

O marksistowskiej myśli estetycznej¹

Trzej najwybitniejsi marksiści, w zakresie, który jest tutaj przedmiotem rozważań, mianowicie Georgij W. Plechanow, Franz Mehring i Paul Lafargue, publikowali swoje prace również w wieku XX, ale ich myśl należy do stulecia poprzedniego. Plechanow był pod wpływem Hipolita Taine'a i estetykę próbował unaukować na podobieństwo mechaniki lub biologii. Mehring nawiązał bądź do prac socjobiograficznych, bądź do kantyztu, który usiłował uhistorycznić, ściślej biorąc, zsocjologizować; Lafargue'a interesowała przede wszystkim funkcja społeczna danego dzieła w świetle recepcji klasowo zróżnicowanej. Najlepszym świadectwem ich dziewiętnastowiecznego sposobu myślenia są takie fakty, jak zderzenie własnych przesłanek estetycznych z naturalizmem niemieckim – w przypadku Mehringa bądź też odrzucenie sztuki nowej (od impresjonistów i Cezanne'a poczynając) w imię renesansowych kanonów – w przypadku Plechanowa.

W XX wieku pierwszym wybitnym myślicielem tej orientacji był Anatol Łunaczarski, badacz o rozległych horyzontach intelektualnych w głównych nurtach estetycznych swej epoki. Zaprzyjaźniony z artystami, rozumiejący dążności najnowsze, od chwili kiedy objął funkcję komisarza do spraw kultury, polemizował z nimi w sposób wprawdzie stanowczy, ale życzliwy. Wyszedł z założeń estetyki „pozytywnej” (pod wpływem Avenariusza), ale szybko wziął pod uwagę, obok biofizjologicznych czynników rozwoju sztuki, czynniki socjologiczne, którym przypisywał pierwszeństwo. Chętnie szukał inspiracji w polu różnych nauk szczegółowych, starając się zaadoptować ich wyniki do marksistowskiej wykładni sposobów tworzenia i percepcji dzieła sztuki, jej ciągłości i nieciągłości, warunków, w których kwitnie bądź upada. Ubiegał się wciąż o syntetyczną metodę badań – opisową i wartościującą, rozpatrującą wszystkie aspekty obszaru estetycznego, porównującą ze sobą różne dziedziny sztuki (a sam pisał o wszystkich, celując zwłaszcza w szkicach o teatrze i literaturze). Dyskutował zawzięcie z Plechanowem, Władimirem Friczem i Walerianem Pieriewierzjewem, biorąc stronę Lenina-filozofa przeciw tamtym socjologizującym, jednostronnym podejściom. Śledził, tak jak to zwykle zresztą czynili marksiści, genezę społeczną danego dzieła, rozważał światopoglądową substrukturę utworu, uczulony był szczególnie na swoiste wartości poznawcze oraz ideowo-polityczne danego dzieła, a przy tym zawsze pamiętał o wartościach formalnych, których nie przeciwstawił wartościom treściowym, lecz obie te odmiany traktował jako organiczną całość. Odróżniał sztukę jako ekspresję ideologiczną (w dziedzinach takich jak literatura, teatr, film i przedstawiające malarstwo bądź taka sama rzeźba) od sztuki jako produkcji (twórczość stosowana, obejmująca również architekturę). Jednakże jego bogata

¹ Źródło: *Estetyki filozoficzne XX wieku*, Krystyna Wilkoszewska (red.), Wydawnictwo Universitas, Kraków 2000, ss. 133-158.

działalność badawcza nie była usystematyzowana. Jego estetykę trzeba wyluskiwać z krytyki teoretycznej, która stanowiła jego żywioł intelektualny. Ci zaś w ZSRR, którzy podjęli systematyczną pracę naukową – jak np. wspomniany W. Fricze, badacz sztuki, czy W. Pieriewierzjew, badacz literatury – skoncentrowali się głównie na badaniu klasowego rodowodu i klasowej funkcji dzieła, które ujednoznaczali dowodząc, iż położenie klasowe artysty determinuje jego sposób przedstawiania rzeczywistości, jego psychologię, ściśle biorąc, jego psychoideologię. Sądziło się, że ta ostatnia przenika do całej tkanki dzieła, tzn. również do jego kompozycyjnych i stylistycznych właściwości, a także, iż między biografią twórcy a jego dziełem nie ma rozdzwieńki ani przedziału. To, co Plechanow nazwał „ekwiwalentem socjologicznym”, czyli ekspresje artystyczne światopoglądu wynikłego z przyjętej pozycji klasowej, miało obejmować wszystko – proces twórczy, samą strukturę utworu i jego odbiór.

Kierunek ten później nazwano zwulgaryzowanym socjologizmem, ale nie można go sprowadzić do socjologii literatury i sztuki. Był to kierunek estetyczny z aspiracjami do respektowania swoistości przedmiotu badań, odwołujący się do materializmu filozoficznego. Nie był, oczywiście, wówczas (tzn. do początku lat trzydziestych) kierunkiem w myśli marksistowskiej jedynym, ale zajmował miejsce dominujące i uprzywilejowane. Formalizm, jak już wspomnieliśmy, został doszczętnie rozbity, uznano bowiem ów pogląd, wybijający na plan pierwszy konstrukcję językową i poetycką wypowiedź, za obcy światopoglądowi socjalistycznemu. Podobny obrót przybrały dyskusje z tymi teoretykami (Walerian Pletniew, Paweł Kierżeńcew, Fiodor Kalinin, Boris Arwatow, Nikołaj Czuzak), którzy, idąc za Aleksandrem Bogdanowem, uważali, iż proletariacka kultura w ogóle, a więc m.in. sztuka oraz estetyka, winny być ugruntowane na bezpośredniej symbiozie z produkcją a nie na wytwarzaniu przedmiotów wydzielonych ze świata realnego i przeznaczonych do biernego (burżuazyjnego) kontemplowania ich funkcjonalnej zawartości. Skoro praca jest podstawą życia społecznego, a więc m.in. ideologii, to na pracy należy wzorować również produkcję artystyczną. Bogdanow pisał o organizacji doświadczenia przybierającej różną formę w zależności od formacji historycznej. Ukształtowanie żywych obrazów miało być obróbką zastanego materiału, tzn. świadomości społecznej, za pomocą określonej techniki. Sztuka i piękno nie mogły być od tego serwitutu wyzwolone ani przedtem, ani teraz. W tak zorientowanej estetyce działanie zostało wysunięte jako wartość ważniejsza niżli poznanie, choćby swoiste.

Powinnością twórczości kolektywistycznej, czyli organizacji doświadczenia, po październiku roku 1917 miało być nie odbijanie świata, ale współtworzenie go – analogicznie do roboty konstruktorskiej, inżynierskiej, fabrycznej. W świetle takich przesłanek film dokumentalny, literatura faktu, plakaty z agitką, fotografie reporterskie należały do twórczości najcenniejszej. Jednakże produktywistów, a

zwłaszcza ich teoretycznych orędowników, uznano za fałszywych proroków, grzeszących jednostronnością zaślepionych fanatycznym pragmatyzmem, odcinających masy ludowe od najwspanialszych zasobów twórczości minionej oraz bezzasadnie lekceważących potrzebę odzwierciedlenia w sztuce nowej rzeczywistości społecznej. W imię tych samych zasad odrzucono mechanistyczno-materialistyczne interpretacje sztuki oparte na refleksologii Iwana Pawłowa i Władimira Biechtieriewa, które lansowali naoczas A. Iwanow i Walerian Lebiediew-Polianski. Inne z kolei miało pretensje do estetyka-muzykologa Borisa Assafiewa, że mianowicie podkreślając wprawdzie emocjonalno-energetyczne swoistości struktury dźwiękowej, za mało zwracał uwagę na historyczne źródła i funkcje tej dziedziny artystycznej i niedostatecznie analizował relacje mimetyczne odbioru muzycznego (jego koncepcja „intonacji” wydawała się krytykom nazbyt psychologiczna bądź zgoła metafizyczna).

Nie powiodło się również połączenie freudyzmu oraz bergsonizmu z marksizmem, które we własny sposób realizował Aleksander Woronski, jeden z czołowych w latach dwudziestych krytyków literackich. Akcentował on w procesie twórczym i dziele ważność elementów intuicyjnych nie w pełni dających się zracjonalizować, wyrażających autentyczność przeżyć i ujawniających zarazem to, co ponadczasowe (*sniatije pokrowow*). Zwyciężyło bowiem stanowisko reprezentowane wówczas przez jego przeciwników, wedle których właściwą metodą artystyczną jest „translacja”, dzięki swoistemu zespołowi środków wyrazowych, treści filozoficznych (diematycznych), co pozwala na optymalne upolitycznienie funkcji dzieła.

Przełom – w sumie biorąc raczej nieszczęśliwy ze względu na oficjalnie usankcjonowane ujednoczenie poglądów – nastąpił z chwilą, kiedy za jedyną właściwą metodę twórczą uznano realizm socjalistyczny. W estetyce radzieckiej porzucono wówczas rozważania genetyczno-funkcjonalne, zsocjologizowane, redukujące przesłanie dzieła do ukazania określonej klasowej perspektywy (stanowiącej rezultat pochodzenia artysty czy jego społecznej pozycji) jego jednoznacznych światopoglądowych deklaracji, aby na długie dwadzieścia – trzydzieści lat zająć się badaniami zawartości poznawczej utworu, często światopoglądowo skłóconej i klasowo niejednoznacznej. To przesunięcie akcentu wiązało się z innym rozumieniem tendencyjności dzieła, mierzonej nie *explicite* głoszonym partyjnym credo ani propagandowo-dydaktycznym urabianiem świadomości odbiorców, lecz relacją między światem przedstawionym (wirtualnym) a jego wewnętrznymi wyznacznikami (które oddane są za pomocą takich środków artystycznych, jak prowadzenie akcji, nakreślenie antagonistycznych postaci, sposób opowiadania etc.) i rzeczywistym procesem historycznym, nacełowanym na rewolucyjne przeobrażenia i ustanowienie nowego społeczeństwa. Zarys takiej metody artystycznej najłatwiej było oczywiście wytyczyć w odniesieniu do literatury, zwłaszcza powieści oraz teatru i filmu. Toteż

literatura powieściowa stała się paradygmatem realizmu w ogóle. Odróżniano ideologię w sensie filozoficznym i politycznym od ideologii artystycznej. W tej ostatniej mogły się mieścić przeczące sobie stanowiska pierwszego i drugiego typu. Co więcej, twórca uczulony na historyczne przemiany mógł, wbrew własnym poglądom, pokazać co innego, niż myślał. Rozluźniono więc rygory światopoglądowe przede wszystkim w odniesieniu do klasyków, nazywanych często artystami o charakterze ludowym. Kategoria ludowości zastąpiła kategorię partyjności w sensie wąskim, czyli w sensie pełnej zbieżności z dążeniami proletariatu. W stosunku do realizmu socjalistycznego jednak rygory nadal obowiązywały. Co innego bowiem – tłumaczono – ideologia jako fałszywa świadomość właściwa epokom minionym, co innego zaś ideologia rzetelna, uzyskana dzięki marksizmowi, który jest świadomie stosowaną podbudową aktualnej metody twórczej.

W tej kampanii filozoficzno-estetycznej, która w zestawieniu z uproszczeniami okresu poprzedniego przyjęta została przez myślących marksistów jako dobrodziejstwo, ogromną rolę odegrał motyw „powrotu do źródeł”, tzn. do myśli estetycznej Marksa. Myśl tę wówczas trafnie zinterpretował Michaił Lifszyc jako bogatszą od Plechanowowskiego spadku i wobec tej orientacji w dużej mierze przeciwstawną. Do Lifszycy i innych badaczy skupionych wokół czasopisma „Litieraturnyj Kritik” przyłączył się od razu György Lukács. Jest on głównym, najlepiej znanym i najbardziej kompetentnym przedstawicielem estetyki marksistowskiej naszego stulecia. Kwalifikacje filozoficzne Lukácsa przewyższały wszystkich jego poprzedników i rówieśników aż po lata sześćdziesiąte. Zanim bowiem stał się myślicielem związanym z ruchem komunistycznym, przeszedł znakomitą szkołę, przyswajając sobie i w oryginalnym kształcie artykułując myśli zaczerpnięte z *Lebensphilosophie*, Sorena Kierkegaarda, wczesnej fenomenologii Georga Simmela, Maxa Webera, neokantystów kręgu badeńskiego. Estetyczną działalność inspirowaną marksizmem zaczął w okresie berlińskim (1931-1933), kiedy to w kilku rozprawach historyczno-teoretycznych poświęconych klasykom rozpatrywał problematykę realizmu, tendencyjności, humanistycznego sensu funkcji ówczesnej twórczości literackiej. Po przybyciu do ZSRR, gdzie pozostał do roku 1945, opublikował książki z zakresu dziejów najnowszej historii literatury, przede wszystkim niemieckiej, a także francuskiej i rosyjskiej ostatnich stu pięćdziesięciu lat, a ponadto rozprawy o perypetiach myśli estetycznej XIX wieku. Podstawowe jego prace z zakresu estetyki teoretycznej powstały dopiero w latach pięćdziesiątych i sześćdziesiątych, mianowicie *Das Besondere als zentrale Kategorie der Ästhetik* (1957) oraz *Die Eigenart des Ästhetischen* (1963). Nawiązywał w nich do swoich wcześniejszych rozważań, poświęconych przede wszystkim kwestii realizmu, ale znacznie wychodził poza nie zarówno ze względu na zakres, jak i metodę. Były one pierwszą próbą

usystematyzowania myśli marksistowskiej na modłę wielkich traktatów ubiegłowiecznych.

Przykładem wzorcowym był Georg Wilhelm Friedrich Hegel, którego filozofia nie mniej niż Marksowska wpłynęła na sposób wykładu i zawartość myślową wspomnianych dzieł. Sztuka – powiada Lukács – ma zaplecze w magii, z której wyzwala się dzięki *mimesis*. Artystyczne przekształcenie świata rzeczywistego, za pomocą swoistego, homogennego medium (co różni sztukę od nauki i filozofii), związane jest nie tylko z dystansem wobec czegoś, co jest nam dane (*für uns*), ale ustanawia również jako punkt docelowy wydzieloną względnie autonomiczną dziedzinę duchową (kulturową). Taka rzeczywistość kulturowa (*für sich*) wymaga własnej historii sztuki, nieustannie krzyżującej się z historią społeczną, od której tamta jest zależna tyleż w sensie treściowym, co formalnym. Światopogląd bowiem warunkuje to, co się przedstawia, i także to, jak owo przedstawienie jest dokonywane. Nie ma światopoglądów obojętnych. Autentyczny światopogląd, tutaj: materialistyczno-dialektyczny, nastawiony jest na uchwycenie całości (*Totalität*) procesu dziejowego na tle stosunku człowieka do przyrody przezeń opanowywanej i kulturyzowanej; światopoglądy gubiące tę całość z pola widzenia są mylne. Pierwszy prowadzi artystę do mimetyczno-realistycznej metody, inne do naturalizmu bądź romantyzmu. Pierwszy pozwala twórcy partycypować w rzeczywistości, inne zatrzymują się na samych faktach bądź na abstrakcyjnych o nich wyobrażeniach. Zgodnie z pierwszym artysta opowiada, inne spychają go na poziom jedynie opisu bądź zmyślenia. Realizm, poprzez trafiającą w sedno rzeczy wizję twórczą umożliwia uzyskanie tzw. wtórnej bezpośredniości, czyli dotarcie do istotnych cech tego, co jest przeżywane w tu oto zachodzącym kontakcie ze światem. Inne metody skazane są na pozostanie przy bezpośredniości ludzkiej pozorem prawdy (czystej obiektywności), bądź przy subiektywności. Realizm spełnia się dzięki typowości odbicia, konkretności wyposażonej w społeczno-historyczną ogólność. To, co typowe, jest zawsze swoiste (*das Besondere*). W synkretycznym ujęciu tego, co konkretno-ogólne, najdobitniej ujawniają się antropomorficzne i antropocentryczne właściwości świata sztuki, tzn. organiczny spłot tego, co wewnętrzne (wizja twórcza), i tego, co zewnętrzne (świat, przez który *mimesis* jest warunkowana). Warto też dodać, że sztukę różni od religii odwrócenie się od transcendencji i skierowanie uwagi na realność dziejową i przyrodniczą. Temu też zawdzięcza sztuka swą misję emancypacyjną. Może być doraźnie politycznie zaangażowana, ale przede wszystkim przekracza horyzonty teraźniejszości ku rzeczywistości wyzwolonej, zdezalienowanej. Służy temu intensywne odzwierciedlenie ludzkiej kondycji w jej całościowym wymiarze (*der Mensch im ganzen*), tzn. w możliwościach wychodzących poza stan aktualny z jego ciągłym ograniczeniem. Ewokacyjno-emocjonalne oddziaływanie sztuki zasadza się na aktywnym pobudzeniu wszystkich władz umysłu.

Najmocniejszym tego wyrazem są właśnie arcydzieła zawierające projekty totalnej emancypacji, ukazane na przykładzie indywidualnego losu czy indywidualnej postaci. *Mimesis*, podobnie jak jej odmiana zgęszczona, jaką jest realizm, występuje w rozmaitym kształcie we wszystkich dziedzinach artystycznych. Będąc uniwersalną kategorią estetyczną, musi być też przypisana twórczości od jej początków aż po dzień dzisiejszy. Jest cechą najlepszej twórczości opozycyjnej wobec wspomnianych jej przeciwieństw, które przybierały rozmaite formy. Jedną z nich są za naszych czasów dążności awangardowe, oskarżane konsekwentnie przez Lukácsa o zaprzepaszczenie właściwej, czyli organizującej całość świata perspektywy (*Welt perspective*) – a więc o utratę głównego ogniwa i „środka rzeczy” (*Mitte*) – które pozwalają zorientować się tak samo artyście, jak badaczowi w tym, skąd i ku czemu zdąża świat i jakie winno w nim być miejsce prometejskiego człowieka.

Lukács skodyfikował więc ostatecznie estetykę ufundowaną na kategorii realizmu, budując system uzasadniający jej kluczowe znaczenie. Jego koncepcję uważa się niekiedy za socjologiczną, ale określenie to wydaje się nieadekwatne, zważywszy jej kardynalną odrębność nie tylko w odniesieniu do zwulgaryzowanego socjologizmu. Kładąc nacisk na swoiste odbijanie (poznawanie) rzeczywistości, względną autonomię świata sztuki oraz obrazowość jako jego wyróżnik, rozwijał Lukács tradycję myślową zapoczątkowaną przez Plechanowa. Pamięć o ważności formy artystycznej (nie spowodowana tutaj lekcjami formalizmu rosyjskiego, lecz zakorzeniona jeszcze w *Lebensphilosophie*, zwłaszcza w lekcji zaczerpniętej u Simmela, a także w neokantyzmie i koncepcji Diltheya) nie pociągnęła za sobą uznania nowych tworzyw i technik twórczych. Ponadto Lukács uparcie trwał przy kanonie, że właściwa ideologia jest główną komponentą wartości całego obszaru artystycznego. Stąd jego zawzięte utarczki z romantyzmem i jego spuścizną aż po dekadentyzm (czyli awangardyzm), który to ciąg artystyczny uważał za chorobowy przejaw kultury nowożytnej.

Poglądy Lukácsa nie były odosobnione. W ZSRR pisano w tym duchu nagminnie, ale autorom tym zabrakło talentu badawczego Lukácsa. Analogiczne badania prowadził i publikował filozof bułgarski Todor Pawłow. O realizmie wypowiedali się w tym samym duchu np. Austriak Paul Reiman, oraz Anglicy Ralph Fox i Alex West, a w Stanach Zjednoczonych wszyscy krytycy związani z lewicą. Trzeba wszelako dodać – co wprawdzie należy bardziej do dziejów ideologii i polityki niżli myśli estetycznej, ale w tamtejszych warunkach drugich niepodobna oderwać od pierwszych – że koncepcja realizmu, szczególnie socjalistycznego, została spłaszczona i zurzędniczona w wydaniu Andrieja Żdanowa. Ponadto, jak już sygnalizowałem, koncepcję tę właśnie w wersji Najwyższego Urzędu narzucono wszystkim jako obowiązującą niczym brewiarz światopoglądowy. Lukács oczywiście z owym brewiarzem nieustannie walczył, ale nie w sposób otwarty.

Pięciu wybitnych myślicieli należy w tym okresie wymienić, obok Lukácsa, jako przedstawicieli innych sposobów podejścia do zagadnień estetycznych: Antonio Gramsciego, Christophera Caudwella, Michaiła Bachtina, Waltera Benjamina oraz Maxa Raphaela. W istocie tylko pierwszy z nich może być uznany za marksistę bez zastrzeżeń, ale spędziwszy życie dojrzałe w więzieniu nie miał on pełnych możliwości rozwinięcia swych idei estetycznych, zależnych zresztą od croceanizmu, a jednocześnie zwróconych przeciw metafizycznym przesłankom Crocego. Wydaje się, że najciekawszą częścią jego rozważań są uwagi o kulturze masowej, która nie musi być poddana presji ideologii mieszczańskiej, jeśli proletariąt przejmie na siebie, jak powinien to uczynić, rolę hegemonu kulturowego. Koncepcja ta wychodziła poza ramy twórczości proletariackiej – lansowanej od wieku XIX, w naszym stuleciu propagowanej przez proletkultystów w ZSRR oraz populistów we Francji (grupa Henry Poulaille'a) – dotyczyła bowiem całego obszaru artystycznego współczesności i wynikała z filozofii *praxis*, tzn. z postulatu nasycenia nowym etosem i postawą intelektualną wszystkich sprawczych sił historii. Biurokracji partyjnej Gramsci przeciwstawił wyedukowanych ludzi pracy korzystających z całego dziedzictwa kulturowego ludzkości, zdolnych odpowiedzialnie dyskutować nad każdym problemem. Wolności myśli odpowiadała zasada pozostawienia swobody wszelkim kierunkom artystycznym, porzucenia administracyjnych nacisków zmierzających ku wyhodowaniu nowych twórców, a w rzeczywistości zabijających ich w ten sposób od razu dekretemi. Caudwell w *Illusion and Reality* (1937), książce ostro krytykowanej z pozycji ortodoksyjnych, nawiązując do angielskich badań antropologicznych nad początkami kultury i do pomysłów Ivora A. Richardsa, bronił tezy, że poezja ma źródła biopsychiczne, tzn. stanowi wyrażoną w języku rytmiczno-emocjonalnym ekspresję genotypu, a więc pierwiastka ponadhistorycznego. Język ów miał wyrażać przeżycie zbiorowe, wzmacniając w epoce pierwotnej instynkty samozachowawcze, a później ewokując doświadczenia wspólnotowe, wybiegające poza ramy danej klasy społecznej. Przeciwstawiona nauce poezja jest tedy podmiotowo bliska marzeniu sennemu, mobilizuje energię popędów, zespala człowieka z przyrodą. Caudwell nie omieszkał oczywiście wprowadzić również problematyki społeczno-ideologicznej, kreśląc przemiany poezji aż po jej fazę dekadencją, kiedy to stawszy się towarem, skazuje twórcę na osamotnienie i fetyszyzację prywatnych uczuć. Psychologizm oraz socjologiczne podejście (pierwszy wskazujący na wartości trwałe, drugie – na wartości zmienne) nie zostały pogodzone w tej pracy Caudwella, ale za to mógł tam wyminąć zagadnienie *mimesis* i realizmu, czego nie uczynił już w innych studiach, zwłaszcza o poezji angielskiej.

Michaił Bachtin, pisząc pod zapożyczonym nazwiskiem kolegi uniwersyteckiego Pawła Miedwiediewa polemiczną rozprawę z formalistami, reprezentował stanowisko

własne, tzn. aprobował ważność konstrukcji językowych (i w ogóle poetyki wypowiedzi), ostrzegając jedynie przed absolutyzowaniem ich znaczenia. Autonomię praktyk artystycznych pojmował jako zagadnienie tyleż językowe (związane z danymi środkami wyrazowymi), co ideologiczne. I jeden, i drugi aspekt ma charakter znakowy – odnosi się do wytworzonego tekstu, w którym Bachtin literaturoznawca odkrywał dialog postaw i polifonię wartości odpowiadających nierozwiązywalnym sprzecznościom życia społecznego. W późniejszej książce o François Rabelais'em poszerzył perspektywę widzenia, ukazując analogie między tekstem literackim a tekstami kulturowymi, takimi jak święto i karnawał. Dzieło – uzasadniał Bachtin – może być poszukiwaniem rozwiązania konfliktów społecznych w żywołości zabawowej, w wyzwoleniu poglądów, zniesieniu tabu, przenosząc dyskurs dialogowy ze swojego pola autonomicznego na dialog wewnątrz kulturowy między nieoficjalną a oficjalną strukturą znaków i symboli. Niepodobna nie docenić analizy Bachtinowskiej, która zrobiła karierę w nurcie badań semiotycznych, ale trudno wywieść ją właśnie z marksistowskich założeń estetycznych.

Walter Benjamin pod wpływem Asi Łacis i Bertolta Brechta, który zasługuje na oddzielną wzmiankę, we własny sposób rozwinął koncepcję artysty-producenta, akcentując decydującą rolę środków wytwórczych (materiału i techniki) również w sferze kultury. Zwrócił też uwagę na wykruszanie się aury estetycznej na rzecz reprodukcji technicznej, która prowadzi do anonimowych, seryjnych wytworów i zmienia gruntownie sposób percepcji. W praktyce ideologicznej kładł zaś nacisk na dialektykę postaw artystycznych – z jednej strony buntu twórców skłóconych z kulturą panującą (od Baudelaire'a po surrealistów) oraz z drugiej – strywializowania kultury zdemokratyzowanej aż po jej faszyzację. Mimo inspiracji Marksowskich (kategorie praktyki materialnej, fetyszyzmu towarowego, którego zmistyfikowanym śladem jest „magia” artystycznego obrazu oraz dezalienacji) estetyka Benjaminina jest tak oryginalna, spokrewniona z freudyzmem i surrealizmem, a zarazem zakorzeniona w klasycznej tradycji rodzimej, oraz w końcu zależna od myśli judaistycznej (czego najwymowniejszym świadectwem są jego *Geschichtsphilosophische Thesen* (Tezy o filozofii historii) z 1940 roku, że jedynie selekcionując jej motywy estetyczne można ją włączać do koncepcji tutaj rozpatrywanych).

Max Raphael – myśliciel niemiecki – korzystał z zastanych wyników badawczych swojej dyscypliny – historii sztuki, z estetyki niemieckiej od Schillera, Schellinga, Hegla po wiek XX. Jego bezpośrednimi nauczycielami byli Heinrich Wölfflin i George Simmel. Raphael – znakomity znawca sztuki prehistorycznej i antycznej – pisał również o twórczości ostatnich dwu stuleci, od Corota do Picassa. Jego estetyczne poglądy zawarte są zarówno w teoretycznych refleksjach o malarstwie i rzeźbie, jak i w pracach filozoficznych, poświęconych kwestiom teoriopoznawczym

oraz podstawom procesu twórczego (od *Idee und Gestalt*, 1921, do pośmiertnie wydanej *Theorie des geistigen Schaffens auf marxistischer Grundlage*, 1974). Już w *Zur Erkenntnistheorie der konkreten Dialektik* (1934) autor ów opowiedział się za teoretyczno-praktycznym rozumieniem marksizmu, tzn. takim ujęciem rozmaitych form działalności materialnej i duchowej, które umożliwi uwypuklenie ich cech w aspekcie oddziaływania na otoczenie. Punktem wyjściowym owej aktywności są procesy percepcyjno-emocjonalno-intelektualne (nieodrywalne od siebie, choć w różnych proporcjach występujące np. w pracy fizycznej, inżynierskiej, naukowej, w postępowaniu wobec innych ludzi czy też w partyticipacji w życiu religijnym), zaś jej uwięzieniem – obiektywizacja doświadczeń w postaci określonych wytworów kultury oraz *praxis* społecznej. Sztukę uważał Raphael za jeden z wzorcowych przykładów poznania twórczego – nacełowanego na „cielesno-przedmiotową” substancję świata, a zarazem nacechowanego wizją osobistą zdolną wzbogacać rzeczywistość o przedmiotowość wirtualną. Kwestionował prymat ekonomii nad formami duchowymi, analizował znaczny wpływ ideologii na kulturę dawną i bieżącą również w przypadku fałszywej świadomości (*camera obscura*) znajdował nie tylko wartość dokumentu historycznego, ale i oporu wobec oficjalnej ideologii. Szczególną uwagę darzył dysproporcje zachodzące między rozwojem ekonomicznym a duchowym (artystycznym). Przejście Raphaela do marksistowskiej orientacji na początku lat trzydziestych, mimo że związał się z ruchem komunistycznym, nie było łatwe. Wpływy Bergsona, Hugona Münsterberga, Wölfflina i Simmela nie wygasły, ani też nie zatarły się ślady myśli Schellingańskiej i Heglowskiej. One też najpewniej powodowały, że Raphael w potyczce wewnętrznej z nimi zajmował się problematyką wówczas w kręgach marksizmu mało lub zgoła w ogóle nie poruszaną, a więc – formą artystyczną daną *a priori*; idiogenezą czyli wpływem tradycji artystycznej na badane dzieło; inwariantami estetycznymi, tylko zewnętrznie podległymi zmiennym warunkom historyczno-społecznym; mitologicznym, a nie ściśle mimetycznym aspektem sztuki; wyobrażeniem twórczym jako elementarnym ogniwem zapośredniczenia między dziełem a globalną sytuacją, która oddziałuje na artystę; immanentną strukturą dzieła, w najlepszych realizacjach zbliżającą się ku harmonii typu klasycznego (*harmonische Systematisierung*); budowaniem typologii postaw artystycznych i ich obiektywizacji w utworze. Sam przy tym akcentował, że chciałby estetykę unaukować, a więc oprzeć ją na psychologii i socjologii sztuki oraz na morfologii form artystycznych. Trudno się więc dziwić, że mimo wspaniałych analiz socjogenetycznych i dialektycznego ujęcia procesu twórczego historycy marksistowscy uważają na ogół Raphaela za myśliciela bardzo bliskiego, dostrzegając wszelako odmienność jego koncepcji estetycznej od własnej, którą chcieli raczej utrzymać jako zamkniętą na proces osmozy z innymi poglądami, niżli otwartą.

Inne względy decydują o tym, że pod miano marksisty (a nie tylko marksizującego myśliciela) podciąga się Theodora W. Adorna i Maxa Horkheimera, Herberta Marcusego oraz Ernsta Blocha. Argumentuje się mianowicie, przyjmując za pewnik, iż nie ma jednolitej orientacji marksistowskiej, a szczególnie żadnej takiej koncepcji estetycznej, która mogłaby uchodzić za najwłaściwszą wykładnię tego światopoglądu w relacji do sztuki, że rozsądniej jest rozszerzyć jej zasięg. Wówczas wśród teoretyków uznawanych za reprezentantów tej estetycznej doktryny znalazłby się także i André Breton z okresu, kiedy zawarł sojusz z marksistami i współpracował z Trockim. Wydaje się, że w takich przypadkach trzeba wyraźnie zacieśniać przejściowy związek marksistowskiej estetyki z danym badaczem czy artystą oraz wskazywać, co powodowało, że owo spotkanie należy uznać za akces do omawianej doktryny. Okazuje się wówczas, że są to wprawdzie motywy Marksowskiej proweniencji (fetyszizm towarowy, alienacja i dezalienacja, aktywna postawa prowadząca do wyzwania rewolucyjnego), ale tak ogólnikowo sformułowane i tak zaabsorbowane przez inne orientacje intelektualne wychodzące z Weberowskiej idei „odczarowanego świata” współczesności, że klasyfikacje tego typu muszą budzić sprzeciw. Słowem, kreowanie Frankfurtczyków, Blocha czy zgoła Bretona na przedstawicieli marksistowskiej refleksji o sztuce jest aktem bez wątpienia samowolnym, a samowolności tej – oto przykład znamieny i znaczący – dopuścił się Maynard Salomon, autor wziętej w USA i na zachodzie Europy antologii pod tytułem *Marxism and Art. Essays Classic and Contemporary* (New York 1973).

Nie wspomniano tu o wszystkich istotnych próbach marksistowskiego podejścia do sztuki. Arnold Hauser, Frederick Antal i Francis D. Klingender stosowali zasadę ujawniania klasowego (ideologicznego) wyznacznika w badaniach nad dziejami sztuki dawnej i współczesnej. Literaturoznawca amerykański rumuńskiego pochodzenia, Harry Slochower, rozważał na tle społecznych determinant pierwiastki mitopoetyczne, stawiając pytanie o to, jak i dlaczego wędrują archetypy i toposy. Angielski teoretyk George Thomson śledził z tej perspektywy metodologicznej początki dramatu greckiego, Béla Balázs analizował twórczość filmową ze względu na jej genezę i funkcję społeczną ale – co znamienne – najciekawsze fragmenty jego teorii dotyczyły mikrofizjonomii jako ekspresji swoistej dla tej dziedziny sztuki.

Po drugiej wojnie światowej impet myśli marksistowskiej był wciąż ogromny, ale jej promieniowanie znacznie osłabło, aby ożywić się dopiero w latach siedemdziesiątych, i to głównie w krajach anglojęzycznych. W ZSRR nastąpiło odejście od kanonu, który implikował skupienie się niemal wyłącznie na kategoriach realizmu, partyjności i tendencyjności. Powróciły na warsztat wszystkie tradycyjne zagadnienia estetyczne, a przy tym głównym przedmiotem zainteresowania stały się kwestie aksjologiczne. Obecność szkoły semiotycznej w Tartu skłaniała do poruszania

problematyki znaku estetycznego i strukturalnych właściwości tekstów artystycznych na tle tekstów kulturowych. Najwięcej w tej materii dał Mojsze S. Kagan, pośród innych badaczy należy wymienić Leonida N. Stołowicza i Jurija B. Boriewa. Pomysłową pracę o związkach sztuki z grą ogłosił Mark E. Markow. Jurij Dawydow, po interesujących książkach poświęconych twórczości elitarnej oraz sztuce jako zjawisku socjologicznemu w kontekście poglądów Platona i Arystotelesa, podjął znamienne dla tamtejszych paradygmatów polemikę z „estetyką nihilizmu”, czyli awangardową praktyką i sprzyjającymi jej teoriami. We Francji Henri Lefebvre umiejętnie i z intelektualnym polotem reinterpretował spuściznę Marksowską, aby uzasadnić niezawisłość i wagę *homo aestheticus* oraz w wolności artystycznej wskazać przykład wolności społecznej pojętej jako perspektywiczny cel. W Stanach Zjednoczonych Sidney Finkelstein zajął się integrującą funkcją sztuki, podkreślając, że artyści – również ci, których niefortunnie nazywa się dekadentami – wyrażają sprzeciw wobec istniejących warunków społecznych i że ich praca twórcza winna być traktowana jako model samowyzwolenia się człowieka. Ernst Fischer (Austria) rozpatrzył takie zagadnienia jako rodowód sztuki: antagonizm między sztuką i ideologią; dezalienacja żywiąca się pamięcią (w sensie Platońskiej *anamnesis*) o ciągłym nieprzystosowaniu człowieka do niewolących go instytucji; wyobraźnia artystyczna – magiczna, mityczna i utopijna – sięgająca jednocześnie wstecz i ku przyszłości, wypełniona nostalgią za złotym wiekiem ludzkości. Ernst Fischer dokonywał obrachunku nie tylko z epoką żdanowowską, ale i z własnymi wcześniejszymi rozważaniami. We Włoszech Galvano Della Volpe prowadził walkę z marksizmem neglizującym, za którego reprezentantów uważał Plechanowa i Lukácsa. Włoski filozof wyróżnił dyskurs artystyczny (poetycki) jako metaforyczny, ale zarazem intelektualny, a więc uznał za zbyt sztywne poszukiwanie substruktury światopoglądowej poza zawartością i przesłaniem utworu. Negował opinię, iż realizm jest jedyną walentną metodą twórczą, że jakoby istnieje jakiś jego zunifikowany kanon. Kafka i Joyce zostali przezeń wzięci w obronę przeciw Thomasowi Mannowi – w wyraźnej opozycji do schematu interpretacyjnego zastosowanego przez Lukácsa.

Nowatorskich prób nie było jednak aż do pojawienia się prac o produkcji artystycznej w kręgu Louisa Althussera i jego uczniów, Étienne Balibara i Pierre Machereya. Czytając Marksa inaczej niż dotąd – niewątpliwie pod urokiem strukturalizmu i psychoanalizy Lacanowskiej – wysunięto następujące tezy: poszukiwanie swoistości sztuki w wymiarze estetycznym jest narzucone przez ideologię burżuazyjną. Marksizm pyta o pozycję klasową twórcy, traktując produkcję i konsumpcję artystyczną tak samo jak ekonomiczną oraz wszelką inną w obszarze ideologicznym. Zagadnienie odbicia świata rzeczywistego, odbicia możliwie dokładnego, jest zagadnieniem m.in. politycznym. Literatura czy sztuka jako formy

ideologiczne sytuują się poza tradycyjnym, mylącym sporem o realizm bądź formalizm, są bowiem wytworem określonych praktyk instytucjonalnych i językowych pretendujących do reprezentatywności ogólnonarodowej ponad sprzecznościami klasowymi. Tych jednak nie da się uniknąć, ujawniają się one wewnątrz tekstu artystycznego, choćby jako iluzja, że mamy do czynienia z czymś wyjątkowym, z fenomenem swoistym do niczego innego nieredukowalnym. W samej formie (jak i, oczywiście, w treściach, które tamta niesie ze sobą) próbuje się rozstrzygnąć w wirtualnej przestrzeni to, co w życiu społecznym nie da się w żadnym razie uzgodnić. Tak więc z efektem artystycznym związane są zawsze przeciwieństwa dyskursu ideologicznego, które trzeba odsłonić, aby zniszczyć fikcyjną jedność owego mikrokosmosu. Sztuka nie powinna być traktowana jako substytut (czy odbitka) rzeczywistości, lecz jako produkcja określonych mistyfikacji rzeczywistości, choć przybierających postać świata na niby. Taki efekt uwarunkowany jest w procesie społecznym przez instytucje, które utrwalają ideologię panującą zapewniając jej dominację. Myśli się coś i doświadcza się czegoś, co nieustannie odnosi do podmiotu autorskiego i do nas odbiorców jako wolnych podmiotów, a w gruncie rzeczy teksty te podporządkują zarówno twórcę, jak i jego adresatów mechanizmom ponadosobowym, które wywierają różną presję na rozmaite jednostki w zależności od tego, do jakiej klasy należą czy też z jaką się identyfikują. Charakterystyczna jest tu rezygnacja z ujęcia wymowy dzieła w kategoriach estetycznych na rzecz materialistycznej teorii tekstu, co prowadzi w stronę, nie ukrywanych zresztą związków z semiotyczną koncepcją kultury. Sztuka jako produkcja ideologiczna (obróbka świadomości) ujawnić ma nie tylko to, co zostało sensownie zobiektywizowane, ale również proto-sens, z którego wyszło się, spychając w cień określone myśli, których nieobecność jest równie znacząca jak to, co znalazło wyraz w dziele. Nawet Kantowską formułę „wolnej gry sił duchowych i fizycznych”, do której Marks odwołał się w *Kapitale*, pozbawia się w tej interpretacji estetycznej ważności. Ma ona być po prostu podstawą procesu wytwarzania tekstu, który staje się analogiczny do innego typu produkcji, i to dopiero wtedy, kiedy obiektywizuje się i zmierza do wiadomego celu. Perspektywa ta zaowocowała książkami, które niekiedy, jak Nicos Hadjinicolaou *Histoire de l'art et la lutte des classes* (1973), przypominają produkty szkoły Pieriewierzjewa skrzyżowane z pomysłami szkoły Bogdanowa.

Z tak przyjętą marksistowską myślą o sztuce (która to nazwa miałaby być prawomocna o tyle, o ile ideologiczno-klasowe oraz instytucjonalne racje za nią przemawiają) dyskutowali Terry Eagleton w Anglii i Fredric Jameson w USA. Ten ostatni w pracy *The Political Unconscious* (1981) – rozpatrując sposób budowania powieści jako symboliczny akt mistyfikującego jednania ze sobą wszystkich czytelników, a zarazem jako problem demistyfikacji projektującej (ponad mitologią

pokoju klasowego) świat dopiero do zdobycia, wymagający wysiłku emancypacyjno-rewolucyjnego – korzysta z inspiracji hermeneutyki, Jacques'a Derridy, Benjamina i Blocha. Jest to więc marksizm, który roztapia się w innego typu stymulacjach filozoficznych. Casus ten wydaje się znamienny dla wszystkich usiłowań badawczych podejmowanych przez najbardziej samodzielne i twórcze umysły, przyznające się wciąż do tego kręgu światopoglądowego.

Na zakończenie wypada przypomnieć, że koncepcję Lukácsowską kontynuował w zmodyfikowany sposób Lucien Goldmann. Wprowadził on pojęcie wizji świata jako substruktury filozoficznej dzieła artystycznego, pojęcie na pewno luźniejsze i dzięki słabej precyzji poręczniejsze w rozborze estetycznym niż ściśle klasowe przyporządkowanie danego dzieła określonemu światopoglądowi. Ponadto w badaniach nad twórczością współczesną, stosując metodę genetyczno-strukturalną, zastosował Goldmann kategorię homologii struktur i sensów między układem gospodarczo-społecznym z właściwym mu urzeczowieniem totalnym a tzw. antypowieścią. Ostatnie poszukiwania Goldmanna wiodły m.in. ku analizie społeczeństwa konsumpcyjnego, aby wydobyć na jaw – jak wskazywał wcześniej Henri Lefebvre – to, co w masowym obiegu kulturowym nie tylko trywializuje sztukę, ale mogłoby stanowić oparcie dla regeneracji wartości indywidualnych zagrożonych przez cywilizację coraz bardziej technologiczowaną.

Odpowiedź na pytanie, czym marksistowsko zorientowana myśl estetyczna wzbogaciła tę dziedzinę dociekań, nie może być jednoznaczna. Są wciąż badacze (na szczęście nieliczni), którzy utrzymują, że ostentacyjne nasycenie tej dyscypliny treściami i funkcjami ideologicznymi oraz agresywne upolitycznienie jej były i są nadal największymi osiągnięciami. Należy jednak sądzić, iż właśnie te niby wielce pozytywne cechy okazały się jej największym nieszczęściem. Paradoksem nader widocznym okazuje się fakt, że kiedy estetyka marksistowska, z dodatkiem leninowska w nazwie, stała się akademicka w krajach tzw. realnego socjalizmu, jednocześnie z racji nadmiernej ideologizacji i skrajnego upolitycznienia przybrała postać dogmatyczną i myślowo skostniałą. Rozwijała się zaś i stymulowała do dyskusji, jak świadczy choćby moja charakterystyka tego trendu, kiedy poszukiwała własnych rozwiązań i próbowała zgoła ustalić własne założenia oraz ich następstwa. Notabene tak rzeczy miały się w ZSRR do początków lat trzydziestych; było mnóstwo rozmaitych ujęć filozofii sztuki pozostających ze sobą w owocnym sporze. Dopiero sztywna modyfikacja poglądów na sztukę Marksa i Engelsa oraz nieco później Lenina spowodowała pojawienie się kanonu czegoś w postaci estetycznego „pisma świętego”. Odtąd estetyka ta jeśli kwitła to wyłącznie na zachodzie Europy i w USA. Pytanie tedy, od którego teraz wyszliśmy, trzeba przeformułować, rozpatrując, co oryginalnego do światowej refleksji XX wieku wniosły rozwiązania sprzed r. 1930, a po tej dacie najczęściej studia prowadzone poza

uczelniami. Otóż na pewno na gruncie odmiennej epistemologii, ontologii i aksjologii związanych ze światopoglądem marksistowskim (we wszystkich jego wariantach) oraz swoistej metody badań estetyka ta skierowała uwagę ku kręgowi zagadnień i procedur, które najogólniej można by ująć w formule historycyzmu. Pytała mianowicie o to, gdzie i kiedy, w jakim konkretnie kontekście dziejowym, na tle jakich struktur kulturowych, z jakim zapleczem determinant pozahistorycznych i artystycznych, spośród których można było albo wybierać określoną tradycję, albo taki wybór był zminimalizowany, w relacji do jakich wizji świata i na tle jakich klasowo (ideologicznie) wykrystalizowanych tendencji, ku jakim adresatom przede wszystkim zwrócone – rodziło się dane dzieło sztuki (bądź ich zbiór). Historycyzm tak najogólniej opisany występował w wersjach mniej lub bardziej restryktywnych bądź liberalnych. W tych ostatnich nie wykluczał odwołania się do natury (czynników psychologicznych, ale zapośredniczonych zawsze kulturowo) ani też do transcendencji, ale wiarę w aktywność czynnika pozaempirycznego (jakoby nadrzędnego), tak jak wszelką zresztą religię traktował jako wytwór społeczno-historyczny, odpowiadający nie tyle fundamentalnym potrzebom ludzkim, ile danym warunkom dziejowym. Historycyzm w wersji liberalnej, kładąc główny nacisk na sprzężone współdziałanie sił alio- i idiogenetycznych, nie wyłączał ponadto danej indywidualności twórczej jako naczelnego systemu odniesienia, zwłaszcza jeśli analizie poddane było zjawisko wielkiego talentu czy geniusza. Aby odpowiedzieć, jaka kombinacja elementów alio- i idiogenetycznych wystąpiła i który z nich stanowił najprężniejszy i rozstrzygający motyw w powołaniu do istnienia danego dzieła czy nurtu artystycznego, należało każdą rzecz rozpatrzeć osobno i szczegółowo. Należy przy tym dodać, że te najbardziej płodne badawczo, otwarte podejścia do problematyki genezy, treści, funkcji sztuki wychodziły ku innym orientacjom filozoficznym i ze względu na otwartość dialogową rychło zostały wchłonięte przez całą nowoczesną humanistykę. Nie zmienia to zarazem faktu, że pytania dotyczące rodowodu artykulacji dzieła, tak jak wyżej to zostało wyłożone, miały swoiście marksistowski charakter. Historycyzm liberalnie nacechowany stawał niekiedy przed kwestią najtrudniejszą: jak ominąć pułapkę radykalnego relatywizmu, jak uznać wartości ogólnoludzkie za źródło, sprężynę i punkt docelowy sztuki najdonioślejszej. Najbardziej odważni intelektualnie marksiści umieli sobie poradzić z tą kwestią, która w innym wysłowieniu przedstawia się następująco: Jak mianowicie, mimo uwikłań ideologicznych (klasowych) i ustawicznej presji czynników alio- i idiogenetycznych, twórczość artystyczna najwyższej miary wciąż ożywia aksjologię ponadhistoryczną i odnawia splendor niezbywalnych toposów? Odpowiadano na to pytanie pozytywnie, odwołując się do marksowskiej utopii zrealizowania w procesie dziejowym istoty człowieczeństwa oraz do ciągłej obecności obok prometejskiego pierwiastka (*promesse de bonheur*) motywu dezalienacji w

ramach kontestacji *status quo*. Historycyzm tak ujęty uczulał w końcu na mistyfikacje, na to, co Marks nazwał *camera obscura*, na wyłaniające się z niewiedzy co do siebie samego samoułudy, którym wcale często ulega artysta, tym bardziej, że siłą napędową jego tworzenia są m.in. elementy irracjonalne (*dajmonion* różnego stopnia i rodzaju). Wszystkie wymienione tu antynomie (ogólne – jednostkowe; kulturowe – naturalne; konkretno-klasowe – ponadhistoryczne; racjonalne – irracjonalne; standardowe – idiosynkretyczne etc.) marksistowska estetyka w jej najlepszym wariacie respektowała jako zagadnienia centralne i nie do usunięcia. Tzn. wbrew zazwyczaj głoszonymu mniemaniu, że można się ich pozbyć przypisując pierwszeństwo pierwszemu członowi, antynomie te utrzymywała jako aporie trwałe. Tak rozumiany historycyzm (np. Gramsci, Korsch, Lukács do lat trzydziestych i od końca pięćdziesiątych) bez wątpienia ożywił i pogłębił myśl estetyczną XX wieku. Warto jeszcze nadmienić, że z jego perspektywy badawczej inaczej niż dotąd praktykowano historiografię idei estetycznych. Wystarczy przytoczyć jako przykłady Łosiewa bądź Thomsona oraz Goldmanna, a także sporo studiów Lukácsa o poglądach na sztukę od w. XIX po naszą współczesność.

* * *

Po odzyskaniu niepodległości, w okresie międzywojennym (1918-1939) profesjonalna estetyka marksistowska nie istniała w Polsce. Była natomiast implikowana w krytyce literackiej i artystycznej, pozostającej pod wpływem rozważań radzieckich. Informacje o książkach, artykułach i polemikach w ZSRR były na podorędziu, notowały je i komentowały nie tylko pisma lewicowe i nie tylko sympatycy komunistycznego eksperymentu. Pośród krytyków literackich wybili się Ignacy Fik, autor interesującej syntezy rodzimej twórczości literackiej z lat dwudziestych i trzydziestych, oraz Andrzej Stawar, samodzielnie aplikujący marksizm z uwydatnieniem dwu kierunków – względnej suwerenności (autonomii) literatury oraz jej funkcji uchwycenia kluczowych problemów społecznych danej epoki. Jeszcze więcej samodzielności wykazali teoretyzujący artyści Władysław Strzemiński i Mieczysław Szczuka, pierwszy próbujący połączyć własną koncepcję unizmu (spowinowaconą z twórczością Malewicza) z materializmem historycznym jako systemem odniesienia dla przemian formy koloru, reguł kompozycji etc., drugi zaś zależny od konstruktywizmu i produktywizmu, kładący nacisk na zbliżenie produkcji artystycznej do produkcji materialnej, co miało łączyć wyraźnie byt ze świadomością.

Po r. 1945 marksizm przeszedł przez cztery co najmniej fazy: do r. 1949 okazjonalnie pojawiał się na uczelniach królując przede wszystkim w krytyce literackiej (zwłaszcza w czasopiśmie „Kuznica”), która lansowała kryteria realizmu à la

Lukács, postępu i racjonalizmu nawiązującego do tradycji oświeceniowych, jawnego zaangażowania po stronie nowej rzeczywistości społecznej; do r. 1956, kiedy przenoszono m.in. na nasz obszar kultury wzorce radzieckie; do r. 1968, kiedy swobodnie rozmyślano o sztuce na wiele sposobów, a pośród nich marksiści formułowali własne pytania i odpowiedzi, budując m.in. zręby filozofii sztuki odmiennej od tej, którą prezentowano wszędzie w ZSRR. Wreszcie po r. 1968, w którym to okresie estetyka ta zaczęła tracić powoli na impecie i – wyjąwszy niektóre prace historyczne – powtarzała stare pacierze w nowej formie. W środowisku filozoficznym jej przedstawicielami byli Stefan Morawski, Stanisław Pazura, Bohdan Dziemidok, Tadeusz Szkołut, Jerzy Kmita, Teresa Kostyrko, Alicja Kuczyńska, Jan Kurowicki. Wiele ważkich bodźców zyskała wszelako w pracach teoretyków poszczególnych dziedzin sztuki – muzykologa Zofii Lissy (która głębokiej analizie poddała relacje między semantycznymi i asemantycznymi właściwościami dzieł muzycznych) oraz literaturoznawców – Stefana Żółkiewskiego (który zajął się m.in. asymilowaniem osiągnięć semiotyki kultury dla marksistowskiego ujęcia życia literatury, jego różnych poziomów i obiegów na tle społeczno-historycznych przemian od końca w. XX po lata siedemdziesiąte naszego stulecia) i Henryka Markiewicza (nie tylko znakomitego historyka tej dziedziny twórczości w epoce nowoczesnej, ale również wytrawnego teoretyka, dokonującego subtelnego rozbioru podstawowych pojęć marksistowskich, np. realizmu, typowości, klasowości, ideologicznego ekwiwalentu etc.). W ramach filozoficznej estetyki wysokiej jakości historyczne analizy przeprowadzili: A. Kuczyńska w odniesieniu do myśli renesansowej, zwłaszcza M. Ficina i jego kręgu; B. Dziemidok, który skoncentrował uwagę wpieryw na międzywojennej refleksji polskiej systematyzując i taksonomizując ówczesne stanowiska, ich zależności od inspiracji obcych oraz ich wzajemne pokrewieństwa i rozbieżności między nimi, a później zajął się XX-wieczną myślą amerykańską dotyczącą wartości artystycznych i estetycznych, wreszcie S. Pazura, autor bezprecedensowej pracy w literaturze przedmiotu o genezie i naturze idei estetycznych Marksa oraz kolejnego oryginalnego studium o narodzinach i kształtowaniu się różnorodnie pojmowanej kategorii smaku estetycznego. W pracach tych zawarte są m.in. roztrząsania teoretyczne pojęć, które stanowią przedmiot analizy, oraz stanowisk, których Kuczyńska, Dziemidok i Pazura nie przedstawiali z pozycji neutralnych sprawozdawców, lecz opowiadali się z argumentacją za określonym rozwiązaniem. Ostatnio dołączył do tych osiągnięć T. Szkołut solidną, wysoce instruktywną książką o perypetiach refleksji o sztuce w ZSRR do połowy lat trzydziestych. Sportretował on poglądy czołowych przedstawicieli w tej dziedzinie humanistyki, ujawnił wielorakość postaw badawczych i zainteresowań oraz uwydatnił ich wewnętrzne sprzeczności i spory między nimi, nie tracąc ani na chwilę z pola

widzenia tamtejszego ówczesnego horyzontu społeczno-politycznego.

Jedną z najwybitniejszych osobowości filozoficznych przynależnych do tego nurtu myślowego jest Jerzy Kmita, profesor poznańskiego U.A.M. Jego specjalnością jest epistemologia ujmowana historycznie i kulturoznawstwo, ale wewnątrz granic tego drugiego przedmiotu badań wielokrotnie wypowiadał się o sztuce, traktując ją jako jedną z odmian praktyki społecznej ufundowanej na przekazach symbolicznych o charakterze światopoglądowym. Artysta podejmuje określone czynności sensowne (racjonalne) zgodnie z porządkiem wartości aprobowanym przez daną grupę społeczną. Wytwory tych czynności są uważane – według reguł interpretacji kulturowych w danej grupie obowiązujących – za dzieła sztuki. *Homo symbolicus* przez sztukę wyraża (komunikuje) swe przeświadczenia światopoglądowe – umacnia je dzięki określonym konwencjom, które ustępują miejsca konwencjom nowym, innym. Kmita zmodyfikował Marksowski model wyjaśniania zjawisk społecznych. Nazwał swoją propozycję genetyczno-funkcjonalną, gdyż poza układem obiektywnym (sytuacja ekonomiczno-społeczna) i subiektywnym (jednostka czy grupa zmierzające do realizacji jakiejś wartości) uwzględnić należy również opis osiągniętego rezultatu. Oznacza to wzięcie pod uwagę funkcji danego dzieła sztuki (czy ich zbioru) w danych warunkach. Funkcjonowanie to jest zawsze zapośredniczone postawami i poglądami twórcy(-ów) i ich odbiorców. Bywało i bywa tak, że te nastawienia i przekonania rozchodzą się, wówczas funkcja danej sztuki ulega zmianom. Na ogół jednak w ramach danego systemu wiedzy i wartości twórcy i odbiorcy podzielają określoną hierarchię rzeczy i zdarzeń. Sztuce przypisuje się – tłumaczy Kmita – realizacje jakiejś prawdy obiektywnej, ale nie ma się tu na myśli prawdy w sensie ściśle poznawczym (jak w nauce), lecz w sensie światopoglądowym. Prawda ta jest prawomocna w kontekście praktyczno-historycznych przesłanek ze względu na dany stan świadomości tu i teraz. Nie kumuluje się ona jak prawdy ściśle poznawcze z poprzednią i po niej następującą. Problem tzw. przez Kmitę „dialektycznej korespondencji” między osiągniętymi rezultatami w czasie „x” i czasie kolejnym w odniesieniu do sztuki pozostawił z premedytacją w stanie otwartym. Teresa Kostyrko, uczennica Kmity, pracująca w tym samym ośrodku badawczym, z wykształcenia zarówno filozof jak i historyk sztuki, wzbogaciła polski marksizm analizami konkretnych trendów sztuki, zwłaszcza sztuki nowoczesnej, z punktu widzenia tych samych założeń, które przyjął jej preceptor. Własne i nowatorskie były jej próby rekonstrukcji myśli estetycznej Plechanowa, tak aby jego tezy odpowiadały wymogom aktualnego stanu badań, oraz przeprowadzone przez nią analizy oznak i znaków artystycznych w świetle marksistowskich procedur badawczych. Zajął się też przełomem artystycznym lat pięćdziesiątych i późniejszych, badając nowe zjawiska awangardowe w kontekście ogólniejszych kulturowo-społecznych przeobrażeń. Niezwykle pouczające są jej

krytyczne rozważania o niektórych współczesnych teoriach sztuki, np. „kole metodycznym” Panofsky’ego, którego ikonologia jest, według argumentów autorki, za uboga, gdyż programowo nie uwzględnia pozaartystycznych determinant. Kostyrko – w zestawieniu z Juliuszem Starzyńskim i Mieczysławem Porębskim, teoretyzującymi historykami sztuki, którzy pisali prace paraestetyczne w latach pięćdziesiątych, ograniczone ówczesnymi normami radzieckimi – dała własną interpretację głównych kategorii marksistowskich w zastosowaniu do dziedziny sztuk plastycznych.

Za najbardziej reprezentatywnego badacza tej orientacji uważany jest Stefan Morawski, który połączył ze sobą studia filozofii, anglistyki i historii sztuki nowożytnej, emerytowany teraz profesor U.W., w latach sześćdziesiątych kierownik katedry estetyki, w latach osiemdziesiątych katedry filozofii kultury. Zaczął od przyswajania we własnym ujęciu dokonań estetyki radzieckiej (1950-1951) – próby zdecydowanie nieudanej, która odepchnęła go od teorii ku historii estetyki XVIII i XIX w. Z kolei od lat sześćdziesiątych skupił zainteresowania na myśli XX-wiecznej, zajął się teorią awangardy, a w końcu zjawiskiem idei sztuki i samej estetyki na tle krytycznych symptomów aktualnej cywilizacji i kultury. Marksistowskiej problematyce poświęcił książki specjalne – przede wszystkim przedstawił dzieje idei estetycznych od Marksa i Engelsa do czasów współczesnych (książka ta ukazała się po włosku, hiszpańsku, serbsku i rumuńsku), a ponadto po angielsku wyłożył teoretyczne podstawy marksowsko zorientowanego podejścia do sztuki (*Inquiries Into Fundamentals of Aesthetics*). Jego marksizm został i w kraju, i zwłaszcza za granicą uznany za „liberalny” – bowiem w indywidualny krytyczny sposób interpretował główne pojęcia przejęte w spadku po poprzednikach, kładąc przy tym nacisk na wątki takie, jak relacja formy i treści, motywy dezalienacyjne i wartości uniwersalne, *elan* kontestacyjny i tendencje awangardowe. Po pracach krytyczno-historycznych nad spadkiem marksistowskiej filozofii sztuki i po raczej markotnym bilansie dzisiejszych dokonań radzieckich (1964) podjął wysiłek zbudowania na przyjętych światopoglądowych postawach własnej aksjologii estetycznej; temu zostały właśnie poświęcone *Inquiries...* przetłumaczone na kilka języków. Od końca lat sześćdziesiątych, m.in. w związku z usunięciem go z życia uniwersyteckiego z racji politycznych, uwagę jego zaprzętnęły najnowsze trendy artystyczne oraz perypetie estetyki, która przybrała postać anty-estetyki. Od końca lat osiemdziesiątych analizę skupił na zjawisku postmoderny i postmodernizmu. Można nadal mówić o jego perspektywie badawczej jako marksistowskiej, gdyż wierny pozostał ogólnym założeniom historycyzmu. Wprawdzie jego zainteresowania przesunęły się ku kwestii tzw. kryzysu kultury na tle dzisiejszych triumfów cywilizacji, ale też z tego powodu przejawy sztuki aktualnej (nowej awangardy, postsztuki i postmodernizmu) rozpatruje w kontekście ogólniejszych przemian społeczno-historycznych, kontynuując tym

samym swą orientację światopoglądową z dziesięcioleci ubiegłych. Jest to jednakże marksizm oczyszczony z pytań o ekwiwalenty ideologiczne sztuki, jej funkcję klasową, jej polityczne wymiary; najpewniej dlatego, że w konfiguracji dzisiejszych transformacji cywilizacyjno-kulturowych pytania te straciły na znaczeniu.

W ostatnich dwu dekadach estetyka tu rozważana nie zdobyła nowych adeptów, jej rola w humanistyce polskiej jest coraz niklejsza. Wyjątkiem są książki Jana Kurowickiego, który teraz osiadł na jednej z uczelni w Zielonej Górze. Charakterystyczna dlań – próbującego marksizmowi liberalnemu, według niego rozmytemu, przeciwstawić marksizm wyraźny, ostry, niemal katechetyczny – jest praca z r. 1982 o mirażach świadomości estetycznej. Tutaj uwarunkowaniom społeczno-ekonomicznym sztuki przypisano znaczenie pierwszorzędne, względną suwerenność artysty określono jako mistyfikację, najwyżej uhonorowano obligacje polityczne po stronie postępu dziejowego. Wartości estetyczne traktuje się jako odpowiednik procesów zachodzących w bazowym wymiarze praktyki społecznej. Piękno jest ekstraktem wielopostaciowej produkcji tzw. wielu form uspołecznienia wyrazu, jaki ludzie dają różnym swym potrzebom. Piękno jest zawsze pozornie samodzielne, podobnie jak wszelkie praktyki imaginacyjne. Korzystając z Kmity autor mówi o światopoglądowej waloryzacji sztuki i piękna, ale sferę tę pojmuje w ścisłej zależności genetycznej i funkcjonalnej od tego, co dzieje się w rzeczywistym podziale pracy, m.in. w planie strategii i taktyki ruchu robotniczego wraz z jego partyjną propagandą. Książka ta bardzo podobała się członkom Biura Politycznego zajmującym się polityką kulturalną, ale całkowicie kłóciła się z myślą o sztuce i estetyce w kręgach marksistowskich wyżej przeze mnie opisanych.

Pozostaje jeszcze na koniec problem miejsca tej orientacji w marksizmie światowym i przede wszystkim w Polsce. W granicach marksizmu współczesnego (po r. 1945) polska myśl estetyczna okazała się fenomenem oryginalnym, wypracowując własne pomysły teoretyczne i własny słownik filozoficzny. O jej sile oddziaływania najdobitniej świadczą przekłady – choćby prac Stefana Morawskiego, które znane są na całym świecie, a dodajmy, że to samo dotyczy książek i szkiców J. Kmity oraz w pewnym stopniu B. Dziemidoka. W rodzimym kontekście można stwierdzić, przynajmniej tyle, że marksistowska filozofia sztuki próbowała nawiązać dialog myślowy z koncepcją Ingardena, że korzystała nie tylko z niektórych rozwiązań tego wielkiego fenomenologa, ale również z lekcji filozofii analitycznej, która była macierzą polskiej refleksji w tej dziedzinie przez niemal całe stulecie. W *Inquiries...* Morawski podjął częściowo adaptacyjny dialog z anglo-amerykańską filozofią sztuki naszego stulecia; analogiczne próby widoczne są u Kmity i Dziemidoka. Czy z drugiej strony skorzystano z bodźców, jakich dostarczała myśl marksistowska? Raczej nie było na nie odzewu, ale też sytuacja polska po r. 1945 – wyjąwszy sześć ponurych lat stalinowskich

(1949-1955) – była wyjątkowa. Obok siebie istniały różne szkoły i style badania, dyskusji między nimi było niewiele, uczono się wzajemnie tolerancji dla różnorodnego myślenia. W tym sensie marksistowska filozofia sztuki użyźniła i wzbogaciła estetyczną kulturę w Polsce i sama odebrała nauki szacunku dla innych stanowisk i dokonań w ich obrębie. Czy należy spodziewać się wymarcia tego trendu, czy też kontynuacji w jakimś nowym wydaniu, niepodobna dzisiaj orzec; rysują się obie możliwości podparte równie silnymi argumentami.

WYBRANA LITERATURA

- M. Bachtin, *Estetyka twórczości słownej*, tłum. D. Ulicka, Warszawa: PIW, 1986.
- W.F. Beresnew (ed.), *Grundlagen der marxistisch-leninistischen Ästhetik*, Berlin: Dietz Verlag, 1962 (II wyd.).
- Ch. Caudwell, *Illusion and Reality. A Study of the Sources of Poetry*, New York: International Publishers, 1937.
- D.D. Egbert, *Social Radicalism and the Arts. Western Europe: A Cultural History from the French Revolution to 1968*, New York: Alfred A. Knopf, 1970.
- E. Fischer, *O potrzebie sztuki*, tłum. M. Ogórek, Warszawa: PIW, 1961.
- L. Goldmann, *Pour une sociologie du roman*, Paris: Gallimard, 1964.
- G. Just, *Marx, Engels, Lenin und Stalin über Kunst und Literatur. Einige Grundfragen der marxistisch-leninistischen Ästhetik*, Berlin: Dietz Verlag, 1953.
- J. Kmita (red.), *Wartość – dzieło – sens. Szkice z filozofii kultury artystycznej*, Warszawa: Książka i Wiedza, 1975.
- S. Krzemień-Ojak, *Antonio Gramsci. Filozofia, teoria kultury, estetyka*, Warszawa: PIW, 1983.
- J. Kurowicki, *Miraże świadomości estetycznej: miejsce kategorii estetycznych w materiale historycznym*, Warszawa: Książka i Wiedza, 1982.
- H. Lefebvre, *Przyczynek do estetyki*, tłum. J. Jabłońska, Warszawa: PIW, 1956.
- G. Lukács, *Die Eigenart des Ästhetischen*, 2 Bände, Neuwied: Luchterhand, 1963.
- G. Lukács, *Teoria powieści. Esej historyczno-filozoficzny o wielkich formach epiki*, tłum. J. Goślicki, Warszawa: PIW, 1968.
- G. Lukács, *Kunst und Objektive Wahrheit. Essays zur Literaturtheorie und geschichte*, Leipzig: Reclam, 1977.
- A. Maciejewska-Jamroziakowa, *Anatol Łunaczarski – aksjologiczny wymiar estetyki*, Poznań: Wydawnictwo UAM, 1989.
- H. Marcuse, *The Aesthetic Dimension Toward a Critique of Marxist Aesthetics*, Boston: Beacon Press, 1978.

- W. Michel, *Marxistische Ästhetik – Ästhetischer Marxismus*, Frankfurt/Main: Athenäum, 1971.
- S. Morawski, *Główne nurty estetyki XX wieku*, Wrocław: Wiedza o Kulturze, 1992.
- S. Morawski, *Il marxismo e l'estetica*, Roma: Editori Riuniti, 1973.
- S. Morawski, *Inquires into the Fundamentals of Aesthetics*, Cambridge: The MIT Press, 1974.
- S. Morawski, „Art and Society, a Marxist Approach”, w: *Proceedings of the 6th International Congress of Uppsala 1968: Acta Univ. Uppsal. Series Figura*, 1972, ss. 53-60.
- S. Morawski, „The Aesthetic View of Marx and Engels”, w: *IAAC 1970*, 28/3, ss. 301-314.
- M. Raphael, *Arbeiter, Kunst und Künstler. Beiträge zu einer marxistischen Kunstwissenschaft*, Frankfurt/Main: S. Fischer Verlag, 1975.
- M. Raphael, *Theorie des geistigen Schaffens auf marxistischer Grundlage*, Frankfurt/Main: S. Fischer Verlag, 1974.
- M. Salomon, *Marxism and Art. Essays Classic and Contemporary*, New York: A. Knopf, 1973.
- T. Szkołut, *Ponadestetyczny sens sztuki*, Lublin: UMCS, 1997.
- P.H. Thum, *Kritik der marxistischen Kunsttheorie*, Stuttgart: Ferdinand Enke Verlag, 1976.