



nych ramach RAPP-u<sup>1</sup>), bądź też nawiązujące do filozoficzno-socjologicznych idei A. Bogdanowa (tzw. produkcjonistyczna koncepcja sztuki, sformułowana przez teoretyków z kręgu Proletkultu<sup>2</sup> i LEF-u<sup>3</sup> — B. Arwatowa, N. Czuzaka, S. Tretiakowa, O. Brika i innych). A. Woronski od samego początku swej działalności krytyczno-artystycznej i naukowej konsekwentnie opowiadał się po stronie rzeczników linii Plechanowa w estetyce marksistowskiej. Krytykując proletkultowców za ich nihilistyczny stosunek do dziedzictwa kulturalnego ludzkości i wysuwanie hasła stworzenia „czysto” klasowej kultury proletariackiej siłami samego proletariatu oraz polemizując z lefowcami dążącymi do likwidacji sztuki jako odrębnej dziedziny kultury duchowej i zastąpienia jej działalnością inżynieryjno-konstruktorską, Woronski dystansował się jednak również wobec tej uproszczonej wykładni głównych twierdzeń estetyki Plechanowa, która obowiązywała w szkołach Friczego i Pieriewierziewa. Zwłaszcza zaś przeciwstawiał się jaskrawo wulgaryzatorskim poglądom na sztukę, propagowanym przez napostowców i rappowców (głosząc tezę o fatalistycznym zdeterminowaniu świadomości artysty przez jego pochodzenie społeczne, wykluczali oni tym samym jakikolwiek udział nie-robotniczych twórców w budowaniu proletariackiej kultury artystycznej). Przy tym sprzeciw Woronskiego budziły nie tylko teoretyczno-metodologiczne przesłanki koncepcji sztuki napostowców, nie tylko schematyzm ich programu artystycznego (domagali się sztuki doraźnie użytecznej politycznie, całkowicie podporządkowanej zadaniom agitacyjnym i propagandowym), lecz również sposób prowadzenia przez nich dyskusji artystycznych polegający na obrzucaniu inwektywami politycznymi każdego, kto ośmielił się mieć nieco inne zdanie w kwestii kultury i sztuki proletariackiej. Woronski zdecydowanie występował przeciwko uzurpowaniu sobie przez napostowców prawa do przemawiania w imieniu par-

<sup>1</sup> RAPP — Rosyjskie Stowarzyszenie Pisarzy Proletariackich (*Rossijskaja Asso-cyacyja Proletarskich Pisatielej*) — organizacja o radykalnym profilu politycznym, skupiająca pisarzy dążących do stworzenia sterylnie czystej literatury proletariackiej. Główną rolę w RAPP-ie odegrała grupa publicystów z pisma „Na posterunku” („Na postu”) — oficjalnego organu MAPP-u (Moskiewskie Stowarzyszenie Pisarzy Proletariackich), wychodzącego od 1923 roku (a od 1926 roku — „Na literaturnom postu”).

<sup>2</sup> Proletkult — pod tą nazwą wszedł do historii Związków Proletariackich Towarzystw Kulturalno-Oświatowych (1917—1932). Czołowym ideologiem Proletkultu w początkach jego istnienia był A. Bogdanow. Od 1922 roku kierownictwo organizacji przejmuje W. Pletniow.

<sup>3</sup> LEF — Lewy Front Sztuki (*Lewyj Front Iskusstwa*) — ugrupowanie awangardowych artystów, krytyków i teoretyków sztuki, któremu przewodził W. Majakowski. W latach 1923—1925 wydawała pismo „Lef”, a od 1927 do 1928 — „Nowyj Lef”.

tii, do wyłącznego reprezentowania stanowiska partii w polityce kulturalnej.

Polemiczny charakter wielu wystąpień Woronskiego spowodował, iż niektórym jego propozycjom teoretycznym brak naukowej precyzji. Kierując się potrzebami chwili, Woronski nie zawsze troszczy się o nadanie swym poglądom rozwiniętej postaci teoretycznej, nie zawsze pamięta też o „uzgodnieniu” ich z wcześniej wypowiedzianymi uwagami. Wszystko to sprawia, że estetyka Woronskiego w niczym nie przypomina tradycyjnych, akademickich systemów estetycznych. Jeśli mimo to możemy mówić o poglądach estetycznych Woronskiego jako pewnej jednolitej całości, to decyduje o tym wspólnota tematyczna jego prac, względna jednorodność poruszanych przezeń problemów. Nie bez znaczenia jest też czynnik osobowościowy. Każda stronica pism Woronskiego zaświadcza o tym, iż pisał je człowiek posiadający pewną spójną wizję socjalistycznej kultury, działacz polityczny autentycznie wszakże zatroskany o losy sztuki i oponujący przeciwko wszelkim próbom instrumentalnego jej traktowania. Stąd tak silne zaangażowanie Woronskiego w walkę o zachowanie swobody twórczości artystycznej, pasja, z jaką broni on obiecujących młodych pisarzy przed oskarżeniami o odstępstwo od kanonu sztuki „proletariackiej”, narzucanego przez napostowskich doktrynerów. Zasługi krytyka na tym polu są niepodważalne. Dość wspomnieć, iż w piśmie „Krasnaja Now”, redagowanym przezeń w latach 1921—1927, mogli zamieszczać swoje utwory tacy pisarze, jak Izaak Babel, Forys Pilniak, Wsiewołod Iwanow, Michał Zoszczenko, Sergiusz Jesienin, Borys Pasternak. Nie będzie przesady w stwierdzeniu, iż w okresie sprawowania przez Woronskiego funkcji redaktora „Krasnaja Now” była najlepszym, najbardziej wszechstronnym pismem literackim w Kraju Rad.

Kiedy staramy się odtworzyć sposób pojmowania przez Woronskiego zadań krytyka i teoretyka sztuki, jego ogólną postawę aksjologiczną siłą rzeczy nasuwa się porównanie z A. Łunaczarskim. Bez wątplenia były to natury pokrewne. Jakkolwiek Woronski wyraźnie ustępuje autorowi *Sztuki i rewolucji* pod względem gruntowności wykształcenia filozoficznego, szerokości zainteresowań artystycznych, przenikliwości teoretycznej, to jednak wspólne jest im szerokie rozumienie formuły społecznego posłannictwa sztuki, wyczuwanie zagrożeń, jakie mogły wyniknąć ze zbyt dosłownie traktowanego hasła społecznej użyteczności twórczości artystycznej. Podobne też były późniejsze losy spuścizny teoretycznej obu tych badaczy. W okresie stalinizmu znaczna część dorobku Łunaczarskiego i cała prawie myśl estetyczna Woronskiego zostały skazane na zapomnienie. Ostrzejsze restrykcje, które dotknęły twórczość Woronskiego należały tłumaczyć posiadaniem go o przynależność do opozycji

trockistowskiej (po XX Zjeździe KPZR Woronski został zrehabilitowany). Jak to było w zwyczaju tamtych lat, negatywna ocena działalności politycznej autora automatycznie pociągała za sobą dyskwalifikację całości jego dokonań naukowych. Pogardliwy epitet „woronszczyzna” służył odtąd na oznaczenie całego kompleksu idei zasługujących w oczach ówczesnych uczonych na najwyższe potępienie. Zarzucano więc Woronskiemu kwestionowanie zasady klasowości sztuki (podczas gdy w rzeczywistości mówił on jedynie o szkodliwym oddziaływaniu stereotypów ideologicznych na rezultaty artystycznego poznania świata), potępiano go za to, iż negował jakoby możliwość zbudowania kultury proletariackiej (w istocie zaś przeciwstawiał się on tylko próbom prezentowania nieudanych płodów literatów z Kuźnicy czy RAPP-u jako szczytowych osiągnięć sztuki proletariackiej). W fakcie inspirowania się przez Woronskiego teoriami Freuda (teza o nieświadomych źródłach twórczości artystycznej) dopatrywano się ustępstw na rzecz idealizmu filozoficznego. Bez dostatecznych ku temu podstaw łączono koncepcję sztuki Woronskiego z filozofią Bergsona, co miało ją ostatecznie skompromitować.<sup>4</sup> Zresztą samo zajmowanie się zagadnieniami psychologii twórczości artystycznej i odbioru dzieł sztuki uchodziło w przekonaniu wielu teoretyków lat dwudziestych za zajęcie naganne, bowiem kojarzyło się z tymże idealizmem. Studia L. Wygotskiego i M. Bachtina zahaczające o owe problemy nie były wówczas znane i opublikowano je dopiero w latach sześćdziesiątych i siedemdziesiątych.

W pierwszym okresie swej działalności (1921—1925) Woronski skupia uwagę przede wszystkim na problemach polityki kulturalnej i krytyki artystycznej. Natomiast w drugiej połowie lat dwudziestych jego zainteresowania przesuwają się w stronę teorii sztuki. Autor *Sztuki widzenia świata* stara się głębiej wniknąć w istotę sztuki, poznać specyficzne prawa rządzące twórczością artystyczną. Chociaż rozważania filozoficzno-estetyczne uzyskują teraz znaczną samodzielność, to jednak w dalszym ciągu ich podstawowym zadaniem jest teoretyczne uzasadnienie prawomocności stosowanych przez krytyka kryteriów ocen, obrona jego własnej koncepcji społecznej misji sztuki. Postawa aksjologiczna reprezentowana przez Woronskiego rzutuje na sposób ujęcia przezeń konkretnych kwestii teoretycznych, pociąga za sobą określone rozwiązania takich problemów, jak stosunek sztuki do rzeczywistości, swoistość procesu twór-

<sup>4</sup> Por. R. Messier: *Estyetyka Bergsona i szkoła Woronskiego*, [w:] „Literatura i iskusstwo”, 1/2, 1930. G. Porębina przekonująco wykazała, że w pracach Woronskiego nie można odnaleźć śladów bezpośredniego oddziaływania myśli filozoficznej Bergsona, a wszelkie podobieństwa i zbieżności są tylko przypadkowe. — G. Porębina: *Aleksander Woronski. Poglądy estetyczne i krytycznoliterackie (1921—1928)*, Wrocław—Warszawa—Kraków 1964, s. 121—122.

czego w sztuce, społeczna funkcja sztuki. Z uposobienia, z temperamentu Woronski był przede wszystkim krytykiem artystycznym i działaczem kulturalnym konsekwentnie dążącym do wcielenia w życie własnej wizji literatury socjalistycznej, pragnącym tak pokierować jej rozwojem, aby harmonijnie pogodzić postulat społecznego zaangażowania sztuki z autonomicznymi prawami twórczości artystycznej.

W tym też duchu Woronski reinterpretuje twierdzenia koncepcji estetycznej Plechanowa w swej pierwszej pracy teoretycznej, jaką był opublikowany w 1923 roku artykuł *Sztuka jako poznanie życia a współczesność*. Sposób odczytania przez Woronskiego estetyki Plechanowa, zarysowany w tej pracy wyraźnie odbiegał od koncepcji napostowców, uważających się zresztą za jedynych prawowiernych strażników dziedzictwa estetycznego „pierwszego rosyjskiego marksisty”. Rozbieżności ujawniły się zwłaszcza w kwestii klasowego charakteru sztuki.

Zwolennicy „Plechanowowskiej ortodoksji” z RAPP-u kładli nacisk przede wszystkim na genetyczny aspekt klasowości sztuki, traktowali sztukę jako wytwór danej klasy społecznej. Przy czym decydujące znaczenie dla określenia klasowego sensu dzieła miało, w ich przekonaniu, pochodzenie społeczne twórcy. Stanowisko to opierało się na założeniu, iż światopogląd artysty, wyrażony w dziele sztuki jest ściśle zdeterminowany przez całokształt warunków życia tej klasy, z której twórca się wywodzi. Stąd też każde dzieło sztuki stanowi, ich zdaniem, bardziej lub mniej zamaskowaną formę obrony interesów poszczególnych klas. Sztuka realizuje swą funkcję ideologiczną dzięki temu, iż „zaraża” odbiorców „pożytecznymi” dla danej klasy uczuciami, ukierunkowując tym samym ich przyszłe działania społeczne. Gnoseologiczne kryterium „prawdziwości” odzwierciedlenia świata (w znaczeniu zgodności obrazu artystycznego z rzeczywistością) nie znajdowało więc w pracach napostowców większego zastosowania. Sztuka, w ich rozumieniu, mogła sugerować dowolne „uczucia klasowe”, mogła być nośnikiem dowolnych ideologii społeczno-politycznych, a jej wartość w całości wyznaczana była przez „wartość” propagowanej przez artystę ideologii. Z punktu widzenia ideologii proletariackiej sztuka dawnych epok może być interesująca tylko jako dokument socjologiczny. Jeśli zatem napostowcy uznawali poznawczą funkcję sztuki, to tylko w tym sensie, iż historia sztuki stanowi materiał pozwalający prześledzić perypetie walk klasowych na przestrzeni dziejów.

Woronski w ślad za Plechanowem uważa, iż podstawowym obowiązkiem krytyki artystycznej jest odnalezienie „socjologicznego ekwiwalentu” dzieła sztuki. Stanowisko Plechanowa w tej kwestii nie było wszakże jednoznaczne i dopuszczało dwojaką interpretację. Sztuka jako dziedzi-  
na świadomości społecznej jest, według autora *Listów bez adresu*, ściśle

związana ze sferą bytu społecznego. Owa więź jest przezeń charakteryzowana raz przy pomocy terminu „odbicie” (*otrażenije*), innym razem przy pomocy terminu „wyraz” (*wyrażenije*). W pierwszym przypadku sztuka traktowana jest jako odzwierciedlenie rzeczywistości społecznej, w drugim — jako ekspresja określonego układu społeczno-ekonomicznego. Oczywiście, te dwa określenia nie muszą być ze sobą sprzeczne: zdaniem Plechanowa, artystyczne odzwierciedlenie życia społecznego dokonuje się za pośrednictwem psychologii społecznej, ta zaś uwarunkowana jest przez strukturę klasową społeczeństwa. Tak czy inaczej, każde dzieło sztuki przedstawia zatem rzeczywistość społeczną w świetle światopoglądu tej klasy społecznej, którą reprezentuje artysta. Rzecz jednak w tym, jak pojmuje się charakter owej reprezentacji. Jak już zaznaczaliśmy, dla napostowców jedyną drogą określenia klasowego sensu dzieła sztuki było ustalenie jego genezy społecznej, zredukowanej do kwestii pochodzenia społecznego twórcy. Wychodzili oni bowiem z założenia, iż fakt przynależności twórcy do konkretnej klasy (bądź też jednego z jej odłamów, wyróżnianych przez nich w sposób zupełnie dowolny, byleby tylko dla każdego zjawiska artystycznego dopasować jakiś „ekwiwalent socjologiczny”) całkowicie i bez reszty „warunkuje” i „określa” jego światopogląd. Rola artysty sprowadza się w tym ujęciu do wypowiedzania ukształtowanych już treści „psycho-ideologii klasowej”.

Woronski obiera inny sposób wykrywania „ekwiwalentu społecznego”, poszukując wyznaczników klasowości w samej treści poznawczej, zawartej w dziele sztuki, w konstrukcji świata przedstawionego. Bardziej niż metryka czy biografia twórcy interesuje go obiektywna funkcja społeczna jego dzieł, rola, jaką odgrywają one (lub mogą odegrać) w realizacji obecnych lub przyszłych zadań stojących przed takimi lub innymi klasami. O klasowej wymowie dzieła sztuki przesądza nie tyle pozycja społeczna autora, ile przydatność utworu dla danej klasy społecznej. Nie znaczy to, iżby Woronski ignorował znaczenie badań nad społecznym rodowodem artysty. Badania tego typu mogą wnieść wiele informacji przydatnych dla wyjaśnienia klasowej „tendencji” utworu. Każdy twórca jest dzieckiem swej klasy i środowisko, w którym przyszedł na świat kształtuje jego widzenie i przeżywanie rzeczywistości, wyciska na jego osobowości typowe dla danej klasy uprzedzenia i przesady. Stąd też obraz świata, ukazywany przez artystę bywa zaciemniony przez jego interes klasowy i w tym sensie emocjonalne, subiektywne oceny stanowią nieodłączną część składową wszelkiego poznania artystycznego. Błędem byłoby jednak sądzić — twierdzi Woronski — iż poznanie artystyczne jest całkowicie zdominowane przez ów emocjonalny, subiektywny pierwiastek, jak utrzymują napostowcy. Zdaniem krytyka, „poznanie artystyczne może być obiektywne i dokładne, jak każda dyscyplina na-

ukowa”<sup>5</sup>. Ten, z polemiczną przesadą sformułowany wniosek, wyrastał z przekonania (nie wypowiedzianego przez Woronskiego *explicite*, lecz w takiej lub innej postaci stale obecnego w jego rozważaniach), iż artysta może wydatnie ograniczyć ów czynnik subiektywny, wypaczający obiektywną prawdę o świecie. Indywidualny wysiłek twórcy, kierującego się szczerym pragnieniem dotarcia do prawdy może doprowadzić do przewyciężenia klasowych resentymentów. Powołaniem pisarza jest śmiało i prawdziwie ukazywanie życia, a nie powielanie ideologicznych stereotypów.

Woronski pragnie dochować wierności tradycji Plechanowowskiej myśli estetycznej, lecz jednocześnie chciałby uniknąć tych relatywistycznych wniosków, jakie z koncepcji Plechanowa wyprowadzali napostowcy, traktujący sztukę jako formę ideologii (w młodomarksowskim znaczeniu). Dlatego też podkreśla obecność w dziele sztuki ogólnoludzkich, uniwersalnych treści poznawczych oraz akcentuje funkcjonalno-ekspresyjny aspekt klasowości sztuki. Tok rozumowania krytyka zmierza do wykazania, iż klasowo zabarwione poznanie artystyczne może mimo wszystko dostarczyć obiektywnie wartościowej wiedzy o świecie, przydatnej również dla innych klas społecznych. Sztuka będąc wytworem danego układu społeczno-ekonomicznego, nie zamyka się wszakże wyłącznie w granicach tego układu. Inspirując się bez wątplenia uwagami Engelsa o Balzaku, Woronski stwierdza, iż „uczciwy” twórca-realista daje w swych utworach wierny obraz rzeczywistości nierzadko w b r e w swym subiektywnym klasowym sympatiom<sup>6</sup>. Wielcy rosyjscy pisarze, wywodzący się ze szlachty — Tołstoj, Gogol, Dostojewski — stworzyli uogólnienia artystyczne o dużym ładunku poznawczym właśnie dlatego, iż byli autentycznymi realistami i poważnie pojmowali swe artystyczne posłannictwo. W związku z tym Woronski podejmuje próbę określenia istoty obrazu artystycznego, a więc tej kategorii, którą Plechanow opisał tylko z grubsza. Stawia również problemy, które nie mieściły się w programie badawczym wąsko socjologicznej estetyki lat dwudziestych, nawiązującej do Plechanowa: mechanizm twórczości artystycznej, cechy indywidualności twórczej (istota talentu artystycznego), psychologiczne prawidłowości recepcji dzieł sztuki, znaczenie nowatorstwa formalnego.

<sup>5</sup> A. Woronskij: *Iskusstwo kak poznaniye žyźni i sowriemiennost*, [w:] A. Woronskij: *Izbrannyje statji o literaturie*, Moskwa 1982, s. 304. Por. też s. 293, 303.

<sup>6</sup> A. Woronskij: *O chlestkoj frazie i klassikach*, [w:] *Izbrannyje statji o literaturie*, s. 294—295. Przytoczona uwaga Woronskiego antycypuje późniejsze spory między tzw. „wopriekistami” i „progriesistami” w radzieckim literaturoznawstwie lat trzydziestych. — Por. na ten temat: S. Morawski: *Lukácsowska koncepcja realizmu*. „Odra”, 1979, 2, s. 39—41.

W kręgu tych właśnie zagadnień obraca się myśl estetyczna Woronskiego w drugiej połowie lat dwudziestych.

Już w punkcie wyjścia swych rozważań Woronski wikła się jednak w sprzecznościach, które staną się udziałem całej późniejszej jednostronnie gnoseologicznej estetyki lat trzydziestych—pięćdziesiątych. Aprioryczne założenie, że sztuka jest środkiem poznania rzeczywistości przesądza o kierunku poszukiwań jej specyfiki: za jedyną możliwą drogę, która prowadzi do tego celu Woronski uznaje porównanie sztuki z nauką, poznania artystycznego z poznaniem teoretycznym. Powstaje więc sytuacja, którą trudno nazwać inaczej niż paradoksalną: aby ustalić swoistość sztuki, trzeba uprzednio utożsamić ją z nauką. Woronski przyjmuje tutaj bez zastrzeżeń punkt widzenia W. Bielińskiego: o odrębności sztuki wobec nauki nie decyduje jakiś szczególny „przedmiot poznania”. Zarówno sztuka, jak i nauka poznają tę samą obiektywną rzeczywistość. Swoistość obu tych dziedzin kultury polega na formie ujęcia rezultatów poznania owej rzeczywistości: sztuka wciela je w formę „obrazów artystycznych”, natomiast w nauce przybierają one postać „abstrakcyjnych kategorii”<sup>7</sup>. Krytyk w istotny sposób uzupełnia wszakże stanowisko Bielińskiego w kwestii specyfiki sztuki. Sztuka różni się od nauki nie tylko formą prezentacji obiektywnej prawdy. Inny jest również sposób dochodzenia do prawdy naukowej i prawdy artystycznej, a w konsekwencji — inne są sposoby ich weryfikacji.

Problem prawdy artystycznej to, w przeświadczeniu Woronskiego, główny problem estetyki, zaś najważniejszą kwestią w teorii prawdy artystycznej jest zagadnienie „emocji estetycznych” artysty i odbiorcy dzieł sztuki. Ta właśnie część koncepcji estetycznej Woronskiego ma najbardziej samodzielny charakter i stanowi znaczący wkład krytyka w rozwój marksistowskiej refleksji estetycznej lat dwudziestych. Rozważania Woronskiego dotyczące przebiegu procesu twórczego( *resp.* poznawczego) w sztuce oraz jego uwagi o przeżyciu estetycznym odbiorcy zasługują zatem na dokładniejsze omówienie.

We wspomnianej już pracy *Sztuka jako poznanie życia i współczesność* Woronski ujmował problem swoistości poznania artystycznego wobec naukowego w sposób nader uproszczony: „...Nauka analizuje, sztuka dokonuje syntezy; nauka jest abstrakcyjna, sztuka — konkretna; nauka apeluje do intelektu człowieka, sztuka — do jego zmysłowej natury”<sup>8</sup>. Kilka lat później, w artykule *O prawdzie artystycznej* (1928), będącym niejako podsumowaniem dotychczasowych przemyśleń w inte-

<sup>7</sup> A. Woronskij: *O chudożestwiennoj prawdie*, [w:] A. Woronskij: *Iskusstwo widiel mir (Sbornik statiej)*. Artiel pisatielej „Krug”, 1928, s. 9—10.

<sup>8</sup> A. Woronskij: *Iskusstwo kak poznaniye žyzi...*, s. 302.



resującej na sprawie, autor wprowadza niezbędne uściślenia. W akcie „myślenia obrazowego” — stwierdza — uczestniczą zarówno intelekt, jak i emocje. Ranga, jaką oba te czynniki spełniają w procesie poznania artystycznego nie jest jednak równorzędna. Korzenie sztuki tkwią w glebie podświadomości (*resp.* nieświadomości). W interpretacji Woronskiego treścią podświadomości są emocjonalne przeżycia człowieka, stąd też, jego zdaniem, emocje (*resp.* intuicja emocjonalna) odgrywają w sztuce zasadniczą rolę. Jest to szczególnie widoczne na pierwszym etapie twórczości artystycznej — etapie gromadzenia „bezpośrednich wrażeń” i formowania wizji artystycznej. Warunkiem stworzenia wartościowego poznawczo utworu jest czasowe zawieszenie porządkującej aktywności intelektu i dopuszczenie do głosu podświadomości, tzn. emocjonalnej sfery psychiki. Tylko w ten sposób, jak utrzymuje Woronski, możliwe jest dotarcie do nowych, niezbadanych jeszcze obszarów rzeczywistości, ukazanie doskonale zdawałoby się znanych zjawisk od niecodziennej strony, przywrócenie rzeczom blasku świeżości.

Artysta, zdaniem Woronskiego, jest medium ogniskującym impulsy płynące od rzeczywistości, selekcjonującym je i nadającym im postać artystycznych symboli, stanowiących narzędzie komunikacji międzyludzkiej. Jest oczywiste, iż wybór odpowiedniej formy wypowiedzi, ujęcie indywidualnych przeżyć emocjonalnych w powszechnie zrozumiałe przedstawienia nie może dokonywać się poza tradycją artystyczną i w związku z tym niezbędne są tutaj świadome decyzje twórcy. O ile zatem w pierwszym stadium twórczości ingerencja intelektu jest zjawiskiem szkodliwym, albowiem niszczy w zarodku spontaniczność i autentyzm postrzegania świata przez artystę, o tyle w stadium końcowym, polegającym na opracowaniu materiału „bezpośrednich wrażeń” życiowych jest ona wskazana, a nawet konieczna. Chociaż i tutaj intelekt pełni tylko funkcję pomocniczą. Utożsamiając intelekt ze świadomością, sprowadzając pracę umysłu wyłącznie do czynności świadomych, Woronski pod wpływem Freuda przyjmuje jednocześnie, iż świadomość wygładza, cenzuruje podświadome bodźce. Dlatego też, według niego, zbyt duża aktywność świadomości może wprowadzić do poznania element nieszczerości. Nie trzeba dodawać, iż w oczach krytyka, który przez całe życie walczył z wszelkimi przejawami nieuczciwości w sztuce było to poważnym zarzutem.

Pisarz, który właściwie pojmuje sens twórczości artystycznej i zdoła uwolnić się od dyktatu świadomości, dając pierwszeństwo intuicyjnym, pozaracjonalnym impulsom jest w stanie — twierdzi Woronski — dotrzeć do istoty rzeczywistości, do świata „żyjącego własnym życiem”. Krytyk zdaje sobie, oczywiście, sprawę, że całkowite oczyszczenie poznania z różnorodnych „przesądów” i „uprzedzeń”, produkowanych przez świadomość, powrót do pierwotnej świeżości „dziecięcego widzenia świata” jest

rzeczą niezwykle trudną. Toteż zastrzega się, iż postulowana przezeń „metoda «niewiedzy» i «naiwności»” słuszna jest tylko w tym wypadku, gdy twórca rozporządza nie tylko wycuciem estetycznym, lecz także głębokim intelektem<sup>9</sup>. Skuteczność zalecanej przez Woronskiego „metody twórczości” (metody „bezpośredniego postrzegania rzeczywistości”) zależy od posiadania przez artystę nie tylko sporej wiedzy o świecie („...artysta musi znajdować się na poziomie politycznych, moralnych, naukowych idei swej epoki”)<sup>10</sup>, lecz również wiedzy o własnej psychice, o mechanizmach twórczości. Owa zdolność samoanalizy jest niezbędna, ponieważ umożliwia artyście orientację we własnych odczuciach, pozwala mu oddzielić doznania bardziej istotne od mniej istotnych. Woronski trafnie zakładał więc, iż artysta o dużej kulturze intelektualnej i rozwiniętej samoświadomości twórczej potrafi pełniej korzystać z daru intuicji niż artysta zaniedbujący doskonalenie własnego intelektu. Mimo wszystko był jednak zdania, iż głównym narzędziem artystycznego poznania świata pozostaje nie intelekt, lecz intuicja emocjonalna. Wszelkie naruszenie proporcji obu tych władz poznawczych, uprzywilejowanie intelektu (resp. świadomości) w procesie twórczości artystycznej prowadzi do deformacji obrazu świata w sztuce. Jakkolwiek więc Woronski niekiedy powątpiewa w możliwość pełnego oczyszczenia postrzegania z „konwencjonalnych sądów i wyobrażeń”, to jednak nie te uwagi nadają ton jego rozumowaniu. Krytyk jest przekonany, iż autentyczny twórca, który jest zdolny bez reszty „oddać się światu”, zaufać swym pierwotnym intuicyjnym odczuciom odkrywa obiektywną, bezstronną prawdę o świecie. Realizm, tak jak pojmuje go Woronski, jest więc tą metodą twórczą, która zapewnia maksymalnie wierne poznanie rzeczywistości, pozwala wyeliminować lub przynajmniej ograniczyć „nawarstwienia, zmiany i poprawki”, jakie intelekt wnosi w artystyczny obraz świata. Dotyczy to również „zmian i poprawek” o charakterze ideologicznym.

Jeśliby posłużyć się Plechanowowskim rozróżnieniem między ideologią i psychologią społeczną (mentalnością społeczną), można by powiedzieć, iż artysta, według Woronskiego, wyraża właśnie nieskrystalizowane jeszcze ostatecznie nastroje i odczucia, artykułuje częściowo tylko uświadamianie pragnienia i aspiracje wspólnoty, do której należy i z którą się solidaryzuje. Nadawanie obrazowej formy owym „wiszącym w powietrzu” ideom nurtującym zbiorowość, poszukiwanie wyrazu dla treści kolektywnej podświadomości jest, w przeświadczeniu Woronskiego,

<sup>9</sup> A. Woronski: *Iskusstwo widzieć mir (O nowom realizmie)*, [w:] *Izbrannyje statji...*, s. 423.

<sup>10</sup> *Ibid.*, s. 424.

zgodne z istotą sztuki, co więcej — stanowi o wysokiej artystycznej i poznawczej randze dzieła<sup>11</sup>. Poza nawiasem autentycznej sztuki znajduje się natomiast sztuka jawnie „tendencyjna”, tzn. ilustrująca gotowe tezy skodyfikowanych poglądów ideologicznych, operująca „racjonalistycznymi” schematami. Zwolennicy sztuki „z tezą” — twierdzi Woronski — szermują hasłami zwiększenia społecznej użyteczności sztuki, szerszego włączenia sztuki w proces rewolucyjnych przeobrażeń społecznych, lecz ponieważ jawnie agitacyjne, propagandowe dzieła nikogo nie „przekonują estetycznie” więc również skuteczność moralno-politycznego oddziaływania tej sztuki jest iluzoryczna. Pod tym względem twórcy z kręgu „nowego realizmu”, rezygnujący z mentorstwa i wszechwiedzącej pozycji narratora mają znacznie większy wpływ na postawy odbiorców i wobec tego społeczny efekt tego typu sztuki jest nieporównanie większy. Jeśli bowiem Woronski przy każdej okazji i w bardzo ostrych słowach krytykuje szablonowość sztuki mieniącej się „proletariacką”, to nie dlatego, iżby był przeciwnikiem ideologicznego czy nawet politycznego zaangażowania sztuki. Krytyk przyznaje, iż „w epokach gwałtownych walk klasowych tendencyjność jest nieuniknionym i naturalnym zjawiskiem. Lecz tendencyjność bywa przecież różna. Niekiedy zwiększa siłę artystycznego przekonywania, a w każdym razie nie wchodzi z nim w konflikt. Dzieje się tak wtedy, kiedy artysta umie zachować poczucie miary, kiedy tendencja jest organicznie związana z całym światopoglądem artysty i kiedy poępuje prawdziwość przedstawienia”<sup>12</sup>. Woronski z żalem konstatuje jednak, iż znacznie częściej we współczesnej mu literaturze tendencyjność prowadzi do „prostactkich, jawnie fałszywych i beczelnych imitacji rewolucyjności”<sup>13</sup>.

Jedną z przyczyn tego stanu rzeczy jest nieliczenie się przez artystów i polityków z faktem, iż twórczość artystyczna w istocie swej jest „zajęciem pokojowym”. Organiczność światopoglądu artysty nie jest bowiem rzeczą łatwo osiągalną. Zazwyczaj pełne, prawdziwe odzwierciedlenie rzeczywistości w sztuce pojawia się wówczas, gdy klasa, którą artysta reprezentuje przewyciężyła już główne przeszkody na swej drodze ku władzy, gdy umocniła swą pozycję w społeczeństwie. Woronski wyprowadza stąd „praktyczny” wniosek, iż wszelkie administracyjne po-

<sup>11</sup> *Ibid.*, s. 432.

<sup>12</sup> A. Woronski: *O chudożestwiennoj prawdzie*, s. 41.

<sup>13</sup> *Ibid.* Brak „poczucia miary” i nieszczerłość wynikająca z niedostatecznie organicznego przyswojenia sobie idei rewolucji Woronski dostrzega np. w „zaangażowanych” poematach Majakowskiego. Autor *Obtoku w spodniach* gwałci swą indywidualistyczną naturę poetycką, podejmując obce mu tematy polityczne. W rezultacie powstają utwory nie tylko pozbawione większej wartości artystycznej, lecz również nieskuteczne ideologicznie. — Por.: *ibid.*, s. 21.

naglanie artystów, domaganie się, aby natychmiast wcielali w obrazy artystyczne hasła rewolucji proletariackiej na dalszą metę nie tylko nie wyjdzie na korzyść sztuce, lecz nie przyniesie również spodziewanych efektów politycznych. Nie znaczy to — dodaje krytyk — iż ocenianie sztuki z punktu widzenia „społecznego” (w tym również klasowego) jest nieprawomocne. Zasadniczym sprawdzianem wartości dzieła sztuki jest jednak „ocena estetyczna”, wydawana przez odbiorcę. Dziełu sztuki przypisujemy walor prawdziwości wtedy, gdy „przeżywamy szczególny duchowy stan radości, zadowolenia, podniosłego spokoju, rozkoszy, sympatyzowania z autorem”<sup>14</sup>. I dalej: „Prawda w sztuce poznawana jest za pośrednictwem oceny estetycznej. Ocena estetyczna stanowi rezultat odczucia, iż artysta trafnie, zrozumiale, w sposób nam bliski skonstruował swe obrazy”<sup>15</sup>.

Nie wnikając w kwestię, czy zaproponowane przez Woronskiego kryterium jest dostatecznie precyzyjne, trzeba jednak docenić jego starania mające na celu przewyciężenie swoistego mechanicyzmu cechującego Plechanowską formułę „dwóch aktów krytyki” (najpierw ocena „socjologiczna”, później — „estetyczna”). Dla Woronskiego „ocena socjologiczna” jest momentem „oceny estetycznej” i dzieło sztuki, które nie jest „przekonujące estetycznie” (tzn. nie wzbudza bezinteresownych „emocji estetycznych”) nie może być tym samym traktowane jako znaczący fakt społeczny i kulturowy. Z teorii Plechanowa wynikało tymczasem, iż dzieła całkiem przeciętne pod względem artystycznym są często bardziej reprezentatywnym przejawem pewnych tendencji społecznych niż dzieła posiadające wybitne walory estetyczne. Nieprzypadkowo tedy krytycy RAPP-u zwracali uwagę przede wszystkim na ważność i aktualność tematu społecznego oraz ideologiczną „poprawność” jego ujęcia, lekceważąc problem nowatorstwa formalno-technicznego. Według Woronskiego zaś przyjemność estetyczna nie jest jedynie dodatkiem ułatwiającym przełknięcie dydaktycznej pigułki, lecz niezbędnym warunkiem skuteczności społecznego oddziaływania sztuki. Tylko pozornie mogłoby się bowiem wydawać, iż przeżycie estetyczne nie spełnia żadnych „życiowych” funkcji i ma pasywny, czysto kontemplacyjny charakter. W gruncie rzeczy bezinteresowna (w subiektywnym przeświadczeniu odbiorcy) emocja estetyczna jest „złożonym twórczym uczuciem”. Wcielając się przy pomocy intuicji w przedstawioną postać, wczuwając się w sytuację, odbiorca zapomina o swoim „ja”, o swoich zwykłych troskach i niepokojach. Szczególne uczucie sympatii, jakie się wówczas rodzi pozwala mu przeniknąć w cudzą psychikę, żyć życiem innych, odkrywać samoistne

<sup>14</sup> *Ibid.*, s. 11.

<sup>15</sup> *Ibid.*

piękno świata. Razem z artystą uczestniczymy w „zdejmwaniu zasłon z rzeczywistości”; utożsamiając się z bohaterami powołanymi do życia mocą jego wyobraźni, łatwiej wyzbywamy się naszych sztampowych sądów i wyobrażeń, utrwalonych przez codzienną rutynę, przejętych od otoczenia. Z punktu widzenia perspektywicznych interesów społeczeństwa, które postawiło przed sobą wielkie zadanie przebudowy życia na nowych sprawiedliwych zasadach przeżycia stymulujące twórcze zachowania, oczyszczające psychikę ludzi z wypaczonych, stereotypowych wyobrażeń, przywracające ostrość i świeżość postrzegania — mają kolosalne znaczenie. Okazuje się więc, iż „uczucia estetyczne” ze względu na swą obiektywną funkcję społeczną są uczuciami niezwykle użytecznymi, chociaż nie jest to wąsko praktyczna, doraźna użyteczność.

Pozaracjonalny charakter przeżycia estetycznego warunkuje użyteczność społeczną sztuki w nieco innym jeszcze sensie: „Eliminując rozsądek, sztuka zmusza nas do uwierzenia w wymysł. Świadomość pojawia się tam, gdzie występują dokuczliwe dysonanse życiowe. Sygnalizując je, świadomość domaga się jednocześnie usunięcia ich. Piękno sztuki polega na tym, iż uwalnia nas ona od owego uczucia dysharmonii, z którym zawsze związana jest działalność rozsądku. Sztuka przywraca tę względną równowagę między jednostką i otoczeniem, równowagę, którą aktywność rozsądku zwykle narusza”<sup>16</sup>.

Dodatkowe światło na ową funkcję sztuki, którą można by nazwać homeostatyczną rzucają uwagi Woronskiego o tzw. „przeistoczeniu”. Obok umiejętności „zdejmwania zasłon z rzeczywistości” (tzn. intuicyjnej zdolności „odczytywania ukrytego sensu w ludziach, rzeczach i faktach”, odkrywania w świecie tego, czego nikt przedtem nie dostrzegł) autentyczny twórca powinien posiadać również dar „przeistaczania się”, czyli wcielania się w osobowość kreowanych postaci. Przekonanie Woronskiego, iż „przeistoczenie” jest niezbędnym warunkiem twórczości artystycznej ukształtowało się pod wpływem K. Stanisławskiego. Jest przy tym rzeczą charakterystyczną, iż Woronski wydobywa z „systemu” wielkiego rosyjskiego reżysera i aktora przede wszystkim te momenty, które mówią o potrzebie zaufania przez artystę własnym instynktownym, intuicyjnym odczuciom. Natomiast wypowiedzi Stanisławskiego dowodzące konieczności opanowania przez aktora całego zespołu technicznych chwytów, zdolnych wywołać „twórcze samopoczucie” znacznie mniej interesują Woronskiego i nie w nich upatruje istotę jego koncepcji gry aktorskiej. Krytyk konsekwentnie utrzymuje, iż ingerencja intelektu (*resp.* świadomości) może tylko utrudnić lub wręcz uniemożliwić pełną identyfikację twórcy z „obiektem odzwierciedlenia”. „Proces artystycz-

<sup>16</sup> A. Woronski: *Iskusstwo widieł mir* (O nowom rializmie), s. 422.

nego przeistoczenia wymaga od człowieka sztuki wyrzeczenia się samego siebie. Artysta winien zapomnieć o sobie, poddać się nurtowi cudzych uczuć”<sup>17</sup>. Z drugiej jednak strony, artysta nie tylko wczuwa się w psychikę prototypów swych bohaterów („żywych modeli”), lecz często wkłada również swe skryte pragnienia i niepokoje w stworzone przez siebie postaci. Dzięki szczególnej umiejętności „podwójnego widzenia”, która pozwala zająć artyście postawę dystansu wobec twórców własnej wyobraźni, będących zarazem nosicielami jego tajemnych uczuć i dążeń — może on rozwiązać swe konflikty wewnętrzne i osiągnąć pożądaną równowagę duchową. „Obiektywizując swoje zamiary, artyści wyraźniej widzą «występek» i mocniej utwierdzają się w «cnocie». W ten sposób i sobie, i czytelnikowi ułatwiają potępienie tego, co uznawane jest za zło oraz zaaprobowanie tego, co w danej epoce stanowi społeczną wartość (...). Większość genialnych artystów, jak na przykład Szekspir, Tolstoj, Gogol, Puszkina, Dostojewski, to ludzie o duszach targanych silnymi sprzecznościami. W procesie twórczości przewyciężają oni wewnętrzną dysharmonię, osiągając w tym nierzadko duże sukcesy. Maską, jakiej przy tym używają pozwala im ujawnić szkodliwe namiętności, a przez to częściowo pozbyć się ich”<sup>18</sup>.

Analogiczne zjawisko zachodzi też w psychice odbiorcy dzieła sztuki. „...Czytelnik, słuchacz czy widz razem z autorem przeżywa proces twórczy, w szybszym tempie przechodzi tę samą drogę, co autor. Doświadcza jego strapiień, niepowodzeń, radości; razem z nim uczestniczy w przewyciężaniu oporności materiału artystycznego. I tylko w miarę zarażania się twórczymi aktami artysty daje się porwać dziełu sztuki, doznaje przyjemności estetycznej”<sup>19</sup>. Powtarzając niejako „w skrócie” proces twórczy, który doprowadził do stworzenia dzieła sztuki, odbiorca wchodzi w intymny kontakt z psychiką artysty i przyswaja sobie jego system wartości. Obraz świata przedstawiony w dziele sztuki przesycony jest bowiem w każdym najdrobniejszym nawet fragmencie osobistymi, emocjonalnymi ocenami artysty. „...Każde dzieło sztuki zawiera emocjonalną dominantę, ogólne odczucie świata (*mirooszczuszczenie*), ogólną uczuciową ocenę rzeczywistości, ludzi, zdarzeń; korzenie owego podstawowego uczucia przenikającego dzieło sztuki wyrastają z głębin nieświadomości, instynktu, intuicji...”<sup>20</sup>.

Zrozumiałe, iż wśród owych ocen współtworzących emocjonalną aurę dzieła sztuki znajdują się również oceny ideologiczne i polityczne. Nie-

<sup>17</sup> A. Woronskij: *Zamietki o chudożestwiennom tworczestwie*, [w:] *Izbrannyje statji...*, s. 404.

<sup>18</sup> *Ibid.*, s. 405.

<sup>19</sup> *Ibid.*

<sup>20</sup> *Ibid.*, s. 408.

porozumieniem byłoby jednak żądać od artysty, aby wypowiadał się równie precyzyjnie, jak zawodowy polityk, chociaż podobnie jak każdy obywatel, powinien on czuć się odpowiedzialny za społeczno-polityczne efekty swej działalności<sup>21</sup>. „Pełna jednoznaczność rysunku szkodzi dziełu sztuki również w innym sensie. Artysta powinien pozostawiać pewną swobodę wyobraźni czytelnika lub widza. Niedopowiedzenie bywa niekiedy bardziej wyraziste niż skrupulatny opis, który narzucany jest czytelnikowi siłą i dlatego nie angażuje jego fantazji”<sup>22</sup>. Dążenie do „wyczerpania tematu”, szczególnie w sytuacji, gdy temat nie został jeszcze „wyczerpany” przez życie, może dać tylko utwory poronione, sztampowe, nie wzbudzające żywszego oddźwięku w duszach odbiorców i wobec tego nie będące w stanie odegrać tej roli politycznej, do której pretendują.

Twierdzenie, iż dzieło sztuki dzięki szczególnym właściwościom swej budowy wywołuje u odbiorców „twórcze” przeżycia estetyczne, które z kolei stymulują ich społeczną aktywność — wydaje się dzisiaj twierdzeniem banalnym. Nie należy jednak zapominać o tym, iż Woronski wygłosił je w okresie dominacji wulgarnej socjologii sztuki, która w swej przeważającej części była właśnie „socjologią treści”. Krytyk nie zdołał się zresztą ustrzec od pewnych schematów myślowych obowiązujących w kręgu jednostronnie socjologicznej estetyki Plechanowowskiej proweniencji. Widoczne jest to zwłaszcza w jego rozważaniach dotyczących charakteru emocji estetycznych. „Uczucie estetyczne” („przeżycie piękna”) w interpretacji Woronskiego nie różni się zasadniczo od innych „życiowych” przeżyć człowieka. Wprawdzie krytyk zastrzega się, iż „miłość, nienawiść, litość, pogarda, odczuwane w trakcie lektury powieści, noweli, opowiadania, poematu nie są tymi samymi uczuciami, których doznajemy w codziennym życiu”<sup>23</sup>, lecz okazuje się, że różnica ta nie jest różnicą jakościową. Przeżycie estetyczne tym się jedynie różni od „codziennych” przeżyć, iż nie jest ukierunkowane wąsko utylitarnie, nie zawiera również „przypadkowych” momentów, jakie zazwyczaj występują w innych przeżyciach („ekonomiczność” przeżycia estetycznego). Mniejsza intensywność przeżycia estetycznego rekompensowana jest jednak przez większą wartość poznawczą. Jeśli bowiem obraz artystyczny jest swoistym uogólnieniem rzeczywistości, to również uczucie przezeń wywoływane ma postać „uogólnienia”<sup>24</sup>.

Na gruncie takiego rozumienia przeżycia estetycznego, jakie reprezentuje Woronski dla przyswojenia sobie przez odbiorcę dzieła sztuki

<sup>21</sup> *Ibid.*, s. 411.

<sup>22</sup> *Ibid.*, s. 412.

<sup>23</sup> A. Woronski j: *O chudożestwieńnoej prawdie*, s. 10.

<sup>24</sup> *Ibid.*, s. 10—11.

wystarcza po prostu czysto ludzka wrażliwość emocjonalna, zwykła umiejętność wczuwania się w psychikę innych ludzi czy też w przedstawione sytuacje. Jeśli nawet krytyk mówi o potrzebie stosowania przez artystę nowatorskich chwytów technicznych, to nie zapomina jednocześnie dodać, iż chwytów te mają w dziele sztuki uzasadnienie tylko o tyle, o ile sprzyjają głębszemu, bardziej obiektywnemu poznaniu świata. „...Dla rewolucyjnej sztuki proletariatu — pisał w związku z tym Woronski — przydatną będzie każda forma, która zbliża odbiorcę do życia i eliminuje subiektywizm artysty. Każdy styl, fabuła, chwyt artystyczny czy maniera twórcza, które pomagają nam ujrzeć świat w sposób odkrywczy, niezależnie od naszych uprzedzeń”<sup>25</sup>.

Powyższa wypowiedź pochodzi z pracy *Sztuka widzenia świata* (1928) i wyraźnie kontrastuje z wcześniejszymi wypowiedziami krytyka na temat nowatorstwa formalnego w sztuce socjalistycznej. Tak, na przykład, w artykule *Na przelęczy* (1923) Woronski podkreślał potrzebę wypracowania takich form wypowiedzi artystycznej, które odpowiadałyby dynamice epoki wielkiego przełomu cywilizacyjnego: „Szybkie, napięte tempo życia, współczesny urbanizm, ognisty oddech rewolucyjnej epoki wymagają nowych chwytów, odmiennego stylu, innego języka”<sup>26</sup>. Tradycyjne chwytów artystyczne, wytworzone przez XIX-wieczny realizm są zatem niewystarczające dla oddania burzliwych przemian teraźniejszości. „Nowy realizm” winien korzystać z doświadczeń symbolizmu, futurizmu, imażynizmu itp. W drugiej połowie lat dwudziestych Woronski wykazuje coraz mniej zrozumienia dla awangardowych eksperymentów i poszukiwań, kładąc przede wszystkim nacisk na nowatorstwo „treściowe”. Najistotniejszą sprawą w sztuce — utrzymuje teraz Woronski — jest nowy „materiał społeczny”, tzn. nowe tematy społeczne, ukazane w świetle postępowych ideałów moralno-politycznych. Próba znalezienia wyrazu dla tych nowych treści ludzkich wcześniej czy później, jak sądzi Woronski, doprowadzi do pojawienia się nowych form artystycznych. Artysta winien jedynie dbać o to, aby forma była jak najbardziej przezroczysta, aby nie zatrzymywała na sobie uwagi odbiorcy, lecz kierowała ją na odzwierciedlaną rzeczywistość. „Realizacja artystyczna jest tym doskonalsza, im mniej odczuwa się formę i im bardziej odczuwa się sam życie”<sup>27</sup>. Z tego punktu widzenia ideałem twórcy jest obecnie dla krytyka Lew Tolstoj, którego pisarstwo ceni on przede wszystkim za prostotę formy, odtwarzanie rzeczywistości w sposób możliwie najbardziej

<sup>25</sup> A. Woronskij: *Iskusstwo widieł mir (O nowom ırealizmie)*, s. 434.

<sup>26</sup> A. Woronskij: *Na pieriewale (Diela literaturnyje)*, [w:] *Izbrannyje stafji...*, s. 338.

<sup>27</sup> A. Woronskij: *Iskusstwo widieł mir (O nowom ırealizmie)*, s. 434.



naturalny i bezpośredni. O ile zatem w pierwszym okresie swej działalności Woronski był zdania, że rewolucyjna pod względem społecznym sztuka powinna być również rewolucyjna w swej warstwie formalnej, o tyle teraz wzorem staje się dlań „Tołstojowska prostota”, a to oznacza, iż zadanie formy artystycznej sprowadza się do „unaocznienia” określonych treści poznawczych.

Mimo, iż poglądy estetyczne Woronskiego ulegały rozlicznym fluktuacjom do końca swej działalności krytycznej i teoretycznej nie wyrzekł się on idei antyalienacyjnego oddziaływania sztuki. W przeświadczeniu Woronskiego autentyczny twórca (będący w odróżnieniu od uczonego-rozumowca typem intuicjonisty) posiada szczególnie dar „jasnowidzenia”, umiejętność docierania do utajonych „myśli i uczuć” wspólnoty, które szukają sobie dopiero wyrazu. Sztuka realizuje tedy swoją klasową misję, wyrażając nie skostniałe systemy ideologii, lecz żywe, dynamiczne idee formujące się w łonie psychologii społecznej. Jednocześnie jednak sztuka nie ogranicza się do uzewnętrzniania treści świadomości (i podświadomości) zbiorowej, lecz współtworzy je i pogłębia, wprowadza ład w nasze postrzeganie świata. Ukazując przejawy zła w życiu społecznym, piętnuje je i mobilizuje energię psychiczną niezbędną do walki z nimi. W tym znaczeniu przeżycia estetyczne, jakie wzbudzają w odbiorcy wybitne dzieła sztuki realistycznej są, według Woronskiego, przeżyciami „twórczymi”. Niestety, krytyk nigdy nie udzielił wyczerpującej odpowiedzi na pytanie, jaką rolę w rewolucjonizowaniu świadomości, w rozbijaniu stereotypów myślowych i emocjonalnych odgrywa nowatorstwo formy artystycznej. Stąd też twierdzenie o twórczym potencjale przeżyć estetycznych nie znajduje w pracach Woronskiego należnego uzasadnienia teoretycznego.

Jak mogliśmy zauważyć, koncepcja sztuki Woronskiego zawiera wiele takich niewątpliwie trafnych intuicji i spostrzeżeń, które nie doczekały się jednak szerszego opracowania. Równie dużo jest w niej także nieścisłości, niekonsekwencji czy twierdzeń wręcz błędnych. Gdybyśmy zatem chcieli oceniać teorię sztuki Woronskiego wyłącznie pod kątem naukowej wartości składających się na nią twierdzeń, wypadłoby odmówić jej większego znaczenia dla współczesnej marksistowskiej refleksji estetycznej. Tak ogólnikowy sąd byłby jednak zbyt krzywdzący dla autora *Sztuki i życia*. Już sam fakt podniesienia przez Woronskiego kwestii systematycznie pomijanych przez radziecką socjologię sztuki lat dwudziestych (indywidualność twórcy, proces twórczości artystycznej, psychologia odbioru dzieł sztuki, poznawcze znaczenie emocji estetycznej) świadczy o przenikliwości teoretyka i pozwala uznać jego koncepcję sztuki za ważne ogniwo w ewolucji marksistowskiej myśli estetycznej w Kraju Rad. Stanowi ona pomost między socjologicznymi ujęciami

sztuki lat dwudziestych a zorientowaną gnoseologicznie estetyką lat trzydziestych. Walcząc ze schematami socjologizmu, Woronski nie ustrzegł się jednak przed uproszczeniami, które stały się później typowe dla estetyki gnoseologicznej. Głównym zarzutem, jaki można w związku z tym postawić Woronskiemu jest zbyt wąskie pojmowanie istoty sztuki, polegające na absolutyzowaniu mimetycznego aspektu twórczości artystycznej. Jedynym autentycznym rodzajem sztuki pozostaje dla krytyka sztuka realistyczna, dodatkowo jeszcze w drugiej połowie lat dwudziestych zawężona przezeń do sztuki operującej „bliskimi”, „rozumiałymi” formami, zaczerpniętymi „z życia”.

Trzeba jednak przyznać, iż Woronski nie sprowadza zadań sztuki do beznamiętnego odzwierciedlenia rzeczywistości. Tym bardziej za niedopuszczalne uważa ilustrowanie przez artystę gotowych tez ideologicznych czy politycznych. Optując za sztuką zaangażowaną ideowo po stronie socjalizmu, krytyk proponuje jednocześnie takie pojmowanie ideowości sztuki, które jest alternatywnym rozwiązaniem w stosunku do jaskrawo wulgaryzatorskich koncepcji napostowców. Sam wymagał wprawdzie od pisarza aprobaty głównych celów rewolucji i minimalnej chociażby doży lojalności wobec nowej władzy, lecz nie to decyduje, jego zdaniem, o randze twórcy. Najważniejszy jest poziom artystyczny utworów, „wyczucie estetyczne” i „szczerłość” autora. Dlatego też krytyk skłonny był wybaczając „współwędrowcom” (bezpartyjni twórcy pochodzenia chłopskiego lub inteligenckiego, akceptujący zaistniałe przemiany społeczno-polityczne) „wahania”, a nawet „błędy” ideologiczne, jeśli tylko spełniali powyższe warunki. Krytyka artystyczna, w jego przekonaniu, winna być wyrozumiała wobec twórców, lecz owa wyrozumiałość nie dotyczy spraw warsztatu pisarskiego. „Chałtura” pozostaje „chałturą” niezależnie od szlachetnych intencji politycznych pisarza.

Walka, jaką redaktor „Krasnoj Nowi” prowadził z „publicystyką”, z jawną „tendencyjnością” i przejawami karierowiczowstwa w sztuce radzieckiej lat dwudziestych (oraz z teoriami redukującymi sztukę do narzędzia dydaktyki i propagandy) w imię sztuki o dużych walorach artystycznych, a przy tym autentycznie zaangażowanej ideowo nie mogła być wówczas, w atmosferze narastającego kultu jednostki, wygrana. Zamiast podjąć rzeczową dyskusję z poglądami Woronskiego, napostowcy woleli po prostu wyeliminować „przeciwnika” przy pomocy insynuacji politycznych (zarzuty „liberalizmu”, „ponadklasowości”, „kapitulactwa”). Nie przeszkodziło to zresztą publicystom należącym do tzw. „większości” RAPP-u włączyć do swego programu artystycznego niektórych twierdzeń Woronskiego. Mimo wszystko dramatyczny protest krytyka przeciwko zamiarom ubezwłasnowolnienia literatury nie pozostał bez echa. Bezkompromisowa postawa Woronskiego w tej sprawie, osobista odwaga,

z jaką bronił własnych przekonań stała się przykładem dla tych krytyków i estetyków marksistowskich, którzy podjęli później próby oczyszczenia kultury artystycznej z deformacji okresu stalinowskiego.

#### РЕЗЮМЕ

А. Воронский (1884—1943) принадлежит к числу передовых советских критиков и теоретиков искусства двадцатых годов. Эстетика Воронского является связующим звеном между социологическими трактовками искусства двадцатых годов и гносеологически направленной эстетикой тридцатых годов. Воронский останавливается на вопросах, систематически опускаемых Плехановским направлением тогдашней марксистской социологии искусства (индивидуальность художника, творческий процесс, психологические правила рецепции произведений искусства, познавательное значение эстетической эмоции). Борясь против схем социологизма, Воронский не избежал, однако, опрощений, которые стали позже типичными для гносеологической эстетики (абсолютизация миметического аспекта искусства, отождествление реалистического искусства с искусством вообще). Особенно ценным в размышлениях Воронского об общественной природе искусства является обращение внимания на роль искусства в процессах преодоления отчуждения (разрушение идеологических стереотипов).

#### SUMMARY

Woronski is one of the most important Soviet art critics of the twenties. His aesthetics is a bridge between sociological approach of the twenties and gnosiological approach to art of the thirties. He dwelled upon such questions as individuality of an artist process of art creation, psychological problems of reception, cognitive aspects of emotion. None of these problems had ever been discussed by Plechanovian current in coeval Marxist sociology of art.

Opposing stiff patterns of sociologism, Woronski himself was not free from oversimplifications which later became typical of gnosiological aesthetics (generalization of mimetic aspect of art, identification of realist art with art itself, etc.). What is particularly important in Woronsky's considerations about social nature of art is the stress upon the role of art in weakening alienation processes.

