

## **Wojciech Kaliszewski: Dwa portrety z papierosem. Munch i Przybyszewski**

W końcu XIX wieku w europejskich pracowniach malarskich powstawały portrety artystów malowane z intencją ukazania duchowego wnętrza portretowanego. Było to malarstwo szczególnego rodzaju, autotematyczne, ujawniające tajemnice, mistyczne, dramatyczne, a nawet tragiczne. Przez twarz na obrazie zdawała się spoglądać – niby przez maskę – sama „naga dusza”. Wśród tych, którzy jej szeptał, a czasami krzyk starali się namalować był Edvard Munch – pisze Wojciech Kaliszewski w „Teologii Politycznej Co Tydzień”: „Munch. Malowanie wobec nowoczesności”.

Kiedy artysta portretuje drugiego artystę, kiedy sporządza jego wizerunek malarski, literacki lub muzyczny, wtedy odsłania sam siebie. Obraz innego twórcy jest zawsze portretem nałożonym na swój własny wizerunek. Jest ostatecznie autoportretem, paralełą ducha i wyobraźni, próbą mistyfikacji lub – przeciwnie – demistyfikacji. Obrazowe przedstawienie może też stanowić dziedzinę ironii, która w świecie sztuki spełnia przedziwne i czasami naprawdę zaskakujące funkcje. Jest więc taki portret palimpsestem i wielowarstwowo zbudowaną strukturą świata osobowego, jest ułamkiem żywej historii i poruszającej wyobraźni legendy. Jest wyznaniem tajemnic.

Takie szczególne zbliżenia, wynikające z krzyżowania się – w dosłownym i przenośnym znaczeniu – dróg artystycznych i życiowych, odegrały inspirującą rolę w dziejach europejskiego modernizmu. Obraz artysty z końca XIX i początków XX wieku był motywem świata przedstawianego, wykładnią dramatycznego losu twórcy i uniwersalnym kluczem do zrozumienia tajemnic epoki:

W męczarni twórczej, w bólu natężonej mocy  
Trawiony dzikim ogniem, z obłąkanym czołem,  
W jeden kolos zlać chciałem nadludzkim mozołem  
Kształty, barwy i dźwięki mych bezsennych nocy.

Ta pierwszoosobowa, umieszczona w autotematycznej perspektywie strofa wyjęta z wiersza Leopolda Staffa, to spowiedź i zarazem manifest artysty, który próbuje wyzwolić się z pułapki twórczej niemocy. Oto poprzez wiersz, który poeta zatytułował *Dziwaczny tum* przemawia ktoś, kto stawia się wyżej od innych i kto zdobywa się na „nadmudzki” wysiłek, wznosząc „niebywały jakiś kościół [...] przygniatający groźną potęgą ogromu!” Ale hiperboliczny wzlot przemienia się w równie gwałtowny upadek:

Kto tu wejdzie, nie pojmie tych dziwów tajemnych,  
A ja, co znaczą, odkryć nikomu nie umiem,  
Bo – twórca – mowy własnej nie rozumiem!

A więc to nie tylko klęska artysty, ale i klęska języka, całej sztuki. To jakby powtórzony w uwspółcześnionym skrócie dramat budowniczych Wieży Babel, to zawalone rusztowania i nieukończone mury. To ciemny obraz artysty.

Doświadczenie niemocy i porażki twórczej, któremu Staff poświęcił swój sonet, stanowiło wówczas – paradoksalnie – modny i niezwykle żywy temat modernistycznych dyskusji, wykładów i artykułów. Zazwyczaj wszystkie te głosy utrzymane były w językowej tonacji, którą posłużył się Staff. Język spełniał rolę identyfikatora konkretnych postaw. Stanisław Przybyszewski w roku 1892, w artykule *Z psychologii jednostki twórczej. Chopin i Nietzsche* pisał podobnie: „ dzieje jednostki twórczej stają się smutną historią zahamowanej woli i źle skierowanych popędów. Stają się dziejami powolnego obsuwania się góry, gdzie rozkłada je i rozsadza, rozprzegając ich wewnętrzną spistość. Stąd tęsknota za wyzwoleniem i wybawieniem, tęsknota niebezpieczna, trzepocząca skrzydłami, aby wzlecieć wzwyż i w dal.” Tęsknota – można dodać – aby szybować ponad wszystkim i wszystkimi, ogarniając horyzonty nie do ogarnięcia ludzkimi zmysłami.

Przybyszewski był prawdziwym mistrzem w wyrażaniu i przedstawianiu tych arcytwórczych pragnień i jednocześnie był ich wyjątkowym krytykiem. Czy „mowy własnej nie rozumiał”? Czy też nie mógł trafić na właściwą frazę? Perspektywa odśrodkowa, psychologiczna ukazywała daremność wysiłków zmierzających do przedstawienie rzeczywistości we wszystkich jej wymiarach. Według autora *Na drogach duszy* wymagało to „zdolności wykraczających poza normę”. A kiedy tych zdolności brakowało, wtedy pokusą stawała się rozpacz i nicość. Była to przecież forma obrony przed samozagładą, bo

artysta niezdolny do wysokiego lotu czuł się odrzucony. Przybyszewski doskonale wiedział, co mówi, kiedy skarżył się w *De profundis*: „Ta nieszczęsna naga dusza! Ileż ona dała powodów do drwin, kpin, pogardliwego uśmiechu,”. Szyderczy odbiór sztuki odsłaniającej całość „nagiej duszy” nie sprzyjał uspokojeniu, nie budował mitu wielkiego artysty. Zderzenie potrzeb i oczekiwań działało za to jak niebezpieczny zapalnik, wywoływało eksplozje i otwierało wciąż nowe fronty sporu.

Przybyszewski był jednym z tych, którzy te napięcia podsycali, krążyli nieustannie wokół tematu duszy artysty, wsłuchiwali się w nią, rozpoznając jej tęsknoty i pragnienia. Dusza – pisał w *Confiteorze* – ma szczególny wpływ na kształt sztuki, odbija się w jej strukturze: „Sztuka zatem jest odtworzeniem życia duszy we *wszystkich* jej przejawach, niezależnie od tego, czy są dobre lub złe, brzydkie lub piękne.” Przybyszewski badał duszę artysty, próbując przedstawić ją za pomocą sztuki słowa. Szukał klucza, który miał otworzyć duszę i wyzwolić ją z wszelkich ograniczeń.

Obrazem duszy artysty był nierzadko jego portretowy wizerunek. W końcu XIX wieku w europejskich pracowniach malarskich powstawały portrety artystów malowane z intencją ukazania duchowego wnętrza portretowanego. Było to malarstwo szczególnego rodzaju, autotematyczne, ujawniające tajemnice, mistyczne, dramatyczne, a nawet tragiczne. Twarz portretowanego stawała się nierzadko twarzą doświadczeń i przeżyć wspólnych; portretowanego i portretującego. Przez twarz na obrazie zadawała się spoglądać – niby przez maskę – sama „naga dusza”. Wśród tych, którzy jej szeptał, a czasami krzyk starali się namalować był Edvard Munch.

Munch i Przybyszewski należeli do tej samej generacji. Autor *De profundis* urodził się w 1868 roku, Edvard Munch w 1863. Poznali się w latach dziewięćdziesiątych XIX wieku w Berlinie, w którym wówczas skupiało się życie artystycznej Europy. Spotkali się jakby w połowie drogi między Północą i Południem. Przyłgnęli do siebie, bo w berlińskim środowisku pełnym napięć, wzlotów i upadków twórczych, trudno było mówić o prostej przyjaźni. To były relacje inspirujące i wyniszczające jednocześnie, fascynujące, przyciągające i odpychające, czasami tragiczne. W pracowniach i kawiarniach Berlina formowała się wówczas wspólnota dusz, za którą podążała sztuka. Przybyszewski pisał, że sztuka „śledzi duszę” i „...wybiega za nią we wieczność i wszechprzestrzeń, wgłębia się z nią w praiały bytu i sięga w tęczowe szczyty.” Dusza artysty pędziła zatem w nieznane, wznosiła się i spadała, przynajmniej on sam tak to czuł i widział. Stanisław Brzozowski dostrzegł w tym urbanistycznym tyglu, mącąym w głowach artystów wielkie niebezpieczeństwo całkowitego wypalenia i przekreślenia realnych, wypływających z rzeczywistości celów sztuki. Nazywał to „tragicznym tchnieniem miast nowoczesnych” i „biologicznym demonizmem”, który – jak stwierdzał – uprawiał autor *Synów ziemi*. Uprawiał nie tylko w swojej oryginalnej twórczości, ale także w krytyce, w szkicach, artykułach i recenzjach.

Obrazy Muncha poruszały Przybyszewskiego w szczególny sposób. Była w nich jakaś szczelina, powiedzielibyśmy: „niedomalowanie”, które Przybyszewskiemu kojarzyło się i z „wgłębianiem się” i „sięganiem w tęczowe szczyty”. Przybyszewski patrzył na obrazy Muncha i zdawało mu się, że linie, kolory, cienie i światło tworzą bezgraniczne przestrzenie, w których życie nie ma końca. Patrzył i próbował odsłonić, a może nawet wyświecić tajemnicę tych obrazów. „Widzi się – pisał w szkicu o malarstwie Muncha – wszystko wybladłe, gdzieś w dali,

w dalekiej przeszłości, zatarte w wspomnieniu, ale drgające czarem czegoś niezwykłego, co niegdyś całą duszą zatrzęsło.” W ten sposób – można by dodać – sztuka panuje nad czasem, jest niezależna, wpływa z niezwykłych źródeł odkrytych w przeszłości i kieruje się ku temu, co niejasne i nieostre w przyszłości.

Szkic o Munchu znalazł się w tomie pism krytycznych Przybyszewskiego. Całość nosiła tytuł *Na drogach duszy*. Autor słynnego *Krzyku* był niewątpliwie jedną z tych „dróg”. Dla Przybyszewskiego stanowił wzór artysty-malarza, który miał niezwykle dar widzenia i przedstawiania. Patrzył na rzeczywistość w sposób spokojny, ale przenikliwy, dostrzegając zawsze to, co najważniejsze.

Przybyszewski podziwiał Muncha, podziwiał jego sztukę i sposób malowania świata. Pisał, że Edvard Munch potrafi lekkim pociągnięciem pędzla, bez prowadzenia wyraźnych konturów oddać to, co najciekawsze dla patrzącego: pobudzić jego uczucia w sposób najwyższy z możliwych. Takie oddziaływanie miało wymiar tajemnicy wspólnej dla twórcy i odbiorcy. Proste wrażenia, uchwycone przez artystę, były – jak twierdził Przybyszewski – źródłem najbardziej wzruszających przeżyć.

Szkic Stanisława Przybyszewskiego o malarstwie Muncha to właściwie opowieść o tym, jak wrażliwy artysta widzi świat. Przypomina on wędrowca, który idąc, spotyka ludzi, mija domy, przemierza drogi, wspina się, schodzi w dół i to, co zobaczył, zapamiętuje, niesie ze sobą, ma w swoim wnętrzu: w duszy, apotem przenosi na płótno. To wszystko wpływa na stan jego emocji, kształtuje je, wywiera na nie nacisk: „I maluje niebo, jak je rozdarł jego ból samotności w dzikie pasy

wściekłych zmętów barw, maluje linię wybrzeża – nie! Maluje dziką, a nieskończoną linię swej własnej tęsknoty, co zatoką w łódź się wgłębia, a w wieczność wybiega”. Przybyszewski rozwija tę swoją opowieść o sztuce malarskiej Muncha metodą, która można nazwać metodą kroku towarzyszącego. To trochę tak, jakby szedł tuż za wędrującym malarzem, przystawał, kiedy i on przystaje, przyspieszał, kiedy i ten zaczyna iść szybciej. Ale zawsze patrzy na swojego przewodnika i szuka z nim wspomnianego tajemniczego porozumienia. Opowiada przecież o duszy, która „jest w stanie uchwycić pra-przyczynę naszych postanowień i czynów”.

Przybyszewski uprawiał hermeneutykę szczególnego rodzaju. Bo to nie była przecież tylko próba zrozumienia znaczenia sztuki, ale współrozumienie ukrytych znaczeń. Artysta odczytywał intencje artysty, śledził lot twórczej duszy. Na tym poziomie wrażliwości rodziła się nowa jakość istnienia, tworzył się „niebywały jakiś kościół”, który – u Muncha – nie tyle przygniatał ogromem, ile pociągał swoją głębią i powagą, zmuszał do namysłu.

Ta wędrówka artystów wiodła dantejskim tropem, była drogą trudną, wiodła przez ciemne i groźne przestrzenie: „Tą linią wybrzeża fiordu szedł artysta wieczorną chwilą. Dusza jego patrzyła w tajnym skupieniu w bezdenne przepaście swych głębi.” I dopiero potem, na wodach fiordu pojawi się łódka z dwojgiem ludzi, którzy „...będą patrzeć na wschodzące gwiazdy, będą śnić i czuć, jak ich dusze spływają w nieskończoność morza.” Oto podpatrzone i uchwycone w swym trwaniu uczucie: miłość.

Opis obrazów Muncha, analiza ich tematyki, przedstawienie motywów i refleksja nad techniką, nad językiem malarskim artysty, a więc to wszystko, co interesuje i zajmuje Przybyszewskiego w szkicu o autorze *Krzyku*, stanowi doskonały przykład modernistycznego komentarza artystycznego. Przybyszewski drążył przede wszystkim te motywy, które odsłaniały stan ducha artysty. Próbował także zrekonstruować zdarzenie, które – jak sądził – mogło Muncha poruszyć i malarsko zachwycić: „ Idzie Munch ulicą. Naraz dzieje się coś niezwykłego w jego duszy. Zdaje mu się, że spoczywa na jakiejś gwiazdzie i patrzy w głąb na ziemię. Jakie to wszystko dziwne, niepojęte, straszne.” Oto rekonstrukcja przypominająca swoją strukturą, językiem i narracyjnym napięciem literaturę. Przybyszewski bardzo sugestywnie obudowywał malarstwo Muncha takimi mikroopowiadaniem, w których artysty stawał się po prostu bohaterem literackim. Ale nie tylko literackim. Przybyszewski widział w nim człowieka wytrwałego, śmiało kroczącego raz obraną drogą artystyczną, konsekwentnego i nieugiętego. Kiedy – jak pisał – rozpadło się środowisko artystyczne, kiedy wielkie zamiary twórcze okazały się fikcją, a poszczególni artyści wycofywali się z poczynionych wcześniej planów, tylko jeden Munch pozostał nieugięty. Szedł dalej, próbując przedstawić „nagi stan psychiczny nie mitologicznie, tj. za pomocą zmysłowych przenośni, lecz bezpośrednio, w jego bezbarwnym równoważniku”.

Przybyszewski nazwał Muncha „symfonikiem kolorów”, akcentując w ten sposób nie tylko rozległość pola tematycznego jego malarstwa, ale głównie potęgę środków ekspresji. O kolorach Muncha mówił, że to „korelaty uczuć” często tragicznych, bo „maluje on strach i trwogę życia, maluje chaos gorączki i pełen przeczuc niepokój głęboki”.

Przybyszewski widział w Munchu artystę, który z wielkim poświęceniem tworzy i który nie zatrzymuje się na powierzchni obrazu, ale wchodzi w głąb najtajniejszych labiryntów duszy. Prowadziła go nieomylna intuicja i wrażliwość. Malował – podkreślał Przybyszewski – wspaniale. I – jak dodawał, kończąc swój wykład o malarstwie Muncha – „to też tłumaczy, że Munch nigdy nie miał ani poprzednika, ani nauczyciela, bo nikt go niczego nauczyć nie mógł”.

W Oslo, w muzeum Edvarda Muncha można oglądać portret Stanisława Przybyszewskiego. Namalowany techniką temperową na tekturze stanowi realny obraz tamtych czasów, przyjaźni, sporów i uczuć. To jest portret pisarza, osoby, ale i całej generacji. Ale jeden szczegół na tym portrecie może przyciągnąć uwagę widza: Munch namalował Przybyszewskiego z papierosem. Taki drobiazg, który nadaje obrazowi niezwykle „osobowy” charakter i realnie personifikuje „nagą duszę”. Ten szczegół ratuje Przybyszewskiego sportretowanego przed rozpłynięciem się w bezosobowym zawieszeniu, przywraca mu życie. Samego siebie Munch sportretował także z papierosem. Olejny autoportret również znajduje się w Oslo, w muzeum narodowym. Te dwa przedstawienia datowane na połowę lat dziewięćdziesiątych XIX wieku to jakby jeden poszerzony i pogłębiony portret artysty, który im bardziej pragnął żyć, tym bardziej gubił się na jego ścieżkach i drogach. Te dwa portrety, „dwa papierosy” to jeden z rozdziałów wciąż jeszcze zaskakującej – całkiem nam bliskiej – historii sztuki.

*Wojciech Kaliszewski*