

Ryszard Kasperowicz: Ekspresjonizm – uwaga o duchowej genezie

Franz Marc zamierzał urzeczywistnić taką ideę formy artystycznej, która byłaby w stanie wyrazić naturę taką, jaka ona jest. Nie powinniśmy przedstawiać lasu czy konia „zgodnie z naszym wyobrażeniem o ich wyglądzie”, tylko takimi, „jakie one są naprawdę, jakimi same się czują”. Mogę namalować sarnę, powiada, ale mogę chcieć także namalować obraz „Sarna odczuwa” – pisze Ryszard Kasperowicz dla „Teologii Politycznej Co Tydzień”: „Modzelewski. W kręgu rzeczy (nie)zwykłych”.

Pytanie o intelektualne, czy po prostu teoretyczne, źródła ekspresjonizmu w sztukach wizualnych jest z jednej strony pytaniem, na które ponoć dość nietrudno udzielić odpowiedzi – dość sięgnąć do wypowiedzi Franza Marca czy Kandinskiego. Z drugiej strony ekspresjonizm, jako ruch artystyczny i ideowy, postawił w centrum zagadkowe zjawisko ekspresji artystycznej, gdzie czasem neguje się w ogóle możliwość wyrażania emocji przez wytwory artystyczne – wyrażać potrzeby lub emocje mogą, w literalnym sensie, jedynie żywe istoty. Na dodatek granice między symbolizmem, ekspresjonizmem, futuryzmem czy fowizmem są bardzo płynne, a relacje między tymi ruchami artystycznymi bardzo niejednoznaczne. Analogicznie – mimo powierzchownych, stylowych podobieństw, za dokonaniem – dajmy na to – Kirchnera, Marca czy Kokoschki, by nie wspominać już o odmiennych losach recepcji ekspresjonizmu po II wojnie, kryją się inne

przekonania co do celów i możliwości formy artystycznej, a także na przykład jej politycznych konsekwencji. Dobrym przykładem mogłaby być tutaj politycznie zaangażowana stylistyka Nowej Rzeczowości.

Najogólniej rzecz ujmując, ekspresjonizm przywiązany jest do przekonania, że to przeżycia i wewnętrzne dyspozycje artysty są właściwym źródłem tworzenia – zadaniem staje się znalezienie adekwatnego języka artystycznego, zdolnego do wyrażenia bogactwa i intensywności przeżyć. Język ten wcale jednak nie może być subiektywny; subiektywna jest siła doznań, emocji, przeżyć, lecz sposób ich przekazu powinien być podporządkowany surowej logice formy artystycznej. Owa logika wyrasta z autonomii formy, która nie mieści się ani w realistycznie pojętych strukturach przedstawiania, ani też w konwencjonalnie przyjętych regułach odbioru. Ekspresjonizm – jeśli można użyć tak ogólnikowego pojęcia – dąży do unicestwienia granicy między stanami psychicznymi twórcy i nastawieniem widza; obraz, najczęściej przez zabieg deformacji kształtów świata widzialnego oraz mechanizmy odrealnienia (np. koloru), może wywoływać typowo ekspresjonistyczny efekt wyobcowania (stąd znany problem niezrozumienia, którego słynnym *exemplum* były obrazy Franza Marca, wystawione w hamburskiej Kunsthalle jeszcze przed wybuchem I wojny), ale zasadą oddziaływania miałyby być absolutna bezpośredniość – tak jakby wzięto sobie głęboko do serca uwagę Beethovena, że jego muzyka ma właśnie trafiać **prosto** z serca do serca. Może najlepiej – i z bez wątpienia w sposób autentyczny, tak ceniony przez zwolenników prymatu ekspresji, wypowiedział to w jednym z listów van Gogh: „Inne płótno przedstawia słońce wschodzące nad ruiną młodego zboża; linie biegną w dal, zagony zmiierzają wysoko w górę płótna aż do muru i szeregu liliowych pagórków. Pole jest

fioletowe i zielonożółte. [...] Tutaj, w przeciwieństwie do tamtego płótna, pragnąłem wyrazić ukojenie, wielki spokój” (list do Emila Bernard z 1889 roku).

Przeczytaj również: Jarosław Modzelewski i Gruppa. Walka z cenzurą

Muzyczne inspiracje, tak oczywiste dla europejskiego symbolizmu, są istotne także w przypadku ruchu ekspresjonistycznego. To język muzyki, z czasem zwłaszcza muzyki „czystej”, to znaczy muzyki instrumentalnej, nie związanej ze słowem czy scenicznym gestem, mimo abstrakcyjnego na pozór charakteru, uchodził za model doskonałości formy, także pod względem bezpośredniości jej oddziaływania, jej ekspresji. Z wielu przykładów romantycznych przypomnijmy choćby Wackenrodera, dla którego muzyka jest czystym wyrazem uczuć, językiem najbardziej uniwersalnym, zrozumiałym dla wszystkich. W swojej zasłużenie słynnej rozprawie *O pierwiastku duchowym w sztuce* Kandinsky, oczekując od sztuki ostatecznej realizacji „**kompozycji** czysto malarskiej”, odwołuje się właśnie do wyrazowego efektu tonu muzycznego, który „bezpośrednio” wnika w duszę i znajduje w niej natychmiastowy „oddźwięk” – w sferze malarstwa taką rolę mógłby pełnić, obdarzony psychiczną mocą i symboliczną wymową, kolor, będący „brzmieniem wewnętrznym”, „der innere Klang”, obrazu. To wewnętrzne brzmienie wywiedzione zostaje z koncepcji generałbasu, zastosowanej przez Goethego do dzieła malarskiego.

Forma i kolor, w swoim powiązaniu, w swojej harmonii, mają sens o tyle, o ile wprawiają w poruszenie duszę widza. Artystę Kandinsky porównuje do ręki pianisty, który, uderzając w klawisz instrumentu, wydobywa dźwięk i wprawia duszę „w określoną wibrację”. Toteż nie

mogą być przypadkowe, lecz podporządkowane zasadzie wewnętrznej konieczności. Zasada ta jest warunkiem autonomicznej samoistności budowy dzieła; z drugiej strony musi wywoływać określone reakcje w widzu.

Idea wewnętrznej konieczności ma różną proveniencję, ale kluczowa rola przypadła teoretycznym refleksjom Goethego, który, rozważając swoje odkrycie „prarośliny” podczas wędrówki na Sycylii, porównał proces tworzenia się dzieła, albo jego kształtowania, do procesu wzrostu rośliny, który jest konieczny. Co więcej, odkrycie „prarośliny” nie tylko wyjaśnia niezwykłą różnorodność świata organicznego, ale pozwala też obmyślać wytwory, które co prawda jeszcze nie powstały, ale mogłyby zaistnieć – o ile tylko kształtowałyby się zgodnie z ową wewnętrzną koniecznością.

Kandinsky pisze przeto, że artysta, mając w ręku niejako trzy narzędzia: kolor, formę przedmiotu i wreszcie sam przedmiot, „działa podobnie jak natura”. Toteż także wybór przedmiotu – jeśli ma wywołać odpowiedni efekt na widzu – musi podlegać owej zasadzie wewnętrznej konieczności. Między ekspresją dzieła (tożsamą z jego znaczeniem) a stanem współbrzmiającej z nią, „współ-wibrującej” duszy, zachodzić musi osobliwa izomorfia – w królestwie filozoficzno-psychologizującej estetyki nadawano jej miano „Einfühlung”, wczuwania się – choć niekonieczne zasięg tego fenomenu ograniczano do sztuk, także wytwory natury mogą, dzięki temu, posiadać swoją ekspresję.

Właśnie ta ekspresja rzeczy nabrała dla Franza Marca wymiaru już nie psychologicznie uzasadnianej energii, lecz *stricte* metafizycznego wymiaru. Zafascynowany, jak wielu innych artystów tego czasu, sztuką

prymitywną – między innymi za sprawą autentycznie obecnej w niej sile ekspresji – Marc zamierzał urzeczywistnić taką ideę formy artystycznej, która byłaby uwolniona od naszego postrzegania natury, od tego, jak ona dla nas wygląda, i byłaby w stanie wyrazić naturę taką, jaka ona jest. Nie powinniśmy przedstawiać lasu czy konia „zgodnie z naszym wyobrażeniem o ich wyglądzie”, tylko takimi, „jakie one są naprawdę, jakimi same się czują”. Mogę namalować sarnę, powiada, ale mogę chcieć także namalować obraz „Sarna odczuwa”.

Przeczytaj również: Modzelewski, malarz bardzo realnych onirycznych śnień

Horacy pisał w swojej sztuce poetyckiej: „Si vis me flere, dolendum est primum ipsi tibi” – jeśli chcesz mnie wzruszyć (poeto), sam najpierw musisz się wzruszyć. Jest rzeczą fascynującą, że Marc, jeden z najświetniejszych malarzy przed I wojną, Marc, który poległ na froncie w 1916 roku, odznaczał się nie tylko wyjątkowym rozumieniem logiki formy artystycznej, ale także głęboką samoświadomością twórczą. W jednym z listów, napisanych w 1915 roku z frontu, Marc zawarł spostrzeżenia, będące właściwie podważeniem iluzji sztuki jako bezpośredniej autoekspresji. W liście tym Marc porównuje każdy dobry obraz do rozmowy z samym sobą. Lecz czy to artysta prowadzi swoje *soliloquium* za pomocą formy? Nie tylko – otóż każdy dobry obraz jest jak muzyka Bacha, która – w przeciwieństwie do muzyki Wagnera czy Schönberga – nie potrzebuje słuchacza; muzyka Wagnera żyje tylko w tym, kto się w nią wsłuchuje, „czai się na duszę słuchacza”. I podobnie rzecz się ma z malarstwem Mantegni i Dürera – dzieła tego ostatniego mistrza (oprócz jego drzeworytów, zauważa Marc) bez widzów są martwymi przedmiotami, podczas kiedy obrazy Mantegni żyją także wtedy, gdy nikt ich nie ogląda. Ale gdy ktoś na nie spojrzy, doznaje wstrząsu, gdyż napotyka „tajemnicze, stwarzające samo siebie,

niezależne życie”. Można by rzec, iż w tym właśnie tkwi zasada artystycznej formy i jej wyrazu – że ma ona swoją własną, niezależną egzystencję, i nie poddaje się złudzeniu psychicznego automatyzmu oraz mitowi bezpośredniości, które sprawiły, że tak wiele obrazów ekspresjonistycznych – wbrew intencjom ich autorów – straciły tak wiele ze swojej ostrości, gwałtowności, pierwotności. Marc czasami pisał jednak o poszukiwaniu „czystego odczuwania”. Jeśli forma miałaby z niego wypływać, musiałaby być czymś naturalnym i nieuniknionym: forma jest koniecznym następstwem odczuwania, w taki sam sposób, jak „postawa, gesty” są wyrazem charakteru – taka naturalna konieczność cechuje sztukę prymitywną, dodaje Marc, bizantyjską czy „przedmeksykańską” (tj. prekolumbijską). Dla dawnych twórców forma była czymś samym przez się oczywistym, nawet wręcz nieświadomym, samozrozumiałym następstwem życia. Forma taka przestaje wszelako być czymś subiektywnym, nie jest wyrazem osobowości. Była bowiem pojmowana jako jedność stylu, lecz nie arbitralność czy dowolność ekspresji. W takim napięciu, zawieszeniu pomiędzy klarownością odczuwania a porządkiem formy jawi się Marcowi sens tworzenia artystycznego, którego celem – jeśli wolno wnosić z niezwykłych obrazów tego malarza, w których świat rzeczy nieożywionych zdaje się przenikać i na przemienne wymieniać ożywcze siły ze światem form ożywionych – było przekazanie utajonej energii świata wytworów natury, ukazywanych w perspektywie działania czystej formy, zdolnej do uniesienia jakiegoś pierwotnego, witalistycznie, wręcz panteistycznie odczuwanego świata, odsłoniętego w wizji artystycznej. Dlatego nie dziwi nas, że w innych listach malarz wspomina Nietzschego koncepcję „wiecznego powrotu” jako intelektualnej podstawy dla poszukiwania formy będącej podstawą „czystego uczucia”. Pierworodnym bowiem grzechem ekspresjonizmu była nadzieja, jakże płonna, że można by zatrzeć różnicę między

ekspresją i ekspresją artystyczną. Goethe, któremu teoretycy ekspresjonizmu składali hołd, świetnie o tym widział, czy nie mówił, że tylko w ograniczeniu poznaje się mistrza?

Ryszard Kasperowicz

**Wszystkie artykuły z „Teologii Politycznej Co Tydzień”
[497]: Modzelewski. W kręgu rzeczy (nie)rzeczywistych**

*Dofinansowano ze środków Ministra Kultury i Dziedzictwa
Narodowego pochodzących z Funduszu Promocji Kultury*



Ministerstwo Kultury
i Dziedzictwa Narodowego
