

Tadeusz SZKOŁUT

**Teoria wartości artystycznych A. Łunaczarskiego**

Теория художественных ценностей А. Луначарского

Theory of Artistic Values of A. Łunaczarski

WSTĘP

Dorobek twórczy Łunaczarskiego, bliskiego współpracownika i ucznia Lenina, pierwszego ludowego komisarza oświaty, jednego z najbardziej utalentowanych i błyskotliwych z całej plejady marksistowskich krytyków i teoretyków sztuki działających w Rosji w okresie poprzedzającym bezpośrednio wybuch Rewolucji Październikowej i później w epoce budownictwa socjalistycznego w Związku Radzieckim (W. Worowski, M. Olmiński, S. Szaumian, B. Asafiew, A. Woronski i inni) przeszedł dość znamienne losy i został włączony do skarbnicy niekwestionowanych osiągnięć marksistowskiej myśli estetycznej z pewnym opóźnieniem. W poprzednich latach zarzucano niekiedy Łunaczarskiemu „eklektyzm” i „chwiejność” pozycji. Zdarzało się też, że werbalne uznanie dla jego zasług łączyło się z eksponowaniem tych tylko stron twórczości autora, które dość dowolnie oznaczano etykietą „ortodoksyjnych”. Postawa taka znalazła m.in. wyraz w apodyktycznym rozdzielaniu poglądów Łunaczarskiego na okres do- i porewolucyjny.<sup>1</sup>

Wejście estetyki Łunaczarskiego w całości w centrum aktualnych dyskusji jest dziełem dopiero ostatnich dziesięciu — piętnastu lat. Dużą rolę w tym procesie odegrało nie tylko pojawienie się wielu nowych książek i artykułów traktujących o Łunaczarskim<sup>2</sup>, lecz przede wszyst-

<sup>1</sup> Por. np. A. Kriwoszejewa: *Estietyczeskije wzglady Łunaczarskogo*, Leningrad — Moskwa 1929.

<sup>2</sup> Por. np. A. Jołkin: *A. W. Łunaczarskij. Estietyczeskije wzglady, obszczestwienno-litieraturnaja i kriticzeskaja diejatelnost*, Moskwa 1961; A. Lebiediew: *Estietyczeskije wzglady A. W. Łunaczarskogo. Oczerki*, Moskwa 1962 wyd. I, 1970

kim liczne wznowienia jego prac, a także publikacja szeregu nowych materiałów w istotny sposób wzbogacających obraz Łunaczarskiego jako publicysty, teoretyka sztuki i państwowego działacza kultury.<sup>3</sup> Nie znaczy to oczywiście, że Łunaczarski przestał być postacią kontrowersyjną — wiele ważnych twierdzeń jego systemu estetycznego nadal pozostaje przedmiotem sporów, a wiele jego niewątpliwie zasługujących na uwagę sądów ciągle jeszcze znajduje się w cieniu. Z drugiej strony, zdarza się jeszcze „kanonizacja” wybranych aspektów spuścizny autora, która — jak zauważa znany badacz radziecki A. Lebediew — grozi powtórzeniem błędnych interpretacji z przeszłości.<sup>4</sup>

Charakteryzując i oceniając dorobek Łunaczarskiego należy myśl jego traktować całościowo i w jej dynamicznym rozwoju. Sam krytyk był świadom ciągłości swojego światopoglądu i traktował swe późniejsze prace jako kontynuację wątków rozpoczętych często jeszcze w pierwszych latach XX wieku.<sup>5</sup> Świadczą o tym m.in. liczne w latach dwudziestych wznowienia w niezmienionej postaci wczesnych jego artykułów. Zwycięstwo rewolucji i pierwsze doświadczenia budownictwa nowej socjalistycznej kultury postawiły przed komisarzem oświaty ogromną ilość nowych teoretycznych i praktycznych problemów i dlatego lata 1918—1933 są najbardziej dojrzałym i płodnym okresem w życiu i działalności Łunaczarskiego. Byłoby jednak nieporozumieniem mówić o jakiejś gwałtownej, zasadniczej zmianie jego przekonań, przeprowadzać sztuczną cezurę w ewolucji Łunaczarskiego — krytyka i teoretyka sztuki. W *Podstawach pozytywnej estetyki* (1904) myśl Łunaczarskiego ma niewątpliwie kształt inny niż w pismach porewolucyjnych. W pismach autora pochodzących z różnych okresów nie ma oczywiście dosłownej

---

wyd. II; *Posłowie* M. Lifszycy [w:] A. Łunaczarskij: *Sobranije soczinenij w wośmi tomach*, t. 7, Moskwa 1967, s. 587—613; M. A. Bugajenko: *A. W. Łunaczarskij i sowietskaja litieraturnaja kritika*, Saratow 1972; N. A. Trifonow, *A. W. Łunaczarskij i sowietskaja litieratura*, Moskwa 1974; A. Szulpin, *A. W. Łunaczarskij. Tieatr i riewolucyjna*, Moskwa 1975; A. W. Łunaczarskij — *krytyk statii*, Kyjiw 1975 (zbiór artykułów w języku ukraińskim).

W Polsce wydano A. Łunaczarskiego *Pisma wybrane*, Warszawa t. 1 — 1963, t. 2 — 1964, t. 3 — 1969 z przedmową L. Turka. Pojawiła się również książka tegoż autora *Kultura i rewolucja*, Ossolineum 1973, której cała druga część poświęcona jest antropologii filozoficznej i estetyce Łunaczarskiego. Gruntowną analizę muzycznej estetyki Łunaczarskiego zawiera jedyna do tej pory praca na ten temat — artykuł Z. Lissy: *Poglądy A. Łunaczarskiego na muzykę* [w:] *Polsko-rosyjskie miscellanea muzyczne*, Kraków 1967.

<sup>3</sup> Wystarczy wymienić chociażby dwa imponujące objętością tomy *Litieraturnogo nasledstwa*: t. 80 — *W. I. Lenin i A. W. Łunaczarskij (Pieriepiska, dokłady, dokumenty)*, Moskwa 1971 i t. 82 — *A. W. Łunaczarskij. Nieizdannyye matieriały*, Moskwa 1970.

<sup>4</sup> Lebediew: *op. cit.*, wyd. II, s. 4—5.

<sup>5</sup> Łunaczarski: *Pisma wybrane*, t. 2, s. 134.

odpowiedniości. Różnice jednak nie wynikają ze zmiany zainteresowań ani ze zmiany poglądów, lecz z ich rozwoju spowodowanego przede wszystkim samym biegiem historii.

Szczególnie ważnym problemem jest zrekonstruowanie, będącej osią całej estetyki Łunaczarskiego i stanowiącej klucz do właściwego zrozumienia całokształtu jego poglądów estetycznych, teorii wartości artystycznych. Trzeba bowiem pamiętać, że w odróżnieniu od Plechanowa, który był przede wszystkim teoretykiem i w małym tylko stopniu zajmował się krytyką artystyczną *sensu stricto*, dla Łunaczarskiego właściwą domeną zainteresowań jest właśnie krytyka w ścisłym tego słowa znaczeniu, teoria estetyczna zaś stanowi przeważnie podbudowę dla systemu ocen krytycznych. Niekiedy wprawdzie rozważania teoretyczno-estetyczne uzyskują u Łunaczarskiego znaczną samodzielność, lecz z reguły rozważanie zagadnień ogólnoestetycznych nie ma dla niego autonomicznego znaczenia. Nikt bardziej niż autor *Sztuki i rewolucji* nie był daleki od tradycyjnego typu akademickiego uczonego zamkniętego w sferze swoich intelektualnych abstrakcji. Dlatego też uwaga Łunaczarskiego-estetyka koncentruje się w pierwszym rzędzie na takich problemach jak: specyfika sztuki, istota wartości artystycznej, funkcje dzieła sztuki w płaszczyźnie indywidualnej i społecznej, proces wartościowania i kryteria oceny estetycznej itp.

Zanim jednak podejmiemy próbę systematycznego omówienia tych kwestii, nieodzowne będzie zaprezentowanie, chociażby w najogólniejszym zarysie, aparatu metodologicznego Łunaczarskiego. Krytyka nie opuszczała bowiem nigdy wysoka świadomość metodologiczna, troska o wybór właściwych sposobów badania zjawisk artystycznych, o naukową poprawność konstruowanych teorii.

#### KONCEPCJA ESTETYKI „NAUKOWEJ”

W swym pierwszym większym teoretycznym studium *Podstawy pozytywnej estetyki* Łunaczarski podejmuje ambitną próbę stworzenia podwalin „naukowej”, „biologicznej” estetyki, objęcia w jednej formule całokształtu zjawisk estetycznych, wyjaśnienia przy pomocy uniwersalnej zasady „najmniejszego wysiłku” takich różnorodnych kategorii artystycznych, jak piękno i brzydota, tragizm i komizm, typowość i oryginalność, plastyczność, fantastyka, poetyczność itp.<sup>6</sup> Można zarzucić tej pracy brak krytycyzmu, niesamodzielność ujęcia wielu problemów, zbytnią fascynacją teoriami Spencera, Czernyszewskiego i przede wszystkim Nietzschego i Avenariususa, można odrzucać poszczególne z gruntu fałszywe założenia

<sup>6</sup> Łunaczarski j: *Sobranije...*, t. 7, s. 73—89.

(traktowanie socjologii wyłącznie jako jednej z dziedzin „biomechaniki”, jako „złożonego przejawu” biologii), trudno jednakże zgodzić się z twierdzeniem, iż znajduje się ona „w oczywistym dysonansie z tradycjami postępowej rosyjskiej estetyki”, trudno widzieć w niej wyłącznie „pospolitą machistowską koncepcję”.<sup>7</sup> *Podstawy pozytywnej estetyki* zawierają w elementarnej postaci wiele idei, których Łunaczarski nigdy się nie wyrzekł i które starał się rozwijać w swych późniejszych wystąpieniach. Fakt ten nie jest bynajmniej dowodem metodologicznej niekonsekwencji, lecz rezultatem żywego odczucia ciągłości poglądów. Kwestia tzw. „eklektyzmu” Łunaczarskiego będzie jeszcze podjęta, teraz odnotować trzeba jedynie, że krytyk nie tylko bez zmian przedrukowuje swój szkic w 1923 r. ale jeszcze pod koniec życia określa estetykę jako naukę o ocenianiu przedmiotów i zjawisk z punktu widzenia ich wartości estetycznej, widzi zadania estetyki w ustaleniu fizjologicznych, psychologicznych i socjalno-psychologicznych uwarunkowań ocen (sądów) estetycznych.<sup>8</sup>

U fundamentów wczesnej estetyki Łunaczarskiego leży pojęcie „maksimum życia, możliwie największej mocy życiowej”<sup>9</sup> oraz ściśle z nim związane pojęcie zadowolenia, przyjemności<sup>10</sup> jako rezultatu zaspokojenia takiej czy innej potrzeby organizmu.<sup>11</sup> Z bliższej charakterystyki tej „elementarnej i doniosłej” kategorii wynika, że służy ona oznaczeniu tego wszystkiego, co człowiek ujmuje „w pewnym zabarwieniu emocjonalnym, zależnie od tego, czy sprzyja ono jego życiu, czy mu przeciwdziała”, „tego, co pożądane (i tego, co niepożądane)”<sup>12</sup>, czyli oznaczeniu wartości jako takiej. Jednakże Łunaczarski zdaje sobie sprawę, że ta ogólna definicja wartości jest niewystarczająca, gdyż nie pozwala określić specyfiki wartości estetycznej w stosunku do wartości innych typów, głównie etycznej i poznawczej: „Jest zrozumiałe — pisze — że z punktu widzenia biologicznego ocena może być tylko jedna: wszystko, co sprzyja życiu jest prawdą, dobrem i pięknem, jest czymś w ogóle po-

<sup>7</sup> Taką charakterystykę pracy Łunaczarskiego spotykamy u Lebediewa: *op. cit.* wyd. I, s. 17.

<sup>8</sup> Łunaczarski: *op. cit.*, t. 8, Moskwa 1967, s. 322. Szczególnie wyraźnie elementy „pozytywnej” estetyki występują w szeregu muzykologicznych prac Łunaczarskiego. Wymieńmy tu przykładowo takie artykuły zamieszczone w zbiorze A. W. Łunaczarski: *W mirie muzyki*, Moskwa 1971, wyd. II, jak: *O socjologiczneskom mietodie w tieorii i istorii muzyki* (1925 r.), *Odin iz sdwigow w iskusstwowiedienii* (1926 r.), *Socjalnyje istoki muzykalnogo iskusstwa* (1929 r.); por. również w 8 tomie *Sobranija soczinienij...*, *op. cit.*, *Socjologiczeskije i patologiczeskije faktory w istorii iskusstwa* (1929), oraz *Oczieriednyje zadaczi literaturowiedienija* (1931).

<sup>9</sup> Łunaczarski: *Pisma wybrane*, t. 3, s. 843—844. Por. też s. 454.

<sup>10</sup> Łunaczarski: *Sobranije...*, t. 7, s. 60—61.

<sup>11</sup> Łunaczarski: *Pisma...*, t. 3, s. 453.

<sup>12</sup> *Loc. cit.*

zytywnym, dobrym, pociągającym [...]”.<sup>13</sup> W istocie rzeczy każda ocena sprowadza się do „afektywnego zabarwienia”, przyjemnego lub nieprzyjemnego, które wzbudza w nas oceniany przedmiot. Zadowolenie to może powstawać bądź w wyniku bezpośredniego zmysłowego zetknięcia się z ocenianą rzeczą lub zjawiskiem i przejawia się wówczas wprost w formie emocji, bądź też ma charakter upośredniony, intelektualny i uzewnętrznia się wtedy w postaci sądu poznawczego lub etycznego.<sup>14</sup> Zachodzi więc potrzeba wydzielenia z „biologicznej estetyki”, tej w założeniu Łunaczarskiego jedynej, uniwersalnej dyscypliny wiedzy traktującej o wszelkich możliwych ocenach zasadzających się na kryterium „pełni życia” i zawierającej w sobie zarówno etykę jak i teorię poznania<sup>15</sup> — „estetyki w wąskim tego słowa znaczeniu jako nauki o bezpośredniej afektywnej ocenie towarzyszącej naszym postrzeżeniom [...]”.<sup>16</sup> Ponieważ jednak „sztuka, jakiegokolwiek by nie były jej cele i na jakimkolwiek by miejscu nie stawała ona tych lub innych pożytecznych tendencji, zawsze oddziałuje za pośrednictwem wzbudzenia silnego pozytywnego odczucia estetycznego [...] artystyczna twórczość i jej produkty są jednym z głównych obiektów badania estetyki”.<sup>17</sup>

Dzieła sztuki nie są wszakże jedynymi obiektami wywołującymi w nas „pozytywną emocję” estetyczną<sup>18</sup>. Wychodząc ze swej początkowej „biologicznej” definicji wartości estetycznej (piękno to pełnia życia)<sup>19</sup>, Łunaczarski konsekwentnie włącza w obręb estetyki nie tylko wrażenia wzrokowe i słuchowe, lecz traktuje również jako estetyczne „wszystko to, co smaczne, ładnie pachnie, wszystko, co gładkie, aksamitne, co ciepłe, gdy jest mi zimno i chłodne, gdy jest mi gorąco”.<sup>20</sup> Tak więc ocena estetyczna w ścisłym sensie (sąd, wartość, przeżycie estetyczne — bo Łunaczarski często nie rozdziela tych kategorii) może posiadać różne stopnie, możliwa jest tu gradacja od prymitywnych form estetycznej emocji opartych na doznaniach smaku, zapachu, dotyku, temperatury<sup>21</sup> do zadowolenia, jakie odczuwa wrażliwy krytyk — specjalista przy skomplikowanym estetycznym rozbiorze dzieła sztuki.<sup>22</sup> „Estetyka formalna”, analizując zjawiska rytmu, symetrii, harmonii jako czynników konstytuujących „estetyczny walor” przedmiotu, daje nam jednocześnie klucz do zro-

<sup>13</sup> Łunaczarski: *Sobranije...*, t. 7, s. 51.

<sup>14</sup> *Ibid.*, s. 62.

<sup>15</sup> *Ibid.*, s. 51.

<sup>16</sup> *Ibid.*, s. 62.

<sup>17</sup> *Ibid.*, t. 8, s. 323.

<sup>18</sup> *Ibid.*, s. 273.

<sup>19</sup> Łunaczarski: *Pisma...*, s. 455.

<sup>20</sup> Łunaczarski: *Sobranije...*, t. 7, s. 62—63.

<sup>21</sup> *Ibid.*, s. 62—64.

<sup>22</sup> *Ibid.*, t. 8, s. 326.

zumienia wszelkich innych, prostszych „emocji estetycznych”.<sup>23</sup> Lecz „piękno formalne”, z którym mamy do czynienia wówczas, gdy „to lub inne widzialne lub słyszalne zjawisko zużytkowuje całą ilość energii, będącej w dyspozycji danego organu i przy tym pobudza go rytmicznie, prawidłowo” (osiągnięcie maksymalnego bogactwa, intensywności i różnorodności wrażeń przy minimalnej utracie życiowej energii) nie wyczerpuje wszystkich przejawów piękna.<sup>24</sup> „Estetyczne znaczenie” posiadają dla nas także rzeczy i procesy, które wywołują w psychice człowieka określone skojarzenia, określone przedstawienia. Jednym z typów takich asocjacji jest „asocjacja sympatyczna”<sup>25</sup>, związana z całym bogactwem duchowych przeżyć człowieka, jego nastrojów, wzruszeń itp., z całym estetycznym światem jednostki i odgrywająca szczególną rolę w sztuce.

Wydaje się, że już sam fakt wprowadzenia przez Łunaczarskiego obok pojęcia „piękna formalnego” — „piękna asocjacji” powinien odsunąć od niego wszelkie zarzuty o „abstrakcyjnym biologizmie” czy „formalizmie” jego wczesnej estetyki. Dodatkowo przekonuje o tym jeszcze to, iż rozważania o dwóch rodzajach piękna<sup>26</sup> na nowo i w przetransformowanej postaci zostaną postawione przez Łunaczarskiego w epoce radzieckiej jako problem współzależności wartości estetycznej i społecznej dzieła sztuki. Można bez przesady stwierdzić, że nie ma w tym okresie takiej pracy Łunaczarskiego, która by w tej czy innej mierze, w tej czy innej formie nie nawiązywała do sprawy ideowości (tendencji) i artyzmu w sztuce.

Błędem byłoby również sądzić, iż „naukowa” estetyka Łunaczarskiego to estetyka wyłącznie opisowo-wyjaśniająca. Wprost przeciwnie, estetyka „biologiczna” spełnia także funkcje normatywne. Konstruuje ona mianowicie system wartości, ustala ich hierarchię, układa wszystkie wartości przyrody i życia wokół ideału „pełni życia”, ideału nie tylko biologicznego ale i społecznego.<sup>27</sup> Normatywizm ten nie jest jednak dowolnym, subiektywnym narzucaniem sztuce obcych jej naturze, jej immanentnym prawom rozwoju absolutnych prawideł, lecz polega na stosowaniu do oceny zjawisk sztuki tylko tych norm, które zostały organicznie wyprowadzone z analizy zasad jej wewnętrznych prawidłowości.<sup>28</sup> „Moralne oburzenie lub chęć mierzenia ciężarów przy pomocy arszynów, wnoszenie w obcą epokę swoich własnych kryteriów jako czegoś abso-

<sup>23</sup> *Ibid.*, t. 7, s. 65.

<sup>24</sup> *Ibid.*, s. 70.

<sup>25</sup> *Ibid.*, s. 69—70.

<sup>26</sup> Ostatnio w radzieckiej estetyce tę część systemu Łunaczarskiego przypomniał i częściowo włączył do swojej teorii Burow, por. B. Burow: *Estietika: problemy i spory*, Moskwa 1975, s. 59—67.

<sup>27</sup> Por. Łunaczarski: *Pisma...*, t. 3, s. 843—844.

<sup>28</sup> *Ibid.*, s. 844. Por. też t. 1, s. 443.

lutnego jest chwytem, który nie licuje z naukową krytyką”<sup>29</sup> — zauważa w związku z tym Łunaczarski.

Stały sprzeciw wzbudzała w Łunaczarskim plechanowska koncepcja historyczno-genetycznego, czysto „objaśniającego” podejścia do zjawisk artystycznych, ograniczającego się do odnalezienia „klasowego ekwiwalentu” dzieła i programowo rezygnującego z jego oceny, z rozpatrzenia jego wartości dla określonych klas społecznych.<sup>30</sup> Łunaczarski słusznie przy tym konstatuje, że o ile autor *Listów bez adresu* wbrew swoim teoretycznym deklaracjom pozwalał sobie nierzadko na odejście od postulowanego obiektywizmu i wyrażał swą publicystyczną (społeczną) ocenę dzieł sztuki, o tyle „ocena artystycznych walorów”, „formalnych stron dzieła” z reguły była przez niego pomijana.<sup>31</sup> Nasz krytyk uważa to za duży niedostatek nauki Plechanowa, gdyż właśnie zagadnienia „artystycznego mistrzostwa” i psychologii ocen estetycznych stanowią, według niego, właściwy przedmiot zainteresowania estetyki w wąskim znaczeniu.<sup>32</sup> Wyjście z sytuacji Łunaczarski widzi w połączeniu w harmonijną całość obiektywno-socjologicznej zasady Plechanowa z „teorią ocen”, w „ustanowieniu organicznej więzi między wszystkimi trzema punktami widzenia — genetycznym, oceniającym publicystycznie i oceniającym estetycznie”.<sup>33</sup> Jeżeli jeszcze Łunaczarski gotów byłby zgodzić się z Plechanowem, że w niektórych wypadkach estetyk czy historyk sztuki może poprzestać na obiektywno-genetycznym podejściu do badanych faktów artystycznych<sup>34</sup>, to nie do pomyślenia jest, jego zdaniem, żądanie od krytyka (i to w dodatku krytyka marksistowskiego), aby zrezygnował z oceniania dzieł sztuki przy pomocy „kryterium powinności, tj. największej ich zdolności służenia dziełu socjalistycznego budownictwa”.<sup>35</sup> Dla Łunaczarskiego marksizm w nauce o sztuce był zawsze „nie tylko metodą poznania autentycznych korzeni sztuki lecz i metodą jej krytyki, i metodą jej wykorzystania”.<sup>36</sup> Poznanie i ocena w marksistowskiej estetyce stanowią, w jego przekonaniu, dwie strony tego samego procesu badawczego.

Autor *Tez o zadaniach krytyki marksistowskiej* zawsze zdecydowanie bronił twierdzenia o społecznym, klasowym charakterze sztuki oraz uzasadniał konieczność klasowej analizy zjawisk artystycznych, unikając

<sup>29</sup> Łunaczarski: *Sobranije...*, t. 8, s. 342.

<sup>30</sup> A. Łunaczarski: *Stati o sowietskoj literaturie*, Moskwa 1971, wyd. II, s. 18—19, 20.

<sup>31</sup> Łunaczarski: *Sobranije...*, t. 8, s. 272—274.

<sup>32</sup> *Ibid.*, s. 273.

<sup>33</sup> *Ibid.*, s. 229.

<sup>34</sup> *Ibid.*, s. 280. Por. też t. 4, Moskwa 1964, s. 29.

<sup>35</sup> Łunaczarski: *Sobranije...*, t. 8, s. 242 oraz t. 7, s. 571, 572.

<sup>36</sup> *Ibid.*, t. 8, s. 248.

przy tym naiwnych socjologicznych schematów i uproszczeń. Specyfika pozycji Łunaczarskiego wśród radzieckich badaczy sztuki w latach dwudziestych polegała na tym, iż traktował on sztukę nie tylko jako „złożoną funkcję społeczności”, lecz potrafił w niej dostrzec także „zadziwiający dokument przeżyć” ludzkich.<sup>37</sup> Jak słusznie zauważa A. Farbsztejn, „klasowość pojmował on nie tylko na poziomie intelektualnym, na poziomie idei, lecz i na poziomie emocjonalnym, psychologicznym”.<sup>38</sup> Socjalno-psychologiczne objaśnianie zjawisk artystycznych pozwoliło Łunaczarskiemu w głęboki, twórczy sposób podejść do wielu skomplikowanych problemów estetycznych, takich np., jak kryteria wartości artystycznej i oceny estetycznej dzieł sztuki.

#### NATURA WARTOŚCI ESTETYCZNEJ DZIEŁA SZTUKI

Wyżej staraliśmy się przedstawić, jak Łunaczarski stopniowo uściślał przedmiot swej „naukowej” estetyki, oddzielając od wartości w ogóle — wartości estetyczne, od estetycznych z kolei węższą ich klasę — wartości artystyczne, te ostatnie czyni właściwym obiektem badań estetycznych. Zaznaczyliśmy ponadto, iż, charakteryzując wartości estetyczne i artystyczne, Łunaczarski nie ogranicza się bynajmniej do strony psychofizjologicznej (biologicznej), lecz równolegle podejmuje zagadnienie ich społeczno-psychologicznych uwarunkowań. Kwestię tę rozpatrzymy obecnie bardziej szczegółowo zarówno w aspekcie genezy, jak i sposobu istnienia (struktury i funkcji) wartości artystycznych.

#### BIOLOGICZNO-SPOŁECZNA GENEZA WARTOŚCI ARTYSTYCZNYCH

Kiedy minął okres niekrytycznej fascynacji ideami empiriokrytycznej estetyki, Łunaczarski w sposób coraz bardziej systematyczny zwraca się w stronę opracowania kwestii społecznej istoty wartości estetycznej dzieła sztuki, klasowego jej pochodzenia. Jak wiemy, lata dwudzieste w marksistowskiej estetyce radzieckiej były okresem wszechwładnego panowania jednostronnego socjologizmu spod znaku szkoły Pieriewie-rziewa i Friczego, okresem niekwestionowanego autorytetu estetyki Plechanowa. W niektórych wypadkach ta ogólna tendencja epoki odcisnęła swój negatywny ślad także na koncepcjach estetycznych Łunaczarskiego.

<sup>37</sup> Łunaczarskij: *W mirie muzyki*, s. 117.

<sup>38</sup> A. Farbsztejn: *O putiach stanowlenija sowietskoj muzykalnoj estietiki (20—40-je gody)* [w:] *Muzyka w socyjalisticzeskom obszczestwie*, nr 2, Leningrad 1975, s. 172.



Mimo to, nigdy nie przestawał on krytykować ograniczeń prymitywnej socjologii w teorii i historii sztuki, w estetyce i krytyce<sup>39</sup>, konsekwentnie podkreślał znaczenie biologicznych, psychologicznych, lingwistycznych a nawet matematycznych i fizycznych nauk w badaniach nad czynnikami warunkującymi piękno artystyczne. Kładł też nacisk na potrzebę zgłębiania indywidualnej biografii twórcy dla pełnego zrozumienia dzieła sztuki, na rolę niepowtarzalnej osobowości artysty w tworzeniu nowych wartości.<sup>40</sup> Z tych m.in. powodów już wówczas wysuwano przeciwko niemu zarzut „eklektyzmu”. Nie zapominajmy jednak, że już sam fakt postawienia w tamtym czasie podobnych kwestii powinien być oceniony pozytywnie, ponieważ oznaczał formę przeciwstawienia się obowiązującej powszechnie plechanowsko-pieriewierzewskiej ortodoksji w estetyce.<sup>41</sup>

W pełni akceptując podstawową dla marksistowskiej estetyki tezę o związku twórczości artystycznej z życiem społecznym epoki, Łunaczarski nie pojmował jej jednak jako bezpośredniej zależności dzieła sztuki od ekonomiki, ani tym bardziej jako prostego wyrażenia w utworze klasowej „psychoideologii” artysty. Krytyk starał się unikać wyznaczania każdemu pisarzowi jakiegoś ściśle określonego miejsca w klasowej strukturze społeczeństwa i rozwijał tezę, iż twórczość artysty jako przedstawiciela inteligencji sytuuje się z reguły na przecięciu wpływów kilku klas<sup>42</sup> i zawiera obok elementów wyraźnie klasowych, także ogólnoludzkie<sup>43</sup>. Uważał, iż nie można sprowadzać zadań nauki o sztuce wyłącznie do ustanowienia socjalnej genezy dzieł sztuki, do konstatacji, iż „taka oto a taka klasowa grupa będąc na takim to a takim poziomie rozwoju znalazła swoje naturalne wyrażenie w takim to a takim dramacie”<sup>44</sup>. „Metoda” taka nie może być uwieńczona sukcesem choćby z tego względu, że wartość artystyczna w węższym znaczeniu tzn. formalno-estetyczna, czyśto strukturalna strona dzieła a więc ten czynnik, który wyznacza specyfikę sztuki tylko w ograniczonej mierze da się wywieść z klasowego rozkładu sił w społeczeństwie. Wprawdzie „to, co wyraziście, pełne ekspresji dla jednej grupy, może okazać się wręcz niewyraźne, pozbawione ekspresji dla innej”<sup>45</sup>, lecz Łunaczarski niejednokrotnie zaznaczał, że zwią-

---

<sup>39</sup> Łunaczarski jako jeden z pierwszych marksistowskich estetyków wystąpił z krytyką teorii Pieriewierziewa jeszcze w połowie lat dwudziestych, por. *Literaturnoje nasledstwo*, t. 82, Moskwa 1970, s. 76.

<sup>40</sup> Por. np. Łunaczarskij: *Sobranije...*, t. 8, s. 264, 318, a także *Literaturnoje nasledstwo*, s. 63, 78—79.

<sup>41</sup> Lebediew: *Estietičeskije wzglady...*, wyd. I, s. 180—181.

<sup>42</sup> Łunaczarski: *Pisma...*, t. 1, s. 424.

<sup>43</sup> *Ibid.*, t. 2, s. 135, 138, 164, 276, 491; t. 1, s. 515—517.

<sup>44</sup> Cytat (wg:) Trifonow: *op. cit.*, s. 528.

<sup>45</sup> Łunaczarski: *Pisma...*, t. 1, s. 448—449.

zek dzieła sztuki z psychologią danej klasy realizuje się przede wszystkim za pośrednictwem jego zawartości treściowej, ideowej.<sup>46</sup> To tłumaczy szczególne zainteresowanie, jakim darzą treść dzieła sztuki przedstawiciele socjologicznie zorientowanej estetyki, ale bynajmniej nie usprawiedliwia ani zawężenia analizy dzieła sztuki jedynie do jego treści, ani też szukania klasowych determinant dla najdrobniejszych szczegółów artystycznej formy, tak jak to czynił Pieriewierzew. Dialektyka rozwoju społecznego, wysuwająca na czoło nowe klasy społeczne głoszące nowe treści ideologiczne, które szukają sobie ujścia także w sztuce, nie przesądza jeszcze pojawienia się nowych form artystycznych, ponieważ „forma danego dzieła wyznaczana jest nie tylko jego treścią lecz i niektórymi innymi momentami”. Często jest ona związana „nie z dziełem, a z całą epoką i z całą szkołą”.<sup>47</sup> Tutaj właśnie znajdują zastosowanie „immanentne, psychofizjologiczne prawa” rządzące rozwojem form artystycznych i zmieniającymi się sposobami percepcji dzieł sztuki, m.in. tzw. „prawo złożoności”, czyli „naturalne dążenie każdej szkoły artystycznej do komplikowania i potęgowania efektów swoich tworów”.<sup>48</sup> Żądanie od marksistowskiej estetyki, aby ze szczególną troską zajęła się odrębnym zadaniem badania artystycznych form, w żadnym wypadku nie oznacza ustępstwa na rzecz formalizmu w nauce o sztuce, nie oznacza zgody na odrywanie faktów artystycznych od życia społecznego i rozpatrywanie ich wyłącznie w autonomiczno-ewolucyjnym porządku sztuki.<sup>49</sup> W ostatniej instancji pojawienie się nowych dzieł, nowych szkół, stylów i epok artystycznych związane jest zawsze z prawidłowościami rozwoju społecznego.<sup>50</sup>

Wyczerpująca ocena krytyczna dzieła sztuki jest niemożliwa bez przeprowadzenia uprzednich badań genetycznych, tzn. bez jasnego przedstawienia, jakie siły społeczne zrodziły dany utwór, jednakże zabiegi te mogą mieć wyłącznie charakter przygotowań przed podjęciem właściwej analizy estetycznej dzieła<sup>51</sup> zarówno od strony strukturalnej (formalno-estetycznej)<sup>52</sup>, jak i funkcjonalnej.<sup>53</sup> Specyfika sztuki ujawnia się bo-

<sup>46</sup> Łunaczarski: *Stati...*, s. 103.

<sup>47</sup> *Ibid.*, s. 104. Por. też Łunaczarski: *Sobranije...*, t. 8, s. 37.

<sup>48</sup> Łunaczarski: *Pisma...*, t. 2, s. 87—88. Por. też Łunaczarski: *Sobranije...*, t. 7, s. 96—97.

<sup>49</sup> Łunaczarski: *Stati...*, s. 42. Polemice z teoriami formalistów — Szkołowskiego, Tynianowa, Eichenbauma — Łunaczarski poświęcił artykuł *Formalizm w nauce o sztuce* — por. A. Łunaczarski: *Sobranije...*, t. 7.

<sup>50</sup> Łunaczarski: *Pisma...*, t. 1, s. 447, s. 469.

<sup>51</sup> Łunaczarski: *Stati...*, s. 20.

<sup>52</sup> Łunaczarski: *Pisma...*, t. 1, s. 448.

<sup>53</sup> Łunaczarski: *Stati...*, s. 20.

wiem w całej pełni tylko w sposobach jej oddziaływania na odbiorców. Wartość artystyczna dzieła sztuki ostatecznie aktualizuje się dopiero w toku percepcji estetycznej. Jeśli więc socjologia jest przydatna estetykowi-marksście głównie wówczas, gdy chodzi o zbadanie społecznej genezy dzieła sztuki, a także funkcji, jakie pełni ono wobec różnych klas społecznych, to psychologia i psychofizjologia ma pomóc w określeniu, na czym polega siła oddziaływania konkretnych form artystycznych, ma zbadać zasady percepcji estetycznej dzieła sztuki w planie przede wszystkim indywidualnym, uwzględniając oczywiście ten fakt, że „atmosfera psychiczna również zmienia się od epoki do epoki i od klasy do klasy”.<sup>54</sup>

#### SPOSÓB ISTNIENIA (STRUKTURA I FUNKCJE) WARTOŚCI ARTYSTYCZNYCH

Łunaczarski nie wdaje się w filozoficzne rozważania na temat sposobu istnienia wartości estetycznych i artystycznych w ogóle. Jego rozważania teoretyczne w tej kwestii (nie zapominajmy, że jest on przede wszystkim krytykiem) dotyczą głównie wartości artystycznej reprezentowanej przez dzieła poszczególnych rodzajów sztuki - teatru, muzyki, literatury, malarstwa itp., w mniejszym stopniu zaś wchodzą w sferę ogólnoksjologicznych konstrukcji. To czyni dzisiaj szczególnie cennymi jego analizy, ale i stanowi o pewnej ich słabości — w niektórych wypadkach pozbawia je bowiem koniecznej filozoficznej perspektywy. Nie znaczy to oczywiście, że rozważania te to tylko zbiór oderwanych uwag o różnych typach wartości artystycznych. U Łunaczarskiego występuje wystarczająca ilość twierdzeń na ten temat, aby pokusić się o próbę wyeksplikowania ich w formie całego systemu myśli o mistrzostwie artystycznym. Tylko śmierć przeszkodziła Łunaczarskiemu zrealizować zamiar systematycznego wyłożenia swojej teorii mistrzostwa artystycznego.<sup>55</sup>

Teza o obiektywno-subiektywnym, przedmiotowo-podmiotowym, materialno-idealnym charakterze wartości artystycznych jest dla Łunaczarskiego jak gdyby czymś samo przez się zrozumiałym, nie wymagającym bardziej rozbudowanych dowodów. Dzieło sztuki w swym bezpośrednim kształcie stanowi jedynie „pewien skryształizowany wyraz takich czy innych zewnętrznych elementów materialnych czy symbolicznych (znaków)”, pewien zespół dźwięków, linii, barw itp., a „nabiera wartości tylko o tyle, o ile działa na psychikę ludzką”.<sup>56</sup> Wartości estetyczne dzieła sztuki jako należące do świata duchowej kultury człowieka „przejawiają

<sup>54</sup> Łunaczarski: *Pisma...*, t. 1, s. 443.

<sup>55</sup> Łunaczarski: *Stati...*, s. 300.

<sup>56</sup> Łunaczarski: *Pisma...*, t. 1, s. 440.

się w przedmiotach (przy czym, jednakże, ich istota zawiera się nie w tych rzeczach)".<sup>57</sup> „Książka, na przykład, jest rzeczą; lecz jej istota nie leży w jej rzeczowej treści — nie w papierze, nie w literach, jako znakach (drukarskich), a w tych ideach, które znakami i rysunkami zostały w niej wyrażone”.<sup>58</sup>

Artystą kieruje chęć stworzenia pięknej rzeczy. Pragnie on tak „zmienić formę” przedmiotu, aby „zwiększyć ilość wrażeń, których dany przedmiot dostarcza”, aby „uczynić go barwniejszym, bardziej interesującym, bardziej poddającym się naszej percepcji”.<sup>59</sup> Dzieło sztuki nie jest więc przypadkową kombinacją materialnych elementów, lecz ich świadomą organizacją dla osiągnięcia zamierzonego przez twórcę celu. Celem tym jest emocjonalne oddziaływanie na odbiorcę, przekazanie mu swojej wizji świata, swojej oceny opisywanej rzeczywistości, „zarażenie” go swoim uczuciem. Artysta kształtując obraz artystyczny „obrabiając go, stara się wybrać takie słowa, stworzyć taki rytm, który przekształciłby jego uczucia w zjawisko społeczne”.<sup>60</sup> Fizyczny przedmiot staje się wartością (w danym wypadku artystyczną) tylko wówczas, gdy nabiera „społecznego charakteru”, tzn. gdy wywołuje żywy oddźwięk w duszach ludzkich. „Dzieło sztuki — konstatuje Łunaczarski — jest absolutnie nie do pomyślenia bez oddziaływania na uczucia estetyczne odbiorcy: jeżeli dzieło to nie sprawia zadowolenia, nie można uznać go za dzieło sztuki”.<sup>61</sup> Dlatego też „absolutnie indywidualnych” momentów w dziele sztuki być nie może „już choćby dlatego, że jeśliby dane przeżycie wyrażone w dziele artystycznym było absolutnie indywidualnym, to nie miałyby ono żadnego społecznego znaczenia, nie znalazłoby żadnego zrozumienia, żadnej oceny [...] Tylko to ma sens, co włącza się w społeczną tkankę i im bardziej dzieło włącza się w nią, im szerzej ogarnia swoją epokę i przenosi się w epoki następne, tym większy jest jego społeczny sens i tym bardziej jest ono utalentowane, genialne”.<sup>62</sup>

Tak więc wartość artystyczna odznacza się pewną dwupłaszczyznowością: pierwszy jej plan — to owa celowa kombinacja materialnych czynników — dźwięków, ruchów, barw, linii itp., drugi — „społeczne znaczenie”, „społeczny sens”, jednym słowem, pozytywna estetyczna emocja nadbudowująca się nad materialną podstawą i ożywiająca ją. Co jest jednak źródłem tego specyficznego „zadowolenia estetycznego”, estetycznego

<sup>57</sup> Łunaczarski: *Sobranije...*, t. 4, Moskwa 1964, s. 12.

<sup>58</sup> *Ibid.*

<sup>59</sup> Łunaczarski: *Pisma...*, t. 1, s. 406.

<sup>60</sup> Łunaczarski: *Sobranije...*, t. 8, s. 204—205.

<sup>61</sup> Łunaczarski: *Pisma...*, t. 1, s. 441.

<sup>62</sup> Łunaczarski: *Sobranije...*, t. 8, s. 82.

przeżycia, jakiego doznajemy w wyniku obcowania z autentycznym dziełem sztuki — strona formalna czy „treściowa” dzieła, czy możliwe jest wydzielenie z dzieła sztuki ekstraktu arcyzmu (czystego, jak go nazywa Łunaczarski, „elementu muzycznego”, „architektonicznego”, czystej „literackości”, „malarzkości” itp.), jak kształtuje się zależność pomiędzy wartościami formalnymi i „wartością społeczną” dzieła sztuki, pomiędzy jego funkcją ściśle estetyczną i funkcją społeczną — oto w przybliżeniu krąg problemów, które tutaj interesują Łunaczarskiego.

Dla krytyka nie ulega wątpliwości, że o dziele sztuki można mówić tylko jako o tworze całościowym, organicznie jednoczącym w sobie czynnik formalno-estetyczny i ideowy, tzn. treściowy. Jako twór formalno-artystyczny, dzieło sztuki jest pewną zamkniętą w sobie, harmonijną strukturą, nową, zupełnie odrębną realnością rządzącą się swoją własną wewnętrzną logiką<sup>63</sup>; jako „wartość społeczna” może istnieć tylko w określonym kontekście społecznym i realizować się w pełni tylko poprzez funkcje, jakie spełnia wobec odbiorców. Wartości czysto formalne splatają się w dziele artystycznym z całym systemem wartości etycznych, poznawczych, ideologicznych itp., co w rezultacie warunkuje wypełnianie przez sztukę szeregu zadań społecznych. Nieporozumieniem byłoby jednak sądzić, że tzw. pozaestetyczne wartości występują w sztuce w swej czystej, „życiowej” postaci. Gdyby tak było, specyfika sztuki mogłaby łatwo ulec zakwestionowaniu. Właśnie arcyzm jest tym czynnikiem, który przetapia wartości pozaestetyczne w żywe ciało sztuki: „Artystycznym można nazwać tylko takie dzieło, które chociaż i broni dowolnie szerokiej lub głębokiej myśli, tym niemniej wyraża ją w obrazach bezpośrednio poruszających uczucia percypujących to dzieło (ludzi)”<sup>64</sup>.

Łunaczarski konsekwentnie występował przeciw teoriom „sztuki dla sztuki” programowo odrzucającym społeczną rolę sztuki, ograniczającym jej sferę wyłącznie do piękna zmysłowych form. W przekonaniu krytyka-rewolucjonisty wszelka rzeczywistość wielka sztuka jest sztuką ideową, wyraża w specyficznej obrazowej formie ogólnoludzkie idee — myśli oraz uczucia i nastroje.<sup>65</sup> Dotyczy to nie tylko sztuk przedstawiających —

<sup>63</sup> Por. Łunaczarski: *Pisma...*, t. 1, s. 658—660, 663 oraz t. 2, s. 503—504.

<sup>64</sup> Łunaczarski: *Sobranije...*, t. 8, s. 34. Por. też s. 36 oraz t. 7, s. 160.

<sup>65</sup> *Ibid.*, t. 7, s. 412; t. 8, s. 224—225.

Znaczenie wkładane przez Łunaczarskiego w takie pojęcia, jak ideowość, tendencyjność, publicystyczność, agitacyjność sztuki często zmienia się w zależności od kontekstu, w którym występują. I tak ideowość w sztuce zazwyczaj utożsamia on poprostu z treściową (intelektualną i emocjonalną) zawartością dzieła, ale bywa ona także rozumiana wężiej jako wyrażanie przez sztukę tendencji ideologicznych i politycznych, określonej klasy a nawet partii danej klasy. Dla uniknięcia nieporozumień proponujemy, aby dla ideowości w szerokim sensie pozostawić to

literatury, malarstwa, teatru itp. lecz także muzyki i architektury. Uzasadnia to Łunaczarski tym, iż właściwością łączącą różne formy sztuki, różne rodzaje i gatunki artystyczne jest wspomniana już obrazowość. Właśnie w obrazowości (element strukturalny) i emocjonalnym oddziaływaniu (element funkcjonalny) należy szukać wyznaczników oddzielających sztukę zarówno od publicystyki, jak i od dokumentalnego opisu, np. historycznego czy socjologicznego: „Jedynie doskonałość formy, to znaczy zdolność oddziaływania na uczucie, budzenie zachwyty, umiłowanie piękna, jedynie wyrazistość, oszczędność środków, które w sumie mienimy pięknem, wdziękiem itp. — jedynie to tylko czyni dane zjawisko dziełem sztuki”<sup>66</sup>.

Łunaczarski nigdy nie traktował podziału na treść i formę dzieła sztuki w sposób sztywny, schematyczny. Ujmując dzieło sztuki jako organiczną jedność formalnego (strukturalnego) i treściowego aspektu, jedność wartości artystycznej i „ideowej”<sup>67</sup>, występował tym samym przeciwko naiwnemu, uproszczonemu rozdzielaniu dzieła sztuki na wewnętrzną treść i zewnętrzną wobec niej formę-„naczynie” dla tejże treści, co było właściwe rosyjskim szermierzom oświecenia — Bielińskiemu, Czernyszewskiemu, Dobrolubowowi<sup>68</sup>. Z drugiej strony, operowanie wąskim pojęciem wartości artystycznej pozwalało Łunaczarskiemu nie odmawiać wartości artystycznej ani malarstwu bezprzedmiotowemu, ani czysto formalnej muzyce nie wyrażającej żadnego nastroju, żadnego uczucia. Krytyk potrafił też dostrzec wartość artystyczną dzieł sztuki o obcej, a nawet wrogiej socjalizmowi treści, umiał docenić znaczenie formalnych osiągnięć wielu ówczesnych awangardowych kierunków w sztuce, których filozoficznych, światopoglądowych założeń często nie akceptował. Tutaj bierze początek odrębna dziedzina refleksji teoretycznej Łunaczarskiego, dziedzina w której ogniskują się i znajdują ostateczne dopełnienie za-

---

miano, natomiast w pozostałych wypadkach mówić po prostu o tendencyjności, publicystyczności i agitacyjności.

<sup>66</sup> Łunaczarski: *Pisma...*, t. 1, s. 322. Por. też Łunaczarski: *Stati...*, s. 266 oraz A. W. Łunaczarski: *o teatrze i dramaturgii*, Moskwa 1959, t. 2, s. 43.

<sup>67</sup> Jak mogliśmy się przekonać z dotychczasowych wywodów Łunaczarskiego, termin „wartość artystyczna” występuje w dwóch różnych znaczeniach: 1) wartość artystyczna w wąskim znaczeniu rozumiana jako zespół formalnych środków wyrazu i 2) wartość artystyczna w szerokim sensie jako organiczna jedność walorów formalnych i ideowych (treściowych). W tym drugim wypadku rozróżnienie: „wartość artystyczna” — „wartość społeczna” traci oczywiście sens i można już tylko mówić o jednej „socjalno-estetycznej wartości” dzieła sztuki — por. Łunaczarski: *Sobranije...*, t. 8, s. 543—545 oraz *Litieraturnoje nasledstwo*, s. 70.

<sup>68</sup> Łunaczarski: *Sobranije...*, t. 8, s. 258—259.

równy jego spostrzeżenia na temat biologiczno-społecznej genezy wartości dzieła sztuki, jak i uwagi o ich relacjonistycznym sposobie istnienia. Chodzi o teorię estetycznego wartościowania Łunaczarskiego.

#### KRYTYKA WARTOŚCI ARTYSTYCZNEJ — OCENA ESTETYCZNA DZIEŁA SZTUKI

Historia sztuki świadczy o tym, iż formy sztuki podlegają poważnym przemianom w ciągu wieków w różnych społeczeństwach i w różnych kulturach; zmieniają się również ludzkie potrzeby estetyczne, oczekiwania kierowane pod adresem dzieł sztuki, jednym słowem, zachodzi nieustanna fluktuacja ocen estetycznych dzieł sztuki. Fakty te jednak, zdaniem Łunaczarskiego, nie dowodzą jeszcze, iż w sztuce panuje całkowita relatywność wartości, nie przeczą możliwości odnalezienia obiektywnych kryteriów wartości artystycznej, pozwalających zbudować względnie stałą hierarchię różnych typów piękna artystycznego.

W sferze ocen estetycznych dzieł sztuki nie panuje absolutna dowolność. Chociaż proces wartościowania estetycznego jest zawsze „ustalaniem stosunku między ocenianym przedmiotem, a oceniającym go przedmiotem”,<sup>69</sup> a istnienie wartości estetycznej w dziele sztuki jest stwierdzone tylko wówczas, gdy dzieło wywołuje w nas silną reakcję emocjonalną i nie można na skutek tego wykluczyć rzutowania na ocenę takich czynników, jak np. poziom kultury estetycznej odbiorcy, jego przynależność narodowa czy klasowa, to przecież podstawą dla dokonywania ocen estetycznych są nie tylko subiektywne przeżycia jednostki, lecz przede wszystkim obiektywne właściwości samego dzieła.<sup>70</sup> A i sama psychofizjologia percepcji estetycznej ulega w toku dziejów w zasadzie tylko nieznacznym zmianom.<sup>71</sup> Ważnym czynnikiem sprzyjającym obiektywności ocen estetycznych jest również bezinteresowny, autyлитarny charakter kontemplacji estetycznej.<sup>72</sup>

Odrzucenie przez Łunaczarskiego zarówno wszelkiego absolutyzmu estetycznego, głoszącego niezmienność, uniwersalność norm estetycznych, jak i skrajnego socjologicznego, historycznego, kulturowego relatywizmu, opowiadającego się za powszechną względnością wartości artystycznych, prowadzi krytyka do uznania swoistej odmiany pluralizmu aksjologicznego. Podstawowe zasady swej umiarkowanej pluralistycznej koncepcji wartości artystycznych zawarł Łunaczarski jeszcze w pracy *O artyście w ogóle...* z 1903 r. przedrukowywanej następnie w 1922 i 1925 r. Nie

<sup>69</sup> Łunaczarski: *Pisma...*, t. 3, s. 663.

<sup>70</sup> Łunaczarski: *Sobranije...*, t. 8, s. 545.

<sup>71</sup> Łunaczarski: *Pisma...*, t. 2, s. 634.

<sup>72</sup> *Ibid.*, t. 3, s. 677.

odmawiając wartości ani „sztuce tendencyjnej”, ani „sztuce dla sztuki”, trzecią historycznie ukształtowaną jej postać — „sztukę koncentrującą życie” uważa za najwyższą i najszerzą tzn. mieszczącą w sobie zarówno sztukę czystą, jak i sztukę-apostolstwo, sztukę-pouczającą.<sup>73</sup>

W przeciągu całej swej działalności krytyczno-teoretycznej Łunaczarski niejednokrotnie dawał wyraz przekonaniu o pierwszeństwie sztuki „ideowej”, sztuki głębokich, humanistycznych treści przed sztuką formalistyczną, sztuce „organizującej myśli i uczucia” człowieka przed sztuką „organizującą wrażenia”. Tej ostatniej przyznawał jednak ważną funkcję dostarczania ludziom przyjemnej rozrywki, odprężenia, funkcję upiększania środowiska ludzkiego, i w tym widział jej niezbędność w kulturze.<sup>74</sup>

Dynamicznie zmieniające się szkoły, kierunki, style ostatnich dzieiesięcioleci — pisze Łunaczarski w 1917 r. — przekonały krytyków, iż nie należy odrzucać pochopnie tego, co w pierwszej chwili może wydać się niezrozumiałym, a nawet bezsensownym. Rozszerza się skala wrażliwości estetycznej odbiorców, „wzrasta liczba tych, którzy zdolni są szcycić się całym artystycznym dorobkiem ludzkości, lubić całą jej przeszłość, cenić twórczość wszystkich narodów, wszystkich wieków w tych arcydziełach, w których dana forma życia i uczucia znalazła wyrażne, silne i czyste wyrażenie”.<sup>75</sup> Mimo to, nie wszystkie odmiany sztuki są jednakowo cenne i istnieje wśród nich bardzo wyraźne zróżnicowanie. „Nie mam tutaj na myśli stopni jej rozwoju historycznego — wyjaśnia krytyk. — Trudno w ogóle mówić o równomiernym i planowym postępie w sztuce, dzieje sztuki nie stanowią bowiem linii ciągłej, przebiegają kapryśnie [...] nigdzie nie dostrzeżemy zgodności między stopniem rozwoju historycznego a gradacją pełni i doskonałości wewnętrznej.”<sup>76</sup> Pozostając pod wyraźnym wpływem modernizmu<sup>77</sup>, Łunaczarski niekiedy absolutyzował wartość sztuki symbolicznej, czy jak ją też nazywał sztuki „tragizmu religijnego”, „wiecznego tragizmu życia ludzkiego”. Dla nas jednak nie to jest tutaj ważne, lecz sam sposób myślenia krytyka o problemach artystycznych: „To wszystko, co powiedziałem wyżej (uzasadnienie wyższości sztuki symbolicznej wobec naturalizmu — T. S.), bynajmniej nie zwraca się przeciwko sztuce naturalistycznej — może ona zachować swoje jakże poczesne miejsce. Dla heroicznego eposu lub symfonii nikt przecież nie odrzuca prostej piosenki. Królestwo sztuki jest

<sup>73</sup> *Ibid.*, s. 243—255.

<sup>74</sup> Łunaczarski: *Sobranije...*, t. 7, s. 407—408.

<sup>75</sup> *Ibid.*, s. 184.

<sup>76</sup> Łunaczarski: *Pisma...*, t. 2, s. 39—40.

<sup>77</sup> Na modernistyczne koneksje Łunaczarskiego zwrócił uwagę L. Turek: *Kultura i rewolucja*, s. 239.



rozległe, znajdzie się w nim miejsce dla wielorakich postaci piękna i metod twórczości. Panuje w nim jednak hierarchia a sztuka symboliczna stoi na jej szczycie.”<sup>78</sup>

Jak się więc okazuje, w sztuce „każdy następny krok nie przekreśla poprzedniego lecz włącza go do szerszego systemu. Nie chodzi tu o stadia rozwoju lecz o stopnie pełnego wyrażenia socjalizmu”<sup>79</sup>, tj. postulowanego przez marksizm ideału „etyczno-estetycznego”<sup>80</sup>. Kryterium, które Marks stosował do oceny różnych struktur społecznych („zdolność takiego czy innego ustroju społecznego do sprzyjania rozwojowi wszystkich tkwiących w człowieku możliwości”) <sup>81</sup>, Łunaczarski odnosi do dziedziny sztuki i czyni obiektywnym probieżem wysokości wartości artystycznej. W pełni akceptując plechanowowskie „absolutne jeśli chodzi o formę lecz w istocie względne kryterium” wartości artystycznej dzieła, polegające na „pełni wyrażenia w danej sztuce tej społecznej treści, tych ogólnych zasad, które zostały w nią włożone lub które ją zrodziły”<sup>82</sup>, Łunaczarski w żadnym wypadku nie uważał go za wystarczające. Był bowiem świadom, że przyjęcie go jako wyłącznego prowadziłoby wprost do socjologicznego relatywizmu. W artykule *O dziedzictwie klasyków* (1930 r.) Łunaczarski z dużą przenikliwością wydobywa z prac Plechanowa te momenty, które przeczą relatywistycznym wnioskowi wyciąganym niekiedy z twierdzeń autora *Sztuki i życia społecznego*. Jego zdaniem, Plechanow nie ogranicza się wspomnianym „wewnętrznym” kryterium wartości dzieła, lecz poszukuje również wskaźnika pozwalającego dokonywać hierarchicznego rozmieszczenia wartości na obiektywnej skali, porównywać pod względem wartości dzieła sztuki poszczególnych artystów, epok, szkół, kierunków. Formułę „klasyka”, która u Plechanowa występuje najczęściej i *explicite* („klasykami nazywamy tych artystów, którzy wyrażają z największą adekwatnością a równocześnie z największą siłą idee swojej epoki, to jest naczelne normy dominujące w tej epoce klasy”) należy, według Łunaczarskiego, uzupełnić tymi zawartymi *implicite* w pismach Plechanowa uwagami, które pozwalają stawiać dalsze pytanie: „jak odnosi się idea tej epoki do idei mojej własnej epoki”, w jakiej mierze współgra z ideałem socjalizmu, ideałem wszechstronnego rozwoju człowieka.<sup>83</sup>

Tylko takie ujęcie problemu kryteriów wartości artystycznej pozwa-

<sup>78</sup> Łunaczarski: *Pisma...*, t. 2, s. 101.

<sup>79</sup> *Ibid.*, s. 54—55.

<sup>80</sup> *Ibid.*, s. 38, 40.

<sup>81</sup> *Ibid.*, t. 1, s. 446—447.

<sup>82</sup> Łunaczarski: *Stati...*, s. 143. Por. również Łunaczarski: *Pisma...*, t. 2, s. 164, 135.

<sup>83</sup> Łunaczarski: *Stati...*, s. 146—147.

la, jak sądzi Łunaczarski, dokonywać trafnej oceny estetycznej dzieła sztuki. Prostego bowiem wyjaśnienia, jaki jest stopień adekwatności wyrażenia w dziele danej idei społecznej nie można jeszcze nazwać ocenianiem estetycznym w ścisłym tego słowa znaczeniu, tj. „wypowiedzeniem sądu o dziele”.<sup>84</sup> Pełny sąd o dziele sztuki zakłada nie tylko wiedzę o historyczno-genetycznych uwarunkowaniach dzieła, nie tylko konstatację immanentnej zgodności idei z realizacją artystyczną, lecz przede wszystkim ocenę dzieła z punktu widzenia jego walorów społecznych i artystycznych. Plechanowowska genetyczno-socjologiczna analiza to tylko „pierwszy akt” krytyki, wstęp do właściwej „estetycznej oceny artystycznych dzieł”, tzn. do rozpatrzenia dzieła od strony jego szeroko rozumianej „użyteczności społecznej”<sup>85</sup> oraz osiągnięć formalno-estetycznych, czyli tych „podstawowych reguł prostoty, piękna, proporcji, celowości, siły, przekonywania, trwałości, harmonii i równocześnie bogactwa i pełni, które są podstawą każdego arcydzieła”.<sup>86</sup> Tylko utwory, które odpowiadają w pełni wymaganiom „społecznej” krytyki oraz są zgodne z „obiektywnymi regułami smaku artystycznego”<sup>87</sup>, z obiektywnymi zasadami psychofizjologii percepcji estetycznej, zajmują trwałe miejsce w skarbnicy kulturalnej ludzkości. I chociaż nie mają one wcale absolutnej wartości, ponieważ mogą przez długi czas być usunięte w cień, a nawet zapomniane, to wraz ze zmianami w układzie sił społecznych, z dojściem do głosu nowych klas stają się znowu „żywą klasyką”. Taki sens ma np. „przewartościowanie wartości” kulturalnych przez zwycięski proletariat, który przejmuje z przeszłości wszystko to, co posiada znamiona talentu, „talent zaś polega na wzbogacaniu nas w nowe wartości estetyczne”.<sup>88</sup> Szeroko znana jest rola, jaką odegrał Łunaczarski w walce z prymitywnymi nihilistycznymi zapędami działaczy LEF-u i Proletkultu, dążącymi do odrzucenia jako „burżuazyjnej” całej dotychczasowej kultury ludzkości.

Akt wartościowania estetycznego jest zawsze aktem biospołecznym i dlatego „krytyka społeczna” dzieła sztuki zlewa się całkowicie z „krytyką estetyczną”, ocena „publicystyczna” z formalno-artystyczną.<sup>89</sup> Podkreślanie jedności społecznych i czysto estetycznych kryteriów oceny

<sup>84</sup> Łunaczarski j: *Sobranije...*, t. 8, s. 544.

<sup>85</sup> Łunaczarski j: *Pisma...*, t. 1, s. 430—432 oraz s. 48. Por. także, t. 2, s. 40.

<sup>86</sup> *Ibid.*, t. 2, s. 634—635.

<sup>87</sup> *Loc. cit.*

<sup>88</sup> Łunaczarski j: *Sobranije...*, t. 7, s. 96—97.

<sup>89</sup> *Ibid.*, t. 8, s. 544. Jest zrozumiałe, że twierdzenie to odnosi się wyłącznie do sztuki „ideowej” zawierającej społecznie ważne treści, a nie do sztuki bezprzedmiotowej, formalistycznej, chociaż ta ostatnia, jak wynika z rozważań Łunaczarskiego, ma także społeczne znaczenie o tyle, o ile wywołuje emocjonalne przeżycie estetyczne.

estetycznej dzieła sztuki nie może oczywiście prowadzić do lekceważenia tych ostatnich. Właśnie w tej dziedzinie, w wyjaśnieniu „co to jest konstrukcja dzieła sztuki danego rodzaju, co to jest kompozycja jego oddzielnych części, jedność stylu i różne walory stylu” itp.<sup>90</sup> — marksistowska nauka o sztuce ma, zdaniem Łunaczarskiego, jeszcze szczególnie dużo do zrobienia.

#### ZAKOŃCZENIE

Chociaż w ogromnej spuściźnie teoretycznokrytycznej Łunaczarskiego nie znajdziemy pracy specjalnie poświęconej zagadnieniu wartości artystycznych, znaczenia jego aksjologii dla rozwoju marksistowskiej estetyki nie można nie doceniać. Zasadą autora *Sztuki i rewolucji* jest nie tylko to, że już w pierwszych latach XX w. postawił na czoło problematyki estetycznej teorię wartości artystycznych, wskazując tym samym właściwy kierunek dla dalszych badań, lecz i to, że w szeregu kardynalnych kwestii estetycznych antycypował rozwiązania, do których marksistowska myśl estetyczna przyszła z wieloletnim opóźnieniem. Tak np. te kompromisowe wnioski, jakie sformułowali ostatecznie i w większości przyjęli estetycy radzieccy, w wyniku ciągnących się prawie dwa dziesiątki lat i często jałowych, trącających scholastyką ogólnofilozoficznych dyskusji „przyrodników” i „społeczników” (obiektywno-subiektywny sposób istnienia i biologiczno-społeczna geneza wartości estetycznych), Łunaczarski z niezwykłą intuicją potraktował jedynie jako punkt wyjścia dla rozpracowywania bardziej konkretnych problemów z dziedziny teorii wartości artystycznych.

Wrażliwy, utalentowany krytyk budował swoje teoretyczne uogólnienia na podstawie bogatego materiału zaczerpniętego z różnych rodzajów sztuk (muzyki, teatru, literatury, malarstwa, architektury itp.) i różnych epok historycznych ze szczególnym uwzględnieniem awangardowych kierunków, które tak bujnie rozwijały się w sztuce końca XIX i początku XX w. — symbolizmu, ekspresjonizmu, futuryzmu, kubizmu itp. Dzięki temu nie utożsamiał bynajmniej wartości artystycznej z realizmem ani tym bardziej z jakimś jednym kierunkiem w sztuce realistycznej — naturalizmem, krytycznym realizmem czy realizmem socjalistycznym. A i samej formuły socjalistycznego realizmu nie zawęził nigdy do „odtworzenia życia w formach samego życia” (Czernyszewski) lecz dopuszczał istnienie w jej ramach wszelkich możliwych sposobów artystycznej stylizacji, deformacji (fantastyki, groteski, karykatury itp.) byleby tylko

---

<sup>90</sup> *Ibid.*, t. 8, s. 548.

służyły głębszemu przeniknięciu w istotę rzeczywistości, artystycznemu poznaniu świata.<sup>91</sup>

Łunaczarskiego cechowała zawsze „otwarta” postawa wobec nowych kierunków w badaniach nad sztuką, powstających w łonie burżuazyjnej myśli estetycznej, jak i wobec niemarksistowskich prac pojawiających się w ZSRR, nie mająca jednakże nic wspólnego z mitem o Łunaczarskim — „miękkim” komuniście, z mitem o jego rzekomym „liberalizmie”. Podkreślając potrzebę wykorzystywania w marksistowskiej nauce szeregu wartościowych elementów zawartych w pracach burżuazyjnych estetyków i niemarksistowskich uczonych działających w państwie socjalistycznym, Łunaczarski kładł zawsze nacisk na niezbędność naukowej dyskusji z nimi, krytycznego przyswojenia ich teorii, co może tylko sprzyjać wzbogaceniu marksistowskiej estetyki. Zdaniem Łunaczarskiego, klasycy marksizmu nie pozostawili w pełni rozwiniętego systemu estetycznego i w takiej sytuacji powstanie jakiegokolwiek przedwczesnej ortodoksji w estetyce marksistowskiej mogłoby wyrządzić nieobliczalne szkody. To, co nazywano „eklektyzmem” Łunaczarskiego było, jak słusznie zauważa L. Turek<sup>92</sup>, nie rezultatem intelektualnego zastoju, lecz wyrazem intensywnych twórczych poszukiwań. Estetyka Łunaczarskiego pozostanie żywym świadectwem udanego połączenia naukowej obiektywności z żarliwym zaangażowaniem w walkę o socjalistyczną kulturę.

#### РЕЗЮМЕ

Теория художественных ценностей Луначарского — это ключ для правильного понимания основ его аксиологически направленной эстетики, науки одновременно и описательной и оценивающей. Предметом ее исследований являются свойственные искусству художественные ценности. Анализ взглядов Луначарского на природу эстетической ценности произведения искусства, ее генетических (физиологических, психологических и психо-социологических) обусловленностей и реляционистского (объективно-субъективного) способа существования, даёт автору возможность реконструировать систему художественных и общественных критериев, применяемых критиком в оценке произведений искусства. Луначарский отбрасывает как позицию эстетического абсолютизма, так и релятивизма, высказываясь за умеренный аксиологический плю-

<sup>91</sup> Kierując się tymi względami, krytyk dał wysoką ocenę satyrycznej komedii Brunona Jasińskiego *Bal manekinów*. W przedmowie do sztuki Łunaczarski opowiedział się za równouprawnieniem w socjalistycznej dramaturgii zarówno „psychologicznego realizmu”, jak i „realistycznego konstruktywizmu”. Na temat stosunku Łunaczarskiego do tych dwóch typów realizmu — por. Trifonow: *op. cit.*, s. 446—451. O szerokim rozumieniu przez Łunaczarskiego formuły socjalistycznego realizmu — por. A. Łunaczarski: *Socjalistyczny realizm i O socjalistycznym realizmie* [w:] Łunaczarski: *Sobranije...*, t. 8, s. 491—531.

<sup>92</sup> Turek: *op. cit.*, s. 152.

рализм: равноправность художественных ценностей произведений искусства, принадлежащих к разным стилям, школам и художественным направлениям, по его мнению, не обозначает их разноценности, не исключает их иерархического расположения. Предложенное Луначарским понимание критериев художественной ценности и критериев художественной оценки дает право говорить об объективности эстетического суждения.

В заключение статьи автор подчеркивает значение взглядов Луначарского для дальнейшего развития марксистской эстетики, особенно одного из ее направлений — так называемой аксиологической эстетики.

#### S U M M A R Y

The theory of artistic values of A. Łunaczarski is a key to the proper understanding of the complex of his *axiologically* orientated aesthetics, a science both descriptive and evaluative. Specific artistic values are its subject matter.

The analysis of Łunaczarski's considerations concerning the nature of the aesthetic value of a work of art together with its genetic (physiological, psychological and psycho-sociological) connotations as well as the relationistic (objective-subjective) mode of its existence provides an opportunity of reconstructing the system of artistic and social criteria employed by a critic in his evaluation of a work of art. As far as this problem is concerned, Łunaczarski rejects both the standpoint of absolutism, as well as that of aesthetic relativism, being in favour of a moderate version of axiologic pluralism: equality of rights of the artistic values represented by works of various artists belonging to different styles, schools and artistic trends does not mean, according to Łunaczarski, their equivalence and does not preclude their hierarchic differentiation with respect to the degree of their value. The interpretation of the criteria of value and artistic evaluation, as proposed by Łunaczarski, lays sufficient foundations for objective propositions in aesthetics.

In conclusion, the author emphasizes the importance of Łunaczarski's thought for the further development of contemporary Marxist aesthetics, especially the relevance of the axiologic trend in his work.

