

UNIWERSYTET IGNATIANUM W KRAKOWIE
WYDZIAŁ FILOZOFICZNY

Magda Studnicka

CIAŁO JAKO MEDIUM W TWÓRCZOŚCI
EGONA SCHIELEGO I OSKARA KOKOSCHKI.
SZTUKA AUSTRIACKA W DOBIE PRZEMIAN
KULTUROWYCH

Rozprawa doktorska napisana pod kierunkiem:
dr hab. Beaty Bigaj-Zwonek, prof. UIK

oraz promotora pomocniczego:
dr hab. Moniki Stankiewicz-Kopeć, prof. UIK

KRAKÓW 2024

„Nie istnieje taka rzecz, jak dobry obraz o niczym. Twierdzimy, że temat odgrywa kolosalną rolę, jednak wtedy się liczy, jeśli jest tragiczny i ponadczasowy”.

Mark Rothko i Adolph Gottlieb w *Manifeście idei estetycznych*

„I rzeczy przerażające, na pozór stracone, nie są bez ratunku, lecz czekają, byśmy je uratowali”.

Rainer Maria Rilke, *Lettres à un jeune poète*

Spis treści

WSTĘP	4
WPROWADZENIE DO PROBLEMATYKI ROZPRAWY	10
CZĘŚĆ I: HISTORIA – KULTURA – SZTUKA	
1.1 Swoistość sztuki, a kontekst kulturowy – podstawy metodologiczne	40
1.2 <i>Wielkie ciało państwowe</i> – kontekst historyczny	45
1.3 <i>U korzeni spletanego życia...</i> – krótki zarys światopoglądowy epoki	54
1.4 <i>Muzyka przyszłości...</i> – kultura austriacka na przełomie wieków	77
1.5 <i>Każdej epoce jej sztuka, a sztuce wolność</i> – Secesja Wiedeńska i jej rozłam	94
1.6 <i>Z wiarą w rozwój</i> – ekspresjonizm i <i>Nowa Sztuka</i>	100
1.7 <i>Spłynęło całe złoto dni</i> – podsumowanie.....	110
CZĘŚĆ II: CIAŁO JAKO MEDIUM	
2.1 <i>Istota ma się wyrazić symbolicznie</i> – ciało jako medium	114
2.2 <i>Nagich epok wspomnienie</i> – ciało i historia sztuki. Formy obrazowania ciała od czasów najdawniejszych do XIX wieku. Antropologia ciała, a sztuki plastyczne	118
2.3 <i>O wszystkich rzeczach, których pragnie życie</i> – ciało i społeczeństwo. Stosunek do ciała w danym okresie w Austrii i na świecie	193
2.4 <i>Widzieć poprzez ciało... i mówić poprzez ciało</i> – cielesność w kulturze końca XIX wieku i początku XX wieku	202
CZĘŚĆ III: EGON SCHIELE – CHORY NA ŚMIERĆ	
3.1 <i>Egoista (?)</i> – artysta i jego życie	229
3.2 <i>Ciało wydane na męki</i> – ciało jako medium w twórczości Eгона Schielego	238
CZĘŚĆ IV: OSKAR KOKOSCHKA – ŚNIĄCY CHŁOPIEC	
4.1 <i>Zrodzony z płomieni</i> – artysta i jego życie	290
4.2 <i>Moje nieokiełznane ciało</i> – ciało jako medium w twórczości Oskara Kokoschki.....	300
KONKLUZJE I ZAKOŃCZENIE	341
Bibliografia	355
Źródła internetowe	368
Spis ilustracji	369

WSTĘP

Celem głównym niniejszej rozprawy jest opisanie kategorii cielesności występującej w twórczości artystycznej Eгона Schielego oraz Oskara Kokoschki jako podstawowego środka, służącego odczytywaniu przemian kulturowych zachodzących na przełomie XIX i XX wieku, a w szczególności tych obserwowanych na obszarze ówczesnego państwa austriackiego. Moim zamiarem jest ukazanie ciała obecnego w sztuce bohaterów tej rozprawy w charakterze swoistego medium, ewokującego znaczenia, które odwołują się do podstawowych jakości kondycji ludzkiej zaangażowanej w proces ewolucji kulturowej. „Z *lac.* medium «część środkowa, środek, centrum; stadium pośrednie; pośrednik»; medium komunikacji, przekazu; narracji, treści; funkcja, rola; pośrednictwo”¹ – to najważniejsze ze znaczeń pojawiającego się w temacie dysertacji terminu, proponowane przez *Wielki słownik języka polskiego PAN*. W ramach powyższej definicji będę się poruszać, realizując postawione pracy cele.

Opisane w niniejszej rozprawie badania obejmą analizę i interpretację działań twórczych Eгона Schielego i Oskara Kokoschki, realizowanych w zakresie czasowym od momentu rozkwitu ich aktywności artystycznej, a więc od około 1907 roku, aż do roku 1918, na który przypada data zakończenia I wojny światowej. Wtedy też umiera Schiele, natomiast w twórczości Kokoschki następuje widoczna zmiana w zakresie obieranej przez niego w pracy artystycznej stylistyki obrazowania.

Zarówno życie jak i twórczość Eгона Schielego i Oskara Kokoschki stały się przedmiotem wielu (głównie obcojęzycznych) opracowań i katalogów², w których motyw cielesności istotnie omawiany jest jako jeden z obszarów tematycznych wyodrębnionych z całości dorobku twórczego artystów, czego efektem staje się jednak dalece problemowe podejście do tej kwestii. Dotychczasowe badania bezpośrednio zaś związane z podejmowanym w ramach dysertacji zagadnieniem ciała w twórczości tej dwójki Austriaków (*Egon Schiele. Almost a Lifetime*³, Wells H., *Egon Schiele Constructing an Artistic Identity and the Pathological Body*⁴, Blackshaw G., *The*

¹ <https://wsjp.pl/haslo/podglad/4104/medium/773790/nosnik-tresci>, hasło: *medium*, dostęp: 04.09.2024, 12:43.

² Por. przypis nr 47-53 oraz przypis nr 65-71.

³ Zob. *Egon Schiele. Almost a Lifetime*, red. Ch. Bauer, przeł. M. Goldmann, C. R. Nielsen, Munich 2015.

⁴ Zob. Wells H., *Egon Schiele Constructing an Artistic Identity and the Pathological Body*, o. O. 2018.

*Pathological Body: Modernist Strategising in Egon Schiele's Self-Portraiture*⁵, *Egon Schiele: Art, Sexuality, and Viennese Modernism*⁶, Erbguth F. J., *Egon Schiele and Dystonia*⁷, Cernuschi C., *Body and Soul: Oskar Kokoschka's The Warrior, truth, and the interchangeability of the physical and psychological in fin-de-siècle Vienna*⁸; *Defining Self in Kokoschka's Self-Portraits*⁹), wskazują na zasadniczą różnorodność perspektyw, w jakich rozpatrywany może być ten motyw, większość natomiast tych ograniczonych objętościowo artykułów analizy zagadnienia umieszcza bądź to w dyskursie medycznym, bądź zdradza nachylenie w kierunku metod przynależnych psychologii czy psychiatrii. Klika z nich podziela również koncepcję, wskazującą na ściśle komercyjny aspekt wykorzystania obrazu ciała w tej twórczości¹⁰.

W badaniach na gruncie polskim postaciom Egona Schielego oraz Oskara Kokoschki w szerokim kontekście kulturowym ich epoki przyglądali się w swoich publikacjach zwłaszcza E. Kuryluk (*Wiedeńska apokalipsa: eseje o kulturze austriackiej XX wieku*) oraz P. Szarota (*Wiedeń 1913*), publikacje te mają jednak charakter zasadniczo przekrojowy (zawierają rozważania z zakresu literaturoznawstwa, muzyki, historii, polityki) niezintensyfikowany w pełni wokół jednego, konkretnego motywu w działalności tych artystów.

Ich twórczość zaś (zwłaszcza ta jej część operująca obrazem ciała), stanowi niezwykle ważne z punktu widzenia realizacji określonych wartości kulturowych, wizualne świadectwo zachodzącej współcześnie w społeczeństwie austriackim kulturowej transformacji. To, co w okresie bezpośredniej działalności Schielego czy Kokoschki było w ich twórczości niejednokrotnie silnie dezaprobowane, obecnie wpisuje się w narrację dominującą dyskurs artystyczny w tym kraju, czyniąc dzieła tych artystów jednymi z najważniejszych w Austrii dóbr kultury.

⁵ Zob. Blackshaw G., *The Pathological Body: Modernist Strategising in Egon Schiele's Self-Portraiture*, „Oxford Art Journal” 2007 nr 30 (3).

⁶ Zob. *Egon Schiele: Art, Sexuality, and Viennese Modernism*, red. P. Werkner, Palo Alto 1994.

⁷ Zob. Erbguth F. J., *Egon Schiele and Dystonia*, „Frontiers of Neurology and Neuroscience” 2010 nr 27.

⁸ Zob. Cernuschi C., *Body and Soul: Oskar Kokoschka's The Warrior, truth, and the interchangeability of the physical and psychological in fin-de-siècle Vienna*, „Art History” 2000 nr 23 (1).

⁹ Zob. Cernuschi C., *Defining Self in Kokoschka's Self-Portraits*, „The German Quarterly” 2011 nr 84 (2).

¹⁰ Por. Cernuschi C., *Body and Soul: Oskar Kokoschka's The Warrior, truth, and the interchangeability of the physical and psychological in fin-de-siècle Vienna*, „Art History” 2000 nr 23 (1).

Argumentem przemawiającym za podjęciem takiego tematu jest przede wszystkim fakt, iż recepcja zagadnienia cielesności w działalności austriackich ekspresjonistów na gruncie polskiej myśli kulturoznawczej, zdaje się stanowić lukę, którą niniejsza rozprawa mogłaby wypełnić.

Być może warto tutaj również dodać, iż wybór tematu podyktowany został zdecydowanie osobistym stosunkiem do kultury austriackiej, z jakiej wywodzą się po części moje korzenie, a zarazem towarzyszy tej relacji wynikający z podejmowanych przeze mnie prób artystycznych podziw dla warsztatu prezentowanego przez bohaterów pracy.

Problemy badawcze poruszone w pracy skupione są wokół dwóch głównych pytań. Pierwsze z nich brzmi: Jaka jest specyfika ciała obecnego w twórczości Egona Schielego i Oskara Kokoschki i przy użyciu jakich środków jest formułowana?

Zarysowany w ten sposób problem precyzują towarzyszące mu pytania szczegółowe:

- Jakie funkcje mogą spełniać stosowane przez wskazanych artystów zabiegi twórcze, wykorzystujące obraz ciała?
- Jakie cele oraz przekonania towarzyszą twórcom austriackim eksploatującym ten konkretny motyw w swojej sztuce?
- Jak te poglądy wpłynęły na charakterystykę tego kręgu kulturowego determinującego sztukę powstającą współcześnie?

Drugi spośród zidentyfikowanych problemów badawczych przyjmuje formę pytania: W jaki sposób czynniki kulturowe wpływają na ukazany w twórczości owych artystów obraz ciała?

Prowadzi ono do postawienia kolejnego pytania szczegółowego:

- Jakie są główne źródła ponadprzeciętnego zainteresowania cielesnością, obserwowanego w twórczości bohaterów tej rozprawy?

Tak postawionym pytaniom towarzyszą hipotezy badawcze, jakie będą podlegać weryfikacji w toku rozważań, a które można ująć w następujący sposób:

- a) Pewne obserwowane w historii państwa Habsburgów dysfunkcje społeczne znalazły swoje wyraźne odzwierciedlenie w obrazie ciała, a ponadprzeciętna uwaga skierowana na ten motyw, jaka cechuje wyżej wymienionych artystów jest szczególnie charakterystyczna dla sztuki austriackiej, której ta predyspozycja jest poniekąd właściwością stałą.

- b) Specyfika środków wyrazu stosowanych przez austriackich ekspresjonistów odzwierciedla warunkowany sprzężeniem czynników zarówno zewnętrznych jak i odśrodkowych proces aktualizacji paradygmatu kulturowego w państwie Habsburgów, opartym na zakodowanych między innymi w stypizowanym obrazie ciała norm i wzorców.
- c) Obraz ciała widoczny w dziełach autorstwa Eгона Schielego i Oskara Kokoschki nie jest wyłącznie wyrazem koncepcji artystycznej, ale medium służącym wyrażeniu poglądów, odczuć czy emocji i w tym zakresie staje się też symptomem formującej się wówczas nowej wrażliwości. Z niej wynika z kolei celowość zastosowania bazujących na ludzkiej fizyczności środkach wyrazu, wyrażająca potrzebę stymulowania refleksji na temat problemów egzystencji czy kondycji społecznej. Ujawnione w ten sposób pewne aksjologiczne motywacje tych działań twórczych pozwalają mówić o wymiarze metafizycznym tej sztuki.
- d) Konstruowany przez tych artystów obraz ciała, odznacza się celową rezygnacją z pewnych wypracowanych formuł przynależnych ciężącej nad twórczością austriacką tego okresu ścisłej akademickiej konwencji. Uzyskana w ten sposób intensyfikacja doświadczenia cielesności obecna w tej twórczości, zmusza do przyjęcia nowych metod oraz perspektyw odczytywania takich prób artystycznych. W tym zakresie specyficzny model opracowywania ciała stosowany między innymi przez bohaterów tej rozprawy, staje się prologiem do zagadnienia współczesności w kulturze austriackiej.
- e) Stylistyka twórczości austriackich ekspresjonistów wynika z zakorzenienia kierunku w kulturowych i historyczno-obyczajowych uwarunkowaniach Austrii oraz prądów bezpośrednio poprzedzających ów kierunek w sztuce austriackiej. Specyficzny obraz ciała w omawianej twórczości stanowi zaś wynikową szeregu zachodzących przemian – czynników kulturowych zaistniałych w danym okresie oraz obszarze, w jakim ta działalność się realizuje. Do najważniejszych czynników wpływu należą warunki historyczne, społeczno-obyczajowe, religijne, pojawiające się nowe nurty w sztuce europejskiej oraz prądy filozoficzne i mistyczne, rozwój nauki (medycyna, psychologia, psychiatria) czy nowoczesnych technologii. Ciało zaś jako kategoria antropologiczna stanowi immanentny komponent owych przekształceń.

Ponadto, za cel poboczny niniejszej pracy stawiam sobie aktualizację na gruncie polskim wiedzy dotyczącej artystów, których twórczość stała się przedmiotem tej rozprawy.

Umieszczenie tychże rozważań na styku humanistyki i sztuki skutkuje aktualizacją w zakresie wykorzystanej w rozprawie metodologii, która jest kompilacją zróżnicowanych perspektyw kulturoznawczych oraz metod badań jakościowych wzajemnie się warunkujących i uzupełniających. Jedną z kluczowych kategorii metodologicznych przyjętych w pracy jest pojęcie *zeitgeistu*, zasadzające się na poszukiwaniu powiązań pomiędzy twórczą predyspozycją jednostek, a jej ekspozycją w systemach kulturowych wykształconych przez daną epokę. Z obszaru antropologii ciała czerpię natomiast podstawową jej koncepcję traktowania somatycznych wartości jako odzwierciedlenia pewnych aksjomatów znajdujących poza obszarem fizjologii czy też sferą czysto materialną. To zaś, z uwagi na charakterystyczne uwarunkowania kulturowe kierujące powstaniem dzieł Schielego i Kokoschki w ich konkretnym kształcie, otwiera z kolei możliwość wykorzystania pewnych tropów przynależnych estetyce egzystencjalistycznej, ukształtowanej w obszarze hermeneutyki.

Wśród metod zastosowanych przeze mnie do opracowania materiału badawczego, należy po pierwsze wymienić analizę obszernego zestawu zebranych źródeł, obejmującą badania literatury przedmiotu (a w konkretnych przypadkach także jej translację) oraz badanie innych różnorodnych materiałów zastanych. Te, zostały w dużej części pozyskane przeze mnie podczas kwerend odbytych w instytucjach muzealnych, posiadających w swoich zbiorach prace będące w różnym zakresie przedmiotem niniejszych rozważań. Do tych należą Leopold Museum w Wiedniu (czterokrotna wizyta), Österreichische Galerie Belvedere w Wiedniu (dwukrotna wizyta), ALBERTINA Museum w Wiedniu (dwukrotna wizyta), Egon Schiele Art Centrum w Českym Krumlovie, Neue Galerie Graz i BRUSEUM w Grazu oraz Brücke-Museum w Berlinie.

Opracowanie źródeł wizualnych (dzieł malarskich, rysunkowych, graficznych oraz rzeźbiarskich) stanowiących podstawę moich rozważań w rozdziałach drugim, trzecim, czwartym, a po części również w rozdziale pierwszym, odbywało się na drodze analizy formalnej, treściowej oraz interpretacji (z wykorzystaniem metody badania ikonograficznego). Zwrócono przy tym uwagę na kontekst zaistnienia danego dzieła, jego kompozycję i kolorystykę, a zwłaszcza ekspresję oraz środki wyrazu artystycznego. W poszczególnych przypadkach wykorzystano także analizę porównawczą oraz uzupełniającą metodę biograficzną.

Uzyskane w toku rozprawy wyniki stanowiąc będą element wzbogacający stan polskiej wiedzy o intensywności kulturotwórczej ciała w kontekście kształtowania się

austriackiej tożsamości narodowej. Pozyskany materiał dotyczący świadomości roli i znaczenia różnorodnych praktyk cielesnych w budowaniu obrazu kulturowego Austrii, pozwoli na uzyskanie interdyscyplinarnej i wieloaspektowej perspektywy, rysującej horyzont dla interpretacji twórczych motywacji Egona Schielego i Oskara Kokoschki w kategoriach współcześnie nośnych kulturowo, takich jak artywizm czy aktywizm społeczny.

Rozprawa składa się z czterech rozdziałów poprzedzonych wstępem oraz wprowadzeniem do problematyki dysertacji, całość zamykają konkluzje oraz tekst zakończenia. Struktura pracy została szczegółowo omówiona przeze mnie w końcowych akapitach niniejszego artykułu wstępnego.

WPROWADZENIE DO PROBLEMATYKI ROZPRAWY

I

Padlina (fragment)

„Forma świata stawała się nierzeczywista
Jak szkic, co przestał nęcić
Na płótnie zapomnianym i który artysta
Kończy już tylko z pamięci”¹¹.

W 1857 roku Charles Baudelaire wydaje w Paryżu swoje *Kwiaty zła*, wzbudzając przy tej okazji powszechne oburzenie. W tomie, z którego wyłania się mętny obraz miasta nad Sekwaną – frywolnej krainy wina i opium, wręcz roi się od opisów ciał starożytnych boginek i herosów stanowiących dekorację dla zasiedlających przestrzeń tych wierszy upiórów i trupów.

Struktura utworów poetyckich Baudelaire`a budowana często poprzez nagromadzenie w ich obrębie epitetów sprzecznych i alegorii, ujawnia specyficzną dla tego autora skłonność do kreowania obrazów lirycznych o wysoce enigmatycznej wymowie. Szerokie pole do twórczej refleksji nad znaczeniem konstytuujących kształt wiersza fraz, pozostawia również otwierający powyższy tekst wprowadzenia fragment jednego z najpopularniejszych chyba wierszy tego francuskiego poety pod tytułem *Padlina*.

Interesujący pozostaje tutaj już sam fakt, iż w antologiach i opracowaniach do poezji Baudelaire`a utwór ten funkcjonuje często pod zmienionym tytułem *Zwłoki*¹², który w takiej formie od razu zawiera w sobie interpretacyjną sugestię co do przedmiotu wiersza, zakładając tu oczywiście, że padlina jest określeniem zarezerwowanym wyłącznie dla szczątków zwierzęcych.

Jakkolwiek można by przypuszczać, że Baudelaire nie wahałby się przed takim porównaniem, to wydaje się, że tkwiący w tym utworze potencjał do rozmywania pierwiastków treści realizuje się na całej jego płaszczyźnie w sposób systematyczny

¹¹ Ch. Baudelaire, *Padlina*, [w:] *Symboliści francuscy (od Baudelaire`a do Valéry`ego)*, oprac. M. Jastrun, wybór M. Jastrun, Wrocław 1965, s. 26-28.

¹² Zob. Baudelaire Ch., *Kwiaty zła / Les Fleurs de mal*, wyb. M. Leśniewska, J. Brzozowski, Kraków 1994.

i pełny. Swoboda interpretacyjna, na jaką zdaje się liczyć poeta, ma jednak zasadniczo swoje granice, o przypomnienie czego zadbał sam autor w przytoczonym poniżej fragmencie, wskazując na specyficzną ludzką skłonność do konkretyzacji i wypełniania luk znaczeniowych zawartością – „(...) Na płótnie zapomnianym i który artysta // Kończy już tylko z pamięci”¹³.

Swoista dekonstrukcja wynikająca z tej właśnie predylekcji stosunku do otaczającego świata, zdaje się być naczelnym zadaniem Baudelaire`owskiej liryki, jaka spomiędzy przestrzeni kształtowanych formą słów wersów stara się wydobyć sens nie dany *per se*, ale tylko ten przeczuwany – symboliczny.

A „symbolizm to istota kultury”¹⁴ – pisze Wojciech Burszta, widząc w symbolu fundamentalny atrybut komunikacji jako tej zasady, w której „ucieleśnia się cały system wyobrażeń i znaczeń”¹⁵. W myśl Ricoeurowskiej zasady, jaka symbolowi przydaje szczególną zdolność do implikowania sensu poprzez determinowanie wysiłku myślenia, to właśnie kultura z całym swoim kapitałem stać się musi specyficznym preludium do zrozumienia tegoż symbolu¹⁶.

Ujawniający się na płaszczyźnie refleksji filozoficznej tego francuskiego myśliciela dystans przed danym raz na zawsze sensem, o jaki zdają się zabiegać filozofie szukające nieprzerwanie swojego początku, przeobraża się ostatecznie w projekt przebudowy opartej na wielopoziomowej nośności struktur symbolicznych danych nam jednocześnie z góry, ale niejako od wewnątrz.

Takie włączenie owych struktur w obręb procesu transformacji kultury warunkuje stałą konieczność podejmowania wysiłku odczytywania jej na nowo, gdyż jak konkluduje Ricoeur – „nie istnieje symbol, który wzbudza zrozumienie bez jakiegokolwiek interpretacji”¹⁷.

Podjęcie na łamach niniejszego wprowadzenia tematyki symbolu, wprzęgniętego w tryb odczytywania przemian kulturowych zachodzących w sztuce austriackiej przełomu XIX i XX wieku przez pryzmat cielesności, ma ze wszech miar swoje źródło w przekonaniu, iż jest ona (cielesność – przyp. aut.) swoistym konstruktem – znakiem,

¹³ Ch. Baudelaire, *Padlina*, [w:] *Symboliści francuscy (od Baudelaire'a do Valéry'ego)*, dz. cyt., s. 26–28.

¹⁴ W. J. Burszta, *Antropologia kultury. Tematy, teorie, interpretacje*, Poznań 1998, s. 66.

¹⁵ Tamże, s. 119.

¹⁶ Zob. P. Ricoeur, *Symbol daje do myślenia*, [w:] tegoż, *Egzystencja i hermeneutyka. Rozprawy o metodzie*, Warszawa 1975, s. 58.

¹⁷ Tamże, s. 66.

w którym spotykają się i łączą ze sobą znaczenia, na różnych poziomach odwołujące się do pierwotnych jakości kondycji ludzkiej, uwikłanej w dynamikę dziejów. Jak pisze Mary Douglas: „«Jeśli jest prawdą, że wszystko symbolizuje ciało, to również jest prawdą, że ciało symbolizuje wszystko inne»”¹⁸.

Mając więc na względzie tę specyficzną moc symbolu, która materializuje się na różnych poziomach w muzyce, literaturze, a nade wszystko w przedstawieniach wizualnych, jakie na przestrzeni wieków za swój przedmiot obierały ludzką cielesność, tekst tej rozprawy niech będzie próbą odkrycia – chociaż po części – przy pomocy analizy owych twórczych manifestacji potencjału sensotwórczego tkwiącego w sztuce.

„Antropologia wydarzeń zmysłowych zaczyna się w momencie, w którym zgadzamy się do czegoś zbliżyć, dzięki spojrzeniu, nasłuchiowaniu albo pisaniu”¹⁹ – oznajmia Georges Didi-Huberman. W jakimś sensie piszę więc ten tekst, ażeby kolejny raz znaczeniu nadać ciało, a ciału znaczenie.

II

Od połowy XIX wieku historia dynastii Habsburgów jest w istocie historią upadku. Imperium habsburskie będące dziedzictwem doskonale pomyślanych, lukratywnych małżeństw politycznych, zrujnowane klęską nieurodzaju, a przede wszystkim przez zbrojne ruchy narodowościowe Wiosny Ludów, opuszczone przez abdykującego cesarza Ferdynanda, w osobie jego następcy – Franciszka Józefa I – uwidacznia się najdokładniej jako ośrodek entropii²⁰.

„To państwo musi upaść. Jak tylko nasz cesarz zamknie oczy, rozpadnie się ono na sto części. Bałkany staną się potężniejsze od nas. Wszystkie narody stworzą swoje własne, małe, cuchnące państwka (...)”²¹

¹⁸ M. Douglas, *Czystość i zmaza*, przeł. M. Bucholc, Warszawa 2007, s. 149-150, [za:] Z. Libera, *Antropologia ciała*, [w:] Doświadczane, opisywane, symboliczne. Ciało w dyskursach kulturowych, red. K. Łeńska-Bąk, M. Sztandara, Opole 2008, s. 17.

¹⁹ G. Didi-Huberman, *Uzmysłowienie*, „Widok. Teorie i Praktyki Kultury Wizualnej” 2014, nr 6, <https://www.pismowidok.org/pl/archiwum/2014/6-obraz-patos/uzmyslowienie>, dostęp: 25.05.2021, 12:03.

²⁰ Kwestie te szeroko podejmuje w swoich publikacjach między innymi Stanisław Grodziski. Zob. Grodziski S., *Habsburgowie. Dzieje dynastii*, Wrocław 1998; Grodziski S., *Franciszek Józef I*, Wrocław 2006.

²¹ J. Roth, *Marsz Radetzky`ego*, przeł. W. Kragen, Warszawa 1977, s. 222, 223.

Te słowa włożone przez Josepha Rotha w usta jednego z bohaterów *Marszu Radetzky`ego* bezbłędnie oddają charakter przemian zachodzących w państwie Habsburgów, jakich źródło tkwi w nieuniknionym już wówczas procesie kształtowania się nowych tożsamości narodowych.

Tymczasem Franciszek Józef uwikłany w wojny terytorialne i zrywy wolnościowe w ramach bezmiernego państwowego konglomeratu, prezentuje niewzruszenie wynikającą z żywego poczucia obowiązku postawę żarliwości w realizowaniu wizji, która oparta na wierze w armię i dyscyplinę pozwoli za wszelką cenę utrzymać jedność monarchii²².

Dobitnie ów rodzaj obsesyjnej wprost dbałości o manifestowanie umiłowania tradycji i porządku, jaki zdaje się przejmować kontrolę nad każdym elementem życia cesarza, opisuje Claudio Magris, podejmujący na kartach swojej książki próbę odtworzenia procesu kształtowania się w świadomości twórców tamtego okresu tzw. habsburskiego mitu. O nadaremnych *de facto* zabiegach stosowanych przez Franciszka Józefa dla utrzymania majestatu władzy pisze on między innymi:

„(...) beznadziejny wysiłek, będący wynikiem szczerego i namiętnego przywiązania do wartości, których pragnie się bronić, nie poprzestał na ogólnej propagandzie politycznej, lecz objął także dziedzinę uczuć i wartości codziennych, stylu życia. W ten sposób *System* habsburski przełożył się na całość zwyczajów i wzorców nie wyłącznie politycznych, lecz również osobistych, na szczególnie klimat duchowy”²³.

Ta naznaczona z jednej strony uwielbieniem dla cesarskiego etosu z drugiej zaś nasilającym się dekadentyzmem atmosfera końca XIX wieku, jaka zdaje się panować nad całym życiem artystycznym umieszczonego w samym centrum owej antynomii Wiednia, osiąga swoje apogeum w jednym z tragiczniejszych momentów w dziejach ludzkości jakim jest I wojna światowa.

²² O zagadnieniach narodowościowych, związanych z funkcjonowaniem w obszarze monarchii habsburskiej rozlicznych nacji pisał między innymi Henryk Wereszycki. Zob. Wereszycki H., *Pod berłem Habsburgów. Zagadnienia narodowościowe*, Kraków 1986; Wereszycki H., *Historia Austrii*, Wrocław 1972. Zob. także Waldenberg M., *Narody zależne i mniejszości narodowe w Europie Środkowo-Wschodniej. Dzieje konfliktów i idei*, Warszawa 2000.

²³ C. Magris, *Mit habsburski w literaturze austriackiej moderny*, przeł. E. Jogała, J. Ugniewska, Kraków 2019, s. 23

Sugestywny obraz stale narastającego zwątpienia w słusność tego konfliktu pozostawiła Susan Sontag, która w *Widoku ludzkiego cierpienia* pisze:

„Rok po rozpoczęciu Wielkiej Wojny, jak ją początkowo nazywano, wiele z tego, co przedtem przyjmowano za pewnik, teraz wydawało się kruche, a nawet nie do obrony. Koszmar samobójczego, morderczego starcia wojsk, z którego walczące ze sobą kraje nie potrafiły się wywikłać – przede wszystkim codzienna masakra w okopach frontu zachodniego – przekroczył, zdaniem wielu, możliwości ludzkiej ekspresji”²⁴.

Aktywność artystyczna zdaje się jednak wymykać wszelkim prawom, co wydaje się potwierdzać wzmożona działalność w obrębie sztuki czy literatury okresu modernizmu, realizowana na kanwie wydarzeń rewolucyjnych czy później wojennych, a także towarzyszących im niejednokrotnie skrajnych emocji i przeżyć.

Dający się w tym kontekście zauważyć ogólny i zarazem specyficzny zwrot w kierunku refleksji nad sensem własnego istnienia, obecny w twórczości artystycznej końca XIX oraz pierwszych dekad XX wieku, realizuje się w niej na co najmniej kilka sposobów, przechodząc od naznaczonej marazmem, biernej akceptacji kolei losu do stanowiska skrajnego buntu wobec wszechświata.

Pośród literackich prób uchwycenia tej atmosfery destabilizacji i paraliżu sytuuje się między innymi twórczość liryczna niemieckiego ekspresjonisty – Gottfrieda Benn (1886 – 1957), którego wiersz *Nigdy samotniej* wprowadza nas w nastrój potęgowanego samotnością zwątpienia:

„Nigdy samotniej niż w sierpniu, nie:
Godzina spełnień – w oddali błonie
od złota i czerwieni płonie,
lecz rozkosz twych ogrodów – gdzie?
Miętkość nieba, lśnienia czystych pól,
w jeziorach jasne, ciche wody,
ale gdzie tryumf i tryumfu dowody
z królestwa, w którym tyś jest król?
Gdzie dowodem na wszystko jest szczęście, ruch:
Obrączek i spojrzeń wymiana,
w płasach rzeczy, woni wina w dzbanach –

²⁴ S. Sontag, *Widok cudzego cierpienia*, przeł. S. Magala, Kraków 2016, s. 34.

twój pan to antyszcześnie: duch”²⁵.

Konstrukcja utworu zbudowana na zasadzie powtarzających się w jej obrębie pytań skierowanych bezpośrednio do adresata, zostaje ostatecznie rozwiązana konkluzją, która zdaje się wskazywać na rzeczywistego odbiorcę wiersza, którym jest tutaj – jak się wydaje – sam autor²⁶.

Sielski, zapowiadający okres letniego dojrzewania klimat wiersza, zarysowany poprzez zagęszczenie lirycznych obrazów przyrody – „Miękkość nieba, lśnienia czystych pól, // w jeziorach jasne, ciche wody”²⁷ – skontrastowany został z podskórnie wyczuwalną w ponawianych zapytaniach pretensją, aby finalnie przerwać ją uderzeniem gorzkiej puenty, jaka nie pozostawia wątpliwości co do postawy podmiotu lirycznego względem rozwijającej się przed nim perspektywy. Ulokowana w sferze mentalnej, zintegrowana zupełnie z podmiotem wiersza kłująca przeszkoda, jaką ten sam nazywa *antyszcześnie*, ostatecznie ustanawia jego status.

Ów „duch”, który jest tutaj przyczyną przejmującej – tym bardziej, że bohater liryczny ma całkowitą świadomość jej źródła – samotności, zdaje się funkcjonować w tekście poniekąd na zasadzie *pars pro toto*, ujawniając tym samym obraz społeczeństwa pozbawionego punktu oparcia, jaki gwarantowałby względnie stabilną przyszłość. Brak owego fundamentu rodzi z kolei dysfunkcję na kształt wyuczanej bierności.

Bezwolność w stosunku do życia rozumianego jako nieunikniona konieczność z jednej strony, sprzeciw wobec poddaniu się narzuconym odgórnie dyspozycjom

²⁵ G. Benn, *Nigdy samotniej*, przeł. A. Kopacki, [w:] „Rocznik Chojeński” 2013 t. 5, s. 387.

²⁶ Dzieła Gottfrieda Benna „atakują, filozoficznie, antropologicznie, literacko lub politycznie, problem bezsensu i pustki, który przenikał jego myśl – ponieważ uporczywie determinował jego życie. W jego karierze istniała dziwna pustka i degradacja. Urodzony w 1886 roku, dorastał niedaleko Berlina, studiował teologię (aby zadowolić ojca, pastora), ukończył studia medyczne i wstąpił do wojska. Reszta jego życia kręci się wokół tych dwóch ośrodków – Berlina i wojska. Jego wczesna poezja dotyczy rozkładu fizycznego, który widział jako młody lekarz; jego wczesna proza, odpowiadający mu rozkład intelektualny i psychologiczny” – pisze na temat pisarza W. D. Snodgrass. Zob. W. D. Snodgrass, *Gottfried Benn: The Dissolution of Matter*, „The Hudson Review” 1961 t. 14, nr 1, s. 118-126. Nowsze publikacje dotyczące osoby i twórczości Benna: Travers M., *The Hour That Breaks: Gottfried Benn: A Biography*, Bern, Berlin, Bruxelles, Frankfurt am Main, Oxford, New York, Wien 2015. Travers M., *Text and Selfhood: The Poetry of Gottfried Benn*, Bern, Berlin, Bruxelles, Frankfurt am Main, Oxford, New York, Wien 2007.

²⁷ G. Benn, *Nigdy samotniej*, przeł. A. Kopacki, [w:] „Rocznik Chojeński” 2013 t. 5, s. 387.

z drugiej – wszystko to zdaje się stanowić żyzny grunt oraz nieodłączny element kształtowania się każdej awangardy²⁸ i jako takie, stać się musiało również znakiem szczególnym kulturowej mozaiki, jaką *de facto* było wielonarodowościowe państwo Habsburgów.

„Dlatego, że monarchia, że Austria od wieków nie miała ambicji politycznych ani nie osiągała szczególnych sukcesów militarnych, duma narodowa tego kraju skoncentrowała się na dążeniu do supremacji artystycznej”²⁹ – pisze w swoich wspomnieniach austriacki poeta i prozaik Stefan Zweig, wskazując na dającą się w tym kontekście zauważyć nad wyraz spotęgowaną ambicję twórców tamtego okresu do zaznaczenia swojej obecności na arenie kulturalnej Wiednia, skupiającego wówczas elity artystyczne monarchii.

W odniesieniu do przywoływanych w poprzednich akapitach słów włoskiego badacza, który wskazuje na specyficzną duchową atmosferę³⁰, ogarniającą wszystkie dziedziny życia ówczesnej monarchii, spróbuję w ramach tej pracy zbadać główne jej części składowe, skupiając się przede wszystkim właśnie na sztukach plastycznych.

III

W swojej pracy *Znaczenie ciała. Estetyka rozumienia ludzkiego* Mark Johnson podejmuje próbę przywrócenia estetyce należnego jej miejsca w procesie „ludzkiego tworzenia znaczeń” wskazując, iż to sztuka „stanowi paradygmatyczne przypadki wydoskonalonych znaczeń”³¹.

Nie tylko jednak rezultaty aktywności artystycznej powinny, jego zdaniem, wchodzić w zakres tej przeobrażonej dziedziny myśli, ale rudymmentarnym wyzwaniem

²⁸ Zob. między innymi Krauss R. E., *Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*, Cambridge 1986, *Modern Art. A History from Impressionism to Today*, red. H. W. Holzwarth, Cologne 2016, *Art of the Avant-Gardes (Art of the Twentieth Century)*, red. S. Edwards, P. Wood, London 2004, Czubińska M., *Potęga awangardy*, Kraków 2017, *Awangarda dwudziestego wieku*, oprac. zbiorowe, Warszawa 2012. Również Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego w ramach serii wydawniczej *awangarda/rewizje* przygotowało opracowania z zakresu studiów nad zagadnieniami europejskiej awangardy.

²⁹ S. Zweig, *Świat wczorajszy. Wspomnienia pewnego Europejczyka*, przeł. M. Wisłowska, Warszawa 2015, s. 23.

³⁰ Zob. przypis nr 13.

³¹ M. Johnson, *Znaczenie ciała. Estetyka rozumienia ludzkiego*, przeł. J. Płuciennik, Łódź 2015, s. 11

owej rozumianej na nowo estetyki, winno się stać analizowanie możliwości tworzenia sensów przez ludzi posiadających ciała, które zawsze wrzucone są w „środowiska oraz kulturalne instytucje i praktyki z całą ich różnorodnością typologiczną”³².

Przyjęcie takiej perspektywy zdaje się w dużej mierze uzasadniać obecny w dwudziestowiecznej Europie nurt badań nad sztuką, realizujący (dla uzyskania wymiernych wniosków tychże badań) postulat osadzania wszelkich efektów artystycznej działalności w jej kulturowym entourage`u, a reprezentowany przez badaczy takich jak Alois Riegl, Aby Warburg czy Max Dvořák.

Pojawiający się u Johnsona kluczowy nacisk na potrzebę uznania cielesności za determinant ludzkich działań znaczeniowych podatny na modyfikację i z tej przyczyny wykazujący zdolność do ciągłego przeobrażania sensów³³, pozostaje też w relacji z mnogością eksploracji dziejów ciała, jakie zawarte zostały w historiografii podejmującej tę tematykę.

Agata Dziuban zaznacza, iż „(...) ciało nie jest biologiczną stałą, ale posiada swoją historię, w której odzwierciedla się historia społeczeństwa”³⁴. Powyższa konkluzja stanowi korpus, na którym nabudowane są w zasadzie wszelkie moje rozważania, zmierzające do potwierdzenia głównej tezy tej pracy. Odnosząca się do tej ekspresywnej cechy cielesności supozycja, wspiera się na moim zasadniczym przekonaniu, iż dysfunkcje społeczne, jakie zaistniały w historii cesarstwa rządzonego przez Habsburgów, znalazły swoje widoczne odbicie w obrazie ciała pojawiającym się natenczas w powstającej na terenie Austro-Węgier plastyce, który to obraz wydaje się w związku z powyższym być faktycznym fenomenem w dziejach sztuki światowej.

Towarzyszy tej tezie także moja intencja wykazania w ramach tej dysertacji, iż dokonujące się w ówczesnym austriackim społeczeństwie przemiany kulturowe, w sztukach wizualnych sprzężone w zakresie formalnym z widocznym odejściem od dotychczas stosowanych stylów oraz formuł plastycznych, a będącym przede wszystkim

³² Tamże.

³³ Johnson pisze między innymi: „Spróbujmy zmienić swój mózg, swoje ciało czy środowiska w jakiś zasadniczy sposób, a zmienimy to, jak doświadczamy naszego świata, jakie rzeczy postrzegamy jako sensowne, czy nawet to, kim jesteśmy”. M. Johnson, *Znaczenie ciała. Estetyka rozumienia ludzkiego*, dz. cyt., s. 19.

³⁴ A. Dziuban, *Socjologia i problem cielesnej kondycji człowieka [w:] Ucieleśnienia. Ciało w zwierciadle współczesnej humanistyki. Myśl-praktyka-reprezentacja*, red. A. Wieczorkiewicz, J. Bator, Warszawa 2007, s. 50.

wyrazem przynależności do awangardowej frakcji, najintensywniej realizuje się przez negację obrazu ciała regulowanego w ówczesnym paradygmacie kulturowym państwa rządzonego przez Habsburgów.

Do przyjęcia optyki, traktującej ciało jako swoiste zwierciadło dziejów skłania między innymi Zbigniew Libera, który w swojej *Antropologii ciała* stwierdza, że „na cielesnej strukturze, popędach i instynktach – całkowicie podatnych na «złobienie» – odciska się społeczeństwo i kultura”³⁵. Ta osobliwie plastyczna właściwość struktury cielesnej, o jakiej wspomina artysta, stała się dla Krzysztofa Piotra Skowrońskiego podstawą do wyodrębnienia w estetyce zupełnie nowej drogi rozumienia formy w jej relacji do ciała, która to forma zdaniem badacza utraciła na początku XX wieku swój obiektywny z reguły charakter³⁶.

Bez wątpienia, swoboda, z jaką materia cielesna jest traktowana przez artystów (będących bohaterami tej rozprawy), a w pracach których ciało to jest zazwyczaj tematem przewodnim, skłania mnie do wysunięcia tezy, iż ten charakterystyczny sposób jego studiowania, zauważalny w twórczości Schielego i Kokoschki odsyła daleko poza analizę zagadnień czysto formalnych.

Objawiająca się w twórczości wyżej wymienionych artystów, szczególna predyspozycja do twórczej deformacji i swoistego ekshibicjonizmu, staje się natomiast powodem postawienia tezy kolejnej. Opiera się ona na moim przekonaniu, iż owa tendencja miała zasadniczy wpływ na utożsamianie się odbiorców tych dzieł z charakterystycznym sposobem wyrażania uczuć i emocji poprzez ludzką fizyczność i w efekcie zaowocowała również zwiększoną refleksją na temat problemów egzystencji czy kondycji społecznej. Jak bowiem wskazuje wspomniany już Skowroński:

„W końcu XIX i na początku XX w., jak nigdy na taką skalę, nasiliły się pragnienia refleksji o zagubieniu człowieka oraz o potrzebie określenia na nowo jego tożsamości (...)”³⁷.

³⁵ Z. Libera, *Antropologia ciała*, [w:] *Doświadczane, opisywane, symboliczne. Ciało w dyskursach kulturowych*, dz. cyt., s. 21.

³⁶ K. P. Skowroński, *Gęby, miny i grymasy. Aksjologia twarzy w estetyce deformacji*, [w:] *Doświadczane, opisywane, symboliczne. Ciało w dyskursach kulturowych*, dz. cyt., s. 322.

³⁷ Tamże, s. 327.

Rzeczywiście, skłaniająca do rozważań nad istotą człowieczeństwa ponadprzeciętna uwaga skierowana na motyw ciała, jaka cechuje zarówno twórczość Eгона Schielego jak i Oskara Kokoschki, zdaje się odpowiadać na jakąś wybitnie doskwierającą, wewnętrzną potrzebę zaznaczenia pozycji w świecie. W związku zaś z tym stwierdzeniem wysuwam w niniejszej pracy hipotezę, iż ta skłonność realizowana na różnych poziomach, odwołująca się do w jakimś sensie ucieleśnionych własności ludzkiej egzystencji, jest w ogóle bardzo charakterystyczna dla sztuki austriackiej, w której owa predyspozycja jawi się jako permanentna właściwość.



II. 1

G. Brus, *Aktionskizze*, 1966; tusz na papierze, 20 × 21 cm, BRUSEUM/Neue Galerie Graz, Universalmuseum Joanneum, Graz, Austria

Malarstwo Wiedeńczyka oraz przywódcy secesji, nad jakim zamierzam się również przez chwilę pochylić na łamach tej dysertacji, zdaje się realizować ten szczególnie projekt tożsamościowy, pozostając jednocześnie jeszcze w sferze bezpośredniego wpływu nastawionej na afirmację tradycji polityki cesarstwa³⁸.

W licznych portretach autorstwa Klimta, dzięki którym elita wiedeńska chciała poniekąd ocalić swoje istnienie od zapomnienia, dominują bowiem środki, jakich nie zobaczymy w dojrzałej twórczości Schielego czy Kokoschki, ale kwestia ta niech pozostanie źródłem analizy w rozdziale pierwszym.

Mówiąc o tendencjach sztuki austriackiej do wykorzystywania obrazu ciała, jako przodującego środka wyrazu, nie sposób nie wspomnieć nazwisk artystów związanych

³⁸ O kwestii pewnego konformizmu, jaki przejawia w stosunku do polityki cesarstwa malarstwo Klimta pisali między innymi F. Whitford, P. Szarota czy A. Comini. Zob. Whitford F., *Egon Schiele*, London 2014, Szarota P., *Wiedeń 1913*, Gdańsk 2013, Comini A., *Egon Schiele*, New York 1994.

z rozwijającym się w stolicy Austrii od początku lat 60. XX wieku, ruchem Akcjonizmu wiedeńskiego, Hermanna Nitscha (1938 – 2022), Güntera Brusa (1938 – 2024), Otto Muehla (1925 – 2013) czy Alfonsa Schillinga (1934 – 2013). Bezpośrednim sukcesorem akcjonizmu zdaje się też roku Franz Graf być urodzony w 1954.

Zadziwiające podobieństwo w zakresie kształtowania ekspresyjnej formy istnieje również pomiędzy pracami Schielego i Kokoschki, a twórczością praktycznie nieznanego szerszej publiczności, urodzonego w Dornbirn Edmunda Kalba (1900 – 1952)³⁹.

*

Cała nowożytna socjologia zdaje się otwierać nowe, nieznanie wcześniej możliwości pozbawionego wyłącznie fizjologicznych konotacji opisu ciała, skupiając się na procesach jego realizowania się w sztuce, historii, zwyczajach czy stosunkach władzy, odnosząc je tym samym do konkretnego tła społecznego⁴⁰. Choć jako samodzielna dziedzina badań, historia ciała – o czym wspomina Tomasz Wiślicz – liczy sobie niespełna trzydzieści lat, to bez trudu można wskazać wcześniejsze zdecydowanie teksty, które reprezentują zbliżoną orientację myślową⁴¹.

Spośród tego ogromu prac, podejmujących tematykę cielesności w bardzo różnorodnych aspektach⁴², na potrzeby rozprawy wybrane zostały przede wszystkim te

³⁹ W Wiedniu 2019 roku odbyła się pierwsza wystawa retrospektywna artysty w tym mieście (24.05 – 18.08.2019, Leopold Museum). Do tego czasu na temat artysty pojawiały się pojedyncze wzmianki, głównie w katalogach z wystaw, na jakich prezentowane były prace artysty. Zob. *Katalog der Ausstellung Edmund Kalb 1900-1952*, Bregenz, 1973, R. Sagmeister, *Edmund Kalb - 1900-1952*, [w:] *Ausstellungskatalog*, Dornbirn- Bregenz 1994, *Kunst in Vorarlberg 1900-1950 – Ausstellungskatalog*, 1976, s. 130, G. Tschallener, *Edmund Kalb*, [w:] *Vorarlberg Chronik*, Lochau 1997, s. 203, *Portraits 1780-1980 – Ausstellungskatalog*, Bregenz 1987, s. 181.

⁴⁰ A. Dziuban, *Socjologia i problem cielesnej kondycji człowieka* [w:] *Ucieleśnienia. Ciało w zwierciadle współczesnej humanistyki. Myśl-praktyka-reprezentacja*, dz. cyt., s. 55.

⁴¹ T. Wiślicz, *Historia ciała: koncepcja, realizacje, perspektywy*, [w:] *Tamże*, s. 36.

⁴² Tematyka ciała jest zagadnieniem, które niejednokrotnie podejmowane było przez badaczy wielu dziedzin, odkrywając tym samym wielowymiarowość pojęcia cielesności. Ze względu na ogromną ilość publikacji traktujących o ciele, w ramach tekstu dysertacji jestem w stanie przywołać zaledwie niewielką część tej literatury, jaka posłuży mi do potwierdzenia zawartych w pracy tez. Niemniej jednak, aby ukazać faktyczną mnogość prac związanych w tematem ciała, zamieszczam poniżej informację o literaturze, do której w toku zbierania materiałów udało mi się dotrzeć. Wybrane publikacje w języku polskim: Bakke M., *Ciało otwarte. Filozoficzne reinterpretacje kulturowych wizji cielesności*, Poznań 2000; Bauman

Z., *Ciało i przemoc w obliczu ponowoczesności*, Toruń 1995; Bloch M., *Królowie cudotwórcy: stadium na temat nadprzyrodzonego charakteru przypisywanego władzy królewskiej zwłaszcza we Francji i Anglii*, przeł. J. M. Kłoczowski, Warszawa 1998; Bloch M., *Spółeczeństwo feudalne*, przeł. E. Bąkowska, Warszawa 2002; Bourdieu P., *Męska dominacja*, Warszawa 2004; Camporesi P., *Laboratoria zmysłów*, przeł. J. Ugniewska, Warszawa 2005; Corbin A., *We władzy wstrętu: społeczna historia poznania przez węch. Od odrazy do snu ekologicznego*, przeł. A. Siemek, Warszawa 1998; Dziechcińska H., *Ciało, strój, gest w czasach renesansu i baroku*, Warszawa 1996; Elias N., *Przemiany obyczajów w cywilizacji Zachodu*, przeł. T. Zabłudowski, Warszawa 1980; Foucault M., *Nadzorować i karać: narodziny więzienia*, przeł. T. Komendant, Warszawa 1993; Foucault M., *Historia seksualności*, przeł. B. Banasiak, T. Komendant, K. Matuszewski, Warszawa 1995; Huizinga J., *Jesień średniowiecza*, przeł. T. Brzostowski, Warszawa 1961; Huizinga J., *Zabawa jako źródło kultury*, przeł. M. Kurecka, W. Wirpsza, Warszawa 1967; Hyży E., *Kobieta ciało tożsamość. Teorie podmiotu w filozofii feministycznej końca XX wieku*, Kraków 2003; Kowalczyk I., *Ciało i władza. Polska sztuka krytyczna lat 90.*, Warszawa 2002; Libera Z., *Mikrokosmos, makrokosmos i antropologia ciała*, Tarnów 1997; Mauss M., *Socjologia i antropologia*, Warszawa 1973; Nead L., *Akt kobiety. Sztuka, obscena i seksualność*, przeł. E. Franus, Poznań 1998; Vigarello G., *Czystość i brud: higiena ciała od średniowiecza do XX wieku*, przeł. B. Szwarzman-Czarnota, Warszawa 1996; Wiczorkiewicz A., *Muzeum ludzkich ciał. Anatomia spojrzenia*, Gdańsk 2000. Wybrane publikacje obcojęzyczne: Agrimi J., Crisciani C., *Medicina del corpo e medicina dell'anima*, Milano 1978; Agrimi J., Crisciani C., *Malato, medico e medicina nel medioevo*, Torino 1980; Ariès P., *Essais sur l'histoire de la mort en Occident du Moyen Âge à nos jours*, Paris 1975; Ariès P., *L'Homme devant la mort*, Paris 1977; Ariès P., Bégin A., *Sexualité occidentale*, Paris 1994; Ariès P., Duby G. (red.), *Histoire de la vie privée*, 5 t., Paris 1985; Bagliani A. P., *Le Corps du Pape*, Paris 1997; Bagliani A. P., *The Corpse in the Middle Ages: the Problem of the Division of the Body*, w: Linehan P., Nelson J. L., *The Medieval World*, London – New York 2003; Bachtin M., *L'Oeuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, Paris 1970; Baldwin J. W., *Les Langages de l'amour dans la France de Philippe Auguste*, Paris 1997; Barthes R., *Michelet (1954)*, w: *Oeuvres complètes*, red. É. Marty, Paris 1993; Baschet J., *Les Justices de l'au-delà. Les Représentations de l'enfer en France et en Italie (XII-XV siècle)*, Rome 1993; Baschet J., *Le Sein du père. Abraham et la paternité dans l'Occident medieval*, Paris 2000; Baxandall M., *L'Oeil du Quattrocento. L'Usage de la peinture dans l'Italie de la Renaissance*, Paris 1985; Bériac F., *Histoire des lépreux au Moyen Âge, une société d'exclus*, Paris 1988; Berlioz J., *Catastrophes et calamités au Moyen Âge*, Florence 1998; Biraben J.-N., *Les Hommes et la peste en France dans les pays européens et méditerranéens*, Paris-La Haye, 1975-1976; Boswell J., *Christianisme, tolérance sociale et homosexualité. Les homosexuels en Europe occidentale du début de l'ère chrétienne au XIV siècle*, Paris 1985; Boureau A., *Le Simple Corps du roi*, Paris 1988; Braunstein P., *Dal bagno pubblico alla cura corporale privata: trace per una storia sociale dell'intimo*, 1986; Brundage J., *Sin, Crime, and the Pleasures of the Flesh: the Medieval Church Judges Sexual Offences*, w: Linehan P., Nelson J. L., *The Medieval World*, London-New York 2003; Bynum C. W., *Fragmentation and Redemption: Essays on Gender and the Human Body in Medieval Religion*, New York 1991; Camille M., *Images dan les marges. Aux limites de l'art médiéval*, Paris 1997; *Anima e corpo nella cultura medievale*, red.

pozycje bibliograficzne, których zawartość najściślej pozwala umieścić obecny w sztuce austriackich ekspresjonistów motyw ciała w szerokim kontekście kulturowym, wykazując jednocześnie wspartą na specyficznym paradygmacie ekspresji predyspozycję ciała do emitowania za ich pośrednictwem złożonych treści.



II. 2

E. Kalb, *Autoportret en face*, 1917;

węgiel na papierze, 30 × 20 cm

IV

„Wojna skończona – a ja muszę odejść – moje obrazy winny być pokazywane w muzeach na całym świecie”⁴³.

ostatnie słowa Eгона Schielego, według Adeli Harms

C. Casagrande, S. Vecchio, Firenze 1999; Corvisier A., *Les Danses macabres*, Paris 1998; Baecque De A., *Le Corps de l'histoire. Métaphore et politique (1770-1800)*, Paris 1993; Duby G., *L'Art et la société. Moyen Âge, début des temps modernes*, Nice 1987; Duerr H. P., *Nudité et pudeur. Le mythe du processus de civilisation*, Paris 1998; Favret-Saada J., *Les Mots, la, mort, les sorts*, Paris 1977; Favret-Saada J., *Corps pour corps. Enquête sur la sorcellerie dans le bocage*, Paris 1981; Feher M., *Fragments for an History of the Human Body*, New York 1989; Gil J., *Métamorphoses du corps*, Paris 1985; Goodich M. E., *The Unmentionable Vice: Homosexuality in the Later Medieval Period*, Santa Barbara 1979; Kantorowicz E., *Les deux corps du roi*, Paris 1989; Karras R. M., *Sexuality in the Middle Ages*, London-New York 2003; Laqueur T., *La Fabrique du sexe. Essai sur le corps et le genre en Occident*, Paris 1992; Le Breton D., *Anthropologie du corps et modernité*, Paris 1990; Le Goff J., *Corps et idéologie dans l'Occident medieval*, Paris 1985; Lubac H. de, *Corpus mysticum. L'eucharistie et l'Église au Moyen Âge*, Paris 1944.

⁴³ E. Schiele [cyt. za:] F. Whitford, *Egon Schiele*, przekład własny, London 2014, s. 197.

Przypadające sześć lat temu stulecie śmierci Eгона Schielego (1890 – 1918), stało się impulsem do organizacji szeregu wystaw i konferencji, a także dziesiątek innego rodzaju wydarzeń o charakterze naukowym, artystycznym czy popularyzatorskim poświęconych życiu i twórczości tego artysty⁴⁴.

Niezmiennie powracające przy tego typu okazjach pytanie o ewentualne kierunki rozwoju przerwanej nagle przez chorobę i przedwczesną śmierć kariery austriackiego ekspresjonisty, pozostanie na zawsze bez odpowiedzi. Choć być może to właśnie ten aspekt biografii artysty o potencjale uwięzionym jak mucha w bursztynie, czyni jego twórczość nad wyraz interesującą i podatną na kolejne eksploracje gotowe odsłonić nieodkryte dotąd sensory?

Egon Schiele jest w pewnym sensie postacią tragiczną. Tragizm ów nie zasadza się jednak bynajmniej na często lubianej przez krytyków sztuki czy jej kolekcjonerów posępnej niedoli artysty odrzuconego i niezrozumianego przez mu współczesnych, lecz wręcz przeciwnie – Schiele umiera dokładnie w tym momencie, kiedy jego kariera zaczyna nabierać tempa.

Pogłoski o zasadniczym braku sukcesu, jaki miał się położyć cieniem na życiu artysty zdecydowanie stara się dementować Frank Whitford w swojej biografii Austriaka, poświęcając tej kwestii osobny rozdział zatytułowany *Opinie pośmiertne*⁴⁵. Jakkolwiek zgadza się on w pełni z poglądem, iż krytyka modernizmu, postrzeganego w czasie formowania się tego prądu jako zjawiska niebezpiecznego społecznie, stojącego w opozycji do dobrych obyczajów i obowiązujących zasad moralnych musiała siłą rzeczy osiągnąć również Schielego, to nie ma on bynajmniej skłonności do wyolbrzymiania tego aspektu biografii malarza, widząc w takiej krytyce naturalny element kształtowania się dojrzałości twórczej każdego ówczesnego artysty.

⁴⁴ W związku ze wspomnianą rocznicą śmierci artysty zorganizowane zostały między innymi wystawy: *Egon Schiele. The Jubilee Show* (23.02.2018 – 27.09.2018, Leopold Museum, Wiedeń), *Jean-Michel Basquiat – Egon Schiele* (03.10.2018 – 14.01.2019, Fondation Louis Vuitton, Paryż), *Klimt/Schiele: Drawings from the Albertina Museum, Vienna* (04.11.2018 – 03.02.2019, Royal Academy of Arts, Londyn), *Egon Schiele. The Making of a Collection* (19.10.2018 – 17.02.2019, Belvedere, Wiedeń). W 2018 roku powstał również film dokumentalny dotyczący życia artysty pt. *Egon Schiele. Dangerous desires*, wyreżyserowany przez Herberta Eisenschenka.

⁴⁵ F. Whitford, *Egon Schiele*, dz. cyt., s. 197.

Co więcej, według opinii Whitforda, bardzo przecież jeszcze młody Schiele mógł się pochwalić już za życia nie lada sukcesem, na jaki na pewno złożyła się rozpoznawalność jego nazwiska za granicą, a także wielka liczba ofiarnych patronów, którzy przyczyniali się do utrzymującej się na stosunkowo dobrym poziomie sytuacji finansowej malarza.

Znaczna rezerwa towarzyszy również Whitfordowskiej ocenie popularności Schielego, a w zasadzie jej regularnego braku, odnotowanego przez obserwatorów poczynań austriackiej moderny już po śmierci artysty w 1918 roku. Choć zainteresowanie Schielem i jego malarstwem w tym okresie zmniejszyło się w szczególności poza samą Austrią to – jak wskazuje badacz – liczba publikowanych na temat malarza tekstów oraz organizowanych w Wiedniu retrospektyw jego twórczości świadczy o dużej jej wartości dla rodaków artysty.

Sytuacja tego szczególnego upodobania sobie przez Wiedeńczyków postaci ucznia Gustava Klimta nie uległa zasadniczej zmianie w okresie pomiędzy pierwszą oraz drugą wojną światową i dopiero w latach 60. XX w., między innymi dzięki wystawom w Boston Institute of Contemporary Art i Univeristy of California w Berkeley, twórczość Schielego zyskała większą popularność po drugiej stronie Atlantyku.

Natomiast rozgłos, jaki towarzyszył brytyjskim wystawom – w Marlborough Fine Art w 1964 roku czy tej w Royal Academy of Arts w Londynie, prezentującej w 1970 roku spuściznę po Wiedeńskiej Secesji – ostatecznie ugruntowały pozycję Egona Schielego jako postaci wybitnej na międzynarodowym rynku sztuki⁴⁶.

Niemniej jednak, dyskutując o wkładzie, jaki w upowszechnienie dzieła Schielego wniosły czy to osoby prywatne czy też najróżniejsze instytucje związane ze światem sztuki, trzeba przyznać, że prym w tej działalności nieodmiennie wieździe stolica Austrii. Na liście współczesnych admiratorów i głównych popularyzatorów twórczości malarza zarówno w jego rodzimym kraju jak i za granicą zdecydowanie odznacza się bowiem jedno nazwisko Rudolfa Leopolda.

Znajdująca się praktycznie w samym centrum Wiednia i wchodząca w skład popularnej Dzielnicy Muzeów (MuseumsQuartier) placówka Leopold Museum, powstała dla pomieszczenia prywatnych zbiorów Rudolfa i jego żony Elżbiety. Muzeum może się pochwalić największą na świecie kolekcją dzieł Schielego, zbiorem korespondencji oraz pamiątek po artyście skrupulatnie skupowanych przez tych kolekcjonerów sztuki

⁴⁶ Tamże, s. 197-201.

począwszy od lat 50. XX wieku. Od roku 1990 w Tulln an der Donau – mieście narodzin malarza – działa również poświęcone mu muzeum, natomiast na przełomie 1992 i 1993 roku, dzięki prywatnym inicjatywom, zostało powołane do życia również międzynarodowe Centrum Sztuki Eгона Schielego, którego siedziba znajduje się w rodzinnej miejscowości matki artysty – Českym Krumlovie.

W kwestii opracowań życiorysu czy dorobku malarza, dostępnych jest obecnie na rynku około kilkunastu tytułów, które mają bądź to charakter biografii Austriaka, bądź też analizują zasadniczo pojedynczy aspekt jego twórczości (portrety, rysunki, pejzaże etc.). Do literatury niemieckojęzycznej, poświęconej różnorodnym aspektom twórczości Schielego zaliczały się będą przede wszystkim teksty Rudolfa Leopolda oraz jego żony⁴⁷, a także pojawiające się w zbiorczych publikacjach artykuły między innymi Christiana Bauera, Sandry Tretter, Wolfganga Kruga, Nicole Fritz czy Güntera Wagensommerera, często tłumaczone również na język angielski⁴⁸. Literatura anglojęzyczna dedykowana postaci artysty to przede wszystkim trzej autorzy – cytowany już w niniejszym tekście Frank Whitford⁴⁹ oraz Jane Kallir⁵⁰ i Allesandra Comini⁵¹.

⁴⁷ Zob. Leopold R., *Egon Schiele. Ein Genie aus Österreich*, [w:] „BP Querschnitt, Heft 1, Wien 1959; Leopold R., *Egon Schiele. Gemälde, Aquarelle, Zeichnungen*, Salzburg 1972; Leopold R., *Egon Schiele. Die Sammlung Leopold*, Ausst.-Kat. Kunsthalle Tübingen, u.a., Köln 1995; Leopold R., *Menschenbilder. Egon Schiele und seine Zeit*, Ausst.-Kat. Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum, Innsbruck, Köln 1999; Leopold R., *Meisterwerke aus der Sammlung Leopold*, Ausst.-Kat. zur Eröffnung des Leopold Museums, Köln 2001.

⁴⁸ Zob. *Egon Schiele. Almost a Lifetime*, ed. Ch. Bauer, trans. M. Goldmann, C. R. Nielsen, Munich 2015.

⁴⁹ Zob. Whitford F., *Egon Schiele*, New York and Toronto 1981.

⁵⁰ Zob. Kallir J., *Egon Schiele: The Complete Works*, New York 1998.

⁵¹ Zob. Comini A., *Egon Schiele's Portraits*, Berkeley 1974; Comini A., *The Schiele Slaughters*, Santa Fe, 2015.



II. 3

I. Miyazaki, *Egon Schiele w kamizelce w pawie*, 2016; technika mieszana, 186 cm, Egon Schiele Art Centrum, Český Krumlov

W polskojęzycznej literaturze naukowej Schielemu poświęciła rozdział w swojej książce pt. *Wiedeńska apokalipsa: eseje o kulturze austriackiej XX wieku* Ewa Kuryluk⁵². Fragmenty życiorysu malarza odnajdziemy również w publikacji Piotra Szaroty *Wiedeń 1913*⁵³. Poza tym obszerniejszym treściowo materiałem, w Polsce ukazało się kilka artykułów omawiających w różnych kontekstach spuściznę artysty – należałoby tutaj wspomnieć teksty takie jak na przykład towarzyszący organizowanej przez Międzynarodowe Centrum Kultury wystawie prac Schielego, z 1997 roku, artykuł Anny Zeńczak pt. *Egon Schiele w Krakowie* („Plastyka i Wychowanie” 1997, nr 3), tekst Andrzeja Urbanowicza *Egon Schiele* („Opcje” 1997, nr 3), artykuł Agaty Szulc-Woźniak *Jak drapieżny ptak chcę okrążyć miasto. Egon Schiele – melancholik skandalista* („Polonistyka, Innowacje” 2016, nr 3), artykuł Marii Balkan *Postać kobiety w korespondencji Gustava Klimta, Egona Schielego i Oskara Kokoschki* („Orbis Linguarum” 2018, nr 52), tekst Moniki Wiktor *Egon Schiele – pejzaże po 1910* („Artifex” 2000, nr 1) oraz tekst Norberta Piwowarczyka *O tematach wstydlivych w twórczości Egona Schielego* („Artifex” 2000, nr 1).

Twórczość oraz barwny życiorys Schielego wywiera nieustannie wpływ na nowoczesnych artystów. Oddziaływanie sztuki Austriaka jest do tego stopnia znaczące, że niektórzy twórcy nie wahają się nawet przed bezpośrednim odtwarzaniem prac Schielego, zwykle w celu nadania im nowego, współczesnego kontekstu. Nawiązując do tej tendencji, wspomnę tu chociażby dwie wystawy, które dane było mi zobaczyć

⁵² Zob. Kuryluk E., *Wiedeńska apokalipsa: eseje o kulturze austriackiej XX wieku*, Warszawa 1999.

⁵³ Zob. Szarota P., *Wiedeń 1913*, Gdańsk 2013.

osobiście: *Schiele – Brus – Palme. Absturzträume* (03.03.2018 – 11.06.2018, Leopold Museum, Wiedeń) oraz *Ikuko Miyazaki* (01.06.2018 – 27.01.2019, Egon Schiele Art Centrum, Český Krumlov).



Il. 4

T. Palme, *L'Chaim, Bocher*, 2017

Poza tymi bezpośrednimi odniesieniami do dzieła Egona, funkcjonuje na rynku sporo prac, które po wiedeńskiej awangardzie początków XX wieku, jakiej Schiele (obok Kokoschki) zdaje się być najistotniejszym przedstawicielem, dziedziczą podobną ekspresję i plastyczność (inspiracje widoczne są na przykład w twórczości Guntera Langerera urodzonego w Clausnitz w 1950 roku, Jeannette Guichard-Bunel urodzonej w Cherbourg w roku 1957 czy Benjamina Chauda urodzonego w Briançon w 1975 roku).

Artystą zainteresował się również świat kinematografii. Przykładowo w roku 1979 powstał film telewizyjny *Egon Schiele*, nakręcony przez Londyńczyków pochodzących z Wiednia – Johna Goldschmidta i Wolfganga G. Fishera. Biografia malarza stała się też podstawą scenariuszy obrazów filmowych takich jak kontrowersyjny *Egon Schiele – Exzess und Bestrafung* z 1980 roku (reż. H. Vesely), brytyjski niezależny *Egon Schiele in prison* również z 1980 roku (reż. M. Gold) czy *Egon Schiele: Śmierć i Dziewczyna*, który powstał w roku 2016 (reż. D. Berner). Postać artysty pojawia się także w nakręconym w 2006 roku filmie fabularnym pod tytułem *Klimt*, z Johnem Malkovichem w roli głównej (reż. R. Ruiz) oraz filmie dokumentalnym produkcji włoskiej *Klimt i Schiele. Eros i Psyche* z roku 2018 (reż. M. Mally).

Dzieła Eгона Schielego poza kolekcjami prywatnymi obecnie znajdują się w zbiorach:

Leopold Museum w Wiedniu (www.leopoldmuseum.org),

Wien Museum Karlsplatz (www.wienmuseum.at),

Egon Schiele Museum w Tulln an der Donau (www.schielemuseum.at),

Egon Schiele Art Centrum w Českym Krumlovie (www.esac.cz),

Museum of Fine Arts w Houston (www.mfah.org),

National Gallery of Art w Waszyngtonie (www.nga.gov),

Museum of Modern and Contemporary Art of Trento and Rovereto (www.mart.trento.it),

Österreichische Galerie Belvedere w Wiedniu (www.belvedere.at),

Gemeentemuseum Den Haag (www.kunstmuseum.nl),

Morgan Library & Museum w Nowym Jorku (www.themorgan.org),

Neue Pinakothek w Monachium (www.pinakothek.de),

Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea w Rzymie (lagallerianazionale.com),

Szép művészeti Múzeum w Budapeszcie (www.szepmuveszeti.hu),

Museum of Modern Art (MoMA) w Nowym Jorku (www.moma.org),

San Francisco Museum of Modern Art (www.sfmoma.org),

The Nelson-Atkins Museum of Art w Kansas City (www.nelson-atkins.org),

Solomon R. Guggenheim Museum w Nowym Jorku (www.guggenheim.org),

Národní galerie Praha (www.ngprague.cz).

*

Po śmierci Eгона Schielego Hans Tietze tak pisał o nim w *Bildende Künste*:

„(...) jest jednocześnie dzieckiem, młodzieńcem, dojrzałym i starym człowiekiem. Dzieckiem, które posiada dojrzałość wszelkiego doświadczenia, młodzieńcem, który czuje, że umiera, człowiekiem, z którego nie wyparowała cała obfita energia młodości, staruszką żyjącą w słodkich marzeniach dzieciństwa”⁵⁴.

Natura artysty tak skrupulatnie oddana przez Tietzego, pełna sprzeczności i wewnętrznych napięć, znalazła chyba najpełniejsze odbicie w samej jego twórczości,

⁵⁴ F. Whitford, *Egon Schiele*, dz. cyt., s. 198.

kreślonej jakby w pośpiechu i naznaczonej atmosferą nadchodzącego kresu. Szczegółowe dane biograficzne dotyczące Schielego znajdują się w rozdziale mu poświęconym.

Niniejsza rozprawa zawiera analizę motywu ciała obecnego w wybranych pracach rysunkowych i malarskich artysty, jakie powstawały przez dekadę – od 1908 roku, w którym miała miejsce pierwsza publiczna wystawa artysty, do chwili jego śmierci w roku 1918.

V

„Odkryłem, że obowiązuje tylko jedna zasada, że człowiek jest miarą wszystkich rzeczy. A ponieważ jestem człowiekiem, który doświadcza świata oczami, a nie uszami, opowiem o tym, co widziałem...”⁵⁵

Oskar Kokoschka, *Moje życie*

Zgoła inaczej aniżeli losy Eгона Schielego, potoczyły się dzieje życia Oskara Kokoschki (1886 – 1980) – przeżywszy dwie wojny światowe umiera w Szwajcarii w wieku 94 lat. Długie, obfitujące w pracę twórczą oraz liczne podróże życie artysty, choć nie pozbawione przeszkód i osobistych tragedii, pozwoliło Kokoschce osiągnąć w świecie sztuki status geniusza.

Talent, pomoc patrona w osobie Adolfa Loosa, ale również szczególne zdolności interpersonalne, podbudowane osobistym urokiem młodego Kokoschki, bardzo szybko wywindowały jego karierę artystyczną na wyższy szczebel – a wszystko to dzięki regularnym zamówieniom na portrety płynącym od członków ówczesnej wiedeńskiej elity. Pośród namalowanych przez artystę postaci znaleźć można nazwiska takie jak Alma Mahler, Karl Kraus, Karl Maria Swoboda, Arnold Schönberg, Anton Webern. Do grona osób portretowanych przez Kokoschkę dołączyli w późniejszym okresie między innymi prezydent Czechosłowacji Tomáš Masaryk, Agatha Christie czy Ezra Pound.

Uznanie w świecie artystycznym, jakim cieszył się Kokoschka już w latach 20. oraz na początku lat 30. XX wieku, nie uchroniło jednak jego twórczości przed konfiskatą

⁵⁵ S. Keegan, *The Eye of God. A life of Oskar Kokoschka*, London 1999, s. 271.

ze strony Narodowej Partii Socjalistycznej, która (reprezentowana przez Paula Schultze-Naumburga) odbierała twórczość Austriaka jako wynik jego choroby psychicznej⁵⁶.

Natomiast dwie pierwsze dekady po II wojnie światowej, zdają się być dla Kokoschki pasmem nieustających sukcesów. Osobisty rozwój artystyczny Austriaka szedł wówczas w parze z ewolucją młodych adeptów sztuki, będących bezpośrednimi podopiecznymi Kokoschki na zajęciach International Summer School w Salzburgu otwartej przez niego w 1949 roku⁵⁷.

Jak wskazuje autorka biografii Oskara Kokoschki – Susanne Keegan – od 1954 roku do początku roku 1956 twórczość artysty była prezentowana na wielu ważnych wystawach, między innymi w Rio de Janeiro, Santa Barbara czy San Francisco na początku 1954 r.; w Salzburgu w galerii Welz latem tego samego roku; w Kassel w lipcu 1955 r., w listopadzie tego roku w Wiedniu, gdzie pokazano 40 obrazów, 65 akwareli i grafik; a wiosną 1956 roku w Galerii Narodowej w Pradze, Kunsthalle w Bremie i Arts Club Chicago⁵⁸.

Zdaniem Keegan, bardzo efektywne z artystycznego punktu widzenia były również kolejne lata, które przyniosły malarzowi powszechne uznanie. W marcu 1958 roku Haus der Kunst w Monachium wystawił pierwszą dużą retrospektywę jego twórczości, która zakończyła się wystawą w Künstlerhaus w Wiedniu w lipcu tego samego roku⁵⁹.

Na wybitny talent Kokoschki nie pozostaje też długo obojętna Wielka Brytania, przyznając artyście (w 1959 roku) Order Imperium Brytyjskiego. Punktem szczytowym tych sukcesów było uhonorowanie twórcy międzynarodową nagrodą Erasmusa, wręczoną w Kopenhadze 20 października 1960 roku oraz przyznanie mu doktoratu *honoris causa* Uniwersytetu Oksfordzkiego. W 1970 roku Kokoschka został członkiem honorowym Royal Academy of Art w Londynie, natomiast w roku 1976 otrzymał honorowy doktorat nadany mu przez Wydział Filozoficzny Uniwersytetu w Salzburgu⁶⁰.

Przestrzeń sztuk wizualnych nie jest oczywiście jedyną, w której Oskar Kokoschka poruszał się od początków swojej kariery. W dorobku artysty znajduje się

⁵⁶ Por. *Oskar Kokoschka. Humanist und Rebel*, red. M. Brüderlin, Wolfsburg 2014, s. 311.

⁵⁷ Zob. Obecnie *International Summer Academy of Fine Arts in Salzburg*, Michael-Pacher-Straße 27, 5020 Salzburg, Austria. Strona internetowa instytucji znajduje się pod adresem www.summeracademy.at.

⁵⁸ S. Keegan, *The Eye of God. A life of Oskar Kokoschka*, dz. cyt., s. 248.

⁵⁹ Tamże, s. 250.

⁶⁰ *Oskar Kokoschka. Humanist und Rebel*, dz. cyt., s. 312-313.

również osiem tekstów dramatycznych, które z przerwami powstawały od 1907 roku aż do roku 1972, i za które ze względu na odważną, ekspresyjną formę, artysta nierzadko był krytykowany na początku swojej drogi dramatopisarskiej.

Do tego rodzaju utworów literackich należą *Marzący chłopcy* (*Die träumenden Knaben*, 1907), *Biały zabójca zwierząt* (*Der weiße Tiertöter*, 1908)⁶¹, *Morderca, nadzieja kobiet* (*Mörder, Hoffnung der Frauen*, 1907/1910 i 1907/1917), *Gorejący krzew ciernisty* (*Der brennende Dornbusch*, 1911), *Hiob* (1917), *Orfeusz i Eurydyka* (*Orpheus und Eurydike*, 1918; nowa wersja z 1923 roku jako libretto do opery Ernsta Křeneka)⁶², *Daisy* (1920), *Comenius* (1936 – 1938/1972)⁶³.

Zainteresowanie Kokoschki teatrem przekładało się również na sukcesy związane z wykonywanymi przez niego projektami kostiumów i scenografii, między innymi do sztuk Ferdynanda Raimunda, które miały być wystawione w Burgtheater w Wiedniu w 1961 roku czy z projektami wykonanymi w 1964 do opery Verdiego *Bal maskowy*⁶⁴.

Od 1973 roku w Pöchlarn, przy domu rodzinnym artysty działa Centrum Dokumentacji *Oskar Kokoschka Dokumentation – Pöchlarn*, które obecnie pełni również funkcję obiektu kulturalno-wystawienniczego. Centrum powstało pod patronatem Oskara i Oldy Kokoschków i oprócz archiwizowania materiałów dotyczących życia i twórczości artysty zajmuje się organizacją wystaw sztuki współczesnej.

W kwestii dostępnych na rynku całościowych opracowań życiorysu czy dorobku artysty, należałoby wskazać przede wszystkim napisaną przez Oskara Kokoschkę autobiografię pod tytułem *My Life* wydaną w 1974 roku w Londynie. Ponadto, wśród autorów literatury obcojęzycznej obfitującej głównie w katalogi wydawane przy okazji wystaw artysty⁶⁵, znaleźć możemy przede wszystkim pięć nazwisk – przywoływaną już

⁶¹ Zob. Kokoschka O., *Die träumenden Knaben und Der weiße Tiertöter*, Berlin 1996.

⁶² Zob. Kokoschka O., *Vier Dramen (Classic Reprint): Orpheus und Eurydike, der Brennende Dornbusch, Mörder, Hoffnung der Frauen Hiob (German Edition)*, London 2018.

⁶³ Zob. także Kokoschka O., *Plays and poems*, trans. M. Michell, 2001.

⁶⁴ S. Keegan, *The Eye of God. A life of Oskar Kokoschka*, dz. cyt., s. 251-252.

⁶⁵ Już po śmierci artysty zorganizowano przynajmniej 47 wystaw, do informacji o których udało mi się dotrzeć, wydając przy tej okazji katalogi zawierające informacje na temat artysty. Istotną z punktu widzenia podejmowanego w pracy tematu publikacją wydaną przy okazji wystawy jest książka *Oskar Kokoschka: early portraits from Vienna and Berlin, 1909-1914*, w której swoje teksty opublikowali autorzy tj. U. W. Schneede, G. Streim, P. Werkner, T. Trummer, C. Cernuschi, E. Shapira, W. J. Schweiger, P. A. Knize, T. G. Natter, M. Pessler, M. Neuwirt. Zob. *Oskar Kokoschka: early portraits from Vienna and Berlin, 1909-1914*, red. T. G. Natter, Yale 2002.

Susanne Keegan, Edith Hoffman⁶⁶, Franka Whitforda⁶⁷ i Ludwiga Goldscheidera⁶⁸ (autorów biografii Kokoschki, napisanych w języku angielskim) oraz Heinza Spielmana⁶⁹ (autora książki na temat życia artysty wydanej w języku niemieckim).

W literaturze polskojęzycznej na temat życia twórczości artysty znaleźć możemy katalog wystawy *Oskar Kokoschka. Wczesne lata* z tekstem Serge'a Sabarsky'ego opracowany przez Międzynarodowe Centrum Kultury w Krakowie⁷⁰, kilka pozycji autorstwa Magdaleny Długosz: książkę *Oskar Kokoschka – błędny rycerz. Figury wyobraźni młodego artysty*⁷¹ oraz artykuły autorki *Symboliczne wcielenia Oskara Kokoschki – Tristan* („Roczniki Humanistyczne” 2013, LXI) i *Tęsknota za rajem w „Die Träumenden Knaben” Oskara Kokoschki* („Biuletyn Historii Sztuki” 2012, nr 2). Twórczością dramatopisarską Kokoschki zajmowała się także Kamila Janicka w publikacjach *„Morderca, nadzieja kobiet” Oskara Kokoschki jako dramat preekspresjonistyczny* („Roczniki Humanistyczne” 2004, T. 52, z. 1) oraz *Prowokacyjna reinterpretacja motywów biblijnych w Gorejącym krzaku ciernistym Oskara Kokoschki* („Roczniki Humanistyczne” 2010, T. 58, z. 1). Postać artysty wzmiankowana jest również w artykułach Marii Balkan *Postać kobiety w korespondencji Gustava Klimta, Egona Schielego i Oskara Kokoschki* („Orbis Linguarum” 2018, nr 52) i Pauliny Urbańskiej *Wiedeńskie miesiące* („Przegląd Humanistyczny” 2014, T. 447, z. 6).

Wielopłaszczyznowa działalność artystyczna Oskara Kokoschki stanowi źródło inspiracji również dla innych twórców, Dea Loher jest na przykład autorką sztuki *Blaubart – Hoffnung der Frauen (Sinobrody – nadzieja kobiet, 1997)*⁷² opartej na dramacie Kokoschki. Z kolei jego dramat *Gorejący krzew ciernisty* stał się podstawą scenariusza filmu o takim samym tytule, nakręcony w 2013 roku (reż. S. Economou).

Niejednokrotnie komentowany, dziś już mityczny wręcz związek Oskara Kokoschki z Alną Mahler, stał się też kanwą dla wielu odniesień obecnych w kulturze

⁶⁶ Zob. Hoffman E., *Kokoschka, Life and Work*, London 1974.

⁶⁷ Zob. Whitford F., *Oskar Kokoschka. A Life*, London 1986.

⁶⁸ Zob. Goldscheider L., *Kokoschka*, Oxford 1963.

⁶⁹ Zob. Spielman H., *Oskar Kokoschka, Leben und Werk*, Köln 2003.

⁷⁰ Zob. Sabarsky S., *Oskar Kokoschka. Wczesne lata*. Katalog wystawy, Międzynarodowe Centrum Kultury, Kraków 1994.

⁷¹ Zob. Długosz M., *Oskar Kokoschka – błędny rycerz. Figury wyobraźni młodego artysty*, Lublin 2014.

⁷² Zob. Loher D., *Blaubart – Hoffnung der Frauen*, München und Ravensburg, 2001. Premiera sztuki odbyła się w 1997 roku w Monachium.

popularnej – na tej podstawie powstały między innymi filmy *Narzeczona wiatru* z 2001 roku (reż. B. Beresford) oraz *Alma i Oskar* z roku 2022 (reż. D. Berner).

Warto również wspomnieć, że od roku 1981 rząd austriacki przyznaje Nagrodę im. Oskara Kokoschki za wybitne osiągnięcia artystyczne.

Dzieła Oskara Kokoschki prócz kolekcji prywatnych obecnie znajdują się w zbiorach:

Museum of Modern Art (MoMA) w Nowym Jorku (www.moma.org),

Leopold Museum w Wiedniu (www.leopoldmuseum.org),

Szépművészeti Múzeum w Budapeszcie (www.szepmuveszeti.hu),

San Francisco Museum of Modern Art (www.sfmoma.org),

Národní galerie Praha (www.ngprague.cz),

Oskar Kokoschka Dokumentation – Pöchlarn (www.oskarkokoschka.at)

*

„Kim jest osoba?” – zapytuje Kokoschka – „(...) Człowiek nie jest jedynie powierzchnią, nie tym, co można sfotografować, ani tym, co dostrzegasz w dzisiejszym społeczeństwie i tym, co społeczeństwo to ceni i klasyfikuje”⁷³.

Naznaczona wnikliwym humanizmem droga artystyczna Oskara Kokoschki, zdaje się koncentrować na wizji człowieka wyrzuconego poza obręb należnego mu pierwotnego doświadczenia, jakim jest jedność ze światem. Pragnienie powrotu do tej relacji, wydaje się pozostawiać wyraźny ślad na obrazie ciała widocznego w tej twórczości. Szczegółowe dane biograficzne dotyczące Kokoschki znajdują się w rozdziale mu poświęconym.

W niniejszej rozprawie stosuję wyraźną cezurę – w procesie interpretacji motywu ciała obecnego w pracach artysty omawiam wyłącznie wybraną twórczość malarską, rysunkową i graficzną Kokoschki powstałą do roku 1918. Ograniczenie to wynika zasadniczo z faktu, iż po zakończeniu pierwszej wojny światowej styl artysty ulega widocznemu przekształceniu⁷⁴, Kokoschka zmienia też swoje otoczenie, które w wyniku działań wojennych, a także ruchów następujących po jej zakończeniu doświadcza

⁷³ O. Kokoschka, [w:] *Oskar Kokoschka. Humanist und Rebel*, dz. cyt., s. 286.

⁷⁴ O tym między innymi w *Oskar Kokoschka. Humanist und Rebel*, dz. cyt., s. 310.

potężnej transformacji, rzutującej zapewne również na kształt jego rozwoju artystycznego.

VI

„Albo Piękno będzie KONWULSYJNE, albo nie będzie go wcale”⁷⁵.

André Breton, *Nadja*

W 1908 roku wydane zostaje wpływowo *Abstraktion und Einfühlung* autorstwa Wilhelma Worringera. Praca tego niemieckiego historyka sztuki po raz pierwszy w dziejach estetyki w samym jądrze artystycznego doświadczenia wskazuje na jego dwie zasadnicze odmiany, które w zależności od stosowanych w dziele form i środków wyrazu Worringer dzieli na akt empatii oraz akt abstrakcji⁷⁶.

Podczas gdy opisywana przez autora *Abstraktion und Einfühlung* sztuka oparta na kompozycjach abstrakcyjnych stara się „wyrwać przedmiot świata zewnętrznego z jego naturalnego kontekstu”⁷⁷, to właśnie tenże kontekst zdaje się rządzić całą koncepcją artystyczną, kształtującego się od początku XX wieku głównie na obszarach niemieckojęzycznych nurtu, dziś określanego mianem ekspresjonizmu, do którego po stronie austriackiej zalicza się – obok Richarda Gerstla – Egon Schielego i Oskara Kokoschkę. Ashley Bassie zauważa bowiem, iż „form przyjmowanych przez ekspresjonizm ani jego schyłku nie można postrzegać w oderwaniu od konfliktów i traumatycznych przeżyć epoki”⁷⁸.

Jednakże to nie klarowna forma plastyczna sama w sobie, jak wskazuje cytowany przed momentem badacz, zdaje się być zasadniczym dążeniem artystów tego kręgu, ale powodowany wiarą we wzmożoną wrażliwość odbiorców nasycony ekspresją obraz

⁷⁵ A. Breton, *Nadja*, przeł. J. Waczków, „Literatura na Świecie” 1992, nr 1 [za:] Sontag S., *Widok cudzego cierpienia*, dz. cyt., s. 31.

⁷⁶ Zob. W. Worringer, *Abstraction and Empathy: A Contribution to the Psychology of Style*, trans. M. Bullock, Chicago 1997.

⁷⁷ W. Worringer, *Abstraction and Empathy: A Contribution to the Psychology of Style*, dz. cyt., s. X.

⁷⁸ A. Bassie, *Ekspresjonizm*, przeł. J. Tyczyńska, Warszawa 2006, s. 10.

wewnętrznego doświadczenia, który od tychże widzów „wymagał bardziej wyczulonego postrzegania”⁷⁹.

Wpisana w twórczość ekspresjonistów i często przez nich eksponowana intencjonalność przekazu, silnie wiąże więc ten nurt z opisywanym przez Worringera, przeciwległym dla aktu abstrakcji doświadczeniem wczucia się w dzieło sztuki, o jakim niemiecki badacz pisze następująco:

„Założeniem aktu empatii jest ogólna aktywność postrzegania. «Każdy zmysłowy przedmiot, o ile istnieje dla mnie, jest zawsze produktem dwóch czynników, tego, co jest zmysłowo dane oraz mojej aktywności postrzegania»”⁸⁰.

Takie nastawienie na ciągłe pobudzanie percepcji odbiorców, charakterystyczne dla dwudziestowiecznych twórców rozmiłowanych w konwulsyjnym pięknie naturalistycznie dosadnych przedstawień, zdaje się sytuować sztukę ekspresjonistów w znacznie szerszym kontekście społeczno-kulturowym, wykazując duże podobieństwa z podbudowanym przekonaniem o swoistym upadku cywilizacji postawami o charakterze egzystencjalnym, jakie zaczęły się ujawniać w Europie gdzieś od połowy XIX wieku i przenikać wszelkie sfery życia.

Szczególnie uwydatnia się tutaj, łączący retorykę ekspresjonistów z wyżej opisanymi tendencjami, aspekt skupienia na bezpośredniej i autentycznej relacji międzyludzkiej, jaka mogła i powinna była realizować się w sztuce, a którą Kokoschka rozumiał jako „nadawanie formy doświadczeniu, co jest jednocześnie posłańcem i wiadomością do drugiego człowieka”⁸¹.

Wyartykułowana przez Kokoschkę istota twórczości, jaka zdaje się przepajać mentalność artystów, dla których w obliczu „schodzącego z areny dziejów mieszczaństwa europejskiego”⁸², zmiana musiała jawić się jako jedyna słuszna konieczność, tym bardziej jest więc warta kulturoznawczej analizy, gdyż poniekąd sama wzywa do odczytania zawartej w niej wiadomości.

⁷⁹ Tamże, s. 68.

⁸⁰ W. Worringer, *Abstraction and Empathy: A Contribution to the Psychology of Style*, dz. cyt., s. 5.

⁸¹ A. Bassie, *Ekspresjonizm*, dz. cyt., s. 68.

⁸² P. Mróz, *Filozofia sztuki: (w ujęciu egzystencjalizmu)*, Kraków 1992, s. 9.

W jednym ze swoich esejów Albert Camus stwierdza, że „gdyby świat był jasny, nie byłoby sztuki”⁸³. Również niniejsza praca nie powstałaby w tym kształcie, gdyby nie rodzące się stale pytanie o sens podejmowania twórczego wysiłku wyjaśniania świata poprzez obrazy. Czy istnieje na to pytanie jednoznaczna odpowiedź? Tego nie wiem. Być może w tej perspektywie najodpowiedniejszą konkluzją będą słowa Roberta Musila, które autor wypowiada w powieści *Człowiek bez właściwości*: „w tym, co niestałe, jest więcej pierwiastków przyszłości, niż w tym, co stałe, a terażniejszość jest tylko hipotezą, poza którą jeszcześmy nie wyszli”⁸⁴.

*

Struktura niniejszej dysertacji opiera się na czterech rozdziałach, których uzupełnienie stanowią artykuł wstępny, wprowadzenie do tematyki rozprawy oraz konkluzje i tekst podsumowania.

Rozprawę otwiera fragment będący próbą nakreślenia czynników, jakie wpłynęły na charakter twórczości wymienionych wyżej artystów oraz obecny w niej obraz ciała, pośród których wymienić należy przede wszystkim transformację kulturową tego czasu, sprzężoną ze zmianami zachodzącymi w ówczesnym światopoglądzie, wchłaniającym ówczesnie dostępne trendy. Uwarunkowane zarówno historycznie, religijnie i obyczajowo znaczne przeobrażenia w Europie, a tym samym także w wielonarodowościowym państwie Habsburgów, znajdujące swoje odbicie w sztuce, literaturze, muzyce są zasadniczym polem mojej eksploracji w tej części pracy. Szczególny akcent kładę przy tym na zagadnienie kształtowania się nowych prądów i formacji w malarstwie austriackim pod koniec XIX stulecia, które wchodząc w wiek XX uległy przeformułowaniu, prowadząc do pojawienia się w sztuce austriackiej pierwszych oznak ekspresjonizmu.

Natomiast wątkiem dominującym w części drugiej jest kategoria ciała, postrzegana przez pryzmat twórczości artystycznej realizowanej na przestrzeni dziejów od prehistorii do pierwszych dekad XX wieku. Wyjątkowo istotnie będą dla mnie te reprezentacje wizualne, w których na różny sposób materializuje się teza o posiadanych

⁸³ A. Camus, *Eseje*, Warszawa 1973, s. 97, [za:] P. Mróz, *Filozofia sztuki: (w ujęciu egzystencjalizmu)*, dz. cyt., s. 80.

⁸⁴ R. Musil, *Człowiek bez właściwości*, przeł. K. Radziwiłł, K. Truchanowski, J. Zeltzer, Warszawa 2002, s. 355.

przez ciała własnościach tworzenia znaczeń. Treści tego rozdziału dopełnia obserwacja różnorodnych, także pozaartystycznych czynników, które zdają się w bezpośredni sposób rzutować na ukazany w twórczości austriackich ekspresjonistów obraz ciała. Są to przede wszystkim istniejące w Austrii tego czasu konwencje obyczajowe, powodowany pragnieniem kształtowania przez monarchię wizerunku nowoczesnego państwa rozwój wielu dziedzin medycyny, nowatorskie publikacje z zakresu psychiatrii, czy związana z rozwojem nowych prądów w humanistyce potrzeba ponownej estymacji ciała.

Clou rozdziału trzeciego stanowi analiza oraz próba interpretacji twórczości rysunkowej i malarskiej Eгона Schielego obejmującej zróżnicowane reprezentacje ciała reprodukowane przez artystę przede wszystkim w aktach (jest to najbardziej rozbudowany segment twórczości artysty), czasem bardziej rozbudowanych kompozycjach, a także sporej liczbie autoportretów. Te ostatnie są też głównym przyczynkiem do eksploracji w tej części pracy kwestii zapośredniczenia przez motyw ciała w tej twórczości treści o charakterze egzystencjalnym, będących składnikiem realizowanego przez Schielego tożsamościowego projektu⁸⁵. Rozdział ten otwiera fragment zawierający rozbudowane adnotacje do biografii artysty, dające szerszy ogląd na specyfikę kształtowania się indywidualnego stylu artysty oraz determinantów w zakresie doboru tematów.

Rozdział czwarty jest z kolei eksploracją zróżnicowanej twórczości Oskara Kokoschki pod kątem zawartych w niej interpretacji cielesności, dostępnych poprzez wykonane przez artystę akty, większe kompozycje malarskie, autoportrety, a w szczególności znaczną liczbę portretów, przedstawiających członków ówczesnej awangardy (tych pochodzących z Wiednia, ale po części również z Berlina – w odróżnieniu od Schielego, eksploracje motywu ciała u tego artysty skupiają się zwłaszcza wokół działalności portretowej). Analizę twórczości Kokoschki, otwiera obszerny fragment prezentujący szczegółowe dane biograficzne na temat artysty.

Niektóre fragmenty pracy, dotyczące analizy i interpretacji twórczości głównych bohaterów tej rozprawy z uwagi na podejmowaną w niej tematykę mogą się wydać kontrowersyjne, jednakowoż z uwagi na szczególnie wysokie walory artystyczne,

⁸⁵ O tym między innymi w Leopold D., *In and Out of the Prison of One's Self: Provocation and Melancholia as Artistic Methods in the Life and Work of Egon Schiele*, [w:] *Egon Schiele. Portraits*, red. A. Comini, Munich – London – New York 2014, s. 115-139.

stanowiące o wyjątkowości opisywanych tu artystów, uważam obrany temat za wart podjęcia.

Rozprawę zamyka podsumowanie zawierające konkluzje na temat specyfiki obrazu ciała w twórczości bohaterów tej pracy, uwzględniające przy tym najważniejsze kulturowo warunkowane czynniki wpływu, jakie konstytuują predyspozycję do szczególnego nacisku na ten motyw w ich działalności artystycznej. Uwagi te dotyczą również prób zarysowania przesłanek symptomatycznego występowania motywu cielesności we współczesnej sztuce austriackiej. Podsumowanie jest także próbą zrewidowania istoty wzajemnych oddziaływań ciała i faktów kulturowych w kontekście działań twórczych oraz ich zdolności do budowania symbolicznych znaczeń.

CZĘŚĆ I:
HISTORIA – KULTURA – SZTUKA

1.1 Swoistość sztuki, a kontekst kulturowy – podstawy metodologiczne

„Nigdy czołowy, nowatorski nawet artysta nie jest niezależny od ogólnej sytuacji duchowej swego czasu. Jeśli nie widzimy związków między nim a ową sytuacją, znaczy to, że nie dość dobrze zrozumieliśmy albo jego sztukę, albo epokę”⁸⁶.

Max Dvořák, *Piotr Bruegel Starszy*

Już na pierwszych stronach przedmowy do *Filozofii Sztuki* Hippolyte`a Taine`a dostrzec możemy istotę stworzonej przez niego metody krytycznej, inspirowanej między innymi filozofią Monteskiusza czy tekstami niemieckich myślicieli. Oparta była ona na przeświadczeniu, iż każdy fakt kulturowy jest w jakimś sensie uzależniony od kontekstu, w którym powstał. Właśnie w badaniu tych czynników zewnętrznych, jakie warunkują treść i formę dzieł artystycznych, widział Taine główne zadanie krytyka sztuki⁸⁷.

Koniec XIX wieku, a następnie wiek XX przyniosły nie lada ożywienie w zakresie badań nad twórczością artystyczną, w szczególności w sferze opracowywania struktur metodologicznych, będących niejako zgłębieniem intuicji zawartych już w przywoływanych przed momentem pismach Taine`a. Wyjątkowe miejsce na mapie tych dynamicznych ruchów jak wskazuje Lech Kalinowski zajmuje środowisko badaczy związane z Wiedniem, które zwykle się dziś określać wspólną nazwą „wiedeńskiej szkoły historii sztuki”⁸⁸. Wśród czołowych przedstawicieli tego kręgu, którym zawdzięczać możemy klasyczny już dziś zespół metod wyjaśniających wytwory kultury w postaci dzieł artystycznych w tym również architektury i budownictwa, znajdują się nazwiska takie jak: Franz Wickhoff, Heinrich Wölfflin, Alois Riegl, Max Dvořák, Aby Warburg, czy też Erwin Panofsky – ze swoją metodą ikonologiczną⁸⁹.

Rozważania nad jakimkolwiek dziełem artystycznym, których przedmiotem jest czy to opisanie jego formy, treści i sensu, czy też odnalezienie i wyznaczenie chociażby

⁸⁶ Max Dvořák i jego teoria dziejów sztuki, przekład zbiorowy, wyb. i posł. L. Kalinowski, Warszawa 1974, s. 207.

⁸⁷ J. Bodzińska, *Przedmowa*, [w:] Taine H., *Filozofia sztuki*, przeł. A. Sygietyński, Gdańsk 2010, s. 5.

⁸⁸ Max Dvořák i jego teoria dziejów sztuki, dz. cyt., s. 565.

⁸⁹ Tamże, s. 565, 566.

hipotetycznych przyczyn jego powstania w takim a nie innym kształcie, a następnie dokonania względem poczynionych obserwacji osądu co do jego klarownej wartości, wymagają zawsze przyjęcia konkretnej perspektywy, jaka konstytuować będzie wszelkie ostateczne wnioski, będące wynikiem podjętych analiz tego dzieła. W związku z powyższym, moje rozważania rozpoczynam od refleksji precyzującej i systematyzującej ową perspektywę badawczą, przez pryzmat której spoglądać zamierzam na twórczość artystów będących głównymi bohaterami tej rozprawy.

Wgląd w paradygmat przyjęty przeze mnie dla analizy motywu ciała pojawiającego się w działalności rysunkowej, malarskiej czy też graficznej Egona Schielego i Oskara Kokoschki daje już po części otwierający ten rozdział fragment wypowiedzi jednego z czołowych przedstawicieli szkoły wiedeńskiej – Maxa Dvořáka, dotyczący wpisanej poniekąd *a priori* w dzieje kultury artystycznej paraleli pomiędzy kształtowaniem się postawy twórczej artysty a – tutaj cytując Fritza Saxla – „tym, co zwyczajowo nazywa się jego kulturowym otoczeniem”⁹⁰.

Wychodząc od stwierdzenia, iż kulturę należy rozumieć jako „zespół wzorów myślenia, odczuwania i reagowania”⁹¹ lub „zespół idei”⁹², jaki „uzewnętrznia się pod postacią zachowań i obiektów”⁹³, możemy łatwo dostrzec istotę myśli Dvořáka, opartą na ścisłym związku zastanych wzorców kultury z twórczą ekspresją artysty.

Myśl tego urodzonego w Czechach pod koniec XIX wieku historyka sztuki⁹⁴, która na potrzeby rozprawy zostanie rozwinięta w dalszych jej fragmentach, poprzedzona jest i zdaje się też bezpośrednio wynikać z obserwacji poczynionych przez starszego o kilkanaście lat od Dvořáka Aloisa Riegla, który już w swoich pismach poruszał znamieny problem relacji zachodzącej pomiędzy predyspozycją twórczą jednostek, a jej usytuowaniem w ogólnych systemach kulturowych wykształconych przez daną epokę. O zagadnieniu tym pisze on w *Kunstwerk und Naturwerk I* w następujący sposób:

„Kiedy weźmiemy pod uwagę nie tylko sztuki, lecz także jeden z pozostałych wielkich obszarów kulturowych ludzkości – państwo, religię czy naukę – narzuci się nam

⁹⁰ A. Warburg, *Atlas obrazów Mnemosyne*, przeł. P. Brożyński, M. Jędrzejczyk, Warszawa – Kraków 2016, s. XLII.

⁹¹ W. J. Burszta, *Antropologia kultury. Tematy, teorie, interpretacje*, dz. cyt., s. 42.

⁹² Tamże.

⁹³ Tamże.

⁹⁴ Max Dvořák *i jego teoria dziejów sztuki*, dz. cyt., s. 566.

wniosek, że również w tych obszarach chodzi o relacje pomiędzy jednością kolektywną i indywidualną. Po prześledzeniu jednak kierunku tej woli, którą określone narody w określonym czasie rozwinęły na wyżej wspomnianych obszarach, to niezawodnie się okaże, że w ostatecznej instancji jest on całkowicie identyczny z kierunkiem woli twórczej czynnej w tym samym czasie»⁹⁵.

Owa narzucająca się identyczność tendencji kształtujących konkretne kulturowe przestrzenie danego czasu, o jakiej pisze autor *Współczesnego kultu zabytków...*, zdaje się stanowić centralne miejsce w myśli Dvořáka, który z intuicji zawartej w pismach Riegla uczynił podstawę dla samoistnej metody opisu dzieł sztuki, jaką zamierzam w ramach tej pracy wykorzystać.

Metoda ta, oparta na znajomości specyfiki historycznej zagadnień bazowych dla konkretnych epok i obszarów w dziejach kultury i sztuki, zmierzała do „historycznego zrozumienia zjawisk artystycznych minionych okresów”⁹⁶ dostarczając narzędzi, które pozwalały na opis dzieła wykraczający dalece poza jego wyłącznie materialną strukturę⁹⁷.

Koncepcja Dvořáka, (oscylująca nade wszystko wokół zagadnienia *Zeitgeistu*), jaką badacz posługiwał się przy opisie twórczości artystycznej, zdecydowanie odrzucała odrębność poszczególnych sfer kultury w procesie rozwoju dziejowego na rzecz ujmowania wszelkich przejawów życia jako nierozzerwalnego, wewnątrznie powiązanego zespołu zjawisk, będącego odzwierciedleniem „jednolitości życia duchowego epoki”⁹⁸.

Całościowa integracja jednostkowych dziedzin kultury w ramach jej „światopoglądowego łożyska”⁹⁹, stosowana przez wiedeńskiego uczonego dla analizy sztuki, zdaje się też znajdować swoje zasadnicze umocowanie w koncepcji istotnej dla

⁹⁵ A. Riegl, *Kunstwerk und Naturwerk I*, [w:] tenże, *Gesammelte Aufsätze*, Augsburg-Wien MCMXXIX, s. 63, [za:] Alois Riegl, *Georg Dehio i kult zabytków*, przeł. i red. R. Kasperowicz, Wilanów 2012, s. 15.

⁹⁶ Max Dvořák i jego teoria dziejów sztuki, dz. cyt., s. 123-124.

⁹⁷ Istotne wydaje się tutaj zaznaczenie faktu, iż struktura materialna jakiegokolwiek dzieła zawsze wynika z uwarunkowań, w ramach których dzieło powstaje. Nie chodzi tu bynajmniej o pominięcie widzialnych atrybutów dzieła, bo byłoby to zaprzeczeniem tezy niniejszej pracy, ale o wskazanie na atrakcyjność koncepcji Dvořáka, która pozwala umieścić twórczość danego artysty w znacznie rozleglejszym kontekście kulturowym, dając tym samym szerszy ogląd na realia pojawienia się tej twórczości w takim, a nie innym kształcie. Myśl ta zostanie rozwinięta w dalszych akapitach.

⁹⁸ Max Dvořák i jego teoria dziejów sztuki, dz. cyt., s. 23-24.

⁹⁹ Tamże.

badan kulturowych, jaka stara się uwydatnić integralność oraz symetrię relacji pomiędzy czasem historycznym a kulturowymi praktykami¹⁰⁰.

„Historia i kultura nie są oddzielnymi bytami”¹⁰¹ – pisze John Storey, wskazując na elementarny udział kultury w konstytuowaniu się historii. Taka refleksja na temat korelacji sfer kultury wpisanych od wewnątrz w ciąg historii zawarta nie tylko w pismach Riegla czy Dvořáka, ale będąca również załączkiem wszelkich badań kulturoznawczych ma zatem szczególne znaczenie w kontekście koncepcji niniejszej rozprawy, ponieważ odsłania faktyczną możliwość spojrzenia na twórczość Schielego czy Kokoschki jak na wykładnik kultury austriackiej i zachodzących w niej przemian na przełomie XIX i XX wieku. W swoim *Atlasie obrazów Mnemosyne* Aby Warburg pisze:

„Przymus zmagania się ze światem form uprzednio ukształtowanych wartości wyrazu – czy pochodzą one z przeszłości, czy teraźniejszości – oznacza decydujący kryzys dla każdego artysty, który chce przeforsować własną swoistość”¹⁰².

Twierdzenie Warburga doskonale zdaje się odwzorowywać zmagania wiedeńskich artystów młodego pokolenia, których początek kariery przypada na szczególnie moment w dziejach, jakim jest I wojna światowa, a ostatecznie również upadek państwa austro-węgierskiego. Zaangażowanie zbuntowanych twórców tamtego okresu w specyficzną redefinicję pojęcia sztuki, wpisuje się świetnie w teorię artykulacji Stuarta Halla, jaką autor stosował w celu objaśniania zjawiska walki ideologicznej¹⁰³. W odniesieniu do koncepcji Halla, Storey zauważa:

„(...) tekstom i praktykom kulturowym nie są przypisane znaczenia raz na zawsze zagwarantowane intencją ich tworzenia; znaczenie zawsze jest rezultatem jakiegoś aktu «artykulacji»”¹⁰⁴.

I tutaj po raz kolejny wracamy do myśli, która zdaje się stanowić sedno tych metodologicznych rozważań, jak bowiem konkluduje w dalszej części autor *Studiów*

¹⁰⁰ J. Storey, *Studia kulturowe i badania kultury popularnej. Teorie i metody*, przeł. i red. J. Barański, Kraków 2003, s. 10.

¹⁰¹ Tamże.

¹⁰² A. Warburg, *Atlas obrazów Mnemosyne*, dz. cyt., s. 6.

¹⁰³ J. Storey, *Studia kulturowe i badania kultury popularnej. Teorie i metody*, dz. cyt., s. 11.

¹⁰⁴ Tamże.

kulturowych... znaczenie to „jednak zawsze wyraża się w jakimś określonym kontekście, w jakimś ściśle oznaczonym momencie historycznym, podczas jakiegoś konkretnego dyskursu (konkretnych dyskursów)”¹⁰⁵.

Przyjmując za cel dalszych rozważań uchwycenie znaczenia zawartego w manifestujących je dziełach artystycznych, koniecznym wydaje się po pierwsze nakreślenie głównego czynnika mobilizującego jego powstanie, czyli w moim założeniu właśnie kontekstu kulturowego. Pomocne w tej kwestii może okazać się skorzystanie z podpowiedzi jaką daje Clifford Geertz, kładąc nacisk na potrzebę już na stracie decyzji co do konkretnej metody ujmowania i artykułowania zasięgu zjawisk, w ramach którego stosować zamierza się kategorię kultury¹⁰⁶.

W odpowiedzi na ten postulat, w ramach niniejszej pracy pojęcia kontekstu kulturowego będę używała włączając w obręb kultury sztuki plastyczne, literaturę, teatr i muzykę, wszelkie przejawy życia duchowego i społecznego wraz ze współczesnym im kontekstem politycznym, które w świetle ustaleń poczynionych na łamach tego rozdziału, należałoby rozumieć jako immanentny komponent przekształceń, jakie dokonały się w historii na terenie cesarstwa rządzonego przez Habsburgów. Kolejnym krokiem będzie analiza poszczególnych elementów tego układu, stanowiących kanwę dla rozwijającej się w tym czasie twórczości Eгона Schielego i Oskara Kokoschki.

¹⁰⁵ Tamże.

¹⁰⁶ W. J. Burszta, *Antropologia kultury. Tematy, teorie, interpretacje*, dz. cyt., s. 47.

1.2 Wielkie ciało państwowe – kontekst historyczny

„Silnie zdecydowani utrzymać niezmałony blask korony i nieuszczuploną całość monarchii, gotowi jednak podzielić się Naszymi prawami z przedstawicielami Naszych ludów, liczymy na to, że przy Boskiej pomocy i w porozumieniu się z ludami uda się Nam połączyć wszystkie kraje i szczepy monarchii w jedno wielkie ciało państwowe”¹⁰⁷.

Franciszek Józef I, fragment z *Manifestu intronizacyjnego*

Wiele wspólnego wydaje się mieć fragment mowy intronizacyjnej Franciszka Józefa, stanowiący motto niniejszego rozdziału, z obecną w kulturze europejskiej już od początków średniowiecza swoistą metaforą, która kazała istnienie społeczeństwa oraz instytucji państwowych postrzegać jako analogię do procesów rządzących funkcjonowaniem ciała. Jak bowiem zauważa Jacques Le Goff w swojej *Historii ciała w średniowieczu*, to właśnie ciało było szczególnym „symbolem spistości bądź konfliktu, ładu bądź nieporządku, ale przede wszystkim życia organicznego i harmonii”¹⁰⁸.

Jakkolwiek bazujący na tej organicznej analogii konstrukt pojawiający się w retoryce nowo powołanego monarchy reprezentuje zgoła szlachetną, opartą na współnocie i pokoju wizję cesarstwa, to niekonięcznie odzwierciedla on nastawienie, jakie względem tej perspektywy przyjmowały poszczególne ludy, będące częstkami tego wielopłaszczyznowego systemu.

W roku 1848, na skutek skomplikowanej wewnętrznej polityki rodziny cesarskiej, osiemnastoletni Franciszek Józef wstępuje na tron, obejmując tym samym rządy nad państwem (między innymi na skutek trwającej właśnie Wiosny Ludów) pogrążonym w kompletnej ruinie. Jak wskazuje Stanisław Grodziski był to okres, kiedy ludność europejska doświadcza dotkliwego głodu oraz chorób – „klęska nieurodzaju jaka objęła szeroki obszary Europy Środkowej, pociągając za sobą głód i epidemie, zdeorganizowała gospodarkę agrarną”¹⁰⁹. Jednak od początku panowania, myśli

¹⁰⁷ F. Józef I, [cyt. za:] S. Grodziski, *Habsburgowie. Dzieje dynastii*, Wrocław 1998, s. 162.

¹⁰⁸ J. Le Goff, N. Troung, *Historia ciała w średniowieczu*, przeł. I. Kania, Warszawa 2006, s. 9.

¹⁰⁹ S. Grodziski, *Habsburgowie. Dzieje dynastii*, dz. cyt., s. 154.

młodego władcy zaprzatają nie tylko problemy związane z trudną sytuacją ekonomiczną społeczne państwa, ale w świetle nasilających się ruchów zmierzających do liberalizacji ustroju¹¹⁰ oraz dążeń narodowowyzwoleńczych nacji zamieszkujących teren monarchii, mierzyć się on musi stale z wyzwaniem utrzymania pokoju w kraju.

Jeszcze w połowie XIX stulecia państwo habsburskie ma pod swoim panowaniem Lombardię i Wenecję, tereny częściowo wchodzące w skład Związku Niemieckiego, Czechy i Morawy ze Śląskiem Cieszyńskim, Królestwo Węgier z Siedmiogrodem, Chorwacją, Sławonią i Dalmacją, a także obszar Galicji Zachodniej. Chęć cesarza do zupełnego zdeterminowania tych przynależnych Habsburgom obszarów, wynikająca z orientacji ściśle nakierowanej na absolutyzm władzy, wszelako z czasem okazuje się nie do utrzymania, gdyż jak wskazuje Stanisław Grodziski, właśnie w tym momencie dziejowym „pojawia się sprzeczna z absolutyzmem i nie dająca się pogodzić z jego pozostałościami, zasada suwerenności ludu”¹¹¹.

Z zapoczątkowanym przez ruchy rewolucyjne już w latach czterdziestych XIX wieku, nastawieniem na emancypację spod obcych wpływów – w tym przypadku w dużej mierze austriackich – wiąże się między innymi ruch *Risorgimento*, pośrednio zainaugurowany przez Wiktora Emanuela II i zmierzający do pełnego zjednoczenia Włoch, co znacząco w tym czasie utrudniała właśnie Austria, utrzymująca też bardzo dobre stosunki z hamującym proces zjednoczenia obszarów włoskich Państwem Kościelnym.

„Nie żądamy, by Austria stała się bardziej ludzka, żądamy by odeszła” – głosi włoski patriota i działacz nacjonalistyczny Daniele Manin¹¹². I faktycznie, po części dzieje się to stosunkowo szybko, po klęskach jakie Austria w walce z reformistycznym

¹¹⁰ Zastępując swojego stryja, Franciszek Józef I wstępuje na tron w bardzo niekorzystnej dla siebie sytuacji, powodowanej poprzedzającą jego intronizację tzw. rewolucją marcową, która w 1848 objęła Wiedeń. Wśród postulatów rewolucjonistów znalazły się między innymi żądania wolności prasy, zniesienia cenzury czy uniwersyteckiej autonomii. Niedemokratyczne zachowanie rządu doprowadziło do kolejnych działań rewolucyjnych w maju tego samego roku, zmuszając rząd do ustąpienia i ogłoszenia wyborów do parlamentu. Dopiero uchwalenie nowej konstytucji przez ten obrany parlament uspokoiło wiedeńskie nastroje, co w przyszłości pozwoliło Franciszkowi Józefowi na stopniowe jej uchylanie. S. Grodziski, *Habsburgowie. Dzieje dynastii*, dz. cyt., s. 154-157.

¹¹¹ Tamże, s. 154.

¹¹² D. Manin, [cyt. za:] *Wielka kolekcja sławnych malarzy. Gustav Klimt 1862-1918*, Poznań 2007, s. 3,4.

Królestwem Sardynii wspieranym przez Francję ponosi pod Magentą i Solferino, będąc ostatecznie zmuszoną na mocy traktatu w Zurychu opuścić Lombardię w 1859 roku¹¹³.

Niespecjalnie korzystnie dla Franciszka Józefa I układała się również w tym czasie sytuacja w Związku Niemieckim¹¹⁴, do głosu zaczęły bowiem dochodzić dynamicznie prowadzone przez Wilhelma I Hohenzollerna Prusy, coraz to silniejsze i chcące całkowitego zjednoczenia niemieckich ziem i tym samym odsunięcia słabnącego Cesarstwa Austriackiego na boczny tor. Polityka Prus doprowadziła w efekcie do konfliktu zbrojnego, który definitywnie odślonił słabości systemu, na jakim austriacki monarcha zamierzał opierać swoją potęgę – „kiedy doszło w 1866 r. do starcia z Prusami (...) niedobrze dowodzona, w przestarzały sposób uzbrojona armia austriacka poniosła decydującą klęskę w bitwie pod Sadową na terenie Czech”¹¹⁵. Porażka Austriaków w wojnie z Prusami uszczupliła majestat monarchii o Wenecję, która, dzięki sojuszowi Włoch z Otto von Bismarckiem weszła na stałe we władanie Italii¹¹⁶.

Najsilniej jednak pragnienia narodowej i państwowej odrębności dają się chyba zauważyć w długotrwałym sporze prowadzonym przez Austrię z Węgrami. To właśnie na południowo-wschodnich terenach państwa Habsburgów, jako pierwsze, ujawniają się poglądy, które Henryk Wereszycki nazywa „patriotyzmami prowincjonalnymi”¹¹⁷, a jakie w rezultacie bezmyślnej polityki cesarstwa przekształcają się dość szybko w postawy niejednokrotnie radykalnie nacjonalistyczne.

Zanim jeszcze tron fizycznie objął Franciszek Józef I, od początku 1848 roku Austria wkładać musiała ogromny wysiłek w coraz bardziej zajadłą polemikę z Węgrami, którzy od dłuższego czasu forsować chcieli własną politykę, zupełnie odrębną od Austrii:

„Sejm węgierski domagał się odrębnego państwa o ustroju konstytucyjno-liberalnym, powiązanego z Austrią jedynie unią personalną. Powstał rząd węgierski pod kierunkiem Batthyany`ego i Kosuttha, który przeprowadził wiele reform ze zniesieniem pańszczyzny na czele, ale nie przyznano równych praw niewęgierskim ludom, należącym

¹¹³ S. Grodziski, *Franciszek Józef I*, Wrocław 1978, s. 96.

¹¹⁴ S. Grodziski, *Habsburgowie. Dzieje dynastii*, dz. cyt., s. 176.

¹¹⁵ Tamże.

¹¹⁶ W. Felczak, *Historia Węgier*, Wrocław – Warszawa – Kraków 1966, s. 266.

¹¹⁷ H. Wereszycki, *Pod berłem Habsburgów. Zagadnienia narodowościowe*, Kraków 1986, s. 33.

do korony św. Stefana. Stworzyło to dla Wiednia możliwość poparcia Serbów i Chorwatów przeciw Węgrom. Rewolucja przerodziła się w węgierskie powstanie”¹¹⁸.

Wzmagający się wśród Węgrów impuls do madziaryzacji ludów zamieszkujących teren ich państwa – „Każdy, kto je chleb madziarski, musi się stać (...) ciałem i duszą Madziarem”¹¹⁹ pisze węgierski urzędnik Cházár – stał się dobrym pretekstem dla cesarza, by podburzyć niewęgierskie narodowości i zachęcić je do pomocy w powstaniu. Agitacji ze strony Wiednia ulegli Chorwaci, Serbowie, Rumuni i Słowacy, licząc w ten sposób – mimo wszystko dość naiwnie – na przywileje ze strony monarchii, jakie być może w przyszłości pozwoliłyby im na uniezależnienie się od Węgier¹²⁰.

Klęski, jakie wojska cesarskie początkowo poniosły w walkach z Madziarami, doprowadziły ostatecznie do zdetronizowania Habsburgów na sejmie węgierskim w Debreczynie 14 kwietnia 1849 roku. Jednak z pomocą wojsk rosyjskich, które wkroczyły niedługo potem na Węgry, udało się już Franciszkowi Józefowi I siłą stłumić wielonarodowościowy konflikt¹²¹, a następnie wprowadzić dokument wypierający liberalizującą konstytucję pozostającą wyłącznie w sferze planów, przywracając absolutną władzę cesarza, która na powrót ograniczyła obywatelskie swobody¹²².

Sytuacja względnej stabilizacji dyktowanej przez cesarza na linii Wiedeń – Węgry nie mogła jednak trwać w nieskończoność, znaczące osłabienie monarchii w przegranej z Prusami pchnęło Franciszka Józefa I do istotnej zmiany nastawienia względem Madziarów i podpisania w 1867 roku ugody austriacko-węgierskiej¹²³:

¹¹⁸ S. Grodziski, *Habsburgowie. Dzieje dynastii*, dz. cyt., s. 156.

¹¹⁹ H. Wereszycki, *Pod berłem Habsburgów. Zagadnienia narodowościowe*, dz. cyt., s. 78, 79.

¹²⁰ W. Felczak, *Historia Węgier*, dz. cyt., s. 238, 239.

¹²¹ S. Grodziski, *Habsburgowie. Dzieje dynastii*, dz. cyt., s. 156.

¹²² S. Grodziski, *Franciszek Józef I*, dz. cyt., s. 57, 58. Mowa tutaj o tzw. *Patencie sylwestrowym* ogłoszonym 31 grudnia 1851 roku. „U schyłku 1851 r. w najbliższym kręgu cesarskim sytuację wewnętrzną uważano już za całkowicie opanowaną. Uznano też, iż można sobie pozwolić na generalny, pozbawiony jakichkolwiek obsłonek zwrot ku starym metodom rządzenia. (...) W słowach owego *Patentu sylwestrowego* celowo enigmatycznych cesarz zaznaczał, że «celem dojścia do urzędzeń zdolnych odpowiedzieć potrzebom Naszych rozmaitych ludów», jak i przede wszystkim «zdolnych wzmocnić siłę rządu» (tak jak gdyby jedynie silny rząd miał odpowiadać potrzebom tychże ludów), «zachowane będą drogi doświadczenia i troskliwego zbadania wszystkich stosunków, a wypływające stąd ustawy będą stopniowo dochodziły do skutku»” Tamże.

¹²³ S. Grodziski, *Habsburgowie. Dzieje dynastii*, dz. cyt., s. 176.

„Ugoda przyznawała Węgrom daleko idącą odrębność z własną konstytucją, parlamentem, własnym rządem. Monarchia habsburska przeobraziła się w «Austro-Węgry», dwa połączone unią państwa, pod rządami jednego monarchy, który był odtąd cesarzem w Austrii i królem na Węgrzech”¹²⁴.

Taka kuriozalna wybiórczość monarchy w kwestii przyznawania praw obywatelom, w szybkim tempie skutkować zaczęła kolejnymi działaniami manifestującymi „dążenia wolnościowe narodów”¹²⁵. Obojętni na tę centralistyczną (za wszelką cenę) politykę cesarza nie pozostają również Czesi, którzy początkowo pod wodzą Františka Palacký`ego dążą do narodowej odnowy nastawionej w pierwszym etapie na emancypację o charakterze kulturalnym, domagając się między innymi języka czeskiego na Uniwersytecie w Pradze i propagując idee panslawizmu¹²⁶.

Nie przynoszące jednak zakładanego skutku zabiegi, mające na celu zaaprobowanie przez cesarza istnienia na wzór ugody z Węgrami osobnego, równorzędnego z Austrią Królestwa Czeskiego, zaostrzają zdecydowanie postawy Czechów wobec Wiednia¹²⁷, powodując bunt przeciwko parlamentowi i pojawienie się licznych ugrupowań politycznych o charakterze narodowym. Nasilająca się wśród Czechów niechęć do chaotycznych działań Franciszka Józefa implikuje coraz to nowe

¹²⁴ Tamże, s. 177. „Bez względu na obiektywne korzyści, które ugoda przyniosła państwu węgierskiemu, stwierdzić jednak trzeba, że szlachta węgierska w obronie własnych interesów wyrzekła się niepodległości narodowej, czyli zrezygnowała z idei, która począwszy od XVI w. była myślą przewodnią i treścią wszystkich patriotycznych zrywów węgierskich. (...) Dla niemadziarskich narodowości natomiast ugoda austro-węgierska była klęską ich dążeń narodowych, stała się też punktem wyjścia w walce o rozbitcie historycznego związku państwowego, czyli upadku Węgier w ich dawnych historycznych granicach”. W. Felczak, *Historia Węgier*, dz. cyt., s. 267, 268.

¹²⁵ *Wielka kolekcja sławnych malarzy. Gustav Klimt 1862-1918*, dz. cyt., s. 4.

¹²⁶ „Panslawizm to ruch polityczny oraz społeczno-kulturalny, który pojawił się w minionych wiekach. Przejawy jego widoczne były już w średniowieczu w walce z obcymi etnicznie, wyznaniowo i kulturowo najeźdźcami, w zawieranych sojuszach i politycznych mariażach. Idea współdziałania Słowian stała się szczególnie żywotna w XIX oraz pierwszej połowie XX wieku – epoce «wybijania się na niepodległość» mniejszych narodów, uściskanych przez większe struktury polityczne, rozległe, wielonarodowe imperia”. Z. Chyra-Rolicz, *Panslawizm – idea żywa czy zapomniana?* [w:] *Panslawizm: wczoraj, dziś, jutro*, red. Z. Chyra-Rolicz, T. Rokosz, Siedlce 2016, s. 13.

¹²⁷ Por. W. Felczak, *Historia Węgier*, dz. cyt., s. 279.

problemy – „w rocznicę ogłoszenia go cesarzem Austrii, 2 grudnia 1893 roku, w Czechach odbyły się masowe demonstracje, a w Pradze ogłoszono stan wyjątkowy”¹²⁸.

Wraz z tym wielostronnym zachwianiem się wiary w świetność monarchii w jej istniejącym kształcie, coraz bardziej prawdopodobny staje się scenariusz, wpisany w prorocze poniekąd słowa następcy tronu Rudolfa, notującego przed samobójczą śmiercią swoje obserwacje na temat kondycji podupadającego państwa – „Ciekaw jestem, jak dużo czasu potrzeba tej starej i solidnej budowli, jaką jest nasza Austria, by wypaść z kolein i z hukiem się rozlecieć”¹²⁹.

Ta pogarszająca się w zawrotnym tempie, pełna napięcia sytuacja na arenie międzynarodowej skłania korodujące Austro-Węgry do wejścia w sojusz z Niemcami i Włochami przeciwko przymierzu Anglii, Francji oraz Rosji. Z tą ostatnią Austro-Węgry nawiązują pośredni konflikt, mający swoje źródło w dążeniu obu państw do dominacji na Bałkanach¹³⁰, a w którym to sporze można by upatrywać jednego z głównych czynników prowadzących do wybuchu wojny. Waldemar Paruch pisze w tej kwestii następująco:

„Ziemie bałkańskie stały się płonącym wielkim pograniczem państwa habsburskiego, które zamiast wzmacniać jego potencjał polityczny powodowały stałe zaangażowanie sił militarnych, stwarzając na początku XX wieku widmo równoczesnej wojny na kilku frontach”¹³¹.

Istotnie, nie dająca się już powstrzymać dynamiczna reorganizacja znaczenia państw konkurujących z Habsburgami, stwarzała bardzo niekorzystne dla Austro-Węgier warunki – szczególnie rosła tutaj w siłę Serbia, która w wyniku poparcia ze strony Rosji dążyła do zjednoczenia południowych Słowian poprzez aranżację ruchów wolnościowych¹³².

Antagonizm istniejący pomiędzy Serbią, a monarchią austro-węgierską zaostrzył się zdecydowanie po dokonanej w 1908 przez Franciszka Józefa I aneksji Bośni i Hercegowiny, do której roszczenia zgłaszali Serbowie. Kiedy więc na zlecenie

¹²⁸ *Wielka kolekcja sławnych malarzy. Gustav Klimt 1862-1918*, dz. cyt., s. 4.

¹²⁹ Tamże.

¹³⁰ S. Grodziski, *Habsburgowie. Dzieje dynastii*, dz. cyt., s. 200.

¹³¹ W. Paruch, *Między polityzacją etnosu a etnicyzacją demosu: refleksje o polityce narodowej na Bałkanach*, [w:] „*Annales Universitatis Mariae Curie-Skłodowska Lublin – Polonia*” Vol. I, Sectio M 2016, s. 64.

¹³² S. Grodziski, *Habsburgowie. Dzieje dynastii*, dz. cyt., s. 200, 201.

Belgradu, 28 czerwca 1914 roku w Bośni z rąk zamachowca zginął wraz z żoną następca tronu cesarskiego Franciszek Ferdynand, Wiedeń wypowiedział Serbii wojnę, licząc jednocześnie na całkowite stłumienie wywoleńczego ruchu Słowian południowych. Niestety, bardzo szybko spór przestał dotyczyć już jednak tylko ziem bałkańskich, wobec serbsko-austriackiego konfliktu nie pozostali bowiem obojętni sojusznicy jego obu stron, wszczynając tym samym I wojnę światową¹³³.

*

„I żaden z carskich oficerów ani oficerów Jego Apostolskiej Mości nie wiedział wówczas, że ponad szklanymi kielichami, z których pili, śmierć krzyżuje już swoje kościste, niewidzialne dłonie”¹³⁴.

Joseph Roth, *Marsz Radetzky`ego*

Wydarzenia wojenne zdają się tylko potwierdzać nieuniknioną potrzebę zmiany w układzie państwa Habsburgów, które wraz z rozpoczęciem wojny, samo poniekąd zakwestionowało możliwość utrzymania dla siebie jakiegokolwiek znaczenia politycznego.

„Jeśli w 1914 r. narodowości wchodzące w skład monarchii zachowywały w stosunku do niej postawę lojalną, to z czasem sytuacja ulegała zmianie. W procesie rozpadu monarchii, prócz klęsk na frontach, poważną rolę odgrywała sklerotyczna rutyna władz, tak cywilnych, jak i wojskowych. Armia dowodzona była niedołącznie przez ludzi, których głównymi kwalifikacjami było arystokratyczne pochodzenie lub pokrewieństwo z dynastią”¹³⁵ – pisze Grodziski.

Wskutek zaniedbań, o których pisze cytowany badacz oraz nie dającej się już w żadnej sposób ukryć ogólnej nieudolności władzy, bardzo niekorzystnie układała się sytuacja Austro-Węgier na linii frontu z Serbią, coraz większe ryzyko wiązało się również ze zbliżającą się do strefy konfliktu Rosją, która odnosiła zwycięstwa na terenie Galicji¹³⁶.

¹³³ Tamże, s. 205.

¹³⁴ J. Roth, *Marsz Radetzky`ego*, przeł. W. Kragen, Warszawa 1977, s. 216.

¹³⁵ S. Grodziski, *Habsburgowie. Dzieje dynastii*, dz. cyt., s. 207.

¹³⁶ Tamże, s. 206.

Dla zdeprymowanego swoim niezwykle trudnym położeniem rządu austro-węgierskiego ciosem musiało się więc stać przejście do przeciwnego obozu w 1915 roku zachowujących do tej pory neutralność Włoch¹³⁷. Zaszłości, jakie Austro-Węgry miały z Włochami, a przede wszystkim zajmowany przez Austriaków teren Trydentu, który Italia zamierzała dla siebie odzyskać, wprowadziły monarchię na ścieżkę karkołomnych walk przynoszących olbrzymie straty w żołnierzach. Osiągając swój szczyt w bitwie pod Vittorio Veneto, wyniszczenia armii przesądziły o ostatecznej kapitulacji Austriaków i wycofaniu się z wojny¹³⁸.

Katastrofa bezmyślnie wszczętych walk, jaka powoli zaczęła napełniać świadomość monarszą, przez cały czas trwania konfliktu rykoszetem odbijała się na rozjątrzonej do granic społeczeństwie:

„W całym państwie obowiązywał stan wojenny, administrację cywilną podporządkowano władzom wojskowym, a sądy wojskowe ferowały wyroki doraźne, bez możliwości apelacji, często z bezmyślnym okrucieństwem. Towarzyszyły temu represje, aresztowania, brutalne rekwizycje. Ludność cierpiała głód, wyczerpywały się zasoby surowców. Powoływano pod broń najmłodsze roczniki. Przeciw temu wszystkiemu narastało oburzenie, nie tylko wśród Czechów i Polaków, ale nawet wśród rdzennych Austriaków. Od kuli zamachowca padł w 1916 r. premier austriacki, Karol Stürkgh”¹³⁹.

Rok 1916 zamyka również kilkudziesięcioletni okres panowania już wtedy schorowanego Franciszka Józefa I, który umiera 21 listopada, pozostawiając swojemu następcy – bratankowi Franciszka Ferdynanda – Karolowi I znajdujący się u kresu wytrzymałości system. Ten, spędzając niespełna dwa lata na tronie, poświęca czas przede wszystkim na zabiegi polityczne zmierzające do zakończenia wojny, żywiąc nadzieję, iż dzięki temu uda się być może uratować to, czego w tym momencie ocalić było już nie podobna¹⁴⁰.

¹³⁷ Tamże.

¹³⁸ S. Grodziski, *Franciszek Józef I*, dz. cyt., s. 180.

¹³⁹ S. Grodziski, *Habsburgowie. Dzieje dynastii*, dz. cyt., s. 207..

¹⁴⁰ S. Grodziski, *Franciszek Józef I*, dz. cyt., s. 180. „Ostatnim krokiem cesarza Karola I był manifest z 18 X 1918 r., na mocy którego wszystkie narodowości monarchii austro-węgierskiej otrzymać miały autonomię, i to w możliwie najszerszym zakresie. Na taką decyzję było już jednak za późno; jeden z współczesnych obserwatorów porównał ów krok do rzucenia płonącej pochodni do wnętrza walącego się budynku”. Tamże.

W *Antropologii kultury* Wojciech Burszta stwierdza – „każda kultura istnieje, przechowuje się i odtwarza dzięki instytucjom społecznym, których funkcją jest zachowanie stabilności i integracji danego systemu”¹⁴¹. Aspiracje Habsburgów do stworzenia imperium sprzymierzonego całkowicie pod ich berłem, opartego na przestarzałej już w końcach XIX wieku taktyce absolutyzmu czy też neoabsolutyzmu¹⁴², zdają się obrazować ideę przedkładania doraźnej restytucji nad profilaktykę działań. Stąd też wyłania się metaforyczna panorama tak upragnionego wielkiego ciała państwowego, które jednak chore, skonfliktowane od wewnątrz nie ma już siły odeprzeć wojennego ciosu, jaki ostatecznie i definitywnie zamyka jego rozdział w historii – „dnia 11 listopada 1918 r. cesarz Karol I złożył rezygnację z pełnionych funkcji, następnego dnia powstała w Wiedniu «Niemiecko-Austriacka Republika»”¹⁴³.

¹⁴¹ W. J. Burszta, *Antropologia kultury. Tematy, teorie, interpretacje*, dz. cyt., s. 43.

¹⁴² S. Grodziski, *Franciszek Józef I*, dz. cyt., s. 181.

¹⁴³ S. Grodziski, *Habsburgowie. Dzieje dynastii*, dz. cyt., s. 210.

1.3 *U korzeni splątanego życia...*¹⁴⁴ – krótki zarys światopoglądowej epoki

„Są na pewno, którzy umrzeć muszą,
Kędy galer wiosła ciężkie suną,
Inni w górze gnieźdzą się u steru,
Znają ptaków lot i gwiazd krainy”¹⁴⁵.

Hugo von Hofmannsthal, *Są na pewno...* (fragment)

Przyjmując w ramach tej rozprawy za obowiązującą, afirmowaną przez Maxa Dvořáka zasadę, jaka wspiera się na przekonaniu o pierwotnie wpisanym w wytwory artystyczne potencjale do reprezentacji nastrojów konkretnego i specyficznego dla tych dzieł czasu, istotne jest zatem podjęcie konkretnych kroków. Chodzi mianowicie o konieczność bardziej szczegółowego zakreślenia spektrum zagadnień, w ramach którego zamierzam się poruszać, wskazując na wyrażającą się w motywie ciała zbieżność twórczości Schielego czy Kokoschki z ogólnym wyrazem światopoglądowym epoki, w jakiej przyszło działać wyżej wymienionym artystom.

Na wstępie zasadne wydaje się przede wszystkim ponowne zaznaczenie faktu, iż rozwój kariery artystycznej obu Austriaków przypada na przełom XIX i XX wieku. Jest to więc ten okres w historii dziejów, w którym przeważająca część refleksji oraz aktywności artystycznej realizuje się w globalnej i przytłaczającej atmosferze końca wieku *au fin de siècle*, jaki dla wielu równoznaczny jest również z ostatecznym kresem pewnej epoki *fin de l'époque*¹⁴⁶.

Z tej przesłanki wprost wynika dostrzegalny, perspektywiczny aspekt postaw, jakie w stosunku do tak przyjętego schematu interpretacji dziejów, rozwijają koncepcje o bardzo różnym poziomie zaangażowania w wyznaczanie kierunków celowych przeobrażeń. W tej rozpościerającej się na kilkadziesiąt lat przestrzeni kulturowych zmian, wciąż żywy i nastawiony na etos niepodległościowy narodowy romantyzm stale konkuruje, ale też niejednokrotnie w zaskakujący sposób miesza się, z otwartym czy

¹⁴⁴ H. von Hofmannsthal, *Są na pewno...*, przeł. S. Napierski, www.wolnelektury.pl, dostęp: 30.10.2018, 13:24.

¹⁴⁵ Tamże.

¹⁴⁶ Por. S. Grodziski, *Habsburgowie. Dzieje dynastii*, dz. cyt., s. 195.

wręcz kosmopolitycznym uniwersalizmem, który, królując w ramach *Belle Époque*¹⁴⁷, zdaje się stanowić naczelną, choć czasem bardzo różnie definiowaną cechę modernizmu. Jest to z całą pewnością również okres, w którym nakładają się i splatają się ze sobą stanowiska, rudymenarnie będące wszystkie, jak to określił Jacek Baluch „prowokacją wobec norm moralnego ładu”¹⁴⁸, kiedy ten szczególny, rodzący się z młodzieńczego buntu i jednocześnie podszyty niepewnością jutra entuzjazm do wdrażania reform na wszelkich możliwych płaszczyznach, niejednokrotnie przechodzi w bezkompromisowe postawy¹⁴⁹.

Jak zaznacza we wstępie do *Symbolu i formy* Dorota Folga-Januszewska, koniec XIX wieku w Europie upływa pod znakiem energicznego rozkwitu ogromnej liczby różnorodnych, synkretycznych koncepcji światopoglądowych, jakie mieszają się i uzupełniają z odkryciami, będącymi efektem dynamicznego postępu w wielu dziedzinach nauki. Uściślając zakres innowacji, jakie dominują krajobraz przemian przełomu wieków XIX i XX autorka wylicza dla przykładu „optykę, teozofię, różnorakie nurty mistyczne i religijne czy nasilającą się fascynację kulturą Dalekiego Wschodu”¹⁵⁰.

Włączając nadto w ten ideowy amalgamat również „sceptycyzm i empiriokrytycyzm pozytywistów”¹⁵¹ nietrudno zatem uzyskać ilustrację dla wielkiej złożoności zjawisk tamtego okresu, które jednakowoż zdają się stanowić zaledwie komponent w tym rozległym układzie napędzającym rozwój.

Zgodnie z tym, co zostało już wcześniej powiedziane, w ramach niniejszego podrozdziału postaram się dość syntetycznie omówić przejawy owego Dvořákovskiego ducha czasu, traktowanego tutaj jako wykładnik okresu stanowiącego ten

¹⁴⁷ *Belle Époque* – „piękna epoka”, okres pomiędzy 1871 rokiem (data zakończenia wojny francusko-pruskiej) a rokiem 1914 i wybuchem I wojny światowej, postrzegany przede wszystkim jako czas dobrobytu i pokoju.

¹⁴⁸ *Czescy symboliści, dekadenci, anarchiści przełomu XIX i XX wieku*, oprac. J. Baluch, Wrocław 1983, s. V.

¹⁴⁹ Por. Tamże, s. IV.

¹⁵⁰ *Symbol i forma. Przemiany w malarstwie polskim od 1880 do 1939*, red. D. Folga-Januszewska, Olszanica 2008, s. 5.

¹⁵¹ K. Kamińska, *Wstęp* [w:] H. von Hofmannsthal, *Liryka: wiersze i dramaty*, przeł. L. Lewin, Warszawa 1984, s. 8. „Empiriokrytycyzm – system «czystego doświadczenia», w którego centrum mieści się «naturalne pojmowanie świata przez człowieka»”. *Słownik filozofii pod redakcją Adama Aduszkiewicza*, Warszawa 2004, hasło: *empiriokrytycyzm*, s. 153.

kilkudziesięcioletni pomost pomiędzy dziewiętnastym a dwudziestym stuleciem¹⁵², wybierając tylko najistotniejsze moim zdaniem aspekty ówczesnych orientacji kulturowych, jakie już w takiej formie pozwolą na czytelne zarysowanie mentalnego obrazu tej epoki.

W świadomości dziewiętnastowiecznego, społeczeństwa europejskiego z pewnością nadal żywe jest (a wraz ze zbliżającym się końcem stulecia zdaje się nawet nieco przybierać na sile) zainteresowanie myślą filozoficzną Arthura Schopenhauera (bazującą na dojmującym pesymizmie), którego koncepcja woli składającej się z popędów, nieuniknioną koniecznością każdej egzystencji czyni cierpienie¹⁵³. Do tak ukształtowanej ponurej w gruncie rzeczy wizji rzeczywistości, druga połowa wieku XIX – przede wszystkim zaś jej schyłek – ustosunkowuje się, przyjmując względem niestabilizowanej materii trwania postawy bardziej żywiołowe, odzwierciedlone chociażby w tezach Henri`ego Bergsona propagującego ideę *élan vital*, a więc twórczej aktywności życiowej opartej na wytężonej intuicji¹⁵⁴. Analizując obszar wpływów, jakie koncepcje filozoficzne mogły mieć na kreowanie całościowego obrazu epoki, uwagę należałoby poświęcić zwłaszcza ideom zawartym w ekspresyjnym i polemicznym języku wypowiedzi Friedricha Nietzschego, którego dorobek twórczy zawiera rozległą krytykę

¹⁵² Mówiąc o tym kilkudziesięcioletnim przedziale czasowym, mam tu na myśli przekrojowo okres począwszy od lat sześćdziesiątych wieku dziewiętnastego do pierwszych dekad wieku dwudziestego (koniec I wojny światowej). Szczególny natomiast nacisk kładę na lata przełomowe pomiędzy tymi dwoma stuleciami, ponieważ to właśnie ten fragment dziejów zdaje się szczególnie obfitować w czynniki sprzyjające kulturowym zmianom. W podrozdziale omawiam też pojedyncze zagadnienia, które poprzedzają lub wybiegają nieco poza tę abstrakcyjnie wyznaczoną cezurę czasową – rozumiejąc bowiem kulturę jako system ściśle powiązanych i wzajemnie się warunkujących procesów trudno byłoby interpretować taką jednostkę czasową jako odrębną, zamkniętą i skończoną strukturę.

¹⁵³ Zob. Schopenhauer A., *O wolności ludzkiej woli*, przeł. A. Stögbauer, Warszawa 1991.

¹⁵⁴ *Słownik filozofii pod redakcją Adama Aduszkiewicza*, dz. cyt., hasło: *Bergson Henri-Louis*, s. 72. „Bergson pojmuje życie jako aktywność twórczą, która w przeciwieństwie do bierności materii cechuje się ciągłym tworzeniem i spontanicznością. W psychice człowieka wyróżnia dwie warstwy «ja powierzchowne» posługujące się intelektem oraz «ja głębokie» odwołujące się do intuicji. Wolność człowieka polega na tym, że nie pozwala on stłumić swego «ja głębokiego» i pozwala mu się w pełni przejawiać. «Ja głębokie» jest źródłem wszelkiej ludzkiej twórczości”. Tamże.

kondycji ludzkiej uwikłanej w historię, rozumianą przez niego między innymi jako niekończąca się walka autorytetów¹⁵⁵.

Między innymi w wydanej już pośmiertnie, składającej się z luźnych zapisków *Woli mocy* Nietzsche pozostawia szczegółową, a w zakresie formalnym nader żywiolową diagnozę swoich czasów:

„Wiek dziewiętnasty jest bardziej zwierzęcy, bardziej podziemny, brzydszy, realistyczniejszy, gminniejszy, i dlatego właśnie «lepszy», «uczciwszy», wobec rzeczywistości wszelkiego rodzaju niewolniczo uległy, prawdziwszy; ale słabej woli, ale smętny i ciemnopożądlivy, ale fatalistyczny. Ani wobec «rozumu», ani wobec «serca» nie ma on wstydlivej obawy i wielkiego szacunku (...)»¹⁵⁶.

Z pośrednio pojmowanym w ten sposób przez Nietzschego libertyńskim wizerunkiem dziewiętnastowiecznej kultury, zdają się korespondować nasilające się już w latach 80. XIX wieku ruchy zmierzające do demaskacji prowincjonalności przekonania ówczesnego mieszczaństwa¹⁵⁷, które Ashley Bassie określa mianem „zwrotu ku hedonistycznemu życiu cyganerii, jako metodzie zakwestionowania burżuazyjnych wartości”¹⁵⁸.

Charakteryzujący się swoistą zuchwałością awans społeczny i kulturalny burżuazji wyznającej owe wartości, ugruntowany był przede wszystkim na płaszczyźnie gospodarczej i ekonomicznej, a to za sprawą daleko idącej transformacji w zakresie między innymi organizacji pracy, gdyż przypadał na czasy gdy „większość krajów

¹⁵⁵ F. Nietzsche, *Wola mocy*, przeł. K. Drzewiecki, S. Frycz, Kraków 2011, s. 14. „Pytanie nihilizmu «po co?» wyłania się z dotychczasowego przyzwyczajenia, na mocy którego cel zdawał się być postawionym, danym, wymaganym z zewnątrz – mianowicie przez jakiś autorytet nadludzki. Oduczysz się wierzyć w taki autorytet, szuka się wedle starego przyzwyczajenia innego autorytetu, który by umiał przemawiać bezwzględnie i mógłby nakazywać cele i zadania. Autorytet sumienia występuje teraz na czele (im bardziej wyemancypowana od teologii, tem bardziej rozkazująca wydaje się teraz moralność), jako odszkodowanie na autorytet osobisty. Lub jako autorytet rozumu. Lub jako instynkt społeczny (stado). Lub jako historia z duchem immanentnym, która w sobie ma swój cel, i w której ręce można się oddać”. Tamże.

¹⁵⁶ Tamże, s. 34

¹⁵⁷ Przekonywująco o „walce o nowe idee w latach 80. XIX wieku” prowadzonej przez skandynawskie kręgi artystyczne, związane z nazwiskami takimi jak Henrik Ibsen, Edvard Munch, Hans Jaeger czy Christian Krohg pisze J. P. Hodin w książce *Edvard Munch, Genius of the North*. U. Bischoff, *Edvard Munch 1863-1944*, Warszawa 2005, s. 13.

¹⁵⁸ A. Bassie, *Ekspresjonizm*, dz. cyt., s. 33.

w Europie doświadczała okresu gwałtownej industrializacji, a w konsekwencji również urbanizacji. (...) liczba ludności znacznie wzrosła, postęp medycyny i profilaktyka chorób przyczyniły się do jej podwojenia w XIX wieku”¹⁵⁹.

Obok tych głównych skutków rodzącego się wówczas nowoczesnego kapitalizmu, sytuują się też laicyzacja i postępujący racjonalizm, jakie – zdaniem Bassiego – stały się przyczyną napięć oraz konfliktów społecznych trudnych do zaakceptowania i opanowania¹⁶⁰. Zasadniczy cel egzystencji, jakim dla znacznej części aspirującej klasy średniej stało się pomnażanie majątku, ewoluował przede wszystkim w kręgach artystycznych w kierunku poszukiwania nowych dróg demonstrowania dezaprobaty dla takich postaw i dążenia do odnowy ducha powinności społecznej.

Podczas gdy już pod koniec wieku XIX wśród zwolenników nowego porządku święci triumfy nietzscheański kult wiekuistego, arcyłudzkiego twórcy¹⁶¹, na przykład Skandynawia zdaje się przejawiać dla siebie tylko charakterystyczny, bardziej może purytański stosunek do powszechniejącej kolektywnej fasadowości, niemniej jednak wywodzący się z analogicznych, nonkonformistycznych pobudek.

Pozostająca (prawdopodobnie jeszcze ciągle w obszarze wpływów egzystencjalizmu Sørena Kierkegaarda) ambicja do przekształcania beznamienne przyjmowanej rzeczywistości, krystalizuje się w połowie lat osiemdziesiątych XIX wieku w postawach między innymi członków norweskiej wspólnoty artystycznej określanej nazwą *Bohema Christianii*¹⁶², głoszącej wyzwolenie człowieka z postrzeganych jako kabotyńskie norm społecznych.

¹⁵⁹ Ch. Fiell, P. Fiell, *Design. Historia projektowania*, Warszawa 2015, s. 163.

¹⁶⁰ A. Bassie, *Ekspresjonizm*, dz. cyt., s. 47. Grodziski wskazuje przede wszystkim na dwa polityczne obozy i ruchy społeczne, na linii spieć których następowała eskalacja konfliktów – „rozwijający się nacjonalizm na prawicy, socjalizm na lewicy” S. Grodziski, *Franciszek Józef I*, dz. cyt., s. 181 Z kolei Stefan Zweig w swoim *Świecie wczorajszym* przedstawia bardziej szczegółową charakterystykę partii politycznych utworzonych w państwie Habsburgów pod koniec XIX wieku – socjalistów, partii chrześcijańsko-społecznej oraz partii niemieckonarodowej, wskazując na pierwsze przejawy brutalności w polityce. Swoje rozważania konkluduje: „Wszystkie te podziemne rysy i pęknięcia pomiędzy rasami i klasami społecznymi, tak żmudnie zalepiane w epoce ugodowości, otwarły się od nowa, rozszerzając się w rozpadliny i przepaście. Właściwie już w ostatnich dziesięciu latach poprzedzających nowe stulecie rozpoczęła się w Austrii wojna wszystkich przeciw wszystkim”. S. Zweig, *Świat wczorajszy. Wspomnienia pewnego Europejczyka*, dz. cyt., s. 68-72.

¹⁶¹ F. Nietzsche, *Ludzkie, arcyłudzkie*, przeł. K. Drzewiecki, Kraków 2010, s. 141.

¹⁶² U. Bischoff, *Edvard Munch 1863-1944*, dz. cyt., s. 12.

W kontekście dającego się zauważyć powszechnego zaniku indywidualizmu osoby już Kierkegaard proklamuje bowiem, iż „może (owa osoba – przyp. aut.) żyć sobie spokojnie, być człowiekiem jak każdy inny, zajmować się doczesnymi sprawami, żenić się, płodzić dzieci, być uczonym i szanowanym – i nawet się nie zauważa, że w głębszym znaczeniu tego słowa nie ma osobowości. (...) Największym niebezpieczeństwem jest stracić samego siebie, ale może to ujść niepostrzeżenie”¹⁶³.

W dużej mierze paralelnie do niepokojów reprezentowanych przez tego duńskiego filozofa zarysowuje się więc w Skandynawii końca XIX wieku nowa formacja kulturowa, której zasadniczym celem jest obrona przed konsekwencjami braku zaangażowania w podejmowanie aktywności, zmierzającej do rozwoju zarówno na płaszczyźnie duchowej jak i intelektualnej. Hasło odnowy, które zdaje się przyświecać młodszej generacji pretendującej do miana elity kulturalnej, skutkuje zatem – jak ma to zresztą miejsce również w pozostałych częściach Europy – powstaniem programu przemian, którego wprowadzanie w życie odbywa się tak w zakresie polityczno-społecznym, jak i w szczególności sferze działań literackich czy artystycznych.

Zamieszczony poniżej obraz, (namalowany w 1887 roku przez należącego do ówczesnej skandynawskiej cyganerii Edvarda Muncha 1863 – 1944) pod tytułem *Prawodawstwo*, ściśle zdaje się nawiązywać do tej ożywionej sytuacji końca XIX wieku, prezentując spotkanie młodych intelektualistów – studentów prawa i socjalistów Knudsona, Bernta Ankera Hambro i Johana Michelsena – znanych ze swojego wielkiego zaangażowania w proces społecznej i kulturalnej demokratyzacji¹⁶⁴.

Reasumując, już na podstawie tak ogólnie ustalonej perspektywy światopoglądowej przełomu wieków XIX i XX, ugruntowanej *explicite* na osiągnięciach, ale też niepokojach lat bezpośrednio poprzedzających ten punkt przełomowy, a przejawiającej się w między innymi pesymistycznej i nihilistycznej dziedzinie myśli filozoficznej czy wywodzącej się z niej potrzebie gruntownej reorientacji ideałów,

¹⁶³ S. Kierkegaard, *Bojaźń i drżenie. Choroba na śmierć*, przeł. J. Iwaszkiewicz, Warszawa 1969. s. 169.

¹⁶⁴ U. Bischoff, *Edvard Munch 1863-1944*, dz. cyt., s. 14. Jak wskazuje Bischoff obraz ten był szeroko krytykowany przez konserwatywną publikę – „Morning Post» pisał: «Na obrazie *Prawodawstwo*» malarz prezentuje tragicomiczną sytuację. Trzech młodych ludzi pochłoniętych rozwiązaniem trudnego problemu prawnego siedzi przy stole. Wydaje się, że mężczyzna po środku nie spełnia intelektualnych wymagań, jakie mu postawiono; jego niewzruszone, nieprzytomne spojrzenie sugeruje, że jego stan umysłu może znajdować się w niebezpieczeństwie. Obraz być może ostrzega nas przed studiowaniem prawa, gdyż przecież i tak mamy zbyt wielu prawników»”. Tamże.

możliwe jest sformułowanie wniosku, iż począwszy od drugiej połowy dziewiętnastego stulecia, kultura europejska stale implikuje i sprzęga ze sobą ugruntowane na różnych przestrzeniach procesy poddawania w wątpliwość zastanej rzeczywistości.



II. 5

E. Munch, *Prawodawstwo*, 1887 r.; olej na płótnie, 81,5 × 125,5 cm, Nasjonalgalleriesjet, Oslo

Jak się *de facto* okaże na nieco późniejszym etapie tej pracy, wizję przemiany dominującą działania *Bohemy Christianii*, której syntezę odnaleźć możemy w tekście Josefa Paula Hodina, z powodzeniem zastosować można jako ogólny miernik założeń przyświecających pokoleniom, jakie w początkach XX wieku zaczęły dochodzić do głosu na arenie kulturalnej Europy. Hodin, opisując poczynania norweskiej wspólnoty zauważa bowiem, iż cechą wiodącą tego środowiska było „opowiadanie się za społeczną i intelektualną liberalizacją, poddawanie krytyce powszechnie akceptowanych wartości i dążenie do wprowadzenia w życie swojego ideału lepszego kodeksu społecznego, kodeksu bardziej żywotnego i uczciwszego”¹⁶⁵.

¹⁶⁵ Tamże, s. 13. Tę szczególną cechę, charakteryzującą dążenia nastawionej na przebudowę młodej formacji zdają się też potwierdzać słowa Nietzschego, który w swojej *Woli mocy* pisze między innymi – „Najogólniejsze znamię epoki nowoczesnej: człowiek we własnych swoich oczach ogromnie stracił na

Przyświecający tym nowym pokoleniom entuzjastyczny idealizm – jak to zostało już tutaj kilkakrotnie zaznaczone – swoje ujście najpewniej odnajduje w sztuce, która będąc jednocześnie źródłem jak i absorbentem wszelkich nowo kształtujących się kreatywnych impulsów w bardzo szybkim tempie jest w stanie rozprzestrzeniać nowatorskie idee na inne kulturowe obszary. Na podstawie tego stwierdzenia, zasadnym wydaje się teraz chociaż krótkie przeanalizowanie głównych demonstracji twórczych, rzutujących na całokształt określających tę epokę prądów.

*

„Każda manifestacja sztuki pewnego dnia wyczerpuje się nieuchronnie, a wszystko to, co było pełne ognia i świeżości, usycha i kurczy się, od kopii do kopii, od imitacji do imitacji.

To, co z początku nowe i spontaniczne, staje się mdłe i oklepane”¹⁶⁶.

Jean Moréas *Manifest symboliczny* (fragment)

Usiłując wskazać jakąkolwiek typową cechę działalności artystycznej, urzeczywistniającej się w ramach ostatnich kilku dekad wieku XIX, a następnie kontynuowanej w pierwszych kilkunastu czy nawet kilkudziesięciu latach dwudziestego stulecia, najrozsądniej byłoby więc jako takową dominantę wskazać – przewijającą się stale na łamach niniejszego tekstu – nieprzerwaną zmianę, uwidaczniającą się w całej pałecie koncepcji i kierunków¹⁶⁷, ściśle odpowiadających progresywnemu charakterowi przeobrażającego się społeczeństwa.

godności. Przez długi czas jako punkt środkowy i bohater tragiczny istnienia w ogóle; następnie usiłujący przynajmniej wykazać się pokrewnym z rozstrzygającą i mającą w samej sobie wartość stroną istnienia – jak to czynią wszyscy metafizycy, którzy chcą utrzymać godność ludzką, ze swoją wiarą, że wartości moralne są wartościami kardynalnymi. Kto porzucił Boga, ten tem twardziej obstaje przy wierze w moralność”. F. Nietzsche, *Wola mocy*, dz. cyt., s. 15.

¹⁶⁶ J. Moréas, *Manifest symboliczny*, [w:] Dodatek literacki „Le Figaro” 1886 nr 261, s. 1, <https://gallica.bnf.fr/conseils/content/le-figaro>, dostęp: 13.08.2021, 11:23.

¹⁶⁷ Czeski poeta przełomu XIX i XX wieku Josef Svatopluk Machar, w odniesieniu do pojawiających się w literaturze modernistycznej nowych środków wyrazu czy ogólniej kierunków pisze bowiem: „My młodzi, nie mamy żadnego wspólnego imienia. Są wśród nas realiści, dekadenci, symboliści, naturaliści, wszystko pomieszane i być może niewykryształizowane i nieokreślone”. J. S. Machar, *Droby z literární*

O tych nowych prądach artystycznych nierzadko wzajemnie się zwalczających, wiele zdaje nam się już mówić przywołana w części początkowej tego ustępu wypowiedź Jeana Moréasa zawarta w jego *Manifeście symbolicznym*, jaka nad wyraz wymownie podsumowuje dorobek poprzednich dziesięcioleci.

Analogiczna w dużej mierze do żywej w tym czasie Bergsonowskiej koncepcji społeczeństwa dynamicznego opartego na wolności i twórczości¹⁶⁸ wielość tendencji przejawiających „modernistyczny bunt”¹⁶⁹, bazujący przede wszystkim na „odrzuconiu charakterystycznego dla poprzednich dekad, niewolniczego podporządkowania się stylom historycznym”¹⁷⁰ w pierwszym etapie kształtowania się tegoż modernizmu płynię przede wszystkim z Francji. Istotny jest w tej kwestii zwłaszcza Paryż, który będąc wówczas jednym z centrów kulturalnych świata, zasadniczo wiedzie prym w dyktowaniu awangardowych strategii artystycznych, rozprzestrzeniających się następnie po całej Europie.

Rewolucja w malarstwie zapoczątkowana zostaje w drugiej połowie XIX wieku przez grupę francuskich artystów, którzy spotykając się z ciągłym niepowodzeniem w zakresie udziału w *Salon de Paris*, postanawiają zorganizować w 1874 roku własną wystawę. Impresjoniści¹⁷¹ – bo taki dość niepochlebny w tym czasie przydomek zyskują sobie za sprawą krytyka Louisa Leroya (1812 – 1885) – zrywają kompletnie z tradycją i zasadami akademickiego malarstwa, stawiając przede wszystkim na jego wrażliwość. Punktem docelowym sztuki malarskiej staje się od tej pory uchwycenie na obrazie przelotności chwil życia codziennego. Wykorzystując do tego nowe zdobycze

revoluce, „Rozhledy” 1895, s. 142 [za:] *Czescy symboliści, dekadenci, anarchiści przelomu XIX i XX wieku*, dz. cyt., s. XIX, XX.

¹⁶⁸ *Słownik filozofii pod redakcją Adama Aduszkiewicza*, dz. cyt., Warszawa 2004, s. 72.

¹⁶⁹ *Czescy symboliści, dekadenci, anarchiści przelomu XIX i XX wieku*, dz. cyt., s. VII.

¹⁷⁰ Ch. Fiell, P. Fiell, *Design. Historia projektowania*, dz. cyt., s. 195.

¹⁷¹ Do najważniejszych przedstawicieli kierunku należeli Claude Monet, Edgar Degas, Camille Pissarro, Auguste Renoir, Alfred Sisley, Berthe Morisot, Georges Seurat (neoimpresjonizm – pointyizm, odmiana impresjonizmu wprowadzona przez Seurata na podstawie badań naukowych). „Początek nazwie kierunku dał obraz Claude`a Moneta *Impresja – wschód słońca* pokazany na pierwszej wystawie impresjonistów w Paryżu. Prekursorami kierunku byli pejzażyści angielscy XIX w., malarze szkoły barbizońskiej, od nich impresjoniści przejęli malowanie w plenerze i utrwalanie zmian pod wpływem oświetlenia. Obserwując zmienność kolorów i wibracje światła prowadzili eksperymenty: rozbitcie materii, przekształcenie bryły, przedmiotu, płaszczyzny, zredukowanie głębi”. *Słownik encyklopedyczny – Język polski*, red. E. Olinkiewicz, K. Radzymińska, H. Styś, Wrocław 2002, s. 270.

techniki czy wyniki badań naukowych – między innymi fotografię, a przede wszystkim sformułowaną przez Michela Eugène Chevreula teorię o wzajemnym wpływie barw komplementarnych¹⁷² – grupa tych artystów zmieniła zupełnie tradycyjny świat sztuki, bezpośrednio wpływając na rozwój innych modernistycznych kierunków¹⁷³.



II. 6

C. Monet, *Impresja – wschód słońca*, 1872 r.; olej na płótnie, 63 × 48 cm, Musée Marmottan Monet, Paryż

Za tymi nowoczesnymi osiągnięciami impresjonistów podążają bowiem kolejni twórcy, którym narzucane przez gorliwy akademizm surowe zasady malarstwa uniemożliwiają indywidualny rozwój artystyczny i dotarcie do szerszej publiczności. Co ciekawe (a przy tym zupełnie zgodne z tym, co w kwestii znamiennej dla przełomu wieków labilności postaw artystycznych zostało przez momentem powiedziane) bardzo szybko twórczość sukcesorów tej malarskiej rewolucji, zaczyna charakteryzować zdecydowany odwrót od czystego impresjonizmu. Poszukiwania oryginalnej drogi

¹⁷² Zob. M. E. Chevreul, *The principles of harmony and contrast and their application to the arts*, trans. Ch. Martel, London 1855, <https://archive.org/details/principlesharmo00martgoog/page/n6/mode/2up>, dostęp: 24.08.2021, 10:25.

¹⁷³ M. Bragg, *Wielcy artyści*, przeł. A. Zahaczewska-Dobrowolska, Bielsko-Biała 1996, s. 340, 341.

twórczej, wynikające bardzo często z osobliwego temperamentu poszczególnych jednostek, rodzą niejednokrotnie bardzo różnorodne podejścia do malarstwa czy celów sztuki w ogóle, i choć dziś określa się je wspólnym mianem postimpresjonizmu¹⁷⁴, to w zakresie konstruowania materii malarskiej, każde wyzwala swoją niezwykle charakterystyczną nutę.

„Niepowaga, ironia, pogarda dla konwensu, brak umiaru”¹⁷⁵ – jest jednak coś, co zdecydowanie łączy te wszystkie twórcze tendencje, a mianowicie zaznacza się w nich symptomatyczne pragnienie wydostania się z uścisku szablonu nakładanego przez trywialne gusta i zwyczaje ogółu, gdzie każda jednostka nastawiona na emancypację musi się przynajmniej w fazie początkowej liczyć z krytyką lub odrzuceniem. Obojętne więc czy jest to terapeutyczny dynamizm płam Vincenta Van Gogha (1853 – 1890), obsceniczny wręcz naturalizm tematów Henri`ego de Toulouse-Lautreca (1864 – 1901)¹⁷⁶, teoretycznie obmurowana, prekubistyczna wielopłaszczyznowość dzieł Paula Cézanne`a (1839 – 1906) czy mistyczno-alegoryczna retoryka szczególnie późnych obrazów Paula Gauguina (1848 – 1903), wszystko to sprawia, że wychodząc ze swoją twórczością daleko poza zazwyczaj wąski horyzont XIX-wiecznego audytorium, artyści ci w pewnym sensie torują drogę dla nowoczesności.

Charakterystyka artystycznych reprezentacji epoki byłaby stanowczo niepełna, gdyby nie pojawiła się pośród nich koncepcja symbolizmu, który jak na to wskazuje między innymi Folga-Januszewska w zakresie malarstwa miał być zasadniczo „reakcją na impresjonizm”¹⁷⁷, ale dzięki enigmatycznym, a przez to pobudzającym wyobraźnię formom podatnym na wielokrotną reinterpretację, posiadał ostatecznie „ogromny wpływ

¹⁷⁴ „Postimpresjonizm – zespół zjawisk artystycznych w sztuce (szczególnie francuskiej) między 1883-86 a 1905, charakteryzujący się nowymi poszukiwaniami malarzy impresjonistów. W Polsce terminem postimpresjonizm określa się ruch kolorystów związanych tradycją impresjonistyczną, przede wszystkim kapistów”. *Słownik encyklopedyczny – Język polski*, dz. cyt., s. 532.

¹⁷⁵ E. Crispino, *Toulouse-Lautrec*, przeł. A. Majewska, Warszawa 2006, s. 130.

¹⁷⁶ „Lokale ze swymi gwiazdami i barwną publicznością, prostytutki i rzesza samotnych włóczęgów, wiodących nędzne życie, otepiałych z biedy i alkoholizmu, stanowiły zasadniczą tematykę dzieł artysty. (...) Wraz z nim na płótna wtargnęły nowe tematy: nocne lokale, tancerki, pieśniarze, a nawet burdele i ich pensjonariuszki”. Tamże, s. 38, 39.

¹⁷⁷ *Symbol i forma. Przemiany w malarstwie polskim od 1880 do 1939*, dz. cyt., s. 5.

na całość panoramy kulturalnej, stając się jedną z dominujących tendencji końca wieku”¹⁷⁸.



II. 7

P. Gauguin, *Skąd przychodzimy? Kim jesteśmy? Dokąd zmierzamy?*, 1897 – 1898 r.; olej na płótnie, 139,1 × 374,6 cm, Museum of Fine Arts, Boston

Przejawiający się w dziedzinie sztuk plastycznych zwrot w kierunku symbolizmu, w pierwszym etapie rozwoju przyjęty przede wszystkim przez malarzy francuskich¹⁷⁹ – Gustave’a Moreau, Odilona Redona czy Puvisa de Chavannesa, pozostając w opozycji do królującego w pierwszej połowie XIX wieku naturalizmu, skłania się generalnie w kierunku „interpretacji rzeczywistości, wychodząc poza ramy widzialnego obiektu, przyjmując go jedynie jako zmysłowy przejaw tego, co ukryte, nieznanne i transcendentne”¹⁸⁰. Na podstawie owej przesłanki powstają dzieła często zupełnie odrealnione. Sceny bądź fragmentaryczne formy, będące nierzadko hybrydami fauny i flory lub też nie dającymi się w żaden konkretny sposób zidentyfikować obiektami rysunkowymi czy malarskimi – zaobserwować je możemy między innymi w zamieszczonej poniżej pracy Redona – umiejscowione zostają zazwyczaj w baśniowej, orientalnej albo mitycznej scenerii, która potęguje dodatkowo chimeryczny klimat całości.

¹⁷⁸ E. Crispino, *Toulouse-Lautrec*, przeł. A. Majewska, Warszawa 2006, s. 31.

¹⁷⁹ Symbolizm francuski bardzo szybko przedostał się do ogólnej świadomości, inspirując wielu artystów europejskich, którzy stosowane przez francuskich symbolistów formy zaadaptowali każdy w indywidualny sposób. W kręgu inspiracji symbolizmem znaleźli się w Norwegii – Edvard Munch, w Belgii – James Ensor, w Austrii – Gustav Klimt.

¹⁸⁰ E. Crispino, *Toulouse-Lautrec*, dz. cyt., s. 31.

Bezpośrednimi potomkami twórców tych symbolistycznych i proroczych niemalże wizji, zaskakujących swoją niepokojącą atmosferą są niewątpliwie także młodzi członkowie istniejącej stosunkowo krótko malarskiej grupy nabistów¹⁸¹, którzy, afirmując charakterystyczną chyba dla całego modernizmu ideę współtworzenia frakcji artystycznych, wspólnie dążą do ukazania poprzez swoją sztukę „wewnętrznego świata malarza”¹⁸².



II. 8
G. Moreau, *Jednorożce*, 1885 r.; olej na płótnie, 90 × 115 cm, Musée National Gustave Moreau, Paryż



II. 9
O. Redon, *Wizja*, 1883 r.; węgiel na papierze, Baltimore Museum of Art, Baltimore

W tym kontekście lider i założyciel grupy Paul Sérusier, stwierdza:

¹⁸¹ „Nazwa wywodzi się z hebrajskiego słowa «nebiim», które oznacza «proroka, nawiedzonego» lub «tego, który odbiera sygnały z innego świata»”. „Wielcy Malarze” 2002 nr 13, s. 4. Do grupy powstałej w Paryżu w 1888 roku należeli obok Paula Sérusiera, Maurice Denis, Ker Xavier Roussel, Pierre Bonnard, Félix Vallotton oraz Édouard Vuillard. Ulegali oni z jednej strony wpływom sztuki symbolicznej, szczególnie mistycznej twórczości de Chavannesa, z drugiej natomiast, niepomierny wpływ na malarstwo nabistów miała postać Paula Gauguina oraz jego innowacje w zakresie stosowania szerokich plam barwnych, budujących płaszczyznę obrazu. Tamże.

¹⁸² Tamże.

„Natura dostarcza nam wyłącznie nieruchomych surowców. Jedyne ludzki duch jest w stanie zagospodarować je tak, aby poprzez nie wyrazić uczucia i myśli używając do tego odpowiednich wektorów. To w ten sposób dochodzi się do stylu, czyli ostatecznego celu każdej sztuki”¹⁸³.

Wśród w ten sposób malarsko ukształtowanej krainie sentymentalnej wyobraźni, jaką poniekąd zdaje się być Europa w ostatnim dziesięcioleciu XIX wieku, swoje szczególne miejsce zajmuje również wywodzący się tak z symbolizmu jak i z innych nowatorskich posunięć artystów francuskich kierunek *Art Nouveau*, który „reprezentowany przez między innymi Alfonsa Muchę, Hectora Guimarda, Émile'a Gallégo czy René Lalique'a, znacznie silniej niż na malarstwie i rzeźbie odcisnął się na architekturze, dekoracji wnętrz i sztukach stosowanych”¹⁸⁴.



Il. 10

**P. Sérusier, *Talizman*, 1888 r.; olej na desce,
Musée d'Orsay, Paryż**

Rozprzestrzeniając się na pozostałe europejskie kraje, Art Nouveau jest ze względu na swoją wynikającą zapewne z organicznej ornamentyki uniwersalność, kierunkiem najbardziej podatnym na reinterpretacje i modyfikacje regionalne¹⁸⁵, co,

¹⁸³ Tamże.

¹⁸⁴ E. Crispino, *Toulouse-Lautrec*, dz. cyt., s. 31.

¹⁸⁵ Najszerszy oddźwięk poza Francją formy Art Nouveau zyskały w Belgii i architektoniczno-wnętrzarskich projektach Victora Horta; w Niemczech natomiast styl ten zyskał nazwę Jugendstil; bezpośrednią inspiracją było Art Nouveau również dla Secesji Wiedeńskiej, a w uproszczonych formach

oczywiście, nie pozostaje bez wpływu również na specyfikę sztuki austriackiej od samych początków dwudziestego stulecia¹⁸⁶.

Twórcza i niezwykle dynamiczna atmosfera, wynikająca z jednej strony z podbudowanego nowoczesnymi osiągnięciami poczucia mocy sprawczej, z drugiej zaś, bazująca na porażającej niepewności rozpościerających się przed społeczeństwem horyzontami przyszłego wieku, w zakresie odtwarzania tych typowych dla owego czasu motywów najbardziej odczuwalna wydaje się być w literaturze.

Albowiem w sferze tematów oraz zabiegów formalnych, jakie dominują charakter powstającej w tym okresie liryki, dramatu, prozy czy nawet dzienników, należałoby za Maciejem Ganczarem wyliczyć w zasadzie „wszystkie tendencje filozoficzne, psychologiczne i artystyczne przełomu wieków: atmosferę fin de siècle, rozpad osobowości, dyfuzję otaczającej rzeczywistości, estetyczne przetworzenie dnia codziennego przez bohatera, utratę kontaktu z teraźniejszością na rzecz wszechmocnej i wszechobecnej przeszłości oraz związanych z nią wspomnień (...)”¹⁸⁷.

Bliźniaczo do plastyki, wyrosłe z żarliwego sprzeciwu wobec parnasizmu, akademizmu i eklektyzmu¹⁸⁸ tradycje literackie końca XIX wieku, w zakresie koncepcji formalnych wprowadzają więc w większości identyczne założenia, jakie zaobserwować możemy w sztukach plastycznych. Skutkiem tego, w przestrzeni całej ówczesnej literatury mieszają się zauważalnie impresjonizm, dekadentyzm, przechodzący czasem w katastrofizm i oczywiście symbolizm, na arenie międzynarodowej reprezentowany obok teoretyka kierunku Jeana Moréasa przez Stéphane`a Mallarmé`ego, Maurice`a Maeterlincka, Paul Verlaine`a czy Arthura Rimbauda, gdyby chcieć tutaj wymienić tylko te najbardziej znane nazwiska.

Postacią, w twórczości której schodzą się na dobrą sprawę wszystkie wymienione powyżej orientacje literackie jest jeden z najważniejszych chyba modernistycznych liryków i dramaturgów austriackich czyli Hugo von Hofmannstahl, poezja którego – jak

można elementy tego stylu odnaleźć w przedmiotach projektowanych przez Josefa Hoffmana i Wiener Werkstätte, o czym więcej w kolejnych podrozdziałach.

¹⁸⁶ O stolicy Austrii w tym kontekście Charlotte i Peter Fiell piszą między innymi: „Było to miasto, w którym nowa sztuka znalazła ostatecznie najbardziej podatny grunt”. Ch. Fiell, P. Fiell, *Design. Historia projektowania*, dz. cyt., s. 215.

¹⁸⁷ M. Ganczar, *Diagnozy wiedeńskiego lekarza albo dramaturga Arthura Schnitzlera* [w:] A. Schnitzler, *Dramaty wybrane*, t. I, red. i wstęp M. Ganczar, Warszawa 2014, s. 8.

¹⁸⁸ *Czescy symboliści, dekadenci, anarchiści przełomu XIX i XX wieku*, dz. cyt., s. V.

to zauważa Krystyna Kamińska – reprezentuje też bardzo „typowe dla liryki końca XIX wieku motywy – a więc ucieczkę od rzeczywistości, zmęczenie cywilizacją i uczucie głębokiej samotności”¹⁸⁹.

Formalnie wręcz doskonała liryka Hofmannstahla obfituje w całe szeregi wielowymiarowych alegorii, które zdają się tylko potwierdzać jej gruntowne umocowanie w budowanej szczególnie w oparciu o symbol, strukturalnej prawidłowości utworów tamtego okresu. Świadczyć może o tym chociażby cytowany we fragmencie na początku tego podrozdziału utwór Austriaka, pod tytułem *Są na pewno...*

Zarysowana w przywoływanym utworze sytuacja liryczna, już od pierwszego w zasadzie wersu konfrontuje odbiorcę z cierpkim aksjomatem o ludzkim przeznaczeniu. Los metaforycznie ujęty w ramy łodzi, rozdziela jednak poeta na dwie zasadnicze strefy każdej podporządkowując opis właściwy dla poziomu wyimaginowanego statku, na jakim akurat znaleźli się bezsilni wobec tej bezwzględnej reguły liryczni bohaterowie utworu. Podczas zatem gdy „Leżą owi z ciężkimi członkami // U korzeni splątanego życia, // Innym karła są przystrojone // U boku Sybil, królowych, // I zasiedli tam, jak w domu własnym, // Z myślą lekką, lekkimi dłońmi”¹⁹⁰.

Przebijające bardzo często z mimo wszystko klasycyzującej liryki Hofmannstahla, poczucie dojmującej zależności od narzuconych odgórnie dogmatów oraz ciągły przymus poddawania się im bez reszty, jaki w tym przypadku skutkuje wycofaniem się w przestrzeń posępną kreacyjności, w praktyce może jednak przybierać bardzo różne formy manifestacji, przechodząc dla przykładu w buńczucznie serwowane idee, będące kanwą dla liryki między innymi rówieśnika Hofmannstahla – Josefa Svatopełuka Machara.

I tak jak miało to miejsce w przypadku dyskutowanej na łamach niniejszego rozdziału działalności skandynawskiej bohemy, tak również twórczość poetycka pochodzącego z Czech Machara, odznacza się owym charakterystycznym dla tego etapu dziejowego „poczuciem kryzysu wartości połączonym z namiętym atakiem na mieszczańską moralność i zasady życia społecznego”¹⁹¹, pozostając sztandarowym w tym

¹⁸⁹ K. Kamińska, *Wstęp* [w:] H. von Hofmannsthal, *Liryka: wiersze i dramaty*, przeł. L. Lewin, Warszawa 1984, s. 7.

¹⁹⁰ H. von Hofmannsthal, *Są na pewno...*, przeł. S. Napierski, www.wolnelektury.pl, dostęp: 30.10.2018, 13:24.

¹⁹¹ *Czescy symboliści, dekadenci, anarchiści przelomu XIX i XX wieku*, dz. cyt., s. 7.

kontekście przykładem współbrzmiącego na wszystkich praktycznie obszarach światopoglądu epoki. W jednym ze swoich wierszy poeta pisze:

„*Na ostatniej stronie tomu «Confiteor»*

(...) Bo odkryłem burzę
uczuć, co w piersi mojej wre,
czują ją ci obłudni tchórze,
lecz kryją aż na samym dnie,

bo przy zabawie i kielichu,
umiałem pełnią życia żyć,
robią to inni, lecz po cichu,
by się przed obcym okiem skryć,

bo atom, jedną nogą w grobie,
całej ludzkości drobna część,
ja ludzkość i epokę, obie
potępić w sobie miałem cześć!”¹⁹²

Jak łatwo można zauważyć, wibrująca temperamentem oraz przekorą – a może nawet swoistą irytacją – atmosfera przywołanego powyżej utworu czeskiego poety, stylistyczne mocno zbliżona jest do klimatu, w jakim utrzymana zdaje się być w zasadzie cała myśl Nietzschego, który z właściwą dla siebie dokładnością raz za razem nicuje charakter współczesnych mu, dziewiętnastowiecznych systemów:

„Państwo, czyli zorganizowana niemoralność – wewnątrz: jako policja, prawo karne, stany, handel, rodzina; zewnątrz: jako wola mocy, wojen, podboju, zemsty”¹⁹³.

Wydaje się jednak, że ten charakterystyczny zwłaszcza dla młodszego pokolenia twórców żywiłowy ton wypowiedzi literackiej, w ostatecznym rozrachunku bardzo często ustępuje jeszcze miejsca sentymentalnej aurze końca wieku z całym jej spektrum fatalistycznych wizji, ubranym w strofy utworów chociażby węgierskiego poety Endre

¹⁹² J. Svatopluk Machar, *Na ostatniej stronie tomu «Confiteor»*; fragment, przeł. J. Baluch, [w:] *Czescy symboliści, dekadenci, anarchiści przełomu XIX i XX wieku*, dz. cyt., s. 11.

¹⁹³ F. Nietzsche, *Wola mocy*, dz. cyt., s. 273.

Ady`ego, który nie pozostawia wątpliwości co do przytłaczającego obrazu śpiesznie nadchodzącej przyszłości:

„Ci, co wiecznie się spóźniają

Wiecznie spóźniamy się na wszystko,
Musimy snadź z daleka iść.
I brnąc przez smętnych pól solnisko.
Wiecznie spóźniamy się na wszystko.

Spokojnie nie umrzemy nawet.
Dopiero kiedy przyjdzie po nas śmierć,
Duszę rozjątrzą ognie krwawe,
Spokojnie nie umrzemy nawet.

Wiecznie spóźniamy się na wszystko,
Na marzeń i na spełnień czas,
Na chwile szczęścia i ucisków.
Wiecznie spóźniamy się na wszystko”¹⁹⁴.

W jednym ze swoich tekstów Hofmannsthal stwierdza – „wielka melancholia jest przymieszką wszystkich dzieł naszych”¹⁹⁵. Jakkolwiek bardzo różne odcienie wydaje się mieć owa szczególna emocjonalność właściwa twórcom przełomu XIX i XX wieku, to nie sposób nie zauważyć ogólnej zmiany kierunku, w jakim podąża twórczość tamtego okresu, o czym przekonująco pisze Vuillard – „w obliczu form i przedmiotów już poznanych dusza tworzy ich nowy obraz, ich nowe widzenie”¹⁹⁶.

*

Omawiając różnorodne czynniki, jakie w stopniu kluczowym zaważyły na światopoglądowym kształcie kilkudziesięcioletniego okresu, stanowiącego łącznik pomiędzy dziewiętnastym a dwudziestym stuleciem, trudno nie wspomnieć również

¹⁹⁴ E. Ady, *Ci, co wiecznie się spóźniają*, przeł. Józef Waczków, <https://forum.wegierskie.com/Endre-Ady-po-polsku>, dostęp: 02.08.2021, 13:14.

¹⁹⁵ H. von Hofmannsthal, *Liryka: wiersze i dramaty*, dz. cyt., s. 7.

¹⁹⁶ Słowa Édouarda Vuillarda zanotowane w jego *Dzienniku*. „Wielcy Malarze” 2002 nr 13, s. 31.

o „nowych ideach i koncepcjach psychologicznych”¹⁹⁷, które głównie za sprawą psychiatri Sigmunda Freuda (1856 – 1939) poza sferą naukową i społeczną odbiły się szerokim echem także w świecie artystycznym¹⁹⁸.

Jak twierdzi Erica Crispino, momentem przełomowym w pracy Freuda miał się okazać jego pobyt w stolicy Francji w zimie 1885 roku, kiedy to pojawiła się sposobność do uczestniczenia w wykładach Jeana-Martina Charcota – lekarza zajmującego się szeroko zagadnieniem hysterii.

„Właśnie ów paryski pobyt przyczynił się do powstania teorii, dzięki której ojciec psychoanalizy zrewolucjonizował tradycyjną wiedzę dotyczącą mechanizmów rządzących ludzkim umysłem i zachowaniem”¹⁹⁹ – pisze autorka.

Ze względu zaś na niebagatelny i bezpośredni wpływ, jaki miały prace wiedeńskiego psychiatry na kształtowanie się tematów sztuki kreowanej przez twórców ściśle związanych z kręgami artystycznymi Wiednia, podstawy freudowskiej teorii – zwłaszcza – w jej odniesieniu do sztuki zostaną omówione bardziej szczegółowo w następnych rozdziałach.

*

„W owych czasach przed wielką wojną, kiedy zdarzyły się opisane na tych kartkach wypadki, nie było jeszcze obojętne, czy jakiś człowiek żyje, czy też umarł. Jeśli ktoś został wymazany z gromady żywych, na jego miejsce nie wstępował natychmiast ktoś drugi, aby pogрузić zmarłego w niepamięć, lecz tam, skąd ubył, ziała luka, a bliżsi oraz dalsi świadkowie jego zgonu milkli, ilekroć wzrok ich padł na tę lukę”²⁰⁰.

Joseph Roth, *Marsz Radetzky`ego*

Swoista „eksplozja kierunków artystycznych”²⁰¹, jaka na przełomie XIX i XX wieku nadawała burzycielski ton i awangardowy rytm na ogół monotonnemu życiu

¹⁹⁷ *Wielka kolekcja sławnych malarzy. Gustav Klimt 1862-1918*, dz. cyt., s. 15.

¹⁹⁸ „Freuda interesował również patologiczny aspekt procesu twórczego” Tamże.

¹⁹⁹ E. Crispino, *Toulouse-Lautrec*, dz. cyt., s. 32.

²⁰⁰ J. Roth, *Marsz Radetzky`ego*, dz. cyt., s. 182.

²⁰¹ C. Nieto-Yusta, G. Tussell, *Gustav Klimt: Życie i twórczość*, przeł. K. Gołędzinowska-Smolińska, Warszawa 2013, s. 27.

Europejczyków korzystających z luksusów tej „pięknej epoki”, w miarę zbliżania się to kresu tego magicznego etapu zyskuje na płaszczyźnie ideowej dodatkowy rys. Sztuka w obliczu wizji „pierwszej wojny światowej i jej rujnującego wpływu zarówno na cywilizację europejską, jak na poszczególne jednostki”²⁰², zdaje się coraz częściej przesiąkać nasyconymi zwłaszcza trwogą i troską, wspólnymi dla całej formacji scenariuszami.

Są więc pierwsze dekady XX wieku również czasem, w którym na bazie przeżyć wojennych, zaczyna krystalizować się obraz „generacji, tak obciążonej brzemieniem historycznych przeznaczeń jak mało która w dziejach świata”²⁰³ – opisywany między innymi przez Stefana Zweiga. Nie pozostaje to, rzecz jasna, bez jakiegokolwiek wpływu na tematykę twórczości artystycznej tego okresu, o czym przekonuje nas między innymi poetka Else Lasker-Schüler (1869 – 1945) w swoim zamieszczonym poniżej, wierszu pod znamienym tytułem *Koniec świata*:

„Jest taki lament na świecie
Jakby umarł ukochany Bóg
Ołowiane cienie padając
Ciężą jak nagrobne płyty

Chodź, ukryjemy się....
Życie spoczywa we wszystkich sercach
– niczym w trumnach.

Pragniemy całować się głęboko....
Łomocze tęsknota za światem,
W którym musimy umierać”²⁰⁴.

Nasycona apatią, a zarazem głęboko skrywaną gdzieś pomiędzy wersami nadzieją na ucieczkę forma lirycznej wypowiedzi tej niemieckiej poetki, zdaje się nie tylko powierzchownie odtwarzać prywatną wiadomość do bezpośredniego adresata lirycznego, ale również utrwała i ukazuje w szerszej perspektywie wystawione na zgubę,

²⁰² A. Bassie, *Ekspresjonizm*, dz. cyt., s. 67.

²⁰³ S. Zweig, *Świat wczorajszy. Wspomnienia pewnego Europejczyka*, dz. cyt., s. 7.

²⁰⁴ E. Lasker-Schüler, *Koniec świata*, przeł. A. Szlagowska, [w:] „Muzykalia/Judaica” nr 11, www.demusica.pl, dostęp: 31.10.2018, 12:43.

współczesne jej społeczeństwo – „Ołowiane cienie padając // Ciężą jak nagrobne płyty”
(...) Łomocze tęsknota za światem // W którym musimy umierać”²⁰⁵.

Przywołany przed momentem utwór Lasker-Schüler – przypuszczalnie jak wiele innych dzieł pochodzących z podobnego okresu – zdaje się w dużej mierze odpowiadać na potrzebę realizacji wspartej na egzystencjalistycznych przesłankach, misji portretowania danej przez konkretne okoliczności, kondycji ludzkiej:

„Szczególna odpowiedzialność spoczywa na jednostkach najbardziej wyczulonych na fundamentalne problemy rzeczywistości ludzkiej – artystach. To oni muszą dać prawdziwe świadectwo epoce²⁰⁶, postarać się, by to co konkretne, charakterystyczne dla danej historyczności łączyło się z tym, co uniwersalne, tzn. dotyczyło istotnych problemów bytowości człowieka”²⁰⁷.

Takie dobitne poświadczenie etapu dziejowego, zawarte zostało między innymi w utworze *Fragmenty* autorstwa Gottfrieda Benn'a, w dwudziestu zaledwie wersach streszczającym idee, składające się na poszatowaną świadomość, wchodzącego w dwudzieste stulecie człowieka:

„Fragmenty,
wydzieliny duszy,
skrzepy dwudziestego wieku –
blizny – zakłócony krwiobieg wczesnego stworzenia,
historyczne religie pięciu stuleci zdruzgotane,
nauka: rysa w Panteonie,
Planck ze swoją teorią kwantów znów zmętniały
zbiegł się w Keplera i Kierkegaard.

...

Kryzysy ekspresji i napady erotyki:
to dzisiejszy człowiek,
wnętrze jest próżnią,
ciągłość osobowości

²⁰⁵ Tamże.

²⁰⁶ Myśl ta zdecydowanie koresponduje z przyjętym przeze mnie w ramach metodologii schematem interpretacji dzieł Schielego i Kokoschki, jaki szczególnie nacisk kładzie właśnie na umieszczenie tej twórczości w motywującym ją kulturowym kontekście.

²⁰⁷ P. Mróz, *Filozofia sztuki: (w ujęciu egzystencjalizmu)*, dz. cyt., s. 83

gwarantują garnitury, ich materiał, jeśli dobry
wytrzyma dziesięć lat.
Reszta to fragmenty,
przytłumione dźwięki,
terra artificum
skrawki melodii z sąsiednich domów,
negrospirituals
albo Ave Marie”²⁰⁸.

Ciekawe wydają się być w utworze Benna, zwłaszcza zastosowane przezeń cielesne, fizjologiczne wręcz metafory – „wydzieliny duszy, // skrzepy dwudziestego wieku – // blizny – zakłócony krwiobieg wczesnego stworzenia”²⁰⁹, które dość wymownie sugerują umiejscowienie sytuacji lirycznej w sferze doświadczeń związanych z wojną i jej bezpośrednimi następstwami. To, co jednak powinno tu chyba najbardziej zwracać uwagę, to część druga tego krótkiego utworu, stanowiąca swoiste rozpoznanie stanu pozostającego w obrębie tych doznań człowieka. Jego ogólna diagnoza sprowadzona została tutaj do jakości zapewniającego względną tożsamość uniformu czyli posiadanego przezeń garnituru – „wnętrze jest próżnią, // ciągłość osobowości // gwarantują garnitury, ich materiał, jeśli dobry // wytrzyma dziesięć lat”²¹⁰. Wersy zawierające bolesną, aczkolwiek adekwatną do sytuacji prawdę, nabierają szczególnego znaczenia w odniesieniu do słów Susan Sontag, która w jednej ze swoich książek stwierdza, iż „morderczy charakter wojny pozbawia ludzi jednostkowej tożsamości, a nawet ludzkich cech”²¹¹. Utrzymany w bardzo gorzkim tonie utwór niemieckiego poety, ową sugestią zdaje się rozsnuwać na całość mentalnej panoramy utworzonej wraz z początkiem XX wieku i jego następstwami, która w swoich rozlicznych przejawach przede wszystkim domaga się nowego sensu.

„Wszystko, w czym jest zapowiedź śmierci, nadaje życiu nową jakość, zmienia je i rozwija”²¹² – pisze Emil Cioran (1911 – 1995) w *Zarysie rozkładu*. W tym kontekście, zmierzające na przełomie XIX i XX wieku do ostatecznego upadku państwo Habsburgów

²⁰⁸ G. Benn, *Fragmenty*, przeł. T. Ososiński, [w:] „Rocznik Chojeński” 2013 t. 5, s. 388, 389.

²⁰⁹ Tamże.

²¹⁰ Tamże.

²¹¹ S. Sontag, *Widok cudzego cierpienia*, dz. cyt., s. 76.

²¹² E. Cioran, *Zarys rozkładu*, przeł. M. Kowalska, Warszawa 2006, s. 18.

jedyne co jeszcze może mieć do zaoferowania, to właśnie ten potencjał ukryty w rozkładzie, co w gruncie rzeczy zdają się potwierdzać słowa Zweiga na temat ówczesnej specyfiki stolicy kraju – „niewiele jest chyba miast w Europie odznaczających się równie żywiołowym pędem do kultury, co Wiedeń”²¹³. Traktując zatem to miasto cesarzy jako reprezentację kultury austriackiej *per se*, zasadniczo na jego przykładzie, przeanalizuję teraz charakter zachodzących w niej przemian.

²¹³ S. Zweig, *Świat wczorajszy. Wspomnienia pewnego Europejczyka*, dz. cyt., s. 23.

1.4 Muzyka przyszłości... – kultura austriacka na przełomie wieków

„Ta przyszłość mówi już setkami znaków, ten los zapowiada się wszędzie; dla tej muzyki przyszłości wszyscy mają już słuch zaostrożony. Cała nasza kultura europejska porusza się już od dłuższego czasu z taką torturą naprężenia, jak gdyby zmierzała do katastrofy: niespokojnie, gwałtownie, z pieca na łeb, jak potok, który chce dobiec kresu, który już się namyśla, który wprost boi się namysłu”²¹⁴.

Friedrich Nietzsche, *Wola mocy*

Mozolna walka tradycji z postępem wpłynęła na kształt panoramy kulturalnej Wiednia ostatnich dekad XIX wieku²¹⁵. To właśnie w tym mieście „odwróconym ku przeszłości, za wszelką cenę usiłującym sprostać wyzwaniom nowych czasów”²¹⁶, skupił się jak w soczewce nabrzmiały konflikt pomiędzy utartym konwenansem nałożonym przez dzieje cesarstwa, a rodzącą się awangardą²¹⁷. Coraz większa część społeczeństwa zaczęła też odczuwać bezpośrednio, bolesne skutki kryzysu ekonomicznego, który wraz z krachem na giełdzie wiedeńskiej²¹⁸ przyczynił się do rozbudzenia dekadentkich postaw. Jak zauważa Maciej Ganczar, Wiedeń końca XIX wieku

„staje się ośrodkiem błyskawicznie następujących przemian w życiu politycznym, gospodarczym – związanych głównie z postępem technicznym – oraz literacko-kulturalnych. Coraz wyraźniej zaznacza się konflikt między ruchem patriotycznym a tendencjami narodowo-wyzwoleńczymi, którego punktem jest właśnie stolica monarchii austro-węgierskiej. Tutaj też ścierają się siły zarówno rozsadzające jedność kraju, jak i zespalające go”²¹⁹. Tym samym, wkroczenie modernizmu do wiedeńskiego

²¹⁴ F. Nietzsche, *Wola mocy*, dz. cyt., s. 7.

²¹⁵ C. Nieto-Yusta, G. Tussell, *Gustav Klimt: Życie i twórczość*, dz. cyt., s. 19.

²¹⁶ Tamże, s. 5.

²¹⁷ W 1903 roku Otto Wagner stwierdza: „Nasze rodzinne miasto Wiedeń jest, jak często uznawano... kolebką sztuki naszych czasów”, I. Kuhl, *Egon Schiele*, dz. cyt., s. 5.

²¹⁸ „Krach na giełdzie w 1873 roku oznaczał kres piastowania władzy przez burżuazję, która kompensowała sobie utratę znaczenia politycznego, przenosząc wpływy na naukę, literaturę i sztukę”. C. Nieto-Yusta, G. Tussell, *Gustav Klimt: Życie i twórczość*, dz. cyt., s. 13.

²¹⁹ M. Ganczar, *Diagnozy wiedeńskiego lekarza albo dramaturga Arthura Schnitzlera* [w:] A. Schnitzler, *Dramaty wybrane*, t. I, dz. cyt., s. 5.

życia artystycznego, choć dzisiaj niezaprzeczalnie postrzegane jest w kategoriach bezprecedensowej rewolucji oraz debiutu talentów o międzynarodowym znaczeniu, w praktyce wiązało się w pierwszym rzędzie z koniecznością pokonania barier najtrwalszych, bo zakorzenionych w ówczesnej mentalności społecznej.

*

Zaraźliwy „wysiłek cesarstwa, by zamaskować i wyidealizować własne istnienie”²²⁰, o którym przekonywująco pisze Claudio Magris, zdaje się przenikać każdy dosłownie pierwiastek kulturowego klimatu spowijającego ówczesną aktywność twórczą stolicy Austrii. Rezonujące z każdego zakątka monarchii (a odzwierciedlone znakomicie w muzyce tamtego czasu), dążenia narodowyzwoleńcze obecne w twórczości „symfonicznych narodowych”, a więc Giuseppe Verdiego (1813 – 1901), Antonina Dwořaka (1841 – 1904) czy Bedřicha Smetany (1824 – 1884), w wiedeńskiej metropolii zdają się niknąć wśród dźwięków tanecznych i laurkowych w istocie kompozycji całej dynastii Straussów²²¹.

Wewnętrznie stymulowana afirmacja sielskiego życia na łonie monarchii realizuje się chyba najpełniej w *An der schönen, blauen Donau* Johanna Straussa juniora. Struktura melodyczna tego walca zdecydowanie najpopularniejszego spośród kompozycji najstarszego z braci Straussów, zdaje się odzwierciedlać spokój letniego dnia, w budzącym się w do życia leniwym mieście, które poruszając się w idealnej harmonii według rytmu równomiernych kroków, pośród kawiarnianych pogawędek wolno sunie ulicami zbliżając się ku wieczorowi, ażeby w połowie kompozycji zaskoczyć zmianą tempa – niczym uderzenie wonią aromatycznych perfum na balu. Od tego momentu walc nieustannie przyspiesza, rozbudzając tylko zatracenie w tańcu, ażeby po chwili znów powoli złagodnieć i wraz z gasnącymi światłami, pozwolić miastu nobliwie zasnąć, z uroczystą pewnością, że jutro okaże się równie piękne.

O podobnej, bezwzględnej apoteozie zastanej rzeczywistości, trudno jest mówić w przypadku innej wybitnej postaci ówczesnego świata muzyki związanej z Wiedniem –

²²⁰ C. Magris, *Mit habsburski w literaturze austriackiej moderny*, dz. cyt., s. 25.

²²¹ Laudacją dla ówczesnej monarchii, odzwierciedlającą owo dążenie do jej idealizacji, zdają się też być triumfujące na deskach Leopoldstädter Theater operetkowe kompozycje między innymi Franza Lehára (*Wesoła wdówka*, 1905), Imrego Kálmána (*Księżniczka czardasza*, 1915) czy Lea Falla (*Róża Stambułu*, 1916). Zob. M. Ganczar, *Diagnozy wiedeńskiego lekarza albo dramaturga Arthura Schnitzlera* [w:] A. Schnitzler, *Dramaty wybrane*, t. I, dz. cyt., s. 5.

Gustava Mahlera (1860 – 1911)²²². Ten urodzony na pograniczu Czech i Moraw w Kalište, kompozytor, dyrygent i późniejszy Dyrektor Opery Wiedeńskiej przez całe praktycznie życie, zdaje się doświadczać swoistej motywowanej z jednej strony swoim pochodzeniem, z drugiej zaś artystycznymi ambicjami schizofrenii²²³. „Jestem po trzykroć bezdomny – jako Czech urodzony w Austrii, jako Austriak pomiędzy Niemcami i jako Żyd wobec świata” – miał kiedyś powiedzieć Mahler.

Sukcesy zawodowe Mahlera odnoszone w cieniu jego poważnej choroby, niejednokrotnie poprawione były jednak nutą goryczy, bowiem jako reformator o wielkich aspiracjach, mimo ogólnego poważania jakim się cieszył w Wiedniu ze względu na posiadaną prestiżową pozycję, jednocześnie bywał obiektem kpin i regularnej krytyki, wynikających w dużej części z jego trudnego charakteru. Konflikty w operze, podsycane przez personalną niechęć do jego ówczesnego dyrektora, ostatecznie stały się przyczyną podania się do dymisji przez Mahlera i opuszczenia przez niego stolicy cesarstwa.

Napięcie i wewnętrznie stymulowana frustracja, jakie towarzyszyły funkcjonowaniu Mahlera w wiedeńskim świecie artystycznym, najsilniej uwidaczniają się w jego autorskich kompozycjach, które zdają się wchłaniać to emocjonalne rozedrganie twórcy, rozwijając niepokojące takty nad naddunajskim krajobrazem²²⁴.

W duchu tego osobliwego naprężenia utrzymana jest chociażby *I Symfonia D-dur* (1884 – 1888, prapremiera miała miejsce w 1889 roku), nosząca dość znamienity tytuł *Tytan* (znamienity o tyle, na ile przyjąć, że kompozytor w historii mitycznego boga, występującego przeciwko ojcu Uranosowi dostrzegał pewną analogię do sytuacji,

²²² Zob. Schreiber W., *Gustav Mahler*, Hamburg 2011.

²²³ „W Austrii każdy staje się tym, kim nie jest” miał stwierdzić Mahler. I. Kuhl, *Egon Schiele*, Monachium – Berlin – Londyn – Nowy Jork 2010, s. 7. Objęcie dyrektury Opery przez Mahlera było możliwe tylko dzięki zmianie przez niego wyznania z judaizmu na katolicyzm, stał się on tym samym pierwszym w historii Opery Wiedeńskiej człowiekiem żydowskiego pochodzenia, piastującym to stanowisko. Bardzo możliwe, że odczuwane przez kompozytora wyobcowanie powodowane było też narastającym w Wiedniu od pierwszego dziesięciolecia XX wieku antysemityzmem, szczególnie rozpowszechnionym wśród ludności niemieckiej cesarstwa, o czym pisał między innymi Piotr Szarota. Zob. P. Szarota, *Wiedeń 1913*, Gdańsk 2013, s. 249. Z kolei Stefan Zweig pisał o tej sytuacji następująco: „Gdy wskutek wyjątkowej sytuacji Gustav Mahler w wieku lat trzydziestu ośmiu został mianowany dyrektorem Opery Cesarskiej, cały Wiedeń huczał i wydziwiał, że «tak młodemu człowiekowi» powierzono to poważne stanowisko”. S. Zweig, *Świat wczorajszy. Wspomnienia pewnego Europejczyka*, dz. cyt., s. 43.

²²⁴ O tym między innymi w Walter B., *Gustav Mahler*, 2014; *Mahler. Studies*, ed. S. E. Hefling, 2007.

w jakiej sam się znalazł). Pierwsza część tej kompozycji, czyli *I Langsam, Schleppend* już od początkowych taktów wprowadza niepokój wyczuwalny gdzieś podskórnie, który zbagatelizowany, z czasem przechodzi w Strausowskie brzmienie walców, raz po raz przerywane wojskowymi wstawkami i pozornie przypadkowymi zmianami tempa.

Po tej tyradzie meandrycznych dźwięków, wprowadza Mahler harmonijne brzmienie smyczków i instrumentów dętych, budując w wyobraźni odbiorcy wizję budzącego się dnia, szybko przechodzącego w tempo metropolii, które kolejno zwalnia, jakby zbliżając się ku wieczorowi. Delikatne, a później coraz żywsze dźwięki harfy, zdają się oddawać przytłumiony gwar lokali, zapowiadać uciechy nocnego życia miasta. Liryczna rozmowa fletów wybijających rytm zegara na jedną krótką chwilę wprowadza nastrój smutku i dojmującej skargi, która jednakowoż nie zostaje usłyszana albowiem zagłuszają ją powracające dźwięki fanfar tanecznych, a czasem wręcz patetycznych.



II. 11

O. Böhler, *Gustav Mahler jako dyrygent, 1900 r.*;
karykatura

Taneczny klimat zdominował też całą część drugą *II Kräftig bewegt, doch nicht zu schnell*, zbudowaną na jednym w zasadzie motywie przetwarzanym w różnych wariacjach, który pod koniec tego fragmentu przechodzi w podniosły ton z wyrazistą sekcją dętą, charakterystyczną dla procesji.

Utrzymany w części kolejnej hieratyczny nastrój kompozycji, traci swoją klasycyzującą posągowość wraz z preludium odsłony czwartej, którą otwiera melodia o semickim rodowodzie. Rytm wybijany przez bęben potęguje funeralny, rapsodyczny charakter utworu, jaki z czasem nabiera tempa by za chwilę znów przejść w liryczną

konstrukcję, przerywaną tanecznymi interwałami. Ostatecznie luźną miejscami atmosferę, zakłóca oparty na dysonansach marsz rapsodyczny, którego rytm wyznaczają głównie nawarstwiająca się uderzenia w talerze. Wraz z jednoczesnym włączeniem się sekcji perkusyjnej, dętej i smyczkowej, kompozycja przechodzi w fazę kulminacyjną o dramatycznym charakterze, która w swojej strukturze brzmieniowej nawiązującej między innymi do dźwięków burzy czy walących się budynków, wprawia słuchaczy niemalże w stan najwyższej gotowości.

Zdaje się, że kompozycja Mahlera, stanowiąca świetną ilustrację dla omawianych we wcześniejszych rozdziałach, zaognionych i nieudolnie reperowanych relacji w państwie Habsburgów, zanim dobiegnie kresu jeszcze kilkakrotnie powtarza ten sam schemat – oparty na powtarzających się sekwencjach harmonii, burzonych przez nagłe akcenty czy zmiany tempa, po czym znów powracających do punktu wyjścia²²⁵.

Co ciekawe, już w dźwiękach *I Symfonii D-dur* – choć napisanej ponad dwie dekady wcześniej – zdają się często pobrzmiewać atonalne eksperymenty stosowane przez Igora Strawińskiego (1882 – 1971) w jego *Pietruszce* (1911). Nie trudno się zatem dziwić, że powodujące dodatkowe tarcia w stosunkach z operowym gremium autorskie kompozycje Mahlera, nie zyskiwały większego poklasku w stolicy monarchii, gdzie jeszcze na początku XX wieku, wszystko co nowoczesne traktowano z rezerwą lub znacznie częściej, wyśmiewano i szkalowano. Albowiem jak z pretensją sprawozdaje Strawiński po wiedeńskiej premierze swojego baletu:

„Przybywam z Wiednia, gdzie sławna orkiestra Opernhausu spartaczyła mojego *Pietruszkę*. Oświadczone, że takiej obrzydliwej muzyki nie można zagrać lepiej”²²⁶.

Chociaż tego typu opinie aż do kresu monarchii, krążyły wśród wiedeńskiej socjety, której część nie wahała się okazywać swojej niechęci do awangardy przy każdej możliwej okazji²²⁷, to nie były one w stanie na dłużej powstrzymać zjawisk

²²⁵ „Austria, w której panował sędziwy cesarz, a rządzili starzy ministrowie, była państwem starym, pozbawionym większych ambicji; jedyną nadzieję utrzymania się bez szwanku na arenie europejskiej pokładano w niedopuszczaniu do radykalnych zmian”. Tamże, s. 42.

²²⁶ P. Szarota, *Wiedeń 1913*, Gdańsk 2013, s. 14.

²²⁷ W jednym z listów skierowanych do Arnolda Schönberga jego student Alban Berg (trzeci obok Schönberga i Antona von Weberna najwybitniejszy przedstawiciel tzw. drugiej szkoły wiedeńskiej) tak opisuje swoje przeżycia związane z występem w Wiedniu: „(Przypomniała mi się od razu scena z koncertu – po mojej pierwszej pieśni ktoś wrzasnął, przekrzykując tumult: «Cicho tam, teraz będzie druga

artystycznych, jakie do świata muzycznego wprowadzały aktualizację metod, bazujących na nieszablonowych zabiegach kompozycyjnych. „Dawne tradycje już swoje odśpiewały”²²⁸ – stwierdza Isabel Kuhl, przysłuchując się „odgłosom podniecenia”²²⁹, jakie dawały się słyszeć wśród entuzjastycznie nastawionych odbiorców tej nowej muzyki. „Nauczono się naraz nowych rytmów i odcieni kolorystycznych – za pośrednictwem Musorgskiego, Debussy’ego, Straussa i Schönberga”²³⁰ – pisze w tym kontekście Zweig, znajdujący się w samym epicentrum przemian.

Wśród postaci najbardziej znaczących dla rozwoju dwudziestowiecznych kierunków muzycznych związanych z Wiedniem wymienia Kuhl właśnie Arnolda Schönberga (1874 – 1951), który swobodnie eksperymentując z tonalnością, rozwinął w tym czasie swoją rewolucyjną metodę dwunastodźwiękową²³¹.

Z muzyką nierozdzielnie związany jest też taniec, którego umiejętność dla mieszkańców stolicy monarchii, zdaje się jawić niczym obywatelski obowiązek uświęcony tradycją, zamknięty w uroczystej formule walca. To, co stało się z tą formą sztuki na początku XX stulecia, w zakresie twórczych innowacji jest w dużej mierze zasługą ekspresjonistycznej tancerki Isadory Duncan, forsującej swoją autorską filozofię tańca współczesnego, odrzucającego klasyczne wzorce.

W propagowaniu nowych, śmiałych formuł tanecznych w kulturalnym centrum austro-węgierskiego cesarstwa prym wiodły natomiast siostry Wiesenthal, które występując w trakcie wydarzeń organizowanych przez modernistyczne ugrupowania takie jak Secesja Wiedeńska czy Wiener Werkstätte, wyznaczały ścieżki dla ruchu tanecznego „samo-wyzwolenia” z obowiązujących wówczas sztywnych reguł klasycznego baletu²³².

pocztówka!» a potem [podczas wykonywania kolejnej pieśni] po słowach «nagle wszystko się skończyło» ktoś inny krzyknął głośno «Chwała Bogu!»). Swoją drogą to ciekawe, że obsługa trzymała z tymi, którzy gwizdali i śmiali się. (...) Ludzie rzucali drobne w stronę tych, którzy klaskali w sekcji stojącej – miała to być zapłata dla klakierów. Tak, to cały Wiedeń! Miał Pan rację, drogi Panie Schönberg!” Tamże, s. 90.

²²⁸ I. Kuhl, *Egon Schiele*, Monachium – Berlin – Londyn – Nowy Jork 2010, s. 12.

²²⁹ Tamże.

²³⁰ S. Zweig, *Świat wczorajszy. Wspomnienia pewnego Europejczyka*, dz. cyt., 52. Nazwisko Strauss odwołuje się w tej wypowiedzi do postaci niemieckiego kompozytora, a przy tym innowatora w zakresie zarówno tematyki utworów jak i kształtowania kompozycji – Richarda Straussa.

²³¹ I. Kuhl, *Egon Schiele*, Monachium – Berlin – Londyn – Nowy Jork 2010, s. 12.

²³² Tamże, s. 13.

*

„Demolują nam Wiedeń, zmieniając go w metropolię. Wraz ze starymi budynkami padają ostatnie filary naszych wspomnień, a zuchwały szpadel wkrótce zrówna z ziemią nawet szacowną kawiarnię Griensteidl”²³³.

Karl Kraus, *Die demolierte Literatur*

„(...) trzeba wiedzieć, że kawiarnia wiedeńska jest instytucją szczególnego rodzaju, nieporównywalną z żadną inną na świecie. Właściwie jest to swojego rodzaju demokratyczny klub, dostępny dla każdego za niewielką cenę filiżanki kawy”²³⁴ – czytamy we wspomnieniach Zweiga.

Na przełomie wieków XIX i XX faktycznie staje się ten – jak mogłoby się wydawać – niepozorny skrawek społecznej egzystencji Wiedeńczyków, szczególnym bastionem demokratycznych idei, które za jego sprawą znacząco wpływają na kształt ewoluującej mentalności dużej części mieszkańców stolicy monarchii.

Pomiędzy tymi ośrodkami nowoczesnych prądów, które coraz gęściej oplatają mury chroniące zwyczaje przyjęte przed dziesiątkami lat, miejsce zdecydowanie pierwszoplanowe zajmuje kawiarnia Griensteidl odwiedzana przez hołubionego przez starsze pokolenia Franza Grillparzera. Z miejscem tym wiąże się powstanie grupy pisarzy młodszej generacji czyli *Jung-Wien* (Młody Wiedeń), właśnie co do której Karl Kraus zdaje się przede wszystkim kierować zarzuty o zbytnią zuchwałość²³⁵.

²³³ K. Kraus, *Die demolierte Literatur*, przeł. M. Ganczar [w:] „Wiener Rundschau” Wiedeń nr 1, 15 listopada 1896, s. 19 [za:] M. Ganczar, *Diagnozy wiedeńskiego lekarza albo dramaturga Arthura Schnitzlera* [w:] A. Schnitzler, *Dramaty wybrane*, t. I, dz. cyt., s. 6.

²³⁴ S. Zweig, *Świat wczorajszy. Wspomnienia pewnego Europejczyka*, dz. cyt., s. 48.

²³⁵ M. Ganczar, *Diagnozy wiedeńskiego lekarza albo dramaturga Arthura Schnitzlera* [w:] A. Schnitzler, *Dramaty wybrane*, t. I, dz. cyt., s. 6. „Nie tylko nie uległ alienacji swojej epoki, lecz pojął doskonale, że europejska cywilizacja się rozpada i zwalczał, z godną podziwu konsekwencją, wszystkie aspekty tego kryzysu, a w jeszcze większym stopniu żalosną hipokryzję, która usiłowała go ukryć; zwalczał szowinizm, nacjonalistyczne szaleństwo, estetyzujący dekadentyzm, fałszywy paternalizm, ambicje i idole mieszczańskiej edukacji” – pisze o Krausie Claudio Magris. C. Magris, *Mit habsburski w literaturze austriackiej moderny*, dz. cyt., s. 348.

Wymowne spojrzenie tego austriackiego publicysty na literacki Wiedeń przełomu wieków przez pryzmat „poligonu, na jakim odbywa się zniszczenie świata”²³⁶, pozycjonuje się w gruncie rzeczy symetrycznie względem oceny Magrisa odnośnie dorobku tych współczesnych Krausowi twórców, których w większości zdaniem włoskiego badacza charakteryzuje specyficzna

„wrażliwość uwarunkowana ciężarem tradycji, od której z trudem potrafią się uwolnić, a przede wszystkim dwuznaczną kondycją braku stabilności i niezadowolenia z aktualnej sytuacji oraz wynikająca z nich chęcią ucieczki, niemożliwego powrotu do rzeczywistości i do uczuć znamienych dla świata, który historia zmiotła z powierzchni ziemi”²³⁷.

Tworząc oparty na tej przesłance zarys charakterystyki pisarskiej moderny bawiącej w Wiedniu w tamtym okresie, należałoby skupić się zwłaszcza na wspomnianym ugrupowaniu Młodego Wiednia, do którego w różny sposób odnosić się będą kolejne pokolenia austriackich twórców, zachęcane generalną przekorą prezentowanej przez tę frakcję twórczości literackiej.

Liderem ugrupowania i jego głównym teoretykiem²³⁸ był pisarz i krytyk literacki, domniemany twórca określenia *moderna*²³⁹ Hermann Bahr (1863 – 1934), który głosząc postulat „badania psychiki jednostki i społeczeństwa zamieszkującego ziemie Monarchii”²⁴⁰ kolejno zjednywał sobie zwolenników w osobach między innymi Richarda Beera-Hofmanna (1866 – 1945), Petera Altenberga (1859 – 1919), Felixa Saltena (1869 – 1945) czy Arthura Schnitzlera (1862 – 1931).

²³⁶ F. Whitford, *Egon Schiele*, dz. cyt., s. 14. Karl Kraus jest autorem monumentalnego dzieła *Ostatnie dni ludzkości* (1922), zawierającego opis upadku obyczajów współczesnego mu społeczeństwa oraz raport z I wojny światowej. Tamże.

²³⁷ C. Magris, *Mit habsburski w literaturze austriackiej moderny*, dz. cyt., s. 21.

²³⁸ M. Ganczar, *Diagnozy wiedeńskiego lekarza albo dramaturga Arthura Schnitzlera* [w:] A. Schnitzler, *Dramaty wybrane*, t. I, dz. cyt., s. 6.

²³⁹ J. S. Machar, *Droby z literární revoluce*, „Rozhledy” 1895, s. 142 [za:] *Czescy symboliści, dekadenci, anarchiści przełomu XIX i XX wieku*, dz. cyt., s. III.

²⁴⁰ M. Ganczar, *Diagnozy wiedeńskiego lekarza albo dramaturga Arthura Schnitzlera* [w:] A. Schnitzler, *Dramaty wybrane*, t. I, dz. cyt., s. 6.

Szczególnie ten ostatni z wymienionych autorów sugestywnie zaznaczał się na arenie ogarniającego stolicę Austrii modernistycznego zrywu, a to zwłaszcza dzięki niezwykle prężnej działalności dramatopisarskiej, która, „ujawniając pustkę i okrucieństwo swojej powierzchownej frywolności”²⁴¹ niejednokrotnie staje się źródłem skandali, bulwersując swoją ostentacyjną formą społeczeństwo „grzęznące w chaosie dwuznacznych zasad obyczajowych”²⁴².



II. 12

Jung-Wien (od lewej): Hugo von Hofmannsthal, Richard Beer-Hofmann, Arthur Schnitzler i Herman Bahr

Niekwestionowaną gwiazdą literackich salonów w kulturalnym centrum cesarstwa jest natomiast znacznie młodszy od Schnitzlera, a mimo to od wczesnych lat życia odznaczający się niebywałym talentem poetyckim Hugo von Hofmannsthal. Egzystując w zbyt dużej przestrzeni utrzymywanego za wszelką cenę bezruchu²⁴³, w swojej twórczości Hofmannsthal daje niejednokrotnie wyraz przeświadczeniu

²⁴¹ C. Magris, *Mit Habsburgern in der Literatur der österreichischen Moderne*, dz. cyt., s. 304.

²⁴² M. Ganczar, *Diagnozy wiedeńskiego lekarza albo dramaturga Arthura Schnitzlera*, [w:] A. Schnitzler, *Dramaty wybrane*, t. I, dz. cyt., s. 10.

²⁴³ „Piękno i życie! Czy nie zauważył Pan, że życie wtedy właśnie nabiera aromatu, wtedy wiemy najlepiej, jak wygląda i smakuje, gdy żyjemy w wewnętrznej beczynności, a właściwie w ogóle nie żyjemy?” – pisze Hofmannsthal w liście do Schnitzlera. *Wielka kolekcja sławnych malarzy. Gustav Klimt 1862-1918*, dz. cyt., s. 14, 15.

o niemożności wyrwania się z raz ustalonej sekwencji zdarzeń, która niczym wieczny scenariusz, dyktuje kwestie w zasadzie odgrywającym tylko swoje prozaiczne życie aktorom. Koncepcję taką możemy zaobserwować między innymi w jego *Balladzie zewnętrznego życia*:

„I dzieci rosną o głębokich oczach,
Co nic nie wiedzą, rosną i konają,
I wszyscy idą swoją drogą.

Cierpkie owoce w słodkie dojrzewają
I w noc jak martwe opadają ptaki,
I leżą krótko, nim się rozpadają.

I wiecznie wieje wiatr, i wciąż jednaki
Czujemy zachwyt i członków znużenie,
I wciąż te same powtarzamy znaki”²⁴⁴.

Postacią, która zdaje się w jakiś sposób przełamywać obecną w liryce Hofmannsthala apatię związaną z cyklicznym powtarzaniem klasycznych motywów, jakie zdają się dominować nawet codzienne czynności bohaterów tej twórczości jest urodzony w Salzburgu, ale przebywający przez pewien czas w Wiedniu Georg Trakl (1887 – 1914), Poezja Trakla, utrzymana w nurcie osobliwego katastrofizmu zdradza już jej zdecydowane przesunięcie w kierunku ekspresjonizmu. Jak jednak zauważa Jan Koprowski, zwrot ten odbywa się na szczególnych zasadach, właściwych dla kulturowych uwarunkowań:

„Ekspresjonizm Trakla, Austriaka, nie przybrał i nie mógł przybrać skrajnych form ekspresjonizmu niemieckiego. Żyjąc w kraju naddunajskim, gdzie krzyżowały się kultury romańskie, germańskie i słowiańskie (częściowo również węgierska), będąc w dodatku pod silnymi wpływami poezji francuskiej, a osobliwie Rimbauda, Trakl

²⁴⁴ H. von Hofmannstahl, *Liryka: wiersze i dramaty*, przeł. L. Lewin, Warszawa 1984, s. 45.

połączył w swojej poezji szczęśliwie pewną posępność z ciepłym liryzmem, a nuty tragiczne łagodzi u niego miękki pastelowy rysunek ujęcia tematu i przeżycia²⁴⁵.

Wszystkie powyżej wspomniane przez autora jakości charakterystyczne dla poezji Trakla, zdaje się łączyć w sobie jego utwór *Muzyka w Mirabell*, stanowiący przypuszczalnie diagnozę rozpadu panującego porządku:

„Fontanna śpiewa. Chmury stoją
W błękitach czystym, zwiewne, białe.
I cisi ludzie idą rojąc
Wieczorem po ogrodzie starym.

Dawno już marmur przodków zsiwiał.
Klucz ptaków leci w dal tajemną.
I okiem patrzy faun nieżywym
Za cieniem, co uchodzi w ciemność.

Z starego drzewa liść czerwono
W otwarte wpada krążąc okno.
W izbie blask ognia rozjarzony
Maluje mętny strachu potwór.

Do domu biały obcy przybył,
W rozpadłe wpada pies komnaty.
Zgasiła lampę dłoń dziewczyny
I słyhać nocą dźwięk sonaty²⁴⁶

Specyficzną atmosferę końca, da się wyczuć już w otwarciu drugiej strofy utworu, gdzie fraza – „(...) Dawno już marmur przodków zsiwiał. // Klucz ptaków leci w dal tajemną²⁴⁷ – zdaje się w sposób metaforyczny odnosić do odchodzącej na dobre tradycji, rozmiłowanej w mitologii i odwołaniach do sztuki starożytnej. Przyjęcie takiego wariantu interpretacji sprawia, że ostatnie frazy trzeciego z kolei czterowiersza – „(...) W izbie

²⁴⁵ G. Trakl, *Wiersze*, wybór i wstęp J. Koprowski, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1973, s. 8, 9, 10.

²⁴⁶ G. Trakl, *Muzyka w Mirabell*, [w:] G. Trakl, *Jesień duszy*, przeł. K. Lipiński, Kraków 1996, s. 16.

²⁴⁷ Tamże.

blask ognia rozjarzony // Maluje mętny strachu potwór”²⁴⁸ – być może pozwalają się zinterpretować jako bardziej lub mniej czytelną zapowiedź wojny z wszelkimi lękami, towarzyszącymi jej wyobrażeniom. Najciekawszą jednak część wiersza stanowią dwa pierwsze wersy ostatniej strofy. Brzmiące następująco słowa poety – „(...) Do domu biały obcy przybył, // W rozpadłe wpada pies komnaty”²⁴⁹. Niejednoznacznie, ale jednak w dziwny sposób zdają się narzucać skojarzenie z nową sztuką, która jak to bywało w większości przypadków, bezkompromisowo zajmowała miejsce starego układu sił.

Mówiąc o tendencjach literackich wyznaczających klarowną granicę pomiędzy XIX a XX wiekiem, Zbigniew Bieńkowski wymienia postać nie związanego bezpośrednio z Wiedniem Franza Kafki (1883 – 1924), tym samym traktując jego twórczość jako źródło nowych motywów literackich, stanowiących kwintesencję dwudziestowiecznej literatury.

W tym kontekście Bieńkowski notuje uwagi na temat nowych struktur narracyjnych wyłaniających się z kart powieści i opowiadań Kafki, a skupionych głównie na człowieku i jego sytuacji w świecie:

„Czymże jest człowiek? Oskarżonym. Winowajcą. Każdemu wytoczony jest proces i każdy ten proces musi przegrać. Obrona, nawet bunt mieszcza się, w procedurze, która dokładna, drobiazgowa jak c. k. austriacka biurokracja, przewidziała wszystkie możliwości i wszystkie niemożliwości losu. Proces się toczy, rośnie, wzbiera, a wraz z nim wzbiera świadomość winy, poczucie grzechu”²⁵⁰.

²⁴⁸ Tamże.

²⁴⁹ Tamże.

²⁵⁰ Z. Bieńkowski, *Nad dziennikami Kafki* [w:] F. Kafka, *Dzienniki 1910 – 1923*, przeł. J. Werter, Kraków 1961, s. V. Wina jest też jednym ze stale powracających motywów w poezji Trakla, co wskazywać by mogło na usytuowanie również tej liryki – pomimo jej ugruntowania w klasycznych wzorcach – po stronie twórców w początkach XX wieku należących do ścisłej awangardy. „Wybitny szwajcarski krytyk i historyk literatury, Walter Muschg, autor głośnego, lecz u nas w Polsce niestety nieznanego dzieła *Die tragische Literaturgeschichte* (1957), tak pisze o Traklu: «Alkohol, kokaina, obsesja płci i obłęd zniszczyły go całkowicie. Także miłość jest dla tego męczennika formą zagłady, która od chwili kazirodztwa, prześladuje go jako świadomość nieuniknionej winy». I dalej tenże sam Muschg: «Dla Kafki podobnie jak dla Trakla płęć jest czarną magią, brudną nieczemnością ciała, matnią, która uniemożliwia wyzwolenie człowieka»”. G. Trakl, *Wiersze*, wybór i wstęp Jan Koprowski, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1973, s. 7,8.

Kontrast pomiędzy postawami z jednej strony sprzyjającymi zachowaniu starego ładu, z drugiej zaś oczekującymi decydującego momentu klęski, w literaturze uchwycony został najdobitniej w sprawozdawczej niejako twórczości pisarskiej Josepha Rotha, który w *Marszu Radetzky`ego* dokumentuje upadek kilkusetletniego państwa.

Na łamach wspomnianej powieści konkurują ze sobą te dwa skrajne światopoglądy, ujawniające się w następujących po sobie pokoleniach. Wobec aptekarskiego rygoru będącego dominantą charakteru postaci urzędnika Franciszka von Trotty, staje metodyczna przekorność Doktora Skowronka. Z kolei obsesyjnie oddany służbie wojskowej podporucznik von Trotta, mierzyć musi się z postępującym marazmem uosabianym przez hrabiego Chojnickiego.

Wynik tej toczonej przez bohaterów książki ideowej walki nie zaskakuje, potwierdzając tylko analizowaną w ramach rozdziału tezę o swoistej antynomii, charakteryzującej kulturę austriacką na przełomie wieków. W ostatniej bowiem scenie *Marszu Radetzky`ego* raniony na froncie I wojny światowej młody von Trotta umiera, w metaforycznym obrazie zamykając pewien rozdział historii:

„W ciągu jednej, jedynej błyskawicznej chwili podporucznik miał cudowną władzę widzenia rzeczy w obrazach; widział, jak dwie epoki niby dwie skały toczą się przeciw sobie i miażdżą go między sobą”²⁵¹.

*

„Wiadomo, artysta! Wszyscy oni są mniej lub bardziej anormalni. Choćby przez to, że traktują siebie zbyt serio. Uważam, że ambicja jest sama w sobie duchowym kalectwem. No i to liczenie na nieśmiertelność!”²⁵².

Arthur Schnitzler, *Tajemnicza kraina*

Zamieszczona powyżej ironiczna uwaga autorstwa Arthura Schnitzlera, jaką wkłada on w usta bohatera jednego ze swoich dramatów, zdaje się wyraźnie oddawać swoisty paradoks deprymujący artystyczne poczynania wielu rezydujących w tamtym

²⁵¹ J. Roth, *Marsz Radetzky`ego*, dz. cyt., s. 342.

²⁵² M. Ganczar, *Diagnozy wiedeńskiego lekarza albo dramaturga Arthura Schnitzlera* [w:] A. Schnitzler, *Dramaty wybrane*, t. I, dz. cyt., s. 25.

okresie w Wiedniu twórców. Albowiem nakazująca podążanie za uznaniem ambicja, o której wspomina w cytowanym fragmencie autor *Tajemniczej krainy*, kuriozalnie staje się z czasem najpoważniejszą przeszkodą, ażeby zdobyć estymę w zeskorupiałej stolicy monarchii. Jak zatem sugeruje Schnitzler – najlepiej byłoby się takowej, zmierzającej do nowatorstwa ambicji całkowicie wyzbyć.

Ta kwestia zachowawczości i wsteczności kultury austriackiej przełomu XIX i XX wieku, zdaje się organizować całą realizowaną w tym czasie twórczość artystyczną i dotyczy także architektury oraz prowadzonej już od lat sześćdziesiątych dziewiętnastego wieku przebudowy centrum Wiednia. Przebudowa ta, dokonując się pod nieco absurdalnym hasłem postępu, w miejscu zburzonych w 1857 roku murów obronnych miasta lokuje reprezentacyjny bulwar, naszpikowany kawalkadą muzealnych tworców. Wzdłuż zakomponowanej w ten sposób majestatycznej Ringstrasse, powstaje między innymi ratusz neogotycki, klasycystyczny parlament, neorenesansowa opera czy okazała budowla Burgtheater²⁵³.

Zanim zatem ster nad kulturalnym uniwersum ówczesnego miasta cesarzy przejęły kolejne ugrupowania, sprzeciwiające się asekuranckiemu podejściu do kwestii sztuki, Wiedeń był w istocie kolebką artystycznego konwenansu

„w sztuce królował historyzm, a raczej wtórny i muzealny «antystyl», w którym realizowano pragnienie, by wciąż stosując minione style, zatrzymać czas, unieruchomić dynamikę rozwoju, nadać dziejom statyczność równającą się bezpieczeństwu”²⁵⁴.

Siedliskiem konserwatywnego środowiska artystycznego, przydającym akademizmowi rangę jedynej i niepodważalnej doktryny była w tym czasie obok Akademii Sztuk Pięknych także Szkoła Rzemiosł Artystycznych (Kunstgewerbeschule), dyktująca Wiedeńczykom zasady dobrego smaku poprzez systematyczne narzucanie swoim podopiecznym afirmowanych przez szkołę i dwór artystycznych preferencji²⁵⁵.

„Zawzięty opór wobec zmiany”²⁵⁶, jaki od dłuższego już czasu był domeną Akademii, zdecydowanie uosabiała postać jednego z jej profesorów – Christiana Griepenkerla, który „wcielał zacofaną politykę «oczu zwróconych na Rzym» szkoły, jaka

²⁵³ *Wielka kolekcja sławnych malarzy. Gustav Klimt 1862-1918*, dz. cyt., s. 9.

²⁵⁴ Tamże.

²⁵⁵ C. Nieto-Yusta, G. Tussell, *Gustav Klimt: Życie i twórczość*, dz. cyt., s. 6.

²⁵⁶ A. Comini, *Egon Schiele*, przekład własny, New York 1994, s. 7.

właśnie wchodziła w XX wiek”²⁵⁷. To reprezentowane przez Griepenkerla archaiczne spojrzenie na sztukę, będące powodem opuszczenia studiów na Akademii przez wielu utalentowanych artystów młodej generacji, (między innymi Eгона Schielego i Richarda Gerstla), zdaje się że bardzo niekorzystnie odbiło się też na jego własnej sztuce, która uwikłana w alegorie i tematy zaczerpnięte z mitologii, nade wszystko manifestuje niezdolność autora do jakiegokolwiek innowacji.



II. 13

Ch. Griepenkerl, *Alegoria*, 1912 r.; olej na płótnie, 55 × 117 cm, kolekcja prywatna

Prezentowane na tej i kolejnej stronie przykłady dzieł autorstwa Griepenkerla, zdają się czynić zadość takiemu stwierdzeniu, jeśli zwrócić uwagę na drobiazgowy akademicki rysunek całości oraz pedantyczne opracowanie faktur i draperii. Twarze przedstawionych postaci pozbawione cech charakterystycznych (a więc poddane ścisłej idealizacji) potęgują posągowość dzieła, którego statyczna, centralna kompozycja podkreśla milczącą powagę teatralnych gestów i spojrzeń.

„Paradygmat malarstwa historycznego w latach osiemdziesiątych XIX wieku stworzył Hans Makart”²⁵⁸ – pisze Constanza Nieto-Yusta. Obok szczególnego zamiłowania do mitologii, która artystom zaangażowanym w proces uatrakcyjniania

²⁵⁷ Tamże, s. 8. Do tych tak zwanych klasyków zasilających z kolei kadrę Kunstgewerbeschule należeli między innymi Ludwig Minnigerodey, Ferdinand Laufberger czy Julius Victor Berger.

²⁵⁸ C. Nieto-Yusta, G. Tussell, *Gustav Klimt: Życie i twórczość*, dz. cyt., s. 32. „Makart jako nieodrodny syn epoki realizował jej najskrytsze marzenia i dążenia. Był mistrzem maskowania świata, umiejącym wszystko przykryć barwną szatą minionej świetności i odległej egzotyki, a z dnia powszedniego uczynić święto”. *Wielka kolekcja sławnych malarzy. Gustav Klimt 1862-1918*, dz. cyt., s. 13.

ponurej i kruszejącej egzystencji monarchii pozwalała na ciągłe reprodukowanie manii hieratyzmu, nic nie jest w stanie lepiej rozświetlić oblicza podupadającego państwa, jak powrót do czasów jego świetności.



II. 14

Ch. Griepenkerl, *Postać z gliny ożywiana przez Atenę*, 1877/1878 r.; olej na płótnie

Makart faktycznie zdaje się, że był mistrzem w tej dziedzinie, zajmował się nie tylko malarstwem, ale pracował również jako projektant kostiumów i scenografii, które wykorzystywane w trakcie państwowych uroczystości i defilad miały „ukryć prawdziwe oblicze Wiednia, w którym obok imponujących fasad na Ringstrasse istniały też przerażające dzielnice robotniczych slumsów”²⁵⁹.

Wśród tej baśniowej i połączanej scenerii aranżowanej w stolicy przez Makarta, „podtrzymywaniem której zainteresowany był sam Franciszek Józef”²⁶⁰ bardzo szybko odnalazł się też najbardziej utytułowany spośród absolwentów Szkoły Rzemiosł Artystycznych – Gustav Klimt (1862 – 1918). Odznaczony przez cesarza w 1888 roku Złotym Krzyżem Zasługi²⁶¹, zawrotną wręcz karierę zrobił, zakładając w 1881 roku wraz z bratem Ernstem (1864 – 1892) i Franzem Matschem (1861 – 1942) Spółkę Artystyczną

²⁵⁹ Tamże, s. 10, 11.

²⁶⁰ Tamże, s. 13.

²⁶¹ C. Nieto-Yusta, G. Tussell, *Gustav Klimt: Życie i twórczość*, dz. cyt., s. 11.

(Künstlercompagnie). Dzięki trwającej w tym czasie rozbudowie miasta oprócz stałych zleceń na dekoracje nowych budynków, Spółka zyskuje też coraz większe uznanie²⁶².



Il. 15

H. Makart, *Wjazd cesarza Karola V do Antwerpii w 1520 roku*, 1878 r.; olej na płótnie,
520 × 952 cm

Pomimo tej względnej renomy i popularności, jaką cieszy się artysta wśród wiedeńskiej elity, postać Klimta zdaje się zdecydowanie odzwierciedlać reakcyjną mentalność cesarstwa przełomu wieków. Utrzymany bowiem w tonie klasycyzmu malarski styl Klimta, widoczny chociażby w jego przedstawieniu wnętrza Burgtheater (1888 – 1889), przechodzi pod sam koniec wieku XIX ewolucję w kierunku nowych form i rozwiązań stylistycznych, a tym samym zaczyna budzić pierwsze kontrowersje²⁶³.

W środowisku zorientowanym na przeszłość i dyktat minionych stylów, dążenie artysty do twórczego indywidualizmu prędzej czy później musi się skończyć buntem, a w przypadku Klimta skutkowało także powołaniem do życia Secesji Wiedeńskiej.

²⁶² Tamże, 8, 9. Spółka Artystyczna zaangażowana była między innymi w dekorację willi Hermesa, Teatru Narodowego w Bukareszcie, Teatru Miejskiego w Fiumie czy klatek schodowych w Burgtheater.

²⁶³ Tamże, s. 14.

1.5 Każdej epoce jej sztuka, a sztuce wolność²⁶⁴ – Secesja Wiedeńska i jej rozłam

„Napełnia ich przecucie końca świata...gdyż koniec ten jest bliski”²⁶⁵.

Arthur Schnitzler, *Młodość w Wiedniu, autobiografia*

Odnosząc się do dorobku wiedeńskiego ugrupowania, jakie w samych początkach XX wieku do konserwatywnego świata sztuki austriackiej wprowadzało powiew świeżości i nutę ekstrawagancji, Piotr Szarota wspomina w swojej książce ówczesną krytyczkę sztuki Bertę Zuckerland, którą zdaniem tego autora, charakteryzował raczej ambiwalentny stosunek do ideowej podstawy ruchu artystycznego kierowanego przez Gustava Klimta. „Mimo ogromnej sympatii, jaką darzyła Klimta, dość szybko zdała sobie sprawę z małej żywotności secesji”²⁶⁶ – pisze Szarota.

Bliska tej opinii wydaje się być również ocena Ewy Kuryluk, która pięknym i estetycznym formom Secesji odmawia mocy zatrzymania przemian dla zachowania istniejącego porządku świata²⁶⁷.

Jakkolwiek surowy nie byłby osąd co do skądinąd idealistycznej filozofii wyznawanej przez sympatyków ruchu secesyjnego, to nie można zaprzeczyć stwierdzeniu, iż to właśnie dzięki temu zrzeszeniu, jakie na terenie dwudziestowiecznego Wiednia dynamizowało działania twórcze, możliwy był w ogóle jakikolwiek rozwój na tym polu – „reformy w Szkole Rzemiosł Artystycznych wdrożono dopiero wtedy, gdy szkołę przejęli zwolennicy secesji. Ci zerwali ostatecznie zarówno z eklektyzmem, jak i z odwzorowaniem arcydzieł ograniczającym wolność twórcy”²⁶⁸.

Choć w zasadzie liberalna polityka w zakresie sztuki od lat zajmowała dominującą część działalności Stowarzyszenia Artystów Sztuk Pięknych Wiednia, to dopiero impuls,

²⁶⁴ „Der Zeit ihre Kunst, der Kunst ihre Freiheit” – motto Secesji, znajdujące się na fasadzie jej budynku w Wiedniu przy Friedrichstraße 12. Ch. Fiell, P. Fiell, *Design. Historia projektowania*, dz. cyt., s. 215.

²⁶⁵ A. Schnitzler, *Jugend in Wien, Eine Autobiographie*, Wien 1968, s. 156, [za:] E. Kuryluk, *Wiedeńska apokalipsa. Eseje o sztuce i literaturze wiedeńskiej około 1900*, Kraków 1974, s. 50.

²⁶⁶ P. Szarota, *Wiedeń 1913*, dz. cyt., s. 151. Odnośnie jednej z wystaw Secesji Wiedeńskiej Lew Trocki pisał, zastanawiając się nad sensem malarstwa: „«Jakie miejsce zajmuje malarstwo w dzisiejszym życiu? Czy ważne? Kogo silnie i autentycznie porywa? Komu jest niezbędne?»” Tamże, s. 150.

²⁶⁷ E. Kuryluk, *Wiedeńska apokalipsa. Eseje o sztuce i literaturze wiedeńskiej około 1900*, dz. cyt., s. 18.

²⁶⁸ C. Nieto Yusta, G. Tussel, *Gustav Klimt: Życie i twórczość*, dz. cyt., s. 7.

jakim było powstanie Secesji Monachijskiej pchnęło młodych artystów rezydujących w stolicy monarchii austro-węgierskiej do utworzenia odrębnej organizacji. Do powołanego 22 maja 1897 roku, niezależnego Zrzeszenia Artystów Sztuk Pięknych Austrii nazywanego inaczej po prostu Secesją Wiedeńską obok Gustava Klimta dołączyli Carl Moll (1861 – 1945), Koloman Moser (1868 – 1918), Alfred Roller (1864 – 1935), Rudolf von Alt (1812 – 1905) oraz architekci Otto Wagner (1841 – 1918), Josef Hoffmann (1870 – 1956) i Josef Maria Olbrich (1867 – 1908)²⁶⁹.



Il. 16

Pawilon Secesji przy Friedrichstraße 12 w Wiedniu projektu Josefa Marii Olbricha

Organ opiniotwórczy nowo powstałego zrzeszenia stanowiło pismo *Ver Sacrum*, prowadzone między innymi przez Mosera, Rollera i nowego dyrektora Kunstgewerbeschule – Feliciano von Myrbacha (1853 – 1940), w pierwszym numerze szczegółowo wyjaśniające ambitne cele ugrupowania²⁷⁰.

²⁶⁹ Tamże, s. 15, 16.

²⁷⁰ Statut zrzeszenia brzmiał następująco: „1) Zadaniem Zrzeszenia Artystów Sztuk Pięknych Austrii jest wspieranie zainteresowań o charakterze czysto artystycznym, przede wszystkim kształtowanie gustu Artystycznego w Austrii. 2) Zrzeszenie dąży do skonsolidowania wszystkich artystów austriackich w kraju i poza jego granicami; dokłada wszelkich starań, by nawiązać kontakt z najwybitniejszymi twórcami zagranicznymi; promuje na krajowych wystawach sztukę niezależną, uwolnioną od czynników ekonomicznych; popularyzuje sztukę austriacką na wystawach zagranicznych oraz prezentuje

Od momentu swojego powstania, Secesja Wiedeńska była dla tego miasta przysłowiowym oknem na świat, organizując szereg wystaw sztuki współczesnej propaguje wśród mieszkańców cesarstwa praktycznie nie znaną wtedy w cesarstwie twórczość Van Gogha, Gauguina, Cézanne'a i Muncha. Dzięki wspólnemu projektowi Klimta, Hoffmana, Mosera oraz Fritza Wärndorfera (1868 – 1939) powstają w stolicy Wiener Werkstätte (Warsztaty Wiedeńskie), kształcące i uwrażliwiające na sztukę robotników i rzemieślników, kładąc *de facto* „podwaliny pod otwarcie Wiednia na nowoczesność”²⁷¹.

Uwspółcześnianie spojrzenia Wiedeńczyków na sztukę było na samym początku wieku XX szczególną domeną Gustava Klimta. Artysta, który szybko stał się niepisany przywódcą Secesji, po odbyciu obfitujących w impulsy twórcze podróży po Europie prezentuje dotychczas nieznaną, a może bardziej wypieraną przez panujący konwenans podejście do malarstwa. Wraz z wejściem w dwudzieste stulecie, twórczość Wiedeńczyka wkroczyła w nową erę, dla której charakterystyczne są znacznie większa płaszczyznowość kompozycji, żywsza kolorystyka, rozedrgana od elementów dekoracyjnych powierzchnia obrazu oraz śmiało innowacje w zakresie formatu.

Reprezentowana przez Klimta koncepcja kompleksowej przemiany sztuki znalazła swój wyraz również w związku opartym na współpracy artystycznej z projektantką mody Emilie Louise Flöge, która za pośrednictwem swojego salonu *haute couture* Casa Piccola reformowała klasyczną garderobę mieszanek stolicy Austrii²⁷².

Mimo coraz większej przychylności ze strony Wiednia, jaką od około 1903 roku zaczynają zdobywać przedstawiciele Zrzeszenia²⁷³, a którą bezpośrednio odzwierciedla przedstawienia kandydatury Klimta na stanowisko profesora Akademii, to podobnie zresztą jak miało to miejsce w przypadku Gustava Mahlera, również losy Klimta jako postępowego artysty cechuje uciążliwa niejednostajność.

Z jednej strony twórczość malarza cieszy się dużym powodzeniem wśród wiedeńskich przemysłowców, którzy są gotowi za jeszcze nieuznane dzieła płacić

najważniejsze krajowe osiągnięcia artystyczne; zachęca twórców narodowych do uprawiania nowej sztuki, a także wyjaśnia publiczności dokonujące się na tym polu przemiany”. Tamże, s. 16.

²⁷¹ Tamże, s. 20-21.

²⁷² S. Grimberg, Review: *Gustav Klimt and Emilie Flöge: An Artist and His Muse* by Wolfgang G. Fischer, *Dorothea H. Ewan*, [w:] „Woman's Art Journal” 1996/1997 nr 2, s. 43.

²⁷³ „Od tamtej pory członkowie Secesji Wiedeńskiej zaczęli zajmować kluczowe stanowiska w świecie polityczno-kulturalnym” C. Nieto Yusta, G. Tussel, *Gustav Klimt: Życie i twórczość*, dz. cyt., s. 21.

niebagatelne kwoty²⁷⁴, z drugiej jednak, Klimt coraz częściej odchodząc w swoim malarstwie od przyjętych kanonów skazuje się na wrogość ze strony środowiska akademickiego. Jak opisuje tę sytuację Constanza Nieto-Yusta:

„Brak przychylności spotykał Klimta ze strony praktycznie wszystkich wiedeńskich instytucji (prasy, wykładowców uniwersyteckich, członków akademii); zarzucano mu zbyt frywolne podejście do alegorii oraz niedostosowanie do obowiązujących nadal zasad akademizmu. Władze państwowe wbrew panującym w Europie liberalnym i postępowym trendom cenzurowały sztukę pod pretekstem walki z «niemoralnością»²⁷⁵.



Il. 17

**Emilie Louise Flöge i Gustav Klimt w strojach tzw. reformowanych,
stworzonych przez projektantkę z pomocą artysty**

Tym, na co w śmiałych w swoim wydźwięku dziełach Klimta z rzadka zdają się zwracać uwagę skupione na walce z nieprzyzwoitością władze Akademii, jest łączące w sobie wiele cech dwudziestowiecznych kierunków awangardowe podejście artysty do samej płaszczyzny dzieła – cięcia kompozycyjne zaczerpnięte z impresjonizmu, pointylistyczne zdobienia czy postimpresjonistyczne, otoczone widocznym konturem

²⁷⁴ *Wielka kolekcja sławnych malarzy. Gustav Klimt 1862-1918*, dz. cyt., s. 19.

²⁷⁵ C. Nieto Yusta, G. Tussel, *Gustav Klimt: Życie i twórczość*, dz. cyt., s. 19.

powierzchnie, lokują postać Klimta w samej czołówce listy najbardziej wpływowych artystów austriackich z przełomu XIX i XX wieku, jeśli nie w ogólności.



II. 18

G. Klimt, *Węże wodne II*, 1907 r.; olej na płótnie, 80 × 145 cm, kolekcja prywatna

Pośród indywidualności, jakie odznaczają się wielkimi ambicjami bardzo często rodzą się jednak sprzeczności, które nieuchronnie prowadzą do konfrontacji. Taka miała miejsce w 1905 roku również w obrębie Secesji Wiedeńskiej, gdzie coraz częściej dawały się zauważyć skrajne różnice poglądów – „zarzewiem konfliktu stało się inne pojmowanie roli malarstwa, a co za tym idzie, walka o sprawowanie kontroli nad podległymi instytucjami”²⁷⁶.

Ostatecznie ów konflikt zakończył się wystąpieniem Klimta z Secesji w 1906 roku i utworzeniem osobnego tworu – Kunstschau, do którego przyłączyła się grupa artystów wycofujących się wraz z Klimtem z Zrzeszenia. Na ten okres życia artysty przypada wzmoczona aktywność twórcza i organizacyjna, wieńczona wieloma sukcesami głównie poza granicami cesarstwa. Towarzyszą im znaczące przekształcenia formalne w malarstwie Klimta, spełniające widoczny w jego twórczości wewnętrzny przymus ciągłej zmiany.

Choć może w przypadku sztuki na terenie monarchii austro-węgierskiej wszelkie zmiany stylistyczne zachodziły w trybie znacznie bardziej płynnym, to wątpliwości nie ulega fakt, iż twórcy rozpoczynający karierę artystyczną jeszcze pod koniec XIX wieku

²⁷⁶ Tamże, s. 22.

musieli doskonale zdawać sobie sprawę, że ich sztuka ostatecznie będzie (w zakresie zarówno formalnym jak i treściowym) przepojona niedającym się na dłuższą metę obronić archaizowaniem.

„Młodzi przestali mnie już rozumieć. Idą gdzie indziej. (...) Nie powinienem mieć do nich pretensji”²⁷⁷ – stwierdza Klimt. Uwaga ta, zdaje się przede wszystkim odnosić do jego podopiecznych – Schielego i Kokoschki, którzy właśnie zaczęli odnosić pierwsze sukcesy, prezentując przy tym bezkompromisowe postawy świadomych siebie artystów niepokornych.

Znamienny wydaje się być w tym kontekście również fakt, iż spod ręki Klimta w ciągu jego kilkudziesięcioletniego życia nie wyszedł żaden autoportret, natomiast „na swoich płótnach uchwycił blask cesarstwa w ostatnich chwilach przed rozpadem. Życie Klimta zakończyło się dokładnie w tym samym czasie, co austro-węgierska monarchia”²⁷⁸. Zanim jednak do tego doszło, w zapoczątkowanym przez Secesję tygłu przemian zdążyła się już narodzić austriacka nowa sztuka.

²⁷⁷ P. Szarota, *Wiedeń 1913*, dz. cyt., s. 54.

²⁷⁸ C. Nieto Yusta, G. Tussel, *Gustav Klimt: Życie i twórczość*, dz. cyt., s. 21.

1.6 Z wiarą w rozwój²⁷⁹ – ekspresjonizm i Nowa Sztuka²⁸⁰

„Ekspresja to zatem sam człowiek.

A w nim ekspresja jest zarazem powszechna i jednostkowa”²⁸¹.

Jean-Jacques Courtine i Claudine Haroche,

Historia twarzy: wyrażanie i ukrywanie emocji od XVI do początku XIX wieku

Z pojęciem nowej sztuki, jaka zaczęła się rozwijać w monarchii równoległe do symbolistycznej sztuki Klimta oraz innych związanych z Secesją artystów, wiąże się utworzenie w Wiedniu przez Egona Schielego, Antona Faistauera (1887 – 1930) i Antona Peschkę (1885 – 1940) Nowej Grupy Artystycznej (Neukunstgruppe)²⁸², a co za tym idzie, pojawieniem się w sztuce austriackiej pierwszej dekady XX wieku cech charakterystycznych dla ekspresjonizmu.

Konkluzja ta od razu nastęrcza pewnych trudności metodologicznych, które powodowane są w dużej mierze skrajnie autonomicznym charakterem malarstwa zarówno Schielego jak i Kokoschki, których obecnie zwykle się uważa za głównych przedstawicieli tegoż nurtu na terenie Austrii.

O ile sprawa wydaje się być prostsza w przypadku Kokoschki, który na pewno zetknął się w Berlinie z ekspresyjną sztuką niemiecką, o tyle zasadne staje się pytanie o to, czy ekspresjonistą rzeczywiście można nazwać Schielego. Zwłaszcza jeśli wierzyć tutaj stwierdzeniu Johna Willeta, który z całym przekonaniem sugeruje, iż zmarły

²⁷⁹ Słowa otwierające manifest ugrupowania artystycznego *Die Brücke*, autorstwa Ernsta Ludwiga Kirchnera – „Z wiarą w rozwój, w nową generację tak twórców, jak odbiorców, zwołujemy całą młodzież, do której należy przyszłość. Chcemy stworzyć dla siebie warunki sprzyjające swobodzie działania i życia, przeciwstawiając się zasiedziały siłom. Należy do nas każdy, kto odbiera impulsy twórcze w sposób niezależny i bezpośredni». A. Bassie, *Ekspresjonizm*, dz. cyt., s. 25.

²⁸⁰ Materiał będący podstawą dla niniejszego podrozdziału stanowił po części treść mojej pracy magisterskiej pt. *Za cieniem co uchodzi w ciemność. Motyw ciała w twórczości Egona Schielego jako pars pro toto postawy egzystencjalistycznej*, napisanej pod opieką prof. UIK, dr hab. Beaty Bigaj-Zwonek i obronionej w 2015 roku.

²⁸¹ J.-J. Courtine, C. Haroche, *Historia twarzy: wyrażanie i ukrywanie emocji od XVI do początku XIX wieku*, Gdańsk 2007, s. 91.

²⁸² *Egon Schiele. Portraits*, przekład własny, red. A. Comini, Munich – London – New York 2014, s. 273.

przedwcześnie artysta wiedeński nie mógł mieć żadnego kontaktu z rozwijającym się w tym czasie ruchem niemieckim²⁸³. Jednak ta zupełnie pozbawiona tutaj szerszego kontekstu konkluzja badacza powoduje, iż na czoło wysuwa się raczej niepewność co do prawidłowego rozumienia zjawiska ekspresjonizmu, aniżeli potwierdzenie rzeczywistego braku związków Schielego z malarzami, których zwykło się klasyfikować jako przedstawicieli tegoż kierunku.

Konieczność ustalenia tego podstawowego kontekstu, w jakim omówione mają zostać dzieła Austriaków, wskazuje zatem na zasadniczą potrzebę zadania konstytutywnego pytania o to, czym tak naprawdę był ekspresjonizm.

Próby udzielenia odpowiedzi na wskazaną wyżej wątpliwość w żadnym wypadku nie ułatwia Ashley Bassie, który w swojej monografii dotyczącej omawianego właśnie kierunku stwierdza: „łatwiej jest określić, czym ekspresjonizm nie był, niż czym był”²⁸⁴.

Przyczyny takiego stanu rzeczy Stanisław Stopczyk upatruje w braku precyzyjności w konstrukcji samego terminu, która w efekcie pozostawia nieograniczone pole manewru przy wszelkich próbach uszczegóławiania jego zakresu²⁸⁵. Jak podaje, użyte inicjalnie przez Herwartha Waldena na łamach tygodnika „Der Sturm” w 1911 roku określenie „ekspresjonizm”, miało swoje zastosowanie w opisie wszelkich symptomów awangardy z początku dwudziestego stulecia, takich jak pojawiający się dopiero abstrakcjonizm, futurizm czy kubizm.

Wszystkie poczynione przez badacza obserwacje na ten temat, prowadzą ostatecznie Stopczyka do stwierdzenia, iż ekspresjonizm jawi się jako pozbawiony bliżej określonego programu, wręcz globalny fenomen, którego manifestacje zanurzone nie są w jakiegokolwiek, dającej się ściślej określić kadencji²⁸⁶. Ta, o ile ważna dla procesu poznawczego formułującego zasady przemian zachodzących w sztuce XX wieku uwaga, o tyle w świetle wyznaczonych tutaj celów okazuje się być ona zupełnie nie pomocną.

Zaproponowany przez autora *Ekspresjonizmu* zbyt szeroki kontekst, nie pozwala bowiem na uchwycenie problematyki obecnej w twórczości Schielego i Kokoschki w jej ograniczonym kulturowo środowisku pierwotnym, które jak zamierzam wykazać, było główną siłą sprawczą tej twórczości. Przy tym należałoby mieć na uwadze wszystko to,

²⁸³ J. Willet, *Ekspresjonizm*, Warszawa 1976, s. 63.

²⁸⁴ A. Bassie, *Ekspresjonizm*, dz. cyt., s. 9.

²⁸⁵ S. Stopczyk, *Ekspresjonizm*, Krajowa Agencja Wydawnicza, Warszawa 1987, s. 5.

²⁸⁶ Tamże, s 5-7.

o czym mówi John Willet w swoim obszernym opracowaniu, a gdzie odnajdujemy takie pouczenie ze strony autora:

„(...) artystyczne ugrupowania i kierunki zawsze wydają się bardziej wyodrębnione niż naprawdę były. Ci, którzy mówią lub piszą o sztuce, lubią używać tych pojęć jako dogodnych szufladek, ale w wielu przypadkach ludzie dziś uważani za uczestników takich czy innych ruchów, sami nie mieli o tym pojęcia, ani takich intencji; mogli nawet nie słyszeć o owym „-izmie”, pod którym potomność ich zakodowała”²⁸⁷.



Il. 19

E. L. Kirchner, *Dwie dziewczyny*, 1907 r.; olej na płótnie

Niemniej jednak, jak to zaznaczył Stanisław Stopczyk, jakkolwiek leżąca w naturze człowieka zdolność do ekspresji jest właściwością z gruntu rzeczy wspólną i uniwersalną dla każdego okresu dziejowego, to chcąc używać pojęcia ekspresjonizm dla określania poszczególnych aspektów dzieł plastycznych trzeba zawsze mieć na uwadze fakt, iż jest ono powiązane już w jakimś sensie z konkretnym terminem historycznym²⁸⁸.

Właśnie tej szczególnej relacji, jaka zachodzi pomiędzy pojęciem ekspresjonizmu, a nad wyraz specyficzną sytuacją historyczną, w jakiej określenie to zaczęło się pojawiać w odniesieniu do konkretnych dzieł sztuki warto przyjrzeć się bliżej. Stąd też uzasadniona wydaje się pewna wybiórczość, która siłą rzeczy pomijać będzie zarysowany przed chwilą bardzo szeroki kontekst, w obszarze którego sytuuje się

²⁸⁷ J. Willet, *Ekspresjonizm*, dz. cyt., s. 5.

²⁸⁸ S. Stopczyk, *Ekspresjonizm*, dz. cyt., s. 5.

w związku z tym stosunkowo mało klarowne pojęcie ekspresjonizmu, a skupiająca uwagę tylko na niewielkim jego wycinku, za to bardzo mocno osadzoną w konkretnym momencie historycznym.

Traktując powyższe uściślenie jako myśl przewodnią dalszych rozważań, należałoby za Willetem powtórzyć, iż ekspresjonizm to zależnie od przyjętego kontekstu obok grupy specyficznych cech, zarezerwowanych dla najnowszej niemieckiej sztuki, muzyki, teatru i literatury, uchwytne od początku XX wieku po dzień dzisiejszy, a także charakterystycznej dla tworców artystycznych każdej epoki, osobliwej deformacji i wyrazistości²⁸⁹, również „nowoczesny ruch niemiecki, który trwał w latach od 1910 do 1922 roku”²⁹⁰.

Dla ostatniego spośród przywołanych sformułowań Ashley Bassie proponuje termin o stosunkowo zawężonym zakresie semantycznym, a mianowicie „ekspresjonizm niemiecki”, jaki odnosić się będzie w tym wypadku do inaugurującego XX wiek, nowatorskiego i zakrojonego na szeroką skalę nurtu kulturowego, który objął swoim zasięgiem ówczesne Niemcy oraz Austrię²⁹¹.

Jak zauważa ten badacz, nie było to z całą pewnością zjawisko, w ramach którego ilość podejmowanych wątków mogła kiedykolwiek stanowić jedną, i w minimalnym chociaż zakresie spójną płaszczyznę. Zasadniczo nie dziwi zatem fakt, że w ramach treści niesionych przez ów awangardowy nurt, odnajdujemy niejednokrotnie sprzeczne ze sobą postulaty, gdzie jak podaje Bassie, z podszytymi szowinizmem rewolucyjnymi dyrektywami miesza się zupełna obojętność polityczna, a manifestowanemu na każdy z możliwych sposobów wyzwoleniu ciała z kulturowych normatywów, towarzyszy nieustanne dążenie do coraz głębszego wglądu w ludzką psychikę²⁹².

Gdzieś pośrodku tego konglomeratu zjawisk, który zapewne był po części skutkiem swoistego „konfliktu nastrojów”²⁹³, narastającego w chylącym się ku upadkowi mocarstwie Wilhelma II, a także nowych okoliczności, które miały diametralnie wpłynąć na późniejszy kształt europejskiego kontynentu, pojawił się nowy ruch artystyczny dziś znany właśnie jako ekspresjonizm.

²⁸⁹ J. Willet, *Ekspresjonizm*, dz. cyt., s. 8.

²⁹⁰ Tamże.

²⁹¹ A. Bassie, *Ekspresjonizm*, dz. cyt., s. 7, 8, 9.

²⁹² Tamże, s. 7.

²⁹³ J. Willet, *Ekspresjonizm*, s. 9.

Na temat młodych twórców, którzy stali się częścią ekspresjonistycznej awangardy Bassie pisze w następujący sposób:

„Ekspresjoniści nie stworzyli jednolitej grupy. Nie byli też podobni do małych grupek malarzy francuskich okrzykniętych fowistami czy kubistami, ponieważ ekspresjoniści o takich czy innych poglądach, zajmujący się różnymi dziedzinami sztuki, byli tak liczni, że tamta epoka historii kulturalnej Niemiec jest nazywana «pokoleniem ekspresjonistów». Epoka niemieckiego ekspresjonizmu została ostatecznie zamknięta przez dyktaturę nazistowską w 1933 roku. Jednak jej najbardziej płomienny okres 1910 – 1920 pozostawił dziedzictwo, którego echa nieustannie oddziałują na sztukę. Był to czas przygody intelektualnej, żarliwego idealizmu i głębokiej tęsknoty za duchową odnową”²⁹⁴.

Pojedyncze postulaty formułowane i namiętnie wygłaszane przez twórców nowej generacji, wskazywały przede wszystkim na wiarę artystów we wszechobecny rozwój, nawołując jednocześnie do przyjęcia pionierskiej postawy. Celem ekspresjonistów stała się nade wszystko swoboda w zakresie życia i działania, której przeciwstawiali oni konserwatywne „siły starcze”²⁹⁵.

Jak wskazuje na to przywoływany już Bassie, korzeni tego nowatorskiego ruchu artystycznego należy paradoksalnie szukać w odległej przeszłości, a także daleko poza Europą²⁹⁶. Bowiem oprócz oczywistych wpływów, jakich dość szczegółową egzemplifikację prezentuje John Willet, wliczając do grona najważniejszych dla malarstwa ekspresjonistycznego El Greca (właśc. Domenikos Theotokopulos, 1541 – 1614), Honoré Daumiera (1808 – 1879), Vincenta Van Gogha, Paula Gauguina i Paula Cézanne’a²⁹⁷, do naczelných inspiracji ekspresjonizmu, będących swoistymi filarami tej postępowej w założeniach sztuki, zalicza się dzisiaj sztukę średniowiecza oraz twórczość społeczności tradycyjnych, jaką przyjęło się określać mianem „prymitywnej”²⁹⁸.

²⁹⁴ A. Bassie, *Ekspresjonizm*, dz. cyt., s. 9.

²⁹⁵ Tamże, s. 25.

²⁹⁶ Tamże, s. 7.

²⁹⁷ J. Willet, *Ekspresjonizm*, dz. cyt., s. 27, 28. Zob. też A. Kisielewski, „Prymitywne” źródła awangardowej sztuki, [w:] *Kultura i przyszłość. Prace ofiarowane prof. Sławowi Krzemieniowi-Ojakowi z okazji 75 lecia urodzin*, red. A. Kisielewskiej, N. Szydłowska. Białymstok, 2006, s. 279-290.

²⁹⁸ A. Bassie, *Ekspresjonizm*, dz. cyt., s. 7. Wśród przedstawicieli nowego stylu na terenie Austrii zainteresowanie formami plastycznymi stosowanymi w sztuce prymitywnej wydaje się być znacznie



II. 20

**M. Grünewald, *Ukrzyżowanie*, 1523 – 1524 r.;
olej na desce, Staatliche Kunsthalle,
Karlsruhe**

Odnosnie pierwszego ze wskazanych fundamentów, na jakich budowano koncepcje młodej niemieckiej sztuki o ekspresjonistycznej proweniencji, czytamy w książce Willeta:

„Szczególna mieszanina, z której wyrastał niemiecki kierunek, była tylko w pewnym stopniu ogólnoeuropejska. Istniał także, decydujący, wybitnie niemiecki element, który stanowił część o wiele starszej, głęboko zakorzenionej tradycji. Miał on i nadal ma pewne komponenty, które uważa się za specyficznie «teutońskie» nie tylko poza Niemcami, lecz także wśród wielu krytyków w Niemczech. Charakteryzowało go upodobanie do niejasności, introspekcji, zainteresowanie tym co tajemnicze

mniejsze, aniżeli ma to miejsce w obszarze twórczości związanych z nurtem artystów niemieckich, eksplorujących chociażby technikę drzeworytu, w której owej nawiązania stają się bardzo czytelne. Pewne artefakty związane z działalnością społeczności tradycyjnych były z pewnością dostępne dla mieszkańców monarchii już od XVI wieku. Jak podaje Anna Olszewska „(...) dynastia Habsburgów jest szczególnie związana z wprowadzeniem motywów egzotycznych do obiegu europejskiego (...) które staną się w drugiej połowie XVI wieku stałym elementem kultury wizualnej”. Jednocześnie autorka dodaje: „Habsburgowie chętnie wykorzystywali motywy związane z Nowym Światem do manifestacji swojego statusu imperialnego. A. Olszewska, *Dziwo. Szkic z historii naturalnej od psiogłowców do Batmana*, [w:] *My i Oni. Zawila historia odmiennosci*, red. B. Górską, J. Taylor-Kucia, Kraków 2011,” Być może właśnie ten aspekt manifestacji władzy kojarzony chociażby z dziełami Makarta, implikował pewną rezerwę w zakresie przetwarzania tego typu motywów. W tym kontekście zob. też Kisielewski A., *Prymitywizm w sztuce awangardy pierwszej połowy XX wieku. Mitologie i obrazy pierwotności*, Białystok 2011.

i niesamowite, skłonność do spekulacji metafizycznej, pewne nadmierne okrucieństwo i rzucająca się w oczy twardość linii, wyrażająca się niekiedy w najdziwniejszych skrętach. Wzorem oddziałującym na współczesnych artystów i poetów okresu był XVI-wieczny malarz Matthias Nithart zw. Grünewald, którego Meier-Graefe nazwał «najwybitniejszą indywidualnością artystyczną urodzoną z tej strony Alp»²⁹⁹.

Wskazane przed Willeta tendencje stylistyczne właściwe są głównie dla przedstawicieli powstałej w Dreźnie na samym początku XX wieku i kierowanej przez Ernsta Ludwiga Kirchnera (1880 – 1938) grupie studentów architektury *Die Brücke* (Most)³⁰⁰, do której na etapie formowania się pierwszych założeń dołączyli Fritz Bleyl (1880 – 1966), Erich Heckel (1883 – 1970), Karl Schmidt-Rottluff (1884 – 1976), Max Pechstein (1881 – 1955), Otto Mueller (1874 – 1930) oraz Emil Nolde (1867 – 1956)³⁰¹.



II. 21
E. Nolde, *Zielone Świątki*, 1909 r.;
olej na płótnie, 87 × 107 cm, Alte
Nationalgalerie, Berlin

²⁹⁹ J. Willet, *Ekspresjonizm*, dz. cyt., s. 47, 48.

³⁰⁰ Nazwa ugrupowania wywiedziona została akapitu z prologu *Tako rzecze Zaratustra* Friedricha Nietzschego: «Człowiek jest linią, zawiązaną między zwierzęciem a nadczłowiekiem, linią ponad przepaścią (...) Co w człowieku wielkie, to że jest mostem, a nie celem; co w człowieku można miłować, to że jest on przejściem i zejściem. Miłuję tych, którzy nie umieją żyć, chyba że jako schodzący, ci bowiem są przechodzącymi na tamtą stronę. Miłuję wielkich wżgardzicieli, są bowiem wielkimi czcicielami i strzałami tęsknoty za tamtym brzegiem». Centralna metafora mostu, jako medium przemiany – przejścia na «drugi brzeg» została powtórzona nieco dalej: «Miłuję tego, kto nie zachowuje dla siebie ani kropli ducha, lecz cały chce być duchem swej cnoty, on bowiem jako duch kroczy po moście (...) Miłuję tego, czyja dusza jest głęboka, nawet gdy zraniona, i kto umie zginąć z błahego powodu. On bowiem z ochotą przejdzie przez most»³⁰¹. (przeł. S. Lisiecka i Z. Jaskuła) A. Bassie, *Ekspresjonizm*, dz. cyt., s. 38.

³⁰¹ *Brücke. Die Geburt des deutschen Expressionismus*, red. M. M. Moeller, J. Arnaldo, Berlin 2006, s. 385-386.

Odnaczające się „ogólnym zwrotem ku ostrym kątom, bardziej zwartym strukturom, mniej pogodnym kolorom i większemu wycuciu dynamicznego ruchu”³⁰² zabiegi malarskie ekspresjonistów, które można potraktować jako swoistego rodzaju ukłon w stronę twórczości ludów prymitywnych, wiąże Willet z zaistnieniem w sztuce europejskiej przesłanek do powstania kubizmu i futuryzmu. Zdaniem badacza, owe założenia nowej sztuki francuskiej oraz włoskiej, które w niedługim czasie dotarły również do Niemiec, mogły znacząco wpłynąć na dobór środków stosowanych przez malarzy ekspresjonistycznych i to już niezależnie od rangi, jaką miały one w ramach swojego maczyńskiego programu³⁰³.

Upodobanie do kanciastych i dynamicznych form, nawiązujących zwłaszcza do futuryzmu, a przy tym charakteryzujących się jednak znacznie śmielszymi kontrastami barwnymi widoczne jest w dziełach drugiego, ważnego dla rozwoju ekspresjonizmu niemieckiego ugrupowania *Der Blaue Reiter* (Błękitny Jeździec). W ścisłym gronie jego założycieli znaleźli się Wasilij Kandinsky (1866 – 1944) oraz Franz Marc (1880 – 1916), wspierani między innymi przez Augusta Macke (1887 – 1914) oraz Paula Klee (1879 – 1940).

³⁰² J. Willet, *Ekspresjonizm*, dz. cyt., s. 83, 84.

³⁰³ Tamże, s. 84.



II. 22

F. Marc, *W deszczu*, 1912; olej na płótnie, 81 × 106 cm, Lenbachhaus, Monachium, Niemcy

Nieodłączną część inspiracji, jakie wpłynęły na zainicjowanie w początkach XX wieku ruchu generalnej odnowy sztuki stanowi myśl Friedricha Nietzschego. Zwłaszcza jego „uwielbienie dla twórczości jako siły zbawczej”³⁰⁴, zdawało się wpływać na wyobraźnię młodych artystów, którzy olśnieni tą filozofią Nietzschego, pragnęli zmiany czy wręcz rewolucji w sztuce. Zawarta w pismach filozofa swoista obietnica nieśmiertelności, tym bardziej stanowiła asumpt do zasadniczych reform w zakresie działalności twórczej. W *Ludzkim, arcyludzkim* Nietzsche pisze na przykład:

„(...) każdy postęp człowieka, nie tylko książka, w jakikolwiek sposób staje się powodem do innych postępów, postanowień, myśli, że wszystko, co się dzieje, nierozzerwalnie mocno wiąże się ze wszystkim, co się dzieć będzie, poznajemy prawdziwie istniejącą nieśmiertelność, nieśmiertelność ruchu: co raz ruch wywołało, jest w ogólnym łańcuchu wszelkiej istności, jak owad w bursztynie, zamknięte i uwiecznione”³⁰⁵.

³⁰⁴ A. Bassie, *Ekspresjonizm*, dz. cyt., s. 40.

³⁰⁵ F. Nietzsche, *Ludzkie, arcyludzkie*, dz. cyt., s. 141. Znamienna wydaje się być ta proklamowana przez Nietzschego koncepcja nieśmiertelności sankcjonowana przez dynamizm działań, zwłaszcza w stosunku do wizji zachowania istniejącego kształtu cesarstwa austriackiego, która bazowała przede wszystkim na powstrzymaniu wszelkich przemian.

Ta ożywiona atmosfera gruntownej przemiany świata artystycznego, jaka pod koniec XIX wieku dosięgnęła także Wiednia, skutkowałą sytuacją, w której za sprawą młodszej generacji twórców na głównego wówczas prowodyra przemiany – Klimta, spadła krytyka podsumowująca artystę jako „zbyt ściśle związanego ze spektakularną sztuką fasady”³⁰⁶.

Choć zmierzający w kierunku ekspresjonizmu przewrót Egon Schiele, Oskar Kokoschka, Max Oppenheimer (1885 – 1954) czy Richard Gerstl (1883 – 1908) zapewne zamierzali przeprowadzić na własnych zasadach, to wydaje się, że to właśnie poprzedzające go, zakorzenione w stylistyce Secesji pierwsze próby artystyczne tych twórców przesądają o sile wyrazu ich dojrzałej twórczości, nadając jej przy tym na wskroś indywidualnego charakteru. Ponadto w kwestii inspiracji dla austriackiej formacji ekspresjonistycznej Allesandra Comini wylicza:

„(...) eurytmiczne alegorie szanowanego szwajcarskiego artysty Ferdinanda Hodlera, przejmujące rzeźby francuskiego artysty Auguste`a Rodina oraz wydłużone postacie belgijskiego rzeźbiarza George'a Minne`a”³⁰⁷.

Dystynktywną właściwość ekspresjonizmowi austriackiemu zdaje się też w dużej mierze nadawać jej osadzenie w kontekście zdobywających w owym czasie popularność badania Sigmunda Freuda, odsłaniających „świat podświadomości, zagmatwany, ponury, budzący przerażenie”³⁰⁸. To właśnie z tej zawilej, symbolicznej wielowymiarowości, meandrycznych linii secesyjnego Wiednia, a także śmiałych rozwiązań kompozycyjnych kultywujących konturowość, zdaje się w dużej mierze wynikać nad wyraz ekspresyjna specyfika dzieł Schielego i Kokoschki.

„Ekspresja w sztuce nie jest odkryciem XX wieku. Ma ona swe źródło we właściwościach psychicznych człowieka, w jego emocjonalności, w potrzebie i sposobie reagowania na rzeczywistość”³⁰⁹ – stwierdza Samotyhowa. Na łamach tego rozdziału

³⁰⁶ A. Comini, *Egon Schiele*, dz. cyt., s. 8.

³⁰⁷ A. Comini, *Egon Schiele: Redefining Portraiture in the Age of Angst*, [w:] *Egon Schiele. Portraits*, dz. cyt. s. 20. „W formie sztuka ta czerpała z wielkiego rezerwuaru europejskiego symbolizmu. (...) Ponadto istniał raczkujący przemysł kina niemego, z jego koniecznie przesadnymi pantomimami emocji.” – dodaje autorka. Tamże.

³⁰⁸ *Wielka kolekcja sławnych malarzy. Gustav Klimt 1862-1918*, dz. cyt., s. 15.

³⁰⁹ N. Samotyhowa, *Malarstwo zachodnio-europejskie. Popularny zarys rozwoju form malarskich od katakumb do połowy XX wieku*, Warszawa 1967, s. 436.

staralam się zatem odpowiedzieć głównie na pytanie o charakter rzeczywistości, w jakiej przyszło funkcjonować bohaterom tej rozprawy. Obecnie stoi przede mną zadanie opisanie sposobów reagowania na tak dane uwarunkowania.

1.7 *Spłynęło całe złoto dni*³¹⁰ – podsumowanie

„Spłynęło całe złoto dni.
Wieczoru brąz, błękitu barwy.
Pasterzy ciche flety zmarły.
Wieczoru błękit, brązu barwy,
Spłynęło całe złoto dni”³¹¹.

Georg Trakl, *Rondo*

Przeprowadzone na łamach niniejszego rozdziału wieloaspektowe analizy, które miały na celu przede wszystkim ukonstytuowanie tezy o wpisaniu w wytwory kultury (w tym wypadku szczególnie dzieła artystyczne) paralelizmie do historycznych, społecznych czy obyczajowych realiów ich zaistnienia w danym czasie i przestrzeni, doprowadziły ostatecznie do kilku ważnych dla rozwoju koncepcji tej rozprawy wniosków.

Pytanie o ducha czasu, jakie za sprawą przybliżonej tu metody badań Maxa Dvořáka, a także studiów wiedeńskiej szkoły historii sztuki stało się w dużej mierze drogowskazem na ścieżce budowania metodologicznej podstawy tejże pracy, doprowadziło mnie ostatecznie do przyjęcia konkretnego systematu badań nad motywem ciała w twórczości austriackich ekspresjonistów.

Tenże schemat działań, oparty na poszukiwaniu w obszarze rozmaitych uwarunkowań światopoglądowych ówczesnego cesarstwa austriackiego czynników, mających znamienity wpływ na twórczość tego okresu oraz będących faktorem zachodzących w niej przemian, pozwolił w toku dotychczasowych rozważań wyłonić pewne stałe punkty odniesienia, kształtujące tworzywo niegdysiejszego krajobrazu kulturowego państwa Habsburgów.

Wątpliwości nie ulega fakt, iż okres przełomu XIX i XX wieku był w zasadzie dla całej ówczesnej Europy (co starałam się na łamach tego tekstu unaocnić) epoką nawarstwiających się zmian ustrojowych i światopoglądowych, strategicznych decyzji

³¹⁰ G. Trakl, *Rondo*; fragment [w:] G. Trakl, *Jesień duszy*, dz. cyt., s. 18.

³¹¹ Tamże.

politycznych, rozład terytorialnych i nieodwracalnych strat wojennych, jakie doprowadziły między innymi do definitywnego upadku Monarchii Austro-Węgierskiej.

Wszystkie te okoliczności, o których mowa w poprzednim akapicie w sposób zasadniczy rzutują z kolei na skłonność funkcjonujących w ich obrębie jednostek do przyjęcia szczególnych postaw artystycznych, których punkt centralny stanowi konieczność klarownego sformułowania osobistego stosunku do doświadczanej rzeczywistości. „Gdybyśmy się mogli uwolnić od historii”³¹² – pisze Fryderyk Nietzsche, a jego słowa stają się mottem jednego z utworów czołowego liryka tamtego okresu, Hugo von Hofmannsthal.

Jednocześnie jest też w jakimś sensie owa historyczno-światopoglądowa materia, spoiwem koncepcji umiejscowienia przemian zachodzących w sztuce austriackiej w kontekście kluczowego dla tejże dysertacji pojęcia cielesności. Zaryzykować można tu chyba nawet stwierdzenie, że kulturowa panorama C. K. Monarchii zdaje się niekiedy przyjmować ściśle somatyczne konotacje, jak bowiem stwierdza Claudio Magris w cytowanym już tutaj kilkakrotnie *Micie habsburskim...* – „mimo wszelkich różnic temperamentu, a nawet przeciwstawnych punktów obserwacyjnych, z których tamten świat mógł być oglądany i przeżywany (...), ma on swoją charakterystyczną fizjonomię”³¹³.

Co się tyczy tej niejednorodnej *de facto* substancji organizmu państwowego administrowanego przez Habsburgów, w odniesieniu do powyższej konstatacji autora zasadniczo starałam się wskazać takie cechy, które rzeczywiście mogłyby stać się determinantem jego syntezy, zwłaszcza w kontekście materializującej się w jego obrębie działalności artystycznej.

Na tej podstawie, w toku przeprowadzonych analiz udało mi się uchwycić dominującą jakość w obrazie tamtego czasu, jaka jest wynikiową zderzenia zwalczających się, a jednocześnie wzajemnie dynamizujących się kierunków rozwoju. Z jednej więc strony mamy do czynienia ze swoistą poetyką straty i tęsknoty za odchodzącą w zapomnienie „złotą” epoką świetności, której charakterystykę pozostawił między innymi Trakl w swoim utworze *Rondo*, gdzie znamieną w treści fraza „(...) Pasterzy ciche flety zmarły”, odwołująca się do sielankowej wizji rzeczywistości, oznajmia

³¹² F. Nietzsche [w:] H. von Hofmannsthal, *Liryka: wiersze i dramaty*, dz. cyt. s. 80.

³¹³ C. Magris, *Mit habsburski w literaturze austriackiej moderny*, dz. cyt., s. 21

równocześnie koniec tej panującej w odchodzącym stuleciu idylli³¹⁴. Z drugiej zaś strony, na kanwie przemian ustrojowych oraz doświadczenia I wojny światowej, coraz wyraźniej zdaje się zaznaczać w ówczesnym społeczeństwie narastająca potrzeba poszukiwania odpowiedzi na pytanie o tożsamość nie tylko narodową, ale i jednostkową.

Co za tym idzie, wszelkie próby odwoływania się do odchodzącej w niepamięć idei państwa jako wielonarodowościowej wspólnoty, której jądrem stanie się zmurszały mit habsburskiej potęgi, kończą się w efekcie jej elementarnym zakwestionowaniem: „tradycja oznacza przekazywanie ognia, a nie oddawanie czci popiołom”³¹⁵ – powie Gustav Mahler.

Równocześnie do tego procesu dewaluacji zastanej rzeczywistości, rozwija się w obszarze sztuk plastycznych szczególnie prąd rekonstruowania czynnika spajającego, odbywający się po części poprzez negację danego *a priori* schematu kultury, a odzwierciedlony w działaniach młodego pokolenia ekspresjonistów, którzy jak pisze Comini, „tęsknili za rewitalizacją sztuki, która dzięki świadomości współczesnych trosk otrząsnęłaby się z wszelkich obcych akcentów i wyłoniła się jako oryginalna, duchowa i narodowa ekspresja”³¹⁶.

Wraz z przyjęciem nowego, awangardowego kursu w zakresie kształtowania podwalin dla nowej sztuki, diametralnie zmienia się też charakter doboru form plastycznych odpowiadających tej zmianie, zapośredniczonej w dużej mierze przez motyw ciała, jak bowiem wskazuje w jednym ze swoich pism Nietzsche – „niezbędny jest nowy świat symboli, cała cielesna symbolika, nie tylko symbolika ust, oblicza, słowa, lecz pełny, rytmicznie poruszający wszystkie członki gest taneczny”³¹⁷. Kwestia owego zapośredniczenia przez ciało będzie już jednak przedmiotem kolejnych części.

³¹⁴ W tym kontekście o artystach pracujących na dworze cesarskim czytamy między innymi: „Byli artystami na dworze, którego świetność trwała już tylko we wspomnieniach zaklętych w kamienne posągi, w subtelnych barwach i cieniach przeszłości”. *Wielka kolekcja sławnych malarzy. Gustav Klimt 1862-1918*, dz. cyt., s. 10.

³¹⁵ I. Kuhl, *Egon Schiele*, dz. cyt., s. 9.

³¹⁶ A. Comini, *Egon Schiele*, dz. cyt., s. 7.

³¹⁷ F. Nietzsche, *Narodziny tragedii albo Grecy i pesymizm*, przeł. B. Baran, Kraków 1994, s. 42

CZEŚĆ II:
CIAŁO JAKO MEDIUM

2.1 Istota ma się wyrazić symbolicznie³¹⁸ – ciało jako medium

„(...) zwyciężonych i pobitych przedstawisz bladych, z brwiami wzniesionymi w miejscu złączenia, a ciało, które zostało na nich, niech będzie pełne bolesnych fałdów. (...) inni konając, niech zgrzytają zębami lub przewracają oczyma, niech przyciskają do ciała pięści i wykręcają nogi”³¹⁹.

Leonardo da Vinci, *Pisma wybrane*

„Ciało jest (...) powierzchnią, która podlega nieustannej interpretacji podmiotów i grup, której stale przypisywane są znaczenia i charakterystyki wsparte wrażeniem, jakie wywołuje jednostka”³²⁰ – czytamy w artykule Agaty Dziuban pod tytułem *Socjologia i problem cielesnej kondycji człowieka*.

Wrażenie zaś, jakie wywołują wizje cielesności eksponowane w sztuce początków dwudziestego stulecia na tyle jest sugestywne, że nie sposób przyjąć względem nich postawy w jakimś sensie hermeneutycznej, która zorientowana na poszukiwanie istoty, nakazuje dostrzegać w tym wizualnym przekazie głębię symbolu.

Koncepcja ducha czasu, wypływająca z gruntownej obserwacji epok historycznych i stanowiąca w moim założeniu czynnik determinujący postrzeganie twórczości ekspresjonistów w kategoriach pewnej refleksji nad kulturową tożsamością, zyskuje na znaczeniu zwłaszcza w kontekście wychodzącego tutaj na plan pierwszy motywu ciała, gdyż to właśnie w nim upatruję zasady, poprzez którą owa refleksja zdaje się przejawiać najpełniej.

W związku z powyższym stwierdzeniem, zasadne wydaje się podjęcie próby zdefiniowania zakresu rozumienia pojęcia medium, którego specyfika zdaje się pozwalać na potraktowanie przedstawianej w sztuce cielesności jako jego specyficznego ekwiwalentu.

³¹⁸ Tamże.

³¹⁹ Leonardo da Vinci, *Pisma wybrane*, wybór, układ, przekład i wstęp Leopold Staff, Warszawa 2002, [za:] S. Sontag, *Widok cudzego cierpienia*, dz. cyt., s. 91.

³²⁰ A. Dziuban, *Socjologia i problem cielesnej kondycji człowieka*, [w:] *Ucieleśnienia. Ciało w zwierciadle współczesnej humanistyki. Myśl-praktyka-reprezentacja*, red. A. Wieczorkiewicz, J. Bator, Warszawa 2007, s. 63.

W najbardziej podstawowym zakresie należałoby pojęcie medium traktować jako synonim nośnika informacji – w tym kontekście portretowane w sztuce ciało pełnić może podstawową funkcję katalogowania procesów kulturowych, pozostających w obszarze jego bezpośredniego i namacalnego doświadczenia, wszak jak zauważa Magdalena Sztandara – „historia kultury, pewna rzeczywistość społeczno-kulturowa daje się opowiedzieć przez pryzmat ludzkich doznań cielesnych, przez to, w jaki sposób i na ile było ono eksponowane, co znaczyło i o czym «opowiadało»”³²¹.

Jednocześnie, biorąc pod uwagę ściśle praktyczny aspekt działań artystycznych, będzie też medium surowcem, tworzywem artysty, dzięki któremu w ogóle możliwe jest zaistnienie dzieła w sensie materialnym. W literalnym związku z ową formalną własnością tego pojęcia, pozostawać będzie także nośna treściowo kategoria narzędzia komunikacji, służącego wyrażaniu koncepcji i poglądów odnośnie otaczającej rzeczywistości.

Zarysowana powyżej przestrzeń interpretacji terminu medium, bez względu na przyjętą optykę, implikowaną przez ukierunkowanie na jedną z trzech proponowanych tutaj sfer semantycznych, zdaje się w kontekście twórczości artystycznej rysować dość sugestywnie pole wzajemnych ich relacji, determinując wniosek, iż w zasadzie nie są one rozłączne, a stanowią korelat jednego dynamicznego procesu.

Warty przypomnienia wydaje się tutaj rezultat prowadzonej na łamach poprzedniego rozdziału analizy wzajemnego stosunku historii, kultury oraz będącej jej integralnym pierwiastkiem sztuki, ponieważ także w kontekście ciała, któremu przypisujemy tu właśnie funkcję medium wiążąca jest Dvořákowska koncepcja wewnętrznego paralelizmu. W swoim tekście pod tytułem *Antropologia ciała* Zbigniew Libera zauważa bowiem: „ciało nie jest przed-tekstem. Nie ma ono przed-historii”³²².

Powyższe spostrzeżenie zdaje się zasadniczo potwierdzać sygnalizowaną już supozycję odnośnie szczególnej dyspozycji cielesności do symbolizowania wpisanych w niej inherentnie paradygmatów kulturowych. Jak zresztą czytamy u Wolfganga Reinharda:

³²¹ *Doświadczone, opisywane, symboliczne. Ciało w dyskursach kulturowych*, red. K. Łeńska-Bąk, M. Sztandara, Opole 2008, s. 10.

³²² Z. Libera, *Antropologia ciała*, [w:] *Doświadczone, opisywane, symboliczne. Ciało w dyskursach kulturowych*, dz. cyt., s. 20.

„Po tym wszystkim, czego dotychczas antropologia historyczna nauczyła nas o stosunku natury i kultury, jak również o symbolicznej opowie ludzkiej praktyki, jedno powinno być jasne: prosta, czysto *naturalna* nagość, pozbawiona wszelkiego znaczenia i w tym sensie nieskrępowana, nie istnieje, gdyż w ogóle istnieć nie może”³²³.

Zasugerowany pośrednio w zacytowanym fragmencie schemat wykorzystania wizerunku ciała na użytek i w ramach społecznego dyskursu, prześwietlającego między innymi obyczaje czy praktyki, w ujęciu jednostkowym zyskuje tu jeszcze dodatkowy rys wsparty na wizualnych świadectwach indywidualnego doświadczenia – „twarz jest metaforą duszy”³²⁴ – oznajmiają w swojej *Historii twarzy* Jean-Jacques Courtine i Claudine Haroche, aby następnie dojść do bardzo istotnego dla tych rozważań wniosku, iż „ukryte wewnątrz człowieka wpływa (...) na jego widoczne zewnątrz”³²⁵.

Ze wspomnianym w poprzednim akapicie swoistym „życiem wewnętrznym”, które bezsprzecznie budziło szczególne zainteresowanie ze strony ekspresjonistów, wiąże się z kolei koncepcja, która scala wszystkie omawiane dotychczas elementy, a którą to koncepcję przywołani autorzy nazywają paradygmatem ekspresji. W *Historii twarzy* czytamy:

„Paradygmatu ekspresji nie sposób zrozumieć na podstawie wąsko określonej problematyki: w kategorii «ekspresji» należy widzieć koncepcję komunikacji językowej, która nie dotyczy użycia słowa, lecz całego człowieka. Przede wszystkim jego ciała, które, podobnie jak słowo, jest ekspresją, wyrazem myśli, naturalnym językiem duszy (...) Paradygmat ekspresji oznacza zatem proces, w którym język staje się stopniowo

³²³ Jütte, w: Klaus Schreiner, Norbert Schnitzler, Gepeinigt, Begehrt, Vergessen; Kerstin Gering (red.), *Nacktheit, Ästhetische Inszenierungen im Kulturvergleich*, Köln 2002, s. 7-29 [za:] W. Reinhard, *Życie po europejsku: od czasów najdawniejszych do współczesności*, przeł. J. Antkowiak, red. W. J. Burszta, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2009, s. 66. W bardzo podobnym tonie wypowiada się Zbigniew Libera w cytowanym już powyżej tekście, gdzie czytamy między innymi: „Nie ma «nagich» (bezpośrednich) doświadczeń ciała (każde z nich jest programowane i interpretowane w kontekście danej kultury)”. Z. Libera, *Antropologia ciała*, [w:] *Doświadczone, opisywane, symboliczne. Ciało w dyskursach kulturowych*, dz. cyt., s. 20.

³²⁴ J.-J. Courtine, C. Haroche, *Historia twarzy: wyrażanie i ukrywanie emocji od XVI do początku XIX wieku*, Gdańsk 2007, s. 38.

³²⁵ Tamże, s. 26.

miarą wszechrzeczy, nadaje sens zachowaniu, przenika w głąb człowieka i czyni z ciała miejsce ekspresji wewnętrznego głosu”³²⁶.

Wszelkie zawarte tu rozważania, zmierzające do wykazania tego emisyjnego charakteru cielesności, umocowanej w wymiarze historyczno-kulturowym i poprzez niego kreującej konkretne znaczenia dostępne za pośrednictwem sztuk wizualnych, domagają się teraz dystynktywnych przykładów z historii sztuki mogących taką tezę potwierdzić, zwłaszcza że „(...) historii ciała nie można oddzielić od historii spojrzenia, którym się je ogarnia”³²⁷.

³²⁶ Tamże, s. 21.

³²⁷ A. Corbin, *Spotkanie się ciała*, [w:] *Historia ciała. Tom 2: Od rewolucji do I wojny światowej*, red. A. Corbin, przeł. K. Belaid, T. Stróżyński, Gdańsk 2013, s. 189.

2.2 *Nagich epok wspomnienie*³²⁸ – ciało i historia sztuki. Formy obrazowania ciała od czasów najdawniejszych do XIX wieku. Antropologia ciała, a sztuki plastyczne

„(...) akt, jak słyszałem, jest pierwszym i ostatnim słowem sztuki”³²⁹.

Édouard Manet

W tekście pod tytułem *Niesforne ciało* Katarzyna Konarska podejmuje istotny problem dotyczący wyrażania emocji przez człowieka. Odwołując się do teorii ewolucji Darwina, w myśl której sposoby eksponowania emocji pozostają dla każdego z nas identyczne i jako takie, stanowią od zawsze pierwotną cechę międzyludzkiej komunikacji, stwierdza, iż głównym naturalnym narzędziem, za pośrednictwem którego ten proces porozumiewania się jest w ogóle możliwy jest ciało³³⁰.

Wkraczając tu w sferę emocji, nie sposób odeprzeć nasuwającej się konkluzji, iż chyba nie ma w historii sztuki tematu częściej wywołującego skrajne reakcje niż obraz ciała, który zdaje się wręcz wymuszać pewne zachowania – jednych sakralizuje, innym odbiera cześć, stając się przy tym repliką społecznych nastrojów.

Ten aspekt opowiadania ciałem i nieustannego nawarstwiania znaczeń budowanych na wizerunku ciała, stanowi chyba jedną z najważniejszych cech artystycznej ekspresji od zarania dziejów, w biegu których zależnie od funkcjonujących natenczas wzorców kulturowych przypisuje się ciału konkretne role i znaczenia. W *Historii ciała w średniowieczu* znaleźć możemy stwierdzenie:

„Koncepcja ciała, jego miejsce w społeczeństwie, jego obecność w sferze wyobraźni i w rzeczywistości, w życiu codziennym i w momentach wyjątkowych zmieniały się we wszystkich społeczeństwach historycznych”³³¹.

³²⁸ Nawiązanie do tekstu z *Kwiatów zła* Charlesa Baudelaire'a, przeł. Adam M-ski, <https://wolnelektury.pl/katalog/lektura/kwiaty-zla-lubie-tych-nagich-epok-bawic-sie-wspomnieniem.html#m1291314933873-246241475>, dostęp: 05.05.2023, 19:28.

³²⁹ A. Proust, *Édouard Manet. Souvenirs publiés par A. Barthélemy*, Paris 1913, s. 17, [za:] *Historia ciała. Tom 2: Od rewolucji do I wojny światowej*, dz. cyt., s. 83.

³³⁰ K. Konarska, *Niesforne ciało* [w:], *Ciało cielesne*, red. K. Konarska, Wrocław 2011, s. 13.

³³¹ J. Le Goff, N. Truong, *Historia ciała w średniowieczu*, przeł. I. Kania, Warszawa 2006, s. 6.

W świetle otwierającej ten rozdział Manetowskiej konstatacji, która w obrazowaniu ciała poniekąd zamyka całą istotę działalności twórczej, konieczne będzie teraz baczniejsze prześledzenie powstałych na przestrzeni wieków realizacji podejmujących tę tematykę. Mając jednocześnie świadomość ogromu materiału, który potencjalnie mógłby znaleźć się w niniejszym opracowaniu, decyduję się na wskazanie wyłącznie jednostkowych przykładów, które pomimo tego znacznego ograniczenia uważam za wystarczające do uzyskania szerszego oglądu w tej materii³³².

*

Pierwsze przykłady sugestywnych przedstawień ciała ludzkiego³³³ występują już w okresie późnego paleolitu i kultury graweckiej (26 000 – 20 000 p. n. e.). Na terenie całej Europy pojawiają się wtedy niewielkie, wykonywane z kości lub kamienia figurki kobiet nazywane paleolityczną Wenus. Wszystkie one mają bardzo podobne cechy, do których zaliczyć można ogólnie zarysowaną i pozbawioną indywidualnych rysów twarzy głowę, niewielkie ramiona i ręce zwykle oparte na piersiach, a także niewielkie nogi, częstokroć pozbawione stóp³³⁴.

Szczególne uwaga poświęcona jest zawsze środkowym częściom ciała, uwagę zwraca wydatny brzuch, biodra oraz piersi. Przeznaczenie tych niewielkich i prawdopodobnie pierwotnie polichromowanych rzeźb kobiecych nie jest znane, można jedynie przypuszczać, iż związane były one z kultem kobiety, choć wśród niektórych badaczy panuje przekonanie, iż są one przedstawieniem Matki Ziemi lub Bogini Matki³³⁵.

Z całą pewnością z kultami chtonicznymi matki, ziemi i płodności, związana jest plastyka figuralna pochodząca z okresu neolitu (7 000 – 2 000 p. n. e.). W tym czasie masowo powstają niewielkie figurki kobiet wypalane z gliny oraz nieco rzadziej z innych

³³² Ze względu na specyfikę twórczości bohaterów tej rozprawy, jaka przejawia się przede wszystkim w działach malarskich, rysunkowych i graficznych, w ramach niniejszego podrozdziału podejmować będę głównie kwestię cielesności pojawiającej się w przedstawieniach należących do tych dziedzin sztuki.

³³³ Warto tutaj chyba wspomnieć również o najwcześniejszych śladach ciała ludzkiego (odciski dłoni) obecnych w przedstawieniach z malowideł naskalnych w Jaskini Chauveta.

³³⁴ Informacje dotyczące pochodzenia figurek możemy znaleźć między innymi w artykule autorstwa Aleksandry Kuczyńskiej-Zonik. Zob. Kuczyńska-Zonik A., *Technika i znaczenie ornamentacji przedstawień antropomorficznych w górnym paleolicie w Europie środkowej i Wschodniej*, [w:] „Przestrzeń, Ekonomia, Społeczeństwo”, 2013, nr 4/2, s. 61-75

³³⁵ T. J. Craughwell, *Wielka księga sztuki*, Warszawa 2010, s. 12.

surowców, kształtem przypominające słupek, na którym szczegóły anatomiczne zaznaczone są jedynie punktami lub kreskami. Niemniej jednak, w fazie neolitu nadal żywoty jest nurt przedstawień o bardziej opływowych kształtach.



Il. 23

***Wenus z Willendorfu*, rzeźba paleolityczna; 11,1 cm,
Muzeum Historii Naturalnej, Wiedeń**

Epoka brązu (ok. 3 000 – ok. 700 p. n. e.) oraz jej plastyka w kontekście ujmowania ciała ludzkiego wiąże się chyba najmocniej z potrzebą uwiecznienia życia materialnego i społecznego tej epoki, pojawiają się w tym okresie naskalne rytzy sylwetkowe, obrazujące życie codzienne związane z uprawami czy polowaniem, na przykład motyw orki radłem czy proste przedstawienia ludzi trzymających sztylety i toporki.

*

„To kultura nadaje bieg mechanizmom społecznych interakcji, ale i ciało warunkuje kulturę”³³⁶ – pisze Joanna Jurewicz w tekście wchodzącym w skład antologii *Ciało cielesne*. Przedstawiona przez autorkę w powyższym cytacie szczególna zależność, zdaje się *expressis verbis* funkcjonować również w świecie Starożytnego Egiptu, gdzie przede wszystkim w sferze osiągnięć artystycznych tego państwa odnaleźć możemy wyraziste przykłady formalnych struktur o ściśle cielesnej proveniencji.

Pragnienie utrwalenia majestatu i potęgi faraona – bóstwa, będącego pośrednikiem pomiędzy światem boskim i ziemskim organizuje bowiem nie tylko życie

³³⁶ J. Jurewicz, *Ciało boskie – ciało kosmiczne – ciało społeczne w myśli starożytnych Indii*, [w:] *Ciało cielesne*, red. K. Konarska, Wrocław 2011, s. 17.

polityczne w dolinie Nilu, ale zasadniczo wpływa również na krystalizowanie się praw rządzących ówczesną twórczością artystyczną. Ta, w dużej mierze skupiona wokół symboliki religijnej, nie pozbawiona też zabiegów swoistej hybrydyzacji form ludzkich i zwierzęcych dąży wszakże do kreacji monumentalnego wizerunku ciała o idealnych proporcjach. W związku z tą dominującą natenczas wizją porządkowania świata, za jedno z największych osiągnięć sztuki okresu Starego Państwa (od 2850 – 2051 p. n. e.)³³⁷ uznaje się dzisiaj wykształcenie kanonu³³⁸ [Il. 24], obowiązującego zarówno w rzeźbie jak i w malarstwie.

Wynikiem wieloletnich i drobiazgowych prac rzemieślników egipskich nad tymże kanonem było niezwykle złożone przedstawienie postaci, w którym głowa widoczna była z profilu, oko frontalnie, i tak też przedstawione były ramiona, w okolicy pępka następował skręt tak, iż znajdował się on na skraju sylwetki, nogi przedstawiane były z profilu, koniecznie widoczne musiały być obie ręce z palcami.



Il. 24

Tablica kamienna z przedstawieniem człowieka, ok. 2030 p. n. e. – ok. 1981 p. n. e.; malarstwo tablicowe

Na podstawie eksperymentów nad takim schematem obrazowania postaci ludzkiej, wykształciła się w Starożytnym Egipcie perspektywa odrzutowa, a w rezultacie

³³⁷ K. Estreicher, *Historia sztuki w zarysie*, Warszawa – Kraków 1984, s. 64.

³³⁸ C. A. Diop, *Civilization or Barbarism. An authentic anthropology*, Toronto 1991, s. 291.

powstania kanonu sztuka egipska pozostała praktycznie niezmienna i w dużej mierze zachowawcza przez około 3000 lat, ponieważ wzory postaci były zwykle wykonywane w warsztatach artystycznych w stolicy i stamtąd rozsyłane po całym kraju.

To, co ponadto nadaje oficjalnego rysu sztuce egipskiej skrupulatnie kształtowanej przez system religijno-polityczno-prawny, to kwestia ścisłego dostosowania powstałego kanonu oraz skali przedstawień do pozycji, jaką kreślona postać zajmowała w łańcuchu społecznej hierarchii.

W przypadku klasy najwyższej, do której zaliczany był faraon oraz największej rangi dostojnicy, obowiązkiem rzemieślnika wykonującego podobiznę było zastosowanie pozy hieratycznej, sam portret musiał mieć charakter czysto oficjalny, a także bez wątplenia idealizowany. To specyficzne, umowne w istocie podejście do zagadnienia portretu przyczyniło się ostatecznie do kazusu, iż sztuka egipska pełna jest nierzeczywistych wyobrażeń identycznych ciał, o twarzach zawsze młodych i pięknych, ukazując zwłaszcza (jeśli nie tylko) biegłość rzemieślnika w odtwarzaniu proporcji.

Pewną zasadniczą zmianę w tym zakresie obserwujemy w przedstawieniach klasy urzędników państwowych, gdzie co prawda nadal obowiązuje zastosowanie pozy hieratycznej, nie znajdziemy już jednak tutaj tendencji do sztucznego uplastyczniania tematu – portrety postaci są znacznie bardziej realistyczne i ujawniają cechy charakterystyczne modelu. Żadna idealizacja nie jest już natomiast stosowana w wyobrażeniach najniższej klasy robotników, nastawionych jedynie na rzeczowe zademonstrowanie pracy wykonywanej przez ukazywaną postać.

W odniesieniu do przedstawionych pokrótce zasad perspektywy hierarchicznej oraz obecnej w sztuce egipskiej idealizacji eksponentów potęgi i supremacji, która miała za zadanie odzwierciedlać hierarchię społeczną Starożytnego Egiptu, bardzo zasadna wydaje się koncepcja cielesności głoszona przez Michela Foucaulta, dostrzegająca w materii ciała swego rodzaju substrat władzy, poprzez który możliwe jest jej kontrolowanie, obciążanie konkretnymi treściami i metodami działania³³⁹.

W tym sensie upadek potęgi Egiptu w okresie Średniego Państwa (do 1570 p. n. e.)³⁴⁰ odnajduje zrazu swoje ścisłe odzwierciedlenie w przedstawieniach, które na jakiś czas zrywają z omówioną przed momentem zasadą portretu syntetycznego i ukazują

³³⁹ A. Dziuban, *Socjologia i problem cielesnej kondycji człowieka*, [w:] *Ucieleśnienia. Ciało w zwierciadle współczesnej humanistyki. Myśl-praktyka-reprezentacja*, dz. cyt., s. 58.

³⁴⁰ K. Estreicher, *Historia sztuki w zarysie*, dz. cyt., s. 64.

twarz faraona pokrytą bruzdami, z podkrążonymi oczami oraz spuszczoneymi kącikami ust. Takie chwilowe (choć znamienne) odejście od kanonu zwykło się określać mianem portretu pesymistycznego³⁴¹.

Zasadniczą zmianę w ukształtowanej na fundamencie kanonu sztuce Egiptu przyniosło panowanie faraona Amenhotepa IV zwanego Echnatonem, który za swojej kadencji wprowadził religię monoteistyczną i kult jedyne boga Atona³⁴². Władca ten zdecydowanie odrzucał wyznaczoną przez kanon idealizację, sam będąc człowiekiem o ciele dalekim od doskonałości – długa głowa i niemalże końska szczeka, a także szerokie biodra i wydatny brzuch to cechy nadające tej postaci dość osobliwego charakteru³⁴³. [Il. 25]

Po pewnym czasie dostosowywania się przez rzemieślników do wymogów nowego władcy w zakresie ich realizowania w praktyce twórczej, pojawił się szereg bardziej naturalistycznych w formie posągów faraona, zgodnie też z nakazem Echnatona nastąpiło odejście od tematów oficjalnych na rzecz scen rodzajowych³⁴⁴.



Il. 25

Portret Amenhotepa IV Echnatona; Muzeum Egipskie, Kair

³⁴¹ J. Lipińska, *Encyklopedia sztuki starożytnej*, Warszawa 1998, s. 210.

³⁴² O tym między innymi S. Jędraszek, *Ekskluzywizm w religii Achnatona?*, „Przegląd Religioznawczy” 2020 nr 4 (278) 2020, 14-28.

³⁴³ K. Estreicher, *Historia sztuki w zarysie*, dz. cyt., s. 74-76. „(...) wiara w jednego boga słońca Atona wyraziła się w drugiej połowie tysiąclecia w tendencji do naturalizmu form plastycznych” – pisze Estreicher. Tamże, s. 74.

³⁴⁴ Tamże, s. 76. „Wyraz twarzy portretowanych stał się wtedy bliski życiu codziennemu”. Tamże.

To, co wydaje się tutaj z perspektywy podejmowanego tematu wyjątkowo ważne, to wyrażająca się w kształtowaniu obrazu ciała przez egipskich artystów natarczywa skłonność do poddawania się dyktowanym przez autorytet wzorcom, czego efektem są dzieła pozbawione w przeważającej części zindywidualizowanej i głębszej refleksji twórcy nad istotą jego działalności, co ostatecznie zdaje się czynić ową predylekcję wykładnikiem schematycznej i ustrukturyzowanej idei egipskiego państwa.

W innych bowiem rzeźbach pochodzących z tamtego okresu, pośród których znajdują się portrety członków rodziny Echnatona wprost narzuca się pewna wizualna prawidłowość, na podstawie której dostrzec możemy, iż opracowane zostały one z wyraźnym uwydatnieniem tych samych cech anatomicznych, jakie widzimy w posągach władcy.



II. 26
Popiersie księżniczki Nefretiti;
Neues Museum, Berlin

Ta szczególna maniera, obecna przede wszystkim w sposobie kształtowania formy rzeźbiarskiej na podstawie jednego, ujednoliczonego wzorca zdaje się bezpośrednio wynikać z ukształtowanej w ówczesnym światopoglądzie zasady kanonu, która wymieniona niejako na inną regułę w zakresie portretowania postaci natychmiast staje się nowym standardem. Ten charakterystyczny, choć stosunkowo niedługi okres w sztuce Egiptu, jaki zwykle się określać manierą amarneńską³⁴⁵ kończy się wraz ze śmiercią

³⁴⁵ O tym szerzej w Arnold D., Green L., Allen J., *The Royal Women of Amarna: Images of Beauty from Ancient Egypt*, New York 1999.

Amenhotepa IV, po której następuje powrót do wcześniej obowiązującego modelu przedstawiania.

Fazę schyłkową³⁴⁶ starożytnego Państwa Egipskiego stanowi era dominacji Rzymu na tamtych terenach, jaka zdaje się znajdować swoje gruntowne odbicie również w twórczości plastycznej. W kontekście opisywanych tutaj wielorakich przemian, jakim w historii sztuki poddawany jest motyw ciała, na szczególną uwagę zasługują pochodzące z tamtego okresu portrety składane w grobowcach razem ze zmumifikowanymi ciałami czyli tzw. Portrety Fajumskie.

Odnalezione w przeważającej liczbie w rejonie oazy Fajum, malowane płaszczyznowo, techniką enkaustyczną lub temperową na desce, ujawniają już nieco inne od Starożytnych Egipcjan podejście do portretu. Choć w większości zdradzają pewną tendencję do idealizacji manifestującą się w ukazywaniu twarzy pozbawionych oznak starzenia się, kreślonych w myśl widocznej unifikacji (wszystkie postacie przedstawione frontalnie, w bezruchu, z szeroko otwartymi oczami i małymi ustami) to możemy się w nich doszukać dużej dozy realizmu³⁴⁷, a w niektórych przypadkach nawet prób portretu psychologicznego. Skupiony, czy nawet rozmodlony wyraz twarzy postaci portretowanych w Fajum stał się poniekąd przyczynkiem do powstania teorii o wpływie tych wizerunków na powstanie ikon bizantyjskich.

*

„Ciało już od starożytności silnie zaznaczało obecność w nauce i kulturze. Fascynowało, interesowało, przerażało – ciało żywe i martwe, piękne i szpetne, kobiece i męskie, młode i stare. Ciało zawsze było obecne albo znacząco nieobecne w literaturze, malarstwie, nauce”³⁴⁸ – taki wyrazisty i esencjonalny obraz stosunku do ludzkiego ciała, odnajdujemy w obszernej antologii *Ciało w kulturze i nauce*.

Proces kształtowania się, a następnie rozkwitu kultury i sztuki Starożytnej Grecji (a także cywilizacji czerpiących bezpośrednio z jej osiągnięć) zdaje się czynić zadość takiemu pogładowi, gdyż odwołania do kwestii związanych z pojęciem ciała

³⁴⁶ Jak podaje Karol Estreicher, okres Nowego Państwa w Egipcie kończy się w roku 1085 p. n. e. „Potem przychodzą podboje Persów, Greków, Rzymian, wreszcie Arabów w VII wieku naszej ery”. K. Estreicher, *Historia sztuki w zarysie*, dz. cyt., s. 64.

³⁴⁷ Tamże, s. 78.

³⁴⁸ *Ciało w kulturze i nauce*, red. B. Ziółkowska, Anna Cwojdzńska, M. Chołody, Warszawa 2009, s. 7.

odnajdujemy w zasadzie w każdej z koncepcji filozoficznej, religijnej, humanistycznej czy przyrodniczej rozwijającej się w tamtym okresie³⁴⁹, co zdaje się znacząco przekładać również na zainteresowanie tym tematem w dziedzinie twórczości plastycznej. W tym zakresie należałoby na początek przyjrzeć się greckiej rzeźbie pełnej i monumentalnej z okresu archaicznego, której pierwsze przykłady pojawiają się pod koniec VII w. p. n. e., a są to przede wszystkim dwa typy przedstawień – tzw. *kurosy* oraz *kory*³⁵⁰. [Il. 27, 28]

Kurosy czyli monumentalne, pełno postaciowe rzeźby będące opracowaniem postaci męskiej, przedstawiały ją nago, z jedną nogą wysuniętą do przodu i rękami ułożonymi wzdłuż ciała. Dłonie postaci zaciśnięte w pięści, mogą świadczyć o wyraźnej inspiracji sztuką egipską i przedstawieniami faraona. Tors kurosa zwykle miał kształt trójkąta, rysy twarzy opracowane były raczej ogólnikowo, natomiast od VI w. p. n. e. na twarzach pojawia się pewne ożywienie psychiczne czyli tzw. archaiczny uśmiech³⁵¹.

Drugi typ przedstawień czyli *kory*, to przedstawienia kobiece w pozie siedzącej lub stojącej zobrazowane w szatach o delikatnym modelunku. Draperia szat okrywających ciała postaci³⁵² oddana jest zwykle w sposób bardzo drobiazgowy, a włosy modelki starannie ułożone. W przeciwieństwie do przedstawień postaci męskich, ujęcia te zazwyczaj są zindywidualizowane i portretowe.

Do dominującego w fazie archaicznej poważnego i surowego charakteru opracowań greckich wyraźnie nawiązywała twórczość plastyczna Etrusków, którzy z kolei wywierali bezpośredni wpływ na sztukę Starożytnego Rzymu, w tym okresie uzależnioną też (choć w znacznie mniejszym stopniu) od form obrazowania

³⁴⁹ H. Jaxa-Rożen, *Sztuka krytyczna jako refleksja nad estetyzacją ciała w kulturze współczesnej*, [w:] *Ciało cielesne*, red. K. Konarska, Wrocław 2011, s. 61.

³⁵⁰ E. Makowiecka, *Sztuka grecka*, Warszawa 2007, s. 50-56. Zob. także Richter G. M. A., *Kuroi: Archaic Greek Youths: A Study of the Development of the Kuoros Type in Greek Sculpture*, New York 1988; Richter G. M. A., *Korai: Archaic Maidens: A Study of the Development of the Kore Type in Greek Sculpture*, New York 1988

³⁵¹ Tamże, s. 53.

³⁵² „Przegląd greckich monumentalnych rzeźb mężczyzn i kobiet z VI i V wieku łatwo ujawnia silne zróżnicowanie wzdłuż linii płci (...) *kouroi* są wytworem wyidealizowanej ludzkości zdefiniowanej jako męska, młodzieńcza i bohatersko naga. Wręcz przeciwnie, odpowiadające im sylwetki kobiece *korai* są konsekwentnie udrapowane” N. Salomon, *The Venus Pudica: uncovering art history's 'hidden agendas' and pernicious pedigrees*, [w:] *Generations & Geographies in the Visual Arts: Feminist Readings*, red. G. Pollock, London and New York 1996, s. 71.

wpracowanych przez Greków. Najważniejszy temat okresu wczesnego twórczości Rzymian stanowią pełno i pół postaciowe portrety lub popiersia związane z kultem przodków, na podstawie masek woskowych wykonywane są też stosunkowo często popiersia zmarłych.

Wracając jednak do głównego wątku rozważań nad najdawniejszą sztuką grecką – zdecydowanie najwięcej przykładów wnikliwego opracowania ciała ludzkiego w znajdziemy w jej okresie klasycznym, który obfituje w wybitne przykłady rzeźby zarówno wolnostojącej, jak i tej stanowiącej element uzupełniający architektury. Obserwowany na przestrzeni lat, znaczący postęp w zakresie praktycznej umiejętności opracowywania tematu ciała w rzeźbie greckiej, zdaje się istotnie łączyć z zauważalnym rozwojem nacechowanej etycznie myśli filozoficznej, przenikającej powoli wszystkie sfery życia ówczesnych Greków.



II. 27
***Kuros z Sunion*, autor nieznany, ok. 600 p. n. e.; marmur, 3,05 m, Narodowe Muzeum Archeologiczne, Ateny**



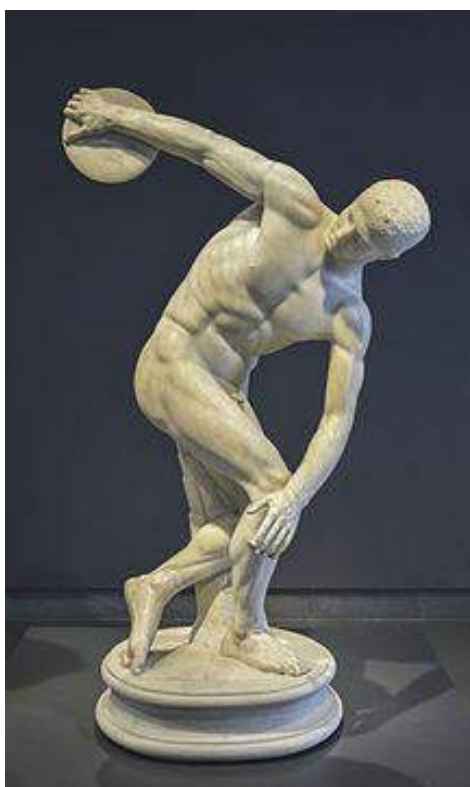
II. 28
***Hera z Samos*, autor nieznany, ok. 560 p. n. e.; marmur, 1,92 m, Luwr, Paryż**

W niej swoje szczególne miejsce znajduje bowiem także interesujący aspekt stosunku do cielesności, z jakiego zdają się (niekoniecznie zawsze wprost) wpływać pewne regulacje określające zasady funkcjonowania ciała w świecie materialnym, w tym również w obszarze sztuki. I tak, u Platona na przykład ciało jawi się jako jaskinia duszy,

źródło utrapień i złudzeń, będąc źródłem namiętności, która spycha człowieka z drogi rozumu, jaką powinien kroczyć by osiągnąć spełnienie. Dla Arystotelesa zaś i jego następców ciało realizuje cele, które wyznacza mu dusza jako siła i forma organizująca działania³⁵³.

W takiej wypełniającej antyczny świat Greków, szczególnej atmosferze łączącej w sobie wielorakość proponowanych dróg dochodzenia do ideału, rodzi się powiązana po największej chyba części z myślą arystotelesowską koncepcja *kalokagathii*³⁵⁴. Ta idea oparta na współzależności pojęć dobra i piękna (także fizycznego), rozumianych jako wzajemnie warunkujące się elementy złożonego układu etyczno-normatywnego, w zdaje się zyskiwać wyjątkową nośność przestrzeni działań artystycznych, stając się poniekąd siłą organizującą twórczość artystów, którzy zapewne dostrzegają w niej nie tylko okazję do samodoskonalenia się, ale również szansę zdobycia prestiżu.

Jako że „świat starożytnej Grecji był obyty z nagością”³⁵⁵, a „w publicznych łaźniach, w gimnazjonie, czy w czasie zawodów sportowych, wszędzie nagość męska



II. 29

**Myron, *Diskobol*, rekonstrukcja rzeźby
z V w. p. n. e.; Muzeum Narodowe,
Rzym**

³⁵³ H. Jaxa-Rożen, *Sztuka krytyczna jako refleksja nad estetyzacją ciała w kulturze współczesnej*, [w:] *Ciało cielesne*, dz. cyt., s. 61.

³⁵⁴ Arystoteles, *Etyka nikomachejska*, IX 8, 1168 b 27.

³⁵⁵ T. J. Craughwell, *Wielka księga sztuki*, dz. cyt., s. 54.

była rzeczą naturalną³⁵⁶, również w przestrzeni działań artystycznych można uznać typ przedstawienia, jakim jest akt męski za ten wybierany najchętniej i najczęściej, choć ścisła zależność zachodząca pomiędzy tematyką dzieła, a konkretnym jej przeznaczeniem, nie pozwala jednoznacznie uznać tej inklinacji za regułę.

Do najwybitniejszych rzeźbiarzy fazy klasycznej niewątpliwie zaliczany jest tworzący w Atenach Myron, specjalizujący się przede wszystkim w wolnostojących posągach bóstw oraz atletów, ujmowanych z niezwykłą dozą realizmu przy zastosowaniu doskonałej techniki. Te wymienione przed momentem mistrzowskie cechy dorobku artystycznego Myrona reprezentuje między innymi znana z zachowanej do dzisiaj kopii rzymskiej rzeźba *Dyskopol* [Il. 29], ukazująca zawodnika rzucającego dyskiem. Model został tutaj ujęty w dynamicznej pozie, bezpośrednio przed rzutem, a doskonale oddane mięśnie i ścięgna zawodnika zdają się tylko potwierdzać biegłość rzeźbiarza w skrupulatnym i realistycznym oddawaniu szczegółów anatomicznych³⁵⁷.

„Podobnie jak wszyscy artyści starożytnej Grecji, także Fidiasz był zafascynowany ludzkim ciałem. Nawet gdy rzeźbił odziane postacie, przez ich stroje, które wyglądają jakby były mokre, doskonale widać każdy mięsień, każdą część ciała”³⁵⁸ – pisze Thomas J. Craughwell. Efekty tejże fascynacji, o jakiej wspomina historyk sztuki w cytowanym wyżej fragmencie, a znajdującej swoje wyraźne odzwierciedlenie w eksplorowanej przez rzeźbiarza technice tzw. „mokrych szat” odnaleźć możemy między innymi w wykonanych przez Fidiasza (gr. Pheidias, ok. 490 – 420 p. n. e.) dla ateńskiej świątyni Partenon³⁵⁹ reliefach dekoracyjnych we frontonach oraz fryzie okalającym budowlę.

Idea łączenia piękna duchowego z cielesnym, jaka w znaczącym stopniu kształtowała mentalność Starożytnych Greków, niepomierny wpływ zdaje się mieć również na aktywność twórczą innego, wybitnego plastyka tego okresu – Polikleta

³⁵⁶ Tamże.

³⁵⁷ „(...) jeśli tzw. dedaliczne posągi, które musiały niedaleko odbiegać od archaicznych kurosów, robiły już na ludziach takie wrażenie (jakby zdolne były zerwać się z bazy i ruszyć między ludzi), to nic dziwnego, że kreacje Myrona oraz innych artystów z V wieku p.n.e. przemawiały do nich w sposób niezwykle realistyczny” – pisze K. Michałowski. K. Michałowski, *Jak Grecy tworzyli sztukę*, Warszawa 1986, s. 87

³⁵⁸ T. J. Craughwell, *Wielka księga sztuki*, dz. cyt., s. 52.

³⁵⁹ Za projekt świątyni patronki miasta Ateny Partenos budowanej w latach 447-432 p. n. e. obok Fidiasza odpowiadali architekci Kallikrates oraz Iktinos. J. M. Hurwit, *The Athenian Acropolis: History, Mythology, and Archaeology from the Neolithic Era to the Present*, Cambridge 1999, s. 154.

(I, Starszy; gr. Polykleitos), który w idealnych proporcjach ludzkiego ciała doszukiwał się najwyższego piękna, a prowadzone przezeń rozległe studia nad modelem doprowadziły go ostatecznie do stworzenia skrupulatnego kanonu opartego na module, jaki stanowiła szerokość palca u ręki³⁶⁰.

Stworzoną przez siebie teorię proporcji Poliklet wykorzystał między innymi podczas realizacji swoich najbardziej znanych dzisiaj posągów – *Doryforosa*³⁶¹ [Il. 30], a także *Diadumenosa* [Il. 31]. W obu tych przedstawiających młodych mężczyzn rzeźbach, zastosował Poliklet po raz pierwszy zasadę kontrapostu, polegającą na ustawieniu modelu w taki sposób, by cały ciężar ciała spoczywał na jednej nodze, podczas gdy druga pozostaje delikatnie wysunięta w tył. Uzyskany dzięki temu harmonijny rysunek linii całego ciała, jaki później zostaje powtórzony wielokrotnie w innych greckich posągach, świadczy wyraźnie o niesłabnącym zainteresowaniu aspektem cielesności, wykorzystywanym teraz do poszukiwania nowych typów przedstawień, które czyniły będą zadość ideałom wizualnej doskonałości³⁶².

Faza późnoklasycyzmu (po 404 p. n. e.) antycznej sztuki greckiej to czas kolejnych eksperymentów, jaki przynosi pewną wyraźną zmianę w zakresie plastycznego opracowywania postaci ludzkiej, a dzieje się to głównie za sprawą działającego w tym czasie Skopasa z Paros, który w swojej twórczości zrywa poniekąd z ustaloną już harmonią formy rzeźbiarskiej, proklamując nowy styl charakteryzujący się patosem oraz wyraźną ekspresją.

³⁶⁰ Stworzona przez Polikleita teoria proporcji oparta na wymienionym module, wskazywała konkretne wielkości poszczególnych części ciała i tak: głowa winna stanowić 1/8 wysokości modelu, stopa 1/6 tej wysokości, natomiast dłoń 1/10.

³⁶¹ Tak o posągu Polikleita pisał A. Maśliński: „Duch wypowiada się tu poprzez ciało, twarzy nie przypada jeszcze większa rola ekspresji niż reszcie korpusu. Rytmiczna, szlachetna architektura ciała, stanowiąca syntezę jego proporcji, owiana pewnym chłodem, właściwym szkole argiwo-sikijskiej, jako twór doskonały sam w sobie, pozostaje w idealnej równowadze z tym, co je łączy z naturą”. A. Maśliński, *Kontrapost jako kryterium humanizmu w sztuce*, [w:] „Roczniki Humanistyczne” 1972 T. XX zeszyt 5, s. 54.

³⁶² Zob. Tatarkiewicz W., *Historia estetyki*, t. 1: *Estetyka starożytna*, Warszawa 1988, s. 20 „Kontrapost jest tu nie tylko najwyraźniejszą i przyczyną sprawczą ruchu ożywiającego postać i nie tylko prototypem konwencji artystycznej na przyszłość. Stał się on decydującym środkiem wyrazu majestatycznej godności człowieka, co w połączeniu z wysokimi wartościami klasycznej formy złożyło się na posąg heroizujący i idealizujący człowieka”. A. Maśliński, *Kontrapost jako kryterium humanizmu w sztuce*, [w:] „Roczniki Humanistyczne” 1972 T. XX zeszyt 5, s. 53.

Założenia tego nowego stylu realizuje Skopas między innymi w rzeźbie pod tytułem *Szalejąca menada* lub *Bachantka* [Il. 32], przedstawiającej postać kobiecą w dynamicznej pozie, odchyloną w tył z klatką piersiową znacząco wysuniętą w przód, głowa kobiety zadarta do góry ukazuje wyraźną linię szyi, a całe ciało układa się na kształt litery „s”. Ekspresyjnego charakteru rzeźbie dodatkowo dodają szczegółowo rzeźbione opadające na plecy postaci długie loki oraz ściśle przylegające gorsu szaty, które niby rozwiane przez wiatr prawie całkowicie odsłaniają lewy bok modelki. Posąg ten zdaje się być w związku z tym bezpośrednią zapowiedzią pewnej rewolucji w zakresie przedstawiania postaci kobiecych w sztuce greckiej, które w odróżnieniu od rzeźb wykonywanych na podstawie męskiego modelu zawsze przedstawiane były w okrywających ciało szatach³⁶³, dodatkowo przyozdabiane makijażem oraz biżuterią.



Il. 30
Poliklet, *Doryforos* – kopia
rzymska, ok. 450-440 r. p. n. e.



Il. 31
Poliklet, *Diadumenos* – kopia,
ok. 100 r. p. n. e.; Narodowe Muzeum
Archeologiczne, Ateny

Rywalizujący ze Skopasem Praksyteles (ok. 370 – 300 p. n. e.) jest natomiast tym, który jako pierwszy wprowadza do greckiej rzeźby pełny akt kobiecy, a dzieje się to przy

³⁶³ J. Boardman, *Sztuka grecka*, Toruń 2008, s. 158. „ (...) ukazana przez artystę nagość, za pomocą której heroizowano bogów, wojowników i śmiertelników, stanowiła naturalny sposób wyrażenia zachwyty Greków dla doskonale zbudowanego ciała mężczyzny (...). Nagość kobieca w rzeźbie jest wyidealizowana (...) i upłynęło wiele czasu, zanim cechy kobiecości wydobyły się spod maski klasycznej”. Tamże.

okazji realizacji posągu *Afrodyty z Knidos* [Il. 33], jaki dzisiaj jest nam znany wyłącznie z wielu istniejących kopii. Do wykonania rzeźby Praksyteles wybrał modelkę o kobiecych, pełnych kształtach³⁶⁴ – dziś wiadomo, że była nią najprawdopodobniej hetera Fryne. Postać została ukazana w kontrapoście, z głową odchyloną w lewą stronę, włosy zostały starannie ufryzowane i spięte w kok. Pomimo awangardowego w istocie podejścia rzeźbiarza do tematu przedstawienia, dzieło to nie reprezentuje bynajmniej równej swobody, z jaką traktowane były w sztuce greckiej akty męskie – postać Afrodyty dłuta Praksytelesa gestem prawej dłoni przysłania wzgórek łonowy, zyskując tym samym miano „skromnej Wenus” (*Venus pudica*), jakim określa się taki typ przedstawień³⁶⁵.



Il. 32

Skopas, *Szalejąca menada* lub *Bachantka* – kopia, ok. 330 r. p. n. e.; Staatliche Kunstsammlungen, Drezno

Il. 33

***Afrodyta z Knidos* – kopia renesansowa Ippolita Buzzi, Palazzo Altemps, Rzym**

³⁶⁴ „Sztuka grecka obejmując coraz szersze kręgi szukała nie tylko nowości, ale i związku z życiem. Stąd w rzeźbie wzrost wyrafinowania, a zarazem narodziny nowego kierunku, nazywanego pięknym. Najznakomitszym jego przedstawicielem jest Praksyteles. (...) rzeźbił posągi bóstw pełne piękna młodości. Szczupłe kształty, wydłużone nogi, lekki kontrapost i swoboda ruchu nie są pozbawione zmysłowości” – pisze Estreicher. K. Estreicher, *Historia sztuki w zarysie*, dz. cyt., s. 135.

³⁶⁵ O tym szerzej Naumer-Pfau W., *Die Nackte Liebesgöttin: Aphroditestatuen als Verkörperung des Weiblichkeitsideals in der griechisch-hellenistischen Welt*, „Visible Religion” 1985-6 vol. 4/5, s. 205-34; Steuben von H., *Belauschte oder unbelauschte Göttin? Zum Motiv der Knidischen Aphrodite*, „Istanbuler Mitteilungen”, 1989 vol. 39, s. 535-46.

Szczegółowych badań nad proporcjami ciała ludzkiego podejmuje się w swojej pracy twórczej inny późnoklasyczny rzeźbiarz – Lizyp (gr. Lysippos), którego owe poszukiwania ostatecznie prowadzą do utworzenia nowego, wysubtelniejszego w stosunku do modelu Polikleto kanonu ludzkiego ciała³⁶⁶.

Pomimo wynikającej z przystosowywania do wypracowanej miary, pewnej pogłębiającej się ogólnej schematyzacji przedstawień³⁶⁷, twórczość Lizypa posiada swój charakterystyczny rys istotny ze względu na podejmowaną tu tematykę, jaką jest przecząca poniekąd temu co zostało przed momentem powiedziane widoczna dyspozycja rzeźbiarza w kierunku portretowego realizmu, zmierzającego do uchwycenia waloru charakterologicznego przedstawianej postaci, co zaobserwować możemy w żywo zakomponowanych scenach rzeźb takich jak *Sylen z małym Dionizosem* [Il. 34], *Hermes odpoczywający*, *Herakles Farnezyjski* czy *Apoksyomenos*.



Il. 34

**Lizyp, *Sylen z małym Dionizosem* (fragment) – kopia rzymska, II w. n. e.;
marmur, Muzea Watykańskie, Watykan**

³⁶⁶ Kanon Lizypa znacząco wysmuklał proporcje modelu w stosunku do obowiązującego wcześniej kanonu Polikleto poprzez zmianę wielkości głowy, która od tego momentu miała stanowić 1/9 wysokości całego ciała.

³⁶⁷ O ukształtowanym w Starożytnej Grecji obrazie ciała pisze bowiem Zerner między innymi: „(...) obraz ciała wyraziście ukształtowanego, stworzony w Grecji w V wieku p.n.e., jest wytworem umysłu, wynikiem analizy, przełożeniem na formę obserwacji prowadzonych na żywych ludziach, ale kierujących się specyficzną, zarazem organiczną i mechaniczną koncepcją ciała, która nie jest bynajmniej jedyną możliwą”. H. Zerner, *Spojrzenie artystów*, [w:] *Historia ciała. Tom 2: Od rewolucji do I wojny światowej*, dz. cyt., s. 82.

Schyłkowy etap antycznej sztuki greckiej – tzw. faza sztuki hellenistycznej (323 p. n. e. – 30 p. n. e.), przypada na okres panowania na terenie Grecji dynastii hellenistycznych, co nie pozostaje bez wyraźnego wpływu na twórczość plastyczną powstającą w tym czasie. Ciężar ciężkości przeniesiony został w tym czasie na interesy poszczególnych rodów panujących, które za cel stawiają sobie promowanie własnych imperiów dynastycznych. Zmienia się w związku z tym również sam cel sztuki, jaka wyrwana z rytualnej przestrzeni świątyni i krajobrazu publicznych obrzędów zdołała od tej pory prywatne domy i pałace³⁶⁸.

Za zmianami w przedmiocie przeznaczenia twórczości artystycznej szły z kolei wyraźne modyfikacje w zakresie przedstawień ciała, które przejęło rolę *sui generis* nośnika wielokulturowości tamtego świata – „portretowano (...) nie tylko królów, ale i dzieci, ludzi brzydkich i starych, często z różnych grup etnicznych, co odzwierciedlało różnorodność świata hellenistycznego”³⁶⁹.

Natomiast kiedy ostatnia dynastia hellenistyczna definitywnie uległa Rzymowi, cywilizacja ta chciała realizować swoje własne ambicje do mianowania się centrum kulturalnym świata starożytnego, choć przez długi czas jej sztuka jawnie i bezpośrednio czerpała (zwłaszcza w zakresie rzeźby i architektury) z istniejących wzorów klasycznych powstałych za czasów greckiej świetności³⁷⁰.

Jednak pomimo tej obecnej w sztuce Rzymian powszechnej praktyce, jaką było zwyczajne kopiowanie posągów greckich, to istnieje *de facto* pewien zasadniczy wyróżnik rzymskiej sztuki rzeźbiarskiej, objawiający się przede wszystkim w zakresie opracowywania detali, na jaki składa się wydatny „realizm szczegółów, takich jak zmarszczki i fałdy skóry, co ukazują marmurowe popiersia wybitnych Rzymian”³⁷¹.

Przy okazji omawiania wspomnianych kwestii, warto zwrócić uwagę również na niebywałą zręczność Starożytnych Rzymian do wykorzystywania sztuki w sferze działań politycznych – wszelkie zabiegi służące gloryfikacji władzy, uzewnętrzniające się między innymi w publicznych monumentach czy pamiątkowych monetach, do celów

³⁶⁸ *Sztuka od malarstwa jaskiniowego do sztuki ulicznej*, red. S. Farthing, przeł. P. Lewiński, M. Szubert, Warszawa 2010, s. 51.

³⁶⁹ Tamże.

³⁷⁰ K. Estreicher, *Historia sztuki w zarysie*, dz. cyt., s. 161.

³⁷¹ *Sztuka od malarstwa jaskiniowego do sztuki ulicznej*, dz. cyt., s. 63.

propagandowych niejednokrotnie wykorzystują także motyw ciała, które ukazane w odpowiednim otoczeniu i pozie sprzyja utrzymaniu pozytywnego wizerunku władcy, a co za tym idzie – również szacunku wśród poddanych.



II. 35

Pomnik konny Marka Aureliusza, autor nieznany, 175 r.; 3,4 m, Kapitol, Rzym

„Cesarzy i ich rodziny ukazywano we władczych pozach, prowadzących armię w scenach bitewnych albo triumfalnych, rozdających żywność ubogim, a popularnym tematem był cesarz zwracający się do tłumu (tzw. *adlocutio*)”³⁷² – czytamy w *Sztuce od malarstwa jaskiniowego...*

*

W ścisłym związku z obszarem praktyk cielesnych pozostaje rozwijająca się na obszarze Cesarstwa Rzymskiego sztuka wczesnochrześcijańska. Zwyczaje pogrzebowe obecne w politeistycznym społeczeństwie rzymskim, dopuszczające zarówno grzebanie, jak i całopalenie zwłok, które stało się z czasem dominującym wśród Rzymian typem pochówku³⁷³, zasadniczo klóci się z przyjętym przez pierwszych chrześcijan modelem okazywania czci zmarłym³⁷⁴.

³⁷² Tamże.

³⁷³ Por. J. Woźniak, *Niechrześcijańskie źródła liturgii pogrzebu i kultu zmarłych wczesnego chrześcijaństwa*, „Teologia i Człowiek” 2016 nr 2, s. 138.

³⁷⁴ Por. R. Pierskała, *Kremacja ciała i pogrzeb katolicki*, „Studia liturgiczne” 2012 nr 8, s. 80-81. „Nie należy niszczyć gwałtownie rzeczy poświęconej i należącej mistycznie do Chrystusa. Należy ją pozostawić

W związku z potrzebą zorganizowania systemu ułatwiającego grzebanie ciał w okolicznościach początkowo zdecydowanie niesprzyjających swobodnemu sprawowaniu kultu³⁷⁵, powstały katakumby – podziemne pomieszczenia, w których nie tylko chowano zmarłych, ale również aranżowano spotkania wspólnoty³⁷⁶.

Będące pierwotnie w zasadzie jedynymi możliwymi przestrzeniami realizowania praktyk religijnych, stały się również miejscami, w których rozwija się powiązana z wierzeniami plastyka zarówno figuralna jak i symboliczna, która z racji niewykształconych jeszcze własnych wzorów, w zakresie motywów korzystała z dorobku sztuki greckiej oraz rzymskiej, czego efektem jest dość swobodne przemieszanie w jej obrębie motywów pochodzących zarówno z wierzeń chrześcijańskich jak i z mitologii³⁷⁷.

W zakresie reprezentacji motywu ciała w plastyce pochodzącej z tego okresu na uwagę zasługuje przede wszystkim pełno postaciowe przedstawienie Chrystusa jako Dobrego Pasterza [Il. 36], które ukazuje młodego mężczyznę wśród stada owiec lub z jagnięciem na ramionach, a całość kompozycji i zastosowanych środków nawiązuje do sposobu przedstawiania bogów greckich, w szczególności Apollina³⁷⁸.

Pierwsi twórcy chrześcijańscy z reguły posługiwali się niedbałą plamą, a pospieszny, szkicowy sposób malowania przekładał się na obecne w tworzonych wizerunkach częste błędy anatomiczne. Wynikają one też pośrednio z konkretnego przeznaczenia tej twórczości – artyści mieli za zadanie przedstawiać prawdy wiary i kierować myśli wiernych ku Bogu, miast skupiać uwagę na wyglądzie zewnętrznym postaci. Precyzji w oddawaniu wizerunków nie sprzyjało również samo usytuowanie tego

naturalnemu rozkładowi, tym bardziej, jeśli rozkład ten ma głębszy sens” – pisze Franciszek Stopniak, F. Stopniak, *U źródeł chrześcijaństwa. Archeologia*, Warszawa 1982, s. 50.

³⁷⁵ Por. J. Grzeszczak, *Christus philosophicus jako aktualne przesłanie sztuki wczesnochrześcijańskiej*, [w:] „Filozofia chrześcijańska” 2009 t. 6, s. 36.

³⁷⁶ Por. J. A. Jungmann, *Liturgia pierwotnego Kościoła do czasów Grzegorza Wielkiego*, przeł. T. Lubowiecka, Kraków 2013, s. 227.

³⁷⁷ J. Grzeszczak, *Christus philosophicus jako aktualne przesłanie sztuki wczesnochrześcijańskiej*, [w:] „Filozofia chrześcijańska” 2009 t. 6, s. 32. Zob. także A. P. Frutaz, *I cimiteri antichi di Roma*, [w:] J. Lebreton, J. Zeiller, *Storia della Chiesa*, t. II, *Dalla fine del II secolo alla pace costantiniana (313)*, Cinisello Balsamo (Milano) 1995, s. 691; F. Gerke, *Christus in der spätantiken Plastik*, s. 5.

³⁷⁸ Por. J. A. Ostrowski, *Fragment sarkofagu z wizerunkiem Dobrego Pasterza*, [w:] *Egipt, Grecja, Italia...: zabytki starożytne z dawnej kolekcji Gabinetu Archeologicznego Uniwersytetu Jagiellońskiego*, red. J. Śliwa, Kraków 2007, s. 289.

malarstwa w katakumbach, które słabo oświetlone nie mogły stać się miejscem szczególnej kontemplacji sztuki.

Kontynuację tego typu przedstawiania, opartego na wzorach postaci greckich i rzymskich obserwujemy także w późniejszym okresie, bo jeszcze na przełomie IV i V wieku kiedy z większym natężeniem rozwija się technika mozaiki, jaka na terenie cesarstwa zachodnio rzymskiego przesycona jest dość charakterystyczną, pogańską rodzajowością.

Ta tradycja sięgania po wzory klasyczne powoli jednak zanika, zwłaszcza na obszarach wschodnich Cesarstwa Rzymskiego w związku z poważnymi zmianami w jego strukturze administracyjnej, wynikającymi najpierw z podziału na dwa pomniejsze państwa w połowie IV w. n. e., a następnie zdobycia Rzymu (stolicy cesarstwa zachodniego) przez Wandalów (450).



II. 36

***Chrystus jako Dobry Pasterz, autor nieznany,
III w. n. e.; Katakumby św. Pryscylli, Rzym***

Tym samym, insygnia władzy zostały odesłane na wschód do Konstantynopola, a ten stał się od tego momentu głównym ośrodkiem rozwoju kultury i sztuki. Na przestrzeni około tysiąca lat wielowątkowej ewolucji plastyki na tym terenie, tradycja grecka i rzymska podlegały ciągłym zmianom stylistycznym i treściowym odznaczającym się „wschodnim umiłowaniem alegorii”³⁷⁹, aby w końcu stracić na

³⁷⁹ *Sztuka od malarstwa jaskiniowego do sztuki ulicznej*, dz. cyt., s. 72. „Antyk, zwłaszcza od okresu hellenistycznego, posługiwał się w literaturze i w sztuce alegorią, tzn. takimi motywami i obrazami, które oprócz swego dosłownego znaczenia miały jeszcze znaczenie inne odnoszące się do pojęć ogólnych i idei abstrakcyjnych. (...) Część takich alegorycznych motywów przejęła sztuka chrześcijańska, powstająca od

znaczeniu w obliczu intensyfikującej się roli chrześcijaństwa i jej kluczowego wpływu na twórczość artystyczną powstającą na tym obszarze. Ukształtowany na podstawie tych dokonujących się zmian kulturowych w obrębie cesarstwa wschodniego styl bizantyjski, posiada kilka zasadniczych wyróżników, jakie zwłaszcza w kontekście omawianego motywu ciała zasługują na krótkie omówienie.

Twórcom bizantyjskim przyświecała bowiem chęć przedstawienia niematerialnej idei Boga, w ponadczasowej przestrzeni bożego majestatu uczestniczyli wcielony Chrystus, a także pełniący rolę pośredników pomiędzy Bogiem a ludźmi Maryja, święci, męczennicy oraz ewangelści. Przedstawicielem Boga na ziemi był gloryfikowany w tej twórczości cesarz, jako eksponent boskiego pierwiastka. W celu usankcjonowania tak zorganizowanej koncepcji rzeczywistości, powstał w sztuce bizantyjskiej program dekoracji sakralnych, który silnie ustrukturyzowany zapewniać ma stałość emanującej na świat bezczasowej hierarchii³⁸⁰.

Z tej szczególnej doktryny wynika szczególna dyspozycja, która w zakresie formowania i przedstawiania ciał ludzkich w sztuce bizantyjskiej dąży do swoistej formalnej ich dematerializacji – „realizm klasycyzmu zastąpiła sztuka bardziej abstrakcyjna i dekoracyjna, gdzie lśniące barwy i bogata symbolika tworzyły mistyczną aurę przekonującą do ortodoksyjnej dogmatyki”³⁸¹.

Chyba najpełniejszą w sztukach plastycznych wykładnię tych dogmatów odnajdziemy w Bizancjum w technikach malarstwa monumentalnego tj. freskach, a zwłaszcza mozaikach, imponujących wielkim bogactwem detalu i kolorystyki. Te wymienione przed momentem unikalne cechy, zaobserwować możemy między innymi w pracach zdobiących ściany bazyliki San Vitale w Rawennie³⁸².

początków III wieku”. B. Filarska, *Typiczne przedstawienia Eucharystii w ikonografii IV wieku*, [w:] „Roczniki Humanistyczne” 1987 t. 35 zeszyt 4, s. 37.

³⁸⁰ „Bizantyńskie pojmowanie piękna dotyczyło też silnego poczucia hierarchii. Wizerunek Chrystusa, którego twarz przez wieki stawała się coraz bardziej brodata i dojrzała, patrzącego wprost na oglądającego, zawsze przyciągała uwagę. Inne postaci stojące obok lub niżej, odpowiednio do rangi, ilustrowały główny dogmat chrześcijaństwa o zależności jedności i wielości. Dwuwymiarowość tych obrazów i uszeregowanie postaci umacniało przekonanie o uspokajająco stałej naturze tych relacji”. Tamże, s. 75.

³⁸¹ *Sztuka od malarstwa jaskiniowego do sztuki ulicznej*, dz. cyt., s. 72.

³⁸² „Mozaikarze greccy, wybitni specjaliści, ozdobili kościoły San Vitale i San Apollinare Nuovo w latach 526 – 550 (...) dekoracja ta miała także swój charakter polityczny. (...) «Żaden z kościołów w Italii nie jest podobny do tego, pod względem architektury i urządzenia» – napisał starożytny historyk Rawenny Andrea Agnello”. K. Estreicher, *Historia sztuki w zarysie*, dz. cyt., s. 205.

Mozaika przedstawiająca *Procesję cesarza Justyniana* (547), znajdująca się na ścianie bocznej prezbiterium tejże bazyliki ukazuje cesarza jako Boskiego Pomazańca, który przedstawiony w koronie otoczonej nimbem stoi w otoczeniu dworzan, dostojników kościoła oraz wojska. Wszystkie postacie tworzące strukturę przedstawienia zostały ujęte hieratycznie, sztywno³⁸³, wyraźnie widoczny jest tu brak trójwymiarowości i głębi. Całość kompozycji wydaje się być odrealniona, idealizowana, postacie okrywają długie szaty, a ich twarze w zasadzie pozbawione są mimiki i ekspresji. Figury tylko lekko dotykają stopami podłóża, przez co wydają się niejako unosić nad ziemią. Całość kompozycji znajduje się na gładkim, złotym tle, które dodatkowo podkreśla beczasowy charakter całego przedstawienia.

Drugim, istotnym z punktu widzenia podejmowanej tematyki typem przedstawień charakterystycznym dla sztuki bizantyjskiej są ikony, a więc obrazy sakralne z wizerunkami świętych, często wykorzystywane podczas indywidualnej modlitwy i będące przedmiotem szczególnej czci wśród wiernych. Jednocześnie zdają się owe przedstawienia być jaskrawym przykładem napięć, wywoływanych przez systematyczne wykorzystanie obrazów ciała w sztuce, które w tym przypadku stało się zarzewiem poważnego sporu religijnego o podłożu doktrynalnym³⁸⁴.



Il. 38
Procesja Cesarza Justyniana,
VI w. n. e.; mozaika,
Bazylika San Vitale, Rawenna

³⁸³ „Wnętrze postaci, duchowe cechy, irracjonalne postawy były przedstawione za pomocą frontalności i nieruchomości, co można dostrzec w jakby nierealnym przedstawieniu postaci” M. D. Matczak, *Tożsamość upamiętniona w przedstawieniach świętych. Przykład wczesnochrześcijańskich mozaik w Rotundzie w Salonikach w Grecji*, [w:] „FOLIA PRAEHISTORICA POSNANIENSIA” 2016 T. XXI, s. 328.

³⁸⁴ L. Steinberg, *Seksualność Chrystusa. Zapomniany temat sztuki renesansowej*, przeł. M. Salwa, oprac. M. Walczak, Kraków 2013, s. 199.

Okres ikonoklazmu, rozpoczęty w 726 roku edyktem cesarza Leona III, który to tekst jednoznacznie potępiał figuralną sztukę religijną oraz kult tego typu obrazów³⁸⁵, przyniósł ze sobą falę niszczenia utrwalanych na ikonach wizerunków, jakie dodatkowo pogłębiło antagonizm utrzymujący się na linii pomiędzy Rzymem, a cesarstwem wschodnim. Ci, których kwestie doktrynalne w całym sporze interesowały najmniej, a więc niższy kler oraz wierni zdają się ostatecznie wygrywać spór³⁸⁶, wyraźnie ukazując naturalną potrzebę odwoływania się do literalnych obrazów – do „dobrze znanych przedmiotów, które zmieniały bezosobową teologię w coś lokalnego i osobistego”³⁸⁷.

Ów proces przyswajania teologicznej doktryny za pomocą obrazu³⁸⁸ odbywał się natomiast z zachowaniem niepodważalnych kanonów i zasad, służących utrzymaniu niezmienności duchowej czczonych wizerunków. Wywodziły się one z greckiego przedstawienia *Acheiropoieta* odwołującego się do obrazów powstałych bez udziału człowieka, a wyłącznie poprzez nadnaturalne boskie działanie³⁸⁹. W chrześcijaństwie początkowo oznaczające odcisnięty na tkaninie obraz twarzy Chrystusa, stało się wzorem dla wszystkich pojawiających się w późniejszym okresie ikon. Te wykonywane na desce przez artystów w różnych regionach Europy Wschodniej obrazy, kontemplowane i czczone swój sakralny charakter zawdzięczały malowanym sylwetkom Chrystusa, Matki Boskiej oraz innych świętych³⁹⁰.

³⁸⁵ R. Chamberlin, *Żli papieże*, przeł. A. Weseli-Ginter, Warszawa 2005, s. 13. (Zob. również M. Chudzikowska-Wołoszyn, *Początki sporów ikonoklastycznych w Bizancjum*, „Studia Elbląskie” 2006 nr 7, s. 79-89.)

³⁸⁶ M. Smorąg-Różycka, *Dziedzictwo Bizancjum*, [w:] „Białostockie teki historyczne” 2008 T. 6, s. 38. „Kultura bizantyńska stanęła w obliczu konfrontacji dziedzictwa hellenistycznego antropomorfizmu z apofatycznym charakterem teologii chrześcijańskiej. Przewycięzenie tego kryzysu, gdy 11 marca 843 roku, w «niedzielę ortodoksji», przyjęto sformułowane przez Sobór Nikejski precyzyjne oddzielenie czci oddawanej Bogu (*latreia*) od czci dla obrazów (*proskynésis schetiké*), oznaczało również, iż kultura bizantyńska mogła powrócić na antropocentryczną drogę swego rozwoju”. Tamże.

³⁸⁷ R. Chamberlin, *Żli papieże*, dz. cyt., s. 14.

³⁸⁸ „Rola obrazów było wyjaśnianie i przedstawianie głównych prawd wiary. (...) Sztuka chrześcijańska stała się swoistym medium między słowem pisanym a widzami. Miała przekraczać zmysły i zdolność rozumienia, lekceważyć rozsądek i intelekt” M. D. Matczak, *Tożsamość upamiętniona w przedstawieniach świętych. Przykład wczesnochrześcijańskich mozaik w Rotundzie w Salonikach w Grecji*, dz. cyt., s. 322.

³⁸⁹ *Acheiropoieta* [w:] *Sources for Byzantine Art History, Sources for Byzantine Art History, vol. 3, The Visual Culture of Later Byzantium (1081–c.1350)*, ed. F. Spingou, Cambridge 2022, s. XXVI.

³⁹⁰ *Sztuka od malarstwa jaskiniowego do sztuki ulicznej*, dz. cyt., s. 75.

Osoby przedstawiane na ikonach zawsze trwają w wiecznej modlitwie, ujęte są hieratyczne, przepełnione spokojem, prawie zawsze ukazane frontalnie, pozbawione zmysłowej cielesności. Wszystkie postacie oddawane są w sposób nienaturalny – powiększone oczy bez rzęs, małe usta pozbawione uśmiechu czy jakiegokolwiek grymasu, malowane płaską plamą i obwiedzione wyraźnym konturem – to jedne z podstawowych wyróżników tej formy malarstwa, skupionej przede wszystkim na unaocznianiu wewnętrznej harmonii człowieka widocznej w jego subtelnych gestach, na ukazywaniu duchowej doskonałości przedstawianej postaci.

Silne oddziaływanie bizantyjskiego malarstwa ikonowego na tereny Bułgarii oraz Rusi przyczyniło się również do nadzwyczajnego rozwoju tego typu malarstwa na wspomnianych obszarach i na przełomie XIV i XV wieku przeżywało tam swój rozkwit³⁹¹. Związane ściśle z dogmatyką prawosławną, utrzymane w nurcie mistycznym z wielką wagą przykładaną do symboliki światła, skupione było znacznie bardziej na procesie symbolizowania stanów duchowych portretowanych postaci, aniżeli oddawaniu tych wizerunków ze szczególną dbałością o ich poprawność anatomiczną. Bardziej emocjonalna treść tych dzieł górowała zasadniczo nad kwestiami technicznymi, czego efektem były znacznie wydłużone i cienkie postaci³⁹². Jak zauważa Samotyhowa:

„Sztuka bizantyjska odznacza się istotnie wielkim poczuciem stylu monumentalnego, lecz odgrodziła się od życia, od jego zmienności i bujności. To ją skazało na jednostajność (...)”³⁹³.

Dążenie do zachowania specyficznej stałości, będące chyba zasadniczym wyróżnikiem tej właśnie sztuki, wydatnie rzutuje także na wszelkie zabiegi dotyczące formowania ciała obecnego w teźże plastyce, która chłonąc dopuszczalne innowacje, zawsze dostosowuje je do ustalonych odgórnie metod.

*

³⁹¹ Tamże.

³⁹² Tamże.

³⁹³ N. Samotyhowa, *Malarstwo zachodnio-europejskie. Popularny zarys rozwoju form malarskich od katakumb do połowy XX wieku*, dz. cyt., s. 48.

„Państwo, miasto, Kościół, uniwersytet, ludzkość... w średniowieczu ciało staje się metaforą”³⁹⁴ – pisze w swojej *Historii ciała w średniowieczu* Jacques Le Goff, akcentując przynależność kategorii cielesności do sfery życia społecznego, w którym będąc jedną z centralnych figur zachowuje funkcję afektywnej siły organizującej działania. Jednocześnie płynąca z nacechowanego religijnie światopoglądu chęć kontrolowania, reglamentacji i kodyfikacji ciała charakterystyczna dla kultury średniowiecznej³⁹⁵, objawia się zwłaszcza w przemawiających do zbiorowej świadomości obrazach, których najpierwszym i najbogatszym źródłem jest Biblia.

Jak zauważa F. M. Rosiński w tekście *Antropologia biblijna ciała i cielesności*, nie sposób przecenić zawartych w Biblii różnorodnych koncepcji związanych z ciałem ludzkim – począwszy od antropogenezy, a na kwestiach eschatologicznych kończąc – jakie stały się źródłem dalekosiężnego wpływu zarówno na teologię i moralność chrześcijańską, jak i całą kulturę oraz sztukę³⁹⁶.

Ta ostatnia zasadniczo asystuje rozwojowi teologii, umożliwiając zbiorowości przyswajanie dogmatycznych treści przy pomocy plastycznie klarownego obrazu³⁹⁷. Po zaniku umiejętności w zakresie plastyki figuralnej, będącego skutkiem upadku Cesarstwa Rzymskiego, około XI w. nastąpiło swoiste odrodzenie rzeźby figuralnej nieodłącznie związanej z architekturą świątyń, natomiast treść dydaktyczna tych rzeźb determinuje ich ulokowanie przede wszystkim w tympanonach, ościeżach, archiwoltach portali, kapitelach kolumn czy zwornikach³⁹⁸.

W kwestii analizowanego motywu ciała, warto zwrócić uwagę przede wszystkim na fakt, iż ma ono w rzeźbie przełomu XI i XII wieku swoją dość specyficzną formę, jaką cechują antynaturalistyczna deformacja oraz swobodne traktowanie sylwetki, nadające prezentowanym postaciom dużej ekspresji. Bardzo charakterystycznym, formalnym

³⁹⁴ J. Le Goff, N. Truong, *Historia ciała w średniowieczu*, dz. cyt., s. 137.

³⁹⁵ Tamże, s. 115.

³⁹⁶ F. M. Rosiński, *Antropologia biblijna ciała i cielesności* [w:] *Ciało cielesne*, dz. cyt., s. 63.

³⁹⁷ O znaczeniu wizualizacji w społeczeństwie średniowiecznym Le Goff i Truong piszą: „W tym społeczeństwie, silnie zrytualizowanym, gesty – ręce modlitewnie złożone, pocałunek wasalnego hołdu, przyrzeczenia i umowy ustne – poruszenia i pozycje ciała są samym sednem życia społecznego”, J. Le Goff, N. Truong, *Historia ciała w średniowieczu*, dz. cyt., s. 121.

³⁹⁸ N. Samotyhowa, *Malarstwo zachodnio-europejskie. Popularny zarys rozwoju form malarskich od katakumb do połowy XX wieku*, dz. cyt., s. 50.

aspektem tej sztuki jest tak zwane prawo ram³⁹⁹, polegające na dopasowywaniu figur do powierzchni, którą mają wypełniać, z czego bezpośrednio wynikają wysoce swobodne wydłużenia oraz deformacje przedstawianych ciał ludzkich.



Il. 39

Gislebertus, *Ważenie dusz* – fragment tympanonu z fasady zachodniej w Autun; rzeźba kamienna

Te charakterystyczne cechy odnajdziemy na przykład w kompozycji znajdującej się w fasadzie zachodniej katedry w Autun, ilustrującej scenę *Sądu Ostatecznego*, która zintensyfikowana została we fragmencie przedstawiającym ważenie dusz [Il. 39]. Zarówno dokonujące owych pomiarów postacie archaniołów czy diabłów wyobrażonych w postaci fantastycznych stworów, jak i dusz skulonych w oczekiwaniu na zważenie opracowane zostały dość powierzchownie, zrytmizowane i zunifikowane poprzez wpisanie w podobne geometryczne kształty.

Dominację aspektu treściowego, afirmującą formułę perswazji wiążącej emocjonalnie odbiorcę, jaka zdaje się być jedną z najbardziej charakterystycznych cech rzeźby romańskiej i jednocześnie warunkuje pewną schematyzację tych przedstawień widoczną w opracowaniu ciał ludzkich, możemy zaobserwować także w innej kompozycji, jaka pierwotnie znajdowała się w portalu północnym opisywanej wyżej katedry. Tematem tego przedstawienia jest scena dopuszczenia się przez Ewę grzechu pierworodnego [Il. 40]. Jak możemy zauważyć, jest to nade wszystko postaci

³⁹⁹ Określenie sformułowane przez H. Focillon (*L'art des sculpteurs romans*, Paris 1911).

uproszczona, uwagę zwraca duża geometryzacja form, anatomiczna deformacja i ogólnikowość w opracowaniu.



II. 40

Gislebertus, *Ewa w scenie grzechu pierworodnego*, ok. 1130 r.; rzeźba kamienna, pierwotnie portal północny Katedry św. Łazarza, obecnie Musée Rolin, Autun

Postać została przedstawiona w akcie, dość schematycznie ukazane są jej piersi, natomiast duża część ciała została przysłonięta centralnie umiejscowionym, szczegółowo opracowanym motywem roślinnym. Ewa ukazana w momencie zrywania owocu z głową odwróconą w przeciwnym kierunku grzech popełnia niby bezwiednie, natomiast jej prawa dłoń dotyka twarzy jakby w nagłym geście odkrycia tajemnicy, czyniąc z oblicza postaci najbardziej ekspresyjny fragment całego przedstawienia.

„W wieku XII przemiany ideowe towarzyszące przekształceniu klasztornej kultury romańskiej w miejską kulturę gotyku, przynosząc poszerzenie kręgu artystycznego poznania, wzbogaciły realistycznymi rysami pobożną wizję”⁴⁰⁰ – pisze Lech Kalinowski.

Widocznym wynikiem przeobrażeń dokonujących się w tym właśnie okresie jest jak na to wskazuje Kalinowski, w wyższym stopniu humanistyczna zarówno w wymowie jak i opracowaniu rzeźba gotycka, charakteryzująca się większą dozą realizmu oraz

⁴⁰⁰ L. Kalinowski, *Geneza piety średniowiecznej*, [w:] *Prace komisji historii sztuki*, t. 10, Kraków 1952, s. 160.

zaangażowaniem w proces artystycznej ekspresji⁴⁰¹. W tym okresie powraca zatem bardziej realistyczna postać ludzka, akcentująca zarówno fizyczne właściwości ciała, jak i emocje czy stany psychiczne ukazywanych postaci. Wertykalizm charakteryzujący te przedstawienia⁴⁰² uzupełnia pewna widoczna idealizacja ciała. Zwykle są to osoby o twarzach delikatnych i pięknych, mających odzwierciedlać duchową doskonałość przedstawianych postaci. W obszarze treściowym dominują tematy maryjne, sceny ze Starego i Nowego Testamentu oraz życia świętych.

Przykładem takiego bardziej naturalistycznego podejścia do kwestii opracowywania ciała ludzkiego, aniżeli miało to miejsce w przypadku rzeźby romańskiej może być scena *Nawiedzenia świętej Elżbiety* [Il. 41], znajdująca się w fasadzie katedry w Reims. Postacie Marii i Elżbiety zostały przedstawione w kontrapoście, zupełnie wolne od architektury, a ich drobniawo opracowane szaty w niektórych miejscach podkreślają kształt ciała. Charakteryzujące się dużą delikatnością formy, dokładnie rzeźbione twarze postaci zostały zestawione na zasadzie kontrastu – młode oblicze Marii stanowi przeciwwagę dla zniszczonej twarzy Elżbiety. Te odznaczające się cechy formalne w zakresie opracowania ciał modeli, pozwalają wysunąć przypuszczenie, iż rzeźbiarz wykonujący dekorację fasady musiał świetnie znać sztukę antyczną.

W I połowie XIV wieku coraz większym zainteresowaniem zaczyna się cieszyć wolnostojąca rzeźba drewniana, na co bezpośredni wpływ mają rozwijające się w tym czasie w Kościele prądy mistyczne. W związku z pojawiającymi się w tym zakresie specjalnymi potrzebami emocjonalnymi, zmierzającymi do „uzupełniania modlitwy

⁴⁰¹ „Plastyka gotycka, która w stosunku do arealistycznej romańskiej jest bliższa rzeczywistości” A. Maśliński, *Kontrapost jako kryterium humanizmu w sztuce*, [w:] „Roczniki Humanistyczne” 1972 T. XX zeszyt 5, s. 58.

⁴⁰² Ten bardzo charakterystyczny aspekt opracowywania między innymi postaci w sztuce średniowiecznej, zdaje się mocno korelować i wynikać z promowanych wówczas ideałów, między innymi czyniących ze sprawnego ciała szczególny instrument wizualizacji odpowiadającej mu duchowej cnoty – „(...) mimo to w XIII w. większość teologów uwydatnia pozytywną wartość doczesnego ciała. Święty Bonawentura podkreśla wielkie zalety postawy pionowej, która, z racji prymatu ruchu od dołu ku górze, koresponduje z ukierunkowaniem duszy ku Bogu”, J. Le Goff, N. Truong, *Historia ciała w średniowieczu*, dz. cyt., s. 7. O koncepcji wertykalizmu także w kontekście architektury gotyckiej pisał Max Dvořák w artykule *Idealizm i naturalizm w rzeźbie i malarstwie gotyckim*, [w:] *Max Dvořák i jego teoria dziejów sztuki*, dz. cyt., s. 43-152.

obrazowymi rozważaniami”⁴⁰³ utworzyła się swoista nisza, którą wypełnić mogła pojedyncza rzeźba przeznaczona do indywidualnego kultu.



II. 41

Scena nawiedzenia świętej Elżbiety (fragment), ok. 1230 r.; rzeźba kamienna, Cathédrale Notre-Dame, Reims

Naczelną cechą takich przedstawień dewocyjnych obszernie analizowanych w dziejach historii sztuki⁴⁰⁴, była duża swoboda w potraktowaniu tematu połączona z wydatną plastycznością przedstawienia⁴⁰⁵, które miało instynktownie przemawiać do odbiorcy. Jak bowiem zauważa Kalinowski, rzeźby te „wymagają kontemplacyjnego spojrzenia łączącego umysł ludzki w jedno z przedmiotem przedstawionym, są subiektywne, *opus operantis*”⁴⁰⁶.

⁴⁰³ L. Kalinowski, *Geneza piety średniowiecznej*, [w:] *Prace komisji historii sztuki*, dz. cyt., s. 160.

⁴⁰⁴ Zob. między innymi Dehio G., *Geschichte der deutschen Kunst II*, Text, 2. Berlin u. Leipzig 1923, s. 117-123; Pinder W., *Die dichterische Wurzel der Pieta* (Repertorium für Kunstwissenschaft XLII, Berlin u. Leipzig 1920 s. 145 – 153); Pinder *Die Pieta*; Stechow W., *Andachtsbilder gotischer Plastik*, Berlin 1923; Panofsky E., «*Imago Pietatis*». *Ein Beitrag zur Geschichte des «Schmerzmanns» und der «Afaria Afediatrix»* (Festschrift für Max J. Friedlander, Leipzig 1927, s. 264-268); Pinder, *Die deutsche Plastik vom ausgehenden Afittelalter bis zum Ende der Renaissance I*, s. 92-107.

⁴⁰⁵ Maśliński w tym kontekście podaje za T. Dobrowolskim termin „morfologicznego naturalizmu” charakteryzujący się dużymi skłonnościami do oddawania szczegółów w ramach rzeźbionych wizerunków (ręce, nogi, twarze) Por. A. Maśliński, *Kontrapost jako kryterium humanizmu w sztuce*, [w:] „Roczniki Humanistyczne” 1972 T. XX zeszyt 5, s. 58.

⁴⁰⁶ L. Kalinowski, *Geneza piety średniowiecznej*, [w:] *Prace komisji historii sztuki*, dz. cyt., s. 159. Wskazując na cechy charakterystyczne tych kompozycji rzeźbiarskich Kalinowski stwierdza:

Tematami tego typu rzeźbiarskich kompozycji są przede wszystkim naturalistycznie ukazane męka i śmierć Chrystusa, a także różnego rodzaju motywy związane z kultem maryjnym. Dominuje kilka rodzajów przedstawień.

Jednym z nich są tzw. krucyfiksy mistyczne, charakteryzujące się werystyczną, niekiedy nawet brutalną formą skupioną na mocnym wyeksponowaniu śladów cierpienia ciała. Tę opartą o hiperboliczny naturalizm strategię artystyczną obrazuje *Krucyfiks z Kolonii* (ok. 1304) [Il. 42] znajdujący się w kościele pod wezwaniem Najświętszej Marii Panny na Kapitolu. Będące osią całego przedstawienia przesadnie uwydatnione żebra Chrystusa, którego głowa swobodnie opada na prawe ramię, zostały dopełnione maksymalnie wychudzonymi kończynami o wyraźnie widocznych kościach i ścięgnach, które poprzez użycie barwnej polichromii nabierają dodatkowego dramatyzmu w okolicach ran.



Il. 42
Krucyfiks z Kolonii, ok. 1304 r.; rzeźba w drewnie, St. Maria in Capitol, Kolonia



Il. 43
Pietà z Corburga (Vesperbild), ok. 1360/1370 r.; rzeźba w drewnie, Die Kunstsammlungen der Veste Coburg, Coburg

„przedstawienia dewocyjne stoją poza potrzebami liturgicznego kultu; służą prywatnemu nabożeństwu wiernych; są poetyckimi wytworami pobożnej wyobraźni; izolowanymi treściami uczuciowymi”, Tamże.

Kolejnym typem rzeźb dewocyjnych są piety, a więc przedstawienia oznaczające w średniowieczu specyficzną kompozycję figuralną, na którą składa się postać siedzącej Marii oraz martwego Chrystusa, którego ta trzyma na kolanach⁴⁰⁷. W kwestii obecnego w tych przedstawieniach motywu ciała z reguły są one opracowywane w podobny sposób, dziedzicząc tendencje nadmiernej sugestywności w jego obrazowaniu, dodatkowo doposażając te kompozycje w duży ładunek emocjonalny związany z cierpieniem Marii, jakie przyjmuje tu ściśle somatyczną postać.

Okres późnego średniowiecza, naznaczony między innymi epidemiami dżumy oraz trądu przynosi narrację nacechowaną nie tylko strachem przed śmiercią, ale także innym rodzajem swoistej psychozy, jaką jest zdaniem Michela Lauwersa wiążąca się ze zgonem „utrata indywidualności”⁴⁰⁸. Z niej rodzą się potęgowane przez obrazy choroby surrealistyczne, lekceważące prawa biologii⁴⁰⁹ późnośredniowieczne wizje ciała, w swojej dydaktyce przybierające monstrualny wręcz charakter:

„(...) sztuka makabryczna obejmuje wszystkie formy przedstawień, zwłaszcza ikonograficznych. Freski, rzeźby, miniatury, sztychy czy karty do gry – obraz, ta «księga ubogiego», poraża umysły grozą śmierci i obrzydliwością trupa (...) widzimy wizerunek trupa, przypominający przechodniowi o pokorze i marności wszystkiego: «Wnet będziesz jako ja, ohydny trupem i pastwą dla robaków»”⁴¹⁰.

W przeciwstawie do tego (charakterystycznego zwłaszcza dla sztuki francuskiej) turpizmu eksploatującego cierpienia cielesne, jaki późnemu średniowieczu i jego moralistyce zawdzięcza swój inscenizacyjny charakter, sytuuje się obecna i równie żywa w kulturze średniowiecznej postawa głębokiej afirmacji cielesności, bezpośrednio

⁴⁰⁷ Pochodzący z języka włoskiego termin pieta odpowiada łacińskiemu *Pietas*, które jest skrótem nazwy *Domina Nostra de Pietate* (Nasza Pani łaskawa, współczująca). T. Dobrzeński, *Średniowieczne źródła Piety*, [w:] *Treści dzieła sztuki. Materiały sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki*, red. M. Witwińska, Warszawa 1969, s. 11, Zob. też *Pietà*, [w:] *Słownik sztuki*, red. K. Gabryś-Cichacz, M. Goras, A. Małygi, R. Marcinka, M. Myślińskiego, W. Rostworowskiej, A. Siwka, M. Trafas – Wołoszyn, Kraków 2008, s. 405.

⁴⁰⁸ M. Lauwers, [cyt. za:] J. Le Goff, N. Truong, *Historia ciała w średniowieczu*, dz. cyt., s. 105.

⁴⁰⁹ „Tak samo nowa sztuka, rodząca się ze średniowiecznych przedstawień śmierci, drwi sobie ze wszystkich biologicznych reguł; jest to sztuka makabryczna”. J. Le Goff, N. Truong, *Historia ciała w średniowieczu*, dz. cyt., s. 105.

⁴¹⁰ Tamże, s. 109, 110.

związana z kultem świętego Franciszka z Asyżu. Zogniskowana wokół zagadnienia cielesnej ascezy jednocześnie połączonej z głębokim szacunkiem do udręczonego ciała⁴¹¹, zyskuje tym samym intymny czy wręcz swojski wymiar, który staje się bliższy wiernym dzięki swojej naturalności.

Pozostające w obszarze ścisłego oddziaływania kultu tego świętego, nowe ośrodki malarstwa wcześniej ulegające wpływom bizantyjskim tj. Asyż, Siena czy Florencja z tego bardziej humanistycznego podejścia do kwestii cierpienia, zdają się czerpać bezpośrednio inspirację do zmiany formuł malarskich w zakresie stosunku do natury cielesności. Coraz bardziej widoczne „odchodzenie od ustalonych konwencji ku naturalizmowi”⁴¹², obecne w sztuce okresu *duoecenta*, a zwłaszcza *trecenta* i twórców takich jak Cimabue (właśc. Cenni di Pepo, 1240 – 1302)⁴¹³, Simone Martini (1284 – 1344) oraz Giotto (właśc. Angiolo di Bondone, ok. 1266 – 1337) istotnie wpływa na widoczną zmianę w postrzeganiu cielesnej konstrukcji, zapowiadając tym samym nadejście już innej epoki.

Innowacyjny charakter włoskiej szkoły XIII stulecia uwydatnia się zwłaszcza w malarskiej aktywności Giotta, którą na płaszczyźnie formalnej Guglielmo Della Valle komentuje w następujący sposób:

„Dzięki niemu symetria stała się doskonała, rysunek złagodniał, kolor zyskał na delikatności: ręce jeszcze za długie, stopy w szpic, które zdradzały grecki gust, ustąpiły miejsca bardziej realistycznemu widzeniu rzeczywistości”⁴¹⁴.

Dążenie do nadania bardziej żywotnego wyrazu malowanym przez siebie postaciom zrealizował artysta między innymi w olejnym obrazie *Tronująca Madonna (Maesta)* (ok. 1306 – 1310) [Il. 44], w którym Maria z Dzieciątkiem przedstawiona została w otoczeniu proroków oraz aniołów. Pierwotnie namalowane dla kościoła pod

⁴¹¹ Tamże, s. 8.

⁴¹² *Sztuka od malarstwa jaskiniowego do sztuki ulicznej*, dz. cyt., s. 75.

⁴¹³ O Cimabuem, w kwestii pojawiających się w jego twórczości innowacji F. Gambrelle pisze następująco: „ma odwagę malować z większą naturalnością; sceny komponuje tak, aby były ekspresyjne; zrywa z bizantyjskim, statycznym ujęciem postaci”, F. Gambrelle, *Giotto prekursorem nowożytnej perspektywy*, [w:] „Wielcy malarze” 1999 nr 31, s. 29, 30.

⁴¹⁴ G. Della Valle [cyt. za:] „Wielcy malarze” 1999 nr 31, s. 26. Cytat najprawdopodobniej pochodzi z publikacji Guglielmo Della Valle pt. *Lettere sanesi del padre m. Guglielmo della Valle ... sopra le belle arti. Roma, Generoso Salomoni, Vol. 2, 1785.*

wzywaniem Wszystkich Świętych we Florencji, to wielkoformatowe dzieło Giotta wybitnie zdradza już pewne cechy renesansowe przejawiające się przede wszystkim w zindywidualizowanym, portretowym ujęciu przedstawionych na płótnie osób. Zgrabnie połączone z malowanymi z profilu sylwetkami portrety w trzech czwartych stanowią tło do górującej nad całością przedstawienia wyjątkowo kobiecej twarzy Madonny. Precyzyjnie zarysowane usta są tutaj lekko uchylone ukazując zęby. Wynikająca z ułożenia głowy w pozycji trzy czwarte realistycznie ukazana została również pewna asymetria twarzy. Uwagę zwraca też dokładne, charakteryzujące się większą trójwymiarowością opracowanie włosów postaci, a także dłoni Madonny przytrzymująca Dzieciątka, jaka przywołuje na myśl kształty z późniejszych o ponad stulecie realizacji Leonarda da Vinci.



Il. 44

**G. di Bondone, *Tronująca Madonna*
(*Maesta*), ok. 1306 – 1310 r.; tempera
na desce, 325 × 204 cm, Uffizi Gallery,
Florencja**

Fabienne Gambrelle, analizując religijnie umotywowaną twórczość malarską Giotta z jednoczesnym wskazaniem na jej oryginalność w zakresie obrazowania ciała ludzkiego stwierdza:

„Głęboka wiara Giotta wyraża się nie w «odcieśnieniu» postaci, lecz w nadaniu im intensywnej ekspresji. Giotto obdarza Chrystusa i świętych cielesną, fizyczną siłą, lecz równocześnie potrafi sprawić, że bije od nich szczególny wewnętrzny blask”⁴¹⁵.

*

Nieodłącznie związana z działalnością artystyczną Giotta Florencja staje się w wieku XV najważniejszym ośrodkiem kulturalnym w Europie, gdzie rodzą się idee renesansowego humanizmu⁴¹⁶. W sztuce rozpoczyna się intensywny okres doskonalenia rysunku z natury, światłocieniowego modelunku oraz zgłębiania zagadnień perspektywy. Te biorące swój początek z uprzywilejowanej wówczas pozycji dociekań naukowych, radykalne zmiany w sposobie opracowywania przestrzeni, realizują się równoległe z poszukiwaniem większego realizmu w modelowaniu umieszczonego w tej właśnie przestrzeni ciała.

Wyraźne efekty dokonującej się w tym czasie transformacji reprezentuje w okresie *quattrocenta* między innymi twórczość Masaccia (właśc. Tommaso di Ser Giovanni di Simone, 1401 – 1428), który odrzucił tradycję gotyku i sięgnął w swoim malarstwie po środki, które nie tylko definiują nowe rozumienie perspektywy⁴¹⁷, ale także na nowo odkrywają i odsłaniają fizyczność ciał.

Pisząc o artyście, Giorgio Vasari szczerze podziwia między innymi plastykę i nadzwyczajną delikatność aktu, będącego częścią *Chrztu neofitów*, a wchodzącego w skład dekoracji florenckiej Kaplicy Brancaccich (freski realizowane przez artystę w latach 1424 – 1426), natomiast pełnię możliwości twórczych w zakresie specyficznego opowiadania ciałem zdaje się osiągać Masaccio w *Wygnanii z raju* [Il. 45].

Ilustrujące newralgiczny moment wymierzania kary pierwszym ludziom dzieło Masaccia, w zgoła oszczędnej formie ma moc akcentowania fizycznego charakteru emocji i uczuć portretowanych postaci. Choć figury ciał malowanych przez artystę

⁴¹⁵ F. Gambrelle, *Krucyfiks z Kościoła Santa Maria Novella*, [w:] „Wielcy malarze” 1999 nr 31, s. 7. Zob. też Flores d’Arcais F., *Giotto*, New York 2016.

⁴¹⁶ „Renesans włoski dzieli się na dwa okresy: wczesny (1400 – 1500) we Florencji i renesans pełny albo rozwinięty, po roku 1500 do 1530, który główne oparcie znajduje w Rzymie” K. Estreicher, *Historia sztuki w zarysie*, dz. cyt., s. 399

⁴¹⁷ Zob. J. Andrews Aiken, *The Perspective Construction of Masaccio's "Trinity" Fresco and Medieval Astronomical Graphics*, [w:] „Artibus et Historiae” 1995 nr 31, s. 171-187.

wydają się tu jeszcze dosyć ciężkie, to jednocześnie w chwili przeżywanego dramatu są na wskroś realistyczne⁴¹⁸. W *Historii ciała* Jacques Gélis zaznacza: „Ciało jest stałym odniesieniem dla ludzi wieków nowożytnych, ponieważ znajduje się w centrum tajemnicy chrześcijaństwa”⁴¹⁹.



II. 45

**Masaccio, *Wygnanie z raju*, ok. 1424 – 1426 r.; fresk,
Santa Maria del Carmine, Mediolan**

To żywe zainteresowanie zmieniającym bieg historii momentem gdy ciało staje się Słowem⁴²⁰, zdaje się w dużej mierze determinować religijną tematykę dzieł

⁴¹⁸ „(...) bardzo ludzkie, wyrażają wewnętrzny wstrząs i nieszczęście natury ludzkiej” – tak o postaciach Adama i Ewy z fresku Massaccia pisze Karol Estreicher, K. Estreicher, *Historia sztuki w zarysie*, dz. cyt., s. 409.

⁴¹⁹ J. Gélis, *Ciało, Kościół i sacrum*, [w:] *Historia ciała. Tom 1: Od renesansu do oświecenia*, red. Georges Vigarello, przeł. T. Stróżyński, Gdańsk 2015, s. 17.

⁴²⁰ Tamże, s. 20.

w pierwszej fazie renesansu, nie redukując przy tym zgodnej z duchem epoki fascynacji materialnością przedstawianego w tej twórczości ciała, podlegającego wszelkim prawom natury.

O takim *explicite* analitycznym podejściu świadczyć może między innymi artystyczna działalność pozostającego pod wpływem szkoły florenckiej Andrei Mantegni (1431 – 1506). Zwłaszcza na podstawie jego *Oplakiwania zmarłego Chrystusa* (ok. 1466) [Il. 46] zaobserwować możemy skłonność artysty do stosowania nowatorskich metod, służących uzyskaniu wyrazistego efektu plastycznego.



Il. 46

A. Mantegna, *Oplakiwanie zmarłego Chrystusa*, ok. 1466 r.; olej i tempera na płótnie, Palazzo Brera, Mediolan

Ciało Chrystusa stanowiące punkt centralny dzieła, wypełnia więcej niż jedną trzecią całej kompozycji, potęgując tym samym wrażenie bliskości czy wręcz namacalności ciała oddanego z drobiazgowym realizmem. Chrystus leżący na łożu ukazany został przez Mantegnę w dużym skrócie perspektywicznym – w efekcie ciało pozbawione tu wszelkiego hieratyzmu, a zarazem nieidealizowane przybliża najbardziej ludzki wymiar tajemnicy wcielenia.

We wczesnym okresie swojej twórczości, zdecydowanym spadkobiercą pewnej bujności form kultury antycznej, odcinającej się na tle uprzywilejowanego wówczas malarstwa religijnego jest rezydujący we Florencji Sandro Botticelli (ok. 1444/1447 – 1510). Jego emanujące mnogością barwnego detalu i ekspresyjnych kompozycji alegorie

czy sceny mitologiczne obrazują zainteresowanie artystów renesansowych również „bogactwem i pogodą życia”⁴²¹

Malarz, który „bez wątpienia podziela uczucie zamętu znamionujące epokę, lecz zamyka się w świecie własnej wrażliwości”⁴²² jak o nim pisał André Chastel, w dziełach chociażby takich jak *La Primavera* (ok. 1477) czy *Narodziny Wenus* (ok. 1485) gładkie i krągłe ciała postaci obdarowuje wewnętrzną energią, ukazując je w nieustającym rytmie tanecznym. Sztuka Botticelliego, „będąca samą kwintesencją ruchu”⁴²³ – jak ją określił Bernard Berenson, właśnie poprzez ten szczególny dynamizm ciał zdaje się wyrażać witalność wczesnorenesansowej optyki.



II. 47

S. Botticelli, *La Primavera*,

ok. 1477 r.; tempera na desce, 314 × 203 cm, Uffizi Gallery, Florencja

W XVI wieku w pełni rozwinięte już w sztukach plastycznych odrodzenie koncentruje się w nowych ośrodkach, takich jak Mediolan czy Wenecja wraz hegemonią

⁴²¹ K. Estreicher, *Historia sztuki w zarysie*, dz. cyt., s. 410.

⁴²² A. Chastel, [cyt. za:] „Wielcy Malarze” 1999 nr 41, s. 5. Zob. Chastel A. *Sztuka włoska t. I-II*, przeł. E. Bąkowska, Warszawa 1978.

⁴²³ B. Berenson, [cyt. za:] „Wielcy Malarze” 1999 nr 41, s. 9. O tym szerzej między innymi w Berenson B., *Italian Painters Of The Renaissance*, Whitefish 2011.

Rzymu w tym aspekcie⁴²⁴. Odkryte przez Gian Francesca Poggio Braccioliniego (1380 – 1459) starożytne dzieło *De architectura: libri decem* (prawdopodobnie 20/30 r. p. n. e.) autorstwa Witruwiusza, rozpowszechnione w druku już w uprzednim stuleciu zyskuje znacznie na popularności, stając się wziętym podręcznikiem z zakresu architektury i sztuki.

Wśród renesansowych artystów niezwykłą nośność zdobywa powyższy tekst również w kontekście zawartej w nim architektonicznej koncepcji ciała ludzkiego, o której Daniel Arasse pisze:

„(...) w swojej doskonałości ciało wpisuje się w dwie doskonałe formy geometryczne: koło i kwadrat. Artyści nadają rozmaity postać owemu idealnemu ciału i autorytet tekstu Witruwiusza inspiruje wiele propozycji, w których ludzkie ciało staje się także modelem racjonalności (...)”⁴²⁵.

Sukcesorem tej starożytnej myśli, stanowiącej o ciele jako swoistym rudymencie geometrii jest między innymi Leonardo da Vinci (1452 – 1519), którego *Człowiek witruwiański* (1492) [Il. 48] stanowi jednoznaczny dowód szczególnego zainteresowania tym właśnie idealnym modelem cielesności. W swojej rozległej i wielowątkowej pracy twórczej da Vinci zdaje się zawsze od ciała wychodzić, wprzegając je w schemat badania naukowego pierwszeństwo w całym procesie przydając bodźcom ściśle zmysłowym:

„Wydaje mi się, że te nauki, których źródło nie leży w doświadczeniu, matce pewności, i które nie kończą się na doświadczeniu, to znaczy, których pochodzenie albo rozwój czy też cel nie zahaczają o żaden z pięciu zmysłów, są pełne błędów i niewarte zachodu”⁴²⁶ – pisał.

Prezentując korespondującą z ówczesnym duchem czasu postawę artysty i uczonego, w działalności plastycznej zdaje się zatem widzieć da Vinci część systemu poznawania świata, a wiara w możliwość uzyskania pewności naukowej na podstawie doświadczenia zmysłowego, prowadzi go do rozległych studiów rysunkowych

⁴²⁴ K. Estreicher, *Historia sztuki w zarysie*, dz. cyt., s. 399.

⁴²⁵ D. Arasse, *Ciało, wdzięk, wzniosłość*, [w:] *Historia ciała. Tom 1: Od renesansu do oświecenia*, dz. cyt., s. 386.

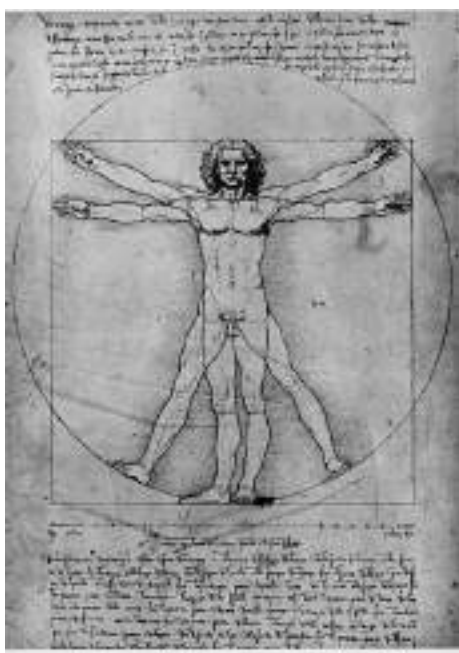
⁴²⁶ *Wielka kolekcja sławnych malarzy. Leonardo da Vinci 1452-1519*, Poznań 2017, s. 24.

i malarskich, w centrum których znajduje się traktowany jako „miara wszechrzeczy” człowiek.

Pogląd, iż był Leonardo faktycznym mistrzem rysunku z natury, zdaje się potwierdzać między innymi jego współpraca z profesorem anatomii Marcantonio della Torre (1481 – 1511), w trakcie której wykonuje setki studiów anatomicznych [Il. 49] do planowanej przez uczonego publikacji⁴²⁷.

Ta wyraźna pasja poznawcza artysty nie ogranicza się tu bynajmniej do samej tylko konstrukcji czy powierzchowności ciała, bowiem jego postawę twórczą cechuje głęboki humanizm, wsparty analizą ludzkiej psychiki. W tym kontekście artysta pisze:

„(...) dobry malarz, ukazuje dwie rzeczy: człowieka i jego wnętrze duchowe. Przedstawić wygląd postaci twierdził, jest łatwo, dobitnie wyrazić «gestem namiętności duszy» – już nieco trudniej”⁴²⁸.



Il. 48

**L. da Vinci, *Człowiek witruwiański*,
1492 r.; tusz na papierze, 24.5 × 34.3
cm, Galleria dell'Accademia, Wenecja**



Il. 49

**L. da Vinci, *Studium ludzkiej czaszki*,
ok. 1489 r.; kreda i tusz na papierze,
18.8 × 13.4 cm**

⁴²⁷ K. D. Keele, *Leonardo's Influence on Renaissance Anatomy*, [w:] „Medical History” 1964 nr 8 (4), s. 361.

⁴²⁸ M. Bragg, *Wielcy artyści*, dz. cyt., s. 31.

Jednocześnie owe namiętności, o których wspomina artysta stają się źródłem pewnej nacechowanej dewocyjnie ambiwalencji w jego stosunku do cielesności rządzonej przez popędy. Z niej rodzi się szczególna filozofia twórczości Leonarda, w której pobrzmiewają echa *kalokagathii*, a człowieczeństwo jest w jakimś sensie odarte z seksualności:

„(...) spółkowanie i narządy, które do tego służą, są tak ohydne, że gdyby nie piękno twarzy i ozdoby dokonane ręką rzemieślnika oraz wyzwolenie instynktów, rodzaj ludzki straciłby swoje człowieczeństwo”⁴²⁹.

Jak sugeruje Karol Estreicher, zróżnicowana działalność Leonarda także w zakresie jego sztuki za główny swój determinant przyjmowała zawsze „to co jest poznawalne, pociągające i ludzkie”⁴³⁰. Jakkolwiek bardzo różne interpretacje implikować może takie stwierdzenie, na podstawie przeanalizowanego materiału można stwierdzić, iż będąca jedną z zasad renesansowej twórczości plastycznej fascynacja cielesnością, przyjmuje w sztuce da Vinci przede wszystkim charakter głębokiego podziwu dla działania maszyny, jaką jest ciało człowieka:

„Przyczyna, dla której dusza płacze w chwili śmierci, to konieczność opuszczenia tego cudu, jakim jest nasze ciało”⁴³¹ – pisał Leonardo.

Afirmacja figury ciała, która bynajmniej nie unika jego w pełni fizycznej zmysłowości, a co więcej, czyni z niej zasadniczy atut, typowa jest natomiast dla prac tworzącego w Wenecji Tycjana (ok. 1488/1490 – 1576).

Charakteryzujące się nowatorskim spojrzeniem na kwestie koloru i światła⁴³², malarstwo weneckiego artysty swoją pełnię nasyconego cielesnym erotyzmem klimatu osiąga między innymi w scenach figuralnych inspirowanych tematyką mitologiczną

⁴²⁹ L. Da Vinci. [cyt. za:] Tamże, s. 11. Postawa Leonarda zdaje się być przypadkiem zasadniczo odosobnionym w tej kwestii, o czym przekonuje między innymi Leo Steinberg – „Na setkach religijnych dzieł – powstających już przed 1400 r. i jeszcze w drugiej połowie XVI w. – głównym motywem jest (...) ostentacyjne odsłanianie płci (...)”. L. Steinberg, *Seksualność Chrystusa. Zapomniany temat sztuki renesansowej*, dz. cyt., s. 3.

⁴³⁰ K. Estreicher, *Historia sztuki w zarysie*, dz. cyt., 417.

⁴³¹ L. Da Vinci. [cyt. za:] „Wielcy malarze” 1999 nr 37, s. 4.

⁴³² M. Bragg, *Wielcy artyści*, dz. cyt., s. 65.

takich jak *Danae* (1553 – 1554), *Wenus i Adonis* (1554) czy też słynna *Wenus z Urbino* (1538) [Il. 50].

To wykonane na zlecenie księcia Guidobaldo della Rovere (1517 – 1574) płótno, za swój główny temat zdaje się przyjmować kobiecą nagość, jaka materializuje się w postaci bogini Wenus. Ta, przedstawiona na pierwszym planie jako młoda kobieta o krągłych kształtach, spoczywa na łożu swój wzrok kierując wprost na widza. Dominująca w przedstawieniu ciepła kolorystyka, sumarycznie tworząca jego zmysłową atmosferę, nasuwa refleksję, iż nie jest to typowe studium ciała, lecz raczej nastroju, jaki wprowadza jego fizyczna obecność.



Il. 50

Tycjan, *Wenus z Urbino*, 1538 r.; olej na płótnie, 119 × 165 cm, Uffizi Gallery, Florencja

W tego typu nieco wraźliwym duchu powstają także znamienne dla twórczości Tycjana nowe, bardziej liberalne ujęcia tematów religijnych. Takim może być dla przykładu *Cierniem koronowanie* (1546 – 1550), odznaczające się dużą ekspresją w ruchu ciał, które zaskakują masywnością i obłością formy. Gładkie wykończenie płótna oraz ciepły koloryt lokalny nadają męskim ciałom zadziwiającej miękkości, która znacząco kontrastuje z samą tematyką ujęcia.

Takie śmiałe przemieszanie porządków dobrze ilustruje też wykonane przez Tycjana w dwóch wersjach przedstawienie odbywającej pokutę Marii Magdaleny, funkcjonujące pod tytułami *Maria Magdalena pokutująca* (1531) [Il. 51] oraz *Pokutująca*

Maria Magdalena (1565), spośród których każde ukazuje postać zmysłowej kobiety, sprawiającej wrażenie przebywania w jawnie erotycznym uniesieniu⁴³³.



II. 51

**Tycjan, *Maria Magdalena pokutująca*, 1531 r.;
olej na płótnie, Muzeum Ermitażu, Sankt
Petersburg**

W wielopłaszczyznowej przestrzeni renesansowych koncepcji ciała, dużym nowatorstwem odznacza się również twórczość Michała Anioła (1475 – 1564). W rzeźbie udaje się artyście przede wszystkim uchwycić skrajną materialność ciała, którą zaobserwować możemy chociażby w postaci *Dawida* (1501–1504), będącego nadnaturalnej wielkości posągami klasycznego atlety, obdarzonego przenikliwym spojrzeniem – synonimem deklaracji „heroizmu i brutalnej siły”⁴³⁴.

W opozycji do tego oficjalnego pokazu sił twórczych i umiejętności artysty, sytuuje się jego szczególna zdolność do odczuwania empatii, której uzewnętrznieniem jest chociażby *Pietà Watykańska* (1547–1553). Stanowiąca oś centralną przedstawienia Maria o delikatnej, młodzieńczej twarzy podtrzymuje na kolanach ciało umęczonego Chrystusa, którego pośmiertna wiotkość oddana została z równą precyzją i kunsztem co studium szaty, dźwigającej całość trójkątnej kompozycji.

⁴³³ Istnieje przypuszczenie, iż wieloletnia znajomość Tycjana z Pietro Aretino (1492 – 1556), pisarzem i poetą, autorem między innymi niezwykle śmiałych erotyków mogła mieć wpływ na specyfikę malarstwa Tycjana. M. Bragg, *Wielcy artyści*, dz. cyt., s. 71.

⁴³⁴ K. Estreicher, *Historia sztuki w zarysie*, dz. cyt., s. 424

Giorgio Vasari wyraził swój podziw względem umiejętności artysty w zakresie opracowania anatomii, pisząc o tym właśnie posągu:

„(...) żaden rzeźbiarz nie może tej rzeźby przewyższyć (...) Uznać można za prawdziwy cud, że ze zwykłego kamienia bez formy wydobyto (...) to, co natura w ciele ludzkim przedstawia”⁴³⁵.

Biegły przede wszystkim w rzeźbie, Michał Anioł jako doskonały malarz daje się poznać realizując zlecenie papieża Juliusza II na dekorację sklepienia Kaplicy Sykstyńskiej (1508 – 1512). Jednocześnie wcześniejsze doświadczenie rzeźbiarskie artysty implikuje unikalną trójwymiarowość formy tego malarstwa, jaka uwydatnia się w tworzących sedno tej dekoracji, figuralnych kompozycjach obrazujących historię ludzkości⁴³⁶. Po zobaczeniu ukończonego dzieła Pietro Aretino oświadczył: „U Michała Anioła anatomia staje się muzyką. Ciało ludzkie to u niego prawie wyłącznie forma architektoniczna”⁴³⁷.

Apogeum tego wysoce przestrzennego stylu malarstwa, osiąga Michał Anioł w scenie *Sądu ostatecznego* (1534 – 1541) – malowidle wykonanym nieco później na ścianie ołtarzowej tej samej świątyni. Ukazując na jego przestrzeni kłębiące się w ekspansywnym ruchu masywne ciała o wyrazistej, aż nadto przesadnej muskulaturze dokonuje raczej własnej interpretacji cielesności, w ramach której najpełniej realizuje się sugestia Daniela Arasse, który zaznacza, iż w epoce renesansu „obserwacja i fantazmat łączą się, czyniąc z ciała uprzywilejowane miejsce imaginacji”⁴³⁸.

Wpływ czynnika kulturowego na sposób obrazowania rzeczywistości w obrębie sztuk plastycznych definiuje specyfika renesansu w Niemczech, które od początku XVI wieku owładnięte atmosferą reformacji, wypracowują chłodny dystans w stosunku do ożywionej koncepcjami humanistycznymi sztuki włoskiej.

⁴³⁵ G. Vasari, [cyt. za:] *Sztuka od malarstwa jaskiniowego do sztuki ulicznej*, dz. cyt., s. 167.

⁴³⁶ W środkowej części sklepienia znajdują się sceny: *Oddzielenia światła od ciemności*, *Stworzenie planet*, *Oddzielenie wód od łądów*, *Stworzenie Adama*, *Stworzenie Ewy*, *Grzech pierwszych rodziców i wypędzenie z Raju*, *Ofiara Noego*, *Potop*, *Opilstwo Noego*; na splotach znajdują się postacie Sybilli i proroków żydowskich; na pilastrach natomiast artysta umieścił postacie tzw. ignudi i putti. *Wielkie muzea: Muzea Watykańskie*, Rzym, Warszawa 2007, s. 126-130.

⁴³⁷ P. Aretino [cyt. za:] „Wielcy malarze” 1999 nr 36, s. 10.

⁴³⁸ D. Arasse, *Ciało, wdzięk, wzniosłość*, [w:] *Historia ciała. Tom 1: Od renesansu do oświecenia*, dz. cyt., s. 82.



Il. 52

**M. Aniol, *Sąd ostateczny – fragment*, 1534 – 1541 r.; fresk,
1370 × 1220 cm, Kaplica Sykstyńska, Watykan**

„(...) obrazy są nieme i głuche, ani nie widzą ani nie słyszą, niczego nie mogą nauczyć, ani z kolei nauczać, i niczego innego nie przybliżają prócz zwykłego ciała, które do niczego nie służy”⁴³⁹ – pisał w 1522 roku Andreas Bodenstein von Karlstadt w rozprawie *O zniesieniu obrazów*.

Ikonoklazmu tego głoszącego hasła reformacji współpracownika Marcina Lutra, zdaje się nie podzielać sam inicjator ruchu reformy Kościoła, który wierząc w sugestywną moc oddziaływania obrazów⁴⁴⁰ odpowiednio jednak modyfikuje kwestię stosunku względem nich, odrzucając wszelkie formy dążące do efektowności i zbytku⁴⁴¹.

⁴³⁹ A. Karlstadt, *O zniesieniu obrazów*, [w:] *Teoretycy, pisarze i artyści o sztuce*, 1500-1600, oprac. J. Białostocki, Warszawa 1985 s. 115.

⁴⁴⁰ Luter w kontekście stosunku do obrazów religijnych pisał: „czy chcę czy nie chcę, gdy słyszę imię Chrystusa, to w sercu pojawia się wizerunek człowieka przybitego do krzyża, tak samo w lustrze wody pojawia się moja twarz, gdy w nią spoglądam” M. Luter, *Osiem kazań. Przeciw niebiańskim prorokom*, [w:] *Teoretycy, pisarze i artyści o sztuce*, s. 122.

⁴⁴¹ „(...) powinniśmy dbać o to, aby kult był raczej czysty niż kosztowny” – twierdził Marcin Luter. M. Luter [cyt. za:] S. Michalski, *Protestanci a sztuka. Spór o obrazy w Europie Nowożytnej*, Warszawa 1989, s. 21

Ta purystyczna niejako orientacja względem dokonujących się w tym czasie w Niemczech przemian światopoglądowych, zdaje się wydatnie promieniować na wizerunek ciała w twórczości niemieckiej tego okresu, która jak ją określił Estreicher była z gruntu „pozbawiona wszelkiej zmysłowości, miała charakter szczegółowy, manierystyczny, odznaczała się dużą ekspresyjnością”⁴⁴².

W obrębie tej charakterystyki, mieści się między innymi twórczość omawianego już w ramach niniejszej pracy Matthiasa Grünewalda, który w swojej pracy twórczej zdecydowanie czerpie z tradycji i form gotyckich, odrzucając jednocześnie studyjny, realistyczny charakter koncepcji renesansowych. Jego twórczość zdominowana przez przedstawienia o tematyce religijnej, w obrazie ciała poddanego intensywnej defiguracji prezentuje przede wszystkim bardzo ludzki wymiar cierpienia.

Obok Grünewalda najważniejszą postacią w niemieckiej sztuce tego okresu jest Albrecht Dürer (1471 – 1528). Uzdolniony na wielu polach, w swojej twórczości odznacza się przywiązaniem raczej do poprawności wykonania, aniżeli chęcią do innowacji czy dekonstrukcji raz przyswojonych zasad – „był (...) idealistą malarskim i treść przeważała u niego nad formą (...) sprawy reformacji były mu bliższe niż zagadnienia artystycznej swobody renesansu”⁴⁴³ – pisze Karol Estreicher.

Z powyższej konstatacji jednoznacznie wynikają pewne struktury formalne, na których bazują reprezentacje cielesności w jego twórczości, jakie podobnie jak u Hansa Holbeina (1497/1498 – 1543) konstytuują się przede wszystkim w dziełach o tematyce portretowej i religijnej. Duże doświadczenie Dürera w zakresie grafiki warsztatowej, zdaje się w znacznym stopniu ustalać pewne stałe formy tej sztuki, w której uwaga skierowana na detal odpowiada dużemu znaczeniu linii. Charakterystyczna dla artysty, dość jednolita gama kolorystyczna z przewagą brązów, zieleni i szarości oraz ciasne kadrowanie sprawia, że właściwa dla sztuki włoskiej bujność reprezentacji cielesnych zostaje tu zastąpiona surowym, metodycznym charakterem opracowania [Il. 53, 54].

Znacznie stymulowana przez rozszerzające się wpływy włoskie (zwłaszcza florenckie) jest natomiast wczesna sztuka niderlandzka zdominowana przez tematy religijne, w zakresie reprezentacji cielesności w znacznej mierze funkcjonująca nadal w polu gotyckich schematów obrazowania.

⁴⁴² K. Estreicher, *Historia sztuki w zarysie*, dz. cyt., s. 438.

⁴⁴³ Tamże.



Il. 53

A. Dürer, *Portret mężczyzny na zielonym tle*, ok. 1497 r.; olej na płótnie, kolekcja prywatna



Il. 54

A. Dürer, *Portret Hansa Tuchera*, 1499 r.; olej na desce, kolekcja prywatna

Kwestia ta dotyczy szczególnie wzorców obecnych w obrazie sylwetek, które wydają się być nader smukłe i nadal nieco idealizowane. Przy tym obdarzone są one właściwą dla sztuki średniowiecznej dużą ekspresją widoczną w gestach oraz na twarzach, które najwyraźniej wskazują już kierunek rozwoju tej sztuki zamierzony na dużą indywidualizację modelu.

Mocno osadzona w nurcie malarstwa religijnego jest twórczość Rogiera van der Weydena (ok. 1399/1400 – 1464), na którego dorobek twórczy składają się płótna w przeważającej części poświęcone tematyce ukrzyżowania, warto wspomnieć tu o tytułach takich jak *Zdjęcie z krzyża* (1435 – 1440) [Il. 55], *Tryptyk z Miraflores* (1440/1442 – 1445) *Tryptyk Ukrzyżowania* (1445 – 1447), *Sąd ostateczny* (1450 – 1451) czy *Złożenie do grobu* (1460)⁴⁴⁴. Odznaczające się rzeźbiarską precyzją oraz przywiązaniem do detalu i linearności konstrukcji, dzieła Weydena motyw ciała zdają się

⁴⁴⁴ Datowanie obrazów Rogiera van der Weydena przysparza sporych trudności. Podane w pracy datowanie cytowane jest za publikacją – Kemperdick S., Sander J., *Der Meister von Flémalle und Rogier van der Weyden*, Frankfurt 2008.

traktować raczej jako jeden ze składników rozbudowanej, wielowątkowej struktury płótna, aniżeli główny cel pogłębionych studiów nad jego naturą w sztuce⁴⁴⁵.



Il. 55

R. van der Weyden, *Zdjęcie z krzyża*, 1435 – 1440 r.; olej na desce, Museo del Prado, Madryt

Te charakterystyczne elementy znamienne są również dla dzieł tworzącego w podobnym okresie Hansa Memlinga (1430 – 1494), w dorobku którego znajdują się dzieła takie jak *Ołtarz Sądu Ostatecznego* (1467 – 1471), *Męka Chrystusa* (ok. 1470 – 1471), *Matka Boska z Chrystusem* (1475) czy *Ołtarz Męki Pańskiej* (1491) [Il. 56].

Wykazują one przy tym dystynktywną dla sztuki Niderlandów we wczesnym okresie jej powstawania ascetyczność i rachityczność ciała (akty występują przede wszystkim w scenach religijnych z postacią Chrystusa), którą zdaje się po części równoważyć przejęty z renesansowej tradycji włoskiej ciepły koloryt. Ściśle gotycki

⁴⁴⁵ Takie podejście zdaje się mieć zasadniczo związek z istniejącym we wczesnej sztuce niderlandzkiej pewnym idiom realizmu, który charakteryzował się między innymi kompleksowym widzeniem postaci ludzkich wewnątrz scenerii architektonicznej i pejzażowej oraz ogromną precyzją w oddawaniu kształtu i faktury przedmiotów oraz figur. Por. *Transalpinum. Od Giorgiona i Dürera do Tycjana i Rubensa*, red. D. Folga-Januszewska, Olszanica 2004, s. 32.

charakter zachowują natomiast wystudiowane draperie ubiorów, które okalając ciała modeli niejednokrotnie tworzą samodzielne, geometryczne kompozycje⁴⁴⁶.



Il. 56

H. Memling, *Ołtarz męki Pańskiej – fragment*,
1491 r.; olej na płótnie, 205 × 150 cm, St.
Annenmuseum, Lubeka

Motyw ciała wprzęgnięty w wysoce symboliczne struktury malarskie, które nacechowane są wyraźnym dydaktyzmem treściowym, to z kolei cecha typowa dla twórczości Hieronima Boscha (ok. 1450 – 1516). Pojawiający się w jego obrazach głęboki symbolizm, związany z tematyką przemijania oraz grzechu, manifestuje się niejednokrotnie w przedstawieniach o literalnie somatycznych konotacjach. Takie odnajdujemy chociażby w jego obrazach *Wizje sądu ostatecznego* (1500 – 1504) czy *Wóz z sianem* (ok. 1516), natomiast kulminację zestawienia cielesnej zmysłowości i jej inklinacji z przewiną, zdaje się stanowić tryptyk *Ogród rozkoszy ziemskich* (ok. 1510 – 1515) Il. 57], w tym część środkowa nastawy:

⁴⁴⁶ O wzorach postaci będących wytworem późnego gotyku pisze Maśliński stwierdzając, iż są one „korpusem, jakby o złamanym kręgosłupie ginącym w kaskadzie fałd «stylu łamanego», mających byt samoistny, bez relacji z ciałem. To ciało jest «niecielesne». A. Maśliński, *Kontrapost jako kryterium humanizmu w sztuce*, [w:] „Roczniki Humanistyczne” 1972 T. XX zeszyt 5, s. 58.

„Punktem centralnym części środkowej jest źródło ciała, gdzie nagie kobiety uwodzą mężczyzn jeżdżących wokół na koniach. Jest to grzeszny odpowiednik rajskiego źródła życia. Na pierwszym planie wiele par oddaje się zmysłowym igraszkom”⁴⁴⁷.

Dopełniające kompozycji heterogeniczne zwierzęta, a zwłaszcza surrealistyczne obiekty o antropomorficznych kształtach nadają całości przedstawienia dziwnie zmysłowego charakteru, który staje się w pewnym sensie źródłem szczególnego, skłaniającego do refleksji niepokoju.



II. 57

**H. Bosch, *Ogród rozkoszy ziemskich – fragment, część centralna*,
ok. 1510 – 1515 r.; olej na desce, Museo del Prado, Madryt**

Moralizatorski ton wypowiedzi malarskiej Boscha, kontynuowany jest przez Pietera Bruegela Starszego (ok. 1525 – 1569). Dorobek artysty koncentrujący się wokół

⁴⁴⁷ *Sztuka od malarstwa jaskiniowego do sztuki ulicznej*, dz. cyt., s.189. Szerzej w tym temacie między innymi u Hansa Beltinga. Belting H., *Hieronymus Bosch: Garden of Earthly Delights*, New York and London 2016. Zob. też Meinhard M., *Hieronymus Bosch's Garden of Earthly Delights*, Norderstedt 2017.

malarstwa rodzajowego oraz religijnego, obejmuje sceny ze Starego i Nowego Testamentu – *Wieża Babel* (1563), *Pokłon trzech króli* (1564), *Droga krzyżowa* (1564).

Wysoce rozbudowanymi kompozycjami Bruegela, częstokroć zdają się rządzić skomplikowane układy ciał, które pozbawione większego indywidualizmu (praktycznie brak w tym malarstwie klasycznych ujęć portretowych – Bruegel postacie różnicuje raczej za pomocą stroju) ukazywane są raczej metaforycznie, jako środek poddawania się pokusom świata doczesnego⁴⁴⁸. W tym klimacie utrzymane jest między innymi jego dzieło *Walka karnawału z postem* (1559) [Il. 58].

O oryginalności malarstwa Bruegela w kontekście omawianego motywu ciała, zdaje się stanowić przede wszystkim obecna w tym malarstwie pewna egalitarna kodyfikacja cielesności w zakresie realizacji potrzeb i popędów, będąca niejako wizualnym przykładem „historycznego procesu uspołeczniania ciała i czynienia go elementem kulturowego ładu”⁴⁴⁹.



Il. 58

**P. Bruegel Starszy, *Walka karnawału z postem*, 1559 r.; olej na desce,
118 × 164.5 cm, Kunsthistorisches Museum, Wiedeń**

⁴⁴⁸ O tym malarstwie tak pisze Ewelina Drzewiecka: „u Bruegela pod szatą szpetoty i kalectwa także kryją w sobie pojęcia abstrakcyjne, grzechy i ludzkie słabości. Na jego płótnach mieni się cały zastęp poczwary, personifikujących Chciwość, Zbytek, Wściekłość czy Obżarstwo, wyobrażone z widelcem i łyżką” E. Drzewiecka, *Maszkary i dziwotwory-akefaliczne monstra, bezkorpusowe głowy z nogami i istoty o wielu twarzach: ikonografia i funkcja w sztuce gotyckiej i renesansowej*, [w:] *Przeróżające czy osobliwe?: hybrydy, chimery i monstra w kulturach świata*, red. M. Błaszowska, K. Kleczkowska, A. Kuchta, P. Pawlak, P. Waczyński, A. Wołek, Kraków 2013, s. 115.

⁴⁴⁹ A. Dziuban, *Socjologia i problem cielesnej kondycji człowieka*, [w:] *Ucieleśnienia. Ciało w zwierciadle współczesnej humanistyki. Myśl-praktyka-reprezentacja*, dz. cyt., s. 51.

Osobnym, ważnym zagadnieniem pozostającym w związku z podejmowanym tutaj tematem, są pojawiające się w sztuce europejskiej (głównie w XVI wieku) różnorodne zjawiska artystyczne wspólnie określane mianem stylu manierystycznego⁴⁵⁰, jaki w historii sztuki stanowi symptomatyczną fazę przejściową pomiędzy wygasającymi ogniskami renesansu, a coraz silniej zaznaczającymi się tendencjami barokowymi.

Nurt ten, wyróżniający się przede wszystkim dążeniem artystów do doskonałości technicznej i formalnej⁴⁵¹, w konsekwencji przyjęcia owego principium staje się też podstawą pewnych innowacji w zakresie ilustrowania cielesności w tej sztuce.

Z gruntu niejednolity charakter stylu manierystycznego powodowany jego ściśle międzynarodowym charakterem⁴⁵², sprawia, iż nurt ten trudno poddać spoistej kodyfikacji, niemniej jednak, można wskazać kilka jego generalnych cech, takich jak silnie odznaczające się smukłość, ekstensywność oraz wyrafinowanie form, które po ostygnięciu odkrywczego entuzjazmu wczesnego renesansu chciano dodatkowo „wzmocnić, uzupełnić, poprawić”⁴⁵³.

Ten proces aktualizacji zagadnień formalnych odbywa się między innymi w obszarze działalności malarskiej Parmigianina (właśc. Girolamo Francesco Maria Mazzola, 1503 – 1540), który umiejętności w dziedzinie budowania wyszukanych kompozycji prezentuje już w swoim *Autoportrecie w wypukłym zwierciadle* (ok. 1524). Najbardziej jednak typowym przykładem manieryzmu w malarstwie jest jego inne ważne dzieło, a mianowicie *Madonna z długą szyją* (1534 – 1540) [Il. 59].

⁴⁵⁰ Za Antonim Maślińskim, manieryzm był „wytworzoną świadomie, wyimaginowaną doktryną artystyczną przez artystów i teoretyków wieku XVI i poniekąd XVII, której sformułowania teoretyczne znajdują swój wyraz w sztuce” A. Maśliński, *Kontrapost jako kryterium humanizmu w sztuce*, [w:] „Roczniki Humanistyczne” 1972 T. XX zeszyt 5, s. 56.

⁴⁵¹ T. J. Craughwell, *Wielka księga sztuki*, dz. cyt., s. 200.

⁴⁵² W stylu manierystycznym tworzyli we Włoszech Michał Anioł, Polidoro da Caravaggio, Perino del Vaga (1501 – 1547), Parmigianino, Rosso Fiorentino (1495 – 1540), Gulio Romano (1499 – 1546), Agnolo Bronzino (1503 – 1572), Tintoretto (1518 – 1594), Giuseppe Arcimboldo (1526 – 1593), Giovanni da Bologna (1529 – 1608); we Francji Jean Goujon (ok. 1510 – ok. 1565), Philibert Delorme (ok. 1512 – 1570), Germain Pilon (ok. 1535 – 1590), Jacques du Cerceau; w Niderlandach Hendrik Goltzius (1558 – 1617); w Niemczech Hubert Gerhard (1540/50 – 1621), Adriaen de Vries (ok. 1556 – 1626); w Hiszpanii El Greco.

⁴⁵³ K. Estreicher, *Historia sztuki w zarysie*, dz. cyt., s. 434.

Ukazujące skrajnie nienaturalnie wydłużoną postać Maryi, która na kolanach podtrzymuje Dzieciątko o równie zaburzonych proporcjach, znacząco dewaluuje reguły anatomii wypracowane na przestrzeni kilku poprzednich dekad. Ciała centralnych postaci przedstawione w płynnym ruchu, a także draperia niemalże rozlewają się w przestrzeni płótna, potęgując wrażenie plastyczności form.



Il. 59

Parmigianino, *Madonna z długą szyją*, 1534 – 1540 r.; olej na płótnie, 132 × 216 cm, Uffizi Gallery, Florencja

W ramach nurtu manierystycznego bardzo często umieszczana jest również twórczość rezydującego w Hiszpanii El Greca, odznaczająca się figuralnym patosem opartym na swobodnych wydłużeniach struktur anatomicznych, kolorystyczną ekspresją oraz falistością linii, wyraźnie dostrzegalnych między innymi w jego płótnie zatytułowanym *Otwarcie piątej pieczęci Apokalipsy* (1608 – 1614) [Il. 60].

Natomiast w zakresie rzeźby, która w kwestiach formalnych sięga po te same zabiegi co malarstwo, wydatnym przykładem manieryzmu są między innymi grobowce Juliana i Wawrzyńca Medyceuszy (1520 – 1534) wykonane przez Michała Anioła.



II. 60

El Greco, *Otwarcie piątej pieczęci Apokalipsy*, 1608 – 1614 r.; olej na płótnie, 224 × 194 cm, Metropolitan Museum of Art, Nowy Jork

*

Dokonujące się na przestrzeni XVI wieku przemiany religijne, filozoficzne, społeczne i polityczne⁴⁵⁴ nie pozostają bez wpływu na kwestie artystyczne podejmowane w tym okresie. Wpływające z siedemnastowiecznej dynamiki reorientacji asymetria, iluzjonizm oraz nasilona potrzeba dramatyzacji, na nowo definiują specyfikę sztuki wchodzącej w fazę baroku. Charakterystyczne dla tego okresu wizyjność oraz indywidualizm w zakresie koncepcji twórczych często idą w parze z realizacją przesłanek religijnych, które po intensywnym okresie reformacji, a następnie soborze trydenckim (1545 – 1563) koncentrują się na uwydatnieniu żywej, angażującej zmysły liturgii⁴⁵⁵.

⁴⁵⁴ Jan K. Ostrowski w tekście *Barok polski i europejski. Uwagi o mechanizmach kontaktów* wskazuje na rozległą paletę warunków, sprzyjających powstaniu i rozprzestrzenianiu się nurtu barokowego, pośród nich wymienia ogólnikowo feudalną teokrację państwa kościelnego, mieszczańską demokrację protestancką, zręby nowoczesnego kapitalizmu czy ekspansję kolonialną. Por. J. K. Ostrowski, *Barok polski i europejski. Uwagi o mechanizmach kontaktów*, [w:] J. K. Ostrowski, P. Krasny, K. Kuczman, *Kraj skrzydlatych jeźdźców. Sztuka w Polsce 1572-1764*, Warszawa 2000, s. 54-67.

⁴⁵⁵ O tym K. Estreicher, *Historia sztuki w zarysie*, dz. cyt., 447.

„Obraz towarzyszy (...) sporom religijnym i je ożywia; ponieważ ma niezaprzeczalną sugestywność, w czasach kontrreformacji staje się bronią niezbędną do utrzymania rzesz ludności w Kościele czy do ich odzyskania”⁴⁵⁶ – pisze Jacques Gélis.

Pośród różnorodnych projektów artystycznych służących temu zadaniu, istotne miejsce zajmują również te opierające się na wizerunkach ciała – przede wszystkim odznaczające się dużą dozą sceniczności obrazy ciała cierpiącego. W tym zakresie szczególnie eksploatowany jest obszar motywów ikonograficznych związanych z męką Chrystusa, powszechne stają się grafiki realizujące tematy takie jak *Vir dolorum*, *Misericordia Domini*, *Tłocznia mistyczna*, *Chrystus na „krzyżu-winnicy”*⁴⁵⁷.

Tematyka męczeńskiej śmierci Jezusa, generująca zdywersyfikowane typy przedstawień dręczonego ciała odznacza się zwłaszcza w barokowym malarstwie. Niejednokrotnie sięga po nią w swojej twórczości Peter Paul Rubens (1577 – 1640), który maluje między innymi *Przebicie włócznią* (ok. 1620) [Il. 61] i *Podniesienie krzyża* (1610/1611), tematом tym uwagę poświęca też Giovanni Francesco Barbieri (1591 – 1666) (*Pojmanie Chrystusa*, 1621; *Oplakiwanie*, 1640; *Biczowanie*, 1657 – 58), a także wielu innych.



Il. 61

P. P. Rubens, *Przebicie włócznią*, ok. 1620 r.; olej na płótnie, 304 × 256 cm, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen, Antwerpia

⁴⁵⁶ J. Gélis, *Ciało, Kościół i sacrum*, [w:] *Historia ciała. Tom 1: Od renesansu do oświecenia*, dz. cyt., s. 19.

⁴⁵⁷ Tamże, s. 22-32.

Barokowy repertuar ilustracji tego cielesnego kieratu uzupełniają przedstawienia naznaczonych stygmatami oraz wizerunki świętych męczenników, których „ujmuje się często w kluczowych momentach ich egzystencji, a pozycje ich ciała wyrażają (...) decydującą chwilę, kiedy w ich życiu dokonuje się zwrot”⁴⁵⁸.

O wierze w skuteczność tego typu przedstawień, świadczyć może mnogość dzieł malarskich, odwołujących się bezpośrednio do tej tematyki i pochodzących jednocześnie z różnych ośrodków. Autorem *Męczeństwa św. Mateusza* (1599 – 1600) oraz *Ukrzyżowania św. Piotra* (1600 – 1601) [Il. 62] jest dla przykładu Caravaggio (właśc. Michelangelo Merisi, 1571 – 1610), wielość reprezentacji tego tematu odnajdziemy również w dorobku malarskim Rubensa⁴⁵⁹.



Il. 62

**Caravaggio, *Ukrzyżowanie św. Piotra*, 1600 – 1601 r.;
olej na płótnie, 230 × 175 cm, bazylika Santa Maria
del Popolo, Rzym**

Cechami charakterystycznymi wszelkich tego typu przedstawień jest znamienne dla sztuki barokowej silne udratyzowanie scen i obecnych w nich ciał, które bardziej niż przez naturalistyczne opracowanie, swój widowiskowy charakter zyskują dzięki tej nasilonej w ramach kompozycji inscenizacji modeli.

Zresztą jak zauważa Daniel Arasse:

⁴⁵⁸ Tamże, s. 64.

⁴⁵⁹ Rubens podejmuje tę tematykę w swoich płótnach wielokrotnie, tworząc przedstawienia takie jak *Męczeństwo św. Sebastiana* (ok. 1608), *Stygmatyzacja św. Franciszka* (ok. 1616), *Męczeństwo św. Szczepana* (ok. 1617), *Męczeństwo św. Liwina* (ok. 1635), *Męczeństwo św. Tomasza* (1639).

„Teatralna inscenizacja przeżyć duchowych w ich przejawach fizycznych tkwi w samym sercu barokowej strategii, zarządzającej ciałem (indywidualnym i zbiorowym) wiernych za pomocą wszystkich sztuk”⁴⁶⁰.

Artystą, który zdecydowanie korzysta z rezerwuaru środków plastycznych służących implemencacji owej strategii jest Giovanni Lorenzo Bernini (1598 – 1680). Świadczy o tym chociażby wykonana przez niego dla kardynała Cornaro rozbudowana grupa rzeźbiarska przedstawiająca *Ekstazę świętej Teresy* (1647 – 1652). Uważana przez Juliana Pagaczewskiego za „najlepszy plastyczny wyraz mistyczno-ekstazy w kierunku, który był jednym z najbardziej znamienitych objawów życia religijnego w epoce kontrreformacji”⁴⁶¹, w zakresie opracowania ciała dziedziczy wypracowaną przez epokę poetykę teatralnego gestu i pozy.

Symptomatyczna jest ona również dla sensualnych, świetlistych ciał wylaniających się z mroku na płótnach autorstwa Caravaggia (*Pojmanie Chrystusa*, 1602; *Złożenie do grobu*, 1602 – 1603; *Amor zwycięski*, 1602 – 1603 [Il. 63]), które dzięki sile zastosowanego kontrastu światła i cieni dodatkowo się dynamizują, stając się przy okazji wyraźną inspiracją dla sztuki francuskiej i Georges de La Tour (1593 – 1652). Kontrast w twórczości Francuza doprowadzony jednak do pewnej skrajności, wpływa znacząco na specyfikę ciała przedstawianego w tym malarstwie, jakie charakteryzuje pewna abstrakcyjność i płaszczyznowość formy, zauważalna między innymi w dziele zatytułowanym *Hiob wyszydzany przez żonę* (ok. 1632 – 1635) [Il. 64].

Na przełom XVI i XVII wieku przypadają również złote lata w sztuce flamandzkiej i holenderskiej. Owo rozgraniczenie, będące wynikiem kształtowania się tych dwóch odrębnych narodowości, istotnie wpływa na charakter twórczości artystycznej rozwijającej się w ramach każdego z ośrodków.

Najważniejszą postacią sztuki flamandzkiej doby baroku jest Rubens, pozostający pod wpływem idei propagowanych przez sztukę i kulturę włoską, nastawioną na odnowę życia religijnego w duchu katolicyzmu. Bardziej jednak niż konwencjonalnym malarzem kontrreformacyjnym, jest Rubens innowatorem w zakresie zarówno kompozycji jak i techniki. Niemniej jednak, inspiracje do swojej twórczości zdaje się zdecydowanie

⁴⁶⁰ D. Arasse, *Ciało, wdzięk, wzniosłość*, [w:] *Historia ciała. Tom 1: Od renesansu do oświecenia*, dz. cyt., s. 395.

⁴⁶¹ J. Pagaczewski, [cyt. za:] A. Bochnak, *Historia sztuki nowożytnej*, Warszawa-Kraków 1985, t. II, s. 36.

czerpać z wypełniającej Europę ekspresji myśli, definiując tym samym typowe dla siebie formuły malarskie, takie jak skośne linie, bliskość ciał, ich taneczny ruch, prędkość oraz eksplozja barw⁴⁶².



Il. 63
Caravaggio, *Amor zwycięski*, 1602 – 1603 r.;
olej na płótnie, 156 × 113 cm,
Gemäldegalerie, Berlin



Il. 64
G. de La Tour, *Hiob wyszydzany przez żonę*,
ok. 1632 – 1635 r.; olej na płótnie, 97 × 145 cm

„Po akcie poznać można wartość malarza”⁴⁶³ – pisał Flandryczyk. To przeświadczenie zdaje się w pełni dominować drogę artystycznego rozwoju Rubensa, który w zasadzie każde swoje płótno traktuje jako okazję do studiowania ludzkiego ciała, a zamiłowanie do eksploracji cielesnej materii ujawnia się zwłaszcza w jego zmysłowych aktach kobiecych.

Takimi też są wizerunki stanowiące centralną część płótna zatytułowanego *Trzy gracje* (1639) [Il. 65]. Dzieło rejestrujące akcję intymnego spotkania trzech kobiet, całą uwagę odbiorcy zdaje się skupiać na świetlistej mięsistości ich nad wyraz obfitych ciał, która staje się rozpoznawalnym elementem autonomicznego, ekspresyjnie zmysłowego stylu malarza, jaki skryształizował się między innymi w dziełach *Porwanie córek*

⁴⁶² „Wielcy Malarze” 2003 nr 63, s. 31-32. Zob. też Suda S., *Early Rubens*, New York and London 2019.

⁴⁶³ P. P. Rubens [cyt. za:] „Wielcy Malarze” 2003 nr 63, s. 26.

Leukippa (1618), *Przybycie Marii Medycejskiej do Marsylii* (1622 – 1625) czy *Sąd Parysa* (1635 – 1638).



Il. 65

P. P. Rubens, *Trzy gracje*, 1639 r.; olej na desce, 221 × 181 cm, Museo del Prado, Madryt

W Niderlandach, które w wyniku wystąpień przeciwko rządowi hiszpańskich Habsburgów pod koniec XVI wieku zdobywają niepodległość⁴⁶⁴ mocno wzrasta ranga mieszczan i kupców, pośród których szybko przyjmuje się protestantyzm. Co za tym idzie, twórczości artystycznej mniej obfitej w emocjonalne dzieła o tematyce religijnej towarzyszy rozkwit malarstwa portretowego.

W tym zakresie ważnym przedstawicielem sztuki niderlandzkiej jest Frans Hals (1581/1585 – 1666). „Spontaniczne, pełne ruchu i emanujące radością życia portrety Halska świetnie oddają charakter ludzi tworzących kwitnącą Republikę Holandii”⁴⁶⁵ pisze Bragg, wskazując na powszechną w ówczesnym społeczeństwie holenderskim potrzebę

⁴⁶⁴ „W 1578 r. kalwiniści odebrali władzę hiszpańskiemu katolickiemu królowi Filipowi II. W 1579 r. siedem północnych prowincji podpisało unię w Utrechcie i ogłosiło niepodległość Republiki Zjednoczonych Prowincji Niderlandów. Władcą nowo powstałego państwa został Wilhelm I Orański, który opowiedział się za kalwinizmem” E. Bilska-Wodecka, *Krajobraz religijny historycznego centrum Amsterdamu od XIII do XX wieku*, [w:] *Geografia i sacrum: profesorowi Antoniemu Jackowskiemu w 70. rocznicę urodzin*, red. B. Domański, S. Skiba, Kraków 2005, s. 165.

⁴⁶⁵ M. Bragg, *Wielcy artyści*, dz. cyt., s. 138.

wizualnej manifestacji przynależności do określonego stanu, lub szerzej – kręgu kulturowego. Obserwujemy ją między innymi w takich płótnach Halsa jak *Bankiet oficerów gwardii cywilnej św. Jerzego* (1616), *Portret małżonków Isaaka Massa i Beatrix van der Laen* (ok. 1621) [Il. 66] czy *Portret oficerów i podoficerów kompanii strzelców gwardii św. Jerzego w Haarlemie* (1639).



Il. 66

F. Hals, *Portret małżonków Isaaka Massa i Beatrix van der Laen*, ok. 1621 r.; olej na płótnie, 140 × 166.5 cm, Rijksmuseum, Amsterdam

Do tej tradycji mocno odwołuje się w swojej twórczości również jedna z najwybitniejszych postaci malarstwa holenderskiego epoki baroku, jaką był Rembrandt Harmenszoon van Rijn (1606 – 1669). Co jednak zdaje się stanowić o wyjątkowości dzieł artysty, zwłaszcza w kontekście ujmowania w ich obrębie obrazu cielesności, to odznaczający się wyjątkową dociekliwością stosunek do często niewyszukanego modelu, jak bowiem pisał o artyście Andries Pels:

„Gdy malował, co czasem się zdarzało, nagą kobietę, za model służyła mu zwykle nie grecka Wenus, lecz raczej praczka. (...) Obwisłe piersi, zniekształcone dłonie, ba, ślady po zadanych jej razach. W gorsecie na brzuchu, podwiązkach na nogach, musiało być widać, jeśli miał to być wierny wizerunek”⁴⁶⁶.

Ta skłonność Rembrandta do rejestracji na płaszczyźnie ciała wszelkich widocznych śladów związanych z jego funkcjonowaniem w świecie, ujawnia się z dużą siłą w autoportretach artysty, które wykonuje on praktycznie przez całe swoje życie (*Autoportret*, 1640; [Il. 67] *Autoportret*, 1661; [Il. 68] *Autoportret*, ok. 1669 [Il. 69]).

⁴⁶⁶ A. Pels, [cyt. za:] M. Bragg, *Wielcy artyści*, dz. cyt., s. 173.

Szczególne autopsja wykonywana przez Holendra na jego własnym wizerunku, wydaje się pozostawać w ścisłym związku z opisywaną przez Rosemarie Garland-Thomson obecną w kulturze baroku predylekcją do skrajnie nasilonej obserwacji, która „otwarcie pokazuje stany emocjonalne, lekceważy rozum i powściągliwość (...) powoduje uniesienie”⁴⁶⁷. Jest też owa predyspozycja znamienne dla ówczesnych publicznych rytuałów demonstrowania martwego ciała⁴⁶⁸, co zdaje się potwierdzać chociażby namalowana przez artystę *Lekcja anatomii doktora Tulpa* (1632).



Il. 67
Rembrandt, *Autoportret*,
1640 r.; olej na płótnie,
120 × 80 cm, National Gallery,
Londyn



Il. 68
Rembrandt, *Autoportret*,
1661 r., olej na płótnie,
91 × 77 cm, Rijksmuseum,
Amsterdam



Il. 69
Rembrandt, *Autoportret*,
1662 r.; olej na płótnie,
82,5 × 65 cm, Wallraf-
Richartz-Museum, Kolonia

Ciało zdumiewające swoim osobliwym charakterem, które staje się szczególnym obiektem fascynacji anatomów w XVII i XVIII wieku⁴⁶⁹ popularność w tym czasie zdobywa także poza ścisłym kręgiem naukowców, wzbudzając zainteresowanie pośród

⁴⁶⁷ R. Garland-Thomson, *Gapienie się, czyli o tym, jak patrzymy i jak pokazujemy siebie innym (fragment)*, [w:] „Czas kultury” 2019 nr 4, s. 73.

⁴⁶⁸ Tamże, s. 76. „W ujęciu historycznym gapienie się na martwe ciała bywało zarówno dokładnie wyreżyserowanym rytuałem publicznym, jak i reakcją spontaniczną (...) Barokowe gapienie się na śmierć może być próbą zdobycia wiedzy, której tak naprawdę nigdy nie zdołamy w pełni osiąść”. Tamże.

⁴⁶⁹ „Malformacje – zaburzenia rozwojowe – zdumiewały lekarzy. W bolońskim muzeum anatomii większość bogatych zbiorów z XVII i XVIII wieku to właśnie takie mutacje w postaci odlewów”. A. Szczeklik, *Wróg*, [w:] *My i Oni. Zawila historia odmienności*, dz. cyt., s. 22.

sfer i zbiorowości, gdzie lęk przed innością równoważy szczególnie „upodobanie do anomalii”⁴⁷⁰.

„Odmienność zadziwiała, nie zawsze na szczęście niosąc z sobą przerażenie. Wystarczy spojrzeć na *Las Meninas* Diega Velázquezego czy obrazy Antoona van Dycka, na których widzimy karliczki, liliputki; ambicją ówczesnych władców było mieć je wśród panien dworskich”⁴⁷¹ – notuje Andrzej Szczeklik.

W nurcie sztuki barokowej, aktywizującej przestrzeń aklamacji dla zjawisk wymykających się powszechnej wówczas typologii, wyraźnie sytuuje się malarska twórczość Velázquezego, który podczas pobytu na dworze Filipa IV (1605 – 1665) wykonuje między innymi *Portret siedzącego króla Don Sebastiana de Morra* (ok. 1645) [Il. 70], *Portret króla Francisca Lezcana* lub *Dziecko z Vallecas* (ok. 1643 – 45) oraz *Portret króla z księgą na kolanach* (ok. 1645).

Starania Hiszpana by z tych wizerunków królewskich błaznów „wydobyć (...) jak najwięcej godności”⁴⁷² dobrze ilustruje portret de Morra, gdzie frontalne ukazanie postaci z nogami ujętymi w skrócie perspektywicznym nieco niweluje wrażenie jego niskiego wzrostu. Dodatkowo twarz, na której rysuje się powaga spotęgowana przenikliwym spojrzeniem modela sprawia, iż postać malowana przez Velázquezego nabiera dostojnego charakteru.



II. 70

D. Velázquez, *Portret siedzącego króla Don Sebastiana de Morra*, ok. 1645 r.; olej na płótnie, 81 × 106 cm, Museo del Prado, Madryt

⁴⁷⁰ D. Arasse, *Ciało, wdzięk, wzniosłość*, [w:] *Historia ciała. Tom 1: Od renesansu do oświecenia*, dz. cyt., s. 427.

⁴⁷¹ A. Szczeklik, *Wróg*, [w:] *My i Oni. Zawila historia odmienności*, dz. cyt., s. 22.

⁴⁷² *Wielka kolekcja sławnych malarzy. Diego Velázquez 1599-1660*, Poznań 2006, s. 54.

W kontekście obecnego w nim motywu ciała, odznacza się na tle XVIII-wiecznej sztuki również frywolność tematyki malarstwa rokokowego. Ten rozwijający od około lat dwudziestych osiemnastego stulecia nurt stylistyczny⁴⁷³, będący wyrazem buntu przeciwko sztywnej sztuce dworskiej zasadniczo rezygnował z klasycznych motywów, w miejsce monumentalności form proponując lekkie tematy oraz dekoracyjne kompozycje⁴⁷⁴.

W efekcie tego przesunięcia ciężaru z pokazowego charakteru sztuki dworu w stronę nieco bardziej przyziemnej tematyki, dzieła przedstawicieli rokoka obfitują w sceny potajemnych schadzek odbywających się w sielankowej scenerii czy zabaw urządzanych w zaciszu sypialni, zyskując przy tym miano wysoce erotycznego malarstwa rodzajowego.

„W tych płochych czasach słowo «ładny» jest sztandarem Francji (...) To styl życia, to szkoła obyczajów, to duch epoki”⁴⁷⁵ – piszą Edmond i Jules de Goncourt, charakteryzując specyfikę nastrojów społecznych przełomu XVI i XVII wieku. Obserwowane przesunięcia w kierunku ludycznej, bardziej finezyjnej sztuki faktycznie zogniskowane są głównie wokół francuskiej działalności artystycznej, w jej ramach powstają też dzieła najbardziej reprezentatywne dla nurtu rokokowego.

Prekursorem w materii usubtelniania form stanowiących schedę po dojrzałym baroku jest Antoine Watteau (1684 – 1721), który za pomocą swojej sztuki „uosabia (...) ducha, żywotność, elegancką lekkość, wdzięk i grację swego kraju”⁴⁷⁶, jak pisze o artyście Paul Huet. Te cechy szczególne malarskiego stylu Watteau można z powodzeniem odnieść do reprezentacji cielesności w tej twórczości, gdzie zwłaszcza

⁴⁷³ Istnieją pewne problemy terminologiczne związane z systematyzacją tego nurtu jako autonomicznego stylu, spowodowane przede wszystkim sporami o kwestię, w jakim stosunku pozostaje on do sztuki barokowej. Jan Białostocki wskazuje na wieloaspektowość tego zjawiska, zwracając jednak uwagę na specyfikę stylu, która nie pozwala traktować go jak globalnego fenomenu właściwego dla całego XVIII wieku. J. Białostocki, *Rokoko: ornament, styl i postawa*, [w:] tegoż, *Refleksje i syntezy ze świata sztuki*, Warszawa 1978, s. 177. Zob. także S. Kufel, *Rokoko*, Zielona Góra 2017.

⁴⁷⁴ Por. W. Tomkiewicz, *Rokoko*, Warszawa 1988, s. 10.

⁴⁷⁵ E. i J. de Goncourt [cyt. za:] A. de Butler, *Pod dewizą różnaitości*, [w:] „Wielcy malarze” 1999 nr 78, s. 30.

⁴⁷⁶ P. Huet [cyt. za:] „Wielcy malarze” 1999 nr 80, s. 21. W tym temacie zob. *Antoine Watteau. Kunst Markt Gewerbe*, München 2021.

subtelnie zmysłowa kobiecość jest przez artystę ukazywana sugestywnie w ciele o gładkiej, porcelanowej niemalże strukturze (*Toaleta*, 1717 [Il. 71]; *Sąd Parysa*, ok. 1720).

„Cóż może rodzić się w wyobraźni człowieka, który pędzi żywot pośród prostytutek najniższej kategorii?”⁴⁷⁷ – pruderyjnie zapytywał Denis Diderot (1713 – 1784), pochylając się nad twórczością jednej z najistotniejszych postaci spośród reprezentantów malarstwa rokokowego – François Bouchera (1703 – 1770).



Il. 71

A. Watteau, *Toaleta*, 1717 r.; olej na płótnie

Odziedziczone po Watteau schematy wizualne Boucher wzbogaca o pewien szczególny dynamizm, ciała odmalowywanych przez siebie modelek i modeli ukazując w gęstej od erotycznego napięcia buduarowej scenerii, jak dzieje się to na przykład w scenie stanowiącej temat płótna zatytułowanego *Herkules i Omfala* (ok. 1728 – 1731) [Il. 72]. Charakterystyczna dla twórczości Bouchera eksploracja seksualnego aspektu cielesności powraca następnie w wielu dziełach artysty – dobrze ilustrują to płótna takie jak *Odaliska ciemnowłosa* (1743) czy *Odaliska jasnowłosa* (1752).

Fazę schyłkową rokoka reprezentuje natomiast twórczość Jeana-Honoré Fragonarda (1732 – 1806), który przez Paula de Saint-Victora nazwany został „poetą malarstwa erotycznego”⁴⁷⁸. Nieco złagodzone w stosunku do malarstwa Bouchera formy prezentacji erotycznej tematyki w twórczości Fragonarda kontynuują jednocześnie ten nurt malarstwa, który opiera się na uderzającej sile sugestii obecnej już w samych kształtach i ustawieniu ciała, co malarz jawnie wykorzystuje w swoich płótnach *Zdjęta*

⁴⁷⁷ D. Diderot [cyt. za:] „Wielcy malarze” 1999 nr 78, s. 10.

⁴⁷⁸ P. de Saint-Victor [cyt. za:] „Wielcy malarze” 1999 nr 83, s. 14.

koszulka (ok. 1761 – 1765), *Igranie z ogniem* (ok. 1761 – 1765) czy *Obwarzanek* (lub *Dziewczynka igrająca z pieskiem*, ok. 1768).



II. 72

F. Boucher, *Herkules i Omfala*, 1728 – 1731 r.;
olej na płótnie, Muzeum Puszkina, Moskwa

W opozycji do ukształtowanej w ten sposób, swobodnej sztuki rokoka sytuuje się nowy klasycyzm, ukształtowany mniej więcej w roku 1750, kiedy to następuje „generalna przemiana gustów”⁴⁷⁹. Jak zauważa Fabienne Gambrelle:

„Rewolucja francuska, oddając narodowi najwyższą władzę, otwiera nową epokę. Jednocześnie we wszystkim odwołuje się do starożytności, oferującej wzory demokratyczne i republikańskie. Jest więc nowoczesna i zarazem antyczna (...) posiada ten ambiwalentny charakter: awangarda i powrót do antyku łączą się w styl neoklasycyzy”⁴⁸⁰.

W tej zorganizowanej na nowo rzeczywistości (również artystycznej), pewna rubasność form cielesnych obecna w sztuce poprzednich dekad ustąpiła miejsca pryncypialnej dyspozycji, w której na powrót ciało ludzkie zyskało status

⁴⁷⁹ A. de Butler, *Pod dewizą różnorodności*, [w:] „Wielcy malarze” 1999 nr 78, s. 31. W tym temacie szeroko Irwin D., *Neoclassicism*, New York 1997.

⁴⁸⁰ F. Gambrelle, *David, twórca malarstwa neoklasycyzy*, [w:] „Wielcy malarze” 1999 nr 85, s. 28. Zob. też *Neoclassicism and romanticism: architecture, sculpture, painting, drawings*, Köln 2007.

niepodważalnego kanonu, jako że „jest ono nie tylko centralną figurą klasycystycznego przedstawiania, jest wręcz jego fundamentem”⁴⁸¹.

O stałej konieczności odwoływania się do klasycznych wzorców obrazowania przekonany był między innymi Jacques-Louis David (1748 – 1825), który na temat twórczości swojej i współczesnych mu artystów tego kręgu pisze: „staramy się naśladować genialne dzieła starożytnych, czystość ich rysunku, ekspresyjność ich figur i piękno ich form”⁴⁸².

Zarysowana przez Davida w powyższym fragmencie postawa twórcza właściwa neoklasycyzmowi, warunkuje bardzo mocno specyfikę obrazu ciała prezentowanego w twórczości związanej z tym nurtem, a która daje się ująć w zgoła paradoksalnym pojęciu „ekspresyjnej posągowości” tych form.

Monumentalizm kompozycji realizowanych przez Davida, który ujawnia zaangażowanie artysty w ówczesne koncepcje rewolucyjne, charakterystyczny jest dla jego dzieł dotyczących tematyki historycznej takich jak *Śmierć Sokratesa* (1787) [Il. 73] czy *Przysięga Horacjuszy* (1784), gdzie zatrzymanym w kadrze, symbolicznym gestom towarzyszy metodyczne opracowanie szczegółów anatomicznych modeli, malowanych raczej na podstawie studiów pojedynczych części posągów antycznych, aniżeli mających swój realny odpowiednik w rzeczywistości.



Il. 73

J.-L. David, *Śmierć Sokratesa*, 1787 r.; olej na płótnie, 130 × 196 cm, Metropolitan Museum of Art, Nowy Jork

⁴⁸¹ D. Arasse, *Ciało, wdzięk, wzniosłość*, [w:] *Historia ciała. Tom 1: Od renesansu do oświecenia*, dz. cyt., s. 384.

⁴⁸² J.-L. David [cyt. za:] „Wielcy malarze” 1999 nr 85, s. 17.

Ta przejawiająca się w twórczości artysty potrzeba umotywowanej światopoglądowo idealizacji ciała, wyraźnie intensyfikuje się w jego płótnie zatytułowanym *Śmierć Marata* (1793), przedstawiającym jednego z przywódców rewolucji Jeana-Paula Marata (1743 – 1793) w chwili śmierci na skutek pchnięcia nożem. Artysta, będąc prywatnie przyjacielem przedstawionego na płótnie modela, ukazuje go siedzącego w wannie w udramatyzowanej pozie, a całości kompozycji dopełnia szereg rekwizytów. Zasugerowany w ten sposób przez malarza szczególny tragizm niespodziewanego wydarzenia, jakim było morderstwo Marata, zdaje się mieć na celu spotęgowanie wrażenia heroizmu właściwego postawie namalowanej postaci.

Jednocześnie zabieg ten nie znajduje widocznego potwierdzenia w samym opracowaniu modela, twarz wyraża raczej błogi spokój, a korpus zachowuje posągowy, idealizowany charakter. Nawet zadana Maratowi rana, zdaje się w obrazie stanowić element dekoracyjny, który nie powinien zbyt zakłócać równowagi całości.



Il. 74

J.-L. David, *Śmierć Marata*, 1793 r.; olej na płótnie, 165 × 128 cm, Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België, Bruksela

Ogromne znaczenie Davida w świecie sztuki, który pełnił rolę nadwornego malarza Napoleona Bonapartego przekłada się w dużej mierze na nośność stosowanych przez niego schematów obrazowania, powielanych w następnych pokoleniach przez imponującą liczbę uczniów artysty. W związku z pozostawianiem tychże wzorców

w przestrzeni bezpośredniego naśladownictwa dzieł starożytnych, znacząco wzrosła ranga aktu w tej sztuce, który „nigdy nie był tak kulturowany, jak w XIX stuleciu”⁴⁸³. Szeroki zakres ćwiczeń między innymi z zakresu proporcji i anatomii uzupełnianych teorią⁴⁸⁴ oferowały akademie, które dzięki ścisłemu ich zespoleniu ze strukturami państwowymi stały się głównymi ośrodkami dziewiętnastowiecznej sztuki, o czym wnikliwie pisze Maria Poprzęcka:

„Rządy zapewniając system organizacji, nauczania, wydając zlecenia i czyniąc poważne zakupy włączały zarazem sztukę w tryby aparatu państwowego i instytucjonalizowały (...) poprzez akademie. Sztuka służyła tam bądź celom propagandowym, bądź potrzebom reprezentacyjnym, ostentacji władzy i podnoszeniu prestiżu państwa. Cały zaś system znajdował oparcie w konserwatywnych siłach społecznych”⁴⁸⁵.

Na przestrzeni XIX wieku obok podtrzymywanych dyspozycji nowego klasycyzmu rozwijają się inne, uznane przez akademie style, takie jak romantyzm czy symbolizm. Z szeregu postaci związanych z tymi oficjalnymi ośrodkami⁴⁸⁶ wyłaniają się też wielkie indywidualności. Jedną z nich jest uczeń Davida, Jean-Auguste-Dominique Ingres (1780 – 1867). W stosunku do prac nauczyciela, malarstwo Ingresy przyjmuje

⁴⁸³ H. Zerner, *Spojrzenie artystów*, [w:] *Historia ciała. Tom 2: Od rewolucji do I wojny światowej*, dz. cyt., s. 86.

⁴⁸⁴ M. Poprzęcka, *Akademizm*, Warszawa 1989, s. 17.

⁴⁸⁵ Tamże, s. 14, 15.

⁴⁸⁶ Poprzęcka w swojej publikacji wymienia nazwiska najważniejszych akademistów: sir Lawrence Alma-Tadema (1836 – 1912), Amaury-Duval (właśc. Eugène-Emmanuel Pineux-Duval, 1808 – 1885), Paul-Jacques-Aimé Baudry (1828 – 1886), Rosa Bonheur (właśc. Marie-Rosalie Bonheur, 1822 – 1899), Adolphe-William Bouguereau (1825 – 1905), Arnold Böcklin (1827 – 1901), Jules Breton (1827 – 1906), Alexandre Cabanel (1823 – 1889), Paul-Marc-Joseph Chénard (1807 – 1895), Peter von Cornelius (1783 – 1867), Thomas Couture (1815 – 1879), Paul Delaroche (właśc. Hippolyte Delaroche, 1797 – 1856), Jules-Élie Delaunay (1828 – 1891), Anselm Feuerbach (1829 – 1880), Jean-Léon Gérôme (1824 – 1904), Henri Gervex (1852 – 1929), Charles Gleyre (1806 – 1874), Ernest-Antoine-Auguste Hébert (1817 – 1908), Jean-Jacques Henner (1829 – 1905), Charles-Ernest-Rodolphe-Henri Lehmann (1814 – 1882), Frederick Leighton, Lord of Stretton (1830 – 1896), Hans Makart (1840 – 1884), Jean-Louis-Ernest Meissonier (1815 – 1891), Karl Theodor von Piloty (1826 – 1886), Alexandre-George-Henri Regnault (1843 – 1871), Wilhelm von Schadow (1788 – 1862), Carosfeld Julius von Schnorr (1794 – 1872), Henryk Siemiradzki (1843 – 1902), Gustaaf Wappers (1803 – 1874), Franz Xaver Winterhalter (1805 – 1873).

nieco eufemiczny, wyrafinowany charakter, skupiając się w zakresie tematyki głównie na aktach oraz portretach. Ciała pojawiające się w ramach tworzonych przez artystę kompozycji (*Akt męski*, 1801; *Kąpiąca się*, 1808) charakteryzuje przede wszystkim „spokojna, ciepła zmysłowość”⁴⁸⁷, niektóre natomiast ujawniają właściwą artyście skłonność do swobodnych modyfikacji neoklasycznych form, jak dzieje się to w przypadku *Wielkiej Odaliski* (1814) [Il. 75].



Il. 75

J.-A.-D. Ingres, *Wielka Odaliska*, 1814 r.; olej na płótnie, 91 × 162 cm,
Luwr, Paryż

Płótno przedstawiające kobietę w akcie, która leży odwrócona do odbiorcy plecami, stanowi czołowy przykład ingerencji Ingresa w zasady anatomii, w celu uzyskania efektu zdumiewającej powabności modelki, a przy tym całej kompozycji. O kilka kręgów wydłużony kręgosłup, nieprawidłowo ułożona szyja, lewa noga nie znajdująca faktycznego połączenia z resztą ciała – to tylko kilka spośród zabiegów zastosowanych w ramach tego przedstawienia, które świadczą o nowatorskim wówczas spojrzeniu Ingresa na kwestię cielesności w sztuce⁴⁸⁸.

Tej zdaje się on w przeciągu swojej kariery artystycznej poświęcać sporo uwagi, poszukując dróg dalszego wysubtelniania form, co w późniejszym okresie jego działalności na tym polu prowadzi do pewnej ich symplifikacji i uwydatnienia

⁴⁸⁷ J.-A.-D. Ingres, [cyt. za:] „Wielcy malarze” 1999 nr 23, s. 11.

⁴⁸⁸ „Ingres nie znosi anatomii i skrupulatności w szczegółach” Tamże, s. 31.

plaszczynowości, jaką możemy zaobserwować na przykład w jego *Łażni tureckiej* (1862). „Piękne formy są jędrne i pełne, a ich szczegóły nie zakłócają całości”⁴⁸⁹ – pisze Ingres.

Umiłowanie szczegółu zdaje się być natomiast cechą dystynktywną artystycznej koncepcji Eugène Delacroix (1798 – 1863). Będąc antagonistą wobec malarskiej postawy Ingresa odrzuca on tradycję klasyczną, proklamując romantyzm z jego „swobodniejszą i bardziej gwałtowną formą, feerią kolorów i emfazą uczuć”⁴⁹⁰. Utrzymane w duchu znamiennej dla tego nurtu żywiołowości i rozmachu, dotyczące głównie tematyki historycznej, wielkoformatowe dzieła Delacroix wypełniają silnie udratyzowane grupy postaci. Te, często zróżnicowane pod względem pochodzenia etnicznego i statusu społecznego, znacząco rozszerzają pole możliwości w zakresie opracowywania cielesnego kolorytu. Typowe dla malarza jego wyraźne społeczne zaangażowanie zdecydowanie materializuje się w takich jego płótnach jak *Wolność wiodąca lud na barykady* (1830)⁴⁹¹ czy *Rzeź na Chios* (1824)⁴⁹², by niekiedy przejść także w nieco lubieżny, a zarazem niezwykle barwny orientalizm właściwy na przykład dla *Śmierci Sardanapala* (1827) [Il. 76].



Il. 76

E. Delacroix, *Śmierć Sardanapala*, 1827 r.; olej na płótnie, 392 × 496 cm, Luwr, Paryż

⁴⁸⁹ Tamże, s. 11.

⁴⁹⁰ Tamże, s. 31.

⁴⁹¹ Obraz upamiętnia wydarzenia rewolucji lipcowej we Francji, trwającej pomiędzy 27 a 29 lipca 1830 roku.

⁴⁹² Tematem płótna jest rzeź greckiej ludności wyspy Chios (marzec – kwiecień 1822). Masakry dokonały wojska imperium osmańskiego.

Pozbawione tego aspektu ciepłej zmysłowości wydają się być natomiast ciała przedstawiane przez innego romantyka – Théodore'a Géricaulta (1791 – 1824). W kontrastach i swoim wielokondygnacyjnym upozowaniu odznaczające się wyjątkowym patosem, widocznym między innymi w *Tratwie meduzy* (1818 – 1819)⁴⁹³, a zarazem „silne w ustawieniu i ruchach, stanowią zaprzeczenie wyrachowanego spokoju Davida”⁴⁹⁴.

Szczególne predyspozycje artysty do tworzenia wizerunków o nadzwyczajnie silnym ładunku emocjonalnym ujawniły się, kiedy ten na prośbę psychiatry Ettiene-Jeana Georgeta (1795 – 1828) zilustrował jego rozprawę *O szaleństwie*⁴⁹⁵, poświęconą teorii monomanii. W ramach złożonego zamówienia spod ręki Géricaulta wyszły portretowe przedstawienia między innymi *Monomanii hazardu* (1822) [Il. 77], *Monomana porywacza dzieci* (1822) czy *Monomana kradzieży* (1822), z których przebija połączony z melancholią, instynktownie wyczuwalny wyjątkowy tragizm postaci, ucieleśniający się w „okresie historycznego i estetycznego rozdroża”⁴⁹⁶.

„Powstała na zlecenie doktora Georgeta seria portretów ludzi obłąkanych dobitnie dowodzi, że przeznaczeniem Géricaulta było malowanie scen gwałtownych, trudnych do zniesienia”⁴⁹⁷ – pisze André Chastel.



Il. 77

T. Géricault, *Monomania hazardu*, 1822 r.;
olej na płótnie, 65 × 77 cm, Luwr, Paryż

⁴⁹³ Płótno nawiązuje bezpośrednio do wydarzeń związanych z katastrofą francuskiej fregaty *Méduse*.

⁴⁹⁴ K. Estreicher, *Historia sztuki w zarysie*, dz. cyt., s. 491.

⁴⁹⁵ Zob. Georget E.-J., *De la folie*, red. J. Postel, Toulouse 1972.

⁴⁹⁶ A. de Butler, *Między klasycyzmem i realizmem*, [w:] „Wielcy malarze” 1999 nr 19, s. 29.

⁴⁹⁷ A. Chastel [cyt. za:] „Wielcy malarze” 1999 nr 19, s. 25.

W obszarze sztuki nurtu romantyzmu, dojmującej swoim gwałtownym charakterem sytuuje się także twórczość rzeźbiarska François'a Rude'a (1784 – 1855) [il. 78], który zdaniem Estreichera był „pierwszym naprawdę dramatycznym rzeźbiarzem XIX wieku”⁴⁹⁸.



Il. 78

F. Rude, *Odjazd ochotników lub Marsylianka*, 1833 – 1835 r.; Paryż

Na terenie Wielkiej Brytanii próby uchwycenia eterycznej atmosfery doby romantyzmu najpełniej zdaje się oddawać symbolizm przedstawień Williama Blake'a (1757 – 1827), który jak zauważa Henri Zerner, w swojej twórczości „(...) wnosi coś bardzo nowatorskiego do postrzegania ciała: wpisując się w wielką tradycję mistycyzmu, kulturowe pewien rodzaj duchowego sensualizmu”⁴⁹⁹.

Opierający się przede wszystkim na kolorowanych rycinach dorobek artysty («*Skofeld*» w «*kajdanach wykutych w umyśle*», 1803; *Ciało Abła odnalezione przez Adama i Ewę*, ok. 1825; *Wir kochanków*, 1826), obfituje w ilustracje ukazujące surrealne, zwykle nagie ciała umieszczane przez artystę w przedziwnych,

⁴⁹⁸ K. Estreicher, *Historia sztuki w zarysie*, dz. cyt., s. 491.

⁴⁹⁹ H. Zerner, *Spojrzenie artystów*, [w:] *Historia ciała. Tom 2: Od rewolucji do I wojny światowej* s. 89. Jak zauważa dalej autor, ciała w malarstwie Blake'a przesycone są „przedziwną zmysłowością, swego rodzaju materią, która nie jest materią natury, lecz jego własną kreacją: ciała chwalebne bohaterskiej ludzkości, zarazem abstrakcyjne i umięśnione, eteryczne ciała anielskie, ciała prymitywne, czasem prawie zwierzęce”. Tamże.

fantasmagorycznych przestrzeniach. Ciała te, zawsze uczestnicząc w przedstawianej przez artystę akcji często przybierają podyktowane nią zdeformowane kształty.



Il. 79
W. Blake, *Wir kochanków*,
1826 r.; pióro i akwarela,
Weston Park Museum,
Shieffield

Do tej w jakimś sensie fantazmatycznej i wizyjnej tradycji w obrazowaniu cielesności odwołują się również graficzne⁵⁰⁰ oraz malarskie próby tworzącego na dworze hiszpańskim Francisco de Goi (1746 – 1828). Choroba malarza, a także wojna prowadzona przez Hiszpanów przeciwko Francji w pierwszych dekadach XIX wieku, rozwija w artyście szczególną wrażliwość, ujawniającą się w ewolucji jego stylu w kierunku karykaturalnego, niemalże turpistycznego cielesnego naturalizmu, jak zresztą twierdzi Jan Białostocki: „(...) w jego twórczości (Goi – przyp. aut.) rozeszły się drogi sztuki i piękna”⁵⁰¹.

Jawnym przykładem owej zaznaczonej przez Białostockiego rozwijającej się predylekcji Goi do stosowania antyestetycznych formuł w celu wprowadzenia tematyki wanitatywnej jest płótno zatytułowane *Czas i staruchy* (1808 – 1810) [Il. 80]. Będące wyraźnym świadectwem tego, jak na ciele zaznacza się upływ czasu, staje się komentarzem na temat ulotności życia, której nie unieważnią ozdoby, strój czy makijaż.

W bardzo podobnym klimacie utrzymane jest pochodzące z okresu tzw. „czarnego malarstwa”⁵⁰² w twórczości artysty, malowidło ścienne (przeniesione w późniejszym

⁵⁰⁰ Zob. cykle graficzne *Kaprysy (Los Caprichos)* 1797-1798 (wyd. 1799), *Okropności wojny (Los desastres de la guerra)* 1810-23 (wyd. 1863), *Szaleństwa lub Przysłowia* 1815-24.

⁵⁰¹ J. Białostocki, [cyt. za:] „Wielcy malarze” 1999 nr 77, s. 12.

⁵⁰² „*Pictura negra* to cykl składający się z 14 obrazów namalowanych na ścianach domu malarza zwanego Domem Głuchego” M. Wosnitzka-Kowalska, *Czarne obrazy. Celnikier – Goya*, [w:] *Żydzi Wschodniej*

okresie na płótno) zatytułowane *Dwie staruchy jedzące zupę* (1821 – 1823) [II. 81]. Mroczny, ekspresyjny charakter tego przedstawienia, uzyskany poprzez zastosowanie energicznych, szerokich pociągnięć pędzla oraz ograniczonej palety kolorystycznej intensyfikuje nad wyraz naturalistyczne podejście artysty do ukazywania modeli.

Niezwykle wrażenie robi zwłaszcza postać umieszczona w prawym dolnym rogu kompozycji o mocno zarysowanej czaszce, jaka może jednoznacznie sugerować, iż Goya celowo porzucił tutaj klasyczne ujęcie portretowe na rzecz pewnej unifikacji, chcąc dać do zrozumienia, że podatność ciała na starzenie się, prowadzące ostatecznie do jego rozkładu dotyczy każdego bez wyjątku.



II. 80

**F. Goya, *Czas i staruchy*, 1808 – 1810 r.;
olej na płótnie, 181 × 125 cm, Palais des
Beaux-Arts de Lille, Lille**



II. 81

**F. Goya, *Dwie staruchy jedzące zupę*, 1821 – 1823 r.;
olej na płótnie, 83.4 × 49.3 cm Museo del Prado,
Madryt**

*

Szczególny nurt malarstwa dziewiętnastowiecznego, który można by określić mianem nacechowanego romantycznie realizmu powstaje w Barbizon pod Paryżem, gdzie na łonie natury spotyka się zmęczona ciasną atmosferą stolicy grupa malarzy. Do

Polski. Seria 6, Żydzi białostoccy: od początków do 1939 roku, red. naukowa J. Ławski, K. K. Pilichiewicz, A. Wydrycka, Białystok 2018, s. 317.

„Szkoly z Barbizon” – bo taki przydomek zyskują – należą Théodore Rousseau (1812 – 1867), Jean-Baptiste-Camille Corot (1796 – 1875), Jean-François Millet (1814 – 1875) oraz Charles-François Daubigny (1817 – 1878), którzy za główny cel stawiają sobie przede wszystkim sumienną rejestrację codziennego, niepozbawionego trosk, ale i pospolitych przyjemności życia, a ich modelami są zazwyczaj „(...) prawdziwi chłopi, których (...) uwieczniali przy pracy, bez upiększeń i przekłamań”⁵⁰³.



Il. 82

J.-F. Millet, *Siewca*, 1850 r.; olej na płótnie, 82.6 × 101.6 cm, Museum of Fine Arts, Boston

Ze względu na podejmowaną tutaj rozległą tematykę form obrazowania cielesności w sztukach plastycznych, o tyle przypadek barbizońskiego ugrupowania wydaje się być istotny, iż ujawnia zastosowanie przezeń nacechowanego prospołecznie języka sztuki, opartego na wykorzystaniu obrazu ciała do sygnalizowania treści zabarwionych egzystencjalnie. To, co bowiem w odniesieniu do tego akurat malarstwa przyjmuje formę romantycznego afirmowania znoju i cierpienia, które w zakresie wykorzystywanych środków nazwalibyśmy – stosując sformułowanie Nicole Pellegrin – „deformowaniem ciał przez pracę”⁵⁰⁴, zdaje się być już bezpośrednią zapowiedzią ruchów awangardowych, jakie w językach nowych form upatrywać będą właśnie

⁵⁰³ T. J. Craughwell, *Wielka księga sztuki*, dz. cyt., s. 318.

⁵⁰⁴ N. Pellegrin, *Ciało pospółstwa, pospolite zwyczaje ciała*, [w:] *Historia ciała. Tom 1: Od renesansu do oświecenia*, dz. cyt., s. 123. Innym przykładem prezentowania tego typu malarskiej postawy poza środowiskiem francuskim może być płótno autorstwa Ilji Riepina (1844 – 1930) pod tytułem *Burlacy na Woldze* (1870 – 1873), ukazujące pracę robotników transportu rzeczno-

możliwości odmiany rzeczywistości. Jak odnotowuje w swojej książce Thomas J. Craughwell:

„(...) gdy Millet w 1857 roku wystawił na salonie paryskim obraz *Zbieracze*, malarzowi zarzucono, że wysławiając pracę rolników, stawia siebie w rzędzie politycznych i społecznych radykałów, którzy chcą wywołać społeczne zamieszki we francuskim społeczeństwie”⁵⁰⁵.

W obrębie tej uważanej w jakimś sensie za buntowniczą malarskiej narracji mieszczą się niewątpliwie również pozostałe dokonania realizmu, nierozłącznie powiązane z nazwiskami takimi jak Gustave Courbet (właśc. Jean Désiré Gustave Courbet, 1819 – 1877) czy Honoré Daumier. Ze względu jednak na ważkość prezentowanej przez z nich twórczej postawy w aspekcie poruszanego tutaj tematu cielesności uwikłanej w społeczno-kulturową konstrukcję, przykłady owego swoistego „malarskiego aktywizmu” będą przedmiotem rozważań już w innym miejscu.

⁵⁰⁵ T. J. Craughwell, *Wielka księga sztuki*, dz. cyt., s. 318.

2.3 O wszystkich rzeczach, których pragnie życie⁵⁰⁶ – ciało i społeczeństwo. Stosunek do ciała w danym okresie w Austrii i na świecie

„Szerzyła się higiena, znikał brud. Ludzie stawali się piękniejsi, silniejsi, zdrowsi, odkład sport hartował ich ciała. Coraz rzadziej spotykało się na ulicach kaleki, ułomnych, kretynów – a wszystkich tych cudów dokonała wiedza, ów archanioł postępu”⁵⁰⁷.

Stefan Zweig, *Świat wczorajszy. Wspomnienia pewnego Europejczyka*

Pozytywistyczny okres przełomu XIX i XX wieku, będący z jednej strony epoką ustanawiania reform, z drugiej zaś monotonną opowieścią o zabiegach służących utrzymaniu starego porządku, staje się w efekcie dobą specyficznego rozstroju i destabilizacji. Przekłada się ona z kolei na wszystkie sfery życia, spowijając je aurą osobliwej dwuznaczności, jaka wyczuwalna jest już w otwierającym ów rozdział wspomnieniu Zweiga, jakie zawiera w sobie pewną dozę ironii w stosunku do zachodzących wówczas przemian.

Intuicja co do wpisanej w ów stosunek ambiwalencji, zasadniczo zdaje się wynikać z pewnych przesłanek omawianych już w poprzednich ustępach tej pracy, wskazujących na zjawiska, które stały się bezpośrednim impulsem do światopoglądowej metamorfozy, a które wynikają z przyjęcia opozycyjnego stanowiska wobec silnie kontrolującego, choć defektywnego aparatu państwa.

Ścisła kontrola zdaje się stanowić jeden z podstawowych determinantów cechujących wszelkie zachodzące w społeczeństwie austriackim tamtego okresu interakcje, co rzecz jasna nie pozostaje również bez wpływu na prezentowany w oficjalnej narracji specyficzny stosunek do ciała, jaki stał się tematem niniejszego rozdziału.

Realizowana na przestrzeni lat koncepcja sterowanego rozwoju austriackiej monarchii, jaki odbywa się jednocześnie na wielu różnych poziomach, nie omijając istotnej kwestii zdrowia i polityki ludnościowej, miesza się tu z ambicjami do kreowania

⁵⁰⁶ H. von Hofmannsthal, *Psyche* [w:] *Liryka: wiersze i dramaty*, dz. cyt., s. 61, 62, 63.

⁵⁰⁷ S. Zweig, *Świat wczorajszy. Wspomnienia pewnego Europejczyka*, dz. cyt., s. 15.

wizerunku państwa w pełni nowoczesnego, o prekursorskiej orientacji. Jak bowiem czytamy u Oliviera Faure'a:

„Tak jak inicjatywy zainspirowane doktryną przychylną wzrostowi populacji i kameralizmem uprzywilejowują kontrolowanie zawodów medycznych i promują higienę, tak przekładają się one również na wspieranie lekarzy nowatorów. Zwłaszcza w Austrii, gdzie oświecony despota Józef II zakłada szpital powszechny w Wiedniu (1784), a następnie Akademię Medycyny i Chirurgii (1785), dwie instytucje, których głównym zadaniem jest kształcenie kliniczne”⁵⁰⁸.

Wiek XIX, a szczególnie jego faza schyłkowa, będąca przedmiotem naszego szczególnego zainteresowania, stanowi *explicite* kontynuację tej zorientowanej na kompleksowe kształcenie pionierskiej optyki, jaka jasno zarysowuje się między innymi w „Wiedniu, gdzie *zeitgeist* zdecydowanie faworyzował zintegrowane, ujednolicone dziedziny wiedzy”⁵⁰⁹.

Dzięki sformułowanemu w ten sposób szerokiemu programowi organizacji kompetencji i umiejętności, eksploruje się za pośrednictwem nauk empirycznych coraz to nowe obszary ciała, a dla otrzymanych wyników szuka oryginalnych zastosowań. Dyrektor Instytutu Anatomii na Uniwersytecie Wiedeńskim Emil Zuckerkandl (1849 – 1910) wraz z żoną Bertą Zuckerkandl-Szepe (1864 – 1945) promują nowe podejście do analizy rzeczywistości, utrzymane w duchu biologizmu; dzięki badaniom dotyczącym ludzkiej ekspresji prowadzonym Theodora Piderita (1826 – 1912), a kontynuowanym i zrewidowanym przez Hermanna Hellera (1866 – 1949) niebagatelnie rozwija się pod koniec dziewiętnastego stulecia dziedzina fizjonomii⁵¹⁰; upowszechnia się zastosowanie

⁵⁰⁸ O. Faure, *Spojrzenie lekarzy*, [w:] *Historia ciała. Tom 2: Od rewolucji do I wojny światowej*, dz. cyt., s. 19.

⁵⁰⁹ Egon Schiele, *Almost a Lifetime*, dz. cyt., s. 47.

⁵¹⁰ J.-J. Courtine, *Zwierciadło duszy*, [w:] *Historia ciała. Tom 1: Od renesansu do oświecenia*, dz. cyt., s. 279. Odnośnie tej dziedziny wiedzy w jej stosunku do ciała Courtine pisze: „Fizjonomika jest (...) nośnikiem historii spojrzenia na ciało. Nie tylko bowiem uczy ona odszyfrowywać języki duszy «wylewającej się na zewnątrz». Propaguje cielesne normy, ustala «przeciętną» definicję fizjonomii, odkrywa w proporcji idealny typ urody, wypycha na margines spojrzenia wszystko, co wykrzywione, zdeformowane, monstrialne”. Tamże. W odniesieniu do tegoż fragmentu znamienne wydają się być skrajnie nieprzychylne reakcje społeczeństwa austriackiego na wystawę w Galerii Miethke w kwietniu

promieni rentgenowskich w celach medycznych; w szpitalach natomiast triumfy święci instytucja teatru anatomicznego, który wypełniony studentami medycyny, codziennie oferuje im inne widowisko, na jakie składają się dziesiątki analizowanych w jego przestrzeni przypadków⁵¹¹.

Jednocześnie wraz ze znacznym wzrostem naukowego zainteresowania procesami i funkcjonowaniem ciała, jakie daje o sobie znać w kompleksowo rozwijającej się na przestrzeni całego dziewiętnastego stulecia medycynie, coraz częściej obserwuje się zarodki procesu swoistej dehumanizacji. O kwestii tej przeczytać możemy w kolejnych akapitach przywoływanego wyżej tekstu Faure'a, który pisząc o wprowadzanych wówczas innowacjach w zakresie służącym między innymi utrzymaniu zdrowia stwierdza, iż wzmacniana jest „medycyna coraz bardziej wyspecjalizowana, technokratyczna i odhumanizowana, lecząca raczej narządy niż ludzi”⁵¹². Z powyższego z kolei spostrzeżenia, wysnuwa autor wniosek o znamienym dla tego okresu przesunięciu ciężaru uwagi z pojedynczych przypadków w stronę ogólnej kondycji społeczeństwa, któremu przydaje się teraz pierwszeństwo względem jednostki⁵¹³.

Obecne w tak ukształtowanej przez politykę państwową zbiorowej mentalności przeświadczenie o konieczności zachowania społecznego ładu, zdrowia i witalności, widocznie idzie w parze z instynktownym przekonaniem, iż zdecydowanie zagrozić im mogą nieprzystające do tego przyjętego schematu jednostki, co ostatecznie składa się na opisywany przez Bassiego, reprezentatywny dla austriackiego modelu funkcjonowania „mocny uścisk konwencji moralnych obejmujących sposób myślenia, mówienia i zachowania”⁵¹⁴.

Radykalizm austriacki w zakresie zasad moralnych i związanych z nimi bezsprzecznie praktyk cielesnych, nie jest bynajmniej zagadnieniem nowym i zdecydowanie dochodzi do głosu już za czasów panowania cesarzowej Marii Teresy (lata 1740 – 1780), którą postępowe ideały oświeceniowe niepokoiły do tego stopnia, że

1908 roku, podczas której Max Mayrshofer zaprezentował rysunki przedstawiające zachowania pacjentów szpitala psychiatrycznego. Por. *Egon Schiele. Almost a Lifetime*, dz. cyt., s. 57-59.

⁵¹¹ *Egon Schiele. Almost a Lifetime*, dz. cyt., s. 47-63.

⁵¹² O. Faure, *Spojrzenie lekarzy*, [w:] *Historia ciała. Tom 2: Od rewolucji do I wojny światowej*, dz. cyt., s. 24. „(...) zwłoki stają się tak samo ważne w medycynie, jak żywe ciało” – dodaje Faure. Tamże, s. 21.

⁵¹³ Tamże, s. 44.

⁵¹⁴ A. Bassie, *Ekspresjonizm*, dz. cyt., s. 68.

kwestię zagrożonej przez ów postęp moralności uczyniła sprawą wagi państwowej. Jak bowiem pisze na jej temat Stanisław Grodziski:

„(...) powołała (cesarzowa – przyp. aut.) do życia «komisję czystości obyczajów» (*Keuschheitskommission*), działającą nie tylko na samym dworze i w Wiedniu, ale i w innych większych miastach monarchii, a także wykonującej niektóre funkcje cenzury. Na czele komisji stanął z rozkazu cesarzowej kanclerz Kaunitz, choć ani jego poglądy, ani prywatne życie nie szły w parze z celami komisji. Komisji podlegała policja obyczajowa, która wizytowała teatry i bale, patrolowała ulice i hotele, pilnowała, by w publicznych lokalach nie były zatrudniane kelnerki, które można było podejrzewać o «drugi zawód», wreszcie nawet kontrolowała na granicach bagaż podróżnych, w poszukiwaniu ewentualnej pornografii»⁵¹⁵.

Składające się na ten obszerny aparat nadzoru, zabiegi służące hamowaniu postaw wielorako niezgodnych z postulowanym oficjalnym stanowiskiem, zdają się być zasadniczo domeną tych ośrodków państwowych, gdzie dąży się do centralizacji władzy monarszej poprzez zastosowanie odpowiednich środków represji mających służyć umacnianiu autorytetu. Dzieje się tak chociażby w przypadku inkwizycji hiszpańskiej, która do około połowy wieku XIX poprzez szeroko zakrojoną działalność wywiera potężny wpływ na społeczeństwo, a tym samym również na kulturę i sztukę⁵¹⁶.

Oparty na wynikającej z tego typu działań idei powściągliwości i kurtuazji ustalony schemat postępowania staje się zatem nieodzownym desygnatem kultury cielesnej wieku dziewiętnastego, gdyż jak wspomina Henri Zerner w jednym z rozdziałów wchodzących w skład *Historii ciała*, stulecie to „w najwyższym stopniu było epoką wstydlivosti”⁵¹⁷, a ukonstytuowana wtedy „(...) nowa kultura seksualna

⁵¹⁵ S. Grodziski, *Habsburgowie. Dzieje dynastii*, dz. cyt., s. 98

⁵¹⁶ Powszechną, związaną z twórczością artystyczną praktyką jest w Hiszpanii XVIII – XIX wieku „zasłanianie” innym płótnem dzieł uważanych za pornograficzne (np. akty i przedstawienia, w których nagość nie była sankcjonowana przez wymagającą tego, jednoznaczny temat). Przykładem takiego rozwiązania jest chociażby podwójne dzieło Francisco Goi *Maja naga* i *Maja ubrana* wykonane na zamówienie Manuela de Godoya.

⁵¹⁷ H. Zerner, *Spojrzenie artystów*, [w:] *Historia ciała. Tom 2: Od rewolucji do I wojny światowej*, dz. cyt., s. 86.

miała kształtować w całym XIX stuleciu uporczywe przeświadczenie, że fizyczne ciało jest «naturalnym» wrogiem istoty moralnej, która w nim mieszka”⁵¹⁸.

Tymczasem w zakresie wypełniania owego postulatu obserwujemy dwa przeciwstawne procesy, które szczegółowo analizuje w swoim tekście Alain Corbin, Na łamach *Spotykania się ciał* podejmuje autor kwestię między innymi dokonującej się rewolucji przemysłowej oraz trwającego procesu rozwoju gospodarki rynkowej, które zdaniem Corbina bardzo niejednoznacznie mogły wpływać na wszelkie zachowania służące zaspokajaniu popędów. Jeśli wziąć pod uwagę koncepcję powiązanej z ideą postępu cywilizacji, spodziewać należałoby się ograniczeń i wyrzeczeń w tym zakresie, z drugiej jednak strony obserwowany przede wszystkim w Wielkiej Brytanii masowy odpływ ludności wiejskiej do manufaktur, sprzyja rozluźnieniu nadzoru nad czynnościami seksualnymi⁵¹⁹.

Specyficzną zgoła postawę względem takiego stanu rzeczy, reprezentują mieszkańcy findesieclowego Wiednia, gdzie ewidentne seksualne rozpasanie otacza się naiwną aurą tajemnicy, a chcąc utrzymać w ryzach w szczególności młodsze pokolenia, z ochotą korzystające z uroków intensywnych, choć krótkotrwałych relacji, w zasadzie daje się na nie odgórne przyzwolenie o czym piszą między innymi Frank Whitford, Ashley Bassie czy Stefan Zweig⁵²⁰. Kwestia ta nie pozostaje bynajmniej zlekceważona przez buntującą się przeciwko tej podwójnej moralności grupę wiedeńskiej inteligencji, o której w omawianym powyżej kontekście pisze Frank Whitford następująco:

„Podczas gdy popularne piosenki romantyzowały przypadkowe związki seksualne i lirycznie opowiadały o przyjemnościach wieczoru spędzonego w *séparée*, hałaśliwa mniejszość atakowała podwójne standardy moralne, dramatyzowała trudną

⁵¹⁸ S. F. Matthews-Grieco, *Ciało i seksualność w Europie w czasach Ancien Régime`u*, [w:] *Historia ciała. Tom 1: Od renesansu do oświecenia*, dz. cyt., s. 208.

⁵¹⁹ A. Corbin, *Spotykanie się ciał*, [w:] *Historia ciała. Tom 2: Od rewolucji do I wojny światowej*, dz. cyt., s. 139-140.

⁵²⁰ „Nawet najbardziej szanowane restauracje miały *chambres séparées*, ułatwiające odbycie po obiedzie stosunku seksualnego i w całym mieście szerzyła się prostytucja” – pisze Ashley Bassie odnośnie sytuacji w Wiedniu na przełomie XIX i XX wieku. A. Bassie, *Ekspresjonizm*, dz. cyt., s. 75. Z kolei Stefan Zweig notuje: „(...) Ponieważ doświadczenie wykazało, że chłopcom wkraczającym w wiek męskości niepodobna było zabronić życia seksualnego, ograniczano się więc do skromnego życzenia, aby zaspokajali swe «niegodne chucie» w ukryciu (...)” S. Zweig [cyt. za:] P. Szarota, *Wiedeń 1913*, dz. cyt., s. 278.

sytuację prostytutki i dostrzegła związek między hipokryzją seksualną, a kontrastem pomiędzy pozorami a rzeczywistością na każdym szczeblu życia publicznego. Owa mniejszość podkreślała, że coś zgniło w samym rdzeniu społeczeństwa, a epidemia prostytucji była tylko jedną z oznak tego procesu”⁵²¹.

Do demaskatorów tej wyrafinowanej obłudy Wiednia końca XIX wieku należeli między innymi tacy autorzy jak Frank Wedekind (1864 – 1918), Robert Musil czy Arthur Schnitzler, którzy do swojej twórczości ustawicznie wprowadzali odarte z wszelkich ozdób i konwenansów kontrowersyjne wątki seksualne (w tym także marginalizowaną tematykę homoseksualizmu), lecz byli to autorzy zwykle poza własnym towarzystwem skrajnie niepopularni⁵²², w ogólnej opinii z reguły krytykowani a nawet cenzurowani. Fakt ten nie powinien jednak szczególnie dziwić, jeśli wziąć pod uwagę ustrukturyzowaną podług konwencjonalnych zasad hierarchię austriackiego społeczeństwa, w którym usiłowano redukować odstępstwa od ogólnie przyjętych reguł, co zresztą zdają się niejako potwierdzać słowa Lyndy Nead, która pisze:

„(...) jeżeli w danym momencie pewna dominująca grupa nie życzy sobie, aby jakiś materiał znalazł się w rękach innej, podporządkowanej grupy, nazywa to obscenicnością”⁵²³.

Równolegle do inicjowanych przez tę niewielką grupę awangardystów, wzmiankowanych pierwszych prób wyzwania się z anachronicznych, populistycznych schematów obejmujących kulturę seksualną, coraz silniej uzewnętrznia się w światopoglądzie Wiedeńczyków dwuznaczny stosunek do zwiastowanej kobiecej emancypacji. Proces osvajania się z kresem męskiej supremacji⁵²⁴ z gloryfikowania ideału kobiecości swobodnie przechodzący w mizoginię, coraz częściej demonizuje

⁵²¹ F. Whitford, *Egon Schiele*, dz. cyt., s. 12. Przy okazji warto wspomnieć tutaj o osobie Rosy Mayreder, która „jako jedna z pierwszych kobiet w Austrii podjęła temat podwójnego standardu seksualnego dla kobiet i dla mężczyzn, pisała też o prostytucji jako problemie społecznym” – notuje Piotr Szarota. P. Szarota, *Wiedeń 1913*, dz. cyt., s. 278.

⁵²² A. Comini, *Egon Schiele: Redefining Portraiture in the Age of Angst*, [w:] *Egon Schiele. Portraits*, dz. cyt., s. 20.

⁵²³ L. Nead, *Akt kobiecej. Sztuka, obscena i seksualność*, przeł. E. Franus, Poznań 1998, s. 141-179, [za:] *Antropologia ciała. Zagadnienia i wybór tekstów*, wstęp i red. M. Szpakowska, Warszawa 2008, s. 264.

⁵²⁴ E. di Stefano, *Gustav Klimt. Uwodzicielskie złoto*, przeł. T. Łozińska, Warszawa 2009, s. 102.

histeryczną kobietę, a towarzyszy mu szczególna „retoryka ciała «dręczonego przez instynkty i namiętności»”⁵²⁵.

Bezpośrednią odpowiedzią na iluzję owładniętej pożądaniem cielesności (głównie kobiecej) kształtowaną w zbiorowej świadomości i wspieraną przez myśl filozoficzną⁵²⁶, są prace z zakresu psychoanalizy publikowane wówczas przez Sigmunda Freuda (*Die Traumdeutung*, 1900; *Zur Psychopathologie des Alltagslebens*, 1901; *Drei Abhandlungen zur Sexualtheorie*, 1905)⁵²⁷. Zdaniem Whitforda, Freud odniósł znaczący sukces w niszczeniu fasady obecnej w austriackiej koncepcji moralności, gdyż dzięki swoim tekstom stał się natenczas głównym reprezentantem „bardziej uczciwego podejścia do seksualności”⁵²⁸.

Jego szokująca natenczas teoria libido, jako podświadomej siły rządzącej działaniami służącymi zaspokajaniu potrzeb seksualnych, a poprzez jej wypieranie mająca bezpośredni wpływ na osobowość i zdrowie psychiczne każdego dorosłego człowieka, uderza bowiem mocno w figurę nade wszystko „zadowolonego z siebie świata”, bezkrytycznie sytuującego się poza wszelką anomalią⁵²⁹.

Z owej dyspozycji wynika jeszcze inne, istotne zagadnienie służące zobrazowaniu charakteru społecznej recepcji cielesności w omawianym okresie, a mianowicie aspekt popularyzowanej szeroko higieny osobistej oraz związanej z nią misji kształtowania ciała poprzez ćwiczenia sportowe⁵³⁰. O ile szlachetne pobudki zdają się przyświecać realizacji tego przedsięwzięcia, to wydaje się ono przyjmować charakterystyczny dla austriackiej mentalności model formalnie aprobowanej powierzchowności, na co wyraźne potwierdzenie odnajdujemy we wspomnieniach Stefana Zweiga, który na kartach *Świata*

⁵²⁵ A. Corbin, *Spotykanie się ciał*, [w:] *Historia ciała. Tom 2: Od rewolucji do I wojny światowej*, dz. cyt., s. 165.

⁵²⁶ W 1903 roku ukazuje się *Płeć i charakter* autorstwa Otto Weininger, która szeroko podejmuje zagadnienia płci nie unikając przy tym wyraźnego wartościowania i gdzie „kobiecość” jawi się jako pierwiastek na wskroś negatywny. P. Szarota, *Wiedeń 1913*, dz. cyt., s. 286.

⁵²⁷ Zob. Freud S., *Objaśnianie marzeń sennych*, przeł. R. Reszke, Warszawa 2015; Freud Z., *Psychopatologia życia codziennego*, Kraków 2017; Freud Z., *Trzy rozprawy z teorii seksualnej*, Warszawa 2022.

⁵²⁸ F. Whitford, *Egon Schiele*, dz. cyt., s. 16.

⁵²⁹ Tamże, s. 16.

⁵³⁰ G. Vigarello, R. Holt, *Ciało wypracowywane. Gimnastycy i sportowcy w XIX wieku*, [w:] *Historia ciała. Tom 2: Od rewolucji do I wojny światowej*, dz. cyt., s. 289-345.

wczorajszego... z właściwą sobie dozą cynizmu wystawia świadectwo dziewiętnastowiecznej kulturze fizycznej:

„Tamto stulecie nie odkryło jeszcze, że młode, nieuformowane ciała potrzebują powietrza i ruchu. Dziesięć minut pauzy na zimnym, ciasnym korytarzu uważano za wystarczający wypoczynek w czasie czterech czy pięciu godzin nieruchomego siedzenia w ławce. Dwa razy na tydzień prowadzono nas do sali gimnastycznej; dreptaliśmy bezmyślnie dookoła przy szczelnie zamkniętych oknach, wzbijając za każdym krokiem tumany kurzu. Tym oto sposobem czyniono zadość wymaganiom higieny; państwo wypełniało wobec nas swój «obowiązek» w myśl dewizy: *Mens sana in corpore sano*”⁵³¹.

Zdaje się też, że w przypadku tych realizowanych w myśl prozdrowotnej polityki działań aktywizujących ciała, przykładać się będzie w państwie austriackim znacznie większą wagę do procesu kształcenia poprzez ten rodzaj aktywności pewnych skłonności do podporządkowania się: „(...) gimnastyka niemiecka miała na względzie wyrobienie pewnej kolektywnej dyscypliny ciała w celach ewidentnie wojskowych”⁵³² – pisze Holt.

Z poruszaną już niejednokrotnie w ramach niniejszej dysertacji problematyką deklamacyjności, charakteryzującej bardzo różnorodne sfery życia habsburskiej monarchii, wiąże się również zapośredniczona poprzez ciało idea reprezentacji władzy, gdzie osoba cesarza uczestniczy w niej na zasadzie *pars pro toto* państwa⁵³³. W jednym z akapitów *Historii ciała* Georges Vigarello notuje: „władza ma swoje cielesne przejawy – potrzebuje widocznej krzepy, muskularności”⁵³⁴.

Zapewniana zatem przez oficjalny, pełen dostojęstwa wizerunek, a następnie masowo powielana w celach propagandowych owa wizualna gwarancja stabilności monarchii⁵³⁵, prowadzi ostatecznie do swoistej cielesnej immanencji austriackiego

⁵³¹ S. Zweig, *Świat wczorajszy. Wspomnienia pewnego Europejczyka*, dz. cyt., s. 40.

⁵³² R. Holt, *Pierwsze sporty*, [w:] *Historia ciała. Tom 2: Od rewolucji do I wojny światowej*, dz. cyt., s. 308.

⁵³³ „«Ciało króla», jest także ciałem ogólnym, abstrakcyjną instancją, widzialnym ucieleśnieniem królestwa, punktem tym bardziej istotnym, że wyobrażenie nie może tu uniknąć odniesień najbardziej fizycznych”. D. Arasse, *Ciało, wdzięk, wzniosłość*, [w:] *Historia ciała. Tom 1: Od renesansu do oświecenia*, dz. cyt., s. 358.

⁵³⁴ G. Vigarello, *Ćwiczyć, grać*, [w:] *Historia ciała. Tom 1: Od renesansu do oświecenia*, dz. cyt., s. 212.

⁵³⁵ „Płótno przedłuża fizyczną obecność, nieuchronnie podkreślając cielesny i widzialny aspekt władzy, a w szczególności siłę spojrzenia z jej efektem natychmiastowej dominacji, osiąganym dzięki coraz bardziej

cesarza: „Po stokroć tysięcy razy rozproszony był Franciszek Józef w całym państwie – wszechobecny między swymi poddanymi, niczym Bóg w świecie”⁵³⁶ – pisze Joseph Roth w swoim *Marszu Radetzky`ego*.

Jednakże te otoczone aurą końca wieku wszelkie wizualne próby deifikacji władzy celujące w zachowanie pozornej spójności państwa, zdają się mieć charakter wyłącznie życzeniowy i przynosić skutki odwrotne do zamierzonego. Czym mocniej bowiem dąży się do zakrycia nachalnym blichtrzem natury rzeczywistości⁵³⁷, tym bardziej zdaje się odsłaniać słabości istniejącego systemu.

Symetrycznie niejako do tej supozycji sytuuje się nowatorska praktyka lekarska i badawcza Wiedeńczyka Carla von Rokitansky`ego (1804 – 1878), o której czytamy:

„Rutynowo łączył badanie kliniczne żywego pacjenta z wynikami sekcji zwłok już po jego śmierci, wyjaśniając w ten sposób proces chorobowy i stawiając trafną diagnozę. To naukowe podejście do medycyny stworzyło metaforę modernistycznego podejścia do rzeczywistości: tylko schodząc poniżej powierzchownych pozorów, możemy odnaleźć rzeczywistość”⁵³⁸.

Odpowiedź zaś na nurtujące pytanie o to, w jaki sposób owa metafora rezonuje na skupioną wokół motywu ciała twórczość artystyczną tego okresu, postaram się odnaleźć już na łamach kolejnych rozdziałów.

nowoczesnemu przedstawianiu majestatu (...)” – pisze Vigarello. G. Vigarello, *Ciało króla*, [w:] *Historia ciała. Tom 1: Od renesansu do oświecenia*, dz. cyt., s. 369.

⁵³⁶ J. Roth, *Marsz Radetzky`ego*, dz. cyt., s. 115.

⁵³⁷ Alexandra Comini pisze: „Oznaki zbliżającej się zagłady były maskowane w szaleńczym oddaniu rytuałowi i spektaklowi. Zmiana gwardii cesarskiej była codziennym widowiskiem i potwierdzeniem pozornej stabilności dworu. Wiele przemysłowcy i zamożna klasa wyższa stworzyli już swój własny symbol kultury, Ringstrasse, ochronny krąg wspaniałych budynków publicznych i rezydencji, które skutecznie blokowały odległe fabryki i slumsy”. A. Comini, *Egon Schiele: Redefining Portraiture in the Age of Angst*, [w:] *Egon Schiele. Portraits*, dz. cyt., s. 20.

⁵³⁸ Cf. E. Kandel, *The Age of Insight: The Quest to Understand the Unconscious in Art, Mind and Brain. From Vienna 1900 to the Present*, New York 2012, s. 16, [za:] *Egon Schiele. Almost a Lifetime*, dz. cyt., s. 47.

2.4 Widzieć poprzez ciało... i mówić poprzez ciało – cielesność w kulturze końca XIX wieku i początku XX wieku⁵³⁹

„W człowieku każda chwila ma swoją fizjonomię, swój wyraz”⁵⁴⁰.

Denis Diderot, *Esej o malarstwie*

„To nie jest właściwie karykatura, ale historia, pospolita i okropna rzeczywistość”⁵⁴¹ – pisze Charles Baudelaire o twórczości Honoré Daumiera⁵⁴². Opisywane przez Baudelaire’a hiperboliczne zabiegi twórcze, początkowo właściwe zwłaszcza dla uprawianej przez Daumiera karykatury politycznej, z czasem stają się dominantą również jego twórczości malarskiej, zyskując tym samym szczególną funkcję komentowania uciążliwej codzienności, w centrum której zawsze zdaje się rysować postać człowieka.

I choć Daumier istotnie pozostaje w kręgu oddziaływania Szkoły z Barbizon, to zgoła inaczej podchodzi on do kwestii lirycznego poniekąd realizmu proklamowanego przez to ugrupowanie, idealistyczne przesłanki Barbizończyków unieważniając na rzecz nicującej obserwacji nierzadko przypadkowego modelu.

To, co bowiem artysta robi między innymi w *Żebrakach* (ok. 1845) [Il. 83] czy też *Pracze* (1850 – 1853) [Il. 84], to bazujący przede wszystkim na artystycznej intuicji projekt swobodnej rekonstrukcji spostrzeżeń dokonanych naprędce w naturze, w efekcie czego uzyskuje on obraz ciała wciąż fizycznie namacalnego, lecz na wskroś przefiltrowanego i zinterpretowanego poprzez indywidualizm twórcy.

⁵³⁹ Treść niniejszego podrozdziału stanowią po części fragmenty mojej pracy magisterskiej pt. *Za cieniem co uchodzi w ciemność. Motyw ciała w twórczości Egona Schielego jako pars pro toto postawy egzystencjalistycznej*, napisanej pod opieką prof. UIK, dr hab. Beaty Bigaj-Zwonek i obronionej w 2015 roku.

⁵⁴⁰ D. Diderot, *Essais sur la peinture* [1795], Paris 1984, s. 371, [za:] *Historia ciała. Tom 1: Od renesansu do oświecenia*, dz. cyt., s. 282.

⁵⁴¹ Ch. Baudelaire, [cyt. za:] „Wielcy malarze” 2002 nr 25, s. 6.

⁵⁴² Daumier jest autorem między innymi wielkich cykli karykatur (w dużej mierze politycznych) pt. *Przedstawiciele przedstawieni, Sielanki parlamentarne, Fizjonomie Zgromadzenia Narodowego, Aktualności*.



Il. 83

**H. Daumier, *Żebracy*, ok. 1845; olej na płótnie,
59.7 × 74 cm**

Il. 84

**H. Daumier, *Pracznia*, 1850 – 1853; olej na płótnie,
130 × 98 cm, Muzeum Ermitażu**



Jednocześnie ta wyjęta ze scenograficznych w jakimś sensie ram popolitość, a zarazem przenikliwa obiektywność tematów Daumiera, zdaje się znacząco wpływać na ogólną zmianę w kontekście ich dobierania przez artystów drugiej połowy XIX wieku, o czym świadczą mogą dzieła należące do nurtu proto impresjonizmu, a następnie działalność twórcza całego pokolenia impresjonistów.

To właśnie skandalizująca *Olimpia* (1863) [Il. 85] autorstwa Édouarda Maneta, który nawiązując do klasycznego ujęcia bogini Wenus pędzla Tycjana odsłania przed odbiorcą postać nagiej kurtyzany, staje się jednym z wyróżników rewolucyjnego natenczas podejścia do zasady decorum i łączonych z nią formuł obrazowania. Te, forsowane w dużej mierze przez praktykę akademicką, obraz ciała mocno kodyfikują, czyniąc zeń wyłącznie trybik konfiguracji stylowych.

Bezpośrednie konsekwencje zainicjowanego przez Maneta bardziej swobodnego podejścia do rozwiązań twórczych ukazujących cielesność z całym ich zapleczem ideowym, odnajdujemy w tym czasie także w spuściźnie rzeźbiarskiej Auguste'a Rodina (1840 – 1917), który jak czytamy w *Historii ciała* „odnawia tradycję ciała pełnego ekspresji (...) szuka modelu nieprofesjonalnego, aby nie popaść w konwencję”⁵⁴³.

⁵⁴³ H. Zerner, *Spojrzenie artystów*, [w:] *Historia ciała. Tom 2: Od rewolucji do I wojny światowej*, dz. cyt., s. 107.



Il. 85

É. Manet, *Olimpia*, 1863; olej na płótnie, 130.5 × 190 cm, Musée d'Orsay, Paryż, Francja

Il. 86

A. Rodin, *Cień*, 1880; rzeźba brązowa



Całkowite zniesienie tegoż konwenansu w drugiej połowie dziewiętnastego stulecia staje się natomiast dewizą artystyczną Gustave`a Courbeta, którego niepochlebnie opisywana przez Delacroix „wstrętna prostackość form”⁵⁴⁴ uderza swoją siłą jednoznaczności w komponowanych przez malarza scenach, jakie nierzadko bazują na kobiecych aktach. Oczywista i szczerą fizyczność ciała jako zasadniczy temat dzieła, narzuca się odbiorcy zarówno w oburzających ówczesną publiczność *Kąpiących się* (1853) [Il. 87], jak i w *Leżącej kobiecie* (1865) czy *Śnie* (1866) [Il. 88] pozostając w zakresie realizacji artystycznego programu samą kwintesencją realizmu.

Wagę malarskiego projektu francuskiego artysty Henri Zerner tłumaczy następująco:

„Realizm Courbeta (...) nie polega jedynie na prowadzeniu kroniki wizualnej, ale na tworzeniu bardzo złożonego, metaforycznego ekwiwalentu, jako że nie jest on wyłącznie mimetyczny. (...) Wyczynem, którego Courbet próbuje dokonać, jest usunięcie dystansu, nie tylko pokazanie czegoś poprzez opis, ale przekazanie pełni doświadczenia rzeczywistości”⁵⁴⁵.

⁵⁴⁴ E. Delacroix, [cyt. za:] „Wielcy malarze” 1999 nr 18, s. 14.

⁵⁴⁵ H. Zerner, *Spojrzenie artystów*, [w:] *Historia ciała. Tom 2: Od rewolucji do I wojny światowej*, dz. cyt., s. 95. „Uważam, że malarstwo jest sztuką wybitnie konkretną i musi opierać się tylko na

Proces zniesienia owej umownej granicy doskonale krystalizuje się w innym, znaczącym płótnie artysty, a mianowicie *Początku świata* (1866), którego „śmiałość (...) polega nie tylko na tym, że odsłonięty seks zostaje umieszczony na pierwszym planie, ale że ciało ukazane jest tylko fragmentarycznie”⁵⁴⁶, przez co udaje się artyście niejako przenieść odbiorcę w bezpośrednie sąsiedztwo nie umocowanego żadną konwencją intymnego aktu, jaki dokonuje się w ramach tego przedstawienia.

Istna brawura, z jaką Courbet stara się zatem zatrzeć pewną wspartą na praktyce akademickiej oczywistość przekonań „określających kulturowe podejście do świata”⁵⁴⁷, ostatecznie zdaje się uwalniać gest malarski od tego ciężącego nad nim na przestrzeni lat schematu, torując przy tym drogę nowatorskim koncepcjom.



Il. 87
G. Courbet, *Kąpiące się* (fragment), 1853; olej na płótnie, 227 × 193 cm, Musée Fabre, Montpellier, Francja



Il. 88
G. Courbet, *Sen* (fragment), 1866; olej na płótnie, 135 × 200 cm, Petit Palais, Paryż, Francja

W ich rozwoju jedno z kluczowych miejsc zdaje się pod koniec XIX wieku zajmować proces upowszechniania sztuki fotografii, którą – zdaniem Alaina Corbina –

przedstawianiu rzeczy realnych i istniejących” – pisze Courbet. G. Courbet, [cyt. za:] „Wielcy Malarze” 1999 nr 18, s. 6.

⁵⁴⁶ „Wielcy Malarze” 1999 nr 18, s. 21.

⁵⁴⁷ L. Sosnowski, *Ruch odnowy kultury*, [w:] Sosnowski L., Szymańska B., Wójcik A. I., *Odnawianie kultury. Studium wybranych przypadków*, Kraków 2017, s. 47.

charakteryzuje znamienne w obszarze tej dziedziny przesunięcie akcentu z gestu odsłaniania ciała na akt jego demonstrowania w daleko idącym zbliżeniu⁵⁴⁸.

Zabiegi wykorzystujące ten schemat pewnego rodzaju skupiania esencji obrazu w niewielkich fragmentach rejestrowanej rzeczywistości, są w zakresie malarstwa bardzo charakterystyczne dla twórczości szeregu impresjonistów, a zwłaszcza dla Edgara Degasa (1834 – 1917). Ten pochodzący z Paryża artysta, na swoich płótnach niejednokrotnie realizuje bowiem swoisty projekt malarskiego reportażu z prozaicznych czynności higienicznych, które dla ówczesnego odbiorcy są w istocie subtelniejszą formą wojeryzmu czy bezceremonialnego aktu spoglądania przez ramię.

Ta osobliwa retoryka podglądactwa obecna jest chociażby w pracy Degasa pod tytułem *Przed lustrem* (ok. 1880) [il. 89], a szczególnie w wykonanym pastelami akcie zatytułowanym *Po kąpieli* (1885) [il. 90], w jakim powtórzona później wielokrotnie przez artystę bezpośrednia ekspozycja odbiorcy na podpatrzoną z ukrycia, a więc nieskrępowaną niczym nagość w zakresie potraktowania tematu nabiera specyficznego, demonstracyjnego charakteru.

II. 89

E. Degas, *Przed lustrem*

II. 90

E. Degas, *Po kąpieli*, 1885; pastel, 44 × 24 cm, kolekcja prywatna



⁵⁴⁸ A. Corbin, Spotykanie się ciał, [w:] *Historia ciała. Tom 2: Od rewolucji do I wojny światowej*, dz. cyt., s. 164.

Znamiona nonkonformistycznych aspiracji, dążących do większej autentyczności przekazu nosi też w sobie inspirowana malarstwem Degasa twórczość Amerykanki – Mary Cassatt (1844 – 1926), która skupiona głównie wokół portretowania kobiet oddających się codziennym obowiązkom, ujawnia całe spektrum nowych tematów oraz środków. Pośród szerokiej palety proponowanych przez artystkę rozwiązań, na plan pierwszy wysuwa się zwłaszcza koncepcyjna swoboda w doborze modelu, która połączona z reporterską wręcz wrażliwością na detal sprawia, że niezwykle plastycznie ukazywane przez malarzkę postacie zyskują wysoce indywidualny rys.



Il. 91
M. Cassatt, *Kobieta z czerwoną cynią*, 1891; olej na płótnie, 60.3 × 73.66 cm



Il. 92
M. Cassatt, *Kąpiel*, 1893; olej na płótnie, Art Institute of Chicago, Chicago, Stany Zjednoczone

W tym dziewiętnastowiecznym nurcie szczególnej, twórczej ostentacji bazującej na motywie ciała, mocno osadzona zdaje się być także aktywność twórcza de Toulouse-Lautreca, która w zakresie realizowanych tematów ulokowana jest przede wszystkim we wnętrzach paryskich kabaretów i burdeli, służąc przy tym emisji kontrowersyjnych treści przełamujących tabu.

Dzięki umiejętnemu aranżowaniu przedstawianych sytuacji na podobieństwo dokumentu, jak dzieje się to w *Inspekcji medycznej* (1894) [Il. 93], pracy pod tytułem *W łóżku* (*Pocałunek*, 1892) czy też *Sofie* (1894 – 1896), udaje się artyście osiągnąć

spotęgowane wrażenie bezpośredniego dostępu do najbardziej rubasznych epizodów z funkcjonowania ówczesnych domów publicznych.

Przyjęta przez malarza, bazująca na swoistej afektacji strategia artystyczna, zdaje się mieć również cel „auto promocyjny”, Toulouse-Lautrec mając arystokratyczne pochodzenie buduje w ten sposób swój wizerunek twórcy niepokornego – pełnoprawnego członka artystycznej bohemy, której symbolem staje się pod koniec dziewiętnastego stulecia właśnie taka nieskrępowana konwenansami i bezpruderyjna swoboda seksualna.



Il. 93

H. de Toulouse-Lautrec, *Inspekcja medyczna*, 1894; olej na kartonie, 83.5 × 61.4 cm

Sięganie przez twórców końca XIX wieku po te kontrowersyjne tematy, zmierzające do ukonstytuowania się przy ich wykorzystaniu osobliwej metody ucieleśniania idei nonkonformizmu, zdają się obrazować dokonujący się w tym czasie proces degradacji zapośredniczonego przez akademicką konwencję powierzchownego dydaktyzmu, na rzecz poszukiwania większej głębi przekazu.

Tę teorię o tym znamienym przesunięciu w kierunku wnikliwych, a zarazem w pełni autonomicznych eksploracji twórczych, zdają się już wyraźnie potwierdzać słowa nieco starszego od Lautreca Vincenta Van Gogha, który w odniesieniu do własnych inspiracji

„podkreślał, że «w malarstwie Milleta wszystko jest zarazem rzeczywistością jak i symbolem», ale odrzucił zasadę, wedle której «należy przedstawiać trywialną rzeczywistość tak, by wyrażała myśl wzniosłą»⁵⁴⁹.

Wraz z przyjęciem tej nowej optyki, odzeganą się od emfatycznej w jakimś sensie wizji znaczenia sztuki, następuje pod koniec XIX wieku również czytelne zerwanie z dotychczasowym kanonem przedstawiania ciała, które z uwagi na tę okoliczność niejako otrzymuje nowy atrybut szczególnego nośnika buntu. W *Historii ciała* czytamy bowiem:

„Być może (...) ciężar tradycji, ten symboliczny naddatek oraz niepokój (...) stanowią o oryginalności wizji ciała u dziewiętnastowiecznych artystów. Innymi słowy, wydaje się, że mamy tu do czynienia z podważaniem tradycyjnej koncepcji ciała; ta kontestacja, przez długi czas podskórna, ujawnia się pod koniec stulecia (...)”⁵⁵⁰.

Retoryka postępu, obiektywizująca się między innymi w wyraźnym odejściu sztuki następnego stulecia od formuł plastycznych rozumianych jako czysto klasyczne⁵⁵¹, jednocześnie każe ten rodzaj dezintegracji identyfikować jako zasadniczy desygnat epoki nowoczesności, która w samych jej załączkach konstytuuje się w dekoracyjnej i rytmizującej stylistyce *art nouveau*, sprzyjając kosmopolitycznym gustom obywateli europejskich metropolii.

Pośród nich szczególne miejsce zajmuje Wiedeń, w którym silniejszemu niż gdziekolwiek indziej przywiązaniu do wzorów klasycznych⁵⁵², zaaplikowana zostaje secesyjna mnogość zewnętrznych, a zarazem progresywnych inspiracji, co znacząco przekłada się również na dostępny za pośrednictwem tej sztuki obraz cielesności.

⁵⁴⁹ „Wielcy malarze” 2002 nr 1, s. 8.

⁵⁵⁰ H. Zerner, *Spojrzenie artystów*, [w:] *Historia ciała. Tom 2: Od rewolucji do I wojny światowej*, dz. cyt., s. 83.

⁵⁵¹ Naprzeciw wiodącemu prym w całym XIX wieku nurtowi akademizmu, operującymi zgoła zobiektywizowanymi zasadami proporcji, konstrukcji i modelunku wychodzą dwudziestowieczne kierunki, które za cel obierają sobie dezaktualizację tychże zasad. „Najbardziej rzucającą się w oczy różnicą między sztuką dziewiętnastowieczną a sztuką pierwszej połowy XX wieku jest zastąpienie form naturalistycznych abstrakcyjnymi” – omawia te przemiany Ewa Kuryluk. E. Kuryluk, *Wiedeńska apokalipsa. Eseje o sztuce i literaturze wiedeńskiej około 1900*, dz. cyt., s. 24.

⁵⁵² Ch. Fiell, P. Fiell, *Design. Historia projektowania*, dz. cyt., s. 217.

Zdecydowanie czerpiąca z modeli obrazowania właściwych dla impresjonizmu czy postimpresjonizmu swoboda w traktowaniu figury ciała, pozwalająca otwarcie sięgać po tematy tabu, staje się znakiem rozpoznawczym późniejszej twórczości Gustava Klimta, który samym motywem aktu zdaje się niekiedy operować wyłącznie wedle własnych imaginacji.

To daleko idące przetworzenie obrazu ciała charakterystyczne dla dojrzałych dzieł artysty, obrazuje między innymi praca zatytułowana *Węże wodne I* (1904 – 1907) [Il. 94]. Przedstawiająca dwie kobiety w uścisku akwarela, opiera się w dużej mierze na zdolności odbiorcy do konkretyzacji percypowanych form, jako że mamy tutaj do czynienia z wysoce autonomicznym sposobem dopasowania ciał postaci do obszaru dekoracyjnej, płaszczyznowej kompozycji.

Wylaniające się z fali stylizowanych włosów oraz pstrokatego geometrycznego ornamentu uproszczone płaszczyzny zdeformowanych kobiecych figur, w połączeniu z kontrastowymi, quasi organicznymi elementami tła sprawiają wrażenie (zgodnie zresztą z sugestią zawartą w samym tytule pracy) przedziwnej hybrydy form ludzkich i zwierzęcych, która przejawia niepokojąco zmysłowy charakter.

Co więcej nacechowane tą specyficzną, nieco nadrealną erotyką dzieła Klimta, ilustrują też pierwsze próby przejścia w kierunku celowej abstrakcji form, co w świetle wciąż żywego wśród wiedeńskiej publiczności upodobania do idealizowanych aktów nawiązujących do starożytności⁵⁵³, czyni z tego typu posunięć rozwiązania jak na tamte czasy wręcz rewolucyjne.



Il. 94

G. Klimt, *Węże wodne I*, 1894; akwarela na papierze, 83.5 × 61.4 cm, Belvedere Museum, Wiedeń, Austria

⁵⁵³ I. Kuhl, *Egon Schiele*, dz. cyt., s. 96.

Jednakże ten postępowy w swoich założeniach ruch secesyjny, który głównie za sprawą tego artysty sprawował niepodzielne do pewnego momentu rządy w sztuce Monarchii przełomu wieków, w miarę oddalania się od zamykającej XIX wiek granicy zaczął miewać symptomy twórczej schizofrenii. Mocno wówczas wyczuwalny klimat „zierzchu starego świata”⁵⁵⁴, związany z lękiem i „niepewnością, jaka zaczęła dominować w kulturze wiedeńskiej przed I wojną światową”⁵⁵⁵ sprzął się bowiem ze zmianami, jakie uzewnętrzniły się w samym źródle rozpowszechnionej w tym czasie idei reformy sztuki.

Rozwój i nowoczesność, stanowiące hasła wywoławcze dla nowej ery w sztuce austriackiej – „wszystkie formy nowoczesne muszą pozostawać w harmonii z (...) nowymi wymogami epoki”⁵⁵⁶ – nawoływał Otto Wagner, zgodnie z wpisanym weń postulatem internacjonalizmu, warunkują daleko idącą uniformizację stylistyki, którą najprościej jest osiągnąć za pomocą geometryzacji form.

W wyniku tego znaczącego odejścia od figuracji, ciało jako temat twórczości plastycznej ulega widocznej transformacji, zasadniczo tracąc swój jednostkowy charakter na rzecz wchłonięcia przez graficzność rozległych i barwnych płaszczyzn, o czym wspomina między innymi Constanza Nieto Yusta pisząc na temat malarstwa Klimta:

„Od płaskich, bogato zdobionych tkanin, które okrywają zdematerializowane i eteryczne ciała kobiet, wyraźnie odcinają się ich twarze i dłonie. To zwykle jedyne oznaki ich indywidualności, a nawet fizycznej obecności (...)”⁵⁵⁷.

Jednocześnie na przeciwległym biegunie do tak rozumianej modernistycznej beczasowości sztuki, stanowiącej poniekąd formalną obiektywizację rozpadającej się osobowości świadka kończącej się pewnej epoki, ujawnia się wśród wiedeńskich twórców skrajna wręcz predyspozycja do uwydatniania pęknięć na polerowanej

⁵⁵⁴ E. di Stefano, *Gustav Klimt. Uwodzieleńskie złoto*, przeł. T. Łozińska, Warszawa 2009, s. 102.

⁵⁵⁵ Tamże, s. 118.

⁵⁵⁶ O. Wagner, [w:] Ch. Fiell, P. Fiell, *Design. Historia projektowania*, dz. cyt., s. 219.

⁵⁵⁷ C. Nieto Yusta, G. Tussel, *Gustav Klimt: Życie i twórczość*, dz. cyt., s. 76. Zabieg opisywania postaci przez barwne, rozłożyste płaszczyzny charakterystyczny jest również dla związanego z ruchem secesyjnym Maxa Kurzweila (1867 – 1916), między innymi w jego pracach *Kobieta w żółtej sukni* (1899), *Poduszka* (1903).

płaszczyźnie tej koncepcji nowej sztuki, a którą Alessandra Comini określiła mianem „pogoni za esencją”⁵⁵⁸.



II. 95

R. Gerstl, *Portret matki, Maria Gerstl, 1908*

Ta, bezsprzecznie zapoczątkowana przez dążenie Secesji do „uwolnienia (twórczości – przyp. aut.) od stylistycznego balastu”⁵⁵⁹ wraz z pojawieniem nowego pokolenia artystów ostatecznie ustawia się niejako w kontrze do tkwiącej korzeniami w paradygmacie przeszłości sztuce Klimta⁵⁶⁰ oraz jego współpracowników, forsując podejście bazujące na skrajnym indywidualizmie, jaki ukierunkowany jest na obalenie negatywnie postrzeganej tradycji.

Przy tym także w środowisku austriackim hasło tradycji zdaje się mieć wyraźnie cielesne konotacje. Do wszczęcia polemiki z ówczesną praktyką akademicką motyw ten szeroko wykorzystuje już geometryzujące malarstwo Klimta, którego realizująca imperatyw innowacji ikoniczność złożonych i nakrapianych wieloboków, okalających syntetyczne ciała modelek – *Portret Fritzy Riedler (1906)* *Portret Adeli Bloch-Bauer*

⁵⁵⁸ A. Comini, *Egon Schiele: Redefining Portraiture in the Age of Angst*, [w:] *Egon Schiele. Portraits*, dz. cyt., s. 20.

⁵⁵⁹ Tamże, s. 76.

⁵⁶⁰ W relacjach Gustava Klimta z publicznością, a także krytykami „(...) zawsze istniało napięcie, co było spowodowane ścieraniem się dwóch światów: tradycyjnego i nowoczesnego. Dorobek artysty balansował na ich granicy” – konstatuje Nieto Yusta. Tamże, s. 13.

I (1907) [Il. 96] *Portret Eugeniei Primavesi* (1913) [Il. 97] – powierzchownie uwalnia go z koncepcyjnych narracji.

Zarazem ugrupowanie secesjonistów usiłując przenieść twórczość, a przy tym charakter obrazowanej w jej ramach cielesności w przestrzeń tego co ahistoryczne, a zatem w jakimś sensie ponadczasowe, w zarysowanym uprzednio kontekście dziejowym Monarchii podejmuje skrajnie dychotomiczne działanie, jakie młodszemu pokoleniu jawić się musi właśnie jako synonim inercyjnego hołdowania przeszłości.



Il. 96
G. Klimt, *Portret Adeli Bloch-Bauer I*, 1907; olej na płótnie, 138 × 138 cm, kolekcja prywatna, Neue Galerie New York, Nowy Jork, Stany Zjednoczone



Il. 97
G. Klimt, *Portret Eugeniei Primavesi*, 1913; olej na płótnie

Stąd zdaje się wynikać zasadniczy odwrót pierwszych przedstawicieli rodzącego się w tym czasie nurtu ekspresjonistycznego (Oppenheimer, Gerstl, Kokoschka, Peschka Osen, Harta, Gütersloh i Schiele) od ornamentacyjnej stylistyki dzieł poprzedniego stulecia, który nierozdzielnie łączy się z zasadniczym impulsem do obserwowanej w ich twórczości swoistej demitologizacji ciała.

Proces ten, oparty na gwałtownej dekonstrukcji tego co znane i przyjęte za normę – „(...) nowym celem sztuki według Krausa nie było «was wir bringen» (to, co

przynosimy), ale «was wir umbringen» (co niszczymy)”⁵⁶¹ – oznacza więc całkowitą redefinicję stypizowanego obrazu cielesności z wykorzystaniem nowych i wyrazistych formuł, jakie na starcie dwudziestego stulecia przenikają różnorodne sposoby twórczej aktywności.

Zdecydowanym prowodyrem reform w zakresie kształtowania się tego nowego języka stylu w sztuce austriackiej początków XX wieku jest w tym czasie wiedeński architekt i publicysta Adolf Loos (1870 – 1933), który lansując swoją krytykę ornamentu w sztuce⁵⁶², o wzorcach kulturowych funkcjonujących w mentalności mieszkańców Monarchii pisał stanowczo – „ozdoba nie jest już organicznie związana z naszą kulturą (...) nie jest już jej wyrazem”⁵⁶³ – dając tym samym początek poszukiwaniu nowego rdzenia dla wspólnej tożsamości.

Proces dokonywania się opartej o ten filtrujący model reorientacji w świadomości społecznej (zwłaszcza młodszych pokoleń) Austriaków, zdaje się też znajdować swoje wyraźne odbicie w nasilającej się wówczas predylekcji do eksponowania współzależności zachodzącej pomiędzy sferą przynależną do natury, a stymulującymi ją zjawiskami kulturowymi⁵⁶⁴:

„organizm (natura) ewoluuje pod wpływem rozmaitych relacji z tym, co wobec niego zewnętrzne (kultura)”⁵⁶⁵ – czytamy w antologii *Ciało w kulturze i nauce*.

⁵⁶¹ A. Comini, *Egon Schiele: Redefining Portraiture in the Age of Angst*, [w:] *Egon Schiele. Portraits*, dz. cyt., s. 20.

⁵⁶² Zob. A. Loos, *Ornament und Verbrechen*, „Samtliche Schriften” vol. I, ed. F. Gluck, Wien und Munchen 1962.

⁵⁶³ A. Loos, [w:] S. Keegan, *The Eye of God. A life of Oskar Kokoschka*, dz. cyt., s. 35. „Architekt ostro piętnował charakterystyczny dla szkoły historyzmu i rozpowszechniony w mieście ornamentalizm, będący w jego mniemaniu oznaką społecznego i kulturalnego wstecznictwa” – pisze na temat poglądów Loosa Constanza Nieto-Yusta. C. Nieto Yusta, G. Tussel, *Gustav Klimt: Życie i twórczość*, dz. cyt., s. 14.

⁵⁶⁴ W tym nurcie sytuują się także teorie niemieckiego biologa i przyrodnika Ernsta Haeckela wyłożone przez niego między innymi w dziele *Kunstformen der Natur* (1899 – 1904). „(...) Haeckel podkreślał znaczenie «ducha» jako siły twórczej i porządkującej. Uważał, że systemy ewolucyjne występujące w przyrodzie nie są, jak twierdził Karol Darwin, wynikiem naturalnej selekcji, a następstwem interakcji organizmów ze środowiskiem (...)” Ch. Fiell, P. Fiell, *Design. Historia projektowania*, dz. cyt., s. 207.

⁵⁶⁵ *Ciało w kulturze i nauce*, dz. cyt., s. 7.

W następstwie tej wykładni reinterpretacji ulega z kolei problem bytowania człowieka w określonych społecznych i kulturowych warunkach, jakie wraz z owym przeobrażeniem nabiera widocznie cielesnej proveniencji:

„(...) człowieka zaczęto postrzegać jako podmiot formowany nie tylko za sprawą fizjologii, lecz przede wszystkim kultury. W takim ujęciu ciało okazało się złożonym tekstem «napisanym» za pomocą społeczno-kulturowej konstrukcji. Stosunki interpersonalne, społeczne warunki życia wpływają bowiem nawet na te cechy ciała, które spostrzegane są przez nas zazwyczaj jako biologiczne”⁵⁶⁶.

Powyższe uwagi wydają się nabierać szczególnego znaczenia, zwłaszcza jeśli ciało obecne w sztuce tego okresu zechcemy analizować przez pryzmat podejmowanego w niniejszej pracy zjawiska absolutnego rozkładu starego porządku w Europie, którego konsekwencją zdają się być właśnie te bardzo czytelne zmiany w postrzeganiu, a następnie obrazowaniu cielesności przez artystów zasilających rodzące się w początkach dwudziestego stulecia ruchy awangardowe.

Te, traktujące twórczość artystyczną jako swego rodzaju pas transmisyjny, za pomocą którego uzewnętrznieniu ulegają przyjmowane przezeń opozycyjne stanowiska, faworyzują formę sztuki o nieszablonowym i agresywnym języku twórczego wyrazu. Nagromadzenie zaś w jej obrębie dość charakterystycznych formuł plastycznych, odznaczających się niezwykle swobodnym, entropicznym wręcz traktowaniem figury ciała łączy się z pewnymi ogólnymi tendencjami do przewartościowań w sferze konstruowania obrazu cielesności w tamtym okresie, co dobitnie zaznaczył między innymi Emil Cioran, notując w *Sylogizmach goryczy*:

„Wraz z Baudelaire`em fizjologia weszła do poezji; wraz z Nietzschem – do filozofii. To oni zaburzenia w pracy narządów podnieśli do rangi pieśni i pojęcia. Z rewirów zdrowia ich wyklęto, więc postanowili zapewnić karierę chorobie”⁵⁶⁷.

Kształtowanie się takiej orientacji, nastawionej na eksponowanie swoistej dysfunkcji, zaobserwować możemy już w latach osiemdziesiątych dziewiętnastego stulecia, kiedy powstaje pierwszy z ważniejszych obrazów Edvarda Muncha pod tytułem *Chore dziecko* (1885 – 1886) [il. 98], czy też analizując malarstwo Christiana Krohga

⁵⁶⁶ Tamże.

⁵⁶⁷ E. Cioran, *Sylogizmy goryczy*, przeł. I. Kania, Warszawa 2009, s. 16.

(1852 – 1925), który tematyce choroby i agonii poświęcał całe cykle obrazów tj. *Chora dziewczynka* (1881) [il. 99] czy *Matka przy łóżku chorego dziecka* (1884).



Il. 98
E. Much, *Chore dziecko*, 1907; olej na płótnie, 120 × 118.5 cm, National Gallery, Oslo, Norwegia



Il. 99
Ch. Krogh, *Chora dziewczynka*, 1880/1881

Osiągające swoje optimum pod sam koniec XIX wieku, kontrowersyjne natenczas zabiegi artystyczne opisywane przez sformułowania takie jak „brak formy, brutalność, wulgarne emocje”⁵⁶⁸, „apostołowanie brzydoty”⁵⁶⁹, a nawet „szyderstwo ze sztuki, świństwo i draństwo”⁵⁷⁰, w środowisku austriackim z dużym nasileniem pojawiają się w pierwszej dekadzie XX wieku i również tam zdają się być odmianą szczególnego rodzaju zafascynowania tematyką choroby, jakie opiera się przede wszystkim na niekonwencjonalnej predylekcji do eksponowania cielesnego defektu.

⁵⁶⁸ A. Arno, *Jaka szkoda. Krótkie życie Pauli Modersohn-Becker*, Gdańsk 2015, s. 63.

⁵⁶⁹ Tamże, s. 67. „Apostołami brzydoty” nazywani byli artyści należący do Künstlerkolonie Worpswede, kolonii artystycznej założonej w Worpswede w Dolnej Saksonii w 1889 roku. Do grupy w pierwszej generacji należeli założyciele kolonii Fritz Mackensen (1866–1953), Hans am Ende (1864–1918), Otto Modersohn (1865–1943), Fritz Overbeck (1869–1909) i Heinrich Vogeler (1872–1942) oraz Clara Westhoff (1878 – 1954) i Paula Modersohn-Becker (1876 – 1907).

⁵⁷⁰ W. Doede, *Berlin. Kunst und Künstler seit 1870. Anfänge und Entwicklungen*, Recklinghausen, Bongers, 1961, s. 56, [za:], A. Arno, *Jaka szkoda. Krótkie życie Pauli Modersohn-Becker*, dz. cyt., s. 63.



Il. 100
P. Modersohn-Becker, *Chłopskie dziecko w różowym fartuchu*, olej i tempera na płótnie, 1904; 69 × 55 cm, kolekcja prywatna



Il. 101
E. Schiele, *Martwa matka*, olej na desce, 1910; 32.1 × 25.7 cm, Leopold Museum, Wiedeń, Austria

To żywe zainteresowanie artystów nowymi formułami plastycznymi, które aspekcie wizualnym kojarzone są ze stanem chorobowym, rozpadem, brzydotą czy zwyrodnieniem ciała, w zarysowanym uprzednio szerszym kontekście społeczno-kulturowym zdaje się znajdować uzasadnienie w słowach Umberto Eco, który w *Historii piękna* stwierdza:

„(...) istnieje brzydota, która odpycha nas w naturze, ale staje się możliwa do przyjęcia, a nawet przyjemna w sztuce, wyrażającej i ukazującej w sposób «piękny» brzydotę w sensie fizycznym i moralnym”⁵⁷¹.

Stwierdzenie autora zdaje się zawierać w sobie pewną analogię do rozumianego tu dalece umownie schematu komunikacji, jakim posługiwali się między innymi austriaccy ekspresjoniści, chcąc oddać w swoich obrazach między innymi „atmosferę moralnego ucisku i hipokryzji, jaka panowała w Wiedniu”⁵⁷². Jednocześnie wydaje się, że tkwi w tym zamyśle cielesnej deklaracji też pewna idea, którą Beata Przymuszała

⁵⁷¹ *Historia piękna*, red. U. Eco, przeł. A. Kuciak, Poznań 2012, s. 133.

⁵⁷² A. Bassie, *Ekspresjonizm*, dz. cyt., s. 75.

nazywa pismem „niedosłownym”, śladem po minionych doświadczeniach, jaki „poświadcza strach, pragnienia, ból czy rozkosz”⁵⁷³.

W płaszczyźnie tej niejako dokumentacyjnej koncepcji ciała zaproponowanej przez autorkę, mieszczą się dotyczące fizjonomii badania wiedeńskiego artysty Hermanna Hellera (1866 – 1949), który pracując z nowym medium jakim podówczas była fotografia, doszedł do fundamentalnych dla rozwoju ekspresjonizmu wniosków. Traktując odbitkę fotograficzną (zgodnie zresztą z poniekąd ustalonym w poprzednim rozdziale modernistycznym kanonem) w pierwszym rzędzie jako powierzchowną reprezentację, wykazywał, iż chcąc w sztuce zapewnić w pełni esencjonalne ujęcie stanów wewnętrznych przedstawianych postaci, należy odrzucić prymat autentyczności obrazu zarezerwowany dla dziedziny fotografii⁵⁷⁴.

Wszelkie próby docierania do sedna anatomii malarskiego przekazu – „chłopów należy malować tak, jakby się było jednym z nich i myślało tak jak oni”⁵⁷⁵ oświadcza autor *Jedzących kartofle* (1885) [Il. 100] – podbudowane tym imperatywem głębokiego wczucia się w mentalną konstrukcję przedstawianego tematu, realizowane są w świadomości palącego pytania także o własną tożsamość, kiedy istniejący dotychczas porządek społeczny nie ma już racji bytu.



Il. 102

V. Van Gogh, *Jedzący kartofle* (fragment), 1885; olej na płótnie, 82 × 114 cm, Van Gogh Museum, Amsterdam, Niderlandy

⁵⁷³ B. Przymuszała, *Ślady ciała – pismo „niedosłowne”*, [w:] *Ciało w kulturze i nauce*, dz. cyt., s. 69.

⁵⁷⁴ „Heller postrzegał siebie przede wszystkim jako artystę i wierzył, że fotografia może zapewnić autentyczność jedynie na poziomie reprezentacji, co spycha stany wewnętrzne na dalszy plan”. *Egon Schiele. Almost a lifetime*, dz. cyt., s. 50, 51.

⁵⁷⁵ V. van Gogh, [cyt. za:] „Wielcy malarze” 2002 nr 1, s. 8.

W tym świetle zdaje się nieco słabnąć semantyka mimetycznych koncepcji, bazujących na rutynowej kontestacji akademickiej stosowności czy idealizacji, jakie Wiesław Juszczak nazywa „(...) naśladowaniem zobiektywizowanym, przez co można rozumieć naśladowanie zbliżone do przeciętnego, potocznego obrazu świata”⁵⁷⁶. W wyniku niewystarczających zdolności tych metod do pożądanej realizacji zadania samo potwierdzania się w dziele, następuje intensyfikacja poszukiwań właściwych dla tego celu rozwiązań, co na poziomie kształtowania wizji cielesności w ramach twórczości plastycznej nazwalibyśmy za Hellerem „artystyczną interpretacją ludzkiej ekspresji”⁵⁷⁷.

Egzemplifikację tej właśnie orientacji stanowi chociażby wypowiedź malarska Wiedeńczyka Richarda Gerstla, która bazując w dużej mierze na realizacji autoportretów, wydaje się wprost sygnalizować intensywnie chaotyczną energię niepokoju, jaką malarz z dojmującą szczerością odkrywa w kontakcie oko w oko z odbiorcą.

Swoisty akt poszukiwania czy też rekonstruowania siebie z dostępnych fragmentów doświadczenia, obiektywizuje się w nanoszonych naprędce plamach oraz liniach budujących cielesną tkankę, jaka wyłania się z gwałtownej nieokreśloności płaszczyzny tła. Zabiegi te, charakterystyczne dla *Autoportretów* wykonanych pomiędzy 1907 a 1908 rokiem [Il. 104], a zwłaszcza dla pełno postaciowego *Autoportretu z paletą* (1908) [Il. 103], ujawniają wzmożoną wrażliwość na poza estetyczne bodźce, rządzące konstrukcją tego w jakimś sensie konceptualnego obrazu.



Il. 103

R. Gerstl, *Autoportret z paletą*, 1908; olej na płótnie, 141 × 109 cm, Leopold Museum, Wiedeń, Austria

Il. 104

R. Gerstl, *Autoportret*, 1907/1908 (fragment)

⁵⁷⁶ W. Juszczak, *Postimpresjoniści*, Warszawa 1985, s. 99.

⁵⁷⁷ Egon Schiele. *Almost a lifetime*, dz. cyt., s. 51.

Próby oswojenia w płaszczyźnie dzieła tej impulsywnej natury tożsamościowej inspekcji, dystynktywne są też dla działalności twórczej również urodzonego w Wiedniu Maxa Oppenheimera (1885 – 1954), który wykorzystując w swojej twórczości szczególnego rodzaju surową i brutalną figurację (*Krwawienie*, 1911; *Potępienie*, 1913), zdaje się je przenosić również w obszar społecznego dyskursu, zabiegając o uwagę zbombardowanych okrutnymi wizjami odbiorców.

W tym niejako ofensywnym nurcie utrzymana jest między innymi wielkoformatowa praca malarza zatytułowana *Operacja* (1912) [Il. 105], gdzie wielość postaci umieszczona we fluktuacyjnej przestrzeni kompozycji w różnym stopniu uczestniczy w tytułowym zabiegu. Umieszczone w centralnym punkcie płótna operowane ciało, niemalże rozlewa się pomiędzy przejętych uczestników zdarzenia odsłaniając wnętrze, które rozczłonkowane, poddawane są skrupulatnej obserwacji i naprawie. W ten sposób Oppenheimer z wykorzystaniem cielesnej argumentacji zdaje się stosować złożoną metaforykę operacji, której niejako poddane zostaje całe współczesne artystyczne społeczeństwo upominające się o ideową transformację.



Il. 105

M. Oppenheimer, *Operacja*, 1912

W obszarze semantycznym powyższej refleksji o w jakimś sensie koncepcyjnym charakterze twórczości Oppenheimera, zdaje się mieścić konkluzja Andrzeja Pieńkosa, który pisząc na temat intensywności pewnych zjawisk artystycznych obserwowanych od końca dziewiętnastego stulecia zauważa, iż:

„(...) powstała w malarstwie europejskim dziwna grupa obrazów, przedstawiających człowieka w sposób tak intensywny, że można by w nich widzieć przejawy polemicznego stanowiska wobec nasilających się wówczas poszukiwań czystego malarstwa, obojętniejszego na tematykę sztuki”⁵⁷⁸.

Ta uwypuklona powyżej przez autora *Okropności sztuki...* znamienna hiperboliczność stosowanych środków wyrazu, zgodnie z sugestią badacza będąca w jakimś sensie wykładnikiem sztuki zaangażowanej, tym bardziej prowokuje do zadawania szczegółowych pytań o czynnik treściowy malarstwa, które cechuje taka dobitna jaskrawość postawy zorientowanej na tematykę człowieka.

Biorąc pod uwagę odnotowaną już w ramach niniejszych rozważań aspirację ruchów awangardowych między innymi do demaskowania podwójnych standardów moralnych, na podstawie przywołanego wyżej fragmentu można chyba zaryzykować stwierdzenie, iż rodzi się na początku XX wieku pewien nowy rodzaj malarskiego idealizmu – „piękno wynika z prawdy i – jak ona – musi być bolesne i smutne”⁵⁷⁹ – pisał Van Gogh.

Ten akt poszukiwania prawdy, równoznaczny z metaforycznym odsłanianiem pewnej zakrzepłej, formalistycznej powłoki, najściślej materializuje się zatem w boleśnie ekspresyjnym figuratywizmie, metaforycznie rejestrującym rudymenarne acz prymityzowane (szczególnie w środowisku austriackim), nieujarzmione aspekty ludzkiej egzystencji, jakie

„(...) wydawały się potwierdzać istnienie silnego, pełnego konfliktów «życia wewnętrznego». (...) ekspresjonistyczna sztuka, literatura, teatr, taniec i muzyka skłaniały się do podkreślania tego, co niezdiscyplinowane, dzikie, chaotyczne, ekstatyczne czy wręcz demoniczne. Wciąż powracające, podstawowe motywy to *Eros* i *Thanatos*, popęd seksualny i nieuchronność śmierci”⁵⁸⁰.

Dodając do tej kombinacji nieodrodną dla ekspresjonizmu wątków adnotację autorstwa Anny Filipowicz, która zauważa, iż sposób patrzenia na ludzką cielesność jest w XX wieku w dużej mierze definiowany poprzez dojmujące doświadczenie wojen

⁵⁷⁸ A. Piętkos, *Okropności sztuki: nowoczesne obrazy rzeczy ostatecznych*, Gdańsk 2000, s. 231, 232.

⁵⁷⁹ „Wielcy malarze” 2002 nr 1, s. 8.

⁵⁸⁰ A. Bassie, *Ekspresjonizm*, dz. cyt., s. 75.

światowych⁵⁸¹, otrzymujemy systematyczną genezę ekspresjonistycznego obrazu ciała, o jakiej Ashley Bassie pisze:

„(...) to z tego tła wyłoniły się najbardziej dramatyczne, kontrowersyjne i bezlitosne (...) wyobrażenia ludzkiego ciała i jego doznań, a także świata wewnętrznych, psychicznych przeżyć ludzi”⁵⁸².

Bezpośrednie doświadczenia beznamiętnego autorytaryzmu, deprecjonującego jednostki w ramach globalnych konfliktów zbrojnych⁵⁸³, zdają się po części tłumaczyć gorączkowe wręcz powracanie ekspresjonistów do tematyki rozkładu czy śmierci, o której w charakterze swego rodzaju „złotego środka” wymownie pisze Michel Foucault w *Historii seksualności*:

„Obecnie władza bierze w ryzy cały bieg życia; śmierć jest jego końcem, momentem wymknięcia się, najbardziej tajemnym i prywatnym punktem egzystencji. Nic dziwnego, że samobójstwo – poczytywane niegdyś za zbrodnię uzurpacji prawa do śmierci, jakim dysponował wyłącznie suweren na ziemi lub w zaświatach – znalazło się wśród pierwszych zachowań uczynionych przedmiotem zainteresowania dziewiętnastowiecznej analizy socjologicznej; na kresach i w szczelinach władzy panującej nad życiem ukazywało ono osobiste prawo jednostki do umierania”⁵⁸⁴.

W orbicie zarysowanego przez autora *Historii seksualności* horyzontu zmierzania do totalnego indywidualizmu, wydaje się z kolei krążyć koncepcja swoistej cielesnej retorsji dyskutowana między innymi przez Maxa Horkheimera i Theodora Wiesengrunda Adorno. W *Dialektyce oświecenia* autorzy ci oświadczają bowiem, iż „w autodegradacji człowieka do ciała natura mści się za to, że człowiek zdegradował ją do przedmiotu panowania, do surowca”⁵⁸⁵.

⁵⁸¹ A. Filipowicz, *Sztuka mięsa. Somatyczne oblicza poezji*, Gdańsk 2013, s. 24.

⁵⁸² A. Bassie, *Ekspresjonizm*, dz. cyt., s. 67.

⁵⁸³ W związku z rozwojem techniki fotografii w pierwszych dziesięcioleciach XX wieku, dostęp do wizualnej dokumentacji klęsk i śmierci towarzyszących I wojnie światowej staje się w pełni powszechny. S. Sontag, *Widok cudzego cierpienia*, dz. cyt., s. 34.

⁵⁸⁴ M. Foucault, *Historia seksualności*, przeł. B. Banasiak, T. Komendant, K. Matuszewski, Warszawa 1995, s. 121.

⁵⁸⁵ M. Horkheimer, T. W. Adorno, *Dialektyka oświecenia. Fragmenty filozoficzne*, przeł. M. Łukasiewicz, IFiS PAN, Warszawa 1994, [za:] J. Le Goff, N. Truong, *Historia ciała w średniowieczu*, dz. cyt., s. 19.

Z paralelnej do powyższego ujęcia supozycji, zdają się wychodzić napędzane ambicją reformy społeczeństwa artystyczne ugrupowania z początków dwudziestego stulecia⁵⁸⁶, które w odpowiedzi na ten podświadomy apel będący wynikiem banalizacji pozamaterialnego fenomenu ludzkiej egzystencji, eksploatują te niejednokrotnie skrajne środki. W celu zwrócenia uwagi na problem jednostronności w kontekście relacji z ciałem, wyjątkowo często zdarza się im bowiem stosować szczególną taktykę konfrontacyjnej inwersji, wspartej na funkcjonalnym wzorcu, jaki streszcza się w przekonaniu, iż „potrzeba okrucieństwa i niszczenia (ciała – przyp. aut.) jest rezultatem organicznego wyparcia wszelkich głębszych relacji między ciałem i duchem”⁵⁸⁷.

Naprzeciw temu zjawisku trywializacji pewnej cielesnej metafizyki, wychodzi eksponowana przez austriackich ekspresjonistów jednostkowość artystycznych deklaracji, która odrzucając secesyjne dążenia do pewnego stopnia uniwersalizmu w sztuce, stała się w zakresie środków wyrazu przyczynkiem do specyficznej transformacji, wynikającej z rodzącej się wówczas nowej wrażliwości. „Ta nowa rzeczywistość dała widoczny dowód poczucia niepokoju napierającego na oblicze wiedeńskiego estetyzmu”⁵⁸⁸ – konkluduje Alessandra Comini.

Dla dookreślenia specyfiki tej przemiany w jej literalnie wizualnym aspekcie, a zogniskowanej w dużej mierze wokół problematyki przedstawiania ciała w sztuce dwudziestowiecznej, Krzysztof Piotr Skowroński wprowadza koncepcję

„«estetyki deformacji» (...) tendencji estetycznej, która odwołuje się mniej lub bardziej świadomie do deformacji jako narzędzia ułatwiającego lub wręcz umożliwiającego przekaz ważnego komunikatu aksjologicznego”⁵⁸⁹.

Komunikat ten, zamierzony w dużej mierze na asumpt do wzmożonego współodczuwania przez odbiorców artystycznie przetworzonych symptomów trosk życia wewnętrznego, ekspresjoniści reprodukują w daleko idących demontażach cielesnych, które serwowane publiczności w aurze swoistej poetyki wstrząsu, współtowarzyszą

⁵⁸⁶ S. Keegan, *The Eye of God. A life of Oskar Kokoschka*, dz. cyt., s. 40.

⁵⁸⁷ J. Le Goff, N. Truong, *Historia ciała w średniowieczu*, dz. cyt., s. 20.

⁵⁸⁸ A. Comini, *Egon Schiele*, dz. cyt., s. 13.

⁵⁸⁹ K. P. Skowroński, *Gęby, miny i grymasy. Aksjologia twarzy w estetyce deformacji*, [w:] *Doświadczone, opisywane, symboliczne. Ciało w dyskursach kulturowych*, dz. cyt., s. 322, 323.

intencji wytrącania odbiorców ze stanu mentalnego wygodnictwa, o czym przekonująco pisze Rosemarie Garland-Thomson:

„Ciało, które przyciąga spojrzenie innych, wciąga naszą uwagę w zasadzkę, domagając się od nas uznania zarówno jego, jak i naszego własnego ucieleśnienia. Tego rodzaju świadomość podważa oczywistość naszych własnych ciał, uzmysławiając nam to, że ciało bez przerwy podlega zaburzeniom wywoływanym przez pragnienia, choroby i śmierć”⁵⁹⁰.

Upominająca się nade wszystko o duchowe zaangażowanie twórczość ekspresjonistyczna, w zakresie implementowanych środków będąca zintensyfikowanym namysłem nad kondycją społeczną, staje się w efekcie złożonym, tożsamościowym projektem, w którym materia cielesna jawi się jako nośnik pozazmysłowej idei, z uporem domagającej się konkretyzacji.

Ekspresjoniści podążający za tym dyktatem ucieleśniania złożonej i uciążliwej natury egzystencji, stawiając odbiorcę jakoby w „sytuacji granicznej”⁵⁹¹ zabiegają zatem o w pełni autentyczne doświadczenie istnienia, poprzez ten zapośredniczony przez materię malarską szczególny akt nadawania mu sensu. Jak zresztą konkluduje Karl Jaspers – „przeżywać sytuacje graniczne i egzystować to jedno i to samo”⁵⁹².

Podsumowując wszelkie poczynione na łamach niniejszego rozdziału uwagi, należałoby po pierwsze powtórzyć, iż na przełomie XIX i XX stulecia następuje znamienne dla twórczych poszukiwań tego okresu zasadnicze „zakwestionowanie ważności kanonów w estetyce”⁵⁹³, które oparte jest w dużej mierze na dynamicznej polemice z wypracowanymi przez poprzednie stulecia wzorcami przedstawiania cielesności.

Jak czytamy w *Historii ciała*: „(...) dla sztuki klasycystycznej organiczna jedność ciała jest wzorcem jedności artystycznej dzieła malarskiego”⁵⁹⁴, co za tym idzie, wszelkie

⁵⁹⁰ R. Garland-Thomson, *Gapienie się, czyli o tym, jak patrzymy i jak pokazujemy siebie innym (fragment)*, [w:] „Czas kultury” 2019 nr 4, s. X.

⁵⁹¹ P. Mróz, *Filozofia sztuki: (w ujęciu egzystencjalizmu)*, dz. cyt., s. 53.

⁵⁹² Tamże, s. 54.

⁵⁹³ K. P. Skowroński, *Gęby, miny i grymasy. Aksjologia twarzy w estetyce deformacji*, [w:] *Doświadczane, opisywane, symboliczne. Ciało w dyskursach kulturowych*, dz. cyt., s. 322.

⁵⁹⁴ D. Arasse, *Ciało, wdzięk, wzniosłość*, [w:] *Historia ciała. Tom 1: Od renesansu do oświecenia*, dz. cyt., s. 385.

próby odejścia od schematyczności coraz częściej kojarzonej właśnie z klasycyzującą stylistyką, zmierzają w kierunku ujęć o sile wyrazu zogniskowanej wokół pojęć deformacji czy rozpadu, niejako ucieleśniających nonkonformistyczną postawę.



II. 106

O. Kokoschka, *Conte Verona*, 1910

Te operujące motywem ciała kontestacyjne dekonstrukcje, jakie zdają się mieć swoje źródło w klimacie kulturowym epoki jako „pobudzone przez oddziaływanie historii i działające na nią”⁵⁹⁵, upostaciwiają zarazem pęd do rejestrowania autentycznego świadectwa przełomu wieków, chcąc „czynić ludy «przedstawialnymi» poprzez eksponowanie tego, co zostało «wyparte» w ich tradycyjnych, albo raczej konformistycznych, reprezentacjach”⁵⁹⁶.

Stanowcze zakwestionowane przez pierwsze awangardy z początków XX stulecia anachronicznej i opartej na akademickich modelach tradycji malarskiej, a następnie zastąpienie jej zupełnie nową perspektywą, wiąże się też ściśle z procesem kształtowania się w jej ramach indywidualnego, nierzadko opartego na introspekcji stylu⁵⁹⁷, odwołującego się do pojęcia wolności twórczej jako synonimu poświadczenia jednostkowej tożsamości.

Jednocześnie cechy wspólne dla tych prób uwolnienia się z domniemanej trywialności przekazu, które w zakresie stosowanej metodyki nazwalibyśmy za

⁵⁹⁵ G. Didi-Huberman, *Uzmysłowienie*, dz. cyt.

⁵⁹⁶ Tamże.

⁵⁹⁷ O tym między innymi w J. L. Gaillemin, *Egon Schiele. The Egoist*, dz. cyt., s. 29.

Juszczakiem „«uczuciowym rozumieniem», nasyceniem przeżyciem czy intuicyjną penetracją»⁵⁹⁸, otwierają przestrzeń interpretacyjną tej twórczości także na zagadnienia kondycji ludzkiej postrzegane w szerszym kontekście społeczno-kulturowym tego okresu.

Impuls do uwolnienia się z restrykcji narzucanego przez społeczeństwo sztywnego konwenansu, inicjujący proces nobilitacji cielesnej autonomii i odrębności od przyjętych modeli przedstawiania, w obszarze treściowym sygnalizuje bowiem fundamentalne zwłaszcza dla sztuki austriackiej „przejście (...) od środowiskowego do egzystencjalnego, od Schein (pozoru) do Sein (istnienia)»⁵⁹⁹ – zauważa Comini.

Zaczerpnięta z doświadczeń sztuki lat poprzednich, charakterystyczna dla Wiednia swoista retoryka inscenizacji, zostaje przez ruch reformatorski wykorzystana i zmodyfikowana do celów społecznej odnowy. Wykorzystująca wysoce ekspresywny obraz ciała twórcza ostentacja nowego pokolenia malarzy, stosowana przez nich w charakterze złożonego modelu komunikacji idei, odwołuje się do sfery metafizyki poprzez niwelowanie ceremonialnej granicy pomiędzy odbiorcą a dziełem.

Tylko uważne spojrzenie, nasłuchiwanie lub pisanie umożliwia nam zbliżenie się do sedna człowieczeństwa w jego czysto zmysłowym aspekcie⁶⁰⁰ – sugeruje Georges Didi-Huberman – i to właśnie ta wiara w moc myślącej empatii, zdaje się stanowić jedną z głównych przyczyn oraz cech zastosowania intensywnie przetworzonego obrazu ciała obecnego w sztuce oraz kulturze początku XX wieku.

„Nowy i brutalny realizm, (...) był eksploracyjnym narzędziem wiedeńskiego portretu ekspresjonistycznego»⁶⁰¹ – pisze Comini na temat nowoczesnych tendencji artystycznych rodzących się w środowisku austriackim. Nurt ekspresjonistycznej sztuki, pragnąc zniszczyć tkwiące w przeszłości źródła porządku estetycznego rozumianego jako formalistyczny i płytki „model określania tożsamości»⁶⁰², odwołuje się do reprezentacyjnych własności ciała i poprzez manipulowanie jego wyidealizowaną

⁵⁹⁸ W. Juszczak, *Postimpresjoniści*, dz. cyt., s. 100.

⁵⁹⁹ A. Comini, *Egon Schiele: Redefining Portraiture in the Age of Angst*, [w:] *Egon Schiele. Portraits*, dz. cyt., s. 21.

⁶⁰⁰ G. Didi-Huberman, *Uzmysłowienie*, dz. cyt.

⁶⁰¹ A. Comini, *Egon Schiele*, dz. cyt., s. 10.

⁶⁰² E. Supińska-Polit, *Dom Arts&Crafts. Geneza i idea*, Warszawa 2004, s. 91.

powierzchnią, symbolicznie przeciwstawia się duchowej w pewnym sensie ignorancji, jaką Edyta Supińska-Polit nazywa „fasadowością życia”⁶⁰³.

Potrzeba pozostawienia symbolicznego śladu, rozdzierającej rysy konstytuującej budowaną na nowo niezależną tożsamość, stawia między innymi Egon Schielego i Oskara Kokoschkę w rzędzie najważniejszych eksponentów tego nowego spojrzenia na człowieka w sztuce austriackiej XX wieku.

To zaś, w jaki sposób owa potrzeba jest przez tę dwójkę realizowana przy wykorzystaniu obrazu ciała zostanie szczegółowo omówione na łamach kolejnych rozdziałów.



II. 107

M. Oppenheimer, *Krwawienie*, 1911

⁶⁰³ Tamże.

CZEŚĆ III:
EGON SCHIELE – CHORY NA ŚMIERĆ

3.1 *Egoista* (?)⁶⁰⁴ – artysta i jego życie

„Demony! Złamać przemoc! Twój język, twoje postacie, twoja moc”⁶⁰⁵.

Egon Schiele, z wiersza *Autoportret*

Osobliwa biografia Egona Schielego, w której doświadczenie śmierci zdaje się zajmować miejsce nad wyraz szczególne, naznaczona jest wydarzeniami, jakie niosąc ze sobą gwałtowne doświadczenia, piętnują osobowość artysty i tym samym projektują właściwe tylko dla niego tworzywo artystyczne.

Schiele, który przychodzi na świat jako pierwsze po wielu poronieniach dziecko, jest jednocześnie jedynym synem spośród trójki rodzeństwa. Permanentne doświadczenie straty definiujące historię rodziny Schiele (starsza siostra artysty Elvira, umiera jeszcze przed jego urodzeniem w wieku zaledwie 10 lat), odbija się na cierpkim charakterze relacji w niej panujących, kiedy więc nie stroniący od towarzyskich uciech ojciec artysty zapada na syfilis, rozpoczyna się dla Egona etap powolnego osvajania się z procesem dematerializacji idyllicznej koncepcji rodzinnej komórki.

„Umrzeć – to znaczy, że wszystko minęło, ale umrzeć śmiercią – to znaczy przeżyć doświadczenie śmierci; a jeżeli to doświadczenie jest możliwe choć przez jedną chwilę, to można je przeżywać wiecznie”⁶⁰⁶ – pisze Søren Kierkegaard.

Ze źródeł omawianej przez Kierkegarda egzystencjalnej pustki, powodowanej u Schielego utratą tożsamości spersonifikowanej w osobie przedwcześnie zmarłego ojca, zdaje się po części wypływać motywacja, a może raczej obsesja artysty na punkcie realizowania dzieł charakteryzujących się hipertrofią wanitatywnej stylistyki. „Dlaczego maluję groby? I wielką liczbę podobnych obrazów? Ponieważ to żyje głęboko we mnie”⁶⁰⁷ – oświadcza.

⁶⁰⁴ Określenie zaczerpnięte z książki pt. *Egon Schiele. The Egoist*, London 2006 autorstwa J. L. Gaillemin. Zob. Gaillemin J. L., *Egon Schiele. The Egoist*, London 2006.

⁶⁰⁵ *Der Lyriker – Egon Schiele. Briefe und Gedichte 1910-1912 aus der Sammlung Leopold*, red. E. Leopold, Monachium – Berlin – Londyn – Nowy Jork 2008, s. 33

⁶⁰⁶ S. Kierkegaard, *Bojaźń i drżenie. Choroba na śmierć*, przeł. J. Iwaszkiewicz, Warszawa 1969, s. 152.

⁶⁰⁷ E. Schiele, [w:] I. Kuhl, *Egon Schiele*, przekład własny, Monachium – Berlin – Londyn – Nowy Jork 2010, s. 63.

Schiele od zawsze jest otoczony kobietami⁶⁰⁸ – dzieciństwo spędza z dwiema siostrami, zwłaszcza z młodszą z nich Gertrude zwaną Gerti (1894 – 1981) łączy Egona dość specyficzna, pozbawiona jednoznaczności więź⁶⁰⁹. Równie osobliwa, a przy tym chłodna i trudna relacja z matką dostarcza artyście szeregu kontrowersyjnych tematów do pracy twórczej, której to jako zasadniczej profesji syna Maria Schiele rzekomo nigdy do końca nie akceptuje⁶¹⁰.

Hołubiony przez swoich admiratorów malarz zdradza wyraźnie narcystyczne cechy – niewątpliwie przekonany o swojej wyjątkowości⁶¹¹, oczekuje ciągłego zainteresowania oraz wsparcia ze strony najbliższych. Wszelako zachowało się sporo materiałów świadczących o tym, jak z podziwu godną rzutkością jest on w stanie zjednywać sobie kolejnych patronów, pragnących zainwestować w rozwój młodego, a przy tym niepokornego artysty⁶¹².

Prawdopodobnie pomaga w tym Schielemu również jego niebywała zdolność do wprowadzania aury sensacji, jaką spowite są jego kolejne przedsięwzięcia twórcze, a poniekąd także życiowe wybory. Zabiegając o estymę i efektowność swoich działań, Schiele często intencjonalnie teatralizuje cierpienie, jakiego zdaje się doświadczać w związku z napotykaną w wiedeńskim środowisku deprecjacją jego artystycznej wizji.

⁶⁰⁸ „Schiele zawsze miał wokół siebie mnóstwo dziewcząt, kobiet, nałogowców, zaczęło się to jeszcze za czasów gdy był studentem akademii. Byli jego zgubą” – pisze o Schielem jego rówieśnik Kokoschka. O. Kokoschka, [w:] L. Goldscheider, *Kokoschka*, Oxford 1963, s. 10.

⁶⁰⁹ F. Whitford, *Egon Schiele*, dz. cyt., s. 29. Jak sugeruje Whitford, bardzo bliska relacja z siostrą nie była pozbawiona erotycznych implikacji.

⁶¹⁰ „Od mojej matki za każdym razem, gdy ją widziałem, otrzymywałem wyrzuty i nic więcej (...)” – z listu pisanego w 1913 roku. E. Schiele, [cyt. za:] I. Kuhl, *Egon Schiele*, dz. cyt., s. 65.

⁶¹¹ „Bez wątpienia będę największym, najwspanialszym, najdroższym, najczystszy i najcenniejszym owocem - dzięki mojej własnej wolnej woli zjednoczyły się we mnie wszystkie dobre i szlachetne siły” – pisze o sobie artysta. E. Schiele, [w:] Tamże.

⁶¹² Przykłady listów zawierających opisy oferowanych dzieł i usług oraz sprecyzowane oczekiwania artysty względem patronów odnajdziemy między innymi w opublikowanych przez Leopold Museum listach oraz wierszach Schielego. Zob. *Der Lyriker – Egon Schiele. Briefe und Gedichte 1910-1912 aus der Sammlung Leopold*, red. E. Leopold, Monachium – Berlin – Londyn – Nowy Jork 2008.

Gros takich niekiedy manierycznych wybiegów, odnajdujemy także w wydanym przez Arthura Roesslera już po śmierci malarza *Dzienniku z więzienia* (1922)⁶¹³, który wypełniony jest podobnymi do poniższej, wystudiuowanymi deklaracjami:

„Wczoraj: cichy płacz, nieśmiałe zawrodożenie; krzyki – głośne, nagłące, błagalne; desperackie szloch y wylęknionego frustrata. Wreszcie apatyczny wyciągnięty z zimnymi kończynami, śmiertelnie przerażony, drżący i skąpany w pocie. A jednak dla mojej sztuki (...) chętnie wytrwam do końca”⁶¹⁴.

Ta wysoce idealistyczna determinacja w dążeniu do obranych przez siebie celów nie zdołała jednak uchronić artysty przed przedwczesnym końcem kariery, tym niemniej stała się zasadniczą dominantą w jego pośmiertnym portrecie, który nakreślił Diethart Leopold:

„Są artyści, których psychologiczne usposobienie jest w dużej mierze nieistotne dla ich dorobku, i są artyści, dla których życie, psychika i praca wydają się wylaniać z jednej twórczej fuzji. Egon Schiele jest jednym z najlepszych przykładów tej drugiej grupy”⁶¹⁵ – pisze autor.

Z częstokroć nadmiernie eksponowanych w życiorysie artysty ekscesów i kontrowersji, wylania się ostatecznie obraz artysty wybitnie utalentowanego, choć absolutnie przekonanego o własnej wartości i z uporem szukającego okazji do zaznaczenia tego faktu w swoim otoczeniu.

Bezkompromisowy charakter Austriaka oraz jego niewątpliwa megalomania, nie powinny jednak przysłonić czy też niwelować głębokiego i szczerego zaangażowania artysty w rozwój ojczystej kultury, odzwierciedlonego chociażby w jego wysiłkach, zmierzających do powołania stowarzyszenia wiedeńskich artystów i intelektualistów, którego zadaniem miało być wsparcie rodzimych twórców oraz promocja nowej sztuki austriackiej na świecie⁶¹⁶.

⁶¹³ Jak sugeruje Comini, tekst dziennika mógł być przez Roesslera poprawiony i odpowiednio ubarwiony by podtrzymać wizerunek „gnębnionego” przez zajadłą krytykę artysty. *Egon Schiele. Portraits*, dz. cyt., s. 249.

⁶¹⁴ E. Schiele, [w:] *Egon Schiele`s Prison Diary*, [za:] *Egon Schiele. Portraits*, dz. cyt., s. 256.

⁶¹⁵ D. Leopold, *In and Out of the Prison of One`s Self: Provocation and Melancholia as Artistic Methods in the Life and Work of Egon Schiele*, [w:] *Egon Schiele. Portraits*, dz. cyt., s. 115.

⁶¹⁶ *Egon Schiele. Portraits*, dz. cyt., s. 272. „(...) chcemy, aby powstrzymano ucieczkę talentów z naszego kraju, aby wszyscy, których urodziła Austria, mogli pracować na jej cześć” – pisał Schiele. E. Schiele, [w:] I. Kuhl, *Egon Schiele*, dz. cyt., s. 21.

„Doskonale rozumiem, dlaczego ktoś chce przekraczać swoje granice, nawet jeśli prowadzi to do katastrofy. Lepiej ponieść porażkę, aniżeli pozostać bezowocnym”⁶¹⁷ – oświadcza Schiele, analizując sabaryckie usposobienie zmarłego przedwcześnie ojca.

Ta niefrasobliwa ufność we własne możliwości, arogancja i brawura, z jakimi artysta podchodzi do kształtowania swojej twórczej sygnatury, sytuuje go ostatecznie w gronie najbardziej charakterystycznych i rozpoznawalnych postaci tworzących na początku dwudziestego stulecia.



II. 108

Egon Schiele ok. 1918, autor fotografii nieznan

*

Urodzony 12 czerwca 1890 roku w Tulln nad Dunajem, jako jedyny syn pochodzącego z Prus Adolfa Schiele (1850 – 1905) i jego żony Marii z domu Soukup (1862 – 1935), dzieciństwo spędza Egon w tym pozbawionym wszelkich atrakcji miejscu, otoczony murami stacji kolejowej, nad którą kierownictwo obejmuje całkowicie oddany służbie monarchii ojciec artysty⁶¹⁸.

Wyjątkowo prowincjonalny charakter Tulln, objawiający się między innymi brakiem jakiegokolwiek szkoły ponadpodstawowej jest bezpośrednią przyczyną wyjazdu rodziny Schiele do miejscowości Krems w 1901 roku, gdzie artysta rozpoczyna naukę w gimnazjum. Przerywa ją jednak w roku 1904, by następnie kontynuować

⁶¹⁷ E. Schiele, [w:] J. L. Gaillemin, *Egon Schiele. The Egoist*, przekład własny, London 2006, s. 15.

⁶¹⁸ J. Kallir, *Egon Schiele: Drawings and Watercolours*, przekład własny, London 2003, s. 12.

w Realgymnasium w Klosterneuburg, gdzie bardzo szybko dołącza do niego reszta rodziny. Jako główną przyczynę przeprowadzki do Klosterneuburg, biografowie artysty zwykli podawać przysparzające coraz większych trudności rodzinie, ekscentryczne zachowanie ojca artysty, które będąc skutkiem postępującej choroby ostatecznie prowadzi do jego przejścia na przymusową, przedwczesną emeryturę⁶¹⁹.

Kiedy w 1905 roku w wieku 54 lat ojciec Egon umiera, prawną opiekę nad młodym artystą obejmuje szwagier Adolfa – Leopold Czihaczek. Od tego momentu sytuacja Egon od dzieciństwa przejawiającego szczególny talent plastyczny, a zarazem dość buntownicze usposobienie, w pełni zależna jest od nieprzychylnie spoglądającego na jego artystyczne upodobania wuja, który dla swojego podopiecznego pragnie raczej związanego ze służbą publiczną (najlepiej z koleją) zawodu⁶²⁰.

Pomimo tego dość wrogiego nastawienia opiekuna do rozwoju bratanka w kierunku sztuki, pobyt w Klosterneuburg jest dla Egon okresem pierwszych poważniejszych prób w tym właśnie obszarze, a to dzięki znajomości z nietuzinkowym i energicznym nauczycielem sztuki Ludwigiem Karlem Strauchem. Jak zwykle się przyjmować jest on tym, który bezpośrednio wpływa na decyzję rodziny Schielego o podjęciu przez Egon studiów artystycznych⁶²¹.

Tym samym, w wieku zaledwie 16 lat przystępuje on do egzaminów wstępnych na Akademię Sztuk Pięknych w Wiedniu, gdzie zostaje przyjęty. Dość nieciekawa sytuacja finansowa zamieszkującego od tego momentu stolicę młodego artysty, uzależniona jest teraz całkowicie od przychylności (bądź też jej braku) wuja Leopolda. Także ogólna sztywność środowiska akademickiego, jakiej synonimem staje się postać wykładowcy Christiana Griepenkerla prowadzącego pracownię, do której uczęszcza na zajęcia Schiele, stanowią o doświadczanym w tym okresie dyskomforcie, jaki zdaje się doprowadzać do frustracji skupionego przede wszystkim na sobie młodego adepta sztuki⁶²².

W roku 1908 Egon bierze udział w pierwszej wystawie grupowej w Klosterneuburg, gdzie swoimi pracami zwraca uwagę kolekcjonera Heinricha

⁶¹⁹ F. Whitford, *Egon Schiele*, dz. cyt., s. 28.

⁶²⁰ *Egon Schiele. Almost a Lifetime*, dz. cyt., s. 23.

⁶²¹ F. Whitford, *Egon Schiele*, dz. cyt., s. 31.

⁶²² J. Kallir, *Egon Schiele: Drawings and Watercolours*, dz. cyt., s. 42.

Benescha (1862 – 1947), jaki w późniejszym okresie staje się jednym w ważniejszych propagatorów twórczości Schielego⁶²³.

Poszukując drogi wyjścia ze stosunkowo trudnej sytuacji materialnej, Schiele postanawia przeniknąć do kręgów wiedeńskiej moderny, skupionej wokół Gustava Klimta, którego Egon szczerze podziwia. Swojego idola udaje mu się spotkać w jednej z wiedeńskich kawiarni już w roku 1907, a zawiązana w ten sposób znajomość rozwija się z czasem w długoletnią przyjaźń, która przy okazji staje się dla młodego malarza sposobem na rozwój artystycznej kariery⁶²⁴.

Dostrzegając niebywały talent Schielego, Klimt stara się stymulować jego rozwój między innymi poprzez organizację spotkań z potencjalnymi mecenasami. Autor *Pocałunku* jest również tą osobą, która wprowadza Egona do Wiener Werkstätte, gdzie młody artysta może spróbować swoich sił przy realizacji zróżnicowanych projektów z zakresu rzemiosła⁶²⁵.

Również dzięki protekcji Klimta udaje się Schielemu zaprezentować znacznie szerszej publiczności – na zaproszenie swojego mentora bierze on bowiem udział w pierwszej edycji Kunstschau w 1908 roku, a następnie w kolejnych wystawach organizowanych przez grupę Klimta. W maju 1909 roku w ramach edycji międzynarodowej pokazuje cztery swoje płótna, które prezentowane są pośród nazwisk takich jak Paul Gauguin, Henri Matisse, Edvard Munch, czy Vincent van Gogh. Natomiast w czerwcu tego samego roku, w ramach protestu przeciw panującemu na Akademii Sztuk Pięknych konserwatyzmowi Schiele wraz z przyjaciółmi opuszcza uczelnię i zakłada Neukunstgruppe (Nowa Grupa Artystyczna). Do kolektywu oprócz Egona należą Anton Faistauer oraz Anton Peschka⁶²⁶.

Pierwsza wystawa grupy ma miejsce w Der Salon Pisko w Wiedniu w grudniu tegoż roku. Dzięki niej udaje się Schielemu nawiązać znajomość z krytykiem sztuki

⁶²³ Egon Schiele. *Portraits*, dz. cyt., s. 273. Benesch napisze o Schielem między innymi: „Kolory, których używał, sposób, w jaki je łączył, ich zestawienie w doskonałej harmonii ze sobą, nie istniały nigdy wcześniej”. H. Benesch [cyt. za:] I. Kuhl, *Egon Schiele*, dz. cyt., s.17.

⁶²⁴ R. Leopold, *Biografie Egon Schiele*, [w:] *Der Lyriker – Egon Schiele. Briefe und Gedichte 1910-1912 aus der Sammlung Leopold*, dz. cyt., s. 132.

⁶²⁵ F. Whitford, *Egon Schiele*, dz. cyt., s. 40, 41. Podczas pracy dla Wiener Werkstätte Schiele wykonuje między innymi projekty męskich ubrań oraz damskich butów, a także wykonuje rysunki przeznaczone do wykorzystania na pocztówkach. Tamże, s. 41.

⁶²⁶ Egon Schiele. *Portraits*, dz. cyt., s. 273.

Arthurem Roesslerem (1877 – 1955), a także kolekcjonerami Carlem Reininghausem (1857 – 1929), Oskarem Reichelem (1869 – 1943) i Eduardem Kosmackiem (1880 – 1947)⁶²⁷.

Rok 1910 upływa pod znakiem piętrzących się problemów finansowych Schielego, poza kilkoma zleceniami portretowymi i niewielkimi pracami wykonywanymi we współpracy z Wiener Werkstätte, artysta tworzy wyłącznie dla siebie. W lecie Schiele wyjeżdża wraz z Antonem Peschką i Erwinem Dominikiem Osenem (1891 – 1970) na plener do Krumau, by na jesieni wprowadzić się do nowej pracowni w Wiedniu. W tym czasie Leopold Czihaczek definitywnie zrzeka się opieki nad bratankiem i odmawia mu pomocy finansowej⁶²⁸.

W 1911 roku odbywa się pierwsza indywidualna wystawa Schielego w wiedeńskiej Galerie Miethke. Wiosną za pośrednictwem Klimta Schiele poznaje Walpurgę (Wally) Neuzil – modelkę, z którą nawiązuje romans i wyjeżdża do Krumau. Niedługo jednak wracają do Wiednia, a następnie udają się do Neulengbach, gdzie osiadają na dłużej⁶²⁹.

Wiosną 1912 roku Schiele zostaje na okres prawie jednego miesiąca aresztowany pod zarzutem gwałtu na nieletniej Tatjanie von Mossig. Ostatecznie po przeprowadzonym śledztwie zostaje z owego zarzutu uniewinniony niemniej jednak, sąd skazuje go na odbycie kary więzienia⁶³⁰ za obrazę moralności przez publiczne eksponowanie obscenicznych obrazów. Po wyjściu na wolność Schiele odbywa szereg podróży do Triestu, Monachium, Klagenfurtu i Bregencji, jego prace biorą również udział w wystawach w Budapeszcie czy Kolonii⁶³¹.

Następnie artysta przenosi się do nowej pracowni przy Hietzinger Hauptstrasse w Wiedniu, a dzięki pomocy Klimta zyskuje zlecenie na wykonanie portretu syna Augusta Lederera (1857 – 1936). Znajomość z Augustem niedługo potem przeradza się w przyjaźń, dzięki której Schiele może też liczyć na wsparcie finansowe ze strony Lederera⁶³².

⁶²⁷ I. Kuhl, *Egon Schiele*, dz. cyt., s. 22, 23.

⁶²⁸ J. L. Gaillemin, *Egon Schiele. The Egoist*, dz. cyt., s. 58-60.

⁶²⁹ Tamże, s. 61, 62.

⁶³⁰ W areszcie artysta spędza 24 dni. R. Leopold, *Biografie Egon Schiele*, [w:] *Der Lyriker – Egon Schiele. Briefe und Gedichte 1910-1912 aus der Sammlung Leopold*, dz. cyt., s. 133.

⁶³¹ F. Whitford, *Egon Schiele*, dz. cyt., 115.

⁶³² *Egon Schiele. Portraits*, dz. cyt., s. 275.

Dzięki niemu artysta może skupić się swojej twórczości, w związku z czym rok 1913 obfituje w wystawy artysty. Schiele prezentuje swoje prace między innymi w Berlinie, Wiedniu, Budapeszcie, Düsseldorfie, Dreźnie czy Monachium. W roku następnym Schielego nie opuszcza dobra passa, dzięki rekomendacji ze strony Wiener Werkstätte udaje mu się pozyskać pierwszego ucznia, a w dorobku malarza pojawiają się kolejne wystawy w Dreźnie, Wiedniu, Bremie, Rzymie, Monachium, Paryżu, Hamburgu, Norymberdze, Kolonii, Brukseli oraz Berlinie⁶³³. W tym samym roku Anton Peschka żeni się z młodszą siostrą Schielego Gertrude, ten z kolei poznaje mieszkającą w sąsiedztwie jego pracowni siostry Adele i Edith Harms (1893 – 1918). Z tą drugą nawiązuje relację⁶³⁴.

W maju 1915 roku Egon otrzymuje powołanie do wojska, zrywa z Wally, a następnie żeni się z Edith 17 czerwca tego samego roku. Po krótkim pobycie w Pradze zgłasza się do służby, w tym czasie w Galerie Guido Arnot w Wiedniu odbywa się jego indywidualna wystawa, część prac pokazywana jest także w Zurychu⁶³⁵.

W związku ze słabym stanem zdrowia Schielego, w roku 1916 zostaje on odwołany z frontu i przydzielony do pilnowania rosyjskich jeńców w Wiedniu, a następnie w wiosce o nazwie Mühling. W tym czasie tworzy znacznie mniej, natomiast powstałe wcześniej płótna nadal biorą udział w wystawach w Wiedniu, Berlinie, Dreźnie czy Monachium. W wydanym we wrześniu numerze „Die Aktion” także pojawiają się jego prace⁶³⁶.

⁶³³ Rok 1914 faktycznie przynosi ze sobą sukcesy w postaci kwalifikacji na wystawy, w tym te zagraniczne. Poszczególne prace Schielego biorą udział między innymi w następujących wydarzeniach: *Ausstellung Preis-Konkurrenz C[arl] R[eininghaus]: Werke der Malerei*, Wiedeń, Kunstsalon G. Pisko, styczeń-luty; *Die Neue Malerei: Expressionistische Ausstellung*, Drezno, Galerie Ernst Arnold, styczeń; *Seconda Esposizione Internazionale d'Arte 'della Secessione*, Rzym, Secessione, luty-czerwiec; *Internationale Ausstellung*, Brema, Kunsthalle, luty-marzec; *Frühjahrs-Ausstellung der Münchener Secession*, Monachium, Secession, marzec-kwiecień; *Deutsche Werkbund-Ausstellung*, Kolonia, maj-październik; *Exposition Générale des Beaux-Arts: Salon Triennial*, Bruksela, Palais du Cinquantenaire, maj-listopad; *Kunstaussstellung der Münchener Secession*, Monachium, Secession am Königsplatz, maj-październik; *Sommerschau 1914*, Monachium, Neue Kunst Hans Goltz; *Sommerausstellung*, Berlin, Kunsthandlung Feldmann, lipiec. Źródło: <http://egonschieleonline.org/exhibitions/1907-1918>, dostęp: 30.07.2023, 19:12.

⁶³⁴ I. Kuhl, *Egon Schiele*, dz. cyt., s. 98, 99.

⁶³⁵ *Egon Schiele. Portraits*, dz. cyt., s. 277.

⁶³⁶ R. Leopold, *Biografie Egon Schiele*, [w:] *Der Lyriker – Egon Schiele. Briefe und Gedichte 1910-1912 aus der Sammlung Leopold*, dz. cyt., s. 133.

W 1917 roku Schiele zostaje przeniesiony z powrotem do Wiednia na stanowisko w Wojskowej Składnicy Zaopatrzenia, które umożliwia mu zamieszkanie w domu i zajęcie się pracą twórczą. Zostaje również przydzielony do Muzeum Wojska, ale pracę tam zaczyna formalnie dopiero w roku następnym. Realizuje w tym roku kilka ważnych zleceń portretowych, między innymi dla dra Franza Martina Haberditzla (1882 – 1944), dyrektora Staatsgalerie, swoje prace wysyła na wystawy do Monachium, Sztokholmu czy Kopenhagi. Otrzymuje również zaproszenie do członkostwa w Secesji Wiedeńskiej, które przyjmuje, a wkrótce po tym zostaje organizatorem wystawy Stowarzyszenia przypadającej na rok następny. Prezentowana w ramach tego wydarzenia indywidualna wystawa Schielego otrzymuje bardzo pozytywne recenzje i staje się dla artysty również wielkim sukcesem finansowym – Schielemu udaje się sprzedać wszystkie eksponowane na niej prace⁶³⁷.

Kończący światowy konflikt zbrojny rok 1918 wydaje się zatem być dla Schielego przełomowym zarówno w kontekście rozwoju artystycznej kariery, jak i stabilizującego się życia osobistego malarza, który oczekuje przyjścia na świat swojego pierwszego potomka. Dobrą passę artysty, związaną ze znaczącym wzrostem zainteresowania jego twórczością ze strony krytyków i marszandów nagle przerywa nawiedzająca Europę epidemia grypy hiszpanki, której ofiarami stają się również młodzi małżonkowie. Edith umiera jako pierwsza, będąc w szóstym miesiącu ciąży, natomiast Egon dołącza do niej zaledwie trzy dni później – 31 października, mając wówczas zaledwie 28 lat. Zostaje pochowany obok żony na cmentarzu Friedhof Ober St. Veit w Wiedniu⁶³⁸.

⁶³⁷ *Egon Schiele. Portraits*, dz. cyt., s. 278.

⁶³⁸ A. Comini, *Egon Schiele*, dz. cyt., s. 27.

3.2 *Ciało wydane na męki*⁶³⁹ – ciało jako medium w twórczości Eгона Schielego⁶⁴⁰

„Pragnę doświadczyć wszystkiego, bo to przede wszystkim smutne doświadczenia oświełają twórczego artystę”⁶⁴¹.

Egon Schiele

„(...) osobowość to taka rzecz, o którą najmniej chodzi w świecie, i niebezpiecznie jest pokazywać, że się ją posiada”⁶⁴² – pisze Søren Kierkegaard. Szczególnego znaczenia nabiera ten krótki wyimek z tekstu duńskiego filozofa w kontekście omawianych w ramach niniejszej dysertacji przemian kulturowych, charakteryzujących lawirującą w atmosferze wewnętrznych sprzeczności Austrię przełomu XIX i XX wieku.

Z jednej strony bowiem rozbuchane ambicje klasy średniej do zaznaczenia swojego statusu społecznego pchają jej przedstawicieli do namiętnego utrwalania swojego wizerunku, z drugiej zaś są owe dążenia samodefiniujące w istocie grą pozorów realizującą propagandowe cele, właśnie wobec których skrajnie negatywnie nastawione są młodsze pokolenia.

Jednakowoż w jakimś sensie potwierdza owa antynomia wpisany w kulturę austriacką paradygmat o własnościach ciała do manifestowania założonych treści, i tym bardziej logiczny wydaje się wybór tej formy reprezentacji do wyznaczania swojej autonomii przez awangardę, właściwy w dużej części także dla twórczości Eгона Schielego.

Jak wskazuje Jane Kallir, znacznie ważniejszą niż gdziekolwiek indziej w Europie rolę przypisywano w Austrii mecenatowi artystycznemu, który kultywowany tam

⁶³⁹ Sformułowanie to zostało zaczerpnięte z tytułu jednego z artykułów zamieszczonych w antologii *Historia ciała. Tom 2: Od rewolucji do I wojny światowej*. Zob. *Historia ciała. Tom 2: Od rewolucji do I wojny światowej*, red. A. Corbin, przeł. K. Belaid, T. Stróżyński, Gdańsk 2013.

⁶⁴⁰ Poszczególne interpretacje prac artysty pojawiające się w ramach niniejszego podrozdziału, stanowiły po części treść mojej pracy magisterskiej pt. *Za cieniem co uchodzi w ciemność. Motyw ciała w twórczości Eгона Schielego jako pars pro toto postawy egzystencjalistycznej*, napisanej pod opieką prof. UIK, dr hab. Beaty Bigaj-Zwonek i obronionej w 2015 roku.

⁶⁴¹ I. Kuhl, *Egon Schiele*, dz. cyt., s. 57.

⁶⁴² S. Kierkegaard, *Bojaźń i drżenie. Choroba na śmierć*, dz. cyt., s. 169.

niezmiennie aż do XX wieku, skutkowałam intensyfikacją znaczenia portretu w sztuce tego kręgu kulturowego. Z tej przesłanki wyciąga też autorka wnioski o pewnej zasadniczej intencjonalności, charakteryzującej wybór Schielego dotyczący tematyki prac na jego pierwszej wiedeńskiej wystawie w 1909 roku⁶⁴³.

O ile pierwsze próby artysty w zakresie opracowywania tematu portretu są w gruncie rzeczy formalną rekonstrukcją języka stylu właściwego dla Klimtowskiej strojnej manieri (*Portret malarza Antona Peschki*, 1909 [Il. 109]; *Kobieta w czarnym kapeluszu*, 1909), to z czasem zaczynają w nich przeblyskiwać oznaki stylistycznej odrębności Schielego, kształtujące się ostatecznie we właściwy jemu ekspresjonistyczny walor, który z coraz większym nasileniem obserwujemy w pracach datowanych na okres od około 1910 roku.

Podczas bowiem gdy w kulturowej mozaice wielonarodowościowego państwa rządzonego przez Habsburgów Klimt stara się odnaleźć „rozpuszczając formy swoich modelek w abstrakcyjnych sceneriach”⁶⁴⁴, Schielemu zdaje się od tego momentu towarzyszyć nieodparta chęć zdecydowanego wyzwolenia się ze schematów nawarstwiających się w obszarze aktywności twórczej tego okresu. Ta z gruntu burzycielska inklinacja, niejako wtórując emancypacyjnym ambicjom ówczesnych

⁶⁴³ J. Kallir, *Patronage and Portraiture in the World of Egon Schiele*, [w:] *Egon Schiele. Portraits*, dz. cyt., s. 67. Realizacja zamówień portretowych jest przez długi czas głównym źródłem utrzymania dla Schielego, w związku z czym wykonuje on dziesiątki czy nawet setki tego typu obrazów. Często przyjmują one też formę ćwiczeń, wtedy w pracach pojawiają się zwykle znajomi artysty, czasem portrety są też formą wyrażenia wdzięczności za okazane wsparcie ze strony mecenasów. Wiele z nich stanowi świetną reprezentację przemian zachodzących w stosowanym przez artystę języku wizualnym skupionym na motywie ciała. Pośród wykonanych przez Schielego wizerunków znajdziemy między innymi *Portret Antona Peschki* (1909), *Portret Hansa Massmana* (1909), *Portret Atrhura Roesslera* (dwukrotnie w 1910 i 1914 roku), *Portret Doktora Oskara Reichela* (1910), *Portret Doktora Erwina von Graffa* (1910), *Portret Eduarda Kosmacka* (trzykrotnie, wszystkie w roku 1910), *Karl Reininghaus* (1910), *Portret Karla Zakovšeka* (trzykrotnie, wszystkie w roku 1910), *Mime von Osen* (1910), *Portret Maxa Oppenheimera* (1910), *Portret Pani Doktor Horwitz* (1910), *Portret Ericha Lederera* (dwukrotnie, oba w roku 1912), *Portret siedzącej Elizabeth Lederer ze złożonymi rękami* (1913), *Podwójny portret Heinricha Benescha i jego syna Otta* (1913), *Portret Franza Hauera* (1914), *Portret Friederiki Marii Beer* (1914), *Portret Josefa Durasa* (1916), *Szef Inspektor Benesch* (1917), *Portret Antona von Weberna* (1917), *Portret Arnolda Schönberga* (1917), *Portret Doktora Franza Haberditzla* (1917), *Portret Parisa von Gütesloha* (1918), *Portret Guido Arnota* (1918).

⁶⁴⁴ J. L. Gaillemin, *Egon Schiele. The Egoist*, dz. cyt., s. 39.

ruchów narodowyzwoleńczych, ukierunkowana jest na budowanie nowej sztuki, rozumianej tu jako wyraz w pełni aktualnej tożsamości.



Il. 109

E. Schiele, *Portret malarza Antona Peschki*, 1909; olej na płótnie, 110.2 × 100 cm, kolekcja prywatna

Temu szczególnemu niejako poddaniu się ekspansywnej sile rezonującej z wprawionych w ruch dziejów, towarzyszy wprowadzanie przez Schielego śmiałych (i opartych w znacznym stopniu na redukcji) modyfikacji formalnych, które spiętrzone w obecnym w tej twórczości obrazie ciała, w jakimś sensie sankcjonują nadejście nowej epoki w sztuce tego kręgu kulturowego. Wynikające z tych progresywnych przesłanek mentalne kontrasty, uwypuklają agresywny ton jego malarskiej wypowiedzi, stawiającej sobie za cel przełamanie właściwego dla kultury austriackiej przełomu wieków „upartego oporu wobec zmian”⁶⁴⁵.

Naznaczona wewnętrznym paradoksem skłonność do upatrywania w hasłach postępu zasady nienaruszalności wielopoziomowej konstrukcji państwa, poniekąd wbrew temu zachowawczemu schematowi kontrolowanej progresji⁶⁴⁶ promuje wszechstronny

⁶⁴⁵ A. Comini, *Egon Schiele*, dz. cyt., s. 7.

⁶⁴⁶ O powiązonym z tym normalizacyjnym aspektem austriackiej kultury zagadnieniu paternalizmu, szerzej piszą między innymi Lesław Niebrój i Magdalena Krużlak. Zob. Niebrój L., Krużlak M., *Medycyna jako sztuka. Sztuka i piękno*, [w:] „Archeus. Studia z Bioetyki i Antropologii Filozoficznej” 2006 nr 7, s. 39-47.

rozwój medycyny, który to proces otwiera między innymi przed Schielem niezbadany arsenał motywów⁶⁴⁷.

Wykazywane już niejednokrotnie na kartach tej rozprawy, znamienne dla pokolenia awangardowych twórców stałe podważanie obiektywności otaczającego świata, zdaje się więc pozostawać w ścisłej paraleli z rozwijającymi się ówczesnie metodami badań klinicznych, a wykorzystaniu przez Schielego tych zdobyczy nauki do celów artystycznych sprzyja między innymi jego znajomość z doktorem Erwinem van Graffem. Ten, zatrudniony w Drugiej Wiedeńskiej Klinice Ginekologicznej umożliwia młodemu artyście bezpośrednią obserwację szeregu zabiegów z sekcjami zwłok włącznie⁶⁴⁸.

Wysoce eksploracyjne skłonności artysty w zakresie opracowywania tematów człowieka i jego cielesności, zdają się na bazie tych doświadczeń już wtedy ukierunkowywać na komunikowanie wewnętrznej złożoności jednostek podatnych na zwyrodnienia, degradację i ostatecznie śmierć, zresztą – jak zauważa Alessandra Comini – znaczące określenie „patologiczna” pojawia się przy okazji definiowania przez krytyków takiej stylistyki twórczej artykulacji⁶⁴⁹.

Ten specyficzny, zapożyczony z praktyki medycznej nurt wnikliwej inspekcji (poza oczywistymi przykładami prac tj. *Naga, ciężarna kobieta*, 1910 czy *Leżący noworodek*, 1910), zdaje się reprezentować między innymi wykonany przez Schielego w roku 1910 *Portret Karla Zakovšeka* [Il. 110], którego reprodukcja została umieszczona poniżej. Utrzymana w pałecie kolorystycznej zredukowanej do szarości i brązów kompozycja, skupiona jest na w bezładzie ciężającej w lewą stronę anorektycznej sylwetce modela, który pozbawiony praktycznie oparcia, nieudolnie próbuje utrzymać się w próżni. W zasadzie jedyny wyraźny akcent kolorystyczny tego przedstawienia stanowią napuchnięte niczym od płaczu czerwone powieki, z naporem okalające gałki *de facto* bezbarwnych oczu postaci, beznamiętnie spoglądającej w bliżej nieokreśloną przestrzeń.

⁶⁴⁷ O innowacjach w zakresie medycyny (a szczególnie patologii), jakie przyczyniają się do wzrostu zainteresowania tą tematyką oraz wpływającymi z niej motywami w świecie sztuki szeroko pisze między innymi Christian Bauer. Zob. *Egon Schiele. Almost a Lifetime*, dz. cyt., s. 12-64.

⁶⁴⁸ *Egon Schiele. Almost a Lifetime*, dz. cyt., s. 61.

⁶⁴⁹ A. Comini, *Egon Schiele: Redefining Portraiture in the Age of Angst*, [w:] *Egon Schiele. Portraits*, dz. cyt., s. 24.

Odtwarzając w ten sposób atmosferę pesymizmu, odciskającą się na jakoby toczonym chorobą cielesnym wizerunku melancholika poprzez filigranowość, a zarazem chwiejność całej jego sylwetki, ujawniającej niemalże przezroczystość skóry, Schiele zdaje się tworzyć złożoną metaforę wątlej i zwichrowanej świadomości ówczesnego społeczeństwa, definiowanej tu jako „cieniutka warstewka w każdej chwili narażona na destrukcyjne siły «świata podziemnego»”⁶⁵⁰.

W podobnym akcie twórczej wiwisekcji, zamierzonym na wzmożoną czynność demaskowania skrywanych pod warstwą egzaltowanej wzniosłości niepokojów i lęków, wynikających z wysoce chimerycznej natury przyszłych losów świata, kreśli Schiele *Portret Eduarda Kosmacka* (1910) [Il. 111]. Ten, pozbawiony już zupełnie delikatności i liryki właściwej dla secesyjnych wzorów, uderza surowością zastosowanych środków, zintensyfikowaną w centralnej, pionowej kompozycji przedstawienia.



Il. 110

**E. Schiele, *Portret Karla Zakovšeka*, 1910;
olej na płótnie**

Utrzymany w ciemnych i złamanych barwach kontrastujących z gładkim tłem wizerunek wiedeńskiego publicysty, określa przede wszystkim jego wytężona uwaga, uchwycona przez artystę w charakterze szeroko otwartych, choć jednocześnie zamyślonych oczu. Towarzyszący przedstawieniu szczególnie, podskórny klimat napięcia oraz oczekiwania, spotęgowany został w geście splecionych dłoni modela, których

⁶⁵⁰ S. Zweig, *Świat wczorajszy. Wspomnienia pewnego Europejczyka*, dz. cyt., s. 16.

ułożenie determinuje hiperboliczną zwartość korpusu postaci, wzmagając dodatkowo wrażenie swego rodzaju trapiącej go psychozy.



II. 111

E. Schiele, *Portret Eduarda Kosmacka*, 1910; olej na płótnie, Belvedere Museum Wiedeń, Austria

Właśnie z tej chronicznie narastającej niepewności dotyczącej jutra, zdaje się przede wszystkim wyłaniać złożony repertuar twórczych postaw, które określają poprzez bunt i dezynwolturę wobec nacechowanych anachronizmem pryncypialnych norm. Sposób zaś, w jaki bohater tychże rozważań zdaje się pogardzać zwyczajami współczesnego mu dwulicowego społeczeństwa, w obliczu zwrotu reprezentującego skrajnie konwencjonalne postawy i konserwatywne gusta, objawia się w niezwykle szerokim spektrum prowokacyjnych gestów. Eksploatowane one przez Schielego w ramach jego przedstawień, odsłaniają oparte na symbolicznym języku form złożone strategie reagowania na otaczający go świat, ujawniając przy tym zdecydowanie medialne właściwości ciała.

Pretendujące do miana niezachwianego autorytetu ówczesne elity społeczne, które korzystają ze struktur „mowy ciała (...) pełnej zahamowań, powściągliwej i stłumionej”⁶⁵¹, będącej w istocie zapośredniczonym poprzez gesty odtwarzaniem względnej stabilności systemu, charakterystycznym dla zachowawczych działań pruderyjnej socjety, próbuje Schiele rozsadzić poprzez gwałtowne wytrącanie jej z płytkiej równowagi, drażniąc widza nadzwyczaj ostentacyjną formą swoich obrazów.

⁶⁵¹ D. Morris, *Mowa ciała w sztuce. Pozy i gesty*, Warszawa 2022, s. 102.

Manifestacyjny wyraz swoistej awersji względem anachronizmu mas przyjmują między innymi te prace, w których artysta wykorzystuje pozę określoną przez Desmonda Morrisa jako tzw. *mooning*, czyli akt eksponowania nagich pośladków. „Pokazanie gołych pośladków jest jedną z najbardziej niezwykłych form znieważenia człowieka” – oznajmia autor, wskazując na metaforycznie złożony konstrukt znaczeniowy tej pozy, jakim w istocie jest „(...) symboliczna defekacja na widzów”⁶⁵².



II. 112

**E. Schiele, *Kłęczący akt kobiecy – widok z tyłu*, 1915;
47.8 × 31.7 cm, kolekcja prywatna**

Znamiona takiej efekciarskiej gry z odbiorcą nosi bodaj *Kłęczący akt kobiecy – widok z tyłu* (1915) [Il. 112], w którym Schiele stosuje wyraźne cięcia kompozycyjne od góry, dzięki czemu pośladki rachitycznej modelki znajdują się w zasadzie w samym centrum przedstawienia. Jednakże w dorobku artysty odnaleźć możemy kilka przykładów prezentujących też dobitniejszą wersję omawianej przez badacza pozy, jak dzieje się to dla przykładu w pracy *Półakt, widok z tyłu* pochodzącej z 1918 roku czy *Akcie przechylonym do przodu* (1918) [Il. 113].

Zasadnicza dwuznaczność tego typu pozy, wynikająca z nawarstwiających się w jej polu znaczeniowym nacechowanych somatycznie skojarzeniowych kodów może okazać się tu problematyczna, jednakże w zakresie samej komunikowalności tematu poszerza ona pole interpretacyjne dla twórczości Schielego o nowe segmenty. Pozwala bowiem na identyfikację cech szczególnych generowanych przez artystę treściowych wzorców, jakie zwykle wyprowadzane są właśnie z tej zapośredniczonej przez motyw ciała kontrowersyjnej tematyki.

⁶⁵² Tamże, s. 140.



II. 113

E. Schiele, *Akt przechylony do przodu*, 1918; węgiel na papierze, 29 × 45.8 cm, kolekcja prywatna

Jak sugeruje w swoim tekście Jean Louis Gaillemine, bardzo charakterystyczne dla sztuki powstającej w kręgu artystów związanych z Klimtem permanentne „pragnienie harmonii (...) zrodziło się przede wszystkim z chęci zamaskowania straszliwej rzeczywistości społecznej *Belle Époque*”⁶⁵³. Skrajnie antagonistycznie do tej w jakimś sensie neurotycznej postawy, zdaje się ustosunkowywać w swojej dojrzałej twórczości uczeń Klimta, który w celu zasygnalizowania przekonania o moralnym zepsuciu współczesnego mu społeczeństwa więdnącego w hipokryzji i obojętności, nie waha się sięgać bo radykalne w swej istocie środki.



II. 114

E. Schiele, *Dwie małe dziewczynki*, 1911; akwarela na papierze, Albertina Museum, Wiedeń, Austria

Literalnym potwierdzeniem tej sugestii mogą być chociażby te jego prace, w których artysta ukazuje postacie dzieci w sposób generalnie odarty z wszelkiej poufałości względem małoletnich modeli (*Śpiące dziecko*, 1910; *Dwie małe dziewczynki*, 1911 [II. 114]).

⁶⁵³ J. L. Gaillemine, *Egon Schiele. The Egoist*, dz. cyt., s. 44.



II. 115

E. Schiele, *Dwaj chłopcy*, 1910

Na pozbawionych zupełnie dziecięcego wdzięku twarzach, odmalowywanych przez Schielego między innymi w pracach zatytułowanych *Dwaj chłopcy* (1910) [II. 115] czy *Dwie siedzące dziewczynki* (1911) [II. 116] zdecydowanie maluje się raczej napięcie i zniechęcenie, jak gdyby artysta chciał zasugerować pierwsze oznaki deprawacji kiełkujące już w dziecięcych umysłach, a jakie znalazły swój wyraz w dysharmonii wibrującej z nadwyrężonej materii ich ciał.



II. 116

E. Schiele, *Dwie siedzące dziewczynki*, 1911

Rozwijająca się na wielu różnych poziomach w twórczości Schielego i kluczowa dla niej idea podatności na zainfekowanie oraz śmierć, staje się też tematem pracy zatytułowanej *Dziecko w czerni* (1911) [II. 117]. Praca określona przez diagonalną kompozycję, na linii zmierzającej od lewej w kierunku centrum, okazuje się być nieco problematyczna w kwestii zdefiniowania przestrzeni. Ciało tytułowego dziecka stanowi

tu bowiem wyłącznie bliżej nieokreśloną, rozedrganą, ciemną plamę, z której wyłania się hipotetyczny obraz przesadnie wydłużonego korpusu. Odcinająca się od kontrastującego z nią tła, ukazana z profilu blada twarz postaci zawiera w sobie sugestię stanu chorobowego, a nawet agonii. Zastosowana przez Schielego, dominująca w obrębie pracy czerń wzmacnia ten funeralny charakter przedstawienia.



Il. 117

E. Schiele, *Dziecko w czerni*, 1911

Podobnie przygnębiającą wymowę zyskuje wielkoformatowe, kwadratowe płótno artysty zatytułowane *Matka z dwójką dzieci* (1917) [Il. 118]. Nad centralną kompozycją przedstawienia dominuje ciemne tło, z którego wyłania się zdefiniowana przez geometrycznie opracowaną płaszczyznę tkanin grupa postaci. Dzieci w wieku niemowlęcym wydają się być unieruchomione i w jakimś sensie pozbawione życia, zyskując niepokojący charakter porcelanowych lalek o szklanych, pustych oczach. Nieobecna, zamyślona twarz matki pokryta zmarszczkami nosi wyraźne znamiona troski, a jej obojętny wzrok skierowany został na punkt znajdujący się poza powierzchnią obrazu, wzmacniając tym samym wrażenie pustki bijące z jej oblicza.

Jedyne akcenty kolorystyczne dzieła pojawiają się we fragmentach ozdobnych tkanin, których nawarstwiające się zwoje określone zostały przez ułożenie postaci kobiety, kompozycyjnie przypominające pietę. Schiele zdaje się tym samym tworzyć alegorię matki cierpiącej, opłakującej dzieci dopiero co wchodzące w życie, lecz w świetle trwającej wojny i odchodzącej wraz z nią pewnej epoki już na samym jego starcie pozbawione stabilnej przyszłości, „dla których – jak zauważa Zweig – wygoda i spokój jest legendą, a bezpieczeństwo dziecinnym marzeniem”⁶⁵⁴.

⁶⁵⁴ S. Zweig, *Świat wczorajszy. Wspomnienia pewnego Europejczyka*, dz. cyt., s. 37.



II. 118

E. Schiele, *Matka z dwójką dzieci*, 1917; olej na płótnie, Belvedere Museum, Wiedeń, Austria

Sygnalizowany między innymi przez Schielego, swoisty potencjał ukryty w rozkładzie, w cielesnych obrazach destrukcji upatrujący możliwości duchowej odnowy, wydaje się mieć wiele wspólnego z wznoszącym w tym czasie zainteresowaniem nowymi systemami myślowymi, przyjmującymi za swój rdzeń jednostkowe objawienie⁶⁵⁵. Ten odziedziczony w większości z zewnętrznych wpływów, przyswojony i zrekonstruowany indyferentny mistycyzm, wpływa też jak się zdaje, na świadomie założony przez artystę brak umiaru multiplikowany w „obrazach społecznego wstrętu”⁶⁵⁶, będący swoistym kanałem uwalniania tej strategii apoteozy pierwiastka cielesności wypartej i marginalizowanej, której niwelowanie staje się zasadniczym celem skostniałego systemu.

Afektacyjna metoda kwestionowania norm społecznych, jaką Austriak ewidentnie zapożycza z nonkonformistycznych doświadczeń z ciałem dziewiętnastowiecznej europejskiej cyganerii artystycznej, uosabianej choćby w postaci *enfant terrible* paryskich salonów czyli Toulouse-Lautreca, wspierana dodatkowo sensualnymi wizjami rodzimych autorów takich jak Schnitzler czy Musil, prowadzi ostatecznie Schielego do

⁶⁵⁵ J. L. Gaillemin, *Egon Schiele. The Egoist*, dz. cyt., s. 47. Autor wskazuje zwłaszcza na szczególną nośność treści dystrybuowanych przez Towarzystwo Teozoficzne założone przez Jelenę Pietrowną Bławatską tzw. Madame Blavatsky (1831 – 1891).

⁶⁵⁶ K. Stiles, *Günter Brus, Between Who and What*, [w:] *Günter Brus. Unrest after the Storm*, Köln 2018, s. 61.

podejmowania w swoich pracach półoficjalnej tematyki, konstytuującej taką lekceważącą postawę.



II. 119
E. Schiele, *Przyjaźń*, 1913

Jej wyraziste odzwierciedlenie w formie wizualnych demonstracji obserwujemy w tych pracach artysty, które poświęca on między innymi podpatrywaniu i rejestrowaniu relacji jednopłciowych w ich zdecydowanie najbardziej intymnych momentach. Takie bezpośrednie reprezentacje odnajdziemy między innymi w jednoznacznym ułożeniu postaci w kompozycji zatytułowanej *Dwie dziewczyny* (1911), pracach *Dwie przyjaciółki* (1912), *Przyjaźń* (1913) [II. 119], a także *Dwie splecione dziewczyny*, (1915), które oddziałując na odbiorcę konfundującą i szorstką erotyką, implikują napięcie gotowe rozchwiać nadwątlałe mentalne struktury, zwłaszcza iż zafunkcjonowały „w czasach – zaznacza Kuhl – gdy homoseksualizm był zakazany”⁶⁵⁷.

To charakterystyczne dla Schielego i jego twórczości zapuszczanie się w strefy aktywności o wątpliwej, niejednokrotnie perwersyjnej proveniencji⁶⁵⁸, zdaje się jednocześnie przyjmować naznaczony wnikliwością obserwacji wymiar rejestracyjny, odsłaniający nasiloną permissywność względem nich oficjalnych struktur, którą omawia

⁶⁵⁷ I. Kuhl, *Egon Schiele*, dz. cyt., s. 97.

⁶⁵⁸ „Wykorzystywanie środków wyrazu budzących skandal wśród publiczności należy odczytywać przede wszystkim jako gest sprzeciwu wobec utrzymującego się *status quo* oraz głębokie pragnienie odrzucenia władzy wykluczającej wszelką Inność i heterogeniczność” – pisze Agata Iżykowska-Uszczyk. A. Iżykowska-Uszczyk, *Estetyka wzniosłości w obliczu sztuki fekalnej*, [w:] „Our Europe. Ethnography – Ethnology – Anthropology of Culture” 2020 Vol. 9, s. 61.

między innymi Frank Whitford, notując swoje uwagi na temat pełnej zamętu stolicy cesarstwa:

„(...) slumsy tego miasta należały do najgorszych w Europie, a ono samo służyło z dostępności i chęci pulchnych oraz wesołych dziewcząt”⁶⁵⁹.

Do tej emfaticznej poniekąd adnotacji (zwłaszcza drugiej jej części), w znamiennych czasach swoistej epidemii chorób wenerycznych, a także bezdusznego uprzedmiotawiania współtowarzyszy erotycznych przygód⁶⁶⁰, tworzy Schiele wizualnie sugestywny komentarz, przyjmujący chociażby kształt pracy zatytułowanej *Kobieta w czarnych pończochach* (1913) [Il. 120] albo wizerunku młodej kobiety w pracy zatytułowanej *Czarnowłosa dziewczyna z podniesioną spódnicą* (1911).

Zastosowana przez artystę w ramach tej ostatniej z przywołanych kompozycji wyrazista fragmentacja ciała wychudzonej modelki polegająca na usunięciu rąk, wzmacnia uczucie jej bezbronności, a zarazem poddania się losowi. Ekspresyjna plama włosów i tkaniny utworzona przy użyciu czarnej farby, pozwoliła Schielemu osiągnąć duży kontrast w obrębie całości przedstawienia, jaki wpłynął z kolei na znaczne uwydatnienie narządów płciowych, prezentowanych w demonstracyjnym i zarazem zapraszającym geście uniesionej spódnicy.

Rozchylone, posiniałe usta przedstawionej dziewczyny, jej przymknięte oczy oraz rozlewający się na policzkach wąty rumieniec generują wątpliwość czy stan, w jakim pozostaje modelka jest jeszcze kwestią erotycznego uniesienia czy już raczej stanem chorobowym, choć powszechna wówczas fiksacja na punkcie kobiecej hysterii, zdaje się dopuszczać oba te warianty interpretacji.

Dokumentująca iluzoryczną, a zarazem wypieraną rzeczywistość społecznego marginesu praca Schielego, wydaje się w potraktowaniu tematu cielesności tu w jakimś sensie obezwładnionej i wyzyskiwanej, przyjmować zatem formę konfrontacji

⁶⁵⁹ F. Whitford, *Egon Schiele*, dz. cyt., s. 11, 12.

⁶⁶⁰ Wiedeń tego czasu wypełniony jest „obludnymi młodymi pannami i zakłamanymi młodzieńcami, wiodącymi próżniaczy tryb życia, dobrze wychowanymi i pozornie nieszkodliwymi, w rzeczywistości jednak brutalnymi i gotowymi do wszelkiej podłości” – pisze Kuryluk. E. Kuryluk, *Wiedeńska apokalipsa: eseje o kulturze austriackiej XX wieku*, dz. cyt., s. 71.

z depersonalizującym jednostki, nie mniej koncesjonowanym przemysłem seksualnym jako korelatem Nietzscheańskiej „niemoralności zorganizowanej”⁶⁶¹.



II. 120

**E. Schiele, *Kobieta w czarnych pończochach*, 1913;
akwarela na papierze, kolekcja prywatna**

Równie niepokojący, ekspresyjny charakter przyjmuje wizerunek nastoletniej dziewczynki ukazany w pracy Austriaka opisywanej jako *Akt w czerwonych podwiązkiach* (1911) [II. 121], obserwacja której zdaje się dość czytelnie potwierdzać tezę Ashley`a Bassiego, jakoby „pozujący Schielemu ludzie czuli niepokój dotyczący ich fizyczności i cielesne napięcie”⁶⁶². Wrażeniu takiemu sprzyja pionowa, centralna kompozycja pracy, a także spuszczonego wzroku i sugerująca wycofanie poza małaletniej modelki, która na rysunku również została pozbawiona rąk.

Zabieg ten, podobnie jak w przypadku omawianej wyżej pracy powoduje, iż w zasadzie cała uwaga odbiorcy skupia się na odcinających się od powierzchni ascetycznego ciała narządach płciowych, które zostały oddane z wszystkimi detalami, czyniąc zeń w ten sposób główny i wysoce drażliwy temat przedstawienia. „Ten, kto zaprzecza seksowi, jest plugawą osobą, która w najgorszy sposób oczernia swoich rodziców, którzy go spłodzili”⁶⁶³ – stwierdza Schiele w odpowiedzi na oburzenie i sofistykę urażonej tego typu obrazami publiczności.

⁶⁶¹ F. Nietzsche, *Wola mocy*, dz. cyt., s. 273.

⁶⁶² A. Bassie, *Ekspresjonizm*, dz. cyt., s. 71.

⁶⁶³ E. Schiele, [w:] *Egon Schiele. Portraits*, dz. cyt., s. 256.



II. 121

E. Schiele, *Akt w czerwonych podwiązkach*
(fragment), 1911

Siedząca kobieta, z lewą dłonią we włosach (1914) [II. 122] jest kolejną spośród prac artysty, która zdaje się sygnalizować nader ambiwalentną naturę relacji rządzących wiedeńskim społeczeństwem w początkach XX wieku, a zarazem płynące z nich destruktywne konsekwencje.

Ścisłe buduarowa semantyka rządzi tym pionowym, prostokątnym obrazem o płaskim jasnym tle, który cały wypełniony jest postacią. Przedstawiona na nim kobieta ukazuje rozchylone uda, ofensywnie spoglądając wprost na widza. Intensywna czerwień ust modelki oraz jej rude włosy odcinają się od jasnej karnacji jej nieforemnego i przekrzywionego ciała, które zostało pokryte charakterystycznymi dla Schielego, ekspresyjnymi plamami utrzymanymi w chłodnej kolorystyce, dopełnionymi punktami czerwieni imitującymi wysypkę.

Wskazujące na zastosowanie techniki suchego pędzla, te sugestywne ślady i bruzdy na ciele modelki, przypominające sińce, rany lub wybroczyzny niwelują tym samym erotyczny charakter całej sceny, odsłaniając jednocześnie banalizowany problem uprzedmiotowienia kobiety⁶⁶⁴. W tym kontekście szczególnie przekonująca okazuje się ekspertyza stylistyki artysty autorstwa Enza Terzi`ego, który zauważa, iż modelki

⁶⁶⁴ Pewien zasadniczy proces swoistej depersonalizacji kobiety ujawnia się w tym czasie na wielu poziomach, bez względu na warstwę społeczną, której bezpośrednio dotyczy – „(...) paryscy dyktatorzy mody i żurnale proponowały stroje wymyślne i krępujące, ostentacyjnie podkreślające to, że właścicielka nie musi oddawać się żadnym praktycznym zajęciom i zmieniającą kobietę w luksusowy przedmiot (...)” – pisze dla przykładu Modżyńska-Nawotka. M. Modżyńska-Nawotka, *O modach i strojach*, Wrocław 2002, s. 243.

przedstawiane przez Schielego „nie mają w sobie nic pewnego, ani szczęśliwie zmysłowego”⁶⁶⁵.



Il. 122

E. Schiele, *Siedząca kobieta, z lewą dłonią we włosach*, 1914; akwarela na papierze, Albertina Museum, Wiedeń, Austria

W tym eskapistycznym klimacie utrzymany jest także inny, pochodzący z 1914 roku *Siedzący akt kobiecy z podpartym łokciem* (fragmenty) [Il. 123], oddający posępny charakter bezbarwnej i surowej w swoim intensywnym naturalizmie nagości modelki. Jej mętna, asteniczna frywolność i swoboda obyczajów zasugerowana przez dodanie pończoch, stanowiących zasadniczy ekwiwalent erotycznej bielizny i wymownie jedyny element garderoby modelki, staje się tym samym wizualnym atakiem na burżuazyjne standardy, które regulowane kulturą powściągliwości i pokrywą konwensu, reprezentowały ówczesną manię na tle zapośredniczonego przez strój wyglądu zewnętrznego, dotykającą zwłaszcza „Niemki, które kompromitująco duże nóżki wołały zakrywać długimi sukniemi”⁶⁶⁶.

Nieodłącznie związany z tym lękiem przed obnażeniem skrzętnie skrywanych niedociągnięć zarówno samej natury, jak i kodeksów organizujących struktury polityczne i społeczne monarchii jest proces ich mierzenia się z popularyzacją teorii Freuda. Wysuwające się na plan pierwszy wśród psychoanalitycznych hipotez niekontrolowane

⁶⁶⁵ E. Terzi, *Leksykon sztuki*, przeł. i red. A. Kosińska, Warszawa 2009, s. 203.

⁶⁶⁶ M. Modzyńska-Nawotka, *O modach i strojach*, dz. cyt., s. 241.

impulsy podświadomości, w tym uniwersum owładniętym obsesją kontroli osiągają anatomiczną pełnię przedstawialności w trawestowanych na malarskie tworzywo nader subiektywnych i ekshibicjonistycznych wizjach Schielego.



II. 123

E. Schiele, *Siedzący akt kobiety z podpartym łokciem*, (fragmenty) 1914; 48 × 32 cm, Albertina Museum, Wiedeń, Austria

W swoim artykule zatytułowanym *Psychoanaliza: cielesność fantazmatyczna* Andrzej Leder notuje:

„(...) ciało jest w psychoanalizie niesłuchanie obecne. Jeśli bowiem najgłębszą rzeczywistością, którą może ona poznać, jest popęd, to przecież ciało i jego fragmenty stanowią uprzywilejowany obiekt popędowych obsad i reprezentacji”⁶⁶⁷.

Dosłownie zanurzona w tym mediacyjnym schemacie wspieranym przez obraz ciała jest twórczość Wiedeńczyka, który wzbudzające dwuznaczny lęk, brutalnie erotyczne fantazje realizuje w niezwykle ekspresyjnej scenie będącej tematem pracy *Czerwony gospodarz* (1911), a także niezmiernie kontrowersyjnych autoportretach, w jakich na oczach widzów oddaje się on seksualnym praktykom stymulacyjnym, postrzeganym jako „skandaliczne w świetle patologizacji czasów onanizmu”⁶⁶⁸.

Jedną z tych prac jest *Autoportret podczas masturbacji* (fragment) wykonany w 1911 roku [II. 124], którego ponura, oparta na brązach, czerniach oraz szarościach kolorystyka, przełamana została czerwienią, nadającą zdecydowanie hiperboliczny wyraz

⁶⁶⁷ A. Leder, *Psychoanaliza: cielesność fantazmatyczna*, [w:] *Ucieleśnienia. Ciało w zwierciadle współczesnej humanistyki. Myśl-praktyka-reprezentacja*, dz. cyt., s. 70.

⁶⁶⁸ I. Kuhl, *Egon Schiele*, dz. cyt., s. 97.

prezentowanemu przez modela narządowi płciowemu. Oszepecione i zdeformowane przez erotyczne napięcie ciało nie ma w sobie nic z kuszącej zmysłowości, a zmęczenie, oschłość i apatia, bijące z zniekształconej twarzy modela, zdecydowanie przeczą propagowanej wówczas idei zdrowia i witalności, zajmujących szczególne miejsce wśród palety szablonowych gwarantów społecznego ładu.

W tym sensie praca Schielego okazuje się być swoistym abnegatem tego ideału, wprawiającym w ruch machinę ogólnej fobii – „masturbacja nie była już grzechem, to była śmiertcionośna plaga o charakterze epidemii, która stała się przedmiotem zbiorowej paranoi”⁶⁶⁹ – w *Historii ciała* odnajdujemy charakterystykę trwającego przez cały wiek XIX procesu tabuizacji wszelkich przejawów seksualnej ekspresji.

Podobnie prowokujący wydzźwięk zdaje się mieć również druga praca podejmująca ten temat, a nosząca zawierający dopełnienie tytuł *Autoportret w czarnym płaszczu podczas masturbacji* (fragment, 1911) [Il. 125]. Również w jej przypadku mamy do czynienia z bezlitosnym potraktowaniem modela, którego bezbarwne i odrętwiałe ciało nosi znamiona fizycznego wyczerpania. Sam akt stymulacji, będący zasadniczym tematem przedstawienia przeradza się tutaj zatem w zachowanie autodestrukcyjne, któremu zdaje się towarzyszyć pragnienie określenia autonomii i indywidualności na zasadzie wyeksponowania treści patogennych dla kontrolującego je systemu – płaszcz, identyfikowany jako typowy ekshibicjonistyczny rekwizyt, potęguje ten demonstracyjny charakter całości.

„Ciało staje się (...) źródłem wiedzy o sobie i rejestrem zmian postępujących w otaczającej rzeczywistości; tym samym «ja» fizyczne stanowi zarówno ważny wymiar osobistej tożsamości, jak i tożsamości społeczeństwa”⁶⁷⁰ – czytamy w publikacji *Ciało w kulturze i nauce*.

Idąc tropem zawartej w powyższym fragmencie partycypacyjnej koncepcji cielesnej reprezentacji, można by chyba powyższe prace odczytywać jako komunikujące chęć dania upustu piętzącym się w austriackim społeczeństwie wewnętrznym napięciom, wynikającym z eliminowania w oficjalnej narracji tego niekontrolowanego w pełni aspektu ludzkiej natury. Choć mogą być też owe przedstawienia celowo zamierzoną przez

⁶⁶⁹ S. F. Matthews-Grieco, *Ciało i „inne” typy seksualności. Między tolerancją a represją*, [w:] *Historia ciała. Tom 1: Od renesansu do oświecenia*, dz. cyt., s. 193.

⁶⁷⁰ *Ciało w kulturze i nauce*, dz. cyt., s. 7.

Schielego, konfrontacyjną i wysoce wulgarną metaforą samo zadowalania się tegoż społeczeństwa wyidealizowaną, zewnętrzną warstwą zbanalizowanej w ten sposób egzystencji.



II. 124

E. Schiele, *Autoportret podczas masturbacji (fragment)*, 1911

II. 125

E. Schiele, *Autoportret w czarnym płaszczu podczas masturbacji (fragment)*, 47 × 31 cm, Albertina Museum, Wiedeń, Austria

Szczególnie drugi z zarysowanych powyżej wariantów interpretacyjnych, zdaje się nabierać sensu w kontekście odczytywania klimatu duchowego właściwego epoce, w jakiej powstawały dzieła artysty. Jak bowiem zauważa Ewa Kuryluk, cechą typową pokoleń funkcjonujących na omawianej przeze mnie granicy wieków jest nade wszystko notoryczna apatia, będąca dotkliwym efektem wszechogarniającej konsumpcji⁶⁷¹. Wydaje się, iż także (a może zwłaszcza) w sferze intymnych relacji dochodzi w tym czasie do swoistej korozji, jaka objawia się wśród reprezentantów tych pokoleń przede wszystkim niezdolnością do głębszego zaangażowania emocjonalnego. Cieleśnych oznak tej nazwanej tak przez Gaillemina, narastającej wówczas „zgnilizny duszy”⁶⁷², doszukać możemy się między innymi w pochodzącym z 1914 roku, olejnym obrazie Schielego zatytułowanym *Kochankowie* [II. 126].

⁶⁷¹ E. Kuryluk, *Wiedeńska apokalipsa: eseje o kulturze austriackiej XX wieku*, dz. cyt., s. 20.

⁶⁷² J. L. Gaillemin, *Egon Schiele. The Egoist*, dz. cyt., s. 44.



Il. 126

E. Schiele, *Kochankowie*, 1914;
olej na płótnie, 119 × 139 cm,
kolekcja prywatna

Ta nakreślona w poprzednim akapicie, osobliwa korozyjność osobowości została zasugerowana już w palecie kolorystycznej (z przewagą brązów i beży) dzieła, jakie za swój główny temat ma jak się zdaje, bezpośrednie chwile po akcie intymnego zbliżenia. Centrum kompozycji, które stanowią postacie zostało zarysowane przez artystę mocnym, czarnym konturem, rozwijającym się w rozedrgane tkanki budujące powierzchnię ciał. Przedstawieniu towarzyszy swobodna, anatomiczna deformacja – wydłużony korpus oraz kończyny modela wydają się falować na przestrzeni migoczących od śladów pędzla i kreski draperii.

Mężczyzna, w wizerunku którego najprawdopodobniej mamy do czynienia z autoportretem Schielego spogląda na widza, a jego otępiały wzrok, a także bezwładne ramiona bezskutecznie usiłujące otulić skuloną partnerkę wzmacniają wrażenie ogarniającej go niemocy. Ta rzucająca się w oczy nieporęczność i niezdarność tytułowych kochanków, a nawet sugerujący pewne odrętwienie układ ich ciał, wydaje się sygnalizować doskwierającą dysfunkcję, wynikającą z narastającego automatyzmu i niemożności uczuciowego zaangażowania.

W zbliżonym do powyższego kluczu interpretacyjnym, analizować można chyba wykonaną przez Schielego zaledwie rok później, wielkoformatową, olejną pracę pod tytułem *Śmierć i dziewczyna* [Il. 127], o sile wyrazu również zintensyfikowanej w udratyzowanym przy pomocy draperii tła układzie postaci. Ciężąca nieco w lewą stronę, centralna kompozycja obrazu skupia spoczywające w pozycji kłęczącej postacie kobiety i mężczyzny, które zostały przedstawione w dramatycznym uścisku. Pewną

zasadniczą groteskowość dzieła, oddziałującą na wrażenie toporności i karykaturalności uczuć łączących parę, potęgują zaczerpnięta najprawdopodobniej z tradycji gotyckiej kanciastość i chropowatość ciał postaci, a także umieszczony w wizerunku śmierci ekspresyjny, rzeźbiarsko ujęty autoportret.

Przedstawienie to identyfikowane przez badaczy jako scena pożegnania Schielego z Wally Neuzil⁶⁷³, z którą artysta przebywał w tym okresie w nieformalnym związku, zdaje się być próbą odwołania do pewnej ogólnej prowincjonalności przekonań, oficjalnie piętnującej wszelkie relacje pozamałżeńskie⁶⁷⁴. W tym kontekście, Schiele umieszczając swój wizerunek w przedstawieniu śmierci, wydaje się metaforycznie uśmiercać ich nieakceptowany społecznie związek. Zabieg ten staje się szczególnie wymowny, jeśli wziąć pod uwagę fakt, iż artysta ostatecznie ożenił się z mieszczańką i niejako w ten sposób sam opowiedział się po stronie pogardzanego przez siebie konwenansu⁶⁷⁵.



Il. 127

**E. Schiele, *Śmierć i dziewczyna*,
1915; olej na płótnie, Belvedere
Museum, Wiedeń, Austria**

W zdecydowanej opozycji do wpisanych w specyfikę cesarstwa procedur pielęgnowania za wszelką cenę strategicznego bezruchu i pozowanego dostojęstwa, Schiele przy użyciu zapośredniczonego przez obraz ciała języka, sygnalizuje również naznaczoną atmosferą przełomu żywotność i energię, właściwą dla opanowujących działalność kulturalną Wiednia nowoczesnych prądów.

⁶⁷³ I. Kuhl, Egon Schiele, dz. cyt., s. 33.

⁶⁷⁴ Tamże, s. 96.

⁶⁷⁵ „Schiele (...) bardzo ostrożnie ożenił się z fasadą” – pisze Alessandra Comini. A. Comini, *Egon Schiele: Redefining Portraiture in the Age of Angst*, [w:] *Egon Schiele. Portraits*, dz. cyt., s. 34.

W pracach artysty takich jak *Siedzący akt męski, z wyciągnięty prawym ramieniem* (1910) [Il. 128] *Portret Erwina Dominika Oseny* (1910) [Il. 129], *Siedzący akt męski, widok z tyłu* (1910) [Il. 130] czy *Leżący akt męski* (1910) [Il. 131] na plan pierwszy wysuwają się te zasadnicze innowacje, ustanawiane w swobodnym geście malarskim oraz rysunkowym, który określany jest tutaj poprzez zastosowanie bezpośredniej plamy, a także charakterystycznej i ekspresyjnie prowadzonej, czasem falowanej, a niekiedy ostro kończonej kreski.



Il. 128
E. Schiele, *Siedzący akt męski, z wyciągnięty prawym ramieniem*, 1910; akwarela na papierze, kolekcja prywatna



Il. 129
E. Schiele, *Portret Erwina Dominika Oseny*, 1910; akwarela i węgiel na papierze

Tym dynamicznym środkiem ekspresji, odtwarzającym wyzwolone z wszelkich reguł fizyki taneczne, a czasem niemalże akrobatyczne ruchy ciała, towarzyszą także inne formalne eksperymenty operujące tym motywem, ewokujące widoczne zmiany w zakresie twórczej ekspresji, jakie możemy zaobserwować na początku XX wieku w sztuce austriackiej.

Są one najpewniej efektem zetknięcia się Wiednia z przykładami sztuki współczesnej o międzynarodowym zasięgu, jakie dotarły do stolicy habsburskiego

cesarstwa za pośrednictwem wystaw organizowanych przez Secesję⁶⁷⁶, co zdaje się mieć wpływ między innymi na dokonywane przez Schielego konkretne decyzje w kwestii doboru kolorystyki⁶⁷⁷.

W pracach (głównie aktach) wykonywanych przez artystę zwłaszcza w pierwszej dekadzie dwudziestego stulecia dominuje bowiem żywy, atypowy postimpresjonistyczny koloryt, zaczerpnięty prawdopodobnie z malarstwa Gauguina czy Van Gogha, których Schiele musiał widzieć podczas Kunstschau w 1909 roku.



II. 131

E. Schiele, *Leżący akt męski*, 1910; akwarela i ołówek na papierze, kolekcja prywatna



II. 130

E. Schiele, *Siedzący akt męski, widok z tyłu*, 1910; Neue Galerie, Nowy Jork

Jednocześnie obserwowane chociażby w tych omawianych wyżej pracach śmiałe modyfikacje w obszarze formalnych jakości, chyba mogłyby być też potraktowane jako alegorycznie podbudowany i skrupulatnie zrealizowany przez artystę wizualny zapis ówczesnych cielesnych zmagañ z materią kostiumu.

⁶⁷⁶ C. Nieto Yusta, G. Tussel, *Gustav Klimt: Życie i twórczość*, dz. cyt., s. 7. Dzięki tym wystawom młodsze generacje artystów mają szansę obcować z dziełami między innymi Vincenta Van Gogha, Paula Gauguina, Paula Cézanne'a czy Edvarda Muncha. Tamże.

⁶⁷⁷ Na przypuszczalną, choć niepotwierdzoną inspirację paletą kolorystyczną fowistów wskazuje z kolei Jane Kallir. Zob. J. Kallir, *Egon Schiele: Drawings and Watercolours*, przekład własny, London 2003, s. 73.

Strzeliste, niemalże architektoniczne konstrukcje wychudzonych, w pewnym sensie zwyrodniałych ciał malowanych przez Schielego, można powiązać z opisywanym między innymi przez Małgorzatę Modzyńską-Nawotkę, upowszechnieniem się mniej więcej w podobnym okresie co dojrzałe działania artysty koncepcji tzw. „wąskiej mody”⁶⁷⁸.

Oparta przede wszystkim na drakońsko krępującej ciału, wątpliwej estetyce gorsetów przez ówczesnych higienistów określanych mianem „nowożytnego pancerza, przypominającym średniowieczne tortury”⁶⁷⁹, polegała bowiem na nadzwyczajnej ingerencji w fizyczne struktury, „przy którym ciało rozwija się nienormalnie”⁶⁸⁰.

Niejako zwielokrotniająca ten zapis niehumanitarnego dążenia do osiągnięcia wizualnego efektu „modnej klepsydry”⁶⁸¹ twórczość Schielego, staje się więc też pewnego rodzaju dokumentem swego czasu, jako epoki często dobrowolnych i daleko idących deformacji ciała, aprobowanych za cenę wpisania się w forsowane wymogi idealnej prezencji.



II. 132

P. Gauguin, *Autoportret z portretem Émile Bernarda*, 1888; olej na płótnie, 45 × 55 cm, Van Gogh Museum, Amsterdam, Niderlandy

Analogicznie do powyższych uwag, szczególnie szerokie pole do analizy i interpretacji w aspekcie naznaczonej materią cielesną wymowy prac Schielego, pozostawia ta część jego twórczości, która obejmuje niebotyczną liczbę autoportretów,

⁶⁷⁸ M. Modzyńska-Nawotka, *O modach i strojach*, dz. cyt., s. 239. „(...) strój wdziawać się musi w zwykłej kolei, z pewnym przymusem, a zawsze ze skrępowaniem i wszystkich wdzięków, i całej postawy, a im jest ozdobniejszy, tym bardziej ściska i wiąże to kibić, to piersi, to ręce, to nogi” – cytuje za Andrzejem Banachem autorka fragment powieści galicyjskiej z 1877 roku. Tamże, s. 238.

⁶⁷⁹ Tamże, s. 246.

⁶⁸⁰ „Tygodnik Mód i Powieści” 1900, [za:] Tamże, s. 244.

⁶⁸¹ Tamże, s. 240.

będących w dużej mierze konsekwentną rejestracją wykwitów nieujarzmionej i dalece kapryśnej osobowości bohatera tejże rozprawy.

W tym kontekście Bassie notuje:

„Ogromna liczba prac, w których Schiele eksponuje swoje ciało, piękne i brzydkie zarazem (...) świadczy niewątpliwie o pewnej dozie narcyzmu. (...) Nie ma drugiego artysty, który tak nieustępliwie jak Schiele burzyłby podział na przedmiot i podmiot, ukazując, penetrując i powtarzając cielesne i psychiczne doświadczenie samego siebie”⁶⁸².

Przy okazji realizowania swoich podobizn, Schiele wyjątkowo często sięga między innymi po zabieg daleko idącej fragmentacji własnego wizerunku, co w zależności od przyjętej perspektywy czy metody interpretacji odsłania zróżnicowane sensory, składające się na złożony tożsamościowy konstrukt realizowany przez artystę w ramach jego twórczości, wskazując na zgodną z progresywnymi inklinacjami spotęgowaną skłonność do forowania indywiduum.

Pośród mnogości prób uchwycenia przez artystę specyfiki własnej osobowości, odnajdziemy chociażby takie przedstawienia, które zredukowane do najbardziej elementarnych cech ciała, umożliwiających jeszcze względną identyfikację przedstawianego podmiotu, sygnalizują równocześnie nieodpartą potrzebę poszukiwania w tych najmniejszych nawet fragmentach cielesnej tkanki oznak indywidualności.

Z tego imperatywu cielesnej autonomii, zdaje się bodaj wychodzić wizerunek opatrzony tytułem *Autoportret, głowa* (1910) [Il. 133], który istotnie sprowadzony do kompozycyjnego minimum, równocześnie dzięki pozbawieniu modelu wszelkich zbędnych atrybutów zapewnia gruntowną namacalność przedstawionego tematu. Jej sugestywnie formułującą substancję malarską moc oddziaływania moglibyśmy tu chyba z powodzeniem połączyć z koncepcją „wyrazu twarzy jako znaku indywidualnej tożsamości”⁶⁸³, na afirmowaniu której skupiają się w istocie wysiłki twórcze ekspresjonistycznej frakcji.

Sytuację opartą o bardzo podobny schemat fragmentarycznej prezentacji, obserwujemy również w *Autoportrecie* artysty pochodzącym z 1911 roku [Il. 134], jaki

⁶⁸² A. Bassie, *Ekspresjonizm*, dz. cyt., s. 274.

⁶⁸³ J.-J. Courtine, C. Haroche, *Historia twarzy: wyrażanie i ukrywanie emocji od XVI do początku XIX wieku*, dz. cyt., s. 11.

zdecydowanie uderza widza deformacją barbarzyńsko wychudzonego ciała modela oraz ogólną ekspresją wyrazu zintensyfikowaną w szeroko otwartych oczach i ustach postaci, wyraźnie odznaczających się na jej posiniałej twarzy. Znacznie natomiast ciekawszym zabiegiem w świetle omawianych tu możliwości komunikacyjnych motywu ciała jest w omawianej pracy całkowite pozbawienie modela obu dłoni.



II. 133

E. Schiele, *Autoportret, głowa*, 1910

W dobie wciąż jeszcze typowego dla Wiednia światopoglądowego anachronizmu, warunkującego obiegowe upodobanie dla wzorów ukształtowanych w klasycznej, apollińsko racjonalnej starożytności, aprobatę (zwłaszcza dyktatorów takiego systemu) zyskują formalnie purystyczne zachowania, podtrzymujące ten kulturowy model wyrażania. „Ajschines, orator i założyciel szkoły retoryki, potępiał wykonywanie żywiołowych gestów i podkreślał konieczność powściągliwości”⁶⁸⁴ – pisze dla przykładu autor *Mowa ciała w sztuce...* dając fragmentaryczny wgląd w te pochodzące z antyku podstawy stosownej prezentacji, które zaaplikowane na grunt austriacki stają się na przestrzeni XIX wieku motorem podtrzymywania swoistej zasady zobiektywizowanej powierzchowności.

Wydaje się więc, iż poza w zasadzie oczywistym wyrazem konfrontacji z tradycją akademicką, mamy w przypadku omawianej pracy po raz kolejny do czynienia z pewną alegoryczną manifestacją ze strony Schielego, który ukazując siebie w ten sugestywnie wybrakowany sposób, być może w ten sposób stara się jednocześnie ustawić w kontrze do zagorzałych orędowników starego porządku, dla których najprostszym rozwiązaniem

⁶⁸⁴ D. Morris, *Mowa ciała w sztuce. Pozy i gesty*, dz. cyt., s. 80.

byłoby pozbawienie swoich oponentów możliwości wymykającej się kontroli (także cielesnej) artykulacji?



II. 134

E. Schiele, *Autoportret*, 1911; akwarela na papierze

Zapewne na kanwie ówczesnych Hellerowskich eksperymentów w obszarze wizualnych reprezentacji ludzkiej ekspresji powstał z kolei *Autoportret z grymasem na twarzy* (1910) [II. 135], w którym Austriak ponownie zdaje się korzystać z rezerwuaru analizowanych przez Morrisa ilustracyjnych gestów ciała, niosących ze sobą ogromny potencjał w zakresie ich wielowątkowej komunikacji.

„Rozdziawione (usta – przyp. aut.) kojarzyły się z «podłym charakterem», a nawet ze złem, co powodowało, że gest celowo szeroko rozdziawionych ust był silną zniewagą wizualną”⁶⁸⁵ – oznajmia wskazany wyżej badacz.

Trudno pracy Schielego reprodukowanej powyżej nie odczytywać przy użyciu podobnego tropu, zwłaszcza biorąc pod uwagę omawiane szczegółowo w ramach niniejszego rozdziału silnie prowokacyjne skłonności artysty, jakie implementuje on w tworzonych przez siebie cielesnych wizerunkach.

Tymczasem Schiele sam zdaje się w jakimś stopniu ulegać wpisanemu w burżuazyjne struktury procesowi estymacji wizerunków własnych, wykorzystując moc bezpośredniej autoprezentacji do zasygnalizowania swojej pozycji czy statusu

⁶⁸⁵ D. Morris, *Mowa ciała w sztuce. Pozy i gesty*, dz. cyt., s. 108.

społecznego. Ten znacząco podwyższa się w tym okresie w związku ze zwiększającym się wśród postępowej części społeczeństwa zapotrzebowaniem na obrazy wykonywane przez awangardowych artystów, będącego czytelnym wyrazem aspiracji tej warstwy do miana elity kulturalnej⁶⁸⁶.

Charakter manifestacji tego twórczego egocentryzmu przyjmuje między innymi *Autoportret z odsłoniętym, podniesionym ramieniem* (widok wystawy) [Il. 136] wykonany przez artystę w 1912 roku, który cechuje przede wszystkim elementarna inscenizacyjność przedstawienia. Połowę wysokości płótna zajmuje wysoko uniesiona głowa artysty, a na plan pierwszy wysuwa się jego buńczuczny wyraz twarzy.



Il. 135

**E. Schiele, *Autoportret z grymasem na twarzy*, 1910;
45.3 × 30.7 cm, Leopold Museum, Wiedeń, Austria**

Usta modela są lekko rozchylone, a wibrujący wyniosłością wzrok skierowany przed siebie, wprost na widza. Zwłaszcza nieco teatralnie uniesione brwi modela sugerują pokazowy charakter całego przedstawienia, w tym prostym wizualnym języku odtwarzając jego zasadniczą pewność siebie. Artysta jeszcze kilkakrotnie powtarza ten przesadnie wertykalny układ ciała, wyraźnie widoczny także w jego *Autoportrecie z czarnym wazonem* (1911) czy też *Autoportrecie z miechunką* (1912).

⁶⁸⁶ J. Kallir, *Patronage and Portraiture in the World of Egon Schiele*, [w:] *Egon Schiele. Portraits*, dz. cyt., s. 80.

„(...) świadomość własnego ciała, stanowi kategorię nadrzędną w procesie kształtowania tożsamości, zamykając naszą samoświadomość w cielesności”⁶⁸⁷ – pisze Hanna Jaxa-Rožen. Szczególnie zaś somatyczną interpretację jaźni przyjmują te właśnie prace spośród niebagatelnego dorobku portretowego artysty, które zdają się być wyraźną i bezpośrednią interpretacją jego dysydenckich poglądów, wokół których buduje on swój obraz nowoczesnego artysty. „Dla bojownika tożsamość jest wszystkim”⁶⁸⁸ – znacząco konstatuje Susan Sontag.



II. 136

E. Schiele, *Autoportret z odsłoniętym, podniesionym ramieniem*, (widok wystawy) 1912; olej, 42.2 × 33.9 cm, Leopold Museum, Wiedeń, Austria

„Dobrze byłoby chociaż raz zamknąć wszystkich posłów bez powodu, tak jak mnie, aby bezmyślni prawodawcy mogli doświadczyć i zrozumieć własnym ciałem (bo nie mają duszy lub tylko skarłowaciała), co to znaczy zostać uwięzionym”⁶⁸⁹ – grzmi w swoim dzienniku artysta.

Ten zintensyfikowany atak Schielego na filisterską w jego odczuciu mentalność współczesnego artysty społeczeństwa, nierozzerwalnie wiąże się z rokiem 1912, kiedy doświadczenia z jego pobytu w areszcie przekładają się na szczególny rodzaj cielesnej manifestacji, obserwowany w autoportretach powstałych w tym właśnie okresie.

⁶⁸⁷ H. Jaxa-Rožen, *Sztuka krytyczna jako refleksja nad estetyzacją ciała w kulturze współczesnej*, [w:] *Ciało cielesne*, dz. cyt., s. 115.

⁶⁸⁸ S. Sontag, *Widok cudzego cierpienia*, dz. cyt., s. 17.

⁶⁸⁹ E. Schiele, [w:] *Egon Schiele. Portraits*, dz. cyt., s. 252.

Osobliwa poetyka ciała więzionego, a zarazem upokorzonego, dochodzi do głosu między innymi w gwaszu artysty o wymownym tytule *Powstrzymywanie artysty jest przestępstwem. To mordowanie życia w załączku* (1912) [Il. 137]. „To bluźnierstwo kulturowe, wstyd dla Austrii, że coś takiego może spotkać artystę we własnym kraju”⁶⁹⁰ – komentuje sytuację swojego aresztowania malarz, który wydarzenie to wykorzystuje jednocześnie do dobitnego zaznaczenia swojej dezaprobaty dla ogólnej małomiasteczkowości⁶⁹¹.



Il. 137

E. Schiele, *Powstrzymywanie artysty jest przestępstwem. To mordowanie życia w załączku*, 1912; akwarela na papierze, 48.6 × 31.8 cm, kolekcja prywatna

Z zamieszczonej powyżej reprodukcji omawianej pracy, wyłania się wyjątkowo sugestywny obraz artysty uwięzionego. Informacja, iż mamy do czynienia z przedstawieniem postaci ludzkiej, początkowo dociera do odbiorcy jedynie za pośrednictwem górnej części pracy, gdzie artysta umieścił swoją twarz. Pozostałe elementy przedstawienia nie są już tak klarowne, choć dzięki prawie wychodzącej poza ramy kadru głowie postaci, w dalszych partiach barwnej plamy rozlewającej się na papierze, możemy intuicyjnie doszukać się dyskretnych śladów konturu ciała.

⁶⁹⁰ E. Schiele, [w:] Tamże, s. 265.

⁶⁹¹ Przy tej okazji warto wspomnieć, że prowokacyjna twórczość artysty miała też swoich kilku stałych admiratorów, uosobionych w postaciach jego patronów, którzy chętnie kupowali całe zestawy dzieł Schielego, do swoich prywatnych kolekcji. Por. F. Withford, *Egon Schiele*, dz. cyt., s. 197 – 199.

Zastosowany przez Schielego zabieg zasadza się więc tutaj na usunięciu z dzieła wszelkich przejawów akcji i wtłoczeniu postaci w zwartą, stosunkowo statyczną formę na podobieństwo tkaniny. Tego rodzaju skrępowanie modelu wnosi ze sobą bardzo czytelne, a zarazem wymowne skojarzenie z kaftanem bezpieczeństwa i wydaje się, że właśnie taka mogła być intencja samego artysty, który chciał w ten sposób przedstawić siebie zniewolonego przez żelazne konwencje.

Owa kontestacyjna w swej istocie semantyka tej pracy Schielego podbudowana dalece bajronicznym komentarzem ze strony malarza, wiele wspólnego wydaje się mieć z omawianą przez Alberta Camusa postawą buntu, którą Piotr Mróz opisuje w następujący sposób:

„Przerażająca cisza niebios, boleśnie odczuwana samotność wśród ludzi (...), totalny brak wszelkich rozumnych praw w strukturze zastanej rzeczywistości wywołują nieuniknioną reakcję: bunt człowieka. Ów stan niespokojnej, poszukującej sensu świadomości został ujęty przez Camusa jako *sui generis* postawa heroiczna (postawa walki), jako próba wyłamania się z pierwotnie absurdalnego i tak też przez jednostkę odbieranego świata”⁶⁹².

Zabieg swoiście malarskiego zniewalania ciała, służący takiemu konfrontacyjnemu zasugerowaniu bezsensowności praw krępujących artystę, powtarza Schiele jeszcze co najmniej dwukrotnie w tym samym roku, czego efektem są prace zatytułowane *Więzień!* oraz *Kocham antytezy*. Zwłaszcza tytuł drugiej z wymienionych prac daje wgląd w motywacje Austriaka oparte o ten nonkonformistyczny wzorzec zachowań.

W tym szczególnym, opisywanym przez Camusa paradygmacie twórczego heroizmu, wydatnie mieści się też inna, pochodząca z 1913 roku praca Schielego zatytułowana *Wojownik* [Il. 138].

Centrum kompozycji stanowi tu skulona postać artysty, który ramieniem próbuje osłonić twarz. W efekcie zastosowania takiego układu, mężczyzna sprawia wrażenie raczej zupełnie bezbronny, wzmacniając tym samym żałosny poniekąd wydzźwięk całości.

Ciało modelu, które zostało przedstawione w akcie, nosi widoczne znamiona walki, o czym świadczą pojawiające się w jego obrębie czerwone plamy symulujące

⁶⁹² P. Mróz, *Filozofia sztuki: (w ujęciu egzystencjalizmu)*, dz. cyt., s. 77.

otarcia oraz ciemno błękitne „sińce”. Palce lewej dłoni postaci są niezmiernie wykrzywione, być może w nagłym skurczu bólu. Charakterystyczna dla Schielego, obecna w wielu jego rysunkach rozedrgana linia nie pozwala na dokładne określenie konturów przedstawionej postaci, potęgując jednocześnie dramatyzm całej sceny. Obserwując tego typu zabieg można byłoby chyba mniemać, iż ekspresyjne własności opisywanego autoportretu nie są wyłącznie kwestią formalną i implikują wrażenie rozedrgania ciała modela, które w tym konkretnym wypadku istotnie mogłoby się wiązać z sytuacją drżenia ze strachu.



II. 138

E. Schiele, *Wojownik*, 1913; kolekcja prywatna

Moment uprzytomnienia sobie sytuacji „wrzucenia w obcy, nieprzychylny i wrogi świat”⁶⁹³, jaki zdaje się być zasadniczym tematem również tego przedstawienia, istotnie umiejscawia je zatem w obszarze treściowym dalece zbieżnym z koncepcją proponowaną przez Emanuela Mouniera, który w takich różnokształtnych rekonstrukcjach „szczególnie dramatycznej koncepcji losu człowieka”⁶⁹⁴ każdorazowo dostrzega ideowe załączki egzystencjalizmu, przez co w jakimś sensie otwiera silnie udramatyzowaną twórczość Schielego na poparte tą adnotacją treściowe eksploracje.

⁶⁹³ P. Mróz, *Filozofia sztuki: (w ujęciu egzystencjalizmu)*, dz. cyt., s. 25.

⁶⁹⁴ E. Mounier, *Wprowadzenie do egzystencjalizmów*, „Znak” 1964, s. 241, [za:] Tamże, s. 24.

Obserwowany bowiem na twarzy wojownika z omawianej właśnie pracy odmiennego rodzaju moment zamyślenia, sugeruje równocześnie sytuację, w której artysta próbuje spojrzeć już nie tyle nawet na samego siebie, co w głąb siebie, a umieszczenie własnego portretu w postaci bojownika konkurującego w zasadzie ze samym sobą, istotnie zawiera w sobie coś z sytuacji o charakterze nieodwracalnym, czyniąc zeń materiał drobiazgowej autorefleksji.

O ile też interpretacja tej pracy z dostępnych za jej pośrednictwem elementów formalnych zdolna wyprowadzić prosty obraz sytuacji konfliktu człowieka ze światem znajduje na takim poziomie swoje gruntowne uzasadnienie, to równocześnie dialektycznie rozwijana analiza pracy Schielego prowadzi do odsłonięcia znaczeń również na głębszym poziomie konstytuujących jej egzystencjalne odniesienia.

Ciało jawi się tu bowiem jako warstwa, którą w określonych przypadkach udaje się jeszcze osłonić przed zewnętrznym atakiem, czego zresztą próbę w jakiś sposób obserwujemy w geście postaci z omawianego dzieła. Stłumić natomiast swego nastawionego na permanentną walkę wewnętrznego głosu artysta nie jest już w stanie – „nie może pochłonąć siebie, nie może pozbyć się siebie, nie może stać się nicością. Staje się to formułą potęgowania się rozpacz, wzrostem gorączki w chorobie ludzkiej jaźni”⁶⁹⁵ – oznajmia Kierkegaard.

Stąd z tego typu pracy moglibyśmy wywieść przypuszczenie, iż Schiele posługując się figurą własnego ciała być może chciał pokazać także moment wewnętrznej walki z własnymi słabościami – artystę, który sam sobie rzuca wyzwanie. Zanurzenie w rzeczywistości wymagającej ciągłej konfrontacji, niesprzyjającej w pełni autorskiej, nowoczesnej wizji artysty prowadzi go do szczególnej twórczej neurozy, która właśnie na zewnętrznym, *implicite* cielesnym wizerunku malarza pozostawia swoje wyraźne piętno, a wynikową tego procesu staje się przeprowadzana w ramach twórczości Schielego swoista mitologizacja jego własnej tożsamości, przyjmująca charakter samounicestwiającego fetyszu.

Pewna skrajność podejmowanych przez artystę w tym zakresie działań plastycznych objawia się chociażby w doborze tematyki męczeństwa, jaką Schiele wykorzystuje do realizacji sugestywnej w tym zakresie pracy zatytułowanej *Autoportret jako św. Sebastian* [Il. 139], ilustrującą bezwładnie zawieszoną w przestrzeni postać artysty, który słania się porażony siłą przeszywających go strzał. W dorobku Schielego

⁶⁹⁵ S. Kierkegaard, *Bojaźń i drżenie. Choroba na śmierć*, dz. cyt., s. 153.

znajduje się również praca dokładnie powtarzająca ten motyw i schemat prezentacji, które stanowią część centralną plakatu promującego wystawę artysty w Galerii Arnot w 1915 roku.

„W Austrii wszystko jest możliwe. Tutaj (...) gdzie uniwersyteccy profesorowie szydzili z Klimta w najbardziej haniebnym, okaleczającym sposób”⁶⁹⁶ – pisze w swoim dzienniku Schiele, tworząc wysoce emocjonalną charakterystykę ambiwaletnej sytuacji nowoczesnego artysty na przełomie wieków zamieszkującego Wiedeń Habsburgów.



II. 139

E. Schiele, *Autoportret jako św. Sebastian*, 1914; ołówek na papierze, 32.3 × 48.3 cm, kolekcja prywatna

Tendencję Schielego do wykorzystywania manieri swoistego patosu, jakim niezwykle często odznaczają się jego artystyczne poczynania, reprezentuje chociażby wykonana gwaszem praca o tytule *Mężczyzna nisko pochylony* (1914) [II. 140], w której domyślać możemy się autoportretu Austriaka. Jak zauważa Desmond Morris:

„Jeśli cierpimy z powodu zbyt dużej liczby bodźców społecznych, robimy wszystko co w naszej mocy, aby stłumić nadmiar stymulacji. Zazwyczaj oznacza to zakrycie naszych głównych narządów zmysłów – oczu lub uszu”⁶⁹⁷.

Określona przez cytowanego autora jako *odcięcie* poza stanowi punkt wyjścia dla omawianej pracy i wydaje się, że w zakresie treściowym w dużej mierze odpowiada nastawionej na swoistą barokowość twórczej postawie Schielego, który tworząc fatalistyczny wizerunek skulonego mężczyzny wyraźnie przytłoczonego smutkiem czy cierpieniem, dramatyzm zilustrowanej sytuacji ujęty w ekspresyjną formę

⁶⁹⁶ E. Schiele, [w:] *Egon Schiele. Portraits*, dz. cyt., s. 256.

⁶⁹⁷ D. Morris, *Mowa ciała w sztuce. Pozy i gesty*, dz. cyt., s. 208.

zdeformowanej sylwetki, przeciwstawia zgoła sentymentalnej, estetyzującej melancholii właściwej w dużym stopniu dla *Belle époque*⁶⁹⁸.



Il. 140

E. Schiele, *Mężczyzna nisko pochylony*, 1914; kolekcja prywatna

„Smutek od-namiętnia istnienie, zmusza je do łkania własnej wściekłości, do samo pożerania się i uspokojenia – przez autodestrukcję”⁶⁹⁹ – oznajmia autor *Zarysu rozkładu*. Ta szczególna zależność, obserwowana w ramach analizowanych na kartach niniejszego rozdziału autoportretów Schielego, silnie obrazuje fluktuację społecznych nastrojów tamtego okresu, jaka będąc przyczynkiem do destruktywnych działań dokonywanych przez artystę na własnym wizerunku, skłania jednocześnie do poszukiwania adekwatnego kanału ujścia dla nawarstwiających się w przestrzeni publicznej lęków, a także wynikających z nich wewnętrznych sprzeczności.

Ten „świat wewnętrznych rozterek”⁷⁰⁰, najprawdopodobniej stał się głównym tematem *Autoportretu z brązowym tłem* pochodzącego z 1912 roku [Il. 141], którego zgoła ponura prezentacja wyłania się z wypełnionego śmiałą plamą barwną prostokątnego tła. Budujące tkankę pracy szybkie pociągnięcia oraz uderzenia pędzla w pałecie ograniczonej do brązów, czerni oraz granatów imitują szczególnie stan chorobowy,

⁶⁹⁸ „(...) pozostawioną po religii próżnię, panestetyzm tej epoki próbuje za wszelką cenę wypełnić Pięknem” – pisze Kuryluk. E. Kuryluk, *Wiedeńska apokalipsa: eseje o kulturze austriackiej XX wieku*, dz. cyt., s. 18.

⁶⁹⁹ E. Cioran, *Upadek w czas*, dz. cyt., s. 83.

⁷⁰⁰ Egon Schiele. *Almost a lifetime*, dz. cyt., s. 55.

uwypatniony dodatkowo poprzez plamy przypominające sińce wokół oczu modela, który swój wzrok kieruje wprost na widza.

Tworząc ten niezwykle ekspresyjny wizerunek samego siebie, Schiele ukazuje człowieka cierpiącego, uwikłanego we własną cielesność, będącego pod władzą przede wszystkim śmierci. Posługując się tą materią, w jakimś sensie tworzy jednocześnie alegoryczny obraz współczesnego mu społeczeństwa, którego sam jest reprezentantem, pozostawiając przy tym niezwykle twórczy zapis utajonego bólu, rezonującego z coraz intensywniejszą wówczas świadomością schyłku epoki.



II. 141

**E. Schiele, *Autoportret z brązowym tłem, 1912*;
akwarela na papierze, kolekcja prywatna**

Można tu chyba zaryzykować stwierdzenie, iż artysta tworząc tego typu brutalistyczne wizerunki przejawia tym samym swego rodzaju egzystencjalistyczną postawę, która jako pojęcie byłaby czymś w rodzaju kreatywnej hermeneutyki, obliczonej na uważne rozumienie drugiego przez pryzmat własnego odczuwania, ze szczególnym wskazaniem na te aspekty ludzkiego doświadczenia, które prowokują do zadawania pytań o charakterze egzystencjalnym. Przynajmniej częściowo do takiego wniosku prowadzi

résumé dokonane przez autora *Filozofii sztuki (w ujęciu egzystencjalizmu)*, gdzie na temat odnotowanego w poprzednich akapitach filozoficznego kierunku czytamy:

„Najprościej egzystencjalizm daje się określić jako swoisty styl uprawiania refleksji filozoficznej. Jest to nader istotna cecha formalno-stylistyczna charakteryzująca ten kierunek. Idzie tu o przejawiającą się u myślicieli tego kręgu ogromną i niespotykaną w dotychczasowej tradycji bezpośredniość przekazu prawd, ustaleń, analiz nieodmiennie zabarwionych autentycznym zaangażowaniem, troską o sprawy najistotniejsze”⁷⁰¹.

Co do faktycznej determinacji Schielego wątpliwości raczej mieć nie sposób, zwłaszcza biorąc pod uwagę gruntownie analizowane już w ramach tego rozdziału charakterne usposobienie artysty, przejawiające się w jego nader prowokacyjnym języku plastycznym.

W *Upadku w czas* Emil Cioran pisze z kolei:

„Biada tym, co wiedzą, że oddychają, a jeszcze bardziej biada tym, którzy wiedzą, że są ludźmi. Niezdolni myśleć o czymkolwiek innym, będą tę sprawę rozpamiętywać – opętani nią, prześladowani – przez całe życie”⁷⁰².

Okoliczność, jaką w bezpretensjonalny sposób zdefiniował cytowany wyżej autor, a która odnosi się do pierwotnego i zarazem najdokuczliwszego w rozumieniu Ciorana doświadczenia ludzkiego czyli samoświadomości w istnieniu, pozostaje tu w wyraźnej paraleli do poglądów egzystencjalisty Karla Jaspersa. Według tego niemieckiego filozofa, tragizm zarysowanej uprzednio przez twórcę *Zarysu rozkładu* sytuacji egzystencjalnej, wypływa przede wszystkim z nieodłącznie wpisanego w los człowieka ciągłego napięcia:

„(...) że stale znajduję się w jakichś sytuacjach, nie mogę żyć bez walki i cierpienia, że biorę na siebie winę i nie mogę tego uniknąć, wreszcie, że muszę umrzeć”⁷⁰³.

Nachalna wręcz świadomość życia w perspektywie śmierci, stanowi ten temat, któremu w swojej pracy twórczej Schiele zdaje się poświęcać najwięcej czasu, co zresztą

⁷⁰¹ P. Mróz, *Filozofia sztuki: (w ujęciu egzystencjalizmu)*, dz. cyt., s. 12.

⁷⁰² E. Cioran, *Upadek w czas*, dz. cyt., s. 30.

⁷⁰³ P. Mróz, *Filozofia sztuki: (w ujęciu egzystencjalizmu)*, dz. cyt., s. 53.

wyraźnie potwierdza w jednym ze swoich tekstów Alessandra Comini – „ekspresjonizm artysty w zakresie treści charakteryzował się zwiększonym poczuciem zbliżającej się zagłady”⁷⁰⁴. Kwestia swoistego toposu śmierci, a także różnych jego konotacji w twórczości Austriaka nosi przy tym wyraźne znamiona aktualności, gdyż w obliczu konfliktów prowadzących ostatecznie do wybuchu I wojny światowej stanowi realny impuls do spoglądania na przyszłe losy świata z pozycji *ad finem* niestabilnej.

Symptomy tej wyczulonej i niejednokrotnie także gwałtownej postawy możemy odnaleźć już w *Autoportrecie* Schielego pochodzącym z 1910 roku [Il. 142], który swoją formą dość bezpośrednio nawiązuje do dziś już klasycznej pracy Edvarda Muncha, a mianowicie jego *Krzyku* (1893) [Il. 143].



Il. 142

E. Schiele, *Autoportret*, 1910; akwarela na papierze, kolekcja prywatna



Il. 143

E. Munch, *Krzyk*, 1893; olej, pastel i tempera na kartonie, 91 × 73.5 cm, National Gallery, Oslo, Norwegia

Bardzo oszczędny w środkach wizerunek artysty, pomimo ograniczonej i stosunkowo wytłumionej palety barwnej, a także dość rzadko spotykanej w dojrzałym okresie twórczości Schielego zwartej strukturze postaci, zdaje się w ogólnym wyrazie przejmować w dwójnasób. Górujące nad całością dzieła wrażenie niepokoju, zapewne

⁷⁰⁴ A. Comini, *Egon Schiele: Redefining Portraiture in the Age of Angst*, [w:] *Egon Schiele. Portraits*, dz. cyt., s. 20.

ma swoje główne źródło w uderzającej szczerością twarzy modela, którego usta stają się manifestacją niemego krzyku.

O ile na pierwszy rzut oka wydaje się, że w tym zestawieniu z *Krzykiem* to właśnie praca Muncha poprzez nagromadzenie środków o znacznie większym natężeniu, zyskuje na sile wyrazu w stosunku do pracy Wiedeńczyka, o tyle też surowa forma przyjęta przez Schielego nie traci nic ze swojego przejmującego dramatyzmu. Nawet wręcz przeciwnie, otwiera odbiorcę na znacznie głębsze doznanie osamotnienia, jakie stało się udziałem przedstawionego w pracy modela. Na takim efekcie końcowym zaważyła zapewne rezygnacja artysty z jakiegokolwiek tła, co zdaje się znacząco potęgować wrażenie pustki i skupiać uwagę na głównym temacie dzieła.

„Odkąd wybuchła nad nami krwawa groza wojny, wiele osób zapewne zdało sobie sprawę, że sztuka to coś więcej niż kwestia mieszczańskiego luksusu”⁷⁰⁵ – pisze artysta w liście do Antona Peschki, drugiego marca 1917 roku.

Wyływający z tej bezwzględnej wizji konfliktu osobliwy paraliż, wydaje się wpływać na przejście Schielego w kierunku bardziej jeszcze ascetycznego języka form, implikującego w jakimś sensie bezsilność względem doświadczenia wojny. W takim też klimacie wykonany jest pochodzący z 1914 roku *Autoportret* [Il. 144], w którym dominuje bijące z twarzy artysty napięcie oraz smutek, a krótko ścięte włosy oraz zastosowana paleta barwna z przewagą brązów i zieleni upodabniają jego postać do osoby rekruta bądź jeńca wojennego, potęgując bezpośrednio płynącą z zasadniczej aktualności tego wizerunku – „przygnębienie i niepokój zawisły nad moim wewnętrznym ja, przeczuwając nadchodzące trzęsienie ziemi”⁷⁰⁶ – pisze Kirkegaard, w poetyckim obrazie oddając zgoła wątlą kondycję całej, mierzającej się dramatem wojny generacji.

Eksplicitnego opracowania tego tematu Schiele podejmuje się co najmniej kilkakrotnie, wykonując począwszy od 1915 roku werystyczne rysunki sylwetek żołnierzy, w tym rosyjskich jeńców wojennych (m. in. *Chory żołnierz rosyjski*, 1915 [Il. 145]; *Austriacki żołnierz z fajką*, 1916).

Swego rodzaju cielesną kodyfikację osobliwego, rozgorączkowanego momentu zawieszenia pomiędzy żarliwym oporem wobec konfliktu zbrojnego, a towarzyszącą mu trwożną apatią zaobserwować możemy z kolei w innej pracy, wykonanej przez Schielego

⁷⁰⁵ I. Kuhl, *Egon Schiele*, dz. cyt., s. 39.

⁷⁰⁶ S. Kirkegaard, [w:] U. Bischoff, *Edvard Munch 1863-1944*, dz. cyt., s. 54.

w 1915 roku i noszącej tytuł *Siedząca para (Egon i Edith Schiele)* [Il. 146]. Szczególną uwagę w tej dwupostaciowej kompozycji zwraca sylwetka mężczyzny, znajdująca się w totalnym bezwładzie, co dodatkowo podkreśla gest gwałtownie obejmującej go kobiety. Ten subtelny w swym założeniu akt czułości bardziej przypomina tutaj jednak podtrzymywanie człowieka ciężko chorego, którego zwiędnięte mięśnie nie są już w stanie utrzymać szkieletu we względnie stałej pozycji.

Zwłaszcza jednak wyraźnie zdeformowane, a przy tym beznamienne w swym wyrazie oblicze mężczyzny, staje się tutaj czytelnym symptomem obłędu, jaki w świetle toczącego się bestialskiego konfliktu świadczyć może o braku jakichkolwiek rzetelnych podstaw do zachowania duchowej równowagi.



Il. 144
E. Schiele, *Autoportret*, 1914;
akwarela na papierze, kolekcja
prywatna



Il. 145
E. Schiele, *Chory żołnierz rosyjski*,
1915; akwarela na papierze

„Zetknięcie się z tym, co nadprzyrodzone (...) wymaga od osoby, która go doświadcza, przekształcenia się w quasi-abstrakcyjne medium, maskę, larwę, zamieszkującą obszar między życiem a śmiercią. Warunkiem przekroczenia progu jest

upodobnienie się do maski”⁷⁰⁷ – pisze Diethart Leopold przy okazji omawiania relacji łączącej artystę z ojcem.

Wskazana przez autora w powyższym fragmencie swoista medialna struktura, służąca swego rodzaju rejestracji wynikających z dziejowej inercji pośrednich stanów wewnętrznego napięcia, dzięki zastosowaniu przez Schielego wysoce ekstrawersyjnej formuły autoportretu, nabiera w ich cielesnym układzie jaskrawej symboliki, rzutującej na osvajanie społeczności z wypieranymi z powszechnej świadomości realiami rozkładu starego imperium, a która zyskuje przez to niejako swój profetyczny charakter.



Il. 146

E. Schiele, *Siedząca para (Egon i Edith Schiele)*, 1915; Albertina Museum, Wiedeń, Austria

W tym nurcie umieścić chyba możemy między innymi wykonany w 1914 roku *Autoportret w kamizelce z uniesionym prawym łokciem* [Il. 147], którego wysoce neurotyczny charakter wzmacnia pchnięte w centrum prostokątnej kompozycji, zdeformowane od zwiotczenia tkanek ciało modela, którego odznaczający się na wychudzonej twarzy mętny wzrok, zdaje się być wizualnie sugestywną namiastką trapiących społeczeństwo wizji obłądu, jak gdyby Schiele wchodząc tu w rolę spychanego na margines dziwaka czy paranoika, brał jednocześnie na siebie odpowiedzialność za objawienie tych najbardziej fatalistycznych dla epoki scenariuszy.

⁷⁰⁷ D. Leopold, *In and Out of the Prison of One's Self: Provocation and Melancholia as Artistic Methods in the Life and Work of Egon Schiele*, [w:] *Egon Schiele. Portraits*, dz. cyt., s. 134.

Szczegółowo omawiając historię postaci i motywu błazna Mirosław Słowiński zauważa między innymi:

„Tkwiąc poza prawem – tkwił równocześnie w systemie. Jego postać wpływała na powierzchnię skłębionych ludzkich namiętności w czasach wielkich społecznych konfliktów, w czasach, w których ginęły stare wartości i nadchodził nowy porządek. Był probierczykiem obyczajów i zachowań społeczeństw (...) wobec ludzi «innych». W powszechnym odczuciu (...) błazen wyrażał głębokie odczuwanie przez człowieka tragizmu własnej egzystencji”⁷⁰⁸.



II. 147

E. Schiele, *Autoportret w kamizelce z uniesionym prawym łokciem*, 1914; kreda, gwasz i ołówek na papierze, 48 × 31 cm, kolekcja prywatna

W obszarze funkcjonowania tej outsidersko kreacyjnej semantyki znajduje się istotnie również praca pod tytułem *Autoportret z pasiastymi rękawami* (1915) [II. 148], w jakiej Schiele w bezpośredni sposób zdaje się posługiwać się właśnie swego rodzaju figurą błazna – aktora.

Sama już jednak konstrukcja postaci oparta tylko na kilku krzywych, jakie znacząco potęgują wrażenie niezwykle niezdatnych ruchów modela może sugerować, iż raczej została tutaj przedstawiona lalka, za której ruchy odpowiedzialny jest w rzeczywistości ktoś zupełnie inny. Zdecydowanie przerysowane rysy twarzy dodatkowo upodobniają postać artysty do swego rodzaju kukły.

⁷⁰⁸ M. Słowiński, *Błazen. Dzieje postaci i motywu*, Poznań 2021, s. 7.

Schiele przedstawia tutaj siebie w dalece teatralnej pozie, z uniesionymi w dynamicznym ruchu, nadmiernie wydłużonymi poprzez zwoje falującej tkaniny rękoma. Ten mało naturalny w swym wyrazie gest, a także osobliwa estetyka twarzy modela – szeroko otwarte, bulwiaste oczy, kuriozalnie uniesione brwi i zmarszczone czoło – nadają całości zdecydowanie groteskowego wyrazu. Wydaje się jednocześnie, że mamy w przypadku tej niezwykle ekspresyjnej pracy do czynienia z pewną metaforą procesu „wcielania dramatu intelektualnego”⁷⁰⁹, o którym pisze Camus. Ów dramat zdaje się być tutaj ufundowany na przekonaniu artysty, iż funkcjonowanie w określonych strukturach przynosi stałą konieczność przywdziewania określonych masek, którą Schiele komunikuje we właściwy sobie i oparty na autoironicznej refleksji sposób.



II. 148

E. Schiele, *Autoportret z pasiastymi rękawami*, 1915; gwasz i ołówek na papierze, 49 × 31.5 cm, Rudolf Leopold Museum, Wiedeń, Austria

Rola, jaką przyjmuje artysta jest jedyną formą wyboru, paradoksalnie pozostającą jednak poza wszelką realną możliwością jego dokonania, gdyż to środowisko, w jakim egzystuje zdaje się dyktować ostateczne warunki. W tym sensie staje się on poniekąd marionetką losu.

⁷⁰⁹ A. Camus, *Eseje*, Warszawa 1973, s. 97, [za:] P. Mróz, *Filozofia sztuki: (w ujęciu egzystencjalizmu)*, dz. cyt., s. 80.

Bardzo podobny wydzźwięk do omawianego powyżej dzieła, zdaje się mieć już nieco wcześniejsza praca artysty zatytułowana *Tancerz* (1913) [Il. 149], prezentująca dosyć osobliwą, przerysowaną postać zatrzymaną w kadrze w dynamicznej, ukośnej pozie. Układ nienaturalnie wydłużonych rąk mężczyzny, a w tym wypadku także całego ciała modelu przywodzi na myśl skojarzenie ze skocznym tańcem aktorek kabaretowych, niczym z nocnych scen rodzajowych autorstwa Toulouse-Lautreca.

Przy okazji omawiania tego mniej oczywistego autoportretu, a zarazem akcentowanej już w poprzednich akapitach pewnej sugestii co do możliwości odczytywania sensów podobnych przedstawień w perspektywie determinującego je momentu dziejowego niosącego z sobą wielorakie egzystencjalne konotacje, wysoce adekwatna dla tego typu rozstrzygnięć może okazać się adnotacja Jana Legowicza, który na marginesie swoich rozważań dotyczących egzystencjalizmu stwierdza:

„(...) problem sensu i wartości życia, skończoności i nieskończoności, tragizmu cierpienia, pustki, osamotnienia i śmierci (...) nie są bynajmniej niezmiennymi czy wiecznymi problemami ludzkiego życia, ale zagadnieniami kształtowanymi konkretną sytuacją historyczno-społeczną, w której się zrodziły i w której na skalę jej potrzeb usiłowano je rozstrzygać”⁷¹⁰.

Powyższa deklaracja autora w pełni odpowiada zatem rządzonej resentymentem, twórczej ofensywie austriackiej awangardy ukształtowanej pod koniec XIX wieku, a której swoistą kalką jest przekształcona w indywidualny język plastyczny pretensją Schielego o zauważenie nonsensownych praw kierujących otaczającym go światem, co ostatecznie prowadzi do naznaczonej cierpieniem walki o twórczą niezależność, u Legowicza czytamy bowiem dalej:

„Początki egzystencjalizmu sięgają czasów niepokoju i walki, rewolucji społecznych i umysłowych. Był to okres powstawania i rozwoju sprzeciwu wobec idealizmu absolutnego jako tego nurtu, który próbował zatrzymać historię, przygasić nastroje rewolucyjne i zahamować ruchy wyzwolenicze”⁷¹¹.

⁷¹⁰ J. Legowicz, *Zarys historii filozofii*, Warszawa 1976, s. 435, [za:] P. Mróz, *Filozofia sztuki: (w ujęciu egzystencjalizmu)*, dz. cyt., s. 16.

⁷¹¹ Tamże.



Il. 149

E. Schiele, *Tancerz*, 1913; 48.3 × 32.3 cm, Rudolf Leopold Museum, Wiedeń, Austria

Niczym innym, niż szczególnego rodzaju cielesnym protestem wydaje się być zatem tytułowy tancerz z reprodukowanego powyżej wizerunku, który w pracy Austriaka artykułuje dialektyczne przejście od ironicznego komentarza zastanej rzeczywistości, ku jej zasadniczej kontestacji poprzez ujawnienie absurdalnych reguł, na jakich została oparta. Albowiem czy trudno jest ów obraz Wiedeńczyka interpretować jako swego rodzaju pastisz na system, w którym ludzie zmuszeni są tańczyć jak ów despotyczny i przez to okaleczający świat im zagra?

Ten z gruntu specyficzny i wyraźnie dostrzegalny w obszarze twórczości Schielego „opór wobec banałów, hipokryzji oraz ogłupiających tradycji kulturowych i polityki życia”⁷¹², jaki stał się przedmiotem pogłębionych analiz Kristine Stiles w jej tekście dotyczącym twórczości Güntera Brusa (młodszego o kilka pokoleń od protegowanego Klimta), wskazuje na niesłabnącą siłę oddziaływania takich wizerunków o maksymalnym stopniu ekspresyjności.

Jak zauważają Lui Weinerroither i Ebi Kohlbacher, obok artystycznych dokonań Oskara Kokoschki i Richarda Gerstla, to właśnie ta naznaczona brutalną w swej formie wizją cielesności twórczość Schielego, stała się głównym motorem napędzającym

⁷¹² K. Stiles, *Günter Brus. Between Who and What*, [w:] *Günter Brus. Unrest after the Storm*, przekład własny, Köln 2018, s. 61.

późniejszą w Austrii ewolucję postaw artystycznych nastawionych na ten performatywny, ekshibicjonistyczny wręcz model prezentacji, dostrzegalny zwłaszcza w działalności akcjonistów wiedeńskich, od początku lat 60. XX wieku protestujących podobnie zresztą jak po secesyjna awangarda przeciwko narzucanemu niejako stylowi życia⁷¹³.

Na szczególnie istotną w kontekście opartych o poniekąd auto-somatyczny model prowokacji zbieżność twórczych biografii Egona Schielego oraz jednego z czołowych przedstawicieli frakcji akcjonistów czyli Güntera Brusa, wskazywał między innymi Roman Grabner odnotowując, iż drugi ze wzmiankowanych wyżej artystów w roku 1968 również skazany został na więzienie, czego bezpośrednią przyczyną była prezentacja jego cyklu działań zatytułowanych *Cielesne analizy*⁷¹⁴.

Co tutaj nader znamienne, wychodzące z tego pierwotnie właściwego Schielemu schematu autoprezentacji, nadzwyczaj prowokacyjne gesty większości członków wiedeńskiego kolektywu, niezmiennie odwołują się przy tym do charakterystycznego dla współczesnej sztuki austriackiej dyspozycyjnego wzorca, bezpośrednio mieszczącego się w swoistym paradygmacie cielesnego pośrednictwa idei.

„Muehl (Otto Muehl, 1925 – 2013 – przyp. aut) odnalazł w kontestacji funkcjonalny powielacz ducha”⁷¹⁵ – pisze Grabner, wskazując na rolę twórczej negacji jako zasadniczego nośnika treści tej właśnie sztuki. Do jego pełnego zafunkcjonowania w sferze autentycznie wizualnej przyczynił się Brus, wykorzystując nie inaczej, jak zaczerpnięty z języka plastycznego Schielego imperatyw fizycznej autodestrukcji, zmaterializowany między innymi w jego cyklu malarsko-rysunkowym zatytułowanym *Selbstenmalung III (Siebie malowanie III, 1964)*. Podczas obserwacji wchodzących w skład tego zestawu przedstawień, jesteśmy świadkami dokonywanych między innymi przy pomocy żyłki czy gwoździ drastycznych okaleczeń ciała, które z kolei na innych planszach cyklu bezlitośnie krępowane, zmienia się bezkształtną masę pozbawioną tożsamości.

⁷¹³ L. Weinerroither, E. Kohlbacher, *Preface*, [w:] G. Brus, *The loneliness of the late classical artist*, przekład własny, Wien 2019, s. 15.

⁷¹⁴ R. Grabner, *The loneliness of the late classical artist*, [w:] Tamże, s. 23.

⁷¹⁵ *Incised and Stabbed. The Graphic Works of Günter Brus*, przekład własny, Köln 2019, s. 15.

„Moje ciało jest intencją. Moje ciało jest wydarzeniem. Moje ciało jest rezultatem”⁷¹⁶ – powie akcjonista, natomiast Kristine Stiles dostrzega w tej nastawionej na skandalizację grze z odbiorcą, zbieżny w gruncie rzeczy z wynikającymi z poczucia niedopasowania do powszechnie przyjętych standardów motywacjami Schielego, aktywizujący model pogłębionej refleksji. „Twórczość Brusa napędzana jest pytaniami: co to znaczy «być»? i czym jest «bycie»?”⁷¹⁷ – pisze autorka.

Wiele wspólnego zdaje się mieć zatem powyższa uwaga z determinującym dalece egocentryczny charakter malarskiej wypowiedzi Schielego oraz wtórującym jej mieszczańskim *entourage*’m, jaki prowadzi ostatecznie do wytworzenia w jej ramach obronnego mechanizmu samo potwierdzania wartości bycia w ogóle – „nie rabowałem, nie kradłem, nie mordowałem, nie podpalałem – ani w żaden inny sposób nie obrażałem wrażliwego «społeczeństwa ludzkiego», jak tylko swoim istnieniem”⁷¹⁸ – oznajmia artysta. Odwołując się przy tym do kluczowego dla dokonujących się w tym okresie przemian kulturowych pojęcia wolności twórczej jako synonimu poświadczenia jednostkowej tożsamości, Schiele zdaje się być w tym względzie jednym z protagonistów takiego podejścia we współczesnej sztuce austriackiej.

Podsumowując, specyfika ciała dostępnego za pośrednictwem wizualnych reprezentacji tego motywu w twórczości Egon Schielego, stanowi gruntowne odzwierciedlenie konfliktów, niepokoju, a także skomplikowanych reform na wielu poziomach doświadczanych przez społeczeństwo na przełomie XIX i XX wieku w wyjątkowo niestabilnym w tym czasie państwie Habsburgów. Schiele, wykorzystując bardzo klarowny w swej istocie obraz ciała jako swego rodzaju medium dla wyrażenia twórczej koncepcji modernizacji reakcyjnej i poetyzowanej w powszechnej narracji rzeczywistości, w zakresie treściowym na różnych poziomach odwołuje się zarazem do pierwotnych jakości kondycji ludzkiej, zaangażowanej w ruch dokonujących się wówczas kulturowych przeobrażeń.

Już na poziomie samych środków wyrazu wykorzystywanych przez ucznia Klimta, zanika charakterystyczna dotychczas dla sztuki tego kręgu kulturowego czysto

⁷¹⁶ G. Brus, [w:] Tamże, s. 17.

⁷¹⁷ K. Stiles, *Günter Brus. Between Who and What*, [w:] *Günter Brus. Unrest after the Storm*, dz. cyt., s. 61.

⁷¹⁸ E. Schiele, [w:] „Od jak dawna jestem więźniem? Ja, z natury, jeden z najbardziej wolnych, związany tylko prawem, które nie jest prawem mas” – czytamy w innym fragmencie *Dziennika z więzienia*. Tamże, s. 257.

akademicka proweniencja idealizowanego za jej pośrednictwem obrazu cielesności, a z silnie deklarowanym przez młodą generację twórczym pędem do zmiany, podbudowanym nadrzędnym pragnieniem swobody i dywersyfikacji wpływów, ostatecznie przegrywa również pozostająca wtedy synonimem postępu geometryzująca „poetyka dekoracyjnej zmysłowości”⁷¹⁹, stanowiąca domenę prac przywódcy Secesji.

Polegający na pozbawieniu poniekąd tej ochronnej membrany zdobniczych motywów oraz naruszeniu zobiektywizowanej zasady porządku kanonu, poprzez które unaoczniona została potencjalność do deformacji czy rozkładu ciała, Schiele w jakimś sensie eliminuje ze swojej sztuki zasadę decorum, rozumianą tu szerzej jako gwarant trwałości kulturowego systemu cesarstwa. Ta twórcza strategia zerwania z lansowanymi powszechnie wzorcami, przekształca się ostatecznie w stylistyczną sygnaturę młodego Austriaka.

Zarazem bazujący na takich wizualnie rażących strukturach skupionych wokół motywu ciała, kontradyktoryjny ton wypowiedzi malarskiej Schielego po pierwsze ma za zadanie konfrontować odbiorców z tą pozbawioną sztucznych konwencji, tragicznie brutalną rzeczywistością tego czasu. Po drugie, realizuje on też wewnętrzną potrzebę zasadniczego odnalezienia się artysty w tej przez długi czas niesprzyjającej rozwojowi nowych idei rzeczywistości.

„Szukając swojego spełnienia w akcie bezpośredniej komunikowalności działalność artysty przekracza wszelkie skrajne systemy społeczne, dyktatury, totalitaryzmy szermujące pojęciem szczęścia człowieka”⁷²⁰ – pisze Piotr Mróz.

Właśnie poprzez taką afirmującą wolność twórczej wypowiedzi negację absolutystycznego porządku, sztuka Schielego ilustruje próbę zniwelowania napięcia, będącego rezultatem nieumiejętności przystosowania się do istniejących w społeczności utartych norm, postrzeganych przez artystę jako skrajnie nieuczciwe i ograniczające swobodę na każdym poziomie życia. Ma to swój efekt w reakcji ściśle somatycznej, reprodukowanej w bezpruderyjnych obrazach ciała, jako struktury najbardziej bezpośredniej i osobistej, a zarazem na tym podstawowym poziomie emitującej zasadniczy indywidualizm jednostek.

⁷¹⁹ A. Bassie, *Ekspresjonizm*, dz. cyt., s. 273.

⁷²⁰ P. Mróz, *Filozofia sztuki: (w ujęciu egzystencjalizmu)*, dz. cyt., s. 82.

Zwłaszcza w autoportretach autorstwa artysty obserwujemy ten nacechowany skrajną ekspresją schemat obrazowania ciała, który oparty o swego rodzaju zachowania autodestrukcyjne, aktywuje właściwy dla całej generacji nieunikniony proces kształtowania nowej, niezależnej tożsamości, a powiązany z nim, wyróżniający się emocjonalnym sprzeciwem wewnętrzny niepokój, umieszcza tego rodzaju artystyczne próby w obszarze refleksji o charakterze istotnie egzystencjalnym.

Artysta miał swego czasu stwierdzić: „Kocham życie i kocham śmierć”⁷²¹. Przedstawienia figury ciała, jakie w swojej twórczości niejednokrotnie proponuje Schiele, zdają się w dużej mierze oscylować stale wokół naznaczonego tą dystynktywną dwoistością środka ciężkości. Ów punkt centralny stanowi w tym wypadku szczególnego rodzaju topos śmierci, transponowany u artysty zwykle na motyw ciała właśnie. Wahania zaś, jakim wciąż podlegają potencjalne interpretacje dzieł (a w szczególności autoportretów) Schielego, wynikają ze zamiennie promowanych przez artystę w ramach jego twórczej działalności i pozornie w pełni znoszących się postaw przyjmowanych względem narastającej świadomości kresu: skrajnie buntowniczego nastawienia oraz indolentnej rezygnacji.

Rzekomą sprzeczność tych dwóch stanowisk zdecydowanie podważa jednak Karl Jaspers, który we wskazywanym antagonizmie dostrzega dialektyczną relację jedności i wielości. Według tego filozofa, relacja taka zasadzałaby się między innymi na istniejącym w płaszczyźnie działalności artystycznej, swoistym ciągu wzajemnych zależności, jakie Jasper dostrzegał pomiędzy przewijającą się w całej historii sztuki tematyką o podłożu archetypicznym. Co więcej, właśnie owo charakterystyczne zagmatwanie, spowodowane przechodzeniem jednych motywów w drugie, ujmował on jako w dużej mierze niezrozumiały, ale przez to najgłębiej autentyczny komunikat ze strony zaszyfrowanej egzystencji⁷²².

W tak rozumianej przez Jaspersa sferze tematycznej, określanej szeroko przez tego myśliciela mianem ekspresji, mieściłby się zatem optymalnie problem z jakim mamy do czynienia rozpatrując idee przewodnie w twórczości Schielego, która nieustannie ciąży w kierunku dobitności przekazu.

W tym zakresie działalność ekspresjonisty kładzie podwaliny pod kształtowanie się reprezentatywnego dla sztuki austriackiej nurtu, który moglibyśmy nazwać ruchem

⁷²¹ E. Schiele, [w:] I. Kuhl, *Egon Schiele*, dz. cyt., s. 1.

⁷²² P. Mróz, *Filozofia sztuki: (w ujęciu egzystencjalizmu)*, dz. cyt., s. 57.

cielesnych modyfikacji. Już samo określenie ruch ma tu kluczowe znaczenie natury semantycznej, ponieważ wskazuje na ściśle środowiskowe bodźce jego zafunkcjonowania, które obserwujemy następnie w aktywności twórczej reprezentowanej przez formację akcjonistów wiedeńskich, ze szczególnym uwzględnieniem działalności chociażby Güntera Brusa.

Powiązany z powyższą paralełą aspekt celowego udratyzowania cielesnych wizerunków w malarstwie Eгона Schielego, wiąże się z ambicją przyjęcia na siebie przez artystę obowiązku poświadczania oraz komentowania aktualnej sytuacji. Ukształtowany na tej podstawie ekspresyjny obraz okazuje się być o tyle przekonujący, iż nie odwołuje się do abstrakcyjnych pojęć, ale poprzez brutalne ukazywanie rzeczywistości, w jakiej co więcej partycypuje tu sam Schiele, zmusza do refleksji nad symbolicznymi znaczeniami, które znajdują się niejako na odwrocie. Odwrocie, do którego możemy w tym wypadku dotrzeć jedynie poprzez usunięcie zewnętrznej, efektownej powłoki, a więc niejako prześwietlając powierzchnię obrazu.



Il. 150

**E. Schiele, *Prawda została objawiona*, 1913;
akwarela na papierze, kolekcja prywatna**

Jednocześnie jest nadwyrężona przez rozdzierający czas, wyraźnie okaleczona powierzchnia ciała widoczna w plastyce Schielego, wyrazistym nośnikiem kresu pewnej epoki, a zarazem zwiastunem rodzącej się nowej ery, co artysta eksponuje między innymi w swoim autoportrecie zatytułowanym *Prawda została objawiona* (1913) [Il. 150], który

ilustruje ową alegorycznie ujętą metamorfozę. Zamysł ten zdaje się potwierdzać sam Schiele, pisząc o współczesnej mu dobie:

„Żyjemy w najbardziej fenomenalnych czasach, jakie świat kiedykolwiek widział. Przyzwyczailiśmy się do wszelkiego rodzaju trudów – setki tysięcy ludzi ginie w marnym wyniku – każdy musi znieść swój los, żyjąc lub umierając – staliśmy się twardzi i nieustraszeni. To, co było przed 1914 rokiem, należy do innego świata...”⁷²³.

⁷²³ E. Schiele, [w:] I. Kuhl, *Egon Schiele*, dz. cyt., s. 77.

CZEŚĆ IV:
OSKAR KOKOSCHKA – ŚNIĄCY CHŁOPIEC

4.1 *Zrodzony z płomieni*⁷²⁴ – artysta i jego życie

„Historia Leara też jest moja, mogę tylko rysować i malować to, co sam przeżyłem, dlatego noszę widoczne blizny na skórze, aby udowodnić to tym, którzy teraz nie uwierzą mi na słowo”⁷²⁵.

Oskar Kokoschka, z *Listu do Marion Roselew*

Określany mianem „humanisty i buntownika”⁷²⁶ Oskar Kokoschka, inspiracje do swojej twórczości zdaje się czerpać przede wszystkim z bogactwa namiętności dominujących ludzkie działania, czego zresztą sam jest wymiernym przykładem.

Z natury swej porywczy, a przy tym niebywale ambitny, od początku swojej artystycznej kariery nie cieszy się szczególną sympatią w Wiedniu. Ten stan rzeczy, będący efektem nagonki związanej z głównym nurtem tradycjonalistycznego środowiska artystycznego (między innymi Josefa Strzygowskiego), dodatkowo podsyca niechęć wobec artysty komunikowana przez bezpośrednie otoczenie cesarza. Następca tronu, arcyksiążę Franciszek Ferdynand po wiedeńskiej wystawie Hagebundu z udziałem artysty w 1911 roku miał bowiem stwierdzić, że za tego typu twórczość należałoby Kokoschce „połamać wszystkie kości”⁷²⁷.

Wielotorowe działania, składające się na charakterystykę potężnego dorobku artysty, obejmującego malarstwo, grafikę, rzeźbę oraz twórczość teatralną i literacką (prócz pisania dramatów, Kokoschka projektował również kostiumy i scenografię), zdają się w jakimś sensie uosabiać pojawiające się w odpowiedzi na krytykę pragnienie przynależności, które interpretowane przez młodego artystę w kategoriach sukcesu, w świetle niepowodzeń częstokroć przechodzi we wzmożoną frustrację.

⁷²⁴ „Kocham ogień ponad wszystko. Pożar... w noc moich narodzin musiał jakoś odcisnąć się w mojej świadomości; Nie potrafię inaczej wytłumaczyć tej mojej dziwnej pasji” O. Kokoschka, *My life*, London 1974, s. 8, [cyt. za:] S. Keegan, *The Eye of God. A life of Oskar Kokoschka*, dz. cyt., s. 3, 4.

⁷²⁵ O. Kokoschka, [cyt. za:] S. Keegan, *The Eye of God. A life of Oskar Kokoschka*, dz. cyt., s. 256.

⁷²⁶ Tak artysta zostaje określony w tytule publikacji wydanej w 2014 roku. Zob. *Oskar Kokoschka. Humanist und Rebel*, przekład własny, red. M. Brüderlin, Wolfsburg 2014.

⁷²⁷ S. Keegan, *The Eye of God. A life of Oskar Kokoschka*, dz. cyt., s. 51.

Z drugiej zaś strony, wysoko wrażliwą postawę artysty ukierunkowaną na człowieka i refleksję na temat jego sytuacji w świecie, kształtują zarówno niepowodzenia w życiu osobistym⁷²⁸ Kokoschki, jak i bezpośrednie, bolesne doświadczenia wojenne. Ranny na polu walki i niemalże bliski śmierci, to skrajne doświadczenie traktuje jako warunek konieczny dla duchowego rozwoju i osiągnięcia pełni człowieczeństwa, z którym nierozzerwalnie wiąże on pojęcie miłości – „(...) niezbędny test, aby stać się człowiekiem, to doświadczyć narodzin i śmierci. Bez tego doświadczenia nie można naprawdę pokochać”⁷²⁹ – stwierdza artysta.

Raną dla malarza, która natomiast na długo pozostaje otwarta jest nieprzychylny stosunek do sztuki Kokoschki w jego ojczyźnie, jaki prowadzi do zerwania przez artystę wszystkich głębszych kontaktów z Austrią:

„Ponieważ nic nie wskazuje na to, aby w środowiskach zajmujących się sztuką poprawił się stosunek do mojej twórczości, nie mam ochoty już nigdy czuć się tam jak w domu. Dlatego muszę Cię najmocniej prosić, abys zastosował się do moich życzeń (...)”⁷³⁰ – pisze Kokoschka w liście do Schielego, w odpowiedzi na zaproszenie do wzięcia udziału w wystawie Secesji w 1918 roku.

Efektom przyjęcia tej oziębłej postawy względem Wiednia jest wieloletnia, uciążliwa tułaczka artysty w poszukiwaniu odpowiedniego punktu zaczepienia. „Za sprawą czegoś mętnego i dwuznacznego człowiek jest i nie jest tutejszy”⁷³¹ – oznajmia Cioran. Powodowany tą irracjonalną koniecznością odnalezienia się na powrót, Kokoschka odbywa szereg podróży, które z czasem zdają się przeradzać się w wewnętrzny przymus ciągłej aktualizacji doświadczenia obecności w świecie.

„Dla dzieci wszystko może być przeżyciem, nie potrzebują takiego szoku jak dorośli, ażeby wyjść z siebie, z ograniczeń własnego ego. Ponieważ w dzieciństwie samo

⁷²⁸ Fatalnym rozstaniem kończy się burzliwy romans artysty z Alną Mahler. Kobieta odmawia ślubu z artystą i będąc z nim w ciąży dokonuje aborcji, czego Kokoschka nigdy jej nie wybacza. S. Keegan, *The Eye of God. A life of Oskar Kokoschka*, dz. cyt., s. 67.

⁷²⁹ O. Kokoschka, [w:] Tamże, s. 238.

⁷³⁰ O. Kokoschka, [w:] O. Kokoschka, *Briefe*, vol. I, red. O. Kokoschka, H. Spielmann, Düsseldorf: Claasen 1984-7, s. 281.

⁷³¹ E. Cioran, *Upadek w czas*, przeł. I. Kania, Warszawa 2008, s. 16.

ujawnienie się jest tajemnicą wszelkiego stawania się, wzrastania i istnienia”⁷³² – oznajmia Kokoschka.

Ta nacechowana szczerością i otwartością na drugiego człowieka autentycznie uważna postawa artysty, przez lata poddawana wielu próbom⁷³³ będącym w stanie złamać niejedną deklarację buntu wobec zastanej rzeczywistości, ostatecznie broni się dzięki niesłabnącemu zaangażowaniu Kokoschki w sprawy świadomie ludzkie, przesadzając tym samym o dużym znaczeniu, a zarazem oryginalności jego zróżnicowanego dorobku.



II. 151

H. Erfurth, Oskar Kokoschka, 1919

*

Urodzony 1 marca 1886 roku w Pöchlarn, jako drugie spośród czwórki dziecko Gustava (1840 – 1923) i Romany (1861 – 1934) Kokoschków, rok po swoich narodzinach trafia do stolicy monarchii, gdzie w poszukiwaniu lepszego zarobku przeprowadza się jego rodzina. W 1894 roku Oskar rozpoczyna naukę w szkole podstawowej, którą decyzją matki kontynuuje w nowoczesnej natenczas Realschule. Dzięki otrzymaniu dobrych wyników na egzaminie wstępnym, Kokoschce udaje się uzyskać stypendium pokrywające czesne za naukę w szkole⁷³⁴.

⁷³² O. Kokoschka, [w:] *Oskar Kokoschka. Humanist und Rebel*, dz. cyt., s. 168.

⁷³³ Wiele dzieł artysty zostaje w Niemczech zniszczonych przez Narodowych Socjalistów, w związku z uznaniem Kokoschki za artystę „zdegenerowanego”.

⁷³⁴ *Oskar Kokoschka. Humanist und Rebel*, dz. cyt., s. 168.

Wbrew obecnemu w środowisku Realschule nastawieniu na kształcenie przede wszystkim w naukach ścisłych, lata spędzone w jej murach są dla Kokoschki okresem rozwoju zainteresowań związanych z literaturą i sztuką. Bezpośredni wpływ na tę sytuację ma między innymi nauczyciel rysunku Dr Schober, który namawia młodego Oskara do udziału w egzaminach wstępnych do wiedeńskiej Kunstgewerbeschule (Szkoła Rzemiosł Artystycznych)⁷³⁵.

Osiemnastoletni wówczas Kokoschka ostatecznie ulega tym namowom, w 1904 roku bierze udział w egzaminach wstępnych i ku swojemu zaskoczeniu jako jeden spośród około setki kandydatów zostaje do szkoły przyjęty⁷³⁶. W związku z tym sukcesem swojego wychowanka, Schober szuka dla protegowanego pomocy finansowej i dzięki jego znacznym staraniom Kokoschka otrzymuje stypendium od siostr Fröhlich⁷³⁷.

Pomiędzy rokiem 1904 a 1907 Oskar odbiera nauki w Szkole Rzemiosł, uczestnicząc w zajęciach z rysunku Antona von Kennera (1871 – 1951) oraz eksplorując zagadnienia związane z projektowaniem książek. Wpływ na artystę ma również specjalizujący się w technikach graficznych Carl Otto Czeschka (1878 – 1960), który dostrzega niepospolity talent Kokoschki i do ćwiczeń rysunkowych użycza mu nawet małej pracowni⁷³⁸.

Po opuszczeniu szkoły przez Czeszkę w 1907 roku, jego miejsce zajmuje jeden z założycieli Wiener Keramik-Werkstätte, Bertold Löffler (1874 – 1960). Bezpośrednie powiązania Löfflera z Wiener Werkstätte skutkują napływem płatnych zleceń dla jego uczniów, przez co stają się dla Kokoschki okazją do względnego usamodzielnienia się, a także pozyskania nowych, wpływowych kontaktów wśród członków wiedeńskiej awangardy artystycznej⁷³⁹.

Na taką sprzyjającą okoliczność nie dane jest Kokoschce czekać zbyt długo, a to za sprawą otwartego w październiku 1907 roku przy Kärtnerstrasse 33 klubu pod nazwą Cabaret Fledermaus, którego znacząca część dekoracji zostaje zaprojektowana i wykonana przez Löfflera oraz jego współpracowników (w tym także studentów). Fledermaus szybko staje się miejscem kultowym, prócz najważniejszych przedstawicieli

⁷³⁵ Tamże, s. 307.

⁷³⁶ E. Hoffmann, *Kokoschka, Life and Work*, przekład własny, London 1947, s. 28.

⁷³⁷ S. Keegan, *The Eye of God. A life of Oskar Kokoschka*, dz. cyt., s. 15.

⁷³⁸ O. Kokoschka, *My life*, dz. cyt., s. 19.

⁷³⁹ S. Keegan, *The Eye of God. A life of Oskar Kokoschka*, dz. cyt., s. 28.

ówczesnej awangardy⁷⁴⁰ klub odwiedzają i prezentują się zebranej tam publiczności reprezentanci młodszego pokolenia. Pośród nich jest również Kokoschka, który, podczas jednego ze spotkań wystawia swoją opowiastkę *Das gesprenkelten Ei (Nakrapiane jajko)*⁷⁴¹.

Na przełomie 1908 i 1909 roku artysta bierze udział w pierwszych ważniejszych projektach. Do zorganizowanej w maju 1908 roku przez Gustava Klimta, Carla Molla (1861 – 1945), Alfreda Rollera (1864 – 1935) i Franza Čižeka (1865 – 1946) pod nazwą Kunstschau wystawy współczesnej sztuki austriackiej zostaje zaproszona również klasa Löfflera. Dwudziestodwuletniemu Kokoschce, który prezentuje na wystawie zbiór zróżnicowanych artefaktów nie udaje się uniknąć ostrej krytyki przede wszystkim ze strony Richarda Muthera (1860 – 1909)⁷⁴², niemniej jednak artysta odnosi wtedy też pierwsze sukcesy sprzedając kilka swoich prac, Klimt nazywa go natomiast „jednym z największych talentów młodej generacji”⁷⁴³.

Podczas realizacji projektów związanych z corocznym kontynuowaniem tradycji Kunstschau⁷⁴⁴, Kokoschka poznaje Adolfa Loosa, który staje się jego mentorem, mecenasem, a z czasem także przyjacielem. Po namowach ze strony Loosa Kokoschka opuszcza Wiener Werkstätte, aby stać się stałym bywalcem spotkań wiedeńskiej elity intelektualnej, która gromadzi się na przyjęciach organizowanych przez Hermanna i Eugenię Schwarzwaldów⁷⁴⁵.

Na początku 1910 roku Kokoschka wraz ze swoim nowym mentorem wyjeżdżają do Szwajcarii, gdzie w odwiedzanym przez nich sanatorium Oskar ma okazję do studiowania z natury pacjentów tamtejszego ośrodka. Wiosną 1910 roku przyjeżdża do Berlina, gdzie rozpoczyna pracę dla Herwartha Waldena (1878 – 1941), redaktora pisma

⁷⁴⁰ W Cabaret Fledermaus regularnie pojawiali się między innymi Hermann Bahr, Peter Altenberg, Fritz Wärndorfer, Egon Friedell czy Carl Hollitzer. W. Fischer, *Kokoschka's early work*, „Studio International” 1971 nr 929, s. 4.

⁷⁴¹ S. Keegan, *The Eye of God. A life of Oskar Kokoschka*, dz. cyt., s. 31.

⁷⁴² „Panie Kokoschka, pańskie projekty gobelinów są po prostu okropne; wesołe miasteczko na *Oktoberfest*, surowa sztuka indyjska, muzeum etnograficzne, Gauguin oszalał – tyle wiem”. R. Muther [w:] „Die Zeit” 1908, [za:] S. Keegan, *The Eye of God. A life of Oskar Kokoschka*, dz. cyt., s. 32.

⁷⁴³ Tamże, s. 33.

⁷⁴⁴ Podczas Kunstschau 1909 swoją premierę sceniczną mają teksty Kokoschki pt. *Morderca, nadzieja kobiet* (1907), *Sfinks* (1907) oraz *Strach na wróble* (1907).

⁷⁴⁵ M. Klivar, *Oskar Kokoschka*, przekład własny, Praha 2014, s. 4.

awangardowego „Der Sturm”. Przez niespełna rok – od października 1910 do września 1911 – Kokoschka pracuje jako współredaktor tego wydawnictwa. Na łamach pisma publikuje zarówno rysunki, prace graficzne, jak i teksty dramatyczne⁷⁴⁶. Dzięki zainteresowaniu jego twórczością ze strony mecenasa Karla Ernsta Osthaus (1874 – 1921), Kokoschka udaje się zorganizować swoją pierwszą indywidualną wystawę w Berlinie⁷⁴⁷, na której artysta pokazuje przede wszystkim portrety współpracowników „Der Sturm”. W pierwszej połowie 1911 roku Kokoschka wraca jednak do Wiednia, by w lutym wziąć udział w wystawie zorganizowanej przez stowarzyszenie Hagenbund⁷⁴⁸. W związku zaś z mnogością nieprzychylnych recenzji odnośnie prac pokazanych przez artystę na tej wystawie, Kokoschka ostentacyjnie rezygnuje z wystawiania swoich obrazów w tym mieście i doraźnie podejmuje się pracy na stanowisku nauczyciela rysunku w żeńskim gimnazjum Eugenie Schwanwald w Wiedniu⁷⁴⁹.

W 1912 roku dostaje pracę jako asystent w klasie rysunku w Kunstgewerbeschule, wystawia swoje prace w Kolonii, Berlinie, Budapeszcie oraz Wiedniu. Za pośrednictwem Carla Molla poznaje wdowę po Gustavie Mahlerze – Alnę Mahler (1879 – 1964), z którą nawiązuje romans trwający do roku 1914⁷⁵⁰. W grudniu tegoż roku Kokoschka podejmuje decyzję o swoim udziale w wojnie i zgłasza się na ochotnika do armii. Dzięki protekcji Loosa trafia do pułku dragonów, a w zakupie konia pomaga darowizna od Ludwiga Wittgensteina⁷⁵¹.

W styczniu 1915 roku Oskar rozpoczyna szkolenie wojskowe, które przerywa w czerwcu, by zgłosić się na front. W sierpniu na Ukrainie zostaje ciężko ranny pchnięciem bagnietem w płuco oraz strzałem w głowę. Ponownie zgłasza się na front w lipcu roku następnego i już w sierpniu doznaje kolejnych obrażeń. Po tym wydarzeniu dochodzi do siebie w Berlinie, gdzie udaje mu się zyskać pracownię. Wtedy też wraca do

⁷⁴⁶ Na łamach pisma ukazują się ilustrowany przez artystę pełny tekst jego dramatu *Morderca, nadzieja kobiet*. Zob. „Der Sturm. Wochenschrift für Kultur und die Künste”, 1910 nr 20.

⁷⁴⁷ Wystawa Kokoschki odbyła się pomiędzy 21 czerwca a 11 lipca 1910 roku w Galerie Paul Cassirer przy Victoriastraße w Berlinie. Na wystawie artysta pokazał 30 prac.

⁷⁴⁸ Wystawa pt. *Sonderausstellung Malerei und Plastik* została zorganizowana w Zedlitzhalle, Kokoschka pokazał na niej 25 obrazów, <https://www.oskar-kokoschka.ch/en/1020/1310/Spielende%20Kinder>, dostęp: 24.07.2023, 09:16.

⁷⁴⁹ *Oskar Kokoschka. Humanist und Rebel*, dz. cyt., s. 307.

⁷⁵⁰ Tamże, s. 308.

⁷⁵¹ Tamże.

malowania. Udaje mu się w tym czasie podpisać rentowny kontrakt z Paulem Cassirerem, który na jakiś czas uwalnia artystę od kłopotów finansowych⁷⁵².

W grudniu tego samego roku wyjeżdża do Drezna, ponieważ zostaje uznany za niezdolnego do odbywania dalszej służby wojskowej, liczy tym samym na posadę w Akademii Drezdeńskiej, której jednak natenczas nie otrzymuje. Początkowo mieszka w sanatorium, a następnie w jednym z drezdeńskich hoteli, gdzie zaprzyjaźnia się z grupą artystów, między innymi aktorami Kathe Richter i Ernstem Deutschem oraz pisarzami Walterem Hasencleverem i Iwarem von Lückenen⁷⁵³.

Na scenach w Dreźnie oraz Zurychu wystawiane są dramaty Kokoschki⁷⁵⁴, natomiast on sam we wrześniu 1917 roku udaje się do Szwecji na wystawę Międzynarodowego Kongresu Pokoju (także w celu leczenia urazu głowy) i tam nawiązuje kolejne znajomości, jakie umożliwiają mu sprzedaż prac⁷⁵⁵. Latem 1918 roku Kokoschka zostaje powołany do zarządu Secesji Berlińskiej, w listopadzie tego roku w Galerii Paul Cassirer odbywa się jego indywidualna wystawa, zostaje również opublikowana monografia autorstwa Paula Westheima dotycząca artysty⁷⁵⁶.

W maju 1919 roku berlińskie realizacje dramatów *Hiob* i *Krzew gorejący* autorstwa Kokoschki, wyreżyserowane przez Maxa Reinhardta wywołują skandal. W tym samym roku, dnia 18 sierpnia artysta zostaje mianowany wykładowcą Akademii Drezdeńskiej na siedem kolejnych lat, zyskuje zatem własną pracownię oraz zostaje honorowym członkiem Secesji Drezdeńskiej. W roku 1922 bierze udział w Biennale w Wenecji, natomiast we wrześniu 1923 otrzymuje dwuletni urlop na Akademii

⁷⁵² S. Keegan, *The Eye of God. A life of Oskar Kokoschka*, dz. cyt., s. 142. Kłopoty materialne są problemem, który stale powraca w życiorysie Kokoschki. Podpisany z Cassirerem kontrakt opiewał na kwotę 30 tysięcy marek rocznie plus nielimitowane wydatki osobiste w zamian za obrazy namalowane przez Kokoschkę w trakcie jego podróży po Europie. Tamże.

⁷⁵³ *Oskar Kokoschka. Humanist und Rebel*, dz. cyt., s. 309.

⁷⁵⁴ Na scenie Dada w Cabaret Voltaire w Zurychu z udziałem Hugo Balla i Tristana Tzary wystawiony zostaje dramat Kokoschki pt. *Hiob*, natomiast w Dreźnie oprócz *Hioba* w reżyserii samego artysty prezentowane są również *Morderca, nadzieja kobiet* oraz *Krzew gorejący* (1911). *Oskar Kokoschka. Humanist und Rebel*, dz. cyt., s. 309.

⁷⁵⁵ W Szwecji Kokoschka poznaje celebrytów, którzy zamawiają u niego portrety. Nawiązuje znajomość między innymi z pisarką Selmą Lagerlöf oraz Carin von Kantzow. *Oskar Kokoschka. Humanist und Rebel*, dz. cyt., s. 310.

⁷⁵⁶ Odnośnie wspomnianej monografii zob. Westheim P., *Oskar Kokoschka. Von Paul Westheim. Das Werk Kokoschkas in 62 Abbildungen*, Postdam und Berlin, 1918.

i wyjeżdża do Wiednia, gdzie udaje się w związku z ciężką chorobą ojca, który umiera zaledwie miesiąc po jego przyjeździe⁷⁵⁷.

Pomiędzy rokiem 1925 a 1927 Kokoschka wiele podróżuje, odwiedzając między innymi Francję, Hiszpanię, Portugalię, Holandię czy Wielką Brytanię, w tym okresie powstaje szereg pejzaży miejskich. W 1927 roku w czerwcu Kokoschka traci posadę wykładowcy na Akademii w Dreźnie, w tym samym czasie w Zurychu w Kunsthaus odbywa się największa do tej pory indywidualna wystawa artysty⁷⁵⁸.

Na lata 1928 – 1930 przypadają kolejne podróże Kokoschki, tym razem po Afryce Północnej, Bliskim Wschodzie, Grecji, Turcji oraz Europie Zachodniej. W 1930 roku artysta osiedla się na jakiś czas w Paryżu, gdzie w 1931 roku zalicza wystawę w Georges Petit Gallery, w tym samym roku ma miejsce także retrospektywa jego twórczości w Kunsthalle Mannheim. Lata bezpośrednio poprzedzające wojnę znów są dla Kokoschki okresem sporych kłopotów finansowych, nie znajduje on zbyt wielu kupców na swoje obrazy, a honorarium wynikające z kontraktu z galerią zostaje po samobójczej Cassirera obniżone przez jego następców. W połowie 1931 roku Kokoschka odwiedza Wiedeń, gdzie pozostaje aż do początku roku kolejnego, a jego prace ponownie zostają wtedy pokazane na weneckim Biennale⁷⁵⁹.

23 sierpnia 1933 roku umiera Adolf Loos, a Kokoschka na jakiś czas powraca do Wiednia, w którym władzę obejmuje Hitler. W lipcu roku następnego umiera matka artysty, a ten ostatecznie decyduje się opuścić Austrię. Zamierzając dostać się do Szanghaju przez Moskwę wyjeżdża najpierw do Pragi, w której ostatecznie pozostaje i tam też poznaje swoją przyszłą żonę Oldę Palkowską (1915 – 2004)⁷⁶⁰. W 1935 roku otrzymuje od prezydenta Czechosłowacji Tomasza Masaryka obywatelstwo czeskie i mocniej angażuje się działalność polityczną, wygłaszając między innymi wykłady przeciwko narodowemu socjalizmowi. W 1937 roku około 400 jego dzieł zostaje skonfiskowanych, a kilkanaście z nich zostaje pokazanych w Monachium na wystawie tzw. sztuki zdegenerowanej. W tym czasie Olda namawia Oskara do ucieczki za granicę, w związku z czym 18 października 1938 roku oboje wyjeżdżają do Londynu⁷⁶¹.

⁷⁵⁷ S. Keegan, *The Eye of God. A life of Oskar Kokoschka*, dz. cyt., s. 134.

⁷⁵⁸ *Oskar Kokoschka. Humanist und Rebel*, dz. cyt., s. 310, 311.

⁷⁵⁹ Tamże.

⁷⁶⁰ S. Keegan, *The Eye of God. A life of Oskar Kokoschka*, dz. cyt., s. 174-178.

⁷⁶¹ M. Klivar, *Oskar Kokoschka*, dz. cyt., s. 5.

Po przyjeździe do Wielkiej Brytanii Kokoschkowie osiedlają się w Szkocji, gdzie powstaje szereg nowych dzieł artysty. Pierwsze lata wojny są dla artysty okresem pierwszych sukcesów za oceanem, w 1940 roku odbywa się udana wystawa Kokoschki w Galerie St Etienne w Nowym Jorku, za nią przychodzą kolejne retrospektywy w Stanach Zjednoczonych⁷⁶².

W 1947 roku w Bazylei odbywa się pierwsza powojenna wystawa Kokoschki, kilka miesięcy później artysta wystawia obrazy w Zurychu oraz Amsterdamie. W 1948 roku odbywa się objazdowa wystawa Kokoschki po Stanach Zjednoczonych, a na Biennale w Wenecji pokazanych zostaje szesnaście jego obrazów. Pomimo zabiegów ze strony władz austriackich, starających się namówić artystę do powrotu do ojczyzny, Kokoschka decyduje się osiąść poza jej granicami i 1 listopada 1951 roku wraz z żoną kupują ziemię w Villeneuve nad Jeziorem Genewskim⁷⁶³.

Od roku 1953 Kokoschka związany jest z Międzynarodową Akademią Letnią, podczas której prowadzi kurs „szkoły widzenia” – nieprzerwanie aż do roku 1963. W roku 1956 artysta zostaje odznaczony Orderem *Pour le Merite*, zostaje również honorowym obywatelem rodzinnego miasta Pöchlarn. Wystawy malarza odbywają się w Bremie, Pradze oraz Chicago. Rok 1957 przynosi największą do tej pory retrospektywną wystawę Kokoschki, który w wiedeńskim Künstlerhaus pokazuje wtedy 682 prace, w 1962 roku odbywa się natomiast retrospektywa Kokoschki w Tate Gallery. Pomędzy rokiem 1967 a 1972 artysta stale podróżuje po Bałkanach, Afryce Północnej i Stanach Zjednoczonych, jest to również okres jego wzmożonej aktywności pisarskiej⁷⁶⁴.

Ostatnie kilka lat życia Kokoschki upływają pod znakiem walki z pogarszającym się wzrokiem, a także ogólnym stanem zdrowia malarza. Pomimo to, artysta nie rezygnuje z pracy twórczej, czego efektem są liczne wystawy oraz publikacje, związane z działalnością Kokoschki na polu literatury⁷⁶⁵. W 1974 roku artysta otrzymuje honorowe obywatelstwo Austrii, które ostatecznie ponownie przyjmuje w roku następnym.

⁷⁶² Oskar Kokoschka. *Humanist und Rebel*, dz. cyt., s. 312.

⁷⁶³ M. Klivar, *Oskar Kokoschka*, dz. cyt., s. 5.

⁷⁶⁴ S. Keegan, *The Eye of God. A life of Oskar Kokoschka*, dz. cyt., s. 250.

⁷⁶⁵ Oskar Kokoschka. *Humanist und Rebel*, dz. cyt., s. 312, 313. Ukazują się między innymi opowiadania Kokoschki pt. *Ślady na ruchomych piaskach* (1956), w latach 1973 – 1976 publikowane są również jego pod redakcją Heinza Spielmana. M. Klivar, *Oskar Kokoschka*, dz. cyt., s. 13.

Przeżywszy prawie 94 lata, artysta umiera w wyniku udaru mózgu w Montreux 22 lutego 1980 roku, zostaje pochowany na cmentarzu w Clarens nieopodal Montreux⁷⁶⁶.

⁷⁶⁶ S. Keegan, *The Eye of God. A life of Oskar Kokoschka*, dz. cyt., s. 269.

4.2 *Moje nieokiełznane ciało*⁷⁶⁷ – ciało jako medium w twórczości Oskara Kokoschki

„Osoba to nie martwa natura, nawet martwa osoba nią nie jest”⁷⁶⁸.

Oskar Kokoschka

„Naprawdę sobą jesteśmy tylko wówczas, gdy stoimy sam na sam z sobą i nie utożsamiamy się z niczym innym, nawet z naszą wyjątkowością”⁷⁶⁹ – oświadcza Emil Cioran. Wychodzące w jakimś sensie z tych nihilistycznych pobudek zmierzających do niemalże mistycznego samopoznania ekspresjonistyczne działania twórcze, odtwarzają równocześnie wyraźne stylistyczne cięcia, zdające określać się właśnie na zasadzie degradacji do poziomu tego pierwotnego doświadczenia. Reprezentują one bowiem zwykle skrajne podejście do realizowanych tematów, rezygnując przy tym z wszelkiej uległości względem rozbuchanych społecznych ambicji modelek i modeli⁷⁷⁰.

Ta zasadnicza dyferencja w zakresie szablonej stylistyki przez lata utrwalanej w świadomości wizualnej mieszkańców habsburskiego cesarstwa, będąca przyczynkiem dla analizy, a zarazem umotywowania wskazywanych przeze mnie przemian kulturowych, zachodzących na tym obszarze począwszy od schyłku XIX wieku, w twórczości Oskara Kokoschki ujawnia się już na bardzo wczesnym etapie jej rozwoju.

Jeszcze w trakcie studiów artysty w wiedeńskiej Szkole Rzemiosł, dochodzi do głosu pragnienie Kokoschki podążania własną ścieżką, wytyczoną przez aurę miarowego postępu – „uchwycenie różnych ruchów i skrętów ciała w akcji naprawdę mnie stymulowało, w przeciwieństwie do nudnych zadań akademickich”⁷⁷¹ – napisze artysta.

Stanowiące zasobne źródło dla tego demotywowującego formalizmu hasła takie jak harmonia, symetria czy obiektywizm, Kokoschka zasadniczo odrzuca między innymi

⁷⁶⁷ O. Kokoschka, *Die Träumenden Knaben*, Wiedeń – Monachium, 1907, [za:] S. Keegan, *The Eye of God. A life of Oskar Kokoschka*, dz. cyt., s. 29.

⁷⁶⁸ O. Kokoschka, [w:] *Oskar Kokoschka. Humanist und Rebel*, dz. cyt., s. 286.

⁷⁶⁹ E. Cioran, *Upadek w czas*, dz. cyt., s. 6.

⁷⁷⁰ J. Kallir, *Patronage and Portraiture in the World of Egon Schiele*, [w:] *Egon Schiele. Portraits*, dz. cyt., s. 71.

⁷⁷¹ O. Kokoschka, [w:] L. Golscheider, *Kokoschka*, przekład własny, Oxford 1963, s. 10.

w zestawie litografii, wykonanym dla napisanego przez siebie poematu *Śniący chłopcy* (*Die träumenden Knaben*, 1907 – 1908). [Il. 152, Il. 153 i Il. 154].



Il. 152

**O. Kokoschka, *Śniący chłopcy*, 1907 – 1908;
litografia na papierze, 29.5 × 24.1 cm,
Scottish National Gallery of Modern Art,
Edynburg, Wielka Brytania**

Odtwarzające ekwiwalent drzeworytniczej toporności form ilustracje, ukazują chimeryczne światy oparte o wielopłaszczyznowe przestrzenie, które artysta swobodnie przekształca w fuzję wirujących kształtów. Żywiolowa, bazująca na kontrastach wręcz drgających od podstawowych barw kolorystyka całości, promieniuje wewnętrzną dynamiką stale nabierającą mocy, niejako wbrew naczelnej dyspozycji habsburskiego systemu, aby charakter wszelkiej działalności „dopasować do istniejącego schematu, nie pobudzać (...) energii, lecz dyscyplinować ją lub niwelować”⁷⁷².

Choć łatwo w tych wczesnych pracach Kokoschki dostrzec wzorce obrazowania tkwiące jeszcze w języku wizualnym secesyjnej frakcji, której przedstawiciele usiłują niejako unieruchomić czas w permanentnej geometrii, to zdaje się tymi kompozycjami młodego Austriaka rządzić pewna instynktowna, odśrodkowa siła, która wyrzuca je poza ramy prostej klasyfikacji.

Uwaga ta zyskuje na znaczeniu szczególnie w aspekcie zawartego w dziele Kokoschki obrazu cielesności, która poddana w obrębie tej twórczości znaczącym uproszczeniom, a także dość swobodnej deformacji, traci też wyraźne granice w zakresie identyfikacji płci. Przez to niejasność i zarazem amorficzność prezentowanej na

⁷⁷² S. Zweig, *Świat wczorajszy. Wspomnienia pewnego Europejczyka*, dz. cyt., s. 45.

litografiach irracjonalnej erotyki, zdecydowanie zdaje się uderzać swoją bezpośredniością w ceremonialne gusta.

Ta dwuznaczna somatyka prac Kokoschki staje naprzeciw zwłaszcza tym ówczesnym tendencjom, w których wyraźny podział płci pozostaje bezdyskusyjną siłą aranżującą cywilizacyjne struktury, w których trwający właśnie proces emancypacji kobiety z tego pasywnego dla niej modelu, napawa niepokojem przyzwyczajone do takiego modelu funkcjonowania spetryfikowane kręgi⁷⁷³.



Il. 153

O. Kokoschka, *Śniący chłopcy*, 1907 – 1908; litografia na papierze, kolekcja prywatna



Il. 154

O. Kokoschka, *Śniący chłopcy – Żaglowiec*, 1907 – 1908; litografia na papierze, Museum of Modern Art (MoMA), Nowy Jork, Stany Zjednoczone

Wskazana przez artystę w cytowanym w poprzednich akapitach fragmencie idea akcji, będąca obiektywizacją awangardowego pragnienia ruchu i wielopłaszczyznowej zmiany w zakresie twórczości artystycznej, znajduje swoje wyraźne odzwierciedlenie w zabiegach stosowanych przez Kokoschkę w jego wczesnych, niewielkich aktach wykonanych na papierze.

⁷⁷³ O niepokojach zdominowanego dotychczas przez mężczyzn społeczeństwa, związanych w dużej mierze z rysującą się pod koniec XIX wieku widoczną zmianą statusu kobiety w swoim zbiorze esejów pisze między innymi Ewa Kuryluk. E. Kuryluk, *Wiedeńska apokalipsa: eseje o kulturze austriackiej XX wieku*, dz. cyt., s. 22.

Rysunki oraz akwarele artysty takie jak *Stojąca naga dziewczynka* (1907) [II. 156] *Akt odwrócony plecami* (1907) [II. 157], *Dziewczynka z żółtą wstążką* (1908 – 1909) [II. 158] czy *Tak zwany Sabaudczyk* (1913) [II. 159], charakteryzuje bowiem przede wszystkim nasiloną, cierpką konturowość, w tej często rozedrganej linii gubiąca wszelkiej ślady idealizacji.



II. 155

O. Kokoschka, *Etiuda*, 1907; kredka na papierze

Przedstawiane przez Kokoschkę androgeniczne postacie pozbawione są jędrnych, wystudiuowanych krągłości, a w ich wychudzonych, nad wyraz kanciastych i bladych ciałach próżno szukać oznak dziecięcego wigoru.



II. 156

O. Kokoschka, *Stojąca naga dziewczynka*,
1907

II. 157

O. Kokoschka, *Akt odwrócony plecami*,
1907

Analogicznie do uwag poczynionych w poprzednim rozdziale, dotyczących zarówno ambiwalencji tematyki, jak i sugestywnych jakości formalnych ewokujących dyskusję na temat społecznych dysfunkcji w cesarstwie austriackim, również te próby Kokoschki można interpretować w podobnym kluczu, podkreślając ich konfrontacyjny charakter.

Choć z uwagi na czas i okoliczności ich powstania (znacząco jeszcze w orbicie bezpośrednich wpływów uczelni), można by się chyba w tego typu przedstawieniach doszukiwać także sugestii pewnych symptomów martwoty nastawionego na posągową idealizację systemu nauczania, w ramach których artysta równocześnie stara się zdynamizować zastaną rzeczywistość ekspresyjnym gestem, wprawiającym w dezintegracyjny ruch cielesną materię.

Tę wychodzącą z ciała, a zarazem sugestywnie je kształtującą metodę twórczą, z powodzeniem Kokoschka wykorzystuje również w większych, olejnych pracach, które dzięki rozleglejszej płaszczyźnie nieograniczającej kreacyjnej swobody, stają się pretekstem do wprowadzania przez artystę śmiałych innowacji formalnych, ostatecznie przesądzających o jego przynależności do prekursorskiego ruchu.



II. 158

O. Kokoschka, *Dziewczynka z żółtą wstążką*, 1908 – 1909; ołówek na papierze, 31.1 × 44.5 cm, kolekcja prywatna

II. 159

O. Kokoschka, *Tak zwany Sabaudczyk*, 1913

Przykładem tej właśnie taktyki może być wykonany przez artystę, pochodzący z 1912 roku *Podwójny akt: dwie kobiety* [II. 160], utrzymany w bujnej kolorystyce z przewagą róży, błękitów, pomarańczy oraz żółcieni. Deklaracja swoistej aktualizacji środków twórczego wyrazu zintensyfikowana została tutaj w umieszczonej centralnie, splecionej kompozycji ciał tytułowych kobiet. Ich struktura, składająca się ze swobodnie nakładanych na siebie, klarownych plam koloru, determinuje wysoce doznaniowy odbiór całości dzieła, pulsujący ze zdeformowanych ciał, rozplywających się w równie zdefragmentowanej płaszczyźnie tła.

Widoczne w zaproponowanych przez artystę aktach samorzutne przesunięcia w dużej mierze lekceważące zasady proporcji, warunkują elastyczność korpusów postaci pozbawionych tym samym wyraźnej podstawy czy szkieletu, wskazując na w pewnym sensie skompresowany w ramach tej pracy metaforyczny zaczyn przemian, w ekspresyjnie wibrującym języku malarskim poszukujący dopiero co kształtującego się nowego fundamentu⁷⁷⁴.

W wykreowanej w wysoce autonomicznym geście malarskim Kokoschki rozgorączkowanej atmosferze przedstawienia, impresjonistycznie wrazeniowa, kubistycznie pokawałkowana, a zarazem niejako prefuturystyczna wizja klasycznego w istocie tematu aktu, odzwierciedla dynamizm napierającej nowej ery. W nim zdaje się

⁷⁷⁴ Na warstwę wizualną tej pracy Kokoschki zdaje się składać konglomerat szeregu inspiracji, zaczerpniętych z dochodzących ówczesnie do głosu w Europie nurtów awangardowych. Do najistotniejszych wpływów „z zewnątrz”, oddziałujących na wiedeńską młodą generację badacze (m. in. J. Kallir, A. Comini) zwykli zaliczać impresjonistów, postimpresjonistów oraz malarstwo skandynawskie. W katalogu Kunstschau z 1909 (edycja międzynarodowa) odnajdujemy takie nazwiska jak Van Gogh, Matisse, Bonnard, Munch czy Gauguin. Portfolio wpływów Kokoschki wydaje się być tutaj poszerzone dzięki licznym podróżom (także kontaktom z Berlinem). Obserwując chociażby omawianą pracę można z dużym prawdopodobieństwem przypuszczać, że artysta w początkach swojej kariery zetknął się bliżej z twórczością kubistów oraz futurystów. Zob. *Katalog der Internationalen Kunstschau Wien 1909*, [na:] https://digitale-bibliothek.belvedere.at/viewer/image/1528102768045/37/LOG_0020/, dostęp: 23.08.2024, 06:45.

dochodzić do głosu zwłaszcza Bergsonowski opór wobec bierności materii⁷⁷⁵, który deprecjonuje modelowy hieratyzm historyzujących kompozycji.

Wystarczy porównać chociażby prace wykonane w podobnym czasie przez Kokoschkę i ściśle powiązanego ze środowiskiem Wiener Werkstätte Kolomana Mosera, aby w tych operujących aktem, prostych figuracjach uchwycić specyfikę wychodzącego bez porównania dalej aniżeli ogólnikowa modernizacja praktyki akademickiej, odwrotu Kokoschki od wyposażonych w cielesne normatywy stypizowanych ujęć.



II. 160

O. Kokoschka, *Podwójny akt: dwie kobiety*, 1912

Z jednej strony więc *Kłęcząca kobieta* (1914) [II. 161] autorstwa Mosera, w skrupulatnie zarysowanych miękką kreską krągłościach ciała modelki, poniekąd nadal realizuje imperatyw od-klasycystycznej doskonałości, zachowując nieco ćwiczebny, a przez to także zachowawczy charakter. Na biegunie przeciwnym do tego pasywnego w jakimś sensie stanowiska, umieszcza Kokoschka swoje rudymenarnie aktywne poszukiwanie formy, jakie wsączone chociażby w *Siedzący akt kobiecy* (1913) [II. 162] przy wykorzystaniu wzorcowego niejako motywu ciała, sygnalizuje zasadniczy brak

⁷⁷⁵ Por. *Słownik filozofii pod redakcją Adama Aduszkiewicza*, dz. cyt., hasło: *Henri Bergson*, s. 72.

ustępstw młodego malarza względem opisowego i statycznego języka malarskiego, co jasno wyrażają sugestywnie rysujące dosadny korpus modelki pociągnięcia.

Il. 161

K. Moser, *Kłęcząca kobieta*, 1914; tusz na papierze,

21 × 28.5 cm

Il. 162

O. Kokoschka, *Siedzący akt kobiecy*



W tym czasie artyście zdaje się również udzielać naznaczona swobodnym, religijno-mistycznym synkretyzmem atmosfera twórczego fermentu opanowująca Wiedeń, której naznaczony kultem indywidualizmu nietzscheański poniekąd ton, rezonuje na wyobraźnię pragnących ucieczki od systemowych ograniczeń awangardowych twórców. Pośród nich, natchnieni wizją przemiany świata ekspresjoniści „jako nowi święci nowej religii”⁷⁷⁶, realizują swój projekt z wykorzystaniem dobrze znanych formuł zaczerpniętych z ikonografii chrześcijańskiej, których zwykle gotycki rodowód, a przy tym kontemplacyjny charakter podkreślają głębokie, natchnione wręcz zaangażowanie w propagowanie nowych ideałów⁷⁷⁷.

Właściwa zaś zwłaszcza dla średniowiecznej sztuki kręgu niemieckiego, niekiedy nad wyraz naturalistyczna forma wypowiedzi, szczególnie w kontekście reprezentacji

⁷⁷⁶ J. L. Gaillemin, *Egon Schiele. The Egoist*, dz. cyt., s. 44.

⁷⁷⁷ O swoistej „pobożności” artystów awangardowych związanych z nurtem ekspresjonizmu, jaka wyrażała się niejednokrotnie poprzez odwołania do sztuki dawnej (średniowiecznej, prymitywnej), a w ich rozumieniu lepszej, bo żywej przez swój tradycyjny i zarazem prostolinijny charakter, pisał w swoim opracowaniu między innymi Ashley Bassie. Por. przypis nr 807.

motywu ciała w twórczości Kokoschki znajduje swoją jaskrawą kontynuację, która wyraźnie przetworzona przez artystę na poziomie ikonograficznym, dostarcza nowych treści odpowiadających współczesnym mu realiom.

Ta stanowiąca kwintesencję charakterystycznego dla ekspresjonizmu „zwrotu w kierunku tego, co niepokojąco dzikie oraz demoniczne”⁷⁷⁸ praca, w aspekcie formalnym zbudowana została na kontrastach odzwierciedlających zdecydowanie kontrowersyjne sensy jakie emituje.

Jak wskazuje w swojej publikacji Donata Kaman, głównym motywem utworu Kokoschki jest wszczęta na kanwie swoistej inwersji ról dokonującej się w ówczesnym społeczeństwie walka płci, a meritum tej doposażonej przez freudowską analizę próby sił stanowi instynktowna, pożądliva energia seksualna⁷⁷⁹, w plakacie wykonanym przez artystę ucieleśniona w figurach o wypaczonej fizjonomii.

Narastająca z czasem ostrość wskazanego wyżej konfliktu, którą odnotowuje w swojej publikacji Ewa Kuryluk⁷⁸⁰, wydaje się przekładać na obserwowany w ramach przedstawienia wizualnie brutalny akt, w którym Kokoschka sugerując w tytule scenę oplakiwania, wbrew tej intuicji odwołuje się raczej do mrocznych wizji Goi i jego *Saturna pożerającego własne dzieci* (1819 – 1823) [Il. 164], wprowadzając klimat właściwy dla swoich prowokacyjnych zamierzeń. Centrum pracy stanowi tu upozowana w kompozycję przypominającą piętę para figur, w której dominuje trupioblada, upiorna postać z twarzą ustawioną bezpośrednio na osi pionowej przedstawienia. Na bazie trwającego ówczesnie zjawiska fluktuacji ról, dość swobodnie potraktowane przez artystę różnicowanie cech charakterystycznych modeli powoduje, iż możemy się w niej tylko domyślać postaci kobiecej, o twarzy i ciele naznaczonych patologiczną tentacją, nadającej im karykaturalnego wręcz rysu.

Ta wyłaniająca się z okalającej ją czerni włosów istota podtrzymuje zapewne ciało mężczyzny, jakie zostało tu niejako zredukowane do sztuki mięsa i zachowuje się niczym fragment *Rozplatanego wołu* (1655) [Il. 165] autorstwa Rembrandta, w bolesnym objęciu bez szans poddając się tej „kobiecie-demonowi”⁷⁸¹. Dominująca w obrębie figury czerwień wzmaga monstrialność sceny zaproponowanej przez Kokoschkę, dając

⁷⁷⁸ E. Kuryluk, *Wiedeńska apokalipsa: eseje o kulturze austriackiej XX wieku*, s. 23.

⁷⁷⁹ D. Kaman, *Theater der Maler in Deutschland und Polen*, Münster 2001, s. 93-111.

⁷⁸⁰ E. Kuryluk, *Wiedeńska apokalipsa: eseje o kulturze austriackiej XX wieku*, s. 22.

⁷⁸¹ Tamże.

jednocześnie głęboki wgląd w paranoidalny charakter funkcjonujących w ówczesnej świadomości mizoginistycznie nacechowanych wyobrażeń.



Il. 163

O. Kokoschka, *Pieta*, 1909; Museum of Modern Art (MoMA), Nowy Jork, Stany Zjednoczone

Ten skądinąd w dużej mierze typowy dla twórczości Kokoschki temat emanującej pustoszącą jaźń pasją współzależności mężczyzny i kobiety, który ujawnia się w pracach malarza na wielu etapach jego kariery, rozwija się zatem bezpośrednio w epoce sprzyjającej wyuzdanej seksualnej grze⁷⁸². Oparty zaś głównie na motywie kobiecego ciała dominujący ją klimat perwersyjnego erotyzmu, dla niepoznaki zostaje osłonięty swego rodzaju asekuracyjnym woalem dekoracyjności opisującego go entourage`u, jak bowiem zauważa Alain Corbin:

„Eksponowana nagość findesieclowych «bożków perwersyjności» (...) dzięki białości, eksponowane, pełzające, wyginające się na tle liści, splecione z kwiatami i roślinami, łączone z węzami czy tygrysami (...) w najwyższym stopniu potęgowały erotyczną moc oddziaływania»⁷⁸³.

⁷⁸² Tamże, s. 24.

⁷⁸³ A. Corbin, *Spotykanie się ciał*, [w:] *Historia ciała. Tom 2: Od rewolucji do I wojny światowej*, dz. cyt., s. 160.



Il. 164

F. Goya, *Saturn pożerający własne dzieci*, 1819 – 1823; olej na płótnie, 83 × 146 cm, Museo del Prado, Madryt, Hiszpania

Il. 165

Rembrandt, *Rozpłatany wół*, 1655; olej na desce, 51.7 × 73.3 cm, Luwr, Paryż, Francja

To natomiast, co świadczy w tym kontekście o zasadniczej oryginalności Kokoschki i równocześnie staje się przyczyną tym większego bojkotu jego artystycznych poczynań przez reakcyjną część wiedeńskiego społeczeństwa, to wykorzystanie frywolnej, nasyconej erotyzmem aury końca wieku do wyraźnego zakomunikowania wynikającego z tej tendencji dokumentnego wynaturzenia.

Odbijający się na cielesnych wizerunkach tworzonych przez Kokoschkę ekstatyczny popęd okazuje się bowiem niejako trawiącym organizm od środka wirusem, co artysta dobitnie zaznacza *ad verbum* odzierając figury malowanych przez siebie postaci z egzaltowanej powierzchowności. Ciała swoich modeli artysta jakoby skalpuje do mięsa, a gęstość stosowanych przez niego impastów oddziałuje na zmysły, *implicite* obnażając trzewia bohaterów jego dzieł.

Ową swego rodzaju patroszącą czy torsyjną inklinację przyjmuje między innymi pochodzące z 1915 roku płótno artysty zatytułowane *Poganie* [Il. 166], obrazujące dwie leżące i obejmujące się postacie, które zostały przedstawione w akcie.

„(...) tylko w kilku sytuacjach towarzyskich dorośli ludzie w pełni angażują się we wzajemne obejmowanie się. (...) Jest to również erotyczna gra wstępna – gdy jedna z osób obejmuje drugą w akcie miłości i/lub pożądania”⁷⁸⁴ – pisze Desmond Morris, eksplorując ewolucję tej pozy w dziejach sztuki.



II. 166

O. Kokoschka, *Poganie*, 1915

Przyjmująca nieco aluzyjny charakter już w zakresie samego tytułu praca Kokoschki, której głównym tematem zdaje się być właśnie moment miłosnego zbliżenia, niewiele ma jednak z wystudiowanej, opływającej gładkimi krągłościami, sensualnej namiętności, a sam erotyzm sceny poddany został tutaj gruntownej dekonstrukcji. Dosłownie rozlewające się na płótnie postacie, zdają się za wszelką cenę podejmować wysiłek fizycznego kontaktu, co sugeruje zwłaszcza relacja nawiązywana pomiędzy nimi poprzez kontakt wzrokowy. Jednocześnie w jakimś sensie uniemożliwia im osiągnięcie spełnienia właśnie ich cielesna struktura, która pozbawiona spoistości rozpada się, implikując stadium rozkładu.

W bardzo podobnym tonie utrzymane jest także nieco późniejsze dzieło artysty opatrzone tytułem *Kochankowie z kotem* (1917) [II. 167], jakie nawiązując (zwłaszcza w ujęciach twarzy modeli) do mrocznych malowideł autorstwa Francisca Goi, potęguje wrażenie niszczycielskiej mocy popędów oddziałujących na zewnętrzne jakości ciała.

⁷⁸⁴ D. Morris, *Mowa ciała w sztuce. Pozy i gesty*, dz. cyt., s. 252.

Najpełniej jednak marne konsekwencje masowej apoteozy erotycznych przygód, mającej stanowić antidotum na ogarniający społeczeństwo przełomu wieków kryzys wartości⁷⁸⁵, Kokoschka zdaje się ilustrować w pracy (zawierającej autoportret artysty) pod tytułem *Naręczona wiatru* (1914) [Il. 168 i Il. 169], jaką on sam nazwał „majstersztykiem wszystkich ekspresjonistycznych wysiłków”⁷⁸⁶.



Il. 167

O. Kokoschka, *Kochankowie z kotem*, 1917; olej na płótnie, 130.5

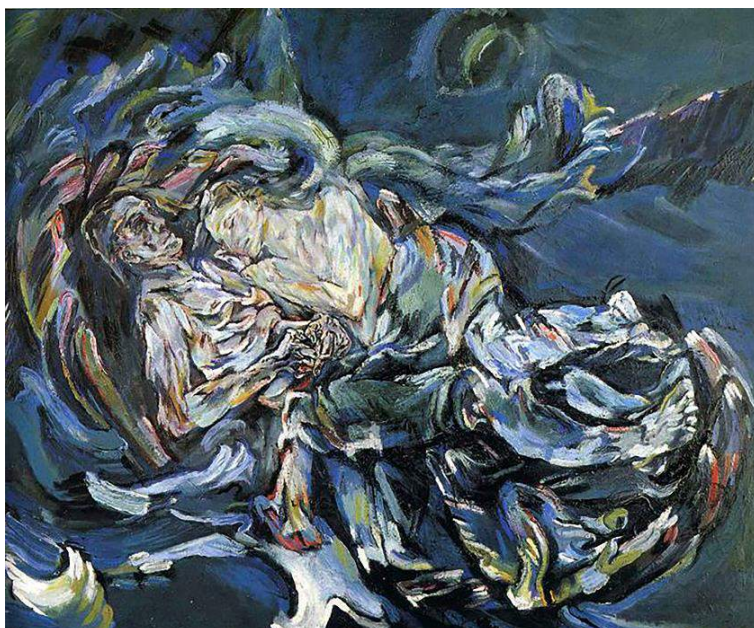
× 93.5 cm, Kunsthaus Zürich, Zurych, Szwajcaria

W swej istocie mroczna (w paletce kolorystycznej dominują granaty, zielenie oraz czerń) i poniekąd funeralna wizja, jak wskazują niektórzy badacze⁷⁸⁷ miała obrazować fatalną w skutki (głównie dla artysty) finalizację romansu Kokoschki z Alną Mahler. Faktycznie, cięży owe płótno w kierunku pewnego ekstremum, co zdaje się sugerować przede wszystkim zaproponowana przez malarza, wirująca w rozpadlinach ekspresyjnego tła kompozycja ciał, przywołująca na myśl bezpośrednio skojarzenie ze śmiertelnym łóżem.

⁷⁸⁵ E. Kuryluk, *Wiedeńska apokalipsa: eseje o kulturze austriackiej XX wieku*, s. 24.

⁷⁸⁶ O. Kokoschka, [w:] A. Bassie, *Ekspresjonizm*, dz. cyt., s. 242.

⁷⁸⁷ Do interpretacji pracy w kontekście relacji Kokoschki z Alną przychylają się między innymi Frank Whitford Susan Keegan czy Rudolf Leopold.



II. 168

O. Kokoschka, *Naręczona wiatru*, 1914; olej na płótnie, 180 × 220 cm, Kunstmuseum Basel, Bazylea, Szwajcaria

Na nim spoczywają zaś nagie, rachityczne ciała kochanków, na powierzchni których artysta żywymi pociągnięciami pędzla skrupulatnie zaznaczył ścięgna, spod cienkiej warstwy przezroczystej prawie skóry przebijają natomiast kości. Przesadnie uwydatnionym żebróm modela oraz zapadającej się jego klatce piersiowej wtóruje przeraźliwa bladość skóry, jaka przełamana ciemnymi tonami błękitów, a gdzieś tam także czerwieni intensyfikuje turpistyczny charakter przedstawienia. Ten, wprowadzony zwłaszcza przez spoczywające na zeszywniałym korpusie złożone dłonie modela, uzupełnia jego posiniąłą, skamieniałą twarz, w sytuacji pożegnania mimo wszystko wyrażająca przytomność – w odróżnieniu od śpiącej i nieobecnej kobiety, jako metafory „bezzgranicznego egoizmu w stosunkach”⁷⁸⁸.

Niekiedy jednak ten powodowany ogólną dekadencją omawianego okresu egocentryzm, stać się mógł również bramą do kariery. Piotr Szarota w swojej publikacji zatytułowanej *Wiedeń 1913*, dokonując kompleksowej rewizji artystycznych debiutów tamtego czasu orzeka, iż w kulturalnej stolicy cesarstwa najpewniejszym „sposobem na sukces miały być portrety znanych ludzi”⁷⁸⁹.

⁷⁸⁸ E. Kuryluk, *Wiedeńska apokalipsa: eseje o kulturze austriackiej XX wieku*, s. 22.

⁷⁸⁹ P. Szarota, *Wiedeń 1913*, dz. cyt., s. 51.



II. 169

O. Kokoschka, *Naręczona wiatru* (fragment)

W ten transakcyjny schemat promocji twórczości wpisuje się również Kokoschka, o czym zdecydowanie świadczy po pierwsze *gros* opublikowanych w „Der Sturm” prac rysunkowych artysty przedstawiających głównie współpracowników tego czasopisma⁷⁹⁰, a także realizująca temat portretu spora liczba prac olejnych⁷⁹¹ wykonanych na zlecenie przedstawicieli wiedeńskiej socjety przede wszystkim dzięki protektoratowi Loosa.

Artysta prezentuje przy tym znacząco odbiegający od przyjętych standardów styl portretowania, jaki jaskrawo wymykając się wszelkim dotychczas znanym i aprobowanym schematom interpretacyjnym, ze swoim odważnym gestem malarskim staje się z czasem sygnaturą malarza (*Portret Adolfa Loosa*, 1909; [Il. 170] *Portret Hansa Tietze i Erics Tietze-Conrat*, 1909; *Portret Antona von Weberna*, 1914 [Il. 171]).

⁷⁹⁰ Właśnie część z tych prac prezentowana jest na pierwszej berlińskiej, indywidualnej wystawie Kokoschki. Por. przypis nr 747.

⁷⁹¹ *Portret Petera Altenberga* (1909), *Portret Felixa Albrechta Harty* (1909), *Portret Ojca Hirscha* (1909), *Portret Alfreda Kerra* (1910), *Portret Adolfa Loosa* (1910), *Portret Herwartha Waldena* (1910), *Portret Williama Wauera* (1910), *Portret Petera Bauma* (1910), *Portret Richarda Dehmela* (1910), *Portret Karla Etlingera* (1911), *Portret Pani Karpeles* (1911), *Portret Hjalmara Ennehjelma* (1911), *Portret Egona Wellesza* (1911), *Portret Franza Hauera* (1913), *Portret Carla Molla* (1913), *Portret Yvette Guilbert* (1913), *Portret Alberta Ehrensteina* (1914), *Portret Antona von Weberna* (1914), *Portret Emila Löwenbacha* (1914), *Herman Essig* (1916) czy *Portret Hermana Schwarzwalda* (1916).



Il. 170

O. Kokoschka, *Portret Adolfa Loosa*, 1909; olej na płótnie, 91 × 74 cm, Schloss Charlottenburg, Berlin, Niemcy

„Efekt jaki Kokoschka osiąga w swoich obrazach, nie jest tym, który prowadzi do upiększenia osób mu pozujących: inny cel jest osiągany innymi środkami”⁷⁹² – pisze Peter Vergo, wyznaczając pole dla treściowej syntezy opracowań portretowych obecnych w twórczości artysty.

Będące ewokacją ambicji do penetrowania psychiki zarówno społeczeństwa, jak i poszczególnych jednostek zamieszkujących Monarchię⁷⁹³ działania twórcze zwłaszcza tego następującego po Secesji pokolenia malarzy, w tym akurat zakresie swój najpełniejszy wyraz zdają się znajdować w osobliwych wizerunkach malowanych właśnie przez Kokoschkę, który poprzez zamaszysty, ale przy tym bezbłędny gest wręcz zagarnia do swoich przedstawień cały bagaż emocjonalny, towarzyszący pozującym mu modelkom czy modelom.

W tym kontekście Miroslav Klivar za Wernerem Haftmannem określa styl malarza jako „dramatyczny impresjonizm”⁷⁹⁴, podkreślając wagę procesu twórczego Kokoschki rozumianego jako odczytywanie, a następnie rejestrowanie

⁷⁹² P. Vergo, *Art in Vienna 1898 – 1918*, przekład własny, s. 172, [za:] S. Keegan, *The Eye of God. A life of Oskar Kokoschka*, dz. cyt., s. 51.

⁷⁹³ A. Comini, *Egon Schiele: Redefining Portraiture in the Age of Angst*, [w:] *Egon Schiele. Portraits*, dz. cyt., s. 19.

⁷⁹⁴ M. Klivar, *Oskar Kokoschka*, dz. cyt., s. 11.

„(...) symboli energii duchowej. Czasami w chorobliwych wyobrażeniach, często skondensowanych i przemieszczonych w libidalnych znaczeniach wyłaniających się z podświadomości, niejasno odczuwanych lub tłumionych emocjach”⁷⁹⁵.



Il. 171

O. Kokoschka, *Portret Antona von Weberna*, 1914

Stosunkowo łatwo wyłuskać z tej wypowiedzi badacza, podbudowane związanym z początkiem nowego wieku triumfem psychoanalizy twierdzenie, wskazujące na zdecydowanie freudowski rodowód podejścia artysty do realizowanych w tym czasie zleceń portretowych. Jednak jak wskazuje Comini, z początkiem dwudziestego stulecia wiąże się również data publikacji dzieła autorstwa Ernsta Macha, zatytułowanego *Analiza wrażeń* (1902), w której to nad wyraz wówczas popularnej książce autor pochyla się nad naturą rzeczywistości, sprowadzając ją wyłącznie do kombinacji nietrwałych bodźców zmysłowych⁷⁹⁶.

Kondensacja tych wpływów, warunkująca emocjonalną potrzebę odnalezienia względnie integralnego punktu oparcia dla wysoce labilnej świadomości, w związku z niemożnością jej zrealizowania w boleśnie chylącym się ku upadkowi imperium, zdaje się w dużej mierze przekładać na kształtujący się w epicentrum tych przemian, nasycony

⁷⁹⁵ Tamże, s. 12.

⁷⁹⁶ A. Comini, *Egon Schiele: Redefining Portraiture in the Age of Angst*, [w:] *Egon Schiele. Portraits*, dz. cyt., s. 19.

ekspresją język malarski Kokoschki, jaki operując niebywałą siłą wyrazu formalnie staje się zaprzeczeniem wszelkiej stałości oraz ładu.

„Nikt nie może stanąć przed jego obrazami, nie dostrzegając od razu, że ludzie, których przedstawia, wyglądają tak, jakby przeżyli poważną chorobę albo spędzili kilka lat w więzieniu, jakby cierpieli na odrażające choroby fizyczne i oczywiście psychiczne...”⁷⁹⁷ – komentuje obrazy autorstwa Kokoschki Peter Vegro.

Te rozwiązania portretowe artysty zdecydowanie śmiałe jak na czasy zdominowane przez – wspomina Comini – „odziedziczoną formułę portretowania, w której królowało dokładne odwzorowanie twarzy, a malowane rekwizyty sygnalizowały status społeczny modelki”⁷⁹⁸, już na poziomie wstępnych założeń zdają się zatem realizować wpisaną w klinicznie regulowaną modernistyczną wizję świata, ideę analitycznej inspekcji przedstawianego podmiotu (*Księżna Mechtilde Lichnowsky*, 1916 [II. 172]; *Conte Verona*, 1910; *William Wauer*, 1910; *Peter Baum*, 1910; *Emil Löwenbach*, 1914; *Vater Hirsch*, 1909).

„Kiedy maluję portrety, nie interesuje mnie uchwycenie wyglądu osoby czy atrybutów jej duchowej czy świeckiej rangi”⁷⁹⁹ – oznajmia artysta w opozycji do omawianej przez amerykańską badaczkę konwencjonalnej formuły portretu, forsowanej w czasach debiutu Kokoschki.

Złożona tym samym przez malarza wyraźna deklaracja odrębności od ograniczających swobodę twórczą ustrukturyzowanych wzorców, kieruje artystę na obszary poszukiwań czym dalej odbiegające od idealizowanej prezencji figur normatywnego mieszczaństwa. Jak można mniemać, znaczną rolę w tym procesie nobilitacji przez artystę swoistej atypii, odegrała rozwijana podówczas fizjonomika, która w swoich pierwotnych założeniach zawsze „odkrywa w proporcji idealny typ urody,

⁷⁹⁷ P. Vegro, *Art in Vienna 1898 – 1918*, dz. cyt. s. 172, [za:] S. Keegan, *The Eye of God. A life of Oskar Kokoschka*, dz. cyt., s. 51.

⁷⁹⁸ A. Comini, *Egon Schiele: Redefining Portraiture in the Age of Angst*, [w:] *Egon Schiele. Portraits*, dz. cyt., s. 17.

⁷⁹⁹ O. Kokoschka [w:] *Oskar Kokoschka. Humanist und Rebel*, dz. cyt., s. 178.

wypycha natomiast na margines spojrzenia wszystko, co wykrzywione, zdeformowane, monstrualne⁸⁰⁰.



II. 172

O. Kokoschka, *Księżna Mechtilde Lichnowsky*, 1916

Forująca tej zasadzie i żywiąca się jej podtrzymywaniem, dyskredytująca przy tym jednostkowość ówczesna praktyka akademicka, zostaje więc przez Kokoschkę stanowczo zakwestionowana, a pytanie o bazujące na somatycznie skonstruowanej stylistyce i ukształtowane w tym konwencjonalnym z reguły środowisku cele twórcze artysty, jak się zdaje poprzez wskazanie na *sui generis* rewolucyjność używanych przez Kokoschkę środków wyrazu, ujawnia ich z gruntu egzystencjalną proveniencję.

„Wybierając jak najadekwatniejsze środki przekazu artystycznego sztuka powinna «zwracać» człowieka w stronę egzystencji, która decyduje o nie danej przecież a priori istocie człowieczeństwa⁸⁰¹ – stwierdza bowiem Mróz, wyznaczając kierunek, w jakim wydaje się zmierzać w swojej twórczości Austriak, odsłaniając ukrywany pod powierzchnią wystudiowanej obyczajowości esencjonalny obraz autentycznie ludzkich cech, lęków czy afektów. Zadanie zaś ujęcia w specyficznie materialny znak tych poza

⁸⁰⁰ J.-J. Courtine, *Ciało i jego znaki*, [w:] *Historia ciała. Tom 1: Od renesansu do oświecenia*, dz. cyt., s. 279.

⁸⁰¹ P. Mróz, *Filozofia sztuki: (w ujęciu egzystencjalizmu)*, dz. cyt., s. 83.

fizycznych własności, w dużej mierze tłumaczy przyjętą przez artystę wysoce analityczną formę, nasuwającą proste skojarzenie z autopsją.



II. 173

O. Kokoschka, *Portret Egona Wellesza*, 1911

Nurt ujęty w ramy tej w jakimś sensie aberracyjnej fizjonomii, reprezentują w dorobku artysty między innymi *Portret Paula Scheerbarta* (1910), *Portret Karla Etlingera* (1911) czy *Portret Egona Wellesza* (1911) [II. 173], które emitując wychodzącą gdzieś z trzewi destrukcyjną energię płynącą z rozedrganych tkanek, jakie składają się na zdeformowany w efekcie wizerunek modela, jednocześnie poprzez wyrażenie tej perlącej się podatności na samoistny rozkład nie pozwalają żadnej reguły przyjmować za pewnik.

„To, co szokowało społeczeństwo w moich portretach to to, co próbowałem odgadnąć na twarzy, w jej wyrazie, w gestach, aby następnie odtworzyć to w moich obrazach (...)”⁸⁰² – kwituje artysta.

Nie są przy tym owe próby chyba tylko uzewnętrznieniem zgoła dysydenckiej postawy, jaką skłonni bylibyśmy w takiej sytuacji przypisać raczej Schielemu, a więc – cytując tu Stanisława Stopczyka – arogancką ekspresją „czynnej, zjadliwej, głównie antymieszkańskiej satyry”⁸⁰³, lecz zdają się w tych atomizujących zabiegach ciężyc

⁸⁰² O. Kokoschka, [w:] *Oskar Kokoschka. Humanist und Rebel*, dz. cyt., s. 108.

⁸⁰³ S. Stopczyk, *Ekspresjonizm*, dz. cyt., s. 16.

bardziej w kierunku poszukiwań utraconej gdzieś w „świecie natychmiastowej satysfakcji”⁸⁰⁴ głębi doświadczenia.

Z tej ukierunkowanej na metafizyczne jakości twórczej inklinacji Kokoschki, wychodzą jednakowoż wizerunki wyzbyte wszelkich kompromisów w zakresie ewidencjonowania przejawów docierania do kształtu wystawionej na dziejotwórczy ferment osobowości. W obszarze owej dyspozycji mieszczą się między innymi takie dzieła artysty jak *Portret Lotte Franzos* (1909), *Frau Karpeles* (1911), płótno zatytułowane *Bessie Bruce* (1910), a także praca przedstawiająca *Marthę Hirsch* (1909) [Il. 174], w jakiej wysuwające się na czoło zaledwie pobieżnej obserwacji zagadnienie zniekształcającej obraz dysproporcji, rezonuje szczególną atmosferą paraliżu oraz fermentu.

Widoczna już w relacji pomiędzy poszczególnymi częściami ciała modelki dysharmonia, pełnię wyrazu zyskuje zwłaszcza na twarzy modelki. Ta, stanowiąca około dwie trzecie uwydatnionej, trójkątnej głowy, uderza nieco irrealnym wyrazem osiągniętym przez asymetrycznie zarysowane gałki oczne, przesunięcie linii ust wydłużające podbródek oraz mocno wyznaczone linie brwi, które niemalże przecinają czaszkę postaci. Anorektyczna sylweta modelki rzutująca na jej wątłą postawę, wyłania się z ciemnej plamy, która dominuje nad płaszczyzną tła, sugerując swego rodzaju contagium ogarniające postać i dosłownie przenikające jej tkanki, czyniąc zeń medium duchowych rozterek.

Kwestię realizacji projektu wyróżniania metafizycznych jakości dzięki wykorzystaniu ekspresyjnego obrazu ciała, omawia między innymi Alessandra Comini przy okazji analizowania portretu Petera Altenberga, wskazując przy tym właśnie na idealistycznie uwarunkowane zamierzenia Kokoschki:

„(...) sugeruje on (portret – przyp. aut.) nie roztargnienie pijanego poety, ale raczej osobę pochłoniętą natchnieniem. Godność przyznana Altenbergowi usuwa obraz z łatwej sfery karykatury”⁸⁰⁵.

W obszarze znaczeniowym bliskim tej uwznioślającej narracji, sytuuje się jak się zdaje również *Portret Ludwika Ritter von Janikowskiego* (1909) [Il. 175], którego zasadnicza siła została uzyskana przez zastosowaną w kompozycji oraz środkach

⁸⁰⁴ F. Whitford, *Egon Schiele*, dz. cyt., s. 15.

⁸⁰⁵ A. Comini, *Egon Schiele*, dz. cyt., s. 10.

bezpośredniość wyrazu. Błękity, fioleto, czernie i brązy zastosowane przez Kokoschkę w zarysowanym gwałtownymi ruchami tle, zostały tutaj zrównoważone przez znacznie cieplejszą paletę kolorystyczną, jaką artysta wykorzystał do opracowania twarzy modela, przez co staje się ona niezwykle wyrazistym i rozświetlonym elementem centralnej kompozycji.



II. 174

O. Kokoschka, *Martha Hirsch*, 1909

Wyraźnie zarysowane przy pomocy charakterystycznej dla Kokoschki (zwłaszcza w początkowej fazie twórczości) falistej linii konturu uszy, linia brwi oraz kości policzkowe spotykają się w strzelistym, kreskowanym kształcie wąsów, oddzielającym resztę twarzy od wyrazistego, spiczastego podbródka, opanowanego przez umiejscowione symetrycznie, uwydatnione przez zarys zębów pofalowane usta.

Dokonane przez artystę na wizerunku modela te syntetyczne zabiegi, zdają się świadczyć o zdecydowanym dążeniu Kokoschki do kompleksowej interpretacji afektu promieniującego od portretowanego podmiotu, co wydaje się potwierdzać bezbłędnie ujęte w ramach omawianej pracy frenetyczne usposobienie modela, spoglądającego wprost na widza pełnym melancholii, aczkolwiek przenikliwym wzrokiem.

„Musiałem zdjąć maskę, którą wszyscy wtedy nosili, aby przenieść na płótno ich prawdziwą postać”⁸⁰⁶ – oznajmia Austriak, w swoich artystycznych motywacjach

⁸⁰⁶ O. Kokoschka, [w:] M. Klivar, *Oskar Kokoschka*, dz. cyt., s. 13.

odslaniając równocześnie dominującą w omawianym okresie skłonność do manipulacji rzeczywistości za pomocą pozorów i konwencji.



Il. 175

O. Kokoschka, *Portret Ludwika Ritter von Janikowskiego*, 1909

Te motywacje artysty, kształtujące się pośród forsowanej przez młodą generację wytężonej refleksji nad nowym kodeksem społecznym, naznaczonej zwłaszcza poszukiwaniem większej szczerości przekazu, ujawniają w tym zakresie także charakter jego zwrotu w kierunku paradygmatu sztuki gotyckiej, której – jak sugeruje Bassie – „(...) rzemieślnicze tradycje oraz ekspresyjne formy rozbrzmiewające głęboką pobożnością rozumiano jako wytwór tradycji sztuki intuicyjnej”⁸⁰⁷.

Jak z kolei zaznacza Wiesław Juszcak, dokonując szeroko zakrojonych analiz podłoża dla kształtowania się symbolizmu w sztuce:

„(...) intuicyjne, to znaczy takie, w którym bezpośrednio obcujemy z psychiczną zawartością, z duchowym charakterem, z psychicznym życiem rzeczy”⁸⁰⁸.

To instynktowne zaś nacechowanie artystycznych dążeń Kokoschki, jakie przekłada się na sięganie po takie niezwykle nośne treściowo formuły plastyczne zakorzenione w odległej tradycji, zdaje się mieć swoje źródło w zasadniczej jego chęci

⁸⁰⁷ A. Bassie, *Ekspresjonizm*, dz. cyt., s. 128.

⁸⁰⁸ W. Juszcak, *Postimpresjoniści*, dz. cyt., s. 19.

symbolizowania wespół doświadczanej „natury głębokiej i gwałtownej zmiany”⁸⁰⁹ – jak opisuje Wiedeń z początków XX wieku Jacek Pulchra. Przy czym tylko owe naznaczone odejściem od zwyczajowego mimetyzmu działania (dokonywane zwłaszcza na motywie ciała) ewokują należyłą moc do zrekonstruowania duchowego obrazu doznawanego „(...) wstrząsu w wymiarze politycznym, gospodarczym, i mentalnym”⁸¹⁰.

Owego aktu przetworzenia zdaje się Kokoschka dokonywać na tyle sugestywnie, że – jak wzmiankuje Keegan – wśród krytyków pojawiają się natenczas zdumione głosy potwierdzające, iż jego „głęboko wnikliwa wizja zdolna jest zdiagnozować paniczny strach świata”⁸¹¹.

Zbudowaną na wierze w te wysoce eksploracyjne zdolności Kokoschki supozycję zawartą w powyższej charakterystyce, z powodzeniem wydaje się sankcjonować namalowane przez artystę w 1913 roku płótno zatytułowane *Brat i siostra* [Il. 176]. Dalece ekspresyjny charakter tego przedstawienia, zdominowanego przez ciemne barwy takie jak brązy, zielenie granaty czy szarości, wzmacnia znacząco kontrast uzyskany poprzez ich zestawienie z jasną karnacją przedstawionych postaci, potęgując przy tym posępną atmosferę całości.

Dzieci przedstawione przez artystę w ramach kompozycji siedzą obok siebie, mimo to nie pozostają ze sobą w zasadzie w żadnej relacji, na co wskazuje chociażby wyraźny brak kontaktu wzrokowego. Ich twarze wydają się być smutne i zamyślane, a zarysowane gesty rąk zdają się pobieżnie sugerować moment zabawy, choć próżno w tej kompozycji szukać wszelkich przejawów dziecięcej beztroski. Gdyby nie zarysowana filigranowa budowa anatomiczna modeli sugerująca ich młody wiek, w zasadzie można by pomyśleć, że mamy do czynienia z osobami raczej w podeszłym wieku, na twarzach których rysują się ślady minionych, bolesnych przeżyć, jak gdyby artysta wiedziony teoriami Freuda, objawiał w tych portretach wszystko to, co systematycznie wypierane w oficjalnej i poniekąd pozorowanej narracji.

Somatycznie emanujący pesymizm, stał się dominantą również innej pracy artysty przedstawiającej takich nastoletnich modeli i zatytułowanej *Bawiące się dzieci* (1909).

⁸⁰⁹ J. Pulchra, *Inny świat, inny Wiedeń*, [w:] *Joseph Roth : Wiedeńskie znaki czasu: felietony z lat 1915-1919*, Kraków-Budapeszt 2016, s. 13.

⁸¹⁰ Tamże, s. 14.

⁸¹¹ S. Keegan, *The Eye of God. A life of Oskar Kokoschka*, dz. cyt., s. XV.



II. 176

O. Kokoschka, *Brat i siostra*, 1913

Jak czytamy w *Ucieleśnieniach*...:

„W aktywnych kulturowo wzorcach konstruowania tożsamości nacisk kładzie się właśnie na nie (ciało – przyp. aut.): praca nad tożsamością przekształca się w pracę ciałem, z ciałem i nad ciałem. Okazuje się, że dynamika społeczna określa się, korzystając z tej nader poręcznej, niezbywalnej materii ludzkiego bytowania, jaką jest ciało”⁸¹².

W świetle powyższej konstatacji można się chyba zatem pokusić o stwierdzenie, iż mamy w twórczości Kokoschki do czynienia ze swoistym procesem dezaktualizacji wpisanego dotychczas w struktury cesarstwa reprezentacyjnego, wizualnie okazałego modelu, w którym na podstawie cielesnych przejawów krzepkości i siły upatruje się oznak żywotności systemu. Obserwując wątle sylwetki rodzeństwa z omawianej w poprzednich akapitach pracy, ciężko dostrzec jest w nich jakikolwiek gwarant przetrwania – zamiast pokazu potęgi monarchii, tego typu przedstawieniem Kokoschka raczej dobitnie sugeruje erozję i zasadniczy jej schyłek.

⁸¹² *Ucieleśnienia. Ciało w zwierciadle współczesnej humanistyki. Myśl-praktyka-reprezentacja*, dz. cyt., s. 9.

Bardzo podobny ton przyjmuje także pochodzący z 1913 roku *Portret młodej dziewczynki* [Il. 177], który będąc wyrazistą egzemplifikacją figury ciała cierpiącego, w takiej właśnie cielesnej strukturze wymizerowanej, posiniałej modelki przenosi na język malarski doświadczenie opisywanej przez Zweiga, będącej efektem ubocznym postępującej natenczas industrializacji „nędzy szerokich mas”⁸¹³, bagatelizowanej oraz metodycznie usuwanej poza margines licencjonowanej przez władze estetyki.



Il. 177

O. Kokoschka, *Portret młodej dziewczynki*, 1913

„Zadowolam się malowaniem portretów, bo mogę i widzę w nich swoją drogę do człowieka, lustro, które pokazuje mi kiedy i gdzie, kim i czym jestem”⁸¹⁴ – stwierdza artysta, realizując przy tym ekspresjonistyczny po dużej części imperatyw duchowego rozwoju, wpisany w odznaczającą się żarliwym idealizmem epokę wielkich przemian.

W tej atmosferze powstaje też *Portret Rudolfa Blümnera* (1910) [Il. 178], który daleki o realizmu, zaskakuje dużą swobodą w zakresie potraktowania tematu. Ten, poprzez wpisanie go w wysoce ekspresyjną formułę staje się tutaj w pewnym sensie wyłącznie pretekstem do realizacji osobistej wizji, zasadzającej się na wykorzystaniu

⁸¹³ S. Zweig, *Świat wczorajszy. Wspomnienia pewnego Europejczyka*, dz. cyt., s. 15.

⁸¹⁴ O. Kokoschka, [w:] *Oskar Kokoschka. Humanist und Rebel*, dz. cyt., s. 192.

zewnątrznych atrybutów ciała do zakomunikowania leżącej poza czysto reprezentacyjną funkcją portretu idei.

„Rudolf Blümner wydał mi się Don Kichotem, który raz po raz z niegasnącą siłą walczył o propagowaną przez Waldena sztukę nowoczesną w malarstwie, rzeźbie, literaturze i muzyce, toczył bezsensowną walkę z ówczesnymi przesądami, równie bezsensowną jak z wiatrakami. Malowałem jego gesty w ten właśnie sposób, a także kilka razy rysowałem jego wyrazistą twarz”⁸¹⁵ – pisał na temat pracy nad tym portretem Kokoschka.

Słowa artysty tym bardziej zdają się potwierdzać tezę, iż mamy w przypadku omawianej pracy po raz kolejny do czynienia z wykorzystującym obraz cielesności modelem degradowania powierzchownej, wizerunkowej idealizacji, u podstaw którego leży zasadnicze kwestionowanie lansowanych powszechnie, anachronicznych wartości oraz walka z nimi w imię artystycznej wolności.

Wskazany w powyższym cytacie artysty motyw walki (między innymi) z konwencją, podobnie zresztą jak ma to miejsce u rówieśnika Kokoschki czyli Egona Schielego, przyjmuje w twórczości malarza często charakter wydatnie autobiograficzny, który podbudowany nasiloną refleksją na temat miejsca artysty w zdominowanym przez reakcyjny schematyzm świecie, poszukuje w cielesnej symbolice nowych dróg sugestywnego przeciwstawienia się emocjonalnej ignorancji ogółu.

Autoportret (Wojownik) pochodzący z 1909 roku [Il. 179], staje się jedną z prób odwołania do poza czysto narracyjnego ujęcia, odtwarzającego przy tym możliwość utożsamienia się z esencjonalnym w swej formie przesłaniem dzieła. Ten wyjątkowy, bo rzeźbiarski wizerunek artysty utrzymany jest w typie manierystycznych przedstawień, przypominających postacie wypełniające płótna malowane przez El Greca. Głowa modela, do której ogranicza się całe przedstawienie, została osadzona na długiej, rozlewającej się na podstawę rzeźby szyi, a przebijającą niby spod pokrywy błota czy kurzu twarz wydatnie zdeformowaną przez głębokie zmarszczki, dominuje smutny, skierowany w dal wzrok postaci oraz rozchylone w grymasie marazmu czy też bólu usta.

Kolorystykę polichromii zdominowaną przez ciemne, zielonkawe i ziemiste odcienie widoczne na obliczu modela, gdzieś tam ożywia jasnopomarańczowy odcień

⁸¹⁵ O. Kokoschka, [w:] Tamże, s. 126.

skóry, zdecydowany zaś akcent kolorystyczny całego przedstawienia stanowią błękitne gałki oczne, które znacząco potęgują wrażenie smutku, bijącego z twarzy modela.

Istotny w perspektywie analizy treściowej powyższej rzeźby, wydaje się być zwłaszcza zabieg polegający na zredukowaniu autoportretu do samej tylko głowy, który stając się w ten sposób niejako figurą retoryczną wykorzystująca część miast całości, stawia przed odbiorcą wymóg aktywnego dopełniania przesłania niesionego przez powyższy wizerunek.



II. 178

O. Kokoschka, *Portret Rudolfa Blümnera*, 1910

Zawarte zaś w tym komunikacie zaproszenie do współtworzenia nieudawanej rzeczywistości w dojmującym i piętnującym materię ciała doświadczeniu zmagania się z losem, współistnieje tu z programem poszukiwania tożsamości indywidualnej. Autoportret artysty nie pozostając bowiem w swym kształcie wyłącznie zunifikowanym, bezosobowym typem wizerunku, odbija kolektywne doświadczenia, równocześnie kształtując z nich tkankę osobistego przeżycia.

Ta znamienna szczególnie dla sztuki ekspresjonistycznej, „w kontekście której powszechna była potrzeba introspekcji i penetrowania własnego wnętrza, a autoportret uważano niemal za gatunek *de rigueur*”⁸¹⁶, eksploatacja wizerunku własnego na potrzeby

⁸¹⁶ A. Bassie, *Ekspresjonizm*, dz. cyt., s. 274.

samookreślenia, staje się generalnie jednym z ważniejszych tematów także dla Kokoschki i jego malarstwa czy grafiki. (Podobizny artysty stanowią podstawę dla wizerunków wielu spośród uczestników scen, ilustrujących kantaty Jana Sebastiana Bacha pt. *Wieczności, jakież gromy ślesz! BWV 60*, które Kokoschka wykonał w 1914 roku. Zestaw litografii wydany został ostatecznie w roku 1916).



Il. 179

O. Kokoschka, *Autoportret (Wojownik)*, 1909

Graficzną reprezentacją podążania artysty za wewnętrzną potrzebą zaznaczenia swojej obecności w świecie wrogim autonomii wychodzącej poza ramy konwensu jest też litograficzny *Autoportret* wykonany przez Kokoschkę w 1910 roku w formie plakatu do czasopisma „Der Sturm”. Później został on powtórzony w prawie identycznym układzie na plakacie promującym wykład Kokoschki z 1912 roku pod tytułem *Von der Natur der Gesichte*⁸¹⁷.

Wizerunek o uproszczonym i niezwykle ekspresyjnym rysunku, wykonany grubą, poszarpaną kreską, jaka kontrastuje z białym odcieniem skóry zmaltretowanej niejako

⁸¹⁷ Jak czytamy w katalogu wystawy Kokoschki w Muzeum Sztuki Współczesnej w Paryżu (2023), artysta wierzył w potencjał medialny swojego wizerunku, jaki w przypadku omawianych plakatów miał być odpowiedzią na krytyczne reakcje wiedeńskiej krytyki na twórczość artysty – jego ogolona głowa, którą prezentuje w ramach tego przedstawienia to znak sprzeciwu i sugestia terroru przypuszczanego przez konwencje na niezależnych artystów, niczym na skazanych za najgorsze zbrodnie więźniów, którym goli się właśnie głowy. *An «Enfant Terrible» in Vienna (1904-1916)*, [w:] *Oskar Kokoschka Oberwildling in Vienna*. Katalog wystawy, Musée d'Art Moderne de Paris, Paryż 2023.

przez ekspresyjny gest rysujący monstrualną fizjonomię postaci, odtwarza agresywny i złowieszczy klimat pracy. Zdecydowany, niemalże triumfalny wyraz twarzy modela, który implikuje manifestacyjny charakter tego autoportretu, dopełnia gest lewej dłoni artysty wskazujący na ranę umiejscowioną w jego boku, ewokując przy tym bezpośrednie konotacje wizerunku Kokoschki z przedstawieniami pasywnymi, w których pojawia się gest tzw. *ostentatio vulneris*.

Maria Działo przybliżając treść ikonograficzną przedstawienia Chrystusa Bolesnego (na którym bezpośrednio bazuje wskazany wizerunek Kokoschki) wskazuje, że ów demonstracyjny gest „ma podkreślić przewyciężenie przez niego (Chrystusa – przyp. aut.) śmierci, wskazanie na rany, które stały się źródłem odkupienia”⁸¹⁸. Tym samym Austriak, pożytkując wspartą o somatycznie ukształtowane symbole aluzyjność, ustawia się w roli współczesnego profety i reformatora, który ciemiony za swoje prekursorskie stanowisko, przyjmuje na siebie ciosy oprawców, aby metaforycznie ocalić przed zjałowieniem zaślepione sloganową obyczajowością społeczeństwo.

„Ludzka dusza, tam znowu się odnajdujemy, jesteśmy u siebie w doświadczeniu naszej krótkiej, indywidualnej egzystencji”⁸¹⁹ – oznajmia artysta, który od zawsze wiedziony imperatywem głębokiego wczucia się w mentalną konstrukcję przedstawianego tematu, realizuje swój projekt w świadomości stale palącego pytania także o własną tożsamość.

Na podstawie przeprowadzonych do tej pory na kartach niniejszej części analiz, a także mając w pamięci najważniejsze fragmenty biografii Austriaka, z całą pewnością możemy stwierdzić, iż postać Oskara Kokoschki na tle współczesnego mu środowiska jawi się (zarówno za pośrednictwem jego prac plastycznych, jak i spisanych refleksji) jako nieprzeciętna i twórcza jednostka. Ze względu jednak na skrajnie odmienną od powszechnie wówczas aprobowanych zasad filozofię życia, pozbawiony jest on stałego punktu zaczepienia czy oparcia.

W tym miejscu, ta zmierzająca w związku z powyższym do generalnego ugruntowania własnej podmiotowości, a zarazem pozbawiona wszelkich ustępstw względem autorytarnych regulacji działalność artysty, wykazuje też szczególną zbieżność z rozciągającą się w przestrzeni mentalnej przełomu XIX i XX wieku filozofią

⁸¹⁸ M. Działo, *Chrystus Bolesny*, [w:] *Sakralne Dziedzictwo Małopolski*, [na:] <https://sdm.upjp2.edu.pl/dziel/a/chrystus-bolesny>, dostęp: 12.08.2024, 10:29.

⁸¹⁹ O. Kokoschka, [w:] *Oskar Kokoschka. Humanist und Rebel*, dz. cyt., s. 70.

egzystencji, jaka „w kulturze i środowisku nie widziała żadnych wartości i celów wiążących człowieka, który sens swojej egzystencji musi wydobywać sam ze swojej subiektywności”⁸²⁰.

Niejako w myśl tej zasady, Kokoschka wiedziony poczuciem nieprzystawalności do istniejącego systemu tworzy serię autowizerunków, w których gest malarski zostaje w jakimś sensie zrównany z aktem zjawiania się w świecie⁸²¹, a wyznaczone twórczości artysty zadanie do pozostawania widzialnym śladem jego obecności sprawia, iż w efekcie zyskuje ona swój istotnie cielesny aspekt.

Jedną z prób takiego samo ustanowienia jest chociażby namalowany przez Austriaka w 1913 roku *Autoportret z dłonią na piersi* [Il. 180]. Wykonany przy użyciu wąskiej palety barwnej z przewagą zieleni, czerwieni oraz czerni, emanuje klimatem powagi oraz skupienia, wychodzącym z mięsistego od warstw farby wizerunku centralnie ustawionej postaci. Uwagę widza przyciąga przede wszystkim wypełnione emocją, przenikliwe spojrzenie uwydatnionych przez zastosowanie czystej czerni oczu modela, jakie zostały skierowane wprost na widza, wymuszając poniekąd jego reakcję zwrotną. Ta poniekąd aluzyjna wymowa dzieła Kokoschki została przez artystę jeszcze dodatkowo wzmocniona – malarz swoją prawą dłoń podnosi do piersi, palcem bezpośrednio wskazując na siebie.

W owym podkreślającym podmiotowość artysty geście, dostrzec możemy (być może nie całkiem wprost) nawiązanie do wyrażającego pewność artystycznego powołania Dürerowskiego *Autoportretu w futrze* (1500) [Il. 181], który jest z kolei trawestacją wywodzącego się ze średniowiecza typu przedstawienia określanego jako *Salvator Mundi*.

Erwin Panofsky w swojej analizie dotyczącej tego wizerunku Dürera, wskazuje na motywację mistrza z Norymbergi do ukazania siebie na podobieństwo Chrystusa (wraz z charakterystycznym gestem, przypominającym akt błogosławieństwa), zasadniczo wynikającą z przesłania niesionego przez Tomasza á Kempis w dziele zatytułowanym *O naśladowaniu Chrystusa*⁸²². Jego lektura miała ostatecznie doprowadzić malarza do

⁸²⁰ *Słownik filozofii pod redakcją Adama Aduszkiewicza*, dz. cyt., hasło: *egzystencjalizm*, s. 149.

⁸²¹ „Dopiero w dziele sztuki materia może odkryć swoją pełną potencjalność, swoje działanie – gdyż dzięki nim dopiero otwiera się świat dzieła” – pisze Ryszard Kasperowicz. R. Kasperowicz, *Pod światło. Kilka uwag o źródłach hermeneutyki obrazu*, „Biuletyn Historii Sztuki” 2023 85(4), s. 37.

⁸²² W. Łysiak, *Malarstwo białego człowieka*, t. II., Warszawa 2010, s. 186.

przekonania, iż właśnie na twórczych jednostkach spoczywa uświęcona misja poznania i ujawnienia prawdy o rzeczach⁸²³.



Il. 180

O. Kokoschka, *Autoportret z dłonią przy piersi*, 1913; Museum of Modern Art (MoMA), Nowy Jork, Stany Zjednoczone

Wydaje się zatem, że wskazanie na taki rodowód gestu zaproponowanego przez Kokoschkę w jego własnej pracy, nie tylko po raz kolejny dowodziłoby zwrotu w kierunku mistycznie zabarwionego intuicjonizmu, przejawiającego się w działalności twórców tego okresu na wielu jej poziomach, lecz wpisywałoby się również w warunkowaną zachodzącymi w ówczesnym światopoglądzie przemianami koncepcję, w myśl której XIX-wieczną kulturą rządzą pozory, które bezwzględnie należy usunąć. Kokoschka więc, w ramach omawianego autowizerunku staje się niejako (pomiędzy innymi twórcami tego okresu) tej misji egzekutorem, wykorzystując do tego celu cielesne asocjacje.

Trudy płynące z tego skądinąd morderczego zadania, zdaje się obrazować jego *Autoportret z podniesionym pędzlem* (1913) [Il. 182], na którym to wizerunku odbijają się wszelkie cierpienia i troski niczym ze (notabene reprodukowanych w ramach niniejszej dysertacji) starczych wizerunków Rembrandta. Wyprowadzone mieszkanką pomarańczy i żółcieni z głębokiej czerni, zieleni oraz błękitów zasępienie i nadwątlone

⁸²³ A. Buccheri, *Wielkie muzea. Stara Pinakoteka*, Warszawa 2007, s. 56.

przez bagaż doświadczeń oblicze malarza wraz z gestem unoszonego w dłoni pędzla, poprzez wpisanie w prostokąt czerni wypełniającej bliżej nieokreśloną przestrzeń zyskują nieco posągowy charakter. Wrażenie to wzmacniają nieobecne spojrzenie modela oraz zaciśnięte usta – somatycznie warunkowany symbol trwania w postanowieniu.



Il. 181

A. Dürer, *Autoportret w futrze*, 1500; olej na płycie, 67.1 × 48.9 cm, Alte Pinakothek, Monachium, Niemcy

„(...) cielesność życia wiąże się z bólem umierania i rodzenia – w tym znaczeniu jest twórcza, choć często wymaga cierpienia (...)”⁸²⁴ – pisze Beata Przymuszała w swoim tekście *Ślady ciała...*, odwołując się do dokonanych przez Krzysztofa Michalskiego analiz filozofii Nietzschego.

Wychodząca z powyższego stwierdzenia intuicja, co do twórczych dyspozycji ciała sprzężonych z jego podatnością na implikowanie bólu czy dysfunkcji, odnajduje zatem swoje wyraźne egzemplifikacje w działalności Kokoschki skupionej na autoportretach, w jakich uzewnętrznione zostają doświadczenia odwołujące się do skrajnie pierwotnych jakości. Potwierdzają ową supozycję bardzo liczne wizerunki artysty, naznaczone podobną do tej z *Autoportretu z uniesionym pędzlem* atmosferą ontologicznego mroku, ogarniającą człowieka egzystującego we wrogim mu świecie. Takowego ukazują chociażby ilustracje Kokoschki do wspomnianych już w poprzednich

⁸²⁴ B. Przymuszała, *Ślady ciała – pismo „niedosłowne”*, [w:] *Ciało w kulturze i nauce*, dz. cyt., s. 70.

akapitach kantat Bacha (*Wędrowiec w burzy*, 1914; *Strach i nadzieja*, 1914; *Mężczyzna i kobieta na drodze do śmierci*, 1914 [Il. 183]).



Il. 182

O. Kokoschka, *Autoportret z podniesionym pędzlem*, 1913

W *Historii ciała* czytamy z kolei:

„Ciało ułomne to nie tylko ciało okaleczone, to również ciało, które nosi na sobie znamiona wszelkiego rodzaju uszczerbków i cierpień”⁸²⁵.

Znaczenia nabiera ten wyimek z tekstu Henri`ego – Jacquesa Stikera zwłaszcza w kontekście wydarzeń I wojny światowej, której Kokoschka jest swego czasu czynnym uczestnikiem, otrzymując na polu walki poważne rany. Doświadczenie to pozostawia na psychice artysty swoje wyraźne ślady, rzutujące *expressis verbis* na prezentowaną przez niego postawę artystyczną, jaka tym bardziej ciąży w kierunku języka plastycznego bazującego na środkach i symbolice, dokumentujących człowieka zranionego poniekąd w dwójnasób, bo grzęznącego w ogromie znieczulicy.

Przytłaczającą antynomię, istniejącą pomiędzy doświadczeniami wystawionej na koszmar wojennego frontu generacji, a orientacją skupionej wokół stolicy cesarstwa

⁸²⁵ H.-J. Stiker, *Nowa percepcja ciała ułomnego*, [w:] *Historia ciała. Tom 2: Od rewolucji do I wojny światowej*, dz. cyt., s. 257.

rozbestwionej społeczności, obrazuje jej lekceważącą względem tragizmu tego zbrojnego konfliktu naturę, którą Alban Berg atakuje w liście do Antona Weberna pisząc:

„Mówię ci... oglądanie tego jest równie przyprawiające o mdłości, jak okropnie bolesna jest wojna. Jakby nic się nie stało, ludzie w Wiedniu żyją zupełnie bez umiaru, powstają operetki i farsy «dostosowane do czasów», a każdy teatr i kino jest wypełnione po brzegi. Jeśli wojna ma robić to, co powinna – działać jako element oczyszczający – jest bardzo daleka od osiągnięcia tego. Brud pozostaje jak poprzednio – tylko w innej postaci»⁸²⁶.



Il. 183

O. Kokoschka, *Mężczyzna i kobieta na drodze do śmierci*, 1914

Bardzo bliski tej opinii wiedeńskiego kompozytora jest również Kokoschka, który z właściwą sobie analityczną troską, skrupulatnie dokumentuje sceny z życia obywateli ogarniętego wojną cesarstwa, ujawniając przy tym destrukcyjną naturę jej wpływu na poszczególne jednostki:

„(...) prości, zdezorientowani chłopcy i mężczyźni, którzy przez całe życie mieli tylko nędzę, są pędzeni na śmierć lub okaleczani, a potem nikogo to nie obchodzi. Ulice wypełniają się żalnymi kobietami, które są blade i chore, ale wciąż mają w sobie na tyle siły, by nie pokazywać swoim mężczyznom, jak to na nich wpływa (...)»⁸²⁷.

⁸²⁶ A. Berg, [w:] S. Keegan, *The Eye of God. A life of Oskar Kokoschka*, dz. cyt., s. 74.

⁸²⁷ O. Kokoschka, [w:] Tamże.

Po raz kolejny znamieny wydaje się być tutaj wyłuskany z tej krótkiej wypowiedzi artysty fakt, iż to właśnie ciało i jego wizualny aspekt okazuje się być pierwszym i nie do przeoczenia symptomem ciężaru, jakim dla ówczesnego społeczeństwa był rozpoczęty przez Austro-Węgry konflikt zbrojny. Ów newralgiczny moment w historii świata zdecydowanie ujawnia się w posępnym charakterze operujących tym motywem obrazów Kokoschki (portretów, a także wielopostaciowych kompozycji), powstających zwłaszcza od roku 1916 (*Herman Scharzwald II*, 1916; *Emigranci*, 1917; *Przyjaciele*, 1917). Obserwowane w ramach tych przedstawień, składające się na wizerunki zdeformowanych figur plamy koloru, jakie nakładane są impastami w pośpiechu na płaszczyznę płótna bez mała rozsadzają jego kompozycję, natomiast nadzwyczajna bladość odmalowywanych przez artystę postaci kontrastuje z tu głębokimi czerniami, czerwieniami i zielenią, które zlewają się w magmę poszarpanej materii.

Paralelną do powyżej wskazanych dzieł, druzgoczącą niejako stylistykę odtwarza też pochodzący z 1915 roku *Rycerz Errant*, będący *de facto* autoportretem artysty [Il. 184]. Dominująca w przedstawieniu ciemna paleta kolorów w połączeniu z wyraziście i nieregularnie prowadzonym pędzlem, wzmaga wrażenie obcowania z katastroficzną wizją przeniesioną na płótno wprost z pola walki. Taką w istocie zdaje się też być omawiane dzieło, niemniej jednak artysta portretując siebie spazmatycznie rozpostartego w apokaliptycznej przestrzeni, z twarzą zdeformowaną w wyrazie bezsilności, poprzez aluzyjny tytuł nadany swojej pracy otwiera przy tej okazji kolejną dla niej przestrzeń interpretacyjną, wspartą na korelacji z figurą błędnego rycerza.

Postać tegoż, (za Władysławem Kopalińskim) kojarzona jest zwykle z osobą samotnika, który odzegnując się od źródeł swojego pochodzenia wyrusza w podróż, aby w jej trakcie zaradzić złu. Ta misja ma z reguły na celu również sprawdzenie jego rycerskich ideałów, które dzięki podjęciu konkretnych działań utrwalają swoją moc⁸²⁸.

Jak zauważa Piotr Mróz:

⁸²⁸ W. Kopaliński, *Słownik wyrazów obcych i zwrotów obcojęzycznych z almanachem*, Warszawa 1994, hasło: *chevalier errant*, s. 658.

„(...) dzieło sztuki to konkretna propozycja usensownienia, oznaczenia świata i wprowadzenia weń takich wartości, które nie przysługują mu niejako z istoty lub których został pozbawiony”⁸²⁹.

Jak się zatem zdaje, mamy w przypadku powyższej pracy do czynienia właśnie ze swego rodzaju wysoce emocjonalnym wtłoczeniem w obraz wartości współczucia, a Kokoschka zrównując się w jej ramach z postacią rycerza nie tylko sygnalizuje swoją odrębność (retoryka oderwania się od źródła pochodzenia przynależna temu motywowi, wydaje się być dalece zbieżną z kontestacyjną postawą artysty), ale także poprzez ukazanie swojego powalonego na ziemię w akcie lamentacji bezbronnego korpusu, niejako ucieleśnia on ideę, której jest w perspektywie własnych doświadczeń wojennych zarówno tropicielem, jak i propagatorem.



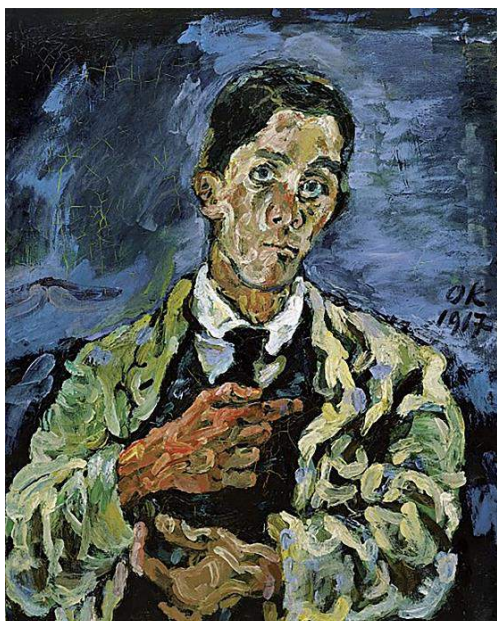
II. 184

O. Kokoschka, *Rycerz Errant (Autoportret)*, 1915

„Mamy maszt wsłuchujący się w nasz wewnętrzny głos. Musimy przedrzeć się przez półcień słów, aby dotrzeć do środka”⁸³⁰ – oznajmia artysta, podkreślając tym samym ważność pielęgnowania wrażliwości na emocjonalny aspekt funkcjonowania w świecie.

⁸²⁹ P. Mróz, *Filozofia sztuki: (w ujęciu egzystencjalizmu)*, dz. cyt., s. 83.

⁸³⁰ O. Kokoschka, [w:] S. Keegan, *The Eye of God. A life of Oskar Kokoschka*, dz. cyt., s. 53, 54.



Il. 185

O. Kokoschka, *Autoportret*, 1917

Il. 186

O. Kokoschka, *Autoportret z dłonią przy twarzy* (widok wystawy), 1919

Pryncypium to, ukształtowane przez Kokoschkę (w latach definitywnie kończących epokę Austro-Węgier) jak zdecydowana większość jego rówieśników „gnanego przez wszystkie nurty i progi życia, wyrwanego z korzeniami z gleby”⁸³¹, multiplikuje się w rozdzierających powierzchowność obrazach jego autorstwa, chociażby namalowanym w 1917 roku *Autoportrecie* [Il. 185], w jakim pokawałkowany przez urywany dukt pędzla, przygasły artysta prawą ręką wskazuje miejsce na klatce piersiowej gdzie znajduje się serce. Tę jak się zdaje ukierunkowaną na wzmożoną refleksję, a przy tym niejako post traumatyczną wymowę przyjmuje także inny wizerunek Kokoschki zatytułowany *Autoportret z dłonią przy twarzy* (1919) [Il. 186], obrazujący zatroskanego, pozbawionego życia mężczyznę wyłaniającego się ponurej czerni i szarości tła, a gdzie dotykająca markotnych ust dłoni postaci, zdaje się sugerować rozpacz oraz niemożność wyrażenia słowami bólu doświadczeń.

„(...) kiedy robiłem autoportrety – robię je od czasu do czasu, także dzisiaj – to tylko po to, żeby sprawdzić: czym jest człowiek? Człowiek to nie tylko powierzchnia, nie to, co można sfotografować; nie jest on też tym, co widać w dzisiejszym społeczeństwie

⁸³¹ S. Zweig, *Świat wczorajszy. Wspomnienia pewnego Europejczyka*, dz. cyt., s. 36.

i tym, co to społeczeństwo ceni”⁸³² – oświadcza artysta, w tym krótkim zdaniu reasumując w jakimś sensie swoistość *zeitgeistu*, znaczącego frenetyczną epokę przełomu XIX i XX wieku.

Podsumowując wszelkie zawarte na kartach niniejszego rozdziału rozważania, należałoby po pierwsze stwierdzić, iż wielotorowa, a zatem i zróżnicowana działalność Oskara Kokoschki charakteryzuje się obszernym zestawem wpływów i inspiracji, które zdecydowanie przekładają się na dostępny za pośrednictwem jego sztuki wizerunek ciała.

Bardzo wcześnie artysta zrywa z konwencją i przynależnym do niej schematem obrazowania cielesności, szeroko rozpropagowanym w programach nauczania działających w tym okresie w Wiedniu uczelni artystycznych. Pojęcie akademickości, rozumianej przez pokolenie artystów debiutujących z początkiem XX wieku jako synonim swego rodzaju wstecznictwa, prowadzi Kokoschkę do ukształtowania na bardzo wczesnym etapie kariery własnego języka plastycznego, który w zakresie wykorzystywanych środków jest formalnym zaprzeczeniem lansowanej między innymi przez akademie cielesnej idealizacji.

Równocześnie pozostaje jednak Kokoschka w orbicie wpływów sztuki średniowiecza oraz twórczości wielkich mistrzów tj. Rembrandt, Dürer czy El Greco, które istotnie przetwarza, precedzając je przez przenikające z impetem do stolicy cesarstwa nowe nurty w sztuce (tj. symbolizm, impresjonizm, postimpresjonizm), kształtujące się prądy intelektualne (psychoanaliza Freuda, Bergsonowski intuicjonizm, filozofia Nietzschego), a także zmieniające się czynniki kulturowe.

Są one dla artysty motorem poszukiwań języka odpowiedniego dla wyrażania niespokojnej natury dokonujących się przemian, jaki ostatecznie zostaje wywiedziony z dekonstruującej figuracji, wykorzystującej ludzką cielesność.

Zmiany zachodzące w ówczesnym społeczeństwie dotyczące wydatnych przetasowań w zakresie pełnionych w nim ról, wysuwających kobiecą emancypację oraz mizoginię na czoło dyskutowanych zagadnień trwającej pod koniec XIX wieku kulturowej transformacji, odnajdują somatycznie warunkowany wyraz w dziełach malarza, który ujawniając w erotycznych i niekiedy dalece kontrowersyjnych wizerunkach najbardziej pierwotne ludzkie instynkty, dokumentuje naznaczony skrajną ambiwalencją w stosunkach klimat epoki.

⁸³² O. Kokoschka, [w:] *Oskar Kokoschka. Humanist und Rebel*, dz. cyt., s. 286.

Szczególnie zaś rozbudowana działalność portretowa Kokoschki, w efekcie przyjęcia sprzężonej z klimatem obciążonym żywością freudowskich teorii i entropią płynącą z fluktuacji doświadczeń, kontrowersyjnej jak na ówczesne standardy formuły, poprzez swoją wiwisekcyjną stylistykę manifestuje zasadniczą podatność ogółu na wszelkiego rodzaju esencjonalne doświadczenia.

Jednocześnie w obliczu braku akceptacji przyzwyczajonego przez lata do jednej konwencji, reakcyjnego środowiska, które niesie ze sobą poczucie niezrozumienia oraz wyobcowania, Kokoschka tworzy niekiedy autowizerunki, jakie poprzez odpowiednie wykorzystanie ściśle powiązanych z materią cielesną symbolicznych odniesień stają się znakiem jego generalnej odrębności.

Z drugiej jednak strony, obserwowana w ramach zarówno przedstawień portretowych, jak i autoportretów predylekcja artysty do autopsyjnej wręcz analizy modelu sprawia, iż zlewają się one w jedno warunkowane duchem czasu doświadczenie, dzięki któremu Kokoschka chce w jakimś sensie uzyskać gwarancję, a przynajmniej ślad przynależności. Naznaczona zaś tym poszukiwaniem własnej tożsamości twórczość portretowa artysty staje się dla niego poniekąd „drogą przez odbicie do praojczyzny”⁸³³.

Na podstawie wychodzącej z deformacji cielesnych wizerunków formy wyrazu, malarz ujawnia też swoją idealistyczną naturę. Przeciwwstawiając się generalnej fasadowości współczesnego mu środowiska, Kokoschka w swojej działalności twórczej odsłania lęki oraz afekty, stanowiące w jego poczuciu o istocie pełnego człowieczeństwa.

Metafizyczna nuta wybrzmiewających takim idealizmem dzieł artysty, których celowość zasadza się na wydobywaniu autentyzmu ze wszystkich przejawów życia społecznego i kulturalnego, intensyfikuje się w doświadczeniu katastrofy, jaką dla monarchii austro-węgierskiej była I wojna światowa, wyznaczająca definitywny kres tego wielonarodowościowego państwa.

Naznaczona tym piętnem biografia artysty, warunkuje powstanie dzieł, w których na cielesnej strukturze przedstawianych przez niego modeli odbijają się niejednokrotnie alegorycznie ujęte bolesne wydarzenia. Te eksploratorskie zdolności Kokoschki, przekładające się na skomasowane w somatycznym obrazie wątłych i niemalże rozkładających się tkanek dzieła sprawiają, iż skorelowany z przemianami kulturowymi tego okresu upadek państwa Habsburgów nabiera w tej twórczości wysoce namacalnego charakteru.

⁸³³ H. H. Hofstätter, [w:] Kitowska-Łysiak M., *Rzeczywistość obrazu*, Lublin 2007, s. 93.

Specyficzna rzeczywistość Austro-Węgier przełomu wieków, jaką Stefan Zweig nazywa „złotym wiekiem asekuracji”⁸³⁴ staje się dla Oskara Kokoschki *spiritus movens* jego twórczej aktywności chyba przede wszystkim dlatego, że jest mu skrajnie nieprzychylną. „Człowiek rozdwojony jest już u korzenia, pełen kurczowego napięcia”⁸³⁵ – pisze Cioran, świetnie obrazując tymi słowami specyfikę funkcjonowania młodych pokoleń w takim pozbawionym wyraźnego rdzenia świecie, jaki ostatecznie zmusza do poszukiwania dróg ucieczki z tak ukształtowanej rzeczywistości.

Potwierdza to poniekąd sam malarz, kiedy pisze w swoim poemacie *Śniący chłopcy*:

„(...) a ja zapadłem się i marzyłem o nieustannych zmianach”⁸³⁶.

⁸³⁴ S. Zweig, *Świat wczorajszy. Wspomnienia pewnego Europejczyka*, dz. cyt., s. 14.

⁸³⁵ E. Cioran, *Upadek w czas*, dz. cyt. s. 20.

⁸³⁶ O. Kokoschka, *Die Träumenden Knaben*, przekład własny, Wien und München, 1907, [za:] S. Keegan, *The Eye of God. A life of Oskar Kokoschka*, dz. cyt., s. 30.

KONKLUZJE I ZAKOŃCZENIE

„Tylko ciało autentyczne, które umieściłem, a raczej przemieściłem z dyskursu naukowo-medycznego w obszar sztuki, stało się nośnym, silnym medium. Była to jedna z najważniejszych moich decyzji”⁸³⁷.

Grzegorz Klaman

Dokonane na łamach niniejszej pracy analizy, zmierzające do uchwycenia specyfiki wykorzystania motywu ciała jako swoistego medium przemian zachodzących w krajobrazie kulturowym państwa Habsburgów na przełomie XIX i XX (i początku XX wieku) przez artystów tego kręgu – Egona Schielego oraz Oskara Kokoschki prowadzą do sformułowania kilku zasadniczych wniosków. W tym miejscu należy od razu doprecyzować, iż wskazane powyżej badania sprowadzone do osób tych dwojga artystów, objęły okres rozkwitu ich twórczości czyli od ok. 1907 roku, do daty zakończenia I wojny światowej w roku 1918, na który to moment przypada śmierć Egona Schielego. Z kolei Oskar Kokoschka zmienia widocznie w tym czasie swój styl obrazowania, a także znacząco rozluźnia kontakty z Wiedniem (i szerzej Austrią), do której ostatecznie już nigdy nie powraca na stałe – w tym sensie przestaje też być *de facto* artystą austriackim.

Konkludując rozważania dotyczące czynników wpływu jakim podlega sztuka bohaterów tej pracy należy stwierdzić, iż charakteryzujący się entropią, twórczym entuzjazmem, a zarazem apatią i gwałtownym niepokojem koniec dziewiętnastego stulecia, szczyt kombinacji tych wszystkich nastrojów zdaje się osiągać między innymi właśnie w stolicy Austrii. Tam bowiem spotykają się wszystkie ówczesnie rozwijane, najważniejsze prądy myślowe oraz nurty artystyczne, sprzęgając się przy tym z trwającym procesem reorganizacji państwa – zmagająca się z poważnymi wewnętrznymi konfliktami Monarchia Habsburgów, przekształcona zostaje w Austro-Węgry, by następnie z końcem I wojny światowej rozpaść się zupełnie.

Ciążąca w kierunku haseł autonomii natura tych konfliktów, współlistnieje w tym czasie z konkretnymi działaniami w obszarze sztuk plastycznych wyrażających podobną

⁸³⁷ G. Klaman, [w:] A. Filipowicz, *Sztuka mięsa. Somatyczne oblicza poezji*, dz. cyt., s. 21.

predyspozycję, a skutkującymi ukształtowaniem się frakcji oraz instytucji artystycznych (Secesja, Warsztaty Wiedeńskie) balansujących na granicy pomiędzy lojalnością wobec wielowiekowej tradycji, a realizacją indywidualnych ambicji twórczych.

Te, w regresywnym z gruntu państwie austriackim odpowiednio temperowane, napotykały na pretensje, jakie w większości przypadków rozbijają się o ogólnikowo przez ówczesne społeczeństwo traktowaną obyczajowość, a w których to zwyczajach ujawnia się zwłaszcza jej specyficzny stosunek do cielesności rozwijany na różnych poziomach życia kulturalnego i społecznego. Ciało zaś, jako swego rodzaju wizualny znak – nośny, bo „zahaczony o rzeczywistość”⁸³⁸ od zawsze posiada charakter szczególnego komunikatora idei, który zmienia się i aktualizuje paralelnie do rozwoju kultury. Nie inaczej dzieje się w przypadku secesyjnych z nim eksperymentów, które w tym zakresie stają się pierwszym wyraźniejszym sygnałem ucieczki od hołubionej w Wiedniu archaicznej, stypizowanej stylistyki.

Jest owa szczególna estetyka ciała do około połowy XIX wieku mocno osadzona w wypracowanej przez lata konwencji, będącej wynikiem rozpowszechnionej w Europie praktyki akademickiej, jaka opiera się w dużej mierze na reprodukowaniu wzorów antycznych. Widoczne w oficjalnych gustach Monarchii zdecydowane nachylenie w kierunku stylów historycznych, operujących swoistymi dla niej wizualnymi dogmatami takimi jak harmonia, proporcja, czy symetria, wyrażają potrzebę ustanawiania punktów stabilizacyjnych kruszejącego i psującego się od wewnątrz systemu.

Atmosferę destabilizacji potęguje wykwit nowych tendencji, wynalazków czy ideologii, dekonstruujących dotychczasowe spojrzenie na rzeczywistość oraz człowieka, jakie stają się przy tej okazji przyczynkiem do zasadniczej kontestacji habsburskiego reakcjonizmu (a szerzej także jedynego w swoim rodzaju mitu habsburskiej potęgi) przez młodsze generacje, mającej też niebagatelny wpływ na specyfikę obrazu ciała lansowanego przez ukształtowanych w tym środowisku artystów.

Kluczową rolę odgrywa w tym procesie powołana w środowisku związanym z Gustavem Klimtem formuła corocznej wystawy aktualnej sztuki czyli *Kunstschau*, dzięki której docierają do stolicy impulsy najnowszej sztuki światowej, ewokujące zwrot następującego po Klimcie pokolenia w kierunku rewolucyjnych rozwiązań. Tak jak cechą charakterystyczną wszelkich ruchów awangardowych jest zerwanie z tradycją w celu poszukiwania nowych, pełniejszych form wyrazu, tak omawiając twórczość Schielego

⁸³⁸ M. Kitowska-Łysiak, *Rzeczywistość obrazu*, dz. cyt., s. 88.

czy Kokoschki trzeba stwierdzić, iż powiązany z tą prawidłowością artystyczny bunt w Austrii tego czasu, najpełniej realizuje się poprzez kontestację regulowanego w jej paradygmacie kulturowym obrazu ciała.

Na tyle owa predylekcja staje się oczywista w kontekście analizy motywu cielesności widocznego w pracach bohaterów tej rozprawy, na ile uświadomimy sobie, iż jest to w zasadzie jedyna formuła, wobec której mogli oni przypuścić atak na gruncie podjętego kształcenia akademickiego, w którym królowało natenczas przecież „trzymanie się programu, zmuszanie uczniów do pracy najpierw z odlewów gipsowych, a później z modeli”⁸³⁹. Wydaje się, że właśnie z tego też względu motyw ciała zyskuje w austriackim dyskursie artystycznym status pewnej stałej zasady, jako zakorzeniony w tradycji punkt orientacyjny.

„Odłącz formę od treści, przestajesz być twórczym artystą. // Forma jest sensem treści, treść jest istotą formy”⁸⁴⁰ – pisze Hugo von Hofmannsthal w jednym ze swoich utworów.

Swoista aktualizacja *zeitgeistu*, obserwowana w ostatniej dekadzie XIX stulecia, w związku z rozpościerającym się nad nią widmem realnego kresu istniejącego porządku generuje sensy, motywy i przekonania, w które niejako doposaża rezonującą z nimi działalność artystyczną. Ta zaś w efekcie owych przesunięć dostraja swoją formę do nowych treści, w zakresie sztuk wizualnych pozostając wszelako nadal w orbicie pewnych pierwotnych i niezbywalnych inwariantów bazowych dla figuracji, jaką jest ludzka cielesność.

„Ciało jako medium doznawania i poznawania oraz jako podstawowa materia wyrażania domaga się refleksji wyrażanej w języku swoich czasów”⁸⁴¹ – czytamy w *Ucieleśnieniach...*

Omawiana w ramach niniejszej dysertacji epoka przemian w państwie Habsburgów, w samym jądrze głoszonych w oficjalnej narracji hasłach postępu tworzy

⁸³⁹ I. Kuhl, Egon Schiele, dz. cyt., s. 40.

⁸⁴⁰ H. von Hofmannsthal, *Odłącz formę od treści...*, [w:] *Liryka: wiersze i dramaty*, przeł. L. Lewin, Warszawa 1984, s. 94.

⁸⁴¹ *Ucieleśnienia. Ciało w zwierciadle współczesnej humanistyki. Myśl-praktyka-reprezentacja*, dz. cyt., s. 8.

właściwą sobie modernistyczną retorykę analitycznego rozpoznania problemu, która uwalnia się w rewolucyjnych natenczas rozważaniach teoretycznych (Freud, von Rokitansky, Weininger) oraz kontrowersyjnych zabiegach artystycznych czy literackich (na polu literatury prym w dalece wyszukanych prowokacjach wiedzy Arthur Schnitzler).

Kontrowersja ta, zdaje się wynikać w przeważającej mierze z towarzyszącej owym działaniom opartej na cielesnych wizerunkach i ich asocjacjach stylistyce wstrząsu, odsłaniającej społeczne defekty oraz dysfunkcje cywilizacyjne – „na cielesnej strukturze, popędach i instynktach – całkowicie podatnych na «żłobienie» – odciska się społeczeństwo i kultura”⁸⁴² – cytuję tu po raz kolejny wyimek z tekstu Zbigniewa Libery, weryfikując przy tej okazji tezę o odzwierciedlonych w obrazie ciała demonstrowanym przez dwójkę Austriaków mankamentach habsburskiej dyspozycji.

Przejęta z naukowego dyskursu poetyka autopsji, służąca tropieniu możliwych dróg zakwestionowania anachronicznych zasad poprzez swoistą apoteozę pierwotnych instynktów oraz podatności cielesnej materii na śmierć i brzydotę, staje się więc podstawowym wyrazem buntu przeciwko tak zwanej „fasadowości” i hipokryzji przeważającej części ówczesnego austriackiego społeczeństwa. Natomiast prowokacyjny w istocie gest ukazania „trzewi” staje się znakiem rozpoznawczym austriackiej ekspresjonistycznej awangardy, której debiuty przypadają na pierwszą dekadę XX wieku.

Estetyka ściśle austriackiego ekspresjonizmu uosobiona między innymi w postaciach Schielego i Kokoschki, w tym podjęciu tematyki odsłaniającej defekty przez zastosowanie wysoce medialnych możliwości ciała, ujawnia zarazem swoje predyspozycje do wykorzystywania kilku zasadniczych środków twórczego wyrazu. Należą do nich zwłaszcza przekraczająca granicę skrajnego naturalizmu, swobodna deformacja cielesna, prowokacyjna nagość, brutalna seksualność współistniejąca z wyobrażeniami natenczas rozpatrywanymi w kategoriach anomalii, atypowa, intensywna kolorystyka, aberracja, asymetria, ogólna dysharmonia, mięsistość, linearność i redukcja formy.

Zabiegi te, bezsprzecznie wpływając na treść przedstawień niosą zaś ze sobą wyraźne sugestie stanów bezsilności, melancholii, lęku, choroby, cierpienia, śmierci czy rozkładu ciała. W zakresie znaczeniowym zdają się owe zachowane w warstwie

⁸⁴² Z. Libera, *Antropologia ciała*, [w:] *Doświadczane, opisywane, symboliczne. Ciało w dyskursach kulturowych*, dz. cyt., s. 21.

artystycznej dyspozycji, odpowiadać fatalistycznemu klimatowi przełomu, będąc przy tym wizualnymi implikacjami zachodzącego pomiędzy nimi sprzężenia zwrotnego:

„(...) ciało ma historię, jest jej częścią. Ba, nawet ją konstytuuje, całkiem tak jak struktury ekonomiczne czy społeczne albo przedstawienia mentalne, których jest ono poniekąd wytworem i czynnikiem sprawczym”⁸⁴³ – czytamy u Le Goffa.

Zarazem wysoce ekspresywna, ugruntowana w spontanicznym akcie twórczym stylistyka, określająca motyw cielesności obecny w sztuce Schielego oraz Kokoschki, w sposób szczególny obrazuje także żywotność tej sztuki w momencie doświadczanego przełomu.

„(...) z tego, co malarstwo akademickie usiłowało uczynić niewidocznym: jawnego i namacalnego śladu malarskiego działania, dwudziestowieczne «malarstwo gestu» uczyniło istotę twórczości”⁸⁴⁴ – zauważa Maria Poprzęcka.

Sformułowana przez badaczkę powyższa charakterystyka dwudziestowiecznego malarstwa o awangardowym rodowodzie, swoją szczególną artykulację zyskuje w środowisku austriackim, gdzie ów malarski gest zdaje się poniekąd otrzymywać status najwyższej siły kreacyjnej.

Zależność tę świetnie tłumaczy ukazanie jej ekspresyjnych własności w opozycji do sztuki akademickiej, której praktyka polegająca na „czynieniu niewidocznym” staje się poniekąd zakodowaną w wyidealizowanych przedstawieniach ciała wizualizacją kultywowanej w monarchii anachronicznej kulturowej konwencji, wobec powierzchowności której buntuje się młoda generacja.

W odpowiedzi na pretensję (jak wskazuje Ewa Kuryluk) „pokolenia tęskniącego za czynem”⁸⁴⁵, w sferę przedstawień awangardowej frakcji następuje przeniesienie tegoż pragnienia, jakie w kontrze do statyczności i zachowawczości okalającego te próby twórcze systemu, materializuje się w energicznym geście rysunkowym i malarskim, budującym cielesną tkankę tworzonych między innymi przez Schielego i Kokoschkę wizerunków.

⁸⁴³ J. Le Goff, N. Troung, *Historia ciała w średniowieczu*, dz. cyt., s. 11, 12.

⁸⁴⁴ M. Poprzęcka, *Akademizm*, dz. cyt., s. 14.

⁸⁴⁵ E. Kuryluk, *Wiedeńska apokalipsa: eseje o kulturze austriackiej XX wieku*, s. 20.

W tym także sensie, obraz ciała dostępny za pośrednictwem przedstawień ukierunkowanych w tym czasie na szeroko zakrojone reformy, staje się wyrazistą oznaką rodzącej się właśnie epoki współczesności, a skorelowany z tym procesem aspekt znacznego uwydatnienia indywidualizmu twórczego, przeczącego w jakimś sensie skrajnemu obiektywizmowi czy mimetyzmowi wyznacza umowną granicę w historii sztuki austriackiej.

„Kultura współczesna umieszcza cielesność w centrum swojego zainteresowania. (...) Nazywanie ciała li tylko zewnętrzną powłoką to dzisiaj anachronizm niemający wiele wspólnego ze współczesną refleksją humanistyczną”⁸⁴⁶ – pisze Jaxa-Rožen, wskazując przy tym na wpisana w eksponowaną kategorię ciała refleksyjność jego wizualnej jakości.

Z tego założenia, wsparta prężnie rozwijającą się natenczas między innymi w sztuce austriackiej koncepcją symbolizmu, zdaje się wychodzić od początku zanurzona w jej nośnej poetyce ekspresjonistyczna idea ciała, czyniąc zeń znak – medium przemian, odpowiednio przeformułowany na użytek intensywności przekazu.

„Jak podkreśla Danuta Minta-Tworzowska symbol ma charakter mediatyzacyjny, który polega na pośredniczeniu między teraźniejszością danej zbiorowości, a istotnymi dla niej wydarzeniami z jej przeszłości”⁸⁴⁷ – czytamy w tekście Magdaleny Matczak.

Wydaje się zatem, że mamy w przypadku obecnego w twórczości zarówno Schielego jak i Kokoschki obrazu ciała, do czynienia z powodowaną wielopoziomowym zwrotem szczególnego rodzaju mediacją, która w kontrze do oficjalnej zachowawczej narracji multiplikującej manię elitaryzmu i świętości, symbolizuje proces toczącego się od dawna gnicia i rozkładu struktur społecznych. Jednocześnie poprzez odwołania do dawnych, średniowiecznych tradycji nacechowanych szczególnym mistycyzmem sztuka ekspresjonistów niejako poszukuje utraconych w tychże strukturach wrażliwości i ducha.

⁸⁴⁶ H. Jaxa-Rožen, *Sztuka krytyczna jako refleksja nad estetyzacją ciała w kulturze współczesnej*, [w:] *Ciało cielesne*, dz. cyt., s. 115.

⁸⁴⁷ M. D. Matczak, *Tożsamość upamiętniona w przedstawieniach świętych. Przykład wczesnochrześcijańskich mozaik w rotundzie w Salonikach w Grecji*, „FOLIA PRAEHISTORICA POSNANIENSIA” T. XXI 2016, s. 322.

Zaprzęgnięty w służbę tego procesu motyw ciała, dziedziczy przy tym retorykę teatralizacji właściwą dla austriackiej sztuki w ogóle, jaka mocno eksploatowana w monarchii austro-węgierskiej (choćby w ideologicznych w dużej mierze przedstawieniach Hansa Makarta), również dla ekspresjonistów stanowi dogodny czynnik po raz kolejny sprzyjający lotności prowokacyjnych wizji.

Henri Zerner zauważa, że „sposób, w jaki widzimy ciało w jego codziennym funkcjonowaniu, ulega wpływom naszych nawyków kulturowych, a w szczególności naszej kultury wizualnej”⁸⁴⁸. Antynomią do bazującego na tym przekonaniu, procesie utrwalania w świadomości mieszkańców cesarstwa wyidealizowanego, spełniającego absurdalne normy świata jest twórczość bohaterów tej pracy, która w reprodukowanym przez siebie obrazie cielesności realizuje imperatyw nowej sztuki zdefiniowany przez Karla Krausa, polegający przede wszystkim na destrukcji zastanych wzorców.

Drogę wytrącania odbiorców z wygodnej, acz bezwolnej pozycji młodzi austriaccy twórcy widzą zwłaszcza w dokonywanej na płaszczyźnie dzieła dewastacji najbardziej dostępnemu społeczeństwu i służącemu władzy motywu, gdyż to właśnie „obrazy są symbolami obalonej albo znienawidzonej klasy rządzącej”⁸⁴⁹ – konstatuje David Freedberg.

Zestawiając stosowane przez ekspresjonistów środki twórczego wyrazu Ashley Bassie wskazuje, iż te „formalne, zewnętrzne jakości były tylko środkami, nie celem”⁸⁵⁰. Poza wykazanymi powyżej intuicjami co do celowości wykorzystania obrazu ciała oraz dokonywanych na nim modyfikacji widocznych w sztuce dwójki Austriaków, jeszcze jeden cel możemy wydobyć z prowokującego anemicznym wyuzdaniem, linearnych sylwetek Schielego czy rozpadających się na struchlałe atomy portretów Kokoschki, jaki pozwala mówić o egzystencjalnie zakorzenionej motywacji ich powstania.

W obliczu ogarniającego między innymi państwo Habsburgów aksjologicznego kryzysu, zdają się one być opartą poniekąd na negacji zastanych wzorców czy norm kulturowych próbą ukształtowania zupełnie nowej i autentycznej tożsamości, która

⁸⁴⁸ H. Zerner, *Spojrzenie artystów*, [w:] *Historia ciała. Tom 2: Od rewolucji do I wojny światowej*, dz. cyt., s. 103.

⁸⁴⁹ D. Freedberg, *The Structure of Byzantine and European Iconoclasm*, [za:] *Iconoclasm*, red. A. Bryer, J. Herrin, Birmingham 1975, s. 167. „(...) żadna grupa nie wydawała się tak skora do przyłączenia się do ikonoklastycznej krucjaty jak sami artyści” – dodaje do tego twierdzenia Stanley J. Idzerda. S. Idzerda, *Iconoclasm during the French Revolution*, [w:] „The American Historical Review” 1954 nr 60, s. 21.

⁸⁵⁰ A. Bassie, *Ekspresjonizm*, dz. cyt., s. 68.

w otwarciu się na doświadczane wówczas przez ogół społeczeństwa tragedie i problemy poszukuje stałych punktów oparcia.

„Każda rzecz ma powłokę i jądro, pozór i istotę, maskę i prawdziwe oblicze. Że dotykamy tylko powłoki, nie docierając do jądra, że żyjemy wśród pozorów zamiast widzieć istotę rzeczy, że maska rzeczy tak nas oślepia, iż nie możemy znaleźć prawdy – czyż to może świadczyć przeciwko wewnętrznej jednoznaczności (*Bestimmtheit*) rzeczy?”⁸⁵¹ – zapytuje w jednym ze swoich listów Franz Marc.

Próba odpowiedzi na postawione przez niemieckiego malarza pytanie, wydaje się być dobrą okazją do podsumowania poczynionych na łamach niniejszej pracy analiz i obserwacji. Wątpliwość, na jaką wskazuje w tym krótkim fragmencie jeden z założycieli kolektywu *Der Blaue Reiter*, już sama przez się zdaje się bowiem stanowić o deprymującej twórczości artystów (tu zwłaszcza tych tworzących na przełomie XIX i XX wieku) potrzebie refleksji nad kondycją człowieka funkcjonującego w skrajnie niestałej rzeczywistości.

Poruszona przez monachijskiego ekspresjonistę kwestia niewzruszoności mas, obracających się stale wśród pozorów bez wykazywania większej potrzeby refleksji nad istotą swojego funkcjonowania w świecie, ustanawia zarazem podstawę wpisanego w twórczość Eгона Schielego i Oskara Kokoschki projektu postawy nacechowanej w jakimś sensie egzystencjalistycznie, co pozwala z kolei odrzucić tendencję sprowadzania tego rodzaju malarstwa wyłącznie do poziomu krzykliwej formy o charakterze maski.

Swoista strategia szoku, obecna w nastawionej na ten rodzaj ekspresji sztuce obu Austriaków, zdaje się pełnić w tej twórczości rolę w dużej mierze stymulacyjną. Balansująca niekiedy na granicy pornografii, nasycona klimatem turpizmu, ostentacyjna i deformująca obraz cielesności forma malarstwa protegowanych Gustava Klimta, zdaje się bowiem kryć w sobie głębszy przekaz o podłożu ideowym czy duchowym, dla uwalniania którego cielesne deformacje stanowią mają główny impuls.

W tym też kontekście, odpowiadając na postawione we wstępie pytanie o wpływ stosowanych przez bohaterów tej rozprawy zabiegów na sztukę powstającą współcześnie, Schielego i Kokoschkę (obok Richarda Gerstla) uznać można za prekursorów zupełnie

⁸⁵¹ *Artyści o sztuce. Od Van Gogha do Picassa*, wybór i oprac. E. Grabska, H. Morawska, Warszawa 1963, s. 264.

nowego podejścia do implementacji motywu ciała w sztuce austriackiej. Jak bowiem zaznacza Roman Grabner, opisując nacechowane klimatem wyeksploatowanej cielesności działania twórcze Güntera Brusa czy Thomasa Palme, wykorzystana w nich „fizyczna reprezentacja staje się powierzchnią projekcyjną wewnętrznych uczuć”⁸⁵², a ten wprowadzony na początku dwudziestego stulecia przez austriackich ekspresjonistów schemat cielesnej prezentacji, przekłada się na język stosowany przez szereg artystów niemieckiego kręgu kulturowego takich jak Edmund Kalb, Franz Graf czy akcjonisci wiedeńscy. Ciało nie należy jednak w eksplorującej nade wszystko ten konkretny motyw twórczości Austriaków przyznawać rangi wyłącznie instrumentu, a raczej należałoby postrzegać je właśnie jako szczególnego rodzaju reprezentację stanów duchowych na zasadzie *pars pro toto*.

Odwołująca się do haseł szczerości oraz autentyzmu działalność między innymi austriackich ekspresjonistów, definitywnie kwestionująca ówczesnie lansowane cele otoczenia społecznego postrzegane jako wyraz iluzji i sztuczności⁸⁵³, przyjmuje za pośrednictwem głównych założeń postać w dużej mierze zbliżoną do Heideggerowskiego projektu estetyki egzystencjalistycznej, o jakim Piotr Mróz pisze:

„(...) sztuka i jej wytwory objawiają swą teoriopoznawczą, epistemiczną moc. Ustanawiają (w trakcie nadawania znaczeń) los Bycia za pośrednictwem powołanych do tego zadania jednostek – artystów wykazujących większą niż inni «troskę». I właśnie w tym sensie sztuka nie jest wolną, nieskrępowaną działalnością, nic nie znaczącą grą wyobraźni, mamieniem formą i roztaczaniem iluzji”⁸⁵⁴.

Osadzona mocno w tym nurcie twórczość austriackich ekspresjonistów, podejmująca niejako wyzwanie do stania się „świadectwem swego czasu”⁸⁵⁵ i obrazująca silną skłonność artystów takich jak Schiele czy Kokoschka do budzenia emocji w odbiorcach swojej sztuki, skłania do wysunięcia wniosku o realizacji przez tę dwójkę niejako wyznaczonych im przez ów projekt „zadań egzystencjalnych”⁸⁵⁶.

⁸⁵² Schiele – Brus – Palme. *Absturzträume. Katalog zur Ausstellung*, przekład własny, red. R. Grabner, Wien & Köln 2018, s. 61.

⁸⁵³ *Słownik filozofii pod redakcją Adama Aduszkiewicza*, red. T. Jendryczko, G. Pyszczyk, Warszawa 2004, hasło: *egzystencjalizm*, s. 149.

⁸⁵⁴ P. Mróz, *Filozofia sztuki: (w ujęciu egzystencjalizmu)*, dz. cyt., s. 47.

⁸⁵⁵ Tamże, s. 79.

⁸⁵⁶ Tamże, s. 83.

W odniesieniu zaś do wykorzystującej nade wszystko motyw ciała, prowokującej estetyki tego malarstwa, o którą rozbija się większość postawionych w pracy hipotez, należałoby przywołać odpowiadające jej egzystencjalne założenie, które Mróz artykułuje następująco:

„(...) niekiedy drażniąca i ostentacyjna forma wypowiedzi jest przede wszystkim apelem do tego, co w człowieku wolne, świadomie ludzkie, acz napawające troską i wręcz przerażeniem”⁸⁵⁷.

Nie sposób tego rodzaju prawidłowości nie dopasować do twórczości bohaterów tej rozprawy, zwłaszcza że w swojej wyszukanej formie niesie z sobą potężny ładunek niepewności i strachu przed ostatecznością, stanowiącego zasadniczy bodziec do zadawania pytań egzystencjalnych.

Trwogę tę potęguje ponadto potencjalność naszego realnego współuczestnictwa w naznaczonych niepokojącą fizycznością scenach przedstawianych przez Schielego i Kokoschkę, jakie dzięki swojej sile wyrazu zaczynają funkcjonować w powszechnej świadomości, wydostając się daleko poza przestrzeń płótna czy kartki papieru.

Ów proces instynktownego utożsamiania się z dziełem wyjaśnia między innymi Edgar Morin, który na kartach *Antropologii ciała* i w odniesieniu do poruszanej także w ramach rozprawy tematyki ostateczności pisze następująco:

„(...) strach przed rozkładem jest niczym innym niż strachem przed stratą indywidualności. (...) tam gdzie śmierć nie jest zindywidualizowana, jest tylko obojętność i pozostaje tylko zwykły fetor. (...) Nie boimy się trupa jako takiego, boimy się trupa podobnego do nas, i to właśnie nieczystość tych zwłok jest zaraźliwa”⁸⁵⁸.

Właśnie ten aksjomat, wykorzystujący moc szczególnego rodzaju cielesnej autosugestii, wydaje się wspierać głoszoną niejako poprzez działalność artystyczną filozofię austriackich ekspresjonistów, wyrażającą przede wszystkim ambicję do aktywizowania pozostających w podobnej co wskazani artyści sytuacji. Przynajmniej do

⁸⁵⁷ Tamże, s. 12.

⁸⁵⁸ E. Morin, *Antropologia śmierci*, [w:] *Antropologia śmierci. Myśl francuska*, wybór i przeł. S. Cichowicz, J. M. Godzimirski, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1993, s. 71-91, [za:] *Antropologia ciała. Zagadnienia i wybór tekstów*, dz. cyt., s. 293.

takiego stwierdzenia prowadzą dokonane na łamach niniejszej rozprawy interpretacje ich dzieł, mające na celu z twórczości Austriaków wyłapać te wielowymiarowe znaczenia.

„Cel sztuki nie leży w ustanawianiu praw ani w rządzeniu, ale przede wszystkim rozumieniu. Sztuka rządzi czasem dzięki sile rozumienia”⁸⁵⁹ – pisze Albert Camus. Tego rodzaju zdolności artykulacji współodczuwania nie można chyba odmówić płynącym zarówno ze sztuki Kokoschki, jak i Schielego treściom, których wyjątkowa w swoim cielesnym kształcie empatia, opiera się na prawdziwie osobistym doświadczeniu, stanowiącym o tematyce tej twórczości.

Kończąc zawarte w pracy rozważania nad medialnym charakterem cielesności obecnej w sztuce Eгона Schielego i Oskara Kokoschki, za szczególnie warte przywołania uważam słowa autorstwa Moniki Bakke, zawarte w jej tekście *Ciało otwarte. Filozoficzne reinterpretacje kulturowych wizji cielesności*:

„Każde ciało ogniskuje w sobie dwie potężne siły: naturę i kulturę. Obie są nieprzerwanym ruchem stawania się i oddziaływania na siebie, tworząc nową przestrzeń, czyli środowisko dla ciała, które wyznacza jego kształt. (...) Ciało to miejsce przechodzenia impulsów docierających ze świata, jak i wychodzących z ciała (...) stanowi najlepszy wizualny dowód zmienności jako zasady świata – jest miejscem jej indywidualnej i zbiorowej inskrypcji”⁸⁶⁰.

Mam nadzieję, że chociaż na moment udało mi się w ramach tej dysertacji pochwycić istotę stosowanych przez jej bohaterów zabiegów artystycznych, wykorzystujących motyw ciała do określenia kulturowej tożsamości w tyglu zachodzących wówczas przemian, jakich to ciało jest manifestacją.

Ten jeden moment musi tutaj wystarczyć, wszak jak konstatuje Wojciech Burszta: „kultura to proces transformacji znaków, który nigdy się nie kończy”⁸⁶¹.

*

⁸⁵⁹ A. Camus, *Eseje*, Warszawa 1973, s. 394, [za:] P. Mróz, *Filozofia sztuki: (w ujęciu egzystencjalizmu)*, dz. cyt., s. 81.

⁸⁶⁰ M. Bakke, *Ciało otwarte. Filozoficzne reinterpretacje kulturowych wizji cielesności*, Poznań 2000, s. 9, [za:] *Ucieleśnienia. Ciało w zwierciadle współczesnej humanistyki. Myśl-praktyka-reprezentacja*, dz. cyt., s. 69

⁸⁶¹ W. J. Burszta, *Antropologia kultury. Tematy, teorie, interpretacje*, dz. cyt., s. 116.

Reasumując, przeprowadzone na łamach tej rozprawy badania pozwalają stwierdzić, iż zabiegi twórcze, jakim poddawany jest obraz ciała w sztuce Eгона Schielego i Oskara Kokoschki są szczególną metodą reagowania na trwający na przełomie XIX i XX wieku proces kulturowej ewolucji w państwie austriackim. Tym samym wykazano, iż motyw ciała w tej twórczości pełni funkcję medium, rozumianego po pierwsze jako nośnik informacji. W tym zakresie stanowi on wizualną reprodukcję klimatu epoki i doświadczanych ówczesnie przemian kulturowych, objawiających się w nowych nurtach artystycznych i myślowych, pewnej dewaluacji zasad i konwencji obyczajowych, rozwoju nauk czy konfliktach politycznych. Szczególnie zaś uwidacznia społeczne dysfunkcje w państwie austriackim tego okresu, co wyeksponowała zwłaszcza analiza motywu ciała w twórczości Eгона Schielego.

Po drugie, to medialne umocowanie ciała w sztuce Schielego i Kokoschki, jak dowiedziono w ramach niniejszych rozważań powoduje, iż spełnia ono rolę złożonego komunikatora idei, pozwalającego wskazanym artystom w tym trwającym procesie transformacji przyjąć aktywną postawę, a co za tym idzie wyrazić swoje emocje, odczucia, a także odwołujące się do sfery metafizyki inklinacje, będące odpowiedzią na doświadczany ówczesnie kryzys wartości.

Przeprowadzone na kartach pracy analizy dowodzą również, że temu zauważalnemu w sztuce dwójki Austriaków funkcjonalnemu w istocie potraktowaniu somatycznych jakości, towarzyszą konkretne pozaartystyczne intencje aktualizacji obrazu kulturowego austriackiego narodu, realizowanej poprzez negację wyznaczonego ówczesnie *a priori* schematu kultury skodyfikowanego między innymi w opartym na ścisłych konwencjach obrazie ciała.

W procesie analizy twórczości bohaterów tej dysertacji, uzyskałam także odpowiedź na pytanie o specyfikę obrazu ciała dostępnego za jej pośrednictwem. Ciało widoczne w przedstawieniach rysunkowych i malarskich Eгона Schielego daje się określić przede wszystkim jako podatne na śmierć, zdefragmentowane i upokorzone, a zastosowane przez malarza środki wyrazu artystycznego ujawniają szczególnie kontestacyjne i prowokacyjne cele tej sztuki. Analizę materiału wizualnego, składającego się na dorobek Schielego dopełniły szczegółowe adnotacje do biografii artysty oraz wykonane przeze mnie tłumaczenie fragmentów dziennika artysty, jakie dały głębszy wgląd w twórcze motywacje Schielego.

Odnosząc się natomiast do kwestii specyfiki ciała przedstawianego przez Oskara Kokoschkę należy stwierdzić, iż w toku rozważań zafunkcjonowało ono przede

wszystkim jako reprezentacje ciała cierpiącego i zdeformowanego, którym jak udało się wykazać towarzyszy intencja wyrażania dynamicznej natury dokonującej się ówczasie transformacji, a także nadrzędny cel ujmowania autentycznych przejawów życia społecznego i kulturalnego. Analizy te zasilili obszerny fragment prezentujący szczegółowe dane biograficzne na temat artysty oraz przełożone przeze mnie fragmenty refleksji Kokoschki, jakie dały wgląd w przekonania twórcze artysty.

W pracy wykazano też, jak zasilony przez wiele czynników kulturowych proces kształtowania się artystycznej awangardy austriackiej na przełomie XIX i XX wieku modyfikuje sposób patrzenia na sztukę Austrii, która dzięki działaniom między innymi Egon Schielego oraz Oskara Kokoschki od tego momentu może być omawiana w kategoriach współczesności. Dzieje się tak przede wszystkim ze względu na fakt, iż ich bazująca głównie na wizerunkach ciała wyjętych z opisujących ją, danych przez zanegowaną konwencję schematów forma, stymuluje do poszukiwania nowych perspektyw rozumienia tej sztuki. Z kolei motyw ciała jako jedyny istniejący w niej punkt orientacyjny sugerujący kontekst, w austriackim dyskursie artystycznym zyskuje status permanentnej zasady.

Bibliografia

1. *Alois Riegl, Georg Dehio i kult zabytków*, przeł. i red. R. Kasperowicz, Wilanów 2012.
2. Angrosino M., *Badania etnograficzne i obserwacyjne*, Warszawa 2010.
3. *Antoine Watteau. Kunst Markt Gewerbe*, München 2021.
4. *Antropologia ciała. Zagadnienia i wybór tekstów*, oprac. A. Chałupnik, red. M. Szpakowska, Warszawa 2008.
5. *Antropologia kultury wizualnej*, red. I. Kurz, P. Kwiatkowska, Ł. Zaremba, Warszawa 2012.
6. Arno A., *Jaka szkoda. Krótkie życie Pauli Modersohn-Becker*, Gdańsk 2015.
7. Arnold A., Richard L., *Encyklopedia ekspresjonizmu*, przeł. D. Górna, Warszawa 1996.
8. *Artyści o sztuce. Od Van Gogha do Picassa*, red. E. Grabska, H. Morawska, Warszawa 1963.
9. Bachman-Meddick D., *Cultural turns: nowe kierunki w badaniach o kulturze*, przeł. K. Krzemieniowa, Warszawa 2012.
10. *Badanie kultury: elementy teorii antropologicznej*, red. M. Kempny, M. Nowicka, Warszawa 2003.
11. *Badanie kultury: elementy teorii antropologicznej – kontynuacje*, red. M. Kempny, M. Nowicka, Warszawa 2004.
12. Bade P., *Egon Schiele*, New York 2019.
13. Bał M., *Wędrujące pojęcia w naukach humanistycznych*, przeł. M. Bucholc, Warszawa 2012.
14. Baldwin E., Longhurst B., McCracken S., Ogborn M., Smith G., *Wstęp do kulturoznawstwa*, przeł. M. Kaczyński, J. Łoziński, T. Rosiński, Poznań 2007.
15. Bałus W., *W opozycji do głównego nurtu? Ksawery Piwocki i Lech Kalinowski o wiedeńskiej szkole historii sztuki*, „MODUS. Prace z historii sztuki” X-XI, 2011.
16. Banks M., *Materiały wizualne w badaniach jakościowych*, Warszawa 2009.
17. Baraniewski W., *Fowizm, ekspresjonizm i początki malarstwa abstrakcyjnego*, [w:] *Sztuka świata*, t. 9, Warszawa 1996.
18. Barea I., *Vienna, Legend and Reality*, London 1992.
19. Barker C., *Studia kulturowe. Teoria i praktyka*, przeł. A. Sadza, Kraków 2005.

20. Bassie A., *Ekspresjonizm*, przeł. J. Tyczyńska, Warszawa 2006.
21. Behr S., Fanning D., *Expressionism Reassessed*, Manchester 1993.
22. Belting H., *Hieronymus Bosch: Garden of Earthly Delights*, New York and London 2016.
23. Berenson B., *Italian Painters Of The Renaissance*, Whitefish 2011.
24. Białostocki J., *Rokoko: ornament, styl i postawa*, [w:] tegoż, *Refleksje i syntezy ze świata sztuki*, Warszawa 1978.
25. Bischoff U., *Edvard Munch 1863-1944*, Warszawa 2005.
26. Blackshaw G., *The Pathological Body: Modernist Strategising in Egon Schiele's Self-Portraiture*, „Oxford Art Journal” 2007 nr 30 (3).
27. Botton de A., Armstrong J., *Art as Therapy*, London – New York 2013.
28. Bradley W. S., *Emil Nolde and German Expressionism. A Prophet in His Own Land*, Ann Arbor 1986.
29. Bronner S. E., Kellner D., *Passion and Rebellion: The Expressionist Heritage*, London 1983.
30. Brus G., *The loneliness of the late classical artist*, Wien 2019.
31. Buccheri A., *Wielkie muzea. Stara Pinakoteka*, Warszawa 2007.
32. Burke P., *Historia kulturowa: wprowadzenie*, przeł. J. Hunia, Kraków 2012.
33. Burszta W. J., *Antropologia kultury. Tematy, teorie, interpretacje*, Poznań 1998.
34. Burszta W. J., *Czytanie kultury. Pięć szkiców*, Łódź 1996.
35. Carr-Gomm P., *Historia nagości*, przeł. A. Wyszogrodzka-Gaik, Warszawa 2010.
36. Cernuschi C., *Body and Soul: Oskar Kokoschka's The Warrior, truth, and the interchangeability of the physical and psychological in fin-de-siècle Vienna*, „Art History” 2000 nr 23 (1).
37. Cernuschi C., *Defining Self in Kokoschka's Self-Portraits*, „The German Quarterly” 2011 nr 84 (2).
38. Cernuschi C., *Re/Casting Kokoschka: Ethics and Aesthetics, Epistemology and Politics in Fin-De-Siècle Vienna*,
39. Chamberlin R., *Żli papieże*, przeł. A. Weseli-Ginter, Warszawa 2005.
40. Chastel A., *Sztuka włoska t. I-II*, przeł. E. Bąkowska, Warszawa 1978.
41. Craughwell T. J., *Wielka księga sztuki*, Warszawa 2010.
42. *Ciało cielesne*, red. K. Konarska, Wrocław 2011.
43. *Ciało w kulturze i nauce*, red. B. Ziółkowska, A. Cwojdzńska, M. Chołody, Warszawa 2009.

44. Cioran E., *Zarys rozkładu*, przeł. M. Kowalska, Warszawa 2006.
45. Cioran E., *Sylogizmy goryczy*, przeł. I. Kania, Warszawa 2009.
46. Cioran E., *Upadek w czas*, przeł. I. Kania, Warszawa 2008.
47. Chudzikowska-Wołoszyn M., *Początki sporów ikonoklastycznych w Bizancjum*, „Studia Elbląskie” 2006 nr 7.
48. Comini A., *Egon Schiele*, New York 1994.
49. Courtine J.-J., Haroche C., *Historia twarzy : wyrażanie i ukrywanie emocji od XVI do początku XIX wieku*, Gdańsk 2007.
- 50.
51. Didi-Huberman G., *Uzmysłowienie*, „Widok. Teorie i Praktyki Kultury Wizualnej” 2014, nr 6.
52. Diop C. A., *Civilization or Barbarism. An authentic anthropology*, Toronto 1991.
53. Długosz M., *Oskar Kokoschka – błędny rycerz. Figury wyobraźni młodego artysty*, Lublin, 2014.
54. Długosz M., *Symboliczne wcielenia Oskara Kokoschki – Tristan*, "Roczniki Humanistyczne" LXI (2013).
55. Długosz M., *Tęsknota za rajem w „Die Träumenden Knaben“ Oskara Kokoschki*, "Biuletyn Historii Sztuki" nr 2/2012.
56. Domańska E., *Jakiej metodologii potrzebuje współczesna humanistyka?*, „Teksty Drugie”, 1/2 (121-122), 2010.
57. *Doświadczane, opisywane, symboliczne. Ciało w dyskursach kulturowych*, red. K. Łeńska-Bąk, M. Sztandary, Opole 2008.
58. Dube W. D., *The expressionists*, Londyn 1993.
59. Dupetit M., *Gustav Klimt*, „Wielcy malarze. Ich życie, inspiracje i dzieło” nr 29/2002.
60. *Dynastie Europy*, red. A. Mączak, Wrocław 2003.
61. *Egon Schiele. Almost a Lifetime*, red. Ch. Bauer, Munich 2015.
62. *Egon Schiele: Art, Sexuality, and Viennese Modernism*, red. P. Werkner, Palo Alto 1994.
63. *Egon Schiele. Jahrbuch*, red. J. T. Ambrózy, E. Werth, C. Carmona Escalera, Vienna 2011.
64. *Egon Schiele. The Leopold Collection, Vienna*, New York, 1998.
65. *Egon Schiele. Portraits*, red. A. Comini, Munich – London – New York 2014.

66. Eberle M., *World War I and the Weimar Artists: Dix, Grosz, Beckmann, Schlemmer*, New Haven – London 1985.
67. Erbguth F. J., *Egon Schiele and Dystonia*, „Frontiers of Neurology and Neuroscience” 2010 nr 27.
68. Estreicher K., *Historia sztuki w zarysie*, Warszawa – Kraków 1984.
69. Filipowicz A., *Sztuka mięsa. Somatyczne oblicza poezji*, Gdańsk 2013.
70. Fiske J., *Zrozumieć kulturę popularną*, przeł. K. Sawicka, Kraków 2010.
71. Flores d'Arcais F., *Giotto*, New York 2016.
72. *Fotospoleczeństwo: antologia tekstów z socjologii wizualnej*, red. M. Bogunia-Borowska, P. Sztompka, Kraków 2012.
73. Foucault M., *Historia seksualności*, przeł. B. Banasiak, T. Komendant, K. Matuszewski, Warszawa 1995.
74. Freedberg D., *Potęga wizerunków. Studia z historii sztuki i teorii oddziaływania*, przeł. E. Klekot, Kraków 2005.
75. Freud S., *Charakter a erotyka*, oprac. R. Reszke, Warszawa 1996.
76. Freud S., *Człowiek, religia, kultura*, Warszawa 1967.
77. Freud S., *Histeria i lęk*, przeł. R. Reszke, Warszawa 2009.
78. Freud S., *Kultura jako źródło cierpień*, przeł. J. Prokopiuk, Warszawa 2013.
79. Freud S., *Pisma społeczne*, przeł. A. Ochocki, M. Poręba, R. Reszke, oprac. R. Reszke, Warszawa 1998.
80. Freud S., *Poza zasadą przyjemności*, przeł. J. Prokopiuk, Warszawa 2000.
81. Freud S., *Sztuki plastyczne i literatura*, przeł. R. Reszke, Warszawa 2009.
82. Freud S., *Wizerunek własny*, przeł. H. Zaszłupin, Warszawa 1990.
83. Freud S., *Wstęp do psychoanalizy*, przeł. S. Kempnerówna, W. Zaniewicki, Warszawa 2002.
84. Freud S., *Życie seksualne*, przeł. R. Reszke, Warszawa 2009.
85. Gaillemine J. L., *Egon Schiele. The Egoist*, London 2006.
86. Garland-Thomson R., *Gapienie się, czyli o tym, jak patrzymy i jak pokazujemy siebie innym (fragment)*, [w:] „Czas kultury” 2019 nr 4.
87. Geertz C., *Interpretacja kultur. Wybrane eseje*, przeł. M.M. Piechaczek, Kraków 2005.
88. George A. X., *The Naked Truth. Viennese Modernism and the Body*, Chicago 2020.
89. Gibbs G., *Analizowanie danych jakościowych*, Warszawa 2011.
90. Gill A., *A Dance Between Flames: Berlin Between the Wars*, London 1993.

91. Goldscheider L., *Kokoschka*, Oxford 1963.
92. Gombrich E. H., *Pisma o sztuce i kulturze*, wyb. i oprac. R. Woodfield, red. D. Folga-Januszewska, przeł. D. Folga-Januszewska, S. Jaszczyńska, M. Wrześniak, Kraków 2011.
93. Gordon D. E., *Ernst Ludwig Kirchner*, Cambridge MA 1968.
94. Gordon D. E., *Expressionism: Art and Idea*, New Haven and London 1987.
95. Grabowski M., *Wstyd i nagość*, Toruń 2003.
96. Gralińska-Toborek A., *Gesty symboliczne w sztuce współczesnej w świetle koncepcji Aby'ego Warburga*, „Kultura Współczesna” 2007 nr 2 (52).
97. Gralińska-Toborek A., *Znaczenie obrazu w koncepcji kultury Aby Warburga*, „Przegląd Filozoficzny- Nowa Seria” 2006 nr 3.
98. Grosz G., *Ein kleines Ja und ein großes Nein*, Hamburg 1955.
99. Grodziski S., *Habsburgowie. Dzieje dynastii*, Wrocław 1998.
100. Günter Brus. *Unrest after the Storm*, przekład własny, Köln 2018.
101. Hamann R., Hermand J., *Expressionismus*, Berlin 1975.
102. Herzfeld M., *Antropologia. Praktykowanie teorii w kulturze i społeczeństwie*, przeł. M. M. Piechaczek, Kraków 2004.
103. Hess H., *George Grosz*, New Haven – London 1985.
104. *Historia brzydoty*, red. U. Eco, przekład zbiorowy, Poznań 2007.
105. *Historia ciała. Tom 1: Od renesansu do oświecenia*, red. Georges Vigarello, przeł. T. Stróżyński, Gdańsk 2015.
106. *Historia ciała. Tom 2: Od rewolucji do I wojny światowej*, red. A. Corbin, przeł. K. Belaid, T. Stróżyński, Gdańsk 2013.
107. *Historia piękna*, red. U. Eco, przeł. A. Kuciak, Poznań 2005.
108. Hobsbaawn E., Ranger T., *Tradycja wynaleziona*, przeł. M. Godyń, F. Godyń, Kraków 2008.
109. Hodin J., *Oskar Kokoschka: The Artist and His Time*, London 1966.
110. Hofmannsthal von H., *Liryka: wiersze i dramaty*, wyb. i przeł. L. Lewin, wstęp K. Kamińska, Warszawa 1984.
111. *Incised and Stabbed. The Graphic Works of Günter Brus*, Köln 2019.
112. Irwin D., *Neoclassicism*, New York 1997.
113. Izenberg G., *Egon Schiele: Expressionist Art and Masculine Crisis*, „Psychoanalytic Inquiry” 2006 nr 26 (3).

114. Iżykowska-Uszczuk A., *Estetyka wzniosłości w obliczu sztuki fekalnej*, [w:] „Our Europe. Ethnography – Ethnology – Anthropology of Culture” 2020 Vol. 9.
115. Johnson M., *Znaczenie ciała. Estetyka rozumienia ludzkiego*, Łódź 2015.
116. Juszczak W., *Postimpresjoniści*, Warszawa 2004.
117. Kallir J., *Egon Schiele: The Complete Works*, New York 1990.
118. Kallir J., *Egon Schiele: Drawings and Watercolours*, London 2003.
119. Kalinowski L., *Geneza piety średniowiecznej*, [w:] *Prace komisji historii sztuki*, t. 10, Kraków 1952
120. Kandinsky W., Marc F., *Der Blaue Reiter* [1912], München 1965.
121. Kandinsky W., *Eseje o sztuce i artystach*, przeł. E. Sagan, red. P. Taranczewski, Kraków 1991.
122. Kandinsky W., *Punkt i linia a płaszczyzna. Przyczynek do analizy elementów malarskich*, Warszawa 1986.
123. Kasperowicz R., *Pod światło. Kilka uwag o źródłach hermeneutyki obrazu*, „Biuletyn Historii Sztuki” 2023 85 (4).
124. Keegan S., *The Eye Of God. A life of Oskar Kokoschka*, London 1999.
125. Keele K. D., *Leonardo's Influence on Renaissance Anatomy*, [w:] „Medical History” 1964 nr 8 (4).
126. Kibansky R., Panofsky E., Saxl F., *Saturn i melancholia : studia z historii, filozofii, przyrody, medycyny, religii oraz sztuki*, przeł. A. Kryczyńska, Kraków 2009.
127. Kiereś H., *Kulturoznawstwo i problem sztuki*, „Roczniki Kulturoznawcze”, t. 1, 2010.
128. Kierkegaard S., *Bojaźń i drżenie. Choroba na śmierć*, przeł. J. Iwaszkiewicz, Warszawa 1969.
129. Kisielewski A., *Prymitywizm w sztuce awangardy pierwszej połowy XX wieku. Mitologie i obrazy pierwotności*, Białystok 2011.
130. Kitowska-Lysiak M., *Rzeczywistość obrazu*, Lublin 2007.
131. Klee F., *The Diaries of Paul Klee 1898-1918*, London 1964.
132. Klivar M., *Oskar Kokoschka*, Praha 2014.
133. Kmita J., Kostyrko T., *Elementy teorii kultury*, Poznań 1983.
134. Knust H., *George Grosz. Briefe 1913-1959*, Reinbek bei Hamburg 1979.
135. Kokoschka O., *Briefe*, vols I–IV, red. O. Kokoschka, H. Spielmann, Düsseldorf – Claasen 1984-7.
136. Kokoschka O., *Letters 1905-76*, London 1992.

137. Kokoschka O., *My Life*, London 1974.
138. Kollowitz K., *Aus meinem Leben*, München 1961.
139. Kossak J., *Egzystencjalizm w filozofii i literaturze*, Warszawa 1976.
140. Krawczuk E., *Antropologia kulturowa. Klasyczne kierunki, szkoły i orientacje*, Lublin 2006.
141. Krzemiń-Ojak S., *Kulturoznawstwo – pojęcie i problem*, „Kultura Współczesna”, nr 2/1999.
142. *Kultura jako przedmiot badań*, red. B. Kotowa, J. Sójka, K. Zamiara, Poznań 2001.
143. Kuhl I., *Egon Schiele*, Munich – Berlin – London – New York 2010.
144. Kuper A., *Kultura: model antropologiczny*, przeł. I. Kołbon, Kraków 2005.
145. Kupś T., *Koncepcja egzystencji Sorena Kierkegaarda w kontekście filozofii niemieckiej*, Toruń 2007.
146. Kuryluk E., *Wiedeńska apokalipsa: eseje o kulturze austriackiej XX wieku*, Warszawa 1999.
147. *Labirynt fałszerstw : antologia krótkiej prozy niemieckojęzycznej XX wieku*, red. E. Białek, N. Honsza, Warszawa 1994.
148. Le Goff J., Truong N., *Historia ciała w średniowieczu*, przeł. I. Kania, Warszawa 2006.
149. Lewis B. I., *George Grosz: Arts and Politics in the Weimar Republic*, Princeton 1991.
150. Lewis C. S., *Problem cierpienia*, przeł. T. Szafrński, Katowice 1996.
151. Lindley J., *Egon Schiele. Paintings and Drawings*, 2014.
152. Lindsay K. C., Vergo P., *Kandinsky: Complete Writings on Art. Volume One (1901-1921)*, London 1982.
153. „Literatura na świecie”, nr 18 (147), 1983.
154. Lloyd J., *German Expressionism: Primitivism and Modernity*, New Haven and London 1991.
155. Long Washton R. C., *German Expressionism: Documents from the End of the Wilhelmine Empire to the Rise of National Socialism*, Berkeley – Los Angeles – London 1995.
156. Łysiak W., *Malarstwo białego człowieka*, t. II., Warszawa 2010.
157. Macke W., *August Macke. Franz Marc, Briefwechsel*, Köln 1964.
158. Marcel G., *Tajemnica bytu*, przeł. M. Frankiewicz, Kraków 1995.

159. Matczak M. D., *Tożsamość upamiętniona w przedstawieniach świętych. Przykład wczesnochrześcijańskich mozaik w Rotundzie w Salonikach w Grecji*, [w:] „FOLIA PRAEHISTORICA POSNANIENSIA” 2016 T. XXI.
160. Maśliński A., *Kontrapost jako kryterium humanizmu w sztuce*, [w:] „Roczniki Humanistyczne” 1972 T. XX zeszyt 5.
161. *Max Dvořák i jego teoria dziejów sztuki*, przekład zbiorowy, wyb. i posł. L. Kalinowski, Warszawa 1974.
162. Meinhard M., *Hieronymus Bosch's Garden of Earthly Delights*, Norderstedt 2017.
163. Meyrink G., *Golem*, przeł. A. Lange, Kraków 2004.
164. Meyrink G., *Noc Walpurgi: powieść fantastyczna*, przeł. B. J. Frühling, Wrocław 1991.
165. Miesel V. H., *Voices of German Expressionism*, Englewood Cliffs NJ 1970.
166. Mitsch E., *The Art of Egon Schiele*, New York 1988.
167. Morris D., *Mowa ciała w sztuce. Pozy i gesty*, Warszawa 2022.
168. Mróz P., *Filozofia sztuki: (w ujęciu egzystencjalizmu)*, Kraków 1992.
169. Muller J. E., *Klee. Magiczne kwadraty*, Warszawa 1976.
170. Musil R., *Czarna magia albo Spuścizna za życia*, przeł. F. Przybylak, Wrocław 1989.
171. Musil R., *Człowiek bez właściwości*, przeł. K. Radziwiłł, K. Truchanowski, J. Zeltzer, Warszawa 1971.
172. Musil R., *Trzy kobiety*, przeł. T. Jętkiewicz, M. Kurecka, W. Kwaśniakowa, wstęp E. Naganowski, Warszawa 1963.
173. *My i Oni. Zawila historia odmienności*, red. B. Górską, J. Taylor-Kucia, Kraków 2011.
174. *Neoclassicism and romanticism: architecture, sculpture, painting, drawings*, Köln 2007.
175. Niebrój L., Krużlak M., *Medycyna jako sztuka. Sztuka i piękno*, [w:] „Archeus. Studia z Bioetyki i Antropologii Filozoficznej” 2006 nr 7.
176. Nietzsche F., *Antychryst: próba krytyki chrześcijańskiej*, przeł. L. Staff, Kraków 2003.
177. Nietzsche F., *Antychrześcijanin: przekleństwo chrześcijaństwa*, Kraków 1996.
178. Nietzsche F., *Co mnie nie zabija, to mnie wzmacnia*, oprac. i wstęp S. Lichański, Wrocław 1997.

179. Nietzsche F., *Dytyramby dionizyjskie*, przeł. S. Wyrzykowski, Warszawa 1991.
180. Nietzsche F., *Ecce homo: jak się staje – kim się jest*, przeł. L. Staff, Kraków 2003.
181. Nietzsche F., *Jutrzenka: myśli o przesądach moralnych*, przeł. L. M. Kalinowski, Kraków 2006.
182. Nietzsche F., *Ludzkie, arcyludzkie*, przeł. K. Drzewiecki, Kraków 2010.
183. Nietzsche F., *Narodziny tragedii albo Grecy i pesymizm*, przeł. B. Baran, Kraków 1994.
184. Nietzsche F., *Poza dobrem i złem*, przeł. S. Wyrzykowski, Kraków 2010.
185. Nietzsche F., *Tako rzecze Zaratustra*, przeł. W. Berent, Warszawa 2008.
186. Nietzsche F., *Wędrowiec i jego cień*, przeł. K. Drzewiecki, Kraków 2010.
187. Nietzsche F., *Wiedza radosna*, przeł. L. Staff, Kraków 2003.
188. Nietzsche F., *Wola mocy: próba przemiany wszystkich wartości*, przeł. K. Drzewiecki, S. Frycz, Kraków 2011.
189. Nietzsche F., *Z genealogii moralności: pismo polemiczne*, przeł. G. Sowiński, Kraków 1997.
190. Nietzsche F., *Zmierzch bożyszcz czyli Jak się filozofuje młotem*, przeł. G. Sowiński, Kraków 2003.
191. Nolde E., *Jahre der Kämpfe 1902 – 1914*, Flensburg 1958.
192. *O kulturze i jej badaniu. Studia z filozofii kultury*, red. K. Zamiara, Warszawa 1985.
193. Obraz-patos, „Widok. Teorie i Praktyki Kultury Wizualnej” 2014, nr 6.
194. *Oskar Kokoschka. Humanist und Rebel*, red. M. Brüderlin, Wolfsburg 2014.
195. *Oskar Kokoschka, Letters 1905-1976*, red. O. Kokoschka, A. Marnau, London 1992.
196. *Oskar Kokoschka Oberwildling in Vienna*. Katalog wystawy, Musée d'Art Moderne de Paris, Paryż 2023.
197. Ostrowski J. K., Krasny P., Kuczman K., *Kraj skrzydlatych jeźdźców. Sztuka w Polsce 1572-1764*, Warszawa 2000.
198. Overly P., *Kandinsky: The Language of the Eye*, London 1969.
199. Panofsky E., *Studia z historii sztuki*, oprac. J. Białostocki, Warszawa 1971.
200. Partsch S., *Paul Klee 1879-1940*, Kołobrzeg 1991.
201. *Perspektywy badań nad kulturą*, red. R. W. Kluszczyński, A. Zeidler-Janiszewska, Łódź 2008.

202. Pieńkos A., *Okropności sztuki: nowoczesne obrazy rzeczy ostatecznych*, Gdańsk 2000.
203. Pietraszko S., *Studia o kulturze*, Wrocław 1992.
204. Piwocki K., *Pierwsza nowoczesna historia sztuki. Poglądy Aloisa Riegla*, Warszawa 1970.
205. *Przeróżające czy osobliwe?: hybrydy, chimery i monstra w kulturach świata*, red. M. Błaszowska, K. Kleczkowska, A. Kuchta, P. Pawlak, P. Waczyński, A. Wołek, Kraków 2013.
206. Pulchra J., *Inny świat, inny Wiedeń*, [w:] *Joseph Roth : Wiedeńskie znaki czasu: felietony z lat 1915-1919*, Kraków-Budapeszt 2016.
207. Raabe P., *The Era of German Expressionism*, London 1974.
208. Reinhard W., *Życie po europejsku: od czasów najdawniejszych do współczesności*, przeł. J. Antkowiak, red. W. J. Burszta, Warszawa 2009.
209. Richter H., *Dadaizm*, przeł. J. S. Buras, Warszawa 1983.
210. Rilke R. M., *Druga strona natury : eseje, listy i pisma o sztuce*, przeł. T. Ososiński, Warszawa 2010.
211. Rohde P. P., *Søren Kierkegaard*, przeł. J. A. Prokopski, A. Szulc, Wrocław 2001.
212. Rottenberg A., *Kandinsky 1896-1921*, Warszawa 1977.
213. Sabarsky S., *Egon Schiele*, Kraków 1996.
214. Sabarsky S., *Oskar Kokoschka. Wczesne lata. Katalog wystawy*, Międzynarodowe Centrum Kultury, Kraków 1994.
215. Salm-Salm zu M.-A., *Klimt, Schiele, Moser, Kokoschka: Vienna 1900*, London 2005.
216. Samotyhowa N., *Malarstwo zachodnio-europejskie. Popularny zarys rozwoju form malarskich od katakumb do połowy XX wieku*, Warszawa 1967.
217. Sasse S., *Patos i antypatos.*, „Widok. Teorie i Praktyki Kultury Wizualnej” 2014, nr 6, <https://www.pismowidok.org/pl/archiwum/2014/6-obraz-patos/patos-i-antypatos>.
218. Sauerland K., *Od Diltheya do Adorna. Studia z estetyki niemieckiej*, Warszawa 1986.
219. Scheler M., *Cierpienie, śmierć, dalsze życie: pisma wybrane*, przeł. A. Węgrzecki, Warszawa 1994.
220. *Schiele – Brus – Palme. Absturzträume. Katalog zur Ausstellung*, red. R. Grabner, Wien & Köln 2018.

221. Schnitzler A., *Dramaty wybrane. T. 1*, red. M. Ganczar, przeł. K. Bikont, E. Drozdowska, M. Ganczar, J. Kaduczak, S. Lisiecka, B. L. Surowska, Warszawa 2014.
222. Schnitzler A., *Dramaty wybrane. T. 2*, red. M. Ganczar, przeł. M. Ganczar, J. Kaduczak, M. Leyko, S. Lisiecka, R. Sadowski, Warszawa 2014.
223. Schorske C. E., *Fin-de-Siècle Vienna, Politics and Culture*, London 1980.
224. Selz P., *German Expressionist Painting*, Berkeley – Los Angeles 1957.
225. Selz P., *Beyond the Mainstream: Essays on Modern and Contemporary Art*, Cambridge 1997.
226. Sławek T., *Kim jesteśmy? Fragmenty do poezji Georga Trakla*, Katowice 2011.
227. Słowiński M., *Błazen. Dzieje postaci i motywu*, Poznań 2021
228. Smorąg-Różycka M., *Dziedzictwo Bizancjum*, [w:] „Białostockie teki historyczne” 2008 T. 6.
229. Sontag S., *Widok cudzego cierpienia*, przeł. S. Malaga, Kraków 2010.
230. Sontag S., *Jak świadomość związana jest z ciałem. Dzienniki, tom 2. 1964-1980*, przeł. D. Żukowski, Kraków 2013.
231. *Sources for Byzantine Art History, Sources for Byzantine Art History, vol. 3, The Visual Culture of Later Byzantium (1081–c.1350)*, ed. F. Spingou, Cambridge 2022.
232. Sosnowski L., Szymańska B., Wójcik A. I., *Odnawianie kultury. Studium wybranych przypadków*, Kraków 2017.
233. Sójka J., *Kulturoznawstwo – od znawstwa do dyscypliny naukowej*, „Nauka” 4/2005.
234. Stefano di E., *Gustav Klimt. Uwodzicielskie złoto*, przeł. T. Łozińska, Warszawa 2009.
235. Steinberg L., *Seksualność Chrystusa. Zapomniany temat sztuki renesansowej*, przeł. M. Salwa, oprac. M. Walczak, Kraków 2013.
236. Stopczyk S., *Ekspresjonizm*, Warszawa 1987.
237. Storey J., *Studia kulturowe i badania kultury popularnej. Teorie i metody*, przeł. i red. J. Barański, Kraków 2003.
238. Strinati D., *Wprowadzenie do kultury popularnej*, przeł. W. J. Burszta, Poznań 1998.
239. *Studia z teorii kultury i metodologii badań nad kulturą*, red. J. Kmita, Poznań 1982.

240. Studnicka M., *Egon Schiele – chory na śmierć. Ciało w twórczości Schielego jako wyznacznik postawy egzystencjalistycznej*, "Perspektywy Kultury" 2015 nr 13.
241. Studnicka M., *Nagle przychodzi wielkie umieranie. Strach przed śmiercią w malarstwie Egona Schielego*, [w:] *Anatomia strachu. Strach, lęk i jego oblicze we współczesnej kulturze*, red. naukowa B. Bodzioch-Bryła, L. Dorak-Wojakowska, Kraków 2017.
242. Suda S., *Early Rubens*, New York and London 2019.
243. Supińska-Polit E., *Dom Arts & Crafts. Geneza i idea*, Warszawa 2004.
244. Szarota P., *Wiedeń 1913*, Gdańsk 2013.
245. *Sztuka od malarstwa jaskiniowego do sztuki ulicznej*, red. S. Farthing, przeł. P. Lewiński, M. Szubert, Warszawa 2011.
246. *Sztuka około 1900 w Europie Środkowej. Centra i prowincje artystyczne. Materiały międzynarodowej konferencji zorganizowanej w dniach 20-24 października 1994*, red. P. Krakowski, J. Purchla, Kraków 1997.
247. Taine H., *Filozofia sztuki*, przeł. A. Sygietyński, Gdańsk 2010.
248. *Tempus fugit. O czasie i przemijaniu*, red. A. Marczuk, A. L. Smith, Kraków 2016.
249. Terzi E., *Leksykon sztuki*, przeł. i red. A. Kosińska, Warszawa 2009.
250. *The Myth of Galicia*, red. M. Daszewska, A. Oleśkiewicz, Kraków 2014.
251. Todd O., *Albert Camus. Biografia*, Warszawa 2009.
252. Toeplitz K., *Kierkegaard*, Warszawa 1975.
253. Tomkiewicz W., *Rokoko*, Warszawa 1988.
254. Tower Sell B., *Klee and Kandinsky in Munich and at the Bauhaus*, Ann Arbor 1981.
255. *Tożsamość kulturoznawstwa*, red. A. Pankowicz, J. Rokicki, P. Piechota, Kraków 2008.
256. Trakl G., *Jesień duszy*, przeł. K. Lipiński, Kraków 1996.
257. Trakl G., *Wiersze z rękopisów*, przeł. A. Lam, Warszawa 2000.
258. Trakl G., *Poezje wszystkie*, przeł. A. Lam, Mikołów 2012.
259. *Transalpinum. Od Giorgiona i Dürera do Tycjana i Rubensa*, red. D. Folga-Januszewska, Olszanica 2004.
260. *...tu felix Austria... Antologia noweli austriackiej XX wieku*, red. S. Lichański, Warszawa 1973.

261. *Ucieleśnienia. Ciało w zwierciadle współczesnej humanistyki. Myśl-praktyka-reprezentacja*, red. A. Wieczorkiewicz, J. Bator, Warszawa 2007.
262. Urban M., *Emil Nolde: Catalogue Raisonné*, London 1987.
263. Vegro P., *Art in Vienna 1898 – 1918*, New York 1994.
264. Vigarello G., *Historia czystości i brudu : higiena ciała od czasów średniowiecza*, przeł. B. Szwarzman-Czarnota, Warszawa 2012.
265. Walczak M., *Między dyscypliną a badaniami interdyscyplinarnymi: uwagi o metodologicznym statusie kulturoznawstwa*, „Roczniki Kulturoznawcze”, t. 1, 2010.
266. Warburg A., *Atlas obrazów Mnemosyne*, przeł. P. Brożyński, M. Jędrzejczyk, Warszawa/Kraków 2016.
267. Warmiński A., *Filozofia sztuki Carla Gustawa Junga*, Kraków 1999.
268. Weininger O., *Płeć i charakter*, przeł. O. Ortwin, wstęp G. Kunigiel, Warszawa 1994.
269. Weinstein J., *The End of Expressionism: Art and the November Revolution in Germany 1918/1919*, Chicago and London 1990.
270. Weiss P., *Kandinsky in Munich: The Formative Jugendstil Years*, Princeton NJ 1979.
271. Wells H., *Egon Schiele Constructing an Artistic Identity and the Pathological Body*, o. O. 2018.
272. Werenskiold M., *The Concept of Expressionism: Origin and Metamorphoses*, Oslo 1984.
273. Wereszycki H., *Historia Austrii*, Wrocław 1986.
274. West S., *The Visual Arts in Germany 1890-1937: Utopia and Despair*, Manchester 2000.
275. Whitford F., *Oskar Kokoschka: A Life*, London 1980.
276. Whitford F., *Egon Schiele*, New York and Toronto 1981.
277. *Wielkie muzea: Muzea Watykańskie, Rzym*, Warszawa 2007.
278. Willet J., *Ekspresjonizm*, Warszawa 1976.
279. Willet J., *The New Sobriety: Art and Politics in the Weimar Period 1917-1933*, London 1978.
280. Worringer W., *Abstraction and Emphaty: A Contribution to the Psychology of Style* [1908], London 1953.
281. Wölfflin H., *Podstawowe pojęcia historii sztuki*, Wrocław 1962

282. Yusta Nieto C., Tussell G., *Gustav Klimt: Życie i twórczość*, przeł. K. Gołędzinowska-Smolińska, Warszawa 2013.

283. Zweig S., *Niecierpliwość serca*, przeł. Z. Petersowa, Warszawa 2002.

Źródła internetowe

1. <https://digitalesammlung.staedelmuseum.de/de>, dostęp: 30.04.2018.
2. <https://www.nytimes.com/2015/06/24/arts/international/all-about-the-body-in-vienna.html>, dostęp: 30.04.2018.
3. <https://www.theguardian.com/culture/gallery/2016/jul/05/body-painting-festival-in-austria-in-pictures>, dostęp: 30.04.2018.
4. <http://www.austriart.pl/>, dostęp: 01.05.2018.
5. <http://www.pismowidok.org>, dostęp: 15.05.2018.
6. <https://www.theartstory.org/artist-nolde-emil.htm>, dostęp: 13.02.2019.
7. <https://www.theartstory.org/movement-expressionism.htm>, dostęp: 13.02.2019.
8. <https://www.theartstory.org/movement-der-blaue-reiter.htm>, dostęp: 13.02.2019.
9. <https://www.theartstory.org/movement-die-brucke.htm>, dostęp: 13.02.2019.
10. <https://www.theartstory.org/artist-kirchner-ernst-ludwig.htm>,
dostęp: 13.02.2019.
11. <https://www.theartstory.org/artist-kandinsky-wassily.htm>, dostęp: 13.02.2019.
12. <https://www.theartstory.org/artist-kollwitz-kathe.htm>, dostęp: 13.02.2019.
13. <https://www.theartstory.org/artist-klée-paul.htm>, dostęp: 13.02.2019.
14. <https://www.theartstory.org/artist-soutine-chaim.htm>, dostęp: 13.02.2019.
15. <https://www.theartstory.org/artist-beckmann-max.htm>, dostęp: 13.02.2019.
16. <https://www.theartstory.org/artist-marc-franz.htm>, dostęp: 13.02.2019.
17. <https://www.theartstory.org/artist-schiele-egon.htm>, dostęp: 13.02.2019.
18. https://www.moma.org/s/ge/curated_ge/index.html, dostęp: 13.02.2019.
19. <https://www.onb.ac.at/museen/literaturmuseum>, dostęp: 13.02.2019.
20. <http://jamesensor.vlaamsekunstcollectie.be/>, dostęp: 13.02.2019.
21. <https://www.artic.edu/>, dostęp: 13.02.2019.
22. <http://www.artnet.com/artist/ernst-ludwig-kirchner/>, dostęp: 13.02.2019.
23. <http://egonschieleonline.org/>, dostęp: 30.07.2023.
24. <https://sdm.upjp2.edu.pl/dziala/chrystus-bolesny>, dostęp: 12.08.2024.

25. https://digitale-bibliothek.belvedere.at/viewer/image/1528102768045/37/LOG_0020/, dostęp: 12.08.2024.

Spis ilustracji

1. G. Brus, *Aktionsskizze*, 1966; tusz na papierze, 20 × 21 cm, BRUSEUM/Neue Galerie Graz, Universalmuseum Joanneum, Graz, Austria, źródło: https://www.artlog.net/sites/default/files/styles/al_colorbox_rules/public/aktions-skizze-01.jpg?itok=gucPukUf, dostęp: 03.09.2023, 15:19.
2. E. Kalb, *Autoportret en face*, 1917; węgiel na papierze, 30 × 20 cm, źródło: <https://www.artnet.com/artists/edmund-kalb/selbstportr%C3%A4t-en-facePcNCBcw3-4YonvWWsDVYAQ2>, dostęp: 03.09.2023, 15:12.
3. I. Miyazaki, *Egon Schiele w kamizelce w pawie*, 2016; technika mieszana, 186 cm, Egon Schiele Art Centrum, Český Krumlov, Czechy, źródło: zbiory własne
4. T. Palme, *L`Chaim, Bocher*, 2017, źródło: zbiory własne
5. E. Munch, *Prawodawstwo*, 1887; olej na płótnie, 81,5 × 125,5 cm, Nasjonalgalleriesjet, Oslo, Norwegia, źródło: <https://uploads2.wikiart.org/images/edvard-munch/jurisprudence-1887.jpg!Large.jpg>, dostęp: 03.09.2023, 15:47.
6. C. Monet, *Impresja – wschód słońca*, 1872; olej na płótnie, 63 × 48 cm, Musée Marmottan Monet, Paryż, Francja, źródło: <https://uploads2.wikiart.org/images/edvard-munch/jurisprudence-1887.jpg!Large.jpg>, dostęp: 03.09.2023, 15:14.
7. P. Gauguin, *Skąd przychodzimy? Kim jesteśmy? Dokąd zmierzamy?*, 1897 – 1898; olej na płótnie, 139,1 × 374,6 cm, Museum of Fine Arts, Boston, Stany Zjednoczone, źródło: <https://uploads5.wikiart.org/images/paul-gauguin/where-do-we-come-from-what-are-we-where-are-we-going-1897.jpg!Large.jpg>, dostęp: 03.09.2023, 15:21.
8. G. Moreau, *Jednorożce*, 1885; olej na płótnie, 90 × 115 cm, Musée National Gustave Moreau, Paryż, Francja, źródło: <https://uploads7.wikiart.org/images/gustave-moreau/the-unicorns.jpg!Large.jpg>, dostęp: 03.09.2023, 15:25.
9. O. Redon, *Wizja*, 1883; węgiel na papierze, Baltimore Museum of Art, Baltimore, Stany Zjednoczone, źródło: <https://uploads8.wikiart.org/images/odilon-redon/vision.jpg!Large.jpg>, dostęp: 03.09.2023, 15:27.

11. P. Sérusier, *Talizman*, 1888; olej na desce, Musée d'Orsay, Paryż, Francja, źródło: <https://uploads2.wikiart.org/images/paul-serusier/the-talisman-1888.jpg!Large.jpg>, dostęp: 03.09.2023, 15:28.
12. O. Böhler, *Gustav Mahler jako dyrygent*, 1900; karykatura, źródło: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/e/e4/Gustav_Mahler_silhouette_Otto_B%C3%B6hler.jpg/698px-Gustav_Mahler_silhouette_Otto_B%C3%B6hler.jpg?20120323002934, dostęp: 03.09.2023, 15:29.
13. Jung-Wien (od lewej): Hugo von Hofmannsthal, Richard Beer-Hofmann, Arthur Schnitzler i Herman Bahr, źródło: https://www.oeaw.ac.at/fileadmin/NEWS/2023/img/csm_Junges_Wien_Tagung_ebc53e0a16.jpg, dostęp: 03.09.2023, 15:31.
14. Ch. Griepenkerl, *Alegoria*, 1912; olej na płótnie, 55 × 117 cm, kolekcja prywatna, źródło: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/8/8e/Christian_Griepenkerl_-_Allegory.jpg/1200px-Christian_Griepenkerl_-_Allegory.jpg?20170831104415, dostęp: 03.09.2023, 15:33.
15. Ch. Griepenkerl, *Postać z gliny ożywiana przez Atenę*, 1877/1878; olej na płótnie, źródło: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/3/36/Griepenkerl%2C_Besetzung_der_menschlichen_Tonfigur_durch_Athena.jpg, dostęp: 03.09.2023, 15:33.
16. H. Makart, *Wjazd cesarza Karola V do Antwerpii w 1520 roku*, 1878; olej na płótnie, 520 × 952 cm, źródło: <https://i.gremicdn.pl/image/free/a1e2d002076a4b7240c81879243c8d97/?t=resize:fill:948:592,enlarge:1>, dostęp: 03.09.2023, 15:37.
17. Pawilon Secesji przy Friedrichstraße 12 w Wiedniu projektu Josefa Marii Olbricha, źródło: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/c/cf/Wien_-_Secessionsgeb%C3%A4ude.JPG/1200px-Wien_-_Secessionsgeb%C3%A4ude.JPG, dostęp: 03.09.2023, 15:40.
18. Emilie Louise Flöge i Gustav Klimt w strojach tzw. reformowanych, stworzonych przez projektantkę z pomocą artysty, źródło: <https://szlakisztuki.pl/wp-content/uploads/2021/07/Emilie-Flöge-i-Gustav-Klimt.jpg>, dostęp: 03.09.2023, 16:40.
19. G. Klimt, *Węże wodne II*, 1907; olej na płótnie, 80 × 145 cm, kolekcja prywatna, źródło: <https://uploads8.wikiart.org/images/gustav-klimt/water-snakes-ii.jpg!Large.jpg>, dostęp: 03.09.2023, 15:42.

20. E. L. Kirchner, *Dwie dziewczyny*, 1907; olej na płótnie, źródło: <https://uploads2.wikiart.org/images/ernst-ludwig-kirchner/two-girls.jpg!Large.jpg>, dostęp: 03.09.2023, 15:44.
21. M. Grünewald, *Ukrzyżowanie*, 1523 - 1524; olej na desce, Staatliche Kunsthalle, Karlsruhe, Niemcy, źródło: <https://uploads1.wikiart.org/images/matthias-gr%C3%BCnewald/the-crucifixion-1524.jpg!Large.jpg>, dostęp: 03.09.2023, 15:45.
22. E. Nolde, *Zielone Świątki*, 1909; olej na płótnie, 87 × 107 cm, Alte Nationalgalerie, Berlin, Niemcy, źródło: <https://uploads4.wikiart.org/images/emil-nolde/pentecast-1909.jpg>, dostęp: 03.09.2023, 15:46.
23. F. Marc, *W deszczu*, 1912; olej na płótnie, 81 × 106 cm, Lenbachhaus, Monachium, Niemcy, źródło: <https://uploads7.wikiart.org/images/franz-marc/in-the-rain-1912.jpg!Large.jpg>, dostęp: 03.09.2023, 15:47.
24. *Wenus z Willendorfu*, rzeźba paleolityczna, 11,1 cm, Muzeum Historii Naturalnej, Wiedeń, źródło: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/5/50/Venus_von_Willendorf_01.jpg/800px-Venus_von_Willendorf_01.jpg, dostęp: 24.05.2021, 20:30.
25. *Tablica kamienna z przedstawieniem człowieka*, ok. 2030 p. n. e. – ok. 1981 p. n.e.; malarstwo tablicowe, źródło: <https://uploads1.wikiart.org/00244/images/ancient-egyptian-painting/stela-of-a-man-ca-2030-1981-b-c.jpg!Large.jpg>, dostęp: 24.05.2021, 21:52.
26. *Portret Amenhotepa IV Echnatona*, Muzeum Egipskie, Kair, źródło: <https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/c/cc/GD-EG-Caire-Mus%C3%A9061.JPG/800px-GD-EG-Caire-Mus%C3%A9061.JPG>, dostęp: 24.05.2021, 21:52.
27. *Popiersie księżniczki Nefretiti*, Neues Museum, Berlin, źródło: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/b/ba/Nofretete_Neues_Museum-edit.jpg/800px-Nofretete_Neues_Museum-edit.jpg, 24.05.2021, 21:58.
28. *Kuros z Sunion*, autor nieznany, ok. 600 p. n. e.; marmur, 3,05 m, Narodowe Muzeum Archeologiczne w Atenach, źródło: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/9/9f/Kouros_NAMA_2720_102512.jpg/319px-Kouros_NAMA_2720_102512.jpg, dostęp: 24.05.2021, 22:01.
29. *Hera z Samos*, autor nieznany, ok. 560 p. n. e.; marmur, 1,92 m, Luwr, Paryż, źródło: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/3/36/Kore_Heraion_Samos_Louvre_Ma686.jpg/155px-Kore_Heraion_Samos_Louvre_Ma686.j

- pg, dostęp: 24.05.2021, 22:07.
30. Myron, *Dyskobol*, rekonstrukcja rzeźby z V w. p. n. e.; Muzeum Narodowe, Rzym, źródło: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/9/93/Dis-cobolus_in_National_Roman_Museum_Palazzo_Massimo_alle_Terme.JPG/215px-Dis-cobolus_in_National_Roman_Museum_Palazzo_Massimo_alle_Terme.JPG, dostęp: 24.05.2021, 22:13.
 31. Poliklet, *Doryforos* – kopia rzymska, ok. 450-440 r. p. n. e., źródło: <https://uploads0.wikiart.org/00268/images/ancient-greek-painting/doryphoros-man-napoli-inv6011-2.jpg!Large.jpg>, dostęp: 30.05.2023, 10:22.
 32. Poliklet, *Diadumenos* – kopia, ok. 100 r. p. n. e., Narodowe Muzeum Archeologiczne, Ateny, źródło: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/2/2b/Youth_binding_his_hair._About_450-425_BC_%283209630605%29.jpg/800px-Youth_binding_his_hair._About_450-425_BC_%283209630605%29.jpg, dostęp: 30.05.2023, 10:18.
 33. Skopas, *Szalejąca menada* lub *Bachantka* – kopia, ok. 330 r. p. n. e.; Staatliche Kunstsammlungen, Drezno, źródło: <https://assets.sutori.com/user-uploads/image/09d8a16c-5cb5-4cd4-b4bb-da5a7fe35e0f/03533f20a3f51cd6b06e20e3c3ed635f.Jpeg>, dostęp: 30.05.2023, 13:38.
 34. *Afrodyta z Knidos*, kopia renesansowa autorstwa Ippolito Buzzi, Palazzo Altemps, Rzym, źródło: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/9/9a/Cnidus_Aphrodite_Altemps_Inv8619.jpg/1200px-Cnidus_Aphrodite_Altemps_Inv8619.jpg, dostęp: 31.05.2023, 09:40.
 35. Lizyp, *Sylen z małym Dionizosem (fragment)* – kopia rzymska, II w. n. e.; marmur, Muzea Watykańskie, Watykan, źródło: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/2/29/Silenus_Braccio_Nuovo_Inv2292.jpg, dostęp: 05.06.2023, 10:14.
 36. *Pomnik konny Marka Aureliusza*, autor nieznan, 175 r. n. e.; 3,4 m, Kapitol, Rzym, źródło: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/5/59/Marco_Aurelio_bronzo.JPG, dostęp: 31.05.2023, 10:15.
 37. *Chrystus jako Dobry Pasterz*, autor nieznan, III w. n. e.; Katakumby św. Pryscylli, Rzym, źródło: <https://wp.pl.aleteia.org/wp-content/uploads/sites/9/2018/10/web-good-sheperd-catacombe-priscille.jpg>, dostęp: 07.06.2023, 20:45.
 38. *Procesja Cesarza Justyniana*, VI w. n. e.; mozaika, Bazylika San Vitale, Rawenna, źródło: <https://uploads1.wikiart.org/00212/images/byzantine-mosaics/emperor-iustinianus-and-his-suite.jpg!Large.jpg>, dostęp: 10.06.2023, 11:35.

39. Gislebertus, *Ważenie dusz – fragment tympanonu z fasady zachodniej w Autun*,
źródło: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/9/98/Tympan_Autun_134.jpg/240px-Tympan_Autun_134.jpg, dostęp: 28.08.2023, 11:10.
40. Gislebertus, *Ewa w scenie grzechu pierworodnego*, ok. 1130 r.; rzeźba kamienna, pierwotnie portal północny Katedry św. Łazarza, obecnie Musée Rolin, Autun, źródło: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/8/8a/Autun%2C_Gislebertus%2C_Eva.JPG, dostęp: 23.08.2023, 11:22.
41. *Scena nawiedzenia świętej Elżbiety (fragment)*, ok. 1230 r.; rzeźba kamienna, Cathédrale Notre-Dame, Reims źródło: https://live.staticflickr.com/2892/33180967894_703424eeb6_h.jpg, dostęp: 23.08.2023, 11:29.
42. *Krucyfiks z Kolonii*, ok. 1304 r.; rzeźba w drewnie, St. Maria in Capitol, Kolonia, źródło: https://www.medieval.eu/wp-content/uploads/WEBSt_maria_im_kapitol_gabelkreuz-wikipedia-368x500.jpg, dostęp: 23.08.2023, 11:40.
43. *Pietà z Corburga (Vesperbild)*, ok. 1360/1370 r.; rzeźba w drewnie, Die Kunstsammlungen der Veste Coburg, Coburg, źródło: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/d/d3/Coburger_Piet%C3%A0_%28Vesperbild%29.jpg/642px-Coburger_Piet%C3%A0_%28Vesperbild%29.jpg?20210323210025, dostęp: 23.08.2023, 11:46.
44. G. di Bondone, *Tronująca Madonna (Maesta)*, ok. 1306 – 1310 r.; tempera na desce, 325 × 204 cm, Uffizi Gallery, Florencja, źródło: <https://uploads2.wikiart.org/images/giotto/madonna-in-maest-ognissanti-madonna-1310-1.jpg!Large.jpg>, dostęp: 23.08.2023, 11:48.
45. Masaccio, *Wygnanie z raju*, ok. 1424 – 1426 r.; fresk, Santa Maria del Carmine, Mediolan, źródło: <https://uploads6.wikiart.org/images/masaccio/adam-and-eve-banished-from-paradise.jpg!Large.jpg>, dostęp: 23.08.2023, 12:06.
46. A. Mantegna, *Oplakiwanie zmarłego Chrystusa*, ok. 1466 r.; olej i tempera na płótnie, Palazzo Brera, Mediolan, źródło: <https://uploads7.wikiart.org/images/andrea-mantegna/the-dead-christ-1478.jpg!Large.jpg>, dostęp: 23.08.2023, 12:10.
47. S. Botticelli, *La Primavera*, ok. 1477 r.; tempera na desce, 314 × 203 cm, Uffizi Gallery, Florencja, źródło: <https://uploads5.wikiart.org/00129/images/sandro-botticelli/primavera.jpg!Large.jpg>, dostęp: 23.08.2023, 12:14.
48. L. da Vinci, *Człowiek witruwiański*, 1492 r.; tusz na papierze, 24.5 × 34.3 cm, Galleria dell'Accademia, Wenecja, źródło: <https://uploads2.wikiart.org/images/leonardo-da-vinci/the-proportions-of-the-human-figure-the-vitruvian-man-1492.jp>

- g!Large.jpg, dostęp: 23.08.2023, 12:17.
49. L. da Vinci, *Studium ludzkiej czaszki*, ok. 1489 r.; kreda i tusz na papierze, 18.8 × 13.4 cm, źródło: <https://uploads7.wikiart.org/images/leonardo-da-vinci/studies-of-human-skull-1489.jpg!Large.jpg>, dostęp: 23.08.2023, 12:21.
50. Tycjan, *Wenus z Urbino*, 1538 r.; olej na płótnie, 119 × 165 cm, Uffizi Gallery, Florencja, źródło: <https://uploads7.wikiart.org/images/titian/venus-of-urbino-1538.jpg!Large.jpg>, 23.08.2023, 12:27.
51. Tycjan, *Maria Magdalena pokutująca*, 1531 r.; olej na płótnie, Muzeum Ermitażu, Sankt Petersburg, źródło: <https://uploads1.wikiart.org/00380/images/titian/800px-magdalena-penitente-por-tiziano.jpg!Large.jpg>, dostęp: 23.08.2023, 12:36.
52. M. Anioł, *Sąd ostateczny – fragment*, 1534 – 1541 r.; fresk, 1370 × 1220 cm, Kaplica Sykstyńska, Watykan, źródło: <https://uploads6.wikiart.org/images/michelangelo/the-last-judgement-1541.jpg>, dostęp: 23.08.2023, 12:48.
53. A. Dürer, *Portret mężczyzny na zielonym tle*, ok. 1497 r.; olej na płótnie, kolekcja prywatna, źródło: <https://uploads8.wikiart.org/images/albrecht-durer/male-portrait-before-green-base.jpg!Large.jpg>, dostęp: 23.08.2023, 12:54.
54. A. Dürer, *Portret Hansa Tuchera*, 1499 r.; olej na desce, kolekcja prywatna, źródło: <https://uploads2.wikiart.org/images/albrecht-durer/hans-tucher-1499.jpg!Large.jpg>, dostęp: 23.08.2023, 13:04.
55. R. van der Weyden, *Zdjęcie z krzyża*, 1435 – 1440 r.; olej na desce, Museo del Prado, Madryt, źródło: <https://uploads8.wikiart.org/images/rogier-van-der-weyden/deposition-1435.jpg!Large.jpg>, dostęp: 23.08.2023, 17:04.
56. H. Memling, *Ołtarz męki Pańskiej – fragment*, 1491 r.; olej na płótnie, 205 × 150 cm, St. Annenmuseum, Lubeka, źródło: <https://uploads0.wikiart.org/images/hans-memling/altar-triptych-from-the-1%BCbeck-cathedral-detail-1491.jpg!Large.jpg>, dostęp: 23.08.2023, 18:04.
57. H. Bosch, *Ogród rozkoszy ziemskich – fragment, część centralna*, ok. 1510 – 1515 r.; olej na desce, Museo del Prado, Madryt, źródło: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/a/ae/El_jard%C3%ADn_de_las_Delicias%2C_de_El_Bosco.jpg, dostęp: 23.08.2023, 18:14.
58. P. Bruegel Starszy, *Walka karnawału z postem*, 1559 r.; olej na desce, 118 × 164.5 cm, Kunsthistorisches Museum, Wiedeń, źródło: <https://uploads5.wikiart.org/ima>

- ges/pieter-bruegel-the-elder/fight-between-carnival-and-lent-1559.jpg!Large.jpg, dostęp: 23.08.2023, 18:18.
59. Parmigianino, *Madonna z długą szyją*, 1534 – 1540 r.; olej na płótnie, 132 × 216 cm, Uffizi Gallery, Florencja, źródło: <https://uploads8.wikiart.org/00129/images/parmigianino/madonna-with-the-long-neck.jpg!Large.jpg>, 23.08.2023, 13:09.
60. El Greco, *Otwarcie piątej pieczęci Apokalipsy*, 1608 – 1614 r.; olej na płótnie, 224 × 194 cm, Metropolitan Museum of Art, Nowy Jork, źródło: [https://uploads8.wikiart.org/images/el-greco/opening-of-the-fifth-seal-the-vision-of-saint-john-the-divine\(1\).jpg!Large.jpg](https://uploads8.wikiart.org/images/el-greco/opening-of-the-fifth-seal-the-vision-of-saint-john-the-divine(1).jpg!Large.jpg), dostęp: 23.08.2023, 13:13.
61. P. P. Rubens, *Przebicie włóczniq*, ok. 1620 r.; olej na płótnie, 304 × 256 cm, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen, Antwerpia, źródło: <https://uploads0.wikiart.org/00380/images/peter-paul-rubens/christ-on-the-cross-between-the-two-thieves-peter-paul-rubens.jpg!Large.jpg>, dostęp: 23.08.2023, 18:32.
62. Caravaggio, *Ukrzyżowanie św. Piotra*, 1600 – 1601 r.; olej na płótnie, 230 × 175 cm, bazylika Santa Maria del Popolo, Rzym, źródło: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/d/d9/Crucifixion_of_Saint_Peter-Caravaggio_%28c.1600%29.jpg/800px-Crucifixion_of_Saint_Peter-Caravaggio_%28c.1600%29.jpg, dostęp: 27.08.2023, 12:56.
63. Caravaggio, *Amor zwycięski*, 1602 – 1603 r.; olej na płótnie, 156 × 113 cm, Gemäldegalerie, Berlin, źródło: [https://uploads5.wikiart.org/images/caravaggio/amor-victorious-1602\(1\).jpg!Large.jpg](https://uploads5.wikiart.org/images/caravaggio/amor-victorious-1602(1).jpg!Large.jpg), dostęp: 23.08.2023, 18:32.
64. G. de La Tour, *Hiob wyszydzany przez żonę*, ok. 1632 – 1635 r.; olej na płótnie, 97 × 145 cm źródło: <https://uploads8.wikiart.org/images/georges-de-la-tour/job-mocked-by-his-wife-1650.jpg!Large.jpg>, dostęp: 24.08.2023, 18:42.
65. P. P. Rubens, *Trzy gracje*, 1639 r.; olej na desce, 221 × 181 cm, Museo del Prado, Madryt, źródło: <https://uploads3.wikiart.org/00129/images/peter-paul-rubens/the-three-graces.jpg!Large.jpg>, dostęp: 24.08.2023, 18:45.
66. F. Hals, *Portret małżonków Isaaka Massa i Beatrix van der Laen*, ok. 1621 r.; olej na płótnie, 140 × 166.5 cm, Rijksmuseum, Amsterdam, źródło: <https://uploads3.wikiart.org/images/frans-hals/marriage-portrait-of-isaac-massa-and-beatrix-van-der-laen.jpg!Large.jpg>, dostęp: 24.08.2023, 18:50.
67. Rembrandt, *Autoportret*, 1640 r.; olej na płótnie, 120 × 80 cm, National Gallery, Londyn, źródło: <https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/9/9a/S>

- elf-portrait_at_34_by_Rembrandt.jpg/744px-Self-portrait_at_34_by_Rembrandt .jpg, dostęp: 24.08.2023, 18:55.
68. Rembrandt, *Autoportret*, 1661 r., olej na płótnie, 91 × 77 cm, Rijksmuseum, Amsterdam, źródło: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/a/a7/Rembrandt_Harmensz._van_Rijn_137.jpg/747px-Rembrandt_Harmensz._van_Rijn_137.jpg, dostęp: 24.08.2023, 18:58.
69. Rembrandt, *Autoportret*, 1662 r.; olej na płótnie, 82,5 × 65 cm, Wallraf-Richartz-Museum, Kolonia, źródło: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/5/58/Rembrandt_Harmensz._van_Rijn_142.jpg/705px-Rembrandt_Harmensz._van_Rijn_142.jpg, dostęp: 24.08.2023, 19:02.
70. D. Velázquez, *Portret siedzącego karła Don Sebastiana de Morra*, ok. 1645 r.; olej na płótnie, 81 × 106 cm, Museo del Prado, Madryt, źródło: <https://uploads1.wikiart.org/00340/images/diego-velazquez/don-sebastian-de-morra-1.jpg>, dostęp: 24.08.2023, 19:06.
71. A. Watteau, *Toaleta*, 1717 r.; olej na płótnie, źródło: <https://uploads8.wikiart.org/images/antoine-watteau/the-toilette.jpg!Large.jpg>, dostęp: 24.08.2023, 19:09.
72. F. Boucher, *Herkules i Omfala*, 1728 – 1731 r.; olej na płótnie, Muzeum Puszkina, Moskwa, źródło: <https://uploads2.wikiart.org/images/francois-boucher/hercuse-and-omfala-1735.jpg!Large.jpg>, dostęp: 24.08.2023, 19:15.
73. J.-L. David, *Śmierć Sokratesa*, 1787 r.; olej na płótnie, 130 × 196 cm, Metropolitan Museum of Art, Nowy Jork, źródło: <https://uploads1.wikiart.org/000129/images/jacques-louis-david/the-death-of-socrates.jpg!Large.jpg>, dostęp: 24.08.2023, 19:22.
74. J.-L. David, *Śmierć Marata*, 1793 r.; olej na płótnie, 165 × 128 cm, Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België, Bruksela, źródło: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/a/aa/Death_of_Marat_by_David.jpg/800px-Death_of_Marat_by_David.jpg, dostęp: 24.08.2023, 19:29.
75. J.-A.-D. Ingres, *Wielka Odaliska*, 1814 r.; olej na płótnie, 91 × 162 cm, Louvre, Paryż, źródło: <https://uploads5.wikiart.org/00142/images/57726d7fedc2cb3880b48098/jean-auguste-dominique-ingres-la-grande-odalisque-1814.jpg!Large.jpg>, dostęp: 24.08.2023, 19:34.
76. E. Delacroix, *Śmierć Sardanapala*, 1827 r.; olej na płótnie, 392 × 496 cm, Louvre, Paryż, źródło: [https://uploads3.wikiart.org/images/eugene-delacroix/the-death-of-sardanapalus-1827\(1\).jpg!Large.jpg](https://uploads3.wikiart.org/images/eugene-delacroix/the-death-of-sardanapalus-1827(1).jpg!Large.jpg), dostęp: 24.08.2023, 19:39.

77. T. Géricault, *Monomania hazardu*, 1822 r.; olej na płótnie, 65 × 77 cm, Louvre, Paryż, źródło: <https://uploads8.wikiart.org/00129/images/theodore-gericault/the-woman-with-gambling-mania.jpg!Large.jpg>, dostęp: : 24.08.2023, 19:43.
78. F. Rude, *Odjazd ochotników lub Marsylianka*, 1833 – 1835 r.; Paryż, źródło: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/6/6e/Paris_July_2011-16a.jpg/671px-Paris_July_2011-16a.jpg, dostęp: 24.08.19:48.
79. W. Blake, *Wir kochanków*, 1826 r.; pióro i akwarela, Weston Park Museum, Sheffield, źródło: <https://uploads1.wikiart.org/images/william-blake/the-lovers-whirlwind-1827.jpg!Large.jpg>, dostęp: 19:52.
80. F. Goya, *Czas i staruchy*, 1808 – 1810 r.; olej na płótnie, 181 × 125 cm, Palais des Beaux-Arts de Lille, Lille, źródło: <https://uploads3.wikiart.org/images/francisco-goya/time-of-the-old-women-1820.jpg!Large.jpg>, dostęp: 25.08.2023, 19:59.
81. F. Goya, *Dwie staruchy jedzące zupę*, 1821 – 1823 r.; olej na płótnie, 83.4 × 49.3 cm Museo del Prado, Madryt, źródło: <https://uploads6.wikiart.org/images/francisco-goya/old-eating-soup-1823.jpg!Large.jpg>, dostęp: 25.08.2023, 20:03.
82. J.-F. Millet, *Siewca*, 1850; olej na płótnie, 82.6 × 101.6 cm, Museum of Fine Arts, Boston, źródło: [https://uploads0.wikiart.org/images/jean-francois-millet/the-sower-1850\(1\).jpg!Large.jpg](https://uploads0.wikiart.org/images/jean-francois-millet/the-sower-1850(1).jpg!Large.jpg), dostęp: 31.05.2023, 10:40.
83. H. Daumier, *Żebracy*, ok. 1845; olej na płótnie, 59.7 × 74 cm, źródło: <https://uploads5.wikiart.org/images/honore-daumier/the-beggars.jpg>, dostęp: 10.09.2023, 11:35.
84. H. Daumier, *Praczka*, 1850 – 1853; olej na płótnie, 130 × 98 cm, Muzeum Ermitażu, źródło: <https://uploads6.wikiart.org/images/honore-daumier/the-burden-the-laundress-1853.jpg!Large.jpg>, dostęp: 10.09.2023, 11:39.
85. É. Manet, *Olimpia*, 1863; olej na płótnie, 130.5 × 190 cm, Musée d'Orsay, Paryż, Francja, źródło: <https://uploads6.wikiart.org/images/edouard-manet/olympia-1863.jpg!Large.jpg>, dostęp: 25.03.2024, 20:20.
86. A. Rodin, *Cień*, 1880; rzeźba brązowa, źródło: <https://uploads8.wikiart.org/images/auguste-rodin/the-shade-1880.jpg!Large.jpg>, dostęp: 24.03.2024, 20:40.
87. G. Courbet, *Kąpiące się* (fragment), 1853; olej na płótnie, 227 × 193 cm, Musée Fabre, Montpellier, Francja, źródło: <https://uploads3.wikiart.org/images/gustave-courbet/the-bathers-1853.jpg!Large.jpg>, dostęp: 25.03.2024, 20:32.

88. G. Courbet, *Sen* (fragment), 1866; olej na płótnie, 135 × 200 cm, Petit Palais, Paryż, Francja, źródło: <https://uploads4.wikiart.org/images/gustave-courbet/the-sleepers-1866.jpg!Large.jpg>, dostęp: 25.03.2024, 20:33.
89. E. Degas, *Przed lustrem*, źródło: https://1.bp.blogspot.com/-72cLwpmY1sA/Wc0XtDgF5YI/AAAAAAAAAG9g/D05E_MM67csEhzj1JdLt5QiZ0JQKvHNbQCLcBGAs/s1600/800px-Degas_-_Vor_dem_Spiegel_-_ca1899.jpeg, dostęp: 28.04.2024, 20:03.
90. E. Degas, *Po kąpielu*, 1885; pastel, 44 × 24 cm, kolekcja prywatna, źródło: <https://uploads6.wikiart.org/images/edgar-degas/leaving-the-bath-1885-1.jpg!Large.jpg>, dostęp: 28.04.2024, 20:08.
91. M. Cassatt, *Kobieta z czerwoną cynią*, 1891; olej na płótnie, 60.3 × 73.66 cm, źródło: <https://uploads3.wikiart.org/images/mary-cassatt/woman-with-a-red-zinnia-1891.jpg!Large.jpg>, dostęp: 28.04.2024, 20:12.
92. M. Cassatt, *Kąpiel*, 1893; olej na płótnie, Art Institute of Chicago, Chicago, Stany Zjednoczone, źródło: <https://uploads1.wikiart.org/images/mary-cassatt/the-bath.jpg!Large.jpg>, dostęp: 28.04.2024, 20:14.
93. H. de Toulouse-Lautrec, *Inspekcja medyczna*, 1894; olej na kartonie, 83.5 × 61.4 cm, źródło: <https://uploads1.wikiart.org/images/henri-de-toulouse-lautrec/the-medical-inspection.jpg!Large.jpg>, dostęp: 28.04.2024, 20:17.
94. G. Klimt, *Wężę wodne I*, 1894; akwarela na papierze, 83.5 × 61.4 cm, Belvedere Museum, Wiedeń, Austria, źródło: <https://uploads2.wikiart.org/00475/images/gustav-klimt/water-snakes-1-1904-1907.jpg!Large.jpg>, dostęp: 28.04.2024, 20:20.
95. R. Gerstl, *Portret matki*, Maria Gerstl, 1908, źródło: <https://uploads6.wikiart.org/images/richard-gerstl/portrait-of-mother-maria-gerstl-unfinished-1908.jpg!Large.jpg>, dostęp: 28.04.2024, 20:21.
96. G. Klimt, *Portret Adeli Bloch-Bauer I*, 1907; olej na płótnie, 138 × 138 cm, kolekcja prywatna, Neue Galerie New York, Nowy Jork, Stany Zjednoczone, źródło: [https://uploads0.wikiart.org/images/gustav-klimt/portrait-of-adele-bloch-bauer-i\(1\).jpg!Large.jpg](https://uploads0.wikiart.org/images/gustav-klimt/portrait-of-adele-bloch-bauer-i(1).jpg!Large.jpg), dostęp: 28.04.2024, 20:27.
97. G. Klimt, *Portret Eugonii Primavesi*, 1913; olej na płótnie, źródło: <https://uploads4.wikiart.org/images/gustav-klimt/portrait-of-eugenia-primavesi.jpg!Large.jpg>, dostęp: 28.04.2024, 20:29.

98. E. Much, *Chore dziecko*, 1907; olej na płótnie, 120 × 118.5 cm, National Gallery, Oslo, Norwegia, źródło: <https://uploads2.wikiart.org/images/edvard-munch/the-sick-child-1886.jpg>, dostęp: 28.04.2024, 20:30.
99. Ch. Krogh, *Chora dziewczynka*, 1880/1881, źródło: https://wykop.pl/cdn/c3201142/comment_niVoe7GOJtC64UZkTiewGDfaDKauHztU,w400.jpg, dostęp: 28.04.2024, 20:32.
100. P. Modersohn-Becker, *Chłopskie dziecko w różowym fartuchu*, olej i tempera na płótnie, 1904; 69 × 55 cm, kolekcja prywatna, źródło: <https://uploads5.wikiart.org/images/paula-modersohn-becker/peasant-child-with-pink-apron.jpg!Large.jpg>, dostęp: 28.04.2024, 20:42.
101. E. Schiele, *Martwa matka*, olej na desce, 1910; 32.1 × 25.7 cm, Leopold Museum, Wiedeń, Austria, źródło: <https://uploads5.wikiart.org/00475/images/egon-schiele/dead-mother-i-1910.jpg!Large.jpg>, dostęp: 29.04.2024, 21:02.
102. V. Van Gogh, *Jedzący kartofle* (fragment), 1885; olej na płótnie, 82 × 114 cm, Van Gogh Museum, Amsterdam, Niderlandy, źródło: <https://uploads3.wikiart.org/images/vincent-van-gogh/the-potato-eaters-1885-1.jpg!Large.jpg>, dostęp: 29.04.2024, 21:42.
103. R. Gerstl, *Autoportret z paletą*, (fragment) 1908; olej na płótnie, 141 × 109 cm, Leopold Museum, Wiedeń, Austria, źródło: <https://uploads8.wikiart.org/images/richard-gerstl/self-portrait.jpg!Large.jpg>, dostęp: 29.04.2024, 21:50.
104. R. Gerstl, *Autoportret*, 1907/1908, źródło: <https://uploads5.wikiart.org/images/richard-gerstl/selbstbildnis-1907-8.jpg>, dostęp: 29.04.2024, 21:58.
105. M. Oppenheimer, *Operacja*, 1912, źródło: <https://uploads7.wikiart.org/00226/images/max-oppenheimer/operation-1912.jpg>, dostęp: 29.04.2024, 22:03.
106. O. Kokoschka, *Conte Verona*, 1910, źródło: https://uploads6.wikiart.org/images/oskar-kokoschka/not_detected_235855.jpg!Large.jpg, dostęp: 29.04.2024, 22:06.
107. M. Oppenheimer, *Krwawienie*, 1911, źródło: <https://uploads7.wikiart.org/00226/images/max-oppenheimer/bleeding-1911.jpg!Large.jpg>, dostęp: 29.04.2024, 22:11.
108. Egon Schiele ok. 1918 roku, autor fotografii nieznany, źródło: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/1/14/Egon_Schiele_photo.jpg/800px-Egon_Schiele_photo.jpg, dostęp: 30.04.2024, 08:11.
109. E. Schiele, *Portret malarza Antona Peschki*, 1909; olej na płótnie, 110.2 × 100 cm, kolekcja prywatna, źródło: <https://uploads8.wikiart.org/images/egon-schiele/>

- portrait-of-the-painter-anton-peschka-1909.jpg!Large.jpg, dostęp: 26.05.2024, 04:35.
110. E. Schiele, *Portret Karla Zakovšeka*, 1910; olej na płótnie, źródło: <https://uploads5.wikiart.org/images/egon-schiele/portrait-of-karl-zakovsek-1910.jpg!Large.jpg>, dostęp: 26.05.2024, 05:45.
 111. E. Schiele, *Portret Eduarda Kosmacka*, 1910; olej na płótnie, Belvedere Museum Wiedeń, Austria, źródło: <https://uploads2.wikiart.org/images/egon-schiele/portrait-of-the-publisher-eduard-kosmack-1910.jpg!Large.jpg>, dostęp: 26.05.2024, 05:46.
 112. E. Schiele, *Klęczący akt kobiety – widok z tyłu*, 1915; 47.8 × 31.7 cm, kolekcja prywatna, źródło: <https://uploads1.wikiart.org/images/egon-schiele/kneeling-female-nude-back-view-1915.jpg!Large.jpg>, dostęp: 26.05.2024, 09:18.
 113. E. Schiele, *Akt przechylony do przodu*, 1918; węgiel na papierze, 29 × 45.8 cm, kolekcja prywatna, źródło: <https://uploads6.wikiart.org/images/egon-schiele/long-haired-nude-bent-over-forward-jerk-view-1918.jpg!Large.jpg>, dostęp: 26.05.2024, 09:23.
 114. E. Schiele, *Dwie małe dziewczynki*, 1911; akwarela na papierze, Albertina Museum, Wiedeń, Austria, źródło: <https://uploads5.wikiart.org/images/egon-schiele/two-little-girls-1911.jpg!Large.jpg>, dostęp: 26.05.2024, 09:26.
 115. E. Schiele, *Dwaj chłopcy*, 1910; źródło: <https://uploads6.wikiart.org/images/egon-schiele/two-boys-1910.jpg!Large.jpg>, dostęp: 26.05.2024, 09:57.
 116. E. Schiele, *Dwie siedzące dziewczynki*, 1911; źródło: <https://uploads5.wikiart.org/images/egon-schiele/two-seated-girls-1911.jpg!Large.jpg>, dostęp: 26.05.2024, 09:59.
 117. E. Schiele, *Dziecko w czerni*, 1911; akwarela na papierze, kolekcja prywatna, źródło: <https://uploads3.wikiart.org/images/egon-schiele/child-in-black-1911.jpg!Large.jpg>, dostęp: 26.05.2024, 10:00.
 118. E. Schiele, *Matka z dwójką dzieci*, 1917; olej na płótnie, Belvedere Museum, Wiedeń, Austria, źródło: <https://uploads4.wikiart.org/images/egon-schiele/mother-with-two-children-1917.jpg!Large.jpg>, dostęp: 26.05.2024, 10:03.
 119. E. Schiele, *Przyjaźń*, 1913; źródło: <https://uploads0.wikiart.org/00246/images/egon-schiele/schiele-freundschaft-1913.jpg!Large.jpg>, dostęp: 26.05.2024, 10:06.

120. E. Schiele, *Kobieta w czarnych pończochach*, 1913; akwarela na papierze, kolekcja prywatna, źródło: <https://uploads4.wikiart.org/images/egon-schiele/woman-in-black-stockings-1913.jpg!Large.jpg>, dostęp: 26.05.2024, 10:08.
121. E. Schiele, *Akt w czerwonych podwiązkiach*, (fragment) 1911; źródło: <https://uploads8.wikia-rt.org/00246/images/egon-schiele/egon-schiele-akt-mit-roten-strumpfbanden.jpg!Large.jpg>, dostęp: 26.05.2024, 10:13.
122. E. Schiele, *Siedząca kobieta, z lewą dłonią we włosach*, 1914; akwarela na papierze, Albertina Museum, Wiedeń, Austria, źródło: <https://uploads5.wikiart.org/images/egon-schiele/seated-woman-with-her-left-hand-in-her-hair-1914.jpg!Large.jpg>, dostęp: 26.05.2024, 10:15.
123. E. Schiele, *Siedzący akt kobiety z podpartym łokciem*, (fragmenty) 1914; 48 × 32 cm, Albertina Museum, Wiedeń, Austria, źródło: <https://uploads0.wikiart.org/00246/images/egon-schiele/egon-schiele-085.jpg!Large.jpg>, dostęp: 26.05.2024, 10:17.
124. E. Schiele, *Autoportret podczas masturbacji* (fragment), 1911, źródło: https://www.art-prints-on-demand.com/kunst/egon_schiele/Self-portrait-masturbating.jpg, dostęp: 10:22.
125. E. Schiele, *Autoportret w czarnym płaszczu podczas masturbacji* (fragment), 47 × 31 cm, Albertina Museum, Wiedeń, Austria, źródło: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/d/d6/Egon_Schiele_073.jpg/523px-Egon_Schiele_073.jpg?20050521053213, dostęp: 26.05.2024, 10:25.
126. E. Schiele, *Kochankowie*, 1914; olej na płótnie, 119 × 139 cm, kolekcja prywatna, źródło: <https://uploads0.wikiart.org/images/egon-schiele/lovers-man-and-woman-1914.jpg!Large.jpg>, dostęp: 26.05.2024, 10:27.
127. E. Schiele, *Śmierć i dziewczyna*, 1915; olej na płótnie, Belvedere Museum, Wiedeń, Austria, źródło: <https://uploads0.wikiart.org/images/egon-schiele/death-and-the-maiden-1915.jpg!Large.jpg>, dostęp: 10:28.
128. E. Schiele, *Siedzący akt męski, z wyciągniętym prawym ramieniem*, 1910; akwarela na papierze, kolekcja prywatna, źródło: <https://uploads2.wikiart.org/images/egon-schiele/seated-male-nude-right-hand-outstretched-1910.jpg!Large.jpg>, dostęp: 26.05.2024, 10:09.
129. E. Schiele, *Portret Erwina Dominika Osena*, 1910; akwarela i węgiel na papierze, źródło: <https://uploads4.wikiart.org/00261/images/egon-schiele/1910-rretrato-de-erwin-dominilk-osen.jpg!Large.jpg>, dostęp: 26.05.2024, 10:11.

130. E. Schiele, *Leżący akt męski*, 1910; akwarela i ołówek na papierze, kolekcja prywatna, źródło: <https://arthive.com/res/media/img/oy800/work/1e2/621357@2x.jpg>, dostęp: 26.05.2024, 10:27.
131. E. Schiele, *Siedzący akt męski, widok z tyłu*, 1910; Neue Galerie, Nowy Jork, Stany Zjednoczone, źródło: <https://artdone.wordpress.com/wp-content/uploads/2021/05/egon-schiele-seated-male-nude-back-view-1910-neue-galerie-new-york.jpg>, dostęp: 26.05.2024, 10:19.
132. P. Gauguin, *Autoportret z portretem Émile Bernarda*, 1888; olej na płótnie, 45 × 55 cm, Van Gogh Museum, Amsterdam, Niderlandy, źródło: <https://uploads2.wikiart.org/images/paul-gauguin/self-portrait-dedicated-to-vincent-van-gogh-les-mis%C3%A9rables-1888.jpg!Large.jpg>, dostęp: 26.05.2024, 10:21.
133. E. Schiele, *Autoportret, głowa*, 1910; źródło: https://imgc.artprintimages.com/img/print/self-portrait-head-1910_u-l-q1ig9oy0.jpg?artPerspective=n, dostęp: 26.05.2024, 10:44.
134. E. Schiele, *Autoportret*, 1911; akwarela na papierze, źródło: <https://uploads2.wikiart.org/images/egon-schiele/self-portrait-1911.jpg!Large.jpg>, dostęp: 26.05.2024, 10:47.
135. E. Schiele, *Autoportret z grymasem na twarzy*, 1910; 45.3 × 30.7 cm, Leopold Museum, Wiedeń, Austria, źródło: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/9/92/Egon_Schiele_-_Self-Portrait%2C_Grimacing_-_Google_Art_Project.jpg, dostęp: 26.05.2024, 10:23.
136. E. Schiele, *Autoportret z odsloniętym, podniesionym ramieniem* (widok wystawy), 1912; olej, 42.2 × 33.9 cm, Leopold Museum, Wiedeń, Austria, źródło: zbiory własne
137. E. Schiele, *Powstrzymywanie artysty jest przestępstwem. To mordowanie życia w załączku*, 1912; akwarela na papierze, 48.6 × 31.8 cm, kolekcja prywatna, źródło: <https://uploads7.wikiart.org/images/egon-schiele/hindering-the-artist-is-a-crime-it-is-murdering-life-in-the-bud-1912.jpg!Large.jpg>, dostęp: 26.05.2024, 10:28.
138. E. Schiele, *Wojownik*, 1913; kolekcja prywatna, źródło: <https://uploads5.wikiart.org/images/egon-schiele/fighter-1913.jpg!Large.jpg>, dostęp: 26.05.2024, 10:34.
139. E. Schiele, *Autoportret jako św. Sebastian*, 1914; ołówek na papierze, 32.3 × 48.3 cm, kolekcja prywatna, źródło: <https://uploads0.wikiart.org/images/egon-schiele/self-portrait-as-st-sebastian-1914.jpg!Large.jpg>, dostęp: 26.05.2024, 10:34.

140. E. Schiele, *Mężczyzna nisko pochylony*, 1914; kolekcja prywatna, źródło: <https://uploads3.wikiart.org/images/egon-schiele/man-bencind-down-deeply-1914.jpg!Large.jpg>, dostęp: 26.05.2024, 10:52.
141. E. Schiele, *Autoportret z brązowym tłem*, 1912; akwarela na papierze, kolekcja prywatna, źródło: <https://uploads6.wikiart.org/images/egon-schiele/self-portrait-with-brown-background-1912.jpg!Large.jpg>, dostęp: 27.05.2024, 09:53.
142. E. Schiele, *Autoportret*, 1910; akwarela na papierze, 44.4 × 31.6 cm, kolekcja prywatna, źródło: <https://uploads2.wikiart.org/images/egon-schiele/self-portrait-1910.jpg!Large.jpg>, dostęp: 27.05.2024, 09:58.
143. E. Munch, *Krzyk*, 1893; olej, pastel i tempera na kartonie, 91 × 73.5 cm, National Gallery, Oslo, Norwegia, źródło: [https://uploads2.wikiart.org/images/edvard-munch/the-scream-1893\(2\).jpg!Large.jpg](https://uploads2.wikiart.org/images/edvard-munch/the-scream-1893(2).jpg!Large.jpg), dostęp: 27.05.2024, 10:28.
144. E. Schiele, *Autoportret*, 1914; akwarela na papierze, kolekcja prywatna, źródło: <https://uploads2.wikiart.org/images/egon-schiele/self-portrait-1914.jpg!Large.jpg>, dostęp: 27.05.2024, 10:38.
145. E. Schiele, *Chory żołnierz rosyjski*, 1915; akwarela na papierze, źródło: <https://www.art-gallerieshop.de/media/catalog/product/cache/1/image/9df78eab33525d08d6e5fb8d27136e95/A/K/AKG5114721.jpg>, dostęp: 27.05.2024, 13:33.
146. E. Schiele, *Siedząca para (Egon i Edith Schiele)*, 1915; Albertina, Wiedeń, Austria, źródło: <https://uploads7.wikiart.org/images/egon-schiele/seated-couple-egon-and-edith-schiele-1915.jpg!Large.jpg>, dostęp: 27.05.2024, 13:36.
147. E. Schiele, *Autoportret w kamizelce z uniesionym prawym łokciem*, 1914; kreda, gwasz i ołówek na papierze, 48 × 31 cm, kolekcja prywatna, źródło: <https://uploads2.wikiart.org/images/egon-schiele/self-portrait-in-a-jerkin-with-right-elbow-raised-1914.jpg!Large.jpg>, dostęp: 27.05.2024, 18:03.
148. E. Schiele, *Autoportret z pasiastymi rękawami*, 1915; gwasz i ołówek na papierze, 49 × 31.5 cm, Rudolf Leopold Museum, Wiedeń, Austria, źródło: https://reprodukcijos.lt/35596-large_default/reproduction-of-self-portrait-with-striped-sleeves-1915.jpg, dostęp: 27.05.2024, 18:06.
149. E. Schiele, *Tancerz*, 1913; 48.3 × 32.3 cm, Rudolf Leopold Museum, Wiedeń, Austria, źródło: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Egon_Schiele_-_The_Dancer_-_Google_Art_Project.jpg, źródło: <http://www.egon-schiele.net/The-Dancer.html>, dostęp: 30.10.2014, 10:48.

150. E. Schiele, *Prawda została objawiona*, 1913; akwarela na papierze, kolekcja prywatna, źródło: <https://uploads2.wikiart.org/images/egon-schiele/the-truth-was-revealed-1913.jpg!Large.jpg>, 27.05.2024, 15:53.
151. H. Erfurth, Oskar Kokoschka, 1919; źródło: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/f/fd/Oskar_Kokoschka_by_Hugo_Erfurth_1919.jpg/715px-Oskar_Kokoschka_by_Hugo_Erfurth_1919.jpg?20181230052333, dostęp: 28.05.2024, 15:51.
152. O. Kokoschka, *Śniący chłopcy*, 1907 – 1908; litografia na papierze, 29.5 × 24.1 cm, Scottish National Gallery of Modern Art, Edynburg, Wielka Brytania, źródło: <https://uploads0.wikiart.org/images/oskar-kokoschka/the-dreaming-boys-1908.jpg!Large.jpg>, dostęp: 28.05.2024, 16:17.
153. O. Kokoschka, *Śniący chłopcy*, 1907 – 1908; litografia na papierze, kolekcja prywatna, źródło: <https://uploads3.wikiart.org/images/oskar-kokoschka/illustration-for-die-traumenden-knaben-1908.jpg!Large.jpg>, dostęp: 28.05.2024, 16:19.
154. O. Kokoschka, *Śniący chłopcy – Żaglowiec*, 1907 – 1908; litografia na papierze, Museum of Modern Art (MoMA), Nowy Jork, Stany Zjednoczone, źródło: https://uploads6.wikiart.org/images/oskar-kokoschka/not_detected_235923.jpg!Large.jpg, dostęp: 28.05.2024, 16:21.
155. O. Kokoschka, *Etiuda*, 1907; kredka na papierze, źródło: <https://dantebea.com/wp-content/uploads/2013/11/oskar-kokoschka-etude-1907-craton-sur-papier.jpg>, dostęp: 29.05.2024, 07:21.
156. O. Kokoschka, *Stojąca naga dziewczynka*, 1907; źródło: https://uploads6.wikiart.org/images/oskar-kokoschka/not_detected_235912.jpg!Large.jpg, dostęp: 29.05.2024, 07:27.
157. O. Kokoschka, *Akt odwrócony plecami*, 1907; źródło: https://uploads6.wikiart.org/images/oskar-kokoschka/not_detected_235920.jpg!Large.jpg, dostęp: 29.05.2024, 07:29.
158. O. Kokoschka, *Dziewczynka z żółtą wstążką*, 1908 – 1909; ołówek na papierze, 31.1 × 44.5 cm, kolekcja prywatna, źródło: <https://uploads1.wikiart.org/images/oskar-kokoschka/girl-with-a-yellow-headband-1909.jpg!Large.jpg>, dostęp: 29.05.2024, 07:52.
159. O. Kokoschka, *Tak zwany Sabaudczyk*, 1913; źródło: https://uploads6.wikiart.org/images/oskar-kokoschka/not_detected_235935.jpg!Large.jpg, dostęp: 29.05.2024, 07:54.

160. O. Kokoschka, *Podwójny akt: dwie kobiety*, 1912; źródło: https://uploads6.wikiart.org/images/oskar-kokoschka/not_detected_235862.jpg!Large.jpg, dostęp: 29.05.2024, 07:56.
161. K. Moser, *Kłęcząca kobieta*, 1914; tusz na papierze, 21 × 28.5 cm, źródło: <https://uploads2.wikiart.org/images/koloman-moser/a-crouching-woman.jpg!Large.jpg>, dostęp: 29.05.2024, 08:06.
162. O. Kokoschka, *Siedzący akt kobiecy*, 1913; źródło: https://uploads6.wikiart.org/images/oskar-kokoschka/not_detected_235938.jpg!Large.jpg, dostęp: 29.05.2024, 08:08.
163. O. Kokoschka, *Pieta*, 1909; Museum of Modern Art (MoMA), Nowy Jork, Stany Zjednoczone, źródło: <https://uploads1.wikiart.org/images/oskar-kokoschka/pieta.jpg!Large.jpg>, dostęp: 29.05.2024, 08:10.
164. F. Goya, *Saturn pożerający własne dzieci*, 1819 – 1823; olej na płótnie, 83 × 146 cm, Museo del Prado, Madryt, Hiszpania, źródło: <https://uploads6.wikiart.org/00142/images/57726d7fedc2cb3880b480ca/francisco-de-goya-saturno-devorando-a-su-hijo-1819-1823.jpg!Large.jpg>, dostęp: 29.05.2024, 08:21.
165. Rembrandt, *Rozplątany wół*, 1655; olej na desce, 51.7 × 73.3 cm, Luwr, Paryż, Francja, źródło: <https://uploads6.wikiart.org/images/rembrandt/the-carcass-of-an-ox-1657.jpg!Large.jpg>, dostęp: 29.05.2024, 08:29.
166. O. Kokoschka, *Poganie*, 1915; źródło: https://uploads6.wikiart.org/images/oskar-kokoschka/not_detected_235834.jpg!Large.jpg, dostęp: 29.05.2024, 08:39.
167. O. Kokoschka, *Kochankowie z kotem*, 1917; olej na płótnie, 130.5 × 93.5 cm, Kunsthaus Zürich, Zurych, Szwajcaria, źródło: <https://uploads7.wikiart.org/images/oskar-kokoschka/lovers-with-cat-1917.jpg!Large.jpg>, dostęp: 29.05.2024, 08:42.
168. O. Kokoschka, *Narzęczona wiatru*, 1914; olej na płótnie, 180 × 220 cm, Kunstmuseum Basel, Bazylea, Szwajcaria, źródło: <https://uploads0.wikiart.org/images/oskar-kokoschka/bride-of-the-wind-1914.jpg!Large.jpg>, dostęp: 29.05.2024, 08:44.
169. O. Kokoschka, *Narzęczona wiatru*, (fragment); źródło: https://live.staticflickr.com/65535/53597416399_0f38f14870_b.jpg, dostęp: 14.06.2024, 14:08.
170. O. Kokoschka, *Portret Adolfa Loosa*, 1909; olej na płótnie, 91 × 74 cm, Schloss Charlottenburg, Berlin, Niemcy, źródło: <https://uploads2.wikiart.org/images/oskar-kokoschka/adolf-loos-1909.jpg!Large.jpg>, dostęp: 14.06.2024, 14:18.

171. O. Kokoschka, *Portret Antona von Weberna*, 1914; źródło: https://uploads6.wikiart.org/images/oskar-kokoschka/not_detected_235869.jpg!Large.jpg, dostęp: 14.06.2024, 14:22.
172. O. Kokoschka, *Księżna Mechtilde Lichnowsky*, 1916; źródło: https://uploads6.wikiart.org/images/oskar-kokoschka/not_detected_235871.jpg!Large.jpg, dostęp: 14.06.2024, 15:01.
173. O. Kokoschka, *Portret Egona Wellesza*, 1911; źródło: https://uploads6.wikiart.org/images/oskar-kokoschka/not_detected_235859.jpg!Large.jpg, dostęp: 20.08.2024, 09:32.
174. O. Kokoschka, *Martha Hirsch*, 1909; źródło: https://uploads6.wikiart.org/images/oskar-kokoschka/not_detected_235850.jpg!Large.jpg, dostęp: 20.08.2024, 09:35.
175. O. Kokoschka, *Portret Ludwika Ritter von Janikowskiego*, 1909; źródło: https://uploads6.wikiart.org/images/oskar-kokoschka/not_detected_235854.jpg!Large.jpg, dostęp: 20.08.2024, 09:41.
176. O. Kokoschka, *Brat i siostra*, 1913; źródło: https://live.staticflickr.com/4554/38329759772_a0860d7cb0_b.jpg, dostęp: 20.08.2024, 09:45.
177. O. Kokoschka, *Portret młodej dziewczynki*, 1913; źródło: https://uploads6.wikiart.org/images/oskar-kokoschka/not_detected_235865.jpg!Large.jpg, dostęp: 20.08.2024, 09:48.
178. O. Kokoschka, *Portret Rudolfa Blümnera*, 1910; źródło: https://uploads6.wikiart.org/images/oskar-kokoschka/not_detected_235857.jpg!Large.jpg, dostęp: 20.08.2024, 09:53.
179. O. Kokoschka, *Autoportret (Wojownik)*, 1909; <https://a4.pbase.com/g4/53/5753/2/136447009.e2RS8Ax1.jpg>, dostęp: 20.08.2024, 09:54.
180. O. Kokoschka, *Autoportret z dłonią na piersi*, 1913; Museum of Modern Art (MoMA), Nowy Jork, Stany Zjednoczone, źródło: https://uploads6.wikiart.org/images/oskar-kokoschka/not_detected_235846.jpg!Large.jpg, dostęp: 20.08.2024, 09:59.
181. A. Dürer, *Autoportret w futrze*, 1500; olej na płycie, 67.1 × 48.9 cm, Alte Pinakothek, Monachium, Niemcy, źródło: <https://uploads4.wikiart.org/images/albrecht-durer/self-portrait-at-the-age-of-twenty-eight-1500.jpg!Large.jpg>, dostęp: 20.08.2024, 10:01.

182. O. Kokoschka, *Autoportret z podniesionym pędzlem*, 1913; źródło: https://uploads6.wikiart.org/images/oskar-kokoschka/not_detected_235864.jpg!Large.jpg, dostęp: 20.08.2024, 10:05.
183. O. Kokoschka, *Mężczyzna i kobieta na drodze do śmierci*, 1914; źródło: https://uploads6.wikiart.org/images/oskar-kokoschka/not_detected_235845.jpg!Large.jpg, dostęp: 20.08.2024, 10:11.
184. O. Kokoschka, *Rycerz Errant (Autoportret)*, 1915; źródło: https://uploads6.wikiart.org/images/oskar-kokoschka/not_detected_235870.jpg!Large.jpg, dostęp: 20.08.2024, 10:13.
185. O. Kokoschka, *Autoportret*, 1917; źródło: <https://i.pinimg.com/originals/f6/2d/f62d3256631f62630e996c29fc8f0f3a.png>, dostęp: 20.08.2024, 10:21.
186. O. Kokoschka, *Autoportret z dłonią przy twarzy (widok wystawy)*, 1919; źródło: zbiory własne