

MANFRED BATOR



**MALARZ
W ARTYSTYCZNYCH
ZMAGANIACH
Z TRADYCJĄ**

Harolda Blooma

koncepcja lęku

przed wpływem

➔ Współczesny myśliciel, teoretyk literatury, Harold Bloom, jest *jedną z wiodących postaci w amerykańskiej krytyce literackiej, jego teorie i wypowiedzi wzbudzają emocje, wywierają wpływ, wywołują sprzeciw*¹. W książce *Lęk przed wpływem* opisał Bloom drogę twórczych zmagani każdego Efeba z wielkim Poprzednikiem – stawiając się w szeregu Silnych Poetów (jedna z podstawowych kategorii Bloomowskich), odwołując się do licznych prekursorów (choć często nie wskazując wprost ich wpływu), takich jak przykładowo (bo nie sposób wymienić wszystkich) Hegel, Nietzsche, Kierkegaard, Eliot. I choć od pierwszego wydania w 1973 roku (a należy zaznaczyć, że Bloom opracował pierwszą wersję książki w połowie lat sześćdziesiątych) minęło prawie 40 lat, Bloomowska koncepcja – wyrażona z jednej strony językiem poetyckim (stanowiąc tym samym swoisty traktat poetycki), z drugiej zaś, niezwykle erudycyjnym, z odwołaniem do różnych tekstów filozoficznych, psychologicznych, teoretycznoliterackich, a nawet teologicznych – ciągle intryguje, stanowi bowiem ciekawą propozycję odczytania drogi twórczej artysty (poety) w odniesieniu do poprzedników, do Tradycji.

Swoją koncepcję tłumaczył Bloom wielokrotnie, zarówno w artykułach, jak i w kolejnym wydaniu książki w 1997 roku, gdzie w przedmowie *rozjaśnia i rozszerza swoją koncepcję wpływu*², analizując relację między swoim ulubionym (przywoływanym często w innych publikacjach) Silnym Poetą – Szekspirem a jego najważniejszym prekursorem i rywalem – Christopherem Marlowe. Pojawiające się w rozważaniach kluczowe określenia Prekursor, Silny Poeta, a także Efeb wynikają z przyjętej przez Blooma koncepcji człowieka jako „podmiotowości zależnej”, człowieka, który *znajduje się w niekorzystnej dla siebie sytuacji – przyszedł zbyt późno, nie ma dla niego już nic do napisania, musi więc za pomocą „retorycznych kłamstw” przekonać siebie i świat, że jednak jest coś wart*³. Opóźnienie powoduje, że młody Twórca/Efeb odczuwa nieustanny lęk przed obcym wpływem, zarówno w wymiarze przestrzennym (wpływ konkretnego poety na innego poety), jak i w wymiarze czasowym (oddziaływanie przeszłości na teraźniejszość, w efekcie czego *historia, tradycja, dziedzictwo*

kulturowe, martwi wielcy prekursorzy jawią się bardziej żywi niż na to zasługują, ich wpływ się wzmacnia⁴). Egon z wpływem Tradycji i Prekursora mogą podjąć tylko Silni Poeci, wybitne postaci, którym starczya wytrwałości, by zmagać się z prekursorami, nawet jeśli grozi to śmiercią⁵. Silny Poeta walczy o swoją odrębność, by ostatecznie pokonać Prekursora i stać się nim dla innych wkraczających na drogę poszukiwań swej tożsamości artystycznej twórców. Bloomowski problemat poety – jak stać się jednostką twórczą i oryginalną wobec przytłaczającego splendoru dzieł już napisanych? – jest też kluczową kwestią każdego „podmiotu jako podmiotu”, a więc tej szczególnej formy bytu jednostkowego, jaką wypromowała epoka nowoczesna⁶.

Odczytanie koncepcji Blooma jako teorii „podmiotowości nowoczesnej” jest zasadne, tym bardziej, że formułuje on swoją teorię głównie w odniesieniu do poezji pooświeceniowej. W przedmowie do *Lęku przed wpływem* objaśniał Bloom swoją teorię poezji, posiłkując się Szekspirowskim *Sonetem 87*: *Ten głęboko erotyczny wiersz można czytać, niekoniecznie po myśli autora, jako alegorię związku między pisarzem (lub dowolną osobą) a tradycją – zwłaszcza tradycją wcieloną w postać, którą pisarz uznaje za swego prekursora*⁷. Podążając za myślą Blooma, można przyjąć, że relacja, jaka zachodzi między początkującym poetą a poetą uznanym (czyli między Adeptem a Prekursorem) [...] dotyczy wszystkich uczestników nowoczesnej kultury, a nie tylko jej najbardziej twórczej elity⁸. Tym samym Bloomowską koncepcję rewizjonistycznych zwarć, będących następstwem lęku przed wpływem, można odnieść do innych dziedzin sztuki pooświeceniowej, a szczególnie do dzieł malarskich i ich twórców – z czego wynika cel niniejszej rozprawy, jakim jest zbadanie możliwości zastosowania wypracowanej w odniesieniu do literatury teorii „wpływu” w badaniu i interpretacji związków „nowej ekspresji”, rozwijającej się równolegle z filozofią postmodernizmu, z jej ekspresjonistycznymi korzeniami, a także wykazanie przydatności strategii Blooma w rozważeniu procesu twórczego, kreacji artystycznej oraz jej zastosowanie w heurystycznej analizie współczesnego dzieła malarskiego jako tekstu kultury.

Kluczowe w koncepcji Blooma pojęcie *misreading* jest określeniem twórczej, idiosynkratycznej lektury tekstu swojego wielkiego poprzednika (innego silnego, autentycznego poety), dokonywanej przez silnego poetę (*strong poet*), co w swej istocie jest aktem twórczej korekty, która tym samym staje się błędną interpretacją dzieła poprzednika. Ta błędna interpretacja, błędne odczytanie czy też

„nieoczytanie”, wynika, według Blooma, po pierwsze, z nadmiernego i nieuzasadnionego zaufania do języka niepodlegającego całkowitej kontroli, a po drugie, z pomieszania porządku języka z porządkiem poznawczym. Jednakże efektem *misreading*, przy jednoczesnej obawie o wpływ, jaki może wywołać na czytającym lektura, jest jej siła inspirująca. Wielki poeta/artysta musi zatem stoczyć walkę ze swoim poprzednikiem, ponieważ z jednej strony nie może abstrahować od jego twórczości (jego dzieł), z drugiej zaś musi zachować swoją odrębność i własną wielkość. Te historyczne starcia określają strategię tworzenia sztuki i wyznaczają jej rozwój. W *Lęku przed wpływem* Bloom tę walkę silnych poetów sprowadza do sześciu rewizjonistycznych zwarć (ukazujących etapy artystycznej drogi), które toczą się między godnymi siebie przeciwnikami, między ojcem i synem jako wielkimi rywalami [...] i co dla wywodu niniejszej pracy istotne, niektórzy z ojców mogą okazać się postaciami złożonymi z kilku osób⁹. Adept/Efeb/Syn/młody artysta, zmuszony do rywalizacji, mierzy się z tymi, którym dorównać nie może, przechodząc przez poszczególne etapy sześciu rewizjonistycznych zwarć, które Bloom określa jako *clinamen* (poetycka błędna interpretacja – młody twórca próbuje uwolnić się od wpływu prekursora, dokonując świadomie błędnej interpretacji jego dzieła); *tessera* (dopełnienie i antyteza – poeta odczytuje wiersze mistrza, nadając im nowy sens); *kenosis* (zerwanie ciągłości z prekursorem); *demonizacja* (ruch w stronę osobistej *kontrwzwniosłości* – poeta tworzy nowy tekst, mający na celu zatarcie oryginalności wiersza Prekursora); *askesis* (akt samooczyszczenia – poetyckie zmaganie, mające na celu pomniejszenie rangi, znaczenia twórczości Przodka); *apophrades* (powrót zmarłych – ponowne otwarcie się na Prekursora)¹⁰. Owa ostanía faza (*apophrades*) musi być rozumiana jako faza wyróżniona i w pewnym sensie zwycięska, a jednak wciąż jeszcze jako moment niekończącego się „agonu”, nie zaś moment „spełnienia i odprężenia”. Dla Blooma bowiem podmiotowość „wydarza się” w walce, a nie rodzi u jej kresu, w wyniku jakiegoś dialektycznego pojednania¹¹. Świadomość wpływu, istnienia Prekursorów, odkrywanie własnej wtórności towarzyszyły refleksyjnym twórcom niemalże od chwili, gdy dokonał się pierwszy akt artystyczny. Bloom w swej koncepcji położył akcent na lęk, który staje się impulsem do walki o własną tożsamość twórczą. Nie należy przy tym zapominać, co podkreśla myśliciel na końcu swych rozważań w *Lęku przed wpływem*, o roli Tradycji i Prekursorów w kształtowaniu tejże tożsamości:

Jednak nowi poeci muszą zrozumieć coś więcej. Prekursorzy wprawdzie zalewają nas, grożąc zatopieniem naszej wyobraźni, ale zupełny brak wpływu oznacza dla wyobraźni pewną śmierć¹².

Dlaczego ekspresjonizm?

Ekspresjonizm to zgodnie z definicją słownikową kierunek artystyczny panujący na początku XX wieku (założony w Niemczech) wywołany w dużej mierze sprzeciwem wobec naturalistycznej postawy impresjonizmu, a także potrzebą wypowiedzi bardziej osobistej, gwałtownej, płynącej ze źródeł nowoczesnego romantyzmu [...]»¹³. Na początku ubiegłego wieku doszło do radykalnego buntu przeciwko tendencjom, które w sztuce przełomu XIX i XX wieku były definiowane jako naturalistyczne, impresjonistyczne i konstruktywistyczne. Czołowy przedstawiciel ugrupowania Die Brücke, Franz Marc, podkreślał, że współczesne mu pokolenie w obliczu powstającego nowego świata nie chce, nie powinno i nie może żyć cechującą przeszłość beztróską. Nadszedł czas nie tylko odrzucenia niedawnego naturalizmu i impresjonizmu, ale także, jeśli nie przede wszystkim, czas realizacji postulatu wyrażania prawd uniwersalnych i idei społecznych poprzez uzewewnętrznianie stanów podświadomych za pomocą spotęgowanych środków wyrazu plastycznego. Konstatacja ta wynikała z jednej strony z obecnych w społecznej świadomości nowych nurtów filozoficznych, przede wszystkim z akcentującej postawę dionizyjską refleksji Friedricha Nietzschego, z pesymizmu Arthura Schopenhauera i intuicjonizmu Henri Bergsona. Z drugiej zaś strony nowej myśli sprzyjały obecne w literaturze wątki piętnujące założenia programowe naturalizmu i modernistyczny brak odpowiedzialności wobec świata, apelujące jednocześnie o uznanie faktu, że prawdziwym bytem jest byt duchowy, życie zaś to niekończąca się ewolucja, której wyrazem byłaby reorganizacja życia społecznego. Stosowne założenia literackie zostały po raz pierwszy sformułowane w Niemczech w monachijskim czasopiśmie „Die Erde” (w latach 1905–1906), jednak duży wpływ na kształtowanie się nowej literatury (tekst literacki winien dotyczyć absolutu dzięki symbolice, wizyjności i stylizacji językowej) i na kształtowanie się sztuk plastycznych miały pisma berlińskie: „Der Sturm” (1910–1932), „Die Aktion” (1911–1932), „Die Giessen Flatter” (1913–1920). Główni przedstawiciele nowych trendów w sztukach plastycznych skupiali się wokół ugrupowań Die Brücke (Ernst

Ludwig Kirchner, Erich Heckel, Emil Nolde, Max Pechstein) oraz Der Blaue Reiter (Wassily Kandinsky, Franz Marc, August Macke).

Celem dalszych rozważań nie jest zatem analiza i dokładny opis zjawiska kulturowego, jakim jest ekspresjonizm, bowiem jak każdy wiodący kierunek sztuki, ekspresjonizm doczekał się licznych obszernych opracowań monograficznych. Dla potrzeb i logiki wywodu, którego głównym dążeniem jest ukazanie zmagania artysty/malarza ze swymi artystycznymi Prekursorami, prezentacja wybranych aspektów ograniczona została do ekspresjonizmu niemieckiego, jako że *prawdziwy, właściwy ekspresjonizm był zjawiskiem ściśle związanym z historią Niemiec i społeczeństwem niemieckim i jako taki nie rozprzestrzenił się poza granicami, z wyjątkiem krajów, które miały silne powiązania z kulturą niemiecką*¹⁴. Zasięg czasowy rozważań został ograniczony do pierwszej dekady dwudziestego wieku, na ten czas bowiem przypada największa dynamika i siła oddziaływania kierunku, który stał się impulsem dla wielu kreatywnych artystycznych dokonań. I choć przyjmuje się, że ruch ekspresjonistyczny trwał do lat dwudziestych ubiegłego stulecia, to towarzyszący młodym twórcom na początku wieku entuzjazm poszukiwania nowych środków wyrazu i wiara w moc sprawczą sztuki zostały skonfrontowane z traumatycznymi przeżyciami związanymi z wydarzeniami światowego konfliktu. Stąd propagowanie ekspresjonizmu w nowych powojennych warunkach było często skazane na porażkę, *przeradzało się w pospolitą osobliwość stylu*¹⁵. Pokolenie twórców (urodzonych w latach osiemdziesiątych XIX wieku), których młodość przypadła na okres tworzenia się manifestów i programów ekspresjonistycznych, zaczęło podążać własną drogą twórczą.

Przywołanie głównych założeń ekspresjonizmu stało się punktem wyjścia rozważań o Bloomowskiej teorii wpływu i o rewizjonistycznych zwarcjach między artystami malarzami (których wzajemne relacje będą przedmiotem analizy ostatniego rozdziału) z kilku powodów. Zasadne bowiem wydaje się przeniesienie nadrzędnych Bloomowskich kategorii: „silnego poety” i „prekursora” (rozumianych nie tylko w odniesieniu do twórców literackich, ale do autorów innych tekstów kultury, zatem do szeroko rozumianej Tradycji, w której uwikłane są działania twórczego podmiotu, dążącego do odnalezienia własnej drogi artystycznej) z analizowanej najczęściej do tej pory przestrzeni poetyckiej na obszar sztuk plastycznych. Ekspresjonizm bowiem znalazł swój wyraz przede wszystkim głównie w malarstwie

(i w grafice); odchodząc od przedstawiania iluzjonistycznego, a zwracając się do zmysłowo-figuratywnego, twórcy kreowali rzeczywistość za pomocą plastycznych środków wyrazu. Wszechobecne poczucie zachwiania porządku moralnego, które doprowadziło do rozluźnienia stosunków międzyludzkich i tym samym przyczyniło się do pojawienia się poczucia zagrożenia i nieprzystosowania oraz coraz bardziej odczuwalna przepaść między pokoleniami, zaburzenia nerwicowe i ujawniające się osobiste dramaty skłoniły artystów do posługiwania się zaburzonymi gamami malarskimi, brutalnym w wyrazie kontrastem, zdecydowanymi konturami oraz deformacją obrazowanych postaci i przedmiotów, co, zdaniem artystów, dobrze służyło eksplikacji przeżyć wewnętrznych, często mających charakter skrajny i negatywny. Ten ekspresjonistyczny warsztat malarski był przez twórcę na każdym etapie ściśle kontrolowany; artysta przewidywał efekt, jaki chciał za pomocą swojego dzieła wywołać u odbiorcy. Tym samym forma stała się wyrazicielką myśli i ducha artysty; w twórczości ekspresjonistów zaistniał ścisły związek między zabiegiem formalnym a przesłaniem treściowym, co uwidoczniło się zarówno w twórczości (i deklaracjach artystycznych) malarzy, w których twórczości dominuje typowa dla ekspresjonizmu niemieckiego wola powrotu do uczucia (*zurück zum Gefühl*), np. Franza Marca, jak i u artystów, dla których celem nadrzędnym był powrót do obrazu (*zurück zum Bild*).

Według Augusta Mackego, który reprezentuje apollińską myśl twórczą, *cała rzeczywistość kulturowa sprowadza się do znaków; ujawniają się one na przykład w „grze dziecka, kapeluszu kokoty, radości ze słonecznego dnia. W napisach, obrazach, świątyniach, katedrach, maskach, dziełach muzycznych, teatralnych, w tańcu”. Nie ma opozycji między treścią a formą: „To, co zewnętrzne w formie sztuki – jest jej wnętrzem”¹⁶*. Wydaje się, iż przyjęcie tezy, że dzieło malarskie może być odczytywane i interpretowane według tych samych zasad co tekst literacki, jest w pełni uprawnione. Rewolta artystyczna, która umożliwia dzisiaj właśnie takie hermeneutyczne spojrzenie na malarstwo ekspresjonistyczne – jako specyficzny tekst kultury – wynika z rezygnacji sztuki z izolacji wobec otaczającego ją świata.

Zbuntowani przeciw Tradycji twórcy (głównie niemieckiego ekspresjonizmu) występowali przede wszystkim przeciw założeniom programowym impresjonistów. Popołniając na początku swej drogi artystycznej grzech pychy, przynależny niemalże każdej młodej

generacji twórców, których pragnieniem jest wyrażać swą indywidualność twórczą w sposób kreatywnie niepowtarzalny i oryginalny, po pierwszym odrzuceniu (akcie negacji dokonań swoich poprzedników) artyści powracali do prekursorów, których odnajdywali zarówno w czasach sobie współczesnych, jak i w czasach i kulturach znacznie odleglejszych. Nawiązując do metaforyki Blooma, można rzec, że buntując się przeciwko Ojcom, twórcy pochylali się z szacunkiem przed mądrością Dziadów (przykładowo na początku swej drogi twórczej wybitny ekspresjonista Ernst Kirchner szukał inspiracji w rysunkach Rembrandta). John Willett napisał: *Niemiecki ruch ekspresjonistyczny, co jest godne odnotowania, prezentował nadzwyczajną koncentrację wysiłku artystycznego czerpiącego inspiracje z różnych źródeł. Niekiedy ten rodzaj zespolenia źródeł inspiracji, powstający w atmosferze wewnętrznego rozgorączkowania, pomagał jednostce przejść samą siebie, dać więcej niż ktokolwiek myślał, że ma ona do dania, więcej niż kiedykolwiek znów będzie miała*¹⁷. Ekspresjonizm stał się więc kierunkiem sztuki, którego oddziaływania na prądy artystyczne dwudziestego stulecia (szczególnie w zakresie sztuk plastycznych) nie sposób nie docenić. Co więcej – można zaryzykować stwierdzenie, iż ekspresjonizm jako zjawisko kulturowe okazał się tym samym prekursorem; wobec jego dorobku, założeń i dokonań artystycznych określali się twórcy drugiej połowy XX wieku, co zostanie wykazane w dalszej części pracy, w której zaprezentowane zostaną główne założenia „nowej ekspresji”.

Inspiracje ekspresjonistów, czyli uleganie wpływom

Ekspresjonizm zrodził się z buntu wobec industrialnej niemieckiej rzeczywistości, którą cechował kryzys dotychczasowego porządku moralnego, czego wyrazem było rozluźnienie międzyludzkich więzi, dominujący pośpiech, różne formy uzależnienia, poczucie niepokoju związanego z niemożnością samorealizacji. Buntując się przeciw rzeczywistości zastanej, przedstawiciele pokolenia, którego początki twórczości przypadają na lata 1905–1914, występowali z postulatem kreowania nowej rzeczywistości i poszukiwania jakości definiujących tzw. nowego człowieka. Jeden z głównych przedstawicieli niemieckiego ekspresjonizmu, pisarz i poeta Gottfried Benn, w artykule z 1955 roku napisał: *W czasie, gdy powieściopisarze, ci tak zwani epicy, rzucali Niemcom na pożarcie opasłe cegły najbardziej zużytej psychologii*

i najędźniejszego mieszczańskiego światopoglądu, gdy kompozytorzy piosenek i komicy kabaretowi ciskali z szynków i spelunek ochłapy swego do rymu gnijącego ducha, jądro nowego ruchu, tych pięciu czy sześciu malarzy i rzeźbiarzy, pięciu czy sześciu poetów i prozaików, dwóch czy trzech muzyków – niosło na swoich barkach świat. Pytanie, którym Kant sto pięćdziesiąt lat wcześniej zakończył jedną epokę w filozofii i zapoczątkował nową: w jaki sposób możliwe jest doświadczenie? podjęte zostało na gruncie estetyki i brzmiało: w jaki sposób możliwe jest tworzenie? [...] pytanie to oznaczało prawdziwą gotowość, prawdziwe przeżycie nowego Bytu, radykalne i głębokie, i doprowadziło zresztą, w postaci ekspresjonizmu, do jedyne go duchowego dokonania, które wyszło poza ów żałosny krąg liberalnego oportunistu, zostawiło za sobą czysto użytkowy świat nauki, przebiło analityczną atmosferę koncertów i ruszyło ciemną, do wewnątrz prowadzącą drogą ku pokładom Stworzenia, ku archetypom, ku mitom, i pośrodku tego przerażającego chaosu rozpadającego się świata i odwrócenia wartości walczyło kurczowo, logicznie, przy użyciu poważnych środków o nowy wizerunek człowieka¹⁸.

Postulowano uwolnienie się od wszelkich krępujących więzów (pogłębiająca się przepaść między ojcem i synem zilustrowana została głównie w tekstach literackich; przeciwstawiając „nowego człowieka” ojcom, mistrzom, mieszczańskim, dokonywano rytualnego mordu np. w dramatach Georga Kaisera czy powieściach Alfreda Döblina, Leonarda Frankego) w sferach obyczajowych, kulturowych i artystycznych. Podkreślano, że jedynie wyzwolona wyobraźnia może kreować nowy świat. Istotnym postulatem stało się – w opozycji do impresjonizmu – odrzucenie naśladownictwa natury; to głębokie przeżycia wewnętrzne artysty (któremu możemy niebezpiecznie nadać miano *homo rhetoricus*¹⁹) kreują nową rzeczywistość ukazaną na obrazie za pomocą charakterystycznych dla ekspresjonizmu rozwiązań formalnych (deformacja, groteska, dynamika barw). Należy zaznaczyć, że nie są to jedyne powszechnie obowiązujące wyznaczniki kierunku; wszak każdy twórca w swój niepowtarzalny sposób „weralizował”, wykorzystując różne środki artystycznego wyrazu, manifestację swojej wrażliwości artystycznej, ekspresję myśli i przeżyć.

Żaden twórca nie żyje w próżni i programowo buntując się przeciw wszelkim wpływom i zależnościom, musi ostatecznie konkludować, iż jest zanurzony w Tradycję, zaś wszelkie nowe olśnienia bywają transformacją, nawiązaniem lub kontynuacją. Ważne jest, aby z konfrontacji z „artystycznymi Ojcami” wyjść zwycięsko, dodając do

dział, myśli poprzedników nową i przede wszystkim oryginalną jakość. Z całą pewnością można stwierdzić, iż znaczące grono ekspresjonistów zapisało się na trwale w świadomości kulturowej kolejnych pokoleń (stając się tym samym w porządku „silnych poetów” „silnymi poetami”). Sięgając do początków ekspresjonizmu, należy postawić pytanie o źródła inspiracji, natchnień i myśli zbuntowanych młodych niemieckich twórców.

Wpływ nauk humanistycznych

Tendencje zaistniałe w sztuce ekspresjonistycznej, będące odzwierciedleniem kryzysu pokolenia młodych twórców (poczucie zagrożenia, nieprzystosowanie, zagubienie), były również odzwierciedleniem opozycji wobec dotychczasowych prymatów, akademickiego estetyzmu i pozytywistycznego racjonalizmu. Wszelka zmiana ma swój początek w myśli definiującej aktualny obraz świata, w którym, jak to zwykle bywa, rolę prymarną odgrywa koncepcja człowieka. Kształtując na początku ubiegłego stulecia swój światopogląd, ekspresjoniści niemieccy odwoływali się do systemów filozoficznych, które w centrum swego zainteresowania stawiały ludzką egzystencję. Temat nowego człowieka według Alberta Soergela (niemieckiego historyka literatury) koncentrował się *wokół myśli pięciu filarów filozofii: Chrystusa, Darwina, Nietzschego, Marksa i Freuda*²⁰, które to myśli w różnym stopniu zostały przekształcone przez grupy czy indywidualności twórcze. Inspiracje naukami ewangelicznymi, myślą społeczną (szczególnie w obliczu rewolucyjnych nastrojów) i ewolucjonizmem były niewątpliwie silne i znalazły wyraz w wielu realizacjach młodych artystów (poszukujących nie tylko swej drogi artystycznej, ale szukających podwalin pod duchową, ideologiczną koncepcję własnej twórczości). Wpływy te nie zostały wprost wskazane w założeniach programowych głównych grup tamtego okresu; były bardziej indywidualnym odkrywaniem poszczególnych twórców.

Istotne jest podkreślenie, iż poszczególne, indywidualne ludzkie istnienia, choć na ich rangę i znaczenie wskazywali ekspresjonistyczni twórcy, nie stanowiły zasadniczej prawdy egzystencji, celem bowiem ekspresjonistów było (poprzez przewyżczanie indywidualizmu, samopoznanie, skoncentrowanie się na duchowym aspekcie ludzkiej natury) stworzenie Człowieka – ponadindywidualnego, esencjalnego modelu jednostki. Takie wyekspozowanie Człowieka,

jako wspólnej wszystkim duchowej natury, znalazło swój artystyczny wyraz głównie w ekspresjonistycznych dramatach, w których bohater był często pozbawiony cech indywidualnych. Na scenie esencjalne „Ja” współtworzyły wszystkie elementy inscenizacji; nie sposób zatem pominąć dokonań scenograficznych znanych ekspresjonistycznych malarzy (Baumeistera, Kandinsky’ego, Grosza, Koko-schki), którzy, operując uproszczeniem, skrótem i deformacją, podkreślali *oderwanie utworu od rzeczywistości i przypadkowych zdarzeń życia codziennego*²¹. Dużą rolę w kreowaniu bohatera pozbawionego cech jednostkowych odegrał też tworzony przez ekspresjonistycznych malarzy zminimalizowany kostium (a często potraktowanie jako istotnego elementu kostiumu ludzkiego ciała).

Przyjmuje się, że *ze wszystkich źródeł literackich i filozoficznych, które miały wpływ na kształt i rozwój ekspresjonizmu, to właśnie pisma Nietzschego i jego idee uwiiodły przedstawicieli tego nurtu najbardziej*²². Szczególnie powielane i transformowane w akcie twórczym (a także werbalizowane w manifestach przedstawicieli kierunku) Nietzscheańskie idee odnosiły się do schyłkowości współczesnej kultury, prymatu intelektu nad moralnością, zbawczej siły „twórczości”, idei nadludzi. Reprezentatywna dla kierunku drezdeńska grupa Die Brücke budowała swoją koncepcję artystyczną, której istotnym postulatem było zerwanie z przeszłością i podporządkowanie się twórczej intuicji, pod dużym wpływem pism Nietzschego (również Bergsona, o czym będzie mowa w dalszej części wywodu). Nazwa grupy (Die Brücke/Mosty), którą zaproponował Karl Schmidt-Rottluff, jest najprawdopodobniej nawiązaniem do fragmentu przedmowy do *Tako rzecze Zaratustra: Wielkością człowieka jest fakt, że jest on nie celem, lecz mostem; pokochać go można za to, że jest istotą przejściową i schyłkową*²³.

Duży wpływ na kształtowanie się założeń głównych prądów umysłowych i artystycznych epoki miała (wyrażona w *Narodzinach tragedii* oraz w *Woli mocy*) Nietzscheańska dualistyczna koncepcja sztuki, której mocą jest przekształcanie życia zgodnie z jedną ze swoich form: dionizyjską lub apollińską. Między tymi dwoma pierwiastkami sztuki rozgrywa się nieustający *agon*, momenty pojednania (połączenie obu elementów) zdarzają się niezwykle rzadko, zaś przykładem takiego zespolenia jest, według filozofa, tragedia grecka. Dionizos był dla Nietzschego symbolem strumienia samego życia, łamiącego wszelkie bariery i ograniczenia; i choć filozof uważał oba pierwiastki (dionizyjski i apolliński) za równoważne, to

w późniejszych swych pismach koncentrował się głównie na Dionizosie. Przekształcająca świat sztuka dionizyjska, „wyrastająca z szału i nastrojów orgiastycznych”, cechowała się triumfalną afirmacją życia i świata (z ich złożonością, różnymi aspektami smutku i radości), była sztuką liryczną, nieprzedstawiającą, głównie sztuką muzyczną. Apollo symbolizował światło, powściągliwość i umiar; rodząca się z marzenia i wizji indywidualistyczna sztuka apollińska ma charakter przedstawiający i jest nią głównie malarstwo.

W ekspresjonistycznym malarstwie niemieckim dominowała – cechująca element dionizyjski – zasada powrotu do uczucia, czego przykładem jest twórczość jednego z głównych animatorów grupy Die Blaue Reiter, Franza Marca, który charakteryzując grupę, napisał: *My w naturze szukamy dzisiaj rzeczy ukrytych za zasłoną ułudy, które wydają się nam ważniejsze niż odkrycia impresjonistów; szukamy rzeczy, wobec których przechodzili oni obojętnie. Równocześnie szukamy i malujemy ową wewnętrzną, duchową stronę natury, nie z chęci czy radości odmiany, ale dlatego, że ją widzimy*²⁴, zaś w nieco późniejszym tekście stwierdził: *Mistyka budzi się w duszach, a z nią – pradawne pierwiastki sztuki*²⁵. Należy podkreślić, iż żaden kierunek czy prąd artystyczny nie stanowi monolitu, jest bowiem konglomeratem indywidualności twórczych; również wśród wielu znamienitych ekspresjonistycznych malarzy niemieckich odnajdujemy twórców, których można umieścić po stronie apollińskiej (czego przykładem jest zarówno twórczość, jak i refleksja nad nią, Mackego czy Kandinsky’ego).

Dla wielu twórców nowego kierunku fundamentalną, determinującą rozwój twórczej jednostki wartością był subiektywny indywidualizm, co implikowało opór wobec narzuconych reguł, konsekwencją którego było sprzyjanie anarchii. Liczni ekspresjoniści, zafascynowani – przyjętą dość powierzchownie – myślą Nietzschego (dotyczącą podniesienia człowieka do rangi nadczłowieka w *Tako rzecze Zaratustra*) postulowali pojawienie się nowego człowieka, zaś szansę na ocalenie od zagłady, Apokalipsy, upatrywali w jego wewnętrznej odnowie (w literaturze usiłowano dokonać literackiego wcielenia w postaci bohaterów – pierwsze powieści Wallensteina, Wang-Luna). Nowy, przeobrażony, uszlachetniony wewnętrznie „ekspresjonistyczny” człowiek miał stać się ratunkiem dla świata; świata, który dzięki swej twórczości chcieli ekspresjoniści ocalić. Byli jednak zbyt świadomi, by w pełni uwierzyć w szczęśliwą przyszłość ludzkości; pesymistyczny dystans do głoszonych koncepcji spotęgowały

traumatyczne wojenne doświadczenia (i tragiczny los wielu artystów). Nie zmienia to faktu, że pod wpływem lektury pism Nietzschego niektórzy ekspresjoniści nie tylko pragnęli nadejścia czasów nowego człowieka, ale sami pragnęli stać się takim człowiekiem (silnym mocą swej kreatywności i twórczej ekspresji). Warto nadmienić, że niektórzy twórcy byli zafascynowani nie tylko ideami myśliciela, ale również stylistyką jego pism; Reinhard Johannes Sorge (1892–1916) w swym dramacie *Der Bettler* (1917), przeciwstawiając teraźniejsze sobie czasy (epokę zepsucia) lepszej przyszłości, opisał realistyczne sceny z życia przedwojennego Berlina patetycznym językiem Nietzschego.

Licznych młodych artystów, zbuntowanych przeciw mieszczańskiej moralności (moralności ojców), Nietzscheańska „dionizyjska afirmacja życia” fascynowała i uaktywniała twórczo; niektórzy z zainspirowanych tą ideą w poszukiwaniu lepszego ładu zaangażowali się w działalność społeczną, związując się z organizacjami komunistycznymi. Uważa się, że na okres rozwoju ekspresjonizmu przypada apogeum „kultu Nietzschego”. Już w 1899 roku uznawana za jedną z najbardziej interesujących prekursorów ekspresjonizmu, Paula Modersohn-Becker (1876–1907), po lekturze *Zaratustry* napisała: *Nietzsche ze swoimi nowymi wartościami jest naprawdę człowiekiem o gigantycznym znaczeniu... To było dziwne doznanie: moje uczucia drzemiące, niewyraźne, nierozwinięte, zostały obecnie odkryte i jasno sformułowane. Doznałam radości, odnajdując siebie jako istotę nowoczesną i dziecię swojej epoki.*²⁶ Pół wieku później w 1950 roku Gottfried Benn napisał: *W gruncie rzeczy wszystko, o czym rozprawiała moja generacja, co rozpamiętywała w swych najgłębszych myślach – można powiedzieć, przez co się z bólem przedzierała, jakie wątki rozwijała – wszystko to było już uprzednio wyrażone, zbadane i znalazło swoje ostateczne sformułowanie u Nietzschego. Wszystko po nim było jedynie egzegezą. Jego podstępna, porywcza, burzliwa maniera, gorączkowy styl, odrzucenie wszelkich idylli i wszystkich ogólnie przyjętych zasad, postulowanie psychologii zachowania instynktownego jako dialektyki – „wiedza jako afekt”, to cała psychoanaliza i egzystencjalizm. Wszystko to były jego osiągnięcia. Coraz bardziej oczywiste, że to gigant epoki postgoetheańskiej²⁷. Zaś we wstępie do antologii „ekspresjonistycznej” liryki Gottfried Benn stwierdził: *Jeśli chodzi o nas, to naszym wzorem był Nietzsche: rozrywanie słowami swego „ja”, przemożna chęć wyrażenia siebie, pragnienie formułowania, oślepienia, błyszczenia bez względu na ryzyko i rezultat, wygłaszanie treści na korzyść ekspresji – to przecież był jego żywioł*²⁸.*

Niebezpiecznie zatem można Nietzschego określić mianem prekursora, bo choć wiele idei niemieckiego filozofa zostało zdyskredytowanych, głównie przez powierzchowną interpretację i polityczne nadużycia, to jego myśl filozoficzna ukształtowała ogólne idee niemalże całej generacji ekspresjonistów niemieckich.

Wskazywany jako ważny inspirator myśli ekspresjonistycznej Zygmunt Freud (1856–1939) ponoć nigdy nie interesował się ekspresjonizmem, zaś twórcy tego kierunku ponoć nie poznali dokładnie jego doktryny, posiłkując się wiedzą na temat badań psychoanalitycznych zdobytą dzięki uczniowi Zygmunta Freuda, Ottonowi Grossowi (1877–1919), który po uzyskaniu doktoratu związał się z ekspresjonistyczną bohemą wiedeńską. *Poglądy Freuda zaważyły w sposób istotny na świadomości ekspresjonistycznej, ale formułowały one tęsknoty, które w owej epoce były powszechne i niezależne od konkretnej doktryny. Szczególnie nurt dionizyjski znajdował w podświadomości swe uzasadnienie, bo podważała ona istnienie indywiduum, włączała je do natury, żywiołu, pierwotnego chaosu*²⁹. Odwołując się do myśli Freuda, powszechnie stawiano pytania o źródła zła, ludzkiej przewrotności, o przyczyny wojen, nędzy i upadku człowieka. Wskazywano negatywny wpływ społeczeństwa, które hamując naturalne popędy człowieka, skazywało jednostkę na frustracje i lęki; ekspresjoniści buntowali się przeciw zasadom społeczeństwa mieszczańskiego. Prezentowana przez Freuda nauka o podświadomości prezentowała koncepcję człowieka w opozycji do tradycyjnej psychologii, a tę odrzucali również ekspresjoniści. Wspólne dla Freudowskiej psychoanalizy i sztuki ekspresjonistycznej (głównie filmowej) były zagadnienia związane z rozwarstwieniem osobowości człowieka, z jego walką z różnymi, często nieakceptowanymi społecznie, skłonnościami. Warto również nadmienić, iż, przywołany już wcześniej, obecny głównie w dramacie ekspresjonistycznym, konflikt ojca i syna znalazł swój odpowiednik we Freudowskim „kompleksie Edypa”. Dziełem, którego koncepcje (poznane choćby fragmentarycznie) są istotne dla odczytania znaczenia symboli w znaczeniu podobnym do rozumienia ich przez ekspresjonistów, jest praca Freuda z 1899 roku *O marzeniu sennym*.

Wpływ Freuda uwidocznił się głównie wśród ekspresjonistów związanych z Wiedniem, gdzie (jak podkreślano) panowała atmosfera „moralnego ucisku i hipokryzji w dziedzinie seksualnej”; trudno więc się dziwić, iż artyści w swej twórczości wyrażali negację wobec pruderii i zakłamaniej moralności, która to postawa w swej podstawie

teoretycznej zgodna była ze sprzeciwem wynikającym z koncepcji psychoanalizy. Zreflektowanie istnienia „życia wewnętrznego”, potwierdzone badaniami Freuda nad podświadomością i dowodzeniem istnienia mechanizmów wypierania ze świadomości nieakceptowanych, wstydlivych lub bolesnych wspomnień i bodźców, stało się impulsem do wyrażania wypartej psychiki w ekspresjonistycznych dziełach artystycznych; stąd tak wiele „intymnych” portretów i autoportretów młodych malarzy, których początki twórczości przypadały na pierwsze dwie dekady dwudziestego stulecia (warto nadmienić, iż nie tylko twórcy określający się jako ekspresjoniści starali się wyrażać w swych dziełach „prawdziwą duszę”).

W latach sześćdziesiątych Georg Grosz, redefiniując ekspresjonizm (w antologii *Manifeste 1905–1933*), napisał: [...] w tak zwanym malarstwie czystym uczucia malarza pozostały jako jedyny obiekt sztuki, musiał więc artysta malować swoje życie wewnętrzne⁵⁰. Akceptacja myśli Freuda wyrażała się zarówno w wyborze tematyki (prowokacyjna, nierzadko bezwstydną seksualność, destrukcja i przemijanie człowieka, Eros i Thanatos), jak i w rozedrganym, często chaotycznym, ekstatycznym jej przedstawieniu. W opozycji do wiedeńskiej hipokryzji prowokacyjnie niwelowano dystans między tradycyjnym aktem a sposobem przedstawienia nagości modela; często były to autoportrety, gdzie nagość stawała się formą kostiumu (prowokacyjne autoportrety/akty malowali m.in. Egon Schiele, Richard Gerstl). Bardzo ciekawymi realizacjami jednego z czołowych artystów tego okresu, Oskara Kokoschki, były portrety, w których malarz starał się wydobyć ukryte, intymne cechy modela, odkrywając tym samym jego życie wewnętrzne.

Istotny wpływ na kształtowanie się myśli i głównych założeń ekspresjonizmu miały również dzieła Henri’ego Bergsona (186–1941), którego największe oddziaływanie i sława przypadają na okres przed I wojną światową, czyli na okres kształtowania się podstaw intelektualno-doktrynalnych nowego kierunku sztuki. Warto przypomnieć, że *Ewolucja twórcza*, najchętniej czytane i komentowane dzieło francuskiego filozofa, zostało wydane w 1907 roku. Do jego pism sięgali głównie członkowie grupy Die Brücke, którzy postulowali konieczność podania się wpływom pierwotnej energii życiowej i intuicji. W świadomości artystycznej epoki nastąpiło rozdzielenie ekspresjonizmu na dwie linie: apollinijską i dionizyjską, formalną i treściową, techniczną i mistyczną, matisse’owską i munchowską, francuską i niemiecką. Gdyby zaś odnieść te linie do pewnych typów świadomości

filozoficznej, to – paradoksalnie – linię francuską należałoby objaśniać filozofią Husserla, natomiast linię niemiecką – bergsonizmem³¹. Nie wdając się w polemikę z powyższym stwierdzeniem, należy jednak podkreślić, że głównie postawę dionizyjską akcentował w swej refleksji filozoficznej Nietzsche. Według Bergsona rozum nie może być narzędziem poznania rzeczywistości, całościowego wyjaśniania zagadki życia, jako że nauka, formułując niezmiennie prawa natury, nie jest w stanie oddać dynamicznego charakteru rzeczywistości. Prawa rządzące światem lepiej rozpoznaje ludzka intuicja, która będąc dynamiczną i pierwotną częścią natury, pozwala odkrywać zjawiska przyrody od wewnątrz poprzez doznawane wrażenia i przeżycia.

Świadectwem złożoności filozoficznej myśli ekspresjonistycznej są słowa manifestu austriackiego pisarza, teoretyka ekspresjonizmu literackiego, Paula Hatvaniego (manifestu łączącego filozoficzną myśl romantyczną, orientalną i przede wszystkim Bergsonowską): *Ekspresjonizm ustanawia na nowo aprioryczność świadomości. Artysta mówi: ja jestem świadomością, świat jest moim wyrazem. Sztuka pośredniczy między świadomością a światem; albo inaczej: rodzi się w procesie stawania świadomości. Taki jest więc wielki zwrot w ekspresjonizmie: dzieło zakłada świadomość jako warunek wstępny, a świat jako rezultat*³².

Artystyczni ojcowie

Wpływ innych artystów (głównie malarzy) na twórczość nowego kierunku jest trudny do określenia, ponieważ inspiracje ekspresjonistów były bardzo różnorodne i wynikały zarówno z fascynacji, jak i (paradoksalnie) z negacji danej postawy artystycznej. Wskazanie zatem jednego, dominującego prekursora jest skażone błędem, jako że wpływ konkretnego twórcy („silnego poety”) wynikał często z polityki wystawienniczo-katalogowej galerii i z możliwości dostępu do dzieł modnych i wpływowych wówczas malarzy (głównie przedstawicieli francuskiego postimpresjonizmu).

Jako bezdyskusyjne źródło niemieckiego ekspresjonizmu przywołuje się, wystawiony w 1892 roku w konserwatywnym Verein Berliner Kunstler (Stowarzyszenie Artystów Berlińskich), obraz norweskiego malarza, Edwarda Muncha (1863–1944) *Pocałunek*, o którym to dziele biograf i zarazem przyjaciel artysty, Stanisław Przybyszewski napisał: *Widzimy dwie ludzkie postacie, z twarzami wtopionymi w siebie nawzajem. Nie pozostał nawet najmniejszy rozpoznawalny rys*

*twarzy: patrzymy na moment, w którym stapiają się ze sobą, na płamę, która wygląda jak duże ucho, ogłuszone przez wezbraną krew. Wygląda to jak pole roztopionego ciała. Jest w tym coś odrażającego*³³.

Zaprezentowany zaczyn nowego sposobu obrazowania nie tylko bulwersował, ale też intrygował licznych odbiorców, stając się ważną inspiracją (dekadę później) do poszukiwań nowych rozwiązań formalnych i tematów w opozycji do „akademicko poprawnej” stylistyki. Prace Muncha (zaprezentowane w liczbie 55 na berlińskiej wystawie, która to wystawa została po tygodniu zamknięta z powodu licznych protestów) powstały pod wpływem malarstwa postimpresjonistycznego; artysta przez trzy lata (1889–1892) studiował w Paryżu, gdzie nawiązał bliższe kontakty z malarzami z kręgu van Gogha, Gauguina i Toulouse-Lautreca. Po okresie spędzonym w Berlinie (Munch był członkiem założonej w 1898 roku Secesji Berlińskiej) artysta związał się z symbolistami i szkołą w Pont Aven. Za arcydzieło ekspresjonizmu (i jednocześnie pierwszy charakterystyczny dla tego kierunku obraz) uważany jest pochodzący z 1893 roku *Krzyk* (wersja graficzna obrazu powstała w 1895 roku). W powszechnej opinii obok takich obrazów jak *Mona Lisa* Leonarda da Vinci czy *Słoneczniki* van Gogha jest to jeden z najbardziej znanych obrazów na świecie. Określany jako „malarstwo duszy” (częsty temat dzieł Muncha), jest wizualizacją strachu, Apokalipsy, ale też (a może przede wszystkim) wewnętrznym krzykiem rozpacz, cierpienia i samotności (co zostało wyrażone przez groteskową postać i nienaturalne kolory). Ten aspekt twórczości Muncha był charakterystyczny dla klimatu artystycznego początku dwudziestego stulecia. *Krzyk* odczytywany bywa również jako pierwsza inscenizacja ekspresji poza sceną teatralną.

Czy można zatem określić Muncha mianem „silnego artysty” i prekursora zarazem? Niewątpliwie tak; początkowo zafascynowany twórczością francuskich postimpresjonistów, odnalazł własną drogę twórczą, czyniąc ze swego malarstwa sztukę ekspresjonistyczną, naznaczoną „piętnem indywidualizmu artysty z północnej Europy”; uważany jest za jednego z największych prekursorów ekspresjonizmu. Pod jego wpływem kształtowało swoją drogę artystyczną wielu wybitnych przedstawicieli nowych kierunków i prądów artystycznych, dominujących w pierwszym ćwierćwieczu dwudziestego wieku. Przykładowo: Pablo Picasso; Emil Filla (na którego twórczości odcisnęła piętno wystawa obrazów Muncha w Pradze w 1906 roku), Ernest Ludwig Kirchner (1880–1938),

czołowy animator grupy Die Brücke – jego technika drzeworytu, za-inspirowana m.in. drzeworytami Muncha, stała się jedną z podstawowych technik niemieckiego ekspresjonizmu. Warto nadmienić, iż inspiracją w tym obszarze działań artystycznych były również drzeworyty Dürera, zaś sztuka drzeworytów uważana jest niekiedy za największe osiągnięcie estetyczne ekspresjonistów (*Artyści Die Brücke odkryli w niej idealny nośnik dla surowej, wyrazistej cielesności, śmiałości zamysłu i bezpośredniości pracy. W niektórych wprowadzono płaszczyzny koloru*³⁴). Twórczością Norwega był zafascynowany Alfred Kubin (1877–1959), Antonin Prochaska (1882–1945), wiedeńczyk Egon Schiele (1890–1918).

Munch zainspirował austriackiego aktora Ernesta Deutsch (1890–1969), który stworzył jedną z najbardziej charakterystycznych postaci w ekspresjonistycznym teatrze (rola syna w dramacie *Der Sohn*), wzorując swą grę (postawę i mimikę) na sylwetkach z malarstwa i grafik Norwega. Propagator ekspresjonizmu w teatrze, reżyser i inscenizator Richard Weichert (1880–1961), prezentując koncepcję inscenizacyjną jednej ze swoich najsłynniejszych realizacji (*Der Sohn*) stwierdził: [...] *współpracujący ze mną Ludwieg Sievert zrealizował malarską stronę przedstawienia z tak doskonałym wyczuciem stylu, że oddziaływanie można przyrównać do wizji Muncha*³⁵. O twórczości wiedeńskiego kompozytora, Gustawa Mahlera (1860–1911) napisano, że jego język muzyczny można porównać z językiem malarskim niektórych prekursorów ekspresjonizmu: *van Gogha, Muncha i Ensora, ze stosowaną przez nich deformacją, przerysowaniem i kontrastową kolorystyką*³⁶. Warto nadmienić, że w Polsce norweski twórca, spopularyzowany przez Przybyszewskiego, wywarł duży wpływ na malarstwo Wojciecha Weiss (1874–1948). Norweski malarz i grafik fascynował i inspirował artystów różnych dziedzin sztuki, którzy wielokrotnie odwoływali się w swej twórczości do dokonań Muncha.

Rozważania o wielkim prekursorze ekspresjonizmu można zamknąć dygresją o *Pocałunku* (wspomniany obraz Muncha z 1892 roku). Lęk przed wpływem to najczęściej lęk przed Tradycją, przed Przeszłością; poszukujący swojej drogi artystycznej młody twórca odkrywa, że to, co wydawało mu się jego własne, niepowtarzalne, odkryte – zostało już (w podobny lub odmienny sposób) ukazane, wyrażone. A jednak podejmuje wciąż na nowo te same tematy, motywy, niezależnie bowiem od zmieniających się realiów i czasów, ludzkie potrzeby i namiętności pozostają niezmiennie. Niezmienna też

pozostaje potrzeba wyrażenia intymnych doznań i przeżyć, stąd tak często powtarzający się w tekstach kultury motyw pocałunku.

Choć odległa od stylistyki ekspresjonistycznej, to jednak ze względu na niezwykłą urodę i znaczenie dla kulturowego dziedzictwa godna przypomnienia jest marmurowa rzeźba prekursora nowoczesnego rzeźbiarstwa, Augusta Rodina (1840–1917), wykonana na zamówienie francuskiego rządu na paryską wystawę EXPO w 1889 roku. *Pocałunek* Rodina, zainspirowany uczuciem Francesco da Rimini i Paola Malatesty (których grzeszne uczucie uwiecznił Dante w *Boskiej Komedii*), pokazuje w miłosnym uścisku kochanków: dominującego mężczyznę i zatracającą się w emocjach kobietę (niektórzy interpretatorzy postrzegają w *Pocałunku* Rodina kobietę uwodzącą mężczyznę; pierwotnie rzeźbę zatytułowano imieniem literackiej bohaterki). Postacie są nagie; kobieta obejmuje szyję mężczyzny, który jedną ręką trzyma na biodrze kochanki, w drugiej ma książkę. Mimo że usta postaci nie stykają się, erotyzm przedstawionej sceny był na tyle jawny i dla pruderyjnych odbiorców kontrowersyjny, że w 1893 roku rzeźby Rodina nie dopuszczono do publicznej ekspozycji na światowej wystawie w Chicago.

Wielokrotnie do motywu pocałunku powracał rumuński rzeźbiarz, Constantin Brancusi (1907–1908), jeden z twórców nowoczesnej rzeźby abstrakcyjnej, przedstawiciel abstrakcji organicznej. Na początku swej drogi twórczej pozostawał pod silnym wpływem Rodina, szybko jednak (głównie zainspirowany sztuką prymitywną) wypracował swój własny styl. Warte podkreślenia jest, że mimo trudnej sytuacji finansowej odrzucił propozycję Rodina pracy w charakterze asystenta w pracowni Mistrza. Obawiał się bowiem, że pozostając pod wpływem tak silnej osobowości twórczej nie będzie w stanie rozwinąć swego talentu. Podobno podkreślał, iż *żadna roślina nie ma szans rosnąć w cieniu ogromnego drzewa*. Słynny, nowatorski w formie *Pocałunek* (1907/1908) został wyrzeźbiony bezpośrednio w kamieniu. Choć tytuł jest taki sam jak tytuł rzeźby Rodina, Constantin Brancusi zdecydowanie zrywa z dziewiętnastowiecznym naturalizmem swego Mistrza. W kwadratowy kamienny blok wtopione zostały złęczone w miłosnym pocałunku postacie mężczyzny i kobiety; można rzec, że w owym zespoleniu materiału i formy artysta osiągnął harmonijną jedność.

Niemalże od początków drogi artystycznej pocałunki były niejednokrotnie utrwalane przez Pabla Picassa i odnosiły się do aktualnych doświadczeń życiowych artysty. Znana jest subtelna seria

Przytuleń (obrazów ukazujących mężczyznę i kobietę w chwilach czułości, namiętności, pożądania, a niekiedy i brutalności) z początków twórczości artysty. Ze względu na dużą ekspresję uczuć warto przywołać dwa obrazy, które powstały pod wpływem traumatycznych przeżyć związanych z małżeństwem z Olgą Chochłową. W styczniu 1931 roku Picasso namalował przerażający w swej wymowie *Pocałunek*. Dwie twarze (*Le Kaiser. Deus tetes*), ukazujący pełne nienawiści okrutne twarze pożerających się wzajemnie mężczyzny i kobiety. W powstałym w tym samym okresie kolejnym obrazie *Postać na brzegu morza* (*Figures au bord de la mer*), podejmującym temat intymnego zbliżenia dwojga ludzi (i niszczycielskiej siły uczucia, miłości, która przeplata się z nienawiścią i walką), artysta ukazuje odrealnione ciała mężczyzny i kobiety, splecione w drapieżnych zmaganiach. Ich twarze zbliżone do pocałunku to dwie rozwarłe paszcze z ostrymi językami i wielkimi, „fallicznymi” nosami (monstrualnych rozmiarów są również narządy płciowe kochanków). Po ustabilizowaniu życia uczuciowego (nawiązanie relacji z kolejną muzą, Marie-Therese Walter) Picasso maluje przepiękny obraz *Minotaure caressant une dormeuse*. Pocałunek, intymność zbliżenia kobiety i mężczyzny pojawia się w twórczości artysty wielokrotnie, ale żaden z obrazów nie ma już takiej dramaturgii i drapieżności.

Pocałunek Gustawa Klimta (1862–1918) to jedno z bardziej rozpowszechnionych dzieł XX wieku, rozpowszechnione zostało bowiem na plakatach, kartkach pocztowych, filiżankach, puzderkach, na kompletach odzieży, tkaninach. Namalowany w 1907–1908 roku obraz zdecydowanie wyróżniał się spośród powstałych do tej pory dzieł artysty. W *Pocałunku* Klimta kochankowie stapiają się ze sobą w jedną jasną bryłę; niektórzy interpretatorzy postrzegają to jako *zjednoczenie płci*, inni – jako przedstawienie *niemożności spełnienia, wynikające z napięcia między mężczyzną a kobietą*. [...] *jest co najmniej oczywiste, że to mężczyzna dominuje i przejmuje inicjatywę w akcie pocałunku. Kobieta nie stawia oporu, jednak jej ręce są naprężone, a palce u nóg kurczowo ścisną skale* – czy to jest objaw lubieżnej rozkoszy, czy gniewu?³⁷ Błoga rozkosz uchwyconych w intymnej scenie kochanków spotęgowana jest złocistą kolorystyką bryły i dekoracyjnością szat, zbudowanych z czarnych, białych i złotych prostokątów (postać mężczyzny) i elementów floralnych (postać kobiety), co dopełniają złote pnącza łączące suknię z podłożem. Obraz olśniewa złotem i srebrem, a otaczający kochanków krąg jest zdominowany przez motyw z przyrody.

Pod silnym wpływem Klimta był przebywający w Wiedniu współzałożyciel Neukunstgruppe (Grupa Nowej Sztuki – 1909), Egon Schiele (1890–1918), który w okresie największej fascynacji nazywał siebie „srebrnym Klimtem”. *Pocałunek* współtwórcy Wiener Sezession stał się dla Schielego inspiracją do tworzenia własnych wariacji na temat bliskości mężczyzny i kobiety (powstające szkice miały charakter bardzo osobisty i nie były udostępniane szerszej publiczności). Płótno z 1912 roku *Kardynał i zakonnica* (któremu Schiele nadał też ironiczny tytuł *Libeskosung*, czyli „miłosna pieszczota”, „uścisk”) jest uważane za parafrazę (a nawet pastisz) słynnego obrazu Klimta. Oba obrazy, namalowane na kwadratowym polu, ukazują klęczącą, splecioną w uścisku parę. W odróżnieniu od Klimta Schiele posłużył się płaskimi plamami i czarnym tłem. Świetliste postacie pogrążone w ekstatycznym pocałunku zostały zastąpione kardynałem i zakonnicą w pozie przypominającej modlitwę (obie postacie klęczą, ściśle przywierając do siebie, ręce mają złożone jak do modlitwy, są wpisane w trójkąt i zawieszone w nicości). Delikatna zmysłowość ustąpiła miejsca gwałtownej występnej namiętności; kardynał ściska gardło zakonnicy, ta zaś ma przerażoną twarz (występkiem, gwałtem, a może strachem przed zdemaskowaniem, przed siłą własnej seksualności). *Miękkie omdlenie kobiety w ramionach kochanka staje się w obrazie Schielego skamieniałą sztywnością zakonnicy, która ściśle przylgnęła do ciała kardynała w pełnym sprzecznych uczuć geście oporu i poddania jednocześnie*³⁸. Niektórzy w fizjonomii kobiety dopatrują się rysów samego Schielego, co obok takich elementów obrazu, jak sylwetka kardynała z piuską na głowie, kojarzona z kształtem męskiego członka, intensywnie czerwona kardynalska szata, symbolizująca władzę i potencję zarazem, czy kontrast między nagimi umięśnionymi nogami mężczyzny a nogami kobiety, potęgujący siłę seksualnego pożądania, każe interpretować obraz w odniesieniu do psychoanalizy Freuda, której wpływ w okresie wiedeńskiej secesji (i rodzącego się ekspresjonizmu) był bardzo silny.

Pocałunek Klimta funkcjonuje w kulturze masowej, spopularyzowany w dużej mierze dzięki producentom gadżetów. Obraz *Kardynał i zakonnica* również zaistniał w kulturze masowej za sprawą fotografa, Oliviera Toscaniego, który w 1991 roku przygotował kontrowersyjną reklamę Benettona, przedstawiającą złączonych pocałunkiem księdza i zakonnice. I choć zdjęcie (ze względu na temat) wywołało liczne protesty w krajach katolickich, to jego estetyka w porównaniu

z obrazem Schielego nie ma ani tej ekspresji, ani mocy oddziaływania, co prowokacyjne w swej zmysłowej lubieżności dzieło wiedeńskiego młodego ekspresjonisty. Z czasów nam współczesnych można przywołać jeszcze jedno działanie zainspirowane obrazem Schielego. Urodzona w 1962 roku w Krakowie artystka (malarstwo, fotografia, wideo) Marta Deskur w 2007 roku zaprezentowała w krakowskiej Galerii Starmach cykl fotografii *Nowe Jeruzalem*, który zamykała nowa wersja, a można nawet powiedzieć, że trawestacja wspomnianego obrazu *Kardynał i zakonnica*. Na fotografii w roli kardynała wystąpił właściciel Galerii, Andrzej Starmach (jako odbicie rynku sztuki), zaś w postać zakonnicy wcieliła się sama Marta Deskur, symbolizująca *chęć wyjścia poza objęcia hierarchii i władzy rynku*³⁹. Również ta realizacja, odtwórczo poprawna, pozbawiona jest zmysłowości i drapieżnego niepokoju pierwowzoru.

Po tak wybiórczej z konieczności prezentacji motywu trudno jednoznacznie odpowiedzieć na pytania: Kto kogo zainspirował? Kto z kim wchodził w artystyczną polemikę? Niezależnie od cech i siły wpływu ważna jest szczerość i kreatywność wypowiedzi artystycznej, niepowielającej, a przetwarzającej motywy i sposób ich ukazania przez poprzedników. Tylko „silny artysta” stworzy dzieło, które pozostanie w pamięci odbiorców i nawet po wielu latach nic nie straci ze swojej oryginalności.

Według L. Richarda⁴⁰, podstawy, na których rozwinęła się plastyczna sztuka ekspresjonistyczna, stworzyli Seurat, Gauguin i van Gogh. Ale należy pamiętać, że źródła ekspresjonizmu są rozleglejsze, co świadczy o sile kierunku, który na bazie dokonań licznych prekursorów wypracował niezaprzeczalnie oryginalną jakość artystyczną. J. Wioletta wskazuje, że *U kolebki ekspresjonizmu widziano pięciu tworzących w różnych czasach artystów, których obrazy dopiero na przełomie stulecia zaczęto powszechnie podziwiać, a nawet reprezentatywnie wystawiać*⁴¹. Są to van Gogh, Cezanne, Daumier, El Greco i Gauguin. Związek tych artystów z ekspresjonizmem wydaje się oczywisty. Powszechnie powtarzany jest pogląd Theodora Dublera, że pierwszym ekspresjonistą był van Gogh, a Johannes R. Becher uznał, że *Widok Toledo z jego apokaliptyczną burzą jest „realizacją wszystkich jego poglądów”*. Daumier wywarł bezpośredni wpływ na Rouaulta, a Cezanne jest znacznie bardziej spontanicznym artystą niż można by przypuszczać na podstawie kontrolowanego mistrzostwa jego obrazów albo natężonej cierpliwości, z jaką pracował⁴².

W 1911 roku niemiecki historyk sztuki Wilhelm Worringer (1881–1965), polemizując z przeciwnikami propagowania w niemieckich galeriach twórczości cudzoziemców (głównie Francuzów), starał się wykazać, że ekspresjoniści (obejmując tym mianem także francuskich malarzy prezentowanych przez Secesję Berlińską) nie zaczynali od zera, ale że byli spadkobiercami Cezanne’a, van Gogha i Matisse’a – artystów, którzy uwolnili się od wpływów impresjonizmu⁴³. W latach 1914–1916, wraz z końcem pierwszego, najbardziej charakterystycznego dla kierunku, okresu niemieckiego ekspresjonizmu ukazało się kilka publikacji o charakterze podsumowującym: *Jeśli ktoś zestawi poglądy [...] odmiennych obserwatorów, otrzyma obraz ekspresjonizmu przede wszystkim jako reakcji na impresjonizm i dziewiętnastowieczne poglądy materialistyczne, z których impresjonizm wyrósł. Za poprzedników kierunku uznano: z dawnych artystów – Grünewalda i El Greca, a z bliższych współczesności Cezanne’a, z którego [...] biorą początek wszystkie następne kierunki. Pierwszych oznak kierunku dopatrywano się u van Gogha, w jego „potężnym skrócie dystansu między impresją i ekspresją”, u Muncha, Gauguina i szkoły Pont Aven*⁴⁴. Trudno przywołać sylwetki wszystkich znaczących prekursorów i inspiratorów ekspresjonistów. Nie sposób jednak pominąć dwóch twórców, których bezsprzecznie można określić mianem „silnych malarzy” – Cezanne’a i Gauguina.

Paul Cezanne (1839–1906) uważany jest za jednego z trzech głównych postimpresjonistów (wraz z Paulem Gauguinem i Vincentem van Goghem). Jego twórczość stała się inspiracją dla kubistów (w okresie dystansu wobec założeń impresjonizmu artysta zrezygnował z perspektywy linearnej, korzystając z perspektywy z różnych punktów widzenia) i fowistów, u których około 1908 roku pod wpływem twórczości Cezanne’a nastąpił zwrot ku rozwiązaniom formalnym kubiistów. Z inspiracji dziełami tego malarza kształtowało swój warsztat i wyobraźnię plastyczną wielu czołowych przedstawicieli modernizmu początku dwudziestego stulecia, którzy uważali go za prekursora współczesnego malarstwa. Nie sposób wymienić ich wszystkich. Pod wpływem Cezanne’a pozostawali przez pewien okres (a także przeobrażali swój warsztat twórczy: Emile-Otton Friesz (1879–1949), Marcel Gromaire (1892–1971), czołowy przedstawiciel ekspresjonizmu niemieckiego – Wassily Kandinsky (1866–1944), Chaim Soutine (1893–1943), Rik Wouters (1882– 916) – który w swojej twórczości próbował dokonać syntezy sztuki Cezanne’a i Ensora. Malarstwo Cezanne’a wywarło duże wrażenie na przebywającym w 1903 roku

w Paryżu Maksie Beckmannie (1884–1950); nowy kierunek swemu malarstwu nadał Georges Braque (1884–1882) po obejrzeniu wystawy Cezanne’a w czasie Salonu Jesiennego. Twórczością Cezanne’a fascynował się Marc Chagall (1887–1985), którego wczesna twórczość ze względu na dynamikę ukazanych w obrazach przeżyć wewnętrznych była bliska dokonaniom ekspresjonistów niemieckich. Pod wpływem obrazów Cezanne’a Robert Delaunay (1885–1941) zbliżył się (w 1908 roku) do kubizmu, stosując geometryczne uproszczenia i modelując przedstawiany wizerunek rzeczywistości kolorem.

Andre Derain (1880–1954) na początku swej drogi artystycznej, zainspirowany twórczością francuskiego postimpresjonisty i prekursora kubizmu (którym to kierunkiem był zafascynowany), wypracował charakterystyczny styl, którego wyznacznikami były oryginalne załamania światła i uproszczona przestrzeń. Co ciekawe – po pierwszej wojnie światowej Derain odciął się od wcześniejszych wpływów i podążając własną drogą artystyczną, inspirował się stylem Carraccich, Corota i sztuki pompejańskiej. W swych obrazach hołd naturze, podobnie jak Cezanne, składał August Macke (1887–1914), który w 1908 roku, przebywając w Paryżu, zgłębiał tajniki malarstwa czołowych postimpresjonistów. Zafascynowany sposobem posługiwania się światłem przez Cezanne’a był kolorysta Henri Manguin (1874–1949). Kontakt z twórczością Cezanne’a (a także Gauguina i Rodina) bezpośrednio wpłynął na twórczość Pauli Modersohn-Becker (jednej z dwóch najbardziej oryginalnych malarzek z początku XX wieku), zaliczanej do pierwszych ekspresjonistek niemieckich. Swym obrazom nadawała *powściągliwą radość i świetlistość, jednocześnie upraszczając formy wzorem z Cezanne’a. Wykorzystywała ekspresyjne możliwości koloru dla wyrażenia uczuć, tym samym wyznaczając w Niemczech drogę, którą wkrótce podążyli ekspresjoniści*⁴⁵. Amadeo Modigliani (1884–1920) pod wpływem obrazów Cezanne’a (a także zainspirowany afrykańską rzeźbą) *poprzez deformację doszedł do intensywnej ekspresji*⁴⁶.

Henri Matisse nazwał Cezanne’a „ojcem wszystkich malarzy”. *Sam zaś Cezanne powiedział, że malarz taki jak on, tej co on miary, zjawia się na świecie raz na dwieście lat. Ta „emocjonalna” chronologia sprawdza się niemal ściśle, gdy szukamy wśród artystów francuskich; przed nim był dopiero Poussin. Mimo uwielbienia, jakie wolno nam żywić do Watteau i Chardina, dla Ingres’a i Corota, dla wielkich dzieł Delacroix, dla Courbety, między pierwszą połową wieku a końcem wieku XIX tylko*

dwóch malarzy tego kraju tak bezwzględnie przebijają się przez czas, jak Poussin i Cezanne⁴⁷. Można polemizować z takim uzasadnieniem, nie ulega jednak wątpliwości, że czołowego francuskiego postimpresjonistę, prekursora ważnych kierunków dwudziestego stulecia można określić mianem „silnego twórcy”.

Cezanne był właściwie samoukiem. Za jedyne prawdziwego jego doradcę i przewodnika w początkowym okresie twórczości uznać można tylko Camille'a Pissarra, któremu tak wiele zawdzięczali również Gauguin i van Gogh. Na początku lat siedemdziesiątych przeżył i przyswoił sobie doświadczenia impresjonizmu. Od razu jednak nadał im zdecydowanie własny, skrajnie osobisty ton⁴⁸. I ów osobisty ton konsekwentnie dominował w poszukiwaniach twórczych Mistrza. Istotne dla głównych kategorii niniejszej pracy (kategorii wpływu i określenia stosunku prekursorów i „silnych twórców”) wydaje się przytoczenie przemysłów Cezanne'a dotyczących wzajemnych relacji artysty i tradycji. W liście do młodego malarza Cezanne napisał: *Bez względu na to, kto jest Pana ulubionym mistrzem, ów mistrz powinien być dla Pana jedynie orientacją. Inaczej będzie Pan robił pastisze tylko. Przy pewnym odczuciu natury i zdolnościach [...] powinien Pan dojść do pokazania siebie; rady, metoda innego artysty nie mogą zmieniać pańskiego sposobu odczuwania. Jeśli chwilowo jest Pan pod wpływem artysty starszego do Pana, niech Pan będzie pewien, że od momentu, kiedy zacznie Pan czuć po swojemu, Pana własne wzruszenie wyjdzie na jaw, wywalczy sobie miejsce, weźmie górę; wiara w siebie to dobra metoda budowania i Pan musi ją zdobyć⁴⁹*. Mimo świadomości znaczenia i oryginalności swej twórczości Paul Cezanne w pokorze doceniał wartość i rolę Tradycji. W jednym z listów stwierdził: *W moim rozumieniu artysta nie pragnie zastąpić przeszłości, dorzuca tylko do niej nowe ogniwo⁵⁰*.

Określany mianem prekursora niemieckiego ekspresjonizmu, inny czołowy francuski postimpresjonista, Eugene Henri Paul Gauguin (1848–1903) był twórcą wszechstronnym, realizującym się w wielu obszarach sztuk plastycznych (malarstwie, rzeźbie, grafice, ceramice); w czasie pobytu na Tahiti napisał dwie książki o życiu i wierzeniach Maorysów. Historycy sztuki zgodnie podkreślają wpływ Gauguina na artystyczne realizacje wielu twórców przełomu wieków, w tym głównie reprezentantów francuskiej awangardy i takich artystów, jak m.in. Picasso (tuż przed okresem niebieskim artysta wypracował styl witrażowy – rozmieszczone regularnie szerokie barwne plamy ujęte w wyraźną linię konturu) i Matisse.

Droga twórcza Gauguina zaczyna się od pasji; ustabilizowany życiowo urzędnik bankowy, kolekcjoner sztuki, był samoukiem i samodzielnie amatorsko malował swoje pierwsze obrazy aż do 1874 roku, kiedy to zaczął tworzyć pod kierunkiem Pissarra. Od 1880 roku rozpoczyna się fascynacja dokonaniem impresjonistów (rozwiązaniami formalnymi, literackością), z którymi Gauguin nawiązał ściślejszą współpracę (brał udział w ich IV i V wystawie). Poszukując własnych rozwiązań artystycznych, nowej literackości swoich dzieł, zwraca się Gauguin ku symbolizmowi w malarstwie. Uważa się, że pierwszym ważnym, dojrzałym dziełem artysty (w którym manifestuje się jego niezależność artystyczna) jest *Wizja po kazaniu czyli Walka Jakuba z Aniołem*, obraz z 1888 roku. W zakresie rozwiązań formalnych uwagę zwracają sylwetowe kształty ujęte w mocny kontur, dominanta kolorów, stanowiących element dekoracyjny i zarazem ekspresyjny, służący ukazaniu ducha i umysłu artysty.

Od roku 1887 życie Gauguina zmieniło się w jedną niemal nieprzerwaną ucieczkę od siebie i w poszukiwaniu siebie, ucieczkę od „starego świata” w poszukiwaniu świata nieskażonego cywilizacją, świata pierwotnych, „prymitywnych”, instynktownych uczuć i wyobrażeń, w poszukiwaniu jakiegos ziemskiego raju, gdzie nie rządzi pieniądź, gdzie nie żyje się pod presją martwych konwencji, gdzie niczym jeszcze nienaruszony panuje czysty „stan natury”⁵¹. W powrocie z podróży na Martynikę [...] „odkrył” Gauguin Bretanię, kraj, w którym niemal nietknięte zdawało się trwać średniowiecze: w naiwnej wierze, w surowych obyczajach, w architekturze i ubiorach⁵². W Bretanii Artysta związał się ze Szkołą w Pont Aven, gdzie odgrywał rolę przywódcy, teoretyka, skupiając wokół siebie zafascynowanych jego malarstwem, teoriami i osobowością malarzy, którzy w poszukiwaniu nowego plastycznego stylu skłaniali się ku symbolizmowi. Po latach do roli tej będzie próbował bezskutecznie powrócić; artyści tworzący Szkołę będą podążać swoimi drogami twórczymi, niezależnymi już od dominującego wpływu Gauguina.

Uważa się, że twórczość Gauguina z okresu bretońskiego stała się zaczynem fowizmu, nabizmu i symbolizmu w malarstwie. W tym czasie artysta uwalnia się od zasad perspektywy i światłocienia, poszukuje inspiracji w drzeworytach japońskich i w realizacjach prymitywistów. W latach dziewięćdziesiątych przebywał Gauguin (z krótkimi przerwami) na Tahiti. Na wyspach Oceanii poszukiwał źródeł życia, źródeł (i sposobu) malarskiej ekspresji, własnej, nieczym nieskrępowanej, drogi twórczej. Zafascynowany sztuką ludów

polinezyjskich, wprowadził na salony wystawiennicze sztukę Afryki i Azji, nadając rangę twórczości głównie ludów Polinezji. Kolorom swych obrazów tego okresu nadał większą intensywność i blask, zaczął stosować wiele prostych technik, wyeliminował przejścia kolorów i odcieni, stosował uproszczoną kompozycję. Dążąc do wypracowania własnego nowego stylu, podjął Gauguin swoistą walkę z dotychczasowymi wzorami i wyznacznikami dzieła malarskiego. W swoim pamiętniku napisał: *Czemuż wahałem się, zamiast dać spłynąć na płótno całej tej słonecznej radości? Ach, stare rutyny Europy! Lękliwość ekspresji zwyrodniałych ras!*⁵³

Obrazem, który stanowi swoisty autokomentarz twórczy i zarazem artystyczny testament Gauguina, jest pochodzące z 1987 roku dzieło o wymownym tytule *Skąd przychodzimy? Czym jesteśmy? Dokąd idziemy?* Artysta sam dokonał kilku obszernych opisów swojego obrazu. W liście do Charlesa Morice'a (lipiec 1901) pokonany chorobą Gauguin wyraża pragnienie poprawy, ukończenia swego dzieła, które z perspektywy doświadczeń wydało mu się niepełne: *Myślę, że ów czynnik zupełnej dziczy, ta całkowita samotność da mi przed śmiercią ostatni płomień entuzjazmu, odmładzający moją wyobraźnię i spowoduje spełnienie mego talentu*⁵⁴. W tym samym liście – podejmującym próbę objaśnienia idei swojej twórczości – stawia Gauguin ważne i pełne goryczy pytanie: *Dlaczego w obliczu dzieła krytyk szuka punktów odniesienia do dawnych idei i innych autorów?*⁵⁵

Z ekspresjonistów niemieckich szczególnie artyści skupieni wokół drezdeńskiej grupy Die Brücke (podobnie jak fowiści) wskazywali jako swych inspiratorów i poprzedników van Gogha i Gauguina (a także Seurata i Muncha). W odróżnieniu jednak od fowistów, którzy, podobnie jak Gauguin, operowali szerokimi plamami barw, czerpiąc głównie inspirację ze stylu Mistrza, artyści z Die Brücke odwoływali się do ducha jego malarstwa. W ich realizacjach *przejaskrawienie i brutalność służyły wyrażeniu pierwotnej wspólnoty*⁵⁶. Poszukiwanie związków z naturą znalazło swój wyraz w tematyce obrazów – w początkowym okresie dominował pejzaż lub pejzaż jako tło akcji. Około 1910 roku pod wpływem nowych poszukiwań i odkryć ukształtował się „styl Die Brücke”; [...] *z prostych i wyraźnych konturów [...], z czystych kolorów nakładanych na duże powierzchnie rozwinęła się płaska struktura*⁵⁷.

Często podkreśla się podobieństwo między początkowymi dokonaniami grupy Die Brücke a fowistami, wskazując tych drugich

jako źródło inspiracji artystycznych ekspresjonistów czy nawet jako odłam ekspresjonizmu, którego przedstawiciele nie eksponują w swych dziełach „płaszczyzny dramaturgicznej i intelektualnej”. W publikacjach słownikowych wskazuje się fowizm jako jeden z dwóch kierunków (obok ekspresjonizmu), które dały początek dwudziestowiecznej rewolucji w sztuce. Zdania w tej kwestii nie są więc jednoznaczne.

Fowiści (fr. *des fauves* – dzikie zwierzęta) to grupa malarzy skupionych wokół Henri'ego Matisse'a (1869–1954), którzy wspólnie (w latach 1905–1908) poszukiwali nowych form plastycznego wyrazu. Artyści nie tworzyli szkoły o określonym programie artystycznym; założeniem grupy było, by każdy twórca przejawiał własną indywidualność. W obrazach fowistów, których tematyka oscylowała wokół pejzaży, osób i przedmiotów codziennego życia, dominuje żywiołowość i wezwanie do spontanicznego przeżywania świata. Cechą warsztatu malarskiego było uproszczenie środków wyrazu; dominował zredukowany (niekiedy niemalże zdeformowany) rysunek i kolor (jaskrawe i kontrastowe barwne plamy). Podstawową techniką malarską fowistów było odcisnięcie śladu pędzla pod wpływem pierwszego impulsu.

Warto przypomnieć, że również fowiści interesowali się sztuką ludów prymitywnych; jeden z przedstawicieli grupy, Andre Derain, wprowadził do sztuki współczesnej sztukę murzyńską. Trudno niekiedy jednoznacznie wykazać wzajemne wpływy i zależności, tym bardziej że drogi fowistów rozeszły się dość szybko, tworząc dalej artyści oscylowali wokół ekspresjonizmu. Faktem bezsprzecznym jest znajomość dzieł fowistów wśród znamienitych przedstawicieli ekspresjonizmu niemieckiego. Prawdopodobnie główny animator i założyciel drezdeńskiej grupy, Kirchner, oglądał berlińską wystawę Matisse'a. Twórczością tego malarza zafascynował się podczas swojej podróży do Paryża w 1908 roku wszechstronnie uzdolniony Max Pechstein (1881–1955), który był inicjatorem wystawienia prac fowistów na wystawie Die Brücke (we wrześniu tego samego roku).

Główny animator fowistycznego kierunku, Henri Matisse, świadomą pracę nad kształtowaniem swego warsztatu malarskiego rozpoczął w pracowni Gustave'a Moreau, który – co warto przypomnieć – zalecał swoim uczniom kopiowanie dzieł prezentowanych w Luwrze, a także podpatrywanie i utrwalanie na rysunku życia ulicy. W późniejszym okresie, pod wpływem kontaktów z Pissarrem,

odkrywał Matisse potęgę koloru. Wkrótce skierował się w stronę neoimpresjonizmu, kierunku, o którym Signac napisał: [...] *charakteryzujący się poszukiwaniem całkowitej czystości i pełnej harmonii, jest logiczną ekspansją impresjonizmu. Adepti nowej techniki zebrali jedynie, uporządkowali i rozwinęli poszukiwania swoich poprzedników*⁵⁸. Odkrywając własną drogę twórczą – jak zostało już wskazane – zainicjował działalność fowistów. Konsekwentnie kontynuował poszukiwania swoich rozwiązań malarskich; dążył do wzmocnienia ekspresji barw przez silne ich skonstrastowanie, w swych obrazach zestawiał czyste kolory, które często nie miały żadnego odniesienia do rzeczywistego świata. W odróżnieniu od ekspresjonistów niemieckich, Matisse *pojmował ekspresję w sposób malarski, a nie literacki czy na sposób teatru. „Moim zdaniem, ekspresja nie znajduje wyrazu w uczuciu, które płonie w twarzy lub jest ewidentne dzięki gwałtownym gestom. Jest ona w całej dyspozycji mojego obrazu”*⁵⁹.

Pod wpływem Matisse’a kształtowało swą drogę twórczą wielu artystów niezwiązanych z grupą fowistów. Przykładowo, zaprzyjaźniony (około 1904 roku) z Matissem Emile-Otton Frisz (1879–1949) zajął się studiowaniem czystego koloru. Zafascynowany żywymi kolorami Aleksiej Jawlenski (1864–1941), będąc pod wpływem Matisse’a, uważał, że to przedstawione na płótnie przedmioty winny wywoływać zestawienia użytych barw, tworzyć *harmonię przerywaną barwami, aby [...] „przedstawić rzeczy, które istnieją, nie istniejąc”*⁶⁰. Pod wpływem Matisse’a (a także Cezanne’a i Pissarra) pozostawał przez pewien czas, tworzący głównie w Monachium, Wassily Kandinsky (1866–1944), który w swych pejzażach odkrywał siłę oddziaływania kolorów. Pod wpływem kontaktu z Matiss’em do fowistów zbliżył się kolorysta Heinrich Neuen (1880–1940). Prace Matisse’a wywarły duży wpływ na malarstwo Maxa Bechsteina (w latach 1911–1912), który kreował na swych obrazach „kolorową wizję świata”, *jaskrawe ostre kolory, które rozkładał regularnie na dużych płaszczyznach, wyrażały silny, pierwotny temperament artysty*⁶¹. Znamienne jest, że działającą w latach 1908–1911 *Akademie Matisse* ukończyło *około stu adeptów, lecz byli to jedynie powierzchowni naśladowcy. Matisse, który wywarł ogromny wpływ na całe pokolenia malarzy, poświęcił się wtedy (od 1911 roku) wyłącznie własnej sztuce*⁶², oddalając się coraz bardziej od tendencji artystycznych epoki.

Przywołując sylwetki wielkich prekursorów niemieckiego ekspresjonizmu, nie sposób pominąć niezwykle barwną postać – charyzmatycznego Gustawa Klimta (1862–1918). W wielu notach biograficznych

można spotkać informację, że Klimt był nie tylko największym wiedeńskim artystą XX wieku, ale również jednym z największych ze swego pokolenia. Zgodnie z tradycjami rodzinnymi i wykształceniem (w Szkole Rzemiosł i Sztuk przy Wiedeńskim Muzeum Sztuki i Przemysłu) młody artysta zdobywał pierwsze doświadczenia zawodowe jako wykonawca prac dekoratorskich. W 1897 roku z inicjatywy głównie Klimta zostało założone artystyczne ugrupowanie – *Stowarzyszenie Artystów Austriackich Secesja*. Rok później powstał istotny dla drogi twórczej obraz *Pallas Atena*, na którym bogini została ukazana na tle inspirowanym attyckim malarstwem waz czarnofigurowych z VI wieku p.n.e. Klimt często nawiązywał w swych obrazach do rozwiązań formalnych malarstwa freskowego, sztuki i mozaiki greckiej, egipskiej i asyryjskiej, które to techniki poznał podczas studiów. Prace wiedeńskiego secesjonisty stały się inspiracją dla wielu współczesnych mu artystów.

Na początku swej drogi twórczej sztukę Klimta poznał, tworzący głównie w Wiedniu, jeden z czołowych przedstawicieli austriackiego ekspresjonizmu, Oskar Kokoschka, który w tamtym okresie pozostawał również pod wpływem dzieł van Gogha i sztuki Dalekiego Wschodu. Całkowicie indywidualny i nowatorski styl drugiego z wybitnych przedstawicieli wiedeńskiej ekspresji, Egon Schiele, kształtował się pod wpływem Secesji Wiedeńskiej i twórczości Gustawa Klimta, którego młody artysta poznał w 1907 roku. Obu twórców łączyła szczególna więź (początkowo była to relacja mistrz-uczeń); Klimt wprowadził Schielego w środowisko twórców propagujących secesję i, zafascynowany głównie malarstwem Klimta, Schiele stał się w tamtym okresie ważnym przedstawicielem tego kierunku. Ostatecznie artysta wypracował swój własny ascetyczny styl (charakteryzujący się m.in. surowymi, ostrymi liniami), który zdecydowanie odróżniał się od bogato udekorowanych, rozłożonych realizacji Klimta.

Ważnym źródłem inspiracji dla niezwyklej ekspresji, charakterystycznej szczególnie dla artystów skupionych głównie wokół grupy *Die Brücke*, były zbiory drezdeńskiego Muzeum Etnograficznego: drewniane figurki z wysp południowego Pacyfiku, rzeźbione pnie z Karolin, maski z Archipelagu Bismarcka. Fascynacja sztuką Afryki i Oceanii była wyrazem poszukiwania zbiorowych „źródeł”, sięgających nieuchwytną „esencji” twórczości ludzkiej⁶³, potrzebą poszukiwania nieskażonych autentycznych źródeł. Artyści przeciwstawiali się tym

samym dziedzictwu propagowanemu przez akademików. Pierwszy rękopis planowanej przez Noldego książki o sztuce plemiennnej rozpoczynał się następująco: 1. „Największą sztukę widzimy u Greków. W malarstwie Rafael jest najwspanialszym ze wszystkich mistrzów”. Tego uczył każdy nauczyciel jeszcze dwadzieścia czy trzydzieści lat temu. 2. Od tamtej pory niektóre rzeczy uległy zmianie. Nie lubimy już Rafaela, a rzeźby tak zwanego złotego wieku sztuki greckiej pozostawiają nas obojętnymi. Ideały naszych poprzedników nie są naszymi ideałami. Mniej podobają nam się prace, za którymi od wieków stały wielkie nazwiska. Wyrafinowani artyści w zgiełku i zamęcie swoich czasów tworzyli sztukę papieży i pałaców. My cenimy i kochamy pracujących w swoich warsztatach bezpretensjonalnych ludzi, o których dziś prawie nic nie wiemy, za ich proste i wyraźnie ciosane rzeźby w katedrach w Naumburgu, Magdeburgu czy Bambergu⁶⁴.

W swych poszukiwaniach autentycznych źródeł i inspiracji, będących swoistą artystyczną konfrontacją z niemiecką kulturową spuścizną, ekspresjoniści odkrywali dla siebie sztukę dawnych mistrzów. Zafascynowani średniowieczną niemiecką sztuką gotycką (Dürerem, Cranachem, Grünewaldem) dostrzegali w niej głęboką szczerość i uczciwość. Powszechnie czytane książki, takie jak „Formprobleme der Gotik” (Problem formy w sztuce gotyckiej) Wilhelma Worringera z 1912 roku, wyjaśniały znaczenie „Kunstwollen”, czyli woli sztuki w niemieckim gotyku, która współbrzmiała z duchem ekspresjonizmu. Kirchner przez większość życia miał zawsze pod ręką album ze szkicami Dürera. On sam, Nolde i wielu innych widzieli w sztuce XV i XVI wieku wartości, które starali się pielegnować w swojej własnej radykalnej, nowatorskiej twórczości⁶⁵. John Willett wskazuje, że istniał także decydujący, wybitnie niemiecki element, który stanowił część o wiele starszej, głęboko zakorzenionej tradycji⁶⁶, przywołując jako przykład twórczość szesnastowiecznego malarza Matthiasa Nitharta zwanego Grunwaldem. Jego wspaniały Ołtarz z Isenheim [...] zwrócił uwagę Huysmansa (francuskiego pisarza): „jest to rodzaj tajfunu sztuki niepohamowanej, które porywa cię, gdy przejdiesz obok... odchodzisz w stanie trwającej halucynacji”⁶⁷.

Inspiracje artystyczne czasów odległych były na tyle silne, że wpływ dawnych mistrzów był wyraźnie wskazywany zarówno przez historyków sztuki, jak i samych artystów (dumnych kontynuatorów tradycji). Przykładowo jeden z najzdolniejszych członków grupy Die Pathetiker (Patetycy), Ludwig Meidner (1884–1966) powołał się na tradycję rysunku wywodzącą się od Boscha, Brueghla, Wallota, Hogartha, Schongauera, Dürera, Altdorfera i Urs Grafa, z których ostatni

szczególnie antycypował pewne cechy jego własnych, dekoracyjnie pojętych, apokaliptycznych dzieł¹⁶⁸. Zamiłowanie do deformacji i groteski skłaniało ekspresjonistów do popularyzowania i twórczego wykorzystywania różnych czasowo odległych realizacji, reprezentatywnych dla tego rodzaju ekspresji. Sięgano przykładowo do *Groteskenfolge*, drzeworytów i ulotek z czasów kontrreformacji. Dużym zainteresowaniem cieszyły się dziewiętnastowieczne ilustracje książek dla dzieci (*Struwwelpeter*, czyli opowieść o Piotrze Straszysio, tytułowej postaci książki frankfurckiego lekarza Heinricha Hoffmana) czy satyryczne wierszowane opowiadania kreskowe niemieckiego autora Wilhelma Buscha, uważanego za praojca komiksu.

SŁOWA KLUCZOWE: **HAROLD BLOOM, TRADYCJA, PREKURSOR, WPŁYW, PODMIOTOWOŚĆ, INSPIRACJA, EKSPRESJONIZM**

BIBLIOGRAFIA

1. *Artyści o sztuce. Od van Gogha do Picassa*. Wybór i opracowanie E. Grabska i H. Morawska, Warszawa 1963.
2. Bassie Ashley, *Ekspresjonizm*, przekł. Joanna Tyczyńska, Warszawa 2006.
3. Benn Gottfried, *Liryka dekady ekspresjonistycznej*, przełożył Jacek ST. Buras, „Literatura na Świecie”, 10 (147), Warszawa 1983.
4. Bergson Henri, *Ewolucja twórcza*, tłum. F. Znaniński, Książka i Wiedza, Warszawa 1957, Kraków 2004.
5. Bielik-Robson Agata, *Inna nowoczesność. Pytania o wspólną formułę duchowości*, Kraków 2000.
6. Bloom Harold, *The Anatomy of Influence: Literature as a Way of Life*, Yale 2011.
7. Bloom Harold, *Lęk przed wpływem. Teoria poezji*, przekł. Agata Bielik-Robson, Marcin Szuster, Kraków 2002.
8. Cezanne Paul, *Listy*, zebrał, oprac., wstępem i komentarzem opatrzył J. Rewald, tłum. J. Guze, Warszawa 1968.
9. Gustav Klimt 1862–1918, tłum. Edyta Tomczyk, Warszawa 2005.
10. Herbut A., *Heretycy sztuki*, witrynaczasopism.pl/pl/gazeta/111/1276/1567 (*Witryna Czasopism.pl*, nr 2 (204) z dnia 20 stycznia 2008).
11. Juszczak Wiesław, *Postimpresjoniści*, Warszawa 1975.
12. Kępiński Zdzisław, *Impresjonizm*, Warszawa 1982.
13. Kuźma Erazm, *Z problemów świadomości literackiej i artystycznej ekspresjonizmu w Polsce*, seria *Z dziejów form artystycznych w literaturze polskiej*, tom XLIV, 1976.
14. Lionel Richard, *Encyklopedia ekspresjonizmu*, przekład Dorota Górna, Warszawa 1996.
15. Lipszyc Adam, *Między ludziami. Koncepcja podmiotowości w pismach Harolda Blooma z nieustającym odniesieniem do podmiotoburstwa*, Kraków 2004.

16. Nietzsche Friedrich, *Narodziny tragedii albo Grecy i pesymizm*, tłum. B. Baran, Aletheia 2011.
 17. Nietzsche Friedrich, *Tako rzecze Zaratustra*, tłum. W. Berent, Vesper 2006.
 18. Ples Marta, *Człowiek według twórców teatru ekspresjonizmu niemieckiego, teorie, inspiracje, poszukiwania artystyczne*, www.anthropos.us.edu.pl/anthropos2/teksty/ples.htm (data dostępu: 03.07.15).
 19. Stopczyk S., *Malarstwo polskie, Ekspresjonizm*, Warszawa 1987.
 20. *Wątki erotyczne w Jugendstilu*, [w:] *Sztuka a erotyka. Materiały Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki, Łódź*, red. W. Staniszeńska, Warszawa 1995.
 21. Willett John, *Ekspresjonizm*, Warszawa 1976.
 22. Wróblewska T., *Podstawy i początki ekspresjonizmu niemieckiego*, „Dialog” 1966 nr 12.
 23. Zwolińska Krystyna, Malicki Zaslav, *Mały słownik terminów plastycznych*, Warszawa 1974.
-
1. A. Lipszyc, *Międzyludzkie, Koncepcja podmiotowości w pismach Harolda Blooma z nieustającym odniesieniem do podmiotoburstwa*, Kraków 2004, s. 7.
 2. H. Bloom, *Lęk przed wpływem. Teoria poezji*, Kraków 2002, s. 9.
 3. A. Lipszyc, op. cit., s. 11.
 4. A. Bielik-Robson, *Sześć dni stworzenia. Harolda Blooma mitologia twórczości* [w:] H. Bloom, op. cit., s. 209.
 5. H. Bloom, op. cit., s. 49.
 6. A. Bielik-Robson, *Inna nowoczesność. Pytania o współczesną formułę duchowości*, Kraków 2000, s. 88.
 7. H. Bloom, op. cit., s. 11.
 8. A. Bielik-Robson, *Sześć dni stworzenia...*, op. cit., s. 210.
 9. H. Bloom, op. cit., s. 55.
 10. Szczegółowa prezentacja rewizjonistycznych zwarć będzie poprzedzać analizę etapów drogi twórczej wrocławskiego artysty Zdzisława Nitki. Na marginesie należy dodać, że do mojej koncepcji opublikowanej w artykule *Ekspresjonizm i dekonstrukcjonizm. O możliwości* zastosowania teorii Harolda Blooma w interpretacji dzieła sztuki, [w:] „Dyskurs”, Pismo Naukowo-Artystyczne ASP we Wrocławiu Nr 16/2013, s. 218–234, nie powołując się na źródło, odwołał się Andrzej Jarosz w tekście *Zdzisław Nitka* [w:] *Zdzisław Nitka*, Wrocław 2014, s. 30.
 11. A. Lipszyc, op. cit., s. 25.
 12. H. Bloom, op. cit., s. 197.
 13. K. Zwolińska, Z. Malicki, *Mały słownik terminów plastycznych*, Warszawa 1974, s. 92.
 14. R. Lionel, *Encyklopedia ekspresjonizmu*, przekład Dorota Górna, 1996, s. 24.
 15. R. Lionel, op. cit., s. 43.
 16. G. Benn, *Liryka dekady ekspresjonistycznej*, przełożył Jacek St. Buras, [w:] „Literatura na Świecie”, nr 10 (147), Warszawa 1983, s. 19–20.
 17. J. Willett, *Ekspresjonizm*, Warszawa 1976, s. 12.
 18. G. Benn, op. cit., s. 11.
 19. Kategoria *homo rhetoricus* została obszernie zaprezentowana

- w publikacji M. M. Kani, *Żywioły wyobraźni*, Kraków 2014.
- 20 R. Lionel, op. cit., s. 164.
- 21 M. Ples, *Człowiek według twórców teatru ekspresjonizmu niemieckiego, teorie, inspiracje, poszukiwania artystyczne*, www.anthropos.us.edu.pl/anthropos2/teksty/ples.htm
- 22 A. Bassie, *Ekspresjonizm*, przekł. Joanna Tyczyńska, Warszawa 2006, s. 40.
- 23 R. Lionel, op. cit., s. 126.
- 24 E. Kuźma, op. cit., s. 19.
- 25 Ibidem, s. 19.
- 26 J. Willett, op. cit., s. 23.
- 27 A. Bassie, op. cit., s. 40.
- 28 G. Benn, op. cit., s. 9.
- 29 E. Kuźma, op. cit. s. 92.
- 30 E. Kuźma, *Z problemów świadomości literackiej i artystycznej ekspresjonizmu w Polsce, seria Z dziejów form artystycznych w literaturze polskiej*, tom XLIV, 1976, s. 13.
- 31 Ibidem, s. 19.
- 32 Ibidem., s. 32.
- 33 A. Bassie, op. cit., s. 14.
- 34 Ibidem, s. 37.
- 35 R. Lionel, op. cit., s. 273.
- 36 Ibidem, s. 329.
- 37 *Gustav Klimt 1862 1918*, tłumaczenie Edyta Tomczyk, Warszawa 2005, s. 57.
- 38 A. Bassie, op. cit., s. 75.
- 39 A. Herbut, *Heretycy sztuki*, Witryna Czasopism. pl, nr 2 (204) z dnia 20 stycznia 2008; witrynazczasopism.pl/gazeta/111/1276/1567
- 40 R. Lionel, op. cit., s. 28.
- 41 J. Willett, op. cit., s. 27.
- 42 Ibidem, s. 28.
- 43 R. Lionel, op. cit., s. 9.
- 44 J. Willett, op. cit., s. 111.
- 45 R. Lionel, op. cit., s. 108.
- 46 Ibidem, s. 109.
- 47 W. Juszcak, *Postimpresjoniści*, Warszawa 1975, s. 165.
- 48 Ibidem, s. 172–173.
- 49 P. Cezanne, *Listy*, zebrał, oprac., wstępem i komentarzem opatrzył J. Rewald, tłum. J. Guze, Warszawa 1968, s. 267.
- 50 P. Cezanne, op. cit., s. 273.
- 51 W. Juszcak, op. cit., s. 75.
- 52 Ibidem, s. 75–76.
- 53 P. Gauguin, *Noa – Noa*, Kraków 1959, s. 28 [w:] Wiesław Juszcak, op. cit., s. 82.
- 54 *Artyści o sztuce. Od van Gogha do Picassa*, wybór i oprac. E. Grabska i H. Morawska, Warszawa 1963, s. 33.
- 55 Ibidem, s. 34.
- 56 R. Lionel, op. cit., s. 17.
- 57 Ibidem, s. 85.
- 58 Z. Kępiński, *Impresjonizm*, Warszawa 1982, s. 268.
- 59 J. Willett, op. cit., s. 32.
- 60 R. Lionel, op. cit., s. 77.
- 61 Ibidem, s. 117.
- 62 Ibidem, s. 106.
- 63 A. Bassie, op. cit., s. 25.
- 64 Ibidem, s. 32–33.
- 65 Ibidem, s. 33.
- 66 J. Willett, op. cit., s. 47.
- 67 Ibidem, s. 48.
- 68 Ibidem, s. 48.

Manfred Bator

PAINTER IN ARTISTIC STRUGGLE WITH TRADITION

The Concept of Anxiety as Influenced by Harold Bloom

In a letter to another poet, Wallace Stevens, American poet and essayist, wrote: [...] *I consciously resigned from reading mannered poets such as Eliot or Pound, in order to avoid taking anything from them, even unconsciously.* In contrast to that attitude, young German expressionists with full consciousness seek inspiration at the beginning of their artistic career mainly in post-impressionist movement, discovering in direct or indirect contact (exhibitions) the power of color and their own creative power, due to what did their precursors. In his publication entitled 'The anxiety of influence', Bloom wrote that 'poetic influence is not required to make poets become less original; equally often it makes them more original, though not necessarily better'. The main animators of expressionism in German painting and graphics (Emil Nolde, Max Beckmann, Oskar Kokoschka, George Grosz, Max Bechstein, Ernest Ludwig Kirchner, Vasily Kandinsky, Alexei Jawlenski, Franz Marc, August Macke, Egon Schiele) turned out to be maybe not better than Precursors, but undeniably original. Undoubtedly artistic path of each of these artists can be decomposed according to Bloom's scheme, based on six revisions for allowing to understand ... how one poet walks away from another, which would confirm the legitimacy of using Bloom's philosophical-literary theory in relation to visual arts. Such awareness validates the idea of interpreting artistic career of Polish renown artist Zdzislaw Nitka, who gave his habilitation dissertation the following title: *Painter on the shoulders of the artist – that is a tribute to the masters.*

KEYWORDS: **HAROLD BLOOM, TRADITION, PRECURSOR, INFLUENCE, SUBJECTIVITY, INSPIRATION, EXPRESSIONISM**

