

ELŻBIETA KAL

MIT, METAFORA, MOTYW.  
MOSTY MAKSA PECHSTEINA<sup>1</sup>

Ogólnie tekst jest – bodaj dotąd niepodejmowaną, przynajmniej w polskiej literaturze – próbą analizy relacji między celami i ideami grupy artystycznej Die Brücke, założonej w Dreźnie w 1905 roku, a ich urzeczywistnieniem. Przedmiotem uwagi jest szczególnie twórczość Maksa Pechsteina, związanego z formacją niemieckich ekspresjonistów w latach 1906–1912. Nazwa grupy była wieloznaczną deklaracją: wprowadzenia sztuki w obszary nowoczesności, mediacji między tradycją a współczesnością, poszukiwania u źródeł twórczości etc. Pechstein bodaj najpełniej – jak dowodzi szkic – realizował idee *mostu* w co najmniej trzech przyjętych tu aspektach: mitu, metafory i motywu. Istotne dla interpretacji są między innymi teksty Fryderyka Nietzschego i teoria metafory Jacques’a Derridy. Przy okazji autorka proponuje też nowe odczytanie treści wczesnej grafiki z motywem mostu i uściślenie datowania jednego z obrazów.

---

7 czerwca 1905 roku czterej studenci architektury: Fritz Bleyl, Ernst Ludwig Kirchner, Erich Heckel i Karl Schmidt-Rottluff założyli grupę artystyczną „Die Brücke”. [...] Kirchner i Bleyl studiowali od 1902 roku w Saksońskiej Wyższej Szkole Technicznej i wówczas uczyli się rysunku i malarstwa. Heckel i Schmidt-Rottluff znali się jeszcze z czasów szkolnych w Chemnitz. W 1904 roku podjęli studia architektury w Dreźnie. W kontaktach między obiema parami przyjaciel pośredniczył starszy brat Heckela, dawny szkolny kolega Kirchnera<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> Tekst jest nieco zmienioną wersją referatu wygłoszonego na polsko-niemieckim spotkaniu pt. *Max Pechstein: most* w Łebie 31 maja 2011 roku, z udziałem m.in. Julii Pechstein, wnuczki artysty.

<sup>2</sup> D. Elger *Expressionismus. Eine deutsche Kunstrevolution* Köln 1988 s. 15 [tł. własne].

Dietmar Elger w opowieści o początkach grupy uznanej za jeden z filarów ekspresjonizmu przypisuje inicjatywę założycielską Kirchnerowi, zaś terminologiczną Schmidtowi-Rottluffowi, powołując się na relację Heckela, według której Rottluff uznał tę nazwę za ekwiwalent programu, twierdząc zarazem, że jest pojemna i „wielowarstwowa” (*vielschichtiges Wort*)<sup>3</sup>. Wyklucza to inną supozycję Elgera, czyli pragmatyczną genezę terminu, który pochodzić miałby od licznych mostów w Dreźnie<sup>4</sup>. Przyjmuje się też wpływ myśli Nietzschego na wybór nazwy; na przykład Magdalena Moeller zaznacza, iż członkowie grupy znali dzieła filozofa, fragmenty *Zaratustry* często cytował Heckel<sup>5</sup>. Intencji założycieli odpowiadałby zwłaszcza aforyzm o człowieku jako moście, nie celu.

Most to zatem *miejsce wspólne* Die Brücke, topos identyfikujący zrzeszenie; oznaczać miał ogólną strategię, podobną zresztą do strategii wcześniejszych monachijskich, wiedeńskich czy berlińskich secesjonistów, głoszących zerwanie z akademizmem i historyzmem. Argumentem za przyjęciem takiego określenia celu grupy – wyprowadzenia sztuki na nowe obszary – miała być zawarta w nim niewiadoma. O ile bowiem znany był punkt wyjścia, opuszczany brzeg akademickiej już tradycji impresjonizmu, punkt dojścia pozostawał nieznanym i intrygującym. Most implikował też funkcję, jaką Die Brücke wyznaczyła sobie w niemieckiej sztuce, czyli mediatora między zeszlowieczoną konwencją a nowoczesnością. Istotny dla idei odnowy był typ formacji, nie tyle grupy z określonym credo artystycznym, ile bractwa rodem z reaktywowanej w XIX wieku przez nazareńczyków i prerafaelitów średniowiecznej tradycji cechowej, wspólnoty, której członków łączyły relacje nie tylko zawodo-

<sup>3</sup> H. Kinkel *Aus einem Gespräch mit Erich Heckel* „Das Kunstwerk” Bd XII 1958 H. 3 s. 24; cyt za: M. M. Moeller *Karl Schmidt-Rottluff. Werke aus der Sammlung des Brücke Museums Berlin* München 1997 s. 13.

<sup>4</sup> D. Elger, wyd. cyt.

<sup>5</sup> „Was groß ist am Menschen, das ist, daß er eine Brücke und kein Zweck ist: was geliebt werden kann am Menschen, das ist daß er ein Übergang und kein Untergang ist (F. Nietzsche *Also sprach Zarathustra* [w:] *Werke* Bd I Leipzig 1930 s. 296). Cyt. za: M. Moeller, wyd. cyt. W przekładzie Wacława Berenta: „Oto co wielkiem jest w człowieku, iż jest on mostem, nie celem; oto co w człowieku jest umiłowania godne, iż jest on pr z e j ś c i e m i z a n i k i e m”. F. Nietzsche *Tako rzecze Zarathustra* W. Berent (tł.) Gdynia 1990 s. 10 (przedruk wydania z 1908 r.). W nowszej wersji brzmi: „Co w człowieku wielkie, to że jest mostem, a nie celem; co w człowieku można miłować, to, że jest on pr z e j ś c i e m i z e j ś c i e m”. I 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”. F. Nietzsche *To rzekł Zarathustra. Książka dla wszystkich i dla nikogo* S. Lisiecka, Z. Jaskuła (tł.) Warszawa 1999 s. 15–16.

wej natury. Dysputy, wyjazdy, dzielenie mieszkań i pracowni, grupowe plenery, malowanie tych samych modeli, motywów itp. stanowiły część życia Die Brücke. Deklaracją owych odwołań było też stosowanie zapomnianej techniki drzeworytu, która z kolei wpłynęła na stylistyczną ewolucję sztalugowego malarstwa stowarzyszonych artystów. Średniowiecze było idealizowaną epoką harmonii człowieka z Bogiem, naturą i sztuką, ścisłego związku autentycznej wiary i twórczości, bezpośrednich relacji międzyludzkich. Utraconą jedność egzystencji, natury i sztuki symbolizowała także tak zwana sztuka prymitywna, o czym świadczy na przykład wystawa zbudowana na dialogu prac ekspresjonistów i obiektów afrykańskiej kultury<sup>6</sup>. Inspiracje z niej czerpali wszak już pionierzy nowoczesności, na przykład Gauguin; znane są fascynacje egzotyką Modiglianiego, fowistów, Picassa, Freundlicha i innych. Die Brücke miała być więc także mostem łączącym współczesność z odrzuconą w praktyce akademickiej tradycją średniowiecza, sztuką prymitywną, naiwną i ludową, jako efektem wspólnotowych międzyludzkich więzi, łączności człowieka z naturą i sacrum i tak rozumianej twórczości, której celem miał być wyraz nadrzędnej idei, nie zaś partykularnej odrębności i indywidualności.

Możemy uznać, że topos mostu funkcjonuje w obrębie grupy-wspólnoty w trzech związanych ze sobą wymiarach: s y m b o l u oznaczającego m i t powrotu do źródłowego dla sztuki pierwotnego odczuwania, m e t a f o r y odnoszącej się do d z i a ł a n i a, wprowadzenia do nowoczesności, wreszcie m o t y w u ikonograficznego, z całym wyposażeniem przenośnych [sic!] znaczeń. Odniesieniem tych kryteriów do twórczości Maksa Pechsteina próbuję dowieść, iż realizacja idei mostu w jego dziele tworzy pewien system, ciąg przyczynowo-skutkowy. Wyjaśnia to częściowo przyczyny, dla których artysta – jak napisał Lothar-Günther Buchheim w rok po jego śmierci – choć spoza inicjatorów grupy, uchodził długo za głównego reprezentanta niemieckiego ekspresjonizmu<sup>7</sup>, i zarazem dementuje opinię o niesłuszności takiego wyróżnienia.

Pechstein akcesem do Die Brücke (od maja 1906 do 1912 roku) nie tylko deklarował akceptację niedookreślonego programu pośredniczenia w drodze do nowoczesności, łączenia jej paradygmatu z tradycją sztuki cechowej, religijnej, prymitywnej, kultowo-magicznej etc., ale też nadał mu kierunek i aktywizował potencjał grupy. Zauważmy, że wspólny mit średniowiecza, egzotyki i archaizmu u Pechsteina łączył się z mitem indywidualnym, z a u t o m i t y c z n ą k r e a c j ą własnej postawy:

---

<sup>6</sup> *Die expressive Geste. Deutsche Expressionisten und afrikanische Kunst*. Städtische Galerie Meersburg am Bodensee 07.06–02.09.2007. [Ausstellungskatalog] Einführung: P. Stefan, Ostfildern 2007.

<sup>7</sup> <http://www.buchheimmuseum.de/cms/sammlungen/expressionisten/pechstein.php>.

otwartej, nieskomplikowanej, krzepkiej (*robuster Naturbursche*). Tak określiła ją Markus Krause, wskazując, iż osobowość artysty w istocie była bardziej złożona niż sugerowana w spisanych po wojnie *Wspomnieniach*<sup>8</sup>. Pechstein, jedyny z grupy w pełni wykształcony artystycznie, gest odrzucenia utartych konwencji traktował jak deklarację *p i e r w o t n e g o* podejścia do sztuki. Można więc mówić o upraszczającym w dwóch znaczeniach *image'u* artysty, któremu wiedza i – jak pisze wskazany autor – skomplikowane życie społeczne i kulturalne Berlina lat 20. jakoby nie zakłóciły szczerego odczuwania rzeczywistości i artystycznej ekspresji<sup>9</sup>. Pechstein troglodyta, uczestniczący we wspólnotowym życiu i tworzeniu w plenerach w Moritzburgu, później zżyty z tubylcami na wyspach Palau (1914), boso przemierzający wydmy Mierzei Kurońskiej odkrytej w 1909 roku, żyjący rytmem natury jak rybacy w Nidden, a następnie w Łebie (od 1921) czy Rowach (od 1927), nie tylko korzystał z różnych mostów, ale sam miał być mitycznym mostem, przez który inni mogli przejść ze sztucznej świątyni akademizmu do prawdziwego rajy autentycznej i nowoczesnej sztuki. Z łacińskiego *pons* – most – wywodzi się określenie kapłana<sup>10</sup>; *pontifex* – duchowny lub szaman – jest mostem między sacrum a wyznawcami. W obrazach Pechsteina rytualne gesty uproszczonych, niekiedy zbarbaryzowanych postaci, w sytuacjach egzystencjalnych i sakralnych, zgodnych z porządkiem natury i pierwotnymi potrzebami (akty w pejzażu, erotyka, taniec, modlitwa, posiłek, połów ryb), pejzaże oddające rytm przemian i mistycyzm przyrody można także interpretować z perspektywy *mostu*, romantycznego statusu artysty łącznika z mitem. Paradoksalnie owa wtórna barbarzyńskość, połączona z wiedzą, umożliwiła właściwe wybory, implikowała pośrednictwo drugiego typu.

Z symboliką mostu jako narzędzia mitu wiąże się rozumienie metafory mostu. W myśl rozróżnienia Jerzego Stępnika jej istotą jest znaczenie, przeciwieństwo do wieloznaczeniowego symbolu stanowi ona konstrukcję wieloznaczną, nie powołuje obiektu, ale pewien układ znaczeń<sup>11</sup>. Pojęcie odnosi się zarówno do przenośnego budowania, jak i przekraczania i tu można widzieć realizację nietscheańskiej idei mostu jako dążenia, nie celu samego w sobie. Jak wspomnieliśmy, *Die Brücke* miała wspólnym wysiłkiem wyprowadzić sztukę niemiecką w obszary nowoczesności. Pechstein pośredniczył między drezdeńską formacją a ówczesną awan-

<sup>8</sup> M. Krause *Max Pechstein* [w:] *Max Pechstein. Werke aus dem Brücke-Museum Berlin* M. M. Moeller (hrsg.) München 2001 s. 9; mowa o książce: M. Pechstein *Erinnerungen* Stuttgart 1993, wyd. I Wiesbaden 1960.

<sup>9</sup> M. Krause, wyd. cyt.

<sup>10</sup> W. Kopaliński *Słownik symboli* Warszawa 1990 s. 236.

<sup>11</sup> J. Stępnik *Filozofia metafory* Lublin 1988 s. 36 i n.

gardą, jego podróż do Włoch jesienią 1907 roku – skutek tak zwanej rzymskiej nagrody uczelnianej – zakończyła się w Paryżu, w ognisku batalii nowoczesności. Przypomnijmy, iż na Salonie Jesiennym 1905 roku skandal wywołała grupa fowistów, „dzikich bestii”, w roku następnym Pablo Picasso stworzył *Portret Getrudy Stein*, a latem 1907 roku *Panny z Avignon*; niemal równolegle (1908) powstał także prekubistyczny *Wielki akt Georges’a Braque’a*. Paryskie wystawy Vincenta van Gogha oraz Édouarda Vuillarda i Paula Gaugina musiały stymulować Pechsteina do pracowania własnego warsztatu. Eksponując obrazy w Salonie Niezależnych w 1908 roku, malarz włączał się w nurt międzynarodowej awangardy, czerpiąc z niej i przenosząc nowiny na grunt niemiecki. Skutkiem tych bezpośrednich kontaktów artysty był udział w Die Brücke Keesa van Dongena oraz tego samego roku wystawa fowistów w drezdeńskiej galerii Richtera. Metaforycznie można określić, że Pechstein spełniał funkcję medium wielopoziomowego.

Wprowadził także Die Brücke do berlińskiego środowiska; budował most między saksońską prowincją a metropolią, dokąd po jego wyjeździe z Drezna (1908) przenieśli się inni. Jako pierwszy z grupy brał udział w 18. wystawie Berlińskiej Secesji (1909); w roku następnym, po odrzuceniu przez jury prac ekspresjonistów, był współzałożycielem i przewodniczącym alternatywnej Neue Secession. Jej pierwszą wystawę, zapowiadaną plakatem Pechsteina z aktem egzotycznej łuczniczki (*Bogenschützin*), otwarto w maju 1910 roku. On także jako pierwszy nawiązał kontakt z Franzem Marcem z kolejnej formacji niemieckich ekspresjonistów Der Blaue Reiter, zainicjowanej wystawą w Monachium (1911)<sup>12</sup>. Dodajmy, że powołanie Błękitnego Jeźdźca to z jednej strony realizacja celu Die Brücke – modernizacji sztuki niemieckiej – z drugiej strony za pośrednictwem tego ugrupowania Pechstein i jego koledzy zaadaptowali między innymi kubistyczną konstrukcję przestrzeni i charakterystyczne dla orfizmu zdynamizowanie struktury obrazu<sup>13</sup>. Most działał w obie strony. Pośredni wpływ na twórczość innych wywarło wspomniane odkrycie przez Pechsteina pomorskich oaz; jego śladem podążył na przykład Schimdt-Rottluff, najpierw na Mierzeję Kurońską, a w latach 30. w pobliże Łeby.

Skutki faszyzmu i wojny oraz polityczne przemiany końca XX wieku poszerzały pole metaforycznych i mitologicznych odniesień o pozaartystyczne aspekty. Pomorze i miejsca poszukiwań raj utraconego stały

---

<sup>12</sup> O grupie Der Blaue Reiter można przeczytać m.in. [w:] D. Elger, wyd. cyt. s. 155 i n.

<sup>13</sup> Por. E. Kal *Dialog twórczości Karla Schmidta-Rottluffa i Maxa Pechsteina. Szkic problematyki* [w:] *Abiit, non obiit. Studia historyczne poświęcone pamięci Profesora Andrzeja Czarnika Z. Romanow* (red.) Słupsk 2006 s. 123–141.

się między innymi dla Pechsteina azylem przed represjami nazistów wobec twórców tak zwanej *Entartete Kunst*, nowe znaczenia przylgły nie tylko do powstałych wówczas obrazów (z) Pomorza, ale także do obrazów poprzednich i późniejszych. Namalowana w 1945 roku dla parafii w polskiej już Łebie *Madonna orędowniczka*, chociaż (albo tym bardziej, że) obraz nie jest najlepszy artystycznie i technicznie<sup>14</sup>, stała się symbolem trudnej historii. Wtórne odkrycie obrazu u progu lat 90. zbiegło się z transformacją ustroju i polityki zagranicznej. Dawny mit malarza mediatora zyskał aspekt kolejny – w strategii polsko-niemieckich relacji, którą jeszcze w latach 80. Władysław Bartoszewski nazwał „budowaniem mostów”<sup>15</sup>.

Powracający w ikonografii Pechsteina motyw, zwłaszcza w okresie przynależności do Die Brücke, materialnego kształtu mostu musiał – by użyć określenia Jacques’a Derridy – podlegać (*z*)użyciu, metaforyzacji<sup>16</sup>. Bywał zarazem znakiem i znaczeniem, szczególnie w grafice wiązał się wprost z opisaną symboliką, ulegał też formalnej przemianie. Wczesny drzeworyt pt. *Unter der Brücke* (1906) kontynuuje jeszcze secesyjną miękkość linii i półtonów łagodzących kontrasty. Przedstawia trzech mężczyzn na tle łukowego prześwitu mostu wpisanego w czarą przestrzeń; twarze i pozy siedzących wyrażają jakby bezradność i pasywizm. Scena, inaczej niż w interpretacjach niemieckich badaczy<sup>17</sup>, może mieć związek z wstąpieniem do grupy nowych członków – wskazują na to fizjonomie Szwajcara Cuno Amieta, Emila Noldego i Pechsteina, któremu odpowiadałaby postać z prawej strony, w pozycji bardziej swobodnej niż przykucnięte figurki towarzyszy. Czeluść pod mostem oznaczałaby azyl i ochronę, albo – przeciwnie – stan wykluczenia, z którego wyjściem jest wkroczenie na most, akces do wspólnoty. Za dowcipną kontynuację takiej alegorii – zarazem grupy i strategii – można uznać rysunek Heckela

<sup>14</sup> Por. m.in. A. Czarnik *Pomorskie plenery Maxa Pechsteina* Słupsk 2003; E. Kal *Glosa o twórczości Maxa Pechsteina* „Acta Cassubiana” t. VI 2004 s. 209–242. Obraz *Madonny* został wykonany na prześcieradle, farbami używanymi do renowacji łodzi; por. M. Pechstein, wyd. cyt. s. 117.

<sup>15</sup> W. Bartoszewski *Budowanie mostów* „Bez Dekretu” Kraków 1987 nr 16 s. 3 i n.; J. Borzyszkowski *Madonna Orędowniczka Maxa Pechsteina z kościoła Wniebowzięcia NMP w Łebie, most między Łebą a Łebą?* por. przypis 1.

<sup>16</sup> J. Derrida *Biała mitologia. Metafora w tekście filozoficznym* [w:] tegoż *Marginesy filozofii* Warszawa 2004 s. 261 i n.

<sup>17</sup> Według jednej z nich jest to zbiorowy portret, z wizerunkami Heckela, Schmidta-Rottluffa i Kirchnera. G. Reinhardt *Die frühe Brücke Beiträge zur Geschichte und zum Werk der Dresdener Künstlergruppe Brücke in den Jahren 1905 bis 1908* „Brücke-Archiv“ Heft 9/10: 1977/1978 s. 44. Inna autorka wskazuje, iż Pechstein daje w tej grafice wyraz utożsamieniu się z grupą; J. Dahlmanna *Die frühe Grafik* [w:] *Max Pechstein...* München 2001 s. 23 repr. il. 87.

z karty pocztowej do Rosy Chapiro (1909). Na awersie pocztówki widać spłaszczony łuk mostu, po którym kroczą cztery groteskowe figurki, poprzedzone ręcznym napisem *Brücke glaturiert*<sup>18</sup>.

Odmianą graficznego motywu jest s ł o w o - o b r a z, nazwa grupy na plakatach wystaw, typograficznych opracowaniach kronik, tek drzeworytniczych itp. Cechuje je wspólne autorom niestandardowe liternictwo, prymitywizująca stylizacja elementów figuralnych, powiązanych z abstrakcyjnymi. Afisz wystawy w drezdeńskiej galerii Richtera (1909) jest jeszcze tradycyjną kompozycją z czterema portretami, ujętymi wielkim nagłówkiem: *K. G. Brücke*, dosłownie i przenośnie wiążącym części. Radykalizm cechuje opracowanie strony tytułowej teki grafik Heckela (1911), której dominantą jest antytetyczne zestawienie czarnych, pełnych łuków, ideogramów mostu. W górny łuk Pechstein wpisał nazwę grupy i nazwisko autora, na tle dolnej arkady umieścił akt siedzącej kobiety. Wyobrażenie mostu zostało tu zwielokrotnione przez znak językowy i podwójny symbol graficzny. Zasadę bliską tej zastosował Kichner w tytułowej planszy kroniki grupy (1913).

Swoistą ewolucję ku syntezie formy i spotęgowaniu wyrazu można także wykazać w malarskich wersjach mostu. Różnice między jego obrazem impresjonistycznym a ekspresjonistycznym – przy świadomości uproszczenia tej konfrontacji – uzmysławia porównanie na przykład serii płócien Moneta i Muncha – którego wpływ na powstanie *Die Brücke* jest oczywisty – czy pejzaży z różnych faz twórczości van Gogha lub Henriego Matisse’a. Płótno Pechsteina z mostem na Sekwanie i parowcem (*Brücke über die Seine mit kleinem Dämpfer*, 1908)<sup>19</sup> ujawnia wpływ fowizmu: kolor – jak u Vlamincka, Deraina, wczesnego Braque’a – jest autonomiczny i abstrakcyjny, impastowe plamy piętrzą się w płaszczyznę rzeki przeciętej przęsłami mostu. Także pozornie naiwne zróżnicowanie techniki – krótkie rzuty pędzla w statycznych partiach pejzażu, ruchliwą wodę i dym tworzą miękkie zakola z dłuższych pociągnięć – manifestuje prymitywizację, „powrót do źródeł”.

Obrazy mostów we wspomnianej Łebie, z początku lat 20., można w sensie ideowym uznać za jeden z efektów mitu, poszukiwania w pejzażu Pomorza źródeł autentycznej sztuki. W sensie formalnym – nie bez związku z pierwszym – świadczą one o intensyfikacji ekspresji barwy i zerwaniu z dywizjonizmem na rzecz ostrego, wyrazistego konturu lub płaskiej syntetycznej plamy. Rezygnacja zarówno z tradycyjnej iluzji

---

<sup>18</sup> M. M. Moeller *Expressionistische Grüsse. Künstlerpostkarten der „Brücke“ und des „Blauen Reiter“* Stuttgart 1991 nr kat. 64 repr. s. 97.

<sup>19</sup> National Gallery of Australia, Canberra, repr. <http://artsearch.nga.gov.au/Detail.cfm?IRN=82867&GETCS=1>.

przestrzeni, jak i fowistycznej płaszczyznowości, ujęcia z różnych punktów widzenia dają efekt piętrenia motywów i rozchwiania struktury, na przykład w *Grosse Mühlgrabenbrücke* (1921), *Die alte Brücke, Früher Morgen – Leba* (1922)<sup>20</sup>. W innej, wizyjnej wersji tego miejsca, *Früher Morgen* (ok.1921), ciemne, wyołbrzymione kształty mostu wznoszą się na tle świetlistej żółtoci centralnego prześwitu między zaroślami<sup>21</sup>. Taka redukcja narracji, monumentalizm form i hierarchiczny porządek barwny – w miejsce detaliczności i addycyjności poprzednich – bliskie są grupie płócien z drugim, rzeczonym mostem w Lebie. Obraz *Strombrücke/Die Brücke von Leba*<sup>22</sup> ma kolorystykę dość tradycyjną i streficzny układ, zakłócony ukosem mostu. W najbardziej bezkompromisowym z tej grupy *Strombrücke in Leba /Sonnenuntergang* (1921)<sup>23</sup> potężna, niemal czarna konstrukcja z szerokimi filarami i długą balustradą wznosi się na czerwono-żółtym tle przez całą szerokość płótna. Oś środkową wyznacza zawieszona nad poręczą żółte słońce z zielonym jądrem i promienistym otokiem oraz wnikaająca między filary smuga poświaty (szczegół znany chociażby z pejzaży Muncha). W obrazie *Sonnenuntergang über blauer Brücke in Leba*<sup>24</sup> horyzontalizm i równowagę dekonstruuje szkarłatna luna, rozciągnięta na boki i szerokim pasmem przebijająca się przez most w partię rzeki. Płótna te antycypują powstały w przełomowym 1933 roku (*Machtübernahme*), odczytywany alegorycznie obraz *Kutter zur Reparatur – Leba*, z widmowymi, ujętymi od dołu sylwetkami wycofanych z użycia łodzi na tle oranżowej luny emanującej z zachodzącego słońca.

Zauważmy tytułem rekapitulacji, iż idea mostu w *oeuvre* Pechsteina tworzy spiralny układ przyczyn i skutków, podlega – by raz jeszcze użyć Derridowskiej dystynkcji metafory – zasadzie c i ą g ł o ś c i<sup>25</sup>. Most jako

<sup>20</sup> *Grosse Mühlgrabenbrücke* 1921 Deutsche Bank Col [http://www.db\\_art-mag.com/archiv/2003/e/12/4/119.html](http://www.db_art-mag.com/archiv/2003/e/12/4/119.html); *Früher Morgen, Leba* 1922 Milwaukee Art Museum, repr. <http://collection.mam.org/details.php?id=18410>; *Die alte Brücke* Collection of Sta Barbara Museum of Art, dat. błędnie 1910–1911; przedstawia most w Lebie, zatem górną granicę czasu powstania należy przesunąć do 1921 r., repr. [http://www.artknowledgenews.com/04\\_05\\_2011\\_00\\_46\\_33\\_van\\_gogh\\_to\\_munch\\_at\\_the\\_santa\\_barbara\\_museum\\_of\\_art\\_this\\_summer.html](http://www.artknowledgenews.com/04_05_2011_00_46_33_van_gogh_to_munch_at_the_santa_barbara_museum_of_art_this_summer.html). Most na kanale Chelst jest też tematem akwareli (Bez tytułu, 1922) znanej z katalogu aukcyjnego, dość tradycyjnej, rodzajowo-bukolicznej, z kulisami wysokich brzegów połączonych centralną konstrukcją; repr. [http://www.arcadja.com/auctions/it/pechstein\\_hermann\\_max/prezzi-opere/22341/](http://www.arcadja.com/auctions/it/pechstein_hermann_max/prezzi-opere/22341/).

<sup>21</sup> *Früher Morgen – Leba* ok. 1921Portland Museum of Art, repr. [http://www.portlandmuseum.org/exhibitions/collections/collection/otten\\_gallery.shtml#](http://www.portlandmuseum.org/exhibitions/collections/collection/otten_gallery.shtml#).

<sup>22</sup> Národní Galerie, Praga.

<sup>23</sup> Nationalgalerie Berlin; repr. <http://members.fortunecity.com/jkharrell/>.

<sup>24</sup> Repr. <http://www.artandculture.com/users/5109-max-pechstein>.

<sup>25</sup> J. Derrida, wydz. cyt. s. 269.



narzędzie mitu prowadził do określonych mediacyjnych działań i wyborów artysty; motyw był symbolem grupy i elementem pejzażu poszukiwanej pierwotnej natury, a obraz rzeczywistego mostu (tym bardziej powtarzany) zmitologizował miejsce. Skutki nazistowskiej infamii poszerzyły znaczenia miejsca, potem postawiły artystę w nowej roli mediatora historii; mitologie – miejsca i twórcy – generują kolejne metaforyczne działania, między innymi b u d o w a n i e m o s t ó w. Ich skutki trudno przewidzieć, system pozostaje otwarty.

### Myth, Metaphor and Motif. Max Pechstein's Bridges

In general, the text is the first attempt in Polish literature to analyse the relationships between the name Die Brücke, describing the aim and ideas of the artistic group, established in Dresden in 1905, and their implementation. The paper mainly focuses on works by Max Pechstein, who remained connected with the group of German expressionists between 1906 and 1912. The name was coined as a multilayer declaration. It implied introducing art into the areas of modernity, mediation between tradition and the present, search in the origins of creativity, etc. As the draft proves, Pechstein was the leader in implementing the *bridging* ideas, in at least three aspects considered here: myth, metaphor and motif. Texts by F. Nietzsche and J. Derrida's theory of metaphor are important for the purpose of interpretation. Also, the author makes a number of suggestions of perceiving the contents of contemporary graphics including the bridge motif as well as attempts to specify the dating of one of the Pechstein's paintings.

*Elżbieta Kal* – e-mail: elzbietakal@wp.pl