

DOROTA SZCZUKA
Lublin

„WOŁANIE O ŁAD”
KRYTYKA ARTYSTYCZNA WOBEC
KLASYCYZUJĄCYCH TENDENCJI W SZTUCE
LAT DWUDZIESTYCH I TRZYDZIESTYCH XX WIEKU

Sztuka lat dwudziestych i trzydziestych XX wieku budzi ostatnio coraz żywsze zaciekawienie badaczy¹. W latach osiemdziesiątych i na początku obecnego dziesięciolecia odbyło się wiele wystaw prezentujących sztukę tamtego czasu. Chodzi tu głównie o zainteresowanie Art Deco, a także sztuką państw totalitarnych – Włoch, Niemiec, Rosji². W obszarze tych badań i fascynacji mieści się również zainteresowanie „nowoczesnym klasycyzmem” lat międzywojennych.

Wiele problemów przysparza jednak związana z tą tendencją terminologia. Najwygodniej byłoby określić ją mianem „nowoczesnego klasycyzmu”, ponieważ przymiotnik „nowoczesny” wydaje się uniwersalny i względnie bezpieczny, choć połączenie nowoczesności z klasycyzmem może budzić pewne zdziwienie. Jeszcze większym zaskoczeniem wydaje się używanie terminu „klasycyzm awangardowy”, którym posługiwali się krytycy w latach 1904-1907³. Określenie to było stosowane w celu uwydatnienia różnicy dzielącej klasycy-

¹ Z najnowszych publikacji syntetycznie ujmujących te zagadnienia należy wymienić: E. C o w l i n g, J. M u n d y, *On Classic Ground. Picasso, Leger, de Chirico and the New Classicism 1910-30* [kat. wyst.], Tate Gallery, London 1990; K. S i l v e r, *Vers le retour a l'ordre. L'avant-garde parisienne et la premiere guerre mondiale 1914-1925*, Paris 1991; *Les Realismes entre Revolution et Reaction 1919-1939* [kat. wyst.], Centre Pompidou, Paris 1980.

² B. H i n z, *Art in the Third Reich*, Oxford 1979; M. D a m u s, *Sozialistischer Realismus und Kunst im Nationalsozialismus*, Frankfurt am Main 1981; M. C. B o w n, *Art under Stalin*, Oxford 1991; K. D a v i e s, *At Home in Manhattan: Modern Decorative Arts 1925 to the Depression*, Yale University Art Gallery, New Haven, Conn. 1983.

³ C o w l i n g, M u n d y, dz. cyt., s. 18.

zujące inklinacje postimpresjonistów (Cézanne, Denis) i pseudoklasycyzm akademickiej ariergardy. W krytyce artystycznej tamtego okresu najczęściej jednak stosowano termin „klasycyzm”. Równolegle używano też pojęć: „nowy klasycyzm”, „nowoczesny klasycyzm”, „prąd klasyczny”, „dzisiejszy klasycyzm”, a nawet „neoklasycyzm”. Posługiwano się też nazwami takimi, jak *rappel a l'ordre* (co można tłumaczyć jako „wołanie o ład”; nazwę tę wprowadził w 1926 roku Jean Cocteau w tekście pod tym samym tytułem) czy *ritorno all'ordine*. Nie istniało zatem, i nie istnieje do dziś, jedno miano określające całe zjawisko.

Pojęcia „klasycyzm” w nowoczesnym sensie użył już w 1909 roku Maurice Denis, publikując w „L'Occident” artykuł *De Gauguin et de van Gogh au classicisme*⁴. Twierdził tam, że prawdziwy klasycyzm nie może być jedynie prostą realizacją recept ani powrotem do tradycyjnego repertuaru tematów, powinien stać się raczej metodą pracy i postawą psychiczną⁵. Istniało jawne powinowactwo między ideologią, jaką głosili w sztuce Maurice Denis i Émile Bernard, a poglądami Jeana Moréasa i tzw. szkoły romańskiej (założonej w 1891 roku) w literaturze francuskiej. Co więcej, neotradycjonalizm i klasycyzm romanistów wyrosły ze wspólnego pnia, jakim był symbolizm. Wnosiły tylko pewną poprawkę: domagały się dyscypliny, żądały „uporządkowania ekwiwalentów plastycznych zgodnie z normami piękna”⁶.

Pierwsze poważniejsze zainteresowanie krytyki sposobami realizacji tych postulatów w malarstwie można odnaleźć tuż po I wojnie światowej. Nie były to jeszcze słowa znaczące w dyskusji na ten temat, ale znamienne było wskazanie źródeł i ogólnych nastrojów, w jakich rodziła się nowa tendencja. Ważnym przykładem była wypowiedź Rogera Allarda, który w 1919 roku pisał, że „[...] nie byłoby może tak źle zawrócić na dobrą, ‘klasyczną’, niekoniecznie zaś ‘neoklasyczną’ drogę malarstwa, które zwyczajnie szukałoby ludzkich treści w równowadze elementów zmysłowych i umysłowych”⁷.

I właśnie to „szukanie ludzkich treści” charakteryzuje ruch „klasyczny” w malarstwie tamtych lat. Ale skąd właśnie taki przełom wówczas, kiedy nie

⁴ M. Denis, *De Gauguin et de van Gogh au classicisme*, [w:] t e n ż e, *Theories 1890-1910. Du symbolisme et de Gauguin vers un nouvel ordre classique*, Paris 1912, s. 254-262.

⁵ L. Hauteceur, *Litterature et peinture en France du VIII an XX siècle*, Paris 1963, s. 303.

⁶ Tamże, s. 24-25.

⁷ Cyt. za: M. Porębski, *Granica współczesności*, Warszawa 1989, s. 254.

zdażyły jeszcze przebrzmieć nurty najbardziej awangardowe, jak fowizm, kubizm czy futuryzm? Odpowiedź wydaje się oczywista: przyczyną była wojna. Wojna jako kataklizm, a jednocześnie „katalizator” powojennego zainteresowania klasycyzmem. Nie ma wątpliwości, że istniała ogólna tendencja do stabilizacji wywołana przeżyciami wojennymi, a tradycja klasycystyczna oferowała przystań w postaci umiarkowanego spokoju i ładu. Jej ożywienie i upowszechnienie miało jednak znacznie szerszy kontekst niż wojenny. W grę wchodziła tu również reakcja na wyszukiwanie wciąż nowych „-izmów” w sztuce, pogoń za nowością, formułowanie propozycji niekoniecznie dobrych, byleby oryginalnych i dotychczas nie wykorzystywanych. Michel Georges-Michel określił tę sytuację chyba dość dobitnie, ale też nie bez cienia ironii, gdy mówił: „Dwadzieścia szkół rodzi się w jednym miesiącu. Futuryzm, kubizm to antyk, prehistoria. Po trzech dniach zostaje się pompiem. Mototyizm detronizuje automatyzm, żeby zostać przewyciężonym przez trepidyzm i wibryzm, które zaraz przestają istnieć, gdyż powstaje planizm, serenizm, eksacerbizm, omnizm i neizm”⁸. Podobne rozczarowanie niepokojącym stanem świadomości artystycznej większości twórców widać w słowach Paula Valery’ego, który tak pisał w katalogu wystawy sztuki włoskiej *De Cimabue a Tiepolo*, zorganizowanej w Petit Palais w 1935 roku:

[...] Bo my widzimy wokół siebie, w ludziach i w ich dziełach, podobnie jak w nas samych, rezultaty zamętu i rozbicia, które narzuca nam bezładny rytm współczesnego świata. Sztuki nie naginają się do pośpiechu. A nasze ideały trwają dziesięć lat! Absurdalna wiara w n o w o ś ć – która nieszczęściem zastąpiła starożytną i doskonałą wiarę w sąd p o t o m n o ś c i – wyznacza wysiłkom cel najbardziej złudny i skłania do tworzenia tego, co najbardziej przemijające, i przemijające ze swej istoty – doznania wolności. [...] Wiele innych przyczyn zniechęcenia i niemocy działa na artystę współczesnego. Nie potrafiłbym ich wyliczyć i ułożyć w jakimś porządku, ponieważ obrazem bezładu jest bezład⁹.

Również pewna izolacja i słabość organizacyjna ruchów awangardowych lat dwudziestych prowadzące do ich impasu, skłaniały do refleksji nad trwałością i niezmiennością wartości, jakie niesie ze sobą tradycja klasycystyczna. Ale to też nie wszystkie przyczyny zaistniałego stanu rzeczy. Wzrost zaintere-

⁸ M. G e o r g e s-M i c h e l, *L’Epoque Tango*, Paris 1930 – cyt. za: P o r ę b s k i, dz. cyt., s. 190.

⁹ P. V a l e r y, *Przedmowa*, do: t e n ż e, *Rzeczy przemilczane (Z pism o sztuce)*, tł. J. Guze, Warszawa 1974, s. 187.

sowania antykiem, a co za tym idzie powracającą falą klasycyzmu, stymulowany był również poprzez studia podejmowane przez wielu wybitnych humanistów już pod koniec ubiegłego i na początku obecnego stulecia. Trzeba odnotować tu dokonania Burckhardta, Wölfflina, Thode'go, Symonsona w dziedzinie badań nad kulturą renesansu, ale również prace Nietzschego, którego *Narodziny tragedii* (1872) były niepokojącym wyzwaniem rzuconym tradycji, utrwalonej przez Winckelmanna i XIX-wieczny akademizm. Inną przyczyną była narastająca na przełomie wieków aktywność w dziedzinie archeologii, której odkrycia pozwoliły na rozciągnięcie granic „klasycznej sztuki” na nowe tereny i tym samym wpływały na zmiany gustów i preferencji artystycznych.

Hasło „poszukiwania ludzkich treści” w sztuce powtarzała aż do II wojny światowej niemal cała krytyka artystyczna, a szczególnie autorzy francuscy. Jednym z rzeczników powrotu do wartości humanistycznych w kulturze i sztuce był Waldemar George. W swej książce *Profits et pertes de l'art contemporaine* zwracał on uwagę na odhumanizowanie i degradację sztuki współczesnej¹⁰. Za początek tego procesu uważał wiek XIX, w którym rozpoczął się według niego proces powolnego odchodzenia malarstwa od funkcji narracyjnych, dydaktycznych i dekoracyjnych ku akcentowaniu autonomicznych walorów tej dyscypliny. Odkrycie malarstwa czystego i zniszczenie porządku klasycznego doprowadziło, zdaniem krytyka, do traktowania człowieka jako przedmiotu. George dochodził do wniosku, że jedyną formą uniwersalnego wyrazu artystycznego jest sztuka grecka i rzymska, do których powinna nawiązać sztuka współczesnej Europy. Z prawdziwym entuzjazmem konstatował odwoływanie się młodych artystów do dawnej tradycji malarskiej:

Postawa młodej generacji, która na nowo odkrywa Grecję i Italię, potwierdzi wolę działania przeciwko nabożnemu kultowi sztuki dzikich, życia instynktownego, podziemnego, prymitywu, a także – z drugiej strony – dokonania głębokiej rewizji wielkich wartości klasycznych, to znaczy wyrwania Rafaela i Poussina, Fidiasza i Praksytelesa spod wstydlivej i degradującej opieki szkół i akademii¹¹.

Podobne opinie wyrażał Bernard Champigneulle, który sztuce współczesnej zarzucał przede wszystkim zagubienie człowieka. Uważał, że wysiłki, myśli

¹⁰ W. G e o r g e, *Profits et pertes de l'art contemporaine*, Paris [1930].

¹¹ T e n ż e, *Zmierzch bożyszczy*, „Les Arts a Paris”, 1930, nr 17 – cyt. za: P o r ę b - s k i, dz. cyt., s. 393.

i uczucia współczesnych artystów są coraz bardziej niekomunikatywne, a dziełom ich brak jedności i określonego stylu¹². Przyczyny tego stanu rzeczy starał się wyjaśnić Paul Valery:

[...] nie ma nic ważniejszego niż wiedzieć, c z e g o s i ę c h c e, i powiedzieć to sobie raz na zawsze w niewielu słowach – aby zmierzać do jasno określonego celu i podporządkować mu rozmaite środki. [...] Umysły większości artystów współczesnych poróżnione są z samymi sobą. Artyści tworzą sobie systemy trwające krótko i tylko dzięki pomocy okolicznościowej literatury. [...] My jednak błąkamy się od teorii do teorii. Triumf, szybki upadek też najbardziej przeciwnych, które odpowiadają sobie nawzajem niby działanie dopełniające, wywołują w końcu obojętność umysłu. Opinia z tygodnia na tydzień waha się pomiędzy rzeczami, które nie potrafią umrzeć, i rzeczami, które nie mogą żyć; i pokrzepienie znajduje w skrajnościach. Jak wreszcie nie dostrzec, że poszukiwania doskonałości wykonania i precyzji środków, nieskazitelna dbałość podczas przygotowań, pewność i subtelność środków w działaniu, troska, żeby nic nie zostawić przypadkowi i nic nie pominąć – wszystkie te względy odróżniające artystę od człowieka, który zabawia się pędzlami, są nie tylko zapomniane, lecz uznane przez wielu za niegodne ich geniuszu? I cóż za paradoks, że epoka, której życie samo podlega ścisłym określeniom liczb, której wiedza i przemysł żądają najdelikatniejszych aparatów, skrupulatnego przestrzegania ostrożności, w ‘technice’ sztuk godzi się na takie niedbalstwa i znajduje upodobanie w zabawach niekompetencji i w zuchwałstwach łatwizny¹³.

Przytoczony passus jest kolejnym dowodem na to, że już na początku naszego stulecia istnieli autorzy, których irytował pośpiech towarzyszący powstawaniu dzieł oraz chęć szokowania i prowokowania coraz to „genialniejszymi” rozwiązaniami; ci sami autorzy zdawali sobie oczywiście sprawę z płytkości takiego postępowania. O agonii malarstwa aspirującego do doskonałości i konieczności wprowadzenia „nowych” form klasycznych pisali również Elie Faure¹⁴, Andre Lhote oraz Rene Huyghe (redaktor „Formes” – dodatku do francuskiego pisma „L’Amour de l’art”)¹⁵. W swoich artykułach podkreślali oni fakt wyczerpania się wielkich, twórczych ruchów z początku

¹² B. C h a m p i g n e u l l e, *L’inquietude dans l’art d’aujourd’hui*, Paris 1939 – cyt. za: A. K. O l s z e w s k i, *Krytyka sztuki nowoczesnej we Francji w dwudziestoleciu międzywojennym*, [w:] *Sztuka dwudziestolecia międzywojennego. Materiały Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki*. Warszawa, październik 1980, Warszawa 1982, s. 49.

¹³ Dz. cyt., s. 188-189.

¹⁴ E. F a u r e, *Agonie de la peinture*, „L’Amour de l’art”, 1931, nr 5, s. 231-238.

¹⁵ R. H u y g h e, *Les tendances actuelles*, „L’Amour de l’art”, 1934, nr 4, s. 355-358.

stulecia, negatywne konsekwencje odejścia sztuki od natury i od hierarchii tematów ustanowionych w sztuce klasycystycznej, dehumanizację współczesnego człowieka. Konstatowali kryzys świadomości artystycznej wśród młodego pokolenia, nadmiar idei, obrazów i „genialnych kabotynów”. Jedyne panaceum na ten niezdrowy stan widzieli w odrodzeniu sztuki klasycystycznej. Tego, że owe głosy reprezentowały powszechniejsze opinie, dowodziły też odpowiedzi na ankiety skierowane do malarzy współczesnych (*Mort de la peinture? Retour au classicisme?* 1933; *Examens de conscience* 1935)¹⁶. Ankietowani artyści dość pesymistycznie patrzyli na malarstwo współczesne i podkreślali jego wyjałowienie. Mówili o konieczności autentyzmu i skromności artystycznej, o potrzebie właściwego podejścia do sztuki dawnych mistrzów. W kręgu dyskusji i zainteresowań zagadnieniami ładu, harmonii i dyscypliny w sztuce mieściła się również praca Jeana Cocteau *Rappel a l'ordre*, wydana w 1926 roku, będąca zbiorem artykułów, które powstały po zakończeniu wojny¹⁷. Autor – zwolennik artystycznych indywidualności – daleki był od chęci narzucania sztuce precyzyjnych reguł. Chodziło mu raczej o uwzględnianie pewnych trwałych prawidłowości i zasad porządkujących w literaturze, teatrze, muzyce, malarstwie, zgodnie z duchem naukowo-matematycznej obiektywności. W „klasycznych” wartościach, jak czystość, prostota, porządek, widział Cocteau cel i atrybuty nowej twórczości. Muzyka Erica Satie, poezje Raymonda Radigueta i „antyczna” sztuka Picassa z owego czasu stanowiły dla niego artystyczny ideał. Również organ purystów „L'Esprit Nouveau” zainteresowany był naukową stroną twórczości artystycznej i kształtowaniem rzeczywistości w sposób świadomy i uporządkowany. Hasło Jeana Cocteau *rappel a l'ordre* miało we Francji pozytywny wydźwięk, trafiło bowiem na podatny i żyzny grunt.

Inaczej było w Niemczech. Tam podobne postulaty odbijały się złym echem, ponieważ kojarzyły się raczej z *Ruhe und Ordnung* – propagandowym hasłem, które w ówczesnej sytuacji nie miało nic wspólnego ze sztuką. Tam też na „nowoczesnym klasycyzmie” odcisnął swe piętno ponury narodoxy socjalizm, tak różny od lirycznej sztuki francuskiej. Wiadomo, że sztuka w Niemczech znalazła się pod dyktando. Znane są też konsekwencje polityki

¹⁶ A. P i e r h a l, *Mort de la peinture? Retour au classicisme?*, „L'Art Vivant”, 1933. Na ankietę odpowiedziało ośmiu krytyków, m.in. M. Denis, Ch. Despiau, A. Lhote. W ankiecie *Examens de conscience* na łamach „L'Amour de l'art” udział wzięli m.in. R. Chapelain-Midy i R. Oudot.

¹⁷ J. C o c t e a u, *Rappel a l'ordre*, Paris 1926.

władz wobec artystów. Głównym jej organem był *Kampfbund für deutsche Kultur*, któremu przewodził Rosenberg. W 1934 roku powierzono mu misję duchowego i filozoficznego zwierzchnictwa nad polityczną edukacją narodu i partii. O ostatecznym losie sztuki nowoczesnej w Niemczech przesądziło jednak stanowisko samego Hitlera, który oficjalnie potępił ją jako „sztukę zdegenerowaną” osobnym dekretem ogłoszonym w 1935 roku. Führer żądał, by wszystkie wystawy, zanim ujrzą światło dzienne, były najpierw akceptowane przez *Reichskulturkammer*. W swoich przemówieniach potępił artystów i szydził z nich jako z „niszczycieli sztuki”, którzy mogą podzielić los ludzi skazanych na pobyt w szpitalach psychiatrycznych lub w więzieniach. Narodowo-socjalistyczna teoria sztuki była produktem tego politycznego oraz ideologicznego obskurantyzmu. Do zadań sztuki należała reprezentacja i gloryfikacja rasy nordyckiej i ojczyzny, dominowały w niej przedstawienia współczesnych bohaterów narodowych jako herosów, Hitler ukazywany był zazwyczaj jako kondotier i zwycięzca w pełni chwały. Specjalnego znaczenia nabrała też nordycka kobieta – matka „nadczołwieka”, przedstawiana najczęściej w scenach macierzyństwa. Stylem oficjalnym i preferowanym był realizm ujęty w klasycyzujące formy.

We Włoszech odrodzenie ducha klasycznego rozpoczęło się dopiero po zakończeniu I wojny światowej, a więc później niż we Francji, ale przyjęło się szybciej i łatwiej. Stało się tak ze względu na obecność dużo szerszej niż we Francji tradycji klasycznej – antyku. Inną, równie ważną przyczyną tego stanu rzeczy była akceptacja nowego stylu w sztuce przez władze faszystowskie, dla których jedynie taka twórczość – figuratywna i monumentalna – mogła być odpowiednim narzędziem propagandy. W tychże faszystowskich Włoszech uczniowie akademii artystycznych należący do Gruppo Universitario Fascista mieli z góry zapewnioną opiekę państwa. Prace ich były prezentowane na wystawach, a najlepsze wybierane na główną wystawę GUF, tzw. littorialną. Poprawni politycznie Włosi podkreślali dobitnie wpływ faszyzmu na rozwój sztuki w ich kraju. Antonio Maraini we wstępie do katalogu wystawy sztuki włoskiej w Instytucie Propagandy Sztuki w Warszawie pisał:

Wyrazem odrębności naszej sztuki najbardziej typowym jest poszukiwanie równowagi w ustosunkowaniu się do rzeczywistości i do natury, poprzez którą artyści włoscy poszukują powrotu do nawiązania kontaktu z życiem, porzucając teorie mózgowe, narzucone przez modę szkoły paryskiej. A poszukiwanie to jest wido-

mym znakiem zdrowej relacji moralnej i intelektualnej, którą stworzył wychowawczy czyn faszyzmu¹⁸.

W 1933 roku kilku najważniejszych artystów Novecento (Sironi, Funi, Carra, Campigli) wydało *Manifest malarstwa ściennego*, w którym donosili: „Nie zamierzamy bronić anonimowości i indywidualizmu, ale poświęcenia się pracy kolektywnej [...], sztuka faszystowska odrzuca eksperymenty i dociekania”. Dodawali ponadto, że „faszyzm jest stylem życia [...], żadna formuła artystyczna nie może go w pełni wyrazić”¹⁹. Pierwszą wystawę ruchu Novecento – wpływowego ugrupowania o wyraźnych inklinacjach klasycyzujących – w 1926 roku otwierał sam Mussolini, a Roberto Papini wyjaśniał w „Emporium”, że artyści skupieni w grupie prowadzą walkę przeciw impresjonizmowi, a chodzi im o to, aby „ponad przewyciężonym już kubizmem zrehabilitować formę i kompozycję”²⁰. W rzeczywistości jednak były to tylko slogany. Klasycyzujące malarstwo artystów Novecento bliższe było eklektyzmowi i prowincjonalizmowi niż sztuce mistrzów renesansu, na którą tak chętnie się powoływali.

Dla badaczy sztuki „nowoczesnego klasycyzmu” we Włoszech zaskakujący jest fakt, że w stronę tej nowej tendencji zwrócili się w dużej mierze dawni artyści awangardowi i z całym przekonaniem namawiali do ponownej recepcji i przemyślenia sztuki starych mistrzów. Rzecznikiem przywrócenia ładu w sztuce (*ritorno all'ordine* bądź *richiamo all'ordine*) stał się między innymi niedawny jeszcze futurysta Carlo Carra, chcący teraz widzieć życie i sztukę „jako dialog człowieka z naturą”²¹. Wyraźnie wbrew hasłu z *Manifestu malarzy futurystów*, by „zniszczyć kult przeszłości, obsesję antyku, pedantyzm i formalizm akademicki”, rzucił nagle wyzwanie: *disciplina, serentia e compostezza*. Zaatakował alchemię, a także analityczną i romantyczną sztukę Północy, Francji i Niemiec, jako nie dającą się pogodzić z duchem prawdziwego italianizmu. W podobnym tonie wypowiadał się w 1920 roku Giorgio de Chirico, artysta z kręgu *pittura metafisica*. W swym artykule *Il ritorno al mestiere* pisał:

¹⁸ Cyt. za: J. G r a l e w s k i, *Plastyka w Europie 1935-36*, „Nike”, 1937, s. 204.

¹⁹ M. S i r o n i, *Manifesto della pittura murale*, „Colonna”, 1933, nr 1 – cyt. za: *Art in Theory 1900-1990. An Anthology of Changing Ideas*, Cambridge–Mass. 1993, s. 408-409.

²⁰ P o r e b s k i, dz. cyt., s. 393.

²¹ C. C a r r a, *Pittura metafisica*, Firenze 1919, s. 112.

Dzisiaj zmienia się wszystko. Wydaje się, że dzisiaj zamiera wszelkie niedbalstwo w sztuce. Niech sztuka będzie polityczna, literacka, artystyczna [...], a malarstwo powróci raczej do rzemiosła. Co się tyczy mnie, [...] mam prawo powiedzieć: *pictor classicus sum*. Te słowa mogą być pieczęcią każdego mojego dzieła²².

*

Zjawiska „nowoczesnego klasycyzmu” nie można rozpatrywać w kategoriach wölfflinowskich – jako przeciwieństwa jakiegoś innego stylu, nie jest to bowiem kierunek akcentujący zespół określonych cech formalnych. Można tu mówić raczej o pewnej postawie, co najwyżej przeciwstawiającej się równoległym czasowo nawrotom do romantyzmu. Tym bardziej że obraz tendencji „neoklasycystycznych” w sztuce dwudziestolecia międzywojennego jest bardzo niejednorodny i niespójny. Podobnie rzecz się ma z oceną zjawiska. Początkowo, tuż po wojnie, w czasach rodzenia się nowej tendencji, była ona postrzegana raczej jako konserwatywna i reakcyjna. Wiele uznania, ale też znacznie więcej dezaprobaty, spotykało nową „antyczną” manierę Picassa. Za przykład niech posłużą słowa Louisa Marcoussisa:

[...] mieliśmy wystawę rysunków i akwarel Picassa, która przy wielkim powodzeniu u międzynarodowej, snobistycznej publiczności, miała bardzo słabą prasę u malarzy. [...] Realistyczne rysunki po mistrzowsku rysowane, czy w manierze Ingres’a, czy konturowo traktowane, czy archaizowane, czy naiwne, ale czuć, że Picasso zewsząd bierze, wszystkich chcąc prześcignąć, zamiast w sobie się skupić²³.

Z dużo większą sympatią przyglądano się nowemu malarstwu Deraina. Stopniowo, w miarę upowszechniania się „nowego klasycyzmu”, zyskiwał on coraz przychylniejsze grono krytyków, takich między innymi, jak wspomniani wcześniej: Waldemar George, Rene Huyghe, Elie Faure, a w Polsce głównie Wacław Husarski. Klasycyzujący nurt w sztuce dwudziestolecia międzywojennego zaczynano z czasem uznawać nawet za powszechny i dominujący, co – rzecz jasna – mijało się z prawdą. Faktem pozostaje jednak, że o „nowym klasycyzmie” nie przestano mówić, ze zmiennym nasileniem, aż do końca lat trzydziestych. Najwięcej bodaj głosów pojawiło się przy okazji Wystawy

²² „Valori Plastici”, XI-XII, 1920 – cyt. za: *Art in Theory, 1900-1990*, s. 236-237.

²³ L. M a r c o u s s i s, *Korespondencja z Paryża*, „Formiści”, 1920, nr 2 – cyt. za: P o r ę b s k i, dz. cyt., s. 250.

Międzynarodowej w 1937 roku w Paryżu. Dyskutowano wówczas o wzorach doskonałego malarstwa, przywołując rozmaite przykłady z przeszłości. Włoska krytyka i sami artyści widzieli antenatów nowej sztuki wśród malarzy renesansu i mistrzów antycznych. Uważano, że należy zwrócić się o pomoc do malarzy Trecenta i Quattrocenta (sięganie do początków renesansu, a nie do jego fazy rozwiniętej wiązało się z powszechnie panującą w tym czasie tendencją do prymitywizowania w sztuce). We Francji krytyka rzadko wspominała o antyku czy renesansie jako wzorach, nigdy nie pomijano jednak Poussina, Davida, Ingres'a. Paul Valery pisał: „Nie chodzi bynajmniej o to, by zachęcać do naśladowania tych mistrzów. Ich sposób widzenia i wykonania zbyt często może powtarzано i powielano. Chodzi o zalety, jakie zakłada i jakich żąda takie mistrzostwo; one powinny budzić zazdrość i dawać do myślenia”²⁴. Większość krytyków zauważała zgodnie, że współczesna interpretacja tradycji klasycystycznej osadzona była mocno we współczesności.

Krystalizacja najnowszych dążeń – pisał anonimowy publicysta polskiego „Tygodnika Ilustrowanego” – nosi niewątpliwie już dziś charakter nowego klasycyzmu; nazwa ta jednak wymaga w tym wypadku wyjaśnień. Przyzwyczajaliśmy się klasycyzm nazywać sztukę, która szuka wzorów i tematów w twórczości świata antycznego. Klasycyzm dzisiejszej sztuki francuskiej jest jednak klasycyzmem ujęcia plastycznego, a nie treści i polega on na wyraźnym podkreśleniu formy, na unikaniu przypadkowości kompozycyjnych, na poszanowaniu tradycji, słowem – stanowi dość wyraźne przeciwieństwo zasad impresjonistycznych, [...] obcy jest mu niemal zupełnie patos tematów antycznych²⁵.

Jest to prawdą, ale prawdą było i to, że koncepcje tego klasycyzmu petryfikowały niejako pewne tradycyjne schematy formalne, nie bacząc, iż owe schematy mogą nie pomieścić ładunku nowych treści. Krytycy przychylni twórczości „nowoczesnych klasycystów” uważali, że ich dzieła są czymś absolutnie oryginalnym, że stanowią udane połączenie dawnej tradycji i dokonaniań awangardy XX wieku. Sądy ich były jednak zbyt daleko idące i nie do końca zgodne z prawdą. Niejednokrotnie bowiem pojawiały się przykłady sztuki jawnie naśladowanej konkretne obrazy artystów renesansowych (głównie we Włoszech). Potwierdza to chociażby *Ziemia Achille Funi'ego*, w której widzimy zmodernizowaną wersję postaci Lavinii z obrazu Tycjana znajdującego się w Staatliche Museum w Berlinie.

²⁴ V a l e r y, dz. cyt., s. 189.

²⁵ T. B., *Salon Niezależnych*, „Tygodnik Ilustrowany”, 1925, nr 20, s. 396.

Tendencje klasycyzujące nie ominęły również sztuki polskiej, czego przykładów dostarcza między innymi działalność członków ugrupowania „Rytm”, Wileńskiego Towarzystwa Artystów Plastyków, malarstwo Felicjana Szczęsnego Kowarskiego, Leonarda Pękalskiego, architektura Tadeusza Tołwińskiego, Bohdana Pniewskiego, Zygmunta Mączyńskiego, Adolfa Szyszko-Bohusza. Tego typu twórczość dość szybko zaczęła się podobać i budzić powszechne zainteresowanie, zwłaszcza że wiedziano o podobnych realizacjach zachodnioeuropejskich²⁶. Zaś echa z wystaw francuskich i włoskich dochodziły do nas między innymi dzięki recenzjom Wacława Husarskiego, Jana Gralewskiego i Mieczysława Tretera²⁷.

Zwłaszcza krytyczna twórczość Husarskiego zasługuje na szerszy komentarz. Doskonale obeznany ze sztuką europejską, sam parający się trochę malarstwem (należał do warszawskiego „Rytmu”), jako krytyk miał umiejętność precyzyjnego definiowania zjawisk sztuki współczesnej oraz łatwość kojarzenia różnorodnych faktów artystycznych, istniejących w tym samym czasie w różnych miejscach Europy. Już w 1926 roku w artykule *Dążności klasyczne w malarstwie współczesnym* zauważał, że z chaosu wielu różnorodnych trendów w sztuce wyraźnie wyłania się tendencja, która „wiąże ze sobą i harmonizuje pozorne sprzeczności. Dążnością tą jest bardzo wyraźny prąd klasycystyczny, coraz znaczniejszą zdobywający przewagę”²⁸. Podobną sytuację dostrzegł także w sztuce polskiej. Jego praca pt. *Polskie malarstwo nowoczesne* wiele uwagi poświęca właśnie malarstwu klasycystycznemu dwudziestolecia międzywojennego. Husarski ocenia je dość entuzjastycznie, twierdząc, że aktualny nurt klasycyzujący jest zupełnie nową jakością w sztuce oraz że różni się zasadniczo od klasycyzmu z przełomu XVIII i XIX wieku. Zdaniem krytyka, jest to sztuka, która nie zajmuje się treścią dzieła, ale zwraca uwagę wyłącznie na jego formę, jest wolna od konwenansu tematów historycznych

²⁶ Wśród krytyków piszących o nurcie „klasycyzującym” w Polsce znajdują się m.in.: Wacław Husarski, Władysław Kozicki, Mieczysław Sterling, Mieczysław Treter, Mieczysław Wallis, Stanisław Woźnicki, Stefania Zahorska.

²⁷ W. H u s a r s k i, *Dążności klasyczne w malarstwie współczesnym*, „Tygodnik Ilustrowany”, 1926, nr 1, s. 6; J. G r a l e w s k i, *Plastyka w Europie 1935-1936*, „Nike”, 1937, s. 194-207; t e n ż e, *Plastyka w Europie 1936-37*, „Nike”, 1939, s. 53-56; M. T r e t e r, *Sztuka włoska na XIV Międzynarodowej Wystawie w Wenecji*, „Sztuki Piękne”, 1924, s. 39; T. B., *Salon Niezależnych*, „Tygodnik Ilustrowany”, 1925, nr 20, s. 396.

²⁸ H u s a r s k i, dz. cyt., s. 6.

i mitologicznych. Ponadto nie chce naśladować sztuki dawnej, szuka w niej jedynie wskazówek, jak należy rozumieć i ujmować formę²⁹.

*

Artyści reprezentujący omawianą „klasycyzującą” formację w sztuce nowoczesnej mieli przeświadczenie, że jakość, którą tworzą, nie ma precedensu. Uważali też, że tego typu twórczość jest wyrazem nowoczesnej wrażliwości i postawy psychicznej współczesnego człowieka. Porównywanie swoich dzieł do sztuki akademickiej uważali za nietakt, ponieważ programowo odżegnywali się od akademickich wzorów i taniego efekciarstwa. Gdy we Francji w latach trzydziestych pod wpływem wzmożonego zainteresowania sztuką figuratywną i spuścizną dawnych mistrzów krytyka zwracała uwagę na walory solidnego studium natury, rzetelnej techniki, mistrzostwa, gdy postulowano powrót do malarstwa anegdotycznego i tradycji, nikt nawet nie wspominał o akademizmie. Krytycy piszący na temat „nowego klasycyzmu” zgodni byli co do tego, że był on w malarstwie reakcją antyimpresjonistyczną. Z perspektywy nowych czasów i warunków impresjonizm uważali za zbyt anarchiczny i indywidualistyczny, niezdolny do wyrażenia uniwersalnych znaczeń lub też do oddania piękna wielkiego wymiaru.

Klasycyzm okresu międzywojennego był w swych założeniach nowoczesną reinkarnacją humanizmu. Chociaż przeciwstawiał się naturalizmowi, nie zrywał definitywnie z naturą; chociaż akcentował znaczenie struktury dzieła sztuki, nie godził się w pełni z postulatami tych kierunków, które akcentowały autonomię dzieła sztuki. Pragnął przywrócić hierarchię wartości obaloną przez relatywistów i zwolenników absolutnej wolności twórczej.

²⁹ T e n z e, *Polskie malarstwo nowoczesne*, Warszawa–Kraków 1935, s. 9-11.

„THE CALL FOR ORDER”
CRITICISM OF ART TOWARDS THE CLASSICIZING TENDENCIES
IN THE ART OF THE 1920S AND 1930S

S u m m a r y

The “modern classicism” seems to be very important current in the art of the interwar period. Its sources coincided with increased interests in classical and renaissance art. The other cause was the First World War which impelled a search for classicism as an art of calm, harmony, order and discipline. The “modern classicism” was also a part of anti-impressionist and anti-academic reaction. It was considered conservative and reactionary. Later, as the new tendency was winning a support of many outstanding art critics like Waldemar George, Rene Huyghe, Elie Faure and Waclaw Husarski, the classical current in modern art was regarded as dominant and universal. The critics wrote on the classicism until the Second World War, in particular in 1937, when International Exhibition in Paris took place. The critic’s attention was also focussed on the problem of perfect art and reception of old masters of Renaissance and Neo-Classicism. All the critics stressed a need for *searching for human values* and focussed on the eternal values in the art. It was a reaction against an excess of ideas and images in the art of *buffoons full of genius*. The adherents of “modern classicism” considered it original fusion of old tradition and the avante-garde art of the 20th century.

Translated by Jakub Szczuka