

Zeszyty społeczno-naukowe **poprostu**

N. DMITRIJEWA

NIEKTÓRE ZAGADNIENIA ESTETYKI

(Skrót artykułu opublikowanego w Nr 3
czasopisma radzieckiego „Iskusstwo”
z 1953 r.)

Nr 40

DODATEK DO N - ru 44 (259) POPROSTU

Z nim przystąpimy do rozpatrzenia problemu treści i formy w sztuce, trzeba wyjaśnić sobie filozoficzny sens tych pojęć.

Materializm dialektyczny rozpatruje formę i treść nie w metafizycznym oderwaniu i odosobnieniu tych kategorii, lecz w ich nierozrwalnej jedności dialektycznej, w ich wzajemnym powiązaniu. Formę pojmujemy nie jako „zewnętrzny wygląd“, lecz jako wewnętrzną strukturę, jako organizację treści, przy czym określa charakter tej organizacji sama treść. Forma nie jest naczyniem, które można wypełnić wszelką treścią, i które się z tego powodu zupełnie nie zmieni — forma nie jest obojętna w stosunku do treści, lecz jest zależna od niej. Można powiedzieć, że forma jest realnym istnieniem treści, konkretnym jej przejawem. Język jest formą myślenia ludzkiego; przez co jest on równieży, jak mówił K. Marks, „bezpośrednią rzeczywistością myśli“.

Forma nie tylko zależy od treści lecz również wpływa na nią. Wpływać może ona w dwojaki sposób: albo sprzyjając rozwojowi i przejawianiu się treści, lub też hamując ją. Jeżeli forma jest mniej ruchliwa niż treść, to zaczyna na pewnym etapie rozwoju i wzrostu treści przeszkadzać dalszemu jej rozwojowi, przekształca się w jej hamulec — wtedy między formą a treścią powstaje sprzeczność. Aby tę sprzeczność rozwijać niezbędne jest odnowienie formy.

Klasycznym przykładem powiązania i współdziałania treści i formy jest stosunek między słami wytwórczymi społeczeństwa a stosunkami produkcji.

Analiza ich stosunku wzajemnego, dokonana w Krótkim Kursie Historii WKP(b), wyjaśnia nam zagadnienie współdziałania formy i treści: forma wpływa na rozwój treści, lecz treść jest tym, co decyduje; forma kształtuje się w zależności od treści i zgodnie z nią.

Nie należy sądzić, że konflikt między formą a treścią musi istnieć zawsze, na wszystkich etapach rozwoju.

W pracy „Anarchizm czy socjalizm?“ J. W. Stalin podkreśla, że konflikt istnieje nie między treścią a formą w ogóle, lecz między starą formą a nową treścią. Jeśli natomiast forma prawidłowo wyraża treść i rozwija się razem z nią, to takiego konfliktu, doprowadzającego do zasadniczej zmiany formy, może nie być: forma w tym wypadku przeobraża się nie popadając w sprzeczność z treścią. Przykładem tego jest stosunek wzajemny między słami wytwórczymi a stosunkami produkcji w warunkach socjalizmu.

Forma zależna jest od treści, lecz jedna i ta sama treść może być wyrażona mnóstwem form.

W. I. Lenin pisał: „Przejsięcie od kapitalizmu do komunizmu musi naturalnie dać ogromną obfitość i różnorodność form politycznych, lecz istota rzeczy będzie przy tym nieodzownie ta sama: DYKTATURA PROLETARIATU“ (W. I. Lenin, Dzieła Wybr. t. II, str. 180, wydanie „KłW“ 1949 r.). To twierdzenie W. I. Lenina zostało, jak wiadomo, potwierdzone obecnie na przykładzie krajów demokracji ludowej.

Trzeba jednakże pamiętać, że ta różnorodność form nie jest obojętna w stosun-

ku do treści, że jeśli możliwe jest istnienie wielu form, to każda z nich szczególnie uwypatnia ten lub inny odcień samej treści.

Zagadnienie stosunku między treścią a formą w sztuce rozpatrujemy w świetle ogólnofilozoficznych tez marksizmu o formie i treści.

Należy mieć na względzie, że to, co w jednym — szerszym — kontekście jest formą, w innym — węższym — występuje jako treść. W najszerszym sensie — sztuka jako całość stanowi jedną z form świadomości społecznej, jedną z form poznania rzeczywistości. Jest jednak zupełnie zrozumiałe, że koncentrując się na specyfice tej szczególnej formy świadomości społecznej, jaką jest sztuka, nie możemy nie odróżniać w jej ramach treści i formy, to znaczy tego, CO odzwierciedla i poznaje sztuka i tego JAK ona to robi. Oczywiście, przeciwstawienie to jest względne, ponieważ forma i treść istnieją w jedności i decydującym elementem tej jedności jest zawsze treść.

Co właściwie rozumiemy pod pojęciami formy i treści w sztuce? To również jest zależne od tego, w jakiej sferze stosujemy te pojęcia.

Obiektem sztuki w całości jest cała realna rzeczywistość. Obiektem poszczególnego dzieła artystycznego jest część, fragment tej rzeczywistości, obrany przez artystę za temat. Ale pojęcia treści sztuki nie można wyczerpać pojęciem obiektu. Aby stać się treścią sztuki, obiekt musi być przetworzony przez świadomość subiektywną twórcę, to znaczy — musi być ideowo przemyślany. Dlatego też mówimy o twórczości artystycznej, jako o tworzeniu subiektywnego obrazu obiektywnego świata. Treść dzieła artystycznego jest więc wynikiem współdziałania obiektu i twórczego subiektywności. Inaczej mówiąc — treść stanowi jedność idei i tematu.

Sprowadzać pojęcie treści do jakiegokolwiek z tych elementów — tylko do tematu lub tylko do idei — byłoby niesłuszne. Nie trudno się o tym przekonać na podstawie przykładów. Przypuśćmy, że jeden i ten sam temat (to znaczy jeden i ten sam kompleks zjawisk życiowych)

podjęty został przez artystów o zupełnie różnych poglądach na świat, z różnych obozów społecznych. Czy treść tych utworów będzie identyczna? Jasne, że nie. Mimo że temat jest jeden, treść tych dzieł będzie różna, ponieważ obiekt będzie interpretowany z przeciwnych pozycji. O wojnie imperialistycznej 1914 roku pisali wiersze F. Sologub, M. Kuzmin, pisał również wiersze o niej W. Majakowski. Ale „wierszyki“ Sologuba i Kuzmina wychwalały wojnę z pozycji oficjalnego szowinizmu, a w tragicznych wierszach i poematach Majakowskiego grzmiał protest przeciwko światowej rzezi, tkwiło przeczucie zbliżającej się rewolucji.

Nawet w sztuce portretowej, gdzie wydawało by się, wymogi podobieństwa są najważniejsze, znajdujemy wiele dobitnych przykładów przeciwstawnej interpretacji ideowej jednego i tego samego obiektu: porównajmy oficjalny, pochlebny portret Pawła I pędzla Torellego i rzeczywistość demaskatorski portret tegoż Pawła I u Szubina; trzeźwą, z lekką ironiczną charakterystykę bogatej damy świeckiej Henriety Hirschman u Sierowa — mistyczną jej romantyzację u Somowa. Treść tych dzieł, mimo że mają ten sam obiekt, jest — jak widzimy — zupełnie różna.

Stąd, między innymi, wynika, że realizm sztuki zależy nie tylko od zgodności formy i treści, lecz przede wszystkim od charakteru samej treści. Jeśli treść dzieła sztuki zbliża się w jak największym stopniu do prawdziwej treści obiektu (do tego co Dobrolubow nazywał „naturalnym sensem samej rzeczywistości“) — jest to pierwszy i najważniejszy dowód jego realizmu. I na odwrót, treść sama w sobie może być fałszywa, może wypaczać rzeczywistą istotę obiektu. A więc subiektywne odczucie i przetworzenie przez artystę zjawisk życia tylko wtedy jest owocne, jeśli nie popada w sprzeczność z obiektywnymi prawami rzeczywistości, nie wypacza tych praw, lecz w maksymalnym stopniu ujawnia je. Nie pomniejsza to roli twórczego subiektywności, lecz na odwrót, umożliwia maksymalną jego aktywność, umożliwia zastosowanie jego indywidualnych zdolności twórczych. Jeśli ten patos jest skierowany na poznanie ży-

cia, takiego, jakim ono jest w rzeczywistości, to niech indywidualny „pryzmat” artysty będzie swoisty, niech nosi dobitne piętno osobowości artysty — tym ostrzej będzie on mógł dotrzeć do prawdziwej istoty zjawisk. Obojętny, obiektywistyczny, „bezpartyjny” stosunek do czegokolwiek nigdy nie sprzyja ujawnieniu prawdy: prawdę znajduje się wtedy, kiedy się do niej dąży, kiedy jest się zainteresowanym w jej znalezieniu.

A więc, idea artysty jest najistotniejszym elementem treści sztuki. Jednostronne byłoby jednak rozpatrywanie treści tylko jako ideał, odrywając ją od realnego obiektu, który jest jej źródłem. Na przykład, idea radzieckiego patriotyzmu może być wyrażona w utworach bardzo różnorodnych pod względem tematu: w temacie heroiki Wielkiej Wojny Narodowej, w temacie przyjaźni narodów Związku Radzieckiego, wreszcie w pejzażu przedstawiającym przyrodę ojczyzny, itd. Gdybyśmy uważali, że dzieła te są jednorodne pod względem treści, traktowalibyśmy pojęcie treści zbyt mgliście i abstrakcyjnie, nie bralibyśmy pod uwagę pierwotnej, decydującej roli samego obiektu.

Ideowo przemyślany temat, lub (co w istocie jest tym samym), idea, wyrażona w określonym temacie stanowi treść dzieła sztuki.

Mówiąc o formie dzieła sztuki należy znów różniczkować to pojęcie. Można powiedzieć, że powstawanie formy artystycznej przechodzi przez dwa stadła — w myśli artysty i w realizacji tej myśli. W pierwszym wypadku będziemy mówili o formie obrazu artystycznego, w drugim — o formie istnienia tego obrazu.

W pierwszym stadium forma jest pojmowana jako konkretne, pojedyncze zjawisko (lub łańcuch zjawisk), w którym występuje dana treść. Tak na przykład, za temat znanego obrazu B. Johansona „Przesłuchanie komunistów” posłużyło starcie się bohaterów nowej ery — komunistów z kliką białogwardyjską; za formę natomiast wziął Johanson konkretne wydarzenie — epizod przesłuchania — który pozwala pokazać treść w sposób jak najbardziej poglądowy, ostry, w sposób porównywalny dramatycznie. Wszystko to

razem stanowi obraz artystyczny, wcielający w to, co ogólne, to co szczegółowe.

Obraz artystyczny jest więc już pierwotną jednością treści i formy, — nawet wówczas, kiedy jest dopiero pomyślany przez artystę.

Trzeba zaznaczyć, że sam proces powstawania obrazu artystycznego rzadko odbywa się według schematu: najpierw artysta obmyśla treść, a potem szuka dla niej odpowiedniej postaci. Taka droga jest praktycznie możliwa, lecz częściej bywa tak, że artysta wychodzi bezpośrednio od konkretnego faktu życiowego, od poszczególnego wydarzenia, które go porwało, zapaliło jego wyobraźnię i posłużyło jako impuls do twórczości. Metody indukcji i dedukcji w równej mierze biorą udział w procesie twórczym. Ale pierwotna rola treści jest zawsze zachowana. Jeśli jakieś poszczególne zjawisko szczególnie zainteresowało artystę i pociągnęło go, to widocznie miało to miejsce dlatego, że w tym zjawisku jakby zlały się i sformułowały, otrzymały swój jasny wyraz te zapasy twórczych ideałów i obserwacji, które gromadziły się i dojrzewały już wcześniej. Pierwotność poszczególnego faktu jest tu tylko pozorna: w rzeczywistości fakt ten na skutek swojej typowości, charakterystyczności stał się decydującym ogniwem długiej i stopniowej pracy w kierunku zbierania i uogólniania wielu faktów.

Obraz artystyczny powstaje w świadomości artysty wcześniej niż realizowany jest na papierze, płótnie, czy w marmurze. Ale póki obraz ten istniał tylko w myślach artysty, nie stał się on jeszcze realnym faktem sztuki. Ażby przekształcić go w dzieło sztuki, potrzebna jest praca nad jego realizacją, nad jego dalszym artystycznym kształtowaniem. I ten, powstały w świadomości lecz jeszcze nie zrealizowany w dziele sztuki obraz nie jest całkowicie adekwatny z tym, który powstanie w wyniku już zakończonego procesu twórczego. Istnieją wprawdzie wypadki, kiedy obraz już w świadomości powstaje z siłą i wyrazistością bezpośredniego widzenia. Z reguły jednak, dopóki obraz istnieje tylko w wyobraźni artysty, znajduje się w stadium ogólnych tylko zarysów.

Obraz ten przechodził jakby powtórne urodziny z chwilą wcielenia go w dzieło artystyczne, znajduje w nim swoją ostateczną formę artystyczną, sam obraz natomiast występuje już jako treść danego dzieła sztuki. Dlatego też, kiedy mówi się o formie i treści w zastosowaniu do konkretnego dzieła sztuki, to często rozumiemy pod treścią obraz artystyczny lub system obrazów, pod formą zaś — wszystko to, co jest potrzebne dla realizacji tego obrazu przy pomocy środków danego rodzaju sztuki. I w tym procesie realizacji szczególnie jasno występuje aktywna rola formy: szukając i doskonaląc formę, artysta kieruje się wymogami treści i jednocześnie precyzuje treść — nie tylko dla przyszłych widzów czy czytelników, lecz również dla siebie. Do kategorii formy artystycznej odnoszą się: we wszystkich rodzajach sztuki — wątek, rodzaj, kompozycja; w literaturze — język artystyczny, w sztukach plastycznych — rysunek, kolor, plastyka, światłocien. Od artysty wymaga się maksimum energii twórczej, aktywności, wiedzy i wyobraźni, ażeby urzeczywistnić „powtórne rodzenie się” obrazu w tych formach artystycznych, które temu obrazowi artystycznemu są organicznie właściwe, które nadadzą treści maksymalną jasność i siłę przekonywania, to znaczy będą sprzyjały ujawnieniu się treści.

W prawdziwie artystycznych dziełach osiąga się taką jedność treści i formy, że wydaje się — nie nie można ani dodać ani ująć, wszystko powinno być właśnie tak jak to u artysty „wyszło”. W rzeczywistości natomiast artysta pracując stale dodaje i odejmuje: usilnie i całkiem świadomie szuka potrzebnej formy dla realizacji pomysłu, a jednocześnie wzbogaca i precyzuje sam pomysł. Wielcy pisarze — Puškin, Gogol, Tolstoj — tworzyli po kilka wariantów swoich utworów, wiele dodawali, jeszcze więcej wykreślali, przerabiając wielokrotnie prawie każde zdanie. Tak pracowali również wielcy malarze. Kiedy Riepin obmyślał swój obraz „Nie zdali” („Nie oczekiwali”), jego treść była dla niego jasna, ale wątek był z początku niezupełnie taki sam, jakim stał się w procesie pracy. W pierwszym wariantcie obrazu do

pokoju wchodziła młoda dziewczyna, kurantka — rewolucjonistka, która prawdopodobnie uciekła z zesłania. Później Riepin zamienił dziewczynę na mężczyznę, już niezbyt młodego. Dlaczego zmienili tak wątek? Widocznie dlatego, że nowy wariant głębiej wyrażał treść pokazując człowieka, który przeżył wieloletnie zesłanie, który przebył długą drogę pustelnika. I przeżycia rodziny, która już zdążyła przyzwyczaić się do długiej beznadziejnej rozłąki, i tragiczna postać matki, która na skutek tej rozłąki zestarzała się, lecz nie zapomniała syna — wszystko to silniej zabrzmiało w nowym wariantcie. Wreszcie, sama postać mężczyzny — rewolucjonisty również przeszła zmiany: z początku artysta namalował go jako człowieka twardego, pełnego woli i rześkiego, później wniósł do jego charakterystyki cechy człowieka złamanego — i to również nie było przypadkowe: było to bardziej typowe dla ruchu narodników.

Dla artysty główną i najpewniejszą wytyczną w pracy twórczej jest sens, logika samej treści. Treść — to czynnik wodzący, określający wszystkie elementy formy artystycznej, do najbardziej drugorzędnych włącznie. Treść sama wymaga dla siebie odpowiedniej formy i głównym zadaniem artysty jest zrozumieć to wymaganie i zadość uczynić mu. Nie oznacza to, że dla każdej określonej treści może istnieć tylko jedna jedyna forma artystyczna. Dzieła różnych artystów na jeden i ten sam temat przepojone jedną i tą samą ideą, mogą się różnić między sobą. Ale ta różnica da o sobie znać również w charakterze treści: wniesie do niej te lub inne odcienie, dodatkowe aspekty itd.

Jeśli dramaturg obiera sobie za temat jakikolwiek konflikt życiowy, zdarzenie, to w samym konflikcie znajduje wskazówkę jak go pokazać — w formie tragedii, komedii satyrycznej, komedii lirycznej, scen dramatycznych czy też portretu dramatycznego. Wybór gatunku podyktowany jest przez treść. To, co się nadaje dla powieści, bardzo często nie nadaje się dla dramatu, a prawie nigdy — dla wiersza lirycznego. Na tym między innymi polega trudność inscenizacji utworów epickich.

Aby taka inscenizacja była udana, potrzebna jest bardzo głęboka, a czasem zasadnicza przeróbka samego materiału, konieczne jest znalezienie w nim takich aspektów, które usprawiedliwią u dramatyźowania.

Również w sztukach plastycznych genre (rodzaj) jest uzależniony od treści. Artystę porwała postać jakiegoś wspólnego człowieka, chce namalować jego portret. Jednakże indywidualny portret nie jest tu jedynym możliwym gatunkiem. Jeśli człowiek, którego artysta chce przedstawić, przejawiał swoje wybitne właściwości w pracy, to rzecz jasna, celowo będzie pokazać go w procesie pracy, a więc rozszerzyć ramy portretu. Jeśli człowiek ten stanął na czele i zespółił wokół siebie jakiś kolektyw, to być może, jego portret powinien się stać częścią grupowego portretu. Wreszcie, jeśli działalność przedstawianej osoby najwyraźniej skoncentrowała się w jakimś określonym wydarzeniu, to jego postać może być pokazana w przedstawieniu tego wydarzenia. Oczywiście, możliwe jest i pierwsze, i drugie, i trzecie rozwiązanie, ale w każdym wypadku wybór tego lub innego rozwiązania jest zawsze określany przez istotę obrazu i jego właściwości, które są uważane przez artystę za najważniejsze i najistotniejsze.

Tak samo w zależności od właściwości treści rozwiązywany jest problem wątku, jak już widzieliśmy to na przykładzie pracy Riepina nad obrazem „Nie oczekiwali”.

Wątek zaliczamy do kategorii formy artystycznej dlatego, że właśnie w wątku kształtuje się temat. W sztuce realistycznej wątek z reguły nie jest celem samym w sobie; podyktowany jest przez wybór tematu. Wątek zarówno w literaturze pięknej jak i w sztukach plastycznych jest formą organizacji tematu, jego dynamiczną strukturą. Daje to konkretne powiązanie wydarzeń, poprzez które temat jest realizowany. Poprzez wątek zjawisko życia przekazywane jest nie w jego chwilowej i statycznej postaci, lecz w postaci rozwiniętego i względnie zakończonego procesu. Wątek pokazuje życie w jego ruchu, w jego rozwoju. Zrozumiała jest więc

olbrzymia rola wątku w sztuce realizmu socjalistycznego: właśnie takie ujęcie pomaga w przekazywaniu pałosu burzliwego wzrostu, ruchu naprzód, którym przepełniona jest radziecka rzeczywistość. W wątku artysta może ujawnić konflikty życiowe, sprzeczności i opory w całej ich ostrości — walkę tego co nowe, rozwijające się, ze starym, obumierającym, walkę, z którą sprzęgnięty jest wszelki rozwój, wszelki ruch. Nie jest rzeczą przypadkową, że uznawanie fałszywej „teorii” bezkonfliktowości oznaczało w praktyce również osłabienie wątku lub nadzwyczaj uproszczone jego pojmowanie. W artykule „Przewyciężyć opóźnienie dramaturgii”, „Prawda” podkreślała ten ważny brak:

„Nieumiejętność przedstawiania bohaterów w działaniu, zastępowanie akcji retorycznymi replikami i gadulstwem, lekceważący stosunek do języka bohaterów, kompozycji sztuki i jej wątku odbija się bardzo ujemnie na jakości sztuki. Dlatego też podniesienie artyzmu w przedstawieniu sprzeczności życiowych i charakterów staje się obecnie najważniejszym warunkiem dalszego rozwoju radzieckiej dramaturgii”. („Teatr” Nr 8, 1952).

Jest rzeczą zupełnie oczywistą, że pokazywanie zjawisk życia w rozwoju, w działaniu, w walce i sprzecznościach nie może być w żadnym wypadku uważane za zagadnienie uboczne również dla sztuk plastycznych.

Wielkim osiągnięciem rosyjskiego malarstwa XIX wieku było zdobycie przez niego fabularności, pełnej napięcia powieściowości, intensywności akcji. Przybliżyło to pod wieloma względami malarstwo do literatury i było krokiem naprzód w dziedzinie wewnętrznego rozwoju samego malarstwa.

Już w 70-tych latach XIX wieku toczyły się zażarte spory na temat czy słuszne są w malarstwie tak zwane literackie wątki, czy nie przeszkadzają one specyficznie artystycznej jakości dzieł. Spory te toczyły się również w latach późniejszych. Nie były to jednak spory abstrakcyjno - estetyczne, lecz miały zupełnie wyraźny podkład polityczny: ci, którzy negowali zasadę „literackich” wąt-

ków, bali się nie tyle samej zasady wątku, ile walki społecznej, ujawniania ostrych sprzeczności społecznych, które w ten sposób zostałyby wniesione do malarstwa. Przedstawiciele najbardziej reakcyjnych nurtów w sztuce używali pojęcia „literackości” dla wyrażenia potępienia i lekceważenia. Niestety, ten szkodliwy przesąd okazał się bardzo żywotnym. I nie jest rzeczą przypadku, że postępowe zrzeszenie artystyczne AChRR („Assocjacja chudożników rewolucyjnojj Rosji” — zrzeszenie malarzy rewolucyjnej Rosji) na przekór formalistom zdecydowanie wypowiedziało się za wątkiem w malarstwie.

W rzeczywistości wątek i artyzm w malarstwie nie tylko nie są sprzeczne ze sobą lecz wzajemnie się uwarunkowują. Wątek wymaga od artysty cech obywatela, bojownika, myśliciela a jednocześnie otwiera przed nim bezgranicznie bogate i różnorodne możliwości artystyczne. Artysta jest w stanie ujawnić wątek w obrazie w sposób przekonujący, uczynić obraz wyrazistym, ciekawym, „mówiącym”, tylko wtedy, kiedy głęboko przemyślał i przeżył temat, kiedy włada takimi niezwykle ważnymi elementami formy artystycznej jak kompozycja, rysunek, plastyka, koloryt, typizacja — charakterystyczna i psychologicznie usprawiedliwiona (jest to szczególnie ważne dla przedstawienia wątku).

Przez wątek rozumiemy zazwyczaj rozwijanie wydarzeń w czasie. Na tej podstawie przeciwnicy wątku w malarstwie twierdzili, że zasada ta jest w malarstwie nieorganiczna — przecleż malarstwo z reguły przedstawia jeden określony moment wydarzenia. Lecz cała wspaniała praktyka realizmu w sposób przekonujący obalila ten sąd. Obraz może być pokazany przez artystę w taki sposób, że przecięła on właściwą malarstwu ograniczoność w czasie. Warunkowe ramy czasu jakby się rozsuwały. Widz domyśla się, co poprzedziło moment przedstawiony w obrazie, co go spowodowało; wyobraża on sobie również to, co nastąpi potem. Oprócz tego dynamizm wątku urzeczywistnia się przez poszczególne fragmenty, i przez wszystkie elementy obrazu. Każda jego część rozwija jedną z linii

wątku i wnosł coś swojego, szczególnego do ogólnego wątku obrazu. Z bogactwa i różnorodności tych momentów składa się akcja, buduje się wątek i ujawnia się myśl obrazu. W „Bojarowej Morozowej” Surikowa przedstawiono wiele osób i żadna z nich nie jest obojętna dla rozwoju wątku obrazu. Delirium opętanka, egzaltowana pokorność bojarówny, żal staruszeki, zjadliwy śmiech popa — wszystko to stanowi uzupełniające się wzajemnie linie powieściowe, z których składa się jednolita powieść tragiczna. Każda osoba — to typ społeczny. I wszystkie one reagując w różny sposób na jedno i to samo wydarzenie wspólnie odtwarzają nam oblicze epoki historycznej. Nie zostało by to osiągnięte w wypadku, gdy wszystkie postacie obrazu nie byłyby związane ze sobą jednolitym, mocnym węzłem wątku.

Takie ujęcie zagadnienia wymaga od artysty całego jego mistrzostwa: umiejętności znalezienia, przemyślenia i wcielenia w sposób przekonujący skomplikowanej gamy najrozmaitszych postaci zespolonych ze sobą jednolitym ideowym wątkiem.

W ten sposób wątek, będąc formą wyrażenia tematu, wymaga z kolei szczególnych form artystycznych dla swojego wcielenia. Pierwszorzędne znaczenie posiada tu kompozycja — skonkretyzowana myśl dzieła artystycznego. Przy jej pomocy wyróżnia się to, co główne, podkreśla się to, co charakterystyczne, wszystkie obiekty pokazuje się w ich wzajemnym uzależnieniu, w ich realnych stosunkach między sobą. Jeśli natomiast kompozycja jest sporządzona według zasady zwykłego wyliczenia, mechanicznego połączenia obiektów, wówczas, rzecz jasna, obrazy są psychologicznie odosobnione, powiązania między nimi nie zostały ujawnione — nie ma tam również wątku.

W kompozycji nie ma żadnych raz na zawsze ustalonych reguł, recept, które mogą być zastosowane niezależnie od charakteru treści. Niegdyś stara Akademia Sztuk Pięknych usiłowała stworzyć takie recepty: uczono, że kompozycja powinna być trójkątna, piramidalna, zrównoważona itd. W dziele realistycznym kompozycja określana jest całkowicie

przez logikę treści. O wszelkich szczegółach kompozycji decyduje się w każdym poszczególnym przypadku, biorąc za punkt wyjścia główne zadanie — przekazać z największą wyrazistością istotę, sens tego, co się przedstawia. U wspaniałych mistrzów sztuki radzieckiej — Kukryniksów znaleźliśmy w ich seriach graficznych nieskończoną różnorodność kompozycji i za każdym razem kompozycja posiada głęboko treściwe uzasadnienie.

Artysta buduje kompozycję nie tylko „zewnątrzną“, lecz i wewnętrzną, psychologiczną, opartą na psychologicznym powiązaniu i współdziałaniu postaci. Na tym właśnie polega piękno kompozycji Leonarda da Vinci, na przykład „Wieczery Pańskiej“.

Historia sztuki daje nam wiele przykładów rozwiązań kompozycyjnych, które nadają treści subtelną, lakoniczną wyrazistość. Te rozwiązania są często na pierwszy rzut oka niedostrzegalne — właśnie dlatego są niedostrzegalne, że najlepsza kompozycja wywołuje wrażenie pełnej naturalności, bowiem tak organicznie związana jest z treścią. Na tym właśnie polega istota mistrzostwa artystycznego. Prawdziwa sztuka wygląda naturalnie. Przypomnijmy sobie płótna Rembrandta. Patrząc na jego „Powrót syna marnotrawnego“ nie jesteśmy w stanie myśleć o kompozycji rysunku, kolorystyce: myślimy przede wszystkim o tych ludziach — o ojcu i synie, o ich spotkaniu.

Jednakże taką „niedostrzegalność“ formy można osiągnąć wyłącznie przez świadomość, skrupulatną, wnikliwą pracę nad formą, przez szczegółowe przemyślenie wszystkich jej elementów.

Z drugiej zaś strony kompozycja obrazu, nawet jeśli została dobrze zbudowana przez malarza, nie osiągnie celu, jeśli nie będzie miała pokrycia w odpowiednim rysunku, kolorze i plastyce.

W dziele artystycznym nie może być czysto formalnych elementów, takich, które byłoby neutralne w stosunku do treści. W pełnowartościowym dziele artystycznym wszystko — włącznie do takich, wydawało by się „technicznych“ momentów, jak światłocien, walor itp. w malarstwie, jak faktura materiału w rzeźbie, jak budowa

gramatyczna w literaturze — jest formą istotną, formą treściwą.

Jednakże w sztuce mamy przecież do czynienia również z umiejętnościami technicznymi, jako takimi, niezależnymi od określonej postaci artystycznej. Oczywiście taka umiejętność jest niezbędna, ale nie wolno mieszać ze sobą pojęcia techniki i formy. Technika uzbraja artystę w środki niezbędne dla stworzenia formy artystycznej, ale nie może ona być utożsamiana z formą. Kiedy artysta studiuje rysunek, studiuje anatomię, perspektywę, prawa łączenia kolorów itp., nie stwarza on jeszcze wartości artystycznych. Z chwilą kiedy umiejętności techniczne zastosuje do stworzenia dzieła artystycznego, umiejętności te umożliwiają mu kształtowanie pomysłu. Jednakże samo tylko władanie techniką nie zawsze oznacza, że artysta włada mistrzostwem w pełnym tego słowa znaczeniu. Mistrzostwo zawiera w sobie umiejętności techniczne jako podstawowy niezbędny element, ale nie sprowadza się tylko do tego. Pisarzowi jest niezbędna dobra znajomość gramatyki, ale nikt nie nazwie pisarza mistrzem słowa tylko dlatego, że buduje zdania prawidłowo pod względem gramatycznym.

W malarstwie umiejętności techniczne odgrywają ważniejszą rolę niż w literaturze i są trudniejsze do opanowania; jeszcze ważniejsze i trudniejsze są one w rzeźbie. Są one jednakże tylko bazą, podstawą prawdziwego mistrzostwa, które polega na umiejętności znalezienia formy właściwej treści. A ponieważ charakter formy jest określany przez charakter treści, nie ulega więc żadnej wątpliwości, że istnieje ścisłe powiązanie pomiędzy głębią poznania rzeczywistości a prawdziwym mistrzostwem artysty.

Jeśli umiejętności techniczne artysty istnieją w dziele artystycznym same dla siebie, tylko jako demonstracja bezprzedmiotowego, abstrakcyjnie pojętego „mistrzostwa“ i w żaden sposób nie służą treści, wtedy psują one tylko formę artystyczną.

Można tu przytoczyć jako negatywny przykład nieudany obraz A. Łaktionowa poświęcony Puszczyńskiemu pt. „Znów odwiedziłem...“ Na czym polega jedna z przyczyn niepowodzenia obrazu? Właśnie na

takim abstrakcyjnym „technicyzmie”. Przedstawienie kory drzewnej w tym obrazie stanowi samo dla siebie w najwyższym stopniu sumienne a nawet mistrzowskie „studium”. Ale czy jest tu potrzebne to studium, troskliwe wysunięte na plan pierwszy, czy jest ono formą wyrażania treści obrazu? Nie, istnieje ono samo dla siebie, nie jest potrzebne ani dla kompozycji, ani dla wątku, ani dla myśli, którą ten wątek wyraża. Studium to nie charakteryzuje postaci poety, naśladownictwa poetyckiego, a tylko przesłania wszystko. Dlatego też nie jest ono elementem formy artystycznej.

Odwrotny przykład: w obrazie Kukryniksów „Koniec”, przedstawiającym ostatnie minuty hitlerowskiej kwatery głównej, ze wspaniałym technicznie mistrzostwem namalowano ciężki, zbytkowny obrus, butelki na stole, pozłoczone ramy. W tym wypadku techniczne mistrzostwo wcielono w treściwą formę: służy ona dla podkreślenia kontrastu pomiędzy godnym pożalowania przepychem legowiska hitlerowskiego, a atmosferą cynicznej rozpacz i konwulsyjnego strachu jego mieszkańców. Obraz ten w całości jest przykładem prawdziwej, głęboko przemyślanej zgodności formy i treści. Właśnie w tym wątku wybija się postać znajdującego się w stanie agonii „fuchrera” faszystowskiego w całej jego potwornie podlej istocie. Właśnie w tej kompozycji przedstawiono istotę i sens obrazu: zausznicy Hitlera, choć siedzą w jednym pokoju, każdy z nich jest odosobniony, myśli tylko o sobie, nie obchodzi ich nikt, nawet Hitler, na którego nie patrzą — jego figura, odsunięta na dalszy plan, tonie w półmroku. Wszystkie środki artystyczne w tym obrazie, w liczbie również koloryt i wszystkie szczegóły, są przemyślane, podporządkowane głównemu celowi, zgodne są z treścią i dlatego stwarzają w całości taką formę, która ujawnia treść z potężną siłą przekonania.

W toku historycznego rozwoju sztuki zmieniał się materiał życiowy, z którym sztuka miała do czynienia, zmieniała się świadomość społeczna — zmieniała się więc treść sztuki, zgodnie z tym zmieniały się również formy artystyczne, które na różnych etapach krystalizowały się w

określone dość trwałe systemy. System form artystycznych sztuki starogreckiej różni się zasadniczo od systemu form artystycznych w sztuce zachodniego średniowiecza, sztuka chińska zasadniczo różni się od sztuki włoskiego Odrodzenia itd. Te trwałe, historycznie ukształtowane formy znajdowały się w zgodności z tą sferą pojęć, wiedzy o świecie, którą dała artystom ta epoka historyczna z jej panującymi stosunkami społecznymi, z jej poglądami estetycznymi, w której tworzyli. W tych wypadkach, kiedy sprzeczny charakter rozwoju stwarzał grunt dla iluzorycznych, fantastycznych pojęć — język form artystycznych odrywał się od rzeczywistości i nabierał charakteru fantastycznego. Nie można powiedzieć, że te formy nie odpowiadały swojej treści. Wręcz przeciwnie — sprzyjały one tej treści, ponieważ na tę treść składały się oprócz realnych stosunków społecznych również te iluzje i przesady w świadomości ludzi, które zostały zrodzone przez te stosunki społeczne. — wiemy przecież, że treścią dzieła sztuki jest rzeczywistość już odzwierciedlona w świadomości.

Właśnie w okresie łamania starej treści, a więc również przebudowy panującego systemu form artystycznych, szczególnie widoczne są wypadki nienadążania formy za treścią, kiedy forma hamuje treść. Tak, na przykład, w Rosji w epoce piotrowskiej — w burzliwej epoce łamania i odnawiania stosunków społecznych — szeroki rozwój świeckiej w swej treści sztuki był w sposób widoczny hamowany przez tradycyjne formy malarstwa obrazów świętych.

Jednakże ostatecznie zwycięża siła nowej treści, kształtując potrzebny jej kompleks nowych form.

Impas, w którym znajduje się współczesne społeczeństwo kapitalistyczne, ze szczególną wyrazistością jest demaskowany przez samą burżuazyjną „sztukę”, która faktycznie przestaje już być sztuką. Nie zawiera ona już żadnych realnych kryteriów wartości poznawczej, forma zrywa z treścią obiektywnej rzeczywistości i jedyną treścią staje się wypaczenie tej rzeczywistości przez subiektywną świadomość, która już straciła realną perspektywę, która nie może już prawidłowo od-

zwierciedlać praw rządzących rozwojem życia społecznego.

Jeśli formalizm jako praktyka ma za swoją treść zwyrodniałe grymasy ideologii imperialistycznej, to formalizm jako teoria, jako światopogląd szuka dla siebie jakiegoś gnoseologicznego usprawiedliwienia. Formalizm uważa za możliwe istnienie samowystarczальной formy w sztuce, niezależnej od treści, zdolnej podporządkować sobie treść, zmieniać się niezależnie od niej i nawet ostatecznie istnieć w ogóle bez wszelkiej treści, jako „czysta forma“.

Estetyka Kanta stała się podstawowym gnoseologicznym źródłem formalistycznych teorii o sztuce właśnie dlatego, że Kant nie tylko w estetyce lecz w całym swoim systemie filozoficznym przypisywał jedynie aktywną rolę w poznaniu apriorycznym formom rozsadku. Według Kanta świat „rzeczy samych w sobie“ jest niepoznawalny; prawidłowość, logika — to aprioryczne, niezależne od doświadczenia kategorie świadomości ludzkiej; one same wnoszą swoje prawa do chaosu empirycznych pojęć. Stąd niedaleko jest do wniosku: treść — jest niczym, forma — wszystkim. Forma stwarza pozorną celowość, ona jest jedynym aktywnym elementem, a więc tylko forma jest istotna w sztuce.

Taka jest ogólna teza wyjściowa wszelkich nurtów formalistycznych.

Jednoczy ona zarówno te nurty, które pretendowały do poznania „głębokiej istoty“ rzeczy, deformując ją według swego subiektywnego widzi mi się (na przykład kubiści), jak również te, które otwarcie uważały sztukę za wyraz subiektywnego (na przykład ekspresjoniści, surrealiści). Tok ich myśli jest w ostatecznym rachunku ten sam: budowa świata jest owocem mojej świadomości, a więc wszelka forma mojej świadomości jest ważna, jest prawdziwa i ma pełne prawo zostać wcieloną w sztukę.

Już impresjoniści izolowali formę od treści jako coś drugorzędnego, nieistotnego i koncentrowali całą swoją uwagę na formie w sensie zewnętrznego płaszczyka „dostrzegalnego okiem“, uważając, że nie poza tym płaszczykiem nie jest sztuka dostępna. Ale ponieważ wrażenia organów zmysłowych są nierozdzielnie związane ze sferą poznania ludzkiego, a proces spo-

strzegania jest powiązany z całym bogactwem psychiki ludzkiej, to izolacja tego, co jest „widoczne“ od tego, co jest „uświadamiane“ w ostatecznym rachunku powinna była doprowadzić również do wypaczenia, do deformacji tego co jest widoczne. To właśnie zostało zrealizowane w nurtach postimpresjonistycznych.

Najbardziej szpetne, bezsensowne „formy“ schyłkowej sztuki oczywiście również posiadają jakąś tam treść. Ale ta treść nie odzwierciedla lecz wypacza rzeczywistość. Kapitalizm nie jest zainteresowany w poznaniu obiektywnej prawdy, ponieważ obiektywna logika rzeczy zawiera w sobie wyrok śmierci na niego. Dlatego też poglądy estetyczne stanowiące nadbudowę bazy ekonomicznej kapitalizmu sprowadzają się do stwierdzenia irracjonalnego chaosu, żywiołowej władzy subiektywnych pojęć i subiektywnej woli.

Jasnemu, prawidłowemu uświadomieniu sobie praw rozwoju życia społecznego, którymi kieruje się artysta społeczeństwa socjalistycznego, odpowiada jasna, prawdziwa, ściśle realistyczna forma w sztuce. Zadaniem pierwszorzędnej wagi dla sztuki realizmu socjalistycznego jest walka o taką formę harmonijnie powiązaną z treścią.

2. ŚWIATOPOGLĄD A TWÓRCZY PROCES ARTYSTY

Sam proces twórczości artystycznej jest procesem tworzenia obrazu artystycznego, a więc stadia procesu twórczości artystycznej zbiegają się ze stadiami powstawania obrazu. Proces ten jest skomplikowany i u każdego artysty przebiega inaczej. Ale najbardziej podstawowe jego etapy mają cechy wspólne, prawidłowe dla wszystkich.

U artysty, który stale obserwuje życie i który bierze w nim udział, gromadzi się mniej lub bardziej bogaty zapas wiedzy, wrażeń, obrazów, postaci, szczegółów itp. Artysta może nie zawsze nawet zdaje sobie sprawę z tego, dlaczego te właśnie obrazy, te właśnie postacie utkwiły w jego wyobraźni i wryły się w jego świadomość. W rzeczywistości zaś już ta początkowa, jeszcze nie posiadająca jasno określonego celu praca w dziedzinie obserwacji i selekcji faktów — nie jest przypadkowa.

Jest ona zależna od światopoglądu artysty, od jego przynależności klasowej, sytuacji społecznej, sfery jego interesów i obiektywnej logiki samej rzeczywistości, która otacza artystę. Ten ostatni moment jest najważniejszy. Świat jeszcze nieuporządkowanych wrażeń, który gnieździ się w świadomości artysty jeszcze zanim dojrzał u niego jakiś określony pomysł — już stanowi odzwierciedlenie tych lub innych procesów, które są poza świadomością artysty.

Następuje moment, kiedy te nagromadzone wrażenia krystalizują się w określone obrazy: artysta czuje potrzebę podzielić się nimi, aby za ich pośrednictwem przedstawić ludziom coś nowego. Ale na to nie wystarcza suma wrażeń — potrzebny jest system obrazów. I tu właśnie, kiedy myśl, pomysł dzieła artystycznego przybiera jasne kontury, na pierwszy plan wysuwa się światopogląd artysty. Światopogląd jest organizatorem istniejących w świadomości artysty obrazów realnej rzeczywistości. Obrazy te konfrontują się z pojęciami, sądami, kryteriami wypracowanymi już przez artystę jako członka społeczeństwa. Przy pomocy tych pojęć, które w całokształcie stanowią światopogląd, artysta organizuje swój materiał: podkreśla i utrwała jedno, potępia inne, słowem przewartościowuje materiał zgodnie ze swoimi ogólnymi ideami i dążeniami.

Podstawowe znaczenie ma tu ideologia klasowa artysty. Na przekór demagogicznym teoriom burżuazyjnym o „ponadklasowości“ sztuki, sztuka w społeczeństwie klasowym nie może być neutralna w stosunku do walki klasowej, która właśnie przejawia podstawowe sprzeczności rozwoju społecznego. Według słów W. I. Lenina nie można żyć w społeczeństwie i być od niego niezależnym. Tym bardziej jest to niemożliwe u artysty, który jest szczególnie uczulony i ostro reaguje na wydarzenia życia społecznego. Jeśli artysta uważa siebie za stojącego poza wszelką walką społeczną — jest to w najlepszym wypadku iluzja, która obiektywnie prowadzi artystę do obozu klasy wyzyskiwaczy, w najgorszym zaś wypadku — jest to obłudne maskowanie reakcyjnej ideologii. Obecnie, kiedy całą ludzkość ogarnął potężny ruch

walki o pokój na całym świecie, szczególnie jasna i widoczna staje się prawdziwa istota ludzi pragnących pozostać poza tą walką. Artyści, pisarze, którzy przejawiają w stosunku do tej walki demonstracyjną obojętność, nieuniknienie lądują w obozie wrogów pokoju, co natychmiast uwidocznia się w ich działalności artystycznej.

Zagadnienie światopoglądu ma szczególne, wyjątkowe znaczenie dla artysty społeczeństwa socjalistycznego, w którym działalność artystyczna występuje jako działalność celowa, świadoma od początku do końca.

Artysta powinien głęboko znać rzeczywistość, badać ją wszczepnie i w głąb, znać na tyle, aby umieć wydobyć jej główne tendencje, umieć odróżniać to, co zasadnicze od tego, co drugorzędne, to, co charakterystyczne, od tego, co przypadkowe, znać życie na tyle, aby sztuka mogła się stać podręcznikiem życia. Artysta musi znać więcej, szerzej niż człowiek jakiegokolwiek innego zawodu. Każdy zawód pozwala na skoncentrowanie się w jednej dziedzinie, na jednym określonym przedmiocie — przedmiotem natomiast artysty jest cała nieskończenie różnorodna rzeczywistość. Znać życie dogłębnie — tego stale uczył młodych pisarzy A. M. Gorki, który sam był wielkim znawcą życia.

Pod tym względem ze swojej wyjątkowo wielkiej odpowiedzialności zdają sobie sprawę artyści właśnie w naszej epoce — epoce budownictwa komunizmu i związanych z tym zasadniczych przeobrażeń życia. W rozmowie ze studentami Instytutu Literackiego o pracy pisarza, A. Fadiejew słusznie powiedział:

„Znajomość życia była zawsze niezbędna literatowi. Tym bardziej w naszych czasach, w warunkach burzliwie rozwijającej się radzieckiej rzeczywistości, w napłętej walce między tym, co nowe, a tym, co stare artyści nie sposób pisać jeśli nie zna życia głęboko i jeśli nie idzie za życiem zupełnie świadomie. Dawniej, bywało, pisarz mawiał: „Wystarczy, że sam żyję i obcuję z ludźmi. Dla poznania życia nie muszę przedsięwziąć żadnych specjalnych wysiłków. Żyję, rozmyślam o życiu — no i piszę“. Ale przedstawcie sobie obecną naszą rzeczywistość, a zobaczycie, że jest ona na tyle bogata i rozwija się tak

burzliwie, że samo rozmyślanie bez wytrwałego i stałego badania zjawisk życia absolutnie już nie starcza.

Artysta musi koniecznie być uzbrojony w przodujący światopogląd, musi stać na poziomie przodujących idei swojej epoki. Tylko to uczyni go świadomym i mądrym gospodarzem całego swego zapasu obserwacji życiowych.

Artysta bez światopoglądu, bez ideowego bagażu nie może być również prawdziwym mistrzem swojego fachu. Pojęcie „mistrzostwa“ odizolowane od ideowości jest czystą fikcją. Prawdziwe mistrzostwo artysty jest nie do pomyślenia bez umiejętności organizowania obserwacji życiowych w harmonijną całość, przepojoną jednością idei, posiadającą pewien ogólny sens, a to jest możliwe tylko w oparciu o przodujący światopogląd.

Historia sztuki zna niemało przykładów tego jak artysta, który utracił świadomość tego, co właściwie chce dowieść swoją sztuką, tracił również mistrzostwo. Tak było na przykład z Maupassantem: wielki artysta i mistrz w powieściach takich jak „Życie“ i in. przepojonych duchem oburzenia i protestu przeciwko obłudnej „moralności“ burżuazyjnej — przekształca się w bezbarwnego salonowego powieściopisarza w późniejszych jego utworach — „Silna jak śmierć“, „Nasze serce“, gdzie tylko „opisuje“, do niczego nie nawołując i nie aktywnie nie potępiając.

Nawet krytyczny stosunek do rzeczywistości, która na to właśnie zasługuje, może się przekształcić w cyniczne delectowanie się najrozmaitszymi potwornościami, jeśli artysta nie ma nic do przeciwstawienia temu co potępi. Nagromadzenie różnych „koszmarów“ i sytuacji „bez wyjścia“ było, jak wiadomo, jedną z cech szczególnych schyłkowej, bezideowej sztuki — wystarczy przypomnieć L. Andrejewa, F. Sologubę, modernistów w malarstwie. W sztuce burżuazyjnego Zachodu tego rodzaju prądy nabrały szczególnie potwornego, patologicznego charakteru.

Istnienie ideału artystycznego — oczywiście nie w sensie mistyczno-marzycielskich utopii — nadaje sztuce celowość i optymizm historyczny. Sztuka, która nie

ma ideału, ze strachem odwraca się od ponurej rzeczywistości; sztuka uzbrojona w ideał lepszej przyszłości aktywnie walczy z tą rzeczywistością. Dzięki temu właśnie tak optymistyczna i rześka była twórczość bezlitosnego satyryka M. Saltykow-Szczedriny.

Tylko przodujący, postępowy światopogląd daje artyście słuszny punkt widzenia rzeczywistości i to odgrywa decydującą rolę dla prawidłowego, realistycznego odzwierciedlenia życia. A. M. Gorki w swoich artykułach o literaturze często przytaczał mądre przysłowie: „Im wyżej staniesz — tym więcej zobaczysz“. Bo rzeczywiście: im wyższy jest punkt widzenia i szerszy horyzont, tym bardziej prawidłowe jest pojęcie o tym, co się widzi. Stojąc na ziemi przed gmachem, nie oprócz tego gmachu nie widzimy, nawet sam gmach widzimy w fałszywym skrócie perspektywicznym. Natomiast z wysokiej góry widzimy nie tylko wiele domów, rzek, dróg, lecz — co jest najważniejsze — widzimy również jak to wszystko jest powiązane ze sobą, dokąd prowadzą drogi, jak one się krzyżują, dokąd wpadają rzeki. Z wysokości pojmujemy świat nie w jego przypadkowym aspekcie, lecz w jego rzeczywistych powiązaniach i prawidłowościach. Inaczej bowiem brak nam będzie perspektyw, a więc również realizmu.

Taką wysokością, która pozwala wszechstronnie, głęboko słusznie odtwarzać obraz rzeczywistości jest dla współczesnego artysty światopogląd marksistowsko-leninowski. „Naukowy socjalizm stworzył dla nas niezwykle wysokie intelektualne płaskowzgórze, z którego wyraźnie widać przeszłość i widoczna jest prosta, jedyna droga w przyszłość, droga z „królestwa konieczności do królestwa wolności“. (A. M. Gorki. Artykuły literacko-krytyczne. str. 565 wyd. ros.).

Jeśli wartość i siła sztuki polegają na jej realizmie, zaś istota jej metody — na obrazowości, wynika stąd, że pojęcie talentu artystycznego oznacza w ostatecznym rachunku zdolność odtwarzania realnej rzeczywistości w wyrazistych, wymownych obrazach artystycznych, któ-

rym właściwe są te specyficzne jakości, o których mowa była powyżej. Może powstać myśl, czy w takim wypadku wszelki talent jest z natury swej „talentem“, czyli to co tworzy człowiek utalentowany — jest słuszne, natomiast to, co fałszywe, nie może być dziełem talentu. Tego rodzaju poglądy w sprawie talentu wypowiedziano niejednokrotnie.

Na przykład pisarz I. A. Gonczarow twierdził, że „talent“ posiada tę drogocenną właściwość, że nie może kłamać, wypaczać prawdy; artysta przestaje być sobą, kiedy staje się sofistą, a tym bardziej, kiedy świadomie chce przedstawić fałsz“ (N. A. Dobrolubow. *Dzieła wybrane*, str. 78, wyd. ros.). Utwory samego Gonczarowa mogą to potwierdzić — artystyczna słabość postaci Marka Wołochowa w powieści „Obryw“ jest całkowicie uzależniona od fałszywej tendencji, którą pisarz wniósł do tej postaci na skutek wypaczonego pojmowania tzw. „nihilizmu“ lat 60-tych ub. wieku. Mimo to jednak Gonczarow był niewątpliwie wielce utalentowanym pisarzem.

Jednakże sprawa wygląda nieco inaczej. Słuszne jest twierdzenie, że talent i prawdziwe odtwarzanie życia znajdują się w nierozdzielalnym sojuszu, w bezpośredniej zależności wzajemnej. Słuszne jest i to, że talent gubi się, kiedy artysta przedstawia rzeczywistość w sposób wypaczony.

Sam fakt, że artysta posiada talent daleko nie zawsze gwarantuje głębokie odkrycie przez niego prawdziwej istoty zjawisk — ważny jest klasowy, społeczny kierunek działania talentu i uwarunkowany przez ten kierunek horyzont artysty, sfera, w której talent się przejawia.

Już Dobrolubow pisał, że potęga talentu „...ma różne stopnie, a oprócz tego potęga ta może być skierowana na przedmioty różnego rodzaju, co również jest bardzo ważne. Nie zgadzamy się ze zwolennikami tak zwanej sztuki dla sztuki, którzy uważają, że wspaniałe przedstawienie liścia jest tak samo ważne, jak, przypuśćmy, wspaniałe przedstawienie charakteru człowieka. Możliwe, że subiektywnie jest to słuszne: siła talentu może być identyczna u obu artystów, a tylko sfera ich działalności różna. Ale nigdy nie zgodzimy się z twierdzeniem, że poeta, który traci swój talent na wzorowe opisywanie liści i strumyków, ma takie samo znaczenie jak poeta, który z takim samym talentem umie odtwarzać, na przykład, zjawiska życia społecznego. Wydaje się nam, że dla krytyki, dla literatury, dla samego społeczeństwa znacznie ważniejsze jest zagadnienie, na co zużywa się, w czym wyraża się talent artysty, niż to, jakie rozmiary i właściwości posiada ten talent w abstrakcji, w swych możliwościach“. (N. A. Dobrolubow. *Dzieła wybrane*, str. 28, wyd. ros.).

Ta myśl Dobrolubowa jest bardzo cenna. Ważność i znaczenie społeczne sfery przedmiotów, na którą zwrócona jest uwaga artysty, nadaje kierunek jego talentowi. Istnieją talenty skierowane na fałszywą drogę. I tu znów sprawa ogólnego światopoglądu nabiera decydującego znaczenia. Artysta — pisarz, malarz, rzeźbiarz, kompozytor — który lekceważy sprawę wypracowania sobie twardego, przodującego, naukowego poglądu na świat, który liczy na to, że „talent zadecyduje“, który liczy na swoją żywiołową „intuicję“ — skazany jest na flasko, na degradację, lub nawet na całkowite zwyrodnienie jego talentu.

