

MALARSKIE „INFERNO” AUGUSTA STRINDBERGA

Długo uznawano malarstwo Augusta Strindberga (1849-1912) jedynie za margines jego twórczości. Przy głównym jego powołaniu, jakim było pisanie dzieł dramatycznych i prozy, malowanie obrazów stanowiło zajęcie autodydakta. Przyjęło się twierdzenie, że ten „urodzony dramaturg” malował tylko w okresach niemocy twórczej – kiedy nie mógł pisać¹. Jest to prawdziwe tylko częściowo. Strindberg rzeczywiście malował periodycznie: w latach 1872-1874, 1892-1894 i przez kilka lat po roku 1900. Ale przecież rok 1872, kiedy zainteresował się malarstwem, jest również rokiem jego debiutu literackiego, jeśli nie liczyć juveniliów. Na wyspie Kymmendö koło Sztokholmu napisał wówczas swój pierwszy wielki dramat *Mistrz Olof*, będący podsumowaniem młodzieńczych poszukiwań². Na tej samej wyspie powstały jego pierwsze mariny. Młody Strindberg po nieukończonych – porzuconych z powodu konfliktu z profesorem estetyki – studiach, był w kryzysie, ale nie był nie twórczy.

Skala talentu Strindberga jako malarza ujawniła się w dwadzieścia lat później, w latach dziewięćdziesiątych, które spędzał między Szwecją, Niemcami, Szwajcarią i Francją. Wtedy rzeczy-

¹ P. H e d s t r ö m, *Strindberg as a Pictorial Artist. A Survey*, w: *Strindberg. Painter and Photographer*, New Heaven-London-Stockholm 2001, s. 13.

² L. S o k ó ł, *Wstęp*, w: A. S t r i n d b e r g, *Wybór nowel*, wybór, przekład i przypisy Z. Łanowski, Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk-Łódź 1985, s. XXXI.

wiście przechodził długotrwały kryzys, wywołany rozwodem z Siri von Essen, niepowodzeniami drugiego małżeństwa z Fridą Uhl, nieustannym brakiem pieniędzy i nienajlepszą koniunkturą dla jego sztuk teatralnych, m.in. z powodu rozlicznych skandali, których dostarczało jego nieudane życie. Pierwsze obrazy w tym okresie zaczął malować tuż po rozwodzie, latem 1892 roku na wyspie Dalarö. Powstała seria pejzaży morskich, w których ujawnił się jego unikalny styl, tak odbiegający od malarstwa pejzażowego tego czasu³. Są to tyleż mariny, co metafory znękanej duszy, szarpanej napadami autodestrukcji i szukającej uspokojenia. Z malarstwem, które od czasu do czasu wystawiał, zaczął wiązać nadzieje na zarobkowanie. W sierpniu 1894 roku pisał z Wersalu do żony przebywającej z chronicznie chorym dzieckiem u rodziny w Dornach:

Droga Frido! / Zmęczenie po podróży, ten jałowy świat, medytowanie nad Bóg wie czym sprawiły, że gonię ostatkiem sił. Cofnąłem się w głąb siebie. [...] Ale teraz jakby się trochę przejaśniło, ponieważ zamierzam otworzyć własną pracownię malarską. / Littmansson aranżuje loterię z obrazami, a później namaluję wystarczająco dużo płócien, żeby móc je wystawić we wszystkich stolicach krajów nordyckich⁴.

Kilka dni później potwierdził tę dobrą passę: „Maluję teraz obraz za obrazem i zamierzam tutaj osiąść jako malarz i rzeźbiarz (popiersie)”⁵.

³ T. Gunnarsson, *Äußere und innere Landschaft. Über den Stimmungskunst in Schweden*, w: G. Czymbek (hrsg.), *Landschaft als Kosmos der Seele. Malerei des Nordischen Symbolismus bis Munch 1880-1910*, Heidelberg 1998, s. 85.

⁴ Wersal, ok. 23 sierpnia 1894, w: A. Strindberg, *Listy miłosne i nienawistne*, wybrał, przeł. i oprac. Janusz B. Roszkowski, Warszawa 1998, s. 188.

⁵ Wersal, 29 sierpnia 1894, tamże, s. 191.

Ten trudny okres skończył się w roku 1896 kilkumiesięcznym pobytem w szpitalu psychiatrycznym. Nazwany został okresem „Inferna” od tytułu wydanej rok później autobiograficznej, wizyjnej prozy, w której częściowo opisał, częściowo zaszyfrował swoje przeżycia. Z tym, że biografowie nie są zgodni, co do trwania owego „kryzysu Inferna”. Jedni zawężają go do najcięższych lat od końca 1894 do 1896, inni obejmują tą nazwą cały czteroletni okres od roku 1892 do 1896⁶. Podczas „kryzysu Inferna” Strindberg malował do późnej jesieni 1894 roku. 4 listopada napisał zniechęcony: „Pisać? Ach, napisałem już tak wiele! / Malować? Namalowałem już tak wiele”⁷. Do malarstwa wrócił po czterech latach. Obrazy, które w tym ostatnim okresie powstały, nawiązywały stylem i tematyką do czasów „Inferna”, z tą różnicą, że był to czas również dla jego twórczości literackiej bardzo płodny.

*

August Strindberg był osobowością złożoną. Bałabym się jednak tłumaczyć wszystkie sprzeczności jego natury chorobą, która ujawniła się w latach 90. Nazywano ją *paranoia simplex chronica*, *melancholia daemomaniaca*, z czasem zaczęto mówić o schizofrenii⁸. Karl Jaspers sporządził gruntowną analizę „patograficzną” życia i twórczości Strindberga na tle innych wyjątkowych (*vom geistigen Rang*) schizofreników, jak van

⁶ L. S o k ó ł, Wstęp, w: A. S t r i n d b e r g, *Wybór dramatów*, Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk 1977, s. XXXIV; E. S p r i g g e, *The Strange Life of August Strindberg*, New York 1949, s. 154-169.

⁷ S t r i n d b e r g, *Listy...*, s. 216.

⁸ S p r i g g e, dz. cyt., s. 226; M. K a l i n o w s k i, *Traktat o siarce*, w: A. S t r i n d b e r g, *Inferno*, przeł. i posłowiem opatrzył M. Kalinowski, Warszawa 1999, s. 204-205.

Gogh, Hölderlin i Swedenborg. Nic bardziej smutnego, niż ten analityczny popis wielkiego filozofa, przeprowadzony w oderwaniu od wartości artystycznej dzieł Strindberga. „Szkieleto i oko mędrca”, traktujące artystę niemal wyłącznie jako przypadek psychiatryczny i psychologiczny⁹, nie były w stanie uchwycić złożonej relacji między psychiką i twórczością.

Nie mogę sobie odmówić przyjemności przytoczenia opisu fizjonomii Augusta Strindberga. Nie po to, aby wzorem Kretschmera szukać związków między budową ciała i charakterem¹⁰, lecz by zobaczyć jego oczy, ręce, jego głowę, w której powstają myśli. Mam wrażenie, że tytułowe hasła naszego sympozjum *Myśl, oko i ręka artysty* zbyt często używane są w sensie li tylko przenośnym, w oderwaniu od jego ciała. Zbyt długo interesował historyków sztuki wyłącznie rezultat artystyczny sprzężenia tych trzech czynników twórczości, co było do pewnego stopnia zrozumiałe ze względu na nadużycia psychologizmu w badaniach nad sztuką.

Już fizjonomia Strindberga zdradzała jego niepospolitość (il. 1). Stanisław Przybyszewski – i przyjaciel, i wróg – w *Moich współczesnych* opisał szczegółowo jego wygląd zapamiętany z czasów berlińskich (przełom 1892 i 1893 roku), gdy bohema artystyczna spotykała się w gospodzie „Pod Czarnym Prosiakiem” (*Zum schwarzen Ferkel*).

Nie zapomnę, gdym go po raz pierwszy ujrzał: na wysokim rosłym, bardzo tegim korpusie osadzona była głowa o małej twarzy i ogromnym sklepieniu czaszki. W twarzy uderzały przede wszystkim małe, pełne usta, skrojone całkiem jak u kobiety, i tak dziwnie złożone, że zdawały się bezustannie

⁹ K. Jaspers, *Strindberg und van Gogh. Versuch einer pathographischen Analyse unter vergleichender Heranziehung von Swedenborg und Hölderlin*, Berlin 1926 (wyd. 2 rozszerzone), s. 149.

¹⁰ E. Kretschmer, *Körperbau und Charakter. Untersuchungen zum Konstitutionsproblem und zur Lehre von den Temperamenten*, Berlin 1921.

gwizdać. Pod krótkim, małym nosem sterczały małe, po szwedzku à la Gustaw Waza przycięte wąsiki; wzwyż rozszerzała się mała twarz, ozdobiona z jednej i z drugiej strony małymi i delikatnymi konchami uszu, całkiem jak u kobiety; pod pięknym łukiem zakreślonymi brwiami osadzone były oczy, tak dziwnie zmienne, że barwy ich nie sposób było określić a tak wymowne, że patrząc w nie, można było w tej chwili w nich wyczytać, co się w jego duszy działo.

Cała twarz nikła wobec nie ustosunkowanego ogromu czaszki, pokrytej gęstym, wijącym się a miękkim gąszczem włosów, bezustannie przyczesywanym grzebieniem, który nosił przy sobie. A dziwny był objaw, gdy grzebieniem przez nie przejeżdżał – dokładnie słyszeć było można elektryczne objawy trzeszczenia, a w ciemności włos jego fosforyzował jak u kota, gdy się w ciemności trze jego sierść.

Przy ogromnym korpusie zdumiewały małe i prawie pulchne ręce o krótkich palcach i małe stopy, z których był bardzo dumny i z nich wywodził swoje arystokratyczne pochodzenie [...] ¹¹.

Sam Strindberg w listach często wspominał o swoich dłoniach. Skądinąd wiadomo, że przez całe życie cierpiał na *psoriasis* (łuszczyce) – okresowo jego dłonie były jedną żywą raną, krwawiły ¹². „Moje dłonie są chore, stąd ten styl” – donosił żonie ¹³. „Oto moja ręka [...] Jest szcerniała od pracy” – pisał na krótko przed drugim rozwodem ¹⁴. Nie omieszkał wspomnieć o swoich wyjątkowych dłoniach w *Liście do Paula Gauguina* z 1 lutego 1895 roku, który stał się – mimo jego woli – wstępem do katalogu wystawy mistrza w Hôtel Drouot. Wymawiał się od napisania tekstu, nie chcąc jednak przerzucać winy na – „znaną już chorobę moich rąk, która zresztą nie zezwoliła jeszcze dotąd dłoniom moim porosnąć włosom” ¹⁵. Cała ta od-

¹¹ *Moi współcześni*, Warszawa 1959, s. 150-151.

¹² Zob. objaśnienie do: S t r i n d b e r g, *Listy...*, s. 188.

¹³ Wersal, ok. 23 sierpnia 1894, tamże.

¹⁴ Paryż, ok. 1 czerwca 1895, tamże, s. 245.

¹⁵ *Moderniści o sztuce*, wybór, oprac. i wstęp E. Grabska, Warszawa 1971, s. 369.

mowa w formie rozbudowanego listu wygląda zresztą na udany chwyt literacki – powstał kongenialny wstęp, który przeszedł, jak wiemy, do klasyki gatunku. Wracając jeszcze do wspomnianych w *Liście do Paula Gauguina* rąk: temat ten był tym bardziej uzasadniony, że Strindberg wyszedł dzień wcześniej ze specjalistycznego szpitala Św. Ludwika, gdzie przez cały miesiąc, bez skutku leczono jego *psoriasis*. Ale trafił tam z innego jeszcze powodu: podczas eksperymentów chemicznych, którym wtedy z równą zapalczywością się oddawał, nastąpiła eksplozja i powierzchownie poparzył ręce. Było to w grudniu 1894 roku. „[...] z rękami okutany w bandaże, co wyklucza wszelkie zajęcia, czuję się jak w więzieniu” – pisał w *Infernie*¹⁶. Czy nie ten wypadek zadecydował o tym, że wtedy właśnie przestał malować?

Kretschmer miał do pewnego stopnia rację, rozróżniając wśród artystów dwa generalne typy struktury psychofizycznej i odpowiednio dwa typy sztuki: „cyklotymiczną” i „schizotypiczną”. Twórczość malarska Strindberga mogłaby być modelowym przykładem typu „schizotypicznego”, objawiającego się między innymi skłonnością do przekształcania istniejących form w arbitralny sposób; upodobaniem do stosowania w jednym dziele, bez uzasadnionej motywacji, heterogenicznych elementów; pomieszaniem myślenia abstrakcyjno-analitycznego, które ma doprowadzić do stworzenia systemu, z pokrewną snom fantastyką¹⁷. Jeśli przyjąć reguły klasyczne, jego dzieło odbiega od normy. Jest oczywiście natomiast, że jeśli przyjąć reguły rządzące sztuką nowoczesną – jego dzieło mieści się w nich doskonale. Wiele kontrowersji wywołuje problem nowatorstwa, czy nawet prekursorstwa malarstwa Strindberga. Równie wielu ma ta kwestia zwolenników, co przeciwników. Do tych ostat-

¹⁶ Strindberg, dz. cyt., s. 13.

¹⁷ Cyt. za: H. Sedlmayer, *Die Architektur Borrominis*, Berlin 1930, s. 119.

nich należy Lars Olof Larsson, który neguje prekursorstwo Strindberga, podkreślając, że takie podejście jest „z czysto historycznego punktu widzenia fałszywe”. Jak pisze:

Malarstwo Strindberga w okresie od jego śmierci do naszych czasów nie mogło budzić żadnych impulsów, z tego względu, że było znane tylko specjalistom od Strindberga. Problemem o wiele ciekawszym, niż szukanie związków z kierunkami nowoczesności, jest próba zrozumienia malarstwa Strindberga w kontekście jemu współczesnym¹⁸.

Trudno jednak zaprzeczyć faktowi szerszej recepcji malarstwa Strindberga właśnie w połowie XX wieku – wtedy, gdy awangarda, przyjmująca coraz bardziej klasyczne pozycje, zaczęła szukać swoich genealogii. U nas bodaj jako pierwszy pisał przed czterdziestu laty o Strindbergu-malarzu Aleksander Wojciechowski, sytuując jego prace w kontekście poszukiwań artystycznych lat 50. i 60., które znany polski krytyk śledził i lansował. Na łamach „Współczesności” tak pisał o pracach, na które za życia artysty nie zwracano większej uwagi:

Dopiero w naszych czasach dokonano odkrycia Strindberga-malarza i Strindberga-teoretyka sztuki. Kreowano go na jednego z głównych inspiratorów dzisiejszej *l'art automatique*, na inicjatora współczesnego pejzażu traktowanego jako „mikrokosmos”, wreszcie na twórcę nowoczesnej koncepcji sztuki opartej całkowicie na elementach przypadkowości i ryzyka. [...] Pozycja jego polega głównie na intuicyjnym odkryciu problematyki, dla której odpowiednią formę plastyczną znajdzie dopiero sztuka naszego czasu¹⁹.

¹⁸ L. O. L a r s s o n, *August Strindberg und Edvard Munch in Berlin, w: t e n ż e, Wege nach Süden, Wege nach Norden. Aufsätze zu Kunst und Architektur*, als Festgabe zum 60. Geburtstag herausgegeben von A. von Buttlar, U. Kuder und H.-D. Nägelke, Kiel 1998, s. 304 (jeśli nie podano inaczej, wszystkie cytaty obcojęzyczne w przekładzie autorki).

¹⁹ *August Strindberg. Naturalistyczne jasnowidzenie, „Współczesność”* 1962, nr 14, s. 5; zob. także: t e n ż e, *Z dziejów malarstwa pejzażowego. Od*

Gertruda Stein twierdziła, iż ten wyprzedza swój czas, kto tworzy sztukę, której nie mogą zaakceptować jego współcześni²⁰. Malarstwo Strindberga uchodziło za dziwactwo, jakkolwiek wystawiał, miał swoich zwolenników, a jeden z jego przyjaciół, bogaty duński malarz, który zakupił *Krainę cudów* i *Pejzaż alpejski*, namawiał go, aby zdecydowanie wystawiał swoje prace na Polach Marsowych²¹. Warto przytoczyć tutaj opinię jego przyszłej szwagierki, Marii, która w liście do męża pisała o wrażeniu, jakie wywarł na niej narzeczony siostry:

On także maluje; tutaj także sam dla siebie jest wyrocznią, nazywa to naturalistycznym symbolizmem. Kończy obraz w dwa, trzy dni... Ale nie jest to ten sposób tworzenia, który przynosiłby radość. Bardziej przypomina to dziki impuls prowadzący mordercę do popełnienia zbrodni... Nie mogę zrozumieć Fridy, dlaczego rzykuje swoją przyszłość oddając ją w ręce takiego człowieka²².

Jego pozycja jako malarza była wyjątkowa – mógł sobie pozwolić na radykalizm także dlatego, że był autodydakta, doskonale zorientowanym w sztuce swojego czasu²³. Był absolutnie pewny swojego nowego *métier*, zwłaszcza że na scenie artystycznej panowała „kompletna anarchia”. „Wszelkie style, wszelkie kolory, wszelkie tematy: historyczne, mitologiczne, naturalistyczne” – pisał o tym typowym dla końca wieku pomieszaniu w liście do Paula Gauguina²⁴. Na tym tle twórczość

renesansu do początków XX wieku, Warszawa 1965, s. 99-100 (rozdz. XIII: Casus: Strindberg – sztuka swobodnych skojarzeń).

²⁰ Sprigge, dz. cyt., s. 226.

²¹ Wersal, 31 sierpnia 1894, w: Strindberg, *Listy...*, s. 193.

²² Cyt. za: M. Meyer, *Strindberg. A. Biography*, Oxford–New York 1987, s. 270.

²³ Larsson, dz. cyt.

²⁴ Dz. cyt., s. 370.

malarska Strindberga wyróżnia się jako całość wyodrębniona, jednorodna, zamknięta pod względem tematyki i formy, mimo iż wszystko u niego jest przypadkiem – co podkreślał tak dobitnie Aleksander Wojciechowski – „zestawienia form figuratywnych i abstrakcyjnych”, „wybór przedmiotów i ich uszeregowanie”, „koloryt”²⁵. Współdziałanie z przypadkiem było dla Strindberga z góry założoną metodą twórczą. Gdy jego tekst o roli przypadku w działaniu artystycznym, napisany i opublikowany po francusku w roku 1894²⁶, czytano na nowo w połowie XX wieku – i gdy czytamy go dzisiaj – nie sposób nie widzieć w nim antycypacji surrealizmu jako sztuki swobodnych skojarzeń i malarstwa gestu. Wiem, że wskazując na te zbieżności narażam się na zarzut propagowania awangardowej, liniowej koncepcji rozwoju w sztuce, skażonej – jak to dowodził Wiesław Juszczak – pozytywizmem poznawczym²⁷. Czy jednak szukanie genealogii jest procederem nagannym?

Strindberg w artykule tym odkrywa w szczegółach, w jaki sposób pracuje nad obrazem:

w wolnych godzinach maluję. Aby móc panować nad tworzywem, wybieram płótno, albo lepiej tekturę średniej wielkości, dzięki czemu w dwie lub trzy godziny, bo tyle trwa moja praca, obraz można uznać za skończony²⁸.

²⁵ W o j c i e c h o w s k i, dz. cyt.

²⁶ Tekst ten ukazał się po raz pierwszy pod tytułem *Du hasard dans la production artistique* w paryskim czasopiśmie „Revue des Revues” (listopad 1894).

²⁷ *Przypowieść o liliach i krukach*, w: t e n z e, *Fragments. Szkice z teorii i filozofii sztuki*, Warszawa 1995, s. 21-22.

²⁸ Cyt. za: A. S t r i n d b e r g, *Neue Kunstformen! oder Der Zufall im künstlerischen Schaffen*, w: t e n z e, *Verwirrte Sinneseindrücke. Schriften zu Malerei, Fotografie und Naturwissenschaften*, hrsg. von T. Fechner-Smarsly, aus dem Schwedischen und Französischen von A. Gundlach, Amsterdam-Dresden 1998, s. 36.

Tyleż w tym dezynwoltury, co zgodnej z duchem czasu konsekwencji. W artykule *Co to jest „moderna”?* z tego samego roku pochwalał szybkość swojej epoki: „Szybko i dobrze! To jest dewiza modernizmu!”²⁹. Pisząc o roli przypadku, Strindberg dostarcza nam pierwszorzędnego dokumentu. Oto m y ś l, o k o i r ę k a a r t y s t y są w akcji. Artysta zabiera się do pracy: ma tylko ogólny pomysł, aby namalować na pierwszym planie ciemny las, przez który prześwituje morze. Jesteśmy świadkami powstawania obrazu *Kraina cudów* (il. 2):

a więc do dzieła: przy pomocy szpachli, której używam do tego celu – nie posiadam żadnego pędzla! – nakładam farby na tekturę, tam mieszam je, tak aby osiągnąć przybliżony zarys. Dziura w środku płótna wyznacza horyzont morza; teraz zaczyna się rozwijać wnętrze lasu, korony drzew, gałęzie, za pomocą kilkunastu kolorów, czternastu, piętnastu, ale zawsze zharmonizowanych. Płótno jest pokryte; cofam się i patrzę! Do diabła! Nie widzę śladu morza; rozświetlony otwór ukazuje niekończącą się perspektywę różowego i niebieskawego światła, w którym unoszą się mgliste stworzenia, pozbawione ciała i przeznaczenia, niczym wróżki z trenami z chmur. Las stał się ciemną, podziemną grota, otoczona zaroślami³⁰.

Opis tej akcji ciągnie się jeszcze przez jedną stronę. Na koniec kilka dotknięć palcem, aby w niektórych miejscach rozprowadzić farbę i obraz gotowy. Efekt zachwycił jego żonę, która, jak wiadać, przejęta manią wagnerowską, zobaczyła w obrazie „jaskinie Tannhäusera”. Przez tydzień mówiła o arcydziele, o jego rynkowej i muzealnej wartości, aż wreszcie straciła dobry humor i arcydzieło okazało się niczym innym, jak głupotą. „I niech kto jeszcze powie, że sztuka jest rzeczą samą w sobie!” – konstatuje

²⁹ S t r i n d b e r g, *Was ist die „Moderne”*, w: t e n ż e, *Verwirrte...*, s. 46.

³⁰ T e n ż e, *Neue Kunstformen!...*, s. 36.

artysta³¹. Sympatyczna jest ta autoironia, natomiast niektóre fragmenty w szczegółach odsłaniające warsztat przywodzą na myśl ekshibicjonizm malarzy taszystowskich, którzy – wzorem Pollocka sfilmowanego podczas *drippingu* – fotografowali się przy pracy nad rozłożonym na podłodze płótnem³².

W tym opisie procederu malowania jako po prostu pokrywania podłoża farbą – i to było rewelacyjne, choć bez natychmiastowych konsekwencji – uderzył mnie fakt wyeliminowania pędzla. Właśnie odrzucenie tradycyjnej roli pędzla było – według teoretyka sztuki abstrakcyjnej, Michela Ragon – jednym z czynników, które poruszyły podstawami malarstwa; malarstwa powstającego pół wieku po Strindbergu. „Kolor nie jest już związany z pojęciem pędzla” – roztrząsał w roku 1963 Ragon w książce o tendencjach i technikach nowej sztuki.

Wszystko może teraz służyć do kładzenia farby na płótnie, wszystko oprócz pędzla, to znaczy: nóż do kitu, czubek kija, palec, tuba, wylewa się farbę wprost ze słoika, a nawet używa modelu zanurzonego w farbie i odcisniętego na płótnie. Zresztą farbę nie tylko się kładzie, ale także wyrywa się ją, depcze, drze na strzępy. Prawdziwy szal ogarnia artystów na widok dziewiczego płótna [...] jest w tym zamęt, niepokój, pragnienie absolutu, wobec których nie możemy pozostać obojętni³³.

Stanisław Przybyszewski w *Moich współczesnych* dowodził, że August Strindberg rozporządzał dwoma mózgami: męskim i kobiecym. Pierwszy,

³¹ Tamże, s. 37.

³² Specyficzną dla Strindberga technikę malowania szpachlą skojarzyła również z *action painting* Dorothee Eberlein w artykule: *Čiurlionis und Strindberg – Phänomene der doppelten Begabung*, w: *Mikalojus Konstantinas Čiurlionis (1875-1911). Die Welt als große Sinfonie*, hrsg. R. Budde, [katalog wystawy] Wallrauf-Richartz-Museum, Köln 1998, s. 68.

³³ M. R a g o n, *Naissance d'un art nouveau. Tendances et techniques de l'art actuel*, Paris 1963, s. 14-15.

którym się mężczyzna-twórca posługuje, [...] ten odnaleźć można w olbrzymich rzutach twórczych koncepcji, w ogromnym rozpędzie niezwykle namiętnej, światoburczej siły, w burzycielskiej potędze jakiegoś Dżengis-chana, z którą niszczył istniejące tablice praw, przykazów i zakazów.

A drugi mózg był jeszcze silniejszym „macicznym mózgiem kobiety-furiatki”³⁴. Którym mózgiem posługiwał się Strindberg malując? Pytanie to nie do końca jest prowokacją. Prowadzone przeze mnie ostatnio badania nad malarstwem materii³⁵ odsyłają również do seksualnych znaczeń elementu męskiego, czyli formy i elementu kobiecego, czyli materii. To rozróżnienie zaczyna się już u Arystotelesa z odpowiadającymi sobie parami: akt-możliwość, forma-materia. Jeden z teoretyków szeroko pojętego malarstwa *informel*, Jean-Clarence Lambert, odwołując się do przeprowadzonego przez Bachelarda podziału na wyobraźnię formalną (*imagination formelle*) i wyobraźnię materialną (*imagination materielle*), uzasadniał, iż

zwrócenie się ku formie oznacza wolę, niecierpliwość, wyobrażenia nowych światów, podczas gdy zanurzenie się w materii oznacza pójście w przygodę, nieustanne poszukiwanie „u podstaw bytu, tego, co pierwotne i wieczne”³⁶.

W innym miejscu krytyk ten rozwijał pogląd o dwóch wielkich tendencjach nowej sztuki: pierwsza z nich jest wyraźnie bardziej spirytualistyczna, nawet mistyczna, postuluje absolutną dominację podmiotu nad przedmiotem artysty nad dziełem. Ten ostatni bierze na siebie rolę przeznaczenia. Druga postawa ma charakter bardziej materialistyczny i prymitywistyczny.

³⁴ P r z y b y s z e w s k i, dz. cyt., s. 163.

³⁵ Zob. mój artykuł *Malarstwo materii – próba opisu* (katalog wystawy *Malarstwo materii 1957-1962*. Warszawa-Lublin, Galeria Zderzak, Kraków 2001-2001 (w druku).

³⁶ J.-C. L a m b e r t, *La jeune école de Paris***, Paris 1958, s. 27.

Artysta zdaje się na przeznaczenie (formy, materiału), do wymogów którego próbuje się dostosować³⁷.

Zgodnie z tą drugą zasadą działał August Strindberg, podnoszący znaczenie przypadku w twórczości artystycznej. Jak podkreślano na początku lat 60. XX wieku, kierując się wrażliwością tamtego czasu:

Według Strindberga, artysta powinien posługiwać się przypadkowością, występującą w samym momencie tworzenia; powinien poddać się wpływowi dzieła powstającego pod jego ręką – bez względu na powzięte uprzednio założenia³⁸.

Teraz już wiadomo, którym mózgiem posługiwał się autor *Inferna*, gdy malował.

W swojej nowej książce, poświęconej psychostrategiom awangardy, Donald Kuspit nazywa takie utożsamienie się z medium, z tworzywem, podstawowym doświadczeniem modernizmu.

Tworzywo staje się narzędziem narcyzmu artysty w zatłoczonym świecie, który go nie kocha i nie interesuje się tym, czy żyje, czy umarł, czy cieszy się życiem, czy cierpi. Tylko dlatego, że utożsamia się całkowicie z medium, może wznieść się ponad obojętność tłumu i pokochać sam siebie³⁹.

Medium ma charakter auto-erotyczny i auto-kreacyjny. Ma charakter terapeutyczny. Kto wie, czy gdyby Strindberg nie porządził sobie rąk i nie przestał w najbardziej krytycznych dwóch

³⁷ J.-C. Lambert, *Największa szansa sztuki nowoczesnej leży w tym, że odnalazła ona sens powszechności*, „Przegląd Artystyczny” 1960, nr 2-3, s. 65.

³⁸ G. Söderström, *August Strindberg, du hasard dans la production artistique*, „Quadrup” 1961, nr 10, s. 6 – cyt. za: Wojciechowski, *Z dziejów malarstwa pejzażowego...*, s. 155.

³⁹ *Psychostrategies of Avant-Garde Art*, Cambridge 2000, s. 124-125 (rozdz. 3: Identification with the Medium. The Consolation of Matter, s. 122-148).

latach „Inferna” malować, może przewyciężyłby kryzys i nie trafił do azylu dla obłąkanych? Destrukcja osobowości zostałaby osłabiona przez spontaniczną ekspresję. Rozgrywające się na płótnie, tekturze czy cynkowej płycie morskie katastrofy, w których woda zlewa się z niebem i wszechogarniający żywioł zagraża ostatnim znakom cywilizacji, mogłyby kompensować katastrofy psychiki i egzystencji (il. 3).

Josif Brodsky w *Znaku wodnym* napisał paradoksalne zdanie: „Gdyby świat miał zostać zaliczony do gatunków literackich, jego głównym chwytem stylistycznym byłaby woda”⁴⁰. Nie wiem, czy myślał o tak wzburzonej wodzie, jaką malował August Strindberg. Skandynawski pisarz i malarz w jednej osobie opanował ten chwyt mistrzowsko.

Spis ilustracji:

1. August Strindberg, *Autoportret*, 1892-1893, fotografia, 13 x 9 cm, Kungliga Biblioteket, Stockholm.
2. August Strindberg, *Kraina cudów* (fragment), 1894, olej na tekturze, 72,5 x 52 cm, Nationalmuseum Stockholm.
3. August Strindberg, *Zamieć*, 1892, olej na desce, 24 x 33 cm, własność prywatna.

Źródło ilustracji: *Strindberg. Painter and Photographer*, New Heaven-London-Stockholm 2001.

AUGUST STRINDBERG'S PAINTING „INFERNO”

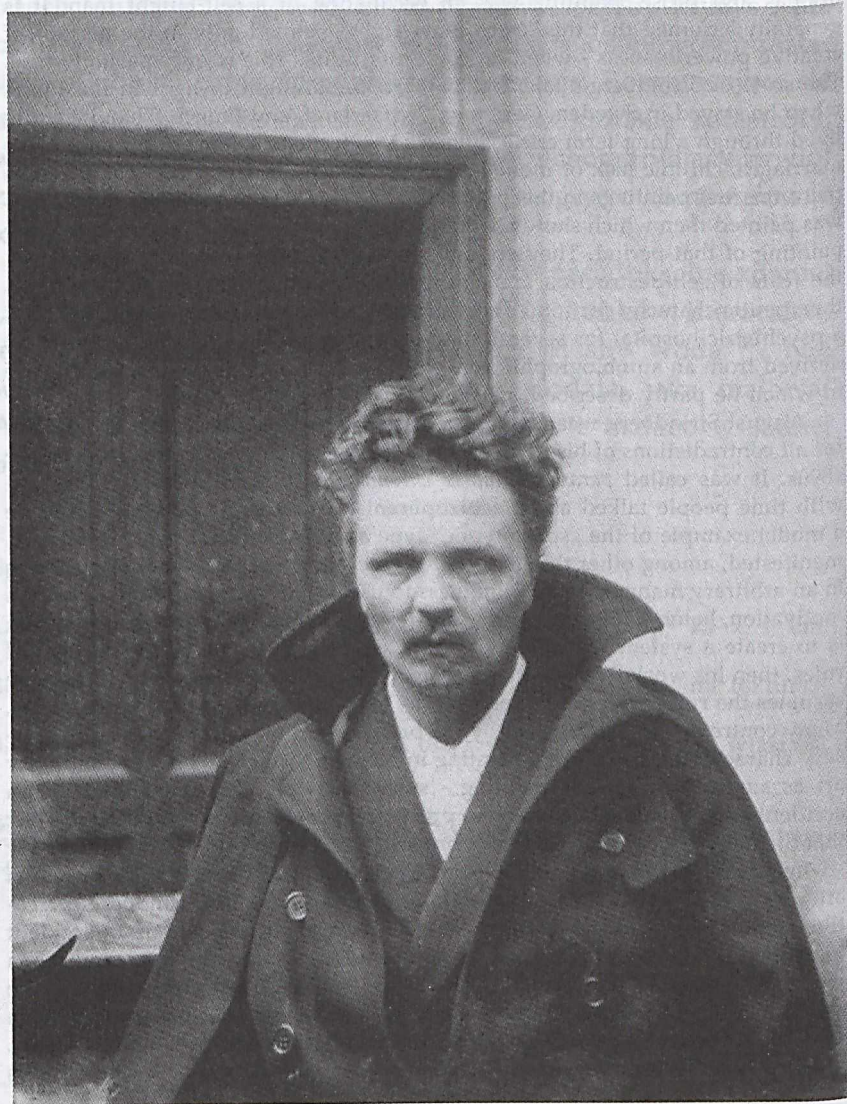
S u m m a r y

August Strindberg's (1849-1912) painting has long been regarded as merely a margin of his work. With his main vocation in view, which was writing

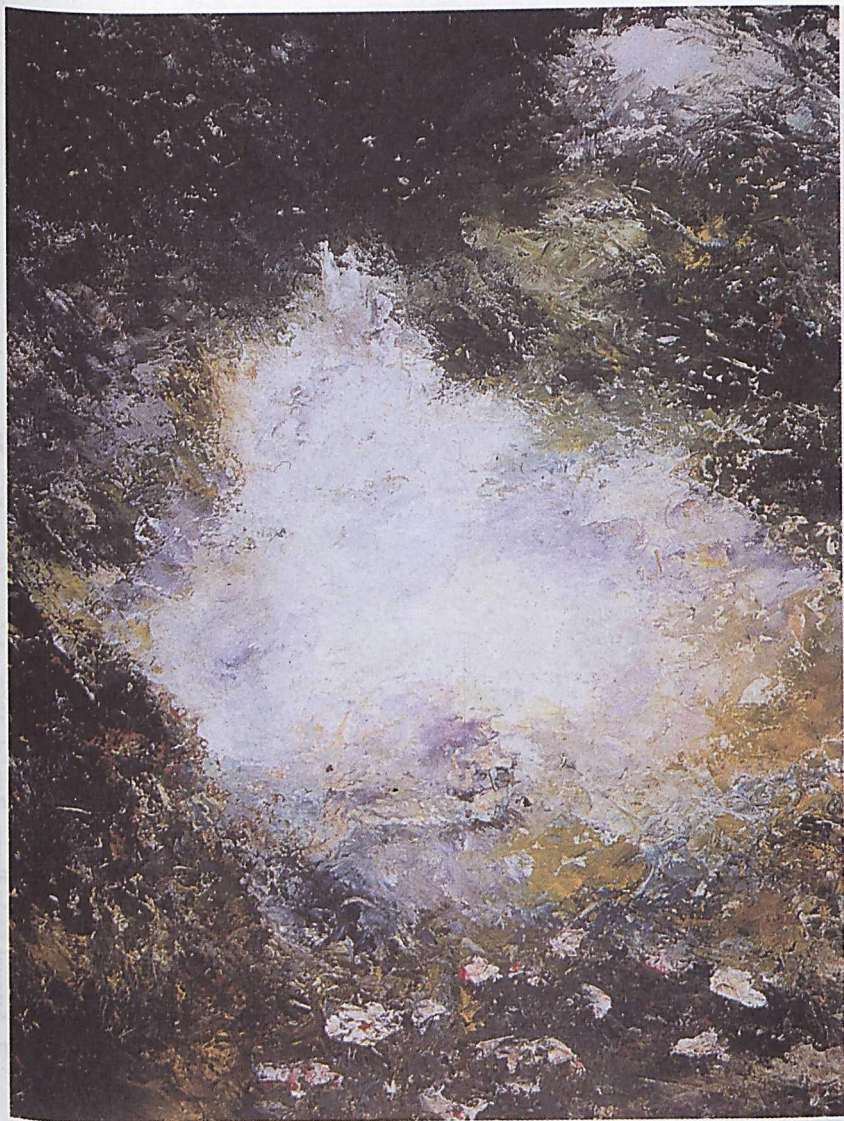
⁴⁰ „Zeszyty Literackie” 1992, nr 39, s. 50 (przeł. S. Barańczak).

dramas and prose, painting was an occupation of a self-taught man. It is generally assumed that this „born playwright” painted only in the periods of creative powerlessness - when he could not write. This is only partially true. The scale of Strindberg's talent as painter was brought to light in the 1890s, when he stayed in Sweden, Germany, Switzerland, and France. Then he really lived through a long-term crisis connected with the problems of his successive marriages, chronic lack of money and scandals in his failed life. He began to paint the first paintings in this period in 1892. A series of maritime landscapes was painted then which show his unique style, so different from the landscape painting of that period. They are metaphors of a depressed soul, attacked by the feats of self-destruction and quests after comfort. Painting had clearly a therapeutic character for him. This difficult period ends in 1896 with a stay in a psychiatric hospital for several months. It is called the crisis of „Inferno” as derived from an autobiographic book published a year later, a visionary prose in which he partly described, partly encoded his experiences.

August Strindberg was a complex personality. I would not like to account for all contradictions of his nature by his disease which manifested itself in the 1890s. It was called *paranoia simplex chronica*, *melancholia daemomaniaca*, and with time people talked about schizophrenia. Strindberg's painting could be a model example of the „schizotypic” type as classified by Ernst Kretschmer, manifested, among other things, by a tendency to transform the existing forms in an arbitrary manner; by a willingness to use in one work, without a justified motivation, heterogenic elements; a mixture of abstract-analytic thinking which is to create a system with phantasy akin to dreams. If one assumes classical rules, then his work diverges from the norm. It is obvious, however, that if one assumes the rules governing modern art - his work can well be classified here. Many controversies are aroused by the problem of innovation, or even precursory character of Strindberg's painting in view of such trends in contemporary art as surrealism, gesture painting - such that stress the importance of an accident and automatism of creative process. It is difficult to contradict the fact that Strindberg's painting had been broadly received in mid-twentieth century - when avant-garde, accepting ever more classical positions, sought to search after its genealogy. Collaboration with an accident was for Strindberg a creative method assumed in advance. When his text about the role of an accident in artistic action (1894) was read anew in mid-twentieth century - and when we read it today - one could not help noticing in it an anticipation of the above-mentioned trends. Pointing to these similarities, I expose myself to a charge of propagating avant-garde, the linear conception of development in art, infected - as Wiesław Juszczak claimed - by cognitive positivism. But is searching for genealogy a reprehensible procedure?



1. August Strindberg, *Autoportret*, 1892-1893, fotografia, 13 x 9 cm,
Kungliga Biblioteket, Stockholm



2. August Strindberg, *Kraina cudów* (fragment), 1894, olej na tekturze,
72,5 x 52 cm, Nationalmuseum Stockholm



3. August Strindberg, *Zamieć*, 1892, olej na desce, 24 x 33 cm, własność prywatna