

ALICJA RYBKOWSKA
(UNIWERSYTET JAGIELLOŃSKI)

NOWA RZECZOWOŚĆ W PERSPEKTYWIE TEORII AWANGARDY PETERA BÜRGERA

STRESZCZENIE

Artykuł poświęcony jest ruchowi Nowej Rzeczowości w sztuce niemieckiej połowy lat dwudziestych XX wieku, jego przyczynom i skutkom. Szczegółowe przedstawienia powojennej rzeczywistości w malarstwie Nowej Rzeczowości, ich społeczny krytycyzm i zaangażowanie przedstawione są jako przykład sztuki awangardowej najbardziej odpowiadający słynnej teorii awangardy Petera Bürgera. W swoim opisie awangardy Bürger kładł największy nacisk na awangardową krytykę instytucji sztuki w społeczeństwie mieszczańskim oraz na dialektyczność autonomii sztuki. Niemniej jednak nie podał wielu przykładów tak rozumianej sztuki awangardowej, ograniczając się tylko do dadaizmu i surrealizmu. Niniejszy tekst stara się znaleźć inne egzemplifikacje teorii Bürgera, spośród których doskonałym przykładem wydaje się Nowa Rzeczowość. Ruch ten był nie tylko silnie związany z ówczesną społeczną, ekonomiczną i polityczną sytuacją, ale także starał się rozwiązać problem autonomii sztuki poprzez hasła artystycznego zaangażowania w sprawy społeczne. Podkreślenie tej sfery działalności artystów Nowej Rzeczowości i zestawienie jej z ideami Bürgera może być pomocne w lepszym zrozumieniu zarówno sztuki Nowej Rzeczowości, słabo znanej w Polsce, jak i *Teorii awangardy*.

SŁOWA KLUCZOWE

sztuka, awangarda, teoria, Nowa Rzeczowość

INFORMACJE O AUTORCE

Alicja Rybkowska
Międzywydziałowe Indywidualne Studia Humanistyczne
Uniwersytet Jagielloński
e-mail: alicja.rybkowska@uj.edu.pl

Zdarza się, że przykłady przywołane dla uzasadnienia jakiejś teorii nie w pełni oddają jej sens, a przykłady najwłaściwsze z jakiegoś powodu pozostają na uboczu głównych rozważań. Zadaniem badacza jest nasświetlenie tych przykładów i przywrócenie należnego im znaczenia.

Niniejszy artykuł jest próbą zaaplikowania teorii awangardy Petera Bürgera do sztuki Nowej Rzeczowości. W wydanej w 1976 roku *Teorii awangardy* (polskie wydanie w 2005 roku) Bürger proponuje podwójną definicję awangardy początku XX wieku. Określa ją – po pierwsze – jako atak na instytucję sztuki wykształconą przez społeczeństwo mieszczańskie. Po drugie, awangarda zostaje określona jako moment powstania kategorii nieorganicznego dzieła sztuki, którego kompozycja – przynajmniej pozornie – traci wewnętrzną spójność. Jako kierunki paradygmatyczne dla swojej teorii wskazuje Bürger surrealizm i dadaizm. Nie dzieje się tak bez przyczyny: w swojej pracy naukowej autor ten zajmował się przede wszystkim teorią literatury, a właśnie te dwa prądy spośród szeregu historycznych prądów awangardowych najsilniej oddziaływały na literaturę. Dadaizm rozwinął poezję fonetyczną, a surrealizm – technikę zapisu automatycznego. Wydaje się jednak, że uzasadnione byłoby wprowadzenie do teorii Bürgera także innych, mniej znanych kierunków. W innym wypadku opis awangardy straci na rzetelności i wszechstronności.

Nowa Rzeczowość, kierunek specyficznie niemiecki, miała niewielki zasięg oddziaływania zarówno pod względem czasowym, jak i terytorialnym. Jako praktyczna realizacja pewnego sposobu myślenia o sztuce i rzeczywistości kierunek ten przetrwał maksymalnie dziesięć lat (od połowy lat 20. ubiegłego wieku do momentu dojścia nazistów do władzy). Niemniej w ciągu tych kilku lat Nowa Rzeczowość zdołała objąć nie tylko malarstwo, ale także fotografię, film i literaturę. W swoim artykule skupię się przede wszystkim na malarstwie Nowej Rzeczowości, jako że w malarstwie styl ten był najkonsekwentniej stosowany przez artystów i można wyłonić kilku wybitnych jego przedstawicieli, podczas gdy w innych dziedzinach był on raczej środkiem, a nie celem artystycznych działań. Ponadto większość obrazów Nowej Rzeczowości ma mocno literacki charakter: jest to jeden, ale nie jedyny, z argumentów za tym, aby uczynić ze sztuki Nowej Rzeczowości wykładnię Bürgerowskiej teorii. Najistotniejszym argumentem jest społeczne zaangażowanie Nowej Rzeczowości i jej nieustające dążenie do wprowadzenia daleko idących zmian nie tylko w sztuce, ale przede wszystkim w samym życiu. Artykuł ten ma stanowić nie tylko uza-

sadnienie dokonanej wykładni, ale także wyraz uznania dla determinacji i poświęcenia artystów Nowej Rzeczowości w realizacji tego dążenia.

Zdaniem Bürgera dana postać sztuki warunkowana jest czynnikami społecznymi i dziejowymi, a „dzieło sztuki nie stoi poza społeczną całością, lecz stanowi jej integralną część”¹. Twierdzenie to uważa Bürger za uniwersalne i opisujące sztukę w każdym momencie jej rozwoju. Można jednak zauważyć, że stoi ono w sprzeczności z niektórymi normatywnymi twierdzeniami tradycyjnej estetyki. Tradycję tę zapoczątkował Immanuel Kant swoimi rozważaniami nad zerwaniem przez sztukę związków z praktyką życiową. Przez praktykę życiową rozumie się tu praktykę racjonalnie uporządkowanej mieszczańskiej codzienności. Praktyka ta stanowi w mieszczańskim rozumieniu sztuki negatywny punkt odniesienia: dominuje pogląd, że sztuka winna być wolna od wszelkiego zaangażowania w działalność praktyczną. Taki pogląd rodzi sprzeczność między celami pochodzącymi z wnętrza sztuki, nakierowanymi na realizację wartości artystycznych i estetycznych, a celami narzucanymi sztuce z zewnątrz, przybierającymi postać społecznych oczekiwań. Pierwszą próbą zniesienia tej sprzeczności był według Bürgera estetyzm, który nie starał się pogodzić sprzecznych celów sztuki, lecz jedynie wyeliminować cele zewnętrzne, aby zapewnić sztuce odrębność i autonomię. Skupiając się wyłącznie na celach wewnętrznych sztuki, estetyzm starał się osiągnąć heglowski ideał sztuki samoświadomej, odkrywającej wolność i niezawisłość ducha absolutnego. W czasach Hegla proces zdobywania samoświadomości przez sztukę – proces samokrytyki – nie mógł się jeszcze dopełnić z przyczyn dziejowych: jak długo bowiem sztuka dostarcza interpretacji rzeczywistości (a tego domagał się od niej Hegel), tak długo, choć wyniesiona ponad praktykę życiową, nadal się do niej odnosi. W pierwszej połowie XIX stulecia sztuka wciąż skupiała się na treściach politycznych, co nie pozwalało na uzyskanie pełnej autonomii. Dopiero wysiłek odrzucenia treści politycznych, jaki podjął estetyzm w drugiej połowie XIX wieku, pozwolił sztuce osiągnąć stadium samokrytyki zapowiadane przez Hegla. Bürger opisuje to stadium w następujący sposób:

¹ P. Bürger, *Teoria awangardy*, tłum. J. Kita-Huber, red. K. Wilkoszewska, Kraków 2006, s. 16.

[...] wraz z rozwojem mieszczaństwa po zdobyciu przez nie władzy politycznej napięcie między ramą instytucjonalną a treściami poszczególnych dzieł w drugiej połowie XIX wieku powoli zanika. Wyniesienie ponad praktykę życiową, stanowiące od zawsze status instytucjonalny sztuki w społeczeństwie mieszczańskim, staje się teraz treścią dzieła sztuki. Dochodzi do utożsamienia ram instytucjonalnych oraz zawartości dzieł².

Wyniesienie ponad praktykę życiową prowadzi do resakralizacji sztuki, co nie oznacza jednak zbliżenia sztuki do religii, lecz podniesienie społecznego znaczenia sztuki poprzez uczynienie z niej rezerwuaru wartości najbardziej cenionych przez społeczeństwo mieszczańskie. Wartości takie jak prawda, solidarność czy człowieczeństwo zostają przeniesione z rzeczywistego życia do sfery sztuki i w niej utrwalone jako prawdziwe i obowiązujące. To rodzi heglowski problem: jak uzasadnić sztukę jako miejsce prawdy, skoro jest ona obszarem pozorów?

Sztuka w społeczeństwie mieszczańskim narzuca sobie zadanie niemożliwe do zrealizowania, kreśląc obraz lepszego porządku i jednocześnie protestując przeciwko zastanemu, złemu porządkowi. Wywalczona przez estetyzm autonomia sztuki sprawia jednak, że protest ten jest pozbawiony znaczenia i skazany na niepowodzenie. Tym samym ujawnia się to, co Bürger określa mianem ciemnej strony autonomii sztuki: brak następstw społecznych. Zerwanie przez sztukę związków z praktyką życiową otwiera przed sztuką nowe możliwości samostanowienia, jednocześnie jednak zawężając możliwość oddziaływania.

Do odsłonięcia tej zależności między autonomią sztuki a pozostawaniem bez względnych następstw zmierzają historyczne prądy awangardowe. Artyści reprezentujący te prądy wykazali, że lansowane przez estetyzm hasło *l'art pour l'art* i związane z nim wyniesienie sztuki ponad rzeczywistość społeczno-historyczną uniemożliwiają dostrzeżenie istotnej cechy sztuki, jaką jest jej faktyczne uzależnienie od społeczno-historycznego rozwoju. Wypracowana przez estetyzm autonomia staje się więc – na wzór heglowskiej koncepcji rozwoju sztuki – etapem, który jest przejawem doskonalenia się i jednocześnie pozwala dostrzec własną niedoskonałość. Z tego względu autonomia sztuki – mimo pewnych niezaprzeczalnych wartości – uznana została przez artystów Wielkiej Awangardy za zagrażającą istotnym własnościom sztuki.

² Tamże, s. 34.

Socjologiczno-funkcjonalna relatywizacja sztuki pozwala Bürgerowi zaproponować definicję europejskiej awangardy początku XX wieku jako ataku na status sztuki w społeczeństwie mieszczańskim. Tak jak estetyzm był fazą samokrytyki sztuki przejętej treściami politycznymi, tak historyczne prądy awangardowe stanowią fazę praktycznej samokrytyki sztuki mieszczańskiej: sztuki wyzbytej wszelkich treści politycznych, ale też wyzbytej faktycznego społecznego znaczenia. Nawet najbardziej ekstremalne przejawy awangardowej działalności są według Bürgera wymierzone nie w całą dotychczasową tradycję sztuki, lecz jedynie w wycinek tej tradycji. Wycinek ten, choć niewielki, jest jednak historycznie istotny dla rozwoju sztuki ze względu na swoje uwikłanie w autonomię. Stąd też nie można bagatelizować znaczenia instytucji sztuki, jaka rozwinęła się w społeczeństwie mieszczańskim. Choć instytucja ta była ograniczona pewnymi brakami płynącymi ze zbyt luźnego związku z praktyką życiową, to jednak dostrzeżenie tych braków stało się stymulatorem zmian i rozwoju. Na pojęcie instytucji sztuki składają się w teorii Bürgera dwa elementy: „aparat służący tworzeniu i dystrybucji sztuki” oraz „panujące w danej epoce wyobrażenia na temat sztuki, znacząco wpływające na recepcję dzieł”³. Historyczne prądy awangardowe zwracają się z taką samą mocą przeciwko obu tym elementom, zdecydowanie negując instytucję sztuki w jej postaci wyniesionej ponad praktykę życiową. Zwrot ten, żywiołowy i zdecydowany, wyrażał się przede wszystkim w nieustającym dążeniu do zniesienia sztuki w praktyce życiowej. Zniesienie to interpretuje Bürger w duchu heglowskim: „nie chodzi o zniszczenie sztuki, lecz o przeprowadzenie jej do praktyki życiowej, gdzie – choć w zmienionej postaci – byłaby przechowywana”⁴.

Zapoczątkowanie w mentalności odbiorców zmian, które mogłyby doprowadzić do udanej próby przeprowadzenia sztuki do praktyki życiowej, było zadaniem wymagającym od artystów Wielkiej Awangardy pomysłowości i odwagi. Ich działania, często wywołujące oburzenie opinii publicznej, wynikały z przekonania, że tylko sztuka, która całkowicie odcina się od (złej) praktyki życiowej, może stać się zaczątkiem praktyki zorganizowanej według całkowicie nowych zasad. Inaczej mówiąc, nowa sztuka wymagała nowego społeczeństwa, a artystom chodziło nie tyle o społeczne zrozumienie, ile po prostu

³ Tamże, s. 27.

⁴ Tamże, s. 61.

o reakcję odbiorców. Reakcja ta – pozytywna czy negatywna – utwierdziłaby ich w przekonaniu, że skandalizujące praktyki są dobrą drogą do przywrócenia sztuce jej społecznego znaczenia. Cytując Bürgera: „artysta awangardowy dąży do wywołania szoku, ponieważ wiąże z tym nadzieję, że, pozbawiając odbiorcę sensu, zwróci mu uwagę na problematyczność praktyki życiowej oraz konieczność zmiany”⁵. Szok staje się pożądanym bodźcem do zmiany zachowania. Podstawowym narzędziem wywoływania szoku jest zanegowanie praktyk, jakie dotychczas ustaliły się w sztuce. Artyści nie zadowolają się jednak zanegowaniem poszczególnych obszarów tradycyjnej działalności artystycznej (takich jak wybrane techniki artystyczne czy zasady stylistyczne), lecz odrzucają z jednakową niechęcią wszystkie procedury stosowane przez swoich poprzedników działających w ramach instytucji sztuki wykształconej przez społeczeństwo mieszczańskie. Tym samym dojsć ma do radykalnego i niespotykanego wcześniej na taką skalę załamania tradycji. Może się to wydawać sprzeczne z wcześniejszym twierdzeniem, że artyści reprezentujący historyczne prądy awangardowe kierowali się nie przeciwko całej tradycji sztuki, lecz jedynie przeciwko wycinkowi tej tradycji, jakim była instytucja sztuki ugruntowana w społeczeństwie mieszczańskim. Sprzeczność ta jest jednak tylko pozorna: nadal pozostaje w mocy twierdzenie, że historyczne prądy awangardowe za cel swoich ataków obrały nie całą sztukę, lecz jedynie jej postać określoną przez standardy społeczeństwa mieszczańskiego. Ponieważ jednak charakterystyczny dla tej postaci sztuki był podziw dla starych mistrzów i wzorowanie się na dawnych ideałach artystycznej pracy, odwrót od historycznej tradycji sztuki ukształtowanej w społeczeństwie mieszczańskim oznaczał – pośrednio – odwrót od wszystkich tradycyjnych środków wyrazu i środków stylistycznych.

Zrozumiałe jest, że pragnienie dokonania tak radykalnego załamania tradycji mogło być trudne do spełnienia: aby móc obalić pewną tradycyjnie ugruntowaną instytucję, konieczna jest doskonała znajomość zasad rządzących tą instytucją. Znajomość zasad natomiast może pociągnąć za sobą mimowolne do nich przywiązanie. Tak więc i na tym etapie rozwoju sztuki Bürger wskazuje na istnienie nieuchronnej sprzeczności: dążenie awangardystów do ponownego włączenia sztuki w proces życia okazuje się przedsięwzięciem skazanym na niepowo-

⁵ Tamże, s. 104.

dzenie. Obietnica zniesienia sztuki jest iluzją zarówno w wymiarze praktycznym, jak i teoretycznym. Przywrócenie sztuki życiu może być tylko pozorne: realizując swoje postulaty sztuki zaangażowanej, artyści Wielkiej Awangardy padli ofiarą samoniezrozumienia. Zwrot przeciwko estetyzmowi był zwrotem dokonany na pewnej płaszczyźnie ideologicznej, która nigdy nie została całkowicie porzucona. O ile wcześniej – w estetyzmie – walczono o uniezależnienie sztuki od jej uwarunkowań społecznych, o tyle historyczne prądy awangardowe walczyły o uniezależnienie sztuki od jej uwarunkowań historycznych, związanych z tradycjami dawnych mistrzów i szkół artystycznych. Nie udało się ominąć pułapki autonomii. Co więcej, górnolotne hasła zniesienia dystansu między sztuką a praktyką życiową straciły wkrótce swój „patos historycznej postępowości”⁶, a zabiegi stosowane przez artystów reprezentujących historyczne prądy awangardowe, wówczas wywołujące szok, dzisiaj skazane są na ośmieszenie. Z perspektywy czasu widać bowiem ich nieskuteczność: mimo ataku na instytucję sztuki wykształconą przez społeczeństwo mieszczańskie instytucja ta – wyniesiona ponad praktykę życiową i stroniąca od otwartego angażowania się w rzeczywistość społeczno-historyczną – funkcjonuje nadal.

Niemniej jednak nie można z tego względu całkowicie odmawiać ważności i znaczenia historycznym prądom awangardowym (tak jak wcześniej nie odmówiliśmy znaczenia estetyzmowi, uznając go za istotny etap historycznego rozwoju). Atak na sztukę, choć nieudany, odsłonił jej instytucjonalne podstawy i zasygnalizował istnienie pewnego problemu. Mianowicie sztuka, choć tworzona w konkretnej sytuacji społecznej i historycznej, pozostaje jednak bez następstw dla tej sytuacji. Ponadto, choć historycznym prądom awangardowym nie udało się całkowicie znieść dychotomii między sztuką „prawdziwą” i zaangażowaną, to jednak zwrócenie uwagi na istnienie tej dychotomii zainspirowało wielu artystów do penetrowania nowych obszarów i angażowania się w kwestie społeczne. Jak podsumował to Bürger, „nawet jeśli idea całkowitego sprowadzenia sztuki do praktyki życiowej poniosła klęskę, to jednak dzieło sztuki weszło w nową relację z rzeczywistością”⁷.

⁶ Tamże, s. 62.

⁷ Tamże, s. 118.

Nowy typ dzieła sztuki wejść musiał w nową relację z nową rzeczywistością. W tym miejscu chcę przejść do opisu twórczości artystów reprezentujących nurt Nowej Rzeczowości, aby wykazać, że nurt ten byłby najlepszym przykładem dla poparcia też Bürgera. Ponieważ nurt ten jest specyficznie niemiecki – oraz ponieważ znaczenie historyczno-społecznych uwarunkowań sztuki jest w teorii Bürgera nadrzędne – zacząć muszę od krótkiego omówienia sytuacji w powojennych Niemczech, kiedy to narodził się omawiany ruch artystyczny.

Wyczekiwany koniec I wojny światowej wzbudził nadzieje wielu ludzi na pojawienie się nowego, lepszego porządku, który wyłonić się miał z chaosu wojennej zawieruchy. Nadzieje te jednak szybko zostały rozwiane. 14 sierpnia 1919 roku weszła w życie weimarska konstytucja Rzeszy. Nowo powstała republika obarczona była nie tylko brzemieniem przegranej wojny, ale także dziedzictwem po upadłym cesarstwie wilhelmińskim. Tego pierwszego starała się pozbyć przez wykreowany przez siebie mit o „ciosie zadany w plecy” (*Dolchstoßlegende*), według którego porażka Niemiec nie wynikała z klęski poniesionej w walkach wojennych, lecz z wewnętrznej zdrady popełnionej przez Żydów i socjalistów; z tym drugim nigdy nie udało się jej ostatecznie rozprawić. Nie to było zresztą priorytetem: najważniejsza była szybka i sprawna likwidacja wewnętrznego stanu wojny. Tysiące żołnierzy należało sprowadzić z powrotem do kraju, a wyspecjalizowaną gospodarkę podporządkowaną wojennym potrzebom przekształcić w taki sposób, aby zapewnić im po powrocie miejsca pracy. Kolejnym tysiącom ofiar należało zorganizować państwowy system wsparcia i opieki.

Nie było to zadaniem łatwym: 10 stycznia 1920 roku weszły w życie postanowienia traktatu wersalskiego. Niemcom dano zaledwie dwa tygodnie na ustosunkowanie się do nich, a wszelkie argumenty wysunięte przez niemieckich dyplomatów na rzecz ich złagodzenia zostały oddalone. Traktat ten, nazywany przez wielu „dyktatem wersalskim”, zawierał wiele upokarzających dla Niemców postanowień. Przede wszystkim, Niemcy uznane zostały za agresora i obciążone pełną odpowiedzialnością za wybuch I wojny światowej, wówczas nazywanej jeszcze Wielką Wojną. W związku z tym nałożono na nie kontrybucję, której wysokość ustalono w 1921 roku na 100 miliardów marek w złocie. Ponadto Niemcy utraciły swoje kolonie zamorskie i część terytoriów europejskich. W celu zapobieżenia kontynuacji mocarstwowej polityki Niemiec wprowadzono zakaz łączenia Niemiec i Austrii oraz zarządzono demilitaryzację Nadrenii.

Jak się okazało, reparacje wojenne znacznie mniej obciążły niemiecką gospodarkę, niż się obawiano, i wcale nie zmierzały ku jej całkowitemu zniszczeniu. Mimo to ówczesni Niemcy uważali postanowienia traktatu wersalskiego za krzywdzące i niesprawiedliwe, przede wszystkim ze względu na moralne obciążenie towarzyszące przejściu całej odpowiedzialności za wojnę. Katastrofalną sytuację ekonomiczną Niemiec traktowano jako wynik wprowadzenia postanowień traktatu wersalskiego, choć obecnie wielu badaczy zaprzecza, aby hiperinflacja, która zaczęła się w 1922 roku, wynikała bezpośrednio z finansowych obciążeń narzuconych Niemcom w Wersalu. Niemniej zjawisko hiperinflacji przybrało w Niemczech takie rozmiary, że w 1923 roku marka papierowa w zasadzie utraciła funkcję środka płatniczego, a zakłady pracy rozpoczęły procedurę wydawania walut zastępczych. Indeks cen hurtowych w styczniu 1923 roku był 2783 razy wyższy niż w 1913 roku, do grudnia 1923 roku przewyższył go już 1261 miliardów razy⁸, a pod koniec listopada 1923 roku za jednego dolara amerykańskiego płacono 4,2 biliona marek⁹. Robotnicy dostawali wypłatę dwa, a nawet trzy razy dziennie, aby w przerwie zdążyli zrobić podstawowe zakupy, zanim otrzymane pieniądze całkowicie się zdevaluują. Na ulicach częstym widokiem byli ludzie wyruszający z całymi walizkami czy taczkami pieniędzy po codzienne sprawunki. W związku z tym 2 listopada 1923 roku zaczęto drukować banknot o nominale stu bilionów marek¹⁰.

1924 rok przyniósł ze sobą względną stabilizację, która pozwoliła mieszkańcom weimarskich Niemiec dostrzec drugie oblicze republiki: dążenie do postępu, rozwój kulturalny, reformy społeczne zmierzające do poprawy sytuacji bytowej robotników, uczącej się młodzieży i kobiet. Erich Maria Remarque nazywa ten okres we wstępie do *Czarnego obelisku* „legendarnymi latami”, „kiedy nadzieja unosiła się nad nami jak flaga, a my wierzyliśmy w rzeczy tak podejrzane, jak ludzkość, sprawiedliwość, tolerancja – a także w to, że jedna wojna światowa powinna być wystarczającą nauką dla jednego pokolenia...”¹¹.

⁸ Zob. D. J. K. Peukert, *Republika Weimarska. Lata kryzysu klasycznego modernizmu*, tłum. B. Ostrowska, Warszawa 2005, s. 75.

⁹ Zob. E. D. Weitz, *Niemcy weimarskie. Nadzieje i tragedia*, tłum. A. Czwojdrak, Kraków 2011, s. 93.

¹⁰ Tamże, s. 123.

¹¹ E. M. Remarque, *Czarny obelisk*, tłum. A. Kaska, Poznań 2010, s. 5.

Tę dwoistość Republiki Weimarskiej i tragiczne rozdarcie między wzniosłymi hasłami i celami a skromnymi środkami oddają powtarzające się w wielu opracowaniach zdjęcia i szkice z demonstracji inwalidów wojennych, przedstawiające okaleczonych mężczyzn ubranych w mundury z licznymi odznaczeniami otrzymanymi na wojnie. Wizerunki te można uznać za smutną metaforę całej epoki Niemiec Weimarskich: bieda i nieszczęście odziane w dumny mundur. Takie przygnębiające widoki nie mogły nie wpłynąć na radykalizację nastrojów społecznych, a to z kolei znajdowało swoje odbicie w tworzonej wówczas sztuce. Skutki I wojny światowej wyrażały się w buncie przeciwko istniejącemu porządkowi społecznemu i politycznemu. Kryzys światopoglądowy zrodził sztukę agresywną, zaangażowaną, o tendencjach demaskujących i demistyfikatorskich. Szczególnie częste były wystąpienia o charakterze antymilitarystycznym i antyburżuazyjnym. Charakterystyczne dla sztuki niemieckiej tego okresu były ironia, poczucie absurdu, zwątpienie w humanistyczne wartości, pesymizm. Hermann Bahr już w 1916 roku pisał w tekście poświęconym sztuce niemieckiego ekspresjonizmu:

Nigdy nie było czasu takiego przerażenia, takiego śmiertelnego przerażenia. Nigdy świat nie był tak grobowo niemy. Nigdy człowiek nie był tak mały. Nigdy nie odczuwał takiego strachu. Nigdy radość nie była mu tak daleka, a wolność tak martwa. Jest to krzyk nędzy – człowiek woła o swoją duszę: nasze czasy są jednym wielkim krzykiem nędzy istnienia. Również sztuka krzyczy z głębokiej ciemności, woła o pomoc, woła o ducha i to jest ekspresjonizm¹².

Cytat ten doskonale oddaje to, co John Willet w swojej pracy *Ekspresjonizm* nazwał „nadzwyczajnym, maniacko-depresyjnym charakterem ruchu”¹³: wizje powszechnego braterstwa przechodzące w najczarniejszą rozpacz i grozę. Rozgoryczenie twórców przejawiało się w drastycznej tematyce i w drastycznych środkach wyrazu. Herbert Read wyróżnia trzy zasadnicze sposoby postrzegania świata: realizm, idealizm i ekspresjonizm. Ekspresjonizm dąży do wyrażenia uczuć artysty (a nie bohaterów obrazu) za wszelką cenę, przy czym „ceną jest zwykle deformacja lub przejawienie rzeczywistości graniczą-

¹² Cyt. za: B. Osińska, *Sztuka i czas. XX wiek*, Warszawa 2005, s. 16–17.

¹³ J. Willet, *Ekspresjonizm*, tłum. M. Kluk, Warszawa 1976, s. 9.

ce z groteską¹⁴. Świat wykreowany przez artystów takich jak Emil Nolde czy Ernst Ludwig Kirchner jest światem przykrym, bolesnym, odpychającym. Jego mroczność i zło oddane są z pasją i furią, co przejawia się w karykaturalnej deformacji postaci.

Rozczarowanie, jakie przyniósł ze sobą nowy powojenny porządek, zmusiło jednak artystów do postawienia sobie pytania, czy samo zaangażowanie emocjonalne jest w takiej sytuacji najwłaściwszą postawą. Postawienie tego pytania rozpoczęło okres przepracowywania ekspresjonizmu i mierzenia się z mroczną stroną tej sztuki, która – mimo olbrzymiego zaangażowania artystów w proces powstawania prac – pozostawała bez żadnych społecznych następstw. Wydawało się, że ekspresjonizm przestał być twórczy, przeżył się. W 1920 roku Gustav Friedrich Hartlaub nazwał ekspresjonizm „bankrutem”, a w 1921 roku Iwan Goll opublikował artykuł *Ekspresjonizm umiera*. Jeszcze wcześniej, bo w 1918 roku, powstała w Niemczech Grupa Listopadowa (*Novembergruppe*), zrzeszająca artystów niezadowolonych z kierunku obranego przez ekspresjonizm, którzy za swój główny cel uważali uczynienie sztuki bardziej aktualną i reagującą. Z tego dążenia do uczynienia swojej twórczości odpowiedzią na aktualne problemy społeczne i umiejscowienia jej w określonej sytuacji dziejowej wywodzili się także artyści Nowej Rzeczowości. Stosując duże uproszczenie, można powiedzieć, że ekspresjonizm dominował w latach bezpośrednio po wojnie, natomiast Nowa Rzeczowość przejęła czołową pozycję w połowie lat dwudziestych, kiedy powojenny chaos był już częściowo opanowany. Wspomniany już Hartlaub zorganizował wystawę pod tytułem *Nowa Rzeczowość (Neue Sachlichkeit)* w 1925 roku w Mannheimer Kunsthalle, akcentując różnice między sztuką prezentowanych przez siebie artystów a sztuką ekspresjonistów. Rozemocjonowaną wizyjność ekspresjonizmu Nowa Rzeczowość starała się zastąpić bardziej wyważonym obrazem smutnej powojennej rzeczywistości, odtwarzanej z anatomiczną dokładnością. Adam Kotula i Piotr Krakowski streszczają różnice między sztuką ekspresjonistów a sztuką artystów Nowej Rzeczowości w następujący sposób:

[...] o ile w ekspresjonizmie poprzez egzotykę, erotyzm czy często występujące wątki religijne twórcy pragnęli przenieść widza w sferę fantazji, symbolizmu, pewnych ponadczasowych uogólnień, o tyle Nowa Rzeczowość ściągała

¹⁴ H. Read, *Sens sztuki*, tłum. K. Tarnowska, Warszawa 1982, s. 186.

go z powrotem na ziemię, aczkolwiek też nigdy całkowicie z ekspresjonistycznej uczuciowości nie rezygnowała¹⁵.

Nowa Rzeczowość nie chce już, jak ekspresjoniści, wyrażać niewyraźnego, lecz w sposób wierny i trzeźwy obrazować to, co widzialne. Można powiedzieć, że radykalizm ekspresjonistów został zachowany, lecz zmienił się jego główny punkt ciężkości, położony teraz na akcenty społeczne i polityczne. Artyści tacy jak Otto Dix, George Grosz czy Max Beckmann, choć uciekali się do podobnych rozwiązań formalnych, co ekspresjoniści, starali się mówić o świecie istniejącym w sposób obiektywny, a nie o subiektywnych dramatach rozgrywających się w duszy artysty. Ekspresjonistów krytykowali za to, że mówili wyłącznie o sobie, czyniąc swoją sztukę egoistyczną i ślepą na prawdziwe problemy. Grosz pisał: „Wydźcie ze swojej pracowni [...]. I przestańcie indywidualistycznie zamykać się w sobie, niech was przenikną idee ludzi pracy, dopomóżcie im w walce ze społeczeństwem, które ich wydziedzicza”¹⁶.

Nowa Rzeczowość programowo przeciwstawiała się ekspresjonizmowi, krytykując go jako rodzaj estetyzmu (w Bürgerowskim sensie). Odpowiedzią na poczucie zagrożenia prześladowające Niemców po upadku cesarstwa i proklamowaniu Republiki Weimarskiej było zaangażowanie artystów w sprawy społeczne i polityczne, które przyjmowało postać pozytywnego programu podejmowania nowych zadań i wyzwań. Stąd nazwa Nowa Rzeczowość, doskonale oddająca konstruktywny charakter ruchu. Nazwa ta zwraca też uwagę na nowe asocjacje myślowe tworzone przez artystów, które zbliżają ich twórczość do surrealizmu i malarstwa metafizycznego. Podobnie jak w malarstwie metafizycznym, także tutaj ważną rolę w budowaniu nastroju odgrywa nieruchoma, budząca lęk przestrzeń przedstawiona na obrazie. Ze względu na tę dążność do przekraczania granic widzialnej rzeczywistości inny teoretyk ruchu, Franz Roh, proponował nazwę realizm magiczny (która jednak przyjęła się przede wszystkim w odniesieniu do literatury). Ze względu na tendencję do tworzenia nowych, metaforycznych skojarzeń możemy powiedzieć, że najważniejszą figurą tej sztuki jest metafora, a nie – jak to miało miejsce w ekspresjonizmie – hiperbola. Nowa Rzeczowość podważa i tonuje nacisk

¹⁵ A. Kotula, P. Krakowski, *Malarstwo, rzeźba, architektura. Wybrane zagadnienia plastyki współczesnej*, Warszawa 1972, s. 226.

¹⁶ Cyt. za: B. Osińska, wyd. cyt., s. 23.

na skrajności, jaki miał miejsce w ekspresjonizmie. Twórczość tę charakteryzuje niepowtarzalna mieszanka oschłego, szorstkiego realizmu połączonego z sentymentalizmem. Często brutalny, cyniczny przekaz niesie ze sobą mimo wszystko pewną dozę liryzmu. Co intrygujące, zarówno wrażenie pewnej brutalności obrazu, jak i wrażenie jego subtelnego liryzmu wynikają z tego samego: z precyzyjnej dokładności w odtwarzaniu rzeczywistych przedmiotów. Taki drobiazgowy opis rzeczywistości charakterystyczny jest dla sztuki niemieckiej i znany go chociażby z twórczości Albrechta Dürera czy Martina Schongauera. Widzialna rzeczywistość ukazana jest w sposób jasny i wyrazisty, uderza suchością i ekonomicznością środków.

O ile pozytywną stroną kierunku było podejmowanie nowych zadań i wyzwań, o tyle strona negatywna związana była z rozczarowaniem artystów powojenną rzeczywistością. Głosili oni – za pisarzem Erichem Kästnerem – że są pokoleniem, które w nic już nie jest w stanie wierzyć. Pesymistyczna, wręcz katastroficzna wizja świata przekładała się na tematykę twórczości artystów Nowej Rzeczowości: Max Beckmann na przykład malował trzęsienie ziemi w Mesynie (w którym w 1908 roku zginęło co najmniej 100 tysięcy osób) i zatonięcie *Titanica*. Cynizm, gorzkość, świadomość beznadziejnej sytuacji sprawiły, że sztuka Nowej Rzeczowości stała się próbą artystycznego rozrachunku z trudną sytuacją polityczną, społeczną, gospodarczą i ekonomiczną. Aspekt gospodarczy i ekonomiczny, choć może nie najważniejszy, najsilniej oddziaływał na jednostki: psychologicznymi skutkami inflacji była niepewność i poczucie braku stabilizacji. Zmieniające się nieustannie kursy walut wymuszały konieczność podejmowania szybkich działań, a formy porządku były tylko chwilowe. To z kolei prowokowało do nieprzemyślanych zachowań: podjęcie ryzyka w danym momencie było mniejszym ryzykiem niż podjęcie go w przyszłości. Z drugiej strony trudna sytuacja finansowa wymagała od ludzi większej dyscypliny. Jak napisał Detlev Peukert, po I wojnie światowej „formą życia stał się obóz, sposobem poruszania się – kolumna”¹⁷. Na każdym kroku ujawniała się sprzeczność między postępowymi ambicjami a nędzną rzeczywistością.

Wobec tego kryzysu artyści Nowej Rzeczowości wypracowali szczególną ikonografię upadku, przedstawiając kaleki i biedaków osadzonych w nieprzyjaznej przestrzeni miejskiego koszmaru. George

¹⁷ D. J. K. Peukert, wyd. cyt., s. 170.

Grosz pisał o tamtym okresie swojej twórczości: „duch przekory kazał mi malować i rysować. Staralem się swymi pracami przekonać świat, że to, co się działo, było obrzydliwe, chore i pełne hipokryzji”¹⁸. Zauważamy, że postaci na obrazach Grosza nie są namalowane z portretową dokładnością, lecz raczej reprezentują określoną klasę społeczną i jej wady. Pojawiający się często gruby, łysy, rumiany mieszczuch zasiadający właśnie do obfitego obiadu w restauracji jest figurą *pars pro toto* zepsutego mieszczaństwa, obojętnego na społeczną nędzę. Doskonałym przykładem zastosowania tej figury przez artystę jest jego prześmiewczy obraz *Filary społeczeństwa*, na którym mieszczańskie przedstawieni są jako złowroga, niszczycielska masa. Zajrzeć możemy do ich rozciętych głów: znajdują się tam elektryczne przewody i ekskrementy; jeden z mieszczan ukrywa zawartość swojej czaszki pod nasadzoną na nią nocnikiem, duchowny kryje ją pod księżowskim biretem. Istotną rolę odgrywa gazeta czytana przez jednego z bohaterów obrazu: prasa codzienna przyczyniała się wówczas do rozpowszechniania fałszywie optymistycznych informacji na temat sytuacji ekonomicznej i społecznej. Jeden z mieszczan, dzierżący szablę pruskiego żołdaka, na krawacie ma wyhaftowaną swastykę. Na innym obrazie widzimy osła przed korytem wypełnionym zdevaluowanymi banknotami. Pojawia się też motyw drutu kolczastego i zatkanych uszu, który może być wyrazem chęci rozprawienia się z niedawną wojenną przeszłością, ale może też być krytyką obojętności wielu ludzi na aktualną sytuację.

Choć obrazy te mają wydźwięk satyryczny, to jednak budzą przede wszystkim wstręt i obrzydzenie. W odhumanizowanym zgiełku ulicznym istnieje równoległe do siebie wiele niedających się pogodzić światów: świat bogatych i biednych, świat wojennych inwalidów i tych, którzy z wojny wrócili cało, świat zakłamania i świat smutnej prawdy o wojennej rzeczywistości. Wszystkie te światy wydają się w jakiś sposób złe i skażone. W tej plątaninie elementów dopatrzeć się można pewnego powinowactwa formalnego z futuryzmem. O ile jednak w futuryzmie nieustanne zmienianie proporcji i kierunków, natłok budynków, ludzi i pojazdów miał być wyrazem radosnej afirmacji teraźniejszości i zadowolenia z kierunku, w jakim zmierza świat, o tyle w twórczości Grosza i innych artystów Nowej Rzecz-

¹⁸ Cyt. za: D. Elger, *Dadaizm*, red. U. Grosenick, tłum. J. Wesołowska, Köln-Warszawa 2005, s. 48.

wości elementy te były wyrazem czegoś zupełnie przeciwnego. Chaotyczne kompozycje miały uzmysłwić odbiorcom chaos istniejący we współczesnym im świecie, a przedstawienia wojskowych, prostytutki, księży i bogatych przedsiębiorców – odsłonić bankructwo wszelkich kodeksów honorowych, norm religijnych i zasad moralnych.

Na upadek wszelkich ideałów wskazywał w swojej twórczości także Rudolf Schlichter. Pojawiający się w jego obrazach motyw sklepowego manekina wskazuje nie tylko na przerosł konsumpcjonizmu, ale także na pozę przyjmowaną przez ówczesnych mieszczan i kryjącą się za nią pustkę. (Podobnie Georg Simmel twierdził, że wyróżniającą cechą mieszkańców wielkich miast jest zblazowanie¹⁹). Dominuje poczucie alienacji. W twórczości tej przejawiają się też nienawiść i wstręt do elit odczuwane przez wielu Niemców. Wielkomiejski świat, atmosfera nocnego lokalu, knajpy czy kabaretu, tętniąca życiem ulica okazują się obiektami nie tyle fascynacji artysty, ile obrzydzenia i nienawiści. Szubienica wkomponowana w uliczny pejzaż jest tego wymownym świadectwem.

Podobnie krytyczne spojrzenie na ówczesną socjetę prezentuje Max Beckmann. Liczne przedstawienia sceny, kabaretu czy kawiarni (obraz *Przyjęcie w Paryżu*) zwracają uwagę na brak przestrzeni prywatnej. Jeśli już się pojawia, to – jak na obrazach Beckmanna – kryje w sobie perwersję i okrucieństwo. Podobną tendencję zauważyć można na obrazach Ottona Dixsa, na których prostytutki i eleganckie damy są trudne do odróżnienia, a mocny makijaż nadaje im drapieżny i wulgarny wygląd. Za blichtrzem piór, muzyki i tańca towarzyskiego kryje się jednak pustka. Wykwintne stroje gości lokalu stanowią smutny kontrast z ubogą rzeczywistością. Być może powtarzający się u wielu artystów Nowej Rzeczowości motyw przepychu, eleganckich kreacji wieczorowych i rozrywek wyższych sfer podkreślić ma, że zadaniem sztuki są nie próby zamaskowania otchłani (jaką stanowią te stroje i rozrywki), lecz właśnie próby oddania jej przerażającej głębi. Próby te mogą stać się pierwszym krokiem do jej zasypania. Pojawia się jednak pytanie, jak zareagujemy na świadomość pustki.

Z pytaniem tym próbował się zmierzyć Alexander Kanoldt, inny malarz zaliczany do nurtu Nowej Rzeczowości. Kanoldt malował liczne martwe natury z roślinami, jakby wskazując na wegetatywny

¹⁹ Zob. G. Simmel, *Mentalność mieszkańców wielkich miast*, [w:] tegoż, *Socjologia*, tłum. M. Łukasiewicz, Warszawa 2005.

stan, w jakim zmuszeni byli żyć ludzie po wojnie. Wykorzystanie motywu usychających roślin doniczkowych sugeruje też stan uwiądu wszelkich wartości. Georg Schripmf z kolei, nawiązując do Vermeera, malował postaci odwrócone tyłem do widza, umieszczone w nieprzyjemnej i odrealnionej przestrzeni. Obrazy te są świadectwem chęci „wyjścia” ze świata, odnalezienia innej, swojskiej i bezpiecznej przestrzeni do życia.

Postaci malowane przez Maksa Beckmanna często przyjmują zrezygnowane pozycje, porzucając dumnie wyprostowaną postawę. Z obrazów Beckmanna przebija marazm i typowy dla tamtego okresu nastrój pewnego rodzaju przeczekiwania. Bardzo często w kącie czai się jakaś postać, tajemnicza i zarazem niepotrzebna. Obraz *Aktorzy*, przedstawiający przygotowania do spektaklu, sugeruje, że wszystko jest umowne; gdyby jednak tak było, sytuacja nie miałaby w sobie takiego tragizmu. Powojenna rzeczywistość jest jak najbardziej prawdziwa – w tym właśnie kryje się tragizm. Artysta chce za pomocą swojego malarstwa naświetlić – może nawet rozświetlić – mroczną stronę rzeczywistości. W obrazach Beckmanna dominuje ciemność, a światło pochodzi na ogół ze sztucznych źródeł. Pod osłoną nocy (obraz *Noc*) ludzie mogą zrekompensować okrucieństwem i perwersją swoje fizyczne i psychiczne kalectwo spowodowane wojną. W obliczu tego obrazu rozumiemy, że nie sposób zbudować lepszego porządku bez uprzedniego zaistnienia głębokich zmian w ludzkiej mentalności.

Być może w związku z uświadomieniem sobie tej zależności na obrazach Ottona Diksa często pojawia się motyw nowo narodzonego dziecka, które symbolizować może nowy początek i niewinność. Jednak wbrew popularnej symbolice przedstawienia te wcale nie wyrażają optymizmu związanego z nowym początkiem. Dziecko jest pomarszczone, odrażające, krzyczy, jakby przeczuwało, co je czeka. Nie lepiej wygląda pojawiająca się postać matki, której twarz jest przedwcześnie postarzała i nie wyraża nic poza ponurą rezygnacją. Rozczarowanie światem nie jest czymś nabytym, lecz przekazane jest przy samych narodzinach. Z biegiem czasu będzie się tylko pogłębiać, jak w przypadku inwalidów wojennych (*Inwalidzi grający w skata*). Ich ciała – tak samo jak ich umysły – przedstawione są jako podatny na zepsucia, odmawiający posłuszeństwa mechanizm. Dix prezentuje odbiorcy świat rozbitych fragmentów, kalek bez rąk i nóg oraz rąk i nóg bez właścicieli, świat wybrakowanych manekinów i przynębiających pozorów.

Pojawia się pytanie, czy ogromne rozczarowanie światem, które stało się udziałem artystów Nowej Rzeczowości, pozwala im być artystami awangardowymi w sensie Petera Bürgera? Czy ogromne zniechęcenie, jakie odczuwali w obliczu sytuacji społecznej i politycznej swojego kraju i wobec niemocy sfer rządzących, nie wyklucza prawdziwego zaangażowania, o jakim mowa u Bürgera? Czy stosunkowo młodzi ludzie, tak silnie dotknięci trudną sytuacją społeczno-historyczną, mogli mieć w sobie wystarczająco dużo siły i wiary, aby pragnąć zorganizować nową praktykę życiową?

Detlev Peukert, opisując społeczeństwo Republiki Weimarskiej, wyróżnia pokolenie frontowe – osoby urodzone w latach osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych XIX wieku – oraz „pod wieloma względami niepotrzebne pokolenie urodzonych po 1900 roku”²⁰. Artyści Nowej Rzeczowości przynależeli jeszcze do pokolenia frontowego, a wielu z nich zostało zmobilizowanych w czasie I wojny światowej. Owocem tych doświadczeń był między innymi mroczny i przerażający cykl pięćdziesięciu sztychów Diksa pt. *Wojna*, w których artysta starał się oddać nastrój wojenny (*Kriegsstimmung*). Choć sami nie przynależeli do pokolenia „niepotrzebnych”, artyści Nowej Rzeczowości zdawali sobie sprawę z beznadziejności położenia tego pokolenia i to właśnie z aktualną sytuacją chcieli walczyć najsilniej. Zwalczanie tradycyjnej sztuki leżało poza głównym obszarem ich zainteresowań.

W teorii awangardy Petera Bürgera artyści reprezentujący historyczne prądy awangardowe kierowali się przede wszystkim przeciwko praktyce życiowej zorganizowanej przez społeczeństwo mieszczańskie, w której sztuka zajmowała wyniesioną pozycję i tym samym pozbawiona była praktycznych i społecznych następstw. Zwrot przeciwko tak rozumianej instytucji sztuki dokonywał się głównie poprzez radykalne zakwestionowanie dotychczasowych standardowych procedur artystycznych i wprowadzenie kategorii dzieła nieorganicznego, w którym poszczególne elementy nie warunkują wzajemnie swojego istnienia i swojego sensu. Tymczasem artyści niemieccy reprezentujący Nową Rzeczowość nie przywiązywali większej wagi do intelektualnego przemyślenia procedur artystycznych narzucanych przez społeczeństwo mieszczańskie. Ich prace, zdradzające przywiązanie do tradycyjnych reguł kompozycyjnych, mogą zostać uznane za w pełni organiczne dzieła sztuki. Poza tym zasięg oddziaływania ruchu był

²⁰ D. J. K. Peukert, wyd. cyt., s. 25.

stosunkowo niewielki w porównaniu z szeroko i długo oddziałującymi surrealizmem i dadaizmem, na które powołuje się Bürger w swojej książce.

Mimo to zarówno lektura książki Bürgera, jak i analiza prac przynależących do nurtu Nowej Rzeczowości skłaniają do przekonania, że ten właśnie nurt jest najlepszą praktyczną egzemplifikacją teorii Bürgera. Jak nikt inny, artyści Nowej Rzeczowości zdawali sobie sprawę z tego, że brak społecznych następstw może być najpoważniejszą wadą sztuki, a rezygnacja z treści politycznych równa się rezygnacji z historycznego znaczenia. Grosz pisał: „Moja sztuka w każdym przypadku powinna być karabinem i szablą... Piórka do rysowania będą niczym więcej, jak tylko pustymi słomkami, jeśli nie będą brały udziału w walce o wolność”²¹. Artyści ci, ze względu na trudne realia, w jakich przyszło im żyć i tworzyć, szczególnie mocno akcentowali krytyczny aspekt swojej sztuki. Krytyka ta kierowała się nie tylko wobec instytucji sztuki wypracowanej przez społeczeństwo mieszczańskie, ale wobec wszystkich instytucji tego społeczeństwa w ogóle. Przedkładając zaangażowanie nad wszelkie formy autonomii, artyści Nowej Rzeczowości nie tylko zdawali sobie sprawę z tego, że każda sztuka i każda teoria sztuki jest produktem dziejowym, ale także chcieli im nadać dziejowe znaczenie. Historyczna ważność Nowej Rzeczowości polega właśnie na tym, że nie uchyliła się ona od konfrontacji z rzeczywistością galopującej inflacji, rozwijających się wielkich miast, zdyskredytowanych wartości i wojennych zniszczeń. Być może nie jest ona zasłużona jako awangardowy nurt artystyczny – z całą pewnością jednak nie można odmówić jej zasług jako nurtowi społecznemu.

Paul Wood zwraca uwagę, że, paradoksalnie, im większy jest realizm artystycznego przedstawienia, tym mniejsze jest jego społeczne oddziaływanie, a jego krytycyzm zostaje przytępiony²². Wobec tego paradoksu, wówczas jeszcze niewyeksplikowanego, artyści Nowej Rzeczowości zaproponowali oryginalne rozwiązanie: realizm magiczny. Dziwność, oniryzm, poczucie wyobcowania przebijające się z obrazów malarzy związanych z Nową Rzeczowością sprawiają, że choć

²¹ Cyt. za: *Słowem i piórem malarza. Imponderabilia, memorabilia, curiosa*, wybór i oprac. A. Gross, Kraków 2010, s. 17.

²² Zob. M. Walford, *From Expressionism to Neue Sachlichkeit: Two Weimar 'Art' Cinema Styles*, [online] http://blogs.warwick.ac.uk/michaelwalford/entry/from_expressionism_to/ [dostęp: 29.12.2013].

działa te prezentują w gruncie rzeczy dokładny opis rzeczywistości, to jednak pozwalają spojrzeć na tę rzeczywistość z nowej – krytycznej i refleksyjnej – perspektywy. Taka odmiana realizmu pozwala stworzyć poczucie pewnego odrealnienia, co oddaje nastrój towarzyszący wielu Niemcom w tamtym okresie. Krytyka „filarów społeczeństwa”, całkowicie oderwanych od faktycznej sytuacji społecznej tamtego okresu i od faktycznych potrzeb mieszkańców Republiki Weimarskiej, zmierzała w stronę reorganizacji praktyki życiowej. Projekty reorganizacji, jakkolwiek idealistyczne, wpisują się doskonale w teoretyczny schemat zaproponowany przez Bürgera. Twórczość artystów Nowej Rzeczowości przypomina nam, że sztuka nie może być ucieczką od świata, lecz ma być otwarciem na niego, choć to otwarcie może być niczym otwarta rana. Takie podejście wymagało od artystów wielkiej determinacji i odwagi, na które trudno się było zdobyć w czasach budzących rozczarowanie i rezygnację. Nie udało się zdobyć na tę odwagę ekspresjonistom, których artyści Nowej Rzeczowości krytykowali za ich estetyzm i pragnienie utrzymania swojej pozycji wyniesionej ponad praktykę życiową. Nowa Rzeczowość, ściągając sztukę z powrotem na ziemię, do zdyskredytowanej praktyki życiowej wojennych pokoleń, dokonała jednocześnie szczególnego uwznioślenia sztuki, odsłaniając jej głębokie dziejowe znaczenie i wagę społecznej wrażliwości i zaangażowania.

Choć sztuce awangardowej nie udało się – wbrew zamierzeniom – stać się praktyką polityczną, to jednak w Niemczech wielu awangardowych artystów było prześladowanych politycznie przez nazistów. Dotyczyło to także artystów związanych z Nową Rzeczowością: wybitniejsi zostali uznani przez hitlerowców za „artystów zdegenerowanych” i zostali zmuszeni do opuszczenia Niemiec (a poza granicami kraju ich sztuka utraciła swój kontekst i znaczenie społeczne) albo otrzymali zakaz wystawiania, co uniemożliwiło praktyczną realizację postulatów utworzenia nowej praktyki życiowej. Drugorzędni artyści natomiast, słabo lub w ogóle nie zaangażowani w realizację tych postulatów, w obliczu zmiany władzy i ustroju zaczęli tworzyć bezproblemowe, wyzute z krytycyzmu malarstwo akademickie, które stało się zaczątkiem oficjalnej sztuki narodowego socjalizmu. Ten smutny koniec także jednak pozwala wpisać Nową Rzeczowość w ramy Bürgerowskiej teorii awangardy: przedsięwzięcie awangardowe, choć szczytne, z góry skazane było na niepowodzenie.

Mimo tego niepowodzenia uważam, że warto przywołać twórczość Nowej Rzeczowości ze względu na jej historyczne znaczenie i wartość artystyczną, a także ze względu na niską znajomość ruchu w naszym kraju – a przecież trudna sytuacja historyczna, w jakiej powstawały prace Grosza, Diksa czy Beckmanna, miała wiele wspólnego z sytuacją państwa polskiego, budującego swoją tożsamość i niepodległość w dwudziestoleciu międzywojennym. Być może ta wspólnota pozwoli lepiej docenić i zrozumieć dokonania artystyczne Nowej Rzeczowości, która swoim zaangażowaniem i determinacją zasłużyła sobie – w kontekście teorii Bürgera – na miano prądu będącego najbardziej w awangardzie ze wszystkich historycznych prądów awangardowych. Jak żaden inny kierunek, Nowa Rzeczowość udowodniła, że dycho-
tomia między „prawdziwą” sztuką a sztuką zaangażowaną jest z gruntu fałszywa, a autentyczne zaangażowanie artysty w aktualne problemy społeczne nadaje jego pracom wyjątkową siłę oddziaływania i pozwala im stać się wymownym świadectwem swoich czasów. Tym samym wyznaczyła też drogę przyszłym pokoleniom artystów, traktującym krytykę społeczną jako ważny element swojej twórczości.

NEW OBJECTIVITY – NEW THEORY OF THE AVANT-GARDE?

ABSTRACT

The article is devoted to the subject of the New Objectivity movement in German art in the mid 1920s, its causes and consequences. The detailed depiction of post-war reality in New Objectivity painting with its social criticism and commitment is presented as the most suitable exemplification of Peter Bürger's famous theory of the avant-garde. In his account of avant-garde, Bürger paid most attention to the avant-garde criticism of the institution of art in a bourgeois society and to dialectics of autonomy of art. However, he did not give many examples of such understood avant-garde art, mentioning only Dadaism and surrealism. This text tries to find another examples for Bürger's theory, New Objectivity being a perfect one. Not only was it very strongly connected with a social, economical and political situation of its times but it also tried to resolve the problem of art's autonomy by praising artistic engagement and commitment to the society. Highlighting this sphere of activity of the artists of the New Objectivity and putting it together with Bürger's ideas may help to understand better both New Objectivity, little known in Poland, and *Theory of the Avant-Garde*.

KEYWORDS

art, avant-garde, theory, New Objectivity

BIBLIOGRAFIA

1. Bürger P., *Teoria awangardy*, red. K. Wilkoszewska, tłum. J. Kita-Huber, Kraków 2006.
2. Elger D., *Dadaizm*, red. U. Grosenick, tłum. J. Wesołowska, Köln–Warszawa 2005.
3. Kotula A., Krakowski P., *Malarstwo – rzeźba – architektura. Wybrane zagadnienia plastyki współczesnej*, Warszawa 1972.
4. Lindner B., *Zniesienie sztuki w praktyce życiowej? O aktualności dyskusji na temat historycznych prądów awangardowych*, tłum. J. Kita-Huber, [w:] P. Bürger, *Teoria awangardy*, red. K. Wilkoszewska, tłum. J. Kita-Huber, Kraków 2006.
5. Osińska B., *Sztuka i czas. XX wiek*, Warszawa 2005.
6. Peukert D. J. K., *Republika Weimarska. Lata kryzysu klasycznego modernizmu*, tłum. B. Ostrowska, Warszawa 2005.
7. Porębski M., *Dzieje sztuki w zarysie. Wiek XIX i XX*, Warszawa 1988.
8. Read H., *Sens sztuki*, tłum. K. Tarnowska, Warszawa 1982.
9. Remarque E. M., *Czarny obelisk*, tłum. A. Kaska, Poznań 2010.
10. *Słowem i piórem malarza. Imponderabilia, memorabilia, curiosa*, wybór i oprac. A. Gross, Kraków 2010.
11. Walford M., *From Expressionism to Neue Sachlichkeit: Two Weimar 'Art' Cinema Styles*, [online] http://blogs.warwick.ac.uk/michaelwalford/entry/from_expressionism_to/ [dostęp: 29.12.2013].
12. Weitz E. D., *Niemcy weimarskie. Nadzieje i tragedia*, tłum. A. Czwojdrak, Kraków 2011.
13. Willet J., *Ekspresjonizm*, tłum. M. Kluk, Warszawa 1976.

Alicja Rybkowska – e-mail: alicia.rybkowska@uj.edu.pl

