

ELŻBIETA IWANIAK-JELENIOWA
WSP w Bydgoszczy

ANATOL ŁUNACZARSKI O ROLI I ZADANIACH KRYTYKI MARKSISTOWSKIEJ

Zainteresowania Łunaczarskiego krytyką artystyczną realizowane były niejako w trzech płaszczyznach, po pierwsze snuł on rozważania o metodzie krytycznej, sposobach uprawiania krytyki artystycznej przez swoich poprzedników, głównie reprezentantów rosyjskiej myśli krytycznej /W. Bieliński, M. Czernyszewski, M. Dobrolubow, J. Plechanow, W. Worowski/, po drugie sam w sposób płodny krytykę artystyczną uprawiał i ta dziedzina wydaje się być najbardziej rozległa w jego dorobku twórczym, wreszcie po trzecie próbował skonstruować teorię krytyki, głównie zaś pisał o potrzebie refleksji teoretycznej nad krytyką marksistowską.

Rozległość zainteresowań Łunaczarskiego krytyką artystyczną świadczy dobitnie o znaczeniu jakie temu zjawisku ze sfery kultury artystycznej nadawał Ludowy Komisarz Oświaty. Sądził bowiem, że krytyka powołana jest głównie po to, aby odgrywać rolę pośrednika między twórcą a odbiorcą. Owo pośredniczenie przybierało swoisty sens w warunkach znacznego poszerzenia kręgów odbiorców sztuki, którzy w swej masie nie byli przecież nawykli do kontaktów ze sztuką.

Krytyk miał więc popularyzować sztukę, opatrzyć dzieło sztuki niezbędnymi komentarzami, kształtować gusty nowego odbiorcy. Miał też krytyk być tym, który wskaże artyście niedostatki jego dzieła, pomoże w określeniu przezeń swojej samoświadomości twórczej.

Pojęcie krytyki rozumie Łunaczarski bardzo szeroko, włącza bowiem w jego zakres krytykę zjawisk przyrodniczych, społecznych, faktów naukowych, a także zjawisk z dziedziny sztuki. W zakres krytyki wchodzi dwojakiego rodzaju czynności, z jednej strony jest to analiza danego dzieła, zrekonstruowanie jego sensu, powiązanie go z innymi przedmiotami i zjawiskami, z drugiej zaś strony jest to formułowanie ostatecznej konkluzji wartościującej to dzieło. Wniosek ten może mieć aspekt analityczny, tj. jedne elementy osądzo-

nego przedmiotu mogą być oceniane pozytywnie, inne negatywnie. Osąd, ocena danego przedmiotu jest pierwszym, ale nie jedynym zadaniem krytyki. Drugim, zasadniczym w opinii Łunaczarskiego, jej zadaniem jest znalezienie metod i zasad trafnego sądzenia o określonych kategoriach przedmiotów.

Genezę krytyki w szerokim tego słowa znaczeniu rozważa on w powiązaniu ze swoją koncepcją estetyki opartej na biologicznych podstawach. W obszernym artykule przygotowanym dla "Encyklopedii literackiej" /T.5, 1931/ zatytułowanym "Krytyka. Historia. Teoria" Łunaczarski dowodził:

"Krytyka jest ogromnie ważną, bodaj nawet najważniejszą reakcją organizmu na wszelkie zjawiska zewnętrzne. Rzeczywiście podłożem wszelkiej krytyki jest pierwotna, elementarna reakcja organizmu, wyrażająca się w zadowoleniu lub odrazie"¹,

Prymitywne formy krytyki można zauważyć już na najniższych szczeblach rozwoju, ale dopiero pojawienie się systemu nerwowego prowadzi do zestawienia, porównywania przedmiotów, które znalazły się w polu świadomości. Specyficznie ludzka krytyka jest według Łunaczarskiego faktem społecznym. Dotyczy to nawet krytyki ludzkiej w jej stadium prymitywnym, gdy działalność krytyczna uzewnętrznia się poprzez uczucia, czy reakcje ruchowe, bowiem już u społeczeństw pierwotnych, sądy obracające się w sferze mitów, fetyszów, totemów zostały zrodzone przez określony ład społeczny. Człowiek pierwotny skrzępowany był narzuconymi mu z zewnątrz kryteriami, ale tak dalece przenikały one do jego świadomości, że wydawały się reakcjami żywiołowymi, niemal fizjologicznymi. Wraz z przejściem do społeczeństwa feudalnego najważniejszym kryterium osądu stało się utrzymanie określonego ładu społecznego. Krytyczny osąd znalazł swe ucieleśnienie w systemie praw rzekomo objawionych przez bogów, a więc nie wymagających żadnych racjonalnych wyjaśnień. Burżuazja odrzuciła bezsporną kanońską boskich, zastąpiła je krytycznym intelektem. Wraz z tą przemianą następuje istotny zwrot, jakim było pojawienie się krytycznej jednostki, łączącej sceptycyzm z poszukiwaniem kryteriów prawdy. Umocniwszy swoje panowanie klasowe, burżuazja zaczęła obawiać się racjonalnej krytyki, zwróciła się ku mistyce i uczuciu. Renesans krytyki opartej na racjonalnych podstawach łączy Łunaczarski z pojawieniem się nowej, twórczej klasy-proletariatu.

Krytyką w węższym tego słowa znaczeniu jest krytyka artystyczna, której przedmiotem są dzieła sztuki, stanowiące "/.../ skryształizowany wyraz takich czy innych zewnętrznych elementów materialnych czy symbolicznych /znaków/"². Podejmuje Łunaczarski próbę zdefiniowania pojęcia krytyki artystycznej, dowodząc, że "krytyką można nazwać celowe pośrednictwo między wielkimi dziełami literackimi i szerokimi masami, w tym przypadku krytyka staje się głównym pomocnikiem, tłumaczem i jednocześnie tworzy sławę poety"³.

Badając historię krytyki, rozumianą jako wyspecjalizowana ocena artystyczna dzieł przez znawców, Łunaczarski interesuje się jej genezą, datując jednocześnie początek działalności krytycznej na epokę przedhellenistyczną. W części historycznej szkicu "Krytyka" odnotowuje on szereg przejawów tejże działalności, poczynając od starożytności, kończąc na wieku XIX. Ta część szkicu, w której przedstawiony jest przegląd najważniejszych koncepcji uprawiania krytyki artystycznej opartych na podstawach ogólnofilozoficznych i estetycznych, jest niewątpliwie prekursorskim opracowaniem, syntetyzującym osiągnięcia myśli krytycznej od jej zarania, aż do wieku XIX, w którym kształtuje się współczesne rozumienie roli i zadań krytyki artystycznej.

Potrzebę krytyki uzasadnia fakt, że dzieło sztuki nabiera wartości tylko o tyle, o ile działa na psychikę ludzką, bo jest ono nie do pomyślenia bez oddziaływania na uczucia estetyczne odbiorcy, ma bowiem dzieło sztuki sprawiać zadowolenie, które konstytuuje się wówczas, kiedy artysta wykorzystuje przeżycie artystyczne do jak najskuteczniejszego oddziaływania na świadomość ludzką.

Oddziaływanie owo w epokach najistotniejszych dla rozwoju danej klasy społecznej prowadzi do przekształcenia sztuki w narzędzie służące do organizowania świadomości klasowej, podporządkowywania świadomości innych klas, a także zwalczania klas wrogich. W takich jedynie warunkach krytyka może rozwinąć się w pełni, bowiem wraz ze sztuką będącą potężnie działającą siłą społeczną może wystąpić zorganizowane regowanie na nią.

Aktywny stosunek do sztuki w środowisku, dla którego jest ona przeznaczona sprzyja wykrystalizowaniu się krytyka - specjalisty, który rozpatruje dzieło jako całość, a więc zarówno jego treść ideologiczną, jak i wartość estetyczną. Zważywszy, że obydwie wymienione strony dzieła są ze sobą ściśle zespolone, zadanie krytyka staje się

nedzwyczaj złożone. Nieuchronnie więc krytyka sztuki zespala się z teorią i historią sztuki, a krytyka literacka z literaturoznawstwem. Pełny sąd bowiem o dziele sztuki może być wynikiem jedynie kompleksowych badań nad walorami estetycznymi utworu, jego genezą, tj. określeniem sił społecznych, które dane dzieło zrodziły. Dlatego też krytyk winien być wyposażony w rozległą wiedzę z zakresu ekonomii, socjologii, etyki i polityki.

Winien on badać ponadto prawidła wyrazistości, sugestywności dzieła sztuki, a tego nie podobna ustalić bez zbadania psychicznych uwarunkowań twórczości i przeżyć estetycznych. Jasnym jest więc, jak dowodzi Łunaczarski, że krytyk nie powinien być tylko teoretykiem danej gałęzi sztuki, ale także filozofem i socjologiem.

W rozwoju krytyki artystycznej w wieku XIX, tj. w okresie kształtowania się jej funkcji pośrednika między twórcą a odbiorcą, Łunaczarski wyróżnia kilka jej typów:

- 1/ Krytykę dogmatyczną i metafizyczną, uznającą istnienie pozaklasowych, absolutnych kryteriów oceny dzieła sztuki.
 - 2/ Krytykę impresjonistyczną, opartą na podstawach subiektywistycznych, tj. oceniającą z pozycji indywidualnego smaku, jej zwolennicy twierdzą, że każdy może mieć swój własny smak, jak również ten sam człowiek może mieć różne sądy odnośnie danego dzieła.
 - 3/ Krytykę oświeceniową, która wiąże się z powstaniem nowej prężnej klasy społecznej. Klasy tej nie zadawała powoływanie się na indywidualny smak, stąd też jedynym kryterium, na którym może się oprzeć krytyk staje się użyteczność, rozumiana jako interes klasowy.
 - 4/ Krytykę historyczną, umożliwiającą porównywanie poszczególnych epok. Kryterium, którym posługuje się ta krytyka jest zdolność określonego ustroju społecznego do potęgowania rozwoju wszystkich tkwiących w człowieku możliwości.
 - 5/ Krytykę marksistowską, której twórcą był J. Plechanow. Jej głównym wyznacznikiem staje się metoda genetyczna połączona z postulatem analizy krytycznej-formalnej, estetycznej strony dzieła.
- Nie można, jak dowodzi Łunaczarski, oczekiwać od krytyka pełnego obiektywizmu, choć jego warunkiem jest związek krytyka z tendencjami postępowej klasy społecznej, wówczas bowiem to co subiektywne nabiera cech obiektywności. Stąd też konieczne staje się prze-

analizowanie ewolucji form krytyki, zrozumienia jej jako odbicia walki klasowej, przyswojenie wartości kryjących się w krytyce artystycznej przeszłości.

Łunaczarski kontynuuje program badań nad krytyką literacką rozpoczęty przez Plechanowa, inicjując prace badawcze poświęcone historii rosyjskiej krytyki literackiej, pisze obszernie studium "Rosyjska krytyka od Łomonosowa do poprzedników Bielińskiego", a także liczne artykuły poświęcone Bielińskiemu, Czernyszewskiemu i Dobrolubowowi.

W pracach tych Łunaczarski próbuje określić źródła rosyjskiej krytyki literackiej, jej genezę, wiążąc powstanie refleksji krytycznej w Rosji z czynnikami gospodarczymi i politycznymi, których konsekwencją stało się otwarcie Rosji na wpływy europejskie, co niewątpliwie przyspieszyło narodziny literatury i krytyki literackiej. Decydującą rolę w tym procesie odegrała jednakże potrzeba określenia samoświadomości narodowej, jako elementu konstrukcji własnego oblicza narodowego. Dlatego też literaturze stawiano wymogi autorytetu moralnego, który winien sprzyjać samookreśleniu narodu. Technicznym niejako warunkiem narodzin literatury w Rosji było wypracowanie języka, jego swoiste odnowienie; dopiero po wykonaniu tego zadania pojawiła się możliwość twórczości literackiej. Narodziny więc literatury w Rosji i krytyki literackiej były procesami paralelnymi, ściśle ze sobą zespolonymi.

W pierwszym pokoleniu raznoczyńskiej inteligencji, której wyrazicielem był Bieliński, krytyka literacka staje się swoistą trybuną postępowej myśli społecznej. Dlatego konstruując teorię i praktykę krytyki marksistowskiej Łunaczarski postuluje potrzebę przyswojenia myśli Bielińskiego - krytyka literackiego. Ważną dla Łunaczarskiego jest ewolucja poglądów Bielińskiego, prowadząca od potępienia artystycznej dydaktyki, przekonania, że wszelkie wtargnięcie tendencji obcych danemu dziełu jako całości logicznej i psychologicznej jest niedopuszczalne, aż do zaakceptowania tendencji w sztuce, pod warunkiem, że nie spowoduje ona deformacji prawdy życiowej. Stopniowo dochodził Bieliński do przekonania, że postępowe idee znajdują swój najdoskonalszy wyraz artystyczny w formach sztuki realistycznej, ułatwiających oddziaływanie dzieła na czytelnika, odbiorcę. Dziełom zmierzającym do wartości formalnych, do piękna konstrukcji czy też rozrywki przeciwstawił Bieliński utylitarny pogląd na sztukę, ale jak podkreśla Łunaczarski utylitaryzm ten nie oznaczał dydakty-

zmu, nie był sprzeczny z główną tezą Bielińskiego o samodzielności sztuki jako zjawiska socjalno-psychologicznego. Krytyka bowiem winna dokonać prawidłowej oceny ideowej treści dzieł artystycznych, pamiętając jednocześnie, że ich społeczne działanie jest niemożliwe bez doskonałości artystycznej formy. To wskazanie Bielińskiego było szczególnie ważne w epoce porewolucyjnej, bowiem "Obecnie trzeba nam prawidłowej oceny ideowej treści dzieł artystycznych i świadomości uwarunkowania ich społecznego działania doskonałością formy artystycznej" - pisał Łunaczarski⁴.

Znaczny wpływ na poglądy Łunaczarskiego, w tym także na jego rozważania o roli i zadaniach krytyki artystycznej, miały prace Czernyszewskiego poświęcone zagadnieniom estetyki, szczególnie zaś jego fundamentalna teza, że sztuka jest piękna o ile odzwierciedla rzeczywistość, a "piękno to życie"⁵. Sformułowane przez Czernyszewskiego utylitarne kryterium oceny dzieła sztuki, krytykowane przez Plechanowa staje się nadzwyczaj ważne w epoce tworzenia zasad polityki kulturalnej państwa radzieckiego, kiedy to jednym z ważniejszych zadań miał być wpływ na rozwój sztuki, a literatura winna była stać się stymulatorem moralnego doskonalenia społeczeństwa.

Łunaczarski bada także historię marksistowskiej myśli krytycznej pisząc, obszernie studium o Plechanowie i dorobku krytyczno-literackim Worowskiego. **Etiudy** krytyczne Plechanowa, wobec niewielkiej wcześniejszej tradycji marksistowskiej w tej dziedzinie, stawia za wzór zastosowania ogólnych dyrektyw marksistowskich do analizy zjawisk artystycznych. Zainteresowanie Plechanowa problemami sztuki wywodzi z tradycji rosyjskiej krytyki literackiej, która w warunkach obstrzonej cenzury zastępowała publicystykę, była przekaźnikiem postępowych tendencji społecznych. Zaslugą Plechanowa było przemyślenie nowej gałęzi marksizmu, jaką było badanie sztuki.

Łunaczarski zauważa, że pracę tę Plechanow wykonał, idąc niejako trzema drogami: po pierwsze dokonując wnikliwej oceny poglądów Hegla, a otrzymane w ten sposób podstawy teoretyczne stosując do oceny poglądów estetycznych, dorobku krytycznoliterackiego swoich poprzedników na gruncie rosyjskim, po drugie badając materiał etnograficzny w powiązaniu z ustaleniami Darwina, łącząc je z tezą Marksa o ważności dla rozumienia ewolucji społeczeństw ludzkich badania pierwotnych form społecznych, po trzecie badając epoki przejściowe w ich artystycznym obrazie.

Pierwszoplanowym zadaniem marksistowskiej krytyki artystycznej uczynił Plechanow naukowo-genetyczne rozpatrzenie zjawisk sztuki, w szczególności literatury, uzasadniając przewagę tak rozumianej krytyki nad krytyką publicystyczną, czy estetyczną. Pozostał jednakże na refleksji Plechanowa, twierdzi Łunaczarski, cień elektyzmu, dopuszcza on bowiem krytykowane przez siebie formy krytyki, choć niewątpliwie metoda genetyczna w krytyce ma pierwszeństwo w jego doborze. Zadaniem więc kontynuatorów autora "Listów bez adresu" było ustalenie związków między metodą genetyczną, publicystyczną i estetyczną w krytyce artystycznej.

W czasach, gdy sztuka stała się "wychowawczym orężem partii, orężem w dziele organizacji mas, podniesienia ich poziomu kulturalnego", wyłączenie elementu normatywnego z analiz krytyka byłoby niewybaczalnym błędem, prowadziłoby to do rezygnacji z jednej z najważniejszych funkcji krytyki marksistowskiej, jaką jest objaśnienie twórcy, na czym polega zamówienie społeczne zrodzone przez rewolucję. Niemniej jednak uświadamiał sobie Plechanow fakt, że literatura /którą głównie rozpatrywał/, ma społeczne znaczenie, dlatego też za celową uznał analizę dzieła literackiego z punktu widzenia pożytku jaki może ona przynieść dla rosnącej w siłę nowej klasy społecznej - proletariatu.

Dowodem wahań Plechanowa było osądzenie przezeń tendencyjności w sztuce, która w jego opinii musi odbić się niekorzystnie na poziomie artystycznym dzieła, choć jednocześnie nie mógł on odejść od rozpatrywania problemów sztuki i literatury, jako nadzwyczaj ważnych faktów społecznych.

A przecież, jak uzasadnia Łunaczarski, sztuka będąc potężną siłą społeczną, nawet wtedy gdy artysta subiektywnie sądzi, że jego twórczość nie realizuje żadnych społecznych celów, jest w istocie opatrzona obiektywną tendencyjnością. Sztuka służąca rozrywce, mistycznej idei piękna, czy też czystej fantazji wpływa przecież na odbiorców, będąc wyrazem stanu danej klasy społecznej, dlatego też owa pozorna atendencyjność jest w ścisłym tego słowa znaczeniu tendencją. Drugim rodzajem tendencji w sztuce jest tendencyjność zupełnie świadoma, tj. dążenie artysty do przekazania przy pomocy obrazów artystycznych określonych ideałów społecznych; warunkiem który winien być tutaj spełniony, według Łunaczarskiego, przewaga elementu obrazowego, uczuciowego nad racjonalnym.

Fundamentalnym pytaniem estetyki Plechanowa, nad którą nadbudowuje on koncepcję krytyki literackiej, było pytanie o genezę sposobności człowieka do tworzenia dzieł sztuki, o naturę piękna, które ludzka świadomość odnotowuje jako coś przyjemnego, pozytywnego. Lunaczarski zgadza się z Plechanowem, że geneza poczucia estetycznego człowieka tkwi w życiu jako fakcie biologicznym i społecznym. Bowiem jak dowodził Plechanow to, że dane społeczeństwo, naród, klasa dysponują określonym poczuciem estetycznym, że biologiczne zadatki stają się realnością jest wynikiem działania stwarzających człowieka warunków społecznych. Lunaczarski, idąc śladami myśli Plechanowa wielokrotnie podejmuje próbę zbadania, na ile decydujące dla rozwoju sztuki są owe biologiczne determinanty, na ile owe psychofizjologiczne podstawy myślenia zmieniają się wraz z rozwojem społecznym^{6/}

Zgadając się z tezą Plechanowa, że moment socjalny jest dominujący dla rozwoju sztuki, formułuje zastrzeżenia odnoszące się do czynnika ekonomicznego, który jedynie na pierwszych stopniach społecznego rozwoju wpływa na sztukę w sposób bezpośredni. W społeczeństwach cywilizowanych znika bezpośrednia zależność sztuki od techniki i sposobów produkcji. Pogląd, że sztuka jest w znacznym stopniu zjawiskiem autonomicznym staje się jedną z ważniejszych dyrektyw uprawianej przez Lunaczarskiego krytyki artystycznej, choć stale nękającym go problemem pozostała zależność wzajemna postępu ekonomicznego danego społeczeństwa i jego postępu kulturowego, w zakres którego wchodzi przecież także postęp literatury i sztuki.

Poczynając od wczesnej pracy "Podstawy estetyki pozytywnej", Lunaczarski broni tezy o immanentnych prawach rozwojowych sztuki, które obok prawidłowości wyznaczonych przez przemiany społeczeństwa, tłumaczą sztukę jako zjawisko społeczne. Daje mu owa teza podstawę do formułowania, wbrew Plechanowowi, stanowiska dopuszczającego możliwość porównywania i wartościowania dzieł sztuki powstałych w różnych epokach, sądzi bowiem, że dzieła artystyczne są faktami zrodzonymi ze społecznych stosunków i wraz z ich zmianą, przemianom ulega także smak estetyczny i kształt dzieł sztuki^{7/}.

Zgadając się z Plechanowem co do niemożności ustalenia absolutnych kryteriów wartościowania zjawisk artystycznych Lunaczarski stwierdza, że krytyk jako produkt środowiska społecznego nie może mieć estetycznych sądów, które nie byłyby określone właściwościami tego środowiska. W każdej więc epoce są tylko tacy krytycy, sądy

których są zgodne z charakterem ich przekonań, przyjętych od swojej klasy i przez nią od swojej epoki. Sądy estetyczne są odbiciem interesów klasowych, pozornie więc stanowisko ponadklasowe jest naukowe i obiektywne, nie daje ono jednak kryteriów do porównywania poszczególnych epok, a szczególnie ich wartościowania. Sprzeczność między pozornym subiektywizmem stanowiska klasowego a obiektywizmem stanowiska czysto naukowego jest ułudna, wywodzi Łunaczarski. Proletariat bowiem jako klasa nie tylko przejawia klasowy subiektywizm, ale też broni obiektywnego rozwoju ludzkości. Dlatego też "/.../ sztuka nie może być oderwana od tej bazy na której rośnie i im wyżej będzie stać ogólnosocjalna baza, im potężniejsze będzie społeczeństwo im więcej w nim będzie perspektyw rozwoju wszystkich możliwości i właściwości człowieka /w tym i artystycznych/, tym wyższym artyzmem będzie władać dane społeczeństwo"⁸.

A ponieważ "sama socjalna baza nie jest rozproszona we względności" może więc określić, która z epok minionych bliska jest ideałom proletariatu, tym samym otwiera się dla Łunaczarskiego - krytyka możliwość oceny poszczególnych epok i dzieł, ich wartościowania.

Badając jednak twórczość pisarza, artysty czy też dane dzieło trzeba pamiętać o tzw. "zasadzie Plechanowa", która głosi, "/.../ że dzieła artystyczne tylko w nadzwyczaj znikomej mierze bezpośrednio zależą od formy produkcji w danym społeczeństwie. Zależą one od niej za pośrednictwem innych ogniw, głównie klasowej struktury społeczeństwa i wyrastającej na gruncie klasowych interesów klasowej psychologii. Dzieło literackie zawsze odbija świadomie czy nieświadomie psychologię tej klasy, której wyrazicielem jest dany pisarz, czy co zdarza się często, pewną mieszaninę, w której wyrażają się wpływy na pisarza różnych klas /.../"⁹.

Krytyk - marksista winien pamiętać, że psychologię danej klasy społecznej określa głównie treść dzieła sztuki, spełnia ona szczególną rolę w sztuce słowa - literaturze, bowiem "potok myśli i uczuć, przybranych w obrazy czy związanych z obrazami" jest określającym momentem całego dzieła. Głównym obiektem badania krytyki marksistowskiej ma być treść dzieła, której odpowiada optymalna forma, sposobna "zarażać" odbiorcę właśnie daną treścią.

Łunaczarski miał świadomość tego, że termin formalizm jest terminem wieloznacznym. Sam mianem formalizmu określał czasami różne nurty awangardy artystycznej, ale i orientację metodologiczną szko-

ły formalistów rosyjskich /Szkłowski, Tynianow i inni/. Doceniał on znaczenie wielu postulatów badawczych sformułowanych przez reprezentantów tej szkoły, jak choćby tezę, iż elementem artystycznie ważnym jest forma dzieła literackiego, ale nie mógł zaakceptować rezygnacji z analiz kontekstu historycznego i kulturowego tegoż dzieła, z rozpatrzenia jego warstwy treściowej. Treść dzieła była uznawana przezeń za dominantę "sztuki jako ideologii". Treść i forma w tak zorientowanej sztuce są odbiciem procesu twórczego, w którym strona formalna jest podporządkowana stronie ideowej. Kryterium oceny formy, które winien stosować krytyk, określa Lunaczarski następująco: "Forma powinna maksymalnie odpowiadać swojej treści, nadając jej jak największą wyrazistość i zabezpieczając jej jak najsilniejszy wpływ na krąg czytelników, na który dzieło jest obliczone"¹⁰.

Bywa jednak, że z uczuciami i myślami wzbudzonymi przez rzeczywistość nie idą w parze środki formalne ich wyrazu, jest to dla Lunaczarskiego, idącego w tym miejscu śladami Plechanowa, symptom młodości i prężności klasy, której idee wyraża artysta. Uwaga ta spełnia rolę dyrektywy umożliwiającej ocenę niedojrzałych formalnie dzieł epoki porewolucyjnej. Nieuchronnie jednak twórczość klas zwycięskich, przeżywających swój rozkwit wkracza w fazę klasycyzującą, tj. fazę gdy bogata ideowa treść wlewa się w doskonałą i adekwatną formę. Symptomem zmierzchu klasy społecznej, której idee sztuka wyraża są różne odcienie estetyzmu, mistycyzmu, charakteryzujące zwolenników hasła sztuki dla sztuki. Schemat ten nie miał dla Lunaczarskiego mocy bezwzględnie obowiązującego prawidła, dostrzegał odstępstwa od tej reguły, które tłumaczyły immanentne uwarunkowania sztuki.

W formie dzieła, autor "Tez o zadaniach krytyki marksistowskiej", **każde** widzieć klasowe nawyki myślenia, styl życia danej klasy, a także odbicie ogólnego poziomu kultury materialnej danego społeczeństwa, wpływy tradycji i jednocześnie pragnienie oryginalności, odnowy. Wszystkie te elementy musi zawierać analiza dzieła dokonana przez krytyka - marksistę.

Lunaczarski próbuje wyjść poza ograniczenia plechanowskiej krytyki socjogenetycznej, krytyk - **marksista musi bowiem oceniać** analizowane zjawiska artystyczne, nie jest on przecież jedynie uczonym badającym "prawa ruchu literackich gwiazd od wielkich do najdro-

bniejszych", ale też budowniczym i bojownikiem, dlatego też ten czysto naukowy, wyjaśniający obiektywizm nie może być decydującym określeniem klasowo zorientowanej krytyki. Moment normatywny w ocenie dzieła opiera się dlań na prostej zasadzie głoszącej, że "wszystko co sprzyja rozwojowi i zwycięstwu sprawy proletariackiej jest dobrem, wszystko, co szkodzi jest złem"¹¹.

Rozpatrzenie dzieła sztuki z punktu widzenia normatywnego to zadanie pierwszoplanowe krytyki artystycznej. Łunaczarski dowodził: "Krytyk, który by dzieła sztuki naszych dni, także przeszłych /.../ przestał rozpatrywać z punktu widzenia kryterium normatywnego, powinnościowego, tj. możliwości służenia dziełu budownictwa socjalistycznego, byłby dziwny, a nie wiadomo czy można by go nazwać krytykiem marksistowskim"¹².

Praca krytyka bowiem jest częścią realizowanej przez partię robotniczą polityki kulturalnej, której krytyk marksista jest członkiem, ma więc jego działalność wpływać w pożądanym kierunku na oddzielnych literatów, szkoły literackie, młodzież artystyczną. Pilnym więc zadaniem, które Łunaczarski dostrzegał, było ustalenie zasad polityki wobec sztuki i problemów krytyki marksistowskiej jako części tej polityki. Uważał, że pomocnym w rozpatrzeniu tego zagadnienia może być dorobek Plechanowa i Worowskiego, szczególnie wtedy, gdy przedmiotem rozważań staje się określenie zadań jakie ma do wypełniania krytyk wobec artysty, a z drugiej strony wobec odbiorcy sztuki.

Ważką w tym kontekście była propozycja Worowskiego, aby dzieło sztuki widzieć jako sumę twórczej energii zakumulowanej w określonej formie, która może stać się w przyszłości źródłem estetycznej emocji, wychować estetycznie, ale i etycznie społeczeństwo. Zgadza-
jąc się z tezą Worowskiego, że krytyka ma pokazać jak kreowany przez twórcę świat artystyczny wyrasta z twórczej psychiki, przedokreślonej przynależnością artysty do danej grupy, czy klasy społecznej, Łunaczarski broni tezy, że w procesie twórczym znaczną rolę odgrywają elementy intuicyjne, tj. w znacznym stopniu nieświadome procesy prowadzące do powstania obrazu artystycznego. Uwaga ta jest bardzo istotna, ponieważ uzasadnia wnioski, że owe procesy nie mogą być odrzucone przez marksistowsko zorientowaną krytykę¹³. A negacja tych procesów, które w idealistycznej interpretacji noszą nazwę natchnienia, mogłaby doprowadzić do zerwania porozumienia między

artystą i krytykiem.

Jednakże psychika artysty i sam proces twórczy nie mogą być rozpatrywane wyłącznie w kategoriach irracjonalnych, nie można sądzić jakoby wprowadzenie czynników racjonalnych w tę sferę irracjonalnego, intuicyjnego prowadzi miało nieuchronnie do zaniku cech konstytuujących sztukę. Przeciwnie, tylko połączenie wątków intuicyjnych z krytycznymi, zracjonalizowanymi może zrodzić prawdziwego artystę.

Do niewybaczalnej jednostronności prowadzi też pomniejszenie roli uczucia, emocji w sztuce, Sztuka przecież nie polega tylko na tworzeniu obrazów jako takich, ale i na przetwarzaniu w nie myśli i uczuć artysty. Jednostronność taka prowadziłyby do zatarcia granicy między nauką i sztuką, a zaakcentowanie roli emocji w sztuce pozwala uniknąć tego błędu, pozwala zrozumieć zarówno estetykę realizmu, jak i estetykę romantycznych porywów. Można wówczas pojąć, że moment subiektywny w procesie twórczym spowodowany jest nie tylko czynnikami osobniczymi, ale i klasową przynależności autora. Prawem artysty jest zagęszczenie cech, zmiana stosunków i proporcji występujących w świecie realnym, a przecież nie sposób kwestii tych rozwikłać bez uwzględnienia przesłanek emocjonalnych, wywodzi Lunaczarski polemizując z Plechanowem, który według niego zbyt małą rolę przypisuje "zarażaniu" uczuciami w sztuce.

Duże znaczenie dla marksistowskiej koncepcji krytyki artystycznej konstruowanej przez Lunaczarskiego mają jego uwagi na temat roli jednostki twórczej w sztuce. Wbrew bowiem Pieriewierziewowi twierdzi on, że konieczne są badania nad biografią artysty, rozpatrywaną całkowicie jako zjawisko społeczne, oznacza to postulat przekładu danych biograficznych na "język socjalny". Niedopuszczalne jest, jak dowodził, negowanie wpływu społecznych uwarunkowań jednostki twórczej, bo przecież dzieło sztuki to fakt społeczny, przepuszczony niejako przez indywidualną świadomość. Niewystarczające są więc, jak to czynił Pieriewierziew, wyłącznie charakterystyki klasowe artysty, którego ponadto jako inteligenta trudno jednoznacznie i prosto zaszeregować do tej czy innej klasy społecznej. W biografii artysty należy odrzucić fakty przypadkowe, wyjaśnić zaś socjalne "charakteryzujące daną jednostkę jako węzeł, przez który przechodzą socjalne linie". Badanie zaś psychologii twórczości ma wyjaśnić jak w akcie twórczym zlewają się impulsy społeczne i in-

dywidualne, jednostkowe. Dlatego też stanowczo odrzuca Łunaczarski pogląd Pieriewierziewa, że byt społeczny odbija się w dziele artystycznym, jakby pomimo świadomości i charakteru jednostki, będącej niejako neutralnym przewodnikiem. Osobowość twórcza nie ma więc podłoża mistycznego, nadnaturalnego, ale jest zjawiskiem głęboko socjalnym¹⁴.

Badacz marksistowski, krytyk nie może przymykać oczu na moment biologiczno-patologiczny tłumaczący osobowość twórcy, trzeba jednak, jak to wielokrotnie pisał Łunaczarski, "rozpuścić" ten czynnik w socjalnym, pokazać jego podporządkowany charakter. Cechami psychicznej konstrukcji artysty towarzyszy zawsze podwyższona wrażliwość, uczuciowość, natura artysty jest niezrównoważona, inaczej przecież niewiele mógłby on przeżyć, a tym bardziej nie mógłby "zarażać" swoimi przeżyciami innych. Stąd też, próba przystosowania się artysty do otaczającego środowiska prawie zawsze musi rodzić zjawiska patologiczne.

Nie można więc negować wpływu czynników osobowościowych, negacja taka byłaby równoznaczna z wulgaryzacją metody marksistowskiej, byłaby rezygnacją z próby wyjaśnienia, w jakim związku pozostają spotykane w sztuce patologiczne wpływy i wnoszone przezeń skażenia ze społecznie uzasadnionym charakterem dzieła.

Łunaczarski stawia pytanie, czy twórca mający określone dziedziczne cechy będzie miał przy wszystkich warunkach tę samą drogę życia, tę samą charakterystykę swej pracy artystycznej, czy można powiedzieć, że w danym społecznym punkcie każda osobowość, jaka by nie była biologicznie będzie jednakowa. Aby na to pytanie odpowiedzieć należy w badaniu uwzględniać dwa czynniki, biologiczny i socjologiczny. Dla marksisty winno być jasne, że "biologiczna materia ludzkiej historii jest równa w każdym pokoleniu", ale ukształtowanie tej "biologicznej tkaniny" zależy w całości od warunków socjalnych, dowodził.

Epoki stabilne, zdrowie nie potrzebują psychopatycznych wyrazieli, w epokach zaś niezrównoważonych w sensie bytowym i kulturowym "historia uderza po patologicznych klawiszach".

Łunaczarski dostrzega niebezpieczeństwo schematyzmu w badaniach eliminujących momenty indywidualne, w tym i patologiczne. Trzeba jednak pamiętać, "że jeśli dane przeżycie, wyrażone w dziele artystycznym, było absolutnie indywidualne, to nie miałooby żadnego socjalnego znaczenia, nie znalazłoby żadnego oddźwięku, żadnej oceny.

Takie dzieła /.../ wypadają ze społecznej tkanki /.../"¹⁵.

Swoją metodę "rozpuszczenia" momentu patologicznego w socjalnym Łunaczarski stosuje do analizy twórczości Hölderlina podjętej w referacie "Czynniki socjologiczne i patologiczne w historii sztuki".

Poza wyjaśnieniem zagadnień procesu twórczego i określeniem cech specyficznych osobowości artysty, Łunaczarski stawia krytyce artystycznej wyraźne praktyczne zadanie, wymaga aby była pomocnikiem pisarza, twórcy. Ową funkcję doradcy artysty rozumie bardzo szeroko, poczynając od sugestii dotyczących warsztatu artystycznego, aż do wpływania na prawidłowe pojęcie przezeń praw życia społecznego. Nauczycielem pisarza, twórcy będzie mógł być jedynie krytyk - marksista obdarzony wyjątkowym smakiem i szeroką wiedzą, wtedy tylko plodem owej współpracy między krytykiem i wielkimi talentami może być prawdziwie wielka sztuka.

Już we wczesnym artykule "Zadania socjaldemokratycznej twórczości artystycznej", pisząc o możliwości pojawienia się literatury proletariackiej, której twórcami mogą, czego nie wyklucza, stać się inteligenci, określa owo praktyczne zadanie, jakie ma krytyka spełnić wobec twórcy. "Ale rzeczą krytyka jest - pisze - wskazać mu te zadania, które stają się pilne. Może ułatwi to artyście jego wybór"¹⁶.

Specyfika działalności krytycznej, we właściwym tego słowa znaczeniu polega na tym, że jest ona żywą reakcją na dzieła epoki, do której krytyk należy, dlatego też jeśli historyk sztuki może kwalifikować dane zjawiska artystyczne jako dobre, czy złe dla swojej klasy, to taka kwalifikacja jest już obowiązkiem krytyka.

W okresie tworzenia się sztuki i literatury proletariackiej, w którym nieuniknione są formalne niedostatki dzieł /chodzi tutaj o dzieła artystów wywodzących się z klasy robotniczej/, krytyk - marksista musi owe niedostatki wytykać, odsyłając do dzieł klasycznych, jako wzorów biegłości warsztatowej.

Widział Łunaczarski braki współczesnych mu analiz krytycznych, bagatelizujących wagę oceny walorów estetycznych dzieła. Sojusznikiem w tej dyskusji okazał się niespodziewanie Plechanow, któremu zresztą zarzucał zbyt małe zainteresowanie stroną estetyczną twórców sztuki. Pisał: "Obecnie gdy mamy przykłady uproszczenia problemów literackich, gdy często nie rozumie się ważności formy

artystycznej, poza którą dzieło przestaje być w ogóle cenne estetycznie, w takim okresie Plechanow jest odtrutką, nawet tam gdzie niezupełnie ma rację"¹⁷.

Apelował to uczciwości krytyki jego czasów, gdy przedmiotem swojej oceny czyniła polityczne opinie o dziele. Żądania tego nie można unikać, ale niedopuszczalne jest, ostrzegając, aby w ten sposób załatwiać porachunki osobiste. To niebezpieczne, z gruntu **szkodliwe uważał ferowanie sądów o grupie tzw. poputczyków jako pisarzach burżuazyjnych.** Takie nieodpowiedzialne sady mogły być tylko przysługą dla proletariatu, tym bardziej przeciw, że krytyk oficjalnie mówi w jego imieniu. Taką antykrytykę Lunaczarski ostro napiętnuje, nazywając ją kompromitującą, bo może ona spowodować niepowetowane straty w postaci obustronnego prawdziwych talentów. Przejście artystów - inteligentów na pozycje rewolucyjne, proletariackie nie jest procesem gwałtownym, automatycznym, wiedzianym o tym dobrze Ludowy Komisarz Oświaty, realizujący wadną i cierpliwą politykę wobec starej inteligencji.

Wówczas kiedy krytyk zajmuje się dziełami przeszłości, obok zbadania ich socjalnych korzeni, winien stawiać pytanie o funkcje danego dzieła w epoce, do której się odnosi, a także w epokach następnym i współczesnej. Bez względu na to trzeba odpowiedzieć na pytanie, jakie znaczenie ma ono dla czasów budownictwa nowej kultury, czy znalazła w nim odzwierciedlenie bliska dla proletariatu idea, a więc na ile sztuka minionych epok niesie ze sobą ogólnoludzkie wartości i tendencje. Sztuka proletariacka ma bowiem dla Lunaczarskiego ścisły związek z uniwersalnymi wartościami niesionymi przez tę formę świadomości społecznej. Oręż sztuki i literatury może być wielce pomocny w kształtowaniu nowego człowieka i form nowego bytu społecznego.

Faktem społecznym jest nie tylko proces tworzenia dzieła sztuki, ale także jego całościowa percepcja, przeżycie estetyczne jakie ono wywołuje, uzależnione od zasady strukturalnej, kompozycyjnej zrealizowanej w dziele. Do tego potrzebny jest twórczy wysiłek odbiorcy - czytelnika umożliwiający maksymalnie uporządkowany, całościowy ogląd dzieła.

W warunkach, które stworzyła rewolucja 1917 roku, dokonały się kolosalne przeobrażenia umożliwiające kontakt ze sztuką mas,

do tej pory wyłączonych z uczestnictwa w kulturze. Fakt ten wywołał powstanie nowych zadań, których wykonawcą miała być krytyka artystyczna. Krytyk - znawca miał pomóc nowemu odbiorcy w oddzieleniu prawdziwych dzieł sztuki od jej surogatów, będących jedynie czystym naśladownictwem, przeżyciem starego, bowiem to co w sztuce jest prawdziwie wartościowe ma długą żywotność, przeżywa epokę historyczną, która je zrodziła.

Łunaczarski optuje za koncepcją krytyki artystycznej wygłaszającej sądy o faktach artystycznych, co zawsze stwierdza, jest nacechowane subiektywnie, pisze: "Jeśli można sprzeczać się, czy nie powinno być przeważające dla literaturoznawcy, historyka literatury, obiektywne, genetyczne podejście do badanych faktów, to wymaganie tego od krytyka literackiego, tj. przedstawiciela czytelników, byłoby dziwaczne"¹⁸.

Ów wzgląd na szeroki krąg odbiorców spowodował, że Łunaczarski zalecał uwzględnienie przy ocenie dzieła jego komunikatywności, twierdził, że krytyk - marksista zobowiązany jest napiętnować sztukę hermetyczną, obliczoną na niewielkie grupy wyrafinowanych estetyków¹⁹. Ostrzegał jednak, że do tego kryterium należy odnosić się z wielką ostrożnością, bowiem poziom kulturalny masowego odbiorcy jest jeszcze niski, dostosowanie więc poziomu sztuki do jego możliwości percepcyjnych stanowiłoby niewybaczalny błąd. Nie można negować wartości takich dzieł, które nie są dostatecznie zrozumiałe dla każdego, nie można bowiem zostawić bez artystycznej odpowiedzi problemów, które nie są jeszcze dostrzeżone przez masy, czy też których nie można opracować w ogólnodostępnej formie artystycznej. Nie oznacza to jednak, że nie należy tworzyć dla szerokiego odbiorcy; ideałem byłby taki twórca, który złożoną treść społeczną umiałby przekazać w prostej formie, zdolnej wzruszyć milionowego odbiorcę. Wszelkie więc próby tworzenia dla mas powinny być przychylnie przyjęte przez krytykę.

Metodą twórczą, która gwarantuje niejako ową dostępność sztuki był dla Łunaczarskiego realizm artystyczny, wiążący się dlań zawsze z aktywnymi, prężnymi klasami społecznymi. W konspekcie wykładu o realizmie socjalistycznym formułuje definicję tej metody twórczej: "Realizmem nazywa się taki kierunek w sztuce, który uznając rzeczywistość za swój obiekt, daje jej odzwierciedlenie, posługując się w tym celu połączeniem jej elementów w ramach spotykanych w realnej

rzeczywistości, ich wzajemnych stosunków, tj., w granicach prawdopodobieństwa. Celem realizmu jest osiągnięcie prawdy artystycznej, tj. szczególnie przekonywującego, wyrazistego odtworzenia otaczającego nas środowiska i samego człowieka. Realizm jest podstawowym stylem klas przeobrażających swój byt, klas do których należy przeszłość²⁰.

Już we wczesnym artykule "O artyście w ogóle i o niektórych artykułach w szczególności" Łunaczarski dostrzega fakt, że sztuka realistyczna może najlepiej przekazać określone idee i pouczenia, a więc spełnia się w niej najpełniej podstawowy wyróżnik sztuki, jakim jest możliwość "zarażania" uczuciami i myślami. Owo określenie sztuki przyjęte od L. Tołstoja, z poprawką Plechanowa, mocno przecież akcentuje oddziaływanie na odbiorcę. Nie jest więc przypadkiem, że sztuka, której wyznacznikiem jest realizm podoba się masowemu odbiorcy. Krytyk interpretując dzieło realistyczne powinien zwrócić uwagę na jego funkcje dydaktyczne, na możliwość potęgowania przez nie przeżyć i energii działania, a także procesów wolicjonalnych. Otwiera się więc tutaj perspektywa wspólnych wysiłków artysty i krytyka na rzecz popularyzacji "nowego proletariackiego światopoglądu w masach".

Wiążąc potrzebę krytyki jako swoistego łącznika między artystą, a odbiorcą, która pojawia się wraz z komplikacją struktury społecznej, z koniecznością zastosowania krytyki do niej samej, Łunaczarski precyzuje cechy osobowościowe, w jakie krytyk powinien być wyposażony. Predyspozycje te to przede wszystkim życzliwość bez której nie będzie on mógł być ani pomocnikiem artysty, ani nauczycielem odbiorcy. Jako znawca sztuki powinien posiadać "receptywny talent", pokrewny talentowi artysty, bez niego nie będzie w stanie pojąć procesów odbicia w psychologii społecznej złożonej struktury ekonomicznej społeczeństwa. Ponieważ krytyka jest "rodzajem swoistego socjalno-naukowego, artystycznego przedstawienia", dlatego nawet w dziedzinie oceny społecznej treści dzieła samo przygotowanie marksistowskie nie wystarczy, potrzebny jest tu talent, bez którego nie ma artystycznej krytyki. Wielkie dzieło sztuki będąc nadzwyczaj złożoną strukturą wymaga olbrzymiego wyczucia, talentu właśnie, inaczej jego ocena będzie nieprawidłowa. Owo pośredniczenie więc między twórcą a odbiorcą zostanie zakłócone, czy wręcz nawet niemożliwe.

Cechy indywidualne, takie jak temperament, osobiste upodobania, czy wreszcie przynależność klasowa mają wpływ na kształt uprawianej

krytyki, choć jak sugeruje Łunaczarski, roli tych czynników nie można absolutyzować. Zastrzeżenie wyraźnie dotyczy przynależności klasowej krytyka - marksisty, którego subiektywizm przełamuje się niejako przez pryzmat właściwego proletariatu obiektywizmu, ponieważ do klasy tej należy przyszłość. Cechy specyficznie indywidualne różnicują styl wypowiedzi krytycznej, który winien zbliżać się do wzorcowego, obrazowego w przewadze, języka literatury. **Obrazowość w krytyce, tak jak i w literaturze ma służyć bezpośrednio, przekonywującemu działaniu na czytelnika.** Ceni też Łunaczarski w wypowiedzi krytyka ekonomię środków wyrazu i jasność myśli. Ton polemiczny pochwała, sam był przecież wytrawnym polemistą, ale oponuje przeciw zaciętrzewieniu.

"Marksizm winien stworzyć historię literatury, ogólną teorię literatury, dynamiczną teorię literatury i teorię literacko-artystycznej praktyki. To ostatnie zadanie prowadzi do marksizmu jako socjologicznej teorii, do marksizmu jako żywej społecznej siły" - pisał Łunaczarski w artykule "Marksizm i literatura"²²

Taką żywą społeczną siłą ma być także krytyka marksistowska bazująca na wcześniej wypracowanych zasadach i normach estetycznych. Normy te wymagają kolektywnego ukształtowania w toku badań o interdyscyplinarnym charakterze.

Obok refleksji teoretycznej nad krytyką artystyczną, badań historii myśli krytycznej, szczególnie dużo miejsca zajmujących w dorobku Łunaczarskiego w latach 20-tych i 30-tych, całej jego drodze twórczej towarzyszyła aktywna działalność krytyczna. Można powiedzieć, że nie było znaczącego faktu w sztuce pierwszych trzech dziesiątków lat XX wieku, które umknęłyby uwadze Łunaczarskiego.

Jako krytyk zajmował się literaturą, sztukami plastycznymi, muzyką, teatrem, jak również tzw. sztuką stosowaną i zjawiskami periferijnymi w sztuce zwanymi umownie sztuką dla mas. Przedmiotem jego ocen była zarówno literatura mu współczesna /choćby interpretacje twórczości Gorkiego i Majakowskiego/, jak i literatura klasyczna rosyjska i europejska /artykuły o Szekspirze, Goethem, Puszkynie/. Jako krytyk obdarzony był niezwykle wyczuwaniem, pozwalającym mu dostrzec zapowiedź wielkiego talentu w pierwszych pracach młodego artysty. Sam był przecież naturą artystyczną, której bardziej odpowiadała forma wypowiedzi obrazowej, aniżeli suchy teoretyczny wykład. Nie był przecież myślicielem "gabinetowym", ale artystą, inteligentem w szeregach partii bolszewickiej.

Omówienie wkładu Łunaczarskiego w rozwój krytyki marksistowskiej, wielkich jego zasług popularyzatorskich przekracza ramy niniejszego artykułu. Poza niniejszą analizą pozostaje też informacja o różnorodności form wypowiedzi krytycznych Łunaczarskiego²².

PRZYPISY

- ¹A.Łunaczarski, Krytyka /Teoria/, T.1, W: Pisma wybrane, Warszawa 1963 s.436
- ²Ibidem, s.440
- ³A.Łunaczarski, Krytyka /Historia/, T.8, W: Sobranije Soczinienij w wośmi tomach, Moskwa 1967, s.346
- ⁴A.Łunaczarski, Historyczne znaczenie Bielińskiego, T.7, W: Sobranije soczinienij ..., Moskwa 1967 s.542
- ⁵Analizie poglądów Czernyszewskiego Łunaczarski poświęca kilka prac, najważniejsze z nich to: "N.G.Czernyszewski jako pisarz"; "Etyka i estetyka Czernyszewskiego przed sądem potomności".
- ⁶Problem ten podejmuje Łunaczarski wielokrotnie, poczynając od wczesnej pracy "Podstawy estetyki pozytywnej" /1905/, aż do prac pochodzących z lat 30-tych np. "Czynniki socjologiczne i patologiczne w historii sztuki" /1930/.
- ⁷Por. T.Szkołut, Teoria wartości artystycznych A.Łunaczarskiego, "Annales UMCS" 1977, sectio I, vol, II,10, s.163-157
- ⁸A.Łunaczarski, G.W.Plechanow jako krytyk literacki, T.8 W: Sobranije soczinienij ..., s. 246
- ⁹A.Łunaczarski, Tezy o zadaniach krytyki marksistowskiej, W: Stati o literaturie, Moskwa 1957 s.106
- ¹⁰Ibidem s.109
- ¹¹Ibidem
- ¹²A.Łunaczarski, G.W.Plechanow..., op.cit. s.247
- ¹³A.Łunaczarski, W.W.Worowski jako krytyk literacki, W: Sobranije soczinienij..., T.8 s.391

- 14 A.Łunaczarski, Kolejne zadania literaturoznawstwa, T.8 W: Sobranije soczinienij... s.318
- 15 A.Łunaczarski, Czynniki socjologiczne i patologiczne w historii sztuki, W: Sobranije soczinienij..., T.8 s.82
- 16 A.Łunaczarski, Zadania socjaldemokratycznej twórczości artystycznej, W: Pisma wybrane, T.3, Warszawa 1969 s.835
- 17 A.Łunaczarski, G.W.Plechanow..., op.cit. s.300-301
- 18 Ibidem, s.280
- 19 Kwestia ta łączy się bezpośrednio z dalekim od jednoznacznych formułek stosunkiem Łunaczarskiego wobec awangardy artystycznej. Istniała przecież w owym skomplikowanym okresie burz społecznych grupa odbiorców - koneserów, do której sam Łunaczarski należał. Istniała awangarda artystyczna tworząca dla niewielkiego kręgu odbiorców, co musiało spowodować przyganę Łunaczarskiego - komisarza, ale cichą aprobatę Łunaczarskiego - estety, konesera sztuki. Stąd tak częste później zarzuty sympatyzowania z nurtami awangardowymi artysty, któremu przyszło sprawować funkcję polityczną w wyjątkowej epoce tworzenia i budowania zarazem. Szerzej na ten temat pisze T.Szkołut, Anatol Łunaczarski i problemy sztuki awangardowej, "Akcent" 1984, nr 1, s.94-106
- 20 Konspekt wykładu "Realizm socjalistyczny" datowany 10.II.1933 r. przedrukowują wydawcy "Sobranija soczinienij", Łunaczarskiego w przypisach do tomu ósmego, s.614
- 21 A.Łunaczarski, Marksizm i literatura, W: Sobranije soczinienij ..., T.7 s.338
- 22 Wiele uwag do omawianego zagadnienia wnoszą następujące prace:
Bugajenko P., A.Łunaczarskij i sowietskaja litieraturnaja kritika, Saratow 1972
Bugajenko P.Tworczieskij oblik Łunaczarskiego - kritika, W: A.Łunaczarskij, Issledowanija i materiały pod red. A.Ijezuitowa, Leningrad 1978, Markiewicz H., Dziedzictwo teoretycznoliterackie Anatoła Łunaczarskiego, "Zdanie" 1984 nr 4, s.18-23
Trifonow N., A.Łunaczarskij, i sowietskaja literatura, Moskwa 1974