

Ryc. 1. Parzenica wykonana przez Jana Wirmańskiego z Ratułwa Fot. R. Reinfuss



Ryc. 2. Gorsety podhalańskie wykonane na podstawie starych wzorów przez H. Roj Kozłowską Fot. R. Reinfuss.

Staraniem Departamentu Twórczości Artystycznej Ministerstwa Kultury i Sztuki oraz Wydziału Kultury Wojewódzkiej Rady Narodowej w Krakowie zorganizowany został w Zakopanem konkurs, obejmujący niektóre dziedziny ludowej twórczości artystycznej a w szczególności haft, rzeźbiarstwo i malarstwo na szkle. Konkurs ten przygotowany w zimie przez pracowników Muzeum Tatrzańskiego w Zakopanem, mimo bardzo ciężkich warunków w jakich pracowali organizatorzy, przyniósł w rezultacie plon obfity, świadcząc o dużej żywotności sztuki ludowej na tym terenie.

Nadesłane na konkurs okazy zostały następnie przez Komisję Kwalifikacyjną, stanowiącą zarazem jury, przeglądnięte, przy czym najlepsze z przedstawionych prac wyróżniono nagrodami pieniężnymi. Po wyeliminowaniu rzeczy nieudanych lub takich, które zdaniem Komisji Kwalifikacyjnej nie posiadają cech tradycyjnej sztuki ludowej, z pozostałej reszty zrobiono w Zakopanem wystawę, której publiczne otwarcie nastąpiło w dniu 8 kwietnia br. „Wystawa ludowej sztuki podhalańskiej” urządzona została w obszernej sali, mieszczącej się w budynku Miejskiej Rady Narodowej. Na wystawę złożyły się trzy zespoły eksponatów: 1) wybór materiałów nadesłanych na konkurs, 2) przykłady sztuki dawnej, pochodzące z Muzeum Tatrzańskiego, i 3) grupa przedmiotów wystawionych przez Centralę Przemysłu Ludowego i Artystycznego.

Z grupy pierwszej najobszerniejszą część stanowiły hafty barwne, na które złożyły się wykonane na prostokątnych płatach białego sukna parzenice, pantofle oraz haftowane chusty na głowę. Seria parzenic licząca ponad 20 okazów, obejmowała głównie parzenice podhalańskie, i nowotarские, tereny przyległe (Spisz, Orawa) były ledwie zamarkowane pojedynczymi okazami. Szczawnica zaś zamiast parzenic nadesłała wyszycia dolnych rozporów przy nogawkach. Materiał, który znalazł się na wystawie został bardzo silnie wyselekcjonowany i przeplewiony, dlatego może wystawione okazy nie dają wiernego obrazu dzisiejszej podhalańskiej parzenicy, która rozwija się w 2 kierunkach, albo staje się jaskrawa, przeładowana elementami roślinnymi, gdzie właściwy zarys parzenicy stapia się w jedną całość z motywem ostów czy róż, bądź przeciwnie, redukuje się, cofa do dawnej formy romboidalnego „krzesiwka”. Ani jedna, ani druga forma na wystawie należytego wyrazu nie znalazły, pokazano natomiast piękną serię parzenic, z których poważną część możnaby określić mianem „historycznych”, gdyż reprezentują raczej formy starsze, dziś nie noszone, a jakie zostały odtworzone, czy to dla celów muzealnych czy konkursowych. W parzenicach tych brak jest tego przeładowania, jakie cechuje wyroby późniejsze. Kolisty środek jest proporcjonalnie o wiele mniejszy niż obecnie, wypełniony czytelnym geometrycznym ornamentem (np. w postaci rozety cyrklowej), obszerne pętlice o przejrzystym ażurze, dołem zgrabne krzesiwka, w górnej części obrzeżone „mirwą”. Cechą wystawionych parzenic jest również mniejsza jaskrawość. Podczas gdy w okresie międzywojennym i późniejszym parzenica góralska jarzyła się kilkunastu niekie-

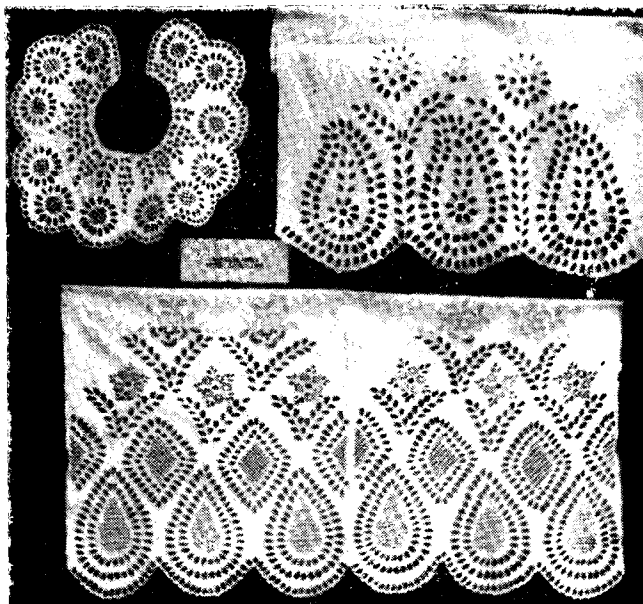
dy barwami, dziś (pomijając parzenice rekonstruujące formy dawne) widać duże uspokojenie i nawrót do mniejszej ilości barw, bardzo umiejętnie zestawionych. Przykładem może tu być parzenica reprodukowana na ryc. 1, wykonana przez Wirmańskiego z Ratułowa, która na konkursie otrzymała I nagrodę. Przy haftowaniu jej użyto zaledwie czterech kolorów: czarnego, granatowego, czerwonego i zielonego. Na skutek bardzo umiejętnego rozłożenia dają one całość bardzo szlachetną i w zasadzie barwną. Sznurek, którym obszyte są krawędzie przyporów skrócony jest z włóczki czerwonej i ciemno-granatowej, przyległe woluty haftowane kolorem czerwonym i czarnym, od wewnątrz zielonym, pętle czerwone i ciemno-granatowe, rozeta w środku czerwono-zielona w granatowym otoku z czerwono-zielonymi wolutami dookoła. Mirwa przy krzesiwku czerwona i granatowa.

Drugim bogatym działem barwnych haftów były pantofle, wykonane z białego, szarego lub ciemno-brązowego sukna samodziałowego, ozdobione po wierzchu kolorowym haftem. Haft ten różni się dosyć silnie od spotykanego na parzenicach i to zarówno jeżeli chodzi o technikę wykonania jak i rodzaj motywów. Podczas gdy klasyczna parzenica zrobiona jest głównie ścięciem łańcuskowym i w założeniu swym stanowi kombinację elementów geometrycznych, na pantoflach widzi się zdecydowaną przewagę haftu płaskiego o dużych motywach roślinnych, przy czym motywy te nawiązują niejednokrotnie w sposób bardzo silny do „zachwaszczonego ogródka“ roślinnych motywów spotykanych w ostatnim 25-leciu w ubiorze męskim. Kwitną więc na pantoflach kobiecych dziewięciorniki, zapożyczone z haftu na męskich portkach, róże przeniesione z bukietów na cuchach, wianuszki zdobiące środek parzenicy itp. Jest jednak rzeczą charakterystyczną, że te same motywy, które w stroju męskim robią wrażenie ujemne przez swą pretensjonalność i brak umiaru, na pantoflach są nie tylko zupełnie możliwe do przyjęcia, ale nawet ładne.

Trzecia grupa wystawionych haftów kolorowych, to chustki na głowę o wzorach kwiatowych, biegnących girlandą wzdłuż brzegów i układające się po rogach w bukiety. Chusty te wykonywane są na wschodnich kresach Nowotarszczyzny w Tylmanowej i Ochotnicy.

Do grupy haftów kolorowych należałoby jeszcze zaliczyć hafciarskie zdobnictwo gorsetów i kożuszków czyli serdaków noszonych przez mężczyzn i kobiety. Wśród wystawionych gorsetów znajdowało się kilka ciekawych rekonstrukcji dziś już zupełnie zapomnianych form tej części ubioru kobiecego, np. gorset z płótna samodziałowego, zdobiony czerwonym haftem (ryc. 2). Osobną grupę stanowią na wystawie góralskie hafty białe, dziurkowane, obrabione ścięciem płaskim (ryc. 3). Jest rzeczą bardzo słuszną, że ten dział został na wystawie uwypuklony, gdyż podhalańskimi haftami białymi zbyt mało się dotychczas interesowano, mimo że w ludowym przemyśle na Podhalu i w Nowotarszczyźnie mogą one odegrać nie mniej ważną rolę niż omawiane wyżej hafty barwne.

Bardzo interesującym, jakkolwiek zupełnie niewyodrębnionym w katalogu był dział wyrobów dzianych. Złożyły się nań rękawice (ryc. 4), pantofle i czapki wykonane z grubej wełny na specjalnych drewnianych formach, na których rozpina się osnowę a następnie drewnianą iglicą przewleka się watek. Wyroby te, niesłychanie trwałe, i ciepłe, wykonane są w deseń, powstający przez odpowiednie przewlekanie kolorowego

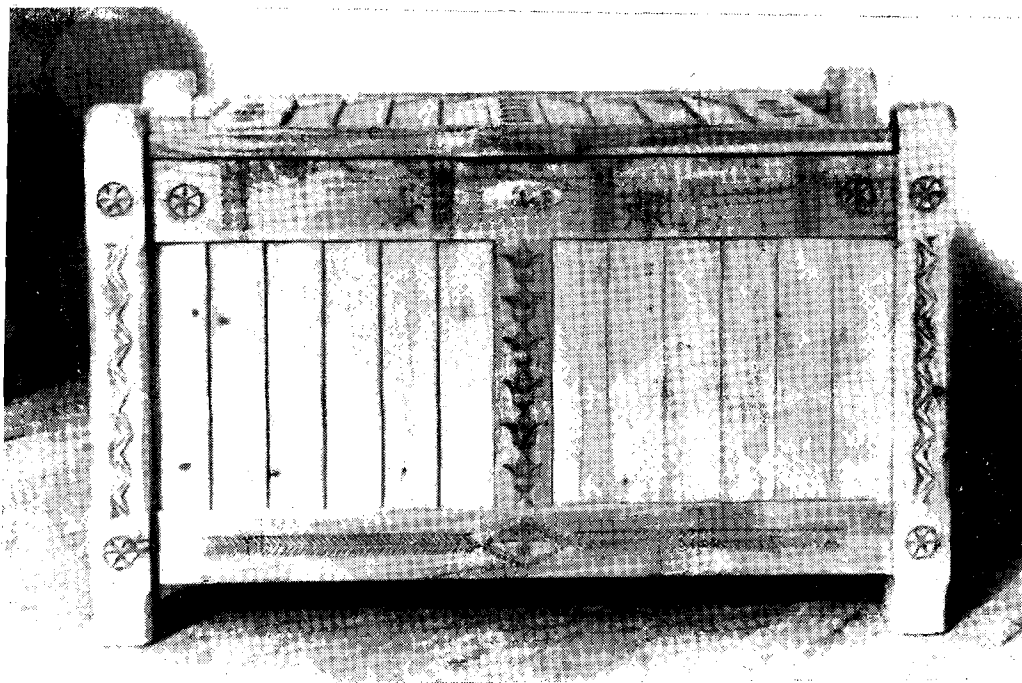


Ryc. 3. Nowotarskie hafty białe wykonała Anna Wiluch z Łopusznej. Fot. R. Reinfuss.

wątku najczęściej z naturalnej białej i czarnej wełny. Wyroby (pantofle i rękawice) Andrzeja Harendzy ze Szlembarku utrzymane są w kolorach żywych, przy zastosowaniu wiatku białego, brązowego i pomarańczowego względnie czerwonego. O ile rękawice dziane na drewnianych formach są oddawna szeroko rozpowszechnione wśród Górali karpaccich, zarówno polskich jak i ruskich czy słowackich, o tyle rzeczą nową są wykonane tą techniką czapki zimowe, robione przez



Ryc. 4. Rękawice wełniane wykonane przez Andrzeja Harendzę ze Szlembarku. Fot. R. Reinfuss.



Ryc. 5. Skrzynia na bieliznę wykonana w postaci dawnego sásieka przez Gásienicę Szymoszká z Zakopanego
Fot. R. Reinfuss.

Bronisławę Bartol z Zébu, jako próba stworzenia nowego modelu czapki narciarskiej, który wyeliminowałby w przyszłości obczyzną panoszącą się w zimowym ubiorze sportowym.

Interesującym okazem ubioru, wskazującym na klasowe zróżnicowanie ludowego stroju był zrekonstruowany przez H. Roj Kozłowską serdak kobiecy, wykonany z wełny na wzór baranich kożuszków. Serdaki takie nosiły uboższe Góralki, które nie mogły pozwolić sobie na drogi kożuch haftowany i aplikowany safranem.

Drugim z kolei działem wystawy były zdobione wyroby z drzewa, jak rzeźbione łyżniki, czerpaki, piórniki, kołowrotek („warcuła“) oraz garść sprzętów domowych jak stół, stołki, sásiek. Wyroby niejednokrotnie pracowite i starannie wykonane nie reprezentują jednak tego poziomu, co dawne znane już tylko z sal muzealnych. Parę dziesiątków lat ustawicznego eksperymentowania prowadzonego w różnych kierunkach przez zakopiańską szkołę rzeźbiarską sprowadziły góralskiego snycerza na manowce, z których już dzisiaj nie ma zdaje się powrotu. Obecne góralskie wyroby drewniane nawet najlepsze, pod względem artystycznym nie wznoszą się wiele ponad poziom tego, co z wyraźnym odcieniem pejoratywnym określamy mianem „zakopiańszczyzny“. Wśród wyrobów z drzewa wyróżnia się kilka sztuk mebli, wykonanych przez zakopiańskiego rzeźbiarza Gásienicę Szymoszká (ryc. 5). W wyrobach swych stosuje on szlachetniejsze gatunki drzewa np. modrzew, jawor czy jesion i stosuje mało już dziś na Podhalu używaną intarsję. Niektóre z wykonanych przez niego mebli, jak np. stołek z oparciem ozdobionym intarsjowanymi lelujami z drzewa cisowego stanowią dobry przykład dalszego rozwoju meblarstwa podhalańskiego.

Wśród wyrobów z drzewa zwracają uwagę dwie płaskorzeźby przedstawiające zbójników (ryc. 6), wykonane przez znanego rzeźbiarza góralskiego Jana Janasa z Dębna. Są to pierwsze o ile mi wiadomo próby,

dokonane przez tego artystę w kierunku przerzucenia się z tematyki religijnej na świecką.

Na trzeci dział wystawy składają się obrazy malowane na szkłe: przy czym część ich stanowią malatury wykonywane przez młodzież na kursach zorganizowanych w Szlembarku, Maniowach i Dębnie, część zaś malowana jest przez samą Helenę Roj Kozłowską, która wyżej wspomniane kursy prowadziła. Ponieważ obrazami malowanymi przez młodzież zajmowaliśmy się już w poprzednim numerze Polskiej Sztuki Ludowej, na tym miejscu zwrócę uwagę wyłącznie na twórczość Roj Kozłowskiej. Na wystawie znalazło się 10 prac tej niewątpliwie utalentowanej malarki, z których cztery nawiązują treścią do tematyki zbójnickiej, jeden przedstawia tzw. „pytocy“ tj. posłańców konnych, którzy zapraszają („pytają“) na wesele, reszta zaś to obrazy ilustrujące pracę na wsi („kosiarze“ „tkanie domowe“) lub przemiany i postęp w życiu wsi dzisiejszej a więc „uczennice“, „elektryfikacja“ itp. Porównując obrazy Roj Kozłowskiej z pracami jej uczniów widzimy, jak silnie indywidualność nauczycielki zaciążyła na pracach kursistów, zarówno w tematyce (sceny zbójnickie) jak i w samym sposobie wykonania.

W niektórych obrazach Roj Kozłowskiej o tematyce zbójnickiej widoczne jest wyraźne nawiązywanie do obrazów muzealnych („niesom dutki w kotliku“, „zbójnicy“), w innych autorka staje się bardziej oryginalna, dając nowe ujęcie tematów tradycyjnych,

W grupie obrazów nie nawiązujących tematycznie do malarstwa tradycyjnego znajdują się dwa, które pod względem artystycznym wysuwają się na czoło a mianowicie „kosiarze“ i „tkanie domowe“. Pierwszy (ryc. 7 na okładce) przedstawia trzech Górali koszących łąkę, na dalszym planie kopy siana, ułożonego na ostrewkach. Obraz skomponowany jest w sposób bardzo przejrzysty. Trzy postacie kosiarzy ułożone diagonalnie są identyczne w ruchu, co znakomicie podkreśla rytm wspólnej pracy. Czysta biel odzienia stanowi silny kontrast z bogatą gamą ciepłych zieleni, którymi ma-

wana jest łąka. Pociągnięcia pędzla śmiało i pewne wskazują na duże opanowanie przez autorkę trudnej techniki jaką jest malowanie na odwrocie tafli szklanej. Drugi ze wspomnianych obrazów przedstawia wnętrze izby z krosnami tkackimi, przy których pracują tkaczki. Obraz ten bardzo dobry pod względem kompozycyjnym utrzymany jest w spokojnej gamie kolorystycznej, pozbawionej tak częstej w obrazach na szkle jaskrawości. Stanowi on jeden z najlepszych obrazów jakie dotychczas wykonała Roj Kozłowska. Jest ona Góralką zakopiańską, autorką kilku sztuk i opowiadań góralskich, ostatnio zaś pracownicą Muzeum Tatrzańskiego w Zakopanem. W gronie artystów ludowych stanowi postać swoistą, różną od kobiet wiejskich, malujących na Dąbrowskim Powiślu, czy malarzy górników z okresu śląskiego. Twórczość Roj-Kozłowskiej powinna doczekać się gruntownego opracowania i bardzo wnikliwej analizy.

Prócz wymienionych wyżej materiałów konkursowych wystawione zostały jako części wyodrębnione: dział starej sztuki ludowej, na który złożyły się ekspozyty Muzeum Tatrzańskiego oraz dział reprezentujący wyroby Centrali Przemysłu Ludowego i Artystycznego.

Słuszny pomysł pokazania dla celów porównawczych podhalańskiej sztuki zabytkowej w praktyce miął się nieco z celem. Zespół eksponatów muzealnych został bowiem dobrany w sposób dosyć przypadkowy, nie zawsze powiązany z materiałem współczesnym, była np. gunia z Rusi Szlachtowskiej, która nie łączyła się z całością wystawy, natomiast nie pokazano cuchy podhalańskiej, której zdobnictwo hafciarskie znajduje odbicie w haftach na pantoflach.

Dział zorganizowany przez CPLiA w małym stopniu wiązał się z całością wystawy. Spodziewać się było można, że instytucja ta pokaże serię wyrobów ludowych produkowanych przez wiejskich artystów w ramach uspołecznionego i prowadzonego przez CPLiA ludowego rękodzieła, w rzeczywistości jednak pokazano tkaniny i wyroby drewniane, wykonywane przez Górali we wzorcowych zakładach CPLiA, na podstawie wzorów dostarczonych z zewnątrz i opracowanych przez artystów nieludowych, często pozbawionych wszelkich cech regionalnych (kosmopolityczna forma stołka przy stole opracowanym na motywach góralskich).

Przechodząc do ogólnego omówienia całości stwierdzić musimy, że ograniczenie tematu konkursu i wystawy, rzeźby i obrazów malowanych na szkle nie było pomysłem najszcześliwszym. Skoro już w organizację imprezy włożone zostało tyle wysiłku trzeba było to zagadnienie ująć nieco szerzej i dać przegląd całego rzemiosła artystycznego powiatu nowotarskiego. Wówczas znalazłyby się na wystawie i tkaniny góralskie (pasiaste kanafasy, kraciaste wełniane koce, pasiaste i haftowane materiały na torby) i wyroby metalowe (spinki do koszul, kukielki do pasów, cyfrowane żeleźca do ciupag), czy skórzane (pasy tłczone, różne odmiany zdobionych kierpców itp.). Materiał wystawowy pokazany był estetycznie, ale potraktowany na sposób dawnych „pokazów“, bez problematyki, czy myśli dydaktycznej. Materiał nie zawsze był należycie rozgraniczony rzeczowo (np. czerpaki, pomieszane z pantoflami), szereg ciekawych przedmiotów przez niewłaściwą ekspozycję gubił się w pozostałym materiale (np. wspomniane wyżej wyroby dziane).

Jeżeli organizatorowie wystawy za cel konkursu

(a zapewne i wystawy) postawili sobie „wytypowanie najlepszych i najbardziej typowych wzorów haftu i ryzowania w drzewie oraz zachęcenie artystów ludowych do dalszej twórczej pracy w oparciu o najlepsze artystyczne tradycje ludowe“, „podniesienie poziomu artystycznego sztuki podhalańskiej, wskazanie na jej istotne wartości“¹⁾ to zadanie należało przeprowadzić w sposób bardziej dydaktyczny. Należało pokazać nie tylko rzeczy dobre ale i złe, należało wskazać na czym istota „zła“ polega. Tego rodzaju ekspozycja miałaby kolosalne znaczenie nie tylko dla samych twórców ludowych, ale przede wszystkim dla tysięcy wczasowiczów, którzy przyjeżdżając do Zakopanego, zdezorientowani kompletnie wykupują co najgorszą tandetę pamiątkarską w przekonaniu, że to właśnie jest sztuka ludowa Podhala.

Mimo wyżej wysuniętych zastrzeżeń wystawa spełniła bardzo poważne zadanie, jeśli chodzi o oddziaływanie na ludowych twórców. Po zakończeniu części oficjalnej wystawy można było widzieć grupki góralskich artystów ludowych, z uwagą analizujących każdy z wystawionych obiektów i dyskutujących między sobą na temat oglądanych przedmiotów. Z uwag wypowiedzianych przy tej sposobności wynika, że wystawa stała się dla nich swego rodzaju lekcją, która w żadnym wypadku nie przejdzie bez echa i przyczyni się do podniesienia wartości przyszłej twórczości artystycznej.

¹⁾ Cytat ze wstępu do katalogu wystawy.



Ryc. 6. Zbójnik, płaskorzeźba wykonana Jan Janas z Dębna.
Fot. R. Reinfuss

O ZAGADNIENIU LUDOWOŚCI W SZTUCE RADZIECKIEJ*)

G. NIEDOSZIWIN

Pośród podstawowych problemów radzieckiej estetyki — zagadnienie ludowości sztuki jest jednym z najistotniejszych. Jest to powszechnie uznane i nie wymaga dalszych komentarzy. A tymczasem teoretyczne opracowanie tego problemu nie stoi w żadnej proporcji z jego ciężarem gatunkowym i znaczeniem. Inne — zresztą niemniej ważne problemy — zostały opracowane znacznie szerzej. Radziecka historia sztuki nie rozpracowała jeszcze dotychczas w sposób dostateczny np. istoty metody realizmu socjalistycznego, ale mimo wszystko zostały podjęte pewne kroki w tej dziedzinie. Inaczej sprawa przedstawia się jeśli chodzi o zagadnienie ludowości, chociaż wydaje się nam, że ludowość wchodzi w samo pojęcie realizmu socjalistycznego jako jego konieczna i organiczna część składowa.

Ludowość jest najważniejszą cechą naszej artystycznej kultury i dlatego opracowanie teoretycznych problemów ludowości sztuki jest zadaniem zasadniczym. W naszej estetycznej i historyczno-artystycznej literaturze często spotykamy się li tylko z ogólnymi deklaracyjnymi tezami.

Oczywiście autor niniejszego artykułu daleki jest od myśli wyświechtania całokształtu najpoważniejszych teoretycznych problemów ludowości. Postawił on sobie znacznie skromniejsze zadanie — próby wyjaśnienia niektórych stron zagadnienia przez co, być może, przyczyni się do zwrócenia uwagi historyków sztuki na opracowanie problemu ludowości. Z tego powodu szereg zagadnień związanych z ogólnym tematem artykułu pozostał tu albo zupełnie nie poruszony, albo potraktowany marginesowo.

Ludowość jest najważniejszą, co więcej podstawową cechą sztuki w socjalistycznym społeczeństwie. Nie znaczy to oczywiście, że sztuka przeszłości, sztuka rozwijająca się w społeczeństwach podzielonych na antagonistyczne klasy, nie była chociażby częściowo ludowa. Ludowość jest najistotniejszym momentem w twórczości wszystkich wybitniejszych artystów przeszłości. Ale ludowość sztuki realizmu socjalistycznego posiada, jak to dalej zobaczymy, zasadniczo inny charakter aniżeli sztuka ubiegłych stuleci. Istnieje tu bardzo znaczna różnica, różnica jakości.

Celem bolszewickiej partii zawsze było usunięcie wszystkich przeszkód pomiędzy sztuką a szerokimi masami ludzi pracy.

W świetle tych idei nastawionych na coraz większe zbliżenie sztuki z ludem stałe się zrozumiałe dlaczego tak doniosłą rolę odegrał tak zwany plan „monumentalnej propagandy“, u podstaw którego leży myśl Lenina o konieczności „posunięcia naprzód sztuki jako środka agitacyjnego“. Włodzimierz Iljicz proponował, aby tym szeroko zakrojonym planem skierować artystów na rozwiązanie konkretnych, realnych, życiowych zadań. Stawianie pomników na ulicach i placach miast powinno być zbliżyć artystów bezpośrednio do potrzeb i zainteresowań ludu.

Idea W. I. Lenina „monumentalnej propagandy“ jest jednym ogniwem w łańcuchu leninowskiej nauki o ludowości sztuki. Ścisłejsza łączność sztuki z ludem była dla Lenina gwarancją jej życiowej siły i społecznego znaczenia. „Sztuka należy do ludu — mówił Włodzimierz Iljicz do Klary Zetkin. — Powinna ona zapuszczać swe korzenie jak najgłębiej w sam gąszcz szerokich mas pracujących. Sztuka powinna być zrozumiała dla tych mas i kochana przez nie. Powinna łączyć uczucia, myśli i wolę tych mas, podnosić je. Powinna budzić w tych masach artystów i rozwijać ich“.¹⁾

Ta prawda codziennie teraz potwierdzana w praktyce naszej sztuki należącej rzeczywiście do radzieckiego ludu — była podkreślana przez Lenina z tym większą energią, ponieważ w owym czasie, w pierwszych latach rewolucji, dużo jeszcze było w artystycznej kulturze rdzennych cech burżuazyjnego społeczeństwa. Ale Wielka Październikowa Socjalistyczna Rewolucja zdobyła już podstawy tego, ażeby sztuka stała się prawdziwie i konsekwentnie ludowa. Radziecki ustroj społeczny uwolnił artystów od ujarzmiania ich myśli przez klasy wyzyskujące. Twórczość artystyczna ma od tego czasu jednego konsumenta i tylko jemu służy. Władza radziecka od razu postarała się, ażeby sztuka realnie stała się własnością szerokich mas; zostały znacjonalizowane muzea i prywatne zbiory. Państwo stało się zleceniodawcą dzieł sztuki; wystawy szeroko otworzyły swe podwoje przed robotnikami i chłopami. Wszystkie zabytki sztuki, wszystko co ma wartość artystyczną, co zostało stworzone w przeszłości i było tworzone obecnie — stało się własnością ludu, ażeby pomagać mu w walce i budowie. Zadaniem klasy robotniczej — wskazywał Lenin — jest „zamienienie całej sumy nagromadzonego przez kapitalizm najbogatszego, historycznie nieuchronnie koniecznego dla nas zapasu kultury, wiedzy i techniki — zamienienie wszystkiego co było narzędziem kapitalizmu w narzędzie socjalizmu“.²⁾ Dając sztukę ludowi, partia zamieniła ją w „narzędzie socjalizmu“.

Nawet zewnętrzna, powierzchowna obserwacja zjawisk i faktów naszej sztuki wyraźnie świadczy o jej ludowości. Już ze względu na niespotykane w historii olbrzymie rozpowszechnienie radzieckiej sztuki wśród milionowych mas — przeciwstawia się ona stanowczo poprzedzającemu rozwojowi ludzkości. Jeszcze stosunkowo niedawno historycy sztuki byli skłonni porównywać ludowy charakter radzieckiej sztuki z ludowością sztuki klasycznej lub sztuki Odrodzenia. Wydawało się, że Akropol Peryklesa lub Florencja Medyceuszów były zrealizowaniem tak szerokiego ogarnięcia ludowych mas przez sztukę, że pobudzało to do analogii ze sztuką radziecką. Nie uwzględniało się przy tym, że jakkolwiek nawet najszersza demokratyzacja sztuki w przeszłości nie wytrzymuje porównania z tym istotnie ogólnoludowym rozpowszechnieniem sztuki, jak to ma miejsce w naszej epoce.

Sztuka w przeszłości nigdy nie mogła osiągnąć tak szerokiego rozpowszechnienia. Względna demokratyzacja sztuki w Atenach w V w. przed naszą erą dotyczyła tylko panującej klasy właścicieli niewolników

! co więcej, uważała za wskazane pozbawienie eksploatowanej masy niewolników wszystkich możliwości i warunków ludzkiego rozwoju — w tej liczbie i sztuki.

Sztuka w Związku Radzieckim, a w szczególności sztuki plastyczne posiadają niespotykane w swych rozmiarach audytorium. Estetyczne potrzeby narodu tak samo jak i artystyczny jego poziom rosną w gigantycznym tempie z roku na rok. Cyfry zwiedzających nasze muzea i wystawy zadziwiają ludzi przyjeżdżających do nas z zagranicy. Sprawa jednak polega nie tylko na niezwykłym wzroście zainteresowania sztuką, które wykazuje nasz lud, ale jeszcze na tym, że nigdy samo państwo nie było zainteresowane w tak szerokim przyswojeniu dzieł sztuki przez lud, nigdy żadne państwo nie próbowało nawet robić czegokolwiek dla takiego przyswojenia. Radzieckie państwo już od pierwszych dni swego istnienia robiło wszystko co możliwe celem maksymalnego zbliżenia ludu do sztuki. Organizowało stałą i silną łączność widza z artystą, ludu ze sztuką. Stworzenie takiej łączności leżało właśnie u podstaw całej polityki partii bolszewickiej, wszystkich przedsięwzięć władzy radzieckiej przez cały okres, który upłynął od dnia wielkiej Październikowej Socjalistycznej Rewolucji.

W burżuazyjnym społeczeństwie — jeżeli odrzucić żalosne doświadczenia socjalno-artystycznej demagogii — sztuka poszukuje swego konsumenta samorzutnie. Sztuka jak i wszystko inne jest w warunkach kapitalizmu przedmiotem kupna i sprzedaży. Zależność artysty od kiesy z pieniędzmi przejawia się w sposób czysto materialny. Nawet najszlachetniejsze dążenia sztuki narodowi napotykać na przeszkody; uciśnione masy w tych warunkach są oderwane od sztuki tzw. „uczonej“. Organizacja Towarzystwa Objazdowych Wystaw była jednym z najszlachetniejszych przedsięwzięć rosyjskich artystów; istniejący ustrój społeczny jednak przeszkadzał temu, aby dzieła artystów-demokratów przeniknęły w głąb szerokich mas pracujących.

W socjalistycznej rzeczywistości sprawa przedstawia się zupełnie inaczej. Jest rzeczą znaną, jak ogromną rolę odgrywa sztuka w codziennym życiu radzieckich ludzi. Naród, który obudził się do świadomej historycznej twórczości, już w pierwszych latach radzieckiej władzy, rozpoczął walkę o opanowanie kultury. „Nigdzie — pisał Lenin — ludowe masy nie są tak zainteresowane prawdziwą kulturą jak u nas; nigdzie zagadnienia tej kultury nie stawia się tak głęboko i tak konsekwentnie jak u nas; nigdzie w żadnym kraju, władza państwowa nie znajduje się w rękach robotniczej klasy, która w swej masie doskonale rozumie braki swojej, nie powiem kulturalności, lecz po prostu umiejętności czytania i pisania; nigdzie nie jest on gotów ponosić i nie ponosi takich ofiar dla poprawienia swej sytuacji pod tym względem jak u nas“³⁾ Obecnie kultura narodu podniosła się u nas ogromnie. Partia, Państwo Radzieckie jest żywo w tym zainteresowane, ażeby dalej podnosić poziom kulturalny mas.

„Bolszewicy — mówi. A. A. Żdanow — wysoko cenią literaturę, dokładnie widzą jej wielką historyczną misję i rolę w umocnieniu moralnej i politycznej jedności ludu, w zespoleniu i wychowaniu ludu. Centralny Komitet Partii chce, ażeby u nas był dostatek duchowej kultury, bowiem w tym bogactwie kultury widzi on jedno z głównych zadań socjalizmu“⁴⁾ Do tego

bogactwa partia nieugięcie prowadziła i prowadzi lud radziecki.

Od pierwszych dni władza radziecka zaczęła przebudowę naszej sztuki kierując ją na drogę socjalizmu.

W tym sensie obserwujemy nowe ważne cechy sztuki socjalistycznego realizmu. Władając istotnie masowym widzem — sztuka nasza silnie przenika w głąb życia ludu, wiąże się z nim znacznie ściślej przez swoją treść, idee i obrazy niż kiedykolwiek w przeszłości. W ten sposób nasza sztuka staje się podwójnie ludowa. Wyraża ona nie tylko przodujące dążenia ludu, ale jego uczucia i myśli wyraża *bezpośrednio*.

W. I. Lenin wskazywał na to, że koniecznym warunkiem szerszego rozpowszechnienia artystycznych wartości w masach jest socjalistyczna rewolucja. „Tołstoj jako pisarz — pisał on — nawet w Rosji znany jest tylko nikomej mniejszości. Ażeby jego wielkie dzieła stały się rzeczywiście własnością *wszystkich*, trzeba walki i jeszcze raz walki przeciw takiemu ustrojowi społecznemu, który skazał miliony, dziesiątki milionów na ciemnotę, zahukanie, katorżniczą pracę i nędzę. Trzeba socjalistycznego przewrotu“⁵⁾

Historyczny przewrót o wszechświatowym znaczeniu, dokonany przez Wielką Październikową Socjalistyczną Rewolucję, pobudził milionowe masy ludzi pracy do historycznej twórczości. Lenin uważał to za jedno z podstawowych osiągnięć rewolucji. Naród, który wyzyskiwacze usiłowali trzymać pod podwójnym, tj. materialnym i moralnym uciskiem — pierwszy zdobył możliwość wyprostowania się. Kapitalizm dusił, tłumiał, rozbijał masy talentów w środowisku robotników i pracujących chłopów. Talenty te ginęły pod uciskiem ubóstwa, nędzy, natrząsania się nad ludzką istotą. Naszym obowiązkiem teraz jest umieć znaleźć te talenty i dać im odpowiednie warunki pracy⁶⁾ — pisał Lenin określając jedno z najważniejszych zadań partii.

Proces zbliżania sztuki z ludem był procesem dwustronnym. Z jednej strony konieczne było zwrócenie wszystkich duchowych wartości stworzonych w warunkach eksploatacji ludzi pracy — samemu ludowi oraz oswojenie go z kulturą i sztuką. Z drugiej strony konieczne było przeobrażenie artystów z ludzi samotnych i oderwanych od mas w ludzi nierozzerwalnie i organicznie z ludem związanych.

Jedno z istotnych osiągnięć przodującej realistycznej sztuki radzieckiej polega na tym, że przestała być ona sprawą niewielu, wąskiego kręgu przedstawicieli „wykształconego towarzystwa“, a stała się prostym i bezpośrednim wyrażeniem myśli, uczuć i dążeń milionów. „Sprawa literatury powinna stać się częścią ogólnoproletariackiej sprawy“⁷⁾ — pisał Lenin jeszcze w 1905 r., podkreślając konieczność nierozzerwalnej jedności sztuki z masami. Widział on wtedy proroctwo, w epoce rozwoju wszelkich formalistycznych antyludowych tendencji sztuki, że przyszła wolność sztuki w epoce socjalizmu będzie oznaczała przede wszystkim brak wszelkich sprzeczności pomiędzy artystyczną twórczością a ludem: „Będzie to literatura wolna, dlatego że będzie służyła nie przesyconej bohaterce, nie znudzonym i cierpiącym z nadmiaru tłuszczu „górnym dziesięciu tysiącom“, lecz milionom, dziesiątkom milionów ludzi pracy, którzy stanowią kwiat kraju, jego siłę, jego przyszłość. Będzie to literatura wolna, zapładniająca ostatnie słowo rewolucyjnej my-

śli ludzkości doświadczeniem i tętniącą pracą socjalistycznego proletariatu...⁽⁸⁾

W radzieckiej sztuce jej idee i uczucia są bezpośrednimi ideami i uczuciami ludu. Jest to być może rzecz najistotniejsza i najbardziej zasadnicza w socjalistycznej sztuce, pod względem jej treści i jej historyczności. Należy tu wspomnieć o rozdwojeniu artystycznego rozwoju, które miało miejsce w sztuce okresu przed-socjalistycznego. W społeczeństwie podzielonym na antagonistyczne klasy, sztuka rozwija się w dwóch zasadniczych chociaż związanych z sobą pionach. Z jednej strony jest to sztuka „uczona“, jak ją nazywał A. A. Zdanow, z drugiej — twórczość ludowa. W przeszłości możemy dostrzec z jednej strony sztukę, z której lud został wywłaszczony, a która znajduje się w posiadaniu klas panujących — z drugiej strony, sztuka bezpośrednio obsługująca lud; z jednej strony widzimy sztukę, która koncentrując w sobie całe artystyczne doświadczenie i pracę ludu, bezpośrednio prawie doń nie dochodziła — z drugiej strony, twórczość ludowa, która była związana bezpośrednio z ludem, ale która w warunkach klasowego społeczeństwa nie miała wszystkich możliwości postępowego rozwoju. Ta twórczość ludowa zawierała prawdziwie artystyczne skarby, wspaniałe w swej głębokiej myśli i skali uczucia — ale w zasadzie zachowała swe naiwno-patriarchalne, epiczne formy. Rosyjski chłop zeszłego stulecia śpiewał piękne pieśni, nie znając prawie muzyki Glinki, wyrosł na glebie tych ludowych jego pieśni, tworzył w wspaniałe wzory, którymi tak zachwycił się Surikow i które dawały artyście natchnienie, ale ten chłop nigdy nie widział „Bojaryni Morozowej“.

Ta okoliczność jest nie do uniknięcia w społeczeństwie, w którym istnieją antagonistyczne klasy o sprzecznych interesach. W takich warunkach sztuka, jak i wszystkie formy nadbudowy, obsługuje „jedną klasę ze szkodą innych klas“.⁽⁹⁾ Nauka Lenina o dwóch kulturach w granicach kultury jednego narodu rzuca jaskrawe światło na ten istotny problem. Była by to oczywista wulgaryzacja, gdybyśmy chcieli dostrzegać elementy demokratycznej i socjalistycznej ideologii w sztuce — powiedzmy XIX w. — tylko w sztuce chłopskiej, w ludowej twórczości. Twórczość ta stanowi podstawę całego postępowego rozwoju rosyjskiej sztuki — od dworskiej przodującej sztuki pierwszej połowy XIX w. do sztuki rewolucyjno-demokratycznej drugiej połowy stulecia. Tak czy inaczej jednak obraz rozwoju sztuki w antagonistycznych klasowych społeczeństwach — jest z jednej strony, obrazem walki prądów, gdzie „nowe“ walczy ze „starym“, przyszłość z przeszłością i gdzie ta walka kończy się obaleniem starego, „wybuchem“ starego kierunku w rodzaju słynnego „buntu 13“ w 1863 r.

Zupełnie inaczej układa się stosunek sztuki do społeczeństwa w epoce socjalizmu.

Jesteśmy dziś świadkami stopniowego zbliżenia „uczonej“ sztuki z twórczością ludową. Innymi słowy obserwujemy zanik nieprzebytej przepaści pomiędzy zawodową sztuką a sztuką amatorską (samorodną), chociaż nie oznacza to oczywiście, że pomiędzy nimi zacierają się w ogóle wszelkie różnice.

W swym słynnym wstępie do „Krytyki ekonomii politycznej“ Marks wskazał na sprzeczność epickiej twórczości i wielkiej maszynowej produkcji, dostrzegając że gleba eposu — mitologia — zniknęła „z chwilą rzeczywistego opanowania sił przyrody“.⁽¹⁰⁾

Ta niebywale głęboka uwaga otrzymuje nową treść w warunkach socjalizmu. Praktyka socjalizmu wykazała, że wszystkie cuda techniki, cała uprzemysłowiona potęga pracy, kiedy przestaje być ujarzmiającą człowieka siłą, lecz naodwrot, staje się warunkiem gwarantującym wyzwolenie wszystkich duchowych możliwości człowieka — nie przeszkadza rozwojowi ludowej twórczości. Traci ona przy tym oczywiście swój naiwnie-mitologiczny charakter, ale nie znaczy to, że epiczne formy sztuki w radzieckich warunkach są sztuczne i konwencjonalne. Kiedy Gorki nazwał Stalskiego „Homerem XX wieku“ — nie była to zwykła charakterystyka metaforyczna.

Zatracać w warunkach radzieckiej kultury ograniczoną patriarchalną naiwność, epopea zachowuje i rozwija swą zasadniczą treść — bezpośrednio, praktyczne wcielenie powszechnych pragnień i dążeń ludu.

W radzieckich warunkach jednakże zachodzi także i odwrotny proces. Sztuka zawodowa szeroko wchłania źródła ludowej twórczości i z kolei się nimi wzbogaca.

Motorem stopniowego zbliżenia sztuki zawodowej i amatorskiej (samorodnej), w którym to zbliżeniu sztuka jedna i druga wzajemnie wzbogaca i rozwija się na nowej podstawie, jest to, że nasza sztuka nie ma i nie może mieć innych interesów oprócz interesów ludu. Istotną przyczyną podziału sztuki na „uczoną“ i „ludową“ — był podział pracy, który spowodował także klasowe rozwarstwienie społeczeństwa. U nas w epoce socjalizmu, chociaż podział pracy został zachowany, to jednak istnieją już tendencje do jego zniesienia: ruch Stachanowski — jak wskazuje Stalin — nakreśla drogi przewyższania przeciwieństw pracy umysłowej i fizycznej; pojawiły się istotne oznaki zacierania granic pomiędzy miastem a wsią, co nawiasem mówiąc, znalazło już swój artystyczny wyraz w poszukiwaniach architektonicznego obrazu wsi-miasta. Przy zachowaniu jednak podziału pracy w warunkach socjalizmu — artyści zawodowi nie są oderwani od ludu. Na odwrót, sytuacja ta daje im na danym etapie historycznym możliwość pogłębienia i starannego opracowania w sztuce myśli i uczuć ludu. Nie ma zasadniczej różnicy w pojęciu obrazu myśli i zespołu uczuć pomiędzy niedoskonałym jeszcze obrazem artysty-amatora, przedstawiającym zwycięstwo Radzieckiej Armii, a dziełami mistrzów malarstwa — Sokołowa-Skali, Grekowa, Awiłowa, Kriwonogowa itd. Ale zawodowi malarze właśnie dlatego, że są mistrzami swego rzemiosła pełniej i wyraźniej realizują w swych obrazach dążenia ludu. Właśnie dlatego, że zawodowy artysta czerpie materiał bezpośrednio z życia i zainteresowań ludu, dlatego, że w strukturze socjalistycznego społeczeństwa nie ma podstaw do istnienia dwóch odrębnych nurtów sztuki — sprzeczności między twórczością ludową a sztuką zawodową tracą swój zasadniczy charakter. Istnieje dla nich jeden materiał, jeden cel, jedna idea. Artysta czerpie swe natchnienia i swe idee, którymi się kieruje i cele, które sobie stawia z ludu budującego komunizm pod kierunkiem partii bolszewickiej; właśnie od ludu otrzymuje on pochwały i krytykę swej działalności. Żywe pędy naszej sztuki wszystkie swe korzenie zapuszczają w lud i są związane nierozdzielnie z ludem. W radzieckich warunkach bardziej niż kiedykolwiek „sztuka nie może oderwać się od losu ludu“.⁽¹¹⁾

Jeżeli dawniej zasadnicza różnica między sztuką a takim społecznym zjawiskiem jak język polegała na

tym, że ten ostatni był ogólnoludowy, a sztuka, z powodu podziału społeczeństwa na antagonistyczne klasy, taką nie była — to obecnie radziecka sztuka stoi na stanowisku ogólnoludowym.

Artysta starający się odtworzyć kołchozowe chłopstwo — pod żadnym względem nie przeciwstawia swego stanowiska innym artystom. A. Płastow jest w przeważającej mierze malarzem życia kołchozowego, ale to nie stanowi dla jego sztuki jakichkolwiek elementów społecznej „wyłącznieści“.

Dlatego też możemy powiedzieć, że nasza sztuka przedstawia wyższy typ, zasadniczo nową fazę rozwoju ludowej artystycznej kultury, bo ludowość osiąga tu taki rozmach i głębię, o jakich nie było mowy na żadnym poprzednim etapie rozwoju sztuki.

Co to jest ludowość radzieckiej sztuki, jeżeli będziemy rozpatrywać sprawę z punktu widzenia jej treści?

Podstawą ludowości radzieckiej sztuki pod względem treści jest jej nierozzerwalna łączność z życiem ludu, z interesami socjalistycznego państwa, z kierującymi ideami bolszewickiej partii. Stosunki, które ułożyły się pomiędzy sztuką a socjalistycznym społeczeństwem, gwarantują sztuce możliwość brania bezpośredniego udziału w praktycznej budowie komunistycznego społeczeństwa. Przodujący bohaterowie utworów radzieckiej literatury, filmu, teatru, plastyki są typowymi przedstawicielami radzieckiego ludu. Są oni „gospodarzami życia“ w rzeczywistości; ich myśli, uczucia i wola są realizowane w obrazach radzieckich artystów.

Ludowość tego czy innego dzieła określa się właściwą miarą życiowej prawdy. Dawniej służyć społeczeństwu oznaczało dla artysty służyć jakiejś części, jakiejś klasie tego społeczeństwa. Obecnie, przy istnieniu moralno-politycznej jedności radzieckiego ludu, najbardziej wyraźna świadomość swego społecznego rowołania, konieczność służenia życiowym potrzebom ludu — stanowi podstawę ludowości radzieckiej kultury artystycznej.

Sztuka radziecka zrobiła swym bohaterem milionowe masy ludzi pracy — budowniczych komunizmu, twórców nowego życia. Z drugiej strony, sztuka stała się narzędziem ich duchowego wzbogacenia. Ta sytuacja wymagała nieuchronnie od sztuki uogólnienia i ukształtowania myśli i uczuć, dążeń i namiętności tych milionowych mas.

Sukcesy socjalizmu w naszym kraju powodują stały i nieubłagany wzrost materialnych i duchowych potrzeb ludu. Dla zaspokojenia duchowych potrzeb ludu sztuce wyznaczono niemało miejsca i postawiono jej niemałe zadania: „Albowiem socjalizm, marksistowski socjalizm oznacza nie ograniczenie potrzeb osobistych, ale wszechstronne ich rozszerzenie i rozkwit, oznacza nie ograniczenie czy wyrzeczenie się zaspokojenia tych potrzeb, ale wszechstronne i całkowite zaspokojenie wszystkich potrzeb ludzi pracy rozwiniętych pod względem kulturalnym“.¹²⁾

Wielka Październikowa Socjalistyczna Rewolucja radykalnie zmieniła sytuację człowieka pracy w społeczeństwie, przywróciła mu wszystkie materialne i duchowe wartości stworzone jego pracą i odebrane mu przez klasy panujące. Zniszczenie wszelkiego wyzysku zagwarantowało masom jak najszerze możliwości duchowego rozwoju, dając każdemu człowiekowi pracy możliwość, a nawet obowiązek stania się *człowiekiem*. Dawna sztuka była postawiona przed koniecznością dostrzegania całego bogactwa duchowych możliwości

człowieka — własności klasy panującej. Riepin w Kainie, Surikow w Strzelcach dostrzegli potężne możliwości ducha ludzkiego, którym nigdy nie było sędzone w pełni dać temu wyraz w życiu.

Z drugiej strony żadne wyzyskujące społeczeństwo, a w szczególności społeczeństwo kapitalistyczne, nie jest zdolne do tego by cenić człowieka jak człowieka. Wiąże ono siłą rzeczy swe przedstawienie o człowieku ze stanowymi, rasowymi, majątkowymi albo jakimiś innymi ograniczającymi momentami. Tylko socjalistyczne społeczeństwo rozbija to całe ograniczające uwarunkowanie i otwiera nieograniczone możliwości prawdziwej oceny człowieka. „Nie stan majątkowy, nie pochodzenie narodowościowe, nie płeć, nie stanowisko służbowe, lecz osobiste zdolności i osobista praca każdego obywatela określają jego stanowisko w społeczeństwie“¹³⁾ — podkreśla Stalin nowe kryteria oceny człowieka w socjalistycznym społeczeństwie.

Tylko to, czym w istocie jest człowiek, jego praca dla dobra ojczyzny, w której wykazuje swe zdolności — stanowi prawdziwą wartość osobowości. Stąd też dla sztuki otwiera się źródło duchowego bogactwa człowieka w każdym aktywnym, świadomym budowniczym komunizmu. U nas po raz pierwszy w całej pełni i z pełnym wyrazem dźwięczą piękne słowa Gorkiego — „Człowiek — to brzmi dumnie“.

„Powinniśmy przede wszystkim nauczyć się oceniać ludzi“ — uczył Stalin i jego mądra wskazówka służy jako nić przewodnia artystom postępującym drogą socjalistycznego realizmu. Oceniać ludzi według ich osobistych zalet, według twórczości, według ich spraw — znaczy cenić w ludziach *człowieka*.

Mówiąc o zadaniach radzieckiej szkoły jako narzędzia wychowania, Lenin pisał: „...burżuazja... na czoło szkolnej sprawy stawiała swą burżuazyjną politykę... nigdy nie troszcząc się o to, ażeby ze szkoły zrobić narzędzie wychowania ludzkiej jednostki. Teraz jest zrozumiałe dla wszystkich że może to zrobić tylko socjalistyczna szkoła, stojąca w nierozzerwalnej łączności ze wszystkimi ludźmi pracy...“¹⁴⁾ Ta znakomita leninowska myśl znajduje w pełni swoje zastosowanie do sztuki. Tylko twórczość artystyczna nierozzerwalnie związana ze wszystkimi ludźmi pracy, wyrażająca ich interesy, może stać się „narzędziem wychowania ludzkiej jednostki“, a nie zamaskowanym narzędziem burżuazyjnej polityki.

Tej leninowskiej myśli nie należy oczywiście tłumaczyć na korzyść formalistycznego subiektywizmu. Przeciwnie. Jest ona skierowana przeciwko bezpodstawnym pretensjom formalistów chcących wyrazić „osobistą wolność człowieka“ i jego twórczości. Amerykańscy surrealiści sporo na ten temat krzycząc, nie tylko nie przyczyniają się do duchowego wzbogacenia ludzi, lecz na odwrót, demoralizują i deprawują duszę człowieka dla dogodzenia reakcyjnemu imperializmowi. Radziecka sztuka natomiast niosąc w masy szlachetne idee i uczucia, w rzeczywistości staje się „narzędziem ludzkiej jednostki“. Obraz Kukryniksów „Koniec“ jest uosobieniem gniewu, pogardy, nieprzejmowania milionów ludzi w stosunku do nikczemnego podżegacza wojny — Hitlera; w tym znaczeniu obraz ten jest jaskrawą realizacją najszerzych dążeń ludowych, myśli i wzruszeń. „Atomowa melancholia“ Salvatora Dali ma na celu zaszczepienie w duszę człowieka zwierzęcego strachu, zgniętego zamętu uczuć, zatrutego rozkładu myśli. Czy jest to „narzędzie ludzkiej

jednostki“? Radziecka sztuka staje się „narzędziem jednostki“, bo tylko ona jest zdolna ocenić, wysłać człowieka pracy, wysłać go za to, czym on rzeczywiście jest. Znajduje ona człowieka wszędzie, gdzie mieszkają, walczą, tworzą i myślą radzieccy ludzie. Widzimy ich w „Przesłuchaniu komunistów“ Johansona i w „Leninie“ Cyplakowa, w „Liście z frontu“ Laktionowa, „Na tratwach“ Romasa, w „Gospodarzach ziemi“ Maksimienki, w „Święcie w kołchozie“ Płastowa, w niestorowskim portrecie Muchinej i w portretach stachanowców „Sierpa i młotu“ Gorełowa. W nieprzebranej mnogości otwiera się przed nami piękny obraz ludu — twórcy, zwycięzcy, jednolitego i zgodnego w swych dążeniach, pod dowództwem partii Lenina-Stalina celem doprowadzenia do końca wielkiej sprawy budowania komunizmu.

Lud, zwykły człowiek pracy wszedł do sztuki jako jej najpiękniejsza treść. Sztuka radziecka widzi swój ideał narodowy w walce o komunizm, w stałym zwycięskim marszu naprzód, w tworzeniu „nowego“ w życiu, które bezgranicznie wzbogaca człowieka niszcząc w nim ostatnie znamiona zakorzenionych przeżytków kapitalizmu.

Na gruncie tym odbywa się zwalczanie kastowego, zawodowego elitaryzmu odziedziczonego przez niektórych radzieckich artystów z przeszłości. Życie zainteresowaniami i dążnościami szerokimi mas bez przeciwstawiania im swych osobistych artystycznych trosk i wątpliwości jest celem, do którego prowadzi wyrobienie w artyście nie tylko poczucia obowiązku obywatelskiego „odpowiadania“ tylko na istotne dla ludu sprawy, ale i wyrobienie poczucia obowiązku u artysty *wyrażania* dążeń mas w ich najlepszych i najbardziej postępowych przejawach.

Bardzo ważnym warunkiem tego było stworzenie nowej, artystycznej inteligencji. Partia wychowała nową socjalistyczną inteligencję, a w tej liczbie także i artystyczną.

„Myślę — mówił Stalin na XVIII Zjeździe Partii — że narodzenie tej nowej, ludowej, socjalistycznej inteligencji jest jednym z najważniejszych rezultatów kulturalnej rewolucji w naszym kraju“.¹⁵⁾

W skład nowej, ludowej artystycznej inteligencji weszli przedstawiciele starszego pokolenia malarzy zbliżających się do władzy radzieckiej na skutek cierpliwej i wytrwałej wychowawczej pracy bolszewickiej partii — tacy jak Grekow, Brodzki, Grabar, Juon i inni — oraz kadry młodych artystów, którzy wyszli z ludu, studiujących w radzieckich wyższych uczelniach (Wuzach), kształtujących się duchowo w warunkach budowania socjalizmu. Ta nowa inteligencja artystyczna potrafiła posunąć dalszy rozwój sztuki radzieckiej, osiągając najwyższy poziom realizmu socjalistycznego. Na sztuce tej partia mogła w zupełności polegać, jeśli chodzi o komunistyczne wychowanie ludzi pracy, albowiem sztuka ta przeniknięta była duchem bolszewickiej ideowości, dążeniem do oddania swych sił dla ludu.

„Wreszcie zmienił się — podkreślał J. W. Stalin — również sam charakter działalności inteligencji. Dawniej musiała ona służyć klasom bogatym, nie miała bowiem innego wyjścia. Teraz powinna służyć ludowi, albowiem nie ma już klas wyzyskujących“.¹⁶⁾

W warunkach ustroju obszarniczo-burżuazyjnego starej Rosji — artysta zawsze był zmuszony doświadczać na swojej skórze ucisku klas panujących, ponie-

waż w rękach tych ostatnich znajdowały się środki materialne. Jeżeli nawet zależność finansowa nie zmuszała artysty do przejścia na pozycję wychwalania panujących stosunków społecznych, to jednakże ograniczała w ogromnej mierze jego zamysły i sposób ich wyrażania. Tego rodzaju uciekinierzy z burżuazyjnej klasy, jak np. P. M. Tretiakow albo nawet S. Mamontow byli wyjątkami.

Uwolnienie od panujących i wyzyskujących klas dawało artystom możliwości, których nigdy nie mieli w starej Rosji. Nic i nikt nie stawia mistrzom sztuki przeszkód w bezpośredniej służbie ludowi. W ZSRR wszystkie materialne, organizacyjne i duchowe warunki pracy artysty gwarantują mu nieograniczone możliwości życia się ze swym ludem, myślenia jego myślami, przejmowania się jego wzruszeniami, wyrażania jego najgłębszych dążeń.

Dlatego też ważnym warunkiem owocności pracy artysty w naszym kraju jest jego bliski stosunek z ludem, z jego życiem i myślami. Najbardziej natomiast przeszkadza artyście oderwanie od ludu, nieumiejętność stania się w pełnym tego słowa znaczeniu okiem — albo jak mówił Gorki „zbiornikiem duszy ludu“. Niestety można jeszcze spotkać malarzy, którzy jakoś stronią od kipiącego życia naszych ludzi, którzy wyjeżdżając latem z Moskwy, szukają jak najbardziej zapadłych miejscowości — a w domu, wbrew testamentowi Fiedotowa, całą, czy prawie całą pracę wykonują w pracowni.

CK WKP(b) ujawniając braki w rozwoju poszczególnych ogniw radzieckiej sztuki podkreślał, że „wielu dramaturgów stoi na uboczu podstawowych zagadnień współczesności, nie zna życia i potrzeb narodu, nie umie odtwarzać pozytywnych cech i zalet radzieckiego człowieka“.¹⁷⁾ Być artystą ludowym w treści swej sztuki — to znaczy umieć odzwierciedlać „pracę radzieckich ludzi, ich wysiłki i bohaterstwo, ich wysokie moralne i społeczne zalety“¹⁸⁾ — w dostępnej, bliskiej ludowi formie.

Nigdzie tak jaskrawie nie wyraża się demoralizująca istota formalizmu w sztuce jak w jego wrogim stosunku do ludu. „Pomijanie zapytań ludu, jego ducha, jego twórczości — oznacza, że formalistyczny kierunek w muzyce posiada skrajnie antyludowy charakter“¹⁹⁾ mówił A. A. Żdanow. Odnosi się to w całej pełni także i do malarstwa. Formalistyczne „dzieła“ Tatlina, Sterenberga, Tischlera zniknęły jak kamień w wodę, ponieważ były one nieskończeniem ludowi dalekie, co więcej wrogie tak pod względem systemu myślowego jak i pod względem przemądrzałej, bezsensownej formy.

Rozumiejąc ludowość jako szeroką, ideową, społeczną-organizującą bazę naszej sztuki — dochodzimy oczywiście do wniosku, że sztuka nasza powinna w pełni czerpać swój materiał, obrazy i formy ze skarbnicy ludowej twórczości. Widzimy istotnie jak nasza muzyka na szeroką skalę wykorzystuje ludową pieśń, ludowe melodie. Spotykamy przykłady pojawiania się na filmach inscenizacji różnego rodzaju ludowych opowieści itp. W literaturze obserwujemy wykorzystywanie motywów ludowej twórczości w dużej ilości i skali (np. wiersze Isakowskiego).

Mamy tu do czynienia z bardzo ważnym zagadnieniem, niezwykle aktualnym w budowie socjalistycznej, artystycznej kultury. Zagadnienie to polega na tym, że pozostając w ścisłym związku z ludem radzieckim

jako całością — sztuka socjalistyczna w treści posiada najbogatszą różnorodność narodowych form. Sztuka rosyjska, ukraińska, uzbicka, gruzińska, ormiańska itd. — przy zachowaniu jedności swej socjalistycznej treści — posiada różnorodność i niezwykle bogactwo wykazania swej narodowej formy.

Nie mamy zamiaru właśnie na tym miejscu rozstrząsać niezwykle ważnego zagadnienia socjalistycznej treści i narodowej formy radzieckiej sztuki. Problem ten poruszamy tylko w związku z zagadnieniem ludowości.

U podstaw teorii sztuki socjalistycznej w jej różnorodnych narodowych przejawach leży nauka Józefa Stalina o socjalistycznej treści i narodowej formie kultury radzieckiej.

Stalin dał znakomite w swej głębi i jasności określenie istoty radzieckiej kultury, której częścią organiczną jest sztuka: „Proletariacka w swej treści, narodowa w formie — taka jest ogólnoludzka kultura, do której zmierza socjalizm“.²⁰⁾ Przedstawiając tę tezę Stalin mówił: „Tworzymy proletariacką kulturę. Jest to zupełnie słuszne. Ale słuszne jest także i to, że kultura proletariacka, socjalistyczna w swej treści, przyjmuje różne formy i sposoby wyrazu u różnych ludów zaangażowanych w socjalistycznej budowie, w zależności od różnicy języka, obyczajów itd.“²¹⁾

Nie ma i nie może być odtąd sztuki pozbawionej narodowości ani na obecnym etapie historycznym ani na przyszłość. Kosmopolityczni krytycy, krzewiąc obiektywnie „ideę“ wojującego amerykańskiego imperializmu, dążącego do zniszczenia politycznej i kulturalnej suwerenności narodów — wyrządzili niemałe szkody — podkopując same podstawy bolszewickiej polityki w dziedzinie rozwoju narodowych form sztuki.

Moralno-polityczna jedność ludu radzieckiego, braterstwo narodów ZSRR w powszechnym marszu do komunizmu, mających jeden cel i jedno zainteresowanie — gwarantuje jedność socjalistycznej treści radzieckiej sztuki. Ale ta jedna treść nabiera różnorodnej formy w zależności od historycznych tradycji, sposobu życia, właściwości obyczajów i charakteru tego czy innego ludu, narodu. Maksymalny rozwój narodowej sztuki, zagwarantowanie każdej narodowości możliwości samostannego rozwoju swojej artystycznej kultury — jest ważnym warunkiem rozkwitu całej sztuki socjalistycznego realizmu.

Podstawą narodowej formy kultury — jak wskazuje J. W. Stalin — jest język. „Narodowy język jest formą narodowej kultury“.²²⁾ Jest to forma, w której może być zawarta różna treść i która dlatego posiada ogólnonarodowy charakter. „Kultura może być burżuazyjna i socjalistyczna, język natomiast, jako środek komunikowania się ludzi, jest zawsze językiem ogólnonarodowym i może obsługiwać zarówno kulturę burżuazyjną jak i socjalistyczną“.²³⁾

Te bardzo istotne wskazania Stalina służą nam jako nić przewodnia do rozwiązania zagadnienia sztuki narodowej w formie i socjalistycznej w treści.

Nie byłoby chyba słuszne sprowadzanie pojęcia narodowej formy tylko do wykorzystywania wzorów i motywów ludowej twórczości, folkloru lub jeszcze bardziej feudalnej sztuki danego narodu.

Stylizacja na średniowieczną miniaturę w Uzbekistanie lub na starożytnie freski w Gruzji, jak np. w wypadku Gudiaszwilięgo, nie jest przykładem owego rozwoju artystycznych form narodowych.

Oczywiście wykorzystywanie ludowej tradycji, w szczególności sztuki średniowiecznej w jej poszczególne elementach i wzorach może być nadzwyczaj korzystne. Przypomnijmy chociażby budowle Tamana w Eweranie. Nie ulega wątpliwości, że bardzo ważnym elementem architektonicznej ornamentyki jest wykorzystywanie ludowych wzorów, czego przykłady znajdujemy na Ukrainie, w Uzbekistanie, Gruzji itd. Ale po pierwsze nie można sprowadzać całego zagadnienia narodowej formy, ludowej tradycji w sztuce tylko do odtworzenia tradycyjnych motywów artystycznych, w szczególności średniowiecznych — po drugie powinno się dokonać starannego wyboru, ponieważ właśnie sztuka średniowieczna kryje cały szereg ograniczoności. Nie mając tego na uwadze można dojść do kopiowania, do bezkrytycznego odtwarzania średniowiecznych obrazów, oczywiście bardzo dalekich od naszej rzeczywistości socjalistycznej. Jest rzeczą wiadomą, że burżuazyjni nacjonaliści w Gruzji, na Ukrainie i w innych miejscach wciągali swoją wrogą ideologię do radzieckiego ludu pod maską rzekomego odrodzenia feudalnych „ikonowych“ narodowych form. Grupa Bojczuka, który był wrogiem ukraińskiego ludu — usilnie maskowała swój formalizm stylizacją na starą ukraińską sztukę. Warto przy tym podkreślić, że podobne wypadki nie doprowadziły nigdy do osiągnięcia prawdziwego odrodzenia rzeczywiście narodowych tradycji. Bojczuk plótł o ukraińskim portrecie, a malował obrazy w duchu kosmopolitycznego formalizmu. Podstawą rozwoju narodowej formy w sztuce powinno być odrodzenie i rozwój wszystkich żywych i bogatych tradycji artystycznej kultury narodu, które wzbogacają się przez praktykę współczesnej rzeczywistości.

Narodowa forma socjalistycznej w treści plastyki radzieckiej — to nie tylko określone formalne motywy, właściwości, przypuszcmy kolorystycznego stroju, typowego ornamentu itd. Oczywiście i te momenty mają swoje znaczenie, ale wydaje się nam, że nie są one decydujące w dziedzinie sztuk plastycznych. Sztuka radzieckiej Armenii różni się od sztuki Republiki Kazachskiej nie tyle manierą malarską, ile charakterem i sposobem życia ludu, odzwierciedlonym w dziełach sztuki. Od kazachskiego artysty nie żądamy odtworzenia życia winnicowych kołchozów z całym otaczającym przepychem południowej przyrody, tak samo jak od ormiańskiego artysty nie będziemy oczekiwali poezji stepowych przestrzeni, po której urządzają wyścigi dżygici wyspecjalizowani w hodowli koni.

Wskazując na ten, naszym zdaniem, istotny moment — bynajmniej nie zaprzeczamy konieczności włączania do rozwoju socjalistycznej kultury artystycznej każdego narodu jego bogatej przeszłości artystycznej. Przy rozpatrywaniu tego zagadnienia powinniśmy się oprzeć na ważnych wskazaniach Lenina i Stalina.

Lenin pisał: „Są dwa narody w każdym współczesnym narodzie — powiemy wszystkim nacjonal-socjalistom. Są dwie narodowe kultury w każdej narodowej kulturze. Istnieje wielkoruska kultura Puriszkiwiczów, Guzkowych i Struwe — ale istnieje też wielkoruska kultura charakteryzująca się takimi nazwiskami jak Czernyszewski i Plechanow. Takie same dwie kultury istnieją u Ukraińców, jak i w Niemczech, Francji, Anglii, u Żydów itd.“²⁴⁾

Nauka Lenina o dwóch kulturach określa podejście do zagadnień rozwoju narodowych tradycji w radziec-

kich warunkach. Włodzimierz Iljicz żądał, ażeby z każdej narodowej kultury były brane „jej konsekwentnie socjalistyczne i demokratyczne elementy“.²⁵⁾ Oczywiście nie należy rozumować w ten sposób, że dajmy na to w sztuce rosyjskiej należy rozwijać tradycje pieredwizników, a nie należy rozwijać tradycji artystów początku XIX wieku — Kiprenskiego, Martosa i innych. Jest tylko ważne, ażeby postępowe, związane z ludem tendencje były podstawowym materiałem, który rozwija się w nowych warunkach. Portrety Rokotowa i Lewickiego należą do największych skarbów narodowej tradycji rosyjskiej sztuki. Nie interesują one nas jednak jako dziedzictwo w swej szlachecko-stanowej ograniczoności, lecz w swej ogólnoludzkiej postępowej treści, która jest jednym z ogniw rozwoju rosyjskiej narodowej w formie artystycznej kultury.

Wielkie postępowe tradycje sztuki każdego narodu nabywają nieograniczonych możliwości rozkwitu w warunkach socjalizmu. Teraz dopiero stają się one zdolne do życia, ponieważ zostały zniszczone wyzyskujące klasy, które w przeszłości stanowiły pożywkę „kultury Puriszkiwiczów, Guczkowych i Struwe“. Tylko prawdziwie ludowa sztuka, sztuka wyrażająca interesy milionów — rozwija się w radzieckich warunkach szeroko i bujnie i to powoduje, że staje się ona wyjątkowo czuła na ludowe tradycje w sztuce przeszłości, nierozzerwalnie zbliża radziecką sztukę każdego narodu z najlepszymi przejawami ludowej artystycznej kultury czasów przeszłych.

W naszych czasach rozwój ludowych tradycji artystycznych jest uwarunkowany rozwojem nowych socjalistycznych narodów w Związku Radzieckim. „Na gruzach starych, burżuazyjnych narodów — pisze Stalin — powstają i rozwijają się nowe, socjalistyczne narody, które są o wiele bardziej zwarte niż jakikolwiek burżuazyjny naród, ponieważ są one wolne od nieprzejednanych klasowych sprzeczności trawiących burżuazyjne narody i są one o wiele bardziej ogólnoludowe aniżeli jakikolwiek burżuazyjny naród“.²⁶⁾

Narodzenie ogólnoludowych narodów, narodów socjalistycznych tworzy podstawy niebywałego rozkwitu prawdziwie ogólnoludowej sztuki i na tym gruncie podstawy rozwoju, odrodzenia i wzbogacenia żywych tradycji demokracji i socjalizmu w artystycznej kulturze przeszłości. Cudowny ludowy przemyśl artystyczny narodów Środkowej Azji był w warunkach kapitalizmu skazany na zagładę. Ustrój socjalistyczny uratował go od zniszczenia i teraz zachwycamy się wspaniałymi turkmeńskimi dywanami, uzbecką rzeźbą, tadżyckim haftem.

Obecnie formy artystyczne nabywają nowego życia, rozwijają się, wzbogacają się, napełniają się nową treścią. Odbywa się proces wzrostu, wzbogacania narodowej artystycznej formy socjalistycznej w treści sztuki, której podstawą, fundamentem, punktem wyjściowym jest ludowa tradycja artystyczna.

Olbrzymie przemiany w charakterze, sposobie życia, w poziomie kultury ludów ZSRR przyczyniają się do rozwoju postępowych elementów sztuki przeszłości, a równocześnie do włączenia nowych elementów narodowej formy, odpowiadających nowej socjalistycznej treści życia narodu.

Nawet w odniesieniu do narodu rosyjskiego, którego kultura także i do wybuchu rewolucji stała na bardzo wysokim poziomie — A. A. Zdanow zauważył, że „nie jesteśmy już tymi Rosjanami, którymi byliśmy

do 1917 roku i nasza Rosja nie jest ta sama i nasz charakter nie jest ten sam“.²⁷⁾ W znacznie większym stopniu odnosi się to do tych ludów, które w carskiej Rosji były w sytuacji narodów podbitych.

Jest rzeczą powszechnie znaną, że na przykład u całego szeregu ludów Północy, kultura do czasu rewolucji stała na niezwykle niskim stopniu rozwoju. Ludy te znajdowały się w stadium rozkładu ustroju rodowego i ich formy sztuki były też odpowiednie: rzeźba na kości, plectenie itd. Oczywiście byłoby dziwne gdybyśmy sądzili, że na skutek zachowania narodowej formy ich artystycznej kultury, nie powinniśmy wszczepiać stopniowo, w miarę kulturalnego rozwoju ludu — nowych obrazów, rodzajów i metod sztuki. Buriat-Mongołowie do czasów rewolucji nie mieli malarstwa we współczesnym tego słowa znaczeniu. Malarstwo Sampilowa daje nam jaskrawy przykład sztuki głęboko narodowej w formie, w której obraz myśli, sposób życia i obyczaje buriackiego narodu znalazły swój jaskrawy wyraz — chociaż cały szereg momentów swego malarstwa Sampilow zaczerpnął z przodującego doświadczenia rosyjskiej sztuki.

Rola rosyjskiej sztuki w dziele rozwoju i wzbogacenia narodowej w formie sztuki ludów ZSRR jest olbrzymia. Jej szlachetnego wpływu na rozwój postępowych elementów swej rodzimej kultury artystycznej doświadczyło wiele ludów ZSRR jeszcze przed rewolucją. Tak właśnie pod wpływem sztuki pieredwizników powstała realistyczna szkoła malarstwa w Gruzji z Gabaszwilim i Toidze na czele. Po Wielkiej Październikowej Socjalistycznej Rewolucji wpływ ten wzrósł jeszcze bardziej, ponieważ oddziaływanie jego dokonywało się teraz zupełnie bez przeszkód w miarę rozwoju narodowych kultur. Wiele narodów do tego czasu w ogóle nie znających realistycznego malarstwa — rozwija je teraz przy pomocy rosyjskich artystów Związku Radzieckiego mnożąc równocześnie własne narodowe kadry.

Nowa socjalistyczna treść sztuki wymaga nowej formy. Całe zagadnienie polega na tym, ażeby ta nowa forma była narodowa, a nie stanowiła li tylko zaprzeczenia całego poprzedniego artystycznego i w ogóle kulturalnego doświadczenia ludu. Przeciwnie — powinna je ona rozwijać i wzbogacać w nowych warunkach. Szczucew budując teatr w Taszkencie przyciągnął do twórczej współpracy doskonałych rzeźbiarzy ganczu. Starożytna tradycja rzemiosła odrodziła się tu w nowych formach i nowych obrazach.

Zagadnienie narodowej formy w sztuce jest nierozzerwalnie związane z innym zagadnieniem przyswojenia artystycznego dziedzictwa przeszłości. Zagadnienie dziedzictwa jest jednym z najważniejszych zagadnień rozwoju naszej socjalistycznej sztuki, formowania sztuki socjalistycznego realizmu. Bez dokładnej znajomości kultury przeszłości, bez wykorzystania dziedzictwa — sztuka socjalistycznego realizmu nie może się rozwijać. Problem dziedzictwa jest jednym z najważniejszych problemów z punktu widzenia praktycznego budowania naszej artystycznej kultury.

Ale co to znaczy problem dziedzictwa? Co to znaczy dziedziczyć sztukę przeszłości?

Partia uczy nas uważnego i troskliwego odnoszenia się do dziedzictwa. Wszelkie nihilistyczne odnoszenie się doń jest z reguły związane z antyludowymi formalistycznymi tendencjami, a zatem może i powinno być rozpatrywane jako dążenie do poderwania podstaw

budownictwa radzieckiej sztuki, sztuki realizmu socjalistycznego.

Wiadomo jak konsekwentnie podkreślał W. I. Lenin konieczność opanowania dziedzictwa w okresie, kiedy formalisci podnieśli szczególnie wielki hałas, chcąc „wyrzucić klasyków na śmietnik“. Podkreślał on, że „trzeba wziąć całą kulturę, którą pozostawił kapitalizm i z niej zbudować socjalizm. Trzeba wziąć całą naukę, technikę, całą wiedzę, sztukę. Bez tego życia komunistycznego społeczeństwa zbudować nie możemy“.²⁸⁾

Wyjaśniając zagadnienie stosunku nowej, proletariackiej kultury do starej kultury, sformułował on znakomitą tezę: „Kultura proletariacka nie wyskoczyła nie wiadomo skąd, nie jest wymysłem ludzi mniających się specjalistami od kultury proletariackiej. Wszystko to jest zupełna bzdura. Kultura proletariacka powinna być prawidłowym rozwinięciem tych zasobów wiedzy, które ludzkość wypracowała pod jarzmem społeczeństwa kapitalistycznego, społeczeństwa obszarniczego, społeczeństwa biurokratycznego“.²⁹⁾

„Dlaczego — protestował Lenin przeciw formalistycznemu nihilizmowi w stosunku do klasyków — mamy odwracać się od tego co prawdziwie piękne, wyrzec się tego jako punktu wyjściowego do dalszego rozwoju tylko dlatego, że to jest „stare“? Dlaczego mamy uwielbiać nowość jak boga, któremu należy poddać się tylko dlatego, że „to nowe“? Nonsens, całkowity nonsens“.³⁰⁾ Te nieśmiertelne wskazania Lenina są wytycznymi w praktycznej pracy przodującej sztuki radzieckiej rosnącej w oparciu o klasyczne dziedzictwo, przede wszystkim dziedzictwo rosyjskiego realizmu.

Oczywiście nie wszystko z przeszłości należy naśladować. Należy naśladować to co najlepsze, to co najbardziej postępowe, co najcenniejsze w sztuce przeszłości — jak to wynika z leninowskiej nauki o dwóch kulturach. Jednakże co konkretnie oznacza — krytycznie wykorzystywać dziedzictwo? Duże znaczenie w praktycznym wdrożeniu radzieckiej kultury artystycznej posiada podniesienie rzemiosła artystycznego. Wielcy mistrzowie przeszłości zdobyli nieprześcignione dotychczas wyżyny mistrzostwa artystycznego. Sztuka ich jest wspaniałą szkołą dla artysty. Na dziełach klasyków można i powinno się uczyć rzemiosła sztuki w ścisłym tego słowa znaczeniu.

Wiemy bardzo dobrze, jak wiele skorzystali nasi artyści przez studiowanie stylu wielkich klasyków rosyjskiego malarstwa. Możemy wskazać na wpływ Riepina i jego maniery malarskiej na twórczość wielu naszych artystów, na przykład Johansona. Ale uczenie się rzemiosła nie jest jedyną formą opanowania dziedzictwa — to jeszcze nie wszystko. Opanowanie rzemiosła jest rzeczą niezwykle ważną. Sztuki bez rzemiosła w ogóle nie może być i jeżeli artysta nie jest mistrzem w znaczeniu władania techniką swego rzemiosła — to będzie najznakomitszym malarzem potencjalnie, ale nie potrafi zrealizować swych pomysłów. Uczyć się władania swym rzemiosłem u artystów przeszłości — to znaczy wspinać się do szczytów wspaniałego opanowania mistrzostwa. Ale jeżeli weźmiemy technikę sztuki, jej rzemiosło, majsterstwo w ścisłym tego słowa znaczeniu, to oczywiście nie wyczerpiemy przez to wykorzystania dziedzictwa. W sztuce przeszłości interesuje nas nie tylko technika.

U klasyków można i powinno się uczyć głębi przenikania życia, umiejętności obserwowania i uogólniania dostrzeganych zjawisk, umiejętności stwarzania artystycznego obrazu i znalezienia dlań precyzyjnej zewnętrznej formy.

To wszystko, ściśle mówiąc, wchodzi w zakres problemów mistrzostwa artystycznego, którego z powodzeniem uczą się nasi artyści. Ale ważna jest jeszcze i inna rzecz, a m. próba określenia stosunku sztuki socjalistycznego realizmu do sztuki przeszłości po to, aby uchwycić zasadę wykorzystania dziedzictwa.

Na przestrzeni całego rozwoju ludzkości do rewolucji socjalistycznej — nagromadziło się w sztuce olbrzymie doświadczenie, dokonano olbrzymich osiągnięć, postawiono i częściowo rozwiązano ważniejsze problemy. W ciągu tysiąclecia swego istnienia sztuka stworzyła olbrzymie wartości w sensie przedstawienia najrozmaitszych stron rzeczywistości. Ludzkość wzbogaciła się wiedzą z wielu krańców świata. To całe olbrzymie doświadczenie artystycznego poznania życia stanowi podstawę, na której może dokonywać się dalszy rozwój artystyczny.

Przedstawiając duchowe bogactwa radzieckiego człowieka, malarze nasi biorą za punkt wyjścia doświadczenie w odtwarzaniu duchowego bogactwa człowieka, które zostało zdobyte przez artystów przeszłości. A. Gierasimow w swych portretach korzysta z doświadczeń Riepina, Bubnow w swoim „Poranku na Kulikowym Polu“ opierał się na Surikowie, Romadin w swych pejzażach — na dziełach Waśniecowa, Sawrasowa i Lewitana. Przyłączają się oni do wielkich tradycji realistycznego poznania rzeczywistości. W sztuce radzieckiej zostały osiągnięte największe zwycięstwa w wyniku głębokiego i skrupulatnego studiowania klasyków właśnie z punktu widzenia treści. Ale opierać się na wzorach klasycznych — to nie znaczy powtarzać rozwiązań wielkich mistrzów przeszłości. „Nie twierdzimy — mówił A. A. Żdanow na obradach działaczy radzieckiej muzyki — że klasyczne dziedzictwo jest absolutnym szczytem kultury muzycznej. Jeżeli byśmy tak mówili, byłoby to równoznaczne z przyznaniem się do tego, że postęp kończy się na klasykach. Ale do tego czasu klasyczne wzory pozostają nieprześcignione. To znaczy, że trzeba się uczyć i jeszcze raz uczyć, brać z klasycznego muzycznego dziedzictwa wszystko co jest w nim najlepsze i co jest konieczne do dalszego rozwoju muzyki radzieckiej“.³¹⁾ Słowa te w pełni znajdują zastosowanie także do malarstwa. Wielkie dzieła Riepina i Surikowa, Kiprenskiego i Iwanowa, Tycjana i Velasqueza nie zostały prześcignione przez radzieckich malarzy. To nie znaczy, że nie można ich prześcignąć. Ale po to, zdaniem A. A. Żdanowa, trzeba je najpierw „doścignąć“.

Przy głębokim badaniu sztuki przeszłości artysta radziecki styka się z szeregiem takich problemów, których klasycy, bez względu na ich prawdziwą wielkość — nie potrafili rozwiązać. Możemy wykazać na historii światowej sztuki istnienia całego szeregu tak zwanych „zakazanych“ zagadnień, których sztuka przeszłości nie była w stanie rozwiązać, albowiem nie było na to warunków historycznych. Robiła ona wysiłki aby je rozwiązać, często wchodziła w tragiczne konflikty, ale pozostawała jednakże bezsilna. Było to m. in. zagadnienie stosunku jednostki do społeczeństwa, obowiązku i uczucia, wolności i niewolnictwa, życia i śmierci itd. Wszystkie te zagadnienia były po-

stawione i rozpracowane w sposób bardzo różnorodny i bogaty, ale mimo wszystko ludzki geniusz do końca nie mógł ich rozwiązać. I oto okazuje się, że sztuka realizmu socjalistycznego jest w stanie rozwiązać te tragiczne antynomie artystycznych kultur przeszłości: jest ona zdolna dać odpowiedź na te zagadnienia, które ludzkość postawiła w swym artystycznym rozwoju w poprzednich epokach. Nie znaczy to, że nasi artyści rozwiązali już wszystkie te zagadnienia. Na razie chodzi tu raczej o tendencje. Ale i z tego punktu widzenia należy koniecznie podkreślić, że tylko w oparciu o doświadczenia przeszłości, radziecki artysta potrafi wypowiedzieć w sztuce swe nowe słowo.

Z tego punktu widzenia problem artystycznego dziedzictwa jest znacznie bardziej skomplikowany niż zagadnienie samego uczenia się techniki — rzemiosła w ścisłym tego słowa znaczeniu. Prawdziwy artysta może być dużym, wybitnym mistrzem, rozwiązującym istotne problemy swego czasu tylko wtedy, gdy opanował całe doświadczenie artystycznego rozwoju przeszłości. Dlatego dla każdego radzieckiego artysty ma tak dużą wagę przyswojenie sobie artystycznego doświadczenia przeszłości, zbadanie go, zrozumienie dążeń, poszukiwań itd., które były postawione w sztuce przeszłości, z tym jednak, ażeby w swej własnej sztuce dążyć do rozwiązania problemów, które pozostały nierozwiązane w przeszłości i wysunąć nowe problemy, opierając się na już dokonanych osiągnięciach przez pokolenia przeszłości. Dlatego też problem dziedzictwa nie sprowadza się do problemu wykorzystywania metod mistrzów sztuki klasycznej, stawia on przede wszystkim wyjaśnienie podstawowych zagadnień, podstawowych problemów, wysuniętych przez sztukę przeszłości.

Powróćmy teraz do ogólnej analizy zagadnienia przeszłości. To że sztuka socjalistycznego realizmu wyraża rozwój kultury narodowej w formie, kultury socjalistycznych narodów — określa tę szczególną rolę, którą odgrywa narodowa tradycja. Mamy na myśli rozwój narodowej tradycji w jej najbardziej postępowych, historycznych tendencjach. To właśnie powoduje, że problem opanowania narodowego dziedzictwa jest tak zasadniczy i istotny. Zagadnienie to można rozwiązać w sposób prawidłowy tylko w oparciu o naukę Stalina o socjalistycznych narodach i o kulturze socjalistycznej w treści i narodowej formie.

Rozpatrując problemy socjalistycznej treści i narodowej formy — często wyłącza się zupełnie niesłusznie — sztukę rosyjską.

Sztuka Rosji Radzieckiej, wyrażając w swych dziełach socjalistyczną treść, posiada jak i każda inna sztuka narodową formę.

Znaczenie, które przypisujemy w naszej praktyce dziedzictwu sztuki rosyjskiej, potwierdza tę tezę. Nasza radziecka sztuka rosyjska, oczywiście nie jest z punktu widzenia swego narodowego oblicza — jakimś amorficznym odgałęzieniem „ogólno-europejskiej“ sztuki.

Będąc jedną z najbardziej wyrazistych sztuk narodowych, jest ona oczywiście nieodłączną częścią kultury ludzkości. Ale nie znaczy to zupełnie, że nie ma w niej jasno wyrażonej „narodowej indywidualności“ — jeżeli posłużymy się sformułowaniem Biełińskiego.

Sztuka radziecka nie wyrzeka się badania i wykorzystywania wszystkich osiągnięć światowej klasyki —

ale my budujemy naszą narodową w formie kultury artystycznej i tym określają się konkretne zadania i znaczenie, które zdobywa narodowe dziedzictwo.

Zagadnienie narodowej formy rosyjskiej sztuki — jest zagadnieniem bardzo skomplikowanym. W czym ujawnia się z największą wyrazistością narodowy charakter sztuki rosyjskiej? Co jest najbardziej narodowe z punktu widzenia rozwoju sztuki rosyjskiej: malarstwo Kipreńskiego, Fiedotowa, Riepina czy Sierowa? Oczywiście i pierwsze i drugie i trzecie i czwarte przedstawia różne strony rozwoju rosyjskiej kultury artystycznej. Często popełnia się błąd, sądząc, że narodowy charakter jest czymś poprzedzającym rozwój samej sztuki, jakimś ogólnym oderwanym pojęciem pewnej idei, występującej tylko w różnych formach. Taka w swej istocie idealistyczna koncepcja jest sprzeczna ze stalinowskimi wskazaniem o historycznym charakterze procesu formowania się narodu. Ślusne będzie tylko to podejście, przy którym zagadnienie postawimy na gruncie historycznym. Nie będziemy pomniejszać głębokiego narodowego charakteru średniowiecznej sztuki Rublowa, ale powinniśmy zrozumieć, że w twórczości Riepina demokratyczne elementy sztuki rosyjskiej występują w okresie przedsocjalistycznym z największą siłą, jakiej — rzecz rozumiała — nie mogło być z przyczyn historycznych w epoce Rublowa. Narodową formę rosyjskiej sztuki trzeba ujmować w procesie rozwojowym. Rozwój sztuki rosyjskiej w warunkach socjalizmu jest nie tylko odtworzeniem form staro-rosyjskiej kultury artystycznej, chociaż jest ona złotą rezerwą naszej sztuki. Nowe życie, nowa kultura wymaga rozwoju narodowej tradycji. Wymaga to jednak także stworzenia nowych form, wytyczenia nowych dróg, nie tylko w znaczeniu treści ale i formy, nie tylko w znaczeniu idei, które stanowią istotę sztuki — ale i w znaczeniu nowych obrazów itd. Dlatego ludowość sztuki socjalistycznej zakłada nie tylko ludowość treści ale i formy. Byłoby błędem widzieć tę ostatnią w naśladownictwie starych tradycyjnych motywów i wzorów. Niekiedy takie naśladownictwo może doprowadzić artystę nie do prawdziwej ludowej formy, lecz do jej pseudoludowości — jak to na przykład miało miejsce u niektórych artystów w narodowych republikach, usiłujących przedstawić pod maską ludowości reprodukcje zacofanych zjawisk życia, do tego jeszcze w średniowiecznych zwierzęcych formach.

Ludowość formy zakłada przede wszystkim jej szeroką dostępność. Skomplikowane, kolorystyczne ćwiczenia zwolenników impresjonizmu zaciemniają znaczenie odtwarzanego zjawiska, ponieważ subiektywny proces postrzegania zastępuje tu prawdziwą tożsamość formy, która jest konieczna dla jasnej, ogólnej zrozumiałości obrazu. Problem realistycznej formy w malarstwie radzieckim wymaga osobnego rozpatrzenia. Zagadnienie to poruszane jest przez naszą krytykę w sposób niewystarczający. Dlatego należy tu tylko podkreślić, że realizm formy — to przede wszystkim najbardziej przekonywująca siła w przekazywaniu świata obiektywnie istniejącego i dostrzegalnego przez normalne ludzkie oko — świata nieoszczonego chorobliwą fantazją i nędznym sileniem się na oryginalność. Być dostępnym dla ludu w znaczeniu formy — to znaczy widzieć tak, jak widzą miliony ludzi. Nie znaczy to — widzieć tak samo jak widzi każdy inny człowiek. Takie podejście byłoby odmówieniem artyście szczególnej ostrości wzroku, umiejętności głębszego

i ostrzejszego widzenia świata, niż to ma miejsce u nie-artystów. Na pewno nie ma dla artysty większego szczęścia, niż umieć zobaczyć każdy przedmiot w sposób tak bogaty i wielostronny, w jaki mogą go zobaczyć miliony ócz. Z tego punktu widzenia można powiedzieć, że jeżeli ludowość sztuki polega na wyrażeniu myśli, uczuć i dążeń ludu, to ludowość formy artystycznej zakłada umiejętność widzenia tak jak widzi oko ludu.

Oto dlaczego zagadnienia ludowości formy, a zarazem ludowości sztuki w ogóle, nie należy sprowadzać tylko do zagadnienia naśladowstwa ludowej twórczości lub w ogóle starej sztuki narodowej. Wykorzystanie przedstawiń i form sztuki ludowej można było nazwać koniecznym warunkiem rozwoju formy narodowej, ale ludowość radzieckiej sztuki nie istnieje poza jej socjalistyczną treścią. Trzeba rozdzielić te dwa zagadnienia. Narodowa forma sztuki opiera się na *opanowaniu i dalszym rozwoju* artystycznego doświadczenia właściwego danemu narodowi — ale w naszych warunkach socjalizmu, ten dalszy rozwój określa się socjalistyczną treścią sztuki, tj. innymi słowy, wyrażeniem w sztuce życia i postępowych dążeń ludu, warunkujących równocześnie nowe elementy narodowej formy.

Weźmy jako przykład taki film, jak „Czapajew“ — jedno z klasycznych dzieł radzieckiej sztuki filmowej; na czym polega ludowość obrazu Czapajewa? Występuje ona przede wszystkim tam, gdzie mamy do czynienia z obrazem namiętnego bojownika o sprawę ludu, z obrazem *nowego* człowieka, rewolucjonisty, walczącego o szczęście mas pracujących, tj. tam, gdzie najostrzej występuje nowa, socjalistyczna treść ludowości bohatera. Z tą nową treścią organicznie zlewają się sceny, wiążące obraz ze starymi tradycjami. (Np. pieśni Jermaka).

Ludowość naszej sztuki przejawia się przede wszystkim w walce sztuki o szczęście i rozwijanie się ludu, w jego uczestnictwie w budowie naszej Ojczyzny, w utwierdzeniu i wysławianiu zdobyczy socjalizmu, osiągniętych pod kierownictwem partii bolszewików, pod dowództwem Lenina i Stalina.

Należy uświadomić sobie jedno niezwyklej wagi zagadnienie: jakie są wzajemne stosunki problemu ludowości sztuki realizmu socjalistycznego i zagadnienia, które Lenin sformułował w 1905 r. jako zagadnienie partyjności sztuki. Rozumiejąc przez partyjność sztuki nasiąknięcie artysty ideami bolszewizmu — należy podkreślić, że nasza sztuka, aktywnie włączona do walki o komunizm, musi być organicznie, nierozzerwalnie związana z ludem, z partią Lenina-Stalina. Łączność z życiem, bezpośredni udział w praktycznej walce mas pracujących, realizowanie najlepszych dążeń człowieka radzieckiego — oto podstawowe momenty „określające bolszewicką ideowość socjalistycznej kultury artystycznej.

Byłoby błędem wyciągać stąd wnioski identyfikowania takiej formy działalności społecznej jak sztuka — z polityczno-partyjną pracą we właściwym tego słowa znaczeniu. Lenin żądał: „Sprawa literatury powinna stać się częścią ogólnoproletariackiej sprawy“.³²⁾ Mając na uwadze konieczność nierozzerwalnej jedności interesów artysty i ludu, przestrzegał on jednak i w tym wypadku przed upraszczaniem. „Nie ulega wątpliwości, że sprawa literatury w mniejszym stopniu niż wszystko inne poddaje się mechanicznemu zrównaniu, niwelowaniu, panowaniu większości nad

mniejszością. Nie ulega wątpliwości, że w tej dziedzinie bezwarunkowo jest konieczne zagwarantowanie osobistej inicjatywy na dużą skalę, indywidualnych dyspozycji, pola działania myśli i fantazji, formy i treści“.³³⁾

Stalin dobitnie podkreślał szkodliwość praktykowanego przez RAPP przenoszenia na dziedzinę sztuki pojęć ściśle partyjnych. „Uważam za niesłuszne samo postawienie sprawy o „prawych“ i „lewych“ w literaturze pięknej (a to znaczy i w teatrze). Pojęcie „prawe“ lub „lewe“ obecnie w naszym kraju jest pojęciem partyjnym, ściśle wewnątrz partyjnym. „Prawe“ czy „lewe“ — to ludzie odchylający się w tę lub inną stronę od linii czysto partyjnej. Byłoby dlatego rzeczą dziwną stosować te pojęcia do takiej niepartyjnej i bez porównania szerszej dziedziny, jak literatura piękna, teatr itd.“³⁴⁾

A zatem nie powinno mieć miejsca utożsamianie partyjności, w organizacyjno-politycznym znaczeniu tego słowa i spraw literacko-artystycznych. Wypaczenia dokonane w związku z tym zagadnieniem przez rappowskich „teoretyków“, odradzające się niekiedy jeszcze dzisiaj w formie swoistego neorappostwa — zaciemniały najelementarniejsze rzeczy. Wytwarzała się taka sytuacja, że wszyscy radzieccy artyści, jeżeli nie są członkami partii — są w mniejszym lub większym stopniu jakby „niepełnowartościowi“ i należy przed nimi mieć się na baczności. Innymi słowy, zamiast zespалania siły sztuki radzieckiej, rappowcy wnieśli w nią rozłam, manię ugrupowań wpływając hamująco na sprawę rozwoju naszej sztuki właśnie w jej łączności z ludem, z postępowymi ideami bolszewickiej partii.

Dlatego są tu potrzebne niektóre sprecyzowania.

W klasowym społeczeństwie nie ma i nie może być takiej ideologii, która byłaby ponadklasowa, która nie byłaby wyrażeniem idei określonych grup społecznych, która nie odbijałaby określonych społecznych interesów. Z tego punktu widzenia każda sztuka w społeczeństwie klasowym jest sztuką „partyjną“. Rozpatruje ona zawsze rzeczywistość z określonych stanowisk społecznych, walczy o określone ideały, broni określonych interesów społecznych, propaguje określone zasady. Wszelkie legendy o bezpartyjności sztuki, o jej niezależności od sprawy praktycznego życia — są albo złudzeniem, albo świadomym oszustwem, chętnie rozpowszechnianym przez apologetów klas wyzyskujących. Nigdy i nigdzie nie było i nie może być sztuki, któraby jawnie lub skrycie nie wyrażała tych czy innych socjalnych idei i dążeń. Z tego punktu widzenia nasza sztuka radziecka jest tak samo partyjna, jak i każda inna; broni ona określonych społecznych spraw, broni określonych zasad, zasad komunizmu.

Ale partyjność sztuki radzieckiej różni się zasadniczo od partyjności sztuki burżuazyjnej. Jeszcze w okresie przedrewolucyjnym, jak tylko zaczęła się formować sztuka rewolucyjnego proletariatu — Lenin dokładnie określił to zasadnicze rozróżnienie w artykule „Organizacja partyjna a literatura partyjna“.

Zasada partyjności sztuki radzieckiej przewiduje **otwartą** łączność z ludem, proste i jasne uświadomienie sobie i uznanie siebie za „część ogólnoproletariackiej sprawy“. Sztuka burżuazyjna, przeciwnie, wszelkimi sposobami dąży do ukrycia i zamaskowania swych prawdziwych stanowisk, ponieważ jest ona zainteresowana w tym, aby ukryć egoistyczną istotę

idei swojej klasy. Właśnie dlatego partyjność jest ideą proletariacką, bezpartyjność jest ideą burżuazyjną — wskazywał Lenin. Hasłem bezpartyjności, jest hasło przeciwstawienia „wolnej“ sztuki i „skutego w kajdany“ życia — maska, ukrywająca prawdziwie burżuazyjne klasowe oblicze wszelkiej formalistycznej sztuki.

W warunkach przedrewolucyjnych, w warunkach zdecydowanego zróżnicowania klas, leninowskie żądanie partyjności oznaczało, że artysta musi uświadomić sobie swe klasowe stanowisko, ażeby móc świadomie brać udział w społecznej walce. Wskazując burżuazyjnym artystom, święcie wierzącym w „wolność sztuki“ i w swą własną bezpartyjność, że oni w istocie, znajdują się w niewoli „kiecy“ — Lenin szedł w kierunku odsłonięcia sprzeczności społecznych i demaskowania iluzji. W tych historycznych warunkach żądało się od artysty dokładnego zdania sobie sprawy, po której stronie barykady stoi i o co walczy za pomocą swej sztuki. To uświadomienie sobie swego klasowego oblicza wymagało decyzji przyłączenia się do określonej partii. Hasło Lenina było skierowane przeciwko „bezpartyjności“ sztuki burżuazyjnej, ponieważ sztuka klasy rewolucyjnej, powołanej do zniszczenia wszelkiej formy ucisku, nie jest i nie może być zainteresowana w ukrywaniu swego klasowego stanowiska. Za nią stoi prawda, za nią stoi przyszłość. Taką była już sztuka Gorkiego w okresie rewolucji 1905 r., taka pozostała sztuka radziecka na zawsze w swych najbardziej przodujących przejawach.

Sytuacja historyczna jednak zmienia się w warunkach socjalizmu. Sztuka nabiera innego stosunku do społeczeństwa, stając się w pełni wyrazem jego idei i dążeń. Ustrój socjalistyczny niszczy antagonistyczne klasy. W naszym społeczeństwie osiągnięto harmonijną jedność interesów wszystkich grup społecznych: klasy robotniczej, kolechowskiego chłopstwa, radzieckiej inteligencji. Józef Stalin wskazywał, że w społeczeństwie naszym „granice między klasą robotniczą a chłopstwem, jak również między tymi klasami a inteligencją — zacierają się, dawna zaś wyłączość klasowa — zanika“.³⁵) Dlatego w społeczeństwie naszym nie ma takich prądów artystycznych, które wyrażałyby interesy różnych, wrogich sobie klas lub grup społecznych, zanika sztuka zbudowana na klasowej odrębności.

Moralno-polityczna jedność radzieckiego ludu zjednoczonego wokół partii Lenina-Stalina stanowi to źródło, w którym ziszcza się cała ideologia radzieckiego społeczeństwa. Z tego punktu widzenia partyjność naszej sztuki przekształca się w jej ludowość, ponieważ wyraża ona postępowe idee całego ludu. Ideowe stanowisko naszej sztuki przejawia się przede wszystkim w tym, że wyraża ona idee całego ludu, służy całemu ludowi, broni interesów całego ludu.

W tym znaczeniu sytuacja sztuki w naszym socjalistycznym społeczeństwie i położenie sztuki w przeszłych formacjach społecznych podzielonych na antagonistyczne klasy — różnią się zasadniczo. Niewzruszalną jedność naszego narodu zespolonego wokół partii, około wielkiego wodza — towarzysza Stalina, doprowadza do tego, że nie ma żadnej różnicy w interesach i ideałach komunistów i bezpartyjnych. Moralno-polityczna jedność radzieckich ludzi znajduje swój silny wyraz w radzieckiej, socjalistycznej demokracji, w tym, że lud nazwał komunistów i bezpartyjnych Stalinowskim blokiem. Nie może to nie znaleźć odbi-

cia w sztuce. Jeżeli A. Płastow jest w zasadzie piewą radzieckiej wsi, to nie znaczy to wcale, że jego ideały i dążenia różnią się w czymkolwiek od ideałów i dążeń innych artystów, stojących na wspólnej platformie ideowo-politycznej. Nasza artystyczna kultura jest w pełnym tego słowa znaczeniu kulturą powszechnie ludową.

W społeczeństwie klasowym każda sztuka wyraża zawsze interesy tylko jakiejś części społeczeństwa. Nawet jeżeli mamy do czynienia nie ze sztuką klasy panującej lecz uciemiężonej, chociaż często wyraża ona najbardziej postępowe i przodujące tendencje ważne dla całego ludu — to i tak realizuje ona bezpośrednio dążenia i idee tylko części społeczeństwa. Kiedy Kramskoj i jego współtowarzysze wystąpili z programem sztuki demokratycznej — to w celu rozwinięcia i ugruntowania tego programu musieli znaleźć się w obozie opozycyjnym w stosunku do dworskich idei Akademii. Sztuka radziecka uzbrojona ideami bolszewizmu, wyraża najwyższe, najbardziej postępowe interesy ludu jako całości. Ideowa tendencyjność najlepszych dzieł radzieckich mistrzów jest wyrażeniem dążeń całego ludu. Łącząc wszystkie swe twórcze siły wokół idei komunizmu — ugruntowują oni swe zasady. Jeżeli sztuka przy tym przeciwstawia siebie wrogiemu obozowi, to ten obóz leży nie wewnątrz społeczeństwa radzieckiego, lecz poza nim. Sztuka wzmacnia swe zasady i idee w rozstrzygającej walce przeciwko zdeprawowanej ideologii reakcyjno-burżuazyjnej sztuki, przeciwko całemu światu imperializmu, agresji, kapitalistycznego niewolnictwa. Jeżeli nasza „sztuka nie może odłączyć siebie od losu narodu“³⁶), jeżeli łączy myśli, wolę i uczucia wszystkich ludzi radzieckich, jeżeli w pełnym tego słowa znaczeniu jest ona ogólnoludowa — umocnienie w niej ideałów i dążeń ludu, nabiera nowego charakteru. Sztuka przeszłości, wyrażając antagonistyczne klasowe interesy, zawierała zawsze moment przeciwstawienia swojej klasy innym klasom. W radzieckich warunkach sztuka kształtuje idee całego społeczeństwa, broni jego interesów, wyraża dążenia całego ludu. Reprezentuje ona jedną z form ideologicznych ugruntowania panujących stosunków społecznych, obrony ich przed zamięchem z zewnątrz, przed światem imperializmu i wojny przeciwstawiającemu się światu socjalizmu i demokracji.

Ta właśnie okoliczność, zasadniczo nowy charakter sztuki radzieckiej, jej ogólnoludowość — warunkuje specyficzne prawa jej historycznego rozwoju. W przeszłości walka „nowego“ ze „starym“ doprowadzała nieuchronnie do „wybuchu“, do zaprzeczenia starych form artystycznych, ponieważ takie wybuchy były wyrazem wykluczających się nawzajem klasowych interesów. Przypatrzaliśmy już przykład „buntu 13“, kiedy demokratyczna rosyjska młodzież artystyczna wystąpiła z konsekwentną negacją dworskiej sztuki Akademii. Taki sam charakter wybuchu, zanegowania „starego“ i ugruntowania „nowego“ na jego zgłiszczach — miała artystyczna reforma czasów Piotra I z jej stanowczym zaprzeczeniem średniowiecznych, religijnych form sztuki i śmiałym zaszczerpieniem podstaw realizacyjnego sposobu odtwarzania rzeczywistości. Historia sztuki powszechnej zna wiele takich rewolucyjnych skoków. Przypomnijmy przewrót dokonany przez artystów Odrodzenia, albo gruntowne obalenie starych zasad sztuki wywołane przez mieszczańską rewolucję francuską w 1789 roku.

Jest rzeczą zrozumiałą, że w warunkach społeczeństwa antagonistycznego — zmiana starego, artystycznego kierunku na nowy musiała zawsze odbywać się w omawianych warunkach gwałtownie, za pomocą „wybuchu“. Sztuka podlega takim samym prawom jak każde inne zjawisko społeczne związane z walką klas. Ale jak wskazuje Józef Stalin w swej znakomitej pracy „Marksizm a zagadnienia językoznawstwa“, „prawo przechodzenia od dawnej jakości do nowej drogą wybuchu nie daje się zastosować nie tylko do historii rozwoju języka — nie zawsze daje się ono zastosować również do innych zjawisk społecznych należących do kategorii bazy lub nadbudowy. Obowiązuje ono w stosunku do społeczeństwa podzielonego na wrogie klasy. Nie ma ono natomiast zupełnie mocy obowiązującej dla społeczeństwa nie mającego wrogich klas.“³⁷⁾

Ta znakomita nowa teza Józefa Stalina daje nam w ręce klucz do zrozumienia prawidłowego rozwoju sztuki realizmu socjalistycznego.

W społeczeństwie socjalistycznym z jego ogólnoludową sztuką nie ma i nie może być takich „wybuchów“ w kulturze artystycznej, któreby odrzucając przeszłość, stawiały na jej miejsce jakąś zupełnie nową zasadę. Już pierwsze poczynania radzieckiej sztuki realistycznej, jej wzrastanie i rozwój idzie drogą konsekwentnego umacniania i pogłębiania twórczej metody. Od obrazów achrrowców do dzieł połowy lat 30-tych i dalej jeszcze poprzez obrazy epoki wielkiej wojny ojczyźnianej do obecnego etapu — rozwój malarstwa radzieckiego ciągnie się jedną linią wzrostu i współzawodnictwa. „Nowe“ w naszej sztuce żywi się nowymi zadaniami ogólnoludowej walki, nowymi dążeniami i zwycięstwami radzieckich ludzi.

Zwróćmy uwagę na jedną ważną okoliczność. Dla czego w przeszłości, w warunkach społeczeństw antagonistycznych, język rozwijał się „drogą rozwijania i doskonalenia podstawowych elementów istniejącego języka“³⁸⁾ Działo się tak dlatego, że język w swym rozwoju nie był zależny od interesów wrogich klas, albowiem stał on na ogólnoludowym stanowisku, na jakim nie mogły stać nadbudowy, a w tej liczbie i sztuka. Dzisiaj w warunkach socjalizmu, kiedy sztuka obsługuje całe społeczeństwo, kiedy tak samo jak i język staje na ogólnoludowym stanowisku — rozwój jej odbywa się „nie drogą wybuchu, nie drogą unicestwienia za jednym zamachem tego co stare i budowy nowego, lecz drogą stopniowego i długotrwałego gromadzenia elementów nowej jakości...“³⁹⁾. Możemy obserwować tę prawidłowość w rozwoju sztuki realizmu socjalistycznego właśnie jako sztuki ogólnoludowej. Wzrost realistycznego mistrzostwa, głębi i wielostronności poznania życia od „Kołchoźnicy-Brygadiera“ Riażskiego do „Zboża“ Jabłońskiej, od obrazu „Droga z Gorek“ Sokołowa-Skalia do monumentalnej płaskorzeźby Wuczeticza „Przysięgamy tobie towarzyszu Lenin...“ — to długa droga nagromadzenia tego co nowe „drogą rozwijania i doskonalenia podstawowych elementów tego co istnieje.

Rozwijanie i doskonalenie elementów realizmu stało się gruntem, na którym odbywało się „wygrywanie“ tego co stare, a przede wszystkim antyludowego formalizmu, pozostawionego nam przez kapitalistyczną przeszłość.

U podstawy takiego charakteru rozwojowego radzieckiej sztuki leży monolityczna baza — jej ludo-

wość, jedność interesów wielomilionowych mas ludzi pracy Związku Radzieckiego.

Dzisiaj w warunkach rozłamów świata na dwa obozy — wymaga się od artysty przede wszystkim ścisłego uświadomienia sobie swego powołania obrony zdobyczy socjalizmu za pomocą swej twórczości, obrony Radzieckiej Ojczyzny, sławienia jej zwycięstw, walki z ciemnymi siłami międzynarodowej reakcji.

Tu właśnie tkwi rdzeń najszlachetniejszej cechy sztuki radzieckiej — jej patriotyzm. Nie ma i nie może być artysty, nie ma i nie może być prawdziwego, dużego dzieła sztuki, które nie byłoby przesiąknięte dumą ze swego kraju, radością z powodów sukcesów — dzieła, w którym nie wyczuwałoby się gorącego i szczerzego uczucia miłości do swej socjalistycznej ojczyzny.

Kosmopolityczna krytyka walczyła przeciwko temu prawemu i wzniosłemu uczuciu zrealizowanemu w najlepszych dziełach radzieckich artystów. Na skutek jej wrogiej „roboty“ nie zostało jeszcze wykorzenione u nas niedoceniecie idei radzieckiego patriotyzmu dla owocnego rozwoju naszej sztuki.

Burżuazyjny kosmopolityzm próbuje poderwać uczucie miłości radzieckiego artysty do swej ojczyzny. Z przemówień o jedności światowej kultury — w epoce, kiedy świat podzielił się na dwa obozy — jaskrawo przebijają złośliwe wysiłki poderwania wiary w sukcesy socjalizmu, chęć pozbawienia radzieckiego artysty szlachetnego historycznego optymizmu, który zagwarantowany realnymi sukcesami Radzieckiego Kraju — jest jasnym uświadomieniem sobie dróg dalszego rozwoju. Prawo do optymizmu zostało zaczerpnięte przez sztukę radziecką w surowej walce o socjalistyczną ojczyznę. Nasz artysta posiada pełne prawo do promiennego optymizmu, o którym nadaremnie marzyło wielu spośród najlepszych artystów przeszłości. Optymizm ten opiera się na trwałej podstawie i jest żywą duszą naszej sztuki właśnie dlatego, że artysta nasz jest przekonany o przyszłości swego kraju i zna siłę socjalistycznego społeczeństwa, siłę idei komunizmu, wie o słuszności drogi naszego społeczeństwa, drogi którą wskazuje partia bolszewicka i jej wodzowie Lenin i Stalin. Tak tedy optymizm naszej sztuki występuje nie jako jakaś jej formalna cecha, lecz jako prawidłowa tendencja jej historycznego rozwoju.

Mobilizująca i przekształcająca praca naszych artystów, władających metodą socjalistycznego realizmu polega na tym, że wychowują oni naszych ludzi w duchu komunizmu, w duchu wierności partii, w duchu miłości do ojczyzny; w tym i właśnie w tym przede wszystkim tkwi *uszlachetniające* człowieka oddziaływanie sztuki radzieckiej, przesiąkniętej wzniosłymi ideami patriotyzmu.

Dobitnie ujawniła się ta cecha sztuki realizmu socjalistycznego w malarstwie epoki wielkiej wojny Ojczyźnianej. Jak wiadomo, na drugi dzień po wkroczeniu wojsk hitlerowskich do ZSRR ukazał się pierwszy plakat wzywający do obrony socjalistycznej ojczyzny. Wyjątkową rolę odegrały „Okna Tass“, plakaty, karykatury w prasie w sprawie mobilizacji duchowych sił radzieckich ludzi w walce z wrogiem. Ale nie tylko takie rodzaje sztuki jak plakat, grafika satyryczna, które z natury swej są sztuką agitacyjną — stały się w owych dniach ideową bronią radzieckiego człowieka na wojnie. Radzieckie malarstwo sztalugowe stworzyło szereg znakomitych obrazów, których mobiliz-

jące znaczenie patriotyczne jest bardzo znaczne. Przy-
pomnijmy takie dzieła jak „Niemiec przeleciał“ Pła-
stowa, „Po odejściu Niemców“ Gaponienko, „Tania“
Kukryniksów, „Na wyzwolonej ziemi“ Szmarinowa
i wiele innych. Były to rzeczy przeniknięte gorącymi
i szczerymi uczuciami, przepełnione surowym mę-
stwem i groźną nienawiścią, wzywającą do walki. By-
ły to dzieła, które mówiły o myślach, uczuciach, dąże-
niach, którymi żył lud, a one były ich ukształtowanym
wyrazem. Były to dzieła o dużej treści patriotycznej.

W latach wojny sztuka radziecka całkowicie oddała
siebie sprawie obrony Ojczyzny. W tym fakcie bardzo
wyraziście ujawnił się silny związek artysty z ludem,
który spowodował, że sztuka we wszystkich jej czoło-
wych przejawach stała się wyrazem interesów życio-
wych milionowych mas ludzi pracy Związku Radziec-
kiego. Jest to sytuacja, o której artysta w społeczeń-
stwie burżuazyjnym nie śmiał nawet marzyć. Koła
rządzące nie są w tym zainteresowane, ażeby artysta
— posługując się wyrażeniem Gorkiego — stał się
„zbiornikiem uczuć duszy ludu“, ponadto dążą one
wszelkimi sposobami do oderwania artysty od ludu.
Z goryczą pisał prezes Ligi artystów amerykańskich
Rokwell Kent w 1942 r.: „W Związku Radzieckim wa-
si najwybitniejsi artyści zostali wezwani aby dać to
co mogą najlepszego, a w Ameryce najlepszych arty-
stów pozostawia się w bezczynności“.⁴⁰⁾

W czasie drugiej wojny światowej kierownicy poli-
tyki amerykańskiej byli najbardziej zaniepokojeni
tym, ażeby *demokratyczne* dążenia szerokich mas na-
rodu amerykańskiego w walce z faszyzmem nie otrzy-
mały wyrazu w malarstwie i grafice. „Wojenni arty-
ści“ pracujący z polecenia Ministerstwa Wojny i Ma-
rynarki tworzyli dzieła propagujące amerykańską wo-
jenną technikę albo „powaby“ amerykańskiego wo-
jennego życia — spacerzy żołnierzy po afrykańskich
„kolonialnych“ miastach, „odpoczynek w towarzystwie
panienek“ itd. Inni opiewali chorobliwą „poezję“
śmierci i zniszczenia, pobudzając najciemniejsze in-
stynkty, demoralizujące i rozkładające duszę ludzką.
Taka „sztuka“ oczywiście była na rękę imperialistom
Stanów Zjednoczonych, ale wyzwalała znaczenie
wojny przeciwko faszyzmowi pozostało dla amerykań-
skich artystów ideą zabronioną. Z punktu widzenia
apologetów imperializmu to znaczenie należało do ka-
tegorii „niebezpiecznych myśli“. Oto dlaczego w la-
tach wojny ludzie zajmujący się sztuką w Ameryce
zaczęli pojmować, że „radziecki system w najwięk-
szym stopniu sprzyja rozwojowi sztuki“.⁴¹⁾

Patriotyzm sztuki radzieckiej jest prostym i bezpo-
średnim wyrażeniem ogólnoludowych idei i uczuć.
W epoce surowej walki z niemieckim faszyzmem sztuka
nabyła szczególnie jaskrawego i dobitnego wyra-
zu — ale byłoby dużym błędem sądzić, że ta cecha ra-
dzieckiej kultury artystycznej została wywołana jaki-
miś chwilowymi, przemijającymi warunkami. Patrio-
tyzm radziecki leży u samej podstawy radzieckiej sztuki;
może on przyjmować różne formy w zależności od
konkretnych warunków historycznych, ale należy ko-
niecznie podkreślić, że jest on nieodłączną organiczną
cechą socjalistycznego realizmu w sztuce.

Jeżeli na przykład weźmiemy pod uwagę radzieckie
malarstwo drugiej połowy lat 30-tych — to nietrudno
dostrzec w nim szczególną wyrazistość świątecznego
nastroju życia. Triumfalny nastrój radości „Niezapom-
nianego“ W. Efanowa, majestatyczna podniosłość

w obrazie „J. W. Stalina i K. E. Woroszyłowa na Krem-
lu“ A. Gerasimowa, dumą zwycięstwa w obrazie
„Wódz, nauczyciel, przyjaciel“ G. Szegala, kipiące wy-
czucie życia w „Święcie w Kołchozie“ A. Płastowa,
szczęśliwa radość młodości w „Oktyabrinach“ A. Bub-
nowa — oto przeważający emocjonalny ton sztuki te-
go okresu. Okres ten jest jakby wcieleniem radosnych
słów wodza, wypowiedzianych przezeń na Pierwszej
Wszechzwiązkowej naradzie stachanowców w 1935 ro-
ku. „Życie stało się lepsze, towarzysze. Życie stało się
weselsze. A gdy życie jest wesołe, to i praca idzie do-
brze“.⁴²⁾

Spółczeństwo socjalistyczne otworzyło przed arty-
stami niezwykle perspektywy odtworzenia bogactwa
i piękna nowych form życia. Rzeczywistość co dnia
i co godzinę nastęczała artyście coraz to nowe i now-
sze pociągające momenty do odtwarzania. Ogólno-
ludowe uroczystości, w czasie których miały miejsce
różne narady podsumowujące zwycięstwa i kreślące
perspektywy dalszego postępu — dały materiał Szega-
lowi i Efanowowi; historyczne przekształcenie wsi,
które raz na zawsze skończyło z „głupotą wiejskiego
życia“ — powołało do życia dzieła Płastowa, Gieras-
imowa, Gaponienki; nowe formy życia w epoce socja-
lizmu zmieniające duchowe oblicze ludzi natchnęły
Bubnowa, Łukomskiego, Odincowa, Pimenowa.

Świąteczny nastrój sztuki radzieckiej lat 30-tych był
wyrazem radości i zwycięstwa osiągniętego przez na-
ród radziecki pod kierownictwem partii, pod dowództ-
wem Stalina. Stąd pochodzi to, co można nazwać hi-
storycznym optymizmem sztuki realizmu socjalistycz-
nego. Wyrażając uczucia i myśli zwycięskiego ludu —
artyści widzieli w życiu świętość historycznych zdoby-
czy socjalizmu. Sztuka konsekwentnie i prawidłowo
stawała się hymnem pochwalnym na cześć tych zdo-
byczy, stawała się artystyczną formą *utwierdzenia*
nowych form życia. W tym utwierdzaniu rosło i krzepło
gorące uczucie ludzi do swej socjalistycznej ojczyzny.
To było wyrażeniem patriotyzmu radzieckiego.

Coraz więcej powstaje dzieł, których autorzy dopa-
trują się poezji w twórczej pracy dla dobra ojczyzny
w bohaterstwie codziennego budownictwa komuniz-
mu. Charakterystyczne są pod tym względem portrety
bohaterów socjalistycznej pracy na Wszechzwiązkowej
Wystawie 1949 r., prace Dudnika, Kugacza, Goriełowa,
Sieriebriennego, Efanowa, Kotowa i innych; artyści
szukają wyrażenia przede wszystkim szlachetności
twórczego zrywu, dążą do odtwarzania wizerunków
naszych ludzi jako twórców olbrzymiej, doniosłej
sprawy społecznej.

Ten nowy etap w rozwoju sztuki realizmu socjali-
stycznego odznacza się także niepodzielną miłością do
kraju, jej ludzi, dumą z sukcesów i osiągnięć, dąże-
niem aby jak najgodniej unieśmiertnić ich w swej
twórczości.

W różnych formach i na różnych etapach rozwoju
sztuki radzieckiej przejawia się jej patriotyzm jako
dążenie do ugruntowania socjalistycznego ustroju spo-
łecznego, jako najznakomitszej i najpiękniejszej zdo-
byczy ludzkości.

W przeszłości każdy artysta stojący na stanowisku
realizmu nie mógł całkowicie i bez zastrzeżeń stanąć
w obronie tego ustroju społecznego, w którym żył
i tworzył. Widząc ucisk człowieka przez człowieka, nie-
uważanie powinien był stać się krytykiem tego ustro-
ju albo odejść w utopijne przeciwstawianie prawdy

i piękna. W żadnym wypadku nie przesądza to jednak, że także w przeszłości każdy prawdziwie postępowy artysta był gorącym patriotą swej ojczyzny.

W społeczeństwie burżuazyjnym artysta jest pasierbem — ale i tam miłość do ojczyzny jest najszlachetniejszą cechą postępowych artystów walczących za wolność i pomyślność ojczyzny. Przypomnijmy podniosłe patriotyczne uczucia rosyjskich artystów ubiegłego stulecia — od Kiprenskiego i Aleksandra Iwanowa do Riepina i Sierowa.

Poczucie narodowej dumy radzieckiego artysty ma stokroć znacznie większą podstawę ponieważ Rosja stała się ojczyzną nowego wyższego porządku społecznego — socjalizmu, który obalił wszelkie formy społecznego ucisku.

W sztuce realizmu socjalistycznego pierwszy raz w historii staje się możliwe pełne, konsekwentne, niepodzielne ugruntowanie podstaw ustroju społecznego — artysta otrzymuje możliwość znalezienia wyższego piękna w samym życiu, w jego postępowym pochodzie.

W społeczeństwie radzieckim została osiągnięta monolityczna jedność ogólnoludowych, ogólnonarodowych interesów. Przyjacielska współpraca robotników, kółchoźników i inteligencji w powszechnej sprawie budowania komunizmu — warunkuje zasadniczą wspólność interesów i dążeń wszystkich ludzi radzieckich.

„Właśnie na gruncie tej spójni — uczy Stalin — rozwijały się takie siły napędowe jak jedność moralno-polityczna społeczeństwa radzieckiego, przyjaźń narodów ZSRR, patriotyzm radziecki“⁴³⁾

Patriotyzm radziecki jest więc bezpośrednim wyrazem spójni interesów wszystkich ludzi pracy, całego ludu w społeczeństwie socjalistycznym i to otwiera przed artystami piękne perspektywy umacniania i wysławiania w swej twórczości zdobyczy socjalizmu.

Obraz artysty Chmielko „Za wielki naród rosyjski“ przedstawia wydarzenie historyczne, uroczysty obchód zwycięstwa nad hitlerowskimi Niemcami na Kremlu. Centralna postać Stalina, jego towarzysze broni, przedstawiciele ludu — wszyscy połączeni są jednym porywem triumfu zwycięstwa. Z obrazu bije spokojne przeświadczenie, silny poważny rytm, namiętna intensywność koloru. Cały obraz przesiąknięty jest poczuciem dumy z wielkiego historycznego dokonania, uczuciem bezgranicznej miłości do twórcy zwycięstwa — wielkiego Stalina. Te żywe ludzkie uczucia koncentrują jak gdyby w sobie patriotyzm ludu.

W obrazie Chmielko, którego akcja polega na odtworzeniu wielkiego historycznego wydarzenia — miłość do Ojczyzny znajduje żeby się tak wyrazić — swój uogólniony wyraz. Niemniej jednak artyści potrafią tak samo włożyć dużo uczucia patriotyzmu w obrazy poświęcone powszedniości w jej najpospolitszych, codziennych, zwykłych zjawiskach życia ludu. Obraz Grigoriewa „Przyjęcie do komsomołu“ czy „Stalinowskie pokolenie“ — jest zdolny poruszyć serce każdego już choćby z tego powodu, że artysta tak szczerze i tkliwie pokazał nam nasze dzieci. Prawdziwa miłość do radzieckiej młodzieży spowodowała, że jego prace przeniknięte są szczerym patriotycznym uczuciem; w obrazie tym zaangażowany jest gorący piewca naszego życia, umacniający za pomocą swej sztuki znaczenie piękna i treści tego życia. Wroga radzieckiej sztuce krytyka kosmopolityczna nieraz wytykała w formie zarzutu jej zasadniczy optymizm, stała i uporczywie „tak jest“ („da“), które nasza sztuka pow-

tarza naszemu radzieckiemu życiu. Walcząc jakoby o głębię naszej sztuki — krytyka ta żadną miarą „nie przyznawała“ powszechnego, radosnego, zwycięskiego tonu naszej sztuce.

Oczywiście zagadnienie nie polega na tym, że sztuka radziecka nie powinna odtwarzać zmartwień i cierpień ludzkich. Nawet wtedy jednak, kiedy je odtwarzała, nie traciła swego optymizmu opierającego się na niespożytych patriotycznych uczuciach. I właśnie to nie podoba się kosmopolitycznym politykom. Zagadnienie nie polega na tym, czy artyści odtwarzają czy nie odtwarzają cierpień radzieckich ludzi, lecz na tym, jakie z tego wysnuwa się wnioski. Tołkaczew w graficznej serii „Chrystus na Majdanku“ próbował odtworzyć nieprawdopodobne męki ludzi, którzy trafili w łapy faszystowskich potworów. Męki te napęliły mu serce rozpaczą i jego plansze są krzykiem strachu, histerycznym szlochem. Ślepa pokora przed nieubłaganym losem — oto temat serii, temat obcy radzieckiej sztuce. Pachomow stworzył znakomitą serię, poświęconą oblężeniu Leningradu. I tu jest ogrom męki — wycieńczeni, wygłodzeni ludzie, nadludzkie wysiłki ale i nadludzki heroizm. Nie ma tu beznadziejności, lecz wysoki zachwyt nad zdumiewającym męstwem, duchową siłą radzieckiego człowieka, zdolnego pokonać każdą przeszkodę. Uczucie radzieckiego patriotyzmu nie zawiodło Pachomowa, natomiast utracił je Tołkaczew w omawianej serii.

Stąd płynie jeden wniosek, że cechą charakterystyczną sztuki realizmu socjalistycznego nie jest zaprzeczanie prawa do odtwarzania cierpień i smutków, lecz ogólne, zasadnicze, pozytywne, optymistyczne stanowisko jako wyraz uczucia patriotyzmu i wiary w niezwycożoność socjalizmu.

Krytyka kosmopolityczna nie szuka pogłębienia naszej sztuki, chce ona zawrócić ją z drogi realizmu socjalistycznego, z drogi służenia ludowi, popchnąć ją do zaprzeczenia podstaw naszego życia, do pesymizmu, do sceptycyzmu, do krytyki w stosunku do socjalistycznej rzeczywistości.

Krytyka i samokrytyka jest możliwa także i w sztukach plastycznych, chociaż rzecz prosta — raczej w satyrycznej grafice niż w malarstwie i rzeźbie. Dążenie naprzód powoduje konieczność walki z tym co stare, chylące się do upadku, przeżyte.

„Samokrytyka jest nieodłączną i stale aktywną bronią w arsenale bolszewizmu, nierozzerwalnie związaną z istotą bolszewizmu z jego rewolucyjnym duchem“⁴⁴⁾

Duch rewolucyjny bolszewizmu żąda samokrytyki, ale wypaczenie jej istotnego znaczenia jest próbą zastąpienia samokrytyki umniejszeniem postępowych zjawisk naszej rzeczywistości.

Kosmopolitycznej krytyce niezwykle podoba się w naszej sztuce wszystko co smutne, tragiczne — ale nie może ona ścierpieć w niej radości i optymizmu. Przy tej okazji powołuje się ona często na dziedzictwo. Jeżeli Rembrandt odtwarzał tragiczne twarze i tragiczne losy, a przy tym osiągał najwyższe pogłębienie, to właśnie dlatego, że tragizm leżał u podstaw społecznego ustroju, w którym żył. Była to forma osądzenia życia. Bezsensowne i głupie jest przeprowadzanie analogii pod tym względem pomiędzy sytuacją sztuki w społeczeństwie klasowo-antagonistycznym a jej położeniem w społeczeństwie socjalistycznym. Jak zaznaczyliśmy wyżej — stosunek sztuki realistycznej do społeczeństwa różni się w sposób zasadniczy w obydwu

tych wypadkach. A zatem i treść krytyki rzeczywistości w sztuce społeczeństwa burżuazyjnego skierowana **przeciwko** podstawom tego społeczeństwa, różni się od treści krytyki przeżytych form rzeczywistości w sztuce radzieckiej, nastawionej na umocnienie podstaw ustroju socjalistycznego.

Krytyka artystyczna powinna pamiętać najważniejsze wskazania Józefa Stalina:

„Mówiłem już, że walka poglądów jest i będzie, że bez tego nie jest możliwy postęp. Ale walka poglądów wśród świata pracy w obecnych warunkach toczy się nie wokół zasadniczego zagadnienia obalenia ustroju radzieckiego, lecz wokół praktycznych zagadnień polepszenia Rad, poprawienia błędów organów radzieckich — słowem wokół utrwalenia władzy radzieckiej“⁴⁵).

Walka o umocnienie podstaw socjalistycznego ustroju społecznego — jest podstawowym, ludowym, patriotycznym zadaniem sztuki realizmu socjalistycznego i nieuchronnie rodzi ona optymizm, jako artystyczną formę utwierdzenia przewodnich, postępowych form życia. Zaufanie w przyszłość, nieustraszeność przed obliczem dnia jutrzejszego określają pełen wiary w życie charakter naszej sztuki. Nawiązując do bajki Gorkiego „Dziewczyna i śmierć“ — J. W. Stalin powiedział: „Sztuka ta jest silniejsza niż „Faust“ Goethego (śmierć pokonana przez miłość)“. W słowach tych jest zawarta nie tylko głęboka ocena cudownej bajki Gorkiego, ale i wskazanie na jedną z najistotniejszych zalet postępowej sztuki socjalistycznej.

Niekiedy uważa się, że patriotyzm to *tylko* moralna cecha twórcy, która powinna wyrazić się w jego dziele.

Sprawa jednak jest znacznie głębsza. Źródłem pełnego wiary w życie charakteru naszej sztuki jest nowy jej stosunek do socjalistycznej rzeczywistości. Dlatego też radziecki artysta jest organicznie związany z ludem i czuje się piewcą i obrońcą tego życia, z którego czerpie materiał, do rozwoju którego przyczynia się z kolei swą twórczością.

U nas został ostatecznie położony kres rozłamowi między artystą a ludem, między sztuką a życiem. Tylko w epoce socjalizmu stając na gruncie konsekwentnie realistycznym jest możliwa pełna afirmacja życia i prosty, praktyczny, bezpośredni udział sztuki w budowie tego życia.

Można powiedzieć zatem, że podstawowym zadaniem artysty radzieckiego jest obrona i propaganda zdobyty socjalizmu drogą odtworzenia ich w wyrazistych i głębokich obrazach artystycznych. Zadanie to posiada szczególną aktualność polityczną. W epoce walki socjalizmu z kapitalizmem, kiedy reakcyjny imperializm przygotowuje nowe wydarzenia z zamiarem poderwania siły i niezależności naszej socjalistycznej Ojczyzny, zadania radzieckich artystów postawionych obecnie „w pierwszej linii ognia“ — stają się szczególnie ważne, odpowiedzialne ale zarazem i zaszczytne.

Niezaprzeczną cechą socjalistycznej kultury artystycznej jest jej patriotyzm związany z samą istotą socjalistycznego społeczeństwa. Obecnie jednak patriotyzm radziecki przyjmuje specyficzne formy, uzależnione od historycznej epoki, kiedy „wszystkie drogi prowadzą do komunizmu“ i kiedy rozbestwiony imperializm dąży wszystkimi siłami do przeszkodzenia postępowemu rozwojowi ludzkości. Patriotyzm radziecki jest wyrazem ludowości naszej sztuki, miłości artysty do swego kraju, do swego ludu, oddania sprawie partii Lenina — Stalina. Z drugiej strony — jest to zagadnienie istoty naszej sztuki przedstawiającej miłość ludu do swej socjalistycznej Ojczyzny, zagadnienie umacniania życia, walki o zbudowanie komunizmu. Dlatego patriotyzm radziecki jest najważniejszą podstawą naszego artystycznego rozwoju. Jest on konkretnym artystyczno-politycznym wyrazem ludowości naszej sztuki. Właśnie w patriotyzmie radzieckim należy szukać podstawowych, przewodnich zasad, kryteriów i miary dla pojmowania tego, co to jest ludowość naszej sztuki.

Przekład: Władysława Jaworska.

PRZYPISY

1. „Lenin o kulturze i sztuce“ M. 1938, str. 299.
2. W. I. Lenin: Dz. T. XXVII, str. 376
3. W. I. Lenin: Dz. T. XXVII, str. 388.
4. A. A. Zdanow: Referat o czasopiśmie „Zwiedza“ i „Leningrad“, str. 38.
5. W. I. Lenin: Dz. T. XVI str. 293. Wyd. pol. Lenin o literaturze. Książka 1947, str. 14.
6. W. I. Lenin: Dz. T. XXX, str. 54.
7. W. I. Lenin: Dz. T. X, str. 27.
8. Tamże str. 30—31. Wyd. pol. str. 47.
9. J. W. Stalin: Marksizm a zagadnienie językoznawstwa. Gospolitizdat. M. 1950, str. 8.
10. K. Marks i F. Engels: Dz. T. XII, cz. I, str. 203.
11. A. A. Zdanow: Referat o czasopiśmie „Zwiedza“ i „Leningrad“, str. 23.
12. J. W. Stalin: Referat sprawozdawczy na XVII zjeździe partii. Zagadnienia leninizmu, wyd. 11-e, str. 473. Wyd. pol. str. 447.
13. J. W. Stalin: O projekcie Konstytucji Związku SRR. Zagadnienie leninizmu, wyd. 11-e, str. 517.
14. W. I. Lenin: Dz. T. XXVIII, str. 386.
15. J. W. Stalin: Referat sprawozdawczy na XVIII zjeździe partii. Zagadnienia leninizmu, wyd. 11-e, str. 589.
16. J. W. Stalin: O projekcie konstytucji Związku SRR. Zagadnienia leninizmu, wyd. 11-e str. 512.
17. „O repertuarze teatrów dramatycznych i sposobach ich ulepszenia“. Postanowienie CK WKP (b) z 26 sierpnia 1946 r. Gospolitizdat. 1950, str. 11—12.
18. A. A. Zdanow: Referat o czasopiśmie „Zwiedza“ i „Leningrad“, str. 5.
19. „Narada działaczy radzieckiej muzyki w CK WKP(b)“ Wyd. „Prawda“, M. 1948, str. 137.
20. J. W. Stalin: Dz. T. VII, str. 138.
21. Tamże.
22. J. W. Stalin: Marksizm a zagadnienia językoznawstwa, str. 21.
23. Tamże, str. 20.
24. W. I. Lenin: Dz. T. XX, str. 16.
25. W. I. Lenin: Dz. T. XIX, str. 217.
26. J. W. Stalin: Dz. T. XI, str. 340—341.
27. A. A. Zdanow: Referat o czasopiśmie „Zwiedza“ i „Leningrad“, str. 36.