

Zofia Weiss: Der Kuss. Pocałunek

Lęk był uczuciem, które weszło w struktury myślenia końca wieku, a szczególną jego projekcję odnajdujemy w rozważaniach wzajemnych relacji płci. Strach, który odczytywany jest w podtekście „Pocałunku” Muncha, jest również obecny w malarstwie Weissa, szczególnie w okresie zauroczenia Przybyszewskim – pisała Zofia Weiss.

„Dla artysty-wybrańca – pisał Przybyszewski – miłość to bolesna, pełna trwogi świadomość nieznannej, strasznej siły, która dwie dusze rzuca na siebie i pragnie je złąć w jedno, to intensywne cierpienie, w którym dusza się łamie, bo czynu Nowego Testamentu, czynu tego stopienia się w jedno, czynu absolutnego androgynizmu dokonać nie może. Dla takiego artysty miłość to niesłychana świadomość strasznej jakiejś głębi, przeczucie jakiegoś odchłannego dna w duszy, na którym życie tysiąca generacji się przelewa...”[1]

Przybyszewski odnalazł tego „artystę-wybrańca” w licznych i zróżnicowanym świecie artystycznym Berlina. W grudniu 1893 roku zobaczył wystawione w specjalnie wynajętych pomieszczeniach przy ulicy Unter den Linden 19 obrazy Edwarda Muncha należące do *Fryzu życia*[2]. Rok wcześniej norweski malarz, jako gość *Berlin Kunstverein*, przedstawił swoje prace jury a później publiczności, wywołując powszechny skandal. Dlaczego?

„Wszyscy malarze dotychczasowi byli malarzami zewnętrznego świata – odpowiada Przybyszewski – każde uczucie, które chcieli przedstawić, ubierali najprzód w jakąś akcję zewnętrzną, każdy nastrój wydobywali pośrednio z zewnętrznego otoczenia. Efekt był zawsze pośredni, za pomocą zewnętrznego świata zjawisk osiągnięty. Zjawiska duszy wyrażać przez zewnętrzne zdarzenia – états d’âmes przez états de choses, to była dotychczasowa nieprzerwana tradycja, której każdy malarz się trzymał. Z tą tradycją Munch stanowczo zerwał (...). Maluje tak, jak widzieć może tylko naga indywidualność, której oczy odwróciły się od świata zjawisk i skierowały w głąb własnego istnienia”[3].

O Wojciechu Weissie zaś, którego Przybyszewski odkrył w Krakowie, który po Munchu i Vigelandzie stał się trzecim artystą, na temat którego bogato ilustrowany esej pojawił się w „Życiu”, Stanisław Lack pisał – „Pan Weiss posiadał właśnie tę dziwną sztukę bezinteresowności absolutnej, sztukę znikania poza tem, co przedstawia. Nie jest to jednak „ucieczka przed sobą samym”, lecz wyzwolenie się z pod panowania wszelakich powag, chociażby one nawet – i przede wszystkim – przyoblekały się w szatę własnego ja”[4].

W roku 1892 i około 1900 zostają namalowane przez Muncha i Weissa dwa obrazy, dwa *Pocałunki*, których niezwykle pokrewieństwo formalne i ideowe, prowokuje do głębszej refleksji[5].

Tak Munch jak i Weiss, złączoną w pocałunku parę sytuuje w prawym dolnym rogu kompozycji i poddaje dynamicznie skierowanej ku lewej stronie obrazu. Układ postaci względem tła, jak również proporcje płótna w obu obrazach wydają się być bardzo zbliżone.

„Dla artysty-wybrańca miłość to świadomość nieznannej strasznej siły, która dwie dusze rzuca na siebie...” (Przybyszewski). Tak więc na obrazach tych mężczyzna i kobieta przyłgnęli do siebie, a artysta odkrył światu swoje własne zatracenie. Munch stopił w jedną sylwetę dwie płci przeciwne, połączył je w ciemnych brązach ubrania, ujął wspólnym konturem, stężając emanację napięcia emocjonalnego w grube linie ponad głowami. Czerwony pasek wykańczający suknię wokół szyi i rękawa to granica wyodrębniająca stronę kobiety w tym monochromatycznym zespoleniu.

Weiss jest bardziej narracyjny. Charakterystyka twarzy zostaje w znacznym stopniu zachowana. Sam gest zbliżenia jest bardziej ruchem niż trwaniem. Czarny strój mężczyzny i biała bluzka kobiety, jak białe-czarne klawisze fortepianu, harmonizują dwa przeciwstawne bieguny, dwa odrębne światy, które w tym geście przemieniają się w jedność.

W tle obu *Pocałunków* świat realny zderza się z czysto symbolicznym komentarzem. Moment zbliżenia i absolutnej jedności, staje się równocześnie momentem tworzenia. W najciemniejszej strefie obrazu Muncha pojawiają się z trudem rozpoznawane formy embriona oraz plemników, zwiastujące potencjalną możliwość kreacji nowego życia. Natomiast Weiss wyłania z chaosu szkicowej kreski człowieka, człowieka nagiego, klasycznie doskonałego, jakby w momencie tym powtórzone zostało biblijne „Stań się”.

Czy Weiss znał obraz Muncha? Na to pytanie nie znajdziemy prawdopodobnie odpowiedzi. Okres dzielący powstanie obu dzieł, to krótki pobyt w Berlinie polskiego artysty (1896), rozpoczęcie współpracy z Przybyszewskim na łamach „Życia” (1898-1900) i stypendialne pobyty w Paryżu (1897, 1899, 1900). Śladów Muncha w żadnej korespondencji ani wspomnieniach nie

odnajdujemy. Czy znał go więc jedynie poprzez interpretacje Przybyszewskiego i jego niewielką kolekcję, a natrafiając na jego obrazy w galeriach, swe wrażenia zamykał jedynie w dziełach plastycznych?

Kiedy przyjeżdża w ramach stypendialnej wycieczki po Europie po raz pierwszy do Berlina w 1896 roku, a więc w dwa lata po „odkryciu” tam Muncha przez Przybyszewskiego, nie wydaje się być jeszcze na tyle artystycznie ukształtowanym, by odnaleźć grupę bohemy berlińskiej. W listach do rodziców pisze: „Wczoraj zwiedzaliśmy tegoroczny salon, olbrzymia ilość obrazów, lecz nie odniosłem takiego wrażenia, jakiego się spodziewałem”. I na innej karcie: „Berlin, olbrzymie miasto, o którym krakowianie nie mają pojęcia. Wystawa przepyszna (dot. prawdopodobnie Światowej Wystawy Przemysłowej – przyp. autora)”. Po zwiedzeniu muzeów Wrocławia, Drezna, Wiednia i Budapesztu, odnotowuje jedynie z Wiednia *Rejtana* Matejki, który „znacznie się wyróżnia z szarego tłumu malarzy niemieckich, bardzo mnie cieszyło – pisze – widząc dużo patrzących i podziwiających naszego majstra”[6].

Zarówno tradycje historyczne, które kultywowano w domu rodzinnym, jak i pierwszy pięcioletni etap edukacji artystycznej w Krakowskiej Szkole Sztuk Pięknych, wpłynęły na taki właśnie selektywny wybór. Niemniej jednak rok ten musiał stanowić moment przełomowy w kształtowaniu się artystycznym Weissa, a wyjazd do Paryża, który miał miejsce w 1897 roku, wyzwolił już zupełnie nowy temperament. Będzie więc mógł Stanisław Lack napisać o „artyście niezwykłym, który jakąś szczególną właściwością, na pierwszy rzut oka irytującą, nową, uderzy nas nagle, łamiąc na pozór wszystko, co było, jakkolwiek wiemy, że to niezniszczalne i nieśmiertelne...”[7]

W listopadzie 1898 roku Przybyszewski rozpoczyna w „Życiu” swą publikację pod wspólnym tytułem „Na drogach duszy”, poświęconą Edwardowi Munchowi i Gustawowi Vigelandowi. Tekst dotyczący Muncha stanowił swobodne tłumaczenie eseju, który pojawił się po jego wystawie w berlińskim „Neue Deutsche Rundschau” i przedrukowany został w zbiorowej publikacji książkowej „Das Werk des Edward Munch”[8]. Tekst polski gubi opis obrazu *Der Kuss*. Mógł więc być znanym Weissowi jedynie z wersji niemieckiej, poprzez książkę, która zachowała się w jego księgozbiornie[9].

Przeniesienie ikonograficznego motywu w sferę zapisu literackiego jest wyraźne w wielu utworach pisarza, którymi żyło ówczesne środowisko. Sam Przybyszewski jednak naprowadza naszą uwagę na opowiadanie „De profundis”[10], poprzez zamówienie do niego u Weissa ilustracji. Godnym podkreślenia jest również fakt, iż pojawia się ono w numerze „Życia” z 1 stycznia 1900 roku o zwiększonej objętości, który był specjalnie poświęcony twórczości Weissa i który obok tekstu Lacka, prezentował 12 prac artysty.

„De profundis” otwiera ilustracja *Wiosna* przedstawiająca nagą parę splecioną w pocałunku na tle będącego w oddaleniu miasta.

Postacie ucięte do pasa kadrem obrazu intensywnie zarysowują się w obrębie pierwszego planu. Wrażenie, jakie możemy odebrać z czarno-białej reprodukcji (miejsce przechowania obrazu nieznane), stawiają tę kompozycję w antynomii do dwóch pozostałych, towarzyszących tekstowi. Tutaj tytuł *Wiosna* ma charakter faunicznego przebudzenia natury i wykazuje niewiele związków z nastrojem tekstu. „De profundis” bowiem to opowiadanie o

mrocznej, kazirodczej miłości, gdzie zagęszczona atmosfera tłumionej i wszechogarniającej erotyki prowadzi do samozatrącenia i w efekcie zagłady bohaterów.

Rysunek będący ilustracją II, przedstawia również parę złączoną pocałunkiem, ale już nie fauniczną w swej wiosennej nagości, lecz mężczyznę i kobietę z rzeczywistego świata, przygiętych porywem namiętności. W końcu ilustracja III utrzymana w podobnej konwencji nerwowego szkicu, przedstawia trzy zatrające się w tańcu pary, w pocałunkach, spychane gwałtownym wirem ku krawędzi kompozycji. Zaś w tekście obok czytamy: „Ręce ich splotły się, coś rzuciło ich na siebie. Przepadli, ginęli w tej głuchej, niemej chuci krwi. Na oślepie rzucili się w wiry i zatory rozplenionej ekstazy lubieży”[11].

Na powinowactwo kompozycji Weissa z literackim obrazowaniem Przybyszewskiego wskazuje wiele kolejnych fragmentów, z których przytoczmy jeszcze ten: „I nagle rzuciła się na niego, zarzuciła ramiona na jego szyję – wyprężył się, chciał ją od siebie oderwać, ale w kurczowym uścisku zawisła na jego piersi (...). Pociemniało mu w oczach, na oślepie rzucił się w to piekło szczęścia i grozy[12].

Narracja Przybyszewskiego była niezwykle sugestywna, a jej wzajemne dopełnianie się z twórczością Weissa wielokrotnie już zostało poruszone[13].

Obraz Weissa *Pocałunek* chciałoby się datować po tym tekście, gdyż jego wcześniejsze powstanie byłoby zapewne przez Przybyszewskiego zauważone i wykorzystane w „Życiu”.

Wydaje się również, że był on konsekwencją doświadczeń paryskich, niosących w sobie wyzwolenie z utrwalonych struktur myślenia i projekcję przełamujących się konwencji obyczajowych. Temat „pocałunku” w twórczości Muncha z podobnych źródeł się wywodzi. Będąc realizowany pierwotnie jako impresjonistyczny zapis sceny we wnętrzu, dopiero w kolejnych wersjach nabierze głębokiego, symbolicznego znaczenia[14].

W obrazie uważanym za najwcześniejszą wersję (I) (ol. pi. 72x64, 1891-92, Muzeum Muncha, Oslo) i przedstawiającym wnętrze pokoju z oknem przesłoniętym firanką, i stojącym obok krzesłem, postacie ludzkie znajdują się przy ścianie po lewej stronie. Malowane pod światło, zlewają się w zaciemioną, jednorodną sylwetę. Przeciwwstawienie sfery jasności, czyli zewnątrz i sfery cienia – wnętrza pokoju, podkreśla intymność świata prywatnego, wrażenie izolacji w zamkniętej przestrzeni. W kolejnych wersjach tematu (obrazy z Nasionalgalleriet, Oslo), spleciona w pocałunku para zostaje *przesunięta* ku prawej krawędzi, okno zbliżone do pierwszego planu i całość kompozycji wsparta na dwóch zbieżnych diagonalach. Stąd jakby skośne uchylenie postaci od prawego dolnego rogu, co utrzymane zostało w *Pocałunku* (III) (nas szczególnie interesującym), i jakby powtórzone w kompozycji Weissa. *Pocałunek* (IIB) jest wersją nokturnową ze sztucznym światłem ulicy i nastrojem spotęgowanym przez sylwetę cyprysa jawiącego się w kadrze okna. Cyprys kojarzony z melancholią śmierci postrzegany jest również jako symbol falliczny[15]. Syntetyzując coraz bardziej temat, nadając mu równocześnie coraz głębszy wymiar symboliczny, Munch dochodzi do pokazanego na wystawie berlińskiej *Pocałunku* (III).

To w tym obrazie właśnie Przybyszewski ujrzał „dwie ludzkie postacie, których twarze wtopiły się w siebie. Brak tu jakiegokolwiek możliwego do rozpoznania indywidualnego rysu, widać tylko to stopienie się twarzy, niby

ogromne ucho, co stało się głuchym w lej ekstazie krwi, niby kałuża płynnego ciała – i jest w tym niewątpliwie coś odrażającego. Jednakże ten rodzaj symbolizowania jest niezwykle. Ta wielka żarliwość pocałunku, ta straszliwa potęga płciowej, boleśnie spragnionej tęsknoty, to znikanie świadomości osobowości, to stopienie się dwóch nagich indywidualności zostało tak prawdziwie oddane, że wykracza już poza tę odrażającą niezwykłość”[16].

Podkreślane jest, iż esej ten miał fundamentalny wpływ na dalsze formowanie się artystyczne Muncha, że uświadomił on niejako malarzowi istotę jego własnych dzieł i poszukiwań. Można powiedzieć, iż „dointerpretował on” te dzieła w przekazie werbalnym. Utrwalił w ten sposób w świadomości odbiorców pewien schemat odczytywania malarstwa Muncha, a schemat ten stał się klasyczną bazą również dla profesjonalnych badaczy. I nie sposób tutaj oddzielić tak zbliżonych temperamentów twórczych, które wzajemnie się pobudzały. Jeden z badaczy napisał o tym okresie: „Był to najbardziej literacki okres Muncha, kiedy poszukiwał sposobu wyrażenia swej filozofii życiowej, wypracowywanej podczas nie kończących się rozmów z Przybyszewskim”[17].

O Przybyszewskim zaś czytamy: „Esej o Munchu był więc nie tylko analizą dzieł norweskiego malarza, lecz również ważną wypowiedzią programową, swego rodzaju autointerpretacją własnej twórczości”. „W szkicu o Munchu sformułował Przybyszewski *expressis verbis* własną koncepcję «nowej sztuki», opartej na «psychicznym naturalizmie», sztuki będącej bezpośrednią prezentacją procesów duchowych, tak jak postrzegane i przeżywane są przez «nagą indywidualność»”[18].

Pojawiać się więc może pytanie, na ile korzystać powinniśmy z komentarza pisanego, na ile postrzeganie twórczości artystów przez ten pryzmat może kierować nas ku obiektywizacji sądów. Hans Georg Gadamer w swojej teorii doświadczania sztuki twierdzi, iż sztuka „najwłaściwiej doświadczana jest przez odbiorców (...). W odbiorcach podnosi się do swej doskonałości”. Z perspektywy odbiorców bowiem dopełnia się dopiero złożony obraz całości znaczeń[19]. Gadamerowska hermeneutykę w tym punkcie możemy zderzyć z teorią sztuki Maxa Dvoraka, który twierdzi, iż jest ona koniecznym produktem swego czasu i ludzi, którzy ją tworzyli. *Pocałunki* Muncha i Weissa są owym dokumentem epoki, w którym czas przełomu wieków i ludzie odbili swoje wyraźne piętno, zaś doświadczenie odbiorców wzbogaciło zapis znaczeń.

Metoda subiektywnego opisu szczególnie eksponowana była w tym okresie i automatycznie nieomal wchodziła jako składowa mitu budowanego i utrwalanego wokół artysty. Znamiennym i nieomal akademickim przykładem jest odczytanie przez J. K. Huysmansa pasteli *Kapiące się* Degasa, jako przejawu skrajnego mizogynizmu. Podobnie w wypadku interpretacji dzieł Muncha owo mizogynistyczne przesłanie zawarte zostało u dwóch najbardziej mitotwórczych autorów: Przybyszewskiego i Strindberga. Strindberg bowiem po zobaczeniu *Pocałunku* w 1896 roku w Paryżu, wśród innych obrazów Muncha w galerii „L'Art Nouveau”, napisał na łamach „La Revue Blanche”:

„Pocałunek. Połączenie dwóch istot, z których mniejsza, ukształtowana jak karp, wydaje się być w momencie pożerania większej, tak jak czyni to zazwyczaj robactwo, mikroby, wampiry i kobiety. Lub inaczej: Mężczyzna daje stwarzając iluzję, iż kobieta daje w zamian. Mężczyzna błaga o przywilej oddawania swej duszy, swej krwi, swej wolności, swego wytchnienia, swego zbawienia wiecznego, za co, w zamian za radość oddawania swej krwi, swej wolności, swego wytchnienia, swego wiekuistego zbawienia”[20].

Przechodząc więc do interpretacji *Pocałunków* musimy mieć świadomość, iż jej schemat stworzony przez tych dwóch autorów jest ciągle obowiązującym i dominującym. Oparty jest on na schopenhauerowskiej teorii *Geschlechtstrieb* – popędu płciowego pojętego jako kosmiczny żywioł niszczący indywiduum dla zachowania gatunku.

Obraz Muncha nazywano tryptykiem lęków: „Po lewej okno, ze swoim ostrym wcięciem w światło i przestrzeń, kontrastuje z płaskością otaczającej ściany i miękką osłaniającą mrocznością wnętrza. Okno, światło i przestrzeń, to destruktywne zagrożenia, przed którymi postacie chronione są ciężkimi obudowującymi ich sylwetki konturami, emanującymi z nich „liniami – obrony”, stanowiącymi rodzaj poduszki przeciwko bezpośredniemu kontaktowi z otoczeniem.

W centrum obrazu obejmujące się postacie wyrażają wzajemną trwogę przed zatraceniem się jednej indywidualności w drugiej. Kulminację strachu odnajdujemy na prawo od postaci; to prawe skrzydło tego „tryptyku lęków”, mroczna, płaska przestrzeń, w której sylwetka kobiety nie jest już chroniona osłaniającym konturem, lecz przenosi jej kolorystykę. W tej przestrzeni właśnie pojawiają się czerwone formy plemników, a w górze obrazu niedookreślona czerwona forma embrionu. I tu raz jeszcze obecność „innego” człowieka zaczyna stanowić zagrożenie...”[21]

Lęk był uczuciem, które weszło w struktury myślenia końca wieku, a szczególną jego projekcję odnajdujemy w rozważaniach wzajemnych relacji płci. I wydaje się, iż nie było to uczucie jedynie elitarne, przeznaczone dla jednostek głębiej odczuwających rzeczywistość, dla artystów-wybrańców, ale wyrosło z szerokiego kontekstu kryzysu kultury zachodniej. W filozofii

Schopenhauera i jego kontynuatorów, miłość potwierdza ontologiczne wyobcowanie jednostki jest uczuciem niosącym w sobie destrukcję, I niszczącym indywidualność. Koncepcja natury pożerającej „natura devorans”[22] opiera się o pojmowanie kobiety jako „emisariuszki ślepej woli życia”, dezintegrującej osobowość mężczyzny. Strach, który odczytywany jest w podtekście *Pocałunku* Muncha, znajduje swoje dalsze projekcje w obrazach należących do cyklu *Fryz życia*. Jest on również obecny w malarstwie Weissa, szczególnie w okresie zauroczenia Przybyszewskim. Wtedy to zostaje namalowany między innymi obraz *Pokusa*, obraz poświęcony młodzieńczemu dojrzewaniu, gdzie uczucie przerażenia walczy z wyzwaniem rzuconym przez rozbudzającą się fizjologię.

„Na pierwszym planie płótna dwie postacie: na prawo od widza naga dziewczyna, która tęsknie wyciąga usta do młodego chłopca. On odwrócił się od niej przerażony, zacisnął uszy rękami, skurczył się w sobie, oślepl, lecz nie może pozbyć się z wyobraźni tego tłumu par miłosnych, których uściski giną w dalekiej mgle purpurowej, zalewającej krwawą plamą cały widnokrąg (...). Nie wiedzieć co bardziej go odpędza: «obawa grzechu czy lęk i trwoga przed prochem»”[23].

Zarówno dzieła plastyczne, jak i towarzyszące im komentarze krytyczne w oczywisty sposób ewokują mizogynistyczne nastawienie. Kobieta, która z wielowiekowej tradycji uległości wychodzi na pozycję partnerstwa lub agresywnej dominacji, zaczyna wywoływać w mężczyźnie poczucie lęku. Schopenhauer, a za nim Weininger, Hartman, Nietzsche, Strindberg, Tołstoj i cała właściwie męska generacja kończącego się wieku, tworzy koncepcję miłości mobilizującą do obsesyjnej obrony przed kobietą. Zagrożona męska świadomość rodzi wizje, w których stany lękowo-pragnieniowe przybierają postać kobiety pożądanej, zwiastującego zagładę demona (patrz *Wampir*

Muncha, *Wampir Weissa*). To Strindberg odnalazł w *Pocałunku* ów moment krwiożerczego pochłonięcia mężczyzny „co jest w zwyczaju robactwa, mikrobów, wampirów i kobiet”.

Często zagłada płci przeciwnej łączona jest z mitem androgyne. Oprócz funkcji destruktywnej mit ten uprawomocnia jednak pewne tendencje kreatywne, przejawiające się w ucieleśnieniu cząstki duszy, wyłonieniu kochanki z głębi własnego wnętrza²⁴. Złączenie przez obu artystów kobiety i mężczyzny pocałunkiem, który również w sferze czysto formalnej zatracza ich obustronną indywidualność, który dwie postaci zlewa w kałużę stopionego ciała (Przybyszewski) – pocałunkiem, który ewokuje moment powrotu do utraconej prajedni, do stanu androgynicznego.

Sięgając po grecką etymologię słowa odczytujemy go jako ander-andros – mężczyzna i gyne-gynaicos – kobieta. Opowieść Arystofanesa, którą zawiera „Uczta” Platona dotyczy dwóch wiecznie poszukujących się połówek, mistycznego odnalezienia się kochanków. Mit ten odżył z niezwykłą intensywnością w końcu wieku XIX jako kompensacja zachwianych dotychczasowych struktur świadomościowych.

W końcu epoki ta symbolika powtórnej syntezy zaczyna wypierać destruktywne tendencje katastrofizmu; pojmowanie miłości, jako aktu zagłady totalnej, przybiera formę dążenia ku androgynicznej „dwój-jedni” (Stefan Kisielewski). Urzeczywistnienie mitu wchodzi w wymiar reakcji pozytywnej, akceptującej partnerskie pozycje obu stron. To Strindberg napisze: „Pragnę powiedzieć, że nowa rzeczywistość, jaka powstanie z instytucji małżeńskiej, będzie konglomeratem mężczyzny i kobiety: nowa rzeczywistość, w której rzekną się oni swej osobowości; jedność w wielości, żeby użyć znanego wyrażenia „homme-femme”[25].

Tego typu koncepcje rozwijane były przez myślicieli już wcześniej, a w jednym z tekstów z połowy wieków czytamy o idei platońskiej androgyne, której realizacja możliwa jest jedynie w związku kobiety i mężczyzny: „Z punktu widzenia inteligencji i świadomości, a także z punktu widzenia ciała, mężczyzna i kobieta tworzą jedną całość, jedną istotę w dwóch osobach, jeden prawdziwy organizm”[26].

Podjmując próby androgynicznej interpretacji bogatych w wątki znaczeniowe dzieł Muncha czy Weissa podejmujemy ryzyko uproszczonego rozumienia i wykorzystania mitu, niemniej jednak bazując na ustawicznym przywoływaniu go w twórczości Przybyszewskiego (m.in. „Androgyne”, „Requiem aeternam”), jak również u innych współczesnych, taką interpretację uznać możemy za uprawnioną.

Podteksty wywodzące się z tradycji klasycznej nakładają się nierozzerwalnie na źródła tradycji chrześcijańskiej. Przybyszewski w bluźnierczy sposób rozpoczął swą powieść „Totenmesse” transponując początek Ewangelii św. Jana: „Na początku było Słowo, a Słowo było u Boga i Bogiem było Słowo” na własną wizję stworzenia: „Na początku była chuć. Nic prócz niej, a wszystko z niej”[27]. Targał nim jednak ustawiczny niepokój, który zaowocował słowami:

A jeśli Bóg, rzeczywiście istnieje. Jeżeli dusza rzeczywiście nieśmiertelna, a w jednym kościele katolickim można naprawdę osiągnąć zbawienie? Ale brak mi wiary, wiary, wiary.

Wiara w Charcota i w boskie dopuszczenie przy opętaniu.

Wiara w Kanta – Laplaca i Darwina, a równocześnie w stworzenie świata w siedmiu dniach.

Wiara w bóstwo Chrystusa i w bluźnierstwa Straussa lub Renana.

Wiara w niepokalane poczęcie Marii Panny

i w najpierwotniejsze fakta embriologii.

Nie! to nie da się połączyć!

Nie ma ratunku!²⁸

Przybyszewski balansuje cały czas jakby na krawędzi rozdzielającej świat materialny od świata duchowego; będąc spętany przez zmysły — poszukuje mistycznego dla nich usprawiedliwienia. Obezwładniony przez burzący dotychczasowe prawdy scjentyzm podejmuje, będące na granicy herezji, próby sakralizacji filozofii. Pisząc o Munchu, jako o artyście-wybrańcu będącym we władztwie miłości, opiera się mimowolnie o Nowy Testament, wyrażając niemożność słowami „bo czynu Nowego Testamentu, czynu tego stopienia się w jedno, czynu absolutnego androgynizmu dokonać nie może”.

Powołuje się w ten sposób na słowa Ewangelii św. Mateusza: „Łączą się z sobą tak ściśle, że stają się jednym ciałem” (Mt 19 i Mk 10), a w nich na Księgę Rodzaju, w której przekroczenie granicy samotności człowieka

dokonywa się w śnie genezyjskim poprzez wyłonienie kobiety z ciała mężczyzny.

To uporczywe nawiązywanie do teologii płci wypełniającej antropologiczną rzeczywistość ludzkiego ciała, znajduje realizację, obok dosłowności *Madonny*, w *Der Kuss* Muncha i w *Pocałunku* Weissa.

Włączony w tak bogatą grę kontekstów, od mizogynistycznego unicestwienia ku ewangelicznemu aktowi tworzenia, „pocałunek” pozostaje nadal w wymiarze podstawowego przeżycia erotycznego. I właśnie dzięki owej pierwotności, dzięki byciu gestem „dającym początek”, był tematem artystycznym tak bardzo inspirującym, a dla odbiorców pozostanie ciągle niewyczerpanym źródłem nowych znaczeń.

Kraków, czerwiec-wrzesień 1994

Zofia Weiss

Przedruk za: *Totenmesse. Munch-Weiss-Przybyszewski*, Ł. Kossowski (red.), Muzeum Literatury im. Adama Mickiewicza, Warszawa 1996. Publikujemy za uprzejmą zgodą wydawcy.

Przypisy:

[1] S. Przybyszewski, „Na drogach duszy. 1. Edward Munch i Gustaw Vigeland”, „Życie” nr 42, 5 XI 1898, s. 547. W kolejnych numerach „Życia” zamieszczana jest w dziale reklam i ogłoszeń informacja: „Redakcja kazała odbić na grubym papierze cztery klisze Symbol, Wampir i Portret własny Muncha a następnie Dwóch młodych Vigelanda. Wszystkie cztery odbitki można nabyć w Administracji „Życia” za 1 złr.”

[2] 6 obrazów należących do Fryzu życia zostało pokazanych razem pod wspólnym tytułem Cyklus Liebe. Były to: Frühlingsstimmung, Kuss, Vampyr, Eifersucht, Verzweiflung, Madonna. Katalog obejmował 50 dzieł, w tym większość rysunków i akwarel.

[3] S. Przybyszewski, „Na drogach duszy. 1. Edward Munch”, „Życie” nr 44, 9 XI 1898, s. 577.

[4] S. Lack, „Wojciech Weiss”, „Życie” nr 1, 1 I 1900, s. 8

W uwagach „Do czytelników” s. 48 czytamy: „Przyrzekaliśmy album prac Wojciecha Weissa, ale pomysł ten trafił na tak wielkie techniczne trudności, że pomimo najszczerzych chęci nic mogliśmy się uścić z naszego przyrzeczenia. W zamian za to powiększyliśmy noworoczny numer „Życia” o dwa arkusze i daliśmy wszystkie klisze prac Weissa, przeznaczone do albumu”.

[5] E. Munch, Pocałunek, 1892, ol. tekt. (transfer na płótno), 99x81, Oslo Community Art Collection, Munch-museet, Oslo

W. Weiss, Pocałunek, ok. 1900, ol. pł., 126x80, wł. Rodziny Artysty.

[6] List z Berlina, 31 VII 1896

List z Berlina, 31 VII 1896

List z Wiednia, 13, 14 VIII 1896. Cała korespondencja Weissa znajduje się w zbiorach Rodziny Artysty.

[7] S. Lack, „Wojciech Weiss”, op, cit., s. 8

[8] S. Przybyszewski, „Psychischer Naturalismus” w „Neue Deutsche Rundschau”. „Frcic Bühne”, 1894, s. 150-156, artykuł wszedł do publikacji zbiorowej „Das Werk des Edvard Munch. Vier Beiträge” von S. Przybyszewski, F. Servaes, W. Pastor, J. Meier-Graefe”, Berlin 1894.

[9] Książka ta nie posiada dedykacji. W księgozborze Weissa zachowała się natomiast powieść „Nad morzem” z dedykacją: „Wojciechowi Weissowi w miłości, przyjaźni i uwielbieniu, Staś Przybyszewski, Zakopane 29 lipca 1899”.

[10] „De profundis” ukazało się w Berlinie w 1895 roku w wydawnictwie Storma jako Privatdruck, przeznaczone wyłącznie dla subskrybentów i dedykowane Dagny.

[11] „De profundis”, „Życie” nr. 1, 1 I 1900, s. 29.

[12] tamże, s. 34.

[13] W. Juszczyk, „Młody Weiss”, Warszawa 1979.

Z. Weiss, „Fryderyk Chopin w modernistycznej wizji Wojciecha Weissa”,
Rocznik Chopinowski, 1989, T XVIII, s. 173-183.

Ł. Kossowski, „Upiór na wierzbie. Wokół obrazu Wojciecha Weissa”, Rocznik
Muzeum Narodowego w Kielcach, 1993, T. XVII, s. 33-43, i inne.

[14] A. Eggum, „Importance des deux sejours de Munch en France en 1891-
1892” w „Munch et la France”, katalog wystawy Paryż-Oslo, 1991-1992.

[15] tamże, s. 126. Włączenie motywu fallicznego do interpretacji obrazu
Pocałunek dokonano również w przypadku dzieła G. Klimta. G. Fliedl
„Gustaw Klimt, 1862-1918. The World in Female Form”, Taschen-verlag
1989, s. 115-119.

[16] cyt. za S. Przybyszewski „Synagoga szatana”, Kraków 1995, s. 95-96.

[17] Nic. Stang, „Edvard Munch”, Oslo 1972, s. 105

[18] G. Matuszek, „Der Geniale Pole? Niemcy o Stanisławie Przybyszewskim 1892-1992”, Kraków 1993, s. 33.

[19] wg F. Chmielowski, „Sztuka, sens, hermeneutyka. Filozofia sztuki H. G. Gadamera”. Kraków 1993.

[20] A. Strindberg, por. „Munch et la France”, s. 201 '48-49

[21] R. Heller, „Munch. The Scream”, Londyn 1973, s. 48-49.

[22] wg W. Gutowski, „Nagie dusze i maski”. Kraków 1992, s. 23.

[23] S. Lack, op. cit., s. 10.

[24] G. Matuszek, op. cit., s. 87.

[25] wg M. Podraza-Kwiatkowska, „Salome i Androgyne” [w:] „Młodopolskie harmonie

i dysonanse”, Warszawa 1969.

[26] P. J. Proudhon, „La Pornocratie, ou les Femmes dans les Temps Modernes”, Paris 1858.

[27] „Totenmesse”, Berlin 1893, w Polsce pod tytułem „Requiem aeternam”, 1900 i 1904.

[28] „Pro domo: Gody życia”, cyt. za E. Boniecki, „Struktura «Nagiej duszy». Studium o Stanisławie Przybyszewskim”, Warszawa 1993.