

Wprowadzenie

*

MARIA POPRZECKA

Nasza sesja zatytułowana jest *Klasycyzm i klasycyzmy*. Temat ten od dawna nie był stawiany jako przedmiot rozważań polskiego środowiska naukowego. Sesja *Klasycyzm*, której publikację dedykowano profesorowi Władysławowi Tatariewiczowi w 80-tą rocznię urodzin¹, miała miejsce w Poznaniu w roku 1965. Ówczesne referaty, poświęcone bez reszty sztuce polskiej, koncentrowały się wokół sztuki wieku Oświecenia. Tom otwierał artykuł Władysława Tatarkiewicza, zawierający podstawowe wyjaśnienia terminologiczne i pojęciowe². Rzecz jasna, tom ten w naturalny sposób narzuca się jako punkt odniesienia i każe zastanowić się, jak przez minione ćwierćwiecze zmienił się kwestionariusz pytań, które formułujemy wobec „klasycyzmu”.

A zatem poczynając od spraw pojęciowych, których wyjaśnienie jest wstępnym warunkiem porozumienia. Wszyscy jesteśmy wychowankami Władysława Tatarkiewicza, także i ci, którzy zetknęli się z Nim już tylko poprzez jego pisma. Niemniej trzeba pytać, czy wyodrębnione przezeń cztery znaczenia słowa „klasycyzm” i dwa znaczenia słowa „klasycyzmy” — wraz z wytropionymi przez Profesora dwuznacznymi — mogą nadal stanowić dla nas płaszczyznę dyskusji, czy też to, co się zmieniło w nauce i to, czego doświadczyliśmy w kulturze — każe owe definicje rewidować. Całkiem niedawno Moshe Barasch zauważył, że nie ma chyba w refleksji estetycznej równie często i równie nieprecyzyjnie używanego terminu jak właśnie „klasycyzm”. Warto też mieć świadomość, że uważany za twórcę klasycystycznej doktryny Johann Joachim Winckelmann nigdy terminu „klasycyzm” nie używał³. Dla nowych prób definicyjnych największych trudności nastroczają oczywiście klasycyzmy dwudziestowieczne, tak różne w swej ideologii i formach, jak dążący do restytucji ładu po awangardowym przesileniu klasycyzm lat dwudziestych, klasycyzmy w służbie politycznych totalizmów czy dzisiejszy *new classicism* wplątany w postmodernistyczne pastisze i parodyzmy.

¹ *Klasycyzm. Studia nad sztuką polską XVIII i XIX wieku*, Wrocław—Warszawa—Kraków 1968.

² W. Tatarkiewicz *Sztuka Stanisława Augusta a klasycyzm*, [w:] tamże, s. 5–14.

³ M. Barasch *Modern Theories of Art. I. From Winckelmann to Baudelaire*, New York and London 1990, s. 105–106.

Terminologiczne uściślenia są jednak niezbędne dla najbardziej tradycyjnego zadania historii sztuki, jakim jest badanie historycznych klasycyzmów w całej ich złożoności. Przez ostatnie ćwierćwiecze chyba najbardziej zmienił się obraz klasycyzmu XVIII-wiecznego, długo widzianego jako uniformizujący artystyczne wypowiedzi styl kolumnad i portyków. W świetle nowych badań przyjęta za podstawę klasycyzmu interpretacja antyku w winckelmannowskich kategoriach „szlachetnej prostoty” i „dostojnej wielkości” okazała się tylko jedną z perspektyw XVIII-wiecznego odbioru antyku i tylko jedną z możliwych inspiracji. Około roku 1800, w okresie głębokich przemian życia publicznego i prywatnego, mógł on służyć do wyrażania treści tak odmiennych, jak francuska propaganda rewolucyjna, romantyczny horror i melancholia, archeologiczna erudycja, tak jak przyjmować mógł formy czystych konturów flaxmannowskich ilustracji, zmysłowych powierzchni marmurowych aktów Canovy czy gęstych rzeźbiarskich inkrustacji architektury napoleońskiej. Robert Rosenblum próbował w klasycyzmie wyodrębnić kilka nurtów określonych jako:

— neoklasyczo-przerażający (*Neoclassic Horrific*), będący wyrazem romantycznego horroru ujętego w antyczną tematykę;

— neoklasyczo-erotyczny (*Neoclassic Erotic*), będący połączeniem osiemnastowiecznej tematyki erotycznej i zimnego stylu statuarycznego;

— neoklasyczo-archeologiczny (*Neoclassic Archeologic*) o ambicjach naukowej rekonstrukcji świata antycznego;

— neoklasyczo-stoicki (*Neoclassic Stoic*) szukający w antyku wzorców moralnych⁴. U nas złożoność osiemnastowiecznego klasycyzmu podkreślał Mieczysław Porębski pisząc o generacji klasyków, która „realizowała klasyczne wzory w rewolucyjnej, nasyconej emocją, to znów chłodnej i obrachowanej polityce, w dynamicznej, wsłuchanej w dialektykę czasów filozofii, w natchnionej i uwznioślonej, łączącej reguły z wizjonerstwem sztuce, wchodzącej z czasem w życie pod postacią mniej wzniosłego, bardziej dbającego o zewnętrzny splendor empiru”⁵. Cykl wystaw *Sztuka około 1800 roku* w hamburskiej Kunsthalle⁶ oraz niedawne wystawy zorganizowane dla uczczenia dwusetlecia rewolucji francuskiej⁷ jeszcze bardziej wzbogaciły obraz sztuki tego czasu, komplikując nawet tak zdawałoby się jednoznaczne punkty odniesienia jak klasycyzm Jacques Louis Davida⁸.

Klasyzystyczne nawroty, kolejne *classical revivals*, zdające się towarzyszyć kulturze europejskiej w całym jej rozwoju, zawsze stwarzały pokusę budowania systemów lub przynajmniej wychwytywania prawidłowości w falowaniu klasycyz-

⁴ R. Rosenblum *Transformation in Late Eighteenth Century Art*, Princeton 1967, rozdz. 1.

⁵ M. Porębski *Interregnum. Studia z historii sztuki polskiej XIX i XX w.*, Warszawa 1975, s. 276.

⁶ *Ossian and die Kunst um 1800. Hamburger Kunsthalle München 1974*; — *Caspar David Friedrich 1774–1840*, tamże, Hamburg 1974; — *Johann Heinrich Füssli*, tamże, Hamburg 1974; — *William Blake 1757–1827*, tamże, München 1975; — *Johan Tobias Sergel 1740–1814*, tamże, München 1975; — *William Turner und die Landschaft seiner Zeit*, tamże, Hamburg 1976; — *Runge in seiner Zeit*, tamże, Hamburg 1977; — *John Flaxmann. Mythologie und Industrie*, tamże, München 1979; — *Goya. Das Zeitalter der Revolutionen 1789–1830*, tamże, München 1980.

⁷ *La Révolution française et l'Europe 1789–1799. Paris. Grand Palais*, Paris 1989; — *Europa 1789. Aufklärung, Verklärung. Verfall*, Opr. W. Hofmann, *Hamburger Kunsthalle 1989*, Köln 1989.

⁸ *Kat. wyst. Jacques Louis David 1748–1825. Musée du Louvre/Musée national du chateau, Versailles 1989/1990*, Paris 1989.

nych i antyklasycznych rytmów historii. Swego czasu próbowano wiązać klasycyzację form architektonicznych z tendencjami do centralnej władzy politycznej: im silniejsza władza, tym bardziej sklasycyzowana forma. Za tą hipotezą przemawiały nie tylko osiemnastowieczne imperialne odmiany klasycyzmu, taką interpretację narzucały przede wszystkim klasycyzmy lat 30–40-tych naszego wieku. Jednakże wyrastające na naszych oczach osiedla w podparyskich miastach-satelitach, niepokojąco i wieloznacznie, ale jednak nieodparcie kojarzące się tyleż z projektami rewolucyjnych architektów-wizjonerów, co z monumentalizmem petersbursko-socrealistycznym, klasycyzna, w najbardziej rygorystycznym znaczeniu tego słowa, struktura wielkiego łuku — Arki Braterstwa — zamykającej perspektywę Pól Elizejskich — przeczą takiej prawidłowości, zakładającej równoległość form architektonicznych i politycznego reżimu.

Inaczej regularność klasycystycznych nawrotów próbował ująć Mieczysław Porębski, dostrzegając w ostatnich trzech stuleciach europejskiej cywilizacji „czterofazowy cykliczny rytm, który daje o sobie wyraźnie lub mniej wyraźnie znać przemianami koncepcji świata, wyobraźni, sposobów życia i odczuwania”⁹. Owe cztery fazy: klasycyzna, romantyczna, realistyczna, modernistyczna — tworzą nigdy prostego następstwa zuniformizowanych stylów. „Klasycyzmowi reguły i płynących z nich ograniczeń nieobcy jest zmysł realizmu, miał on też swój dziwaczny margines romantycznego nonkonformizmu i indywidualizmu. Romantyzm w swym antyklasycyzmie zapowiadał realistyczną pasję aktualności i konkretności, nie przeszkadzało mu to jednak pielęgnować i dzielić klasycystycznego idealizmu. Realizm, mimo nawrotów do klasycystycznego patosu i alegoryzmu, nie wyparł się romantyzmu, przeciwnie — pozwolił mu owocować w aktywizującym wyobraźnię programie sztuki dla sztuki, zapowiadającym już modernizm. Sztuczności i wyrafinowanemu modernizmowi nieobca była z kolei tęsknota do pierwiastkowej prostoty, co stało się przesłanką dla nowej, klasycznej zwięzłości awangardy”¹⁰.

Przy tych wszystkich zastrzeżeniach, jak także przy spostrzeżeniu, że w wieku XX owe rytmy historii wykazują „tendencję do stopniowego wygasania dynamizujących jego przebieg amplitud” — nie sposób nie widzieć, że w naszym stuleciu rytm ten uległ zakłóceniu. Po realistycznej fazie lat 60-tych nie nadszedł „tęskniący za własną, inną nowoczesnością modernizm, prekursorcki wobec XXI wieku”. Nadeszła postmodernistyczna „kultura wyczerpania”, dla której formy klasyczne nie są jedną z antagonistycznych, ale i współdziałających możliwości wieku, lecz zaledwie elementem gry, materiałem do kolażów, powtórek, parodii starych stylów.

Problemy definicji i terminologii, badanie historycznych klasycyzmów, poszukiwanie historycznych prawidłowości — to wszystko nie wyczerpuje kwestionariusza podstawowych pytań. Pozostaje jeszcze kwestia najtrudniejsza — kwestia wartościowania. W naszym językowym odczuciu „klasyka” jest

⁹ Porębski, op. cit., s. 289.

¹⁰ Tamże, s. 290.

słowem z wbudowaną oceną pozytywną, lecz już „klasycyzm” w swojej wieloznaczności ma też i niejasną aksjologię. To, co powinno budzić naszą czujność gdy o klasycyzmie czytamy i piszemy, to że termin ten zawsze wykazywał tendencję do orientacji dwuwartościowej — wynoszono go równie żarliwie jak potępiano. Od Winckelmanna też jego oceny cechował silny emocjonalizm. Namętne słowa Winckelmanna pamiętamy, może więc tylko tytułem przykładu ocena przeciwstawna: „Świat klasyczny jest po prostu upiorem dla nowoczesnych ludzi, upiorem, który ze swego wspaniałego grobu wychodzi i zatruwa swym tchnieniem ich myśli, paraliżując samodzielne porywy mas i indywidualów” — te słowa nie pochodzą od futurystycznego burzyciela tradycji, lecz od wyrosłego w duchu klasycznej, dziewiętnastowiecznej kultury Stanisława Witkiewicza¹¹.

Dokonując przeglądu pytań, które można wobec klasycyzmu stawiać, trzeba także zastanowić się nad naszą sytuacją pytającego. Wiadomo przecież jak historia sztuki i w swych pytaniach i w odpowiedziach, które formułuje, uzależniona jest od optyki swego czasu. Wydaje się, że można najkrócej, a zarazem naocznie określić tę sytuację pytając: czym jest klasycyzm widziany z nowoorleańskiej Piazza d'Italia? Jak postrzegamy klasyczne dziedzictwo patrząc z tej scenograficznej, prześmiewczej enklawy form klasycznych, wciśniętej między szklane wieżowce i rudery, z placu, który miał być symbolem więzi ze światem łacińskim, a stał się szybko popadającym w dewastację schronieniem bezdomnych? Jeśli sesja pokaże, że zasugerowana tu perspektywa jest zbyt pesymistyczna — będzie to pokrzepiające. Bo przecież wciąż chcemy wierzyć, że świat klasyczny towarzyszy kulturze europejskiej w jej wędrówce przez historię jak Wergiliusz Dantemu.

¹¹ S. Witkiewicz *Konkurs rzeźbiarski*, [w:] *Sztuka i krytyka u nas. Pisma zebrane*, opr. M. Olszaniecka, Kraków 1971, s. 624–625.