

il. 1 Edvard Munch, Zazdrość, 1896, litografia barwna, gwasz, akwarela

Requiem aeternam, Fryz życia i Piekło.

Przybyszewski, Munch, Vigeland i preekspresjonistyczna teoria sztuki

Lidia Głuchowska

Na początku była chuć. Nic prócz niej, a wszystko w niej. [...] Chuć to prasiły życia, rękojmia wiecznego rozwoju, wiecznego odchodzenia i wiecznego powrotu, jedyna istota bytu¹.

Stanisław Przybyszewski, *Requiem aeternam* (1904)

Modernistyczne *Requiem aeternam*

Jeden z najsłynniejszych obrazów świata – *Skirk – Krzyk* Edvarda Muncha – w unikalny sposób wyraża przenikanie się granic świata wewnętrznego i zewnętrznego, człowieka i otaczającej go przestrzeni². Pierwotnie zatytułowany *Zwątpienie*, symbolizuje lęki i emocje, które zdominowały klimat całej epoki – społeczną alienację i psychiczną opresję. Jest wizualnym ekwiwalentem procesu zrzucania moralnego gorsetu i reformy życia motywowanej przez koncepcje ezoteryczne.

Zgodnie z interpretacjami znawców pendant do *Krzyku* stanowić ma *Madonna*, zwana również *Poczęciem* – symbol sakralizacji erotyki. Sam Munch tłumaczył ją w duchu modnej wówczas mitologii płci i wiecznego cyklu natury: „Oto pauza, w której cały świat wstrzymuje swój bieg – Twoja twarz zawiera w sobie całe ziemskie piękno – Twoje usta karmionowe jak dojrzewający owoc koją ból – uśmiech zwłok – w tym momencie życie podaje dłoń śmierci – domyka się łańcuch łączący tysiące zmarłych pokoleń, które się odrodzą.”³ W podobny sposób w swej rapsodii *Requiem aeternam* (1904) (pierwodruk niemiecki *Totenmesse* w 1893 r.) sakralizację aktu miłosego propagował przyjaciel Muncha z czasów berlińskiej bohemy – Stanisław Przybyszewski: „Wgrzebuję się w Ciebie [...]. Stałem się ucieleśnieniem słowa, [...] jestem przepotężną chucią, co wszelkiemu rozwojowi początek dała i go w nieskończoność prowadzi, jestem węzłem przeszłości i tego, co przyjdzie, jestem pomostem do nieznanego Jutra, rękojmią nowej ewolucji i wiecznego powrotu.” W bardziej wyrafinowanej stylistycznie, pierwotnej wersji niemieckiej mowa jest tu o panseksuali-



* Artykuł ten powstał dzięki stypendiom fundacji ADAMAS Götz Hübner na Rzecz Interkulturalnych Studiów na Przykładzie Grecko-Niemieckim i Polsko-Niemieckim oraz Niemieckiego Archiwum Literatury w Marbachu nad Neckarem (DLA Marbach). Obszerniejsza wersja ukazała się w języku niemieckim: L. Głuchowska, *Totenmesse, Lebensfries und Die Hölle. Przybyszewski, Munch, Vigeland und die protoexpressionistische Kunsttheorie*, „Deshima” 2009, nr 1 (hors serie), s. 79–116.

¹ S. Przybyszewski, *Totenmesse*, Berlin 1893, cyt. za: S. Przybyszewski: *De profundis und andere Erzählungen*, red. M. M. von Schardt, H. Vollmer, Paderborn 1990 (*Studienausgabe* I), s. 10; wersja polska: S. Przybyszewski, *Requiem aeternam*, Lwów 1904. Cyt. za: <http://univ.gda.pl/~literat/stachp/002.htm>.

² Por. Ch. Kivelitz, R. Selter, *Looking in – looking out. Innen- und Außenwelten, [w:] Munch revisited. Edvard Munch und die heutige Kunst*, red. R. E. Pahlke, Dortmund 2005, s. 17–25.

³ E. Munch, *Dziennik* 2547, Munchmuseet, Oslo, cyt. i tłum. za: I. Müller-Westermann, *‘Im männlichen Gehirn’. Das Verhältnis der Geschlechter im Lebensfries*, [w:] *Munch in Deutschland*, red. D. Hansen, Hamburg 1994, s. 36, cyt. i tłum. za: R. Stang, *Edvard-Munch – Der Mensch und der Künstler*, Königstein – Taunus 1979, s. 135.



⁴ S. Przybyszewski, *Totenmesse*, op. cit., s. 22; tegoż, *Requiem aeternam*, op. cit.

⁵ Por. P. G. Berman, *Edvard Munch's 'Modern Life of the Soul'*, [w:] *Edvard Munch: The Modern Life of the Soul*, New York, 2006, s. 38–40.

⁶ P. G. Berman, *Edvard Munch: 'Women, Woman', and the Genesis of an Artist's Myth*, [w:] *Munch and Women. Image and Myth*, red. P. G. Berman, J. van Nimmen, Alexandria – Virginia 1997, s. 34.

⁷ I. Müller-Westermann, *Mit Kopf und Hand. Zu Munchs Selbstverständnis als Künstler*, [w:] *Munch in Deutschland*, op. cit., s. 40.

⁸ O. Westheider, *Die Farbe Schwarz in der Malerei Max Beckmanns*, Bonn 1995, s. 15, 22, 123.

⁹ R. Dehmel, *Ein deutscher Sataniker*, „Freie Bühne” 1893, nr 4, s. 1363n.

¹⁰ *Der geniale Pole? Niemcy o Stanisławie Przybyszewskim (1892–1992)*, red. G. Matuszek, Kraków 1996.

¹¹ S. Przybyszewski, *Psychischer Naturalismus*, „Die neue deutsche Rundschau” („Freie Bühne”) 1894, nr 5, s. 150–156; *Das Werk des Edvard Munch. Vier Beiträge von Stanislaw Przybyszewski, Dr. Franz Servaes, Willy Pastor, Julius Meier-Graefe*, red. S. Przybyszewski, Berlin 1894, cyt. [w:] S. Przybyszewski, *Kritische und essayistische Schriften*, red. J. Marx (Studienausgabe VI), Paderborn 1992, s. 151–160.

¹² G. Klim, *Stanislaw Przybyszewski: Leben, Werk und Weltanschauung im Rahmen der deutschen Literatur der Jahrhundertwende. Biographie*, Paderborn 1992, s. 310.

¹³ E. Munch do adwokata. Munchmuseet Oslo, cyt. i tłum. za: R. Stang, *Edvard Munch*, Dresden 1972, s. 86.

¹⁴ T. Wittlin, *Eine Klage für Dagny Juel-Przybyszewska*, Paderborn 1995, s. 163.

¹⁵ Cyt. i tłum. za: E. Munch, *Tagebuch*, München 1973, s. 15.

¹⁶ Por. S. Przybyszewski, *Über Bord*, cyt. [w:] R. Kauffeldt, G. Cepl-Kaufmann, *Berlin-Friedrichsnagen. Literaturhauptstadt um die Jahrhundertwende*, München 1994, s. 302.

¹⁷ *Ibidem*.

zmie, o inkarnacji Logosu, gdy stał się on ewangelią ciała⁴, a ton ewangeliczny brzmi dosadniej, niemal elektryzująco.

Madonna, podobnie jak *Krzyk*, uznana za wyraz „nowoczesnej historii duszy”⁵, uchodzi za kryptoautoportret Muncha, *per analogiam* do jego autoportretu z papierosem, na którym artysta ukazał się jako *effeminate man* (1895)⁶. Aluzją do obu dzieł była karykatura opublikowana w czasopiśmie *Vikingen* – *Madonna* z papierosem⁷. Istnieją *nota bene* jeszcze dwa dzieła pokrewne wobec *Madonny* tak pod względem ikonograficznym, jak i kompozycyjnym. Oba nawiązują do motywów plemników i martwych embrionów z bordiury pierwowzoru. Pierwszy z nich to frontalny autoportret Muncha, na którym artysta ukazał się w ramie z piszczelem, spowity w czern – barwę śmierci *par excellence*⁸. Kolejne, analogicznie zakomponowane dzieło, wyobraża jego przyjaciela, owianego skandalem literackiego terrorystę – Przybyszewskiego – Stacha – który w Niemczech tuż po swym debiucie cieszył się ambiwalentną sławą „niemieckiego satanika”⁹ i „genialnego Polaka”¹⁰. Za genialną uznano także jego książkę – pierwszą poświęconą Munchowi, którego wówczas jeszcze mało kto cenił¹¹. Wspomniany portret Przybyszewskiego nosi ślady wpływów atmosferycznych, na które malarz wystawił go zainspirowany eksperymentem Strindberga – krystalografią. Transponując w ten sposób przesłanie o oddziaływaniu irracjonalnych sił na ludzką psychikę, zastosował tu zabieg formalny uznawany za prekursorski wobec technik surrealistycznych. W analogiczny sposób interpretowano styl wczesnego pisarstwa Przybyszewskiego¹².

Madonnę oraz dwa wspomniane portrety artystów interpretować można jak powieść z kluczem. Zidentyfikować tu można nie tylko Muncha i Przybyszewskiego, lecz również *Madonnę*, za której pierwowzór uznaje się zwykle Norweżkę Dagny Juel – ukochaną pierwszego i późniejszą żonę drugiego z nich. Munch, choć niekiedy zaprzeczał tej jeszcze za jego życia upowszechnionej wykładni swego dzieła, potwierdził, że wyobrażona na nim postać wykazuje zdecydowane podobieństwo do Dagny¹³. Na życzenie jej i jej ojca zgodził się nawet to i inne poświęcone jej dzieła usunąć z wystawy w Krystianii (Oslo)¹⁴. Z czasem wyznał ponadto: „Namalowałem kilka wizerunków tych ludzi, między innymi jeden, który nazwałem *Zazdrość* [...]. Ta buduarowa historia zaprzepaściła wiele mych planów.”¹⁵ Metamorfozy Dagny i Stacha wypełniają świat obrazowy Muncha jako wcielenia dramatu psychicznego – konsekwencji życia w miłosnym trójkącie. Norweski malarz i Dagny znali go zresztą z autopsji, jeszcze z czasów cyganerii Krystianii. Z drzeworytem Muncha *W męskim mózgu* (1897), wyrażającym cierpienia namiętności, koresponduje fragment powieści Przybyszewskiego *Homo sapiens* – *Po drodze* (1901, pierwotnie *Über Bord* (1896)) – opis momentu zagnieżdżania się kobiety w umyśle mężczyzny¹⁶.

Munch, Dagny i Stachu należeli do najbardziej rozpoznawalnych postaci berlińskiego kręgu skupionego w tawernie *Pod czarnym prosiakiem* (*Zum schwarzen Ferkel*), częściowo tożsamego z cyganerią z podberlińskiej miejscowości Friedrichshagen¹⁷. Stachu uchodził tam za „bodaj naj-

bardziej uprawnionego króla cyganerii”, „ostatniej cyganerii w wielkim stylu”¹⁸. Znany krytyk artystyczny tamtych czasów, Julius Meier-Graefe, wspominał jego „głowę słowiańskiego Chrystusa, którego można by sobie wyobrazić na krzyżu” i stwierdził: „Stachu otworzył nam drzwi. [...] [Jego] sposób życia nie pokrywał się z powszechnym rozumieniem pojęcia cyganerii. Jak na to nie dość flirtował. Jego zdegenerowanie przerastało [zaś] paryską i berlińską normę. My, pozostali, czyniliśmy, co mogliśmy, jednak nasze najdziksze ekscesy przy jego były zaledwie chłopięcymi wybrykami”¹⁹. On – „wampirycznie błady Stachu”²⁰ – uchodził wśród niemieckojęzycznych pisarzy przełomu wieków za „najbardziej dekadentckiego z dekadentów”²¹. Sam Munch podkreślał jego rolę jako „duszy planowanego z rozmachem, lecz, niestety, przedwcześnie zmarłego czasopisma *Pan*.”²² Ten znamienity polsko-grecki tytuł zainspirować miała Dagny: „[...] Nowe przedsięwzięcie miało nazywać się *Pan*, gdyż w nim zdawała się skupiać tajemnicza, demoniczna prasiła starego pogańskiego boga natury i sztuki. Sprytna Norweżka wynalazła to słowo, a miała przy tym na myśli swego polskiego małżonka i polskie znaczenie tego słowa. Zarazem jednak słowo to było zgrabnym hołdem dla Bierbauma, w którego wierszach stary *Pan* odgrywał tak wielką rolę [...]”²³.

W nekrologu dla dawnego przyjaciela Munch entuzjastycznie opisywał jeszcze słynne „szopenady” Stacha²⁴. Inni uczestnicy tawernianego „świntuszenia” pozostawali pod nie mniejszym wrażeniem jego charyzmatycznej gry. Jeden z nich, Max Dauthendey, pisał: „Ospale zwykle pianino stawało się piekłem, które on otwierał swymi dziko dotykającymi go dłońmi. Tony wyżerały nieustannie ład i wszelkie prawa z umysłów słuchaczy, a dźwięki, ludzie i czas stawały się chaosem. Wszelkie życie traciło swój kształt i sens. W tonach tych zdawały się iskrzyć tylko zapadanie się wszelkiego życia i radość zniszczenia...”²⁵. Sam Stachu właśnie muzykę, a nie literaturę uznawał za swą pasję. Stąd zapewne i narodziny pokrewieństwa dusz między nim a Duchą, jak pieśczośliwie określał Dagny. 9 marca 1893 roku, gdy Munch wprowadził ją w krąg cyganerii z *Czarnego Prosiaka*, była już bowiem absolwentką konserwatorium i namiętną interpretatorką dzieł Beethovena²⁶. „Współistnienie Stacha i Duchy [...] było improwizacją opartą na autorytarnych zasadach”²⁷. Jego sataniczna gra i jej taniec á la Salome należały do legend tamtych czasów. Jako „dwójjednia”²⁸ uchodzili za realizację mitu androgynicznej miłości, który w swych utworach propagował Przybyszewski. Zgodnie z rozpowszechnioną anegdotą, zjednoczonych w tańcu ukazał ich w swej rzeźbie *Walc* Gustav Vigeland. W rzeczywistości jednak w czasie powstania dzieła jeszcze najpewniej ich nie znał. Już później stworzył popiersie Stacha i dwa inne, wyobrażające Dagny i Muncha. Te ostatnie, jeśli wierzyć ówczesnym plotkom, zniszczyć miał w napadzie zazdrości, jako jeszcze jeden z tych, którzy ulegli nieprzepartemu urokowi żony Przybyszewskiego²⁹. Słynną parę uwieczniło wielu artystów, wśród nich Fidus, Anna Costenoble (1894) i polscy malarze, jak choćby Stanisław Wyspiański czy Wojciech Weiss³⁰. Duchą i Stachu, „jako outsiderzy wśród outsiderów”, stali się też bohaterami niezliczonych wspomnień, wierszy, powieści i drama-



¹⁸ Cyt. i tłum. za: J. Bab, *Die neuroman-tische Boheme* (Dehmel und Przybyszewski), „Das neue Magazin”, 1904, nr 18, s. 3; tegoż, *Die Berliner Boheme*, Berlin – Leipzig 1904, s. 53–54.

¹⁹ Cyt. i tłum. za: J. Meier-Graefe, *Geschichten neben der Kunst*, Berlin 1933, s. 136, 140, 141.

²⁰ R. Dehmel, *Die Verwandlungen der Venus*, [w:] tegoż, *Gesammelte Werke*, t. 4: Berlin 1907, s. 87.

²¹ F. Brupbacher, *Die Psychologie des Dekadenten*, Zürich 1904, s. 14.

²² E. Munch, *Mein Freund Przybyszewski. Eine Erinnerung des berühmten Künstlers*, „Pologne Litteraire”, 1928, nr 27, s. 2.

²³ F. Uhl (Strindberg), *Lieb, Leid und Zeit*, Hamburg – Leipzig 1936, s. 376; Por. F. Servaes, *Der erste Jahrgang des „PAN”, „Die Zeit”* (Wiedeń) 1896, nr 94, s. 43.

²⁴ E. Munch, *Mein Freund Przybyszewski*, op. cit., s. 2.

²⁵ M. Dauthendey, *Gedankengut aus meinen Wanderjahren*, T. 2, München 1913, s. 137; Por. J. Bab, *Boheme*, op. cit., s. 55n.

²⁶ S. Przybyszewski do A. Chołojewskiego w Wąbrzeźnie, Gdańsk, 21.06.1922, [w:] S. Przybyszewski: *Listy*, T. 3, Wrocław 1954, s. 253.

²⁷ J. Meier-Graefe, *Geschichten neben Kunst*, op. cit., s. 146.

²⁸ I. Dehmel, *Przybyszewski wie ich ihn sah*, „Pologne Litteraire” 1934, nr 96, s. 2; Por. F. Uhl, *Lieb, Leid...*, op. cit., s. 312; W. A. Niemirowski, *Stanisław Przybyszewski in Berlin (1889–1898)*, [w:] *Literarisches Leben in Berlin 1871–1933*, red. P. Wruck, Berlin 1897, s. 271–272.

²⁹ T. Wikborg, *Gustav Vigeland*, Oslo 1983, s. 283; Por. R. Stang, *Edvard-Munch*, op. cit., s. 293, 311.

³⁰ Por. A. Jarosz, *Melancholia Dagny Juel-Przybyszewskiej. Formotwórcza i znaczeniowa rola linii w rysunku Stanisława Wyspiańskiego (1899)*, [w:] *Przemysławie wszystko... Stanisława Wyspiańskiego modernizacja wyobraźni*, red. M. Okulicz-Kozaryn, M. Bourkane i M. Haake, Poznańskie Towarzystwo Przyjaciół Nauk, Poznań 2009, s. 71–83; A. Sawicka, *Dagny Juel Przybyszewska. Fakty i legendy*, Gdańsk 2006; Por. G. Klim, *Stanisław Przybyszewski*, op. cit.; S. Przybyszewski do A. Procházky, grudzień 1897, [w:] S. Przybyszewski, *Listy*, T. I, Warszawa 1937, s. 175–176.

il. 2 Edvard Munch, *Madonna*, 1895, litografia barwna, Biblioteka Uniwersytecka Warszawa



³¹ M. in.: A. Holz, *Sozialaristokraten*; Otto Bierbaum, *Stilpe*; B. Willes, *Das Gefängnis zum Preußischen Adler*; J. Meier-Graefe, *Der Vater*; W. von Polenz, *Wurzellocker*; F. Servaes, *Gährungen*; J. Dauthendey, *Maja*; Por. W. Fähnders, *Anarchismus und Literatur. Ein vergessenes Kapitel deutscher Literaturgeschichte zwischen 1890 und 1910*, Stuttgart 1987, cyt. [w:] *Über Stanisław Przybyszewski. Rezensionen – Erinnerungen – Porträts – Studien (1892–1995)*. Rezeptionsdokumente aus 100 Jahren, red. G. Matuszek, Paderborn 1995, s. 306; Por. K. Günther Just, *Nihilismus als Stil Die frühe Prosa von Stanisław Przybyszewski*, [w:] *Wissenschaft als Dialog. Studien zur Literatur und Kunst seit der Jahrhundertwende*. Dietrich Rasch zum 65. Geburtstag, red. R. von Heydebrand, K. G. Just, Stuttgart 1969, cyt. [w:] *Über Stanisław Przybyszewski*, op. cit., s. 198; Por. W. Jaworska, *Munch i Przybyszewski*, [w:] *Totenmesse*. Munch–Weiss–Przybyszewski, red. Ł. Kossowski, Warszawa 1995, s. 26; R. Kauffeldt, *Berlin–Friedrichsnagen*, op. cit., s. 276; G. Klim, *Stanisław Przybyszewski*, op. cit., s. 16.; F. Hardekopf, *Wir Gespenster*, „Die Aktion” 1914 nr 4, szp. 80; R. Dehmel, *Unsere Stunde*. [w:] *tegoż*, *Lebensblätter*, Berlin 1895, s. 57; R. Dehmel, *Verwandlungen der Venus*, [w:] *tegoż*, *Gesammelte Werke*, Berlin 1913, s. 315; W. Korab-Brzozowski, *À Madame Dagny Przybyszewska*, „Życie” 1900, nr 1, s. 11.

³² E. Vendelfelt, *Den unge Bengt Lidfors. En biografisk Studie med särskild hansyn till hans litterära ulveckling*, Lund 1962, s. 200, 163; W. Emeryk, list przedmiertny, Tiflis, 21.05.1901, cyt. i tłum za: T. Wittlin, *Die Klage...*, op. cit., s. 282; Por. T. Boy-Żeleński, *Literatura trumien*, [w:] „Wiadomości Literackie” 1933, nr 44.

tów, by wspomnieć tylko najślynniejsze z nich – *Inferno* Strindberga³¹.

Ducha budziła te same fantazje, które wcześniej w kręgach cyganerii Krystianii rozniecała Oda Krogh. „Wyzwolicielką myśli”, „grzechem we własnej postaci” i „manifestacją absolutu [...] bóstwem” w 1901 roku żonę Przybyszewskiego nazwał Władysław Emeryk, który zabiwszy ją, popełnił samobójstwo³². Ambiwalentną aurą, która otaczała Duchę, emanuje także *Madonna*. Ucieleśnia ona rozwiążłość właściwą *Faunowi Barberini*, a zarazem w Munchowskim *Fryzje życia* zajmuje pozycję porównywalną z tą, jaką przypisuje się *Myślicielowi* Rodina³³. „A jeśli by nie czytano z niej Messaliny, obiektu manii prześladowczej i tym podobnych, lecz Dziewicę Orleańską bądź Ifigenię – określenia te odzwierciedlałyby

raczej naturę tych, którzy je sformułowali. Dla nich Ducha była stymulatorem, pigułką, ich słusznym prawem.”³⁴ – twierdził Julius Meier-Graefe. Jako *Madonna* i nieosiągalna dama – jak określał ją Munch – bądź *Aspazja* – władca ukochana Peryklesa – jak mianował ją Strindberg – była ona projekcją marzeń ówczesnej cyganerii. A Stachu był tym, który jej senne marzenia objaśniał w duchu metafizyki płci i swej ideologii *nagiej duszy*. Istotniejsze jest jednak to, iż oboje Przybyszewscy zaangażowali się w promocję twórczości Muncha i Vigelanda. Teksty Stacha z dziedziny krytyki artystycznej, publikowane w wielu krajach i językach, określiły punkt początkowy ich artystycznych sukcesów obu Norwegów. Staccato podziwu i pogardy zepchnęło jednak Dagny i Stacha do *gabinetu osobliwości*³⁵, zagłuszając obiektywny osąd ich literackich i organizacyjnych osiągnięć, przygotowujących pozytywną recepcję dokonań Skandynawów w Europie Środkowo-Wschodniej.

Przybyszewski pojmował język niemiecki jako uniwersalną *lingua franca*. Jego niemieckojęzyczny dorobek uhonorowano jednak dopiero w ostatnich latach wydaniem krytycznym, któremu towarzyszyły jego nowe interpretacje³⁶. W Polsce tak monumentalna edycja dotychczas się nie ukazała, publikacja istotnych prac historycznoliterackich przyczyniła się już do uhonorowania jego osiągnięć literackich³⁷. Jego dokonania w dziedzinie teorii i krytyki artystycznej oraz jego rola jako mediatora w kulturalnym dialogu między Wschodem i Zachodem oraz Północą a Południem Europy³⁸ nadal wymagają jednak gruntownych studiów.

„Na początku była chuć” – tak rozpoczyna Przybyszewski swe *Requiem aeternam*, przez którego pryzmat przez lata spoglądano na *Fryz życia* Muncha i *Piekło* Vigelanda. Wspólnym mianownikiem wszystkich tych dzieł jest zarówno ich narracyjny charakter, jak i ideologia, która wycisnęła piętno na ich tematyce. Łącznie uznać je można za metaforę egzystencji ludzkiej i *nagiej duszy* u schyłku XIX wieku.

Moda na Skandynawię i skandynawski krąg w Berlinie

O ile wiadomo, nim Przybyszewski w 1893 r. napisał swe pierwsze poświęcone Munchowi studium z zakresu krytyki artystycznej – *Psychischer Naturalismus* – nie pasjonował się zbytnio sztukami wizualnymi, choć już będąc gimnazjalistą dał się poznać jako autor 120 rysunków na temat wykopalisk w okolicach rodzinnego Wągrowca³⁹, a niedługo potem jako miłośnik symboliczno-erotycznych ilustracji Féliciena Ropsa do tekstów Baudelaire’a i Barbeya d’Aureville. Bez wątpienia jednak już bardzo wcześnie zainteresowała go Skandynawia i Skandynawowie⁴⁰. Jego pierwszym berlińskim mentorem był szwedzki poeta-nietzscheanista Ola Hansson. To jemu Przybyszewski – były student medycyny i architektury – utrzymujący się ponoć z pisania prac doktorskich z medycyny i jako redaktor polskojęzycznej socjalistycznej *Gazety Robotniczej*, poświęcił drugi tom swej książki *Zur Psychologie des Individuums (Z psychologii jednostki twórczej)*. Pierwszy był hołdem dla „artystów rauszu” – Chopina i Nietzschego⁴¹. Tę nader poczytną broszurę, po której publikacji Przyby-



³³ A. Hoerschelmann, *Crassover: Munch und die Moderne*, [w:] Edvard Munch. *Thema und Variationen*, red. K. A. Schröder, A. Hoerschelmann, Ostfildern-Ruit – Albertina Wien 2003, s. 13; G. Svenaeus, *Edvard Munch*, Lund 1968, s. 73, 164.

³⁴ J. Meier-Graefe, *Geschichten*, op. cit., s. 150, 151.

³⁵ E. Szitty, *Das Kuriositäten-Kabinett. Begegnungen mit seltsamen Begebenheiten, Landstreichern, Verbrechern, Artisten, religiös Wahnsinnigen, sexuellen Merkwürdigkeiten, Sozialdemokraten, Syndikalisten, Kommunisten, Anarchisten, Politikern und Künstlern*, Konstanz 1923.

³⁶ S. Przybyszewski, *Werke, Aufzeichnungen und Ausgewählte Briefe. In Acht Bänden und einem Kommentarband*, red. M. M. Schardt, Paderborn 1990–2003.

³⁷ Por. S. Przybyszewski, *Wybór pism*, oprac. R. Taborski, Wrocław 1966; T. Burek, *Przybyszewski Kuciciel*, [w:] Stanisław Przybyszewski. *W 50-lecie zgonu pisarza*, red. H. Filipkowska, Wrocław 1982, s. 7–19; *Der geniale Pole?*, op. cit.; G. Matuszek, *Stanisław Przybyszewski – pisarz nowoczesny. Eseje i proza. Próba monografii*, Kraków 2008.

³⁸ G. Klim, *Stanisław Przybyszewski*, op. cit., s. 17; W. Jaworska, *Munch i Przybyszewski*, op. cit., s. 11–38.

³⁹ G. Klim, *Stanisław Przybyszewski*, op. cit., s. 25.

⁴⁰ S. Sawicki, *Stanisław Przybyszewski und Norwegen*, „Edda” 1934, nr 21, s. 8; Por. S. Przybyszewski, *Moi współcześni. Wśród obcych*, Warszawa 1926, cyt. za: wyd. II, Warszawa 1959, s. 202–226.

⁴¹ S. Przybyszewski, *Zur Psychologie des Individuums I: Chopin und Nietzsche*, II: Ola Hansson. Berlin 1892, cyt. za: tegoż, *Zur Psychologie des Individuums. Erzählungen und Essays (Studienausgabe 2)*, red. W. Fähnders, Paderborn 1991, s. 89–122, 123–146; wersja polska: S. Przybyszewski, *Z psychologii jednostki twórczej. Chopin i Nietzsche*, tłum. S. Hellsztyński, [w:] S. Przybyszewski, *Wybór pism*, oprac. R. Taborski, Wrocław 1966, s. 3–36.



⁴² O. Hansson, *Eine moderne Totenmesse*, „Die Nation” 1893/1894, nr 1, s. 14.

⁴³ M. Nissen „Freie Bühne” 1890, nr 1, s. 759, 774, cyt. i tłum za: U. M. Schneede, „Aus der Erinnerung”, *op. cit.*, s. 13.

⁴⁴ A. Paul, *Edvard Munch und Berlin. Erinnerungen*, „Berliner Tageblatt”, 15.04.1927; Por. U. M. Schneede, „Aus der Erinnerung und mit der Phantasie”. *Skandinavien in Berlin – Munchs 'zweite Heimat'.* [w:] Munch in Deutschland, *op. cit.*, s. 12.

⁴⁵ R. Dehmel do S. Przybyszewskiego, styczeń 1893. Cyt. i tłum. za: R. Tabor-ski, *Aus Stanislaw Przybyszewskis Beziehung zu deutschen Freunden*, „Zeitschrift für Slawistik” 1965, nr 3, s. 417.

⁴⁶ S. Przybyszewski, *Moi współcześni*, *op. cit.*, s. 156.

⁴⁷ E. Munch do swej siostry Inger, 20.01.1893. *Familien-Briefe* 1949, nr 133, s. 125. Cyt. i tłum za: U. M. Schneede, „Aus der Erinnerung...”, *op. cit.*, s. 12.

⁴⁸ J. Marx, *Lebenspathos und „Seelenkunst” bei Stanislaw Przybyszewski. Interpretation des Gesamtwerkes unter besonderer Berücksichtigung der weltanschaulichen und kunsttheoretischen Positionen sowie Poetik*, Frankfurt-Bern-New York-Paris – Frankfurt 1990, s. 39; E. Munch, *Mein Freund Przybyszewski*, *op. cit.*

⁴⁹ S. Zweig, *Nachwort* [w:] J. P. Jacobsen, *Niels Lyhne*, München 1967, cyt. i tłum. za: U. M. Schneede, „Aus der Erinnerung”, *op. cit.*, s. 13; Por. W. Marx, *Berlin und die Sehnsucht nach dem Norden*, [w:] *Edvard Munch. Sommernacht am Oslofjord, um 1900.*, Mannheim 1988, s. 163–185.

⁵⁰ S. Przybyszewski, *Moi współcześni*, *op. cit.*, s. 179 i 155.

⁵¹ Por. S. Przybyszewski, *Mysterien*, „Die Zukunft” 20.10.1894; S. Sawicki, *Listy Skandynawów do Przybyszewskiego*, „Przegląd Współczesny” 1939, nr 32, s. 32n; tegoż, *Stanislaw Przybyszewski*, *op. cit.*, s. 16–17; tegoż, *Norwegowie o Przybyszewskim*, „Wiadomości Literackie” 1934, nr 13, s. 540; tegoż, *Przybyszewski w Kongsvinger*, „Wiadomości Literackie” 1934, nr 7, s. 534; W. A. Niemiroński, *Der Schriftsteller Ola Hansson in Berlin 1890–1893*, Lublin 2000.

⁵² C. Naerup, H. Jaeger, *Illustrert Norst Literaturhistorie*, Kristiania 1905, s. 183; Por. S. Sawicki, *Stanislaw Przybyszewski*, *op. cit.*, s. 17.

⁵³ S. Przybyszewski, *Underveis*, Kristiania 1891; tegoż, *Över Bord*, Kopenhagen 1896; tegoż, *Över Bord*, Stockholm 1900; tegoż, *Über Bord*, Leipzig 1898; V. Vedels, [w:] „Tilskueren” 1896, *op. cit.*, s. 8.

szewskiego okrzyknięto oodnowicielem literatury niemieckiej, Hansson zaliczał do „[...] książek, które zawsze spotyka zły los [...]. Są one [...] albo przemilczane na śmierć, albo nieczytane i okryte niechlebną sławą.”⁴²

Wówczas Skandynawia stała się modna „na bulwarach” i konkurowała z Francją o miano ojczyzny sztuki⁴³. Fiński dziennikarz i pisarz Adolf Paul, mieszkający tam od 1889 roku, podobnie jak Ola Hansson, w swej ojczyźnie od lat wyklęty, donosił: „Było to jesienią 1892, gdy w Berlinie osiadł cały rój skandynawskich poetów i myślicieli.”⁴⁴ Środowisko to, jak wspomniano, skupiło się *Pod czarnym prosiakiem* wokół Augusta Strindberga. On sam zastąpił Janssona jako mentor Przybyszewskiego. Tym razem jednak inspiracja była obustronna. Richard Dehmel, wówczas jeden z najlepszych niemieckich stylistów, a zarazem i bezimienny korektor „pism własnych” Przybyszewskiego, w jednym z listów do niego stwierdzał: „Z Hanssona zrobiłeś człowieka; Strindberga możesz zamienić nawet w boga”⁴⁵.

Po latach Przybyszewski wspominał: „Gdzieś w kącie dumał nad szklanką whisky wielki wizjoner Edward Munch, a tyłem do wszystkich obrócony siedział Gabriel Finne, jeden z najzdolniejszych młodych pisarzy norweskich...”⁴⁶ Ów wizjoner wzmiankował zaś w swej korespondencji: „My, Skandynawowie – Strindberg, Gunnar Heiberg, Drachmann i ja oraz niejaki Paul – jesteśmy niemal zawsze razem, siedząc wspólnie w małej winiarni.”⁴⁷ Do kręgu tego należeli także malarze Fritz Thaulow i Bruno Liljefors, szwedzki botanik i socjaldemokrata Bengt Lidfors oraz wielu innych, dla których były to ich najpłodniejsze lata⁴⁸.

Niemiecki pisarz, Stefan Zweig, twierdził: „Najwięksi w Niemczech, cała twórcza literatura przełomu wieków, ulegli wówczas temu magicznemu czarowi Północy.”⁴⁹ Przybyszewski zaś wspominał: „Wszystko, co tylko pochodziło ze Skandynawii, przyjmowano z bezkrytycznym entuzjazmem i to do tego stopnia, że na śmierć zamilczani (totgeschwiegen!) artyści [pisarze L. G.] niemieccy Arno Holz i Johannes Schlaf przemycali swoje dzieła, aby w ogóle o nich wspomniano, pod skandynawskim pseudonimem.”⁵⁰

Później, za sprawą swego małżeństwa z Dagny Juel i przyjaźni z Munchem, dłużej przebywał w Skandynawii i nawiązał kontakty w tamtejszych kręgach artystycznych. Do jego przyjaciół i znajomych poza Christianem Kroghiem i Hanssem Jaegerem – twórcą słynnego dekalogu cyganerii Krystianii, należeli także Jappe Nilssen, Jens Thiis i Sigbjörn Obstfelder, Trygve Andersen, Gabriel Finne, Mons Lie, Nils Kjaer i Christensen, Henrik Ibsen oraz Knut Hamsun⁵¹. Arne Dybfest, wspominając go, mówił wręcz o pokrewieństwie dusz⁵². Z wieloma spośród skandynawskich znajomych Przybyszewski długo jeszcze korespondował. Dzięki tłumaczeniom pióra Dagny jego dzieła zyskały na Północy nawet pewną popularność, a kilka z nich pozytywnie przyjęła tamtejsza krytyka⁵³. Poznał tam również muzyków, których dokonania starał się propagować w Polsce⁵⁴. Wiele dzieł skandynawskich autorów uznał za prekursorskie dla swego czasu, publikując je później jako redaktor naczelnny krakowskiego *Życia* (1898-1900).



il. 3 Edvard Munch, *Stanisław Przybyszewski*, 1893/1894, tempera na płótnie, Munch-museet, Oslo

Z czasem rozwój norweskiego modernizmu oceniał sceptycznie, uznając, że po epoce Ibsena i Bjørnsona czy Arne Garborga literatura norweska uległa wyjałowieniu i stała się całkiem „sterylna”, podczas gdy on był jeszcze świadkiem jej bujnego rozkwitu. Opinię tę należy *nota bene*, podobnie jak całość wspomnień Przybyszewskiego *Moi współcześni*, przyjmować z rezerwą. Publikując je w 1926 roku⁵⁵, żył już w odrodzonej Polsce, zdominowanej przez nastroje tradycjonalistyczne. Zabiegając i tu o popularność, starał się umniejszać rangę swego pełnego dekadenczkich ekscesów pobytu w Niemczech i w Skandynawii, kreując się na patriotę, a nie – jak dotąd – na kosmopolitycznego cygana. Mimo to jeszcze długo uznawał Norwegię za swą duchową ojczyznę. Tymczasem jeden z tamtejszych jego znajomych, Vilhelm Krag, wspominał: „Był dla nas odległym ptakiem z odległych, wspaniałych krajów, obcym i samotnym.”⁵⁶

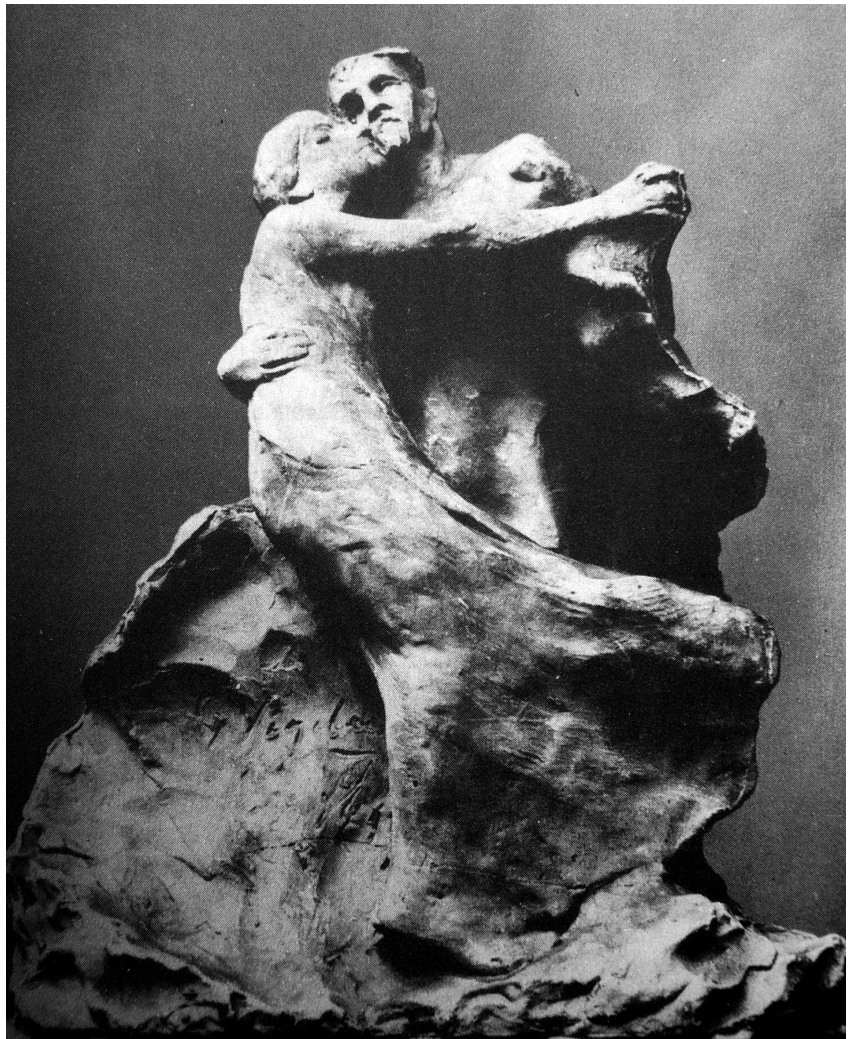


⁵⁴ A. Miller, *Stanisław Przybyszewski jako muzyk*, [w:] „Wiadomości Literackie” 1928, nr 28; Por. L. Richter, *Zur Musikanschauung von Stanisław Przybyszewski*, „Deutsches Jahrbuch der Musikwissenschaft für 1973–1977” 1978, nr 18, s. 59–79.

⁵⁵ S. Przybyszewski, *Moi współcześni*, *op. cit.*, s. 218–226.

⁵⁶ Cyt. i tłum. za: S. Sawicki, *Stanisław Przybyszewski*, *op. cit.*, s. 19.

il. 4 Gustav Vigeland, *Dagny i Przybyszewski tańczący walca*, właściwie: *Walc*, 1893, Vigeland-musset, Oslo



⁵⁷ S. Przybyszewski do F. Servaesa, grudzień 1893, tłum. [w:] S. Przybyszewski, *Listy*, op. cit., nr 87.

⁵⁸ S. Przybyszewski, *Psychischer Naturalismus*, op. cit.

Das Werk des Edvard Munch Przybyszewskiego jako manifest preekspresjonizmu

W liście do Franza Servaesa z grudnia 1893 roku Przybyszewski donosił, iż bardzo absorbuje go artykuł – tekst o Munchu jako problemie psychologicznym⁵⁷. Na myśli miał swój debiut w roli krytyka sztuki, a zarazem swą bodaj najbardziej esencjonalną publikację w języku niemieckim – studium *Psychischer Naturalismus*⁵⁸. Rozpatrywać je należy w kontekście tzw. *Munch-Affäre*, skandalu w 1892 roku, w którego konsekwencji obraz Muncha usunięto z wystawy w berlińskim Stowarzyszeniu Sztuki (Berliner Kunstverein). W odpowiedzi na ten fakt w roku kolejnym malarz zorganizował swą drugą indywidualną wystawę berlińską w prywatnych pomieszczeniach Equitable-Palais. Tekst Przybyszewskiego odnosił się do tego właśnie wydarzenia. Można go uznać z jednej strony za wykładnię jego sformułowanej już we wcześniejszych publikacjach teorii *nagiej duszy* egzemplifikowaną subiektywnymi opisami dzieł Muncha, z drugiej

zaś strony jako zakwestionowanie kryteriów oceny pojawiających się we wcześniejszych recenzjach krytyków berlińskich, którzy od 1892 r. dzieła Norwega określali mianem bohomazów i gryzmołów („Schmierereien”). Przybyszewski w tych subiektywnych obrazach dostrzegł „malowane preparaty duszy” i antycypację ekspresjonizmu. Później zmodyfikował swój artykuł i wydał go wraz z tekstami Franza Servaesa, Willy’ego Pastora i Juliusa Meier-Graefe oraz własnym wstępem w czerwcu 1894 w książce *Das Werk des Edvard Munch*. Zdaniem współczesnych, żaden z trzech pozostałych artykułów nie dorównywał jego genialnej interpretacji⁵⁹, w której jako pierwszy rozpoznać miał innowacyjny styl Muncha i zamieścić konsekwentną analizę formalną jego dzieł⁶⁰. Krytyka z oburzeniem zareagowała przede wszystkim na stwierdzenie: „Munch jako artysta jest absolutnie dojrzałą, zamkniętą osobowością [...]”⁶¹ oraz na fakt, że Przybyszewski określił go jako arystokratę ducha, wielkiego wizjonera i geniusza. On sam po latach tak (re)interpretował ówczesne wydarzenia: „Gdy ukazało się moje studium o Munchu, była cała konfraternia literacka przekonana, że dostąpił pomieszania zmysłów. Munch przyszedł do mnie z głębokim wzruszeniem:

– Jestem przerażony, że jakiś człowiek mnie w najtajniejszych twórczych chwilach podsłuchuje, ale i ja ciebie podsłuchałem.

Nazajutrz pokazał mi swój słynny obraz, który teraz bezustannie widuję w książkach, traktujących o futuryzmie: Skrig – Krzyk.”, określając tym samym ich przyjaźń jako relację, w której obaj nawzajem uznali się za swe *alter ego*⁶².

We wstępie wspomnianej książki, postrzeganej jako manifest preekspresjonizmu, Przybyszewski uznał, iż Munch podjął się stworzenia cyklu obejmującego całe życie, którego pierwszy fragment zatytułowany *Miłość* jest niemal ukończony⁶³. Jako jedyny rozpoznał więc wówczas zamysł tworzenia konsekwentnej tematycznie serii. Należały do niej *Głós*, *Wampir*, *Pocałunek*, *Madonna*⁶⁴, *Krzyk* i *Melancholia*, które później sam Munch uznał za komponenty swego *Fryzu życia*⁶⁵.

Interpretacja jego dzieła, stworzona przez Przybyszewskiego, jest zarazem studium filozoficznym, jak i krytyczno-estetycznym. Zawiera ona elementy jego własnego programu filozoficznego, naszkicowanego już we wcześniejszych tekstach – *Zur Psychologie des Individuums* oraz *Totenmesse / Requiem aeternam*. Nieświadomość, irracjonalizm i niekontrolowaną intuicję pisarz uznał za właściwy sens życia i artystycznego poznania⁶⁶. W ten sposób sformułował *implicité* pierwszą teorię ekspresjonizmu, wskazując zarazem kierunek, w którym Munch podążać miał w kolejnych latach⁶⁷. Sięgnął przy tym *au rebours* po repertuar wszystkich niemal kategorii, do których inni recenzenci odwoływali się, krytykując artystę: fragmentaryzmu, *non finito*, braku formy, kontrowersyjnej tematyki i barw, ambicji wyrażania prawdy oraz tabuizacji piękna, a także *novum* jako aktualnego wyznacznika sztuki⁶⁸.

Z wyjątkową intuicją i najpewniej jako pierwszy docenił też wyjątkową wagę subiektywnej, antynaturalistycznej kolorystyki w obrazach Norwega, a za pomocą formuły „absolutny korelat” nazwał centralną



⁵⁹ I. Kampf, „Ein enormes Ärgernis’ oder: Die Anarchie in der Malerei. Edvard Munch und die deutsche Kritik 1892–1902, [w:] *Munch in Deutschland*, op. cit., s. 97; Por. W. Olma, *Stanisław Przybyszewskis später Roman, Der Schrei’ (Zur Studienausgabe, Bd. IV)*, [w:] *Kommentarband*, red. H. Vollmer, op. cit., s. 134.

⁶⁰ U. Steltner, *Arlekin als Theoretiker. Stanisław Przybyszewskis kritische und essayistische Schriften (Zur Studienausgabe, Bd. VI)*, [w:] *Kommentarband*, op. cit., s. 197.

⁶¹ S. Przybyszewski, *Das Werk des Edvard Munch*, op. cit., s. 150.

⁶² S. Przybyszewski, *Moi współcześni*, op. cit., s. 185; T. Recke, *Die Briefe Stanisław Przybyszewskis (Zur Studienausgabe, Bd. VIII)*, [w:] *Kommentarband*, op. cit., s. 234.

⁶³ S. Przybyszewski, *Das Werk des Edvard Munch*, op. cit., s. 150.

⁶⁴ *Ibidem*, s. 154. Przybyszewski miał tu zapewne na myśli obraz Muncha *Na drugi dzień*.

⁶⁵ E. Munch, *Der Lebensfries*, „Tidens Tegn”, 15.10 1918; Por. U. M. Schneede, *Munchs Lebensfries, zentrales Projekt der Moderne*, [w:] *Munch in Deutschland*, op. cit., s. 21.

⁶⁶ W. Jaworska, *Munch i Przybyszewski*, op. cit., s. 16.

⁶⁷ E. Clegg, *Unterwegs. Stanisław Przybyszewski 1894–1898*, [w:] *Totenmesse. Munch – Weiss – Przybyszewski*, op. cit., s. 47.

⁶⁸ Por. M. Krisch, *Die Munch-Affäre – Rehabilitation der Zeitungskritik. Eine Analyse ästhetischer und kulturpolitischer Beurteilungskriterien in der Kunstberichterstattung der Berliner Tagespresse zu Munchs Ausstellung 1892*, Berlin 1997.

il. 5 Edvard Munch, *W męskim mózgu*, 1897, drzeworyt, Munch-musset, Oslo



⁶⁹ S. Przybyszewski, *Das Werk des Edvard Munch*, op. cit., s. 156; wersja polska: **tegoż**, *Na drogach duszy*. *Edvard Munch*, Kraków 1900, s. 51–52; Por. J. Marx, *Lebenspathos*, op. cit., s. 131–134.

⁷⁰ S. Przybyszewski, *Das Werk des Edvard Munch*, op. cit., s. 156–157.

⁷¹ *Ibidem*, s. 157.

⁷² *Ibidem*, s. 151.

⁷³ S. Przybyszewski, *Auf den Wegen der Seele*. *Gustav Vigeland*, „Die Kritik” 1896, nr 83, 85, 86, 87; **tegoż**, *Auf den Wegen der Seele*. *Gustav Vigeland*, wyd. 2, Berlin 1897, cyt. [w:] S. Przybyszewski, *Kritische und Essayistische Schriften*, red. J. Marx (Studienausgabe VI), Paderborn 1992, s. 19.

⁷⁴ Cyt. za: J. H. Langaard, R. Revold, *Edvard Munch. Meisterwerke aus der Sammlung des Künstlers im Munch-Museum*, Oslo 1963, s. 61; Por. S. Przybyszewski, *Psychischer Naturalismus*, op. cit., s. 155.

zasadę konstytutywną, przez badaczy Muncha określaną dziś mianem barwy substancjalnej („Substanzfarbe”)⁶⁹. Stwierdził: „Wszyscy malarze dzisiejsi byli malarzami zewnętrznego świata. [...] Z tą tradycją Munch stanowczo zerwał. Usiłuje on zjawiska duszy bezpośrednio wyrazić kolorem. Maluje tak, jak widzieć może tylko naga indywidualność, której oczy odwróciły się od świata zjawisk i zwróciły, skierowały w głąb własnego istnienia.”⁷⁰ Dla Przybyszewskiego Munch jest naturalistą duchowych fenomenów *par excellence*, otwierającym te obszary w dziedzinie sztuki, na które wstąpił jako pierwszy, nie mając żadnych poprzedników, żadnej tradycji⁷¹.

Przybyszewski, określając jego obrazy jako „twory somnambulicznej, transcendentalnej świadomości”⁷², akcentuje także obecny w nich aspekt niedokończenia i fragmentaryczności. Jeszcze wyraziściej czyni to w swej książce *Auf den Wegen der Seele* (1897) (wersja polska *Na drogach duszy*, 1900), twierdząc, iż Munch maluje wspomnienia, wizje, preparaty chwil w stanie, w którym świadomość mózgowa zastąpiona zostaje przez inną, obcą świadomość – świadomość duszy⁷³. Wskazuje przy tym na syntetyzm jego imaginacyjnego malarstwa, w którym myśli i wydarzenia reprodukowane są tak jak wspomnienia faktów sprzed dziesięciu lat. Formy są w nim na wpół zatarte, tu i ówdzie przesadzone, gdzie indziej pozbawione konturów, z jednej strony pełne głuchych luk, z drugiej zachwycające bogactwem szczegółów, niekiedy zaś mdłe i nudne. Jego opinia koresponduje zresztą z samooceną Muncha: „Maluję nie to, co widzę, lecz to, co widziałem.”⁷⁴ Omówioną tu wykładnię dzieł Norwega pióra Przybyszewskiego uznawano niekiedy za antycypację idei Freuda, dostrzegając także jej pokrewieństwo koncepcjami Stirnera. Istotne znaczenie ma tu, podobnie jak w całokształcie wczesnej twórczości „ge-

nialnego Polaka”, pojęcie *nagiej duszy* (w języku niemieckim trzeźwiej określanej jako naga indywidualność – *nacktes Individuum*). Odnosi się ono do podstawowych haseł filozofii jego czasów – idei Schopenhauera, Bergsona czy Nietzschego. Przybyszewski odwrócił przy tym skalę ocen, podobnie jak Max Nordau – to, co wynaturzone („Entartung”), uznając za genialne⁷⁵.

Inną cechą dzieł Muncha Przybyszewski wyeksponował w swym eseju *Auf den Wegen der Seele/ Na drogach duszy*, przeciwstawiając jego metodę twórczą strategii Maxa Liebermanna, który jego zdaniem maluje naturę *sans phrase*, deskryptywnie, pedantycznie, nie dbając o wyraz zmysłowy i sens. Pisarz widzi w nim naturalistę wychowanego na technicyzm amerykanizmie, bezideowości, pośpiechu i fotografii. Jego twórczość uznaje za zimną, pozbawioną „zbędnych” myśli. Zarzuca mu, iż nigdy nie ulega ekstazie, a jego dewizą jest stwierdzenie – „wyobraźnia jest tylko namiastką”. Munch zaś – zdaniem Przybyszewskiego – maluje gorączkę i wizję. Naturę wyobraża, nie dbając o „obiektywną”, „faktyczną” rzeczywistość. Nie odtwarza jej, dążąc do fikcji, iluzji optycznej („mechanicznej”), lecz dokonuje jej transformacji pod wpływem określonych stanów emocjonalnych⁷⁶.

W swej analizie pierwiastka podświadomego w twórczości norweskiego malarza Przybyszewski rozróżnia indywidualność i osobowość. Marzenie uznaje za rodzaj jasnowidzenia i manifestację indywidualności, za to, czego nie mogłaby ogarnąć osobowość. Pierwsza z nich jest nie tylko tym, co „nieśmiertelne, niewyraźne”, lecz również kulminacyjnym punktem styku wszelkich wrażeń. Jego zdaniem jest ona znacznie starsza i bardziej chłonna niż młodszy od niej mózg, stanowiąc prągrunt życia psychicznego. Z dzisiejszej perspektywy, paradoksalnie, Przybyszewski objaśnia obrazy Muncha zarówno jako „preparaty duszy”, jak i jako symbole walki płci, podobne do *vengeance d'une femme* spod pędzla Féliciena Ropsa. Pierwszą wersję *Krzyku – Zwątpienie* – postrzega on jako wizualizację makrokosmicznej walki pomiędzy mózgiem a seksualnością, z której to ta ostatnia wyszła zwycięsko⁷⁷.

Częstą praktyką interpretacyjną Przybyszewskiego była nadmierna ekspozycja określonych aspektów treści dzieł plastycznych bądź to, iż we własną analizę wpisywał treści inne niż te, w sposób ewidentny zawarte w obrazie czy rzeźbie. Czynił to, np. sugerując nowe tytuły. W historii sztuki jako reprezentatywny przykład tej strategii przywołuje się chętnie jego analizę *Wampira*, pierwotnie zatytułowanego *Miłość i ból* – dzieła reproduktowanego w 1893 roku na stronie tytułowej katalogu wystawy Muncha. Nowy tytuł wywodzi się właśnie z uznanej za „genialną” interpretacji Przybyszewskiego, w której wyraził on swą okultystyczno-sataniczną wizję świata. Żadna inna recenzja nie miała chyba porównywalnego z nią rezonansu. Słowo i wartości literackie tego tekstu przez sto lat niemal przesłaniały świeże spojrzenie miłośników, krytyków i historyków sztuki na sam obraz, niekiedy oddziałując wręcz sugestywniej⁷⁸.

„Od początku XVIII wieku wampiry rozpoczynają swój taniec w sali balowej literatury.”⁷⁹ Opowiadanie Przybyszewskiego *De profun-*



⁷⁵ M. Nordau, *Entartung*, Berlin 1892/1893, T. 2, s. 37; Por. U. Steltner, *Arlekin als Theoretiker*, op. cit., s. 198.

⁷⁶ S. Przybyszewski, *Auf den Wegen der Seele*, op. cit., s. 18–19.

⁷⁷ Tegoż, *Das Werk des Edvard Munch*, op. cit., s. 151–152, 153, 152, 155.

⁷⁸ Por. B. Elsen-Schwedler, *Edvard Munch. Vampir. Lesarten zu Edvard Munchs Vampir, einem Schlüsselbild der beginnenden Moderne*, Künzelsau 2003.



⁷⁹ H. Madsen, *Erotisch-varnpirische Schriftmetamorphosen*. Stanislaw Przybyszewski's Erzählung *De profundis*, „Literatur und Wissenschaft” 2003, nr 4, s. 307.

⁸⁰ *Ibidem*, s. 307.

⁸¹ U. M. Schneede, *Lebensfries*, op. cit., s. 24.

⁸² S. Przybyszewski, *Das Werk des Edvard Munch*, op. cit., s. 154; A. Strindberg, [w:] „Revue Blanche”. Cyt. i tłum. za: M. Arnold, *Edvard Munch*, Reinbek bei Hamburg 1986, s. 50; Por. B. Nierhoff, *Zwei Menschen (Die Einsamen) – Zur Rolle von Frau und Mann im Werk von Edvard Munch*, [w:] *Munch revisited*, op. cit., s. 39.

⁸³ U. M. Schneede, *Lebensfries*, op. cit., s. 25.

⁸⁴ *Ibidem*; I. Müller-Westermann, *Im männlichen Gehirn*, op. cit., s. 32.

⁸⁵ S. Przybyszewski, *Das Werk des Edvard Munch*, op. cit., s. 154, 155.

⁸⁶ Na temat okultyzmu Muncha i Przybyszewskiego por. P. G. Berman, *Edvard Munch's, Modern Life of the Soul*, op. cit., s. 38–40; Ch. Asendorf, *Kraft, Trieb, Wille – Munchs energisches Welttheater im Kontext des Fin de Siècle*, [w:] *Edvard Munch. Thema und Variationen*, op. cit., s. 86.

⁸⁷ Cyt. i tłum. za: R. Stang, *Edvard Munch*, op. cit., s. 34.

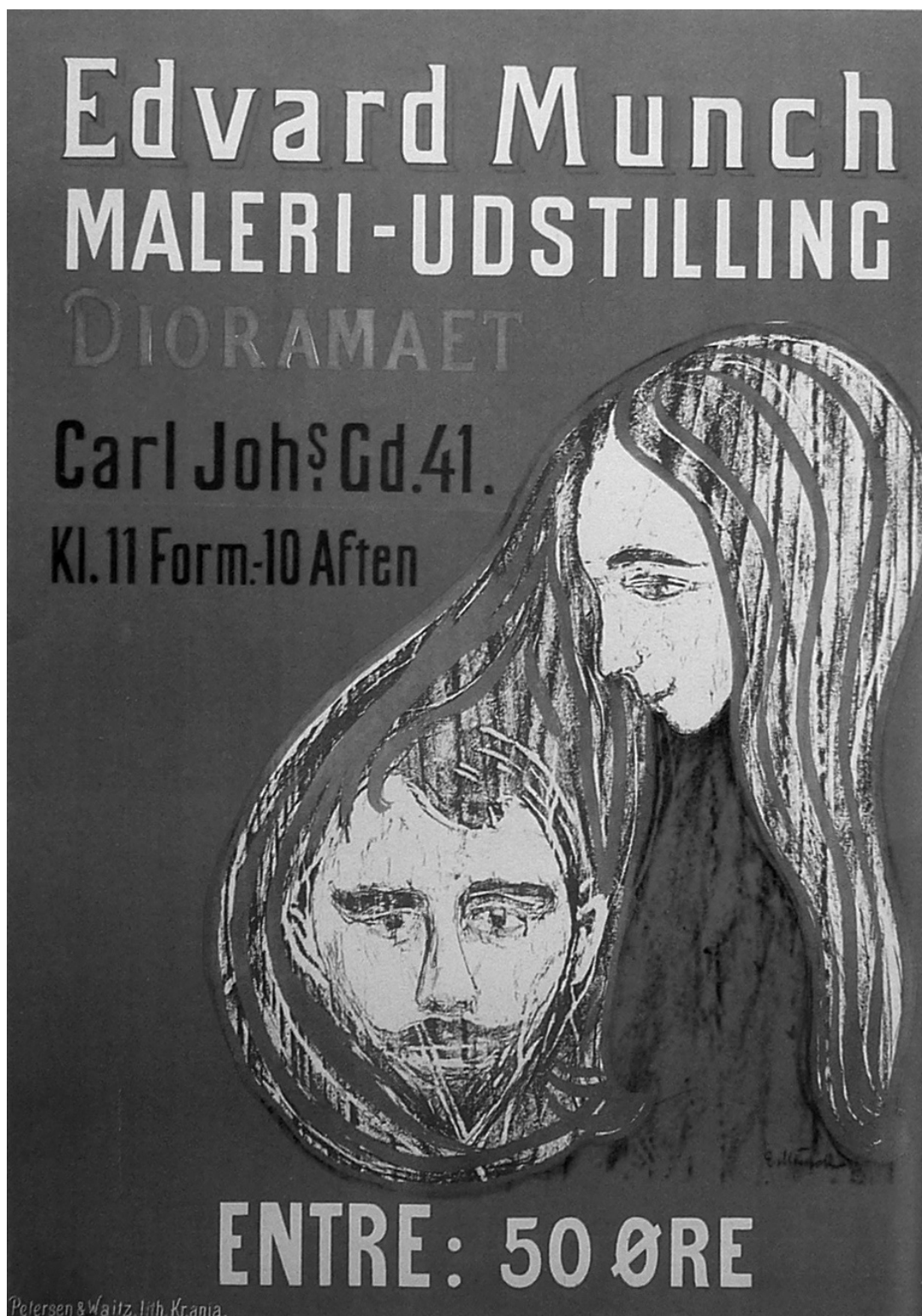
⁸⁸ E. Munch, *Munch-museet*, Oslo, nr inw. T2744, 27.02.1929. Cyt. i tłum. za: I. Müller-Westermann, *Die Zeit von Carmen: Zum Verhältnis der Geschlechter im Werke Edvard Munchs 1890–1920*, [w:] *Edvard Munch. Thema und Variationen*, op. cit., s. 71; Por. C. Gerner, *Salome, Vampir und Madonnen. Zu Munchs Frauenbildern*, [w:] *Munch revisited*, op. cit., s. 26–34.

dis (1900; pierwodruk w języku niemieckim – *Pro domo mea*, 1895), pierwotnie stanowić miało ostatnią część jego niezrealizowanego w całości *Pentateuchu*. Otwierające go *Totenmesse / Requiem aeternam* ukazało się niemal dokładnie w sto lat po balladzie Goethego *Naręczona z Koryntu* (1797) i niemal jednocześnie ze słynną powieścią Brama Stokera *Drakula* (1897), które określiły normy recepcji motywu wampira w literaturoznawstwie⁸⁰. Analogicznie do zawartych w nich wizji, także w interpretacji obrazu Muncha *Miłość i ból* pióra Przybyszewskiego, jedna postać wysysa na nim krew innej. Ofiarą jest tu mężczyzna⁸¹. W 1896 roku do tego wyobrażenia nawiązał także August Strindberg, tak komentując to samo dzieło: „Złoty deszcz [włosów – L.G.] spada na nieszczęśnika, który kłęcząc przed swym gorszym ja doprasza się łaski śmierci przez wbijanie paznokci [w kark – L.G.]”⁸² Ton obu tych komentarzy odpowiada powszechnym wówczas, także w kręgu cyganerii z *Czarnego prosiaka*, poglądom: „Hedda Gabler z dramatu Ibsena jak wampir wyniszcza osobowość męża, w *De Profundis* Przybyszewskiego kazirodczo kochana siostra prześladowuje swego brata jako wampir, nie mówiąc już o pismach Strindberga, takich jak choćby *Spowiedź szaleńca*”⁸³.

Ostatnio historycy sztuki podkreślają, iż współczesna Munchowi interpretacja *Wampira* przeinacza i zawęża sens dzieła, nie ujmując złożoności obrazu, w którym malarz postaci kobiecej nadał również cechy opiekuńczości, odzwierciedlając także i subtelne aspekty miłosnej więzi i oddania⁸⁴. Czy Przybyszewski w istocie nie zrozumiał dzieła przyjaciela, przeoczył jego ambiwalencję, przemilczał tytuł oryginału? Nie. Dosłownie opisał również miłość i ból. Jego diagnoza ich wzajemnej relacji jest jednak bardziej pesymistyczna niż ta, ku której skłaniają się dzisiejsi interpretatorzy – miłość jedynie w nikłym stopniu przynosi szczęście, w głębi zaś oznacza udrękę, kłając niczym wampir⁸⁵. Udrękę tę wypatrzył również w pierwowzorze *Krzyku*. Jej wyrazem jest także stworzony przez Muncha kryptoportret pisarza – *W męskim mózgu* (1897).

Czy Munch zaprzeczał tezm z interpretacji Przybyszewskiego? Bynajmniej nie. Sam po berlińskiej wystawie w 1893 roku przejął zasugerowane przez przyjaciela symboliczne określenie kobiety mianem wampira jako tytuł swej pracy i tak weszło ono do powszechnego użycia. Także na fotografiach jego autorstwa dostrzec można ślady okultystyczno-spi rytystycznych lektur poleconych mu przez Przybyszewskiego oraz książki Aleksandra Aksakowa, którą mu podarował⁸⁶. Nawet jeśli o żeńskiej postaci z obrazu w 1933 roku pisał w liście do swego przyjaciela i biografy, historyka sztuki, Jensa Thiisa: „[...] w rzeczywistości jest to tylko kobieta całująca mężczyznę w kark”⁸⁷, to jeszcze niedługo przedtem, w 1929 roku, w swym dzienniku zanotował: „Żyłem w czasach przełomu – w apogeum emancypacji kobiet – kobieta była wówczas tym, kto uwodzi i wabi, i oszukuje mężczyznę – w czasach Carmen – w tych czasach przełomu mężczyzna stał się tym słabszym”⁸⁸.

Jaka była strategia interpretacyjna Przybyszewskiego w odniesieniu do innych dzieł Muncha? Zmienił także tytuł obrazu *Tęsknota i dojrzewanie* na *Wiosenne nastroje*, przesuwając akcent znaczeniowy na jedynie



— il. 6 Edvard Munch, *Męska głowa w kobiecych włosach*, 1897, litografia barwna



il. 7 Edvard Munch, *Wampir*, 1895–1902, litografia barwna, Munch-museet, Oslo

⁸⁹ S. Przybyszewski, *Das Werk des Edvard Munch*, op. cit., s. 154.

⁹⁰ E. Munch, *Projekt tzw. manifestu St. Cloud 1889/1890*, cyt. i tłum. za: B. Nierhoff, *Zwei Menschen*, op. cit., s. 39.

metaforyczną sugestię narodzin uczuć i namiętności. W *Pocałunku* zaś dostrzegł coś obrzydliwego, porównując całujących się z krwistym kawałkiem mięsa⁸⁹. Miał tu prawdopodobnie na myśli połączenie konturów postaci w nierozdzieloną formę, w której ówczesni krytycy dopatrywali się kształtów fallicznych. Sam Munch pocałunek postrzegał natomiast jako moment szczęścia, „trwającego świętą chwilę”, w której to kochankowie „[...] ogarnięci są przez siłę, wywierającą silniejszy przymus niż wszystko – mający barwę róży i silniejszy niż śmierć – W tej chwili człowiek wyrzeka się siebie – i jest tylko jednym z tysięcy ogniw łańcucha pokoleń – które przedłuża gatunek ludzki.”⁹⁰

Niektórzy interpretatorzy twierdzą, iż także zmiana tytułu *Zwątpienie* na *Krzyk* nastąpiła za sprawą Przybyszewskiego. On sam sugerował wręcz, iż to jego recenzja z 1893 roku antycypowała i zainspirowała obraz Muncha: „Nie wyobrażam sobie, by można potężniej w barwie przeobrazić jakiś utwór literacki – w tym wypadku *Totenmesse*.”⁹¹ Do tej presupo-

zycji nawiązuje również w drugiej części swej autobiograficznej powieści *Homo sapiens – Po drodze*. Wrażenie o prymarności jego dzieła potęgować miał jeszcze fakt, iż pisarz jeszcze w 1917 roku opublikował powieść *Krzyk* – pod względem stylistycznym, podobnie jak i cała polska produkcja literacka tego czasu, bliższy wprawdzie raczej „młodopolszczyźnie” niż niemieckiemu ekspresjonizmowi, jednak ze względu na konstrukcję psychologiczną i perypetie głównego bohatera spokrewniony i z tą ostatnią formacją stylistyczno-ideową⁹². Sugestii Przybyszewskiego ulegli zresztą stosunkowo bezkrytycznie niektórzy znawcy przedmiotu, jak choćby Władysława Jaworska czy Jörg Marx, mimo że Stanisław Sawicki dementował sąd o primacie polskiego pisarza w upowszechnianiu motywu krzyku jeszcze w 1934 roku⁹³. Dekonstrukcji utrwalonego literackiego mitu podjął się dopiero niedawno Walter Olma⁹⁴.

Dwa fakty przemawiają za tym, iż między Munchem a Przybyszewskim istniał mimo wszystko swoisty synestezyjny dialog, rodzaj synergii, której kulminacją był właśnie dyskurs odnoszący się do *Krzyku*. „W powieści Przybyszewskiego *Krzyk* malarz Gasztowt chce namalować obraz ulicy. Pierwotnie książka ta miała wręcz nosić tytuł *Ulica*. W innym obrazie zatytułowanym *Strach* z 1894 roku Munch przenosi uczestników swej lękowej wizji na ulicę w nocnej scenerii, w kulisy wywodzące się z obrazu *Krzyk*. W ten sposób obraz ten staje się syntezą dwóch centralnych wyobrażeń strachu w twórczości tego artysty, a zarazem jednej tylko męskiej postaci. Idąc tropem wspomnianych tu tematycznych związków, chciałoby się wręcz powiedzieć – jak na ironię postaci tej nadał on rysy twarzy Przybyszewskiego.”⁹⁵ On tymczasem z fałszywą skromnością zdziwiony, iż jego interpretacje dzieł Chopina, te „grzmiące, bohaterskie pochody, ból duszy do naga obnażonej [...]” w czasach berlińskich (i krakowskich) tak wszystkich fascynowały, po latach konstataje, że musiały być one „heroicznym cierpieniem”, „które się przed ludźmi kryje w wytwornym uśmiechu, a gdy się krzykiem zdradziło, to takim, który niebiosa w pasy drze, jak na obrazie Edvarda Muncha, zatytułowanym: *Krzyk*.”⁹⁶ W 2002 r. w *Junges Theater Bremen* stworzono natomiast swoisty *Gesamtkunstwerk*, łączący w jedność powieść i obraz w inscenizacji *Krzyk – zainspirowany przez obrazy Edvarda Muncha i na motywach powieści Stanisława Przybyszewskiego*⁹⁷.

„Boże, chroń Muncha przed jego przyjaciółmi” pisano w grudniu 1893 w *Berliner Börsen-Courier*⁹⁸. Artystę uznano za „ofiara przedwczesnego podziwu”⁹⁹, gdyż: „Dla artysty u progu kariery jest zawsze niebezpieczne, gdy doświadczą on uwielbienia ze strony wspólnoty literackiej, gdy niezwykle utalentowani humaniści kompensują niedostatki jego sztuki własnymi ideami, pozwalając jemu i sobie samym wierzyć, że jest on oryginalnym geniuszem.”¹⁰⁰ Czas potwierdził z jednej strony siłę obrazów Muncha, z drugiej zaś interpretacji Przybyszewskiego, których zasadność dopiero teraz próbują podważać niektórzy historycy sztuki. W ten sposób obaj – artysta i jego krytyk – każdy na swój sposób – przygotowali narodziny ekspresjonizmu.



⁹¹ S. Przybyszewski, *Moi współcześni*, op. cit., s. 185; Por. W. Olma, *Stanisław Przybyszewskis später Roman*, op. cit., s. 116.

⁹² L. Głuchowska, *Avantgarde und Liebe*, Berlin 2007, s. 169.

⁹³ J. Marx, *Lebenspathos*, op. cit., s. 132; W. Jaworska, *Munch i Przybyszewski*, op. cit., s. 24–25; Por. *Nachbemerkung* [w:] S. Przybyszewski, *Der Schrei*. Leipzig – Weimar 1987, s. 223; S. Sawicki, *Stanisław Przybyszewski und Norwegen*, op. cit., s. 14; Por. U. Steltner, *Krzyk – Der Schei. Stanisław Przybyszewski und Edvard Munch*, [w:] tegoż, *Literatur und Kunst. Festgabe für Gerhard Schumann zum 70. Geburtstag*, Jena 1997, s. 93–104.

⁹⁴ W. Olma, *Stanisław Przybyszewskis später Roman*, op. cit., s. 111–156.

⁹⁵ *Ibidem*, s. 132.

⁹⁶ S. Przybyszewski, *Moi współcześni*, op. cit., s. 106.

⁹⁷ W. Olma, *Stanisław Przybyszewskis später Roman*, op. cit., s. 137.

⁹⁸ „Berliner Börsen-Courier”, 10.12.1893.

⁹⁹ M.O. [w:] „Magdeburgische Zeitung”, 26.03.1885.

¹⁰⁰ H. Rosenhagen [w:] „Tägliche Rundschau”, 10.03.1895, cyt. i tłum za: I. Kampf, „Ein enormes Ärgernis”, op. cit., s. 87.



¹⁰¹ S. Przybyszewski, *Das Werk des Edvard Munch*, op. cit., s. 158–159.

¹⁰² S. Przybyszewski, *Moi współcześni*, op. cit., s. 185.

¹⁰³ M. Arnold, *Edvard Munch*, op. cit., s. 28; R. Stang: *Edvard Munch*, op. cit., s. 51.

¹⁰⁴ Poul Erik Tøjner, *Munch in His Own Words*, München–Berlin–London 2003, s. 58.

¹⁰⁵ H. Schmidt–Henkel, *Kein Mann, der viel schrieb*, [w:] *Munch in Deutschland*, op. cit., s. 78.

¹⁰⁶ Poul Erik Tøjner, *Munch in His Own Words*, op. cit., s. 58.

¹⁰⁷ E. Munch do J. Thiisa, ok. 1932, *Munch–museet*, Oslo, cyt. i tłum za: U. M. Schneede, *Lebensfries*, op. cit., s. 21.

¹⁰⁸ E. Munch, *Mein Freund Przybyszewski*, op. cit., s. 2.

Tacet pictor. Literacka genealogia i literacka praktyka Edvarda Muncha

Jeszcze jedna, ostatnia z tych książki Przybyszewskiego *Das Werk des Edvard Munch* z dzisiejszej perspektywy wydaje się szczególnie trafna. Malarstwo przyjaciele pisarz sytuował wyłącznie w kontekście literackiej tradycji rodem z Paryża, mając na myśli Baudelaire’a, Mallarmego, Barbeya d’Aureville czy Maeterlincka, których, podobnie jak samego Muncha, uznał za twórców wartości, reformatorów i autentycznych „arystokratów ducha”¹⁰¹. Wskazanie na tę literacką genealogię malarza przywołuje na myśl z jednej strony narracyjną zasadę jego twórczości plastycznej, wyrażającą się choćby w *non finito* jego największego cyklu malarskiego *Fryz życia*, z drugiej zaś stanowi łącznik między dziełem Muncha a twórczością literacką Przybyszewskiego.

W tym kontekście należy wskazać jeszcze na jeden fakt – „genialny Polak”, nad Wisłą zwany „meteorom młodej Polski”, twierdził, iż „Munch posiadał w wysokim stopniu, co rzadko u malarzy się spotyka, istotną kulturę literacką.”¹⁰² Jej charakter nie był bynajmniej jedynie receptywny. Munch traktował dosłownie pierwsze przykazanie wspomnianego dekalogu cyganerii Krystianii autorstwa Hansa Jaegera. Stosując się do zasady „Pisz swoje życie”¹⁰³, nie tylko tworzył autobiograficzne obrazy, lecz również łamał antyczną zasadę milczenia obowiązującą malarzy – *tacet pictor* – gdyż „[...] malował, rysował i pisał, pisał, rysował i malował jednocześnie”¹⁰⁴. „W zapiskach swych zgromadził wielorakie niespójne gatunkowo fragmenty tekstów, nie zaś starannie prowadzone dzienniki (oryg. „Tagebücher”). [...] Zapiski te są nad wyraz interesujące pod względem treści i formy. Munch pisze z lekkością, płynnie, często dosłownie rezygnując z kropek i przecinków, które zastępuje bądź uzupełnia myślami – jednak i tu ucina myśli, skacząc, szukając. Po prostu spontanicznie, arefleksyjnie.”¹⁰⁵ Jego literackie notatki opublikowane jedynie we fragmentach¹⁰⁶, pojawiają się raz po raz w tekstach z zakresu historii sztuki w tłumaczeniu jako cytaty – *torsi* – swoiste *conditio sine qua non* modernizmu. Można je uznać za specyficzne tło programowe i ideowy komentarz do jego twórczości plastycznej. Narracyjny charakter wykazuje również jego malarski *Fryz życia*, w którym zaakcentowany został rytm powracających motywów linii plaży, drzew czy morza oraz zmiennych nastrojów wyrażanych za pomocą różnych barw. Munch pojmował go jako symfonię¹⁰⁷. Z kolei interpretacje utworów Chopina w wykonaniu Przybyszewskiego określił mianem „przepięknych obrazów jego wielkiego rodaka”¹⁰⁸ – pozostawiając tym samym jeszcze jeden dowód, iż sztukę odbierał w sposób synestezyjny.

We *Fryzie życia* Muncha zdumiewa napięcie między fragmentarycznym charakterem poszczególnych dzieł a totalną ambicją wyrażenia całości egzystencjalnych doświadczeń, przenikającą całość tego cyklu, która wynika zarówno z jego tematu – którym są miłość i śmierć – jak i z jego niedomkniętej struktury, którą artysta zdawał się dowolnie rozszerzać i definiować różnorodnie w różnych momentach życia. Jedną z wersji tej serii zakomponował prawdopodobnie jako *Gesamtkunstwerk*, wpisujący

się w konkretną przestrzeń. Było to przypuszczalnie, w połączeniu z narracyjnym programem obrazowym w jego twórczości, reakcją na brak powiązania nowoczesnych obrazów z określonym miejscem, a także próbą przewyciężenia modernistycznego fragmentaryzmu¹⁰⁹.

Przykazanie Jaegera, by opisywać własne życie, Munch urzeczywistnił, tworząc obrazowo-literacki palimpsest. Liczne wariacje motywów obrazowych mają swe odpowiedniki w powtarzalnych asocjacyjnych wywodach myślowych w jego dzienniku. Pisanie i malowanie utrwalają przeżycia jako zjawiska równoległe, jako integralne komponenty jego twórczości przełamującej granice obu mediów. Jego plastyczno-literacki dorobek, nadal niedostępny dla szerszego grona odbiorców sztuki, jako całość unaocznia fenomen korespondencji sztuk i mediów, kogzystujących nie tylko na zasadzie synestezji, lecz również jako *Gesamtkunstwerk*.

Vigeland – „Nieznajomy”

Jako „nieznajomego”, outsidera, buntownika i satanistę, Przybyszewski przedstawił w 1895 roku Gustava Vigelanda. Ta ekstremalna interpretacja dokonań Norwega z czasem ukazała się w wielu językach i wielu krajach, także w rozszerzonej postaci, jako książka *Auf den Wegen der Seele* (1897) (w języku polskim *Na drogach duszy* (1900 i 1902))¹¹⁰. Jest to pierwszy i jak dotąd jeden z nielicznych esejów na temat dokonań Vigelanda w języku innym niż norweski¹¹¹.

Rzeźbiarza i jego ekspresyjną twórczość Przybyszewski poznał prawdopodobnie za pośrednictwem Muncha, w domu Richarda Dehmela, zimą 1895 roku. Później uznał go za najpotężniejszego twórcę, jakiego wydała Norwegia, którą postrzegał jako kraj ciężkiej melancholii, najtragiczniejszy kraj Europy¹¹². W swej korespondencji określił go mianem najgenialniejszego rzeźbiarza od czasów Michała Anioła¹¹³, zaś w swej interpretacji jego dzieł porównał go z Rodinem. Z dzisiejszej perspektywy sąd ten wydawać się może przesadny, jednak w 1907 roku także jeden z duńskich znawców sztuki stwierdził, iż: „po śmierci Meuniera i w czasach, gdy Rodin stał się stary i zmanierowany”, jest on największym rzeźbiarzem Europy¹¹⁴.

Podobnie jak Przybyszewskiego, norweskiego rzeźbiarza zachwycały uduchowione dzieła gotyku¹¹⁵, czego refleksem był zapewne ekstatyczny charakter jego własnych prac. W ich monumentalności i programie ikonograficznym, podobnie jak we *Fryzie życia* Muncha, rozpoznać można uniwersalistyczną koncepcję dzieła totalnego. Obaj twórcy w swych narracyjnych pracach odnoszą się do całokształtu egzystencji ludzkiej, w swym wyrazie, mimo niewątpliwych wpływów symbolizmu w duchu *fin de siècle'u*, zbliżających się do ekspresjonizmu. Ten ich wspólny mianownik rozpoznał także Przybyszewski.

Artykuł Przybyszewskiego o Vigelandzie od wcześniejszego esaju o Munchu różni odmienna metoda interpretacji. Opisy dzieł odgrywają tu znacznie istotniejszą rolę, a dzięki dbałości o ich dynamikę dojrze-



il. 8 Wojciech Weiss, *Wampir*, 1899, kredka, węgiel na papierze, własność prywatna



¹⁰⁹ U. M. Schneede, *Lebensfries*, op. cit., s. 27n.; P. Faxneld, *Mörkrets apostlar: Satanizm i äldere tid*, Sundbybers 2006, s. 140–149

¹¹⁰ S. Przybyszewski, *Ein Unbekannter* (fragment), „Die Zeit” (Wiedeń) VI (1896), nr 68, s. 39–41; tegoż, *Auf den Wegen der Seele*, op. cit., s. 24.

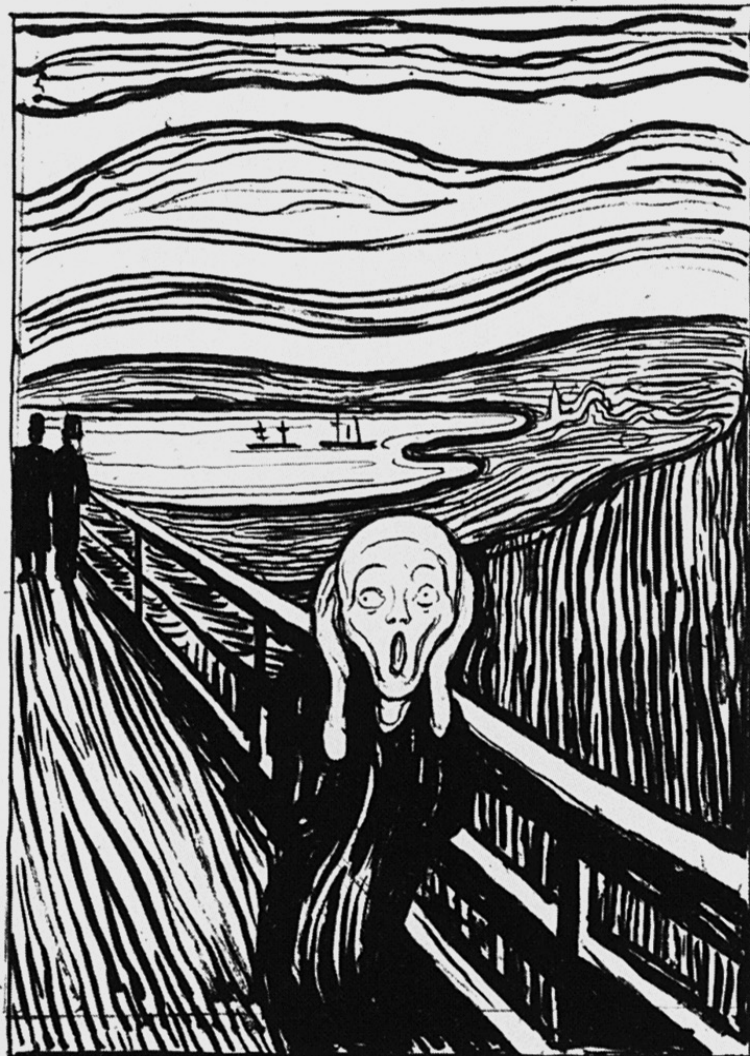
¹¹¹ J. Marx, *Lebenspathos*, op. cit., s. 139. Por. S. Larpent, *Vigelandiana*, rękopis, Oslo, National Bibliotheket, Fol. 1821, s. 60, 61, 63, 74, 89. Trine Otte Bak Nielsen, *Gustav Vigeland i Stanislav Przybyszewski*, [w:] *Na drogach duszy. Gustav Vigeland a rzeźba polska około 1900*, red. A. Małodobry, Trine Otte Bak Nielsen, Oslo–Kraków 2010, s. 98–115.

¹¹² S. Przybyszewski, *Auf den Wegen der Seele*, op. cit., s. 24–25; tegoż, *Moi współcześni*, op. cit., s. 224–228.

¹¹³ S. Przybyszewski do Z. Przesmyckiego, 1895, [w:] S. Przybyszewski, *Listy*, op. cit., s. 101.

¹¹⁴ R. Stang, *Gustav Vigeland. Der Künstler und sein Werk*, Oslo 1967, s. 64.

¹¹⁵ S. Przybyszewski, *Moi współcześni*, op. cit., s. 225.



Edvard Munch 1896

Geschrei

Ich fühlte das grosse Gerösch
durch die Natur

il. 9 Edvard Munch, Krzyk, 1896, litografia barwna, akwarela, Munch-museet, Oslo

ły już wówczas autor zdołał wyeksponować dramatyzm rzeźb Norwega. Stworzył tym samym subiektywną analizę tragizmu losu ludzkiego zawartego w jego dziełach. Jego źródeł dopatruje się w melancholii norweskiego pejzażu, który *nota bene* później miał poznać z autopsji.

Za reprezentatywny przykład egzegezy dokonań Vigelanda przez Przybyszewskiego uznać można choćby opis rzeźby *Wyklęci* (1891), pierwotnie zatytułowanej *Kain*. Przedstawia ona uciekającego mężczyznę w towarzystwie kobiety i dwóch synów oraz psa¹¹⁶. Pisarz identyfikuje go z Adamem (Jedermannem), który z tęsknoty za utraconym Rajem uległ grzechowi i wstąpił na drogę przestępstwa. Nędzę jego i jego potomnych uznaje za konsekwencję grzechu pierworodnego¹¹⁷.

Fotografie reliefu *Piekło*, które Vigeland pokazywał Przybyszewskiemu, wywarły na pisarzu głębokie wrażenie i stały się inspiracją jego satanologicznych studiów¹¹⁸. Podobnie jak dla Muncha, tak i dla jego kolegi skonstruował on literacką genealogię, zgodną z jego własnym światopoglądem¹¹⁹. Satanizm studiował on w berlińskich bibliotekach i na tej podstawie stworzył dzieła, takie jak *Die Synagoge des Satans* (1897) (*Synagoga Szatana*, 1902), wykład o satanizmie wygłoszony po polsku we Lwowie, a także artykuł na temat natury czarownic. *Dziećmi szatana*, w odwołaniu do tytułu jego powstałej na fali ówczesnych fascynacji powieści (*Satans Kinder* 1897, wersja polska 1899), określano w Krakowie grono oddanych mu wielbicieli, jego samego identyfikując ze smutnym szatanem z *Piekła* Vigelanda¹²⁰.

Opis postaci szatana jest dominantą jego interpretacji twórczości norweskiego rzeźbiarza. Centralną figurę reliefu *Piekło*, ukazaną w pozie Rodinowskiego *Mysliciela*, Przybyszewski określa jako wieczny(!) prototyp przestępcy, pariasa i wyklętego. Widzi w nim również wątpliwego, pierwszego, filozofa i anarchistę. Uznaje, iż był on wcześniejszy niż Bóg, tak jak zło było wcześniejsze niż dobro. Zgodnie z jego wykładnią jest on bogiem poszukujących i odrzuconych, gdyż szukanie jest zawsze równoznaczne z utratą Boga. Szatan zaś uosobia wszystko, za co karze boskie i ludzkie prawo¹²¹.

Interpretacja rzeźb Vigelanda staje się dla Przybyszewskiego okazją do prezentacji własnych poglądów nie tylko z dziedziny satanologii, lecz i metafizyki płci, które zawarł już w requiem *Totennesse/ Requiem aeternam*. Były one naznaczone myzogynią, czytelną także i w jego słynnym opisie Munchowskiego *Wampira*. Tendencja ta nasiliła się jeszcze w drugiej wersji tekstu poświęconego norweskiemu rzeźbiarzowi – *Na drogach duszy*, mieszając się tam ponadto z wyraźnymi wpływami modnej wówczas psychologii rasy à la Wilhelm Wundt. Gustav Vigeland, „nieznajomy”, jest w świetle wywodów Przybyszewskiego artystą Germańszczyzny¹²², podobnie jak polsko-niemiecki rzeźbiarz – Franz vel Franciszek Flaum – któremu poświęcił on inny swój tekst, jest potomkiem „mieszanego małżeństwa”¹²³. Przybyszewski odwołuje się do naturalistycznej kategorii rasy, mimo iż w kręgu artystów z Friedrichshagen był bodaj jedynym, który zwalczał naturalizm. W kontekście twórczości Flauma walkę płci opisuje w sposób niezwykle emocjonalny, tworząc



¹¹⁶ R. Stang, *Gustav Vigeland*, op. cit., s. 32.

¹¹⁷ S. Przybyszewski, *Auf den Wegen der Seele*, op. cit., s. 26.

¹¹⁸ W. A. Niemirowski, *Stanisław Przybyszewski in Berlin*, op. cit., s. 278.

¹¹⁹ Por. G. Klim, *Stanisław Przybyszewski*, op. cit., s. 309; Kolokol, *Ein deutscher Sataniker* (1893), cyt i tłum za: *Über Stanisław Przybyszewski*, op. cit., s. 14; M. Herman, *Un Sataniste Polonais. Stanislas Przybyszewski (de 1868-1900)*, Paryż 1939; M. Kuncewicz, *A Polish Satanist: Stanisław Przybyszewski*, „The Polish Review”, 1969, nr 14, s. 3–10; U. Steltner, *Arlekin als Theoretiker*, op. cit., s. 203; W. Fähnders, *Anarchismus und Literatur*, op. cit., s. 313; S. Przybyszewski do A. Prochazki, 14. lutego 1897, nr 69, [w:] tegoż, *Briefe 1879–1927*, red. A. Jaroszewicz, Paderborn 1999 (*Studienausgabe VIII*); T. Recke, *Die Briefe Stanisław Przybyszewskis*, op. cit., s. 253; tegoż, *En undersøgelse af „androgyni“ og „satanisme“ i tre udvalgte prosaværker af Stanisław Przybyszewski*, [w:] „GIP Germansk Institut Publikationer Odense Universitet” 1989, nr 53, s. 1–39; T. Wittlin, *Eine Klage*, op. cit., s. 160.

¹²⁰ T. Żeleński, *Smutny szatan*, [w:] tegoż, *Reflektorem w mrok*, Warszawa 1985, s. 64–65.

¹²¹ S. Przybyszewski, *Auf den Wegen der Seele*, op. cit., s. 40, 39, 37–38.

¹²² *Ibidem*, s. 25; U. Steltner, *Arlekin als Theoretiker*, op. cit., s. 199.

¹²³ S. Przybyszewski, *Franz Flaum*, [w:] *Deutscher Musenalmanach für das Jahr 1897*, red. W. Arent, Wiedeń 1896, s. 103–108, cyt. i tłum. za: *Zur Psychologie des Individuums. Erzählungen und Essays*, op. cit., s. 185.



¹²⁴ *Ibidem*, s. 186; O. Scholer, *Die magisch-dämonischen Vorstellungen*, [w:] *Incubi succubi*, red. R. Voltmer, Luxemburg 2000, s. 131.

¹²⁵ S. Przybyszewski, *Auf den Wegen der Seele*, op. cit., s. 32.

¹²⁶ *Ibidem*, s. 44–45.

¹²⁷ G. Vigeland, 8.07.1896, cyt. i tłum. za: R. Stang, *Edvard Munch*, op. cit., s. 298.

¹²⁸ R. Stang, *Gustav Vigeland*, op. cit., s. 44.

¹²⁹ Cyt. i tłum. za: *ibidem*, s. 186.

osobliwą erotyczno-sakralną terminologię i metaforykę (jak „Hallelujah-Krampf des Geschlechtes”/ Alleluja! – miłosny skurcz). Jeszcze zanim w 1903 roku ukazało się słynne dzieło Wilhelma Weiningera *Płeć i charakter*, Przybyszewski zdefiniował tu kobietę jako urodzonego wroga mężczyzny. Stwierdził, że kobiece opętanie przez erotykę jest kulminacją hegemonii szatana. Ma ona egzystować jako *succubus* – żeński demon z żydowskiej i chrześcijańskiej mitologii, który żywi się energią życiową śpiącego mężczyzny¹²⁴. Przybyszewski konstatuje, że Munch i Vigeland tworzą syntetyczny wizerunek nowoczesnej germańskiej kobiety, w której żyją siły zła¹²⁵.

Zdaniem pisarza twórczość norweskiego rzeźbiarza, będąc wyrazem seksualnego pesymizmu i analizą losu ludzkiego, wyróżnia się na tle produkcji artystycznej jego czasów, propagującej „tapetę”, „plakat” i „gobelin”. Podobnie jak średniowieczni magowie, jest on bezdomny i niezrozumiany, gdyż tworzy sztukę, której tajemnice zrozumieją tylko nieliczni. Nie jest to sztuka dla ludu, lecz sztuka jedyne dla jedyne¹²⁶.

Mimo iż interpretacja Przybyszewskiego była nad wyraz radykalna i subiektywna, Vigeland uznał ją za bardzo istotną. Odwołując się do artykułu opublikowanego w 1896 roku w czasopiśmie *Die Zeit*, stanowiącego zarys książki *Auf den Wegen der Seele/ Na drogach duszy*, stwierdził: „Wiedziałem dokładnie, że gdyby P[rybyszewski] rysował mój portret, przypominałby on raczej ogromny organ płciowy niż człowieka. Jednak artykuł ten mimo wszystko mi się podobał; dotyczył bowiem wielu spraw i ukazywał je w sposób dynamiczny. Sądzę, że [Przybyszewski] uczynił to z wielką intensywnością. Kiedy czytałem ten artykuł, powtarzałem ciągle od nowa: ‘Do diabła, to najlepsze, najlepsze co dotychczas przeczytałem o sztuce.’ Siedzę tu i ciągle w to wierzę [...]”¹²⁷. Tekst ów podobnie ocenia zresztą i znawczyni twórczości Vigelanda i Muncha, Ragna Stang: „[...] nawet jeśli książka taka jak *Na drogach duszy* dziś wydaje się nieco dziwna, czy też oddziaływać może niemal jako pewne dziwactwo, musimy zdawać sobie jasno sprawę z tego, iż oddaje ona poprawny obraz tego środowiska i jego wyobrażeń o sztuce, kobiecie, życiu i śmierci.”¹²⁸

Zaskakujące jest to, iż Przybyszewski w tekście o Vigelandzie pozostaje obojętny na formalne innowacje, które w eseju o Munchu odgrywają pierwszoplanową rolę. Zadziwia również fakt, że zgodne jest to z przekonaniem samego rzeźbiarza, który później sam wyznał, iż absolutną rolę w jego twórczości odgrywa pierwiastek emocjonalny, gdyż, „wystarczy wyrazić uczucie i nastrój, a nie zagłębiać się w kwestie formy.” Uzasadniał to następująco: „Dla mnie uczucie jest jedynym [co się liczy]. Wszystko inne to zamęt. Estetyka, wszystko to, ‘jak powinno być’, działa na mnie jak odważniki, ciężące na mych rękach i nogach. To, że element techniczny powinien być obecny [w sztuce] w tak wielkim stopniu, jak to tylko możliwe, to, że sztuce ‘uprawia się jak rzemiosło’, jest dla mnie nie do zniesienia.”¹²⁹

Przybyszewski twierdził, iż dokonania Vigelanda ceni wyżej niż twórczość jednego z najśłynniejszych przedstawicieli cyganerii Krystianii, Christiana Krohga, i jeszcze po latach wyznawał: „Jednego słowa nie



zmieniłbym teraz z tego, co o nim przed trzydziestu laty tym pisałem, z gorętszym jeszcze może uwielbieniem mówiłbym dziś o tym zdumiewającym twórcy, który jedyny dał mi to – oczywiście w innym znaczeniu – co Michał Anioł w swej florenckiej *Sacristia nuova*. Fachowym krytykom wyda się to moje orzeczenie bluźnierstwem – niechaj nim będzie – ale mój instynkt ku rzeczom wielkim jakoś mnie nie myli. Muncha uważano za obłąkanego jakiegoś pacykarza – dziś wszechświatową sławą; nikomu nie śniło się o Theotocopulos Greco, kiedym jał jego wielkość z zażartą namiętnością głosić w Krakowie. Kto wiedział poonczas coś o Goyi, kiedym nie znał dość słów uwielbienia dla tego jasnowidza – eh! śmieszne, bym się miał tym chełpić, czego fachowy krytyk sztuki nie posiada – to jedno jest pewne: maluczko, a Vigeland zostanie opatentowany – teraz już oficjalnie – jako potężny rewelator, o całą głowę przerastający zbyt przecenianego Rodina.”¹³⁰ Czy „instynkt ku rzeczom wielkim”, który sam sobie przypisywał, w istocie nigdy nie mylił Przybyszewskiego? W swej książce o Vigelandzie wyraził i inną intuicję, uznając jego i jemu pokrewnych za twórców niemoralnych, których dzieła skazane są na *enfer de bibliothèques* bądź zniszczenie w magazynach muzeów. Znamienne jest to, jak ów manifest elitaryzmu, proroctwo dla norweskiego rzeźbiarza i pokrewnych mu dusz, rymuje się z poglądem Hanssona o dorobku Przybyszewskiego.

il. 10 Gustav Vigeland, *Piekło*, 1897, brąz, Nasjonalgalleriet, Oslo

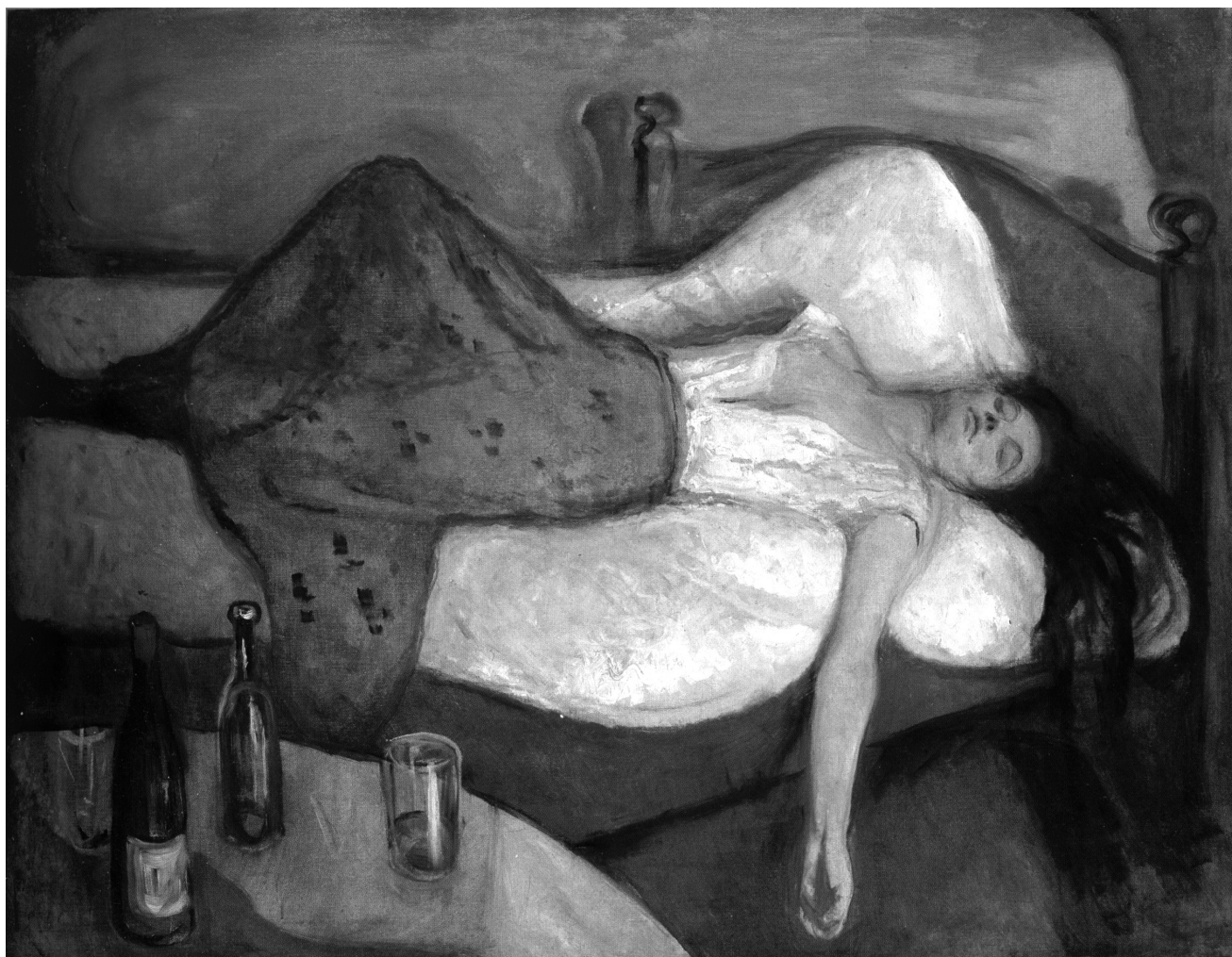
Przełomowy import sztuki

Julius Hart, jeden z przedstawicieli cyganerii z *Czarnego Prosiaka* i Friedrichshagen, tak z perspektywy czasu oceniał rolę „genialnego Polaka” w tym środowisku: „Kierunek, który wskazał esteta Przybyszewski, był jednak bez wątpienia niezwykle płodny [...]. W każdym razie pojawił się jako jeden z pierwszych pionierów sztuki ekspresjonistycznej [...]”¹³¹ Po-



¹³⁰ S. Przybyszewski, *Moi współcześni*, op. cit., s. 225–226.

¹³¹ J. Hart, *Aus Przybyszewskis Sturm- und Drangjahren*, „Pologne Litteraire” 1928, nr 20, s. 2.



— il. 11 Edvard Munch, *Na drugi dzień*, 1894–1895, olej na płótnie, Nasjonalgalleriet, Oslo

siadał on nie tylko „instynkt ku rzeczom wielkim”, lecz również próbował wspierać swych norweskich przyjaciół finansowo, choćby zabiegając o środki na organizację wystaw Muncha oraz sprzedaż jego dzieł i prac Vigelanda, *nota bene* również w celu ratowania własnej sytuacji materialnej¹³². Miał na uwadze jednak coś więcej. Jego teksty z dziedziny krytyki artystycznej wykazują charakter programowy, a ich publikacja w wielu językach była zapewne także rodzajem strategicznego managementu na rzecz obu artystów. Przyczynił się do popularyzacji ich twórczości w Niemczech, Austrii, Danii, Szwecji, Czechach, Słowacji, Polsce, Chorwacji, Słowenii, Serbii czy Bułgarii oraz Rosji. W Polsce i w Rosji jego poświęcona obu twórcom książka *Auf den Wegen der Stele / Na drogach duszy* w krótkich odstępach czasu wydano dwukrotnie. „Tak więc sumując – studium Przybyszewskiego o Munchu ukazało się 8 razy w 8 różnych mutacjach, torując Munchowi drogę do Europy Środkowej i Wschodniej.”¹³³ Wielokrotnie modyfikowany tekst o Vigelandzie, opublikowany w polskim, niemieckim, austriackim, duńskim, czeskim i polskim czasopiśmie oraz dwa razy w formie książkowej, był jeszcze bardziej rozpowszechniony. Popularność Przybyszewskiego w Rosji jako autora sztuk teatralnych przyczyniła się zapewne także do popularyzacji jego dokonania jako krytyka sztuki¹³⁴. Podobnie jak w Stanach Zjednoczonych czy Chorwacji, tak i we Włoszech czy Francji ukazały się tłumaczenia jego dzieł, a także poświęcone mu obszerne monografie¹³⁵. Szczególnie godna uwagi w tym kontekście jest jego rola jako redaktora naczelnego najśłynniejszego bodaj czasopisma artystycznego *Młodej Polski* – krakowskiego *Życia* (1898-1900) oraz jego, datująca się już od 1895 roku, działalność w roli korespondencyjnego doradcy praskiego periodyku artystycznego *Moderní Revue* Arnošta Procházki. Uczestnik tamtych wydarzeń, jeden z najbardziej znanych czeskich przybyszewszczyków, Jiří Karasek ze Lvovic, wspominał: „Zarzucał nas fotografiami ich dzieł [tj. dzieł Muncha i Vigelanda – LG], czy rzadkimi już dziś litografiami Muncha. Drukowaliśmy je ku przerażeniu wszystkich filistrów. Ja byłem pierwszym krytykiem w Bohemii piszącym o Munchu... co było przecież zasługą Przybyszewskiego, który o nim nas informował.”¹³⁶ Wydawcy *Moderní Revue* Stachu wysyłał nie tylko swe artykuły, lecz również zakazane książki Hansa Jaegera *Cyganeria Krystianii (Fra Kristiania-bohemen, 1885)* czy *Perwersyjna miłość (Syk kjærlihet, 1893)*. To jeszcze jeden dowód jego wkładu w transgraniczną i transjęzykową wymianę kulturową w Europie¹³⁷. Także w Paryżu dzięki jego zabiegom Munch i Vigeland stali się bardziej znani. Zenonowi Miriamowi-Przesmyckiemu gorąco polecał on w 1895 roku relief Vigelanda *Piekło*¹³⁸, a Muncha, jak sam wzmiankował w późniejszym wywiadzie, wprowadził w 1898 w tamtejsze polskie kręgi artystyczne, które służyły mu finansowym wsparciem. Do wspomnianego środowiska należeli, oprócz Przesmyckiego, Michał Siedlecki – znany biolog i brat malarza Franciszka – oraz pisarze Władysław Reymont i Jan Lorentowicz czy też malarz Władysław Ślewiński¹³⁹. Zdaniem Gösty Svenaesa, monografisty Muncha, w rysunku *Ręce* z 1898, ukazującym nagą kobietę pośród mężczyzn w cylindrach i wieczorowych płaszczach,



¹³² S. Przybyszewski do E. Muncha w Berlinie, Wągrowiec, ok. 3.04.1894, [w:] **tegoż**: *Briefe*, op. cit., s. 44; S. Przybyszewski do Eberharda von Bodenhausena w Berlinie, 12.04.1895, nr 53, s. 69, jesień 1895; *ibidem*, nr 57, s. 77; do G. Vigelanda, 28.03.1896, *ibidem*, nr 60, s. 81; do E. Muncha, 1.03.1896, *ibidem*, nr 59, s. 79; Por. T. Recke, *Die Briefe Stanisław Przybyszewskis*, op. cit., s. 236 i 245.

¹³³ W. Jaworska, *Munch i Przybyszewski*, op. cit., s. 34; S. Przybyszewski, *Das Werk des Edvard Munch*, op. cit.; **tegoż**: *Psychischer Naturalismus*, op. cit.; **tegoż**, *Edward Munch, „Życie” 1898*, nr 43 i 44; **tegoż**, *Na drogach duszy*. Kraków 1900, s. 31–52; **tegoż**, *Auf den Wegen der Seele*, op. cit.; **tenże**, [w:] „Tilskuren” (Kopenhaga), październik 1896; **tegoż**, *Ein Unbekannter* (fragment) [w:] „Die Zeit” (Wiedeń) 1896, nr 68, s. 39–41; **tegoż**, *Auf den Wegen der Seele*, wyd. 2. Berlin 1897; **tegoż**, *Gustav Vigeland, „Życie” 1898*, nr 48 i 49; Stanisław Przybyszewski: *Na drogach duszy*. Kraków 1900, s. 53–84, wyd. II, Kraków 1902, s. 25–29.

¹³⁴ Por. A. Moskwina, *Stanisław Przybyszewski w kulturze rosyjskiej końca XIX i początku XX wieku*, Warszawa 2007.

¹³⁵ Por. *Słowianie w świecie antynorm Stanisława Przybyszewskiego*, red. H. Janaszek-Ivaničková, E. Madany, Wrocław 1981; I. Szwece, *The Works of Stanisław Przybyszewski and Their Reception in Russia at the Beginning of the XX Century*, praca doktorska, Stanford University 1970; J. Czapski, *Na nieludzkiej ziemi*, Kraków 2001 (I wyd. 1949); L. Cini, *L’umanita dell’opera di Stanisłao Przybyszewski*. Roma 1936; M. Herman, *Un Sataniste Polonais*, op. cit.; M. Kunczewicz, *A Polish Satanist*, op. cit.; G. Klim, *Stanisław Przybyszewski*, op. cit., s. 17.

¹³⁶ J. Karasek, *Przybyszewski a literatura czeska*, „Wiadomości Literackie” 1928, nr. 18. Cyt. za: S. Sawicki, *Stanisław Przybyszewski*, op. cit., s. 15; Por. P. Kawalec, *Stanisław Przybyszewski w czeskim świecie literackim i artystycznym*, Kraków 2007.

¹³⁷ S. Przybyszewski do Arnošta Procházki, 22.12.1896, *Literární Archiv*, Praga, Inv. 11037, nr 531, s. 2; **tenże** do Arnošta Procházki, 10.4.1896 i maj 1897. Cyt. i tłum. za: G. Klim, *Stanisław Przybyszewski*, op. cit., s. 116.

¹³⁸ S. Przybyszewski do Z. Miriamy-Przesmyckiej w Paryżu, maj 1895, [w:] **tegoż**, *Briefe*, op. cit., s. 72.

¹³⁹ M. Siedlecki, *Echa zagadki Przybyszewskiego*, „Wiadomości Literackie” 1928, nr 43; Por. M. Herman, *Un Sataniste Polonais*, op. cit.; J. Lorentowicz, *Spojrzenie wstecz, 1868–1930*, Kraków 1957, s. 40; S. Sawicki, *Norwegowie o Przybyszewskim*, op. cit.



¹⁴⁰ G. Svenaesus, *Edvard Munch, op. cit.*, s. 209.

¹⁴¹ H. Pawlikowska do Anieli Pająkówny, 16.02.1898, [w:] G. Zapolska, *Listy*, T. 1, Warszawa 1970, s. 556, cyt. za: W. Jaworska, *Munch i Przybyszewski, op. cit.*, s. 35, 36.

¹⁴² S. Przybyszewski, *Moi współcześni, op. cit.*, s. 25.

¹⁴³ Ł. Kossowski, *Totenmesse*, [w:] *tegoż, Totenmesse...*, s. 66, 69, 77.

¹⁴⁴ S. Przybyszewski do E. Muncha w Berlinie, Wągrowiec, 16.–28.04.1894, [w:] *tegoż, Listy, op. cit.*, nr 34, s. 46.

¹⁴⁵ D. Juel–Przybyszewska do E. Muncha, 1898 i 1898 lub 1899, Munch–museet, Oslo, tłum. [w:] S. Helisztyński, *Meteorzy Młodej Polski*, Kraków 1969, s. 98.

¹⁴⁶ S. Przybyszewski do E. Muncha w Paryżu, z Kopenhagi, pocz. czerwieca 1896, Munch–museet, Oslo.

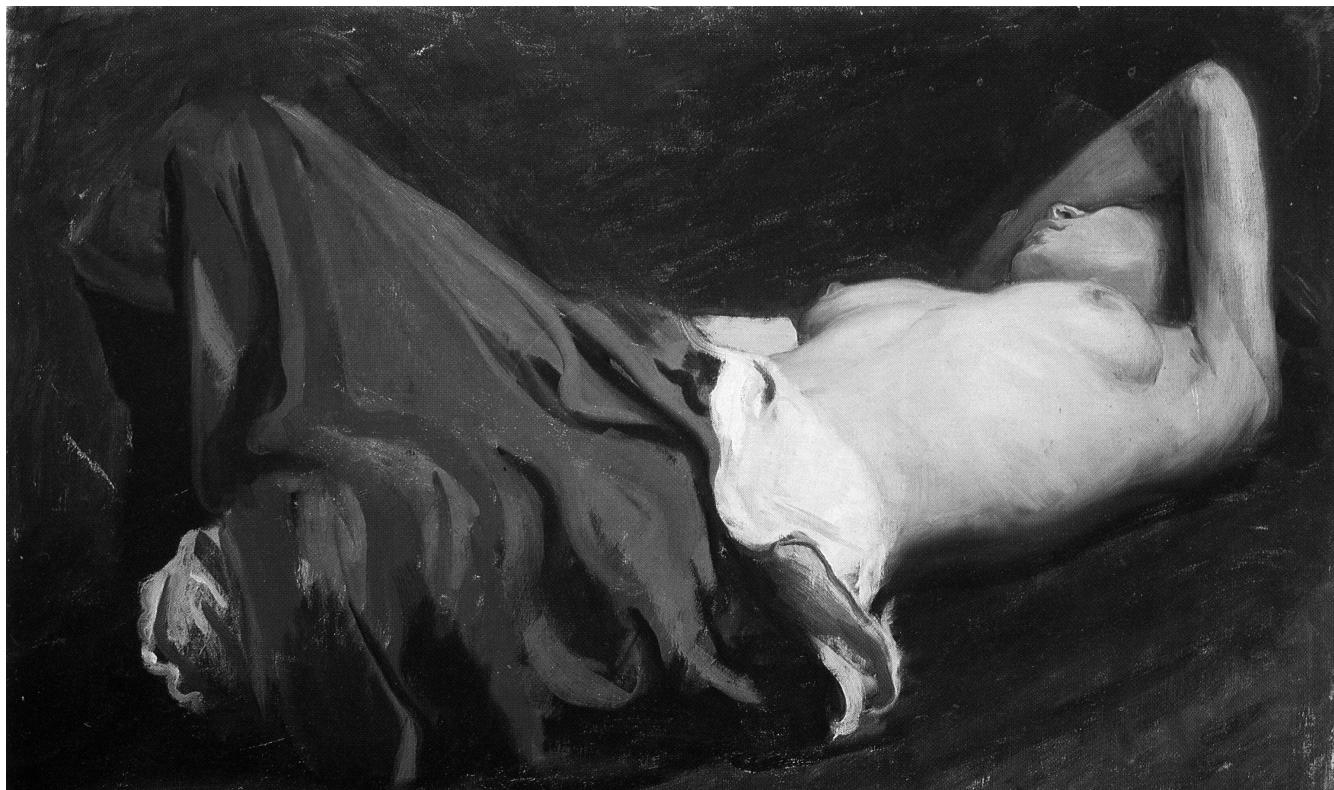
artysta odwołał się do popularności Dagny Juel w tamtejszym kręgu¹⁴⁰.

Ukształtowane pod wpływem wspomnianej już mody na Skandynawię wyobrażenia o smaku i sztuce, Przybyszewscy importowali też nad Wisłę, do Krakowa. W ich tamtejszym salonie zawisły prace Muncha i fotografie rzeźb Vigelanda, budząc to niesmak, to znów zachwyt lokalnych elit towarzyskich i cyganerii¹⁴¹. W *Życiu* ukazały się nie tylko artykuły na temat ich twórczości, lecz i reprodukcje ich dzieł. Jedną z nich, wyobrażająca omawiany już relief z tronującym szatanem z *Piekła* Vigelanda, który „z dumą prezentowano” w muzeum państwowym w Trondheim w Norwegii, stała się przyczyną konfiskaty całego nakładu jednego z numerów pisma, co przyspieszyło jego zamknięcie¹⁴². Za swój nonkonformizm w promowaniu dokonań Vigelanda (i Przybyszewskiego) płacili także wydawcy *Moderni Revue* w Pradze, gdzie dochodziło do podobnych incydentów.

W Krakowie Przybyszewski – *pontifex maximus nagiej duszy* – twórczością Skandynawów zdołał zainspirować także innych artystów – Stanisława Marcusa, Stanisława Wyspiańskiego i Xawerego Dunikowskiego. W dorobku tego ostatniego i jego najzdolniejszego ucznia – Wojciecha Weissy – rozpoznawalne są reminiscencje twórczości Muncha i Vigelanda, zarówno te formalne, jak i tematyczne. *Upadła dziewczyna* Weissy (1899) jest rodzajem trawestacji obrazu Muncha *Na drugi dzień* (1894). Istnieją jednak i dzieła o tytułach identycznych jak u norweskiego malarza – *Kochankowie w falach* (1896) czy *Wampir* (1900), stanowiące wariacje na temat jego prac z lat 1895–1902 i 1899. *Wiosna* Weissy (1898) nawiązuje do *Młodości* Muncha (1894), a *Kompozycja (Chuć)* (1899) do wzmiankowanego już drzeworytu *W męskim mózgu* (1897). Rozpoznawalne refleksy słynnej *Madonny* odnaleźć można w *Japonce* oraz *Studium aktu młodej dziewczyny* (1900). Wpływy ikonografii rodem z dzieł Vigelanda czytelne są natomiast w grafikach Weissy *Impromptu* (1900) czy *Entuzjizm* (1902–1903) oraz w jego *Kompozycji na tle pejzażu* (1902). Krakowski malarz nawiązał tu do motywów z *Piekła* (1897), w szczególności zaś do motywu „smutnego szatana”. W tytule swego obrazu *Melancholik. Requiem aeternam* dosłownie odniósł się do twórczości Przybyszewskiego, by podkreślić, jak wiele zawdzięcza zarówno norweskim kolegom, jak i „genialnemu Polakowi”¹⁴³.

Poza zaangażowaniem w popularyzację Muncha i Vigelanda działalność obojga Przybyszewskich obejmowała także starania o organizację wystaw Muncha w Berlinie¹⁴⁴, Pradze i Warszawie. Obejmującą 70 grafik wystawę warszawską otwarto z inspiracji i dzięki wysiłkowi Dagny w renomowanym salonie artystycznym Krywułta 12 grudnia 1903 roku¹⁴⁵.

Na długo przedtem, bo jeszcze w 1894 roku, Przybyszewski zabiegał o organizację podobnej ekspozycji w Pradze, zapewniając Muncha o tym, iż dzięki niej wywoła tam prawdziwą artystyczną rewolucję, a jego planowany obszerniejszy niż dotychczasowe esej na temat twórczości przyjaciela będzie najpiękniejszym z tego, co kiedykolwiek napisze¹⁴⁶. Praski sukces malarza był w istocie gruntownie przygotowany. Na od dawna oczekiwanej wystawie w 1905 roku pokazano 75 obrazów i 50 grafik, które



il. 12 Wojciech Weiss, *Upadła dziewczyna*, 1899, olej na płótnie, zb. prywatne, depozyt w Muzeum Narodowym w Poznaniu

wzbudziły frenetyczny zachwyty. Emil Filla wspominał: „Dzieła Muncha eksplodowały w naszych sercach jak granat ręczny. [...] Trwaliśmy w stanie bezustannej ekstazy [...]”¹⁴⁷

Przybyszewski jak prawdziwy imresario potrafił rozbudzić egzaltację wokół twórczości Muncha i Vigelanda. Czy pisząc o nich, wierny był ich własnym poglądom i estetyce, czy też posługiwał się ich twórczością instrumentalnie jako ilustracją własnych poglądów?¹⁴⁸ Vigeland podkreślał jego wpływ na krystalizację swej koncepcji artystycznej. Podobnie jak jego interpretator, krytycznie oceniał „monstrum w postaci czasopisma ‘Pan’”¹⁴⁹, wskazując na swą rezerwę wobec linii ideowej i estetycznej tego pisma: „Polski pisarz Przybyszewski był tam siłą sprawczą. Napisał o mnie książkę. Hrabia Kessler odkupił ode mnie moje brązy. Meier-Graefe był z nim jednomyślny. Liebermann wszechmocny. Zainicjowano publikację pisma ‘Pan’ etc. Ja jednak się wycofałem i od 1895 dystansowałem się coraz bardziej¹⁵⁰. Również Munch stwierdził, iż artykuł Przybyszewskiego z 1894 roku precyzyjnie wyznaczał przełom impresjonistyczno-ekspresjonistyczny w jego dorobku, stanowiąc rodzaj iskry zapalnej w jego malarskiej karierze¹⁵¹. Współcześni zaś mianowali wspólną aurę ich twórczości „narkozą á la Munch i Przybyszewski”¹⁵².



¹⁴⁷ Cyt. i tłum. za: R. Stang, *Edvard Munch, op. cit.*, s. 187.

¹⁴⁸ J. Marx, *Lebenspathos, op. cit.*, s. 131.

¹⁴⁹ S. Przybyszewski do Z. Miriamy-Przesmyckiej w Paryżu, Kongsvinger, maj 1895, tłum. [w:] S. Helsztyński, *Meteory, op. cit.*

¹⁵⁰ R. Stang, *Gustav Vigeland, op. cit.*, s. 298.

¹⁵¹ R. Taborski, *Niezane listy Stanisława Przybyszewskiego do Edvarda Muncha*, „*Twórczość*” 1962, nr 7, s. 87–99.

¹⁵² E. Goett do R. Dehmła, 29.10.1896, DAM, G. 95, cyt. [w:] F. W. Neumann, *Stanisław Przybyszewski und Richard Demel*, [w:] *Münchener Beiträge zur Slawenkunde*, red. E. Koschmieder, A. Schmaus, München 1953, s. 259–277, cyt. i tłum. za: *Über Stanisław Przybyszewski, op. cit.*, s. 190.



il. 13 Wojciech Weiss, *Demon (W kawiarni)*, 1904, olej na płótnie, Muzeum Narodowe w Krakowie



¹⁵³ S. Przybyszewski, *Requiem aeternam*. Wydanie dwujęzyczne/*Totenmesse*. Zweisprachige Ausgabe, tłum. J. Papiór, Inowrocław 1990.

¹⁵⁴ F. Servaes, *Zwei Apokalyptiker*. Ein Stückchen Zeitpsychologie, „Die Gegenwart. Wochenschrift für Literatur, Kunst und öffentliches Leben“ 1894, nr 45, s. 230, cyt. i tłum. za: *Über Stanislaw Przybyszewski*, op. cit., s. 33.

¹⁵⁵ V. Hartmut, *Meine Seele verblutet an der Sehnsucht nach dem verlorenen Paradies*. Stanislaw Przybyszewskis 'Pentateuch' (Zur Studienausgabe I), op. cit., s. 16.

¹⁵⁶ J. Marx, *Lebenspathos*, op. cit., s. 130.

„Na początku była чу́ć” – to słynne zdanie z *Requiem aeternam*, w nowym przekładzie brzmi bezbarwnie jako: „Na początku był rodzaj”, tracąc swą trącącą myszką, lecz elektryzującą siłę¹⁵³. Także przesunięcie znaczeniowe jest tu istotne. Jeszcze w 1894 roku Franz Servaes stwierdził: „Am Anfang war das Geschlecht”: tym zdaniem Przybyszewski rozpoczyna, i zdaje się tym samym bardziej zbliżyć się do prawdy niż ewangelista Jan i stary mistrz Goethe.”¹⁵⁴. Zastąpienie „słowa”, Logosu, przez „чу́ć”/„rodzaj” oznacza zwątpienie we wszechmoc języka i racjonalności, a także wiarę w prymat irracjonalnych, niewerbalnych źródeł egzystencji¹⁵⁵. Znamienny przy tym jest jednak zwłaszcza fakt, że późniejsi interpretatorzy Muncha dali się uwieść właśnie słowu Przybyszewskiego, jakby, przynajmniej niekiedy, odwracając wzrok od obrazów. Jego teksty krytyczne przyczyniły się nad wyraz efektywnie do popularyzacji dokonań norweskich artystów¹⁵⁶. Tak jak jego *Requiem aeternam*, (w niemieckiej wersji z mottem „Totenmesse zur Requiem-Polonaise. Chopins

Fis Moll-Polonaise Op. 44”¹⁵⁷, tak i *Fryz życia* Muncha czy *Piekło* Vigelanda są katalizatorami tragicznych, katartycznych przeżyć swej epoki. Wszystkie one to narracyjne pomniki miłości i śmierci. We wzajemnej relacji – tak ze względu na styl, jak i upowszechnione dzięki nim motywy – tworzą one przełamujący granice gatunków, synestezyjny *Gesamtkunstwerk*, jeden z najistotniejszych manifestów estetyczno-ideowych przełomu XIX i XX wieku. Obaj norwescy artyści potwierdzają istnienie wzajemnych inspiracji, łączących ich z polskim krytykiem, a jego interpretacje ich dzieł emanują wyjątkową empatią wobec ich dzieł.

Dzięki swym sądom, które legły u podstaw teorii ekspresjonizmu, Przybyszewski oddziaływał inspirująco na krytyków, miłośników sztuki, a może i samych artystów, wyprzedzając swój czas. I to na długo przedtem nim stał się – z perspektywy czasu ocenianym ambiwalentnie – „ojcem założycielem” rodzimej wersji tej formacji – tzw. ekspresjonizmu poznańskiego¹⁵⁸. Jego wkład teoretyczny i organizacyjny w upowszechnianie twórczości Muncha i Vigelanda uznać należy za programowy. Jego działalność na rzecz popularyzacji sztuki preawangardowej na terenie całej Europy i stworzenia jej teorii ciągle jeszcze czeka na gruntowne studium z zakresu nauk o sztuce.

dr Lidia Głuchowska

Absolwentka polonistyki i historii sztuki Uniwersytetu Warszawskiego, doktoryzowała się na Uniwersytecie Humboldtów w Berlinie (2004). Wykładowca historii sztuki i kultury, m.in. we Frankfurcie nad Odrą; kurator międzynarodowych wystaw; adiunkt w Instytucie Sztuk Pięknych w Zielonej Górze. Jej książki Stanisław Kubicki – *Kunst und Theorie* (2001, wyd. II 2003) oraz *Avantgarde und Liebe* (2007) wyróżniło Stowarzyszenie Historyków Sztuki. Specjalizuje się w badaniach nad korespondencjami słowa i obrazu oraz międzynarodową awangardą.



¹⁵⁷ Kolokol, *Ein deutscher Sataniker*, op. cit., s. 15.

¹⁵⁸ L. Głuchowska, *Avantgarde und Liebe*, op. cit., s. 36–38, 108, 114; **też**, *Awangarda: Berlin – Poznań* [w:] *My, berlińczycy! Wir Berliner!: historia polsko-niemieckiego sąsiedztwa*, red. R. Traba, Leipzig 2009, s. 159–196; **też**, *Poznań: Zdrój; Łódź: Ing-Idysz (Jung Idysz), Tel-Awiv* [w:] P. Brooker, A. Thacker, Ch. Weikop, S. Bru, *Modernist Magazines: A Critical and Cultural History. Vol. 3: Europe 1880–1940*, Oxford University Press 2010 [w druku].

Źródła ilustracji:

- il.: 1, 2, 7, 8, 9, 10, 12, 13 za: *Totenmesse. Munch-Weiss-Przybyszewski*, red. Ł. Kossowski, Warszawa 1995 (s. 120, 12, 144, 145, 113, 76, 119, 118);
- il.: 3 za: T. Wittlin, *Eine Klage für Dagny Juel-Przybyszewska*, Paderborn 1995 (s. 127);
- il.: 4, 5, 9, 11 za: *Edward Munch: The Modern Life of the Soul*, The Museum of Modern Art, New York, 2006 (s. 149, 126, 145, 89);
- il.: 6 za: *Edward Munch, Vampir. Lesarten zu Edvard Munchs Vampir, einem Schlüsselbild der beginnenden Moderne*, Kunsthalle Würth, Swiridoff Verlag, Künzelsau 2003 (s. 36).

Summary

LIDIA GŁUCHOWSKA / *Requiem aeternam, Frieze of Life and Hell.* Przybyszewski, Munch, Vigeland and Pre-Expressionist theory of art

Celebrated in Berlin for his ambiguous fame of 'a genius Pole' and 'a King of Bohemia', a Polish-German writer Stanisław Przybyszewski was the first to promote consistently the work of Edvard Munch and his native sculptor Gustav Vigeland. His essays *Das Werk des Edvard Munch* (1894) and *Auf den Wegen der Seele/On the Roads of the Soul* (1897/ 1900) indicated the starting point for their artistic successes, becoming at the same time the first theory of Expressionism. Also in the initial sentence of a rhapsody *Totenmesse/Requiem Aeternam* (1893/1904) – 'In the beginning was the lust' – by replacing 'word', Logos with 'lust'/'kind' Przybyszewski indicated despondency in the overall power of language and rationality together with belief in the prime of irrational sources of existence and creation.

The literary and biographical legend pushed him into a cabinet of curiosities, muffling the objective judgment of his achievements. Sometimes the critics treated his interpretations of works by Norwegian authors as an anticipation of their creative development, or even as compensation of some shortages in their works. Some others claimed that he allowed himself an over-interpretation by popularising views which were more relevant to his own ideology – a mythology of sex struggle, theory of a naked soul or satanism – than to the artists' visions. The very artists, however, confirmed rightness of the writer's interpretational intuition.

Przybyszewski played also the role of a strategic impresario of both of the Norwegians, soliciting to sell their works in Berlin and to organise Munch's exhibitions in Warsaw (1903) and Prague (1905). He promoted their achievements as well as fashion for Scandinavia as a correspondent-advisor of 'Moderní Revue' – a journal edited in Prague, and later as an editor-in-chief of 'Życie' journal issued in Cracow. Przybyszewski's essays on Munch and Vigeland's works, translated into many languages, enabled their successes in all Central and Eastern Europe.

Przybyszewski's *Requiem aeternam/ Totenmesse*, just like Munch's *Frieze of Life* or Vigeland's *Hell* are catalysts of tragic, catharsis-like experiences of the epoch. The common feature of all these works is their narrative, Proto Expressionist and Proto Avant-Garde character. Regarding their style and the motifs which they made common, the artists create a synesthetic *Gesamtkunstwerk*, which breaks borders between genres, one of the most important aesthetic-ideological manifestoes of the turn of the 19th century.

Przybyszewski's playwriting and literary oeuvre, both in Polish and German, has been praised in the recent years. However, the reconstruction of his achievements in the field of art theory and critics, as well as his role of a mediator in the cultural dialogue from Scandinavia to the Balkans, still deserve thorough international and interdisciplinary research.