

Michał Strachowski: Konstelacje I. Munch – Przybyszewski – Wyspiański

Niewątpliwie to w mieszkaniu Przybyszewskiego przy Siemiradzkiego Wyspiański po raz pierwszy stanął „oko w oko” z obrazami Muncha. Wiele razy mógł także usłyszeć o twórczości norweskiego malarza podczas suto zakrapianych rozmów w „Paonie”. Niemniej kontakty z dziełami autora „Krzyku” nie ograniczały się do tych dwóch miejsc – pisze Michał Strachowski.

Myśliciel-malarz: – w czym, jeżeli nie w plastyce, w kolorze, tkwi sztuka malarza?[1]

Stanisław Lack *Wojciech Weiss*

Rzeczą artysty jest kochać zagadkę. Tym właśnie jest cała sztuka: miłością, która ogarnia zagadki, – i tym są wszystkie dzieła sztuki – zagadkami, otoczonymi, ozdobionymi, obsypanymi miłością[2].

Reiner Maria Rilke *Worpswede*

W badaniach nad ikonosferą[3] Stanisława Wyspiańskiego wciąż można znaleźć wiele białych plam. Jedną z nich pozostaje miejsce twórczości Edvarda Muncha, co jest o tyle zaskakujące, że jej oddziaływanie na autora *Wesela* – zarówno w dramatach, jak i w plastyce – dostrzeżono już kilkadziesiąt lat temu[4]. Choć Wyspiański w ciągu swojego życia miał wiele sposobności do zaznajomienia się z norweskim artystą, choćby dzięki monachijskim pismom „Kunst für Alle” i „Pan” czy założonemu przez Bruno Cassirera[5] „Kunst und Künstler”, to najważniejszą rolę odegrał tutaj Stanisław Przybyszewski, który przybył do Krakowa we wrześniu 1898 r. opromieniony sławą wnikliwego interpretatora twórczości Muncha[6]. Jak wspominał Boy-Żeleński, rychło po przyjeździe trzydziestoletni podówczas pisarz stał się człowiekiem-instytucją, a jego mieszkanie ważnym miejscem na artystycznej mapie miasta:

Przybyszewski przyniósł nowy powiew, urok wielkiej bohemy, nowe prądy, nowe kierunki europejskie. Przybyły rychło za nim paki z obrazami Muncha, rzeźbami Vigelanda, sztychami Goyi, biblioteka dzieł traktujących o wszelkich »satanizmach«, wspaniałe wydawnictwa artystyczne. Ale główny ładunek dynamitu to był on sam, ze swą potrzebą apostołstwa, udzielania się, odkrywania talentów, torowania dróg, walczenia, otaczania się wyznawcami, ze swą potrzebą gromadnego życia, ciągłej uczty platońskiej. Był wielkim obrazoburcą, burzącym uznane hierarchie, autorytety; potrzebował uwielbiać, potrzebował nienawidzić i gardzić. Dzięki chłonności swego temperamentu ogarniał wszystko; wszystko stapiało mu się w jedność: poezja, filozofia, malarstwo, architektura, rzeźba, muzyka... I życie! Mieszkanko jego przy ulicy Siemiradzkiego od popołudnia do późnej nocy pełne było ludzi, ściany pokryły się obrazami; godzinami całymi przy fortepianie

»Stach« grający Szopena, przetwarzający go zupełnie indywidualnie. A kiedy on się zmęczył, wówczas siadała do fortepianu Dagny i grała jakieś smutne melodie swego kraju, po których raz, pamiętam, jak trzyletni Zenonek Przybyszewski podszedł do matki i rzekł: »Mamo, jakimi ty łzami płakałaś?« To znów obraz się zmieniał: Stach, wesoły – ową swoją niebezpieczną i jakże bliską rozpaczy wesołością! – siadał na kanapie i kazał sobie godzinami grać kujawiaki i krakowiaki: owo *Słońce i pogoda*, które później znalazło się w *Weselu* itd. A rozmowa Przybyszewskiego, olśniewająca, mefistofeliczna! Z niczym nie da się porównać tych nocy, na przemian rozpaczliwej i radosnej egzaltacji, podlanej – co tu ukrywać – silną dawką alkoholu, owych nocy, które z tego mieszkania czyniły zaczarowaną, świetlną wyspę w cichym i zdumionym Krakowie[7].

A jak można dowiedzieć się od Stanisława Helsztyńskiego, biografy pisarza, autor *Totenmesse* dzielił się we właściwy sobie sposób owymi „wspaniałymi wydawnictwami artystycznymi” z licznym gronem swoich akolitów:

Razem z Przybyszewskim cieszyli się młodzi towarzysze z każdej paki książek i czasopism, które nadchodziły z zagranicy. Rozpakowywali je nabożnie, rozwieszali po ścianach obrazy Muncha i reprodukcje Goi, rzucali się z chciwością na wspaniałe ilustrowane periodyki i miesięczniki. Przeważały antynaturalistyczne, antyrealistyczne, metafizyczne, okultystyczne edycje, zadziwiające formatami octavo i reprodukcjami, szczególnie numery wydawnictwa »Pan«, które młodzi pomocnicy niebacznie dekompletowali, rozkradając je bez sprzeciwu gospodarza[8].

W niedługim czasie na ścianach mieszkania przy Siemiradzkiego, będącego miejscem wtajemniczenia w arkana wiedzy tajemnej[9] oraz spotkania kultur[10], obok Muncha i Goyi zawisły dzieła krakowskich malarzy. „Na głównym miejscu wisiały tam *Skarby Sezamu* Wyspiańskiego, potem *Chopin* Weissa”[11].

Korespondencje

Niestety, w przeciwieństwie do innej ważnej krakowskiej kolekcji, należącej do Feliksa Jasieńskiego, zbiory te uległy rozproszeniu. Przybyszewski – co nie zaskakuje – również ich nie ewidencjonował. Co prawda zachowały się zdjęcia późniejszych mieszkań jego rodziny, lecz nie ma na nich obrazów Muncha[12]. Nie zachowały się również wzmianki o dziełach norweskiego malarza w spisie obiektów zachowanych po autorze *Dzieci szatana*[13]. Niemniej dzięki korespondencji i tekstom Przybyszewskiego możliwa jest rekonstrukcja jego kolekcji[14].

Pierwsze wzmianki o pracach autora *Krzyku* pochodzą z czasu współpracy pisarza z „Moderní revue”, będącej pochodną niemieckiej sławy[15]. Z korespondencji z założycielem pisma, Arnoštem Procházką[16], prowadzonej między lipcem 1896 r. a majem 1897 r., można dowiedzieć się, iż Przybyszewski posiadał otrzymane wcześniej od Muncha litografie i sztychy[17]. Cztery z nich, a mianowicie *Madonna*, *Autoportret*, *Krzyk* (jako *Rozpacz*) oraz *Harpia* (jako *Wampir*[18]), zostały zreprodukowane w piśmie[19], m.in. jako

ilustracje do artykułu Przybyszewskiego o norweskim malarzu[20]. Ponadto pisarz przekazał także oryginalne litografie Procházce w dowód wdzięczności za współpracę[21].

Uszczuplona kolekcja rychło została uzupełniona. W styczniu 1897 r. autor *Confiteora* pisał bowiem do czeskiego krytyka: „Za kilka miesięcy jadę do Norwegii, tam się spotkam z Munchem i mogę od niego dostać wszystko, co zechcę” [22]. A już marcu 1897 r. donosił: „Dostałem od Muncha całą tekę ze sztychami, a pomiędzy nimi są także te, które Pan ma”[23]. Powiększone zbiory mogły obejmować grafiki, których malarskie pierwowzory Przybyszewski opisywał najpierw w *Psychicznym naturalizmie*[24], a następnie w nieco zmienionej postaci w *Na drogach duszy*[25]. Być może Przybyszewski posiadał także wykonaną w Christianii *Cyganerię II*, na co wskazywałby tekst *Na drogach duszy*[26]. Grafiki mogłyby służyć za swoiste „pomoce wizualne” w pracy nad tekstem, zwłaszcza jeśli część byłaby odbita w kolorze. Niewykluczone, że pisarz posiadał graficzną wersję *Pocałunku*, na co wskazywałaby literacka paralela z *De profundis*[27].

W skład kolekcji Przybyszewskiego wchodziły także malarskie prace Muncha. Jak można dowiedzieć się z listu z 20 października 1896 r., Procházka otrzymał od autora *Dzieci szatana* „fotografię przedziwnego obrazu” [28]. Wedle pisarza była to „wizja, wspomnienie balu, widzianego w dzieciństwie z całą tęsknotą płci, i smutną melancholią chłopca”[29]. Przybyszewski musiał cenić obraz, gdyż nie szczędził krytyki słów zachęty do zapoznania się z dziełem: „W tym tkwi cały wielki Munch. Ale to trzeba ujrzeć w kolorycie – w kolorycie!”[30] Praca musiała być niewielkich rozmiarów, skoro w tym samym liście dodawał: „Gdybyż Pan mógł raz wreszcie przybyć do Berlina. Mam taki wspaniały

obraz Muncha. – Dobrze, gdy dostanę pieniądze, przyjadę na miesiąc do Pragi, ażeby zobaczyć jej wspaniałości, martwe wspaniałości, wtenczas przywiozę z sobą ten obraz” [31].

O drugim z obrazów można dowiedzieć się z korespondencji do Idy Auerbach[32]. W liście z 8 września 1897 r. Przybyszewski zawiadamia przyszłą żonę Richarda Dehmela[33], że ma jej do sprzedania jeden z obrazów ze swojej kolekcji[34]. Poetka tak relacjonowała sprawę:

Szło o jeden z najpiękniejszych obrazów Muncha przedstawiający dziewczynę na moście przy zachodzie słońca. Munch opracował ten temat parę razy. Wersję, którą posiadał P., uważał za najlepszą. Nie kupiłam obrazu, bo Stachu zaproponował mi go w cenie znacznie poniżej wartości. Z drugiej zaś strony nie byłam w możności dać za niego tyle, ileby dał prawdziwy miłośnik[35].

W liście do Alfreda Momberta[36] z 8 września 1897 r. Przybyszewski wspomina, że istotnie obrazu sprzedać się nie udało, choć bardzo mu na tej transakcji zależało z powodu choroby żony[37].

Więcej szczegółów przynoszą opisy, pochodzące z *Na drogach duszy*. Pierwszy z obrazów Przybyszewski przedstawiał następująco:

Widać tłum tańczących ludzi, niewyraźnie, jakby przez mgłę, a w głębi postać siedzącą przy fortepianie. Nie ma tu ani jednego wyraźnie zarysowanego kształtu, widzi się wszystko, jak poprzez warstwy słońcem przepojonego pyłu, jak przez cieniutkie pasma spływających mgieł w złocistych brzaskach rodzącego się dnia.

Widzi się wszystko wybladłe, gdzieś w dali, w dalekiej przeszłości, zatarte w wspomnieniu, ale drgające czarem czegoś niezwykłego, co niegdyś całą duszą zatrzęsło. Tu tkwią rdzenne znamiona całej indywidualności Muncha. Kiedyś, dzieckiem jeszcze, przeżył tę scenę balową. Stał może oparty o drzwi salonu i patrzył obojętnie na ten wir tańczący. Ale teraz — nagle: jakiś przebłysk w jego duszy: przecież to już nie to zwykłe kręcenie w kółko, to już nie ta zwykła banalna muzyka do tańca. Coś tkwi poza tem, coś tajemniczego, jakaś głąb a smutek całego życia, jakiś ból i rozkosz rozrodcza. I otóż spłynęły kontury; linie tańczących poczęły się zlewać z sobą; pozostało tylko potężne wrażenie rozpalonej, kłębiącej się fali lubieżnych rozkoszy, co uchwyciła w swój wir tańczący tłum — wrażenie przyspieszonego, pragnieniem dyszącego oddechu, drgającego tętna krwi, rytmicznego rzutu falistych sukien, wrażenie jakiegoś zmysłowego szału, tarcia i obślizgiwania się ciał ludzkich. A żar tych skłębionych kształtów, gasnące to znów płomieniem wybuchające dźwięki tańca, ta cała lubieżna atmosfera, przesycona rozkoszą tonów i pragnącą chucią gwałtownego ruchu, to wszystko spłynęło w duszy artysty ciężką tęsknotą i niepokojem. I w tym całym tłumie uczuł się samotnym i opuszczonym. Codzienna, a tyle razy widziana scena rozrasta się zwolna, wkorzenia się coraz głębiej i staje się zdarzeniem, którego się już nigdy nie zapomina. Całymi dniami nie schodzi mu z oczu ten zamęt i wir tańca, widzi w głębi błyszczące pianino, słyszy żar i pieszczoty muzyki. Zmąciły się kształty, wyblakły barwy, ale uczucie nagle zrodzonej wówczas tęsknoty, osamotnienia i pożądania, potęguje się w twórczą siłę: artysta rzuca je na płótno i maluje, nie tą banalną rzeczywistość, jaką jego mózg oczyma widział przed sobą, ale jedyną rzeczywistość, bo wewnętrzną rzeczywistość duszy: doznane wrażenie i sen tego wrażenia. Kiedy się patrzy na obraz, widzi się z początku bardzo mało. Ale zwolna rozciekawia się mózg tem, co mu te niejasne kształty poddają, zwolna poczyną dopełniać formy,

odzywiać wyblakłe barwy, przedziera się przez te warstwy pyłu zatartego wspomnienia, i zwolna budzi się dusza, wmyśla i wmarza się w mały ten obraz, własne wspomnienia rozkwitają płomiennym kwieciem, aż odnajduje się wreszcie siebie samego z wszystkimi snami młodzieńczych lat ich tęsknotę, ich ból pragnienia, żądne przeczucia rozkoszy i drgający niepokój budzących się chuci[38].

Z kolei o drugim dziele Muncha pisał tak:

Śmiała a silna linia wybrzeża, tworzącego na pierwszym planie zatokę, a ginąca gdzieś w dali. Nad brzegiem dwie grupy drzew, wśród nich białe ściany rybackiej chaty, w morze wybiega długi pomost, a na pomoście para ludzi: dziewczę w białej sukni. A ponad tem niebo w dzikim przepychu zmierzchu, rozdarte w szerokie, kłębiące się pasy gasnących ogni i purpury. A w tej melancholii parnego, nieskończenie smutnego zamierzchu, w tej strasznej, ponurym majestatem spokojnej melancholii norweskiego fjordu, w tym zmierzchu przesyconym jakimiś odwiecznymi zagadkami, przecuciem nowych tęsknot i bólów, jaśnieje biała plama sukni dziewczyny, gdyby jakiś niezwykły, tajemniczy, nieodgadniony czar [...] Tą linią wybrzeża fjordu szedł artysta wieczorną chwilą. Dusza jego patrzała w tajnym skupieniu w bezdenne przepaście swych głębi. Nie widział gasnącego przepychu nieba, nie widział gór, co dzikimi szczyty w niebo krzyczą, ani białego domu nad brzegiem, ani potwornego cielska czarnych drzew. Patrzył zamyślony przed siebie, nie widząc nic. Ale do duszy przypadła biała plama na pomoście i zbudziła ją[39].

Jakkolwiek język Przybyszewskiego częściej zaciemnia niż rozjaśnia, to z dużym prawdopodobieństwem można stwierdzić, że chodzi o *Bal* (il. 1), pochodzący z wczesnej postimpresjonistycznej fazy twórczości Muncha oraz któryś z wariantów *Melancholii* (por. il. 2-5), powstających w latach 1891-1896[40]. Być może wśród wspomnianych wcześniej grafik, które Przybyszewski otrzymał od Muncha w czasie pobytu w Norwegii, znalazła się i wykonana w drzeworycie wersja drugiego z opisywanych obrazów (il. 6).

Malarstwo jak muzyka

Jakkolwiek na podstawie zachowanych materiałów nie sposób odtworzyć dokładnej chronologii, to bez wątplenia można stwierdzić, że Wyspiański wcześniej znalazł się w kręgu Przybyszewskiego. Pierwsze spotkanie miało miejsce zapewne na początku października roku 1898[41]. Jak można było przeczytać w przytoczonym na początku wspomnieniu Boya-Żeleńskiego, przyszły autor *Wesela* był także częstym gościem w mieszkaniu na Siemiradzkiego. Jedną z tych wizyt przywołał we wspomnieniu pan domu:

Wzrok jego błędził po ścianach i uporczywie wlepił się w obraz Muncha: O futrynę drzwi, prowadzących do salonu, oparł się młody człowiek i przypatruje się w zadumie tańczącym parom w głębi salonu. Ile razy czytam *Wesele* bezustannie przypomina mi się Wyspiański, tak samo stojący na progu izby, w której wesele bronowickie się odbywa, i w niesłychanym skupieniu twórczem *obrysowujący* pierwsze zarysy do swego nieśmiertelnego dramatu. *Obrysowujący* – umyślnie to już teraz zaznaczyłem – więcej jeszcze:

narzucający tu i ówdzie plamy na obrazie, dla nikogo, prócz niego nie zrozumiałe, obwodziący bezwiednie palcem niewidzialne dla nikogo kontury. Nie mogę się pozbyć tego wrażenia, że ten obraz Muncha, w który Wyspiański za każdym pobylem w moim domu tak uporczywie się wpatrywał, stał się załączkiem nie dramatu — nonsens! — ale faktury samej dramatu[42].

Chociaż należy do tych słów podchodzić z pewną rezerwą[43], to niewątpliwie Wyspiański w mieszkaniu przy Siemiradzkiego po raz pierwszy stanął „oko w oko” z obrazami Muncha[44]. Wiele razy mógł także usłyszeć o twórczości norweskiego malarza podczas suto zakrapianych rozmów w „Paonie”[45]. Niemniej kontakty z dziełami autora *Krzyku* nie ograniczały się do tych dwóch miejsc. 12 października 1898 r. Przybyszewski obejmuje kierownictwo „Życia”, a już 29 października ukazuje się pierwszy numer pod redakcją artystyczną Wyspiańskiego[46]. Krakowska publiczność mogła, dzięki uprzejmości Procházky[47], po raz pierwszy zapoznać się z grafikami, które wcześniej pojawiły się w praskim piśmie: *Upiór (Harpia)*, *Krzyk*, *Symbol (Madonna)* oraz *Portret własny*[48]. Zapewne nie była to wyłączna inicjatywa autora *Totenmesse*, gdyż Wyspiański zachowywał w piśmie dalece posuniętą autonomię[49]. Reprodukcyjne grafiki nie pełniły też funkcji ilustracji do tekstu Przybyszewskiego o Munchu[50], który później wszedł w skład *Na drogach duszy*. Potwierdzenie znajdowałyby zatem wcześniej przywoływane słowa Przybyszewskiego i Wyspiański rzeczywiście zainteresował się norweskim malarzem. Tyle, jeśli chodzi o historyczną rekonstrukcję. Gdzie jednak można szukać śladów oddziaływania Muncha na Wyspiańskiego?[51]

Pomijając zawsze chybotliwe poszukiwania analogii słowno-obrazowych[52] czy jeszcze bardziej niepewne próby odtworzenia oddziaływania osobowości jednego twórcy na drugiego[53], to nie sposób nie zauważyć, że spotkanie z Przybyszewskim miało dla Wyspiańskiego (i dużej części krakowskiej cyganerii) charakter formatywny[54]. Wszak to w czasach „Życia” i „Paonu” przyszedł autor *Wesela* wypracować drapieżny i ekspresyjny sposób posługiwania się linią, która nadawała jego portretom dystynktywny, nieomal „groteskowy” styl, dzięki któremu wydobywał charakter postaci za pomocą kilku wprawnych pociągnięć kredki pastelowej. Zostały spotkania i ich specyficzna aura. W końcu „duch przybyszewszczyzny” objawił się w *Wesela* pod postacią Nosa, a więc utrwaliły się w pamięci Wyspiańskiego specyficzne ekfrazy, zamiłowanie do „ekstacyjnej” muzyki Chopina i nieliczenie się bohemy z normami obyczajowymi; utrwaliły się w „formie negatywnej”, na kontrze[55]. I wreszcie, ostała się wspólnota przekonań co do kształtu sztuki nowoczesnej. Przybyszewski i Wyspiański wyznawali zasady autonomii twórczości artystycznej, sprzeciwiali się jej instrumentalizacji i niechętni byli mimetyzmowi[56]. Zapewne pobrzmiwały w pamięci echa rozmów o Munchu toczonych przy kawiarnianym stoliku i wracały obrazy, nawet jeśli w nieświadomiony sposób.

Poszlaką może być tu utrzymany w szkicowej manierze *Portret podwójny* (il. 9). Zbliżony w ekspresji do *Krzyku* jest *Szkic popiersia mężczyzny* (il. 10), choć zapewne stanowi wariację na temat *Charakterów* Franza Xavera Messerschmidta (il. 12). Nawiasem mówiąc, w kilka lat później, podążając za Messerschmidtem[57] i eksplorując Munchowski motyw wewnętrznego cierpienia artysty[58], sportretuje

się Egon Schiele (il. 11). Wciąż jednak mowa o zbieżności niż zależności, o wyobrażeniach podejmowanych często przez środkowoeuropejskich artystów.

Innym, dotąd nie podejmowanym przez badaczy, tropem może być zbieżność prac Wyspiańskiego i Wojciecha Weissa. Jeśli zestawić ze sobą *Wiosnę* (il. 7) i *Kompozycję* (il. 8), to można dostrzec podobne zainteresowanie ekspresyjnymi możliwościami dojrzewającego ciała. Do obu płócien można odnieść słowa Łukasza Kossowskiego o wczesnych obrazach Weissa, że poszukując „wzoru im najbliższego – aktu astenicznego, boleśnie wyprężonego, którego jawny erotyzm nobilitowany został do swoistej sakralizacji fizjologii, wskazać by trzeba *Madonnę* Muncha”[59]. Równie dobrze do opisu obu pasują słowa Wiesława Juszcaka: „Nerwowy, uduchowiony, asteniczny kształt, pełen charakteru, pełen wytężonego wewnętrznego życia, wypierał [...] rozpowszechniony typ aktu, w którym poruszenia psychiczne były tłumione przez zbyt doskonałą »powłokę«, zewnętrzną cielesność”[60]. Jakkolwiek *Wiosna* była reprodukowana w „Życiu” już po odejściu Wyspiańskiego[61], to nie oznacza, że artysta jej nie widział. Nie zostały też zerwane wszystkie więzy z redakcją. W końcu artykuł o Weissie napisał Stanisław Lack[62], w tamtym czasie jedna z osób najbliższych autorowi *Wesela*[63]. Poza tym krakowska cyganeria nie była aż tak liczna, często bywała w tych samych miejscach i dobrze się znała. Ciągłe są to możliwe zapożyczenia, parafrazy i trawestacje.

Niemniej istnieje jeszcze inna możliwość, inny, bardziej subtelny, a przez to trudniejszy do uchwycenia w naukowym dyskursie, sposób oddziaływania Muncha. Chodzi mianowicie o „przemianę widzenia” albo mówiąc językiem epoki „wspólnotę ducha”, którą dostrzec można dopiero z pewnego oddalenia. W twórczości Wyspiańskiego daje się po

roku 1900 wyczuć pewną zmianę, właściwą całej sztuce wyrosłej z symbolizmu. Jej istotę można najkrócej opisać, posługując się fragmentem *Na drogach duszy*, odnoszącym się do malarstwa Muncha:

Wszyscy malarze dzisiejsi byli malarzami zewnętrznego świata. Każde uczucie, które chcieli przedstawić, ubierali najprzód w jakąś akcję zewnętrzną, każdy nastrój wydobywali pośrednio z zewnętrznego otoczenia. Afekt był zawsze pośredni, za pomocą zewnętrznego świata zjawisk osiągnięty. Zjawiska duszy wyrażał przez zewnętrzne zdarzenia — *états d'ames* przez *états de choses*, to była dotychczasowa nieprzerwana tradycja, której każdy malarz się trzymał. 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 skierowały w głąb własnego istnienia [...] Munch chce wyrazić, krótko mówiąc, nagi stan psychiczny nie mitologicznie, tj. za pomocą zmysłowych przenośni, lecz bezpośrednio, w jego barwnym równoważniku — i z tego punktu widzenia jest Munch naturalistą psychicznych fenomenów *par excellence*[64].

Można rzecz określić jeszcze inaczej – choć wciąż używając słów Przybyszewskiego – za pomocą odniesień do powinowactwa malarstwa i muzyki:

Jest on symfonikiem kolorów zupełnie w tym samym sensie, w jakim Beethoven jest symfonikiem dźwięków. Wszystko co Munch przedstawia są symfonie uczuć, które tak samo przypadkowo jak u Beethovena w dźwięki — przetwarzają się u niego w barwy. U

Muncha jest kolor »absolutnym« korelatem uczuć, wypowiada on się z tą samą absolutną koniecznością w barwach, z jaką inni wypowiadają się za pomocą dźwięków[65].

Wyspiański jako „naturalista psychicznych fenomenów” i kompozytor „symfonii uczuć” objawi się w krajobrazach z Kopcem Kościuszki[66]. Trudno znaleźć tam anegdotę. Próżno też szukać mniej lub bardziej czytelnych symboli. Co widać? Efekty uważnej obserwacji zmieniającego się świata, poczynione o różnych porach i w różnych dniach, które utrwalone zostały (jeśli to trafne określenie w przypadku tak delikatnego medium i podłoża) za pomocą pastelu na papierze. Tylko tyle i aż tyle. W tych kilkudziesięciu „niemalowniczych” i „niepoetyckich” widokach zawarła się bowiem refleksja o naturze widzenia, o emocjach towarzyszących obserwacji zmienności świata. Udało się Wyspiańskiemu osiągnąć cel malarstwa pejzażowego, o którym pisał Rilke:

Nie jest to ostatnia i może najwłaściwsza wartość sztuki, że stanowi ona medium, w którym [artyści] spotykają się i odnajdują człowieka i krajobraz, postać i świat [...] w obrazie, w budowli, w symfonii, jednym słowem w sztuce, zdają się, niby w wyższej proroczej prawdzie, łączyć razem, jedno na drugie powoływać, i jest tak, jak gdyby się wzajem uzupełniali dla tej całkowitej Jedności, która stanowi istotę sztuki[67].

Innymi słowy, w tych niepozornych krajobrazach udało się Wyspiańskiemu ukazać cały świat.

Tekst stanowi rozwinięcie tez zawartych w pracy doktorskiej pod roboczym tytułem *W poszukiwaniu Arché. O wybranych aspektach twórczości malarskiej, scenograficznej i wzorniczej Stanisława Wyspiańskiego*, która piszę pod opieką naukową prof. Doroty Kudelskiej w Szkole Doktorskiej Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego Jana Pawła II.

Michał Strachowski

Przeczytaj także – **Michał Strachowski: Konstelacje II. El Greco – Przybyszewski – Wyspiański**

Przypisy:

[1] Stanisław Lack, *Wojciech Weiss*, „Życie” 1900, nr 1, s. 8.

[2] R.M. Rilke, *Testament*, B. Antochewicz (tłum.), Wydawnictwo Św. Antoniego, Wrocław 1994, s. 100.

[3] M. Porębski, *Ikonosfera*, PIW, Warszawa 1972.

[4] Por. T. Makowiecki, *Poeta-malarz. Studium o Stanisławie Wyspiańskim*, Nakładem Towarzystwa Literackiego im. A. Mickiewicza. Oddział Warszawski i Instytutu Wydawniczego „Biblioteka Polska”, Warszawa 1935, s. 106; E. Skierkowska, *Plastyka Stanisława Wyspiańskiego na tle ówczesnych kierunków artystycznych*, Ossolineum, Wrocław 1958, s. 46-47, 50-52, 82, 158.

[5] Bruno Cassirer (1872-1941) – urodzony we Wrocławiu, a zmarły w Oxfordzie, pochodzący z żydowskiej rodziny galernik, wydawca i hodowca koni. Wraz ze swoim kuzynem Paulem Cassirerem (1871-1926) był zaangażowany w działalność Secesji Berlińskiej. Kuzyn filozofa Ernsta Cassirera (1874-1945).

[6] Należy wspomnieć, że sława wyprzedzała Przybyszewskiego, gdyż jego teksty były znane w Galicji jeszcze przed 1898 r. Por. W. Juszcak, *Młody Weiss*, PWN, Warszawa 1979, s. 50-52.

[7] T. Żeleński (Boy), *Stanisław Przybyszewski*, w: Tenże, *Ludzie żywi*, H. Markiewicz (red.), PIW, 1956, Warszawa s. 8.

[8] S. Helsztyński, *Przybyszewski. Opowieść biograficzna*, Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza, Warszawa 1973, s. 260

[9] Na marginesie warto też zauważyć, że Przybyszewski, niedoszły medyk, zapisał się w okresie berlińskim także w historii chirurgii. Dzięki inspiracjom autorem *Dzieci szatana* Carl Ludwig Schleich (1859

Stettin – 1922 Bad Saarow) miał opracować metodę znieczulenia miejscowego (por. J. Sikorska, *Stanisław Przybyszewski i medycyna*, „Rocznik Kasprowiczowski” 2016, nr XIV-XVI, s. 208-217).

[10] Trzeba wspomnieć, że czarowi Przybyszewskiego ulegli wcześniej również twórcy i intelektualiści posługujący się mową Goethego. A sam autor *Dzieci szatana* swoje pierwsze teksty tłumaczył z niemieckiego i z tym językiem pozostała związana jego wyobraźnia twórcza. Więcej: G. Matusiak, *Der geniale Pole? Niemcy o Stanisławie Przybyszewskim (1892-1992)*, Universitas, Kraków 1996.

[11] T. Żeleński (Boy), *Kłamstwo Przybyszewskiego*, w: Tenże, *Ludzie żywi*, H. Markiewicz (red.), PIW, 1956, Warszawa s. 65.

[12] N.N., *Wnętrze mieszkania Przybyszewskich*, ca. 1910, fotografia, 90 × 110 mm, nr inw. MKI-B/28; N.N., *Jadwiga Przybyszewska z córkami Janiną i Anną. Monachium*, 1914, fotografia, 90 × 105 mm, nr inw. MKI-B/42; N.N., *Jadwiga Przybyszewska. Monachium*, 1915, fotografia, 85 × 135 mm, nr inw. MKI-B/8; N.N., *Mieszkanie w Pałacu pod Blachą w Warszawie*, 1927, fotografia, 220 × 165 mm, nr inw. MKI-B/745; N.N., *Gabinet Stanisława Przybyszewskiego w Pałacu pod Blachą w Warszawie*, (1926?), fotografia, 215 × 170 mm i 193 × 170 mm, nr inw. MKI-B/113, MKI-B/114. Za udostępnienie fotografii do badań składam podziękowania p. Katarzynie Mruk z Muzeum im. Jana Kaspowicza w Inowrocławiu.

[13] Por. J. Sikorska, *Przybyszewsciana w zbiorach Muzeum im. Jana Kasprowicza w Inowrocławiu. Inwentarz*, „Rocznik Kasprowiczowski”, 2000, t. IX, s. 158-225.

[14] Co prawda korespondencja Przybyszewskiego ukazała się drukiem w trzech tomach w opracowaniu Stanisława Helsztyńskiego, lecz w wielu miejscach różni się od niej listy zachowane w Muzeum im. Jana Kasprowicza w Inowrocławiu. Jak wskazuje Janina Sikorska: „Niejednokrotnie bowiem okazuje się, iż list odatowany my [Muzeum] posiadamy w innej wersji, a Helsztyński drukuje albo tylko nic nie znaczący fragment, lub też inną wersję tego samego listu” (J. Sikorska, *Przybyszewsciana w zbiorach Muzeum im. Jana Kasprowicza w Inowrocławiu. Inwentarz*, „Rocznik Kasprowiczowski”, 2000, t. IX, s. 158).

[15] „Moderní revue” – pismo wydawane w latach 1894-1925 poświęcone współczesnej literaturze i sztuce. Warto podkreślić, że współpraca z czeskim pismem dalece wykraczała poza formułę kontaktów z „modnym pisarzem”. Jak zauważa Patrycja Kawalec, Przybyszewski „pomógł Czechom »oswoić« napływające z Zachodu nowości, zrozumieć je i przyjąć” (P. Kawalec, *Stanisław Przybyszewski w czeskim świecie literackim i artystycznym*, Collegium Columbinum, Kraków 2007, s. 21). Co więcej, autor Confiteora szybko dorobił się sporego grona naśladowców wśród czeskich pisarzy (por. J. Magnuszewski, *Czescy „przybyszewszczycy”*, w: Tenże, *Stosunki literackie polsko-czeskie w końcu XIX i na początku XX wieku*, Ossolineum, Wrocław 1951, s. 153-173; P. Kawalec, *Czescy*

„przybyszewszczy” w: Taż, *Stanisław Przybyszewski w czeskim świecie literackim i artystycznym*, Collegium Columbinum, Kraków 2007, s. 127-170).

[16] Arnošt Procházka (1869 Praga – 1925 Tamže) – krytyk literatury i sztuki.

[17] S. Przybyszewski, *Listy. Tom I. 1879-1906 (z 76 ilustracjami i 8 podobiznami autografów)*, S. Helsztyński (red.), Towarzystwo Przyjaciół Nauki i Sztuki – „Parnas Polski”, Gdańsk – Warszawa 1937, s. 125-127, 130, 133, 134, 136, 138, 140, 142, 148.

[18] W korespondencji z Procházką Przybyszewski tytułował *Harpie* jako *Kobietę-gryfa* (S. Przybyszewski, *Listy. Tom I. 1879-1906...*, s. 133).

[19] „Moderní revue” 1897, r. 3, nr 5, s. 2, 98, 165; „Moderní revue” 1897, r. 3, nr 6, s. 2.

[20] S. Przybyszewski, *Edvard Munch*, „Moderní revue” 1897, r. 3, nr 5, s. 99-104, 131-133, 161-165.

[21] S. Przybyszewski, *Listy. Tom I. 1879-1906 (z 76 ilustracjami i 8 podobiznami autografów)*, S. Helsztyński (red.), Towarzystwo Przyjaciół Nauki i Sztuki – „Parnas Polski”, Gdańsk – Warszawa 1937, s. 138.

[22] S. Przybyszewski, *Listy. Tom I. 1879-1906 (z 76 ilustracjami i 8 podobiznami autografów)*, S. Helsztyński (red.), Towarzystwo Przyjaciół Nauki i Sztuki – „Parnas Polski”, Gdańsk – Warszawa 1937, s. 138.

[23] S. Przybyszewski, *Listy. Tom I. 1879-1906 (z 76 ilustracjami i 8 podobiznami autografów)*, S. Helsztyński (red.), Towarzystwo Przyjaciół Nauki i Sztuki – „Parnas Polski”, Gdańsk – Warszawa 1937, s. 142.

[24] S. Przybyszewski, *Psychiczny naturalizm (O twórczości Edvarda Muncha)*, w: S. Przybyszewski, *Synagoga szatana i inne eseje*, G. Matuszak (tłum. i oprac.), Oficyna Literacka, Kraków 1995, s. 92-101. Przybyszewski wymienia następujące obrazy, wchodzące w skład cyklu *Miłość: Nastrój wiosenny, Pocałunek, Wampir, Zazdrość, Zwątpienie* oraz *Madonna* (ibidem, s. 95)

[25] S. Przybyszewski, *Na drogach duszy*, L. Zwoliński i S-ka, Kraków 1900, s. 41, 42, 45, 50.

[26] Por. Tamże, s. 48-49.

[27] Por. S. Przybyszewski, *De profundis*, „Życie” 1900, nr 1, s. 34.

[28] S. Przybyszewski, *Listy. Tom I. 1879-1906 (z 76 ilustracjami i 8 podobiznami autografów)*, S. Helsztyński (red.), Towarzystwo Przyjaciół Nauki i Sztuki – „Parnas Polski”, Gdańsk – Warszawa 1937, s. 134.

[29] Tamże, s. 134.

[30] Tamże, s. 134.

[31] Tamże, s. 134.

[32] Ida Dehmel, de domo Coblenz, primo voto Auerbach (1870 Bingen am Rhein – 1942 Hamburg) – poetka, pionierka ruchu feministycznego.

[33] Richard Dehmel (1863 Hermsdorf – 1920 Hamburg) – poeta, pisarz i dramaturg, jeden z założycieli „Pana”.

[34] Przybyszewskiemu musiało niezwykle zależeć na sprzedaży płótna tak ważnego dla siebie artysty skoro pisał: „Zna Pani obraz Muncha. Raz Pani mówiła, że chciałyby go kupić. Wyświadczy mi Pani wielką przysługę, jeśli Pani odkupi go teraz ode mnie. Muszę mianowicie wyjechać i potrzebuje pieniędzy. Mam prócz tego jedną cudowną rzecz. Posyłam Pani jej fotografie. Przyszedłbym sam, lecz jestem chory. Niech Pani da mi 400 mk, a natychmiast Pani wszystko dostarczę. Ufam Pani, że nikt się o tym liście nie dowie. Niech Pani będzie łaskawa dać mi odpowiedź. W takiej sprawie, w której idzie o życie ludzkie, droga jest każda minuta. Pozdrawia Panią oddany jej S. Przybyszewski” (S. Przybyszewski, *Listy. Tom I...*, s. 165).

[35] Staats- und Univ. Bibl., Hamburg. P.539 I-III (IV) 22.3 × 11.1 [cm], tłum. S. Helsztyński, cyt. za: S. Przybyszewski, *Listy. Tom I...*, s. 165, przyp. 2.

[36] Alfred Mombert (1872 Karlsruhe – 1942 Winterthur) – poeta o żydowskich korzeniach.

[37] Sprawa musiała być rzeczywiście poważna, gdyż obok wspomnianego w liście do Idy Auerbach obrazu Przybyszewski chciał spieniężyć i drugi oraz prace Vigelanda: „Najdroższy Mój, Żona moja leży w agonii, muszę do niej jechać. Ponieważ jednak przez »Metaphysische Rundschau« zostałem w najhaniebniejszy sposób oszukany i okłamany, żyłem cały czas w Berlinie na kredyt [...] Chciałem sprzedać obrazy Muncha i dwie rzeźby Vigelanda. Niestety nie dało się to zrobić. Potrzebuję 400 mk”. Autor *Dzieci szatana* pisał dalej: „Niech Pan mną gardzi – O, jak mnie Dehmel uraził – Boże, człowiek, którego tak kochałem, tak mnie uraził – a teraz umiera mi moja dusza, moje wszystko. W najbliższym czasie zobaczymy się jako ludzie astralni. Pan umrze też niedługo – prawda?” (S. Przybyszewski, *Listy. Tom I...*, s. 165). Stanisław Helsztyński, redaktor listów Przybyszewskiego, sugerował, że słowa o pogardzie mogły stanowić aluzję do rady Momberta, aby Przybyszewski nie sprzedawał prac Muncha i Vigelanda (tamże).

[38] S. Przybyszewski, *Na drogach duszy*, L. Zwoliński i S-ka, Kraków 1900, s. 33-34.

[39] S. Przybyszewski, *Na drogach duszy*, L. Zwoliński i S-ka, Kraków 1900, s. 34-35.

[40] Na obrazy te wskazała Elizabeth Clegg, lecz nie rozpatrywała kwestii ich przynależności do kolekcji Przybyszewskiego, a jedynie jako ikonograficzne źródła do jego esejów o Munchu. Por. E. Clegg, *Unterwegs. Stanisław Przybyszewski 1894-1898*, w: *Totenmesse. Munch-Weiss-Przybyszewski*, Ł. Kossowski (red.), Muzeum Literatury im. Adama Mickiewicza, Warszawa 1996, s. 48-52.

[41] Por. A. Doboszevska, *Kalendarz życia i twórczości Stanisława Wyspiańskiego. 26 marca 1898 – grudzień 1907*, w: S. Wyspiański, *Dzieła Zebrane*, WL, Kraków 1995, t. XVI, vol. III, s. s. 21.

[42] S. Przybyszewski, *Exegi Monumentum...* [w:] S. Przybyszewski, T. Żuk-Skarszewski, S. Świerz, *Stanisław Wyspiański. Dzieła malarskie*, Instytut Wydawniczy „Biblioteka Polska”, Bydgoszcz 1925, s. 10-11.

[43] Po latach Adolf Nowaczyński tak wspominał relacje obu Stanisławów: „Stosunek Wyspiańskiego do Przybyszewskiego był bardzo specyficzny i skomplikowany. Na trzeźwo, głęboko w intuicjach swych trafny i mądry, Przybysz zaraz po poznaniu *Warszawianki* odczuł w nim purpurata i karmazyna i odrazu nabrał respektu dla jego moralnej wysokości i niewidzianego na czole stygmatu dosłownie wielkiego poety i voyanta; mając zaś na sumieniu niebardzo czyste sprawy z przeszłości, odrazu po swoim »ukorzył się« i zmiatał proch przed stopami człowieka, co miał w sobie coś z pańskich świętych czy

męczenników. A kiedy, bywało, próbował go podejść psychologicznie i ogarnąć tem, co, – kombinował – oddźwięczyć musi w Wyspiańskim, t.j. np. nabożną czcią i uwielbieniem dla katedr hiszpańskich, które znał z podróży, czy kultem Goyi, Goyi i jeszcze raz Goyi (tuż przy Ropsie) Wyspiander słuchał, słuchał łaskawie z tym dziwnym, niebezpiecznym uśmiechem swym, a czasem, bywało, gdy wyłapał zbyt wygalopowaną fumisterję, capnął go lwią łapą po »erudycji«, także Przybysz aż się zwijał, skręcał, kurczył w kłębek i dosiadał szybko fortepianu, by zagłuszyć zgaszenie. Ale go Wyspiander jako skroś artystę lubił, cenił, choć nie przeceniał, a tylko jego posłannictwo jako rewelatora, jako apostoła, jako mistyka i maga, stanowczo odrzucał, widząc w tem imposturę i uzurpację, dysonans, blichtr i szych. Ze dwa, ze trzy razy doszło nawet u Turla [kawiarni Turlińskiego – przyp. M.S.] do dość ostrych scen i scysyj, po których Przybysz cofał się z przesadną pokorą i dowcipem, że »Stach Stachowi oka nie wykole«” (A. Nowaczynski, *Pamflety*, Nakładem Księgarni F. Hoesicka, Warszawa 1930, s. 139-141). Do słów Nowaczyńskiego również należy podchodzić ostrożnie, choćby ze względu na dystans czasowy od omawianych wydarzeń, jak i skłonność do konfabulacji. Nie zmienia to jednak faktu, że relacja Przybyszewski – Wyspiański była skomplikowana i zmienna w czasie (por. M. Bourkane, „Dostojny gość królewskiego rodu”. *Przybyszewski wobec Wyspiańskiego*, w: *Przybyszewski. Re-wizje i filiacje*, G. Matuszek [red.], Księgarnia Akademicka, Kraków 2015, s. 247-255; M. Śliwińska, *Wyspiański. Dopóki i starczy życia*, Iskry, Warszawa 2017, s. 198).

[44] Nawiasem mówiąc wizyty Wyspiańskiego w mieszkaniu przy ulicy Siemiradzkiego zapewne miały nie tylko „profesjonalny” charakter. Wszak portretował zarówno Dagny, jak i syna – Zenona, a reprodukcje

tych rysunków znalazły się potem w „Życiu” (1899, nr 8, s. nlb).
Wskazywałyoby to na pewną zażyłość, która mogła sprzyjać
przyswajaniu zarówno tego, co mówił Przybyszewski, jak i jego żona.

[45] Adolf Nowaczyński wspominał: „Na miejsce dawnych bożyszcz,
strąconych w pył w przeciągu kilku »lunatycznych« nocy, przychodziła
nowa mitologia, z którą trzeba się było jako tako zapoznawać. Nie
wolno już nawet półgłosem wymieniać takich słów ,jak:
Wagner, Böcklin, Klinger, Hauptmann, Schnitzler, d’Annunzio... chyba z
twardym, bezlitosnym epitetem, a w to miejsce przychodziły
tajemnicze, chrypliwie wymawiane planety i meteory z grupy »P-A-N-
A«: Vigeland, Munch, Rops, Mombert, Anna Costenoble, Hamsun, Arne
Garborg, Meier-Graefe, Ola Hansson, Dauthendey, Dehmel, Schlaf i
»przepotężny« Ewers (sic). Wszystkie te egzaltacje brało się początkowo
bardzo na serjo i dosłownie, gardząc bezgranicznie społecznością
zdrowych bydlaków, ufnych w swój marny »rozumek« i empiryczną
»wiedzę« a lekceważących pierwsze manifestacje i manifesty »nagiej
duszy«”(A. Nowaczyński, *Pamflety*, Nakładem Księgarni F. Hoesicka,
Warszawa 1930, s. 137-138).

[46] A. Doboszevska, *Kalendarz życia i twórczości Stanisława
Wyspiańskiego...*, s. 23 i 25.

[47] W liście z z 21 października 1898 r. Przybyszewski prosi czeskiego
krytyka o szybkie przesłanie klisz m.in. z pracami Muncha, ponieważ
„Życia” nie było stać na zamówienie nowych (S. Przybyszewski, *Listy.
Tom I...*, s. 209). A w następnym, z 3 listopada 1898 r., autor
Totenmesse zwraca się z prośbą o przesłanie numeru „Moderní revue” z

artykułem o Munchu, gdyż chciał napisać artykuł do krakowskiego pisma o malarzu, a biblioteka Przybyszewskiego jeszcze nie przybyła do Krakowa (S. Przybyszewski, Listy. Tom I..., s. 211 i 212).

[48] „Życie” 1898, nr 40-41, s. 524, 529, 530, „Życie” 1898, nr 42, s. 546.

[49] Przybyszewski w *Exegi Monumentum...* pisał tak: „Wyspiański kochał to »Życie«, w którym tak wszechwładnie włodarzył i żadnych rachunków przed nikim zdawać nie potrzebował. I naodwrot, było mu »Życie« serdeczną i najgłębszą, czci pełną gością. Tu pomieścił swoje rysunki do *Iljady*, prawie w każdym numerze rozsiewał swoje zdumiewające przenikliwością i głębią intuicji główki dzieci i dziewcząt, a przede wszystkim znalazł »Życie« naścież otwarte dla swych poetyckich utworów. Możliwy »Życiu« odmówić wszelkich zasług w piśmiennictwie polskim, jedna niespożyta mu pozostanie: w czasie, gdy Wyspiański nawet wśród tak zwanej »Młodej Polski« uchodził, jak to już powyżej wspomniałem, wciąż jeszcze za »nieszkodliwego grafomana«, pomieściło »Życie« trzy tak kapitalne utwory jego pióra: *Warszawiankę*, wspaniałą *Klątwę* (nawiasem mówiąc jego najwięcej groźny i wstrząsający dramat, w którym Wyspiański dokonał tego, na co główny nacisk w dramacie kładł, a mianowicie, by wywołać *Furcht und Mitleid* według żądań Aristotelesa i Lessinga, a przytem co do budowy najwięcej zwarty jego dramat) oraz *Protesilas i Laodamię*” (S. Przybyszewski, *Exegi Monumentum...*, w: S. Przybyszewski, T. Żuk-Skarszewski, S. Świerż, *Stanisław Wyspiański. Dzieła malarskie*, Instytut Wydawniczy „Biblioteka Polska”, Bydgoszcz 1925, s. 18). Autor *Confiteora* miał też powiedzieć: „To ja z jakiegoś śmietnika wygrzebałem *Warszawiankę* i drukowałem ją w »Życiu«. Nikt jej poprzednio nie zauważył, a raczej potraktowano ją z

lekceważeniem” (J. Fryling, *Spotkania*, w: *Wyspiański żywy*, H. Naglerowa (red.), Związek Pisarzy Polskich na Obczyźnie, Londyn 1957, s. 127).

[50] S. Przybyszewski, *Na drogach duszy. I. Edward Munch*, „Życie” 1898, nr 43, s. 560-561; Tenże, *Na drogach duszy. I. Edward Munch*, „Życie” 1898, nr 44, s. 575-577.

[51] Współcześnie w mniejszym stopniu mówi się o inspiracjach czy wpływie, co o oddziaływaniu. Nowsze podejścia metodologiczne w większym niż genetyczne stopniu podkreślają performatywne rozumienie kategorii wpływu. Oznacza to większą uważność zarówno na uwarunkowania poznawcze badaczy, aktywne przetwarzanie ikonograficznych źródeł przez twórców, jak i przesunięcie akcentu z kontekstu na samo dzieło. Więcej: S. Czekański, *Semiotyka widzenia i preposteryjna historia obrazów Mieke Bal*, w: *Obraz zapośredniczony*, M. Poprzęcka (red.), Stowarzyszenie Historyków Sztuki, Warszawa 2005, s. 119-136; J. Szczepińska-Tramer, *Marcantonio Manetem zapośredniczony, czyli o aktualności pojęcia wpływu w malarstwie*, w: *Obraz zapośredniczony*, M. Poprzęcka (red.), Stowarzyszenie Historyków Sztuki, Warszawa 2005, s. 205-220.

[52] Przybyszewski posiadał jednak pewną zdolność „odmalowywania słowem” obrazów Muncha. O ich sugestywności może świadczyć ich związek z pracami Wojciecha Weissa. Por. Z. Weiss, *Der Kuss / Pocałunek*, w: *Totenmesse*. Munch-Weiss-Przybyszewski, Ł. Kossowski (red.), Muzeum Literatury im. Adama Mickiewicza, Warszawa 1996, s. 89-103.

[53] Karol Irzykowski stwierdzał wprost: „Zbyt mało mówi się o tym, co Wyspiański zawdzięcza Przybyszewskiemu” (K. Irzykowski, *Głosy do współczesnej literatury*, w: *Czyn i słowo oraz Fryderyk Hebbel jako poeta konieczności; Lemiesz i szpada przed sądem publicznym; Prolegomena do charakterologii*, WL, Kraków 1980, s. 219). Adam Grzymała-Siedlecki poszedł o krok dalej i pisał, iż Przybyszewski i Wyspiański „nawet w odmiennościach swoich w logiczną całość łączyli” (A. Grzymała-Siedlecki, *Przybyszewski i Wyspiański*, w: *Tenże, O twórczości Wyspiańskiego*, WL, Kraków 1970, s. 379). Przelicytował ich Boy-Żeleński, oznajmiając: „Zetknięcie Wyspiańskiego z Przybyszewskim w Krakowie to nie zsumowanie dwóch cyfr, ale pomnożenie ich przez siebie” (T. Żeleński [Boy], *Szkic do bilans*, w: *Tenże, Felietony I*, H. Markiewicz [red.], PIW, 1958, Warszawa s. 189).

[54] Boy-Żeleński tak wspominał twórcę *Confiteora*: „Co on z nami robił, ten cudowny hipnotyzer dusz – nie wiem; na czym polegał ten magnetyczny wpływ, dobroczynny dla jednych, zabójczy dla drugich, ale tak mocny, że nikt nie mógł zostać nań obojętny? To pewna, że nie byt to wpływ czysto literacki; Przybyszewski był jednym z tych artystów, którzy lubują się w kształtowaniu samego życia” (T. Żeleński, *Cichy Jubileusz*, w: *Znaszli ten kraj?... i inne wspomnienia*, H. Markiewicz [red.], PIW, Warszawa 1956, s. 256).

[55] Po latach Wyspiański – przynajmniej raz – w rozmowie z Witoldem Aleksandrem Hergetem, wróci do pisarstwa Przybyszewskiego. W *Raptularzu z 1905 r.* można napotkać pod datą 30 marca następujący zapis: „Rano przychodzi Herget, zaczynamy rozmowę od »Nieznajomego« Przybyszewskiego” (S. Wyspiański, *Listy różne – do wielu adresatów*, M. Rydlowa [oprac.], WL, Kraków 1998, s. 389). Chodzi

o symboliczną i epizodyczną postać z ósmej sceny Złotego runa, pierwszej napisanej po polsku sztuki Przybyszewskiego, która podejmowała temat destrukcyjnych konsekwencji pociągu płciowego. Znaczący jest fakt, że wypowiadającemu jedynie kilka kwestii Nieznajomemu poświęcił uwagę Wyspiański. Warto je przytoczyć w dłuższych fragmentach: „Dla mnie drzwi zawsze otwarte. W każdym domu. I u biednego – i u żebraka – tak! u nędzarzy najczęściej – czasem i u szczęśliwego, bo bywają przypadki, że ludziom się zdaje, iż są szczęśliwi...”; „Bo czasem się ludziom zdaje, że są szczęśliwi, a szczęście czycha, czycha... przykucnęło do ziemi – i ot! – jeden skok i ma człowieka w ręku...” (S. Przybyszewski, *Złote runo*, Księgarnia Polska B. Połonieckiego – E. Wende i Sp., Warszawa – Lwów – Kraków 1902, s. 85). Czego dotyczyła rozmowa i w jakim kontekście przywołany został bohater Przybyszewskiego nie wiadomo. Znamienna jest za to obecność pewnych wyobrażeń wypracowanych przez pisarza.

[56] Por. M. Popiel, *Wyspiański. Mitologia nowoczesnego artysty*, Universitas, Kraków, 2007, s. 218. H. Ratuszna, *Wyspiański i Przybyszewski – portret niedokończony (o wzajemnych inspiracjach, wpływach młodopolskich artystów)*, „Rocznik Kasprowiczowski” 2016, nr XIV-XV, s. 86-101

[57] Schiele, podobnie jak inni ekspresjoniści wiedeńscy, uciekali od idealizowanych przedstawień i sięgali po deformację, przedstawiając silne emocje, jak ponad stulecie wcześniej czynił to Messerschmidt. Więcej: E.R. Kandel, *The Age of Insight: The Quest to Understand the Unconscious in Art, Mind, and Brain, from Vienna 1900 to the Present*, Random House, New York 2012.

[58] J. Lloyd, *Edvard Munch and the Expressionists: Influence and Affinity*, w: *Munch and Expressionism*, J. Lloyd, R. Heller (red.), Prestel, Munich – London – New York 2016, s. 29.

[59] Ł. Kossowski, *Totenmesse*, w: *Totenmesse. Munch-Weiss-Przybyszewski*, Ł. Kossowski (red.), Muzeum Literatury im. Adama Mickiewicza, Warszawa 1996, s. 73.

[60] W. Juszcak, *Młody Weiss*, PWN, Warszawa 1979, s. 101-102.

[61] „Życie” 1900, nr 1, s. nlb [17].

[62] S. Lack, *Wojciech Weiss*, „Życie” 1900, nr 1, s. 8-10. Stanisław Lack, jak zauważał Wiesław Juszcak, przeprowadzał jednak swoje analizy w sposób niekonsekwentny, wychodząc z pozycji de facto przeciwstawnych do teorii Przybyszewskiego (por. W. Juszcak, *Wojtkiewicz i nowa sztuka*, Universitas, Kraków 200, 64-65 i 67).

[63] T. Sinko, *Pierwszy hierofant Wyspiańskiego. Z powodu zbiorowego wydania „Studjów o Wyspiańskim” Stanisława Lacka*, w *Częstochowie nakładem księgarni A. Gmachowskiego*, „Przegląd Powszechny” 1925, r. 4, t. 12, nr 33/35, s. 107-111; M. Kitowska, *Stanisław Lack – Pierwszy hierofant Wyspiańskiego*, „Roczniki Humanistyczne” 1988, t. XXXVI–XXXVII, nr 4, s. 5-23.

[64] S. Przybyszewski, *Na drogach duszy*, L. Zwoliński i S-ka, Kraków 1900, s. 51.

[65] Tamże, s. 52.

[66] Jakkolwiek pastele, objęte dziś zbiorczym tytułem *Widoki z okna pracowni artyści na Kopiec Kościuszki*, doczekały się kilku rozbieżnych interpretacji w szeregu tekstów, to temat pozostaje daleki od rozstrzygnięć. Wbrew utartym schematom interpretacyjnym krajobrazy, jak się zdaje, nie mają ani wymowy historiozoficznej, ani egzystencjalnej, a stanowią filozoficzną z gruntu, choć prowadzoną za pomocą środków artystycznych, refleksję nad uwarunkowaniami ludzkiego postrzegania zmienności świata. Szczegółowo tę kwestię omawiam w *Zapominaniu*, aneksie do dysertacji doktorskiej.

[67] R.M. Rilke, *Testament*, B. Antochewicz (tłum.), Wydawnictwo Św. Antoniego, Wrocław 1994, s. 91

Spis ilustracji:

1. Edvard Munch, *Bal*, 1885, olej na desce, 290 × 390 mm, kolekcja prywatna.

2. Edvard Munch, *Melancholia*, 1892 (?), olej na płótnie, 640 × 960 mm, Nasjonalmuseet, nr inw. NG.M.02813.

3. Edvard Munch, *Melancholia*, 1893, olej na płótnie, 860 × 1290 mm, Munch-museet, nr inw. MM.M.00033.

4. Edvard Munch, *Melancholia*, 1894, olej na płótnie, 720 × 980 mm, kolekcja prywatna.

5. Edvard Munch, *Melancholia*, 1894-1896, olej na płótnie, 810 × 1005 mm, KODE, nr inw. RMS.M.00249.

6. Edvard Munch, *Wieczór. Melancholia*, 1896, drzeworyt na papierze, 411 × 557 mm, Munch-museet, nr inw. G0571-17.

7. Wojciech Weiss, *Wiosna*, 1898, olej na płótnie, 965 × 655 mm, MNW, nr inw. MP 3879 MNW.

8. Stanisław Wyspiański, *Kompozycja (studium aktów)*, 1900, olej na płótnie, 755 × 525 mm, MNK, nr inw. MNK II-b-3561.

9. Stanisław Wyspiański, *Portret podwójny*, 1901, olej na płótnie, 475 × 590 mm, MNK, nr inw. MNK II-b-3445.

10. Stanisław Wyspiański, *Szkic popiersia mężczyzny (recto)*, 1903, ołówek na papierze, 172 × 148 mm, MNK, nr inw. MNK III-r.a-4879.

11. Egon Schiele, *Autoportret. Grymas*, 1910, kredka i gwasz na papierze, 453 × 307 mm, Leopold Museum, nr inw. LM 2312.

12. Matthias Rudolph Toma, *Charaktery Messerschmidta*, 1839, litografia na papierze, Österreichische Nationalbibliothek, nr inw. 104796-D.Alt HAN MAG.