

## Jean Cocteau – między tradycją i awangardą

Jean Cocteau często określa się mianem człowieka orkiestry, niewiele jest bowiem dziedzin twórczości artystycznej, które byłyby mu obce. Pisał dramaty, wiersze, powieści, malował obrazy, freski, ilustrował książki, fotografował, reżyserował filmy i spektakle, współpracował z twórcami baletu, uprawiał krytykę artystyczną, wreszcie próbował aktorstwa. Sam siebie nazywał po prostu poetą. Tym samym słowem określał każdego artystę, którego dzieła oceniał jako wartościowe. Cocteau nie tylko nieustannie zmieniał rodzaj artystycznej wypowiedzi. Jako twórca i jako krytyk oscylował też między założeniami sztuki dawnej a nowymi rozwiązaniami proponowanymi przez artystów pierwszej połowy XX wieku, zwłaszcza w okresie międzywojennym. Cocteau był więc aktywnym przedstawicielem i żarliwym obrońcą środowisk paryskiej awangardy, a jednocześnie nie odrzucał (przynajmniej nie całkowicie) artystycznych dokonań wcześniejszych epok.

Taka postawa stanowi swoisty paradoks. *Słownik kierunków, ruchów i kluczowych pojęć sztuki drugiej połowy XX wieku* definiuje zjawisko awangardy jako „ogół modernistycznych kierunków artystycznych XX w., od kubizmu, futuryzmu i ekspresjonizmu poczynając, zrywających z doktrynami estetycznymi przeszłości i ukierunkowanych na zdobywanie dla sztuki nowych obszarów”, a przy tym podkreśla znaczenie manifestacji „swojej postawy artystycznej nastawionej na eksperyment, nowatorstwo i (w skrajnym wydaniu) nie bez pretensji do zmieniania społeczeństwa i świata”<sup>1</sup>. Również powszechne rozumienie słowa „awangarda” (w odniesieniu do sztuki) opiera się przede wszystkim na jego przeciwstawieniu tradycji.

Pierre Caizergues, badacz twórczości Cocteau, zauważa, że owa dwoistość estetycznych upodobań i źródeł inspiracji u twórcy *Orfeusza* wynika z jego biografii. Jego zdaniem, największy wpływ na ukształtowanie się gustów artystycznych młodego Cocteau miał jego dziadek, Eugène Lecomte. W *Portraits-souvenirs* (1935) poeta wspomina jego paryskie mieszkanie przy ulicy La Bruyère, w którym spędził znaczną część dzieciństwa, oraz pokaźną kolekcję obejmującą (co zresztą typowe dla kolekcji sztuki z epoki) przedmioty i dzieła bardzo różnorodne, między innymi: obiekty numizmatyczne, instrumenty muzyczne, autografy, popiersia, a przede wszystkim znakomite malarstwo – artystów takich jak: Camille Corot, Eugène Delacroix, Théodore Géricault, Jean-Auguste-Dominique Ingres, Sebastiano del Piombo i innych. Zbiory Lecomte’a zapadły w pamięć przyszłego poety, wiele z wymienionych wyżej nazwisk odnajdujemy w jego późniejszych dziełach. Jednocześnie, mając świadomość „estetycznego otoczenia”, w którym dorastał Cocteau, rozumiemy, jak wielkim przewrotem musiała być

<sup>1</sup> M. Giżycki, *Słownik kierunków, ruchów i kluczowych pojęć sztuki drugiej połowy XX wieku*, Gdańsk 2002, s. 30.

dla niego fascynacja awangardą i wejście w środowisko Montparnasse czasów Modiglianiego, Kislinga i Picassa. O przekroczeniu tej granicy poeta napisał po latach w eseju krytycznym poświęconym twórczości i życiu Amadeo Modiglianiego (1950):

„Przybyłem tam z innego brzegu. Przyjęto mnie. Bo trzeba było jeszcze, by tubylcy mnie przyjęli (podczas gdy metro linii północ-południe przewoziło tam bez paszportów tubylców z Montmartre, gdzie królowali Max Jacob, Reverdy i Juan Gris). Zachowałem na Montparnasse mój prawobrzeżny strój...”<sup>2</sup>.

Współpraca i przyjaźnie z przedstawicielami ówczesnej bohemy były niezwykle istotne. Cocteau trafił do nieznanego wcześniej świata i wspomniane przekroczenie Sekwany, poza dosłownym, ma też znaczenie przenośne – podkreśla kulturową odmienność obu części Paryża.

Znamienny jest również fakt zanegowania swojej wczesnej twórczości literackiej cieszącej się skądinąd uznaniem krytyki. Cocteau debiutował w wieku lat dziewiętnastu. W 1909 roku wydał pierwszy tom wierszy *La Lampe d'Aladin*, a niedługo potem dwa kolejne: *Le Prince frivole* (1910) i *La Danse de Sophocle* (1912). Te wczesne utwory, naznaczone cechami poezji XIX wieku, okazały się dla starszego ledwie o kilka lat Cocteau czymś wstydliwym, zasługującym na wymazanie z pamięci i z dorobku. Przełom nastąpił w roku 1913, w momencie gdy Siergiej Diagiłow zwrócił się do niego słowami: *Étonnemoi* („Zaskocz mnie”). Poeta wyjaśniał później wielokrotnie, że wtedy właśnie zrozumiał istotę tworzenia – nie polega ona na zdobyciu uznania (co tak łatwo przyszło mu dzięki pierwszym utworom), ale na pielęgnowaniu cech, które publiczność i krytycy odrzucają. Tym samym chciał dzielić losy artystów awangardy zamiast wpisywać się, nawet mimowolnie, w ustalone kanony.

Owo odrzucenie wcześniejszego „ja” twórczego z jednej strony uzmysławia emocje towarzyszące wyborom artystycznym młodego Cocteau, z drugiej zaś – mieści się w definicji słowa „awangarda”. Jakkolwiek zanegowanie tradycji ma w tym przypadku charakter wewnętrzny, jest przecież symbolicznym zaznaczeniem nowych poszukiwań.

Błędem jednak byłoby stwierdzenie, że pod względem estetycznych upodobań życie Cocteau dzieli się na dwa etapy – „klasyczny” i „nowatorski”. Owszem, zachłyśnięcie się awangardą uwidacznia się w jego tekstach krytycznych publikowanych w latach 20. i 30. (między innymi *Carte blanche*, *Le Coq et l'Arlequin*, *Picasso*). Poeta nie przestaje jednak darzyć szacunkiem artystów tworzących we wcześniejszych epokach. Georges-Paul Collet tłumaczy, czym kierował się Cocteau, wybierając takich, a nie innych twórców na „bohaterów” swoich tekstów:

„Dla Cocteau zawód krytyka jest »nie do zniesienia« z powodu nadprodukcji. Zmusza do mówienia o wszystkim, przedkłada szybkość nad upodobania. Należałoby zaś mówić jedynie o dziełach, które lubimy lub których nienawidzimy. Autor *Essai de critique indirecte* woli pisać o kompozytorach i malarzach, których podziwia. Ponadto na pierwszym miejscu stawia krytykę poetów”<sup>3</sup>.

<sup>2</sup> J. Cocteau, *Modigliani* [w:] idem, *Poésie critique I*, tłum. M. Zawadzka, Paris 1983, s. 256–257. Tłumaczenie wszystkich cytatów w niniejszym artykule: Małgorzata Zawadzka.

<sup>3</sup> G.-P. Collet, *Jean Cocteau, poète, critique d'art* [w:] *Jean Cocteau aujourd'hui, textes réunis et présentés par Pierre Caizergues avec inédits de Jean Cocteau, Actes du Colloque de Montpellier – mai 1989*, Paris 1992, s. 93.

Dlatego w zbiorach jego pism krytycznych i w utworach poetyckich odnajdujemy sąsiadujące ze sobą teksty poświęcone Pablowi Picassowi, Giorgiowi de Chirico czy El Greco. Również dlatego nietrudno zliczyć artystów, którym Cocteau poświęcał uwagę – nielicznych nazywał geniuszami, a tym samym uznawał za godnych tego, by zajmować się ich sztuką.

Honorowe miejsce przypada wśród nich Pablowi Picassowi, z którym poeta przyjaźnił się niemal przez całe życie. Ich bliższa znajomość zaczęła się od wspólnej pracy nad eksperymentalnym baletem *Parade* wystawionym w paryskim teatrze *Châtelet* wiosną 1917 roku. Przedstawienie z librettem Cocteau, scenografią Picassa, muzyką Satie i choreografią Diagilewa nie zostało początkowo dobrze przyjęte przez publiczność, czemu poeta daje wyraz w różnych tekstach krytycznych i wspomnieniach. W *La Corrida du 1<sup>er</sup> mai* (1957) pisze:

„Niewątpliwie *Parade* była w 1917 roku wielkim wydarzeniem i wielkim skandalem w teatrze. (...) Jeśli tłum nas nie zlincolnął, to tylko dlatego, że Apollinaire towarzyszył nam ubrany w mundur, że był ranny w głowę, i że rana ta wymagała bandażu, które zapewniły mu szacunek publiczności, cechującej się naiwnym patriotyzmem. (...) Spokój powrócił po kilku przedstawieniach. Ustyszałem wtedy jakiegoś mężczyznę mówiącego do drugiego: »Gdybym był wiedział, że to takie głupie, przeprowadziłbym dzieci«”<sup>4</sup>.

W tekstach poświęconych twórcy kubizmu dominują kwestie formalne. Cocteau nieustannie podkreśla nowatorstwo rozwiązań stosowanych przez Picassa, wręcz gloryfikuje geometryzację świata przedstawionego – jest ona dla poety efektem innego, nowego sposobu patrzenia na model oraz dowodzi geniuszu plastycznego artysty. Pisząc o sposobie przedstawiania, poeta przeciwstawia twórczość Picassa sztuce tradycyjnej, czyli – mówiąc najogólniej – realizmowi<sup>5</sup>; jednocześnie jednak osadza dzieło przyjaciela w wielowiekowej tradycji. Już samo zastosowanie terminologii związanej z malarstwem realistycznym czyni bowiem Picassa kontynuatorem wcześniejszych rozwiązań estetycznych zanegowanych przez awangardę. Formę kubistyczną wiąże Cocteau z kategoriami prawdy i fałszu kluczowymi dla realistów. Poeta obala tradycyjne przekonanie, że prawda przypisana jest sztuce przedstawiającej, natomiast wszelkie kierunki awangardowe zafałszowują rzeczywistość. Jego zdaniem, to mimetyzm ucieka się do oszustwa, malarstwo musi bowiem być tworem całkowicie niezależnym od natury, nie zaś jej wierną kopią:

„Od kilku stuleci oszukuje się publiczność. Oszukuje się ją za pomocą mniej lub bardziej zniekształcającego lustra *trompe-l'œil* i *trompe-l'esprit*. Pokazuje się jej przedmiot, który już zna, wiedząc, że woli rozpoznawać niż poznać. Znacznie łatwiej jest rozpoznać niż poznać. Dzięki temu nie trzeba się uczyć”<sup>6</sup>.

Motyw lustra pojawiający się w cytowanym fragmencie wprowadza swoisty paradoks. Sztuka naśladowująca, określana właśnie jako lustro, w którym odbijają się formy istniejące w naturze, a tym samym utożsamiana z pojęciem prawdy, dla Cocteau – przeciwnie

<sup>4</sup> J. Cocteau, *La Corrida du 1<sup>er</sup> mai*, Paris 2003, s. 105.

<sup>5</sup> Słowa „realizm” używam do określenia sztuki przedstawiającej, nie zaś jako nazwy XIX-wiecznego kierunku.

<sup>6</sup> J. Cocteau, *La Corrida du 1<sup>er</sup> mai*, op. cit., s. 107.

– jest przejawem fałszu. Poeta zresztą przypomina o tym, że zwierciadło to w ikonografii między innymi symbol utudy – opiera więc pomysł na tradycyjnym atrybucie. Sztuka mimetyczna oszukuje zatem widza w sposób przewrotny, wykorzystując jego skłonność do automatycznego wyszukiwania form poznanych wcześniej. To także aluzja do umysłowego lenistwa publiczności odrzucającej twórczość Picassa:

„Picasso jest pierwszym malarzem, który nie oszukuje publiczności. Apelles oszukał nawet ptaki, które sądziły, że jego winogrona są prawdziwe”<sup>7</sup>.

Motyw oszukanych ptaków pojawia się w wielu tekstach krytycznych Jeana Cocteau jako mniej lub bardziej zakamufLOWANA aluzja do antycznego malarza Apellesa słynącego z nadzwyczajnego realizmu swoich dzieł – pewnego dnia namalował kiść winogron tak wiernie, że ptaki natychmiast zleciały się do obrazu i zaczęły go dziobać<sup>8</sup>.

Picasso, przeciwnie, nie dąży do kopiowania natury, przedstawia ją tak, jak ją postrzega, co pozornie zakłamuje rzeczywistość, ale odrzucenie tradycyjnego mimetyzmu oczyszcza jego malarstwo z fałszu. Cocteau porównuje też jego twórczość do występów cyrkowych clownów parodiujących ludzkie zachowania:

„Spójrzmy na cyrk. (...) Oto clowni. W dziesięć minut dają nam skondensowane życie zamiast niekończących się fragmentów pewnych żywotów, które teatr rozciąga na trzy godziny. Tak też czyni Picasso. Jego martwe natury zdają się, na pierwszy rzut oka, być tak oddalone od swoich modeli jak clowni od naszych strojów i języka – lecz gdy się przyjrzymy, pojawia się prawda, uderzająca, zaskakująca, jakby wyższa postać *trompe-l'œil*”<sup>9</sup>.

Malarstwo Picassa jest więc nie tylko prawdziwym „odzwierciedleniem” natury. Jego fenomen polega też na swoistym „zagęszczeniu” ukazywanych modeli, intensyfikacji świata. Picasso zdaje się wyciągać z rzeczywistości samą esencję.

Podstawowy problem realizmu, czyli obecność prawdy w sztuce, jest bezpośrednio związany z kwestiami czysto formalnymi obrazów kubistycznych. Słowem powtarzającym się w tekstach Cocteau poświęconych twórczości Picassa jest „rusztowanie” – metaforyczne określenie zabiegów stosowanych przez malarzy podczas konstruowania obrazu, jak linie perspektywy czy uproszczone formy szkiców kreślone na płótnie, a następnie pokrywane warstwami farby. Picasso, jako rewolucjonista, postępuje odwrotnie: przedstawiany przedmiot czy osoba nie są już tematem, lecz jedynie pretekstem do namalowania obrazu i jako takie są „ukrywane” przez malarza za figurami geometrycznymi wychodzącymi na pierwszy plan:

„Nagle stała się rzecz nadzwyczajna. Malarz, nazwany kubistą przez przypadek, na skutek żartu Matisse’a, usunął zewnętrzny wygląd pretekstu. Jest to wydarzenie dużej wagi – wcześniej stawiano budowlę przy pomocy rusztowań i czyż mogliśmy przypuszczać, że od 1912 roku malarz zachowa tylko rusztowanie, usunie budynek, którego bryła jednak tkwi w środku rusztowań? Patrząc na obrazy Picassa (...), mamy wrażenie, że oglądamy rusztowania, pod nimi jednak schowana jest architektura”<sup>10</sup>.

<sup>7</sup> Ibidem, s. 109.

<sup>8</sup> Znanych jest kilka wersji tej anegdoty. Według niektórych źródeł ptaki zostały oszukane przez innego malarza, Zeuksisa, który rywalizował pod względem realizmu swoich dzieł z Parrasjosem.

<sup>9</sup> J. Cocteau, *Carte blanche* [w:] *Le Rappel à l'ordre*, Paris 1926, s. 83.

<sup>10</sup> J. Cocteau, *La Corrida du 1er mai*, op. cit., s. 107–108.

Wszystkie środki pomocnicze zatem, wykorzystywane przez malarstwo tradycyjne i usuwane w momencie ukończenia obrazu, u Picassa stają się dziełem same w sobie. To kolejny paradoks obecny w jego twórczości i uwypuklony przez Cocteau:

„Zdjęcie rusztowanie z namalowanej butelki lub kobiety było oznaką najwyższej skromności artysty. Picasso posunął tę skromność jeszcze dalej, uznając, że kobieta czy butelka same są rusztowaniem pozwalającym mu je skonstruować. Potem z kolei kazał im zniknąć”<sup>11</sup>.

I tak dochodzimy do podstawowego pytania zadawanego od wieków przez artystów i krytyków sztuki: czy sztuka powinna być funkcjonalna? Czy powinna służyć na przykład jako dekoracja wnętrza lub skłaniać do konkretnych refleksji? Według poety każda użyteczność – zarówno praktyczna, jak i intelektualna – jest wręcz szkodliwa dla sztuki:

„Co pozostaje? Obraz. Obraz nie jest niczym innym jak tylko obrazem. A tym, co odróżnia obraz od dekoracyjnego obiektu, którym mógłby być, i czego ludzie często od niego oczekują, jest owo własne życie form, które się na niego składają”<sup>12</sup>.

Obrazy Picassa przestają więc być przedmiotami i zaczynają żyć własnym życiem, niezależnym od swojego twórcy oraz elementów natury stanowiących „pretekst” do ich powstania:

„Tylko dzięki temu zbiór [linii] zacznie żyć własnym życiem i stanie się organizmem, zamiast być jedynie przedstawieniem żyjącej formy. (...) Życie obrazu jest niezależne od tego, co naśladuje”<sup>13</sup>.

Zapał, z jakim Cocteau występował w obronie Picassa i innych twórców awangardy, cechuje też jego teksty poświęcone artystom tworzącym wiele wieków wcześniej. Spośród dawnych malarzy zdecydowanie najbliższy był mu El Greco (1541–1614), hiszpański malarz greckiego pochodzenia, uczeń znanych twórców renesansu włoskiego, wybitny przedstawiciel manieryzmu. Utwory opiewające jego malarstwo mają inny charakter niż te, które poeta poświęcał na przykład kubistom. El Greco był ceniony w swojej epoce, cieszył się też powodzeniem wśród współczesnych Jeana Cocteau – dlatego esej krytyczny *Le Mythe du Greco* (1943) czy wiersz *Hommage au Greco* (1954) nie są próbą wyjaśnienia tego typu sztuki, lecz raczej stanowią zbiór refleksji poety. Motywem przewodnim *Le Mythe du Greco* jest mandragora – tajemnicza roślina powstała według legendy z błota zapłodnionego nasieniem wisielca, będąca zatem hybrydą łączącą właściwości lecznicze i śmiertelne. Ta jej cecha stała się punktem wyjścia do rozważań nad dualizmem, który Cocteau postrzegał jako najważniejszy aspekt twórczości El Greco.

„Bardziej niż ktokolwiek El Greco podkreśla problem świadomości i nieświadomości, poezji przemyślanej i mimowolnej. Moim zdaniem ta ciemna mieszanka sprzeczności tworzy liryczny kaduceusz z tyczki i ciernia. U El Greco kaduceusz staje się widoczny i postacią z *Męczeństwa Świętego Maurycyego*, dzięki splątaniu z niebem gorejącego krzewu, organizmu roślinnego, kończą jako reprezentację potwora zrodzonego z człowieka i rośliny: nazwę go mandragorą”<sup>14</sup>.

<sup>11</sup> Idem, *Picasso* [w:] *Poésie critique I*, Paris 1983, s. 100.

<sup>12</sup> Ibidem, s. 100–101.

<sup>13</sup> Ibidem, s. 100.

<sup>14</sup> Idem, *Le Mythe du Greco* [w:] *Poésie critique I*, Paris 1959, s. 192.

Współgrające wewnętrzne sprzeczności przejawiają się między innymi w kontrastach cechujących jego obrazy, w sposobie przedstawiania postaci, które przeczą prawom fizyki, czy w nieustannym łączeniu sfery ziemskiej z boską. Dla nas istotny wydaje się motyw snu pojawiający się w *Le Mythe du Greco* kilka razy. Cocteau oddaje za jego pomocą wizjonerstwo El Greco, sugeruje, że malarz tworzył pod wpływem emocji, nie do końca świadomie, jakby we śnie. Jednocześnie jest to aluzja do późniejszych metod nadrealistów – manierystyczny malarz byłby więc dla Cocteau prekursorem zapisu automatycznego.

„Jest możliwe, że nasz malarz – mimo swojego jasnego snu, podobny do tych, którzy śpiąc kroczą wzdłuż przepaści – w cudowny sposób wie, gdzie stawiać stopy, ma głęboką świadomość swojego rytmu”<sup>15</sup>.

Z ciekawą sytuacją – pod względem relacji między awangardowym a tradycyjnym ujęciem sztuki – mamy do czynienia w tekstach Cocteau poświęconych twórczości Giorgio de Chirico (1888–1978). Istota problemu tkwi tu w biografii artysty. Przypomnijmy, że Chirico początkowo inspirujący nadrealistów został stosunkowo szybko odrzucony przez członków tej grupy. W 1915 roku przeniósł się z Paryża do Włoch, gdzie – pod wpływem tamtejszej krytyki zarzucającej mu brak artystycznego wykształcenia i warsztatu – zaczął studiować malarstwo renesansowe, a w efekcie zmienił styl malowania i zadeklarował powrót do tradycji: podkreślał wagę kwestii warsztatowych, zalecał kopiowanie jako ćwiczenie ręki, powielał schematy ikonograficzne obecne w sztuce od stuleci (między innymi tematy mitologiczne). Nadrealiści okrzyknęli go zatem zdrajcą i wykluczyli z grupy. Jak podkreśla Soraya Le Corsu<sup>16</sup>, jedyną osobą związaną z tym środowiskiem, która starała się bronić osamotnionego nagle Chirico, był właśnie Jean Cocteau, który dał temu wyraz w eseju *Le Mystère laïc* (1928):

„Z braku wolnych miejsc przed arcydziełami w Luwrze, pewna dama ustawiła sztalugi przed dzremięcym strażnikiem. Po dwóch godzinach pracy ukończyła wspaniałą kopię *Giocondy*”<sup>17</sup>.

Zacytowany fragment ma charakter paraboliczny. Jest aluzją do kopii dawnego malarstwa, które Chirico sporządzał w ramach ćwiczeń warsztatowych od początku lat dwudziestych. Jednocześnie sugeruje, że świat przedstawiany w jego obrazach, mimo iż zbudowany z rozpoznawalnych przedmiotów i niemający nic wspólnego z abstrakcją, nie jest tym, który znamy. Tylko pozornie zatem natura jawi się jako model, punkt wyjścia dla tego malarstwa. To jeden z przejawów obrony Chirico przed ostrą, graniczącą z szyderstwem krytyką nadrealistów. Cocteau sugeruje, że wierne ukazywanie rzeczywistości jest u tego artysty jedynie pozorne, gdyż faktycznie tworzy on nową wartość.

Kwestia realizmu pojawia się zresztą często w odniesieniu do tego malarstwa:

„Gdy Chirico kładzie na stole świątynię grecką lub fragment pejzażu, nie jesteśmy w stanie ocenić, czy to świątynia jest mała, czy też stół ogromny. Świątynia nie jest zabawką (...), ale skamieniałą wyobraźnią, wydaną na świat, żyjącą, i nie można porównywać skali sąsiadujących ze sobą świątyni i stołu”<sup>18</sup>.

<sup>15</sup> Ibidem, s. 191–192.

<sup>16</sup> S. Le Corsu, *L'image surréaliste dans l'œuvre de Jean Cocteau*, Paris 2006, s. 145.

<sup>17</sup> Idem, *Essai de critique indirecte*, Paris 2003, s. 35–36.

Cocteau, wymieniając konkretne motywy powtarzające się w obrazach Chirico, akcentuje więc dysonanse, które sprawiają, że przedstawienia te nie przystają do otaczającej nas rzeczywistości – tym samym w pewnym sensie odpiera atak nadrealistów, skądinąd bardzo mu bliskich. Motywem przewodnim *Le Mystère laïc* jest marzenie sennego, zestawienie świata jawy i snu. Na nim opiera poeta cały wywód – dzięki czemu z jednej strony podkreśla dwoistość malarstwa Giorgio de Chirico pełnego wewnętrznych sprzeczności, z drugiej zaś symbolicznie przywraca je nadrealizmowi, który całą swą ideologię opierał przecież na poetyce marzenia sennego. Oksymoroniczne wyrażenie „skamieniała wyobraźnia” stanowi aluzję do dwojakiego charakteru omawianego malarstwa, łączy w sobie bowiem niejasność i konkret, umysł i ciało, myśl i jej realizację. Ucieleśnienie się wyobraźni to również kolejny element sugerujący, że źródeł twórczości Giorgio de Chirico nie należy upatrywać w otaczającej nas naturze, ale w marzeniu, w wewnętrznym świecie artysty.

Oba aspekty malarstwa Chirico – nieustanna praca nad warsztatem oraz przenikliwość właściwa geniuszowi – pojawiają się we fragmencie dotyczącym dzieła ukończonego:

„Zdarza się, że sposób wykonania daje dziełom charakter ukończonych, zamkniętych, co uniemożliwia osobom delikatnym wejście do środka i odegranie tam jakiejś roli. (...) Amator wyobraża sobie, że mógłby ukończyć dzieło i że ono wręcz wymaga jego udziału. Picasso, Chirico zamrażają publiczność. Można by powiedzieć, że na martwych naturach Picassa widzimy tabliczkę proszą nie wchodzić, na ulicach Chirico – *ruch jednokierunkowy*. Jednak (...) malarze ci postarali się, by nie nadać swojej doskonałości formy kuli”<sup>18</sup>.

Picasso i Chirico, według Cocteau twórcy genialni, malują obrazy doskonałe, zatem „ukończone”. Tymczasem poeta wprowadza tu paradoks dotyczący istoty sztuki: doskonałość, która nie przybiera formy kuli będącej przecież antycznym symbolem doskonałości właśnie. Zatem genialne dzieło obu malarzy jest naznaczone „niedoskonałą doskonałością”. W formie „niedoskonałej kuli” zamykałyby się więc wszystkie wewnętrzne sprzeczności dzieła Giorgio de Chirico, również najważniejsze w kontekście odrzucenia przez awangardę – zestawienie sztuki i rzemiosła.

Cocteau – jako krytyk i twórca – tkwił w swego rodzaju zawieszeniu między sztuką dawną i nową. Z wiekiem ukształtowało się w nim przekonanie, że styl artystycznej wypowiedzi poddaje się określonym wymogom epoki, a tym samym nie podlega dyskusji. O wartości dzieł stanowią jedynie indywidualne cechy artysty, które nie tylko nie mogą być powielone, lecz także nie sposób ich porównywać. Daje temu wyraz w ostatniej części *La Corrida du 1<sup>er</sup> mai*. Sposób, w jaki zestawia nazwiska znanych malarzy i nazwy kierunków, niejako podważa zasadność prób systematyzacji sztuki:

„Kubizm jest klasycyzmem po romantyzmie fowistów. To dlatego kubiści, ku zaskoczeniu wszystkich, przeciwstawili Ingresa Delacroix, podczas gdy młodzi brali Delacroix za rewolucjonistę,

---

<sup>18</sup> Ibidem, s. 49.

<sup>19</sup> Ibidem, s. 32.

a Ingesa za malarza akademickiego. Kubiści odkryli, że młodzież myliła się, wysoko ceniąc uniesienie Delacroix, a lekceważąc nadzwyczajne deformacje, niewiarygodną brawurę Ingesa<sup>20</sup>.

Cytat ten, choć odnosi się tylko do kilku wybranych artystów, można umieścić w szerszym kontekście. Cocteau miał bowiem świadomość, że każda awangarda z czasem skostnieje i jako taka zostanie odrzucona przez następane pokolenia poszukujące własnych środków wyrazu. Zestawienie malarstwa Ingesa z kubistami najlepiej chyba dowodzi tego, że poeta uświadomił sobie płynność sztuki i na prawach paradoksu zakorzenił awangardę w tradycji.

### Summary

#### Jean Cocteau – Between the Tradition and The Avant-garde

Jean Cocteau – the poet, critic, film director, eminent representative of the French avant-garde, was fascinated also of the traditional art. The article looks into his ambivalent attitude towards the problem of art: on the one hand he praised novel artistic solutions, on the other hand he appreciated the importance of tradition to the development of modern culture. The focus is placed on his critical texts and his poems inspired with painting.



Zdjęcie Maciej Czerwonka

<sup>20</sup> Idem, *La Corrida du 1er mai*, op. cit., s. 110–111.