

Rozalia Słodczyk

Przybyszewski i Munch

Napięcie między kobiecością a męskością w twórczości artystów-rewelatorów nagiej duszy

*Upojeń godzina – godzina cudu,
kiedy dwie dusze w jedną się zleją, dwa ciała w jedno się spleją.*
Stanisław Przybyszewski, *Androgyne*

“Sztuka jest odtworzeniem tego, co jest wiecznym, niezależnym od wszelkich zmian lub przypadkowości, niezawisłym ani od czasu, ani od przestrzeni [...] odtworzeniem istotności, tj. duszy [...] odtworzeniem życia duszy we wszystkich jej przejawach, niezależnie od tego czy są dobre lub złe, brzydkie lub piękne”¹, stwierdza Stanisław Przybyszewski w manifeście *Confiteor*. Sztuka zajmuje się tym, co pierwotne, czyste, mocne, najbliższe prawdzie, nieskalane sztucznymi zasadami. Odtwarza duszę, odtwarza to, co najważniejsze w człowieku, ukryte w jego wnętrzu, często nawet przed nim samym, ale co ma zasadnicze znaczenie w życiu, działaniu, myśleniu. Sztuka odsłania prawdziwą duszę, bez modyfikacji czy upiększeń, dlatego czasem może zasmucać, przerażać, budzić wstręt, odrazę. Przekracza fizyczne, zewnętrzne, “jest metafizyczną, tworzy nowe syntezы, dociera do jądra wszechrzeczy, wnika we wszystkie tajnie i głębie”². Tak specyficznie pojmowana dusza jest kluczowym pojęciem w filozofii sztuki Przybyszewskiego.

Świadomość i świadome Ja są tylko częścią absolutnej świadomości, duszy oraz tajemnicy, jaką jest “olbrzymia transcendentalna świadomość wszystkich stanów, jakie dusza dotychczas przeżyła,

świadomość wszystkich światów, w których łonie całe wieki śniła, świadomość wszechżycia, wszechpotęg i tajemnic przyrody”³. Najczęściej ludzie ślizgają się po powierzchni duszy – mistycznego *maris tenebrarum*. Dla dawnych twórców człowiek był skończonym, świadomym Ja, odtwarzali oni to, co zewnętrzne, przedmiotowe; nowi twórcy rozumieją, że człowiek jest zaledwie częścią nieskończonej świadomości, a to, co zewnętrzne, jest przypadkowe i nieistotne, dlatego odtwarzają stany duszy: “oddawanie i odtwarzanie uczuć, myśli, wrażeń, snów, wizji, bezpośrednio jak się w duszy przejawiają [...] we wszystkich ich gwałtownych przeskokach i skojarzeniach”⁴. Przybyszewski często przeciwstawiał dawne, powierzchowne, fizyczne, rozumowe – nowemu, głębokiemu, metafizycznemu, związanemu z podświadomością – i tylko to drugie uważał za prawdziwe, ważne. Sformułował koncepcję estetyczną, według której dzieje ludzkości dzielą się na okresy panowania impresjonizmu (naśladowanie świata zewnętrznego, sztuka obiektywna) i ekspresjonizmu (twórczość wypływająca z duszy artysty, wyrażająca stany duszy, pokazująca prawdziwą rzeczywistość)⁵. W konsekwencji prawdziwymi twórcami, artystami byłiby tylko ludzie próbujący odtwarzać

¹ S. Przybyszewski, *Confiteor* [w:] *Programy i dyskusje literackie okresu Młodej Polski*, oprac. M. Podraza-Kwiatkowska, Wrocław 2000, s. 219.

² Ibidem, s. 223.

³ S. Przybyszewski, *O “nową” sztukę* [w:] *Programy i dyskusje ...*, op. cit., s. 369.

⁴ Ibidem, s. 377.

⁵ Por.: E. Boniecki, *Struktura “nagiej duszy”. Studium o S. Przybyszewskim*, Warszawa 1993, s. 68-69.

wnętrze człowieka, duszę; jest to trudne, wymaga talentu i poświęcenia. “drogą mózgu” i “drogą duszy”⁷. Inaczej postrzegają oni kobiety, inaczej pojmują miłość. Artyści tłumy ograniczają się do pewnych schematów: kobieta jest u nich albo szlachetna, czysta, dumna, albo “bawidełko i kokota”, zaś miłość to cikliwa romantyczność lub nudna erotyka. U artystów-wybrańców kobiety mają wiele różnych twarzy, zawsze są jednak silne, intrygujące, pociągające, tajemnicze. Dla tych twórców “miłość to bolesna, pełna trwogi świadomość nieznannej, strasznej siły, która dwie dusze rzuca na siebie i pragnie je zlać w jedno, to intensywne cierpienie, w którym dusza się łamie, bo czynu [...] absolutnego androgynizmu dokonać nie może; [...] to niesłychana świadomość strasznej jakiegś głębi, przecucie jakiegoś otchłannego dna w duszy, na którym życie tysięcy generacji się przelewa, tysiące wieków ich mąk i udręczeń, ich szłał rozrodzcy i żądza bytu”⁸. Przybyszewski wskazuje m.in. na ówczesnego norweskiego artystę Edwarda Muncha jako na jednego z niewielu, którzy w swej twórczości kroczą drogą duszy. Był zachwycony jego twórczością, odnalazł w niej wizualizację swoich uczuć i myśli, którym dawał wyraz w utworach literackich.

W pracy chciałabym zająć się kilkoma zagadnieniami nierozzerwalnie związanymi z osobą i z twórczością Przybyszewskiego, a wpływającymi z przytoczonych fragmentów tekstów teoretycznych, w których, jak można zauważyć, kluczowe znaczenie mają: pojęcie duszy, zagadnienie androgynizmu, rola chuci i osoba Muncha. Wszystkie te kwestie – intrygujące, złożone, nowe (przynajmniej na gruncie polskim) – wywoływały żywe reakcje nie tylko współczesnych pisarzy.

Naga dusza

Termin “naga dusza” właściwie nie występuje w tej formie ani w tekstach pisanych po niemiecku, ani we wczesnych polskich utworach Przybyszewskiego. Pojawiały się określenia: “nagie stany duszy”, “naga indywidualność”, “nagi bezpośredni wykrzyk duszy” “nagie nieznanne życie duszy” etc. Wyrażenie *Nacte Seele* rozpowszechnił Franz Servaes w artykule o młodym Berlinie w wiedeńskim “Die Zeit”, co w krakowskim “Życiu” zostało zmienione na “nagą duszę”, którą Przybyszewski zaakceptował⁹. Zbliżona jest ona do występującej u gnostyków duszy, która porzuca ciało, będące odzieniem i więzieniem zarazem, chce wrócić do boskich początków

⁶ S. Przybyszewski, *Na drogach duszy* [w:] *Moderniści o sztuce*, oprac. E. Grabska, Warszawa 1971, s. 400.

⁷ Tadeusz Dąbrowski kwestionuje podstawność przeciwstawienia pracy uczonego (niby zmuszona, w której prawdy zdobywa się powoli, systematycznie, analityczną pracą, za pomocą doświadczenia zmysłowego) i artysty (rzekomo szybka, w której odkrywa się coś błyskawicznie, syntetyzuje, ogarnia całość istnienia i ujawnia istotę rzeczy). Dąbrowski przypomina, że moment wyłaniania się pomysłu, koncepcji i tajemniczość jego zachodzenia nie jest cechą tylko twórczości artystycznej; powstawanie aktów psychicznych, kojarzenie wyobrażeń, myśli jest od nas niezależne, zaskakuje, ale same akty psychiczne są świadome; zarówno praca artysty, jak i naukowca jest czynnością świadomą, zajmującą się opracowywaniem przeżyć zastanych w świadomości, tyle tylko, że naukę interesuje to, co powszechne, a sztukę to, co indywidualne; autor mówi o romantycznej mitologii odkrywania przez sztukę Absolutu, natchnienia jako źródła twórczości; por.: T. Dąbrowski, *Przybyszewskiego filozofia sztuki* [w:] “Archiwum Literackie”, t. XXVIII, Warszawa 1995, s. 24-28; wydaje się jednak, że Przybyszewskiemu nie chodziło o różnicę w metodzie pracy, ale w możliwościach poznawczych: systematyzujący, posługujący się logiką rozum staje bezradny wobec pewnych kwestii metafizycznych, nie potrafi ich ogarnąć, pojąć, nie przystają one do kategorii, którymi się posługuje; z duszą można wiązać to, co związane z wiarą, intuicją: “Niepojęte dla mózgu dokonywa się w duszy, która obnaża wszystko z przypadkowości formy, w jakiej się ono mózgowi przedstawia”, cyt. za: S. Przybyszewski, *Na drogach duszy* [w:] *Moderniści o sztuce*, op. cit., s. 400.

⁸ Ibidem, s. 401.

⁹ Por.: “Naga dusza” i “epoka mundurów” [w:] M. Podraza-Kwiatkowska, *Somnambulicy – dekadenci – herosi*, Kraków 1985, s. 297-299.

(podobnie u Pitagorasa i Platona). Jednak nie chodzi pisarzowi o takie rozumienie nagości duszy, które zamyka się w odrzuceniu ubrania, złudnego i pozornego świata materialnego (zwanego w indyjskiej filozofii Mają) oraz zbliżeniu do tego, co idealne. Naga dusza odsłania pewne skryte w głębi tajemnice, "groźny świat podziemi", "obcy kraj podświadomości", a zatem najważniejsze jest "obnażenie tego [wewnętrznego, podświadomego] świata w całej skandalizującej nagości", pozbawienie go przypadkowej formy, jaką narzuca rozum¹⁰. Dusza bez odzienia, którym są prawa, konwencje, stereotypy, schematy może okazać się skandalizująca, gdyż "jest bólem namiętności i szałem rozmachów, bo przeżywa ekstazy wrzących chuci i potworną trwogę wszechgłębi, i bezgraniczny ból istnienia"¹¹. Obszar nagiej duszy to pierwotny stan natury, bez norm i praw, prawdziwy "artysta odtwarza życie duszy we wszystkich jej przejawach, nic go nie obchodzi ani prawa społeczne, ani etyczne", zrywa z konwenansem, sztucznie narzuconymi zasadami, które krępują ekspresję twórczą¹². Takim artystą-rewelatorem nagiej duszy był Przybyszewski i był też Munch. Pojawiające się w ich dziełach zagadnienia i stany uczuciowe są "odsłonami" duszy, często przekazywanymi przez artystę w formie symbolicznej, która została skryształizowana nie za pomocą rozumu, ale dzięki uczuciu; do odbioru tego typu tekstów także potrzebne jest uczucie (właśnie ze względu na rolę symboli oraz język, który może być niezrozumiały, nieuchwytny¹³).

Androgyne

Przybyszewski uznał metafizykę płci za centralny temat swojej twórczości, co wynikało z przekonania, że życie płci jest zasadniczą płaszczyzną ujawniania się stanów nagiej duszy, odsłania bowiem mroczne tajemnice wnętrza. Dla modernistów miłość i śmierć były zasadniczymi tematami; miłość najczęściej przedstawiano jako udrękę, która nęka duszę i ciało, nie zaspokaja, przynosi ból i cierpienie. Z doświadczeniem erotycznym wiązało się napięcie powstające między normami moralnymi, wzorami kultury, opinią społeczną a pragnieniami, instynktami i popędami (widoczny staje się tu konflikt między kulturą a naturą, szczególnie frapujący literatów i filozofów przełomu wieków). "Duchowa strona erotycznego życia odsłaniała ponadjednostkową, transcendentalną siłę determinującą narodziny uczucia, cierpienie spowodowane niemożnością osiągnięcia pełni psychicznej przez dwoje kochanków a także bolesną świadomość przynależenia do *continuum* natury, w którym płciowa namiętność i szal płodzenia wpisywały człowieka do kręgu uniwersalnych praw biologii i odbierały mu rysy indywidualne"¹⁴. Zatem obok pragnień związanych z androgynicznością (wysublimowanych, należących do sfery Freudowskiego *super ego*) pojawia się chuć, popęd seksualny (przynależny do *id*).

Skomplikowane są relacje między mężczyzną a kobietą, oparte niejednokrotnie na wzajemnej nieufności a nawet nienawiści; wiąże się to z tzw. walką płci¹⁵.

¹⁰ Ibidem, s. 301-302.

¹¹ S. Przybyszewski, *Na drogach duszy*, Kraków 1902, s. 74.

¹² S. Przybyszewski, *Confiteor* [w:] *Programy i dyskusje...*, op. cit., s. 219; symbolika stroju i nagości była bardzo popularna w końcu XIX w.; nagość ma oznaczać pierwotną, nieskażoną cywilizacją szczerłość i prawdę, wskazuje też na zdrowie i siłę; ubranie znaczy podporządkowanie człowieka normom społecznym i etycznym, ale jego odrzucenie też może doprowadzić do niepożądanych skutków: odrzucenie pewnych wartości, zupełna swoboda mogą przyczynić się do odrodzenia zwierzęcych instynktów; warto dodać, że do popularności motywu nagiej, wyzwolonej duszy przyczynił się niewątpliwie Nietzsche (mógł zainspirować Przybyszewskiego), który w *Tako rzecze Zaratustra* pisze o wyzwaniu duszy z tego, co stare, dawne, o uwalnianiu z podporządkowania prawom moralnym i społecznym; por.: "Naga dusza" i "epoka mundurów" [w:] M. Podraza-Kwiatkowska, *Somnambulicy – dekadenci – herosi*, op. cit., s. 308-313.

¹³ Por.: rozważania na ten temat w: E. Boniecki, *Struktura "nagiej duszy"*, op. cit., s. 66 i n.

¹⁴ D. Dziurzyński, *Strategie mizoginistyczne S. Przybyszewskiego na podstawie "Synagogi Szatana"* [w:] *Wiek kobiet w literaturze*, red. J. Zacharska, M. Kochanowski, Białystok 2002, s. 191.

Dlatego mężczyźni mówili o demonicznej naturze kobiecej, o jej destrukcyjnym wpływie na otoczenie, o jej związku z siłami zła, Szatanem; kobieta nazywana była modliszką, wampirem, Chimera, Salome, Lilith, Astarte¹⁶. Przekonania te znalazły wyraz zarówno w literaturze, jak i sztuce: np. w słynnych grafikach Felicjona Ropsa, *Synagodze Szatana* Przybyszewskiego (w której czarownica jest nie tylko realną postacią, lecz także pewnym typem kobiety), *Salome* Oskara Wilde'a ilustrowanej grafikami Aubreya Beardsleya, obrazie *Salome* Gustawa Moreau, *Wampirze* – powieści Reymonta i obrazie Muncha, modlitwie do Astarte w *Requiem aeternam* i *Androgyne*¹⁷. Jedną z przyczyn przerażającego wizerunku kobiety był zapewne mizoginizm, silny w końcu XIX w. Wpływ na to zjawisko miały zwłaszcza poglądy Schopenhauera, Nietzschego, Otto Weiningera, silnie oddziałujące na literaturę a wyrażające niechęć względem kobiet; powstawały

dzieła poświęcone zagadnieniom płci, zbrodni seksualnych; znaczenie miały uwarunkowania socjologiczne – zawód artysty nie gwarantował stałych dochodów, więc kobieta i rodzina pojmowane były jako dodatkowe przeszkody uniemożliwiające swobodne życie i poświęcenie twórczości, zmuszające do stałej pracy, narzucające obowiązki; wreszcie, gwałtownie rozwijał się wówczas ruch emancypacyjny kobiet, „został zachwiany dotychczasowy model rodzinno-obyczajowy oparty na hegemonii mężczyzny”¹⁸, kobiety zaczęły domagać się możliwości studiowania, pracy, praw wyborczych, stały się konkurentkami mężczyzn, wydawały się zagrażającą, aktywną i dynamiczną siłą. Zresztą taka wizja kobiety w literaturze końca XIX w. stanowiła część symbolu – apokaliptycznej wizji świata, która oddawała niepokój, niepewność, poczucie zagrożenia dotychczasowych wartości, objawiających się w tajemniczym momencie przełomu wieków¹⁹.

¹⁵ Równie ważny jest dramat płci, pęknięcie, które różnica płci wprowadza i związane z nim cierpienie; płeć rozumiano jako stygmat, piętno, mimo iż jest cechą rozpoznawczą człowieczeństwa; por.: G. Borkowska, *Płeć jako skaza* [w:] *Młoda Polska. Materiały do ćwiczeń*, Warszawa 2002, 422-423.

¹⁶ Por. informacje na temat młodopolskiej symboliki roślinnej i zoomorficznej oraz na temat roli egzotyizmu w utworach poruszających zagadnienie miłości i erotyki w: W. Gutowski, *Mit – Eros – Sacrum. Sytuacje młodopolskie*, Bydgoszcz 1999, s. 29-49, 53-69; por. także: G. Bąbiak, *Chimeryczny portret kobiety* [w:] *Wiek kobiet w literaturze*, op. cit., s. 175-187.

Chimera to w mitologii greckiej potwór z Likii, przedstawiany jako trzygłowy zwierz lub za Homerem jako „lew z przodu, wąż z tyłu, a koza w środku”, niszczyła kraj ogniem buchającym jej z pyska, zabił ją Belloforont; por.: W. Kopaliński, *Słownik mitów i tradycji kultury*, Warszawa 2000, s. 149-150.

Salome była księżniczką, córką Herodriady; ojczym Herod Antypas zachwycony jej tańcem obiecał spełnić każde jej życzenie; za namową matki zażądała głowy Jana Chrzciciela (*Ewangelia wg św. Mateusza*: 14, 1-12 i *św. Marka*: 6, 17-29; bohaterka nie jest wymieniona z imienia); postać szczególnie popularna w XIX w., gdyż „krwawa erotyka, mroczna, a przemożna zmysłowość tej postaci otoczonej tajemniczością Wschodu pobudziła wyobraźnię twórców [...] tym łatwiej, że powściągliwość tekstów Ewangelii zostawia szerokie pole hipotezom psychologicznym”, ibidem, s. 1028.

Lilith w tradycji talmudycznej i folklorze żydowskim to demon nawiedzający w czasie burzy odludne miejsca, szczególnie niebezpieczny dla dzieci i kobiet w ciąży; wg legend hebrajskich była pierwszą żoną Adama, samowolną i złośliwą, więc Adam odsunął ją od siebie; błąka się w przestrzeni; wg legend arabskich poślubiła diabła i stała się matką złych duchów; por.: ibidem, s. 599.

Astarte (Asztarte) to w wierzeniach fenickich odpowiednik babilońsko-asyryjskiej Ishtar, bogini miłości, płodności natury i wojny; uważano ją za córkę Sina (księżycy) i siostrę Szamasz (słońca) lub za córkę, ewentualnie żonę, boga niebios Anu; jednym z obrzędów jej kultu była prostytutka sakralna; por. ibidem, s. 411.

¹⁷ Warto dla równowagi sięgnąć po informacje na temat roli kobiet w życiu twórców, na temat aktywności intelektualnej, artystycznej i towarzyskiej feminy w okresie przełomu wieków, na temat pozycji kobiety w sztuce i jej innych niż demoniczne wizerunków: *Kobiety w literaturze i kulturze przełomu wieków* [w:] E. Hurnikowa, *W kręgu wiedeńskiej moderny*, Częstochowa, 2000, s. 148-177.

¹⁸ *Salome i Androgyne* [w:] M. Podraza-Kwiatkowska, *Młodopolskie harmonie i dysonanse*, Warszawa 1969, s. 229.

¹⁹ Por.: ibidem, s. 232 i n.

Zwłaszcza ruch kobiet, zdaniem Marii Podrazy-Kwiatkowskiej, spowodował, że zajmowano się dokładniej kwestią małżeństwa i rodziny, odmitologizowano demoniczność kobiety, a zamiast "walki płci" pojawiła się myśl o pojednaniu, o mężczyźnie i kobiecie współistniejących ze sobą, o uzyskaniu *coincidentia oppositorum*. Rozwiązanie znaleziono w koncepcji androgyne (gr. *aner* – mężczyzna, *gyne* – kobieta) – symbolu integracji pierwiastka męskiego i żeńskiego, doskonałego, nowego człowieka. Mit o androgyne znajdujemy w *Uczcie* Platona, gdzie mowa o dwóch poszukujących się połowach. Wielu twórców przekonanych było (np. Jakub Boehme, Przybyszewski), że w prapoczątkach istniała idealna integracja, synteza, nieodróżnicowanie, że można i należy do nich wrócić. Chodziło o zgodne współistnienie dwóch przeciwnych elementów, różnych płci, o zaistnienie "dwójjedni", *homme-femme*, zatem o coś opozycyjnego w stosunku do mitu demonicznej kobiety, mitu odwiecznej walki między kobietą a mężczyzną i pragnienia zniszczenia przeciwnika.

Przybyszewski był jednym z modernistów szukających miłości-absolutu i zaprezentował dwa najważniejsze dla ówczesnej epoki mity miłości: mit chuci i mit androgyne. We fragmencie *Moich współczesnych* poświęconym Strindbergowi Przybyszewski pisze, że skandynawski twórca miał w sobie najsroźszego i potwornego wroga – kobietę – z którym musiał walczyć, ponieważ był to pierwiastek z założenia obcy: "nabiera cała twórczość Strindberga jakiejś tajemniczej grozy, jakiegoś piekielnego zmagania się dwóch pierwiastków w duszy każdego człowieka: męskiego i żeńskiego"²⁰. Każdy mężczyzna ma w sobie domieszkę kobiecości, a kobieta – męskości, "każdy człowiek jest dwupłciowo złożony"²¹. Zamęt powstaje wówczas, gdy w mężczyźnie przeważa pierwiastek żeński albo w kobiecie męski, wówczas można mówić o tzw. homoseksualizmie, przy czym

niekoniecznie musi się on objawiać zawsze i tylko w sferze fizycznej, częściej zostaje wyrażony w życiu psychicznym. Wytrącenie z równowagi nastąpiło, zdaniem Przybyszewskiego, u Strindberga. Tkwi w tym "jedna z najgłębszych koncepcji myśli ludzkiej" – androgynizm: "człowiek był przed oskorupieniem się tu na ziemi androgyną – kobietą i mężczyzną zarazem; [...] najstraszliwszą może męczarnią, jaką Bóg człowieka po jego "upadku" ukarał [...] było rozszczepienie płci, spolaryzowanie jej na męski i żeński biegun"²².

Nad morzem jest jakby studium historii związku między kobiecością a męskością. *Expressis verbis* zostaje tu wyrażone przekonanie o przeddziejowej, mitycznej jedności kobiety, mężczyzny i przyrody: "niespożyte piękno jesiennej nocy nad morzem: to Twoja piękność prapoczątku, co czas i przestrzeń i Ciebie i mnie ze siebie wyłonił, piękność przedstworzeniem, gdyśmy oboje w rozkosznym spowiciu spoczywali"²³. Także w *Androgyne*



²⁰ S. Przybyszewski, *Moi współczesni*, Warszawa 1959, s. 165.

²¹ Ibidem.

²² Ibidem, s. 167.

²³ S. Przybyszewski, *Nad morzem*, Gdańsk 1978, s.14-15.

czytamy: “On i Ona mieli powrócić do wspólnego łona, by zlać się w to jedno ognisko, w to jedno święte słońce. Tam się dokona cud [...] będzie jednym i niepodzielnym”²⁴. Ponieważ to zostało utracone, mężczyzna tęskni za tą kobietą, która jest jego zgubioną częścią, wypatruje jej, nie może się uspokoić, niecierpliwie czeka. Kiedy ona przychodzi, od razu się rozpoznają. Charakterystyczna jest wymiana spojrzeń: głębokie, pełne uwielbienia, ponadto odczuwane niemal fizycznie; jej oczy to gwiazdy, ich światło wsącza się w jego krew, krąży w jego żyłach, ona jest słońcem w nim rozlanym. Tak było od początku, a nie tylko od momentu ich spotkania na ziemi; wcześniej tworzyli jedność, więc nie tylko mają w sobie zachowaną wzajemną pamięć, lecz także łączy ich fizyczna wspólnota. Dlatego nawet wówczas, gdy następuje rozstanie, nie powinni tęsknić, cały czas są razem, duchowo i cieleśnie²⁵. Pojawiające się światło i krew są symbolami syntezy pierwiastka duchowego i zmysłowego, które kiedyś, podobnie jak męskość i żeńskość, były ze sobą złączone.

Przeszłość ma szczególne znaczenie dla bohaterów poematów Przybyszewskiego: “kocham Cię jako wspomnienie czegoś, com dawno zapomniał, com kiedyś przeżył, gdym razem z Tobą w pra-łonie pił wieczność”²⁶. Najważniejsza okazuje się niegdysiejsza jedność, która jest gwarantem rozpoznania i ponownego porozumienia, zaś odnalezienie siebie niesie ukojenie, a zarazem gotowość do największych poświęceń, do wyrzeczenia się tego, co

najcenniejsze na ziemi. W *Nad morzem* on wyrzeka się słońca – swej ojczyzny, ponieważ ona pochodzi z krainy księżycy²⁷ i żąda, aby odciął się od światła, przeklął je, a tym samym zrezygnował ze swego witalizmu, aktywności (bo bujna przyroda i słońce męskiego świata to właśnie oznaczają). Nie zyskują jednak niczego ponad chwilowe szczęście, on wyrzekł się swego naturalnego żywiołu, ale tęskni za światłem, jego kraina umiera od zemsty słońca – suszy, lud żąda śmierci kobiety, która stała się przyczyną nieszczęścia: mężczyzna “pozostaje rozdarty między aktywną rolą władcy a pasywną rolą uprzedmiotowionego kochanka”²⁸. Ona wychodzi na zewnątrz i żar słoneczny ją zabija, ofiara została spełniona, przyroda odżywa, ale tak naprawdę ład nie zostaje przywrócony, gdyż mężczyzna tęskni za kobietą i pastwi się z rozpaczą nad poddanymi.

Jednoznacznie pokazał Przybyszewski, że nie ma miejsca na ziemi, w istniejącym czasie i przestrzeni, na spełnienie androgyniczności, “zjednoczeniu przeszkadza ów sadomasochistyczny rytm emocji – niszczyć i jestem niszczony [...] niestabilna więź między kochankami”, przechodzenie od roli władcy do roli niewolnika – “jak ją kochał, tę swoją niewolnicę, on biedny niewolnik”²⁹, od tego, kto żąda, do tego, kto się poświęca, także od tego, co jasne, świadome, do obszaru cienia, nieświadomości, tajemnicy. Mężczyzna nie jest w stanie żyć w krainie kobiety, a ona w jego, musieliby oscylować gdzieś na granicy dostępnych im światów, czy właściwie poza nimi – w mitycznym czasie i przestrzeni,

²⁴ S. Przybyszewski, *Androgyne*, Kraków 1905, s. 80.

²⁵ “A przecież miał ją w sobie, niósł słońce, wszechświat, niósł ją w swej piersi – i czemuż tęsknił?”; a dalej: “Nie będę Cię szukał, bo mam Cię w sobie, krążysz w moich żyłach, jesteś tchnieniem mej duszy, jesteś prądem mych pragnień, jesteś czarem moich snów, jesteś Mną”; ibidem, s. 24, 55; por. też: W. Gutowski, *Nagie dusze i maski*, Kraków 1992, s. 253 i n.

²⁶ S. Przybyszewski, *Androgyne*, op. cit., s. 22.

²⁷ Robi to również dlatego, że kobieta jest dla niego tajemnicą, wyzwaniem; on nie zna krainy nieświadomego, pozbawionej “ jawności czynów” i “słonecznej ostoi”; ona jest uosobieniem tego świata, m.in. dlatego, że jest częścią jego prawdziwego, pierwotnego wnętrza, nagiej duszy, a nie tylko utraconym pierwiastkiem żeńskim, zgubioną połową; por.: W. Gutowski, *Nagie dusze i maski*, op. cit., s. 248 i n.

²⁸ Ibidem, s. 250.

²⁹ Ibidem s. 249; S. Przybyszewski, *Androgyne*, op. cit., s. 33; występuje tu dialog między miłością-partnerki, z drugiej chęć oddania i podporządkowania się jej, stąd naprzemienne postawy króla i niewolnika.

zatem wrócić do stanu pierwotnego. Łączy ich siła metafizyczna, której sami nie rozumieją, nitka zawiązana w świecie prądziejowym, gwarantująca szczęście tylko w nim, “doświadczenie androgyne jest równie nieodzowne co niedostępne”³⁰. Pozostaje szukanie “po wszystkich morzach”, po całej ziemi, a właściwie uświadomienie sobie, że nie trzeba szukać: “od pra-początku byłem synem morza, a Ty ukochana – niedościgłym snem, który noc księżycowa, pijana szalem i rozkoszą, śpiewa na lśniących roztoczach wód”³¹. Nie ma jej, a zarazem jest zawsze obecna tuż obok; jest marzeniem, snem, a jednocześnie tym wszystkim, co go otacza w przyrodzie.

Ważny jest u Przybyszewskiego również moment uświadomienia sobie przez Ja, że Ty jest realizacją marzeń i wyrazem pragnień Ja, odbiciem tej części Ja, która należy do jego najskrytszych, najpiękniejszych i najbardziej dziewiczych rejonów, bo rejonów pierwotnych, prądziejowych; mężczyzna w kobiecie kocha siebie, swoje ukryte Ja, które się nagle w Miłości przejawia: “kobieta, którą kocham, to jest to utajnione, mnie samemu nie znane Ja: tajemnicze *arriere fond* całego mojego Bytu”³²; “jesteś ziemią, moją pieśnią, jesteś wszystkim, co we mnie piękne i czyste i głębokie...”³³. Wydaje się, że taka postawa będzie narcyzmem dopóki, dopóty Ja nie uświadomi sobie, że Ja, które widzi w Ty, to nie Ja, ale My, że naprawdę można mówić tylko o My (prądziejowe zjednoczenie stopiło Ja i Ty w My; umożliwiło, podobnie jak czyni to miłość, przekroczenie rozróżnienia na Ja i Ty).

Pięknym symbolem androgyniczności u Przybyszewskiego jest morze,

w nim łączą się wszystkie skomplikowane relacje między kobietą, mężczyzną i naturą; morze jest macierzą, mikrokosmosem przeddziejowego świata, także znakiem świata wewnętrznego. On uświadamia sobie, że w nim i z nim cały czas jest morze – “dziecko, siostra i oblubienica moja”³⁴, zatem wiążą go z wodą najgłębsze i najintymniejsze związki. Morze wchłania w siebie przeszłość, przyszłość i teraźniejszość, męskość i kobiecość, ducha i materię, jest zarazem matką, dzieckiem, kochanką mężczyzny i nim samym, jego duszą, idealną jednością przeciwieństw. Kiedy zapomina o morzu i kocha tylko oblubienicę, morze szaleje i uspokaja się dopiero wtedy, gdy ona rzuca się w otchłanie wody, “bo znowu wróciło mu [morzu] serce; bo jej serce było jego [morza] sercem”³⁵. Zostaje tylko morze i miłość “co z ciemnych głębin jego tajemnic w płomiennych snach wykwita”.

W drugiej części *Androgyne* pojawia się miasto-labirynt, symbol życia wewnętrznego, utajnionego. Jest ono martwe, co może oznaczać duchowe wyczerpanie czy wypalenie, samotność. W wyobraźni narratora w wyniku działania żywiołu morskiego miasto zmartwychwstaje, ożywa, oplata je metalowa winna latorośl – “niebiologiczna witalność [...] natura stworzona na nowo, sztuczna, ale nie martwa”³⁶. Miasto, które jest rezultatem kreatywnej wyobraźni, łączy sztuczność i naturalność, martwość z witalnością, porządek i żywioł nowej przyrody, syntezuje przeciwieństwa, więc podobnie jak morze, jest znakiem androgyniczności.

Jednoczenie się kochanków, polegające na odnajdywaniu siebie w drugiej

³⁰ W. Gutowski, *Nagie dusze i maski*, op. cit., s. 250.

³¹ S. Przybyszewski, *Nad morzem*, op. cit., s. 49.

³² S. Przybyszewski, *Moi współcześni*, op. cit., s. 168.

³³ S. Przybyszewski, *Androgyne*, op. cit., s. 35. . Kiedyś owa idealna harmonia złączonych elementów istniała, ale jako doskonała została odebrana człowiekowi, co nie znaczy, że zapomniano o tym szczęściu, przeciwnie – pozostało niezgłębione pragnienie uzyskania jedności, dopełnienia siebie. Przybyszewski mówi wprost, że idea androgyne stanowi klucz do całej jego twórczości i rzeczywiście pojawia się chyba we wszystkich jego utworach literackich, przy czym najbardziej widoczna jest w poematach poetyckich *Nad morzem* i *Androgyne*.

³⁴ S. Przybyszewski, *Nad morzem*, op. cit., s. 53.

³⁵ Ibidem, s. 59.

³⁶ W. Gutowski, *Nagie dusze i maski*, op. cit., s. 256.

osobie i jednoczesnym uświadamianiu sobie odwiecznej z nią integracji (więc właściwie, jak już podkreśliłam wyżej, na dostrzeżeniu przez Ja w Ty Nas) kosmizuje miłość, która jest żywiołem ogarniającym cały byt i niegdyś (przed rozbitciem na różne i różniące się cząstki) zespalającym go w całość. Morze symbolizuje wolność, "wszechmożliwość", w nim tracą znaczenie wszelkie podziały, spotkania i rozstania, przemiany, jest ono znakiem kosmizacji uczucia, gdyż nie tylko zawiera w sobie miłość kochanków, ale i miłość między Ja, Ty a Światem (Naturą), miłość przekraczającą granice czasowe i przestrzenne³⁷. Znaczący jest obraz morza-łodzi-ptaka, pojawiający się w końcu *Nad morzem*: łódź, w której płynie męczyzna, olbrzymieje, wydłuża się, morze rozstępuje się na boki i tworzy skrzydła łodzi, następnie wzbija się wzwyż; obraz ten łączy dwa wielkie (modernistyczne) przeciwieństwa: świat pierwotny, żywiołowy, wiązany z kobietą i naturą (morze) oraz świat duchowej swobody, kreatywności, przypisywany mężczyźnie, kulturze. Opisany obraz jest doskonałym znakiem jednorodnej, androgynicznej rzeczywistości³⁸.

Przybyszewski mówił o utraconej dwój-jedni, którą trzeba odnaleźć, zatem wyrażał się w duchu Arystofanesa z platońskiej *Uczty*, twierdził (np. w przedmowie do *De profundis*), że należy szukać nieznanego bytu stanowiącego utraconą połowę samego siebie. Pragnienie jedności należy do najgłębszych, a zarazem najtajniejszych w człowieku, dlatego Przybyszewski jako rewelator nagiej duszy o nim pisze. Aby doświadczyć dwój-jedni, trzeba być duchowo prawdziwym artystą, który potrafi oddać napięcie, a zarazem paradoksalną

zgodność między Ja i nie-Ja. Jest to możliwe zarówno w momencie aktu miłosnego, jak i aktu artystycznego. Człowiek jest wówczas sobą, ale jednocześnie nie jest sam, tworzy pewną całość z drugą częścią, którą może być kobieta lub dzieło artystyczne. Razem stanowią nie tyle prostą sumę, co niepowtarzalną całość, w której swój wyraz uzyskuje nieodkryta dotąd naga dusza. Dlatego w *Nad morzem* i *Androgyne* mamy do czynienia z poetyką kreacji: "tworzenie nadrealnych obrazów-syntez według zasad fantasmagorycznej ontologii"³⁹.

Chuć

O ile w *Nad morzem* jest mowa o "morzu co ciałem się stało" (na wzór pierwszych słów *Ewangelii* św. Jana) i następuje ucieleśnienie i uprawomocnienie całości Ja (męskie) – Ty (żeńskie) – Kosmos, o tyle w *Requiem aeternam* "zastąpienie [Ewangelicznego] Logosu chucią oznacza biologizację, seksualizację i depersonalizację metafizycznej zasady istnienia"⁴⁰, wprowadza Chaos. "W micie chuci dominuje związek konfliktowy, którego antagonizm kulminuje się w akcie miłosnym (niszczony-niszcząca, pozerający-pozerająca)"⁴¹, dlatego ów akt jest przedstawiony jako działanie agresywne, niemal sadystyczne, a moment doznawania jedności dusz i ciał rozumiany dosłownie, jako fizyczne złączenie z przedmiotem pożądania, posiadanie go w czasie tego aktu i właściwie tylko wówczas. Pojmowanie erotyzmu jako "potężnej, wszechwładnej, twórczej i zarazem niszczącej siły" miało swego filozoficznego patrona – Artura Schopenhauera. Twierdził

³⁷ "Przewodnią ideą poematu [*Nad morzem*] jest koncepcja substancjalnej jedności męskiego, żeńskiego i kosmicznego", ibidem, s. 259.

³⁸ Por.: ibidem, s. 261-264.

³⁹ Ibidem, s. 254.

⁴⁰ W. Gutowski, *Nagie dusze i maski*, op. cit., s. 263; pierwsze słowa *Requiem aeternam*: "Na początku była chuć. Nic prócz niej, a wszystko w niej", S. Przybyszewski, *Wybór pism*, oprac. R. Taborski, Wrocław 1966, s. 37.

⁴¹ W. Gutowski, ibidem, s. 244; także w innych utworach Przybyszewskiego znajdujemy motywy związane z chucią, np. w *Androgyne* pojawia się "obraz ukrzyżowanej i kuszącej kobiety, który jest kapitalnym skrótem perwersyjnych doświadczeń, syntezą obrazów transgresji, które tak ważne miejsce zajmują w micie chuci", ibidem, s. 247.



on, że miłość jest objawem woli życia i sposobem natury na przedłużanie gatunku, że "potężna siła, czyniąca z człowieka reproduktora, podporządkowuje sobie indywidualność, nie licząc się z jego szczęściem"⁴². Miłość staje się tu synonimem popędu płciowego, pożądania, zmysłowości, tego, co przez Przybyszewskiego nazwane zostało chucią, a przez Freuda *libido*; w takiej koncepcji miłości główny nacisk położony zostaje na sferę seksualności.

Dla autora *Requiem aeternam* życie seksualne było obszarem, w którym przejawia się naga dusza, podświadomość, dlatego też tak wiele miejsca zajmuje w jego twórczości. "Demoniczna kobieta, apokaliptyczna nierządnicą, podlega według Schopenhauera woli gatunku w większym stopniu niż mężczyzna"⁴³, m.in. dlatego w taki sposób często jest przedstawiana w utworach Przybyszewskiego i innych ówczesnych twórców. Zafascynowaniu sferą seksualną towarzyszyło przerażenie, gdyż seksualność często prowadzi do upadku, niesie zło i zniszczenie (por. kazirodcza miłość bohatera poematu *De profundis*, która prowadzi do

samobójstwa, losy Falka i towarzyszących mu kobiet w powieści *Homo Sapiens*). Próbą idealizacji popędu seksualnego był mit androgyne, jednak niemożliwe jest pełne zjednoczenie dwóch płci; to, co łączy się w utworach Przybyszewskiego z niemożnością kreacji artystycznej, stworzenia dzieła i niemożnością poznania tajemnicy swojego wnętrza, a tym bardziej bytu w ogóle.

Przybyszewski i Munch

Przybyszewski wyznał: "rzadko łączyło mnie z którymkolwiek artystą tak bliskie duchowe spokrewnienie, jak z Edwardem Munchem – i na odwrót – sam to bezustannie podkreślał"⁴⁴. Duchowe pokrewieństwo przekładało się na wzajemne inspiracje twórców, na podobną tematykę i atmosferę ich dzieł, wynikające ze zgodności co do przekonań, odczuć. Artyści spotkali się w Berlinie w końcu 1892 r., gdzie Munch, na zaproszenie Kunstverein, miał urządzić wystawę swoich prac. Panowała wówczas moda na Skandynawię i dlatego zaproszono go, mimo iż organizatorzy nie znali jego obrazów. Kiedy po rozpakowaniu zobaczono dzieła, nie chciano ich wystawić, aby nie ośmieszyć instytucji. Wystawę wprawdzie w końcu otwarto, ale musiano ją zamknąć po tygodniu. Prace pokazane zostały w 1893 r. w nowo wybudowanym Equitable Palast, nazwisko Muncha stało się "przeraźliwie popularne", Berlin śmiał się z artysty i jego dziwacznej twórczości. Wtedy właśnie Przybyszewski na przekór wszystkim napisał artykuł, w którym bronił norweskiego twórcy, nazywał go wizjonerem i arystokratą ducha⁴⁵. Artyści

⁴² Schopenhauer i chuci [w:] M. Podraza-Kwiatkowska, *Somnambulicy – dekadenci – herosi*, op. cit., s. 162.

⁴³ Ibidem, s. 165.

⁴⁴ S. Przybyszewski, *Moi współcześni*, op. cit., s. 185.

⁴⁵ Artykuł pt. *Psychischer Naturalismus* opublikowany został w "Freie Buhne" w lutym 1904 r., potem po polsku w krakowskim "Życiu" w 1898 r.; por. informacje na temat ówczesnej sytuacji kulturalnej w Berlinie, pozycji Przybyszewskiego w tamtejszym środowisku, reakcji Berlina na twórczość Muncha

zaprzyjaźnili się ze sobą, często spotykali, w tym samym czasie tworzyli swoje najlepsze dzieła, np. Munch między 1893 a 1895 r. namalował *Madonnę*, *Wampira*, *Trzy okresy w życiu kobiety*, *Krzyk*, *Melancholię*, które potem weszły do rozbudowanego cyklu *Fryz Życia* (tworzyły go cztery części: *Przebudzenie miłości*, *Miłość rozkwita i umiera*, *Lęk Życia* i *Śmierć*); wykonał też kilka portretów Przybyszewskiego, a ponadto “w obrazach, w których występuje męska postać poddana psychopatycznym udrękom bólu i cierpienia, zwątpienia i strachu [...] a jej rysy są w ogóle rozpoznawalne, jest to zawsze postać o rysach Przybyszewskiego”⁴⁶.

Sceny przedstawiane na obrazach Muncha są widziane jakby przez mgłę, co jest spowodowane nie tyle kompozycją, ile sposobem wypełniania powierzchni plamami barwnymi i sposobem operowania światłem. Munch nie posługiwał się ostrym i wyraźnym konturem malarskim, budował obraz plamami kolorów delikatnie modelowanymi światłem, malował jakby w pośpiechu, szybkimi pociągnięciami pędzla, nie dbał o szczegóły, chodziło mu o oddanie pewnego wrażenia, uczucia, o szybkie utrwalenie jawiącego się (niekoniecznie przed oczami zmysłowymi) przedstawienia, o oddziaływanie na widza kolorami. Przybyszewski pisał, że na obrazach Muncha “widzi się wszystko wyblakłe, gdzieś w dali, w dalekiej przeszłości, zatarte we wspomnieniu, ale drgające czarem czegoś niezwykłego, co kiedyś całą duszą zatrzęsło [...] artysta maluje nie tę banalną rzeczywistość, jaką

jego mózg oczyma widział przed sobą, ale jedyną rzeczywistość, bo wewnętrzną rzeczywistość duszy: doznane wrażenie i sen tego wrażenia”⁴⁷. To, co kiedyś zwróciło uwagę artysty, skupiło jego myśli i uczucia, przeniknęło do jego duszy, wraca nagle, niespodziewanie, nieco zatarte, dlatego próba wizualizacji oddaje tę nieostrość i niejasność doznań.

Prace Muncha dotyczą życia, śmierci, miłości: “jakieś ciemne przeczucie śmierci rozpostarło swe czarne kiry nad wszystkim, co Munch stworzył [...] w każdym uczuciu zarodek zniszczenia, każde pragnienie, każda myśl przepojona tym ciemnym przeczuciem śmierci”, dlatego też miłość jest pokazana jako “dziwna mieszanina najwybuchalszego kwiecia i rozkładu, najwyższej podniety i zaniku”⁴⁸, tajemnicza siła, często straszna, niosąca ból i zniszczenie. Tyle niepokoju, ekspresji i siły w dziełach Muncha pochodzi stąd, że odtwarzają one nagie stany duszy, nieokielzane schematami i regułami rozumowymi, moralnymi, społecznymi (stąd wielka rola snu i podświadomości): “jego obrazy to po prostu malowane preparaty duszy [...] jak się wije i w dzikich porywach dęba staje, jak w ponurym stępieniu usycha, i z bólu krzyczy, i z głodu wyje”⁴⁹. Zrozumiały staje się podziw Przybyszewskiego dla Muncha – w jego twórczości znalazł wizualizację zjawisk, zdarzeń, stanów, o których sam pisał: “Przybyszewski doznał na wystawie Muncha olśniewającego szoku. W jego malarstwie dostrzegł plastyczną realizację swoich założeń filozoficznych, malarską paralelę własnych utworów literackich:

[w:] W. Jaworska, *Munch – Przybyszewski* [w:] *Totenmesse. Munch – Weiss – Przybyszewski*, Warszawa 1995, s. 11-38.

⁴⁶ Ibidem, s. 25; jeśli chodzi o wzajemny wpływ twórców na siebie, to należy go szukać w ich rozegzaltowanych duszach, atmosferze epoki, w ideologii zwątpienia, pesymizmu, w podobnych reakcjach na życie; z tego wynikają najprawdopodobniej podobieństwa treściowe ich dzieł, a nie z wzajemnego naśladownictwa, chociaż i ono się zdarza: por. obraz *Zazdrość* i powieść *Na rozstaju*, *Krzyk* – obraz Muncha i powieść Przybyszewskiego.

⁴⁷ S. Przybyszewski, *Edward Munch* [w:] *Moderniści o sztuce*, s. 402-403.

⁴⁸ Ibidem, s. 406; u Muncha kobieta często przedstawiona jest jako istota łącząca w sobie odwieczne i nieskończone zło i dobro, niedające się ze sobą pogodzić, stąd zarazem jest matką i kochanką, tworzy życie i je niszczy, przekazując życie, przekazuje tym samym śmierć, a stosunek między nią a mężczyzną jest walką rozumu z płcią, zmysłowością; por. wcześniejsze uwagi w tej pracy na temat wizerunku kobiety w literaturze i sztuce przełomu wieków, walki płci etc.

⁴⁹ Ibidem, s. 409.

miłość, cierpienie i śmierć [...] trojaka siłą napędowa życia, która z pomocą przypomnienia, snu, wizji może przybierać artystyczny kształt⁵⁰.

Zdaniem Przybyszewskiego wszyscy dotychczasowi malarze odtwarzali zewnętrzny świat, "zjawiska duszy wyrażali przez zewnętrzne zdarzenia", dopiero Munch oddał zjawiska duszy bezpośrednio, farbą; pisarz zwraca uwagę na rolę koloru w obrazach malarza, na ekspresjonistyczną symbolikę barw, nazywa Muncha "symfonikiem kolorów", który uczucia przetwarza w barwy, który jest "naturalistą psychicznych fenomenów", który bez koloru byłby tym, czym Rops bez rysunku (list do Arnosta Prochazki, redaktora awangardowego praskiego czasopisma *Moderni Revue* z 10 IV 1899), który przetwarza stany nagiej duszy na kolory: "maluje tak jak widzieć może tylko naga indywidualność, której oczy odwróciły się od świata zjawisk i skierowały się w głąb własnego istnienia"⁵¹. Przybyszewski nie tylko zwrócił uwagę na rolę odtwarzania z pamięci tego, co było, co zapisało się w duszy, na znaczenie i ekspresję koloru u Muncha, nie tylko wskazał, jak teoria nagiej duszy jest realizowana przez malarza, lecz także przerzucił pomost między sztuką i literaturą, wskazywał pośrednio na możliwość ich integracji, co było jednym z postulatów epoki. Ponadto, obok Przybyszewskiego cała berlińska bohema w obrazach Muncha "jak w zwierciadle oglądała swoje fascynacje życiem i miłością, malowane jako namiętności zmysłów, oraz swoje urzeczzenie śmiercią, przedstawianą przejmująco w uderzającej, naturalistycznej manierze, a także przez jej egzystencjalne przejawy: cierpienie, degradację życia, powolne zamieranie ciała"⁵².

Ważny z punktu widzenia związków obu twórców jest obraz *Pocałunek* (1897). Munch stworzył kilka wersji tematu, zawsze jednak podkreślał napięcie, jakie powstaje między życiem, jasnością i aktywnością uosobionymi przez skrawek widoku zza okna pomieszczenia, w którym znajduje się para bohaterów, a zastygłym momentem uścisku owej pary, uścisku mającego miejsce w ciemnym pomieszczeniu i łączącego dwie niemal czarno odziane postaci, ledwie wydobywające się z ciemnego wnętrza pokoju. Przez to napięcie podkreślona zostaje intymność prywatnego i wewnętrznego świata, jego izolacja w stosunku do tego, co zewnętrzne, próba uchronienia się przed obcą i destruktywną zewnętrżnością. Mężczyzna i kobieta zostali przedstawieni w centrum, stoją i całują się. Ich ciała są silne, wręcz monumentalne, splecione ze sobą do tego stopnia, że zlewają się w jedno. Łączą się ich ciemne ubrania, czarne włosy i głowy, widoczne zostają obejmujące ręce. Nie można zobaczyć rysów twarzy, ponieważ stały się one brązową plamą, jedną materią. Postaci doskonale wtapiają się w otoczenie, stanowią z nim integralną całość⁵³. Można więc uznać obraz za malarską realizację idei androgyne, która zajmowała Przybyszewskiego. "Munch stopił w jedną sylwetkę dwie płcie przeciwne, połączył je w ciemnych brązach ubrania, ujął wspólnym konturem"; pisarz ujrzał w tym obrazie "dwie ludzkie postacie, których twarze wtopiły się w siebie [...] widać tylko to stopienie się twarzy, niby ogromne ucho, co stało się głuchym w tej ekstazie krwi, niby kałuża płynnego ciała"⁵⁴.

Podobnie przedstawione postaci i tę samą ideę androgyne znajdujemy w *Parze na brzegu* (1906-1907), obrazie

⁵⁰ W. Jaworska, *Munch – Przybyszewski*, op. cit., s. 17.

⁵¹ S. Przybyszewski, *Edward Munch*, op. cit., s. 409.

⁵² E. Boniecki, *Struktura "nagiej duszy"*, op. cit., s. 58.

⁵³ Por.: U. Bischoff, *Munch*, tłum. E. Tomczyk, Kolonia 2002, s.39-40.

⁵⁴ Z. Weiss, *Pocałunek* [w:] *Totenmesse. Munch – Weiss – Przybyszewski*, op. cit., s. 92; na jednej z wersji *Pocałunku* pojawiają się formy embriona i plemników, wskazujące na możliwość kreacji nowego życia, stąd moment zbliżenia może być też momentem tworzenia; nie dla wszystkich obraz ten był wizualizacją jedności i zgodności pierwiastka męskiego i żeńskiego; np. Strindberg widział w nim przedstawienie pożerania większej istoty przez słabszą i mniejszą jaką jest kobieta, uosobienie popędu

wchodzącym w skład tzw. *Fryzu Reinhardta*, fryzu w małym holu Deutsches Theater, którego Reinhardt był dyrektorem. Dzieło przedstawia mężczyznę w brązowym stroju obejmującego kobietę w białej sukni; ich twarze są ze sobą stopione. Różnica, w porównaniu z *Pocałunkiem*, dotyczy otoczenia postaci, które znajdują się nad brzegiem morza, pomiędzy drzewami (czy raczej pniami drzew), i kolorystyki – bardzo jasnej, świetlistej, pastelowej, niemal monochromatycznej.

Także inne obrazy Muncha są mocno związane z utworami pisarza. Zobaczywszy *Krzyk* (1893) Przybyszewski stwierdził: „nie wyobrażam sobie, by można potężniej w barwie przeobrazić jakiś utwór literacki – w tym wypadku *Totenmesse* [polski tytuł: *Requiem aeternam*]”⁵⁵. Wyczuwał ekspresję i symbolikę tego obrazu, które widoczne są chociażby w przedstawieniu nieba: jest ono groźne, poszarpane, krwawe. *Krzyk* wyraża strach i samotność człowieka w świecie, w przyrodzie, lęk przed otoczeniem, przyszłością, własną naturą, jest momentem uświadomienia sobie zła zadomowionego także w człowieku. Wiele niepokojących elementów znajdujemy w innych dziełach malarza, dlatego słuszna jest uwaga Przybyszewskiego, że „nie ma on [Munch] poprzedników i nie ma tradycji [...] maluje strach i trwogę życia, maluje chaos gorączki i pełen przeczuc niepokój głęboki”⁵⁶. *Mężczyzna i kobieta* (1898) ukazuje nagich, siedzących bokiem do widza kobietę po lewej i pochylonego, opierającego głowę na rękę mężczyznę po prawej; wyczuwa się w obrazie niepokój,

smutek, wyrażone m.in. przez widoczne, gwałtowne i jakby niedokładne ruchy pędzla, brak precyzji np. w oddaniu rysów twarzy, zderzenie barwy ciał z czernią tła. W ten sposób zostają poddane napięciu relacje między mężczyzną a kobietą, ich pożądaniem i obcością zarazem; „Munch wyraża fatalne przyciąganie się płci i zagrożenie, jakie może przedstawiać własna seksualność”⁵⁷, zatem to samo, o czym pisał Przybyszewski. *Taniec życia* (1899-1900) przedstawia pary tańczące na trawie nad brzegiem morza w świetle księżyca czy zachodzącego słońca (motyw częsty u tego malarza). Podobnie jak w wypadku tylu innych dzieł, także i to jest zapisem wspomnienia z przeszłości artysty. W środku ukazana została kobieta w czerwonej sukni, tańcząca z mężczyzną w czarnym garniturze, są oni poważni i skupieni, za nimi wiruje kilka innych par, a po bokach, na pierwszym planie, widzimy młodą, uśmiechniętą kobietę w bieli i starszą, przygnębiającą, w czarnej sukni. Pierwsza wzbudza miłość, jest rześka, radosna, niczego nie oczekuje, wydaje się, że nie zależy jej na męskim towarzystwie, zaś druga przeciwnie – mimo że mniej atrakcyjna, smutna, z utęsknieniem patrzy na tańczącą parę. „Wszystkie trzy kobiety zostały ukazane w relacji z mężczyzną, jego życzeniami, jego doświadczeniem, jego rozczarowaniami”⁵⁸. Obraz wskazuje skomplikowane związki męskości i kobiecości, zróżnicowane pragnienia, oczekiwania, różne stopnie bliskości, podobnie jak opisuje je Przybyszewski w swoich utworach.

seksualnego, a także woli życia, prokreacji; widoczny jest w tej interpretacji mizoginizm Strindberga i motyw demonicznej kobiety-modliszki, wydaje się jednak, że w wypadku *Pocałunku* można mówić przede wszystkim o wizualizacji idei androgyne, która wypiera destruktywne koncepcje miłości, pesymizm i katastrofizm.

⁵⁵ S. Przybyszewski, *Moi współcześni*, op. cit., s. 185; także prace innych artystów przełomu wieków, takich jak Felicien Rops czy Alfred Kubin mogłyby posłużyć za ilustracje do *Totenmesse*, gdyż są malarską ekspresją często agresywnego erotyzmu, a taki pojawia się w dziele Przybyszewskiego; por.: B. Staniszevska, *Wątki erotyczne w Jugendstilu* [w:] *Sztuka a erotyka. Materiały Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki*, Warszawa 1995, s. 317-333.

⁵⁶ S. Przybyszewski, *Edward Munch*, op. cit., s. 410; por.: też M. Jankowiak, *Młodopolskie niebo* [w:] *Młodopolski świat wyobraźni*, red. M. Podraza-Kwiatkowska, Kraków 1977, s. 98-117.

⁵⁷ Por.: U. Bischoff, *Munch*, op. cit., s. 40.

⁵⁸ Ibidem, s. 47.