

Łunaczarski i Plechanow:**„aktywistyczna” i „deterministyczna” wersja estetyki marksistowskiej**

A. Maciejewska-Jamroziakowa: *A. Łunaczarski — aksjologiczny wymiar estetyki*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 1989, s. 225.

Jerzy Plechanow i Anatol Łunaczarski to dwaj szacowni klasycy myśli socjal-demokratycznej, którzy położyli również niezaprzeczone zasługi dla rozwoju refleksji estetycznej marksizmu. O ile jednak Plechanow zdecydowanie należy już do historii i raczej rzadko przywoływany jest na świadka we współczesnych sporach ideowych, o tyle spuścizna teoretyczna Łunaczarskiego jest przedmiotem nieustannych komentarzy i do dzisiaj wywołuje liczne kontrowersje. Tym, co autora *Sztuki i rewolucji* czyni myślicielem szczególnie interesującym i przyciąga doń uwagę historyków idei jest m.in. skomplikowana droga, jaką dochodził do marksizmu. Fakt ten zresztą do niedawna jeszcze stanowił przeszkodę w przeprowadzeniu pełnej „rehabilitacji” poglądów Łunaczarskiego, a uleganie przezeń na różnych etapach rozwoju filozoficznego wpływom Avenariusza, Bogdanowa, Nietzschego, propagandę hasel „bogostroicielstwa” kwalifikowano jako zasługujące na surowe potępienie „błędy” i niegodne autentycznego marksisty „wahania”. Kłopotliwą sprawą był również niejednoznaczny niekiedy stosunek Łunaczarskiego-estetyka do sztuki awangardowej, a zwłaszcza zbyt liberalne, jak sądzono, stanowisko Łunaczarskiego-ministra wobec przejawów różnorodności w radzieckim życiu kulturalnym lat dwudziestych, tolerowanie przezeń „formalistycznych” kierunków i ugrupowań artystycznych oraz sprzyjanie tzw. „poputczikom” (współwędrowcom), tj. pisarzom nieproletariackim (i niepartyjnym), którzy aprobując generalne cele rewolucji, próbowali ochronić wszakże swe prawo do samodzielnego osądu nowej rzeczywistości.

Stąd też nierazko czujni obrońcy czystości nauki marksistowskiej, rekonstruując poglądy estetyczne Łunaczarskiego, dokonywali okaleczenia jego myśli teoretyczno-estetycznej. Pragnąc za wszelką cenę wykazać zgodność koncepcji estetycznej Łunaczarskiego z obowiązującym wzorcem doktryny marksistowskiej, prezentowali ewolucję jego refleksji jako stopniowe wyzbywanie się „grzechów” przeszłości. Zgodnie z tym schematem interpretacyjnym Łunaczarski w okresie porewolucyjnym konsekwentnie przewyżcza w swym światopoglądzie pozostałości idealistycznych teorii „neomarksistów” rosyjskich, wyrzeka się (pod dobroczynnym wpływem Lenina) swych młodzieńczych herezji politycznych i filozoficzno-estetycznych, aby pod koniec życia wyjść na świetlaną, „jedynie słuszną” drogę realizmu socjalistycznego.

Dzisiaj, oczywiście, nie zachodzi już potrzeba obrony Łunaczarskiego przed zarzutem odstępstwa od ortodoksji marksistowskiej (czy ostały się zresztą jakiegokolwiek „kanoniczne” idee marksistowskie, które nie zostałyby zakwestionowane przez samych marksistów?). Nadal jednak dla historyków myśli marksistowskiej pozostaje otwartą kwestia spójności światopoglądu Łunaczarskiego oraz sformułowanie całościowej oceny jego teorii estetycznej, oceny uwzględniającej również praktyczne konsekwencje w sferze polityki kulturalnej. Sądzę, że tym, co nadaje względną jednolitość różnorodnym pracom Łunaczarskiego, powstałym w przeciągu około trzydziestu lat jego aktywności intelektualnej, jest stała perspektywa aksjologiczna. Łunaczarski-polityk, Łunaczarski-teoretyk i krytyk sztuki, i wreszcie Łunaczarski-artysta wychodził z założenia, że zwycięstwo proletariatu nie jest celem samym w sobie. Nadrzędnym zadaniem rewolucji powinno być stworzenie harmonijnej kul-

tury, wyzwolenie twórczych potencji człowieka, „nieskończony wzrost jego mocy i piękna”.

Z tego właśnie punktu widzenia stara się rozpatrywać dziedzictwo teoretyczne Łunaczarskiego A. Maciejewska-Jamroziakowa w kolejnej polskiej pracy o poglądach estetycznych pierwszego ludowego komisarza oświaty (wcześniej ukazało się fundamentalne studium L. Turka *Kultura i rewolucja*, Wrocław—Warszawa 1973 oraz rozprawa I. Wojnar *Łunaczarski*, Warszawa 1980; również autor niniejszej recenzji opublikował na ten temat kilka artykułów). Autorka umieszcza myśl Łunaczarskiego w tym nurcie refleksji marksistowskiej, który w opozycji do ewolucjonistycznego i deterministycznego stanowiska teoretyków II Międzynarodówki akcentował problematykę antropologiczną, rozwijał aktywistyczne wątki zawarte w materializmie historycznym (tezę tę A. Maciejewska-Jamroziakowa podtrzymuje, a nawet wyostrza, w szkicu *A. Łunaczarski a spory o nową sztukę*, zamieszczonym w piśmie „Sztuka i Filozofia” 1989, nr 1, s. 213—235).

Jednocześnie autorka analizuje związki łączące estetykę Łunaczarskiego z formacją kulturową przełomu wieków; przekonująco pokazuje, iż różnorakie idee zaczerpnięte z koncepcji empiriokrytyków, Nietzschego, Guyau itp. ulegają w pracach Łunaczarskiego swoistej transformacji i służą uzasadnieniu kluczowej tezy marksistowskiej o społecznej naturze twórczości artystycznej. I tak np. przeświadczenie o szczególnym miejscu sztuki w hierarchii wartości kulturowych Łunaczarski przejął niewątpliwie od myślicieli modernistycznych. Zinterpretował je wszakże w kategoriach aksjologii marksistowskiej, upatrując społeczny sens sztuki w jej możliwościach emancypacyjnych i dezalienacyjnych, w jej zdolności do pobudzania kreatywnych sił drzemających w człowieku. Wszelka sztuka z prawdziwego zdarzenia mobilizuje energię duchową człowieka, potęguje jego emocjonalny „tonus życiowy” i w tym sensie sprzyja wielkiej wyzwolenczej misji proletariatu. Nie ma więc alternatywy „sztuka czy rewolucja?”. O ile rewolucja może zapłodnić sztukę nowymi, ożywczymi ideami, o tyle sztuka może dostarczyć cennych impulsów do rewolucyjnego przeobrażenia świata.

Nieco bardziej skomplikowany jest problem „biologicznych” źródeł twórczości artystycznej w ujęciu Łunaczarskiego. Głosząc w ślad za pozytywistycznymi myślicielami tezę, iż sztuka ma swe korzenie w neurofizjologicznych reakcjach człowieka, charakteryzując przeżycie estetyczne w kategoriach filozofii Avenariusza, Macha, Bogdanowa (zasada „ekonomicznego” wydatkowania energii przez organizm, sztuka jako środek utrzymywania równowagi ze środowiskiem itp.), Łunaczarski podkreśla jednocześnie rolę sztuki w propagowaniu postępowych, humanistycznych ideałów, przyswiecających działaniom zmierzającym do radykalnej przebudowy świata.

Jak trafnie zauważa A. Maciejewska-Jamroziakowa, mamy tutaj do czynienia z połączeniem dwóch odmiennych tradycji — pozytywistycznego naturalizmu ze społecznikowsko zorientowaną estetyką rosyjskich „oświecicieli” (Bielińskiego i Czernyszewskiego). Zdaniem autorki, owe przeciwstawne wątki ulegają w refleksji estetycznej Łunaczarskiego organicznemu zespoleniu. I mimo iż w rozważaniach estetycznych Łunaczarskiego pojawiają się kategorie, które zwykliśmy wiązać z tradycją naturalistyczną, to jednak generalnie rzecz biorąc, stanowisko autora *Dialogu o sztuce* jest nienaturalistyczne. „Życie” w interpretacji Łunaczarskiego nie jest traktowane jako kategoria biologiczna, lecz jako „całokształt celowych działań ludzkich, przekształcających rzeczywistość społeczno-kulturową, jako teren egzystencji gatunkowo pojętej istoty ludzkiej. Charakterystyczne jest, że Łunaczarski określa życie-praktykę przez wyeksponowanie znaczenia pracy jako takiej działalności produkcyjnej, w trakcie której człowiek nie tylko przekształca środowisko przyrodnicze i społeczno-

-kulturowe, ale i sam się zmienia jako istota ludzka" (s. 171—172). Tak więc autorka uważa, iż zarzucanie Łunaczarskiemu redukcjonizmu naturalistyczno-biologicznego oparte jest na nieporozumieniu, gdyż pojęcia „biologiczne” przywoływane były przezeń zawsze w obrębie perspektywy marksistowskiej. W estetyce Łunaczarskiego kategorie neurofizjologiczne włączone są w obręb szerszych kategorii psychologicznych, socjologicznych i kulturologicznych (por. s. 16—17). Mowa jest zatem nie o wykluczających się sposobach ujęcia sztuki, lecz o różnych poziomach ontologicznych faktu artystycznego oraz o różnych wspierających się typach argumentacji.

W ten oto sposób Łunaczarski został oczyszczony z zarzutu eklektyzmu metodologicznego, który wysuwał pod jego adresem jeszcze Plechanow. Czy jednak istotnie z „naukowych”, pozytywistyczno-scjentystycznych przesłanek estetyki Łunaczarskiego wypływają nieuchronnie konkluzje dotyczące społecznych powinności sztuki? Czy z twierdzenia, że sztuka wywołuje „intensyfikację życia”, powoduje „maksymalizację energii”, że może „dać więcej wrażeń niż samo życie” logicznie wynika, iż najwartościowszą formą sztuki — jak twierdził Łunaczarski — jest sztuka realistyczna, odzwierciedlająca rzeczywistość oraz oceniająca ją w świetle „prawdziwych”, tj. progresywnych ideałów moralno-politycznych? I dalsze pytanie: czy między postulatem „pełnego i wyraźnego” przedstawiania świata w sztuce a wymogiem prezentowania ideałów, których nosicielem jest „przodująca” klasa społeczna nie może zaistnieć konflikt? W każdym razie wśród licznych definicji sztuki występujących w tekstach Łunaczarskiego możemy spotkać i takie, w których pierwiastek poznawczy spychany jest na plan dalszy czy wręcz eliminowany. Taki charakter ma np. określenie sztuki, pochodzące z artykułu opublikowanego w 1931 roku: „Sztuka osiąga całą pełnię swego znaczenia dopiero wówczas, kiedy artysta wykorzystuje uczucie estetyczne do jak najmocniejszego i najskuteczniejszego oddziaływania na świadomość ludzką w określonym sensie społecznym (...). W najdonioślejszych dla historii ludzkości epokach, w okresach dla rozwoju każdej klasy najistotniejszych sztuka jest znakomitą narzędziem, służącym do organizowania, krystalizowania własnej świadomości klasowej, podporządkowania świadomości innych klas lub dezorganizacji klas wrogich...” (A. Łunaczarski, *Pisma wybrane*, t. I, Warszawa 1963, s. 441).

Przytoczona wypowiedź świadczy, iż w gruncie rzeczy Łunaczarski zajmuje tutaj w kwestii społecznej natury twórczości artystycznej stanowisko bliskie stanowisku publicystów rappowskich (Rosyjskie Stowarzyszenie Pisarzy Proletariackich) — najbardziej zagorzałych, bezkompromisowych rzeczników upolitycznienia sztuki, postawienia jej na służbę jednej tylko klasie (a ściślej: jednej partii tej klasy). Ton niektórych sformułowań Łunaczarskiego nie pozostawia wątpliwości, iż z powodzeniem mogłyby być one powtórzone przez awanturników z RAPP-u. Dotyczy to m.in. postulatu wysuniętego przez Łunaczarskiego w pracy *Zadania socjaldemokratycznej twórczości artystycznej*, ogłoszonej po raz pierwszy w 1907 roku, ale przedrukowanej bez zmian w 1925 roku: „Artysta proletariatu musi zrosnąć się z nim ściśle i wyrażać jego bojowe, egoistyczne, to jest klasowe społeczno-egoistyczne dążenia: «Chcę żyć, potrafię zmienić życie, zburzę świat i w trzy dni zbuduję go na nowo!»” (A. Łunaczarski, *Pisma wybrane*, t. III, Warszawa 1969, s. 825—826). Jak z tego wynika, prawda artystyczna, wierność odtworzenia rzeczywistości jest czymś nieistotnym, a zasadniczym kryterium oceny sztuki staje się użyteczność społeczna (klasowa, resp. partyjna). Krótko mówiąc, sztuka traktowana jest czysto instrumentalnie.

W tej sytuacji nie powinno dziwić, że Łunaczarski na początku lat trzydziestych zadeklarował się jako zwolennik normatywnej estetyki realizmu socjalistycznego. To prawda, iż — jak przypomina A. Maciejewska-Jamroziakowa — Łunaczarski apelował o zachowanie różnorodności stylistycznej w ramach realizmu socjalistycznego,

określonego przezeń jako „socjalistyczna romantyka”, „realizm proletariacki”, „monumentalny” itp. Podkreślał znaczenie techniki pisarskiej, nowatorstwa formalnego, przestrzegając zarazem przed narzucaniem sztuce z góry ustalonego kanonu stylistycznego. Lecz jednocześnie wysuwał pod adresem sztuki socjalistycznej szereg żądań światopoglądowych, które faktycznie prowadzić miały do poważnego ograniczenia swobody poszukiwań artystycznych, a w niedalekiej przyszłości miały stać się narzędziem bezprzykładnego ubezwłasnowolnienia twórców.

Jakże bowiem inaczej ocenić taką oto uwagę Łunaczarskiego: „Sztuka nie tylko posiada zdolność orientowania nas w rzeczywistości, lecz również formowania tej rzeczywistości. Chodzi nie tylko o to, aby artysta pokazywał swej klasie, jak świat wygląda obecnie, lecz również o to, aby pomógł jej rozpoznać rzeczywistość, wychować nowego człowieka. Dlatego artysta pragnie przyspieszyć tempo rozwoju rzeczywistości i może to osiągnąć tworząc w swych utworach takie centrum ideologiczne, które stałoby wyżej od owej rzeczywistości, które przyciągałoby ją ku sobie, pozwalało zajrzeć w przyszłość (...) Artysta ma prawo tworzyć gigantyczne obrazy, które nie występują w rzeczywistości, lecz stanowią personifikację sił kolektywnych” (A. Łunaczarski, *Sobranije soczynienij*, t. VIII, Moskwa 1967, s. 498).

Znamienne są również argumenty, jakie Łunaczarski wytacza przeciwko „realistom burżuazyjnego typu”, którzy jego zdaniem tworzą „protokoły” i „artystyczne fotografie tylnego podwórza naszej rewolucji”: „Wyobraźcie sobie, że budowany jest dom, który po ukończeniu będzie wspaniałym pałacem. Lecz dom nie jest jeszcze ukończony, a wy pokażecie go w takiej nieukończonej postaci i powiecie: «oto wasz socjalizm, a dachu nie ma». Będziecie, oczywiście, realistami, gdyż powiecie prawdę. Ale od razu rzuca się w oczy, że owa prawda w istocie jest nieprawdą. Prawdę socjalistyczną może wyrazić tylko ten, kto pojmuje, jaki dom jest budowany, jak się go buduje, i ten, kto rozumie, że dom jednak będzie miał dach. Człowiek, który nie rozumie rozwoju, nigdy nie zobaczy prawdy, gdyż prawda nie jest podobna do samej siebie, nie siedzi na jednym miejscu, lecz leci; prawda to rozwój, konflikt, walka; prawda to jutrzejszy dzień i należy tak właśnie ją widzieć. Ten zaś, kto tak jej nie postrzega jest realistą burżuazyjnym i dlatego — pasywistą, mazgajem, a często oszustem i fałszerzem, w każdym razie świadomym lub mimowolnym kontrrewolucjonistą i szkodnikiem” (A. Łunaczarski, *Sobranije soczynienij*, t. VIII, Moskwa 1967, s. 497).

Podobnych wypowiedzi Łunaczarskiego można by przytoczyć więcej. W tym również takich, w których za jedną z fundamentalnych zasad „dynamicznego” realizmu proletariackiego uznaje się „wiarę w siłę proletariatu, w jego partię i jej przywódców”. Psują one nieco obraz Łunaczarskiego „liberała”, „miękkiego komunisty” i rzecznika wolności twórczej. Szkoda więc, że A. Maciejewska-Jamroziakowa pozostawia owe programowe wystąpienia Łunaczarskiego, które odegrały sporą rolę w „wielkim przełomie kulturalnym” 1934 roku, bez należytej oceny. Nie jest to, jak się wydaje, przypadkowe, ponieważ z kart książki przebija przekonanie autorki o wyższości „antropocentrycznej”, „aktywistycznej”, „etycystycznej” wykładni marksizmu w ujęciu Łunaczarskiego nad „pozytywistyczną”, „obiektywistyczną” i rzekomo „fatalistyczną” interpretacją marksizmu przez Plechanowa.

Nie jest moim zamiarem deprecjonowanie teorii estetycznej Łunaczarskiego *en gros* czy też podważanie szczególnych zasług, jakie komisarz ludowy położył dla rozwoju kultury radzieckiej. Rola, jaką Łunaczarski odegrał w obu tych dziedzinach nie może być kwestionowana. To właśnie m.in. dzięki jego mądrej, wyważonej polityce kulturalnej lata dwudzieste są dzisiaj powszechnie uznawane za złoty okres sztuki radzieckiej, okres względnej swobody poszukiwań twórczych.

Partia — głosił Łunaczarski w połowie lat dwudziestych — nie może wiązać się z jakimś jednym, choćby najbardziej zaangażowanym ideowo po stronie proletariatu ugrupowaniem artystycznym. Dominacja proletariackiego nurtu w sztuce radzieckiej winna być rezultatem ścierania się różnych konkurencyjnych szkół i prądów artystycznych, a nie wynikiem ingerencji instytucji państwa socjalistycznego. Nowej władzy może być bowiem przydatna tylko sztuka autentyczna, tzn. sztuka łącząca humanistyczne treści społeczne z walorami estetycznymi (formalno-technicznymi). Chociaż więc Łunaczarski oceniał współczesną sobie produkcję artystyczną przede wszystkim pod kątem jej przydatności politycznej, to jednak był świadom, iż niezbędnym warunkiem skutecznego wypełniania przez sztukę funkcji społecznych jest jednoczesna realizacja specyficznych dla niej wartości estetycznych.

Dystans czasowy, jaki dzieli nas od tamtej burzliwej epoki, a zwłaszcza świadomość późniejszych dramatycznych losów socjalizmu, skłania jednak do bardziej krytycznego spojrzenia na „prometejskie” teorie z początku wieku, które (tak, jak koncepcja Łunaczarskiego) stawiały sobie za cel natychmiastową przebudowę świata i ukształtowanie „nowego człowieka” bez liczenia się z możliwymi kosztami takiej operacji. Być może ocena „aktywistycznej” teorii Łunaczarskiego wypadłaby inaczej, gdyby autorka skonfrontowała ją np. z poglądami estetycznymi i społeczno-politycznymi Lwa Trockiego, w których ów nietscheański, utopijno-woluntarystyczny wątek jest bardzo silnie zaznaczony. I w jednym, i w drugim przypadku mamy do czynienia z kultem siły, z rewolucyjną niecierpliwością, z gotowymi projektami doskonałego kolektywistycznego społeczeństwa i ustalonymi wyobrażeniami o szczęściu jednostki. Oczywiście, ani Łunaczarski, ani tym bardziej Trocki nie uczestniczyli bezpośrednio w realizacji programu upolitycznienia kultury i sztuki, zawartego w doktrynie socrealizmu, proklamowanej w 1934 roku. Ich wystąpienia teoretyczne i publicystyczne (na równi z koncepcjami proletkultowców, lefowców i rappowców) przygotowały wszakże klimat intelektualny, w którym stały się możliwe późniejsze deformacje w życiu kulturalnym Kraju Rad. Szlachetna frazeologia, wzniosłe hasła o *homo aestheticus* jako nadrzędnym celu rewolucji stały się zasłoną skrywającą brutalne praktyki zarządzania życiem intelektualnym i artystycznym w epoce sławetnego stalinowskiego „budownictwa kulturalnego”.

Takie właśnie spojrzenie na estetykę Łunaczarskiego zaprezentował niedawno A. Gangnus w esej *Na ruinach pozytywnej estetyki* („Nowy Mir” 1988, nr 9, s. 147—163). Autor jest zdania, iż praca młodego bolszewika Łunaczarskiego *Podstawy estetyki pozytywnej* jest nie tylko zapowiedzią idei „bogotwórstwa”, „religii socjalizmu”, lecz również „pierwszym (najbardziej szczerym i dokładnym) zarysem «wiodącej metody kultury socjalistycznej», czyli realizmu socjalistycznego”. W stwierdzeniach Łunaczarskiego, pochodzących z tego traktatu (np. w tezie, iż ideałem estetyczno-etycznym, który wytycza kierunek postępu cywilizacyjnego jest „życie pełne, harmonijne, kwitnące, tryumfujące, twórcze”) radziecki krytyk doszukuje się zapowiedzi tych wypaczeń, które staną się później znane pod nazwą lakiernictwa, ilustratywizmu itp. W imię przyszłej, wspaniałej prawdy, w imię „nowej filozofii walki” i rewolucyjnego heroizmu sztuka miała zrezygnować z wypowiedzania prawdy powszechnej, przyziemnej, z wyrażania pragnień i dążeń zwykłego, szarego człowieka. „Pozytywna estetyka” Łunaczarskiego głosząca, że brzydota jest „to wszystko, co związane z cierpieniami, chorobą i słabością” i domagająca się usunięcia ze sztuki tradycyjnego humanizmu („wolność od łzawego współczucia”) stanowi dla A. Gangnusa zaprzeczenie autentycznej tradycji sztuki rosyjskiej: „(...) Literatura rosyjska, która wyrosła z Gogolowskiego *Szynelu* i zyskała światowe uznanie z racji głębokiego wniknięcia w odczucia skrzywdzonego i poniżonego maleńkiego czło-

wieka była dla pozytywnej estetyki nie do przyjęcia. Czyż w tych ramach mogli pomieścić się Płatonow i Bułhakow, Achmatowa i Cwietajewa, Chagall i Jesienin? Z pewnością wiele w tych słowach polemicznej przesady, jednakże główna myśl autora wydaje się trafna: akces Łunaczarskiego do socrealizmu nie był aktem przypadkowym czy wymuszonym przez okoliczności, lecz następstwem założeń aksjologicznych przyjętych jeszcze w wieku młodzieńczym. I w tych właśnie przesłankach aksjologicznych (a nie w nader wątpliwej konsekwencji metodologicznej) skłonny byłbym poszukiwać źródeł jednolitości poglądów estetycznych Łunaczarskiego.

Reasumując, wszystkie praktyczne skutki tak afirmowanego przez A. Maciejewską-Jamroziakową „aktywizmu” Łunaczarskiego ujawniły się w całej pełni już wkrótce po jego śmierci (1933). Pod tym względem historia przyznała rację raczej „deterministycznie” myślącemu Plechanowowi, który już w 1907 roku przy okazji recenzowania sztuki Gorkiego *Wrogowie* przestrzegał przed „rewolucyjną alchemią” (określenie Engelsa), przed „romantycznym optymizmem”, przed tworzeniem złudzeń. że wielkie problemy społeczno-polityczne i kulturalne epoki można rozwiązać za jednym zamachem, przyspieszając zryw rewolucyjny (por. G. W. Plechanow, *K psychologii roboczego dźwiznija*, [w:] *Izbrannyye filosofskije proizwiedienija*, t. V, Moskwa 1958, s. 519—520). Łunaczarski „szczęśliwie” nie doczekał tych czasów, gdy niecierpliwi utopiści pod wodzą „ojca narodów” ostatecznie zrealizowali swoją wizję kolektywnego raju. Być może skończyłby bowiem tak, jak bohater artykułu Plechanowa — *Zwiastun Burzy* (*Buriewiestnik*) — który od stwierdzenia że „człowiek to brzmi dumnie” doszedł do apologii „zadziwiającej pracy kulturalnej, jaką w obozach wykonywali szeregowi czeikiści radzieccy” nad stworzeniem „nowego człowieka”.

Książka A. Maciejewskiej-Jamroziakowej jest niewątpliwie pracą potrzebną. Pomijając dyskusyjność zasadniczego aksjologicznego wyboru autorki, należy docenić staranność i rzetelność analiz szeregowych problemów występujących w pismach Łunaczarskiego. Wszystko wskazuje jednak na to, że spór o znaczenie estetyki Łunaczarskiego będzie trwał nadal. Łunaczarski jest bowiem klasykiem, ale klasykiem żywym, prowokującym do polemiki.

Tadeusz Szkolut

Socjologia wiedzy — koniec skandalu?

Józef Niżnik, *Socjologia wiedzy. Zarys historii i problematyki*, Książka i Wiedza, Warszawa 1989

Socjologia wiedzy jest zarazem bardzo stara i bardzo młoda. Młoda, jeśli jej wiek liczyć od momentu pojawienia się samej nazwy i sformułowania założeń tej dyscypliny, co wiąże się z opublikowaniem w roku 1924 rozprawy Maxa Schelera *Socjologia wiedzy*. Stara, albowiem problematyka socjopoznawcza obecna była w refleksji filozoficznej od czasów starożytnych. Jej załączków szukać by można już u Heraklita, gdy powiada on, że „złymi świadkami są uszy i oczy u ludzi, którzy mają duszę barbarzyńców”. Sentencja ta wyraża naczelny motyw wyodrębnionej w naszej epoce „sztuki podejrzenia”: spostrzeżenie, że wiedza ludzka nie jest prostym i bezpośrednim odzwierciedleniem danych o świecie, lecz że owe dane są zawsze przełamywane przez pryzmat uprzedzeń i nastawień podmiotu.