

Irena Kossowska

Paradygmat stylu:
rzeźba francuska w Warszawie 1935 roku

„To najlepsza niewątpliwie wystawa sztuki obcej, jaką mieliśmy dotychczas w Polsce” – tak Wacław Husarski ocenił prezentację francuskiej rzeźby, zorganizowaną pod auspicjami francuskiego rządu staraniem Association Française d’Expansion et d’Echanges Artistique i działającego w Warszawie Instytutu Francuskiego we współpracy z Instytutem Propagandy Sztuki¹. Inauguracja wystawy nastąpiła na początku marca 1935 roku w salach IPS, instytucji o kluczowym znaczeniu dla artystycznej sceny Drugiej Rzeczypospolitej i (zważywszy liczbę importowanych z zagranicy wystaw) dla rozwijania kulturalnych relacji w Europie².

Ze strony francuskiej Paul Jamot, Louis Hautecoeur i Claude Roger-Marx, uznani historycy i krytycy sztuki, dokonali selekcji eksponatów pod kątem egzemplifikacji rozwoju rodzimej rzeźby na przestrzeni minionych sześćdziesięciu lat. Przyjęli zarówno retrospektywną, jak i współczesną perspektywę oglądu, jednakże dokonany przez nich wybór miał charakter

¹ W. Husarski, *Nowoczesna rzeźba francuska*, „Tygodnik Ilustrowany”, LXXVI, 1935, nr 10, s. 185.

² Na temat roli IPS w życiu artystycznym Drugiej Rzeczypospolitej por.: *Materiały do dziejów Instytutu Propagandy Sztuki (1930–1939)*, wybrała, oprac. i przedmową opatrzyła J. Sosnowska, Warszawa 1992, s. 1 n.

zdecydowanie tendencyjny. Zakres prezentowanego dorobku rzeźbiarskiego nie odzwierciedlał bowiem całokształtu przeobrażeń nowoczesnej rzeźby we Francji, szczególnie w ciągu pierwszych dwóch dekad XX stulecia, bogatych w doświadczenia awangardy. Wszystkie nurty modernizmu i przejawy awangardyzmu zostały ze scenariusza wystawy wyeliminowane. Był on natomiast zgodny z linią propagandową wytyczoną w połowie lat trzydziestych przez czynniki rządowe w kraju, w którym pod pozorami demokracji i neohumanizmu narastała fala nacjonalizmu i ksenofobii, przybierały na sile hasła tradycjonalizmu i regionalizmu, zwalczające kosmopolityczny etos artystycznych środowisk Paryża³.

Sto i jedna rzeźba oraz czterdzieści trzy rysunki wykonane przez trzydziestu trzech rzeźbiarzy świadczyły o ogromie organizacyjnego wysiłku i wadze tego wystawienniczego przedsięwzięcia, a także o ambitnym zamysle twórców ekspozycji, którzy dążyli do wzmocnienia propagandowej polityki francuskiego rządu, zakrojonej na międzynarodową skalę. Paul Jammot i Pierre Francastel – podobnie jak Hautecoeur we wstępie do towarzyszącego wystawie katalogu – podkreślali w wygłoszonych w Warszawie wykładach specyfikę ewolucji francuskiej sztuki i jej idiosynkratyczne cechy, rozwijając w ten sposób retorykę neohumanizmu opanowującego Francję lat trzydziestych⁴.

³ W swej pionierskiej książce, *Modernity and Nostalgia: Art and Politics in France between the Wars*, New Haven 1995, Romy Golan dowodzi, iż to we Francji, ostoi demokracji w latach 1918–1939, nastąpiło silne, choć niejawne, sprzężenie polityki i sztuki. Zdaniem autorki, o ile gloryfikacja rodzimej ziemi w faszystowskich Włoszech i norma rasowej czystości w nazistowskich Niemczech zostały zintegrowane z totalitarną retoryką, o tyle we Francji te same problemy ukryte były pod pozorami liberalizmu, tolerancji i kulturowego pluralizmu, aż do czasów rządu Vichy. Kwestie polityki kulturalnej i relacji między aparatem władzy i artystycznymi środowiskami w międzywojennej Francji zostały także omówione w książce *Fascist Visions: Art and Ideology in France and Italy*, red. M. Affron, M. Antliff, Princeton 1997.

⁴ Neohumanizm, zrodzony z głębokiej frustracji moralnej, jaką spowodowała trauma I wojny światowej, głosił narodziny „nowego człowieka” przeciwstawiającego się stechnicyzowanej cywilizacji, osadzonego w tradycji i historii swego narodu i regionu, wtopionego w rytmy natury. Ideał ten dawał wyraz tęsknocie za indywidualizmem, psychologizmem, subiektywnością i emocjonalnością, wartościami, które zostały odrzucone przez awangardowe elity okresu przedwojennego. Pożywką dla wyobraźni artystycznej stała się sztuka muzealna, arcydzieła mistrzów renesansu, baroku i neoklasycyzmu. W dyskusji o naro-

Entuzjastyczną opinię Husarskiego na temat ekspozycji francuskiej rzeźby potwierdziła zdecydowana większość recenzujących ją krytyków. Warto się zastanowić nad tym, czy priorytetowa pozycja, jaką nadali wystawie warszawscy komentatorzy, pomniejszając znaczenie wcześniejszych pokazów sztuki rosyjskiej (1933 r.), belgijskiej (1934 r.) i włoskiej (1935 r.)⁵, wynikała przede wszystkim z wysokiej oceny artystycznych walorów prezentowanych prac, czy też z silnych relacji kulturowych, jakie od ponad stulecia łączyły oba narody. Paryż stanowił przecież dla polskich intelektualistów i twórców niezastąpiony cel pielgrzymek od ponad stulecia. Najwyższe standardy akademickiego nauczania, szerokie spektrum muzeów i komercyjnych galerii, intensywny ruch wystawienniczy, prestiżowe Salony, wyborna krytyka artystyczna, wpływowi marszandzi, nowatorstwo i poszukiwawcza pasja artystycznych elit – wszystko to przyciągało Polaków jak magnes. Przede wszystkim malarzy: tych, którzy poszerzyli grono twórców École de Paris; tych, którzy podjęli eksperymenty kubizmu i abstrakcji; tych, którzy nadali impuls postimpresjonistycznemu koloryzmowi;

dowych wartościach kulturowych, którą w 1919 r. zainicjował Jean Cocteau wezwaniem „powrotu do porządku”, położono nacisk na rzemieślniczy aspekt twórczości artystycznej, solidność warsztatową i walory artystycznej materii (swe pisane po zakończeniu wojny artykuły wydał Cocteau w 1926 r. w Paryżu w tomie *Rappel à l'ordre*). Tematykę „wołania o ład” omówił K. Silver w publikacji *Vers le retour à l'ordre. L'avant-garde parisienne et la première guerre mondiale 1914–1925*, Paris 1991. Na polskim gruncie badawczym problematykę neoklasycyzmu podjęła D. Szczuka w artykule „Wołanie o ład”. *Krytyka artystyczna wobec klasycyzujących tendencji w sztuce lat dwudziestych i trzydziestych XX wieku*, „Roczniki Humanistyczne”, XLVI, 1998, nr 4, s. 123 n. Zagadnienia nowej perspektywy interpretacyjnej we francuskiej refleksji nad sztuką lat trzydziestych przeanalizował A. K. Olszewski w artykule *Krytyka sztuki nowoczesnej we Francji w dwudziestoleciu międzywojennym*, [w:] *Sztuka dwudziestolecia międzywojennego. Materiały sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki, Warszawa październik 1980*, Warszawa 1982, s. 47 n. Sylwetkę i poglądy głównego rzecznika neohumanistycznej ideologii, Waldemara George'a, przedstawiła A. Wierzbicka w pracach *Polsko-francuski krytyk Waldemar George i jego poglądy na sztukę*, „Biuletyn Historii Sztuki”, LXVI, 2004, z. 1–2, s. 145 n.; *eadem, We Francji i w Polsce 1900-1939: Sztuka, jej historyczne uwarunkowania i odbiór w świetle krytyków polsko-francuskich*, Warszawa 2009.

⁵ Na temat krytycznej recepcji wystawy sztuki sowieckiej i włoskiej por.: I. Kossowska, „Powiększone miniatury”. *Sztuka propagandowa w Warszawie lat 1930*, [w:] *Sztuka w kręgu władzy. Materiały LVII Ogólnopolskiej Sesji Naukowej SHS*, Toruń 13–15 XI 2008, red. E. Pilecka, K. Kluczwajd, Warszawa 2009, s. 311 n.

oraz tych, którzy wzbogacili tendencje nowego klasycyzmu. Dla napływających do Paryża na początku XX stulecia Polaków uformowany tam tygiel kulturowy jawił się także jako obszar finansowej prosperity (szczególnie w okresie ekonomicznego boomu lat dwudziestych) i szansa na rozpoczęcie międzynarodowej kariery. Sporo już napisano na temat paryskich doświadczeń polskich malarzy⁶. Zmarginalizowano natomiast problematykę rzeźby pierwszych dekad XX wieku, odsuwając na dalszy plan recepcję w polskich środowiskach artystycznych, kształtujących się we Francji tendencji⁷.

Tymczasem to właśnie rzeźba święciła w Warszawie 1935 roku prawdziwy triumf. Prócz licznych recenzji, pojawiły się w prasie wypowiedzi o charakterze podręcznikowych syntez, sięgające wstecz do epoki romańskich kościołów i gotyckich katedr. Jak wyglądała historiografia francuskiej rzeźby w redakcji polskich krytyków i historyków sztuki? Czy tok jej narracji, węzłowe punkty, kulminacyjne momenty i istotne cezury pokrywały się z dyskursem francuskich znawców sztuki: Hautecoeuera, Francastela i Jarmot? Poszukiwanie odpowiedzi na tak postawione pytania ma na celu wyartykułowanie zasadniczych kryteriów oceny i sposobów klasyfikacji, jakie w Polsce lat trzydziestych odnoszono do francuskiej rzeźby nowoczesnej. Prócz omówień wystawy, do rozważań włączyć należy ogłoszoną w 1937 roku przez redakcję „Głosu Plastyków” ankietę skierowaną do środowiska polskich rzeźbiarzy⁸. Pytania w niej zawarte dotyczyły stanu współczesnej rzeźby rodzimej i opinii na temat rzeźby francuskiej. Opublikowano odpowiedzi twórców różnych orientacji, od neoklasycystów poprzez neorea-

⁶ Do najnowszych publikacji na temat imigracyjnych środowisk artystycznych Paryża tego okresu należą: J. Malinowski, B. Brus-Malinowska, *W kręgu École de Paris. Malarze żydowscy z Polski*, Warszawa 2007; A. Wierzbicka, *École de Paris: pojęcie, środowisko, twórczość*, Warszawa 2004; *L'École de Paris 1904–1929, la part de l'Autre*, kat. wyst., Musée d'art moderne de la Ville de Paris, Paris 2000; N. Nieszawer, M. Boyé, P. Fogel, *Peintres juifs à Paris 1905–1939. École de Paris*, Paris 2000.

⁷ Jedną z nielicznych prac uwzględniających oddziaływanie francuskiej sztuki na twórczość polskich rzeźbiarzy lat międzywojennych jest książka A. Melbechowskiej-Luty, *Posągi i ludzie: rzeźba polska dwudziestolecia międzywojennego (1918–1939)*, Warszawa 2005. Por. także artykuły: M. Dąbrowska-Szelągowska, *Rzeźba polska okresu międzywojennego: wpływy francuskie a poszukiwanie niezależności*, [w:] *Między Polską a światem: od średniowiecza po lata II wojny światowej*, red. M. Morka, P. Paszkiewicz, Warszawa 1993, s. 306 n.

⁸ *Ankieta rzeźby*, „Głos Plastyków”, V, 1937, z. 1–7, s. 33 n.

listów i synkretystów po konstruktywistyczną i postkubistyczną awangardę. Ankieta dopełniono fragmentami artystycznego testamentu Auguste'a Rodina i wskazówkami udzielonymi rzeźbiarzom przez Émile'a Antoine'a Bourdelle'a. Intrygujące wydaje się więc zestawienie sposobów postrzegania dziejów francuskiej rzeźby i jej morfologicznych wyróżników przez polskie i francuskie autorytety w zakresie sztuki, po to, by na przecięciu tych kilku perspektyw epistemologicznych i aksjologicznych uchwycić właściwe znaczenie takich kategorii konceptualnych jak „geniusz rasy”, „duch narodu” i „styl narodowy”, słów–kluczy stosowanych w refleksji nad sztuką lat trzydziestych zarówno we Francji, jak w Polsce.

Czy z tych rozważań wyłonią się wnioski dotyczące specyfiki francuskiej sztuki rzeźbienia, jej idiosynkratycznych cech formalno-wyrazowych odzwierciedlających narodową tożsamość? Czy kontekstowe analizowanie krytycznych tekstów, ich tożsamyh, zazębiających się lub rozbieżnych tez, przybliży istotę francuskiej rzeźby?

We wstępie do katalogu wystawy Hautecoeur wpisał współczesną rzeźbę francuską w obszar klasycyzmu, akcentując takie jej cechy jak piękno, harmonia, równowaga i duchowy wyraz⁹. Także zdecydowana większość polskich znawców sztuki uznała kategorię klasycyzmu za odpowiednią dla scharakteryzowania prezentowanego na wystawie materiału¹⁰. „Francję jeszcze ciągle nazywają nowoczesną Helladą” – podkreślał Michał Weinzieher¹¹. Ze stanowiskiem tym podjął jednakże polemikę Pier-

⁹ L. Hautecoeur, *O rzeźbiarzach francuskich*, [w:] *Wystawa współczesnej rzeźby francuskiej*, kat. wyst., 2–28 III 1935, Instytut Propagandy Sztuki, Warszawa 1935. Klasycyzujący nurt w międzywojennej rzeźbie francuskiej został syntetycznie omówiony w artykule P. Elliotta *Sculpture in France and Classicism 1910–1939*, [w:] E. Cowling, J. Mundy, *On Classic Ground: Picasso, Léger, de Chirico and the New Classicism 1910–1930*, kat. wyst., Tate Gallery, London 1990, s. 283 n.

¹⁰ Najbardziej reprezentatywne dla tego stanowiska artykuły to: J. Starzyński, *Współczesna rzeźba francuska*, „Wiadomości Literackie”, XXII, 1935, nr 11, s. 8; *idem*, *O klasycyzmie rzeźby francuskiej*, „Pion”, III, 1935, nr 13, s. 4 n.; W. Husarski, *Nowoczesna rzeźba...*, s. 185 n.; *idem*, *Współczesna rzeźba francuska*, „Czas”, LXXXVII, 1935, nr 61, s. 3; J. Kleczyński, *Rzeźba francuska w I.P.S.*, „Gazeta Polska”, VII, 1935, nr 71, s. 5; W. Buniiewicz, *Wystawa rzeźby francuskiej*, „Kurier Warszawski”, CXV, 1935, nr 77, s. 4 n.

¹¹ M. Weinzieher, *Współczesna rzeźba francuska. Wystawa w I.P.S.-ie*, „Nasz Przegląd”, XIII, 1935, nr 76, s. 5.

re Francastel, który pojęcie klasycyzmu utożsamiał z odrodzeniem tradycji grecko-rzymskiej¹². Uważał on, że cechujący rodzimą rzeźbę racjonalizm i umiar języka plastycznego (szczególnie wyrazisty w zestawieniu z niemieckim ekspresjonizmem) oraz jej zdyscyplinowana forma o klarownej tektonice, nie są wystarczającą przesłanką do określenia jej mianem klasycyzującej. Powyższe jakości morfologiczne uznał bowiem za typowo francuskie i zakorzenione w epoce średniowiecza. Dążąc do uzmysłowienia specyfiki nowoczesnej rzeźby francuskiej (użył nawet terminu modernistyczna), wskazał bogatą, wieloaspektową twórczość Auguste'a Rodina jako jej źródło. Rodina zaś postrzegał jako burzyciela akademickiego kanonu piękna o antycznej genealogii, spadkobiercę romantyzmu, kontynuatora tradycji François Rude'a i Jeana-Baptiste'a Carpeaux. Podkreślał też wewnętrzną dychotomię sztuki Rodina, akcentował zarówno jej naturalistyczny aspekt, jak i symbolistyczną poetykę. Stąd wyróżnikiem francuskiej sztuki rzeźbienia była w rozumieniu Francastela forma, która prócz walorów estetycznych i mimetycznych, miała wymiar symboliczny (w przeciwieństwie do tradycji Greków i Rzymian).

Także dla większości polskich krytyków Rodin zyskał rangę ojca rzeźby nowoczesnej, rewolucjonisty burzącego zastane konwencje przedstawieniowe i odrzucającego naśladownictwo historycznych wzorów, a zarazem jawił się jako apologeta rzeźby greckiej i gotyckich katedr (il. 1) oraz wielbiciel geniuszu Michała Anioła (il. 2)¹³. W jego dziełach dostrzegli oni jednak przede wszystkim migotliwą, impresjonistyczną fakturę i brak tektoniki rzeźbiarskiej bryły; cechy, od których stopniowo odwró-

¹² Por.: *Klasycyzm czy tradycja? Odczyt prof. P. Francastela o rzeźbie francuskiej*, oprac. M. E. Łunkiewicz, „Tygodnik Artystów”, II, 1935, nr 17, s. 3; *Prof. Pierre Francastel o wystawie współcz. rzeźby w warsz. IPS-ie. (Od naszego korespondenta)*, oprac. L. B., „Tygodnik Artystów”, II, 1935, nr 17, s. 3. Także Mieczysław Sterling utrzymywał, że rzeźba francuska nie czerpała bezpośrednich inspiracji z dziedzictwa Grecji. Uznał jednak prace współczesnych rzeźbiarzy francuskich (ze względu na ich architektonikę) za specyficzną, oryginalną formułę klasycyzmu (*Rzeźba francuska w Warszawie. Przedziwny rytm i życie postaci z brązu*, „Kurier Poranny”, LIV, 1935, nr 65, s. 3 n.).

¹³ Por.: J. Kleczyński, *Rzeźba francuska w I.P.S.*, „Gazeta Polska”, VII, 1935, nr 66, s. 5; K. Winkler, *Współczesna rzeźba francuska w Instytucie Propagandy Sztuki*, „Droga”, XIV, 1935, nr 3, s. 286 n.; W. Podoski, *Z plastyki. Współczesna rzeźba francuska*, „ABC-Nowiny codzienne”, X, 1935, nr 84, s. 5.

cą się młodsze pokolenia rzeźbiarzy odczuwających potrzebę przywrócenia rzeźbie jej konstytutywnych jakości morfologicznych, odmiennych od „mowy” malarstwa¹⁴. Jedynie krytycy spod znaku koloryzmu, nurtu nawiązującego do francuskiego postimpresjonizmu, nie zauważyli w Rodinowskiej rzeźbie znamion amorfizmu¹⁵. Francastel położył zasadniczy nacisk na rolę, jaką spuścizna Rodina odegrała w kształtowaniu się kolejnych generacji rzeźbiarzy (choć nie przemilczał zjawiska odchodzenia od Rodinowskiej formuły rzeźby na rzecz zwartości form w rzeźbie lat następnych i dwudziestych). Polscy komentatorzy natomiast podkreślali anty-Rodinowską reakcję zainicjowaną przez Aristide’a Maillola i Charlesa Despiau, która przerodziła się w bunt przeciwko technice modelowania w glinie i wykonywania odlewów w pokoleniu rzeźbiarzy hołdujących zasadzie *taille directe*¹⁶. Zważywszy, że na warszawskiej wystawie zabrakło prac paryskich modernistów, w rozważaniach na temat linii rozwojowej francuskiej rzeźby nie pojawiła się kwestia przelomu, jaki nastąpił w rzeźbie dzięki eksperymentom awangardy w latach 1908–1914 (była mowa jedynie o syntetyzujących i geometryzujących formę reminiscencjach kubizmu). Polscy odbiorcy nie zapomnieli się o Osipa Zadkine’a, Constantina Brâncușiego i Jacquesa Lipchitza, najbardziej radykalnych reprezentantów anty-Rodinowskiej reakcji. Nic w tym dziwnego, gdyż rodzimi propagatorzy sztuki narodowej za granicą stosowali w latach dwudziestych i trzydziestych strategię podobną do tej, jaką przyjęli Hautecoeur i Jamot, selekcyjnie „francuskie” prace na warszawską wystawę¹⁷. Aprioryczne wyłączenie Pary-

¹⁴ Por.: W. Husarski, *Nowoczesna rzeźba...*, s. 185 n.; F. Strynkiewicz, *Zagadnienie stylu a rzeźba francuska współczesna*, „Plastyka”, I, 1935, nr 2, s. 27; M. Weinzieher, *Współczesna rzeźba...*, s. 5.

¹⁵ T. Czyżewski, *Współczesna rzeźba francuska w I.P.S.-ie*, „Kurier Polski”, XXXVIII, 1935, nr 69, s. 5.

¹⁶ Por.: J. Starzyński, *Współczesna rzeźba...*, s. 8; K. Winkler, *Współczesna rzeźba...*, s. 287; p.g. [P. Grzegorzczak], *Współczesna rzeźba francuska. Wystawa w Instytucie Propagandy Sztuki*, „Gazeta Warszawska”, CLXII, 1935, nr 63, s. 5; F. Biedard, *O współczesnej rzeźbie francuskiej*, „Głos Plastyków”, V, 1937, z. 1–7, s. 49.

¹⁷ Strategię propagowania polskiej sztuki za granicą (i toczące się wokół niej spory) przedstawił Mieczysław Treter w publikacji *Pawilon wenecki sztuki polskiej. Wystawy zagraniczne a propaganda i zagadnienie sztuki narodowej (faty–opinie–dokumenty)*, Kraków 1933. Przyjętą przez Tretera taktykę prezentacji rodzimej sztuki na weneckim *biennale*

za z pola widzenia miało w płaszczyźnie historiograficznej charakter manipulacji, było ideologicznym zabiegiem konstruującym „właściwą” tradycję narodową¹⁸. Takiemu scenariuszowi sprzeciwiła się jedynie Katarzyna Kobro, opatrując ekspozycję szyldem „konserwatyizmu” i widząc w niej antytezę modernistycznych aspiracji¹⁹.

Hautecoeur ze swej strony zwięźle wyjaśnił nacjonalistyczne założenia wystawy i zasadność zignorowania awangardy. „Rzeźbiarze francuscy – oczywista rodowici Francuzi – podobnie jak i malarze francuscy, nie dowierzają teoriom abstrakcyjnym” – pisał²⁰. Opozycja między kosmopolitycznym Paryżem postrzeganym jako ośrodek teoretycznej spekulacji modernistów i rdzenną, ożywczą sztuką Francji, pojawiła się także w polskich recenzjach²¹; tylko nieliczni komentatorzy uznali, że tak wyrazista antyteza jest przejawieniem sytuacji²². Nikt jednak nie skomentował faktu, że

omawia Joanna Sosnowska w książce *Polacy na Biennale Sztuki w Wenecji 1895–1999*, Warszawa 1999, s. 50 n.

¹⁸ Eric Hobsbawm wskazał, iż „tradycja” to kategoria conceptualna, która nie jest obiektywna i ściśle określona, lecz zależna od sposobu jej konstruowania, czyli wydobywania z historycznego *continuum* poszczególnych faktów i zjawisk po to, by je odpowiednio zinterpretować i uznać za właściwą (pod względem ideologicznym) genealogię współczesnych fenomenów. Zabieg ten polega często na tworzeniu historycznej legitymizacji dla aktualnej władzy. W ten sposób następuje aneksja wybranych obszarów przeszłości na rzecz bieżących sytuacji socjopolitycznych i jednocześnie pograżanie innych obszarów w niepamięć (*Introduction: Inventing Traditions*, [w:] *The Invention of Tradition*, red. E. Hobsbawm, T. Ranger, Cambridge 1983, s. 1 n.).

W ramach państwowotwórczej polityki kulturalnej Drugiej Rzeczypospolitej, ukazywały się publikacje na temat polskiej tradycji artystycznej, pozytywnie wartościujące twórczość wybranych artystów i wyselekcjonowane dzieła sztuki, które niosły (zdaniem autorów) wyraz polskości; radykalna awangarda została z tego spektrum artystycznego całkowicie wyeliminowana. Por.: M. Treter, *Rozwój sztuki polskiej 1863–1930*, [w:] *Polska, jej dzieje i kultura od czasów najdawniejszych aż do chwili obecnej*, red. S. Lam, Warszawa 1932; *Polskie malarstwo nowoczesne*, red. W. Husarski, Warszawa 1935.

¹⁹ Por.: K. Kobro, *Ankieta rzeźby*, s. 43.

²⁰ L. Hautecoeur, *op. cit.*

²¹ Por.: J. Kleczyński, *Rzeźba francuska w I.P.S.*, „Gazeta Polska”, VII, 1935, nr 66, s. 5; M. Dienstl-Dąbrowa, *Z IPS-u. Wystawa współczesnej rzeźby francuskiej*, „Ilustrowany Kurier Codzienny”, XXVI, 1935, nr 84, s. 13; Z. Norblin-Chrzanowska, *Rzeźba francuska w Instytucie Propagandy Sztuki*, „Świat”, XXIX, 1935, nr 12, s. 12 n.; W. Bunikiewicz, *Wystawa rzeźby...*, s. 4 n.

²² Por.: J. Bajkowski, *Rzeźba francuska w Warszawie*, „Prosto z Mostu”, I, 1935, nr 11, s. 9.

do warszawskiej prezentacji włączono prace trzech czynnych we Francji Hiszpanów: Matea Hernándezza, Manola i Pabla Picassa, pomijając kryterium narodowościowe na rzecz idei spójnego, klasycyzującego nurtu. Decyzję tę uprawomocniła, znamienna dla neohumanistycznej ideologii, koncepcja powinowactwa Francji i Hiszpanii jako dwóch geopolitycznych terytoriów należących do tego samego kręgu kultury łańciskiej. W ślad za Hautecoeuem polscy krytycy posługiwali się (w odniesieniu do Aristide'a Maillola) pojęciem francuskiej Katalonii jako obszaru franko-iberyjskiego amalgamatu kulturowego. Polska także aspirowała do spuścizny łańciskiej kultury, stąd więzi pokrewieństwa między Hiszpanią i Francją wydawały się warszawskim intelektualistom nie do zakwestionowania.

Choć polscy znawcy sztuki nie postrzegali Francji jako „kraju rzeźbiarzy”, jak czynił to Hautecoeur, to przyznali francuskiej rzeźbie wiodącą rolę w rozwoju tej dyscypliny w Europie²³. Hautecoeur przypisał plastyczne walory rodzimej rzeźby, jej masywne formy, wyrazisty wolumen i szeroki modelunek (odbiegający od finezyjnych detali rzeźby włoskiej), geologicznym uwarunkowaniom Francji, w pierwszym rządzie wapiennemu podłożu, całkowicie odmiennemu od bogatych złóż marmuru w Italii. Do filozofii kultury Hippolyte'a Taine'a odwoływali się także polscy promotorzy koncepcji sztuki narodowej²⁴; stąd argumentacja Hautecoeuera musiała być dla nich przekonująca. W wielu wypowiedziach, szczególnie w ocenach rzeźbiarzy, przywoływany był respekt francuskich rzeźbiarzy, zarówno śred-

²³ Reprezentatywna w tym względzie jest opinia Wacława Husarskiego wyrażona w artykule *Współczesna rzeźba francuska*, s. 3.

²⁴ Zasady filozofii i myśli społecznej Hipolita Taine'a przybliżył polskiemu czytelnikowi Stanisław Brzozowski w książkach *Hipolit Taine jako estetyk i krytyk*, Warszawa 1902, oraz *H. Taine i jego poglądy na filozofię, psychologię i historię*, Warszawa 1902. Krótki zarys myśli filozoficzno-społecznej Taine'a przedstawiła A. Chmielewska w publikacji *W służbie państwa społeczeństwa i narodu. „Państwowotwórczy” artyści plastycy w II Rzeczypospolitej*, Warszawa 2006, s. 146 n. Recepcję idei sztuki narodowej uwarunkowanej rasą, klimatem, warunkami naturalnymi, w jakich żyje dane społeczeństwo, pogłębiła asymilacja koncepcji Heinricha Wölfflina, prezentowanych w *Podstawowych pojęciach historii sztuki* (1915), jednej z najważniejszych książek poświęconych zagadnieniom stylu w sztuce. Analizując upodobania estetyczne poszczególnych nacji, Wölfflin zaakcentował podział na narody Południa i Północy. O istnieniu narodowej specyfiki w sztuce przekonany był także Alois Riegl, głosząc teorię „Kunstwolle” (por.: M. Podro, *The Critical Historians of Art*, New Haven 1982).

niowiecznych, jak współczesnych, dla naturalnych właściwości użytego materiału, które współtworzyły ostateczny kształt dzieła²⁵. Zasadę wierności materiałowi, sprzężoną z wymogiem bezpośredniego odkuwania w kamieniu, uznano za wyróżnik francuskiego neoklasycyzmu²⁶, podobnie jak solidne rzemiosło rzeźbiarskie, niepodatne na intelektualną spekulację pokrewną rewolucjonizującym malarstwo teoriom²⁷. Polscy orędownicy hasła „powrotu do ładu” postrzegali warsztatowy kunszt francuskich twórców jako kontynuację tradycji cechów kamieniarskich²⁸. Dla nich, podobnie jak dla francuskich historiografów, dzieje francuskiej rzeźby odzwierciedlały nieczym nieprzerwaną ciągłość tradycji sięgającej epoki średniowiecza. Ciągłość ta była w oczach Polaków, pozbawionych przez ponad sto lat własnej państwowości (a tym samym samodzielnie rozwijającej się sztuki), niedościgłym wzorem. Dla zwolenników integracyjnej funkcji architektury natomiast, gotyckie katedry Francji stały się pierwowzorem organicznej więzi architektury i rzeźby²⁹.

Jak można było udowodnić, że współczesna rzeźba francuska jest równie rdzenna jak rzeźba gotycka, a zarazem jest klasycyzująca, gdyż nawiązuje do antyku? Dla wielu warszawskich recenzentów nie ulegało wątpliwości, że rzeźba XIII i XIV wieku stała się dla francuskich neoklasycystów punktem odniesienia równie ważnym jak sztuka grecka. To w rzeźbie gotyckiej znalazły wyraz psychofizyczne wyróżniki „francuskiej rasy”, rasy o klasycyzujących predyspozycjach, jak utrzymywał Juliusz Starzyński³⁰. Kamieniarze średniowiecznej Francji byli bowiem duchowo spokrewnieni z Grekami czasów Fidiasza i Praksytelesa. Współcześni neoklasycyści zaś sięgnęli do sztuki greckiej jedynie po twórcze inspiracje, a nie po wzory do naśladowania, tworząc dzieła kongenialne ze spuścizną antyku³¹. Transponu-

²⁵ S. Majchrzak, *Ankieta rzeźby*, s. 41.

²⁶ F. Biedard, *op. cit.*, s. 50.

²⁷ Por.: M. Sterling, *op. cit.*, s. 3 n.; H. Eysymont, *Argument rzeźby francuskiej*, „Gazeta Warszawska”, CLXII, 1935, nr 84, s. 5.

²⁸ Por.: M. Jarema, *Ankieta rzeźby*, s. 44; J. Puget, *Ankieta rzeźby*, s. 45.

²⁹ J. Klukowski, *Ankieta rzeźby*, s. 38.

³⁰ J. Starzyński, *O klasycyzmie rzeźby...*, s. 4.

³¹ Por.: M. Wallis, *Współczesna rzeźba francuska w I.P.S'ie*, „Wiadomości Literackie”, XXII, 1935, nr 11, s. 8; M. Weinzieher, *op. cit.*, s. 5.

jąc filozoficzne tezy Wilhelma Worringera zawarte w traktacie *Abstraktion und Einfühlung* (1908 r.), polscy krytycy twierdzili, że we francuskim klasycyzmie nastąpiło stopienie pierwiastków romańskich z celtyckimi, utrzymywali, że „francuski geniusz” połączył harmonijnie południowo-zachodnią tradycję śródziemnomorską z tradycją północno-wschodniej Europy³². Dążenie do abstrakcji i zintensyfikowanej ekspresji, cechujące nordycko-germański obszar kulturowy, zostało, ich zdaniem, zrównoważone grecko-rzymską wrażliwością na plastyczne walory formy zaobserwowanej w naturze i podporządkowanej estetycznym normom. Symbioza tych tendencji nastąpiła pierwotnie na terenie Île-de-France, w katedrach Chartres, Paryża i Meaux, które stały się fundamentem rdzennie francuskiej kultury³³. Argumentacja ta była zbieżna z koncepcjami Henri’ego Focillona, który w *Pierres de France* (1919 r.) udowadniał łacińską genealogię architektury średniowiecznej Francji, optując za celtycko-śródziemnomorskim amalgamatem kulturowym.

Pozostający pod wpływem filozofii sztuki Taine’a, ideolodzy sztuki narodowej w Polsce chętnie posługiwali się pojęciem „plemiennego temperamentu”, który determinuje narodową formę i wyklucza niewolnicze naśladownictwo obcych wzorów³⁴. Stąd kwestia „czystości” narodowego stylu, jego niezależności od zagranicznych wpływów była dla nich zasadnicza. Zastanawiano się więc nad zjawiskiem italianizacji w sztuce francu-

³² Por.: K. Winkler, *Rzeźba polska na tle współczesnej plastyki europejskiej*, „Polska Zbrojna”, XV, 1935, nr 96, s. 3.

³³ T. Czyżewski, *op. cit.*, s. 5.

³⁴ Pojęciem „plemiennego temperamentu” posługiwał się w pierwszym rzędzie Mieczysław Treter. Jego zdaniem czynnik ten determinował narodową formę, przejawiając się w postawie poszczególnych artystów. Uważał, że istotą narodowego pierwiastka i gwarantem oryginalności formy było zakorzenienie twórcy w rodzimej tradycji i historii, przywiązanie do ojczystego krajobrazu, zespolenie z własnym środowiskiem społecznym i realiami epoki. Na specyfikę polskiej sztuki miało wpływ, w jego mniemaniu, geograficzne położenie kraju pomiędzy Wschodem i Zachodem, oraz fakt przyjęcia chrześcijaństwa w obrządku rzymsko-katolickim. Czynnikiem formotwórczym miało być także ścieranie się dwóch tendencji kulturowych – jednej, płynącej z południa, rzymskiej, klasycznej, i drugiej, nadchodzącej z północy, niemieckiej i anglosaskiej, romantycznej i przez to bliższej narodowemu duchowi Polaków (M. Treter, *Le développement de la peinture en Pologne*, [w:] *Confrérie de St. Luc. Ecole de Varsovie. Exposition des tableau de jeunes peintres polonaise*, kat. wyst., Musée Rath, Genewa 1931, s. 12).

skiej, wskazując zarazem okresy przewyciężenia włoskich oddziaływań³⁵. Polscy historycy sztuki (w jednym chórze z francuskimi kolegami) przypominali, że nurt klasycyzujący ukształtował się we Francji w dobie renesansu pod wpływem sztuki włoskiej, dzieł: Donatella, Benvenuto Celliniego i Michała Anioła. Choć w rzeźbach Jeana Goujona i Germaina Pilona tendencja ta zyskała oryginalny rys, to cech rasowych nabrała dopiero w wieku XVII w twórczości François Girardona i Antoine'a Coysevoxa. Podkreślano, że francuska rzeźba barokowa podatna była na oddziaływanie rzymskiej akademii i Lorenzo Berniniego, choćby w przypadku Pierre'a Pugeta³⁶. Wskazywano, że idiosynkratyczny klasycyzm pojawił się znów w XVIII wieku w pracach Jeana-Antoine'a Houdona, Edmé'a Bouchardona i Jeana-Baptiste'a Pigalle'a, w XIX stuleciu zaś znalazł wyraz w sztuce Davida d'Angera³⁷. Zgodnie stwierdzono, że tradycję akademickiego klasycyzmu spod znaku Canovy (postrzeganego jako pseudoklasycysta) zburzyli ostatecznie francuscy romantycy: François Rude, Antoine Louis Barye i Jean-Baptiste Carpeaux oraz ich spadkobierca – Rodin³⁸.

Jakie więc cechy morfologiczne i wyrazowe charakteryzowały „nowy (współczesny) klasycyzm” francuski, tendencję przywracającą rzeźbie jej konstytutywne jakości plastyczne, zdecydowanie odmienne od środków ekspresji malarstwa? Zwartość form, harmonia kształtów, równowaga mas, wycucie miary i proporcji, rytm kompozycyjnych planów, profili i linii, tektonika i monumentalizm brył, podporządkowanie szczegółów całości, oszczędność i prostota środków wyrazu, brak teatralizacji, umiar w oddawaniu gestów i wyrażaniu emocji przedstawianych postaci – to repertuar najczęściej wymienianych walorów artystycznych³⁹. A ponadto „ele-

³⁵ Por.: J. Kleczyński, *Rzeźba francuska w I.P.S.*, „Gazeta Polska”, VII, 1935, nr 68, s. 5; T. Czyżewski, *op. cit.*, s. 5; L. Granger, *Les conférences françaises à Varsovie. M. Paul Jamot parle à „I.P.S.” de la „Sculpture française”*, 13 III 1935, wycinek w archiwum Zbiorów Specjalnych Instytutu Sztuki PAN w Warszawie; St. Kl., *Kustosz Louvre'u o rzeźbie francuskiej*, „Kurier Warszawski”, CXV, 1935, nr 66, s. 5.

³⁶ F. Biedard, *op. cit.*, s. 49.

³⁷ J. Starzyński, *O klasycyzmie rzeźby...*, s. 4.

³⁸ *Idem*, *Współczesna rzeźba...*, s. 8.

³⁹ *Ibidem*; Z. Gawlik, *Ankieta rzeźby*, s. 36. Na temat kategorii monumentalizmu por.: A. Wrońska, *O monumentalności w polskiej teorii i krytyce rzeźby dwudziestolecia*, „Ikonothea”, IV, 1994, nr 8, s. 105.

gancja linii i wdzięk arabeski” – cytowane w wielu recenzjach określenie Hautecoeuera, rozumiane jako antyteza niemieckiego ekspresjonizmu⁴⁰. Pojęcie harmonijnej formy implikowało ideę piękna, przez większość klasycystów XX stulecia wyniesioną na szczyt hierarchii artystycznych wartości. Jednak piękno wydobytej z kamiennego bloku formy, nie miało podlegać akademickim normom ani też nosić znamion formalizmu. Zgodnie z retoryką neohumanizmu, piękno ożywił pierwiastek duchowy, ten sam, który przejawiał się w uśmiechu zwiastującego archanioła z portalu katedry w Reims. Także Paul Jamot ujrzał w „uśmiechu Reims” (polscy krytycy z upodobaniem powtarzali tę poetycką metaforę użytą przez Hautecoeuera) emblemat francuskiego geniuszu⁴¹.

Miał jednak rację Pierre Francastel, twierdząc, że termin „klasycyzm” stosowano w odniesieniu do współczesnej rzeźby francuskiej w sposób nieprecyzyjny. Żaden z polskich autorów, nawet główny apologeta francuskiego klasycyzmu, Juliusz Starzyński, nie zdefiniował tego kluczowego dla swego dyskursu pojęcia. Artykuł Starzyńskiego, noszący znamienity tytuł *O klasycyzmie rzeźby francuskiej*, przyczynił się natomiast do powstania istotnej kontrowersji. Czy „nowy klasycyzm” francuski można określić mianem stylu? – zastanawiano się w Warszawie⁴².

Trzeba tu przypomnieć, że paradygmat stylu w rzeźbie stał się bardzo żywotną kwestią w Polsce 1935 roku. Rok ten przyniósł bowiem kulminację batalii o „wielki styl narodowy”, rozumiany jako wizualny ekwiwalent idei silnej Polski, prężnego i nowoczesnego, choć dopiero co skonsolidowanego, państwa. Próby zdefiniowania narodowego idiomu rzeźby zdominowały dyskusję na temat pomnika poświęconego pamięci Marszałka Józefa Piłsudskiego (zmarłego 12 maja 1935 roku), który miał stanąć w Warszawie, oraz sarkofagu przywódcy, przeznaczonego do krypty wawelskiej⁴³.

⁴⁰ W. Podoski, *Ze świata sztuki. Współczesna rzeźba francuska*, „Myśl Narodowa”, XV, 1935, nr 14, s. 222.

⁴¹ Por.: L. Granger, *Les conférences...*

⁴² Najbardziej klarownie postawił to pytanie rzeźbiarz, Franciszek Strynkiewicz, w artykule pod znamienitym tytułem *Zagadnienie stylu a rzeźba francuska współczesna*, „Plastyka”, I, 1935, nr 2, s. 27 n.

⁴³ Na temat obu konkursów por.: I. Kossowska, „Wielki styl” epoki Piłsudskiego. *Konkurs na pomnik i sarkofag Marszałka*, w: *Mowa i moc obrazów. Prace dedykowane profesor Marii Poprzęckiej*, Warszawa 2005, s. 443 n.

Rozstrzygnięciu kolejnych konkursów, rozpisywanych na te dwa dzieła, przeszkadzała niemożność osiągnięcia konsensusu co do plastycznej formy, mającej symbolizować ideę mocarstwowej Polski. Wyróżniki „stylu narodowego” okazały się trudne do uchwycenia i jednoznacznego nazwania.

Sam Starzyński uznał stosowanie kategorii stylu w odniesieniu do współczesnej rzeźby francuskiej za zasadne, ze względu na znamienne dla „francuskiego geniuszu” syntezę śródziemnomorskich i północnoeuropejskich pierwiastków kulturowych (występujących w różnych proporcjach w sztuce poszczególnych twórców)⁴⁴. Ten uznany historyk sztuki nie określił jednak klarownie formalno-ekspresyjnych aspektów tejże syntezy. Większość krytyków natomiast nie dostrzegła we współczesnej rzeźbie francuskiej na tyle jednorodnych jakości morfologicznych, by można je było zakwalifikować jako styl. To szereg indywidualnych stylów czy zróżnicowana „mowa plastyczna” utalentowanych rzeźbiarzy i ich naśladowców tworzyła w ich odczuciu obraz nowego klasycyzmu we Francji⁴⁵. To szerokie spektrum twórczych postaw niepołączonych wspólnym celem stylotwórczym – taką diagnozę postawił Franciszek Strynkiewicz, wybitny polski rzeźbiarz i rzecznik sztuki zaangażowanej w socjalne procesy, który ocenił ten partykularyzm artystyczny negatywnie, jako konsekwencję zamykania się twórców w swoich pracowniach i izolowania się od bieżącego życia społecznego we własnym środowisku⁴⁶. Jego zdaniem zabrakło we Francji wspólnego wysiłku artystów na rzecz integracji rzeźby z architekturą, co gwarantowałoby większą wrażliwość na potrzeby współczesnego człowieka.

Wróćmy jeszcze do kwestii anty-Rodinowskiej reakcji, jaka zrodziła się w młodszym od twórcy *Wieku spiżowego* pokoleniu rzeźbiarzy. Miała ją uwypuklić aranżacja warszawskiej ekspozycji. W centralnej sali IPS zestawiono ze sobą gipsowe odlewy dwóch pomników: Rodinowskiego *Balzac*a i *Mickiewicza* Émile’a Antoine’a Bourdelle’a (statua została wzniesiona na paryskim Place D’Alma), a więc dzieła mistrza i ucznia, który wybrał

⁴⁴ J. Starzyński podkreślał, iż „współczesna rzeźba francuska umiała znaleźć swą własną, magiczną formułę stylu, z chaosu życia współczesnego pozwalającą wydobyć pierwiastek wieczności” (*O klasycyzmie rzeźby...*).

⁴⁵ W. Husarski, *Nowoczesna rzeźba...*; M. Weinzieher, *op. cit.*, s. 5.

⁴⁶ F. Strynkiewicz, *op. cit.*, s. 30.

odmienną od mentora drogę. Posągi dwóch wielkich twórców literatury, Balzaka (ujętego w chwili twórczej ekstazy) i Mickiewicza (pielgrzyma i wieszca), miały ponadto uzmysłwić kulturową więź łączącą oba narody godne dziedzictwa łacińskiej kultury⁴⁷.

Sumarycznie opracowana, zmonumentalizowana statua Balzaka (il. 3) uderzała stężoną ekspresją, wyrazem duchowego napięcia, jaki nadał jej „francuski Szekspir”, jak nazwano w Polsce Rodina⁴⁸. W posągu Mickiewicza (il. 4) natomiast krytyka dostrzegła kwintesencję polskiego romantyzmu, uznając go za najlepsze dzieło pomnikowe wzniesione ku czci poety⁴⁹. Liczne opisy rzeźby uwypuklały jej narracyjny wymiar⁵⁰. Zgodnie podkreślano, że Bourdelle, będąc uczniem Rodina, przezwycięzył architektoniczne braki rzeźby mistrza, nadał swym dziełom monumentalny charakter i patetyczny wyraz. Zachował przy tym pobrużdżoną fakturę o Rodinowskim rodowdziej, a także znamienne dla prac mistrza kompozycyjną dynamikę i emocjonalny ładunek; nie pozbył się również skłonności do literackich odniesień. Sięgnął jednak do nowych źródeł inspiracji, odwołał się do rzeźby przed-Fidiaszowej, metop świątyni w Selinuncie i sztuki archaicznych kultur pozaeuropejskich, głównie Asyrii i Egiptu, a więc do rzeźby prymitywnej, hieratycznej, surowej, odkuwanej bezpośrednio w kamieniu, tej, która będzie

⁴⁷ O wspólnej genealogii i zarazem o dzielących oba narody różnicach tak pisał Witold Bunikiewicz: „Z łacińskiego źródła wypływamy swym własnym strumieniem, inne mamy przebywać drogi i inne użyźniać gleby, więc pęd i głębia muszą być inne. I nawet lepiej, że jesteśmy inni, i w rodzinie narodów złączonych duchowymi węzłami, posiadamy własny kolor i własne oblicze. I to jest wzbogaceniem wspólnej macierzy łacińskiej, której najczystszy wyraz stała się rzeźba francuska” (*Wystawa rzeźby...*, s. 5). Por.: Br., *Królewski dar Francji. Współczesna rzeźba francuska w Warszawie*, „Express Poranny”, XIV, 1935, s. 6. Podkreślanie przynależności Polski do obszaru kultury łacińskiej służyło także bieżącym celom politycznym – zanegowaniu kulturowego oddziaływania Rosji Sowieckiej.

⁴⁸ Sformułowania tego użył Jan Kleczyński w artykule *Rzeźba francuska w I.P.S.*, „Gazeta Polska”, VII, 1935, nr 66, s. 5. Posąg Balzaka ostatecznie uprawomocnił stawiany wielokrotnie Rodinowi zarzut atektoniczności bryły rzeźbiarskiej; jedynie w odczuciu niektórych rzeźbiarzy świadczył o próbie scalenia rzeźbiarskiej formy (por.: Z. Gawlik, *Ankieta rzeźby*, s. 35).

⁴⁹ Por.: K. Winkler, *Współczesna rzeźba...*, s. 287; J. Kleczyński, *Rzeźba francuska...*, s. 5. Franciszek Biedard donosił jednak w przekrojowym artykule *o współczesnej rzeźbie francuskiej*, iż pomnik ten został negatywnie oceniony przez francuską krytykę i publiczność (*op. cit.*, s. 52).

⁵⁰ N. Samotyhowa, *Wystawa współczesnej rzeźby francuskiej*, „Pion”, III, 1935, nr 13, s. 7.

inspirować kręgi paryskiej awangardy. „Rzeźby Bourdelle’a są żywołem zastygłym jak lawa” – pisał Wiktor Podoski⁵¹. W modelach konnego pomnika generała Alveara (il. 5) wzniesionego w Buenos Aires i figury Matki Boskiej Alzackiej zauważono nawiązania do rzeźby gotyckiej i wczesnorennesansowej⁵². Pokrewieństwo z rzeźbą zdobiącą portale średniowiecznych katedr wyjaśniało, zdaniem krytyków architektoniczne walory rzeźby Bourdelle’a. Wyznaczała ona, zarówno w rozumieniu polskich, jak i francuskich znawców, fazę przejściową między dziewiętnastowiecznym etosem sztuki Rodina i współczesnym klasycyzmem francuskim. Zarzucano Bourdelle’owi jedynie nadmierne przywiązanie do szczegółu rozbijającego zwartość bryły (w nielicznych pracach dostrzeżono też brak kompozycyjnej równowagi)⁵³. Wielu recenzentów ganiło nadmierną dekoracyjność rzeźb artysty⁵⁴, ale krytycy wspierający kolorystyczny nurt w malarstwie ten właśnie aspekt docenili⁵⁵.

Obok Rodina to Bourdelle’owi krytyka poświęciła najwięcej uwagi. To jego prace zapełniły pierwszą salę warszawskiej ekspozycji, a przed wejściem do gmachu IPS jego *Umierający centaur* przyciągał wzrok swą liryczną ekspresją⁵⁶. Pamiętano ponadto o tym, że Bourdelle był z Polską i Polakami emocjonalnie związany, że żarliwie wspierał we Francji polską sprawę narodową i należał do najgorliwszych promotorów polskiego środowiska artystycznego na paryskim *rive gauche*⁵⁷. W swej pracowni kształcił spore grono polskich rzeźbiarzy (głównie rzeźbiarek), stąd wpływ wypracowanej przez niego formuły neoklasycyzmu był w polskiej sztuce lat dwudziestych i trzydziestych wyraźnie odczuwalny. Monumentalizm i hieratyzm formy, zintensyfikowana ekspresja, archaiczna surowość połączona z inspiracjami rodzimym folklorem – to jakości morfologiczne, które charakteryzowały dojrzałą twórczość wielu spośród jego uczennic.

⁵¹ W. Podoski, *Współczesna rzeźba...*, s. 5.

⁵² Por.: F. Strynkiewicz, *op. cit.*, s. 28.

⁵³ Por.: K. Winkler, *Rzeźba polska...*, s. 3; J. Starzyński, *O klasycyzmie rzeźby...*, s. 4 n.

⁵⁴ Por.: K. Winkler, *Współczesna rzeźba...*, s. 8.

⁵⁵ T. Czyżewski, *op. cit.*, s. 5.

⁵⁶ M. Wallis, *Współczesna rzeźba...*, s. 8.

⁵⁷ Najważniejszą publikacją omawiającą relacje między Bourdellem a polskim środowiskiem artystycznym w Paryżu jest katalog wystawy *Paryż i artyści polscy wokół E.-A. Bourdelle’a 1900–1918*, koncepcja wystawy i katalog E. Grabska, Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 1997.

Twórcami w pełni reprezentatywnymi dla nowego klasycyzmu francuskiego byli, zdaniem przeważającej części warszawskiej krytyki, Aristide Maillol, Charles Despiau i Joseph Bernard. W orbicie oddziaływania Maillola umieszczono Marcela Gimonda, zaś w pokoleniu artystów stopniowo wyzwalających się spod wpływu Rodina, wymieniano (obok Despiau) Léona-Ernesta Driviera, Alfreda Jeana Halou i Louisa Dejeana. Spośród wychowanków Luciena Schnegga, jednego z pierwszych rzeźbiarzy, którzy porzucili Rodinowski modelunek, wskazywano Jane Poupelet i Roberta Wléricka.

Polscy komentatorzy, zgadzając się z francuskimi kolegami, podkreślali, że to Maillol był niekwestionowanym nowatorem, twórcą współczesnego idiomu klasycyzującej rzeźby francuskiej, idiosynkratycznej, choć odwołującej się do antycznych wzorów (il. 6)⁵⁸. „Maillol rewolucjonizuje rzeźbę jako klasyk” – skonstatowała Nela Samotyhowa⁵⁹. To on odkrył współczesny ideał piękna kobiet o masywnych proporcjach, kobiet dorodnych, zniechęconych w statycznych pozach, zmysłowych niczym boginie greckiej mitologii, ucieleśniających archetyp fizycznej siły i witalności⁶⁰. W odczuciu Mieczysława Sterlinga swym typem urody nasuwały one skojarzenia z ludowym „prymitywem”⁶¹. W pełni zrównoważona i klarownie określona forma tych aktów zyskała w oczach większości odbiorców monumentalny wymiar i czysto plastyczny, wolny od literackich konotacji, wyraz. Recenzenci nie byli jednak zgodni, co do rodowodu rzeźby Maillola; niektórzy wskazywali epokę Fidiasza jako główne źródło inspiracji⁶², inni zaś dopatrzili się zbyt silnego uzależnienia od hellenistycznego realizmu, który egzemplifikowały terakotowe figurynki z Tanagry⁶³. Większość komentatorów podkreślała jednak osiągniętą przez Maillola równowagę między pierwiastkiem realizmu i stopniem artystycznego przetworzenia, między

⁵⁸ Por.: J. Starzyński, *Współczesna rzeźba...*, s. 8. Rasowe piętno francuskiej rzeźby współczesnej podkreślił w swej wypowiedzi także jeden ze studentów Bourdelle'a, Stefan Zbigniewicz. (*Ankieta rzeźby*, s. 39).

⁵⁹ N. Samotyhowa, *op. cit.*, s. 7.

⁶⁰ Por.: J. Kleczyński, *Rzeźba francuska...*, s. 5.

⁶¹ M. Sterling, *op. cit.*, s. 3 n.

⁶² Por.: W. Husarski, *Współczesna rzeźba...*, s. 3.

⁶³ F. Strynkiewicz, *op. cit.*, s. 29.

„naturą i stylem”. Jedynie dla krytyków spod znaku koloryzmu Maillol był klasycystą zbyt „zimnym” jak na wymogi współczesności, nadmiernie uzależnionym od antycznej tradycji⁶⁴.

Zagadnienie realizmu we współczesnej rzeźbie francuskiej nie zostało więc przez polską krytykę pominięte, choć nie próbowano uchwycić (w dyskursywnych kategoriach) płynnej granicy pomiędzy nowym klasycyzmem a neorealizmem, nurtem, który odbiegał od zasad swego dziewiętnastowiecznego protoplasty, asymilując wzory sztuki dawnej⁶⁵. Za wyróżnik klasycyzmu uznano stopień uogólnienia i syntezy wrażeń wyniesionych z obserwacji natury i podporządkowania zasady mimetyzmu estetycznej koncepcji piękna o greckiej proveniencji i współczesnej formie; piękna, które (jak podkreślali rzecznicy tradycjonalistycznych wartości w sztuce) zostało wyrugowane z malarskich eksperymentów kosmopolitycznego Paryża, pozostając domeną francuskiej rzeźby⁶⁶. Najlepszym przykładem w tym względzie była twórczość Maillola, zafascynowanego urodą mieszkanki francuskiej Katalonii. Niektórzy krytycy konstatowali z ulgą, że rzeźba nie nadąża za radykalizmem przeobrażeń w malarstwie⁶⁷, inni mówili o jej umiarkowanym nowatorstwie, nieliczni wskazywali wręcz na jej konserwatyzm⁶⁸. Pojawiła się też koncepcja piękna organicznego (głównie w odniesieniu do sztuki Charlesa Despiau)⁶⁹, w odróżnieniu od stosowanych w greckich posągach kanonów proporcji, opartych na matematycznych miarach. Zważywszy dużą liczbę kobiecych aktów na wystawie, niektórzy recenzenci uznali apoteozę piękna kobiecego ciała za cechę znamiennej dla francuskiej rzeźby i zarazem za przejaw typowego dla „francuskiej rasy” erotyzmu (tradycja sztuki włoskiej poszła tu w niepamięć)⁷⁰.

⁶⁴ T. Czyżewski, *op. cit.*, s. 5.

⁶⁵ Podkreślano też, że materialny aspekt rzeźby silnie łączy ją z naturą, i przeciwstawia malarstwu, które tworzy iluzję wzrokową (por.: H. Eysymont, *op. cit.*, s. 5).

⁶⁶ M. Dienstl-Dąbrowa, *Z IPS-u. Wystawa współczesnej rzeźby francuskiej*, „Ilustrowany Kurier Codzienny”, XXVI, 1935, nr 84, s. 13.

⁶⁷ J. E. Walicka, *Rzeźba francuska w Warszawie*, „Dziennik Poznański”, LXXVI, 1935, nr 74, s. 7.

⁶⁸ J. Gralewski, *Francuzi, Kowalski i co stąd wynika?*, „Kurier Poznański”, XXX, 1935, nr 147, s. 8.

⁶⁹ Por.: J. Kleczyński, *Rzeźba francuska...*, s. 5.

⁷⁰ Por.: M. Wallis, *Współczesna rzeźba...*, s. 8.

Pierwiastek realizmu wysuwał się na plan pierwszy w omówieniach rzeźby portretowej. Z ekspresyjnymi, naturalistycznie ujętymi portretami dłuta Rodina i Bourdelle'a, zestawiano dzieła Charlesa Despiau⁷¹, „nie wdzięcznego syna” Rodina, jak to określił Francastel⁷². Despiau dorównywał mistrzowi w psychologicznej analizie modelu, jednak zatarte wibrującymi refleksami światła kontury i wieloplanowe profile zastąpił zsyntetyzowaną formą (il. 7); subtelnie modelował powierzchnie, werystyczne odtwarzanie rysów modeli zsynchronizował z regułami artystycznej konwencji i zasadami harmonii⁷³. Równowagę elementów mimetycznych i idealizujących norm akcentowali recenzenci także w odniesieniu do rzeźbionych przez Despiau aktów o naturalnych proporcjach i kształtach zrytmizowanych w sposób „muzyczny”, figur niezależnych od kanonów dawnych stylów⁷⁴. W odczuciu większości recenzentów sztuka rzeźbiarska Despiau, oparta na racjonalnych założeniach, powściągliwa w wyrazie i perfekcyjna warsztatowo, poziomem artyzmu dorównywała klasycznej rzeźbie antyku i zbliżyła się do apollinijskiego ideału⁷⁵, zyskując miano „szlachetnego klasycyzmu”⁷⁶.

Kategorią często powracającą w charakterystyce francuskiej rzeźby był „wdzięk”. Odnoszono ją zazwyczaj do prac Josepha Bernarda (il. 8), w swej dekoracyjnej stylizacji stanowiących, jak podkreślano, antytezę sztuki Rodina. Ich zaletą był w oczach komentatorów scalający rzeźbiarską kompozycję muzyczny rytm form i linii⁷⁷. W interpretacji niektórych recenzentów sposób uwysmuklenia figur i uproszczenia kształtów ujawniał powinowactwo ze sztuką archaicznej Grecji⁷⁸. Inni natomiast utrzymywali, że nasycone erotyzmem prace Bernarda nawiązują do manierystycznej sztuki Jeana Goujona i rokokowych aktów Michela Clodiona silniej niż do kanonów rzeźby greckiej⁷⁹. Dekoracyjna formuła rzeźby Léona-Ernesta Dri-

⁷¹ Por.: J. Starzyński, *Współczesna rzeźba...*, s. 3.

⁷² Por.: M. E. Łunkiewicz, *op. cit.*, s. 3.

⁷³ Por.: J. Starzyński, *O klasycyzmie rzeźby...*, s. 4 n.; K. Winkler, *Współczesna rzeźba...*, s. 8.

⁷⁴ O umiejętności oddania w materiale rzeźbiarskim „muzyki nagiego ciała ludzkiego” w sztuce Despiau pisał T. Czyżewski, *op. cit.*

⁷⁵ S. Majchrzak, *Ankieta rzeźby*, s. 40.

⁷⁶ F. Biedard, *op. cit.*, s. 54.

⁷⁷ Por.: M. Sterling, *op. cit.*, s. 3.

⁷⁸ Por.: J. Kleczyński, *Rzeźba francuska...*, s. 5.

⁷⁹ F. Biedard, *op. cit.*, s. 52.

wierza zaś raziła odbiorców zbyt daleko idącym stopniem stylizacji i zanadto odbiegającym od natury skonwencjonalizowaniem (il. 9)⁸⁰. Przyznawano wprawdzie, że *Popiersie młodej Amerykanki* to próba stworzenia wizerunku kobiety nowoczesnej⁸¹, lecz zauważono, że znamienna dla francuskiej rzeźby klasycyzującej równowaga między pierwiastkiem realizmu i zasadami artystycznego przetworzenia została tu naruszona.

W dyskursie na temat współczesnej rzeźby francuskiej pojawiło się ponadto pojęcie „organiczności”. Wprowadził je Konrad Winkler, dążąc do określenia logiki budowy rzeźbiarskiej bryły⁸². „Organiczność” utożsamiał krytyk z normą *pars pro toto*, zgodnie z którą każdy element rzeźby odzwierciedla jej całościową strukturę. Swą argumentację poparł słynną wypowiedzią Rodina: „Rozbijcie antyk na tysiące fragmentów, będziecie mieli tysiące arcydzieł”⁸³. Jako były formista, postrzegał Winkler rzeźbę współczesnych mu Francuzów przez pryzmat umiarkowanego modernizmu. Stąd też użył sformułowania „konstruktywny klasycyzm”, które miało uwypuklić „odziedziczony” po kubizmie intelektualny rygor i formalną dyscyplinę klasycyzującego nurtu⁸⁴. Zarówno Winkler⁸⁵, jak i Zygmunt Gawlik⁸⁶, podkreślali wagę kubistycznego doświadczenia dla architekturalnej rzeźby Maillola⁸⁷. Niektórzy komentatorzy warszawscy dopatryli się oddziaływania kubizmu w syntetyzującym modelunku, wygładzonych powierzchniach i lekko zgeometryzowanych konturach rzeźby animalistycznej, reprezentowanej przez prace Mateo Hernández (il. 10), François Pompona i Jane Poupelet (jakże odległych od zasad kubistycznej rzeźby

⁸⁰ F. Strynkiewicz, *op. cit.*, s. 29.

⁸¹ J. Łada Walicka, *op. cit.*, s. 7.

⁸² K. Winkler, *Współczesna rzeźba...*, s. 286.

⁸³ *Ibidem*.

⁸⁴ *Idem*, *Wystawa współczesnej rzeźby...*, s. 3.

⁸⁵ Por.: *idem*, K. Winkler, *Współczesna rzeźba...*, s. 286.

⁸⁶ Z. Gawlik, *Ankieta rzeźby*, s. 36.

⁸⁷ Dzisiejsi badacze sztuki figuratywnej lat dwudziestych XX w., tacy jak Christopher Green, odwrócili bieg skojarzeń, ujawniając rozmaite sposoby adaptacji klasycznych stylów i tematów w obszarze dwudziestowiecznej awangardy (por.: C. Green, *Classicisms of Transcendence and of Transience: Maillol, Picasso and de Chirico*, w: E. Cowling, J. Mundy, *On Classic Ground...*, s. 267 n.).

z okresu analitycznego)⁸⁸. Niemniej, większość krytyków postrzegala kubizm jako przejściową modę propagowaną przez zadomowionych w Paryżu „obcych” (wyjątkiem w tym względzie byli rodowici kubiści, Henri Laurens oraz bracia Jan i Joël Martel)⁸⁹. Marginalnie potraktowano rzeźby (wprawdzie już nie kubistyczne) Pabla Picassa i Georges’a Braque’a oraz prace kolejnego malarza uprawiającego rzeźbę – André Deraina⁹⁰. Nie zastanawiano się przy tym nad kierunkiem przemian w sztuce koryfeuszy modernizmu, nie charakteryzowano idiosynkratycznego klasycyzmu Picassa i neorealizmu Deraina. Skupiono natomiast uwagę na relacjach między malarstwem i rzeźbą, posługując się także przykładem Auguste’a Renoire’a i Edgara Degasa. Niektórzy krytycy interpretowali płaskorzeźby Renoire’a i posążki tancerek Degasa jako rozwinięcie malarskiej wizji twórców⁹¹, inni zaś przeciwnie, jako reakcję na impresjonistyczne malarstwo (próbę syntezy ruchu i scalenia formy, która uległa dezintegracji w migotliwej materii obrazów)⁹². Degasowskie tancerki, które sytuowano na obrzeżach klasycyzmu, prowokowały metaforyczne skojarzenia. „To Tanagra gotyku, który odżył w XIX wieku”, skonstatował Jan Kleczyński, akcentując paralelizm francuskiego i greckiego geniuszu⁹³. Inni recenzenci natomiast nie mogli dopatrzeć się w ascetycznych, zastygłych w baletowych pozach figurynkach żadnej rzeźbiarskiej struktury⁹⁴. Jeszcze inni dostrzegli w nich „kanciastą, cierpką grację”⁹⁵.

Warszawscy krytycy spod znaku koloryzmu zastąpili postulat „wielkiego stylu” (głoszony przez tradycjonalistów) koncepcją „wielkiego smaku” estetycznego, który ich zdaniem wyróżniał „francuską rasę”. Ten wy-

⁸⁸ Por.: K. Winkler, *Współczesna rzeźba...*, s. 288; W. Husarski, *Współczesna rzeźba...*, s. 286.

⁸⁹ Reprezentatywne dla tej postawy były poglądy J. Starzyńskiego (*Współczesna rzeźba...*, s. 8).

⁹⁰ Niektórzy krytycy potraktowali rzeźby pionierów modernizmu jako osobliwości; por.: N. Samotyhowa, *op. cit.*, s. 7.

⁹¹ Por.: K. Winkler, *Współczesna rzeźba...*, s. 288; Z. Norblin-Chrzanowska, *op. cit.*, s. 13; J. Bajkowski, *op. cit.*, s. 9.

⁹² Por.: J. Starzyński, *Współczesna rzeźba...*, s. 3.

⁹³ J. Kleczyński, *Rzeźba francuska...*, s. 5.

⁹⁴ W. Podoski, *Współczesna rzeźba...*, s. 5.

⁹⁵ Br., *op. cit.*, s. 6.

rafinowany gust przejawiał się w rzeźbie nowego klasycyzmu, która zyskała w oczach polskich znawców (rzeźbiarzy w szczególności) zdecydowaną przewagę nad niemieckim realizmem, przeciążonym szczegółami i pozbawionym wyrazu⁹⁶. Była ona także, co silnie podkreślano, wyraźnie zdystansowana w stosunku do niemieckiego ekspresjonizmu⁹⁷.

Polska krytyka postrzegała więc francuską rzeźbę klasycyzującą jako przejaw narodowej tożsamości, jako współczesną reinterpretację zarówno antycznej rzeźby greckiej, jak i francuskiego gotyku. W opinii niektórych komentatorów nurt ten był na tyle jednolity, że można było odnieść do niego kategorię stylu; dla innych zaś stanowił szerokie spektrum zindywidualizowanych formuł rzeźbiarskich. Zróżnicowany wewnętrznie neoklasycyzm dwudziestowieczny interpretowano, posługując się terminologią wywodzącą się z repertuaru pojęć Heinricha Wölfflina i antytetycznymi zestawieniami artystycznych zjawisk. Tak więc nurt ten został scharakteryzowany jako antyakademicki, antynaturalistyczny, antyimpresjonistyczny, antyekspresjonistyczny i antymodernistyczny zarazem. A ponadto francuska rzeźba miała dostarczać rodzimym twórcom przykładu kultywowania narodowych elementów w sztuce, bez zatracania uniwersalistycznych ambicji. Z drugiej strony namysł nad podstawowymi dla krytycznego dyskursu lat trzydziestych (zarówno polskiego, jak i francuskiego) kategoriami pojęciowymi, takimi jak „geniusz rasy”, „duch narodu” czy „narodowy styl”, wskazuje, że ich zawartość semantyczna była niejasna i niedookreślona, niekiedy wręcz nieadekwatna w stosunku do morfologicznych i ekspresyjnych jakości omawianych dzieł, a ponadto podatna na ideologiczną manipulację i instrumentalizację. Powyższe słowa-klucze ewokowały te obszary skojarzeń, jakie implikowała rozwijająca się we Francji i w Polsce lat trzydziestych nacjonalistyczna ideologia; nie przysparzały natomiast precyzji formalnym opisom, analitycznym interpretacjom i klasyfikacyjnym rozstrzygnięciom w zakresie sztuki. Niemniej, służyły dobrze zabiegowi konstruowania „właściwej” tradycji narodowej i procesowi ideologizacji estetyki.

⁹⁶ Por.: K. Winkler, *Rzeźba polska...*, s. 3; Z. Gawlik, *Ankieta rzeźby*, s. 36.

⁹⁷ Por.: W. Podoski, *Ze świata...*, s. 222.

Irena Kossowska

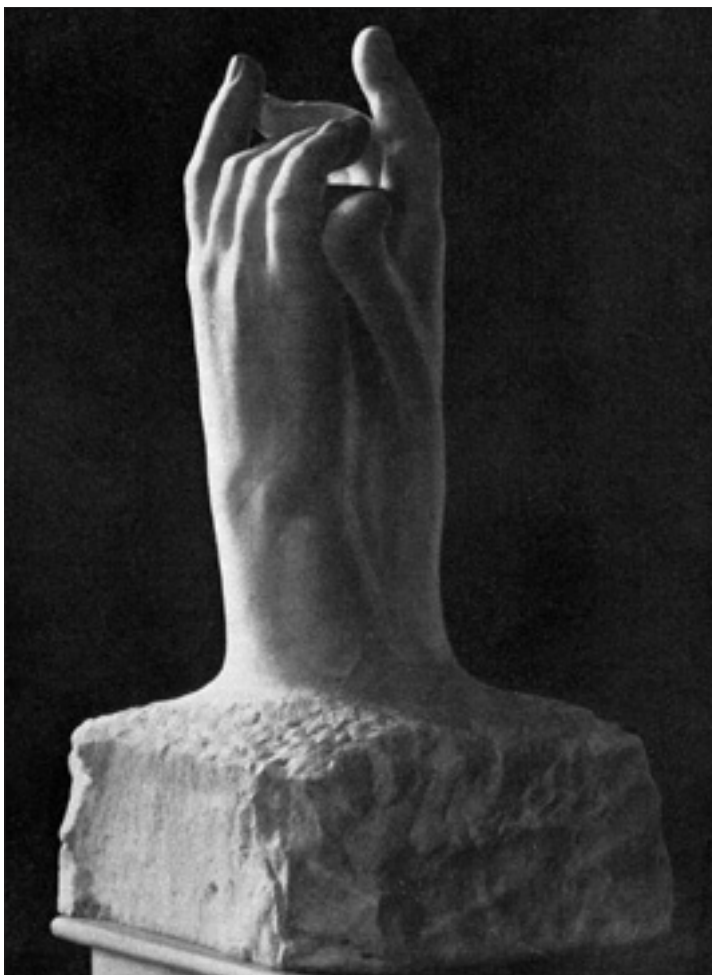
The Paradigm of Style: French sculpture in Warsaw of 1935
– summary

The Paradigm of Style focuses on the notion of national tradition and on the idea of national identity perceived as intellectual constructs, which in Europe of the 1930s were supposed to serve non-artistic purposes – ideologization of aesthetics and political propaganda. The issue of an idiosyncratic national style that was freed from foreign influences and stigma, and expressed specific racial features and a ‘tribal temperament’ was also an important element of the critical and theoretical discourse of the period. The article refers to the diversified employment of these conceptual categories while analyzing the reception of the exhibition of French sculpture organized in 1935 under the auspices of the French government at the Institute of Art Propaganda in Warsaw – a venue of crucial importance to the cultural policy of the Polish state. Paul Jamot, Louis Hautecour, and Claude Roger-Marx had selected exhibits that were to exemplify the development of French sculpture over the past sixty years. Yet the choice proved to be overtly tendentious and ideologically biased since all strands of modernism and avant-gardism had been erased from the scenario. A hundred and one sculptures and forty-three drawings of thirty-three artists (including Auguste Rodin, Émile Antoine Bourdelle, Aristide Maillol, Charles Despiau, Joseph Bernard) testified to the ambitious scope of this enterprise which was meant to enhance the nationalist propaganda goals disseminated in the country, where under the cover of democracy and neohumanism, the wave of xenophobia intensified, and traditionalist and regionalist slogans were to defy the cosmopolitan ethos of the Parisian artistic milieu. Apart from the catalogue entry penned by Hautecour, Paul Jamot and Pierre Francastel delivered lectures on the history of French art in order to emphasize the specificity of its evolution and its idiosyncratic features.

Warsaw critics highly praised the presentation of French sculpture. Apart from numerous reviews of the exhibition, surveys of French sculpture, reaching as far back as the Middle Ages, were published in the periodicals. *The Paradigm of Style* articulates basic criteria of evaluation and the ways of classification which

were referred to French modern sculpture in Polish art criticism of the 1930s. Furthermore, the narrative explores a questionnaire featured in a 1937 issue of the journal "Głos Plastyków" ("The Voice of Artists") that had been carried out among Polish sculptors in order to elicit their opinions on contemporary native sculpture, and, what is noteworthy, also on French sculpture. Proponents of a wide range of artistic trends responded to it, from adherents to Neoclassicism and Neorealism, through exponents of different shades of syncretism, up to the leading figures of Constructivism. It thus seems intriguing to juxtapose the accounts provided by Polish and French authorities from the art world in an attempt to grasp at the cross-section of diverse axiological and historiographical perspectives, the semantic content of such categories as "the genius of the Latin race," "the French spirit," "national art," and "native style" – the key notions of the 1930s' reflection on art throughout Europe.

The article shows, that Polish commentators perceived neoclassical French sculpture as a modern reinterpretation of the Greco-Roman antique and, simultaneously, as a reconsideration of the Gothic tradition. It appeared to be homogenous enough, in the opinion of some critics, to denote a style, though for others it embraced an array of individualized sculptural formulae. Writers, who reflected upon the inherently diversified trend of twentieth-century classicism, employed terminology that was partly borrowed from Heinrich Wölfflin. Moreover, they tended to construct certain antinomies, anticipating in a way Derrida's theoretical explorations. Therefore, the Neoclassical movement appeared to be at once anti-academic, anti-naturalistic, anti-impressionist, anti-expressionist and anti-modernist. French sculpture was also evoked as a model for domestic artists to learn how to cultivate indigenous elements in art while preserving universalizing ambitions. Hence, the key notions of the 1930s critical discourse reveal their semantic vagueness and sometimes questionable relevance to the morphological and expressive features of the art works being discussed, as well as their openness to ideological manipulation and instrumental treatment. The discussed key-words connoted the slogans of nationalist ideology that was developing in France and Poland of the 1930s. They did not enable, however, precise morphological descriptions, analytic interpretations and classifying decisions within the critical discourse. They served well, though, in the process of constructing 'proper' national tradition.



Ilustracja 1

Auguste Rodin, *Tajemnica*. Wg: „Kurier Poranny”, LIV, 1935, nr 65



Ilustracja 2

Auguste Rodin, *Wiek spiżowy*. Wg: „Gazeta Polska”, VIII, 1936, nr 68



Ilustracja 3

Auguste Rodin, *Pomnik Balzaka*. Wg: „Gazeta Polska”, VII, 1935, nr 66



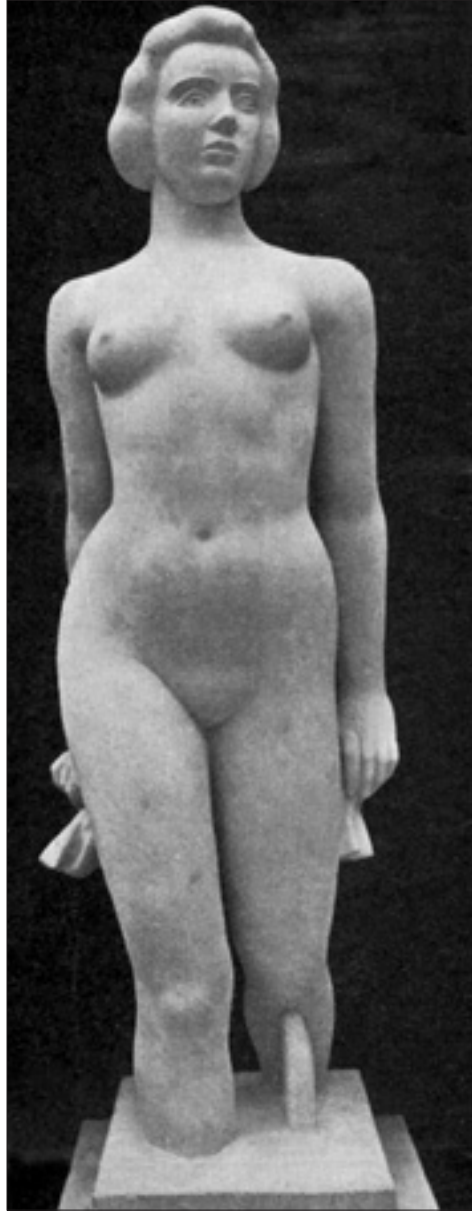
Ilustracja 4

Émile Antoine Bourdelle, *Pomnik Mickiewicza*. Wg: „Gazeta Polska”,
VII, 1935, nr 66



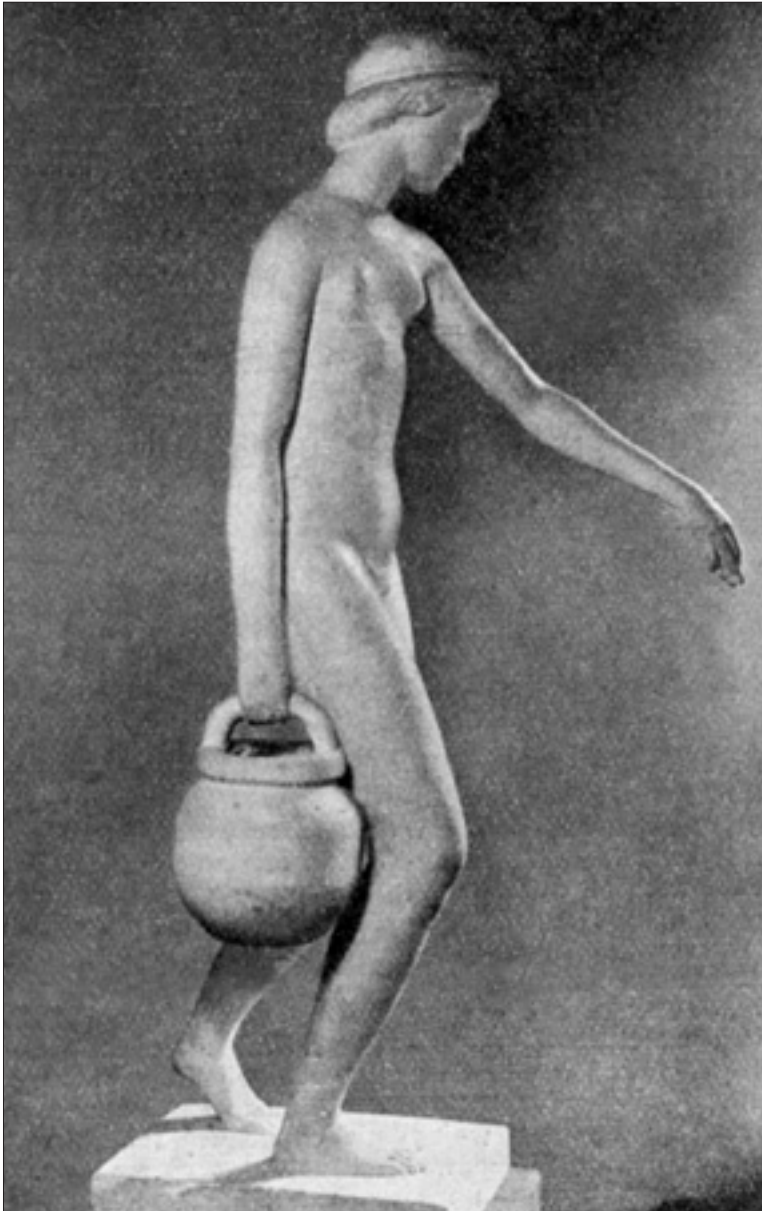
Ilustracja 5

Émile Antoine Bourdelle, *Pomnik Alveara*. Wg: „Wiadomości Literackie”,
XXII, 1935, nr 11



Ilustracja 6

Aristide Maillol, *Île-de-France*. Wg: „Tygodnik Ilustrowany”, LXXVI, 1935, nr 10



Ilustracja 7

Joseph Bernard, *Dziewczyna z dzbankiem*. Wg: „Wiadomości Literackie”,
XXII, 1935, nr 11



Ilustracja 8

Charles Despiau, *Popiersie pani Jallot*. Wg: „Pion”, III, 1935, nr 13



Ilustracja 9

Léon Ernest Drivier, *Akt*. Wg: „Kurier Poranny”, LIV, 1935, nr 65



Ilustracja 10

Mateo Hernández, *Hipopotam*. Wg: *Wystawa współczesnej rzeźby francuskiej*, Warszawa 1935