych motywów i wątków, bo starożytność klasyczna jest dla niej symbolem historii *par excellence*.

⁶⁹ Por. J. Starobinski, *1789: Emblematy rozumu*, przeł. M. Ochab, Warszawa 1997, s. 46 – podkr. J. S.

5. Zakończenie

Nowatorstwo Marksa w ujęciu zjawisk artystycznych polega na zastosowaniu metody filozoficznej do badań nad problematyką sztuki. W ujęciu niemieckiego filozofa badanie naukowe zasadza się na analizie dialektycznej, w tym przypadku analizie poznania artystycznego, alienacji artystycznej, ideologicznych aspektów sztuki. Metoda filozoficzna oznacza w tym kontekście rozpatrywanie tej problematyki na tle ogólniejszej problematyki antropologicznej. *De facto* oznacza to konieczność ujęcia sztuki jako zjawiska przede wszystkim społecznego. Wbrew niektórym usiłowaniom, w twórczości Marksa trudno doszukać się teorii dzieła sztuki jako zjawiska estetycznego, nie ma jednak wątpliwości że jest w niej zawarta teoria dzieła sztuki jako zjawiska społecznego. Ujawniony przez Marksa ideologiczny charakter twórczości artystycznej pozwala uchwycić wiele wątków niedostępnych dla klasycznych badań estetycznych, chociażby zjawisko alienacji zmysłów czy dezalienacyjny potencjał sztuki, które ukazują zarazem historyczny wymiar aktywności artystycznej. Analiza estetycznych wątków historii ma w ujęciu Marksa dwojake zadanie: ukazać swoistość dynamiki zmiany historycznej i rzeczywistości, w której zniesiona została alienacja stosunków międzyludzkich. „Przewidywana przez Marksa realizacja m.in. *homo aestheticus* w epoce komunizmu jest – w świetle jego metody filozoficznej – właściwie wyrazem zwycięstwa idei wolności ludzkiej – podstawowej kategorii historiozoficznej i zarazem estetycznej”⁷⁰.

⁷⁰ S. Morawski, *O przedmiocie i metodzie estetyki*, Warszawa 1973, s. 108.