

Elżbieta Kal

Głosa o twórczości Maxa Pechsteina

Acta Cassubiana 6, 209-242

2004

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

ELŻBIETA KAL

GŁOSA O TWÓRCZOŚCI MAXA PECHSTEINA

Malarska i graficzna twórczość Maxa Pechsteina (1881-1955), niemieckiego ekspresjonisty, współzałożyciela grupy „Die Brücke”, w okresie nazizmu uznanego za przedstawiciela „entartete Kunst” i skazanego na nieobecność w oficjalnym życiu artystycznym, posiada bogatą i różnorodną literaturę. Oprócz opracowań ogólnych dotyczących historii i rozwoju tego ruchu – uznawanego za rewolucyjny w sztuce niemieckiej¹ – dzieła Pechsteina dotyczy sporo pozycji monograficznych. Organizowanym licznie, zwłaszcza w latach 80. i 90. XX wieku, wystawom indywidualnym i zbiorowym towarzyszyły zwykle obszerne publikacje, a przodującą rolę w tym względzie odgrywa działalność Brücke-Museum, urządzonego w zbudowanym w 2 połowie lat 60. XX w. funkcjonalistycznym obiekcie projektu Wernera Dütmana, w południowo-zachodniej części Berlina. Jednym z ostatnich przedsięwzięć była – prezentowana także w innych muzeach niemieckich – ekspozycja pt. „Max Pechstein im Brücke-Museum”, z katalogiem pod redakcją Magdaleny Moeller, zawierającym także teksty o wczesnej grafice artysty, prymitywizujących tendencjach w jego *oeuvre* oraz znaczeniu twórczości akwarelowej i rysunkowej². Pięć lat wcześniej berlińskie muzeum

Zob. m.in.: J. Willet, *Ekspresjonizm*, wyd. polskie, Warszawa 1976; tamże ważniejsza dotychczasowa bibliografia; z najnowszych należy wymienić D. Elgera, *Expressionismus. Eine deutsche Kunstrevolution*, Köln 2002, z wcześniejszych – B.S. Myersa, *Die Malerei des Expressionismus, eine Generation im Aufbruch*, Köln 1957.

Max Pechstein. Werke aus dem Brücke-Museum Berlin. Brücke Museum Berlin 9.03.-10.06.2001, Schleswig-Holsteinische Landesmuseen Schloß Gottorf 1.07-9.09.2001, Von der Heydt-Museum Wuppertal 25.11.2001- 27.01.2002, Bietigheim-Bissingen 6.06.-15.09.2001; Katalog wystawy, red. M. Moeller, München 2001, zawiera teksty: M. Moeller, *Max Pechstein* (s. 9-20), J. Dahlmanns, *Die frühe Grafik* (s. 21-28), A. Birtzhälmer, *Auf der Suche nach dem Ursprünglichen* (s. 29-34), T. Belgin, „*Unmittelbar und Unverfälscht*” – *Zeichnungen und Aquarelle* (s. 35-45). Na ekspozycję złożyły się 154 prace, w tym 9 obrazów olejnych, „chefs d’oeuvre” z lat 1906-1925, ponad 70 rysunków i akwareli oraz plansze graficzne i ilustracje książkowe. Edycja w Bissingen miała inny układ (34 obrazy olejne, 1 akwarela) i posiadała oddzielną publikację: *Max Pechstein. Werke aus dem Brücke-Museum Berlin und anderen Sammlungen – Zusätzliche Leihgaben*. Städtische Galerie Bietigheim – Bissingen, 6.07. -15.09.2002, [Kat. wyst.], wstęp: B. Wörwag.

ekspresjonizmu prezentowało – wystawioną później także w Tübingen i Kilonii – retrospektywę malarskiego dorobku Pechsteina, wzbogaconą obszerną publikacją pod redakcją tej samej badaczki, z obszernym opisem biografii oraz studiami na temat rozwoju stylistycznego i poszczególnych faz twórczych, paryskiej podróży i jej znaczenia dla dalszej twórczości, wyprawy na archipelag Palau, wolnościowych i humanistycznych aspektach jego działalności społecznej i plastycznej, losach i krytyce artysty w okresie Trzeciej Rzeszy, kiedy pejzaż pomorski – zawsze go fascynujący – stał się niemal wyłącznym obszarem jego zainteresowań³.

Wyłącznie graficznej twórczości berlińskiego artysty poświęcone jest monumentalne, wyczerpujące opracowanie Güntera Krügera, stanowiące punkt wyjścia dla późniejszych dokonań tegoż i innych autorów w zakresie badania i prezentacji rycin Pechsteina⁴. Trzon pracy stanowi pełny, ilustrowany katalog dzieł, ułożonych w porządku chronologicznym, z podziałem na techniki: litografię, drzeworyt, druk wgłębny (akwafortę, akwatintą, suchą igłę) i inne; w opracowaniu ujęto także plansze odbijane na wtórnie użytym kamieniu litograficznym oraz zaginione, zniszczone bądź o nieznanym miejscu przechowania.

Spory katalog, w opracowaniu Güntera Krügera i Petry Lewey, wydano przy okazji wystawy monograficznej na przełomie 1995/96 roku, której celem była analiza – głównej, jak się wydaje – Pechsteinowskiej koncepcji relacji człowieka i natury⁵. Począwszy od okresu działalności „Die Brücke”, problem ten podejmował w licznych pejzażach i studiach aktów, powstających m.in. w czasie wspólnych pobytów w Moritzburgu, a później indywidualnych, wielokrotnych wypraw artysty na letnie plenery do Nidden na Mierzei Kurońskiej oraz Łeby i Rowów na Pomorzu. Harmonii i „utraconego raju” poszukiwał też Pechstein w czasie podróży na

Max Pechstein. Seine malerisches Werk. Brücke-Museum Berlin 22.12.1996-1.01.1997, Kunsthalle Tübingen 11.01.-1.04.1997, Kunsthalle zu Kiel 20.04.-15.06.1997. [Kat. wyst.], red. M. Moeller, München 1996; zawiera: L. von Rühleben, *Lebensdaten 1881-1955* (s. 11-40), M. Moeller, *Zu Pechsteins Stil und Stilentwicklung* (s. 41-63), M. Hoffmann, *Max Pechstein in Paris* (s. 65-77), B. Lülff, *Die Suche nach dem Ursprünglichen. Max Pechstein und Palau* (s. 79-107), A. Hüneke, *Um Freiheit in der Kunst und um die Menschlichkeit. Max Pechstein in seiner Zeit.* (s. 109-122), R. Manheim, *Max Pechstein – Maler der deutschen Landschaft. Ein Expressionist in der Kunstkritik des Dritten Reiches* (s. 123-128), M. Krause, *Max Pechstein und die Rezeption des deutschen Expressionismus nach 1945* (s. 129-133), 162 tablice barwne, katalog, bibliogr.

G. Krüger, *Das Druckgraphische Werk Max Pechsteins*, Hamburg 1988; por. I. Stillijanov-Nedo, *Zum druckgrafischen Werk Max Pechsteins*, [w:] *Ausstellung – Katalog Max Pechstein, 1981-1955, Druckgrafik.* Museum Ostdeutsche Galerie Regensburg 1989; *Max Pechstein. Grafische Werke.* Ausstellung und Katalog; Jürgen Schilling, Jana Marko, Hamburg-Tölkendorf 1989.

Max Pechstein. Das Ferne Paradies, Gemälde, Zeichnungen, Druckgrafik. Kunstmuseum Spandau Reutlingen 26.11.1995-28.01.1996, Städtisches Museum Zwickau 18.02.-14.04.1996 [Katalog – Ausstellung], red. G. Krüger i P. Lewey, zawiera m.in.: P. Lewey, *Mensch und Natura im Werk von Max Pechstein* (s. 8-44), G. Dietrich, *Aufbruch zu den glücklichen Inseln Anmerkungen zur „Palau-Sehnsucht“* (s. 46-70), B. Grubert-Thurow, *Das ferne Paradies. Pechstein und Palau* (s. 72-96), G. Krüger, *Max Pechstein in Kunstwissenschaft. und Kritik* (s. 96-104). *Lebensdaten* (s. 106).

wyspach archipelagu Palau (1914) i obserwując życie mieszkańców włoskiej rybackiej osady Monterosso al Mare nad Morzem Tyrreńskim (1913, 1924).

W 1996 roku hamburskie Altonauer Museum zorganizowało z własnych zbiorów tematyczną ekspozycję bogatoilustrowanej korespondencji Maxa Pechsteina do zaprzyjaźnionego z nim historyka sztuki, krytyka i marszanda Edwarda Plietzcha⁶. Na wystawę złożyło się ponad osiemdziesiąt rysunków i tekstów z listów, kart pocztowych i życzeń noworocznych, w większości wysyłanych z Nidden, Rowów i Łeby oraz z azylu nad Jeziorem Kozim, gdzie artysta bywał od 1933 r., w którym został pozbawiony tytułu profesora w Pruskiej Akademii Sztuki i objęty zakazem uczestniczenia w państwowym życiu artystycznym. Niedługo później – jak wiadomo – został usunięty z berlińskiej Akademii, a jego prace reprezentowały „sztukę zdegenerowaną” na zaaranżowanym przez hitlerowców monachijskim pokazie „Entartete Kunst” w 1937 r. Pomorskie pejzaże i sceny rodzajowe poczęły wówczas stanowić większość w uprawianej – w myśl prawa III Rzeszy nielegalnie – twórczości Pechsteina. Także w latach 90. ukazało się wznowienie, niezwykle ważnych dla badań, wspomnień artysty, spisanych po zakończeniu wojny (1945/46) i opublikowanych po raz pierwszy w 1960 r. Nowe wydanie, bogato ilustrowane rysunkami, opatrzone ich katalogiem, komentarzem do II wydania i kalendarium, stanowi źródło niewyczerpane, wielokrotnie przywoływane w literaturze, choć – z natury relacji powstałej *ex post* – pisane są z dystansem, bez emocjonalnego zaangażowania właściwego dziennikom czy pamiętnikom.

Autorka posłowania zwróciła jednak uwagę na sugestywne fragmenty dotyczącego życia w otoczeniu natury, tj. pobytów w Monterosso i na wyspach Palau oraz w Nidden, Łebie i in.⁷

Ważna publikacja – katalog opracowany przez Jürgena Schillinga – towarzyszyła prezentacji monograficznej w Unna w 1989 r. Oprócz odautorskiego wstępu⁸ album zawiera pisma Pechsteina, m.in. odezwę pt. *Arbeiten* z 1920 r., teksty polemiczne czy już powojenny artykuł *Sorge um die Kunst* (1948), wspomnienia z podróży itp., a także kalendarium biografii i udziału w wystawach, wreszcie sporo barwnych reprodukcji – co ważne – dzieł także nieczęsto publikowanych.

Prace malarskie, rysunki i fotografie z nadbałtyckich plenerów współzałożyciela grupy „Die Brücke” prezentowano na wystawie w Regensburgu i Kilonii, zorganizowanej w setną rocznicę jego urodzin. Składała się ona z 27 obrazów olej-

„*Mein Lieber Ede...*”. *Künstlerpost von Max Pechstein an Eduard Plietzsch*. Altonauer Museum in Hamburg – Norddeutsches Landesmuseum 27. 03.-28. 07. 1996, [Kat. wyst.], tekst: Ch. Vogel, Hamburg 1996.

M. Pechstein, *Erinnerungen*, posłowie do II wyd.: Karin von Mauer, Deutsche Verlags-Anstalt, Stuttgart 1993, s. 143 i n.

J. Schilling, „*Es wird behauptet, daß der Expressionismus tot sei*”. *Anmerkungen zu Leben und Werk Max Pechstein*, [w:] *Max Pechstein*, Schloß Cappenberg, eine Ausstellung des Kreises Unna, Unna 1989 s. 10-35

nych oraz blisko 200 rysunków (także z listów i kart pocztowych), powstałych w czterdziestoleciu między rokiem 1909 a 1949, tj. pierwszym pobytom w Nidden, a już powojennym plenerem na wyspie Uznam, przez pejzaże z Łeby – wraz ze znanymi, także z wydawnictw popularnych (kalendarzy) *Czerwonymi domami* z 1923 roku – i znad jeziora Gardno, sceny z życia rybaków, portrety, studia aktów etc. Dokumentację wystawy stanowi niezbyt obszerny, ale starannie wydany katalog z tekstem Wenera Timma i odpowiednimi wyjątkami ze wspomnień Pechsteina oraz innych tekstów, m.in. recenzji obrazów z Łeby i Nidden⁹.

Jak wynika z powyższego przeglądu niektórych tylko pozycji z obfitej bibliografii Maxa Pechsteina, badacz podejmujący tę problematykę jest w sytuacji, którą z jednej strony określa niemal zupełny brak literatury w języku polskim, z drugiej efekty pracy nad rekonstrukcją i interpretacją twórczości artysty akcentującego potrzebę wolności, a zarazem uwikłanego w wydarzenia swojej epoki. Komplikacje losów, zmienność sytuacji, w której przyszło mu tworzyć, a także immanentna potrzeba poszukiwania oraz już istniejący dorobek badawczy składają się m.in. na fakt, że działalność Pechsteina ciągle może stanowić źródło naukowych i quasi-naukowych dociekań, nowych odkryć, ponownych odczytań i reinterpretacji.

Praca Andrzeja Czarnika pt. *Pomorskie plenery Maxa Pechsteina*, wydana przez Pomorską Akademię Pedagogiczną w Słupsku, jest pierwszą w polskiej nauce monografią niemieckiego ekspresjonisty, nakierowaną, jak wynika z tytułu, na ten (dosłownie i przenośnie) obszar, który – z wyjątkiem katalogu towarzyszącego wspomnianej wystawie „Ostsee-Bilder” w 1981 r. – nie był dotąd przedmiotem samodzielnej publikacji. W przytoczonych wyżej opracowaniach oraz wspomnieniach Pechsteina informacje o pobytach w Nidden, Łebie i Rowach są dość ogólne, pozbawione szczegółów składających się na kontekst artystycznej działalności. Kontekstualna koncepcja badawcza została określona w odautorskim wstępie: „*Książka ta wychodzi spod pióra historyka – badacza dziejów Pomorza Zachodniego w okresie Republiki Weimarskiej i Trzeciej Rzeszy, co ma oczywisty wpływ na jej treść. Poznajemy twórcę i jego dzieło na tle uwarunkowań społecznych i politycznych, środowiskowych i regionalnych. Nie jest zatem zamierzeniem autora szczegółowe rozważanie problemów, leżących w sferze zainteresowań teoretyków i historyków sztuki*”¹⁰. Trzeba dodać, iż opracowanie A. Czarnika jest kolejną publikacją tego autora dotyczącą niemieckiego artysty. W formie zwartej poprzedziło ją, napisane wspólnie z Isabel Sellheim, studium na temat wątków bałtyckich w jego grafice¹¹ oraz kilka artykułów w periodykach,

⁹ Max Pechstein. *Ostsee-Bilder. Gemälde – Zeichnungen – Photographien*. Ostdeutsche Galerie Regensburg 9.07.-31.08.1981, Stiftung Pommern Kiel 19.09.-8.10.1981, [Kat. wyst.], wstęp: W. Timm, Regensburg 1981.

¹⁰ A. Czarnik, *Pomorskie plenery Maxa Pechsteina*, Słupsk 2003.

¹¹ Tenże i Sellheim. *Bałtyckie motywy w grafice Maxa Pechsteina*. Słupsk 2002.

pracach zbiorowych i drukach okolicznościowych^{1 2}. Książka ostatnia stanowi zatem połączenie, odpowiednio poszerzone i rozbudowane, efektów dotychczasowej pracy nad dziełem Pechsteina w ustrukturalizowaną całość. Konstrukcja narracji jest oparta na faktach biograficznych, z tym że porządek chronologiczny połączony został z – można by rzec – układem tematyczno-topograficznym. Taka strategia dyskursu znana jest z badań przykładowo we wspomnianej pracy Magdaleny Moeller o przemianach stylistycznych w obrazach i grafikach artysty, przy czym – wobec innego i wyraźnie określonego celu badawczego – autorka rozpatruje kolejne fazy w następstwie czasowym, a te wyznaczają także powroty do poprzednich miejsc, np. *Nidden i Moritzburg 1909*, *Ekspresjonizm 1910*, *Nidden 1911*, *Tendencje kubistyczne 1912/13* itd. Moeller szczególnie uważnie analizuje wcześniejszy, najbardziej dynamiczny okres działalności Pechsteina, lata 20. i początek lat 30. łączy w jeden *Zeit der Reife* [Okres dojrzałości] *1919-1932*, z ostatnim pobytom w Nidden, powrotem do Monterosso al. Mare i pierwszymi przyjazdami do Łeby. Dwa ostatnie, syntetycznie potraktowane przedziały to *Czas infamii* [Zeit der Difamierung] *1933-1945* oraz *Epilog* [Ausklang]. Czarnik w swoim opracowaniu koncentruje się na określonych tytułowo miejscach pobytu artysty i związanej z nimi tematyce. Do nich odnoszą się też kolejne nazwy początkowych – z wyjątkiem pierwszego – rozdziałów: *Mierzeja*, w którym autor omawia plenery w Nidden, *Łeba i Rowy*. Następne to *Infamia*, obszernie opisujący wydarzenia i okoliczności czasu nazizmu i dwa ostatecznie – także tytułowo już odnoszące się do miejsc – *Refugium* i *Rozstanie*. Obok więc różnic wynikających z nadrzędnej, jaką jest cel badawczy, łączą też oba opracowania pewne ogólne zbieżności. O innych, bardziej szczegółowych, zostanie powiedziane w dalszej części niniejszego tekstu.

W rozdziale pierwszym, zatytułowanym *Ekspresjonista*, Andrzej Czarnik, powołując się obficie na literaturę, traktuje o latach edukacji Pechsteina w saskim Dreźnie, narodzinach ekspresjonizmu i utworzeniu grupy „Die Brücke”, podróży do Paryża i związkach ze sztuką francuską, kształtowaniu się indywidualnego stylu i „ucieczce” w świat pierwotnej kultury na wyspach Pacyfiku, okresie I wojny i zaangażowaniu politycznym artysty po jej zakończeniu („Novembergruppe”, współpraca z pismem „Die Laterne”, członkostwo w Arbeitsrat für Kunst). W dalszym ciągu autor opisuje kryzys wywołany powojennymi finansowymi kłopotami artysty i komplikacjami w życiu rodzinnym, następnie artystyczne apogeum w latach 20. i początku lat 30., kiedy prace malarza i grafika prezentowano na pokazach krajowych i zagranicznych, a nierzadko nagradzano, co z kolei wiązało się z uznaniem

Zob. m.in.: A. Czarnik, *Ewa w twórczości Pechsteina*. Międzynarodowa Enklawa Malarzy, [Kat. wyst.], Łeba 2000; tegoż, *Maxa Pechsteina Madonna z Łeby*, „Słupskie Studia Historyczne”, t. 8, 2000, s. 163-177; tegoż, *Pomorskie lata mistrza Pechsteina*, [w:] *Księga pamiątkowa ku czci profesora Tadeusza Gasztołda*, red. J. Lindmajer, Słupsk 2002; tegoż, *Infamia Maxa Pechsteina*, [w:] *Spółczesność, armia, polityka w dziejach Polski i Europy*, red. A. Czubiński, B. Łabis. C. Łuczak. Poznań 2002.

i poprawą sytuacji materialnej. Sporo miejsca – co jest oczywistym novum w stosunku do literatury niemieckiej – zajmuje w tym miejscu słupskiej monografii kwestia recepcji ekspresjonizmu i twórczości Pechsteina w Polsce. Autor z właściwą historykowi wnikliwością analizuje przemiany stosunku do sztuki niemieckiej, związane z transformacją polskiej polityki wewnętrznej i zagranicznej w okresie międzywojennym.

W rozdziale II, już zasadniczym, tj. o plenerach na Mierzei Kurońskiej, oraz w następnych porządek chronologiczny także przenika się z problemowym czy – jak określono wyżej – topograficzno-tematycznym. Narracja koncentruje się tu bowiem wokół miejsca, do którego twórca przyjeżdżał na letnie pobyty w latach 1909, 1911 i 1912, a następne, już powojenne, w latach 1919 i 1920. Kolejne powroty związane były zatem z coraz to bogatszym doświadczeniem i dorobkiem artystycznym (pobyty w Moritzburgu, kolejne we Francji i Italii, wyjazd na Palau, udział w wystawach, a zwłaszcza w Berlińskiej Secesji, malarstwo monumentalne, m.in. w Genewie itd.) oraz tzw. życiowym (małżeństwo z Lottą i narodziny syna Franka, internowanie po wybuchu I wojny, który zastał go w czasie podróży na Pacyfiku, powrót do Niemiec przez Japonię i USA, wcielenie do wojska i służba na zachodnim froncie). Sporą część tego rozdziału stanowią cytaty ze wspomnień i korespondencji malarza oraz wyszczególnienia powstałych w kolejnych latach prac. Najczęściej są to powtórzenia za literaturą, a głównie opracowaniem Krügera, wykorzystanym już w poprzedniej książce Czarnika, bowiem grafika była w tych latach ważną częścią Pechsteinowskiego *oeuvre*, a tematyka morska – zarówno pejzażowa, jak i rodzajowa – poszerza się o wątki lokalne, zawsze w nim obecne, czy to widoki i życie rybaków we włoskim Monterosso, czy prymitywizujące, egzotyczne pejzaże i postaci tubylców z Palau. Interesujące są zresztą przykłady – jeśli można tak ująć – ikonograficznej transgresji, przenoszenia wypracowanych schematów kompozycyjnych i ich przekształcenia w obszarze nieco odmiennej tematyki. Będzie jeszcze o tym mowa w dalszej części tekstu.

W tym miejscu warto zwrócić uwagę na zgodną ze wskazanym wyżej założeniem monografii rekonstrukcję przez autora faktów historycznych związanych z Nidden, a nawet ich korektę, np. sprawy aneksji Mierzei Kurońskiej przez Litwę, co było podawane przez Pechsteina i powtarza się w niemieckich opracowaniach jako przyczyna jego rezygnacji z przyjazdów w to miejsce. Do tego typu konstatacji autor dodaje także już znane¹³ informacje o innych twórcach ściągających w to miejsce, co łącznie z ustaleniami niemieckich badaczy i obszernie cytowanymi wspomnieniami składa się na urozmaiconą opowieść o życiu i pracy malarza w Nidden, „między naturą a kulturą”, bo utrzymującego szeroki kontakt ze światem, coraz bardziej uznawanego członka berlińskiej awangardy i zarazem stanowiącego filar nadbałtyckiej, niddańskiej kolonii artystycznej.

¹³ G. Wietek. *Deutsche Künstlerkolonien und Künstlerorte*, München 1976.

Tytułem uzupełnienia – bo leżało to poza zakresem deklarowanych zainteresowań autora, chociaż jego opracowanie zawiera jednak elementy analizy stylistycznej i ikonograficznej, a także oceny i krytyki wybranych dzieł – warto w tym miejscu wskazać na wspomniane wyżej zjawisko nie tylko powtarzalności motywów, o czym także pisze Czarnik, ale i swoistego „importu” opracowanego układu kompozycyjnego w obszar innego przedstawienia.

Przykładów pierwszego typu – w rysunku, grafice i malarstwie – można znaleźć sporo, zarówno w ikonografii aktu jedno- lub wielofigurowego, jak pejzażu morskiego czy twórczości marynistyczno-rodzajowej. Na przykład przechowywany w Brücke-Museum obraz z 1913 r. *Fischerboot* [Łódź rybacka] z diagonalnym, ale bliskim pionu ujęciem wnętrza łodzi wypełnionej wiosłarzami, w wersji litograficznej powtarza się w cyklu graficznym *Obrazów z podróży*, wydanym w 1919 r.¹⁴ Warianty zredukowane to np. skadrowany, frontalny widok dziobu łodzi z postacią wiosłującego lub – bardziej dynamiczne – ukośne, fragmentaryczne ujęcie z parą rybaków, mocno przybliżone do dolnej i prawej krawędzi obrazu, znane m.in. z rysunku z 1909 r. i dużo późniejszego obrazu olejnego¹⁵, a bardziej dramatyczne to różne mutacje widoku łodzi na wzburzonym morzu (obrazy *Kutter im Sturm* 1921; *Rettungsboot auf bewegter See* 1923, grafiki *Segel in Wellen* czy *Segel entrollen* z cyklu *Reisebilder* 1919 i in.). W późniejszym okresie Pechstein częściej powracał do wielofigurowych, horyzontalnych kompozycji z pracującymi na brzegu rybakami. Drugi rodzaj transformacji to np. powtórzenia schematu postaci kobiety z załamanymi rękami i ujętą *en trois-quatre* twarzą o przerażonych oczach i kuliście ułożonych wargach. Pojawił się on na umieszczonym na pocztówce z Nidden w 1920 r. rysunku z kąpiącą się matką z dzieckiem (*Lotta i Frank*), a potem – co interesujące, w odmiennym znaczeniu i kontekście – na planszy cyklu drzeworytów *Das Vater Unser* [Ojczy nasz] z 1921 r., wyobrażającej modlącą się rodzinę¹⁶; łączy je też specyficzna stylizacja, tzn. zwięzłość, syntetyczność geometryzujących, kanciastych form i lapidarna, ostra, dosadna kreska (il. 1, 2). Jeszcze jednym z wielu możliwych przykładów jest zastosowanie w kompozycjach pejzażowych charakterystycznego widoku z góry, z pionową linią brzegu, kulisowo zamkniętego z jednej strony, z drugiej otwartego na przestrzeń morza. Taką strukturę mają np. obraz wskazany przez A. Czarnika jako „jedno z naj-

Fischerboot, 1913, repr. m.in. *Max Pechstein. Sein Malerisches Werk...*, kat. 84; *Max Pechstein. Werke aus dem Brücke Museum...*, München 2001..., kat. 7; litografia *Italien. Reisebilder 16 (Im Boot)*; repr: Krüger, *Das druckgrafische Werk Max Pechsteins...*, kat. L 321 (s. 244).

Im Ruderboot, 1909, *Fischer im Boot*, 1923, tempera/pl; na tę zbieżność zwraca uwagę Werner Timm, *Ostsee-Bilder...*, kat. 16 i 32; repr. także: *Max Pechstein. Werke aus dem Brücke-Museum. Bissingen 2002...*, kat. 30.

Lotte und Frank beim Baden, 1920, repr: *Max Pechstein. Ostsee-Bilder...*, kat. 212, il. s. 72; *Denn Dein ist das Reich, Das Vater Unser X*; repr.: Krüger, *op. cit.*, kat. H 266 (s. 283); *Max Pechstein. Werke aus dem Brücke-Museum, München 2001...*, kat. 146.

dojrzałych dzieł ekspresjonistycznych” (s. 40) – *Powracające łodzie* z 1919, a wersji rysunkowej *Brzeg morski z autoportretem* w liście z Nidden do Paula Fechterera z tego smego roku czy akwarela z kurońskimi łodziami na grobli¹⁷. Analogicznie wskazać można cały szereg ujęć nieco podobnych, ale o obniżonej linii horyzontu, najczęściej z łodziami przy kolistym brzegu itp., które będą się powtarzać także w licznych drzeworytach, rysunkach, akwarelach i obrazach olejnych z Łeby.

Życiu Pechsteina i pracom powstałym w tej miejscowości na Wybrzeżu Andrzej Czarnik poświęcił trzecią część książki. Począwszy od 1921 roku, artysta przebywał czasowo w Łebie (właściwie do 1945 r.). Tu jednak opowieść dotyczy lat 20. i początku 30., tj. tego okresu, który niemieccy badacze określają jako „*Zeit der Reife*”¹⁸, co zdaje się oznaczać nie tylko twórczość dojrzałą, ale i nieskrepowaną późniejszymi opresjami. Jest to więc Łeba – i taki tytuł ma ów kolejny rozdział pracy – jako miejsce plenerów z wyboru, ze względu na położenie, klimat i walory krajobrazowe, zbliżone do tych na Mierzei Kurońskiej, opuszczonej właśnie z powodu zmiany przynależności polityczno-administracyjnej. Tu znowu autor z historyczną skrupulatnością rekonstruuje przeszłość kurortu, wskazuje i charakteryzuje miejsce pobytu, tj. Strand-Hotel Konrada Möllera, który wkrótce został też teściem artysty, po rozwodzie z Lottą Kaprolat, ożenionego z Martą Möller. Obficie przywołuje wypowiedzi na temat miejscowego, małomiasteczkowego środowiska i goszczących tu artystów. Z tych ostatnich, obok Karla Schmidta-Rottlufa unikającego spotkań z Pechsteinem, szczególną postacią był zaprzyjaźniony i goszczący u niego Georg Grosz, którego satyryczne i ironiczne niekiedy „nadmorskie” wypowiedzi – tak rysunkowe, jak werbalne – znalazły się w starannym, również edytorsko, opracowaniu Christiane Fischer¹⁹. Barwne nierzadko epizody z życia letniej bohemy w Łebie Czarnik uzupełnia historycznymi, rzeczowymi informacjami, np. o sytuacji społecznej i politycznej, w jakiej się rozgrywały, wyliczeniami malarskich i graficznych prac Pechsteina, przekazuje analizy stylistyczne i ikonograficzne, dowodzące ewolucji: w zakresie środków wyrazu od drapieżnego ekspresjonizmu do estetyzującej nieco „nowej rzeczowości”, w obszarze tematycznym o lokalną rodzajowość, tak w pejzażu, jak kompozycjach figuralnych.

Szczególnie ważny jest tu więc przyczynek do rozstrzygnięcia kwestii atrybucji przechowywanego w Altonauer Museum w Hamburgu kartonu z 1931 r., pro-

¹⁷ *Zurückgekehrte Kähne*, 1919; repr: J. Schilling, *Max Pechstein. Schloß Cappenberg. Eine Ausstellung des Kreises Unna*, [Kat.], Unna 1989, s. 121; *Küste mit Silbsbildnis*, 1919, rys. lawowany, repr: *Ostsee-Bilder, op. cit.*, kat. 211; *Kurenkähne am Deich* 1920, akwarela, repr.: *Max Pechstein. Werke aus dem Brücke-Museum*, München 2001....., kat 67.

¹⁸ M. Moeller, *Zu Pechsteins Stil und Stilentwicklung*, [w:] *Max Pechstein. Sein Malerisches...*, s. 58 i n.; B. Wörwag, *Max Pechstein*, [w:] *Max Pechstein. Werke aus dem Brücke-Museum...*, Bissingen 2002, s. 11 i n.

¹⁹ *Georg Grosz am Strand. Ostsee-Skizze*, oprac. Ch. Fischer-Defoy. Berlin 2001.

jektu epitafium zaginionych na morzu rybaków. Na podstawie „negatywnych” efektów kwerendy archiwaliów w Rowach, z którymi w nauce niemieckiej łączy się ową kompozycję, uzasadnia hipotezę, że mogła być wykonana na zamówienie gminy wyznaniowej w Łebie, co z kolei potwierdza autor wydanej w Kilonii w 1998 r. monografii Łeby. We właściwy sobie sposób, danymi liczbowymi o ilości i sytuacji finansowej miejscowych rybaków polski badacz wyjaśnia fakt zaniechania realizacji projektu²⁰. Wydaje się, że sprawa ostatecznego przeznaczenia projektowanej mozaiki wymagałaby osobnej analizy, z uwzględnieniem wszystkich dotychczasowych ustaleń²¹, a także zagadnień formalnych, możliwych związków z innymi projektami sztuki dekoracyjnej, których – jak wiadomo – Pechstein wykonywał sporo. Bowiernie jednoznaczna odpowiedź utrudnia nie tylko – na co wskazuje historyk – zbieżność niektórych nazwisk wypisanych w polu krzyża w tle tablicy, noszonych zarówno przez mieszkańców Rowów, jak Łeby. Z drugiej strony nie ułatwia zadania wspomniana wyżej powtarzalność motywów i układów kompozycyjnych w pracach Pechsteina. Tego typu rytmiczna fryzowo grupa figuralna złożona z postaci rybaków zajętych pracą na brzegu – jak w dolnej strefie owego projektu morskiego – pojawia się i we wcześniejszych i późniejszych wariantach. Na wystawie w Regensburgu prezentowano jako przykład, pochodzący z własnych zbiorów Galerii, obraz olejny z 1932 r. *Heringfischer in Leba*, co znamienne, w katalogu umieszczony pod bardziej uniwersalnym tytułem *Heringfischer am Strand*²². Nie mogą chyba wspomóc atrybucji elementy pejzażowego sztafażu: w kartonie z Hamburga dolną strefę zamyka pozioma linia morskiego brzegu, podczas scena w obrazie z Regensburga, zrytmizowana masztami łodzi na planie środkowym, umieszczona została na tle wcinającego się w morze wzgórze, zza którego wystają dachy zabudowań. Analogiczny motyw występuje na rysunku z 1927 r. (*Nach dem Fischgang*), identyfikowanym jako karton do tego obrazu, choć scena figuralna i plan środkowy, z centralnie usytuowaną grupą łodzi, są w projekcie bardziej rozbudowane, a przestrzeń znacznie pogłębiona²³. Podobnie jest w konturowym szkicu z 1930 r., w którym jednak streficzny układ grup postaci przełamuje zakole morskiego brzegu i pion masztu niemal centralnie umieszczonej łodzi żaglowej²⁴. W pejzażu o zbliżonej konstrukcji umieszczone są grupy – charakterystycznie odwróconych, pochylonych ujętych z boku itp. – rybaków w akwareli z 1930 r. (il. 3) ze

²⁰ A. Czarnik, *Pomorskie plenery...*, s. 57, 140.

²¹ Związek z Rowami podtrzymuje nie tylko wymieniony przez Czarnika G. Krüger, ale także inna autorka zajmująca się owym projektem (Ch. Knupp, *Gedächtniswand für eine Fischenkirche (Entwurf)*. „Altonauer Museum in Hamburg”, Jh 1974/1975, s. 310-311) i na jej tezy powołuje się W. Timm w katalogu wystawy w Regensburgu; zob. W. Timm, *Max Pechstein und die Ostsee*, [w:] *Max Pechstein. Ostsee-Bilder...*, s. 8, 25.

²² *Ostsee-Bilder...*, kat. 23, s. 25, repr. s. 63.

²³ *Ibid.*, kat. 89, s. 30, repr. s. 62.

²⁴ *Ibid.*, kat. 143.

zbiorów Brücke-Museum, wystawionej i po raz pierwszy opublikowanej przy okazji retrospektywy 2001-2002. Między uniesioną, zaznaczoną łagodnymi krzywiznami linią horyzontu a luźną, rozciągniętą pasmowo grupą rybaków na pierwszym planie została zbudowana dość głęboka przestrzeń, także wypełniona sylwetami ludzi i kutrów, przedzielona pośrodku zakolem brzegu²⁵. Przykłady można oczywiście mnożyć, także w grafice i rysunku, jak ten zamieszczony w liście (z czerwca 1924 r.) do Plietscha z Monterosso; nad tekstem, zaczynającym się od sakramentalnego zwrotu „*Mein lieber Ede...*”, Pechstein wykonał kolorowaną scenę z krzątającymi się przy sieciach rybakami; w głębi przy prostej, niemal poziomej linii brzegu widnieją sylwety kutrów²⁶. Jak widać, uniwersalność tematu i różnorodność jego wariantów znacznie utrudnia przypisanie projektu z hamburskiego muzeum konkretnej miejscowości Wybrzeża.

Obok nawiązań szczegółowych, m.in. do własnych kompozycji w dolnej części i postaci Boga Ojca z fresku Michała Anioła w Kaplicy Sykstyńskiej w partii górnej – co słusznie konstatuje Czarnik – warto przy okazji zwrócić uwagę na ciekawą, choć odległą pozornie analogię. W zbiorach berlińskiego muzeum ekspresjonizmu znajduje się jeszcze jedna, okazjonalna praca Pechsteina, a mianowicie pochodząca z tego samego roku co projekt hamburski plansza z gratulacjami od Berlińskiej Secesji dla Maxa Osborna w 60. rocznicę jego urodzin²⁷. Wykonany tuszem, lawowany barwnie rysunek z leżącym, antykizującym kobiecym aktem i postacią mężczyzny stojącego w wodzie, ujmuje od góry tekst dedykacji, u dołu autografy „nadawców”, w tym Pechsteina, którego sygnatura z datą widnieje jeszcze wyżej, w dolnym rogu kompozycji figuralnej. Oprócz ogólnego, osiowego układu obrazu z tekstem i techniki, karton z Berlina łączy z hamburskim symboliczny gest przedstawionych postaci: epitafijny Stwórca wysypuje z prawej dłoni strumień ryb na morze, nad którym rybacy trzymają pełne sieci, a na planszy Secesji niemal nagi, starszy mężczyzna unosi Róg Obfitości, obsypując owocami leżącą, alegoryczną postać kobiecą. W obu przypadkach treść przedstawień odnosi się do pracy i jej rezultatów, o której traktowała żywiółowa odezwa lewicującego artysty z 1920 r.²⁸

Kolejnym przedstawianym w książce miejscem pomorskich peregrynacji Pechsteina, od wiosny 1927 do jesieni 1932 r., są Rowy w pobliżu Słupska. Strategia prezentacji zbliżona jest do tego, jaką autor przyjął poprzednio dla Łeby, tj.

²⁵ *Heimkehrende Fischer*, 1930, akwarela tusz, gwasz na papierze; w zbiorach Brücke-Museum od 1981; publ.: *Max Pechstein. Werke aus dem Brücke-Museum...*, München 2001..., kat. 79, s. 245.

²⁶ *Fischer beim Netzflicken*, piórko, kredki; repr: *Mein lieber Ede...*, kat. 36, il. s. 28; list datowany jest inaczej w podpisie ilustracji: „*Brief vom 16 Juni 1924*”, w katalogowym rejestrze zaś: „19.06.1924”.

²⁷ *Max Pechstein. Werke aus dem Brücke-Museum*, München 2001..., kat. 80.

²⁸ M. Pechstein, *Arbeiten!*, [w:] *Schöpferische Konfession*, Berlin 1920, s. 19-21; publ.: J. Schilling, *Max Pechstein...*, s. 93.

z historią, począwszy od średniowiecza, licznie cytowanymi relacjami, wspomnieniami i fragmentami korespondencji, opisaną przez Isabel Sellheim tradycją artystycznych plenerów w miejscowości, którą autorka uznała za środkowopomorski odpowiednik podbremeńskiego Worpswede²⁹. Wśród wymienianych malarzy (m.in. Otto Priebe, Gottfried Brockmann, Willi Hardt, oczywiście Karl Schmidt-Rottluf) szczególną postacią wydaje się Siegfried Reich an der Stolpe, którego – jak pisze Selheim, a polski historyk pominął ten fakt – Pechstein zachęcał do pracy twórczej. Skutki tej namowy były daleko idące, skoro Reich – bez akademickiego wykształcenia – zbliżył się później do powojennej awangardy i uczestniczył w działaniach grupy Cobra³⁰. Zmarły w 2001 r. słupszczanin od początku lat 60. mieszkał w Hiszpanii. Inna twórczyni związana z kolonią w Rowach, Margarete Neuss-Stube, malarka i pianistka, podobnie jak Pechstein dla kościoła w Łebie wykonała po wojnie obraz Madonny na zamówienie parafii polskiej w Gardnie Wielkiej.

Prace z plenerów prezentowano m.in. na cyklicznych wystawach organizowanych w Słupsku w końcu lat 20. i początku 30. i udział w nich Pechsteina stał się dla autora opracowania punktem wyjścia dla rekonstrukcji życia kulturalnego w mieście, ze szczególną w nim rolą Towarzystwa Miłośników Sztuki (Kunstverein e.V.), w obszarze działalności którego, zamykającej się w latach 1929-1933, mieściło się też urządzenie pokazów plastycznych. Powołując się głównie na relacje ówczesnego słupskiego społecznika, nauczyciela i publicysty Siegfrieda Gliewe, A. Czarnik podaje szczegóły ich okoliczności i lokalizacji, nazwiska uczestników, wreszcie informacje o recepcji obrazów Pechsteina w miejscowym, dość zachowawczym środowisku. Przytaczane także bezpośrednio, emocjonalne wypowiedzi Gliewego, wspomnienia artysty i bywającego tu jego gościem Plietscha, rekonstrukcja artystycznej topografii Słupska i okolic etc. powodują, że jeszcze silniej niż w części traktującej o Łebie jest tu także obecna atmosfera „podróży sentymentalnej”. Nie zakłóca jej nawet ważne, bo odautorskie uzupełnienie podawanych przez samego artystę przyczyn opuszczenia jesienią 1932 r. Rowów jako miejsca plenerów. Pechstein bowiem – w cytowanych za literaturą fragmentach listów – tłumaczył je spodziewaną „inwazją” przybyszów w związku z udogodnieniami cywilizacyjnymi oraz doskwierającą mu po wyjeździe żony (do rodziców w Łebie) samotnością, i pogłębiającą ją złą pogodą. Czarnik rzeczowo wskazuje jeszcze na sytuację polityczną w Rowach, gdzie przybywało zwolenników hitleryzmu, niechętnych – jak wiadomo – wszelkiej awangardzie.

²⁹ I. Sellheim, *Rowe – das Worpswede Hinterpommerns*, „Stolper Heimatkreise e.V.”, 2002, s. 11-17.

³⁰ Utworzona w 1948 r. w Paryżu, o nazwie złożonej z pierwszych liter nazw miast, z których pochodzili założyciele grupy (Kopenhaga, Bruksela, Amsterdam); celem artystów związanych z Cobrą była swobodna ekspresja twórcza, wyłączona spod kontroli umysłu, co jednak nie oznaczało czystej abstrakcji, a nierzadko odwołanie do zewnętrznej rzeczywistości; do grupy istniejącej do 1951 r. należeli m.in. P. Alechinskij, K. Appel, Constant, Corneille, Ch. Dotremont.

W uzupełnieniu rozdziałów o nadbałtyckich miejscach w artystycznej biografii Peschsteina warto jeszcze podkreślić, że realizowało się w nich to samo, co na wyspach Palau i włoskim Monterroso, poszukiwanie utraconego raju, harmonii człowieka z naturą i w obcowaniu z nią mistycznego doświadczenia. Wyraża się ono w specyficznej ostrości i kondensacji czy – jak określiła Moeller – intensywności³¹ pomorskich obrazów, w których artysta zaniechał prymitywizującej, linearnej stylizacji i transparentnych, ciepłych barw, charakterystycznych np. dla obrazów z Palau oraz kubizującej, „wielopłaszczyznowej” kanciastości (choć sporadycznie pojawia się, np. w *In der Hängematte* [W hamaku] z 1920, muzeum w Essen – w pierwszoplanowych postaciach kobiet umieszczonych na tle nabrzeżnego, nidańskiego pejzażu. Ustępują one na rzecz szerokiej, mięsistej plamy, gęstej materii barwnej, zdecydowanego kolorytu, często w chłodnej, monochromatycznej gamie z przewagą zieleni i błękitów, rozjarzonych żółtym światłem, nadającym niemal mistycznego wyrazu, jak w znanym *Spiegelung* [Lustrzane odbicie], *Hafen (Leba)* [Przystań (Łeba)] z 1921, z 1922 *Winetrnachmittag* [Zimowe popołudnie] i *Sonnenflecken* [Słoneczne plamy] czy w zdominowanym przez żółcień i czerwień promieni zachodzącego, podkreślonego zielonawym „powidokiem”, słońca w *Strombrücke in Leba* [Most rzeczny w Łebie, 1921] ze zbiorów Galerii Narodowej w Berlinie. Specyficznego wyrazu tym i pokrewnym, także późniejszym obrazom, (np. *Fischerkaten – Rowe* [Chaty rybackie – Rowy], 1932; *Aufgehende Sonne* [Wschodzące słońce], 1933) nadaje oszczędne stosowanie bieli, zastąpionej przez opalizującą żółcień, a nawet oranż (*Die ersten Sonnenstrahlen (Am Mühlengraben)* [Pierwsze promienie słońca (Nad Młynówka)], 1934). Modelunek barwny z wykluczeniem walorowych rozbieleń cechuje też pejzaże z częstym motywem czerwonych domów, np. *Neues Haus* (1919) w Brücke-Museum, w charakterystycznym ujęciu z góry *Strom im Herbst* [Rzeka jesienią] (1921), gdzie czerwień domów i masztów łodzi kontrastuje z intensywnym błękitem rzeki i nieba oraz zielenią brzegu, *Rote Häuser mit Windmühle* [Czerwone domy z wiatrakami](1922), czy zbudowane z szerokich, syntetycznych płaszczyzn *Rote Häuser* (1923) z muzeum w Hannoverze. Biel posiada samoistną wartość kolorystyczną; tak jak czerń nie służy tylko do walorowego modelunku, bo ten zastąpiły kontrasty barwne. Najlepiej ilustrują to nieliczne pejzaże zimowe, np. *Am Strom im Winter* [Rzeka zimą] (drugi obok *Mostu w Łebie*, z tego samego roku, obraz Pechsteina w praskiej Galerii Narodowej) lub *Schneeschnelze* [Roztopy], oba z 1922 r. Bardziej miękko malowane, łagodniejsze ze względu na przewagę linii horyzontalnych i krągłych form oraz dominację błękitu, są nieco późniejsze widoki z Rowów: *Herbstwolken über Rowe* [Jesienne chmury na Rowami] oraz współczesny mu *Lupow Mündung* [Ujście Łupawy], wzmiankowany przez Czarnika jako eksponat na wystawie w Słupsku w 1927 r., spopularyzowany przez oleodrukowe kopie, znany także z różnych wersji rysunkowych (*Zwei Boote in Lupowmündung*, *Fischerboote in Lupowmündung* w Osdeutsche Galerie w Regensburgu). Niezwy-

kłym wobec nich kolorytem wyróżnia się inne rowieńskie płótno *Morgensonne* [Poranne słońce] (1929), z dominującą w partii nieba i wody zielenią, ocieploną refleksami oranżu ramującego świetlistą, osiowo położoną słoneczną kulę, odbitą szerokim pasmem na falującej powierzchni. Wizyjnego charakteru scenie przydaje oddzielająca strefy w głębi stalowo-błękitna linia horyzontu z zarysem Rowokołu oraz kulisowo flankujące przednie plany, ciemne sylwety zarośli, przybrzeżnych zabudowań itp. Ten obraz A. Czarnik przypisał – za W. Timmem³² – świadomym inspiracjom dziełami Muncha. Warto więc dodać, że owa „nieprzypadkowość” ma tutaj kilka znaczeń. Po pierwsze, najbardziej formalnie dotyczy, częstego w pejzażach norweskiego twórcy, pionowego, świetlistego pasma promieni, wdzierającego się w niższą strefę. Ten motyw powtarza się u Pechsteina w wymienianym *Sonnenuntergang (Strombrücke in Leba)* i w nieco innym wariacie w *Winternachmittag*, w późniejszym *Mondnacht* [Noc księżycowa] (1933) i in. Takie operowanie światłem ewokuje w obrazach niemal surrealną atmosferę. Po drugie, trzeba pamiętać o wpływie Muncha na kształtowanie się niemieckiego ekspresjonizmu, a więc pokrewieństwie wrażliwości i celów. Z tych też wynika – po trzecie – owa, wspólna artystom intensywność, kondensacja i syntetyczność. Wymieniony wyżej autor niemiecki zwraca też uwagę na inspiracje Munchowskie w innego gatunku obrazie Pechsteina, a mianowicie w portrecie siedzącego *Starego rybaka* [*Alter Fischer*] z roku 1926, łączonym z *Łebą lub Rowami*³³.

Bezpośrednich i dalszych nawiązań do wielkich poprzedników i współczesnych można wskazać zresztą więcej. W każdej niemal publikacji monograficznej wymienia się Hodlera, Gaugina, van Gogha, Cézanne’a, fowistów, Picassa etc. oraz wzajemne inspiracje członków „Die Brücke” i innych ekspresjonistów. Można dodać do tej galerii jeszcze Arnolda Böcklina, którego *Autoportret ze śmiercią* (1872) musi skojarzyć z somnambulicznym wizerunkiem Pechsteina ze szkieletem i piersiem młodej kobiety w tle (ok. 1920/21). Obraz ten wiąże się z kryzysem w prywatnym życiu artysty, między kończącym się związkiem z pierwszą żoną i początkiem nowego życia u boku poznanej w *Łebie Marty Möller*³⁴. W dziedzinie marynistyki trudno nie wymienić realisty Gustawa Courbeta (1819-1877), wielkiego poprzednika różnych estetyk i nurtów, zarówno tzw. sztuki zaangażowanej, jak czystszej. Widoki wzburzonego morza i pienistych fal także z nim mają pośrednie koneksje.

Malarskie pejzaże z nadbałtyckich plenerów Pechsteina swój szczególny wyraz zawdzięczają także temu, że oczyszczone są z anegdoty i fabuły, pozbawione zbędnych elementów sztafażu; nie są to dyskursywne relacje realisty, ani zapisy wzrokowych tylko wrażeń, ale efekt przeżycia ekspresjonisty. Postać ludzka, jeśli się pojawia, to zazwyczaj w formie zredukowanej, jako ważny dla kompozycji akcent

¹¹ Dost. „intensive Atmosphäre”; zob. M. Moeller, *Zu Pechstein Stil und Stilentwicklung*. s. 60.

¹² *Max Pechstein. Ostsee-Bilder...*, s. 7.

¹³ *Ibid.*, kat 25, s. il. s. 61.

¹⁴ *Selbstbildnis mit Tod* ok. 1920. repr. *Max Pechstein Ostsee-Bilder*. kat 10 s. 24 il. s. 55

kolorystyczny lub element krajobrazu, jak np. w niddańskich obrazach *Fischenhäuser in Nidden* [Domy rybackie w Nidden] z 1919 r. lub dramatycznym *Gewitter* [Burza], gdzie pierwszoplanowa, schematyczna ludzka figurka gestykulacją podkreśla siłę żywiołu i natury, tak samo jak niewielkie sylwetki na brzegu czy w łodziach w pejzażach marynistycznych, w tym kontynuujących różne wspomniane wyżej wersje: kadrów z wiosłarzami, łodzi ratunkowych, powracających do brzegu itd. W stosunkowo nielicznych tylko obrazach widok dopełnia element fabuły, jak w dwustronnym obrazie z 1920 r. (Landesmuseum, Schloß Gottorf w Schleswiku), którego awers stanowi morski pejzaż zrytmizowany sylwetkami łodzi z wiosłarzami, zaś rewers syntetyczny – spiętrzony widok wiejski z wyłaniającymi się z zieleni różowo-czerwonymi chatami na dalszych i zagonem z pochylonymi sylwetkami pracujących kobiet i mężczyzn na bliższym planie³⁵. Bardziej znany z tego typu narracją jest nieco późniejszy *Altes Haus* [Stary dom], powstały w 1928 r., przedstawiający fragment wsi z krytą strzechą chatą, o błękitnych i czerwonych ścianach, i dwiema postaciami kobiet stojących przed nią na środkowym planie.

W akwareli, rysunku i grafice proporcje są odwrócone: dominuje postać ludzka, scena figuralna, dyskurs, opowiadanie. Zaciekawienie odmiennością etniczną, obyczajową, formami relacji między mieszkańcami Pomorza, nimi a naturą itd. realizowało się zresztą nie tylko w sztuce Pechsteina, ale w sposobie bycia, w rodzaju empatii czy swoistego utożsamienia z tutejszym życiem, a życia z twórczością, co znajdzie nieprzewidywane potwierdzenie w dalszych jego losach. Andrzej Czarnik pisał o tym już w poprzedniej publikacji, zresztą w kategoriach bardziej subiektywnych; tutaj potwierdzają to cytowane obficie fragmenty wspomnień i listów oraz wypowiedzi innych. Wypada więc tylko podkreślić, że owe „motywy pracy”, jak stawianie więcierzy, wyciąganie sieci, koszenie trawy, zbiory ziemniaków, ubój prosiąt, kopanie torfu itd., realizowane były w owych „lżejszych” technikach, poza obszarem malarstwa sztalugowego. Warto zwrócić przy okazji uwagę np. na rozwiązanie formalne związane z obserwacją techniki połowu węgorzy na jeziorze Gardno. Akwarela o tym tytule – *Aalfischer* [Poławiacze węgorzy] z 1927 r. – jest niemal symetryczną kompozycją, której ścisłą osiowość przełamuje tylko charakterystyczny masyw góry Rowokół na wysoko podniesionym horyzoncie, u dołu zaś widoczne z lewej strony wnętrze dziobu łodzi z okrągłym piecykiem. Cały środkowy plan wypełniają trzy zestawione łódki, równoległe do osi pionowej tak, że widać ich wnętrza z rybakami, sprzętem i wijącymi się rybami. Połączenie różnych punktów widzenia i użycie spiętrzonej, można powiedzieć – po van Goghowsku „sterczącej” – perspektywy było najpewniej podyktowane chęcią detalicznego odtworzenia realiów, zarówno miejsca, jak techniki rybackiej, podobnie w scenie łowienia pstrągów (*Forellenfischer*, akwarela, 1927, także z Ostdeutsche Galerie

³⁵ Av. Fischer [Rybaczy], rv.: *Landwirtschaft*, 1920, ol/pl.; repr.: *Expressionismus auf Schloß Gottorf, nach Gese Bartholomäuszik „Brücke-Almanach“ 2002 kat 62 s 179 il s 104, 105.*

w Regensburgu). Na wymienionej w początku tekstu ekspozycji „problemowej” w Regensburgu prezentowano też inne o tej tematyce, np. czarno-białe rysunki, m.in. przedstawiające wnętrza szop poławiaczy węgorzy^{3 5}. Jest w tych pracach (charakterystyczny także dla wypowiedzi werbalnych malarza, dopełniających się wzajemnie w jego listach i pocztówkach) element humoru, nieco pobłażliwego krytycyzmu, czasami dystansu, kiedy indziej poczucia współuczestnictwa. Różni je to zarówno od monumentalnego patosu drzeworytów z cyklu *Das Vater Unser*, hieratycznej stylizacji *Głów rybaków* [Fischerkopf] (1921), jak mistycznej intensywności wielu malarskich pejzaży, portretów i martwych natur. W pewnym sensie kontynuują one wczesne, graficzne sceny z życia codziennego i świątecznego, zwłaszcza półświatka i bohemy artystycznej oraz późniejsze cykle z włoskiej wioski rybackiej i wysp Palau. Do przykładów pomorskiej tematyki rodzajowej, podanych przez autora polskiego opracowania, znanych z dzieła Krügera oraz z katalogu wystawy w Regensburgu i publikacji Atlonauer-Museum, dodać można jeszcze publikowany po raz pierwszy w 2001 r. barwny rysunek z listu do Plietzscha, datowany w sierpniu 1920 r. w Nidden. Kanciasta, lapidarna kreska i płaszczyzny koloru, wzmocnione gdzieniegdzie szrafowaniem budują brylowatą sylwetę pierwszoplanowego rybaka z wielką flądą w ręce [*Der Flunderfischer*] i płytką przestrzeń poza nim z łodzia i rybakami z siecią^{3 6}.

Etniczne czy antropologiczno-kulturowe zainteresowania Pechsteina przejawiały się też w fotografii, stanowiącej zresztą niekiedy podstawę dla jego kompozycji. Znane są – w liczbie 112 prezentowane także na wystawie „Ostsee-Bilder” – zdjęcia rowieńskich rybaków powracających z połowu, sortujących ryby na brzegu, ciągnących łódź itp., a także fotografie portretowe^{3 7}. Niektóre z nich zostały zreprodukowane w książce Czarnika, mieszczącej zresztą bogaty i interesujący materiał archiwalnych kopii, częściowo powiększonych lub skadrowanych, także fragmenty autografów i dokumentów, łącznie plastycznie dopełniający i eksponujący słowo drukowane.

W kolejnym, szóstym rozdziale opracowania o pomorskich plenerach Pechsteina autor częściowo odstępkuje od „geograficznej” strategii narracji. *Infamia* dotyczy bowiem sytuacji artysty w latach hitlerowskiej władzy, ściślej 1933-1937, tj. od *Machtübernahme* i zdobycia przez Hitlera funkcji kanclerza Rzeszy do czasu monachijskiej prezentacji „sztuki zdegenerowanej” („Entartete Kunst”) i wykluczenia artysty z Pruskiej Akademii Sztuk Pięknych w Berlinie. Historyk szczegółowo opisuje machinę ówczesnej administracji kulturą, z goebbelsowską Izbą Kultury Rzeszy na czele, podporządkowującej działania artystyczne koncepcji „niemieckiej, czystej rasowo” sztuki i związane z tym restrykcje wobec awangardy.

Mittag in der Aalbude, 1929; *Vier Männer in der Aalbude*, 1929; *Aalfischer am Gardersee*, 1929; *ibid.*, kat. 127-129.

Publ.: *Max Pechstein. Werke aus dem Brücke-Museum...*, München 2001..., kat. 68, s. 244.

Max Pechstein Ostsee-Bilder kat. 225-256

Sam autor specjalizuje się w polityce tego okresu, zaś o sztukach plastycznych w III Rzeszy w polskiej literaturze najważniejszą bodaj pozycją jest książka Piotra Krakowskiego, a z pozycji omawiających działania w innych też dziedzinach kultury należy wymienić pracę Bogusława Drewniaka³⁸. Nieco starsza, pisana w minionym systemie politycznym, a więc innej konwencji i poetyce niż współczesne opracowania, zawiera jednak mnóstwo popartych źródłowo faktów i informacji niezbędnych dla poznania fenomenu hitlerowskiej koncepcji kultury. Wreszcie o sytuacji ekspresjonizmu w czasach Hitlera traktuje odpowiedni rozdział wzmiankowanej monografii kierunku, napisanej przez Johna Willeta. W tak zrekonstruowaną siatkę wydarzeń – łącznie z wczesnymi, nieudanymi próbami „unarodowienia” ekspresjonizmu – faktów, danych liczbowych itp. wpisana jest opowieść o nieakceptacji przez nazistów Pechsteina, nieobjętego wprawdzie stosowanym wobec wielu innych zakazem malowania, ale – tak jak Erich Heckel czy Otto Dix – sprzedawać mógł tylko nabywcom prywatnym i za granicę, pod warunkiem że nie będzie wystawiać publicznie. Nieliczne pokazy krajowe z jego udziałem prezentowały tylko łagodniejsze w wyrazie obrazy z lat 30., głównie pejzaże pomorskie, pomijając zupełnie dorobek z okresu heroicznego ekspresjonizmu jako świadczący o rzekomej degeneracji sztuki niemieckiej, której sanacja była ambicją nazistów.

Przypomnijmy, iż w literaturze przedmiotu biografię Pechsteina, w tym szczególnie też tego okresu, poparte licznymi wyjątkami tekstów źródłowych, zawiera obszerne kalendarium w opracowaniu Leonii Ruxleben, zaś rodzaj monografii działalności artysty w okresie III Rzeszy stanowi artykuł Ropa Manheima, oba zamieszczone w katalogu berlińsko-kilońskiej wystawy 1996-1997 r.³⁹ Opierając się o te głównie pozycje, autor wskazuje udział Pechsteina w nielicznych wystawach, m.in. zbojkotowanej w Hannoverze w 1934 r., zbiorowej monachijskiej w roku następnym i w galerii von der Heyde w Berlinie w kolejnym 1936 r. Przy okazji tej ostatniej, rozwinąwszy przypis Manheima, przytacza obszerny fragment ówczesnej recenzji z „Allgemeine Zeitung”, której celem było wykazanie na postawie pomorskich pejzaży ewolucji twórczości byłego ekspresjonisty ku klarowności, dyscyplinie i estetyzacji. Notabene nieco sentymentalna analiza formalna i kolorystyczna m.in. widoku portowego z Łeby i wydm służyć miała najpewniej przekonaniu, że artysta porzucił „kosmopolityczne” upodobania, doceniając urodę rodzimych krajobrazów. Swoją drogą trudno nie wyrazić nasuwającego się skojarzenia tej retoryki z językiem i strategią polskiej krytyki okresu tzw. realizmu socjalistycznego. Na tej podstawie nie można zresztą jednoznacznie stwierdzić, na ile tekst w „Allgemeine Zeitung” dowodził – jak pisze Czarnik – sympatii dla pejzażysty i chęci obrony go przed restrykcjami, czy – co też możliwe – był dydaktycznym

³⁸ P. Krakowski, *Sztuka Trzeciej Rzeszy*, Kraków 1994; B. Drewniak, *Kultura w cieniu swastyki*, Poznań 1969.

³⁹ Por. przypis 3.

i korygującym zabiegiem w celu zyskania lojalnego zwolennika systemu. Ta gra dyplomatyczna, niezależnie już od ukrytych intencji, była jednak mało skuteczna. Wystawa zbiorowa „Niemiecka sztuka w roku olimpijskim 1936” została przedwcześnie zamknięta, z kolejnej indywidualnej, planowanej w Zwickau artysta sam zrezygnował. Ostatnim, z której recenzje także – idąc tropem wskazanym przez Manheima – przeanalizował słupski historyk, był pokaz kilkudziesięciu prac Pechsteina w galerii van der Heyde, otwarty w roku wybuchu II wojny. Autor ze zdziwieniem odnotował fakt publikacji w „Kunst für Alle” tekstu o artyście „zdegenerowanym”, a nawet reprodukcji aż siedmiu jego prac, akwareli – m.in. *Portu w Łebie* i rysunków.

Cofając chronologiczny porządek dyskursu, Czarnik omawia następnie inne szkany ze strony nacjonalistów, wśród nich najpierw oskarżenie o żydowskie pochodzenie, dokonane zresztą z doniesienia Emila Nolde do goebbelsowskiego urzędu. Historyk odtwarza uciążliwy proces obrony przedsięwzięty przez artystę, cytując jego wyjaśniające pisma do macierzystej uczelni, a także Wyższej Szkoły Nauczycielskiej w Łęborku, której środowisko aktywnie uczestniczyło w antysemitycznych poczynaniach wobec przebywającego w Łebie Pechsteina. Ostatnie akty publicznej rozprawy z ex-ekspresjonistą miały miejsce w 1937 r. W lipcu umieszczono jego prace na monachijskiej wystawie „Entartete Kunst”, następnie proskrybowano go z listy profesorów berlińskiej Akademii, wreszcie obrazy i grafiki w posiadaniu niemieckich muzeów objęto akcją „oczyszczania” ze sztuki „wynaturzonej”. W związku z wystawą w Monachium czytelnik dowiaduje się nawet, jakie z szesnastu łącznie (w tym 6 olejnych, 4 akwarelowych i 6 graficznych) dzieł Pechsteina zawierały motywy pomorskie. Zmianę tytułu sceny rodzajowej czy raczej portretu zbiorowego rybaków pt. *W szynku* [Beim Schnaps] na *Rodzinę rybacką* w celu umieszczenia go w dziale zatytułowanym „Niemieccy chłopi w żydowskich oczach” autor określa emocjonalnie mianem „perfidnej mistyfikacji”⁴⁰. Sprawa pozbawienia członkostwa Pruskiej Akademii Sztuki przedstawiona jest jako część całego procesu czystek, skierowanego od początku przez ideologów z kręgu Rosenbergskiego Kamfbundu przeciwko artystom z kręgu „Die Brücke”, innym ekspresjonistom i w ogóle całej awangardzie. Goebbels zajął najpierw postawę powściągliwą, gdyż – dodajmy – jeszcze jako student pod koniec lat 20. uważał pasję i witalność ekspresjonizmu za cechy wspólne wszystkim aktywnym i dynamicznym, pragnącym zmiany świata. Gabinet ministra propagandy zdobyły, wypożyczone z Galerii Narodowej, obrazy Noldego. Także inni, jak część członków studenckiej organizacji NS Studentbund, dowodzili nordyckości tego nurtu. Szybko jednak złudzenia co do ocalenia go przed rozprawą zostały rozwiane, głównie ze względu na antymodernistyczną postawę samego Hitlera, wspieraną – jak wiadomo – przez ideologię Kamfbud für Deutsche Kultur. Zamiar usunięcia Pechsteina ze stanowi-

⁴⁰ A. Czarnik, *Bałtyckie plenery...*, s. 95.

ska profesorskiego, m.in. z przyczyn jego lewicowej aktywności, został podjęty już w 1933 r., niemal jednocześnie z oskarżeniem go o semickie korzenie. Wtedy na prośbę ówczesnego dyrektora Akademii, Maxa Liebermanna, dobrowolnie zrezygnowali z funkcji min. Schmidt-Rottluff i Dix, odmówili zaś Nolde i Kirchner. Dowodzący swej aryjskości twórca mógł być na razie usunięty jedynie z akademickiej komisji wystaw. A. Czarnik publikuje m.in. bardzo obszerne wyjątki pisma, skierowanego przez artystę w 1937 r., z „powiatu słupskiego na Pomorzu” do obarczonego zadaniem nakłonienia go do secesji, profesora Artura Kampfa. Zamiast przytaczać dosłownie dowody politycznej poprawności – także swej żony i syna – można odwołać się do danego przez Johna Willeta komentarza, dotyczącego także innych: „*Wysiłki zachowania tego, co pozostało z ich pozycji, prowadziły artystów do niezbyt wartościowej argumentacji. Kirchner powiedział w Pruskiej Akademii: »Nie jestem Żydem, ani socjaldemokratą; nie działałem politycznie; poza tym, pod innymi względami także zachowywałem jasne rozeznanie«. Nolde powołał się na swoją przynależność partyjną i zasiadłość na niemieckich terytoriach straconych przez traktat wersalski. Pechstein domagał się zaufania, bowiem malował obrazy byłych kolonii niemieckich*”⁴¹. Pobyt na Palau nie usprawiedliwiał najwidoczniej dostatecznie „wynaturzenia” formy, zresztą nie było ono jedyną przyczyną niełaski Pechsteina. Ostatecznie przestał być profesorem akademickim we wrześniu 1937 r. Tekst dokumentu w tej sprawie jest oczywiście zamieszczony i można w nim przeczytać także o ustąpieniu m.in. Barlacha, Kokoschki, architekta Miesa van der Rohe oraz Kirchnera i Noldego

W finale opisanej przez Czarnika „infamii” są najpierw skutki rekwizycji z publicznych zbiorów dzieł odrzuconych artystów. Odpowiednie cytaty i statystyki informują o rozmiarach całej akcji (5 tys. egzemplarzy malarstwa, 12 tys. grafiki) i części, jaką stanowiły dzieła artystów z kręgu „Die Brücke”. Ilość wycofanych prac Pechsteina określa liczba 326, w tym w samym Berlinie 10 znanych z tytułów i wyszczególnionych obrazów olejnych, ponad 30 grafik, kilkanaście rysunków. Na słynnej aukcji w Lucernie w 1938 r. obok *oeuvres* czołówki europejskiej awangardy wystawiano obrazy niemieckich impresjonistów i ekspresjonistów, w tym wszystkich „mostowców”, a więc także Pechsteina. Sprzedaż ostatnich zbiorów, już w roku 1941, za śmieszną kwotę niespełna 3 tys. franków, a wcześniej zniszczenie depozytów niewystawionych na licytację (w marcu 1939 r.) zakończyły akcję oczyszczania. Z danych liczbowych w raporcie Goebbelsa można dowiedzieć się o oficjalnym wymiarze korzyści finansowych, jakie przyniosła ona III Rzeszy. Rekapitulacja rozdziału dotyczy kosztów osobistych wydarzeń tego czasu, tj. materialnej i psychicznej kondycji artysty skazanego w praktyce na niebyt, czego skutkiem były nie tylko pogłębiające się stany depresji, na które – jak twierdzi autor

Willet, *Ekspresjonizm*, Warszawa 1976, s. 234.

na podstawie wspomnień Pechsteina – pobyty na Pomorzu stanowiły rodzaj antidotum, ale i ewolucja formalna, „(...) styl uprawianego przezeń malarstwa, które po wygaszeniu »płomieni ekspresjonizmu« coraz wyraźniej zmierzało w kierunku sztuki dekoracyjnej”⁴². Jest to stwierdzenie – jak się wydaje – dość ryzykowne, powtórzone zresztą po raz kolejny na kartach książki, a przykłady powstałych w tym czasie obrazów w pewnym sensie mu zaprzeczają. Być może niewątpliwą zmianą strategii artystycznej, złagodzenie środków wyrazu itd. należałoby nazwać zbliżeniem do nieco uładowanego realizmu, klasycyzacją czy idealizacją. Już sama zresztą mnogość możliwych, a niewyczerpujących problemu określeń świadczy o niejednorodności i swoistej podatności formalnej na różne wpływy i tendencje. Z drugiej strony twórczość podlega immanentnym prawom i własnej logice rozwoju, trudnym zresztą do rozdzielenia od tych pierwszych, stanowi jakąś wypadkową zewnętrznych i wewnętrznych czynników. Jednoznaczne określenie późniejszej fazy malarstwa Pechsteina jako dekoracyjnego wydaje się zbytnim uproszczeniem. Tę samą, a przecież wyrażającą się innymi środkami ekspresji cechę, można przypisać obrazom z Palau o płasko zakładanych plamach świetlistych barw, obwiedzionych konturem, a nierzadka rytmiczność lub koncentryczność motywów działa wręcz ornamentalnie. Także już wcześniej, sam fakt kojarzenia aktów, martwych natur, portretów Pechsteina ze sztuką secesji, Hodlera Gaugina, wreszcie Matisse’a itd. świadczy o tym, że pierwiastek *decorum* zawsze był obecny w jego twórczości.

W kolejnej części opracowania o pomorskich plenerach Maxa Pechsteina Andrzej Czarnik powraca do dyskursu o miejscu – właściwie miejscach – a zarazem kontynuuje charakterystykę sytuacji, co poświadcza metaforyczny tytuł rozdziału. *Refugium* oznacza bowiem zarówno stan ucieczki, jak obszar gwarantujący przetrwanie. Jednak mimo trafnego tytułu, koncepcji oraz rekonstrukcji wielu faktów, w literaturze niemieckiej zwykle pomijanych lub ledwie wzmiankowanych, ta partia stanowi najmniej spójną w strukturze opowieści. Nasycona jest dygresjami i faktografią zbędną z punktu widzenia badawczego celu, a w rzeczowy, encyklopedyczny dyskurs konkretnego włącza się stylistyka nieco banalnej, subiektywno-wraźniowej epiki, kiedy indziej znów poetyka inwentaryzatorskiego, suchego opisu.

Owo tytułowe refugium Pechsteina to zatem z jednej strony podróże na Pomorze jako forma przetrwania niesprzyjających okoliczności, a zarazem – nieco paradoksalnie – rodzaj przymusu, gwarantującego czasowe odzyskiwanie wolności. W drugim, geograficznym czy topograficznym znaczeniu to azyle artysty w Damnicy nieopodal Słupska oraz nad Jeziorem Kozim, także w powiecie słupskim. Bodźcem dla poszukiwań poza Łebą miejsca spokojnego życia i pracy była niesprzyjająca sytuacja polityczna. Czarnik skrupulatnie, z podaniem ścisłych danych liczbowych, referuje nasilanie nastrojów antyliberalnych: od lat 20. wzrost

⁴² A. Czarnik *op. cit.* s. 98

poparcia przez mieszkańców powiatu lęborskiego dla konserwatywnej partii narodowo-ludowej, a w latach 30. dla NSDAP. Autor stwierdza: „*Na ukochanym przez Pechsteina Pomorzu rosły szeregi partii hitlerowskiej i jej brunatnych bojówek Sturmabteilungen oraz organizacji młodzieżowych Hitlerjugend a także organizacji afiliowanych*”⁴³, po czym wymienia wszystkie organizacyjne przybudówki. Obszerne wyjątki emocjonalnej relacji Siegfrieda Gliewe ze spotkania z artystą ilustrują stan psychicznego załamania i przygnębienia, któremu – za M. Moeler⁴⁴ – autor przypisuje dramatyzm bądź nastrój melancholii, obecny w powstałych wówczas obrazach. Niemiecka badaczka wskazuje m.in. *Kutry w remocnie – Leba* [*Kutter zur Reparatur – Leba*] z 1933 r. jako przykład niespotykanej ekspresji [„enorme Ekxpressivität”] mimo realizmu szczegółu, m.in. przez zastosowanie kontrastów światłocieniowych. Dodać można, iż cała struktura formalna i wyrazowa tego utrzymanego w zielono-oranżowej tonacji płótna oparta jest na kontrastach. Zestawienie ciepłych żółcień i oranżu poświaty widocznego zza horyzontu słońca z odcieniami złamanej czernią lub złotawo rozjaśnionej zieleni elementów pejzażu, poziomych spokojnych linii dalszych planów z diagonalami gwałtownego skrótu, w jakim ujęte są pierwszoplanowe, ciemne sylwety kutrów, usytuowanych prostopadle do płaszczyzny obrazu, połączenie środków graficznych z plastyczną plamą i gładko malowanych fragmentów z impastami etc., wszystko to – łącznie z zastosowaniem „żabiej” perspektywy, a zatem obniżenie linii horyzontu, wyolbrzymienie bliższych i skrócenie pośrednich partii oraz osiowym układem kompozycji – składa się na nową jakość w twórczości Pechsteina. Inne płótna z tego czasu – *Wschodzące słońce* [*Aufgehende Sonne*], *Wydmny nad Bałtykiem* [*Dünen an der Ostsee*], *Księżycowa noc* [*Mondnacht*] – utrzymane są w zimnej, żółto-zielono-błękitnej tonacji, z nieodłącznym elementem wewnętrznego źródła światła w postaci rozbielonej tarczy słońca lub księżycy z żółtą poświatą wiążącą w kolorystyczną całość elementy pejzażu, analogicznie jak syntetyczne, szerokie plamy barwne spaja miejscami dosadny, ciemny, ale miękki kontur. O wymienianym przez oboje autorów dziele, zatytułowanym *Pierwsze promienie słońca* [*Die ersten Sonnenstrahlen (Am Mühlengraben)*] – odczytywanym jako posepny w nastroju, za sprawą odbitych w wodzie sylwet drzew – była już mowa powyżej. Dodajmy, iż tutaj elementem podporządkowującym kompozycję jest przekątna płaszczyzna kanału, obrzeżona podwójnymi ukosami odbitych drzew, a od góry ciepłymi plamami bliższego słońca. M. Moeller wymienia w tej grupie jeszcze jeden obraz z 1939 r. – *Wyciągnięte łodzie* [*Aufgezogene Keitelkähne*], w którym upatruje metaforę osobistych doświadczeń artysty, wpisanych w tło współczesnej historii⁴⁵.

⁴³ Ibid., s. 105.

⁴⁴ M. Moeller, *Zu Pechstein Stil und Stilentwicklung*, s. 63.

⁴⁵ Ibid. s. 62-63, kat. 156.

Poszukujący azylu Pechstein coraz częściej bywał gościem, odwiedzanego już w latach 20. w Damnicy, Karla Armstera, znanego z Berlina śpiewaka operowego, który przez małżeństwo z córką pruskiego notabla i polityka Karla von Gamp, stał się współwłaścicielem majątku. Szczegółowy opis stanu posiadania Gampów w XIX wieku (z wyliczeniem hektarów lasów, pastwisk i ziemi uprawnej), dzieje trudnej miłości teściów Armstera oraz historia rozwoju firmy chemicznej, w której udziały umożliwiły Karlowi Gampowi wejście w posiadanie Damnicy, wydają się zbyt odległe od przedmiotu opracowania, nawet jak na ożywiającą naukowy wywód dygresję. Niezbyt fortunny jest także następujący po niej inwentaryzatorski opis pałacu i skład folwarku. Niewątpliwie cenne, źródłowe znaczenie mają natomiast wspomnienia o przyjazdach Pechsteina sporządzone przez córkę właścicieli, Elizabeth Armster, na której bezpośrednie relacje oraz udostępnione dokumenty i prace artysty badacz się powołuje. W datowaniu pobytów u Armsterów nieocenionym źródłem jest korespondencja, nie tylko ze względu na autorskie wzmianki o miejscach – jak ta w liście do Grosza z 1932 r. o łowieniu pstrągów na Łupawie – ale także urzędową lokalizację. Najpewniej na tej podstawie R. Ruxleben wskazuje na Damnice jako miejsce nadania, w czerwcu 1938 r., listu Pechsteina do siostry z prośbą o pomoc finansową⁴⁶. Na tym czasie kończą się wzmianki o wizytach u Armsterów, natomiast Czarnik wysuwa przypuszczenie, iż datą końcową był rok śmierci właściciela – 1943. Z tymi wyprawami związane są głównie rysunkowe studia pejzażowe, wykonywane różnymi technikami: tuszem, ołówkiem, kredkami.

W poczuciu zagrożenia artysta wybrał bardziej ustronne miejsce, nad jeziorem, w pobliżu wsi Kozy, własności Maxa Klatta. Skrupulatności historyka znowu zawdzięczamy liczbowe dane o strukturze dóbr właściciela, a także rozmiarach i położeniu geograficznym Jeziora Koziego, po czym następuje zdanie: „*Malarz wędrował drogą polną, biegnącą do jeziora przez morenowe wzgórza na skraju lasu, wzdłuż złączących się zbożem pól uprawnych. W porze letniej towarzyszyły mu łubiny, od zachodu połyskiwała błękitna tafla jeziora*”⁴⁷. Inspirację tego fragmentu stanowił zapewne obraz artysty z 1942 r. o żółtawo-zielonym kolorycie, z rozległym widokiem pól i fragmentu jeziora na dalekim planie, ujętego po obu stronach kulisowo sylwetami drzew. Prawą stronę pierwszego planu zamyka kępa fioletowych łubinów, widocznych także dalej, z lewej strony w postaci plamy fioleto kontrastującej z ciemną zielenią drzew. Linie perspektywy zbieżnej i łagodne krzywizny wzgórz, których monotonię przewyciężają pionowe zarośli, kolorystyczna równowaga, a nawet zastosowanie charakterystycznego *sfumato*, łagodzącego dalsze plany, decydują o innej ekspresji tego pejzażu niż wymienione wyżej, oparte na działaniu przeciwieństw.

Zbędny – jak się wydaje – jest też dla wiedzy o pobytach Pechsteina w dobrach Klattów inwentaryzatorski, dokonany równoważnikami zdań opis dworu

⁴⁶ R. Ruxleben, *Lebensdaten 1881-1955...*, s. 36.

⁴⁷ A. Czarnik. *op. cit.* s. 113.

w Kozach, cytowany z karty zabytku⁴⁸, tym bardziej że – co podkreśla Czarnik – miejscem azylu artysty był półwysp nad Jeziorem Kozim, oddalonym 2,5 km od siedziby właściciela. Rekonstrukcja życia twórcy w tym miejscu dokonana została za pomocą, przytaczanych za literaturą, fragmentów korespondencji, z których wiadomo o pogarszającym się od 1937 r. nastroju, ale także o zmyśle praktycznym i samozachowawczym człowieka skazanego również na fizyczną walkę o przetrwanie, bo tak chyba można nazwać m.in. łowienie raków na życzenie żony oberamt-manna. Katalog wystawy korespondencji Pechsteina do Edwarda Plietscha prezentuje rękopis całostronicowego listu z rysunkiem naturalnej wielkości kraba oraz niewielkim szkicem pejzażu z łódką na porośniętym trzciną brzegu jeziora⁴⁹. Polski historyk w swojej książce zamieszcza tłumaczenie owego manuskryptu, słusznie uznając drukowane w publikacji wyjątki za niewystarczające. Zawsze chyba wyróżniający Pechsteina rodzaj humoru i dystans wobec siebie, czytelne w jego listach, a szczególnie w tym, nacechowanym elementami bytowania nad Jeziorem Kozim, podkreślają jeszcze tragizm i absurdalność sytuacji.

W 1939 r. miał miejsce ostatni letni pobyt Pechsteina na Mierzei Kurońskiej, a jego epilog można uznać za symboliczny: malarza, wracającego z Nidden z rodziną zaskoczył wybuch wojny – jak pisze niemiecka biografka – na szosie między Szczecinem a Piłą. Czarnik zaś poszerza wzmianki o kolejnych pobytach artysty w Łebie i nad Jeziorem Kozim w miesiącach letnich 1940-1942 r.⁵⁰ o analizę sytuacji politycznej i militarnej w rodzinnym mieście Marty Moeller, bowiem budowa w pobliżu wyrzutni raketowych uniemożliwiła Pechsteinowi malowanie na wydmach i plaży. Powrót do Łeby w 1944 r. nie był wyprawą plenerową, ale ucieczką z bombardowanego Berlina, ze zniszczonego i przeludnionego bezdomnymi lokatorami mieszkania i przymusowej pracy, którą musieli wykonywać i Pechsteinowie na rzecz państwa: Marta Moeller w fabryce broni, malarz w służbie mundurowej (Heimwehry). O życiu w Łebie, z przerwą na kolejne obowiązkowe roboty, tym razem przy budowie umocnień Wału Pomorskiego, pisze krótko sam autor *Wspomnień*, szerzej i z czytelnym wzruszeniem opowiada o spotkaniu z synem przy okazji pobytu w obozie pracy. Autor opracowania kontekstualnie uzupełnia cytaty o opis sytuacji Łebie, napływie uciekinierów i przygotowaniach do ewakuacji. W zakończeniu rozdziału pojawia się refleksja na temat niemożności zbadania dorobku artystycznego z owych ostatnich, można powiedzieć, imperatywnych plenerów pomorskich. Przywołany w *Lebensdaten* fragment listu do Grosza znad Jeziora Koziego o wykonanych 10 płótnach, 40 akwarelach i 20 dużych rysunkach⁵¹ nie

⁴⁸ Przypisanej zresztą, niecałkiem słusznie, konserwatorowi zabytków.

⁴⁹ Ch. Vogel, „*Mein lieber Ede.*” ..., kat. 71, s. 41.

⁵⁰ W biografii niemieckiej wzmiankuje się jeszcze o wypadzie we wrześniu 1942 r., po lecie spędzonym nad J. Kozim, do mieszkającego w Elblągu przyjaciela, prof. Richarda Würpla; R. Ruxleben, *op. cit.*, s. 37.

⁵¹ *Ibid.* s. 34.

może być chyba pomocny w ilościowym szacunku. Pismo pochodzi z pleneru 1934 r. i nie wiadomo, czy następne, w coraz trudniejszych okolicznościach, kończyły się analogicznym rezultatem. Słuszna jest z pewnością teza o niekorzystnym wpływie przymusowego odsunięcia artysty od świata sztuki z jego instytucjami, marszandami, możliwością kontaktów, które – dodajmy – były dla Pechsteina od początku niezwykle ważne. Wszak był jedynym z członków „Die Brücke”, znającym z autopsji paryskie centrum, kilkakrotnie bywał we Włoszech, Szwajcarii, nie mówiąc już o tropikach. Nawet będąc na Pomorzu, utrzymywał twórcze kontakty, a inspiracje przetwarzał w poszukiwaniu własnej drogi. Być może przywołana przez Czarnika ocena Segfrieda Gliewa o spłycaaniu i sentymentalizacji z upływem lat *oeuvre* malarza jest słuszna, trzeba jednak postawić pytanie, czy prace powstałe w wyjątkowych okolicznościach można oceniać kategoriami przyjętymi w normalnej sytuacji. Trudno też przewidzieć, jak przebiegałaby ewolucja twórczości, gdyby nie została ona poddana opresywnemu działaniu. Dzieje polskiej sztuki w okresie socrealizmu i potem „odwilży” znowu mogą poświadczać, że w miejsce jednoznacznej odpowiedzi snuć można jedynie probabilistyczne rozważania.

Rozstanie, ostatni akt pomorskiej historii Maxa Pechsteina traktuje o opuszczeniu miejsc. Warto przy okazji zwrócić uwagę na emocjonalną treść zawartą w tym słowie, różniącą je od zwykłego *wyjazdu* czy *odejścia*. Zapowiada ono trudność i niechęć do decyzji o nieobecności. Opowieść o rozstaniu artysty z Pomorzem Czarnik aplikuje znowu szczegółowymi informacjami strategicznymi, tj. o działaniach ofensywy wojsk radzieckich na Pomorzu w styczniu 1945 r., obszernymi relacjami świadków wydarzeń, pośrednio dotyczącymi losów Pechsteina oraz wypisami z jego tekstów. Pełna rekonstrukcja wydarzeń nie jest możliwa, ale na postawie lakonicznych wzmianek we *Wspomnieniach* i relacji Gliewego wiadomo, że na krótko zatrzymany przez Rosjan, po uwolnieniu wraz z żoną przeniósł się z Łeby nad Jezioro Kozie, ale majątek Maxa Klatta był już w dyspozycji wojsk ze wschodu. Historyk wysuwa przypuszczenie, że współpraca artysty z Rosjanami, czy raczej praca dla nich, była możliwa dzięki protekcji uzyskanej z Łeby, gdzie – jak powiedziano – uwolniony został z czasowego aresztu, najpewniej ze względu na przeszłość twórcy lewicowego, a potem ofiary nazizmu. Po wyjeździe żołnierzy z Kóz, w sierpniu 1945 r. małżonkowie powrócili do Łeby i spotkali się z innymi członkami rodziny Möllerów. Artysta utrzymywał się, świadcząc malarskie usługi oraz – jak pisał – pracował też dla władz radzieckich. Te wzmianki A. Czarnik wiąże z przyczyną dobrowolnego – co podkreśla badacz – powrotu Pechsteina do Berlina, gdzie, jako już wcześniejszy uczestnik ruchu antyfaszystowskiego, włączył się do działań na rzecz denazyfikacji Niemiec. Jeszcze będąc w Polsce, w sierpniu 1945 r. zaocznie został współzałożycielem „Kulturbundu”, Związku Kultury Demokratycznej Odbudowy Niemiec. Są to okoliczności istotne, poświadczające, że decyzja wyjazdu należała więc do Pechsteina i wiązała się z jego wcześniejszym politycznym zaangażowaniem, zwłaszcza wobec istniejących interpretacji

o przymusowym opuszczeniu Pomorza czy wręcz ucieczce. Środki na podróż artysta uzyskał, wykonując na zlecenie parafii katolickiej w Łebie obraz Madonny Orędowniczki. Z zapisów we *Wspomnieniach* wiadomo, że podobrazie stanowiło płótno prześcieradła, a tworzywo farby używano do malowania kutrów⁵². Dodajmy, iż właśnie ponowne „odkrycie” tego obrazu po półwieczu, bo w latach 90. w siedzibie parafii w Łebie, spowodowało w polskiej nauce zainteresowanie Pechsteinem i jego związkami z Pomorzem⁵³.

Badacz prezentuje okoliczności powstania obrazu, tj. kontekst organizacji polskiego życia religijnego w powojennej Łebie i katolickiej parafii, prowadzonej przez proboszcza Mieczysława Cieślaka, zleciodawcy malarza, cytuje fragmenty kroniki miasta i wspomnień twórcy, przywołuje inwentaryzacyjny opis z karty zabytku, podaje fragmenty bazpardonowej krytyki tej nietypowej realizacji, wymykającej się dotychczasowej wiedzy o sztuce Pechsteina.

W szczegółowej analizie ikonograficznej obrazu, wykonanego na ściśle zamówienie, Czarnik wskazuje konkretny wzorzec, tj. medalik wybitny na podstawie wizji św. Katarzyny Labouré, przedstawiający postać Madonny stojącej na kuli ziemskiej i deptającej węża, otoczoną inskrypcją z tekstem orędzia o modlitwę. Autor nieodzownie przytacza biografię świętej (1806-1876) i dzieje powstania owych dewocjonaliów, których pierwsze egzemplarze pojawiły się w Paryżu w 1832 r. Dodać można tylko, iż wąż funkcjonował znacznie wcześniej w ikonografii maryjnej, interpretującej ją jako drugą Ewę, przeciwieństwo tej biblijnej, która za przyczyną węża popełniła grzech pierworodny. W tym znaczeniu gad uosabia nie tyle zło, co zbawienie od niego za przyczyną Marii, albo – inaczej – zło przezwyciężone. Kula ziemską z kolei to odwieczny atrybut Chrystusa Pantokratora, jak łuk tęczy, tron itp., symbol jego panowania nad światem, przeniesiony do ikonografii maryjnej.

Wielkość dłoni Madonny, istotnie nieproporcjonalnych w stosunku do reszty postaci, można wytłumaczyć względami technicznymi. Stanowią one bowiem źródło dość szerokich, jak wstęgi, promieni ujmujących kulę wyłaniającą się z morza, na którym kładą żółtawe refleksy. Oprócz motywu wzburzonego morza z żagłówkami – co słusznie podkreśla Czarnik – za kolejny element potwierdzający autorstwo Pechsteina można uznać typ kobiecej twarzy „wykorzystany” w wizerunku Marii. Uwzględniając przypuszczalną konieczność pewnej idealizacji, schematyzacji czy „popularyzacji”, nietrudno stwierdzić, iż charakterystyczna pociągła twarz

⁵² M. Pechstein, *Errinerungen...*, s. 116.

⁵³ Por. m.in.: *Max Pechstein. Wyjęty spod prawa* [fragm. *Erinnerungen*, tłum. M. Borzyszkowska], „Pomerania”, 1995, nr 5, s. 21-23; J. Borzyszkowski, *Łeba i Pomorze Wschodnie w twórczości i wspomnieniach Maxa Pechsteina (1881-1955)*, [w:] *III Konferencja Słowińska*, red. J. Borzyszkowski. Łeba-Gdańsk 1995, s. 83-97; E. Peters, *Mein Erlebnis der Pechstein. Madonna in der katholischen Kirche in Leba*, „Vereinigt. Stadtl. Lessingschule Stolp Rundbrief”, 56/1997, s. 20-21; A. Czarnik, *Maxa Pechsteina Madonna z Łeby*. „Słupskie Studia Historyczne”, t. 8, 2000, s. 217-234.

okolona czarnymi włosami, z wydatnymi ciemnymi brwiami i oczami oraz ustami o specyficznym uniesionych kącikach występuje wielokrotnie w jego obrazach i grafice. Najbliższą, nawet ze względu na rodzaj ujęcia analogią wydaje się portret żony artysty, Marty Moeller, widoczny na drugim planie fotografii artysty z 1931 r., zamieszczonym na frontispisie jego monachijskiej monografii⁵⁴ (il. 4). Jej wizerunek z początku znajomości z Pechsteinem przekazuje *Bildnis Martha Möller (Rauchende)* [Portret Marty Möller (Pałaca)] z 1921 r., z całopostaciowym, ukośnym ujęciem półleżącej postaci w czarnej sukni, wyraziście odcinającej się od żółtego tła. W nieco późniejszym *Modellpause* młoda kobieta z papierosem jest widoczna w półpostaci, siedząca przy stole z martwą naturą, na szarym neutralnym tle. Najpewniej też Marta pozowała do ekspresyjnego *Frauenportrait* z 1922 r., o twarzy modelowanej zielenią, w czerwonej sukni z ciemnobłękitnym deseniem, na tle niemal abstrakcyjnym, z zielonawych i błękitnych plam⁵⁵. Znany jest też graficzny konterfekt łebianki, tym bliższy obrazowi Madonny, że ukazanej z pochyloną lekko głową, zwróconą tym razem w prawo i półprzymkniętymi, opuszczonymi powiekami⁵⁶. Zabieg takiej szczególnej aktualizacji, tj. nadawania sakralnym wizerunkom Marii cech portretowych kobiet, bliskich artyście lub zleceniodawcy, stosowany był od wieków, by wspomnieć tylko „podręcznikowe” przykłady Lukrecji Buti z obrazów Filippa Lippi (ok. 1457-1504) czy faworyty Karola VII Ages Sorel w niezwyklej *Madonnie* z prawego skrzydła *Dyptyku z Melun* Jeana Fouquet (ok. 1420-1480). Ze współczesnych Pechsteinowi praktyk, bliskich orientacją artystyczną, można wskazać m.in. swoistą sakralizację chorej Siddi w tryptyku *Genesende* [Rekonwalescentka] Ericha Heckela z 1913 r. i tę samą w drzeworytowej *Madonnie z Ostendy* (1916)⁵⁷, nie mówiąc już o wyobrażeniach macierzyństwa, matki z dzieckiem na rękach itp., których sam Pechstein wykonał kilka wersji, w tym podwójne, np. opisywana przez niego, powstała w czasie wizyty Groszów w Łebie kompozycja pt. *Matki*, z Martą Möller i Ewą Grosz z niemowlętami, tj. Maxem i Piotrem w rolach tytułowych⁵⁸.

Charakterystyczny motyw wzburzonych fal, na który słusznie wskazuje CzarNIK, był niemal od początku obecny w sztuce Pechsteina w różnych konfiguracjach, samodzielnie lub jako sztafaż. Jedną z wcześniejszych „tematycznych” kom-

⁵⁴ *Max Pechstein. Sein malerisches Werk...*

⁵⁵ *Bildnis Martha Möller (Rauchende)* [Portret Marty Möller (Pałaca)] ol/pl, 80 x 100; *Frauenportrait*, ok. 1922, ol/pl.; *Modellpause*, 1925, ol/pl, Muzeum Sztuki w Lucernie; repr.: J. Schilling, *Max Pechstein...*, s. 149, 151, 150.

⁵⁶ *Junge Frau mit Zigarette (Marta Möller)* [Młoda kobieta z papierosem (Marta Möller)], 1921, sucha igła; repr: Krüger, *Das Druckgraphische Werk...*, kat. R 126, s. 285.

⁵⁷ Por. *Frauen in Kunst und Leben der „Brücke”*, „Brücke-Almanach”, 2000, red. G. Bartholomeyczik i B. Reimann.

⁵⁸ M. Pechstein, *Erinnerungen...*, s. 110; por. R. Ruxleben, *Lebensdaten...*, s. 25; repr.: *Max Pechstein. Sein malerisches Werk...*, s. 39; G. Krüger, *Das Druckgraphische Werk...*, kat. H 66, H 254, R 161, L 161, H 179-180, H 222, L 419, H 315.

pozycji jest niewielka litografia z 1909 r. *Heranziehendes Gewitter (Kommendes Wetter)* [Nadciągająca burza (Nadchodzący wiatr)] z widokiem spienionych fal i miotanych nimi łodzi, późniejsze to np. *Wellen* [Fale], *Boote im Sturm* [Łodzie podczas sztormu], *In den Wellen Badende* [Kąpiąca się w falach]. W mniej „barokowej” wersji sporo ich występuje w cyklu *Italienische Fischer* [Włoscy rybacy] z tego samego 1917 r. i litografiach *Dziennika podróży* (1919), nawet w mniej podatnym dla efektów meandrycznej linii drzeworycie, np. *Hafenmole von Leba in Pommern (Stürmische See)* [Molo portowe w Łebie na Pomorzu (Sztormowe morze)] z 1920 r. W wersji malarskiej najbliższą analogię stanowi dramatyczny, budowany na krzyżujących się diagonalach i zestawieniach bieli i czerwieni z ciemnym błękitem i zielenią *Kutter im Sturm* [Kuter podczas sztormu] z 1921 r.⁵⁹

W znanym i wielokrotnie wystawianym „Courbetowskim” widoku morskiej kipieli *Nordweststurm* [Sztorm północno-zachodni] z roku 1927⁶⁰ także motywy pierzastych obłoczków można powiązać stylistyczne z tłem *Marii Orędowniczki z Łeby*. W tym ostatnim są one oczywiście ornamentalnie stylizowane, wraz z inskrypcją orędzia ułożone na kształt nimbu, koncentrycznie wokół głowy i łukowo na wysokości nóg. W podobny sposób budowane, choć asymetryczne, kłębiaste *cumulusy* i ich odbicia, z bliskim także efektami żółtego poblasku, ożywiają i scalają pejzaż w wymienianym już *Herbstwolken über Rowe* [Jesiennie chmury nad Rowami]; strukturę obu motywów w wersji linearnej ukazuje, niemal morfologicznie, rysunek z tego samego czasu⁶¹.

Słonnościami do ornamentyki, zawsze obecnymi, m.in. dzięki złożonej genezie jego twórczości (secesja, postimpresjonizm, syntetyzm Gaugina, fowizm, kubizm itd.), a czytelnymi szczególnie w martwych naturach i postaciach we wnętrzach, a przede wszystkim wymaganiami zleceniodawcy należy uzasadnić obecność dość pretensjonalnych girland kwiatnych wzdłuż pionowych krawędzi obrazu *Madonny Orędowniczki w Łebie*. Choć martwe natury i kwiaty należały do stałego repertuaru artysty, trudno znaleźć jakieś pokrewieństwo między ich mięsistymi, substancjonalnymi bytami a formą anemicznych, szczegółowo opracowanych, białych kwiatków; odległym porównaniem może być czerwony ornament na tle o barwie głębokiej zieleni, na tkaninie stołu w *Martwej naturze z floksami* z 1915 r., choć podobieństwo dotyczy tylko ogólnej formy i girlandowego układu ze zmniejszających się kwiatów.

Choć bezpośrednia motywacja powstania obrazu wydaje się oczywista, tj. zlecenie, które artyście zapewniło środki na powrót do Berlina, warto zwrócić jeszcze uwagę na wyrażone we *Wspomnieniach* zapewnienie o radości, jaką sprawiło mu wykonanie tej pracy. Dla owego głębszego uzasadnienia można posłużyć

⁵⁹ Repr.: *Max Pechstein...*, kat. 121.

⁶⁰ *Ibid.*, kat. 141; *Max Pechstein. Ostsee-Bilder...*, kat. 22, s. 25, il. s. 59.

⁶¹ *Bewegte See* [Wzburzone morze]; *Max Pechstein. Ostsee-Bilder...*, kat. 90, il. s. 80.

się paralelę z konkluzją dokonanej przez Barbarę Lülff interpretacji przyczyn, dla których Pechstein podjął tematykę religijną po I wojnie. Autorka, wskazując na wcześniejsze przykłady sakralnych wątków w twórczości Pechsteina⁶², określa szczególne ich znaczenie u schyłku I i początku II dziesięciolecia, jako wyrazu tęsknoty za wolnością i braterstwem oraz poszukiwania nowych form ludzkiego współżycia, uwzględniających duchowe i transcendentne wartości⁶³. Można taką egzegezę, przeniesioną na obraz powstały po II wojnie, uznać za nieadekwatną do jego formy, trzeba jednak pamiętać o zanalizowanym przez polskiego badacza charakterze zlecenia i przez samego twórcę podkreślanych, prymitywnych warunkach wykonania. Kommemoratywny charakter przedstawienia Marii orędującej za zaginionymi na morzu, której wizerunek to domniemany portret osoby dzielącej z artystą życiowe przeciwności, realizacja obrazu symbolizująca koniec wojny, czyli dla artysty początek zawieszony przymusowo działalności malarskiej, dla zleceńodawcy odnowiona w Łebie forma chrześcijańskiej wspólnoty etc. mogą służyć na metaforę indywidualnych i uniwersalnych znaczeń. Uzasadnieniem zarówno tych treści, jak i mechanizmu wyboru rozwiązań ikonograficznych jest także wskazywany przez Czarnika analogiczny przypadek niemieckiej malarki Margarete Neuss-Stube, która wykonała obraz ołtarzowy dla kościoła parafialnego w Gardnie Wielkiej według wzoru z popularnego obrazka, dostarczonego przez miejscowego proboszcza⁶⁴.

Powyższe fakty mogą stanowić też dodatkowy – poza względami administracyjno-formalnymi – argument na rzecz podkreślanego dobitnie w opracowaniu autonomicznego charakteru decyzji Pechsteina o wyjeździe do Berlina w końcu września 1945 r. Powojenna aktywność, m.in. w Związku Kultury na Rzecz Demokratycznej Odbudowy Niemiec, liczne nagrody i wystawy, w tym odkładana przed wojną ekspozycja w rodzinnym Zwickau, złożona m.in. z pomorskich pejzaży, wszystko to składa się na obraz szczęśliwego życia w końcu lat 40., zakłóconego jednak zjawiskami, wśród których obok nieuchronnej zmiany pokoleniowej dochodziło do instrumentalnego traktowania ekspresjonizmu w niemieckich rozliczeniach z przeszłością. Te problemy porusza wnikliwe studium Markusa Krause na temat twórczości Pechsteina i recepcji ekspresjonizmu po 1945 r., zamieszczone w monachijskim katalogu wystawy malarstwa⁶⁵. Czarnik owe zagadnienia, skądinąd stanowiące zna-

⁶² 1906 – malowidło ołtarzowe, 1913 – rysunek *Nawrócenie św. Pawła* i drewnianą rzeźbę *Św. Rodzina*, 1917 – wyobrażenia bóstw w cyklu obrazów z Palau i dla Wolfganga Gurlitta mozaika z Bożym Narodzeniem i *Wygnanie z Raju*; B. Lülff, *Die Suche nach dem Ursprünglichen. Max Pechstein und Palau*, [w:] *Max Pechstein. Sein malerisches Werk...*, s. 105; można dodać do tego zestawienia jeszcze drzeworyty *Św. Rodzina* z 1907 r. (G. Krüger, *op. cit.*, kat. H 50) czy *Unsere Frau* (kat. H 66).

⁶³ B. Lülff, *op. cit.*, s. 104.

⁶⁴ Por.: I. Sellheim, *Rowe – das Worpsswede Hinterpommern...*, s. 14.

⁶⁵ M. Krause, *op. cit.*: por. przwdis 3.

komity materiał do rozważań historycznych, powiązał z przejawami tęsknoty artysty za Pomorzem, której nie rekompensowały ani plener w Ückeritz na wyspie Uznam (1949), ani pobyty nad Zatoką Kilońską w początku lat 50., co oczywiście dokumentują cytowane fragmenty listów i wspomnień. Do poczucia zawodu sytuacją polityczną i artystyczną w Niemczech, nieumniejszonego nawet honorami – senatora Wyższej Szkoły Sztuk Plastycznych i kawalera Wielkiego Krzyża Zasługi RFN – dochodziły dolegliwości związane z chorobą malarza. Z rzeczowym, faktograficznym tonem dyskursu niezbyt konwenują następujące frazy:

„W berlińskim mieszkaniu nad łóżem, do którego przykuła go choroba, wisiał obraz »Burzliwe morze«, namalowany w okolicach Łeby w 1943 roku. Słabnący twórca często patrzył na toczące się gwałtownie alabastrowe grzbiety nefrytowych fal Bałtyku jak na symbol swego burzliwego życia, symbol wiecznego niepokoju twórcy, ale też symbol jego związków z Pomorzem”⁶⁶. Śmierć artysty w czerwcu 1955 r. została uczczona nie tylko przez najbliższych, przyjaciół, uczniów, współpracowników. W ceremonii pogrzebowej wzięli udział także przedstawiciel Ziomkostwa Pomorskiego Heinz Barüske i Wilhelm Wetzel.

Ostatnie zdanie pracy – *pars pro toto* właściwego zakończenia – przekazujące intencję utrwalenia „(...) dorobku Mistrza (...) w pamięci dawnych i dzisiejszych mieszkańców Pomorza jako symbol uмиłowania tego regionu” niedostatecznie wyraża zarówno rezultaty badawcze opracowania, a więc osiągnięcia autora, jak cały szereg problemów, które nie zostały poruszone bądź znalazły się poza obszarem badawczym, wytyczając tym samym kolejne perspektywy dociekań. Wydaje się, że – szczególnie w okresie nasilonych dyskusji nad uniwersalizmem i regionalizmem, globalizacją i tożsamością narodów – twórcza sytuacja, czy raczej sytuacje twórczości Pechsteina, są znakomitą okazją do rozważań na rozmaitych poziomach, a także badań porównawczych. Przypomnijmy, że w sytuacji „pomiędzy” imperatywem twórczości a opresją systemu politycznego znalazło się wielu współczesnych i późniejszych twórców niemieckich, wreszcie przedstawiciele polskiej awangardy w I połowie lat 50., a w latach 20. artyści z kręgu radzieckiego konstrukttywizmu. Niektórzy właśnie możliwości kontynuacji twórczości znaleźli w kręgu niemieckiej moderny, która wkrótce zresztą sama znalazła się pod hitlerowskim naciskiem.

W przypadku Pechsteina z przyjętą przez Andrzeja Czarnika koncepcją topografii artystycznej wiąże się też kwestia swoistej rytualizacji pomorskich plenerów. Wpisane na stałe z wyboru artysty w całość jego strategii twórczej, stały się później – o czym już była mowa – przymusem gwarantującym zachowanie niezbędnego minimum swobody działalności. Reasumując zatem, można stwierdzić, że pomorskie plenery Pechsteina podkreślają znaczenie ponadregionalnych wartości i – odwrotnie – możliwość uniwersalizacji wartości regionalnych.

⁶⁶ A. Czarnik. *op. cit.* s. 134.

*

Wskazana wyżej sytuacja badacza znajdującego obszar dociekań w przestrzeni dobrze rozpoznanej, a inaczej mówiąc dysponującego ogromnym materiałem źródeł, a zwłaszcza opracowań, jest z jednej strony korzystna, z drugiej rodzi pewne niebezpieczeństwa. W różnorodności tekstów, koncepcji, sformułowań zatracić można pewnie tożsamość badawczą, zatrzeć granice między własnym zdaniem a tym znanym z lektury. Od tego niebezpieczeństwa nie ustrzegła się – jak się wydaje – książka Andrzeja Czarnika o pomorskich plenerach Maxa Pechsteina. Po pierwsze, opracowanie jest nasycone cytataми, zresztą łatwo zrozumieć pokusę wobec możliwości posłużenia się autentyczną wypowiedzią, zachowującą specyfikę językową.

Odnosi się jednak wrażenie, że w tym przypadku proporcje zostały nieco zachwiane. Po drugie, pewien dyskomfort powodują zbieżności ze sformułowaniami, hipotezami i wnioskami znanymi z niemieckich zwłaszcza opracowań. Sporo takich analogii łączy tekst Czarnika z biograficznym studium Leonii Ruxleben, zamieszczonym w monachijskim katalogu wystawy z 1997 r. Obok tych samych cytatów i zdań inspirowanych pierwowzorem – jak to o udziale Pechsteina w wystawie berlińskiej secesji i zakupie jego obrazu przez Waltera Rathenau za 300 marek⁶⁷, zdarzają się bardzo bliskie podobieństwa narracji, np. fragmentów opowiadających o powrocie Pechsteinów do Berlina, schronieniu udzielonym im przez Edwarda i Micę Plietsch, *angagemnt* artysty do szkoły Sztuk Pięknych, liście do Herberta Eulenburga o stracie wielu prac, powojennych wystawach itd.⁶⁸ Inne bliskie związki łączą fragmenty pracy z uwagami Magdaleny Moeller, dotyczącymi cech formalnych i stylistycznych na różnych etapach twórczości Pechsteina. Szczególnie zwracają uwagę niefortunne sformułowania wynikające z dosłownego tłumaczenia, np. „*Spośród trzech plenerów przedwojennych ten z roku 1911 był najważniejszy nie tylko ze względu na dużą liczbę prac, ale także ze względu na podsumowanie dotychczasowych doświadczeń malarskich. Artysta wkroczył w fazę syntezy fowizmu z 1909 roku i nowinek z 1910. Czarne kontury stają się zasadą tej fazy rozwoju artysty*”⁶⁹. Kolejny przykład tego typu to charakterystyka twórczości w I połowie lat. 20., np. określenie kolorów jako „przyjazne” jest dosłownym zapożyczeniem przymiotnika *freundlich*, którego drugie znaczenie „łagodny” byłoby w tym w tym przypadku stosowniejsze⁷⁰.

⁶⁷ L. Ruxleben, *Lebensdaten...*, s. 14; A. Czarnik, *Pomorskie plenery...*, s. 33.

⁶⁸ L. Ruxleben, *op. cit.*, s. 39-40; A. Czarnik, *op. cit.*, s. 130-131.

⁶⁹ A. Czarnik, *op. cit.*, s. 37; „*Das Agieren mit schwarzen Konturen wird zum Stilprinzip. Von den drei Aufenthalten in Nidden vor Ausbruch des Ersten Weltkrieges ist der ist der Aufenthalt 1911 der wichtigste, nicht nur in Hinblick auf die große Anzahl der entstandenen Werke. Pechstein zieht hier konsequent die Summe seiner bisherigen künstlerischen Erkenntnisse. Es ist sich seiner bildnerischen Mittel nur völlig sicher, schafft die Synthese aus seiner Fauvismus-Phase von 1909 und den Neugerungen von 1910: M. Möller, Zur Pechstein Stil und Stilentwicklung...*”, s. 53.

⁷⁰ A. Czarnik *op. cit.* s. 54; M. Möller *op. cit.* s. 59

Niezbyt przekonująco przedstawiają się mechaniczne wyliczenia tytułów prac, często przytoczone według kolejności reprodukcji w katalogach, m.in. z wyżej wymienionego, a w przypadku grafiki z *opus* Güntera Krügera, jak zestawienie plansz z podziałem na techniki w rozdziale 3⁷¹.

Nie bez wpływu formalnego pozostała – oczywista i konieczna ze względów merytorycznych – znajomość katalogu korespondencji Pechsteina oraz wydawnictwa prezentacji „obrazów bałtyckich”. Na podstawie pierwszego przykładowo została stworzona nie bardzo czytelna teza: „*To dążenie do otwartego, zmysłowego doświadczenia odróżniało go wyraźnie od innych kolegów z Brücke.*

Kirchner na przykład malował swe obrazy często na podstawie fotografii. Najbliższy w tym względzie Pechsteinowi był Emil Nolde”⁷². Ze skróconego zdania można wnioskować, iż różnica dotyczyła faktu posługiwania się owym mechanicznymi obrazami, choć jak wiadomo i Pechsteinowi służyły one jako inspiracja. Tradycja fotograficznego medium wspomagającego malarstwo sięga Courbета, nie była obca też impresjonistom, uznawanym za największych zwolenników bezpośredniego kontaktu z naturą⁷³. Obie praktyki, jak widać, niekoniecznie się wykluczały, bo istotą było nie kopiowanie, ale rozstrzygnięcie „zapamiętanej” formy w sposób właściwy odpowiednio rozumianemu malarstwu – realistyczne, „wrażeniowo”, tj. impresjonistycznie, lub „wyrazowo”, czyli ekspresjonistyczne. W danym przypadku najpewniej chodziło o doświadczenie bezpośredniej obecności czy to na Pomorzu, czy na wyspach Oceanii, czy – jak Nolde w latach 1913-14 – w Rosji, Chinach, Japonii i Nowej Gwinei. Inne przykłady zapożyczeń z „*Mein lieber Ede...*” to rozszyfrowanie korespondencji z Rowów, zdań i rysunków mówiących o przesyłkach książek i trunków z Berlina tak przekazane, że sprawia wrażenie autorskiego dokonania, czy refleksje na temat późniejszej, z 1937 r., wraz z wnioskami o czytelnej w niej rezygnacji i bezsile oraz wstrzemięźliwości artysty w wynurzeniach nad trudnościami, spowodowanej obawą o bezpieczeństwo Plit-scha handlującego jego obrazami⁷⁴. Komentarz z „*Ostsee-Bilder*” przypomina np. zdanie o obrazach z Rowów z „*(...) ukazywanymi wielokrotnie w różnych wariantach wizerunkach scenerii wschodzącego nad jeziorem Gardno słońca. Niektóre z tych obrazów (np. »Poranne słońce« z 1929 r.) z szerokim, kontrastowo zarysowanym pasmem świetlnym przypominają nieprzypadkowo*

⁷¹ A. Czarnik, *op. cit.*, s. 55; G. Krüger, *Das druckgraphische Werk Max Pechsteins...*, s. 272 i n.

⁷² A. Czarnik, *op. cit.*, s. 33; por. Ch. Vogel, „*Mein lieber Ede...*”..., s. 22-23: „*Jedoch unterscheidet sich Pechsteins Auffassung von der seinen »Brücke« – Kameraden durch den Drang zur unmittelbaren, sinnlichen Erfahrung, der die direkte Auseinandersetzung mit dem Traumbildsucht, und somit durch einen gewissen Realismus. Er war neben Nolde, der 1913, ein Jahr zuvor, aufgebrochen war, auch der einzige, der es wagte, tatsächlich in der Südsee zu reisen; Kirchner z.B. malte seine Masken und Plastiken nach photographischen Vorlagen*”.

⁷³ Por. np. Z. Kępiński, *Impresjoniści u źródeł swych obrazów*, Wrocław 1976.

⁷⁴ A. Czarnik, *op. cit.*, s. 75 i 115; Ch. Vogel, *op. cit.*, s. 34.

dziela Edvarda Muncha”⁷⁵. W innym miejscu zwraca uwagę rzadko stosowany termin „retour à l'ordre” na określenie „ogólnego trendu, który dawał się zauważyć w Europie po I wojnie światowej”, a który do sztuki Pechsteina lat 20. odniosła Karin Maur w *Posłowie* do nowego wydania *Wspomnień*⁷⁶. Mowa tu najpewniej o tzw. trendzie Nowa Rzeczowość czy raczej Neue Sachlichkeit, obserwowanym głównie w malarstwie i grafice nawrocie do rzeczywistości, w pewnym sensie przeciwnym przedwojennemu ekspresjonizmowi. O ile można zgodzić się z obecnością symptomów „rzeczowości”, zwłaszcza w grafice Pechsteina, należy wykazać dużą ostrożność w uznaniu jej za tendencję ogólnoeuropejską. W historii sztuki termin ten odnoszony jest zwykle do sztuki niemieckiej, a został zaproponowany przy okazji krajowej wystawy sztuki współczesnej w Mannheim w 1923 r.

Przypadkiem, być może, tłumaczyć należy w książce Czarnika charakterystyczne zdania znane z opracowań w języku polskim, jak to o wystawie Secesji w Berlinie 1909 r. i sukcesie zakupu obrazu przez Waltera Rathenau, w czasie gdy reszta grupy „Die Brücke” nie opuszczała Drezna⁷⁷ lub „pełnym godności” oświadczeniu Schmidta – Rottluffa o rezygnacji z ubiegania się o członkostwo Akademii w 1937 r.⁷⁸

Podsumowując, należy jeszcze raz podkreślić, że opracowanie Andrzeja Czarnika jest pierwszą w języku polskim zwartą pozycją poświęconą niemieckiemu twórcy, w dodatku rozpatrującą ją z perspektywy Pomorza jako celu pobytów i źródła twórczej inspiracji, ale także miejsca, z którym związany był uczuciowo i rodzinie. Po drugie, z perspektywy roli, jaką odegrały pomorskie plenery, zarówno w okresie w okresie artystycznej *prosperité*, jak i politycznej niełaski „zdegenerowanego” artysty w okresie nazizmu. Przemysłana, spójna, „topograficzna” koncepcja jest realizowana w oparciu o ogromny warsztat naukowy, uwzględniający źródła, opracowania, własne badania i wiedzę historyczną oraz próby rekonstrukcji faktów artystycznych. Z drugiej strony dyskurs opracowania jest nierówny, aplikowany zbyt licznymi cytatami i zapożyczeniami wprost, nieprzetworzonymi i przepracowanymi autorsko, niekiedy zbędnymi dygresjami. Całość stanowi jakby układankę różnych elementów, wśród nich są i bezsprzeczne dokonania autora, na które w powyższym tekście wielokrotnie wskazywano. Rozbudowanie wątku pomorskiego i „usamodzielnienie” do stopnia względnie autonomicznego obszaru badań nad Pechsteinem jest niewątpliwą zasługą Andrzeja Czarnika.

⁷⁵ A. Czarnik, *op. cit.*, s. 71; Max Pechstein. *Ostsee-Bilder...*, s. 7: „Über dem See ging die Sonne auf. Unzählige Male hat Pechstein diese Szenerie gezeichnet, einige Studien mit der breiten Lichtbahn auf dem Wasser erinnern sicher zufällig an Munch”.

⁷⁶ A. Czarnik, *op. cit.*, s. 58; K. von Maur, *Max Pechstein aus heutiger Sicht. Nachwort zur Neuauflage seiner Erinnerungen*, [w:] M. Pechstein, *Erinnerungen...*, s. 144.

⁷⁷ A. Czarnik *op. cit.*, s. 18-19; J. Willet, *Ekspresjonizm...*, s. 69.

⁷⁸ A. Czarnik, *op. cit.*, s. 95; B. Drewniak, *Kultura w cieniu swastyki...*, s. 140.



Lotta i Frank w kąpieli [Lotte und Frank beim Baden], rys. z listu do P. Fehnera 28.08.1920 r.; repr. z: *Max Pechstein. Ostsee-Bilder*, [Kat. wyst.], Regensburg 1981, kat 212, s. 72



2. *Z cyklu Ojciec nasz*, ryc. X [Das Vater Unser X] drzeworyt, 1921; repr. z: *Max Pechstein. Werke aus dem Brücke-Museum Berlin*, [Kat. wyst.], München 2001, kat. 245



3. *Powracający rybacy* [Heimkehrende Fischer], 1930, akwarela, tusz, gwasz; repr. j.w., kat. 79



4. Max Pechstein z portretem żony Marty, fot. z 1931 r. repr. z: *Max Pechstein. Sein Malerisches Werk*, [Kat. wyst.], München 1996, frontispis



5. *Młoda kobieta z papierosem (Marta Möller [Junge Frau mit Zigarette (Marta Möller)] 1921, sucha igła, repr. z: G. Krüger, *Das druckgraphische Werk Max Pechsteins*, Hamburg 1988, kat. R 126, s. 285*