Zbigniew Jarosiński

Idea "kultury proletariackiej" w okresie międzywojennym

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej 68/4, 3-44

1977

Artykuł został zdigitalizowany i opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

MUZEUM HISTORII POLSKI

I. ROZPRAWY I ARTYKUŁY

Pamiętnik Literacki, LXVIII, 1977, z. 4

ZBIGNIEW JAROSIŃSKI

IDEA „KULTURY PROLETARIACKIEJ" W OKRESIE MIĘDZYWOJENNYM *

1

W roku 1922 ukazał się tom 2 podstawowego dzieła europejskiego katastrofizmu — *Der Untergang des Abendlandes* Oswalda Spenglera. W dwa lata później publicysta „Nowej Kultury", prezentując je robotniczemu czytelnikowi, pisał:

> Ideologowie rewolucyjnego proletariatu nie mają powodu drżeć na myśl o zmierzchu burżuazyjnej Europy. Rozumując na zimno, bez uczuć zgrozy lub triumfu, winni powiedzieć: „Kultura ginie? Wasza kultura? Cóż, będzie inna, nasza"[1].

„Nasza" znaczyło: proletariacka, tworzona przez myślicieli i artystów, którzy znajdują się w szeregach klasy robotniczej, i mająca stać się w przyszłości ponadnarodową kulturą porewolucyjnego świata.

Przeświadczenie to w początku lat dwudziestych szeroko było rozpowszechnione w środowisku polskich komunistów. Stało się też podstawową tezą publicystyki uprawianej przez grupę działaczy, którzy zajmowali się sprawami oświatowymi i kulturalnymi, oraz punktem wyjścia ich przedsięwzięć organizacyjnych zmierzających do skupienia proletariackich sił twórczych. Prace te prowadzone zespołowo i ożywiane entuzjazmem pokrewnym temu, który towarzyszył działalności ówczesnej awangardy artystycznej, składały się na niewielki ruch kulturalny.

Postaciami głównymi ruchu byli: Jan Hempel, Witold Wandurski, Stefan Rudniański i Antonina Sokolicz. Nazwiska innych jego uczestników nic zazwyczaj badaczowi dzisiejszemu nie mówią; niektórzy zachowali zupełne *incognito*. Najważniejsze publikacje programowe ukazały się

---

* Artykuł ten jest niepełnym rozdziałem obszerniejszej pracy o polskiej lewicowej myśli literackiej lat 1918—1939. Dwa pozostałe rozdziały traktują o awangardowych koncepcjach sztuki uspołecznionej (w teoriach i praktyce artystycznej futurystów i „Zwrotnicy") oraz o programie lewicy kulturalnej lat trzydziestych.

[1] S. Z. Bielski, *Zgon i narodziny. (O. Spengler i jego krytycy)*. „Nowa Kultura" 1924, nr 2.

w periodykach wydawanych w Warszawie przez Związek Organizacji Kulturalno-Oświatowych „Kultura Robotnicza", pod redakcją Jana Hempla: w „Kulturze Robotniczej", wychodzącej (jako dwutygodnik, a potem tygodnik) od lutego 1922 do maja 1923, i następnie w „Nowej Kulturze", istniejącej od połowy r. 1923 do połowy 1924 [2], oraz w broszurach Spółdzielni Księgarskiej „Książka" i w nielicznych publikacjach „Sceny i Lutni Robotniczej". Najważniejszymi przedsięwzięciami artystycznymi pozostały amatorskie zespoły teatralne: Nowa Scena Robotnicza w Łodzi prowadzona przez Witolda Wandurskiego oraz warszawska „Scena i Lutnia Robotnicza" Antoniny Sokolicz. Ponadto w 1922 r. wydano w Warszawie *I-szy zbiorek poezji robotniczej* — niemal wszyscy jego autorzy byli anonimowi, a utwory, jakie przynosił, nie miały artystycznej wartości, z czego zdawali sobie dobrze sprawę sami inicjatorzy tego tomiku. Wreszcie szereg wierszy, w których widać wyraźny związek z koncepcjami literatury proletariackiej, opublikowały oba komunistyczne czasopisma. Niezbyt długa była żywotność ruchu. Cała jego historia ograniczona jest latami 1921—1925. Jej część główna to okres istnienia „Kultury Robotniczej" i „Nowej Kultury". Po likwidacji ostatniego z tych periodyków sam program wygasł niemal natychmiast.

Źródłem inspiracji i programu, i zainteresowań twórczych podejmowanych pod hasłem „kultury proletariackiej" był rosyjski Proletkult. Stanowił on niewątpliwie jeden z najbardziej niezwykłych fenomenów kultury XX-wiecznej. Założony został w Piotrogrodzie w połowie października 1917 przez Anatolija Łunaczarskiego i paru samorodnych poetów jako stowarzyszenie pisarzy-robotników. Tuż po rewolucji październikowej przekształcił się w prężną organizację masową, skupiającą olbrzymią część spontanicznej inicjatywy kulturalnej i ideologicznej, którą rewolucja wyzwoliła. Wkrótce sieć jego placówek ogarnęła cały obszar Rosji. Proletkult dysponował własnymi klubami robotniczymi, scenami teatralnymi, ośrodkami oświatowymi, czasopismami, nawet wydawnictwami. W połowie 1920 r. szacowano jego szeregi na 400 tys. ludzi, z czego 80 tys. stanowili artyści-amatorzy, aktywnie pracujący w studiach poetyckich, teatralnych i malarskich [3]. Rozmachowi organizacyjnemu, dążącemu do ścisłej instytucjonalizacji ruchu, towarzyszyła niestrudzona aktywność teoretyczna. W olbrzymiej ilości artykułów, broszur i książek przedstawiano obszerne plany własnych działań i podejmowano

---

[2] Szczegółową informację przynosi artykuł R. Lotha: *„Kultura Robotnicza" — „Nowa Kultura". 1922—1924. Szkic z dziejów prasy kulturalno-oświatowej KPRP* („Przegląd Humanistyczny" 1965, nr 1), na którego ustaleniach opiera się w znacznej mierze cała późniejsza literatura przedmiotu. Zob. też M. Meglicka, *Prasa Komunistycznej Partii Robotniczej Polski. 1918—1923.* Warszawa 1968, s. 275—290.

[3] Zob. А. Меншутин, А. Синявский, *Поэзия первых лет революции. 1917—1920.* Москва 1964, s. 39—42.

trud kodyfikacji własnej doktryny kulturalnej. Główne zadanie ruchu definiowano:

> Jak partia dla stojącej u władzy radzieckiej większości komunistów jest laboratorium linii politycznej, służącym realizacji programu politycznego w skali państwowej, tak i kulturalno-oświatowa organizacja proletariatu jest laboratorium służącym urzeczywistnieniu rewolucyjno-kulturalnego programu proletariatu w tej samej skali państwowej i, ma się rozumieć, światowej [4].

Już w r. 1920 Biuro Organizacyjne Proletkultu ogłosiło apel o porozumienie wszystkich rewolucyjnych pisarzy robotniczych. Projektowano powołanie zrzeszenia, które łączyłoby grupy artystów proletariackich całego świata oraz kierowałoby wspólną pracą organizacyjną i twórczą: Międzynarodowy Proletkult, występujący jako część składowa Międzynarodówki Komunistycznej, przenieść miał jej program w dziedzinę kultury. Do powstania takiego zrzeszenia nie doszło. Niemniej przykład Proletkultu oddziałał bardzo szeroko. Amatorskie teatry proletariackie, robotnicze pracownie poetyckie i manifesty proletariackiej kultury rodziły się w całej Europie Środkowej, zwłaszcza w Niemczech i Czechosłowacji. Mniejsze grupy pisarzy lewicowych, głoszących zasadnicze idee proletkultowskie, istniały we wszystkich niemal państwach europejskich, a także w Ameryce i Azji. Jest to zjawisko nader ciekawe. Można zasadnie powiedzieć, że na początku lat dwudziestych mamy do czynienia z międzynarodowym zapotrzebowaniem na ideologię sztuki zdecydowanie antyburżuazyjnej i związanej ściśle z życiowym doświadczeniem klasy robotniczej.

Zależność polskiego ruchu „kultury proletariackiej" od koncepcji zrodzonych w kręgu Proletkultu jest bardzo wyraźna i wielokrotnie już odnotowana została przez badaczy [5]. Zarazem jednak historycy literatury skłonni są uwypuklać momenty różniące polskie inicjatywy od rosyjskiego pierwowzoru. Zwracają więc uwagę, że Proletkult już od chwili swych narodzin stał się w Rosji przedmiotem ostrych sporów literackich, przede wszystkim zaś spotkał się ze stanowczą krytyką Lenina. Wpływy idei proletkultowskich — twierdzą ci badacze — osłabiane były w Polsce

---

[4] *К созыву Всероссийской культурно-просветительной конференции рабочих организации.* „Пролетарская культура" 1918, nr 1.

[5] Najważniejsze opracowania: M. Stępień, *Ze stanowiska lewicy. Studium jednego z nurtów polskiej krytyki literackiej lat 1919—1939.* Kraków 1974, s. 7—44. — K. Sierocka, *U początków polskiej poezji „proletariackiej".* W zbiorze: *Rewolucja Październikowa a Polska.* Warszawa 1967. — T. Bujnicki, M. Stępień, *Rozwój pojęcia „literatura proletariacka" w krytyce dwudziestolecia międzywojennego.* „Rocznik Komisji Historycznoliterackiej PAN" t. 2 (1964). — M. Rawiński, *O model literatury zaangażowanej. W kręgu literackich polemik lat 1918—1932.* „Pamiętnik Literacki" 1967, z. 3. — В. Хорев, *Польская марксистская литературная критика. (20—30-е годы).* W zbiorze: *Формирование марксистской литературной критики в зарубежных славянских странах.* Москва 1972, s. 76—96.

przez recepcję owych polemicznych wypowiedzi [6], toteż na gruncie polskim hasła kultury proletariackiej uległy modyfikacjom, które pozbawiały je dogmatycznego i jednostronnego charakteru. W polskich inicjatywach tego kręgu nie występowało zwłaszcza to, co radzieccy badacze literatury nazywają „nihilistycznym stosunkiem do dziedzictwa kulturalnego".

Nie wydaje się jednak, aby były to spostrzeżenia słuszne. Pamiętać należy bowiem, że dyskusje toczące się w Związku Radzieckim wokół problemu kultury proletariackiej aż do połowy lat dwudziestych (dokładniej: do rezolucji KC RKP⟨b⟩ o sytuacji w literaturze z r. 1925) nie spowodowały istotniejszych przekształceń programu Proletkultu ani nie zmniejszyły jego aktywności organizacyjnej. Krytyki nie odznaczały się najczęściej charakterem oficjalnym. Oprócz konsekwentnych przeciwników, z których najpoważniejszym był bez wątpienia Lew Trocki, miał Proletkult również obrońców. Postawę tolerancyjną i pojednawczą zajmowały wobec niego postaci tak wiele znaczące w ówczesnym radzieckim życiu kulturalnym, jak Łunaczarski i Fricze: obaj wątpili w skuteczność podejmowanych przez Proletkult wysiłków „laboratoryjnego" wytworzenia kultury socjalistycznej, w samym ruchu widzieli jednak poważną siłę aktywizacji kulturalnej mas i szkołę młodych talentów. Stanowisko Lenina natomiast — jak zaświadczają liczne przekazy pamiętnikarskie — nie rysowało się wyraźnie uczestnikom ówczesnych sporów literackich. Sam Lenin używał pojęcia „kultura proletariacka", gdy mówił o moralności socjalistycznej jako określonym stosunku do pracy i własności społecznej; nie nadawał zresztą temu pojęciu żadnej terminologicznej precyzji i posługiwał się nim wymiennie z innym. Ważne znaczenie miała inna jeszcze okoliczność. Krytyczne wypowiedzi Lenina o uroszczeniach ideologicznych i ambicjach organizacyjnych przywódców Proletkultu nie były rzadkie. Być może, tworzą w jego porewolucyjnej publicystyce najobfitszy zbiór sądów na temat sztuki, literatury czy kultury w ogólności. Ale też nigdzie nie zostały wyłożone w sposób systematyczny, pojawiając się na marginesie przemówień, wystąpień okolicznościowych, artykułów dotyczących spraw najprzeróżniejszych. Co więcej, znaczna ich część zawarta jest w tekstach, które opublikowano po jego śmierci [7]. Wagę tych wypowiedzi możemy ocenić dopiero od niedawna — kiedy dysponujemy pełnym zestawem dokumentów i kiedy dotyczące Proletkultu opinie Lenina rozpatrujemy w kontekście całego formułowanego i realizowanego przezeń programu polityki kulturalnej [8].

[6] Zob. H. Karwacka, *Witold Wandurski*. Łódź 1968, s. 135.

[7] Idzie zwłaszcza o takie teksty, jak projekt rezolucji I ogólnorosyjskiego zjazdu Proletkultu i związane z tą sprawą wspomnienie A. Łunaczarskiego (znane w paru wersjach), brulion rezolucji Biura Politycznego KC w sprawie Proletkultu, notatki na artykule W. F. Pletniewa, artykuł J. Jakowlewa inspirowany przez Lenina.

[8] Kwestia stosunku Lenina do Proletkultu była wielokrotnie przedmiotem radzieckich opracowań. Zob. np. В. Горбунов, *Борьба В. И. Ленина с сепаратистскими устремлениями Пролеткульта* „Вопросы истории КПСС" 195, nr 1.

Toteż nie dziwi, że — wbrew przeświadczeniom rozpowszechnionym wśród badaczy — w polskiej publicystyce związanej z hasłem kultury proletariackiej nie sposób wskazać śladu nie tylko akceptacji, ale nawet znajomości radzieckich głosów krytycznych. Jedynym bodaj, który powoływał się w tej sprawie na Lenina, był Słonimski w swej polemice z Broniewskim. Działo się to jednak dopiero w r. 1928 i dotyczyło dokumentu ogłoszonego po śmierci Lenina.

Podobnie ma się rzecz z kwestią, co z doktryny Proletkultu w Polsce przejęto, a co zarzucono. Opinia o aprobatywnym stosunku do tradycji wyróżniającym polskich animatorów ruchu wydaje się pozbawiona podstaw. W tym właśnie zakresie powtarzali oni dokładnie hasła rosyjskie. Ale i inne tezy nie wykraczały poza naśladowczą zgodność z koncepcjami proletkultowskimi. Zabiegi adaptacyjne, polegające z reguły na wiązaniu tych koncepcji z krytyczną oceną aktualnego stanu rodzimej literatury, nie wpłynęły w sposób dostrzegalny na zmianę podstawowych treści doktrynalnych, stylu refleksji czy charakteru problematyki. Program proletkultowski rzeczywiście stracił w warunkach polskich swoją kompletność i zagubił pojedyncze wątki, oznacza to jednak przede wszystkim, że stał się uboższy. Nie bardziej otwarty, ale bardziej ogólnikowy. Wydaje się, że miał rację Ryszard Przybylski, kiedy stwierdzał:

> Niezależnie od tego, że odmienność sytuacji polskiego i rosyjskiego proletariatu jest niewątpliwa, między rosyjskim Proletkultem a jego polskimi naśladowcami nie ma istotniejszej różnicy [9].

W polskiej publicystyce tego kręgu wskazywano bez przerwy na przykład rosyjski. Nie był to tylko widomy znak wpływów i zapożyczeń. Idee kultury proletariackiej pozbawione były w Polsce oparcia w szerszym i samodzielnie rozwijającym się ruchu artystycznym. Kiedy autorzy artykułów programowych pisali o żywiołowym pędzie do twórczości artystycznej w środowiskach robotniczych, mogli mieć na uwadze jedynie parę amatorskich zespołów teatralnych przez siebie zebranych i prowadzonych oraz kilkunastu poetów agitacyjnych, których utwory nie przekroczyły granic gazetowej poprawności. Przykład Proletkultu dowodził symptomatyczności, a więc historycznej wagi tych epizodycznych zjawisk. Pozwalał sądzić, że są one przejawem procesu, który dokonuje się aktualnie w skali międzynarodowej. Takie też przekonanie w wypowiedziach polskich działaczy było stale widoczne. Zmierzali do wypracowania — czy po prostu przeszczepienia na grunt polski — form życia kulturalnego, które, jak wierzyli, w niedalekiej przyszłości przyswojone zostaną przez całą klasę społeczną. Myśleli o sztuce stanowiącej wspólną własność wszystkich proletariuszy, niezależnie od tego, gdzie żyją, jakimi językami mówią, z jakich tradycji wyrośli. W swojej działalności widzieli fragment pracy nad

---

[9] Р. Пжибыльский, *Польская и русская революционная поэзия 20-х годов*. W zbiorze: *Революционная литература Польши 20—30-х годов*. Москва 1969, s. 142.

stworzeniem kultury, która rozciągała się będzie ponad zróżnicowaniami kultur narodowych i ponad granicami państwowymi. Granice te zresztą lada moment znieść miała rewolucja światowa.

Hempel, Sokolicz, Rudniański, Wandurski — to ludzie ówczesnej komunistycznej lewicy. „Kultura Robotnicza" i „Nowa Kultura" były pismami KPRP. Koncepcje kultury proletariackiej wczesnych lat dwudziestych wyraźnie związane były w Polsce z kręgiem komunistycznym. Nie znaczy to jednak, aby należały do programu partyjnego. Spośród ich autorów, mających z reguły niewielki staż organizacyjny, żaden nie był ideologiem partii. Podobnie też praca kulturalna, którą podejmowali w środowiskach robotniczych, pozostawała w luźnym związku z głównymi zadaniami działalności partyjnej. Instancje kierownicze KPRP traktowały zawsze cały ruch tylko jako jedną z form roboty oświatowej i propagandowej prowadzonej przez komórki partyjne. Uchwała III konferencji KPRP z kwietnia 1922, która powołała go do życia, nie wyznaczała mu żadnych szczególnych celów ideologicznych ani nie określała jego założeń [10]. Toteż wydaje się, że o treści jego programu oraz o szerokich ambicjach, jakie sobie stawiał, zadecydowała wyłącznie samodzielna inicjatywa publicystów skupionych wokół „Kultury Robotniczej". Pod tym względem sytuacja polskiego ruchu była dokładnie taka sama jak sytuacja Proletkultu w Rosji.

Jednakże, nie będąc częścią programu partyjnego, ideologia kultury proletariackiej odsyłała doń w sposób jednoznaczny. Wyrastała przede wszystkim w całości z przeświadczenia o bliskiej ostatecznej klęsce ustroju kapitalistycznego na całym świecie — przeświadczenia wspólnego w początku lat dwudziestych wszystkim partiom komunistycznym. Odzwierciedlała też inne cechy postawy politycznej właściwej wtedy polskim komunistom. Interpretacja współczesnej sytuacji rewolucyjnej jako bezpośredniej walki o przejęcie władzy, stanowisko zdecydowanej opozycji wobec aktualnego życia politycznego i wreszcie niedocenianie więzi, jakie łączą klasę robotniczą ze zbiorowością narodową — charakteryzujące doktrynę KPRP — w programie „Kultury Robotniczej" znajdowały swój odpowiednich w przekonaniu, że podziały klasowe na terenie kultury i sztuki są najzupełniej ostre, w izolacji wobec bieżącej polskiej rzeczywistości literackiej oraz w demaskatorskiej postawie wobec tradycji. W tych punktach związek między doktryną polityczną a koncepcją kulturalną był nader wyraźny. Założenia polityczne partii zostały jakby bezpośrednio przeniesione do refleksji nad kulturą. Można przypuszczać, że owa analogia była wówczas odczuwana, a fakt, iż tezy Proletkultu dawały się rozumieć jako

[10] Pełny tekst uchwały (cyt. według: *KPP. Uchwały i rezolucje.* T. 1. Warszawa 1954, s. 175): „III Konferencja KPRP wzywa wszystkie organizacje partyjne do usilnej pracy oświatowo-kulturalnej i w tym celu do zakładania wszędzie, gdzie się da, klubów robotniczych, czytelni, uczelni itp."

swoista kopia komunistycznego programu politycznego, zadecydował o ich szerokiej recepcji w środowisku polskiej lewicy.

2

Antonina Sokolicz pisała:

> W obecnej chwili sprawa zdobycia placówek kulturalno-oświatowych i artystycznych wysuwa się na pierwszy plan. Z dniem każdym staje się oczywistszym fakt, że klasa robotnicza z równym zapałem i energią budować zaczyna swe własne organizacje kulturalno-oświatowe i artystyczne, z jakim tworzyła związki zawodowe, organizacje współdzielcze lub partie polityczne [11].

W tej perspektywie instytucje samokształceniowe i zainteresowania artystyczne robotników nabierały osobliwej doniosłości. W samorodnych poetach-robotnikach widziano nie tylko nie ujawnione jeszcze talenty, ale przede wszystkim zapowiedź pojawienia się zastępu przyszłych „wieszczów proletariackich".

> Aby odtworzyć to, co obecnie ludzkość przeżywa, czego dokonywa masa ludu pracującego, trzeba by tytanicznej mocy, trzeba olbrzymów twórców, a tych wydać może z siebie tylko ta twórcza masa, lud pracujący, który stworzy wielką powieść proletariacką, wielki dramat mas, wielką poezję z serca płynącą, poezję wspólnych przeżyć, wspólnych uczuć współbraterskich [12].

Podobnie robotnicza scena amatorska stać się miała szkołą reżyserów i aktorów, a także zalążkiem proletariackiej reformy teatralnej i laboratorium „nowym form widowiskowych". Cel ten ze szczególnym uporem i przez całe swoje życie stawiał przed nią Wandurski. Jego działalność jako kierownika robotniczych zespołów pozostawała zawsze w konflikcie z dwoma wzorami teatru. Z jednej strony ożywiał ją spór z burżuazyjną sztuką sceniczną, zdegenerowaną, martwą, obcą proletariatowi; z drugiej — sprzeciwiała się ona równie stanowczo praktyce scenek amatorskich, skażonych nieudolnością, fałszywymi ambicjami popisywania się, bezmyślnym naśladownictwem teatru drobnomieszczańskiego. W konsekwencji Wandurski wyznaczał swej pracy zadania przede wszystkim edukacyjne, co budziło często protesty członków zespołu, którzy woleli grać niż ćwiczyć bez końca.

Wreszcie — działalność oświatowa zaowocować miała w przyszłości kadrą filozofów i uczonych proletariackich. Tak pojmował rzecz Stefan Rudniański, nader aktywnie zajmujący się w początku lat dwudziestych popularyzacją nauk społecznych. Podnosił wielokrotnie znaczenie, jakie ma dla proletariatu wiedza ekonomiczna, historyczna i socjologiczna:

> Z chwilą gdy masy pracujące klucz ten zdobędą, przestaną one odgrywać rolę mimowolnych sprawców historii, zależnych całkowicie od ślepych sił wy-

---

[11] A. S[o k o l i c z], *O kulturze artystycznej proletariatu*. Warszawa 1921, s. 3—4.
[12] *Ibidem*, s. 30.

tworzonych przez pracę zbiorową ludzi — od fabryk i maszyn, towarów i banków. Siły te [...] staną się po opanowaniu ich, po nałożeniu na nie żelaznego jarzma zrzeszonych proletariuszy, źródłem powszechnego dobrobytu i szczęścia w rękach świadomych kierowników i uczestników historii. Państwo konieczności i bezmyślnego żywiołu ustąpi miejsca państwu wolności i rozumnej celowości [13].

Przekonania te stanowiły szczególne rozwinięcie wątku od dawna tkwiącego w myśli marksistowskiej. Teza, iż proletariat jest jedyną grupą społeczną zdolną zbudować podstawy nowej kultury, sformułowana już we wczesnych pismach Marksa i Engelsa, w ideologiach ruchu robotniczego żywotna była przez cały wiek XIX. Proletariat bowiem — głosiły one — nie posiadający środków produkcji, „wydziedziczony", a przez to nie włączony w zreifikowane społeczeństwo kapitalistyczne, ma szansę przezwyciężenia właściwej temu społeczeństwu świadomości fałszywej. Może też uwolnić się od narzucanych przez tradycję idei, symboli i wyobrażeń, które „ciążą jak zmora na umysłach żyjących".

Rewolucja socjalna dziewiętnastego stulecia nie z przeszłości, lecz jedynie z przyszłości czerpać może swą poezję. [...] Poprzednie rewolucje potrzebowały reminiscencji historycznych, by mamić się co do swojej własnej treści. Rewolucja dziewiętnastego stulecia umarłym pozostawić musi grzebanie umarłych, by dotrzeć do swej własnej treści [14].

Proletariat to jedyna klasa społeczna, w której interesie leży zniesienie klas w ogóle. I z tej racji jest w stanie osiągnąć świadomość prawdziwą, tzn. nie będącą wyrazem jego partykularnych interesów jako klasy, lecz zawierającą obiektywną wiedzę o rzeczywistości społecznej i procesie historycznym. Znamienne, że akurat w okresie najbardziej intensywnego rozwoju programu „kultury proletariackiej", w latach 1919—1921, György Lukács pisał swoją *Geschichte und Klassenbewusstsein*, przynoszącą najdobitniejszy w dziejach myśli marksistowskiej wyraz tych poglądów [15].

Koncepcja szczególnej misji kulturalnej stojącej przed klasą robotniczą została przyswojona przez polską publicystykę po roku 1905. Wtedy też pojawiła się w niej idea artysty proletariackiego, która w późniejszych programach literackiej lewicy zajmowała będzie wiele miejsca.

Dojrzałej literaturze Młodej Polski stale towarzyszyła świadomość rozszczepienia społeczeństwa na wrogie klasy, antagonizmu interesów rozdzierającego zbiorowość narodową. Ta świadomość właśnie, świadomość klasowości świata społecznego, różniła Młodą Polskę od poprzedniej for-

---

[13] S. Runicz [S. Rudniański], *Trzy odczyty historyczne*. Warszawa [1923], s. 38—39. Wypowiedź ta nawiązywała do słynnych określeń Marksa mówiących o „królestwie konieczności", którym jest praca, oraz „królestwie wolności", gdzie celem samym w sobie staje się rozwój sił ludzkich.

[14] K. Marks, *Osiemnasty brumaire'a Ludwika Bonaparte*. W: K. Marks, F. Engels, *Dzieła*. T. 8. Warszawa 1964, s. 125, 128.

[15] Zob. L. Goldmann, *Pour une sociologie du roman*. Paris 1964, s. 29.

macji literackiej. W roku 1905 odkryto, że sprzeczności klasowe ogarniają również, i w tym samym stopniu, rzeczywistość kultury [16]. Wacław Nałkowski przeciwstawiał wówczas Sienkiewicza i Gorkiego:

> Cóż wspólnego mieć może bard burżuazyjnych wyzyskiwaczy, arystokratycznych okrutników i opojów, oszukańczych szamanów — tych wszystkich wampirów wysysających krew ludu — co wspólnego mieć może z twórcą, który wyszedł z ludu, dźwigał na sobie brzemię wszystkich jego cierpień i miał jeszcze dość potęgi ducha, by cierpienia te z siebie wypromienić, skrystalizować w dzieła sztuki, wykuć w oręż ku obronie uciśnionych? [17]

Słynny ten artykuł zawierał idee, które w sytuacji intelektualnej 1905 r. stały się nader ważne. W pisarstwie Gorkiego odnajdywał Nałkowski wzór sztuki najsilniej zespolonej ze zbiorowym życiem, z tym, co jest w nim heroiczne, wartościotwórcze, walczące, co więc stanowi życia tego wymiar fundamentalny. Gorki ucieleśniał wzór artysty, którego twórczość ma w owym podstawowym porządku życia swoje bezpośrednie — ponieważ oddziaływające poprzez biografię pisarza — źródło, jest jego wyrazem jako ekspresja zbiorowego doświadczenia, wreszcie sama w nim uczestniczy, służąc walce zbiorowości macierzystej, „mas uciśnionych".

W imię tych samych wartości Brzozowski surowo krytykował w latach 1905—1909 całą niemal współczesną literaturę polską, uznając ją za wytwór warstw oderwanych od rzeczywistości walki społecznej i zarazem nieproduktywnych, wyobcowanych wobec procesów pracy. Wskazywał przy tym, że „jedynym typem życia ludzkiego wystarczającym sobie, zdolnym żyć, jest dziś świadomy robotnik". Toteż przed literaturą staje alternatywa: albo współtworzyć nową kulturę, której oparciem będzie ten „nowy typ" ludzki i która włączy się w dzieło „usamowolnienia pracy", albo pogrążyć się ostatecznie we własne wyobcowanie, stan beznadziejnego kryzysu, czysty intelektualizm, lub nawet — śmieszność i zdziczenie, czyli znaleźć się w obliczu samozagłady [18].

> jest tylko jedna droga prowadząca do ocalenia kulturalnych wartości: polega ona na takim ich przetworzeniu, aby stały się organami panowania nad światem rządzącej sobą, niepodległej pracy [19].

Tak więc poprzez artystę ideowo zrośniętego z klasą robotniczą sztuka może powrócić do swej moralnej — a mając na uwadze poglądy Brzozowskiego, należałoby powiedzieć: antropologicznej — istoty.

---

[16] T. Burek, *1905, nie 1918.* W zbiorze: *Problemy literatury polskiej lat 1890—1939.* Seria 1. Wrocław 1972, s. 87, 92—94.

[17] W. Nałkowski, *Proletariat i twórcy.* W: *Pisma społeczne.* Wybrał i opracował S. Żółkiewski. Warszawa 1951, s. 398—399.

[18] S. Brzozowski, *Alternatywa.* W: *Dzieła wszystkie.* Pod redakcją A. Górskiego i S. Kołaczkowskiego. T. 6. Warszawa 1936, s. 189—190. Zob. też *Literatura polska wobec rewolucji.* W: jw.

[19] S. Brzozowski, *Legenda Młodej Polski.* Lwów 1910, s. 24.

Nie dość stanąć przed budą jarmarczną i zwyczajem długo krępowanych żaków pokazywać język kramarzom — trzeba cały ten burżuazyjny budynek, ten przybytek podłości, ucisku i grabieży, wysadzić w powietrze i pole spod niego zaorać!

Takich bojowników w twórczości może wydać tylko ta warstwa, która wydaje dziś bojowników w życiu — warstwa proletariatu, warstwa ludu pracującego: jesteśmy w przededniu takiej twórczości [20].

Jarmarczna buda burżuazyjnej sztuki i bojownicy życia — ten sens miało przeciwstawienie Sienkiewicza i Gorkiego. U Nałkowskiego nie wystąpiła kwestia, która w rozterkach literackich 1905 r. odegrała rolę kluczową: antynomia sztuki i życia, „czynu i słowa" [21]. Przezwyciężenie jej stało się bowiem możliwe za sprawą proletariackiego twórcy, w którego postaci łączyły się oba jej człony. Artysta proletariacki zespalał sztukę i życie, jego dzieło należało do takiego świata intelektualnego, który był jednorodny ze światem czynu.

A zarazem jeśli dla Nałkowskiego Gorki stanowił przykład artysty najpełniej, bo własnym losem zrośniętego z życiem ludu i walką klas wyzyskiwanych, to Sienkiewicz był pisarzem, który świadomie „poszedł na służbę warstw uprzywilejowanych" [22]. To oskarżenie stanowiło zasadniczą treść wieloletniej kampanii antysienkiewiczowskiej prowadzonej przez Nałkowskiego. Sienkiewicza, dowodził Nałkowski, akceptującego ucisk narodowy, popierającego reakcję katolicką, apoteozującego szlachecki snobizm, wiąże ze środowiskami konserwatywnymi nie tylko wspólnota światopoglądu. Także interes. Pisarz ten, szukając korzyści materialnych i prestiżowych, usiłuje „wyżebrać sobie po lokajsku zaufanie i łaski biurokracji" [23], odgaduje, co jest potrzebne warstwom uprzywilejowanym i stara się uprzedzić ich zapotrzebowania. Zna tematy, których dotykać nie wolno — spraw proletariatu i walki klasowej — i wie, co liczy się na ideologicznym rynku. Nałkowski wysuwał te zarzuty przeciw pisarzowi wielkiemu i otoczonemu legendą szczerej polskości. Zdawał sobie sprawę, że rozbija jednocześnie mit ponadklasowości i społecznej niezawisłości całej aktualnej literatury polskiej.

Artykuły Brzozowskiego i Nałkowskiego, o których tu mowa, należały do najgłośniejszych wypowiedzi publicystycznych, jakie zrodził wywołany przez wypadki 1905 r. ferment intelektualny. Weszły na stałe do polskiej tradycji kulturalnej i, jak należy sądzić, wywarły wpływ na późniejsze polskie dyskusje o poezji proletariackiej i kulturalnej misji klasy robotniczej.

Jednakże wypowiedzi owych krytyków nie oddziałały na program

---

[20] Nałkowski, *op. cit.*, s. 397—398.

[21] Zob. K. Irzykowski, *Dwie rewolucje.* W: *Czyn i słowo.* Lwów 1913, s. 3—5.

[22] Nałkowski, *op. cit.*, s. 394.

[23] *Ibidem*, s. 396.

leżący u podstaw komunistycznego ruchu „kultury proletariackiej". W programie tym tkwiły wątki zdecydowanie bliskie publicystyce Brzozowskiego i Nałkowskiego, lecz miały one sens pod istotnym względem zmodyfikowany, a przede wszystkim włączone były w zupełnie inną diagnozę współczesnej sytuacji kulturalnej. Również w opinii inicjatorów ruchu pojawienie się artysty proletariackiego stwarzało szansę odrodzenia kultury i przywrócenia jej związku z fundamentalnym — produkcyjnym i etycznym — porządkiem życia. Ale sztuka proletariuszy nie miała zawierać uniwersalnych wartości kulturowych, tylko swoiście proletariackie.

Podobnie też inicjatorom ruchu nieobce było przeświadczenie o uzależnieniu twórczości kulturalnej od ideologicznych czy politycznych potrzeb warstw rządzących. Stanowiło ono bowiem ważny składnik całej myśli lewicowej. Ponadto od końca XIX w. odgrywało niezmiernie doniosłą rolę w samych programach rewolucyjnych. Prowadziło mianowicie do tezy, że w warunkach późnego kapitalizmu, gdy mieszczaństwo porzuciło swe ambicje kulturotwórcze i zatraciło ideały, jakie przyświecały mu na początku w. XIX — obrońcą kultury narodowej, a w szerszej perspektywie: kultury w ogóle, staje się proletariat, gdyż teraz jego to interesem klasowym jest postęp, oświata, powszechne prawo do kultury. Natomiast w interesie burżuazji leży właśnie przeciwstawianie się ideom sprawiedliwości, wolności i humanizmu, jakie podnoszą masy w walce o swoje wyzwolenie. W ten sposób stawiał problem publicysta „Nowej Kultury":

> Dla dzisiejszej, schyłkowej burżuazji rozwój kulturalny kraju — to zbytek. Toteż sprawę kultury muszą wziąć na swe barki warstwy pracujące. Już dziś nie tylko teoria nam to mówi, lecz i praktyka.
>
> Proletariat robotniczy, pracownicy umysłowi i postępowa część włościaństwa muszą dziś bronić kultury przeciwko sobkostwu klas posiadających.
>
> Interesy tych warstw są zbieżne z interesami kultury kraju. Dlatego one to muszą dbać wręcz o dalszy rozwój narodu polskiego jako narodu kulturalnego [24].

Głos ten pozostał jednak w „Nowej Kulturze" zupełnie odosobniony. Teoretycy kultury proletariackiej kładli nacisk na inne sprawy. Nie zajmowali się zjawiskiem degeneracji życia kulturalnego poddanego politycznej władzy burżuazji ani też jednostkowymi, choć powtarzalnymi wypadkami zdrady humanistycznego posłannictwa sztuki na rzecz korzyści, jakie daje służba uprzywilejowanym. Mówili raczej o piętnie światopoglądu burżuazyjnego, odciskającym się na całej kulturze oficjalnej. Współczesna rzeczywistość polityczna była dla nich areną bezpośredniej walki między burżuazją a klasą robotniczą. Ta sama walka, sądzili, toczy się w całej współczesnej kulturze, równie zażarta jak na barykadach rewolucji.

---

[24] R., *Walka o kulturę*. „Nowa Kultura" 1923, nr 14. Autorem tego artykułu mógł być Jerzy Heryng.

Nie ma prawie poezji ogólnoludzkiej. Jest tylko poezja klas uprzywilejowanych i rodząca się poezja robotnicza. Innej być nie może[25].

Więcej nawet, z perspektywy współczesności ujawniał się nieuchronnie klasowy charakter kultury europejskiej w całym jej historycznym rozwoju. We wszystkich epokach linia podziału klasowego z tą samą wyrazistością przebiegała między poszczególnymi postawami twórczymi, stylami artystycznymi, instytucjami kulturalnymi, dokonaniami uczonych i doktrynami filozofów. Klasowość stawała się w tej wizji nie tylko kategorią nadrzędną, ale również kategorią o absolutnej obiektywności. Kwalifikacja klasowa jakiegoś zjawiska kulturalnego dokonywana być mogła najzupełniej niezależnie zarówno od światopoglądowych intencji jego twórcy jak od faktu, czy istotnie odgrywało ono rolę w społecznych konfliktach swojego czasu[26].

Wszyscy dotychczasowi twórcy kultury, najczęściej nawet nie zdający sobie z tego sprawy, pisali, śpiewali, malowali, rzeźbili, robili wynalazki techniczne lub tworzyli systemy filozoficzne tak, że było to mniej lub bardziej zgodne z interesami grup władzę dzierżących; a w żadnym razie zasadniczo interesom tym nie przeciwstawiało się.

Słowem, [...] cała kultura dotychczasowa była i jest kulturą klas uprzywilejowanych. [...] Innej kultury, wolnej od interesu klasowego, dotychczas nie było nigdzie na świecie[27].

Rzecz jasna, iż z twierdzenia o bezpośrednim podporządkowaniu wszelkiej aktywności kulturalnej interesowi klasowemu wynikałoby, że każda klasa powinna mieć kulturę własną, konkurencyjną wobec kultur klas innych. W praktyce tezę tę przeważnie ograniczano. Pomijano przede wszystkim sprawę kultury chłopskiej: w Polsce nie mówiono o niej wcale, w Rosji widziano w niej jedynie przejaw tendencji środowiskowych, pozbawionych możliwości rozwoju, jakie otwierają się przed kulturą klasy robotniczej. Aktualna sytuacja polityczna kazała skupiać zainteresowanie albo na uzależnieniu różnorodnych zjawisk kulturalnych od interesów klas rządzących, albo też na konflikcie kultur klasy upadającej i klasy przejmującej władzę, który towarzyszy decydującym walkom ustrojo-

---

[25] Skowronek [J. Bok], *Moje osobiste zdanie o poezji.* Jw., 1924, nr 11.

[26] Stanowisko takie ma długą tradycję w myśli XIX- i XX-wiecznej. Spotykane jest też nie tylko u autorów lewicowych (używano pospolicie określeń w rodzaju: „pisarz drobnomieszczański", „pisarz reprezentuje szlachtę"). Utrzymywane jednak konsekwentnie — stawia przed nieprzezwyciężonymi trudnościami. Na czym w rzeczywistości opiera się związek między pisarzem a klasą? Jak możliwa jest twórczość „postępowa"? Itd. (Zob. H. Markiewicz, *Sporne problemy klasowej interpretacji literatury.* W: *Tradycje i rewizje.* Kraków 1957. — W. Kula, *Wyjaśnianie działań ludzkich za pomocą motywacji interesu.* W: *Rozważania o historii.* Warszawa 1958). Pisma propagatorów kultury proletariackiej są rzadkim przykładem (w Polsce, zdaje się, jedynym) stosowania tego sposobu myślenia o kulturze z bezwzględną kategorycznością.

[27] Jan [J. Hempel], *Kultura robotnicza.* „Kultura Robotnicza" 1922, nr 1.

wym. Szło więc zazwyczaj o starcie kultury proletariackiej i burżuazyjnej w epoce współczesnej oraz o starcie kultury burżuazyjnej i szlacheckiej (feudalnej) w końcu XVIII wieku. W publicystyce Proletkultu analogia z Rewolucją Francuską powtarzała się nagminnie [28]. Jak kiedyś burżuazja w pokoleniu Woltera, Diderota i d'Alemberta położyła fundamenty pod swoją naukę przyrodniczą, filozofię, etykę, tak teraz proletariat skupić powinien swe doświadczenie i moce intelektualne, aby wypracować nową estetykę, obyczaje i normy życia zbiorowego, zasady badań naukowych, itp. Pośród kierownictwa Proletkultu zrodził się pomysł wydania encyklopedii proletariackiej na wzór dzieła encyklopedystów francuskich.

W podobny sposób misję kulturalną proletariatu pojmowali polscy inicjatorzy ruchu.

> Dźwiganie się każdej klasy społecznej streszczającej w sobie postęp społeczny zawsze było połączone z nowym rozkwitem i pomnożeniem dorobku kulturalnego ludzkości. Czegóż więc można spodziewać się, jakich zdobyczy można oczekiwać, gdy do spółudziału w twórczości umysłowej, do budowania zrębów nowej kultury dźwiga się klasa nie będąca garstką szczęśliwych wybrańców lub uprzywilejowaną mniejszością, lecz samym rdzeniem ludzkości, solą olbrzymiego świata? [29]

Proletariat nie występował tu jednak — jak to było u myślicieli modernistycznych, np. u Brzozowskiego [30] — jako reprezentant całej ludzkości i nosiciel czystego pierwiastka antropologicznego. Był raczej klasą, której historyczne zwycięstwo jest nieuniknione, klasą, do której teraz — jak na początku XIX w. do burżuazji — należy przyszłość.

Toteż nowa kultura zapowiadana przez ideologów ruchu odznaczać się miała zdecydowanie klasowym charakterem. Powinna opierać się na wartościach, które z punktu widzenia interesów klasy robotniczej są cenne, przynosić właściwą tej klasie wizję świata, mieć swe źródło w warunkach jej życia i służyć jej potrzebom politycznym. Hempel pisał:

> Wiemy, że spadnie na nas zarzut, jakobyśmy dotychczasowej klasowej kulturze burżuazji chcieli przeciwstawić nową — również klasową — kulturę robotniczą. Zarzut ten przyjmujemy całkowicie. [...] A jeśli nam kto powie, że będzie to coś równie cząstkowego i wypaczonego jak dotychczasowa kultura klas uprzywilejowanych, odpowiemy: póki walka klas jest nie zakończona, póty inaczej być nie może. Kłamliwej nadklasowości kultury klas posiadających przeciwstawiamy szczerą i jawną klasowość naszej kultury proletariackiej.
>
> [...] Jedyną klasą, której interesem klasowym jest zniesienie klasowości w ogóle, jest klasa najmitów [...].
>
> Tym samym rodząca się klasowa kultura robotnicza pomimo swej klaso-

---

[28] Analogia ta występowała w ogóle często w prasie rosyjskiej lat 1918—1922. Wydaje się, że miała wielki udział w potocznej świadomości politycznej pierwszych lat po rewolucji.

[29] *Od Redakcji.* „Nowa Kultura" 1923, nr 1.

[30] Zob. B. Baczko, *Brzozowski — filozofia czynu i pracy.* W zbiorze: *Problemy literatury polskiej lat 1890—1939.* Seria 1. Wrocław 1972, s. 125.

wości jest jednocześnie jedyną rzeczywiście nadklasową, jedyną prawdziwą i całkowitą kulturą przyszłości [31].

Kwestia dialektycznego związku między kulturą proletariacką a przyszłą kulturą społeczeństwa bezklasowego szerzej rozpatrywana była w pismach radzieckich, operujących czasem triadą: kultura burżuazyjna — kultura proletariacka — kultura socjalistyczna [32]. W całości programu wątek ten nie odgrywał jednak istotniejszej roli. Niezależnie bowiem od tego, czy po okresie dyktatury proletariatu wyłoni się jakiś nowy ostateczny i uniwersalny porządek kultury, czy też zapanują wartości, które już obecnie reprezentowane są przez klasę sięgającą po władzę, pozostawało rzeczą niewątpliwą, że kierunek dalszego cywilizacyjnego rozwoju ludzkości wytycza kulturotwórcza inicjatywa proletariatu.

Przejmując rolę, którą w ciągu ostatniego stulecia pełniła burżuazja — proletariat, twierdzono, staje się spadkobiercą całej kultury dotychczasowej.

Każda kolejno następująca klasa, objąwszy władzę, brała w swe posiadanie i na swój wyłączny użytek nie tylko dobra materialne, lecz i cały dorobek duchowy [33].

W nader licznych wypowiedziach, które myśl tę rozwijały, wzbogacając ją uwagami o konieczności gruntownego poznania „dorobku duchowego" przeszłości, nacisk padał nie na fakt, że klasa robotnicza jest dziedzicem — okoliczność ta bowiem tylko podkreślała doniosłość zadania, jakie przed nią stoi — lecz na to, że dziedzictwo otrzymuje ona „na swój wyłączny użytek". Dziedziczy się kulturę w ten sam sposób jak maszyny, domy, fabryki, technologie, przedmioty materialne. Jako zasoby, rezerwuar form i dzieł, które w nowych warunkach służyć mogą nowym właścicielom do zdecydowanie innych celów lub nawet uznane zostać za niepotrzebne. Dlatego obowiązkiem proletariatu nie jest zwykła kontynuacja pracy poprzednich pokoleń i troska o pomnażanie ich osiągnięć, ale usilne przystosowywanie zastanego dziedzictwa do swych własnych potrzeb. „Dotychczasowe zdobycze kulturalne", które przejmują robotnicze masy, powinny służyć im jedynie jako materiał do budowy klasowej proletariackiej kultury.

Stanowisko to opierało się na przeciwstawieniu — by posłużyć się terminologią i sugestią Jerzego Szackiego [34] — „tradycji" i „utopii" w je-

---

[31] J a n, *op. cit.*

[32] Najdobitniej stawiał ją W. F. Pletniew, będący od końca 1920 r. kierownikiem Proletkultu. Zachował się egzemplarz jego artykułu na ten temat, opatrzony polemicznymi i ironicznymi uwagami Lenina (przedruk w: В. И. Ленин, *О литературе и искусстве.* Москва 1969, s. 457—466). Zob. też Л. Денисова, *Проблема диалектики в советской эстетике 20-х годов.* W zbiorze: *Из истории советской эстетической мысли.* Москва 1967, s. 399—402.

[33] A. S o k o l i c z, *Walt Whitman.* Warszawa 1921, s. 5.

[34] J. S z a c k i, *Tradycja. Przegląd problematyki.* Warszawa 1971, rozdz. 1.

go wersji radykalnej, krańcowej. Tradycja waloryzowana tu była zawsze ujemnie, nie „ciążyła" jednak nad współczesnymi, ponieważ w każdej chwili zarówno zasada ciągłości rozwojowej i kumulacji dorobku jak też dowolna część dziedzictwa zostać mogły bez kłopotu zanegowane. Natomiast wszelka aktywność kulturalna miała być określona bez reszty przez przyszłościowy, racjonalistyczny w swej naturze, rewolucyjny projekt społeczny.

Przekonanie, że zwycięska rewolucja musi zakwestionować całe dziedzictwo przeszłości i od nowa ustanowić zasady społecznego życia, przekonanie to, mające początek w racjonalizmie rewolucjonistów XIX-wiecznych, a w latach dwudziestych właściwe lewicowej awangardzie artystycznej, znalazło swój najczystszy wyraz w koncepcji kultury proletariackiej. Właśnie wtedy jednak dobitnie zarysowała się zupełnie przeciwstawna orientacja myślowa. Reprezentowali ją przede wszystkim przywódcy ruchu robotniczego. Podkreślali oni nie obcość, ale głębokie zakorzenienie światopoglądu rewolucyjnego i aktualnej problematyki kulturalnej w ciągu rozwojowym myśli europejskiej. Lenin pisał:

> Marksizm zdobył światowo-historyczne znaczenie jako ideologia rewolucyjnego proletariatu dzięki temu, że bynajmniej nie odrzucił najcenniejszych zdobyczy epoki burżuazyjnej, lecz przeciwnie, przyswoił sobie i przetworzył wszystko, co było wartościowe w trwającym ponad dwa tysiące lat rozwoju myśli i kultury ludzkiej. Tylko dalsza praca na tej zasadzie i w tym samym kierunku, czerpiąca natchnienie z praktycznego doświadczenia dyktatury proletariatu [...], może być uznana za rozwijanie prawdziwie proletariackiej kultury [35].

I polemizując w tym samym czasie z ideologami Proletkultu notował, że zadaniem robotniczego ruchu twórczego powinno być:

> nie koncypowanie nowej kultury proletariackiej, lecz rozwijanie najlepszych wzorów, tradycji, osiągnięć obecnie istniejącej kultury z punktu widzenia światopoglądu marksistowskiego oraz warunków życia i walki proletariatu w okresie jego dyktatury [36].

Dla Łunaczarskiego, bez porównania żywiej niż Lenin zajmującego się po rewolucji bieżącymi kwestiami kulturalnymi, kultura nowej Rosji była i powinna pozostać przede wszystkim kontynuacją tradycji postępowej, demokratycznej inteligencji rosyjskiej XIX wieku [37].

Postawa taka wspólna była wszystkim — jak się wydaje — przywódcom politycznego ruchu robotniczego początków XX wieku. Nawet gdy

---

[35] W. I. Lenin, *O kulturze proletariackiej*. W: *Dzieła*. T. 31. Warszawa 1955, s. 319.

[36] W. I. Lenin, *Brulion rezolucji w sprawie kultury proletariackiej*. W: jw., t. 42 (1970), s. 164.

[37] Idzie mi tu nie o zasady polityki kulturalnej, którymi kierował się Łunaczarski będąc ludowym komisarzem oświaty, lecz o jego indywidualne poglądy jako myśliciela i krytyka; w nich zaś przeświadczenie to rysuje się dosyć wyraźnie i zwłaszcza w publicystyce początków lat dwudziestych uporczywie dochodzi do głosu.

mówiono o rozkwicie i odrodzeniu kultury, jakie nastąpią w społeczeństwie socjalistycznym, chodziło przede wszystkim o to, iż rewolucja zniesie te przeszkody, które w warunkach kapitalistycznych tamowały rozwój kulturalny. Wprowadzi mianowicie oświatę powszechną, stworzy robotniczą publiczność kulturalną, wyzwoli sztukę spod władzy rynku. Wielka tradycja kulturalna traktowana była jak wspólne dobro całej ludzkości. Dzieła i idee pochodzące z przeszłości mogły stać się przedmiotem krytyki i wielokrotnie nim się stawały, fakt jednak, iż zrodziły się w społeczeństwie burżuazyjnym, nie był racją dostateczną, aby je odrzucać.

Refleksja ideologów kultury proletariackiej zmierzała w zdecydowanie innym kierunku. Proletariat przyjąć powinien nieufną, podejrzliwą postawę wobec odziedziczonego materiału kulturalnego i poddać go konsekwentnej krytyce. Całe dziedzictwo, wszystko, co trwało mocą inercji, przyzwyczajenia lub irracjonalnej sakry, musi stać się przedmiotem oceny prowadzonej z punktu widzenia ściśle klasowego i zmierzającej do odszyfrowania jego ostatecznych znaczeń społecznych.

> Musimy przewartościować wszelkie kulturalne zdobycze dotychczasowe, musimy wydzielić [w] nich pierwiastki klasowości klas władających, względnie nawet odrzucić te całe dziedziny dotychczasowego życia kulturalnego, które wyrosły wyłącznie dla zaspokojenia potrzeb duchowych klas władających. Musimy demaskować domniemaną bezklasowość czy nadklasowość kultury dotychczasowej i ujawnić, nieraz bardzo brutalnie, oblicze klasowe ukryte poza wzlotami artystycznymi, poza zawiłymi rozważaniami filozoficznymi, czy wreszcie poza odwiecznymi legendami religijnymi [38].

Przewartościować, demaskować, ujawnić brutalnie — to podstawowe pojęcia słownika używanego zarówno przez polskich jak przez rosyjskich propagatorów programu.

Aleksandr Bogdanow, główny teoretyk Proletkultu, próbował wykazać, że nawet wyniki badań astronomicznych zabarwione są klasowo. Żadna dziedzina działania kulturalnego i żaden zasób prac już spełnionych nie powinny uniknąć krytycznej rewizji. Ustalono listę aktualnych zadań, którą wielokrotnie powtarzali wszyscy propagatorzy ruchu. W Polsce najdokładniej przedstawił ją Rudniański, kiedy wskazywał oświatowym organizacjom robotniczym przykład Proletkultu (referował plany proletkultowskie, ale mówił o nich jako o dokonaniach):

> Szaleństwem byłoby odrzucenie w czambuł całej dotychczasowej kultury dlatego, że miała ona piętno burżuazyjne. [...] W zakresie wiedzy przyrodniczej można było na ogół poprzestać na przejęciu dotychczasowego dorobku naukowego bez zmian istotnych, udoskonalając jedynie samą organizację pracy. Inaczej sprawa się przedstawiała w dziedzinie nauk społecznych, gdzie bardzo wiele ustalonych poglądów nosiło na sobie wyraźne ślady pochodzenia

---

[38] Jan, *op. cit.* — A. Bogdanow (*Элементы пролетарской культуры в развитии рабоче го класса.* Москва 1920, s. 62—68) jako jeden z głównych składników psychiki proletariackiej wymieniał „burzenie fetyszów".

burżuazyjnego ich autorów. A cóż dopiero mówić o dziełach sztuki burżuazyjnej, o jej przybytkach! [39]

Organizatorów życia artystycznego i samych twórców czekać miała praca od początku. W sztuce aktorskiej np. wskazania praktyczne wyglądały następująco:

Naśladowanie „ideałów" współczesnej sceny mieszczańskiej niczego nie nauczy. Od burżuazji winien wziąć proletariat tylko środki techniczne. Trzeba opanować swój głos i nauczyć się władać swym ciałem, opanować ruch. Ideały przyjdą później [40].

Lapidarna ta wypowiedź w sposób wzorowy wyraża styl myślenia właściwy animatorom kultury proletariackiej. „Ideały" teatru mieszczańskiego są, oczywiście, ideałami wątpliwymi. Scena robotnicza przejmuje z przeszłości jedynie środki techniczne, a cytowany autor ostrożnie ogranicza swą uwagę jedynie do czysto fizycznych sprawności. Zarazem, zważmy, to nie aktor proletariacki jest spadkobiercą aktora burżuazyjnego. Podmiotem aktu dziedziczenia jest cały proletariat. Oba teatry dzieli nie zwykła różnica stylu — każda dowolnie wyodrębniona dziedzina sztuki staje się areną, na której zderzają się od razu klasy społeczne. Dlaczego jednak aktor robotniczy nie powinien zastępować ideałów burżuazyjnych ideałami proletariackimi? Kwestię tę przedstawiać będziemy szczegółowo w dalszej kolejności — rzecz sprowadzała się, najogólniej mówiąc, do przekonania, że ścisła korespondencja między sztuką proletariacką a życiem klasy robotniczej nie wymaga pośrednictwa ideałów, czyli pośrednictwa ideologii.

3

Opozycja „burżuazyjne"—„proletariackie" zajmowała w tej myśli miejsce centralne. Do niej sprowadzały się ostatecznie wszystkie dalsze rozróżnienia, kategorie i propozycje. Ona też, jak sądzono, jest alternatywą, wobec której określić się musi każda inicjatywa kulturalna czy artystyczna podejmowana współcześnie.

Uświadamiał to polskiej literaturze Jan Hempel w jedynym bodaj swoim artykule mającym adres pozaśrodowiskowy:

„Deklaracja praw świętego Proletariusza" ogłoszona jest od Chin i Indyj, poprzez starą Europę i Afrykę, aż do Ameryki. Wszędzie rozgrywa się potworna w swych rozmiarach tragedia i wszyscy jesteśmy jej uczestnikami.

Idzie tu [...] o walkę klas w skali globowej, o najistotniejsze zmiany w całym układzie stosunków ludzkich, o nowe formy produkcji, o nową filozofię, o nowe pojmowanie świata i człowieka. Ze strony starego świata zaangażowana

---

[39] S. Runicz [S. Rudniański], *Walka o kulturę*. Warszawa 1923, s. 113—114.

[40] Wi-ski [W. Wandurski], *Scena robotnicza w Łodzi*. „Nowa Kultura" 1923, nr 4.

jest cała tradycja europejska, zagrożone są nie tylko stare państwa i państewka w ich formach dotychczasowych, zagrożone jest chrześcijaństwo, prawo rzymskie, podstawowe w rozumieniu burżuazyjnym prawa spółżycia społecznego.

A ów „święty Proletariusz" zgoła już nie jest sentymentalnie „biedny", zgoła nie domaga się literackiego spółczucia i zgoła nie jest romantycznie „święty" — on stał się potężny i jest straszliwy, a bojowa organizacja jego sięga od Kantonu przez Warszawę, Londyn, Paryż, New York aż do San Francisco [41].

W Rosji Bogdanow proponował uczynić z angielskiego międzynarodowy język proletariatu [42], w Polsce wspominano o możliwościach esperanta. Z tej perspektywy problemy właściwe literaturze narodowej oraz wszelkie treści światopoglądowe, które nie wychodziły poza jej ramy, okazywały się nie tylko zjawiskami drugorzędnymi czy partykularnymi, ale wręcz domeną świadomości fałszywej. Zainteresowanie dla spraw, które są osobliwie polskie, było w oczach teoretyków kultury proletariackiej prostą ucieczką przed zagadnieniami rozgrywającymi się w skali kultury światowej. Spory ideologiczne w literaturze polskiej oceniano jako pozorne, a sens ich prawdziwy sprowadzać się miał do funkcji mistyfikacyjnych. Toteż udokumentowany recenzjami w „Kulturze Robotniczej" i „Nowej Kulturze" stosunek animatorów ruchu do aktualnej polskiej rzeczywistości kulturalnej pozostawał zawsze jednoznacznie negatywny. Kolejne utwory wybitniejszych pisarzy, pryncypialnie odrzucane, dawały okazje do konstatacji, że całą powojenną sztukę polską znamionuje utrata złudzeń ideowych i związany z tym nierozdzielnie krach artystyczny. Recenzent *Romansu Teresy Hennert* stwierdzał:

Nowoczesna sztuka mieszczańska odbija w sobie to, co jest w społeczeństwie mieszczańskim najistotniejsze: zarody śmierci, rozkładu i zniszczenia. Wszystko inne jest doczepioną, wmawianą w siebie i w czytelników pociechą [43].

Niewątpliwie, recenzent zbyt małą przywiązywał wagę do faktu, iż powieść Nałkowskiej była po prostu powieścią na temat kryzysu ideowego środowisk inteligencji i w tym sensie raczej go przekraczała, niż wynikała z niego. Publicyści „Nowej Kultury" skłonni byli przypuszczać, że „piętno burżuazyjne" w każdym utworze z osobna daje się odczytać z taką samą łatwością, z jaką tradycja burżuazyjna daje się wskazać w globalnym dorobku polskiej sztuki.

Na początku 1924 r. współpracę z „Nową Kulturą" podjęli futuryści, którzy umieścili tu parę wierszy własnych, a także przekłady z Majakowskiego i Apollinaire'a. Równocześnie redakcja rozpoczęła dyskusję

---

[41] J. Hempel, *Socjalizm i sztuka. Oboje zwiędli. Głos skrajnej lewicy.* „Wiadomości Literackie" 1925, nr 33.

[42] Uzasadniał ten pomysł następująco (А. Богданов, *О пролетарской культуре. 1905—1924.* Ленинград—Москва 1924, s. 328): „Jeżeli proletariat rozwija się w kierunku miedzynarodowym, dążąc do stania się międzynarodowym kolektywem, to powinien, oczywiście, odznaczać się dążeniem do rozwoju języka międzynarodowego".

[43] M. K[wiatkowski], „Nowa Kultura" 1924, nr 8.

nad ideowym obliczem sztuki awangardowej. W futurystach witano początkowo poetów „rewolucyjnych społecznie", co wyrażać się miało „w zerwaniu z ideologią burżuazyjną, z drobnomieszczańsko-inteligenckim patriotyzmem, we wstręcie do socjal-oportunizmu i socjal-faryzeuszostwa" [44]. Potem jednak poezji awangardowej zarzucono, iż jest niezrozumiała i obca proletariatowi. Toteż bunt futurystów uznawany był coraz częściej za manifestację postawy anarchistycznej, natomiast ich program — za wynik rozkładu sztuki burżuazyjnej. Ostatecznie w podsumowującym dyskusję komentarzu redakcyjnym stwierdzono, że twórczość awangardowa stanowi tylko przypadek szczególny wielkiego procesu degeneracji, który toczy całą kulturę schyłkowego kapitalizmu [45].

> Świat stary przehandlował sztukę; zrobił z niej taki sam towar jak każdy inny. Artyści stali się wytwórcami rzeczy użytkowej dla mających pieniądze; tworzą tak, aby najlepiej sprzedać, toteż zamarło w nich uczucie, nauczyli się rachować, kalkulować, śledzić rynki zbytu... A sztuka, piękno, to jednak dary ducha [46].

Mieszczanin wyznaczył sztuce rolę podrzędną i służebną, zafałszował twórczość, zmusił poetę, aby stał się dostarczycielem rozrywki, przyporządkował jego utwory swojemu gustowi. W rezultacie — usunął sztukę z życia.

> Teatr w społeczeństwie mieszczańskim stał się zwykłym przedsiębiorstwem, które opiera się na głównej podstawie: budżecie. Teatr ten musi się opłacać, musi się więc liczyć z publicznością, która może płacić, a w zamian żąda rozrywki. Właściwie nie jest to publiczność, bo my rozumiemy, że publiczność to część składowa teatru, ale są to „goście". [...] W ogóle teatr z takimi widzami jest martwy, nie ma żadnego wpływu na nikogo i znaczenie jego w społeczeństwie jest prawie żadne. [...] Świat mieszczański umie słuchać najboleśniejszej, zjadliwej satyry, która jak biczem bije go po twarzy [...], i nic go to nie obchodzi [47].

Zarzuty takie, choć formułowane w języku, który częstokroć razi pretensjonalnością, były w istotnych punktach zbieżne z tymi, jakie dochodziły do głosu w programach awangardowych początków dwudziestolecia. Ideologowie kultury proletariackiej tak samo jak awangardyści negowali sztukę burżuazyjną jako określoną instytucję społeczną. Sztuka, o jakiej myśleli, miała — podobnie jak sztuka awangardowa — radykalnie porzucić te funkcje i te granice, w jakich zamykała się twórczość artystyczna w świecie kapitalistycznym. Miała zająć zupełnie nowe miejsce w całości zjawisk społecznych.

---

[44] B. M., *Nowe życie i nowa sztuka*. Jw., nr 3.

[45] Po paru latach wspominał A. Wat (*Metamorfozy futuryzmu*. „Miesięcznik Literacki" 1930, nr 3): „Z jednej strony ujawnił się skrajny indywidualizm, nieznajomość elementarnych podstaw marksizmu; z drugiej jednak strony niezrozumienie progresywnych walorów formalnych, które do literatury wnosił futuryzm".

[46] A. S., *op. cit.*, s. 7.

[47] *Ibidem*, s. 11.

W odróżnieniu jednak od myśli awangardowej pomysły sztuki proletariackiej miały wyraźne nacechowanie modernistyczne. Krytyka współczesności była tu krytyką społeczeństwa, które zabiło sztukę. Jej czynnik nieodłączny stanowiło potępienie duchowej małości mieszczaństwa, która doprowadziła do zaniku piękna, do kramarstwa teatru, wyobcowania artysty. Twórczość pojmowana była zarazem stale jako akt ekspresji. Toteż bunt przeciw kulturze burżuazyjnej prowadził do wizji sztuki będącej działalnością zasadniczo nieinstytucjonalną, zrodzonej w odnawiającym się bez końca porywie tworzenia, a równocześnie nadającej kierunek żywiołowej energii, którą pulsuje życie zbiorowości. Proletariat uczynić miał sztukę „wielkim organizatorem" życia społecznego i zarazem podnieść ją „do wyżyn twórczości zbiorowej, do wielkiej uczty artystycznej całego społeczeństwa pracy" [48].

Opozycja „burżuazyjne"—„proletariackie" w rozważaniach o sztuce stawała się równoznaczna z opozycją „indywidualistyczne"—„kolektywistyczne". W przekonaniu animatorów ruchu „kolektywizm" był właśnie podstawowym atrybutem twórczości proletariackiej, odróżniającym ją nie tylko od sztuki burżuazyjnej, ale także od wszelkich form sztuki, jakie dotychczas istniały w dziejach.

Idea sztuki kolektywnej nie pojawiła się po raz pierwszy w programie kultury proletariackiej, choć, być może, tutaj dopiero została wyraźnie nazwana. Dążenia do socjalizacji twórczości czy też przywrócenia jej bezpośredniego związku ze zbiorowością manifestowały się wielokrotnie w XIX- i XX-wiecznej kulturze europejskiej, nasilając się zwłaszcza w momentach gwałtownych przeobrażeń świadomości społecznej. Były też stałym i niezmiernie doniosłym składnikiem projektów sztuki rewolucyjnej. Przybierać jednak mogły różną postać i prowadzić ku odmiennym ideałom kulturalnym. Chodzić więc mogło na przykład o upowszechnienie sztuki, tzn. o otwarcie wszystkim pełnego dostępu do dzieł artystycznych. Ale niekiedy myślano również o tym, aby każdy otrzymał prawo do tworzenia. Ta myśl była natchnieniem dla projektów Williama Morrisa, występowała także w każdej — jak się wydaje — utopii komunistycznej. Chodziło czasem — to inny punkt widzenia — o sztukę, która by aktywnie uczestniczyła w codziennym życiu zbiorowym, towarzysząc różnorakim działaniom ludzkim i służąc realizacji tych zadań, jakie przynosi potoczna praktyka społeczna. Inicjatywy awangardowe najkonsekwentniej reprezentowały takie zamierzenia. Mogły to być wreszcie plany sztuki, która w stopniu bez porównania większym, niż dzieje się to zazwyczaj, stanowiłaby wspólną własność całej zbiorowości, wyrażałaby jej cele, jej ideały, byłaby tedy żywym czynnikiem jej wewnętrznej integracji.

Otóż w programie sztuki proletariackiej, w którym hasło „twórczości

---

[48] *Ibidem*, s. 13, 16.

zbiorowej" odgrywało rolę pierwszoplanową, spotykały się wszystkie te rozumienia kolektywizmu.

Autorzy tego kręgu pozostawali najzupełniej zgodni co do tego, że indywidualizm jest pierwszą cechą swoistą sztuki burżuazyjnej. W broszurze przynoszącej najbardziej kompletny w Polsce wykład idei kultury proletariackiej Stefan Rudniański pytał:

> Czymże były dawne hymny ku czci niezależnej jednostki, dawne grzebanie się w przeżyciach pojedynczego człowieka, wobec objawionej naocznie potęgi wysiłków zbiorowych wielomilionowych mas? [49]

Antonina Sokolicz, przyznając Whitmanowi tytuł prekursora poezji proletariackiej, pisała:

> Nic dziwnego, że tak ubóstwiając tłum-gromadę, tak odczuwając piękno zbiorowego, wielogłowego życia i trudu, poeta odrzucił precz całą dotychczasową poezję indywidualną, poezję jednostki, jaką była twórczość minionych epok [50].

Pojęcie „indywidualizmu" odznaczało się w takim zestawieniu niewątpliwą obszernością, toteż w pismach teoretyków kultury proletariackiej pojmowane było na parę różnych sposobów. Po pierwsze — poezja burżuazyjna była „poezją jednostki" w tym sensie, że tworzenie pozostawało bez reszty sprawą tylko prywatną: akt twórczy dokonywał się poza życiem zbiorowym, pozbawiony był więc sam w sobie społecznej wagi; jego korelatem była też pozaspołeczna, prywatna kontemplacja estetyczna, jaką uprawiał burżuazyjny koneser. Po drugie — indywidualizm stał się wartością naczelną w sztuce mieszczańskiej; poezja przynosiła apologię niezależności człowieka wobec przymusów, którymi się rządzi życie społeczne; jej symboliczny bohater to samotny heros, buntownik walczący ze zbiorowością lub marzyciel zamykający się w świecie własnym; artysta dotychczasowy utożsamiał „ludzkie" z „jednostkowym", a samą twórczość traktował jako manifestację wolności indywidualnej. Po trzecie — sztuka burżuazyjna, wyłączając się z życia ogółu, czyniła swą główną treścią sprawy osobowości indywidualnej: pogrążała się w analizę psychologii jednostkowej, rejestrowała prywatne uczucia i doznania itp.; poza obszarem jej zainteresowań pozostawała problematyka kolektywnego trudu, „tłumu-gromady" i walki klasowej, bo horyzont jej tematów wyczerpywał się na życiu inteligencji — tej więc warstwy, która w całym społeczeństwie najmniejszy bierze udział w zbiorowej pracy produkcyjnej.

Sztuka klasy robotniczej przeczy indywidualizmowi w każdym z jego trzech wyszczególnionych tu znaczeń. Oczywiście, w każdym wypadku zaprzeczenie to nieco inaczej ją określa. Dlatego też przeciwstawienie: burżuazyjne, czyli indywidualistyczne — proletariackie, czyli kolektywne, dawało początek ideom, które rozchodziły się w różne strony.

---

[49] Runicz, *Walka o kulturę*, s. 114.
[50] Sokolicz, *Walt Whitman*, s. 21.

Jako pozytywna przeciwwaga indywidualizmu sztuki burżuazyjnej w znaczeniu pierwszym — tzn. indywidualnego charakteru działania twórczego i obyczajów odbiorczych — pojawił się postulat sztuki powstającej dzięki kolektywnemu wysiłkowi artystycznemu. Postulat ten usiłowano zrealizować w praktyce rosyjskiego Proletkultu. Stosunkowo prostym środkiem była stała konsultacyjna pomoc uczestników studium literackiego przy powstawaniu utworu, który jednakże pozostawał ciągle indywidualną własnością autora. Bardziej śmiałym — zbiorowe, w warunkach pełnego równouprawnienia, pisanie wierszy [51]. Nieudanym w końcu próbom, które podejmowano w tym zakresie, przyświecało hasło całkowitej socjalizacji procesu twórczego, „kolektywnego pisarstwa".

Praca literacka w studium, proponował Wsiewołod Kierżencew, opierać się powinna na podziale zadań. Jedni niech poprzestaną na dostarczaniu tematów, fabuł i wątków, gdyż „wielu autorów odznacza się talentem znajdowania zgrabnej fabuły przy całkowitej nieumiejętności lepszego lub gorszego jej rozwinięcia". Drudzy niech wybierają ze skarbnicy pomysłów te, które im się będą podobały, i niech obmyślają „w najbardziej ogólnych zarysach" formę, dla której mogą one być użyteczne (rudymentarna estetyka Proletkultu opierała się na ostrym rozróżnieniu treści i formy): „jedna fabuła jest odpowiednia dla dramatu, inną lepiej będzie wykorzystać dla opowiadania, ten temat dobry dla powieści, tamten — dla wiersza". Następni „w sąsiednim pokoju" nakreślą w sposób szkicowy utwory, które potem jeszcze mogą być „dokończone przez kogoś innego albo przez innych". Przejście do każdego kolejnego etapu poprzedzać powinna prezentacja wykonanej już pracy całemu kolektywowi i wspólny rozbiór krytyczny [52].

Warto zauważyć, że inspiracji dla całego projektu dostarczyły systemy organizacji pracy fabrycznej stworzone przez Taylora i Forda, cieszące się w początkach lat dwudziestych ogromnym zainteresowaniem środowisk nie tylko profesjonalnych [53]. Stąd zaczerpnął Kierżencew zasadę podziału procesu twórczego na maksymalnie małe, niezależne od siebie działania-całostki. Przy uwzględnieniu niewątpliwej prostoty technologii literackiej — prostoty, jaką w niewielkim tylko stopniu skomplikować może rozróżnienie wykonania „z grubsza" i „wykończenia" — droga odbywa-

[51] Przykłady takich utworów zamieszczone są w antologii Z. Papiernego *Пролетарские поэты первых лет советской эпохи* (Ленинград 1959). Łatwo spostrzec, że w niczym nie przekraczają one średniego poziomu produkcji proletkultowskiej.

[52] В. Керженцев, *Организация литературного творчества*. „Пролетарская культура" 1918, nr 5. Podobnie wyobrażano sobie kolektywną twórczość malarską.

[53] Zainteresowanie to było w latach dwudziestych w ZSRR znacznie większe niż w Polsce. W udoskonaleniu metod Taylora i Forda w społeczeństwie socjalistycznym widziano możliwość przezwyciężenia zjawisk fizycznego wyniszczenia klasy robotniczej, odczłowieczenia pracy, chaotyczności wysiłków produkcyjnych, które towarzyszą industrializacji kapitalistycznej.

na przez dzieło „kolektywnego pisarstwa" stawała się nader podobna do tej, którą przechodzi wytwór techniczny na taśmie fordowskiej. Analogia ta nie była przypadkowa. Projektodawcy kultury proletariackiej zmierzali do odrodzenia związku między sztuką a pracą, zniszczonego w społeczeństwie burżuazyjnym. W tym wypadku związek ów opierać się miał na tożsamości metody: pisarz proletariacki zachowywać się powinien wobec swego materiału tak samo jak robotnik w fabryce. Jego działania poetyckie winny podporządkowywać się tym regułom, które kierują wielkoprzemysłowymi procesami produkcji. Związek sztuki i pracy miał również inny jeszcze sens, o którym będzie mowa w dalszej kolejności.

Polscy animatorzy ruchu w projektach organizacji twórczości poetyckiej nie posuwali się tak daleko. Skupiali poetów, rozbudzali zainteresowania, wskazywali przykłady i z chaotycznego zbioru utworów pisanych przez samorodnych poetów usiłowali wyłowić pierwiastki naprawdę proletariackie. Bardzo wiernie powtarzali natomiast rosyjskie koncepcje teatru proletariackiego. W Polsce poeci odznaczali się nieświadomością teoretyczną, nie było „filozofów proletariackich", nie było robotniczych malarzy. Parę ambitnych robotniczych zespołów teatralnych jednak istniało. Scena amatorska dawała pewne szanse realne, dlatego też spraw teatru dotyczyła większość programowych publikacji [54].

Antonina Sokolicz, streszczając wywody cytowanego tu już Kierżencewa, autora niezmiernie popularnej książki *Творческий театр*, i przykrawając jego inwencję do polskich możliwości, pisała:

> Teatr proletariacki będzie teatrem socjalistycznym nie tylko dlatego, że teatr ten będzie grał sztuki o treści socjalistycznej (treść ta bowiem jest dzisiaj jedyną sferą duchową, w której obraca się myśl i czucie proletariatu), lecz i dlatego, że forma tego teatru będzie całkiem różna od teatru burżuazyjnego. [...] Teatr proletariacki może grać tylko wówczas, kiedy publiczność jego, zainteresowana osobiście, zorganizuje się w tym celu, aby przedstawienie się odbyło. Sama sobie to przedstawienie urządzi, weźmie udział w doborze czy napisaniu sztuki, w próbach, w przygotowaniu dekoracji, kostiumów, efektów świetlnych, dla której przedstawienie będzie zakończeniem, a raczej uwieńczeniem kilkumiesięcznej pracy zbiorowej kulturalno-artystycznej. Takie przedstawienie będzie niecierpliwie oczekiwanym, upragnionym zdarzeniem dla wioski, dzielnicy robotniczej czy poszczególnej fabryki. Publiczność będzie już na pamięć umiała każde słowo wystawionej sztuki, każdą melodię [...] [55].

---

[54] Interesują mnie tutaj wyłącznie teoretyczne wypowiedzi o teatrze robotniczym i tylko te, które wyrażają ideały stanowiące fundament całego programu kultury proletariackiej. Dziejom samych scen robotniczych poświęcone są m. in. prace: E. i M. Wodnarowie, *Polskie sceny robotnicze 1918—1939. Wybór dokumentów i relacji.* Warszawa 1974. — W. Filler, *Na lewym torze. (Teatr Witolda Wandurskiego).* Warszawa 1967. — Karwacka, *op. cit.* — A. Goreniowa, *Z problemów amatorskiego teatru robotniczego w dwudziestoleciu międzywojennym.* W zbiorze: *O współczesnej kulturze literackiej.* T. 2. Wrocław 1973. — M. Burdowicz-Nowicka, *Kultura teatralna polskiego środowiska robotniczego.* W: *Rozprawy z socjologii teatru.* Wrocław 1971.

[55] a. s. [A. Sokolicz], *Teatr proletariacki.* „Kultura Robotnicza" 1922, nr 6.

Antonina Sokolicz podobnie jak Kierżencew oczekiwała, iż teatr robotniczy będzie wyzwalać i wprowadzać w stan czynny ambicje twórcze dużej zbiorowości. W tym względzie będzie on dokładnym przeciwieństwem sceny burżuazyjnej, która tej samej autorce dawała powód do przytaczanych wyżej konstatacji upadku sztuki. Teatr mieszczański był instytucją społecznie marginalną, robotniczy zaś obchodzi całą społeczność, która towarzyszy powstawaniu widowiska i angażuje się w jego realizację. Widz burżuazyjny był tylko obserwatorem spektaklu, w teatrze proletariackim środowisko publiczności i środowisko twórców są tożsame; czy zresztą w ogóle można mówić o publiczności, skoro poszczególne zadania stawia się całej „gromadzie"? Tutaj wszyscy są potencjalnymi dramaturgami, aktorami, reżyserami itp. Każdy może przyłączyć się do zespołu. Zauważmy mimochodem, że akcent pada ciągle nie na samo dzieło teatralne, którego kształt i treść przestają być niespodzianką, ale na proces tworzenia. Premiera nie przynosi nic nowego, wartości społeczne zawarte są — jak w wypadku „kolektywnego pisarstwa" — tylko w wysiłku przygotowawczym.

Obraz wspólnej pracy twórczej całych zbiorowości naturalnych — takich jak „wioska, dzielnica robotnicza czy poszczególna fabryka" — zawierał ideę powszechnego prawa do twórczości. Postulat nieskrępowanego dostępu robotnika do kultury wiązany był zazwyczaj w pismach teoretycznych ruchu proletariackiego z hasłami zupełnej likwidacji tej ostrej granicy, która dotychczas przebiegała pomiędzy aktywnym a biernym udziałem w świecie dóbr artystycznych. Liczne manifesty proletkultowskie wzywały robotników, którzy interesują się literaturą, do chwytania za pióro i zapewniały, że „forma przyjdzie później" [56]. W Rosji oczekiwano szybkiego rozwoju amatorskich zrzeszeń artystycznych. Zorganizowano parę gigantycznych widowisk i sądzono, że w przyszłości widowiska takie towarzyszyć będą wszystkim wielkim świętom i rocznicom [57]. Opisywano, jak wieczorami i w dni wypoczynku przechodnie na cichych ulicach skupiali się będą w improwizowane chóry, aby śpiewać pieśni i hymny rewolucyjne. Kierżencew projektował wielkie gmachy teatralne, wznoszone wspólnie przez miejscowe fabryki, związki zawodowe i środowiska, które będą dawały do tej budowy, co mają najlepszego [58]. W Polsce pisała Sokolicz:

---

[56] Np. Ф. Калинин: *Вопросы пролетарской культуры*. W: П. Бессалько, Ф. Калинин, *Проблемы пролетарской культуры*. Петроград 1919, s. 65; *О методах работы в пролеткультах*. W zbiorze: *Методы работы пролеткультов*. Ростов на Дону 1920, s. 31.

[57] Wcześniej, w r. 1908, podobną wizję socjalistycznego teatru tworzył A. Łunaczarski (*Socjalizm i sztuka*. W: *Pisma wybrane*. T. 2. Warszawa 1964, s. 62—65). Sokolicz (A. S., *op. cit.*, s. 13) pisała: „na wielkich placach tysiące współuczestników-amatorów odtwarzać będą całe zdarzenia historyczne, katastrofy dziejowe lub zwyczaje ludów".

[58] В. Керженцев, *Творческий театр*. Wyd. 2. Петроград 1918, s. 43—46.

Proletariat walczy o to, aby każdy, wolny od wiecznej zmory, zbywszy się troski o kawałek chleba mógł rozwijać się duchowo swobodnie, aby mógł tworzyć nowe, jasne, słoneczne życie... [59]

Swoboda ekspresji artystycznej, jak sądzono, będzie w wyzwolonym społeczeństwie proletariackim nieodłączna od swobody pracy.

Futurystyczne manifesty rosyjskie i polskie tych lat wzywały artystów, aby wyszli na ulicę, urządzali spektakle teatralne w scenerii zwykłego miejskiego dnia, pośród tłumu przechodniów. Natomiast w koncepcjach kultury proletariackiej sztuka, choć każdemu dostępna, zachowywała charakter odświętny i niemal rytualny. Przedstawienie miało być obrzędem, w którym wspólnota dokonuje własnej symbolicznej samoafirmacji. Społeczność robotnicza powinna odnaleźć w nim prawdę, która ją spaja i która zbiór mieszkańców dzielnicy czy pracowników fabryki zamienia w ożywiony jednym duchem kolektyw. Jednodniówka wytyczająca cele „Sceny i Lutni Robotniczej" zapowiadała, że tak jak dokonało się to już w radzieckiej Rosji —

wszędzie stanie się Nowa Sztuka potężnym żywiołowym spoidłem łączącym w jednym przeżyciu wielogłowe rzesze, ogniskującym ich wzruszenia w jednej soczewce — dziele twórcy; wszędzie — miast jak sztuka szlachecko-mieszczańska być przedmiotem biernego podziwu, beznamiętnej kontemplacji — będzie Sztuka proletariacka niewyczerpanym źródliskiem, z którego wytryskać będą odmładzające strumienie energii życiowej [60].

Zauważmy, że w tym aspekcie pomysły sceny i w ogóle sztuki proletariackiej dają się traktować jako forma zalążkowa koncepcji szerszej znacznie i powtarzającej się parokrotnie w dziejach nowożytnej europejskiej kultury. Ze względu na styl artystyczny, do którego sięga, określić ją można globalnie jako „porewolucyjny klasycyzm". Charakteryzuje ją tendencja, aby sztuka stała się wyrazem idei, która kieruje życiem społecznym, i aby dokonywała odwzorowania jego nowych zasad w materii konwencjonalnej. Aby zarazem sama kierowała społeczną aktywnością, pozostając bowiem w świecie *topoi* i wielkich przykładów, propagowała zbiorowe cele oraz wyraźnie wskazywała wartości, do których realizacji zmierza rewolucyjne działanie. Najogólniej mówiąc, aby wyznaczała obszar ideologicznej wspólnoty zbiorowości. Tę właśnie koncepcję sztuki odnaleźć można bez trudu w twórczości towarzyszącej Rewolucji Francuskiej czy w sztuce monumentalnej realizmu socjalistycznego lat 1935—1955. Z równą wyrazistością dochodziła do głosu w pismach zrodzonych w kręgu „kultury proletariackiej", gdzie wyznaczała zarówno główny kierunek refleksji teoretycznej jak łatwo uchwytny emfatyczny i retoryczny ton przeciętny, panujący w robotniczej produkcji poetyckiej:

---

[59] Sokolicz, *Walt Whitman*, s. 6.

[60] *Scena i Lutnia Robotnicza. Jednodniówka poświęcona zagadnieniom teatru robotniczego*. Warszawa 1920, s. 13.

Nasz cel to bój
O wolny lot,
To pracy znój,
W którym nasz młot
Rozkuwa stal
Wiekowych pęt,
To w jasną dal
Zuchwały pęd![61]

Tym sposobem ulegał przezwyciężeniu indywidualizm burżuazyjny w drugim z wymienionych poprzednio znaczeń. Ten więc, który zasadzał się na dominacji idei indywidualistycznej w sztuce i kazał traktować całą w ogóle twórczość kulturalną jako manifestację problematyki zachowującej ważność w jednostkowej tylko ludzkiej perspektywie. Hempel pisał, że „faustyczne" pytania: „po co żyjemy?, ku czemu idziemy?" — są pseudoproblemami wymyślonymi przez inteligencję, która straciła ideologiczny grunt pod nogami. Rozpanoszone w całej kulturze XIX-wiecznej — zarówno w myśli filozoficznej zapoczątkowanej przez „drobnomieszczańskiego" Kanta jak w literaturze, u Dostojewskiego, Czechowa czy Ibsena — dają jedynie świadectwo jej oderwaniu od istotnych spraw społecznego życia.

> Dla mas pracujących, dla mas walczących Ibsen ze wszystkimi swymi upiorami, cały ten świat ludzi nękanych jakimiś strasznymi przywidzeniami, uganiających się za widmami, o których nieuchwytności wiedzą doskonale — jest po prostu obcy i niezrozumiały. Niezrozumiały nie dlatego, że owe masy nie dorosły do tych zagadnień — jeno po prostu dlatego, że w świecie pracy walczącej nie ma tych zagadnień[62].

W przeciwieństwie do tak pojętego indywidualizmu kultury burżuazyjnej — sztuce proletariackiej właściwa jest idea kolektywna, czyli kolektywna, „gromadzka" perspektywa, która, jak sądzono, wyróżnia całą w ogóle robotniczą świadomość. Poeta proletariacki obraca się w kręgu problemów, dotyczących nie jednostek, nie indywiduów, nie spraw prywatnych — choćby rozgrywały się w środowisku robotniczym — ale wielkich zbiorowości ludzkich, klas, społeczeństw, całej ludzkości wreszcie. W konkretach życia dostrzega walkę sił społecznych, w cywilizacji — rezultat twórczego trudu wspólnego, w naturze — prawa i mechanizmy analogiczne do tych, które rządzą skupiskami ludzkimi[63]. Jego wypowiedź formułowana jest z punktu widzenia zbiorowości, zbiorowość stanowi bowiem właściwy podmiot działań historycznych. Obowiązkiem poety jest pisanie nie tylko dla całej klasy, ale również w imieniu całej klasy. Przedmiotem jego zainteresowania może być fakt codzienny, po-

---

[61] Ewa, *Nasz cel!* W antologii: *I-szy zbiorek poezji robotniczej.* Warszawa 1922, s. 21.

[62] J. Hempel, *Faust nowoczesny.* „Nowa Kultura" 1924, nr 10.

[63] Bogdanow (*О пролетарской культуре*, s. 120 n.) pisał, że poeta proletariacki „na wszystko będzie patrzył oczami kolektywisty, będzie widział związek wspólnoty tam, gdzie nie może zobaczyć go indywidualista, będzie odczuwał cały wszechświat jako pole pracy, walki sił życia z siłami żywiołu"; i równocześnie wskazywał na przykłady wierszy proletkultowskich, w których las opisywany jest jako kolektyw drzew, a gwiazdy jako kolektyw nieba.

winien on jednak zawierać znaczenie uniwersalne. Twórczość proletariacka zmierzać ma do zbudowania takiego modelu świata, w którym — na przekór wszystkim usiłowaniom dotychczasowej kultury — „ludzkie" utożsamia się z „kolektywnym", a jednostka zdobywa świadomość sensu swego istnienia wtedy, gdy roztopi się ono w życiu zbiorowości. Prawdziwym bohaterem lirycznym proletariackiej poezji musi być robotniczy tłum, wypełniający dzielnice wielkich miast i olbrzymie fabryki przemysłu ciężkiego. Podobne oczekiwania zgłaszano wobec pracy intelektualnej:

> przemyśleć całą treść świata ze stanowiska rozumu uspołecznionego, odnaleźć wszędzie, we wszystkich pojęciach naukowych ślady pracy zbiorowej pokoleń ludzkich — takie zadanie stawia sobie filozofia stworzona przez robotników [64].

Tego rodzaju rozumienie idei kolektywnej dobrze wypowiedziała Sokolicz w uwagach o poezji Whitmana:

> Dla niego człowiek jako jednostka nie istnieje. Słowo człowiek rozumie jedynie jako ogół ludzki, ogólny wysiłek ludzki, ogólne cierpienia, radości, nadzieje i dążenia całych społeczeństw. Poeta pała uwielbieniem i czcią nie do człowieka tego lub innego; on rozróżnić nie umie oddzielnych jednostek. Oczami duszy widzi masę, ogół, tłum, miliony, miliardy ludzi [65].

Przyjmowano jako rzecz oczywistą robotniczy rodowód proletariackiego twórcy. Ale zarazem zakładano, że związek łączący twórcę z masą robotniczą jest bez porównania głębszy niż ten, który istnieje między pisarzem a ogółem jego odbiorców, nawet gdy ogół ów obejmuje grupy wyraźnie wyodrębnione społecznie, i silniejszy niż ten, który łączy artystę ze środowiskiem, z jakiego wyszedł. Oczekiwano pełnej identyfikacji poety z klasą, tłumem, zbiorowością. W polemice z futurystami pisała „Nowa Kultura":

> My zaś musimy tylko [tzn. przede wszystkim — Z. J.] wymagać, aby poeta, chcący pisać dla klasy robotniczej, żył ideami robotniczymi, myślał myślą robotniczą, kochał i nienawidził nie tylko to, ale i tak, jak kocha i nienawidzi robotnik. Wówczas nic [...] nie będzie ograniczało jego natchnień [66].

Udobitniając ścisły i bezpośredni związek nowej twórczości z życiem duchowym klasy robotniczej, charakteryzowano go zazwyczaj nie tylko — i nie tyle — jako solidarność ideową, ale przede wszystkim jako wspólnotę emocji, spontanicznych wyobrażeń o świecie, doświadczeń psychicznych. Sokolicz pisała, że „Wieszczem przyszłości" będzie ten, „kto dojrzy piękno życia gromadzkiego, wspólnych przeżyć i odczuwań" [67]. Wandurski

---

[64] Runicz, *Walka o kulturę*, s. 111.

[65] Sokolicz, *Walt Whitman*, s. 19.

[66] B. K., *Nieporozumienia literackie*. „Nowa Kultura" 1924, nr 11.

[67] a. s. [A. Sokolicz], *O sztuce proletariackiej*. „Kultura Robotnicza" 1922, nr 1.

analizując wiersz Wasyla Kazina, jednego z głównych poetów Proletkultu, zwracał uwagę, że „nie ma [w tym utworze] ani walki klasowej, ani w ogóle rzucającej się w oczy »ideologii« rewolucyjnej" [68]. Sądzono, że relacja między prawdą utworu a prawdą społecznego życia nie wymaga członu pośredniego: ideologii, przekonań światopoglądowych, myśli teoretycznej. Poeta dokonuje wyrażenia w języku symboli tych treści, jakie w świadomości ogółu istnieją w języku przeczucia.

Kiedy ekspresja doświadczenia zbiorowego uznana zostaje za podstawowe zadanie proletariackiego poety, ulega zniesieniu trzeci wyróżnik indywidualizmu sztuki burżuazyjnej — tematyczny. Artysta dotychczasowy uciekał w sprawy prywatne i pogrążał się w rozbiór przeżyć jednostkowych. Poeta proletariacki czyni treścią swojej sztuki to, co jest jego i całej jego klasy udziałem w życiu codziennym. Tzn. walkę i pracę. Zwłaszcza ten ostatni temat budził zainteresowanie teoretyków nowej kultury.

> Dać wyraz wzruszeniom zbiorowym, wywołanym przez świst pędni, zgrzyt śrub i kół maszynowych, gwizd syren fabrycznych, wydobyć na jaw prawdę dnia jutrzejszego, przeczuwaną przez proste, naiwne serca pospolitych, szarych ludzi pracy — prawdę o zespole wolnych ludzi, zbratanych w trudzie dla dobra ogółu, panujących nad światem kół i trybów — oto hasło nowej sztuki proletariackiej [69].

Podkreślano znaczenie, jakie dla twórczości proletariackiej ma „rytm warsztatni, tętno pracy wielkoprzemysłowej, warkot kół maszynowych — słowem, »znamię fabryczne«, nie jako piętno przekleństwa, lecz jako świadectwo łączności z pracą zbiorową" [70].

Wszystkie wypowiedzi w tym przedmiocie udobitniały swoiście antropologiczne treści zawarte w pracy fabrycznej. Podczas pracy zbiorowość robotnicza zrasta się w wielką całość, zbrataną we wspólnym wysiłku i zorganizowaną dla realizacji wspólnego zadania. „Rytm maszynowy" uniformizuje psychikę robotniczą, zmuszając ją do ruchów automatycznych i precyzyjnych, nasycając wyobrażeniami właściwymi ogółowi i budząc w niej świadomość bezustannej przynależności do społecznej wspólnoty. Kolektyw robotniczy to masa złożona z egzemplarzy ludzkich, które zasadniczo są pozbawione indywidualności, kierująca się jednym uczuciem i jedną myślą [71].

---

[68] W. Wandurski, *Zdobycze artystyczne poezji proletariackiej. (Na marginesie wiersza W. Kazina)*. „Nowa Kultura" 1924, nr 37.

[69] Runicz, *Walka o kulturę*, s. 110—111.

[70] *Przedmowa* w: *I-szy zbiorek poezji robotniczej*, s. 4. S. Klonowski (w przypisach do antologii: *Polska poezja rewolucyjna 1878—1945*. Warszawa 1966, s. 749) za redaktora tomiku i autora *Przedmowy* uważa S. R. Standego, co słusznie kwestionuje Sierocka (*op. cit.*, s. 345, przypis).

[71] Idee te z niezmierną konsekwencją rozwijał Aleksy Gastiew, najciekawszy niewątpliwie poeta Proletkultu, równocześnie zajmujący się zawodowo spra-

Teoretycy kultury proletariackiej w swych wypowiedziach o klasie robotniczej nigdy nie wprowadzali dalszych rozróżnień i gradacji. Nie stosowali również, co najważniejsze, żadnych przedziałów ideologicznych, choćby w postaci tak szczątkowej jak przeciwstawienie robotnika „uświadomionego" i „nieuświadomionego". W pismach proletkultowskich spotkać można określenie „przodująca część klasy robotniczej", ale odnosi się tu ono do robotników przemysłu ciężkiego i wyróżnia tych, którzy najbardziej zbliżają się do wzorcowej kondycji proletariackiej, a więc do zupełnej anonimowości, pełnego zespolenia w pracy i daleko posuniętej uniformizacji obyczajowej. To samo było milczącym założeniem, które bez trudu daje się wyczytać z polskich wypowiedzi tego kręgu.

Praca wielkoprzemysłowa zarazem nie tylko decyduje o typie relacji międzyosobowych wewnątrz robotniczego kolektywu, ale także stanowi model proletariackiej postawy wobec świata. Wysiłek fabryczny uświadamia robotnikowi jego własną potęgę i uczy go, że świat ludzki jest wielkim warsztatem pracy produkcyjnej. Walka i w ogóle wszelka cywilizacyjna i kulturowa działalność proletariatu stanowi część tej pracy. Jej końcowym efektem musi być powstanie rzeczywistości, nad którą człowiek panuje bez reszty i która jest wyłącznie jego celowym, racjonalnym wytworem.

Proletariusz wyzwolony [tzn. ten, którego wyzwoli rewolucja — Z. J.] żyje, „by pracować, a nie pracuje byle żyć". Dla niego praca, którą sobie obrał z zamiłowania, jest radością, namiętnością, a nie karą, nie przekleństwem. Kocha on swą maszynę, fabrykę, bo wie, że to nie narzędzie wyzysku, nie źródło siły dla pasożytów, lecz środek dobrobytu dla wszystkich. Kocha on i podziwia wytwórczość fabryczną, bo ona go łączy z innymi towarzyszami; ona wraz z ludź-

---

wami organizacji pracy wielkoprzemysłowej (jako sekretarz Związku Zawodowego Metalowców, a potem założyciel i dyrektor Centralnego Instytutu Pracy). Pisał on (*Индустриальный мир*. [Харьков] 1919, s. 74—75): „Nowy proletariat przemysłowy, jego psychologię, jego kulturę, określa przede wszystkim sam przemysł. Korpusy, śruby, kolumny, suwnice, dźwigi i cała złożona konstrukcyjność nowych placów budowy i fabryk, katastroficzność i bezwzględny dynamizm — oto, co przenika potoczną świadomość proletariatu. [...]

Metodyczna, stale rosnąca precyzja pracy, kształtująca muskuły i nerwy proletariatu, nadaje psychologii szczególnie wytężoną ostrość, pełną niedowierzania wobec wszelkich ludzkich uczuć, ufającą tylko aparatowi, instrumentowi, maszynie.

Zmechanizowanie nie tylko gestów, nie tylko metod pracy przemysłowej, ale zmechanizowanie potocznego myślenia połączone ze skrajnym obiektywizmem uderzająco uniformizuje psychologię proletariatu. Ośmielamy się twierdzić, że żadna klasa ani starego, ani współczesnego świata nie była przeniknięta tak zuniformizowaną psychologią jak proletariat. [...] Chociaż nie ma jeszcze międzynarodowego języka, ale są międzynarodowe gesty, są międzynarodowe formuły psychologiczne, którymi władają miliony. Właśnie ten rys nadaje psychologii proletariackiej zdumiewającą anonimowość, pozwalającą kwalifikować oddzielną proletariacką jednostkę jako A, B, C, albo 325, 075 czy 0 itp. W tym zuniformizowaniu psychologii i w jej dynamizmie zawiera się klucz do wspaniałej żywiołowości proletariackiego myślenia".

mi-pracownikami stanowi potęgę ludzkości, z której pomocą stają się zwycięzcami nędzy [72].

Codzienny trud fabryczny stawał się w tej perspektywie drobinową cząstką gigantycznego aktu twórczego, którego prawdziwym podmiotem jest cała klasa społeczna.

Zupełne zespolenie z masą ludzką, którego faktycznie doświadcza i które uświadamia sobie robotnik w swej zawodowej pracy, uzyskuje więc ostatecznie wymiar metafizyczny — jest zespoleniem w twórczości. Poezja obierająca sobie temat fabryczny i będąca tylko artykulacją kolektywnego doświadczenia musi ideę tę nieuchronnie wyrażać.

> Jedną z podstawowych zdobyczy poezji proletariackiej jest radosny stosunek do życia — nie wyrozumowany, lecz żywiołowy i pozbawiony zarazem ckliwego sentymentalizmu. Proletariacki poeta widzi piękno właśnie w ciężkim zmaganiu się o życie — czy to w walce socjalnej z ciemiężcami, czy to w pracy. Jego stosunek do przyrody, do świata — jest stosunkiem robotnika do ulubionego warsztatu. Rozpęd woli organizującej, wstręt do biernej kontemplacji — oto, co znamionuje poetę proletariackiego [73].

W ten sposób temat determinuje formę poetycką. Opis pracy wymaga „tonu radości, nadludzkiej jakiejś mocy", „dzwonnych, spiżowo zwartych słów" [74]. Poezja proletariacka powinna być bezpośrednią ekspresją codziennego zbiorowego przeżycia robotniczego, ale oznacza to zarazem, że podstawową jej jakością estetyczną musi być podniosłość. W rozważaniach propagatorów ruchu pojawiał się w konsekwencji obraz jedynego gatunku literackiego, który mógł wymagania te spełnić. Nie został tu nazwany, ale dominował również w praktyce literackiej proletariackich poetów. Był nim, oczywiście, hymn.

Za mną,
Do fabryk !
Przekujem dusze nasze
Ckliwe
Na twardy łom żelaza
I mięśnie rozpieszczone
Na hartowną stal!

[. . . . .]
Do fabryk,
Do wielkich szarych sal!
Nabierzmy krwi do płuc,
Z rozżarzonych
Czarnych pieców
Czerwonej krwi gorącej! [75]

4

Wydawania „Nowej Kultury" zaniechano w r. 1924, a jej zespół rozproszył się. Przez parę lat polska lewica radykalna nie miała własnego organu kulturalnego. „Dźwignia", która powstała potem, nie nawiązywała już do programu „kultury proletariackiej".

---

[72] A. S., *op. cit.*, s. 26.
[73] Wandurski, *Zdobycze artystyczne poezji proletariackiej.*
[74] A. S., *op. cit.*, s. 28. — *Przedmowa* w: *I-szy zbiorek poezji robotniczej*, s. 3.
[75] J. Żarski, *Z cyklu „Czerwone"*. „Kultura Robotnicza" 1923, nr 3.

W roku 1928 Kazimierz Czapiński pisał w „Robotniku", że nie jest możliwa nauka proletariacka, natomiast co do etyki i sztuki trzeba się zgodzić, że

> proletariat przynosi ze sobą — w każdym razie — nowe wartości w tych dziedzinach. Weźmy np. w etyce zasadę solidarności ludzkiej, rzeczywistej równości, pełni rozwoju każdej jednostki, itd. Pewna, że w niejednym wracamy i do niektórych dawnych norm (chrześcijaństwo, Kant). [...] Tak samo w sztuce — można nawet nie uznawać jakiejś specjalnej „poezji proletariackiej" — jest rzeczą niewątpliwą, że proletariat zapładniał twórczość artystyczną nowymi pierwiastkami (poezja pracy i zawodu, heroizm walczących mas, ideał solidarnej ludzkości pracującej, itp.).
>
> Teraz rozumiemy, w jakim sensie mamy prawo mówić o proletariackiej kulturze[76].

Autor tych słów był postacią bardzo interesującą. Działacz społeczny, członek naczelnych władz PPS i niestrudzony propagator idei socjalistycznej, długoletni poseł, publicysta, od 1924 r. wiceprzewodniczący, a od 1933 przewodniczący Zarządu Głównego Towarzystwa Uniwersytetu Robotniczego. Problem kultury proletariackiej stanowił motyw przewodni publicystyki Czapińskiego. W świecie współczesnym, jak sądził, świecie, w którym klasa robotnicza zdobywa coraz większe znaczenie społeczne i polityczne, jest coraz ściślej zespalana przez instytucje ruchu masowego i coraz dobitniej uświadamia sobie własną potęgę — stopniowo wytwarza się odrębna, klasowa kultura proletariacka. Odznacza się ona charakterem zasadniczo ponadnarodowym i opiera na swej własnej ideologii, tzn. na sobie tylko właściwych normach moralnych i zasadach społecznych. Autor zastrzegał jednak:

> Naturalnie, wobec bardzo różnych warunków geograficznych, gospodarczych itp. o jednolitej (ściśle) ideologii mowy być nie może; może być mowa tylko o tendencji, o kierunku rozwojowym [...]. A czy taka jednolita tendencja istnieje? Niewątpliwie tak! Istnieje wielki prąd kultury proletariackiej, obejmujący długi — długi szereg krajów[77].

Nowa kultura, o jakiej pisał Czapiński, zdawała się powstawać samorodnie na gruncie spontanicznych zainteresowań oświatowych, politycznych i kulturalnych właściwych środowiskom robotniczym. Wytworzenie jej stanowi niejako naturalną konsekwencję emancypacji proletariatu. Tym samym przyszłe zwycięstwo klasy robotniczej oznaczać będzie musiało daleko idące przekształcenie również całej rzeczywistości kulturalnej.

---

[76] K. Czapiński, *Socjalizm a oświata. VIII. Zagadnienie tzw. „kultury proletariackiej"*. „Robotnik" 1928, nr 102.

[77] K. Czapiński, *Treść kultury proletariackiej*. Wstęp w: F. Gross, *Proletariat i kultura. Warunki społeczne i gospodarcze kultury proletariatu*. Warszawa 1938, s. V—VI.

Treści znamienne dla kultury proletariackiej, to, co nazywał jej „ideologią", wyprowadzał Czapiński z idei wykształconych przez ruch socjalistyczny i zakorzenionych w jego światopoglądowych tradycjach. Dołączał do tego przekonanie o zasadniczej odrębności czy nawet przeciwstawności ideałów proletariackich i tendencji rozwojowych kultury współczesnej. Przekonanie to pogłębiało się stale w latach trzydziestych, kiedy w działalności politycznej Czapińskiego na plan pierwszy wystąpiły hasła walki z faszyzmem, w którym szybko dostrzegł główne zagrożenie dla całej cywilizacji europejskiej.

> Naturalnie, proletariacka kultura (jak każda inna) nie buduje całej kultury na nowo — np. zdobycze naukowe, zwłaszcza w niektórych dziedzinach, przejmuje od okresów poprzednich. Ale charakter tej kultury jest inny. Jest to kultura optymistyczna. Kultura zaufania do nauki. Kultura solidarności ogólnoludzkiej, a więc pokojowej współpracy — kultura pracy, bo właśnie praca jest największym szlachectwem okresu proletariackiego. Kultura równości, równego startu dla wszystkich. Kultura kolektywnego wysiłku. Kultura wolności prawdziwej, bo opartej na gwarancjach równości gospodarczej. Kultura maksymalnego, najwyższego wysiłku całej ludzkości — w kierunku szczęścia i sprawiedliwości [78].

Można przypuszczać, że hasła te znajdowały oddźwięk w środowisku Towarzystwa Uniwersytetu Robotniczego lub nawet spotykały się tam z pełną aprobatą. Ideologia TUR-u jest bardzo słabo znana. Zainteresowania badaczy epoki skupiały się na pracach oświatowych i popularyzatorskich prowadzonych przez Towarzystwo oraz roli politycznej, którą, zwłaszcza w latach trzydziestych, pełniło. Nie dysponujemy też wystarczającą ilością dokumentów programowych, które by tę sprawę oświetlały. Sam TUR rzadko składał deklaracje ideologiczne, a przede wszystkim nie występował jako ośrodek ideotwórczy. Niewątpliwie jednak w przekonaniu kierownictwa działalność Towarzystwa miała na celu nie tylko proste upowszechnianie kultury i oświaty, lecz również stymulowanie energii kulturalnej, jaka drzemie w masie robotniczej [79].

Należy zwłaszcza zwrócić uwagę, że na IV zjeździe TUR-u w 1929 r. zaakceptowane zostały tezy referatu Czapińskiego, który zadania organizacji definiował następująco:

> [TUR] jest wyrazem oświatowym walki proletariatu, dążącego do złamania oświatowego monopolu klas posiadających i do przyswojenia sobie wszystkich wartościowych zdobyczy kultury narodowej i ogólnoludzkiej oraz do przetwo-

---

[78] K. Czapiński, *Ku nowej kulturze.* (1936). Cyt. za: A. Ciołkosz, *Kazimierz Czapiński.* W zbiorze: *Straty kultury polskiej 1939—1944.* T. 1. Glasgow 1945, s. 337.

[79] Z. Mysłakowski, F. Gross, *Badamy proletariat.* Wstęp w: *Robotnicy piszą. Pamiętniki robotników.* Kraków 1938, s. 26: „Masa ta nie musi być dopiero mozolnie rozbudzana; przez swoją dynamikę, przez swój pęd do kultury, zaznacza sama mocno, czym jest i ku czemu dąży".

rzenia tej kultury — gdzie tego zajdzie potrzeba — w duchu wymagań swojej klasy i przyszłej Polskiej Republiki Socjalistycznej [80].

Myśli te patronowały również działaniom praktycznym, tym przynajmniej, które podejmowali ludzie bliżej związani z władzami Towarzystwa. Sprawozdawca Konferencji Teatralnej TUR-u donosił np., że osią dyskusji było „dążenie do zerwania z tradycją i formami dotychczasowego teatru burżuazyjnego, drobnomieszczańskiego, i stworzenie jakichś nowych, na razie bliżej nie określonych form przyszłej sztuki socjalistycznej" [81]. Kiedy indziej proponowano, aby odróżniać sport proletariacki od sportu dla robotników. W przeznaczonych do szerokiego obiegu wydawnictwach TUR-owskich wszystkie oficjalne, by tak rzec, instytucje kulturalne i społeczne określano jako burżuazyjne. „Kalendarzyki Młodego Robotnika" mówiły o burżuazyjnej olimpiadzie sportowej, pouczały, jakich praw powinien domagać się robotnik w wypadku poboru do wojska, itd. A równocześnie informowały dokładnie o liczebności i zdobyczach partii socjalistycznych na świecie, o zasięgu robotniczego ruchu samokształceniowego, czytelniczego, twórczego czy sportowego. Przeprowadzały wyraźną granicę między obcym robotnikowi światem burżuazyjnej kultury i burżuazyjnego państwa a światem proletariackim.

W działalności TUR-u i w publicystyce Kazimierza Czapińskiego mamy więc do czynienia z ideą kultury proletariackiej nie nazbyt odległą od koncepcji rozpowszechnionych w kręgu polskich komunistów w pierwszej połowie lat dwudziestych. Powtarzają się te same założenia wyjściowe, a lista ideałów, które uznane zostały za swoiste dla kultury proletariackiej, uległa tylko niewielkim przekształceniom [82]. Ogólna ocena znaczenia kultury proletariackiej w wielkim układzie współczesnej cywilizacji i związana z nią diagnoza przyszłego rozwoju kultury były jednak zdecydowanie inne. Nie występowało tutaj zasadniczo przekonanie o zupełnym i nieuleczalnym antagonizmie między kulturą burżuazyjną a robotniczą. Nie pojawiła się — nie mogła się pojawić — wizja rewolucyjnego zniesienia całej kultury starej i ustanowienia na jej miejsce nowego porządku kulturalnego. Nie było również żądań czystości klasowej, nie było też wiary w bezwzględną doniosłość wszelkich działań artystycznych podejmowanych przez robotników. Chodziło raczej o przejęcie przez klasę

---

[80] K. Czapiński, *Ideologia TUR-a. (Tezy na IV Zjazd TUR-a do referatu K. Czapińskiego)*. „Oświata i Kultura" 1929, nr 2.

[81] *Konferencja Teatralna TUR*. „Oświata i Kultura" 1929, nr 6.

[82] Czapiński znał prace Bogdanowa. Parokrotnie prowadził z nimi polemikę (kwestionował zwłaszcza tezę, iż piętno klasowe z równą siłą odciska się na każdej sferze twórczości kulturalnej, tak nauce jak sztuce i myśli społecznej), z której łatwo się zorientować, że wiele im zawdzięczał. (Porównując oba programy pozostawiam oczywiście na boku sprawę podstawowych ideologicznych różnic dzielących TUR od inicjatyw komunistycznych. W swej działalności kulturalno-oświatowej TUR nawiązywał przede wszystkim do polskich tradycji niepodległościowych.)

robotniczą całego dziedzictwa kulturalnego i przewartościowanie go z punktu widzenia interesów i ideałów mas pracujących. Oryginalne wartości przez sam proletariat wytworzone miały przede wszystkim wzbogacać i rozszerzać dorobek duchowy kultury europejskiej. Inicjatywa kulturalna proletariatu — przekształcenie zastanego dziedzictwa i wprowadzenie doń nowych ideałów społecznych — prowadzić miała do powstania kultury socjalistycznej. Kultury nie będącej w ścisłym sensie klasową, lecz służącej potrzebom całej wyzwolonej i pracującej ludzkości. Była to koncepcja wyraźnie związana z charakterem działalności TUR-u i konsekwentnie PPS-owska w swych ideologicznych treściach.

Z kręgu TUR-u wywodziło się też najpoważniejsze w dwudziestoleciu międzywojennym studium poświęcone kulturze klasy robotniczej — książka Feliksa Grossa *Proletariat i kultura*. Gross brał udział w pracach krakowskiej Szkoły Nauk Społecznych TUR i był współinicjatorem *Ankiety o kulturze proletariatu i samokształceniu*, która dała w efekcie tom *Robotnicy piszą*; na materiałach tej ankiety w wielkiej mierze oparł swoją książkę. Przedmiot owych zainteresowań tak określał:

> Każda warstwa — podobnie jak grupy regionalne czy zawodowe — wytwarza swą kulturę. W takim sensie, w jakim mówimy o kulturze ludowej, góralskiej, huculskiej — o folklorze krakowskim — mówić możemy o folklorze proletariackim, miejskim, regionalnym, fabrycznym. Cały obszar tego zjawiska obejmiemy pojęciem „kultury proletariackiej'. Jest to ta bezimienna twórczość grupy, zmienna i żywotna, którą ona rodzi. Dostrzeżemy ją w języku, w pieśniach i zwyczajach, w tworzeniu się mitów społecznych, w modzie, w typie myślenia i rozumowania [83].

Gross starał się wytyczać obszar kultury proletariackiej ostrożnie, a więc wąsko, przede wszystkim nie wypowiadał się na temat możliwości czysto robotniczej sztuki i myśli. Ale uznając kulturę proletariacką za równorzędną wobec ludowej, dawał wyraz przekonaniu, że jest ona wielką i względnie autonomiczną całością, odznaczającą się swoistą strukturą i sobie tylko właściwym porządkiem wartości. Dlatego pośród jej składników integralnych — obok zwyczajów, typu myślenia, pieśni i osobliwości języka — wyszczególniał również „ideały kultury proletariackiej". Dlatego też odróżniał kulturę proletariacką w ścisłym sensie zarówno od „twórczości na tle proletariatu się przejawiającej", tzn. sztuki czerpiącej tematy z życia robotniczego, jak — z drugiej strony — od zjawisk charakteryzujących „poziom kulturalny proletariatu" [84]. Kultura proletariacka występowała w tej perspektywie jako różna od kultur innych klas i warstw społecznych — chłopskiej, mieszczańskiej, inteligenckiej — i w pewien sposób opozycyjna wobec wzorów całej kultury dotychczasowej. Ponadnarodowa i swoiście uniwersalistyczna w swych ideałach, podobnie jak cały ruch robotniczy. Ekspansywna, coraz bardziej jednolita, coraz

[83] Gross, *op. cit.*, s. 62—63.
[84] *Ibidem*, s. 80, 62.

bardziej świadoma odrębności własnych norm moralnych i podstaw ideologicznych.

Książka Grossa zajmowała się jednak głównie tym, co podtytuł określał jako „warunki społeczne i gospodarcze kultury proletariatu". Przedstawiała sytuację materialną robotnika, poziom wykształcenia i dążności oświatowe, tryb życia i środowiskowe podziały proletariatu, rodzinę robotniczą i strukturę jej budżetu domowego, zasięg, formy hasła politycznego i związkowego ruchu robotniczego, itp. Należy sądzić, że w dociekaniach tych kryły się pewne przeświadczenia co do stylu właściwego kulturze proletariackiej. Gross traktował podstawowe jego wyznaczniki jako pochodne od ekonomicznych, zawodowych i politycznych okoliczności, które determinują życie proletariatu. Opis warunków życiowych klasy robotniczej stawał się więc w tym ujęciu kluczem do zrozumienia jej świata duchowego. W praktyce przesłanka ta prowadziła do uwypuklenia i uznania za fundamentalne dla kultury proletariackiej ideałów pracy i sprawiedliwości, poczucia solidarności — węższej, środowiskowej czy zawodowej i szerszej, obejmującej całą ludzkość pracującą — oraz wysokiego stopnia klasowej samowiedzy. Na te same wątki zwracał również uwagę cytowany już Czapiński [85].

Emancypacja społeczna mas robotniczych prowadzi — powtórzmy owe tezy — do rozwoju pierwiastków klasowej kultury proletariackiej; klasa robotnicza wnosi do kultury swe własne, oryginalne wartości; w rezultacie dojdzie do przemiany całej kultury europejskiej w kulturę socjalistyczną nowego typu. Te przeświadczenia wydają się wspólne Grossowi, Czapińskiemu, kierownictwu TUR-u, a także niektórym pisarzom i publicystom dwudziestolecia, których światopogląd ukształtowany został przez ideologię PPS-owską.

Nietrudno spostrzec, że socjolog dzisiejszy nie godzi się z nimi. Dokumenty z dwudziestolecia interpretuje w inny sposób. Po pierwsze, widzi w nich świadectwo awansu kulturalnego środowisk robotniczych, zwiększenia się ich dostępu do prasy, książki, teatru, sztuki oraz myśli politycznej i naukowej. Jest to więc problematyka upowszechniania kultury i demokratyzacji publiczności artystycznej (zwłaszcza publiczności literackiej). Robotnik występuje w tej perspektywie nie jako twórca, lecz jako odbiorca i użytkownik dóbr kulturalnych. Po drugie, dla dzisiejszego badacza dwudziestolecie międzywojenne jest okresem powstawania w Polsce kultury masowej. Żaden z autorów już cytowanych i tych, których będziemy jeszcze przywoływać, procesu tego sobie nie uświadamiał. Przyznajmy, że nie rysował on się wyraźniej również w materiałach,

---

[85] Warto też odnotować, iż o rodzącej się współcześnie kulturze proletariackiej pisał w r. 1933 S. Czarnowski w szkicu *Powstawanie nowej kultury* („Wiedza i Życie", nr 7. Przedruk w: *Kultura*. Warszawa 1938). Charakteryzował tę kulturę w sposób podobny jak Gross, a w jej narodzinach upatrywał fakt tego rzędu co starożytny „cud grecki".

którymi dysponowali, rejestrujących przeważnie poglądy i dążenia robotników bardziej wykształconych i dojrzałych politycznie [86]. Materiały te wskazywały raczej na to, iż ambicjami uczestnictwa w kulturze odznaczały się grupy i jednostki o wykrystalizowanej świadomości społecznej. Wielu respondentów ankiet zawdzięczało wiedzę ogólną i zainteresowania kulturalne organizacjom oświatowym, niektórzy traktowali nawet lekturę tylko jako formę własnej edukacji klasowej. Zjawisko to bardzo ważne. Zwracał na nie uwagę Stefan Żółkiewski, dowodząc, iż specyficzną cechą polskiej kultury masowej był wysoki stopień jej upolitycznienia [87].

Prognozy rozwoju klasowej kultury robotniczej nie sprawdziły się. Niemniej one właśnie kierowały inicjatywami lewicowego ruchu kulturalnego i oświatowego. Programowały cele i formy pracy amatorskich scen robotniczych, akcji odczytowych, bibliotek, wydawnictw „Książka" i „Tom", działalność TUR-u. Dlatego przypuszczać można, że upolitycznienie kultury masowej, jakie obserwujemy w międzywojennej Polsce, było w znacznej mierze rezultatem oddziaływania idei kultury proletariackiej. Na tym, jak się zdaje, polegała ich rzeczywista historyczna rola.

5

Od początku 1928 r. toczyła się w „Wiadomościach Literackich", a potem także w „Głosie Literackim", „Robotniku" i innych pismach dyskusja na temat „poezji proletariackiej". Przebieg owej wymiany poglądów parokrotnie już opisywali historycy literatury [88]. Jak wiadomo, nie zdołano wówczas ustalić, czym jest „poezja proletariacka". Istotnie, główni uczestnicy dyskusji — Hulka-Laskowski, Broniewski, Peiper, Irzykowski — zgłosili pomysły, które pozostawały w zasadniczej niezgodzie pomiędzy sobą. Ponadto mówili zazwyczaj o całkowicie różnych sprawach. Wspólnota poglądów ograniczała się do aprobaty zestawienia pojęć: „literatura" i „proletariat", oraz przeświadczenia, że poezja proletariacka istnieje lub istnieć może. Nie była to jednak wspólnota bez znaczenia. Zajmując się dziejami myśli kulturalnej lub społecznej, częstokroć możemy spostrzec, iż sam sposób stawiania pytań, który uczestnikom sporów wydaje się najzupełniej oczywisty, jest ważniejszy niż różnice między odpowiedziami skłóconymi wzajemnie, podległymi rozbieżnym determinacjom ideologicz-

[86] Zarówno ankieta Instytutu Gospodarstwa Społecznego (która przyniosła *Pamiętniki bezrobotnych*) jak późniejsza TUR-u (*Robotnicy piszą*) zmuszały do dłuższej pisemnej wypowiedzi, której temat wyznaczony został przez organizatorów tylko w ogólnych zarysach. Toteż obie wymagały od uczestników, z jednej strony, pewnych technicznych umiejętności stylistycznych, z drugiej — zainteresowania samym problemem i decyzji publicznego zabrania głosu.

[87] S. Żółkiewski, *Rewolucja a przemiany kultury literackiej 1918—1939*. W zbiorze: *Literatura polska wobec rewolucji*. Warszawa 1971, s. 461—470.

[88] Np. T. Bujnicki, M. Stępień, *Dyskusje o poezji i prozie w lewicowej prasie kulturalnej dwudziestolecia*. W zbiorze: *Z problemów literatury polskiej XX wieku*. T. 2. Warszawa 1965. Zob. też prace wymienione w przypisie 5.

nym. Tak było również i w tym wypadku. Wymiana poglądów trwała parę lat, angażowała najpoważniejsze ówczesne pismo literackie oraz uznanych pisarzy, publicystów i krytyków. Toczyła się zasadniczo poza środowiskiem komunistycznej lewicy, do którego należeli tylko dwaj autorzy: Broniewski i Wygodzki. Nie przynosząc żadnych koncepcji poezji proletariackiej, które byłyby powszechnie aprobowane, stanowiła niewątpliwie świadectwo żywotności samego problemu.

Dowodziła, że pod koniec lat dwudziestych w polskiej świadomości literackiej zarysowała się wyraźna wizja konfliktu między burżuazyjnymi a proletariackimi ideałami, przebiegającego w literaturze, sztuce, całej kulturze wreszcie [89]. Ze skrajną dobitnością wyrażała to programowa enuncjacja „Głosu Literackiego":

> W pewnej chwili można było zupełnie wyraźnie widzieć dwie linie: poezję narodową i poezję proletariacką. Nieliczni narodowcy naiwnie i prawie samotnie podśpiewywali godzinki o Bogu i Ojczyźnie [90].

Bynajmniej nie wszyscy uczestnicy dyskusji przystaliby na sprowadzenie zróżnicowań poezji polskiej do „dwu linii", nikt chyba nie zgodziłby się z twierdzeniem, że całą poezję nieproletariacką animowały sentymenty bogoojczyźniane. Niemniej myśl o stałym istnieniu w poezji Polski niepodległej tej osobnej „linii" proletariackiej formułowana była wielokrotnie. Uderzający wydaje się też fakt, że zdecydowani przeciwnicy hasła „poezji proletariackiej" — Słonimski, a parę lat wcześniej Napierski [91] — czuli się w obowiązku polemizować z tezą o całkowitym rozpadzie sztuki na odrębne, rozdzielone klasowymi granicami obszary i dowodzili uniwersalnego charakteru wzorów poetyckich.

W dyskusji przeważała opinia, że „poezja proletariacka" stanowi swoisty i najzupełniej odrębny fenomen kulturowy. Podtrzymywali ją również ci, którzy odmawiali wartości dotychczasowym próbom w tym zakresie. Paweł Hulka-Laskowski pisał:

> Ta poezja proletariacka, jaka istniała w Polsce, żadną płaszczyzną swojego wieloboku artystycznego i ideologicznego do proletariatu nie przylgnęła, przylgnąć nie mogła. Trzeba się wreszcie zgodzić, że to, co u nas zrodziła płomienna miłość sprawiedliwości i czystości życia i co miało zapalić tęsknoty proletariatu gorejącym płomieniem czynu, odziane było w formę estetycznie przerafinowaną, wymagającą wysokiej kultury artystycznej dla odczytania subtelnych symbolów i transponowania ich w stany uczuciowe, aby się z kolei stały bodźcem dla woli. Dlatego ta poezja do robotnika trafić nie mogła i nie trafiła... [92]

---

[89] Cały problem został jednak uchylony zarówno przez poetów Skamandra jak, z drugiej strony, przez pisarzy „społecznych" należących do formacji sprzed r. 1918: Struga i Sieroszewskiego (zob. wywiady w „Robotniku" 1928).

[90] A. Maliszewski, *Na naszych pozycjach.* „Głos Literacki" 1928, nr 13/14.

[91] A. Słonimski, *O tzw. „poezję proletariacką". Odpowiedź.* „Wiadomości Literackie" 1928, nr 7. — S. Napierski, *O rewolucji w poezji.* Jw., 1924, nr 15 (artykuł był polemiką z koncepcjami „Nowej Kultury").

[92] P. Hulka-Laskowski, *Poezja proletariuszy.* Jw., 1929, nr 3.

Z krytyki tej nie wynikało bynajmniej, że wysiłki stworzenia poezji proletariackiej są daremne. Chodziło o to tylko, że poezja ta musi być inna. Taka, jaką postulował chwilowy sojusznik Hulki-Laskowskiego:

> poetą proletariackim [...] będzie ten, kto elementy i finezje artystyczne literatury rewolucyjnej, dla intelektualistów tylko zrozumiałej, przekuje na słowa proste i piękne, dla robotnika dostępne [93].

Poezja nie tyle „zniżona", co odwołująca się do realnego politycznego i życiowego doświadczenia robotników, bliska żywotnym wśród nich tradycjom i ideałom społecznym. Hulka-Laskowski pisał o stagnacji kulturalnej środowisk proletariackich, ale równocześnie stwierdzał:

> Marzeniem proletariatu jest nowa kultura, to znaczy odrodzone sumienia i serca [94].

W dyskusji reprezentował orientację umiarkowaną, będąc bowiem profesjonalnym obserwatorem skupisk robotniczych i inicjatorem akcji o charakterze patronackim, deklarował się jako przeciwnik inteligenckich mitów proletariatu. Domagał się „poezji proletariackiej", która byłaby po prostu poezją dla robotników i zaspokajała ich elementarną potrzebę sztuki. Przyznawał jednak za innymi, że zawierać by musiała zalążek „nowej kultury".

Stanowisko, jak się wydaje, najbardziej rozpowszechnione wyrażał Józef Podhalicz, wydawca „Głosu Literackiego":

> właśnie w rezultacie koniecznej walki samozachowawczej — wytworzonej przez warunki, sposoby i aspiracje bytu — nastąpił przełomowy podział warstw w społeczeństwach na dwie wrogie sobie grupy; te zaś o przeciętnych, równych sobie walorach kulturalnych: proletariat i burżuazja. [...] Głębokie doświadczenie życiowe obok stężonej, ścisłej obserwacji życia robotniczego [tzn. właściwe robotnikowi — Z. J.] wydaje mi się najbardziej krzyczącym i bodajże jedynym protestem przeciwko kwestionowaniu jego właściwości kulturalnych [95].

W podobnym kierunku zmierzały refleksje Tadeusza Peipera:

> Różnice klas społecznych są równocześnie różnicami kultur. Nieprawdą jest, że proletariat nie ma żadnej kultury, ma on kulturę odrębną, bardzo charakterystyczną, określoną ścisłym splotem poglądów życiowych i ruchów woli. Niski poziom tej kultury nie wyklucza tego, co jest właściwością wszystkich kultur mocnych: jednolitości.
>
> Na tej podstawie mogą aktualizować się artystyczne popędy proletariatu. [...] Podnosić kulturę robotnika to nie znaczy małpować kulturę burżuja, lecz znaczy to: uskrzydlać serce proletariackie. Może to robić każda placówka robotnicza, na której jako artyści działają robotnicy, trzeba tylko ułatwić im drogę do nich samych. Sprawa sztuki proletariatu, sztuki robionej przez robotnika,

---

[93] E. Schürer, *Poezja w ogniu przymiotników*. „Głos Literacki" 1928, nr 12.

[94] P. Hulka-Laskowski, *Poezja proletariatu czy proletariat poezji*. Jw., nr 16.

[95] J. P[odhalicz], *Rutyna — postęp*. Jw., nr 15.

będzie aktualna przez cały czas trwania okresu przejściowego, który rozpoczyna się w naszych czasach, a nie minie zaraz po przyszłym przewrocie, lecz dopiero po zrównaniu jego kulturalnych zdobyczy ze społecznymi [96].

„Różnice klas społecznych są równocześnie różnicami kultur". Niekoniecznie teza ta otwierać musiała krytykę jednej kultury — burżuazyjnej, z pozycji kultury drugiej — proletariackiej. Mogła również mieć sens czysto opisowy. W tej też postaci występowała najczęściej. Dokumenty świadomości literackiej dwudziestolecia pozwalają zauważyć szczególne jej wyczulenie na klasowe treści sztuki oraz na związek literatury z interesami warstw i grup społecznych. Przeprowadzona przez Boya ocena *Zemsty* z punktu widzenia murarza naprawiającego mur graniczny była przede wszystkim heurystycznym chwytem, który miał uwypuklić historyczne uwarunkowania Fredrowskiego pisarstwa. Ale była nie tylko tym. Kategoriami klasowymi posługiwał się Boy często, uważając je za najzupełniej naturalne [97]. Z równą swobodą używali ich także inni krytycy. Nie będzie przesady, jeśli stwierdzimy, że choć nie przez wszystkich stosowane, należały one do obiegowego słownika krytycznoliterackiego epoki. W szczególności służyły do interpretacji polskiej literatury XIX-wiecznej, w której tropiono znamiona szlachetczyzny, zdającej się urastać do rozmiarów całej wizji świata i filozofii życia ludzkiego. Z drugiej strony nader chętnie traktowano współczesne prądy artystyczne jako odpowiedź na ideologiczne zapotrzebowania określonych klas czy grup. To w drugiej połowie lat dwudziestych utarły się poglądy, że futuryzm włoski już u swoich początków zapowiadał włoski faszyzm, że Skamander czerpał swe soki ze światopoglądu mieszczańskiego i jego klęskę przypłacił kryzysem swego niefrasobliwego optymizmu, itd.

Ten sposób ujmowania problematyki literackiej nie był z pewnością wynalazkiem lat dwudziestych. Odgrywał już znaczną rolę w kontrowersjach kulturalnych rewolucji 1905 roku. Występował w pismach Brzozowskiego, a zwłaszcza w *Legendzie Młodej Polski* — książce, która odegrała niezmiernie doniosłą rolę w intelektualnej edukacji pokolenia, o jakim tutaj mowa. Niewątpliwie jednak w latach dwudziestych bardzo się upowszechnił. W wielu wypadkach prowadził do stanowisk, które określilibyśmy dziś jako rodzaj wulgarnego socjologizmu. Tendencja taka po-

---

[96] T. Peiper, *Sztuka a proletariat*. W: *Tędy. Nowe usta*. Kraków 1972, s. 141—142. Kiedy indziej stwierdzał (*O poezji nowego ładu i prozie prawdy*. W: *O wszystkim i jeszcze o czymś*. Kraków 1974, s. 227): „Skoro trzeba żyć w świecie, o którym się pisze, może by wreszcie zaczął pisać o fabryce robotnik. Może by tę myśl zawiesić nad polskimi robotnikami jako wielką pokusę". Z taką samorodną twórczością robotniczą wiązał nadzieje na powstanie „wspaniałego dokumentu duszy proletariackiej naszych czasów". Zob. też S. Baczyński, *Rzeczywistość i fikcja*. W: *Pisma krytyczne*. Wyboru dokonał i wstępem poprzedził A. Kijowski. Warszawa 1963, s. 328—333.

[97] Zob. H. Markiewicz, *Kampania fredrowska Boya*. W: *Tradycje i rewizje*. Kraków 1957, s. 348—351.

jawiała się, oczywiście, w różnym nasileniu. Nie spotykamy jej u Irzykowskiego, rzadko u krytyków wychowanych przez literacką tradycję Młodej Polski, najbardziej ciążyła nad publicystyką lewicową. Podkreślmy jednak, że nie była właściwa tylko jakiejś jednej szkole krytycznej. Działalność interpretacyjna krytyka jest zawsze w istotnej swej części przekładem kodu literackiego na systemy znaczące o prostszej i bardziej przejrzystej strukturze. Dla krytyki literackiej dwudziestolecia jednym z podstawowych układów odniesienia dla zjawisk artystycznych był właśnie światopogląd klasowy. Dociekaniom w tym zakresie przysługiwało — z grubsza rzecz ujmując — to miejsce, które w dzisiejszej polskiej krytyce zajmują rozważania na temat: literatura a postawy filozoficzne czy literatura a mit. Problematyka „literatury proletariackiej" doskonale przystawała do tego stylu myślenia.

Od początków lat trzydziestych szczególnego znaczenia nabierały dokumenty pisane przez robotników i tworzące obraz życia skupisk proletariackich. W roku 1930 ukazał się *Życiorys własny robotnika* Jakuba Wojciechowskiego, nagrodzony siedem lat wcześniej w konkursie Polskiego Instytutu Socjologicznego; w 1933 — *Pamiętniki bezrobotnych,* przynoszące wyniki ankiety, którą rozpisał Instytut Gospodarstwa Społecznego. Inicjatywa środowisk naukowych nie była związana z jakąkolwiek koncepcją kultury proletariackiej, miała raczej na celu zebranie materiałów o warunkach życiowych klasy robotniczej. Niewątpliwie jednak dyskusja rozpoczęta przez „Wiadomości Literackie" zadecydowała o tym, że pamiętniki robotników stały się faktem literackim. Kazimierz Czachowski, rejestrujący z kronikarskiego obowiązku przebieg dyskusji, która w całości wydawała mu się nieco bezprzedmiotowa, stwierdzał, że one właściwie są rzeczywistą literaturą proletariacką [98]. Dla świadomości ówczesnej nie stanowiły fenomenów przypadkowych, przeciwnie — wyznaczały zarys nowego szeregu literackiego, którego dalsze człony istniały w stanie potencjalnym. Szeregu nie peryferyjnego wobec głównego obszaru literatury, ale odeń niezależnego. Sądzono, że między oboma szeregami istnieje dystans tego samego rzędu co ten, który dzieli twórczość ludową od twórczości profesjonalnej. Działalność krytyka stawała się konfrontacją dwu niezależnych literatur. Obie oświetlały się nawzajem, odsłaniając odmienne zasady kulturowe, które leżą u ich podstaw. Jan Emil Skiwski w recenzji *Życiorysu własnego robotnika* stawiał pytania o społeczne i psychologiczne warunki, z jakich wyrasta twórczość literacka [99]. Boy nazwał Wojciechowskiego „klasykiem polskim w bluzie

---

[98] K. Czachowski, *Obraz współczesnej literatury polskiej. 1884—1934.* T. 3. Warszawa 1936, s. 74.

[99] Zob. J. E. Skiwski, *Czas odnaleziony robotnika polskiego.* „Wiadomości Literackie" 1930, nr 25.

robotniczej" [100], szło mu o klasyków takich jak Pasek czy Hašek, reprezentujących żywioł kultury nieoficjalnej i przez nieoficjalność swą — autentycznej.

Nie będziemy się tu szerzej zajmować tymi pamiętnikami. Ich kariera interesuje nas wyłącznie jako przykład ogólniejszego ukierunkowania polskiej świadomości literackiej przełomu lat dwudziestych i trzydziestych. Obraz, który szkicujemy, byłby jednak nieprawdziwy, gdyby pominąć fakt, że sukces robotniczych pamiętników spotkał się ze zdecydowanie negatywnymi ocenami środowiska radykalnej lewicy. Leon Kruczkowski pisał:

> Charakterystyczność zjawiska polega na tym, że krytyka i publicystyka mieszczańska, jak to się mówi, „za włosy" wciąga te książki-dokumenty — właśnie do literatury, że co więcej, z wyraźną satysfakcją przylepia na nich etykietki z nie uznawanym i zwalczanym kiedy indziej terminem „literatura proletariacka".

Mamy do czynienia — twierdził dalej — ze „znamiennym kursem na urzędową literaturę »proletariacką«" [101]. Opinia ostatnia nie była, oczywiście, uzasadniona, tym mniej racji zawierały zarzuty tendencyjności i ukrytych intencji propagandowych, które stawiał instytucjom socjologicznym patronującym obu publikacjom. W sądach tych manifestował się jednak pewien sposób dyskutowania o literaturze, który łatwo odnaleźć również i w innych ówczesnych wypowiedziach Kruczkowskiego.

Dla Kruczkowskiego *Życiorys własny robotnika* nie był niczym więcej jak dokumentem, w dodatku dokumentem o niewielkich wartościach poznawczych. Wojciechowski — zauważał — należy do tego środowiska, które pozostawało w zupełnej izolacji od przemian polskiej klasy robotniczej. Dzieli jego prymitywizm, niezmiernie niski poziom świadomości społeczno-politycznej, sekciarski klerykalizm, przeżytki chłopskiej mentalności, którą ukształtowały czasy pańszczyźniane. W tym samym okresie Stawar pisał o *Życiorysie*:

> Książka daje kawał życia najbardziej może zacofanych odłamów klasy robotniczej Polski. [...] Zresztą czasy, w których Wojciechowscy uchodzili za reprezentantów przeważnej części klasy robotniczej w Polsce zachodniej, minęły już dawno. Proces radykalizacji mas robotniczych ogarnął już te zacofane żywioły, zmywając zarówno pozostałości niewolniczych, patriarchalnych cnót, jak i nalot drobnomieszczański. [...] Dalsze rewolucjonizowanie się robotników wielkopolskich obali wszelkie kalkulacje burżuazji na „zdrowie moralne" Wojciechowskich [102].

---

[100] W podtytule artykułu *Wizyta w Barcinie* („Ilustrowany Kurier Codzienny" 1931, nry 221—222. Przedruk w: *Pisma*. T. 17. Warszawa 1959).

[101] L. Kruczkowski, *Suteryny literatury*. [Tekst odczytu z r. 1933]. W: *Literatura i polityka*. Wybór tekstów i opracowanie przypisów Z. Macużanka. Wstęp S. W. Balicki. T. 1. Warszawa 1971, s. 25.

[102] A. Stawar, *„Życiorys własny robotnika"*. „Miesięcznik Literacki" 1930, nr 11. Cyt. według: *Szkice literackie. Wybór*. Warszawa 1957, s. 179—180. Wyrażenie „zdrowie moralne" to aluzja do poprzedzającego pamiętnik wstępu S. Szumana.

Stawar i Kruczkowski pozostawali najzupełniej zgodni zarówno w swej ocenie *Życiorysu własnego robotnika* jak i w kryteriach, na których była ona oparta. Obaj interesowali się postawą polityczną Wojciechowskiego i jego społecznymi wyobrażeniami, nie tyle wyłożonymi na kartach pamiętnika, co przejawiającymi się w sposobie, w jaki ujmował koleje własnego losu. Obaj umieszczali *Życiorys* pośród świadectw obrazujących proces rozwoju klasowej samowiedzy proletariatu. Obaj wreszcie, wiążąc go z bieżącymi „kalkulacjami burżuazji" i w centrum swoich rozważań stawiając sprawę obcości Jakuba Wojciechowskiego wobec postaw dominujących w masach robotniczych, traktowali książkę przede wszystkim jako zjawisko polityczne. Z tego punktu widzenia traciły znaczenie te walory literackie, jakie w *Życiorysie* dostrzegali Boy czy Skiwski.

W latach gdy pojęcie „literatura proletariacka" czy „poezja proletariacka" zdobywa sobie pełne prawo obywatelstwa w potocznym słowniku krytyki, gdy koncepcja „kultury proletariackiej" coraz wyraźniej zarysowuje się u publicystów socjalistycznych (i aż do wybuchu wojny nie straci żywotności) — pisarze należący do obozu lewicy rewolucyjnej głoszą już program w istotny sposób odmieniony. Używają w dalszym ciągu hasła „literatura proletariacka", potem często: „literatura robotniczo-chłopska", idzie im wtedy jednak nie — jak autorom omawianym w tym artykule — o twórczość, która wyrastałaby z inicjatywy kulturalnej robotniczych mas i byłaby wyrazem ich życia duchowego, lecz o literaturę upolitycznioną, walczącą, otwarcie związaną z interesami ruchu robotniczego, pełniącą świadomie służbę społeczną.