

Dnia 29 grudnia 1912 roku, około pół roku przed oficjalnym otwarciem gmachu Muzeum Miejskiego w Szczecinie, dyrektor Walter Riezler zainaugurował działalność placówki wystawą zatytułowaną „Dzieła artystów szczecińskich”. Wyróżnił na niej prace dwóch malarzy: znanego i uznanego symbolisty Gustava Wimmera oraz młodego Alfreda Meistra, którego obrazy po raz pierwszy zostały wystawione w rodzinnym mieście. Riezler wyeksponował osiemnaście obrazów Meistra, a krytyka zwróciła od razu uwagę na jego nowatorski warsztat artystyczny operujący ekspresją barw i linii<sup>1</sup>.

Alfred Meister przyszedł na świat w Szczecinie dnia 22 maja 1888 roku w rodzinie o artystycznych korzeniach<sup>2</sup>. Przodkowie chłopca ze strony babki po mieczu byli francuskimi hugenotami o nazwisku Devrient. Poszczególni członkowie rodu uprawiali zawód aktora, zajmowali się reżyserowaniem, dramaturgią, malarstwem, grafiką, rzeźbą. Ojciec, adwokat wywodzący się z wykształconego szczecińskiego kupiectwa, wysoko cenił sztukę, wspierał artystów i w 1911 roku został wybrany pierwszym przewodniczącym nowo założonego Stettiner Museumsverein. Matka była pieśniarką i śpiewaczką operową.

Talent Alfreda ujawnił się wcześniej, a dzięki ojcu chłopiec zaczął rozwijać swoje zamiłowania. Już od najmłodszych

lat kształcił się muzycznie i artystycznie. W 1897 roku, gdy miał dziewięć lat, ojciec wysłał go na prywatne lekcje nauki rysunku i malarstwa do szczecińskiej pejzażystki Marie Kowalewski, przedstawicielki malarstwa plenerowego. Dzięki swej nauczycielce Meister zapewne zdobył umiejętność realistycznego odtwarzania obserwowanych motywów w technikach rysunkowych, jak i malarskich. Stał się także otwarty na idee artystyczne funkcjonujące poza akademickimi standardami, zwrócił uwagę na względność sposobów tworzenia dzieł sztuki. O niekonwencjonalnych metodach edukacyjnych stosowanych przez Kowalewską świadczą najwcześniejsze znane prace Alfreda pochodzące z lat 1901–1905. Uwidaczniają one balansowanie na granicy tradycji malarskiej i wpływu pleneryzmu, odzwierciedlają wycucie kolorystyczne ucznia. W martwych naturach i wnętrzach chłopiec dążył do oddania efektów oddziaływania światła na przedmioty. Wzorował się na dziełach XVII-wiecznych mistrzów niderlandzkich, realistycznie przedstawiając odmienne materię artefaktów i dzieł natury. Subtelnie różnicował ciemnozielone, brązowe i przezroczyste błękitnawe szkła butelkowe czy kieliszki, polewy pokrywające gładkie i zdobione naczynia ceramiczne, miedziane i chromowane naczynia i sprzęty, plecionkę kosza na warzywa, rafię oplatającą butlę. Namacalnie odtwarzał właściwości formy i barw wytworów natury: warzyw i owoców, kwiatów, muszli czy kości. Jednocześnie dążył do oddania ulotnych warunków świetlnych, prawdy chwili, takich fenomenów, jak odbicie w misce refleksu ostrego światła, które właśnie wpadło przez okno. Na jego obrazach barwy poszczególnych przedmiotów wchodziły we wzajemne relacje, a cienie nabierały koloru, odrywając się od swych pierwotnych powierzchni i barwiąc otoczenie. Pod wpływem różowego tła ożyła ciepłem czaszka barana. Plamy koloru powoli stały się autonomiczne, służąc budowaniu kolorystycznej harmonii kompozycji. Kremowe i żółte narcyzy w cynowym garnku, umieszczone na tle szarobłękitnej ściany i żółtawego podłoża,

<sup>1</sup> W. Riezler, *Katalog für die Januar-Ausstellung 1913. Werke von Stettiner Künstler*, kat. wyst., Stadtmuseum Stettin 29.12.1912–19.01.1913, Pomerscher Verein für Kunst- und Kunstgewerbe, Stettin 1912, s. 6–7, poz. kat. 60–77; *Ausstellung Stettiner Künstler im Museum* (rec. wyst. sygn. Kr.), „Ostsee Zeitung”, 30.12.1912, b.n.s.; *Stettiner Kunstausstellung I* (rec. wyst. sygn. S.), „General Anzeiger”, 4.01.1913, b.n.s.

<sup>2</sup> Dane biograficzne oparte w znaczącym stopniu na informacjach podanych przez Rolfa Meistra w: *Alfred Meister 1888–1914. Von der Akademie zur modernen Malerei. Stettiner Künstler des frühen 20. Jahrhunderts / Od akademii do nowoczesnego malarstwa. Szczeciński artysta początku XX wieku*, hrsg. von R. Meister, kat. wyst., Muzeum Narodowe w Szczecinie 16.05–10.08.2008, Muzeum Narodowe w Szczecinie, Szczecin 2008, w katalogu reprodukcje wszystkich znanych dzieł artysty.

zachowując formy rzeczywiste, stały się bogatą grą refleksów dopełniających się odcieni błękitu i żółceni. W widoku wnętrza inwentarskiego mocne czerwienie kurzych głów rozkwitły analogicznymi plamami na drewnianych słupach podtrzymujących strop i na podłodze. Tynkowane ściany zazieleniły się, sąsiadując ze świeżą paszą rozrzuconą na posadzce.

Naukę malarstwa Alfred Meister kontynuował w obranym kierunku od jesieni 1905 do wiosny 1908 roku w Szkole Sztuki w Weimarze. Uczelnia ta, założona w 1860 roku, znana była w owym czasie jako nowoczesny ośrodek kształcącej pejzażystów<sup>3</sup>. Współpracowała także z Museum für Kunst und Kunstgewerbe kierowanym przez Henry'ego hrabiego Kesslera, propagatora osiągnięć francuskich artystów awangardowych, który m.in. w 1903 roku zorganizował wystawę dzieł niemieckich i francuskich impresjonistów i neoimpresjonistów, a w 1904 roku dał przegląd dzieł Cézanne'a, Moneta, Maneta, Renoira<sup>4</sup>. Hans Olde, powołany na dyrektora w 1902 roku, choć nie odrzucał tradycji, był zwolennikiem analitycznego traktowania farby pod wpływem ustaleń wypracowanych przez puentylistów. Zalecał, aby uczyć studentów wszechstronnego podejścia do sztuki, akcentować jej rolę użytkową, a także kłaść nacisk na indywidualne skłonności uczniów, swobodę twórczą i etos fachowości<sup>5</sup>. Alfred zapoznał się w weimarskiej szkole z nowymi tendencjami w przedstawianiu pejzażu, zdobył umiejętność tworzenia dekoracyjnej grafiki użytkowej o formach secesyjnych wykorzystaną w projektach plakatów. Uczęszczając do klasy Ludwiga von Hofmanna, wyróżnił się w komponowaniu aktu. Jedynymi udokumentowanymi pracami z tego okresu są dwa akty: chłopca i młodej kobiety. Cieliste karnacje zostały umieszczone na tle zielonkawych ścian, aby dostarczyć pretekstu do stworzenia delikatnej harmonii przenikających się wzajemnie barw różu i zieleni.

Dalszą drogę artystyczną odbywał już samodzielnie, założywszy pracownię w miejscowości Wisetka na wyspie Wolin.

<sup>3</sup> *Meisterwerke aus Mecklenburg-Vorpommern. Künstlerkolonien Schwaan und Usedom. Gemälde aus den Beständen des Staatlichen Museums Schwerin*, hrsg. von K. von Bersdorf-Wallrabe, kat. wyst., Kunsthaus Stade 6.02.1999–27.02.2000, Staatliches Museum Schwerin, Schwerin 1999, s. 11.

<sup>4</sup> H. Ziegler, *Produktive Begegnung: Die Weimarer Malerschule und der französische Impressionismus*, [w:] *Hinaus in die Natur! Barbizon, die Weimarer Malerschule und der Aufbruch zum Impressionismus*, hrsg. von G. Wendermann, mit e. Vorwort v. W. Holler, kat. wyst., Neue Museum Weimar 14.03–30.05.2010, Klassik Stiftung Weimar, Kerber Verlag, Weimar 2010, s. 225–245; P. Thurmman, *Nach der Natur. Die Weimarer Landschaftsmaler Christian Rohlf's und Carl Arp und der Weg in die Moderne*, [w:] *Hinaus in die Natur!...*, s. 247–270.

<sup>5</sup> *Meisterwerke aus Mecklenburg-Vorpommern...*, s. 13.

Przypuszczalnie w 1908 roku, w końcowym okresie studiów i w pierwszych miesiącach pracy we własnym atelier, wykonał szereg pejzaży będących odzwierciedleniem metod i dzieł poznanych w Weimarze. W jednych z nich dominowały cechy malarstwa plenerowego, w innych nastrojowość właściwa secesji. W większości eksperymentował z zasadami wypracowanymi przez puentylistów. Budował widoki dynamicznymi, krótkimi impastami oraz tworzył na płótnie mozaiki złożone z pociągnięć punktowych, w których świat przedstawiony stopniowo tracił wyrazistość, przekształcając się ostatecznie w abstrakcyjną kompozycję będącą dalekim echem widoku wydmy na granicy dnia i nocy. W tych pracach nie przestrzegał jednak ściśle teorii puentylistów. Kierował się raczej swobodnym wyczuciem harmonii barw i częściowo nakładał na siebie krótkie lub punktowe pociągnięcia pędzla. Stosował też tonowanie umożliwiające subtelne przejścia jednych odcieni w inne i będące źródłem migotliwości służącej zafiksowaniu światła w obrazie. W tym czasie na jego sztaludze powstał także autoportret z fajką (il. 1) – charakterystyczny przykład niemieckiego impresjonizmu, kierunku, którego celem było oddawanie za pomocą światła i duktu pędzla własnych subiektywnych uczuć, w przeciwieństwie do poszukującego prawdy chwili impresjonizmu francuskiego<sup>6</sup>.

Meister nie poprzestał na pracy w nadbałtyckim odosobnieniu. Dwukrotnie udał się na dalszą naukę do Paryża. Wyjazdy te umożliwiły mu pogłębione studia nad twórczością przedstawicieli poprzednich pokoleń oraz czynnych wówczas artystów, którzy przecierali szlak, poszukując nowego sposobu artystycznej ekspresji zarówno świata obserwowalnego, jak i metafizycznego. Podczas pierwszego pobytu w stolicy sztuki w latach 1909–1911 uczęszczał, podobnie jak jego kilku kolegów ze studiów weimarskich, do Académie Ranson, założonej w 1908 roku. W szkole, która wykształciła się z grupy artystycznej nabistów czynnej w Pont-Aven, panował duch tego ruchu za sprawą takich pedagogów, jak Paul Serusier czy Maurice Denis. Wybór Académie Ranson wiązał się z bliskimi kontaktami weimarskiego środowiska z tą placówką kultywowanymi przez Kesslera i Hofmanna. Przykładem pracy tworzonej w duchu szkoły Pont-Aven jest zachowane fragmentarycznie studium figuralne z placu zabaw<sup>7</sup>. Sposoby opracowania kompozycji

<sup>6</sup> N. Brandmüller, *Von Barbizon bis an den Walchensee. Eine kleine Geschichte des gemalten Lichts*, [w:] *Nah und Fern. Landschaftsmalerei von Breughel bis Corinthe*, hrsg. von B. Eclercy, kat. wyst., Niedersächsisches Landesmuseum Hannover 21.05–21.08.2011, Niedersächsisches Landesmuseum Hannover, Wienand Verlag, Köln 2011, s. 109.

<sup>7</sup> Zob. obraz Émile Bernard, *Bretonische Frauen an der Weide*, 1888 r., [w:] *Vincent's Van Gogh's Musée imaginaire Wahlverwandschaften*, hrsg. von



Il. 1. Alfred Meister, *Autoportret w kapeluszu, z fajką*, ok. 1908 r., tektura, olej, 49,5 × 40,0 cm; własność prywatna, Rolf Meister ©

wywodzące się z twórczości ludowej, popularnych drzeworytów: kolor lokalny kładziony płasko w obrębie powierzchni wyznaczonej przez grube kontury, bezpośrednie zestawianie barw dopełniających się, uproszczone plany rozwijające się wznwyż, Meister wzbogacił o grę barw pokrewnych różniących się tonem. Wydaje się, że posługując się syntetyzmem i cloisonizmem, poszukiwał nie tylko dekoracyjności, ale także wrażenia ponadczasowego piękna tkwiącego w prostych technikach i sposobach obrazowania, po które sięgali artyści ludowi. Gruby kontur i płaskie plamy przy jednoczesnym asymetrycznym, secesyjnym upozowaniu modelu określonego płynnymi liniami stosował też w aktach tworzonych około 1910 roku. Jego wyczucie gry barw i relacji kolorystycznej między motywem i tłem bardziej się uwidatniało, gdy stosował kolory złamane jak w akcie *Kobieta siedząca w kucki*. Dzielące strefowo tło ciemne czerwienie, fioleto i błękitny uzupełnione o pas brązu otrzymały swoje delikatne odpowiedniki na karnacji modelki, dzięki którym studium zyskało dekoracyjną pełnię.

Meister starał się zdobyć jak najwięcej różnorodnych doświadczeń podczas paryskich studiów, zgłębić tajemnice warsz-

tatu wybitnych malarzy. Analizował teoretycznie ich dzieła, badając m.in. traktowanie światła – jednego z podstawowych aspektów obrazów. Jedyny zachowany rysunek dokumentujący tę pracę Meistra jest plastycznym przedstawieniem zależności między światłem, półcieniem i cieniem a kolorami na dwu grupach obrazów. U Maneta, wczesnego Moneta i Marquardta zauważył mocne czyste barwy i ostre kontrasty, a u Cézanne'a, Pissarra, Seurata i Friesa łagodne tony i spokojne przejścia. Przypuszczalnie także wówczas Meister, podobnie jak wcześniej robili to artyści ze szkoły Pont-Aven czy van Gogh, studiował dzieła teoretyczne poświęcone optyce i barwom oraz zyskał okazję, by rozbudowywać swą bibliotekę o publikacje pomocne w poznaniu dziejów sztuki.

Przede wszystkim jednak, aby pojąć drogę twórczą tych malarzy, naśladował ich sposób pracy, podejmując podobne tematy, ujęcia i stosując analogiczną technikę malowania. Czasem postępował za wzorcem homogenicznym, malując w stylu jednego nurtu, ale częściej łączył w obrazie różne stylistyki impresjonistyczne i postimpresjonistyczne, nawiązując do Pissarra, Renoira, van Gogha, Cézanne'a, Gauguina, i wciąż pobrzmiewały w jego pracach cechy secesji. Zgłębiając istotę dynamicznej, pełnej ekspresji pracy van Gogha, jego umiejętność zestawiania rozległych płaszczyzn barw kontrastowych, Meister tworzył pejzaże, w których cechy pędzla prekursora ekspresjonizmu łączył z elementami sztuki nabistów. Pracę nad osiągnięciem właściwego wyrazu w obrazach malowanych grubymi impastami, pasmami złamanych odcieni podstawowych i dopełniających się, w których dukt pędzla jest podporządkowany formie motywów, poprzedzały studia kredkowe. W nich szukał właściwego, harmonijnego zestawienia barw, wypróbowywał kierunek i długość kresek, którymi miały być zamalowane poszczególne motywy i płaszczyzny tła.

Meister przeprowadził szereg eksperymentów z czystymi barwami, projektując scenę z kąpiącymi się, przeznaczoną do dekoracji lustra talerza. Scena ta, kojarząca się z kompozycją Cézanne'a o tej tematyce, została wykonana najpierw jako swobodna kompozycja o formacie prostokąta, a potem stopniowo ograniczana i podporządkowywana formatowi koła. Pracując nad podstawowym motywem, artysta przygotował kilka wariantów kompozycji: jedno z zastosowaniem grubego konturu i płasko kładzionych plam lokalnego koloru, w innych budował formę i jej otoczenie samym kolorem, bawiąc się kontrastami barw podstawowych i dopełniających się.

Dodatkowym intensywnym kontaktem Meistra z różnymi nurtami artystycznymi sprzyjało zamieszkiwanie w Hôtelu Biron,

Ch. Stolwijk, S. van Heugten, L. Jansen, A. Blühm, kat. wyst., Van Gogh Museum Amsterdam 14.02–15.06.2003, Van Gogh Museum, Mercatorfonds, Amsterdam–Antwerpen 2003, s. 277, poz. kat. 142.

w którym adept malarstwa sąsiadował m.in. z Auguste'em Rodinem, a także z kolegą ze studiów w Weimarze, Ivo-nem Hauptmannem, synem Gerharta, tworzącym w stylistyce neoimpresjonizmu<sup>8</sup>. Bliski kontakt z Hauptmannem juniorem, a także poznanie Paula Signaca zainspirowało Meistra do namalowania podczas wakacyjnego pobytu w Wisłęce kilku neoimpresjonistycznych pejzaży. W perspektywicznym diagonalnym ujęciu bałtyckiej plaży metoda puentylistyczna posłużyła oddaniu optycznych efektów nagrzanego falującego powietrza w upalny letni dzień, które zaciera i deformuje kontury figuralnych i roślinnych motywów. W niedokończonym studium nadmorskich sosen malarz zawarł istotę mocnego pełnego żaru światła południa. Za pomocą metody neoimpresjonistów zamierzał oddać pewne powtarzalne zjawiska natury, decydujące o jej stabilności, trwałości, podążał na tym etapie pracy w przeciwnym kierunku niż impresjoniści chwytający momenty ulotne.

Drugi pobyt Meistra w Paryżu trwający od października 1912 do czerwca 1913 roku był poświęcony studiowaniu w Luvrze dzieł i metod pracy mistrzów poprzez kopiowanie ich zgodnie z utrwaloną akademicką tradycją. Starannie wybierał obrazy, które zamierzał kopiować. Kompozycja Fra Angelica *Męczeństwo świętych Kosmy i Damiana* dała mu możliwość zapoznania się z techniką malarską wczesnego renesansu włoskiego i ze sposobem budowania na bazie barw podstawowych kompozycji pejzażowej pełnej światła i przestrzeni. Zauważył w niej prekursorstwo wobec obrazów impresjonistów. Podobnie jak van Gogh, docenił nowatorstwo kolorystyczne Eugène'a Delacroix, kopiując m.in. *Połowanie na tygrysy*. Obfitującym w ważkie doświadczenia estetyczne polem działalności Meistra była trawestacja obrazów malarzy XVII-wiecznych: Rembrandta, Rubensa i Lorraina. Kopiując obraz Rembrandta *Święta Rodzina* i według Lorraina *Port morski o zachodzie słońca*, zastosował technikę *couleur-pure*, różnicując tylko natężenie barw. Przetwarzając w ten sposób oba dzieła, nadał im nowatorski wyraz i przekształcił w modelowe przykłady ekspresjonizmu. W kopii Rembrandta (il. 2) podkreślił dramatyzm sceny rozgrywającej się w ciemności rozjaśnionej gwałtownie boskim światłem. Moment przyścia na świat Jezusa w tym ujęciu stał się eksplozją światła. W pejzażu według Lorraina, ukazanym w pełnym świetle słonecznym padającym na wprost, zastosowana technika umożliwiła spotęgowanie siły promieniującego



Il. 2. Alfred Meiser, *Święta Rodzina*, wg Rembrandta van Rijna, studium w technice *couleur-pure*, 1912 r., tempera, 24,7 × 22,5 cm; własność prywatna, Rolf Meiser ©

słońca, wydobyte niezwyklej aury towarzyszącej momentowi zachodu słońca. W kopii *Narodzin Ludwika XIII w Fontainebleau* według Rubensa Meiser w spektakularny sposób pokazał, że mistrzowie dawni niejednokrotnie konstruowali kompozycję w oparciu o barwy podstawowe, choć potem umiejętnie maskowali ten fakt<sup>9</sup>.

Oba pobyty w Paryżu wiązały się z pracą nad martwymi naturami. Być może, podobnie jak van Gogh, Meiser właśnie w kompozycjach o takiej tematyce doskonalił ekspresję barwną. Ograniczając się do kilku motywów umieszczonych na blacie stołu ukazwanym od góry, aby wraz z tłem stanowił płaszczyznę odpowiadającą płaszczyźnie płótna, wyraźnie nawiązywał do kontrastów komplementarnych van Gogha oraz dekoracyjnej sztuki Matisse'a, który także eksperymentował z intensywnymi barwami dopełniającymi się, czerpiąc z wzorców podsuwanych przez drzeworytników japońskich. Martwe natury ujawniają ponadto wpływ sposobu operowania pędzlem przez Gauguina i metody budowania formy przez Cézanne'a. Oszczędna kompozycja i klarowna forma niektórych z nich to już zapowiedź Nowej Rzeczywistości (il. 3). Kubizująca forma naj-

<sup>8</sup> Zob. Ivo Hauptmann 1886–1973. *Der Poet der Farbe*, mit Beiträgen von I. Ewers-Schultz, G. Wietek, A. Feus u. den Erinnerungen v. Ivo Hauptmann, publikacja towarzysząca wystawie, Galerie Harold, Hamburg, listopad 2007, Verlag Atelier im Bauernhaus, Fischerhude 2007.

<sup>9</sup> Na szczecińskiej wystawie zimowej Meiser pokazał 18 kompozycji, w tym siedem kopii. W. Riezler, *1. Ausstellung Pommersche Künstler*, kat. wyst., Stadtmuseum Stettin 14.12.1913–14.01.1914, Pommerscher Verein für Kunst- und Kunstgewerbe Stettin 1913, s. 7, poz. 85–91 [78–91].



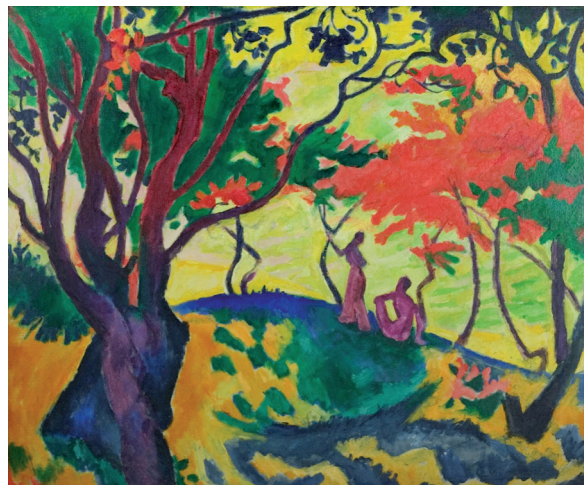
Il. 3. Alfred Meister, *Kwiaty w doniczkach i zabawki na niebieskim stole*, 1912 r., olej na płótnie, 69,5 × 55,5 cm; własność prywatna, Rolf Meister ©

późniejszej z martwych natur przedstawiającej stół w pracowni wydaje się wyrażać niepokój nadchodzącego kataklizmu wojennego poprzez chaotyczne nagromadzenie przedmiotów ulegających deformacji i destrukcji. Właśnie w tym dziele artysta stał się może najbliższy osiągnięciu swego celu – intuicyjnemu i poetyckiemu oddaniu piętna czasu, sedna wydarzeń ukrytych jeszcze przed ludźmi.

Niezwykłym dziełem Meistra była wyjątkowa w jego *oeuvre* scena biblijna – *Adam i Ewa w raju* (il. 4), w której biorąc za punkt wyjścia kompozycyjne i kolorystyczne rozwiązania zaczerpnięte z dzieł Matisse'a<sup>10</sup> i dążąc do nadania scenie formy bliskiej abstrakcji, artysta wyraził ponadczasową myśl o raju jako utopii, nieosiągalnym ideale, którego obraz jest dla ludzi źródłem nadziei i energii do życia.

Artysta spędził ostatni okres życia, malując ekspresjonistyczne pejzaże okolic swej pracowni w Wisetce (il. 5). Mogły go do tego zainspirować dalekie widoki umieszczone w tłach

<sup>10</sup> O znaczeniu koloru u Henriego Matisse'a zob. I. Ewers-Schultz, „Eine Malerei is ein Ganzes” Matisse' Kunstauffassung zwischen Tradition und Innovation, [w:] *Die Große Inspiration. Deutsche Künstler in der Académie Matisse*, Teil 3, hrsg. von B. Leismann, kat. wyst., Kunst-Museum Ahlen 21.11.2004–13.02.2005, Kunst-Museum Ahlen, Ahlen 2004, s. 45–57.



Il. 4. Alfred Meister, *Adam i Ewa w raju*, ok. 1912/1913 r., olej na płótnie, 58,5 × 70,0 cm; własność prywatna, Rolf Meister ©



Il. 5. Alfred Meister, *Wisetka (Neuendorf) na Wolinie*, 1914 r., olej na płótnie, 54,0 × 64,0 cm; własność prywatna, Rolf Meister ©

dzieł Gauguina, po raz pierwszy przetworzone przez Meistra w malowanym w 1911 roku podczas pobytu w Paryżu *Pejzażu z czerwonym domem i krową*.

Alfred Meister podczas stosunkowo krótkiego okresu intensywnej pracy stworzył kilkaset dzieł, z których zachowało się ponad dwieście. Wziął udział w sześciu wystawach w Weimarze, Kassel i Szczecinie. W zorganizowanej w szczecińskim Muzeum Miejskim wiosną 1919 roku pierwszej powojennej wystawie zatytułowanej „Sztuka nowoczesna. Dzieła ze szczecińskich zbiorów prywatnych” dyrektor Walter Riezler dwie pierwsze sale poświęcił pośmiertnej prezentacji dwudziestu obrazów Meistra. We wstępie do wystawy pisał o artyście, podsumowując jego twórczą drogę: „U początków jego sztuki było tonowe malar-

stwo niemieckiego impresjonizmu, ale wkrótce pod wpływem pobytów w Paryżu nastąpił zdecydowany zwrot do czystych barw i bardzo dużej dyscypliny w budowaniu formy. Z wielką powagą i niekończącą się samokrytyką zagłębiał się w trudne problemy wymagające całkowitego poświęcenia. Był bliski realizacji i wyartykułowania swej indywidualności, kiedy wojna wytrąciła mu pędzel z ręki. Właśnie prace z ostatniego okresu, które w sierpniu 1914 roku musiał pozostawić nieukończone, nie tylko dają szczególnie jasny i pełen wyrazu obraz jego dążeń, ale także jego artystycznej indywidualności, mającej już dość siły, aby tworzyć dzieła dojrzałe i wykończone<sup>11</sup>.

Dziś już wiadomo, że nie ma jednej prawdy świata, którą mogłaby odzwierciedlić sztuka. Jest tylko prawda wynikająca ze szczerości wypowiedzi artysty, prawda ucieleśniająca jego indywidualne ja, odpowiadająca jego recepcji świata. A ta ostatnia kształtuje się pod wpływem zmian zachodzących w świecie. W dziełach sztuki odzwierciedlają się i utrwalają zmiany będące przejawem czy efektem płynności świata. Tej świadomości nie udało się w pełni osiągnąć dobrze zapowiadającemu się malarzowi Alfredowi Meistrowi, poległemu w kwiecie wieku podczas walk toczonych w początkowym okresie I wojny światowej.

## A young artist on a journey. Alfred Meister in his quest for the truth of art

(summary)

Alfred Meister (1888–1914) was the first Szczecin representative of Expressionism. The author examines his work in the context of his life and education in Kunstschule in Weimar and Paris, in the Academie Ranson and under the influence of the Nabis as well as Auguste Rodin. In the course of his artistic career, Alfred Meister underwent stages from Realism and Naturalism through Impressionism and Pointillism to Expressionist and Cubist compositions. Being an independent painter, he was continually searching for the right path that he would ultimately follow while creating his works of art. He was constantly improving his artistic skills in order to portray adequately and synthetically the internal essence of the depicted world. Like other artists of his generation, he considered Cézanne, van Gogh, Gauguin and Matisse to be his guides. He created innovative and visionary works of art by transforming into the synthetic form and Fauvist palette the works of such masters as Rembrandt or Claude Lorrain.

Tłumaczenie Małgorzata Mika

---

<sup>11</sup> W. Riezler, *Moderne Kunst. Werke aus Stettiner Privatbesitz*, kat. wyst., Stadtmuseum Stettin 17.04–18.05.1919, Pommerscher Verein für Kunst- und Kunstgewerbe, Stettin 1919, s. 6–8, poz. kat. 1–20.