

# Beata Bociek

---

## Twórczość artystyczna jako ujawnienie kondycji psychiczno-egzystencjalnej człowieka na przykładzie życia i twórczości Edwarda Muncha

---

Studia Elbląskie 11, 285-304

---

2010

Artykuł został zdigitalizowany i opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej [bazhum.muzhp.pl](http://bazhum.muzhp.pl), gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

# **TWÓRCZOŚĆ ARTYSTYCZNA JAKO UJAWNIEŃ KONDYCJI PSYCHICZNO-EGZYSTENCJALNEJ CZŁOWIEKA NA PRZYKŁADZIE ŻYCIA I TWÓRCZOŚCI EDWARDA MUNCHA**

## **WSTĘP**

Jana Paweł II w jednej ze swoich refleksji na temat sztuki stwierdził, że tym, co najbardziej ujawnia kondycję egzystencjalną współczesnego człowieka, jest twórczość artystyczna<sup>1</sup>. Problem ten jest tak głęboki, że można by go rozważać na wielu stronach obszernej książki. Artykuł omówi ogólne zagadnienie problemu, oraz skupi się na korelacji twórczości artystycznej z kondycją psychiczną artysty.

W pierwszej części pracy zarysowany zostanie problem twórczości i procesu twórczego (w tym szerzej zagadnienie psychopatologii ekspresji), natomiast druga część poświęcona będzie analizie życia i twórczości Edwarda Muncha, która wydaje się być idealną egzemplifikacją powiązania sytuacji psychiczno-egzystencjalnej z twórczością.

## **I. ZAGADNIENIE TWÓRCZOŚCI**

### **1. Dwie tendencje w pojmowaniu sztuki**

Śledząc dzieje i rozwój historii sztuki, można zauważyć dwa większe etapy, dwie zasadnicze tendencje w pojmowaniu sztuki. Pierwszy etap to okres od prehistorii aż do klasycyzmu (XVIII wiek), w którym dominowała racjonalna obserwacja świata i dążenie artysty do przeniknięcia istoty otaczających zjawisk, przejawiające się w sztuce poprzez chęć dokładnego i obiektywnego spojrzenia na przedstawianą rzeczywistość. Na obraz patrzono przez pryzmat jego doskonałości warsztatowej — ważny był sposób wykonania, technika, biegłość przedstawienia, natomiast tematy były neutralne, jak historia, mitologia, scenki rodzajowe oraz pejzaże i portrety. Drugi okres, to czasy od romantyzmu do współczesności — w tej tendencji dominuje intuicja,

---

\* Beata Bociek, studentka Wydziału Teologii Uniwersytetu Warmińsko-Mazurskiego w Olsztynie.

<sup>1</sup> J. S z y m i k, *Piękno i prawda. Papież ostatniego półwiecza na temat sztuki*, SE IX (2008), s. 83–87.

uczuciowość, psychika artysty, co w malarstwie reprezentują głównie kierunki romantyczne, ekspresjonistyczne, surrealistyczne i abstrakcyjne<sup>2</sup>.

W niniejszej pracy zostanie wykorzystane owe drugie podejście do interpretacji sztuki, gdyż jest ono niezmiernie istotne dla pełnego zrozumienia dzieła. Większość ludzi, obcując z wytworem artystycznym (obrazem, poematem czy innym) dostrzega jedynie jego zewnętrzną „otoczkę”, jego walory estetyczne i artystyczne. Jednakże wkracza tutaj pewna trudność polegająca na tym, aby (jak pisze prof. Anne D’Alleva) nie dokonywać prostych skojarzeń tego, co wiemy, czy co wydaje się nam, że wiemy, z rzeczywistym znaczeniem dzieła sztuki<sup>3</sup>. Musimy pamiętać także o niewidzialnym „duchu” dzieła, który unosi się wokół niego, a którym jest tło historyczne, filozoficzne, polityczne oraz — wspominana już wcześniej — kondycja psychiczna i sytuacja egzystencjalna autora<sup>4</sup>. Tak więc z oceną dzieł nie należy się spieszyć. Jeśli forma bądź treść dzieła nie są dla nas zrozumiałe, nie znaczy to, że są bez wartości.

## 2. Tajemnica procesu tworzenia

Historia pokazuje, że wielki artysta, geniusz, to bardzo często prekursor, który dzięki swojej wyjątkowej wrażliwości „odczuwa już dziś to, co inni dostrzegają dopiero jutro”. Jego dzieła często są nowatorskie, wyprzedzają swoją epokę, dlatego też spotykają się z dyskredytacją i wyśmianiem. Zarówno oni, jak i ich twórczość jest nierozumiana. Tacy wybitni indywidualiści, ojcowie sztuki, założyciele stylów, to niewątpliwie ludzie wyróżniający się z tłumu — swoją silną osobowością, swoimi odmiennymi i odważnymi poglądami, doskonałością techniczną, lub też swoją nadwrażliwością, bagażem ciężkich doświadczeń, brzemieniem choroby, lęków, problemami z psychiką. Wszystkie te elementy (i więcej) tworzą osobę artysty, kształtują jego psychikę, wpływają na postrzeganie świata i wszelakich zjawisk, a co za tym idzie — odzwierciedlają się w dziełach, które tworzy.

Wkraczamy już tu w problem twórczości i procesu tworzenia<sup>5</sup>. Sam termin „twórczość” trudno jest jednoznacznie zdefiniować. *Słownik języka polskiego* podaje, że jest to „tworzenie czegoś, zwłaszcza dzieł sztuki; ogół dzieł stworzonych przez kogoś”<sup>6</sup>. Niejasność tej definicji może wynikać z faktu, że termin „twórczość” nie

<sup>2</sup> Por. *Encyklopedia obrazu*, I. Zubal, Warszawa 2004, s. 14.

<sup>3</sup> A. D’Alleva, *Jak studiować historię sztuki*, Kraków 2008, s. 60.

<sup>4</sup> To oczywiście nie wszystko, co dzieło ma nam do przekazania. Wartość dzieła sztuki nie kończy się wraz z odkryciem warstwy formalnej, estetycznej i kontekstualnej obrazu. Barbara Osińska pisze: „żadna, nawet najbardziej wnikliwa analiza nie wyczerpuje jednak tajemnicy dzieła, bowiem jakości najbardziej nieuchwytnie stanowią najczęściej o geniuszu artysty i naszych przeżyciach”. Obraz, choć byłby profesjonalnie zanalizowany, wciąż ma moc nas zachwycać, niepokoić, poruszać wyobraźnię i wywoływać tylko nam znane skojarzenia. Z każdym dziełem można odnaleźć nić porozumienia i wspólny język (B. Osińska, *Sztuka i czas. Od klasycyzmu do współczesności*, Warszawa 2005, s. 9).

<sup>5</sup> Szerzej na ten temat: W. Tatariewicz, *Dzieje sześciu pojęć*, Warszawa 2008, s. 294–318.

<sup>6</sup> *Słownik języka polskiego*, pod red. M. Szymczak, tom trzeci R–Ż, Warszawa 1989.

istniał w sztuce europejskiej, ani w filozofii, ani w teologii przez blisko tysiąc lat. W starożytności pojęcie *creator* nie odpowiadało pojęciu tworzenia sztuki, gdyż według panujących wówczas przekonań sztuka nie była tworzeniem, lecz odtwarzaniem rzeczywistości z zachowaniem ścisłych reguł postępowania. W średniowieczu natomiast pojęcie *creator* odnosiło się tylko do Boga. Dopiero w okresie renesansu zrodziło się poczucie wolności i niezależności ludzi w kwestii rozumienia sztuki. Pierwszym, który ośmielił się użyć określenia „twórca” w stosunku do człowieka, był Polak<sup>7</sup> — Maciej Kazimierz Sarbiewski, poeta i teoretyk sztuki. On to właśnie w odniesieniu do poety użył zwrotu *Creat instar Dei* (na podobieństwo Boga), oraz *de novo creat* (tworzy na nowo). Wyraz „twórca” wszedł do języka sztuki w XIX wieku i stał się jej wyłączną własnością, twórca zaś stał się synonimem artysty. Zostały też sformułowane nowe wyrazy, które dawniej nie były potrzebne, jak przymiotnik „twórczy” i rzeczownik „twórczość”; były one używane wyłącznie w odniesieniu do artystów i ich prac. W XX wieku wyraz „twórca” zaczęto stosować do całej kultury ludzkiej<sup>8</sup>.

Doprecyzowaniem słowa „twórczość” jest dodanie do niego określenia, np. twórczość plastyczna, muzyczna, literacka. W niniejszej pracy interesować nas będzie pojęcie „twórczość artystyczna”. *Słownik encyklopedyczny – Język polski* definiuje ją jako: 1) działania związane z procesem tworzenia dzieła sztuki oraz 2) jedno z podstawowych zagadnień estetyki, ale także ważne zagadnienie psychologii (psychologia twórczości i psychologia postaw twórczych). Przedmiotem jej rozważań są: osobowość artysty i jej wpływ na proces tworzenia, oraz dzieło sztuki, struktura i typ procesu twórczego od zamysłu do realizacji, a także inne czynniki zewnętrzne (np. materialne, formalne, socjologiczne, społeczne, psychologiczne itp.)<sup>9</sup>.

Możemy zrodzić się tu pytanie, czym jest ów „proces tworzenia”? Nierzadko sądzi się, że wśród licznych zagadek tego świata najważniejszą i najtrudniejszą jest tajemnica tworzenia<sup>10</sup>. Nie wiemy dokładnie, jak powstawał Kosmos, rośliny czy zwierzęta; nie wiemy, jak powstawał poemat, symfonia lub obraz. Nawet *ex post* trudno zbadać proces tworzenia<sup>11</sup>. Możemy się tego domyślać, szukać odpowiedzi poprzez dokładne naukowe badania nad owym dziełem, ale tak naprawdę nie sposób odkryć wszystkich czynników składających się na dzieło, ponieważ znajdują się one w umyśle twórcy. Proces twórczy jest silnie związany z indywidualną strukturą osobowości. Witold Gombrowicz w *Dzienniku* zapisał: „sztuka jest tak bardzo osobista, że każdy artysta zaczyna ją właściwie od początku — i każdy ją robi w sobie i dla siebie — jest

<sup>7</sup> W. Tatariewicz podkreśla, że język polski ma dwa zróżnicowane terminy: „stwórcza” i „twórca”. Stwórca to Bóg, który stwarza z niczego, twórca — to artysta i poeta. Jest to idiom polski lub słowiański. Dzięki tej dwoistości możliwe stało się lepsze zrozumienie tajemnic tworzenia i głębsza refleksja nad nimi. Inne języki europejskie — francuski, włoski, angielski czy niemiecki — tej dwoistości nie posiadają. Mają tylko jeden termin, dlatego też oszczędniej go w stosunku do artysty używają (W. Tatariewicz, dz. cyt., s. 300).

<sup>8</sup> Por. W. Tatariewicz, dz. cyt., s. 299–302, oraz M. Tyszkiewicz, dz. cyt., s. 56.

<sup>9</sup> *Słownik Encyklopedyczny — Język polski*, E. Olinkiewicz, K. Radzymińska, H. Styś, Wrocław 1999.

<sup>10</sup> M. Gółka, *Socjologia sztuki*, Warszawa 2008, s. 47.

<sup>11</sup> Tamże.



wyładowaniem jednej egzystencji, jednego losu, osobnego świata”<sup>12</sup>. Wszystko to, czego nie było, jest nowe, nieznanne i niepowtarzalne, zazwyczaj rodzi się bez recept, znajomości procedur i schematów<sup>13</sup>. José Ortega y Gasset powie, że „sztuka jest szlachetnym zmysłem, dzięki któremu człowiek może wyrażać to, czego w inny sposób wyrazić nie można”<sup>14</sup>. Psychiatra i neurolog Kurt Goldstein twierdził, że zachowaniem człowieka kieruje jedna siła, jaką jest dążenie do realizacji własnej osobowości, i że wszystkie wybitne osiągnięcia człowieka są wynikiem wykorzystania pełni jego siły twórczej i osobowości. Ta realizacja własnych możliwości może nastąpić, według autora, tylko w konfliktowym zetknięciu się z rzeczywistością, powodującym szok i uczucie lęku. Zneutralizowanie lęku następuje jednak nie przez unikanie przeszkód, ale przez ich przezwyciężanie, dające poczucie własnej wartości<sup>15</sup>. Dla artystów owa realizacja osobowości dokonuje się na sposób aktywny — w działaniu, jakim jest tworzenie. Nie zawsze musi ono wypływać z lęku czy szoku i nie u każdego artysty jest elementem konstytutywnym w potwierdzeniu własnej wartości, ale w przypadku osób chorych psychicznie stanowi ważny element terapii oraz punkt odniesienia w badaniach. Pacjentów oddziałów psychiatrycznych namawia się wręcz do podejmowania jakiejś formy twórczej aktywności. Motywy jej podejmowania u osób zdrowych psychicznie są zróżnicowane, zależne od epoki i osobowości artysty: począwszy od prostej wewnętrznej potrzeby „stworzenia czegoś” i radości zeń wypływającej, przez chęć odpowiedzi na problemy obecne w świecie, sposób wyrażenia swoich uczuć i myśli, na tworzeniu na zamówienie i dla pieniędzy skończywszy.

### 3. Twórczość jako uwewnętrznienie i uzewnętrznienie

Człowiek istniejący w świecie jest jego odbiorcą, czasem biernym, czasem zaangażowanym, czasem uciekającym od niego, ale zawsze obecnym. Rzeczywistość, w której egzystuje, a więc problemy polityczne, społeczne, tworząca się na jego oczach historia, spotkani ludzie oraz problemy osobiste (sytuacja życiowa), wyciskają na nim swoje piętno. To wszystko pozostaje w nim i kumuluje się w jego wnętrzu. Część informacji ze świata zewnętrznego zostaje przezeń przyswojona, a część jest modyfikowana i przetwarzana, co wyraża się potem w wyznawanych ideach, światopoglądzie, sposobie życia i — w przypadku utalentowanych jednostek — w swojej twórczości. Albrecht Dürer w swoich *Czterech księgach o proporcjach ludzkich* napisał, że „artysta uzewnętrznia to, co przez długi czas z zewnątrz czerpiąc, zgromadził w sobie”<sup>16</sup>. Stanisław Witkiewicz powie, że „malarstwo jest ukazaniem sobie i innym tego obrazu, który się w nas tworzy”<sup>17</sup>. Wynika z tego, że proces twórczy jest z jednej strony uwewnętrznieniem świata, a z drugiej — uzewnętrznieniem przeżyć, ujawnieniem

<sup>12</sup> M. Golka, *Socjologia sztuki*, Warszawa 2008, s. 55.

<sup>13</sup> Tamże, s. 47.

<sup>14</sup> J. Ortega y Gasset, *Adam w raju*, [w:] *Dehumanizacja sztuki*, Warszawa 1980, s. 53.

<sup>15</sup> A. Strzałecki, *Wybrane zagadnienia psychologii twórczości*, Warszawa 1969, [w:] M. Tyszkiewicz, dz. cyt., s. 66.

<sup>16</sup> Cyt. za: M. Golka, dz. cyt., s. 55.

<sup>17</sup> Cyt. za: M. Tyszkiewicz, dz. cyt. s. 55.

tego, co zostało przez twórcę wewnętrznie przetworzone<sup>18</sup>. W procesie twórczym następuje swoiste nowe uprzedmiotowienie minionych przeżyć i doświadczeń. Twórczość jest więc zawsze przetwarzaniem doznań płynących z własnej egzystencji człowieka oraz dostrzeżonych aspektów świata<sup>19</sup>. Artysta nie potrafi tłumić w sobie tych wszystkich informacji, problemów i nastrojów, jakie kłębią się dookoła niego i w nim, musi je w jakiś sposób uzewnętrznić. Pisarz ujawni je za pomocą słów, w powieści czy opowiadaniu; poeta swe uczucia przeleje w subtelne słowa wiersza, malarz wyrazi myśli za pomocą obrazu, pozostawiając klucz do jego interpretacji czasem tylko dla siebie. Munch powie: „wyjaśnienie obrazu jest niemożliwe — jest tak, ponieważ nie da się go wyjaśnić inaczej, niż został namalowany”<sup>20</sup>. Marian Golka, socjolog zajmujący się zagadnieniami kultury, podkreśla ważną rolę indywidualności w twórczości artystycznej. Pojmuje ową indywidualność jako posiadanie przez artystę swego wewnętrznego świata — który jest częściowo odbiciem świata zewnętrznego — oraz ukazaniem go przez pryzmat własnych doznań i odczuć, a także sposobem ujmowania rzeczywistości. O indywidualności artysty decydują więc interesujące go problemy, charakter tworzywa i języka, za pomocą których usiłuje on te problemy opowiedzieć. Indywidualność artystyczna to propozycja twórcza, która odbierana jest jako zawierająca nowość i oryginalność, które przejawiają się zarówno w przesłaniach, jak i w formie wypowiedzi<sup>21</sup>. W procesie twórczym biorą udział również warstwy intelektualne, jak rozum, inteligencja i wiedza; emocjonalne oraz warstwy intuicyjne osoby — wyobraźnia czy tzw. natchnienie<sup>22</sup>. W tym procesie odgrywają rolę także uzdolnienia artysty i umiejętność właściwego przenoszenia konceptów i idei na dzieło. Każda z tych mocy twórczych przejawia się różnie i w odmiennych proporcjach u poszczególnych twórców<sup>23</sup>.

Proces twórczy jest więc złożony z wielu najróżniejszych czynników, które miały wpływ na takie a nie inne stworzenie dzieła: bogata wyobraźnia, wrażliwość na otaczający świat, sposób odbioru rzeczywistości, doświadczenia, przeżycia, osobowość, uczuciowość, psychika i wreszcie talent. Wszystkie te elementy są wybitnie osobiste, indywidualne, wyjątkowe i odmienne u różnych ludzi. Stąd dynamika procesu twórczego jest nieokreślona; stanowi tajemnicę dla odbiorców, a nierzadko dla samych artystów<sup>24</sup>. Twórczość (i tworzenie) jest splotem różnych zjawisk, swoistym mikrokosmosem, który zawdzięcza swą postać najróżniejszym czynnikom, nie przestając być częściowo niezależnym od nich, indywidualnym i tajemniczym przejawem życia ludzkiego<sup>25</sup>.

<sup>18</sup> M. Golka, dz. cyt. s. 55.

<sup>19</sup> Tamże, s. 56.

<sup>20</sup> Atle Næss, *Munch. Biografia*, Warszawa 2007, s. 441.

<sup>21</sup> M. Golka, dz. cyt., s. 50.

<sup>22</sup> Tamże, s. 73.

<sup>23</sup> Tamże.

<sup>24</sup> Proces twórczy rozgrywa się na „wewnętrznej scenie” twórcy i jego istota zazwyczaj jest nieuchwytna dla niego samego, a tym bardziej dla zewnętrznego obserwatora. Ten proces jest złożony, niepowtarzalny i niemal zawsze odbywa się inaczej, nawet u tego samego artysty — mówi Golka (M. Golka, dz. cyt., s. 73).

<sup>25</sup> Tamże, s. 59.

#### 4. Psychopatologia ekspresji

Poglądy psychiatrów na problem związku twórczości z chorobą psychiczną zmieniały się na przestrzeni lat (historia rozwoju psychopatologii ekspresji jako nauki liczy około stu lat). Tej korelacji doszukiwano się już w starożytności, kiedy nie istniało jeszcze pojęcie psychiatrii jako nauki medycznej. Znane jest powiedzenie Arystotelesa, że „nie ma wielkiego talentu bez domieszki szaleństwa”<sup>26</sup>. Temat ten podejmował w swoich pracach Cesare Lombroso, psychiatra, antropolog i kryminolog, twórca teorii psychopatologicznej, doszukując się związków pomiędzy geniuszem a chorobą psychiczną. Uważał, że geniusz stanowi rodzaj psychozy z grupy epileptoidalnej. Ten włoski neurolog porównywał fenomen geniuszu z obłędem, twierdząc, że twórczości sprzyjają stany z pogranicza choroby. Brak równowagi wewnętrznej sprawia trudności w przystosowaniu się do warunków życia, co powoduje chęć przeciwstawienia się i odmiany rzeczywistości. „Te analogie, współzależność między zjawiskiem geniuszu i obłędu zdają się wskazywać, że natura chciała nas nauczyć szacunku dla największego z nieszczęść — obłędu, a równocześnie uchronić przed oszołomieniem blaskiem geniuszu, który podobny jest nie do planety krążącej po swej orbicie, lecz do spadającej gwiazdy zagubionej i roztrzaskanej o ziemię”<sup>27</sup> — pisze Lombroso. Stąd też mówi się, że „obłęd spieszy z pomocą sztuce, a sztuka wspomaga obłęd”. Z kolei psychiatra Jacobson zakładał istnienie pewnych cech temperamentu i przejściowych zaburzeń, które mogą stymulować pojawianie się uzdolnień, twierdził jednak, że choroba odbija się ujemnie na pracy twórczej<sup>28</sup>. Krytykował on więc psychopatologiczną koncepcję twórczości, występując głównie przeciw zbyt ogólnemu ujmowaniu patologii genialności. Uważał, że ludzie genialni mają jedynie „chorobliwy temperament”, przeciwstawiał się utożsamieniu genialności z psychozą maniakałno-depresyjną. Stwierdził on, że ludzie genialni mogą mieć zaburzenia psychiczne, ale twórczości ich nie można tłumaczyć chorobą. Uważał także, że ani choroba psychiczna, ani „nienormalny temperament” nie tworzą geniuszy, aczkolwiek przyznawał, że pewne cechy temperamentu i przejściowe zaburzenia mogą stymulować twórczość, z tym że choroba psychiczna odbija się ujemnie na pracy, a więc i na twórczości<sup>29</sup>. Inny badacz tego zagadnienia, Wilhelm Lange-Eichbaum, także przeciwstawiał się wiązaniu zjawiska twórczości z chorobą psychiczną, choć jednocześnie dostrzegał silny związek pomiędzy pracą twórczą a predyspozycjami osobowości, wyróżniając neurotyczność jako szczególnie ważną cechę. Natomiast teorie wywodzące się z psychoanalizy zwracały uwagę na dynamikę procesu tworzenia i na rolę osobowości oraz kształtowanie się tejże osobowości w trakcie tworzenia. Goldstein zakładał — jak już wspomniano wcześniej — że w każdym człowieku istnieje siła, która pcha go ku samorealizacji. Całkowite spełnienie następuje w wyniku konfliktu, jaki powstaje, gdy człowiek styka

---

<sup>26</sup> Cyt. za: B. Sielicka, <http://www.beatasielicka.art.pl/podstrony/maandala.html> (20.11.2009).

<sup>27</sup> C. Lombroso, *Geniusz a obłąkanie*, Warszawa 1987, s. 102.

<sup>28</sup> B. Sielicka, s. cyt.

<sup>29</sup> M. Tyszkiewicz, dz. cyt., s. 64; więcej na ten temat: A. Strzałecki, *Wybrane zagadnienia psychologii twórczości*, Warszawa 1969.

się z rzeczywistością. Następuje wtedy szok i lęk wynikający z zetknięcia się dwóch przeciwstawnych sił: prawdziwej istoty, siły życia, oraz iluzorycznej konstrukcji poglądów, pojęć, norm ustanowionych w zewnętrznym świecie<sup>30</sup>.

Elementy psychopatologiczne można znaleźć w większości prac prymitywistów czy współczesnych twórców zdrowych psychicznie. Obecnie krytycy artystyczni rozgraniczają i oceniają odmiennie spontaniczną i słabo uświadomioną wypowiedź plastyczną człowieka chorego od świadomego i kompetentnego realizowania dzieła modernisty (mimo że wizualnie bardzo często są do siebie podobne). Obserwując malarstwo chorych artystów-amatorów oraz cechy pseudopatologiczne zawarte w wielu dziełach sztuki współczesnej, trudno w pełni rozgraniczyć te dwa zjawiska<sup>31</sup>. Psychiatra A. Bader twierdzi, że nie ma sztuki patologicznej w dosłownym znaczeniu, i że w twórczości ludzi chorych, tak samo jak zdrowych, zawarte są wartości ogólnoludzkie<sup>32</sup>. Znamienna jest także słynna wypowiedź Jeana Cocteau, iż z jednej strony „w spokojnym i uznanym geniuszu jest coś z twórczości schizofrenika”, a z drugiej — „prawdziwy artysta zdarza się równie rzadko tak w grupie zdrowych, jak i chorych twórców”<sup>33</sup>.

Od chwili, gdy psychopatologia ekspresji zaczęła się wyodrębniać jako świadoma swego przedmiotu dyscyplina wiedzy, zaczęto też stawiać dwa różne pytania natury poznawczej. Jedno dotyczyło specyfiki świata, w którym żyje pacjent, drugie dociekało osobliwości takiego, a nie innego obrazowania tego, co pacjent chciał przedstawić. Odpowiedź na pierwsze z tych pytań wiązano najczęściej z chorobą pacjenta, a na drugie — z jego techniczną nieudolnością<sup>34</sup> (lub przeciwnie, z utalentowaniem — ponieważ wśród ludzi chorych psychicznie jest wielu wykształconych artystów). Wypowiedź plastyczna każdego twórcy — zdrowego czy też chorego — jest rodzajem komunikatu o sobie lub o własnym świecie<sup>35</sup>. Włodzisław Sanocki, analizując twórczość pacjentów chorych psychicznie, pisze, iż malarstwo to — podobnie zresztą jak każde inne — pełni przede wszystkim funkcję narracyjną. Każdy obraz jest w swym zamierzeniu opowieścią o tej rzeczywistości, która człowieka otacza, która swą potęgą, grozą i niezrozumiałością osaczyła go. On zaś, stojąc sam jeden naprzeciwko niej stara się nam o niej opowiedzieć<sup>36</sup>.

## II. PRZYKŁAD Z ŻYCIA I TWÓRCZOŚCI EDWARDA MUNCHA

Przyjrzyjmy się zatem, jak wygląda owa korelacja twórczości z chorobą psychiczną i kondycją egzystencjalną człowieka na przykładzie norweskiego malarza Edvarda Muncha. Nasze rozważania zawężymy tylko do tego jednego artysty, można bowiem uznać, że stanowi on sztandarowy przykład postaci artysty, nad którego twórczością

<sup>30</sup> B. Sielicka, s. cyt.

<sup>31</sup> Por. M. Tyszkiewicz, dz. cyt., s. 48–49.

<sup>32</sup> Por. B. Sielicka, s. cyt.

<sup>33</sup> M. Tyszkiewicz, dz. cyt., s. 48–49.

<sup>34</sup> Tamże, s. 10–11.

<sup>35</sup> Tamże, s. 135.

<sup>36</sup> W. Sanocki, *Przedmowa*, w: M. Tyszkiewicz, dz. cyt., s. 19.

czuwały „szaleństwo, choroba i śmierć”; artyści-prekursora, nierozumianego przez siebie współczesnych, docenionego i wywyższonego dopiero po śmierci, a którego twórczość jest większości znana. W swoich ekspresyjnych pracach malarskich, graficznych i fotograficznych dawał wyraz m.in. swoim lękom i poczuciu osamotnienia.

## 1. Ekspresjonizm

Należałoby doprecyzować jeszcze pojęcie „ekspresjonizm”, ponieważ uważa się Muncha za protoekspresjonistę, a zrozumienie tego terminu jest bardzo ważne w analizowaniu jego dzieł. Przypomnijmy sobie niektóre dzieła dawnych mistrzów: Ołtarz z kościoła w Isenheim Mathisa Grünewalda, *Okropności wojny* Francisa Goi czy *Kruki nad łanem pszenicy* Vincenta van Gogha. Przy ogromnym zróżnicowaniu problematyki i formy artystycznej wszystkie te dzieła są wyrazem przeżyć smutnych, przerażających. Wszystkie mają charakter symboliczny. Artyści owi posługiwali się silnymi deformacjami potęgującymi napięcie, przerysowaniem naturalnych, obiektywnych kształtów, odrealnieniem barwy, wzmacnianiem kontrastów. Są „ekspresyjne”. Ekspresjonizm jest więc pewnym powtarzającym się zjawiskiem w sztuce, tendencją, która może występować czy to w twórczości poszczególnych artystów, czy też w pewnych krajach (szczególnie w Niemczech), prawie zawsze w okresach szczególnego zamętu, zagrożeń, albo u artystów nadwrażliwych, boleśnie reagujących na najgorsze strony rzeczywistości. Należy nam jednak zdecydowanie odróżnić elementy ekspresjonizmu w dawnej sztuce czy w poszczególnych dziełach od tzw. protoekspresjonizmu i ekspresjonizmu właściwego, jako zjawisk, kierunków w sztuce XX wieku<sup>37</sup>.

Ekspresjonizm, jako kierunek w sztuce i literaturze pierwszej połowy XX wieku, był pozostałością symbolizmu końca XIX wieku. Wyrastał ze źródeł filozofii mistycznej-metafizycznej i spirytualistycznej, niepokoju wojny i niestabilności polityczno-społecznej, a także z psychologicznej teorii Freuda. Ekspresjonizm świadomie zrywał z realistycznym odtwarzaniem otaczającego świata, dążąc do przetwarzania go w taki sposób, by wytwór działał wymową przeżycia<sup>38</sup>. Celem ekspresjonistów nie było więc utrwalanie świata i rzeczywistości, tylko emocji powstałych pod wpływem tego świata. Inspiracje czerpali z podobnych źródeł jak fowiści — afrykańskie maski, orient, późnogotycki drzeworyt, wieki średnie, symboliści. Ekspresjoniści głosili zasadę wszechwładności uczuć ludzkich, stąd żywiołowość ich sztuki i nieokiełznana swoboda w kształtowaniu formy i stosowaniu barw. Demonstrowali przeżycia ludzkie w ich najwyższym napięciu, od ekstatycznej radości do melancholii, rozpacz i metafizycznego lęku, wyobrażając ludzi w egzaltowanych gestach i o historycznej mimice. Przedstawiali świat chwiejny w liniach, deformowany w kształtach, przejaskrawiony w kolorach, świat subiektywnych wizji, halucynacji i koszmarów; posługiwali się

<sup>37</sup> B. Osińska, *Sztuka i czas. Od klasycyzmu do współczesności*, Warszawa 2005, s. 149.

<sup>38</sup> *Słownik terminologiczny sztuk pięknych*, red. K. Kubalska-Sulkiewicz, Warszawa 2002, s. 100.

liniami skośnymi, kątami ostrymi, lubowali się w ostrych kontrastach walorowych oraz kolorach agresywnych i gorących; głosili prymat ducha nad naturą, pragnęli poprzez świat zewnętrzny dotrzeć do świata wewnętrznego, psychicznego<sup>39</sup>.

Wszystkie ekspresjonistyczne cechy możemy znaleźć w twórczości Edwarda Muncha, choć wówczas ekspresjonizm jeszcze nie wykształcił się w sztuce jako kierunek. Świadczy to o tym, że ten norweski malarz był prekursorem tego nurtu, czyli inaczej protoekspresjonistą — jego twórcą, protoplastą i ojcem.

## 2. Cechy twórczości Muncha

Twórczość Muncha, która często oddawała to, co tkwi za fasadą rozumu, zwróciła uwagę pewnego psychiatry poznanego przez artystę w Paryżu. Lekarz interesował się twórczością pacjentów cierpiących na choroby umysłowe i stał się z czasem pionierem w tej dziedzinie. Psychiatrę zaciekawił związek między niepokojem duchowym Muncha a jego twórczością artystyczną<sup>40</sup>.

Istotnie, jego problemy ze zdrowiem psychicznym miały swój wpływ na dzieła, choć nie tak duży, jak można by przypuszczać. Charakterystyczny styl malarski Muncha zaczął się bowiem kształtować poczynając już od wczesnych prac, by potem ewoluować i przybrać swą pełną, dojrzałą i świadomą formę, którą nazwano później „ekspresjonizmem”. Raz przyjęte środki plastycznego przekazu — miękkie, wyraziste plamy barwne, faliste linie przechodzące w plamy o konsystencji zakrzepłej zawiesiny, deformacje koloru i form, głębia sugerowana zestawieniami barw i kształtów, a nie perspektywą — nie uległy u niego zasadniczym zmianom, zostały natomiast doprowadzone do perfekcji. Również problematyka dzieł Muncha jest stała: życie—miłość—śmierć przeżywane w poczuciu osamotnienia, w niepokoju, w bólu. Munch nie tworzy sztuki dla samej sztuki, czegoś, co byłoby dla niego zabawą, lecz dla „strasznego bólu, który go dręczy”. Axeli Gallen-Kallela napisał o nim: „Bardzo cicho i z rezygnacją powtarza, że jego życie już od dzieciństwa było samym tylko bólem”<sup>41</sup>. Problemy z „nerwami” (jak sam to nazywał Munch) powodowały u niego radykalizację w odbieraniu ludzi i świata, pokrywając jego umysł mrocznym welonem podejrzliwości, przyciemniając mu obiektywne postrzeganie otaczającej rzeczywistości. W swoim czasie były również motorem działania, a samo malowanie stanowiło w tych trudnych chwilach pociechę i lekarstwo. Czasem jednak neurotyczne urojenia i lęki ogarniają całą tematykę obrazu; samotność i bojaźń spogląda na nas z oczu artysty na autoportretach, a śmierć i obłęd ujawniają się w postaci wszechobecnych cieni i upiórów.

---

<sup>39</sup> Tamże.

<sup>40</sup> A. Naess, *Munch. Biografia*, Warszawa 2007, s. 178–179.

<sup>41</sup> A. Naess, dz. cyt., s. 154.

### 3. Pierwsze zetknięcia ze śmiercią

Nad Munchem rzeczywiście ciążyła „choroba, szaleństwo i śmierć” i to już od najmłodszych lat. Pisał — „Choroby, szaleństwo i śmierć były aniołami otaczającymi moją kołyskę i podążyły za mną przez życie”. Edward Munch<sup>42</sup> urodził się w 1863 roku, jako drugie dziecko państwa Munch. Wychowywał się w rodzinie prześląkniętej religijnością. Laura, jego matka, zmarła na gruźlicę, gdy miał 5 lat, pozostawiając sierotami piątkę dzieci. Owdowiałemu ojcu, Christianowi, z pomocą w obowiązkach domowych, rodzicielskich i wychowawczych przyszła ciotka Karen. Kilka lat po śmierci matki ta sama choroba zabrała o rok starszą siostrę Edwarda, Johanne Sophie, gdy ten miał 14 lat. Zetknięcie się ze śmiercią bliskich zaważyło na rozwoju duchowym i artystycznym malarza, stąd motyw śmierci jest bardzo częsty w jego twórczości. Bezpośrednim zobrazowaniem tych dwóch tragicznych zgonów są dzieła *Zmarła matka*, *Chore dziecko*, *Łoże śmierci* czy *Śmierć w pokoju chorej*. Munch powracał do tych tematów wielokrotnie, zwłaszcza do tego ostatniego, namalował co najmniej 5 wersji *Śmierci w pokoju chorej*. Te i wiele innych prac stanowią jeden z przykładów jego umiejętności czerpania ze swych najbardziej prywatnych doświadczeń i przekładania ich na obrazy o głębokiej wymowie ogólnoludzkiej. Max Linde, który prowadził interesy Muncha w Niemczech, mówił o jego twórczości, że to „sztuka, która wnika głębiej w mroczne stany życia duchowego i porusza wielkie kwestie egzystencjalne”.

Obraz *Śmierć w pokoju chorej* (1895) ukazuje ostatnie chwile życia 15-letniej Johanny Sophie, ale wiedzą o tym tylko ci obserwatorzy, którzy znają biografię Muncha. Dla pozostałych odbiorców jest to zwykła scena przedstawiająca pokój umierającej osoby. Jednakże postacie na obrazie to w rzeczywistości rodzina Edwarda. On sam obecny jest z lewej strony, jako oparty o ścianę chłopak ze spuszczoną głową. Na wszystkich twarzach i w każdej pozie maluje się smutek i pozbawione nadziei oczekiwanie na najgorsze. Johanna Sophie jest tytułową chorą, siedzi ona na krześle; nad nią stoi ojciec rodziny — Christian i ciotka Karen. Postaci na pierwszym planie, ułożone w kulisową kompozycję, to rodzeństwo Edwarda — siostry Laura i Inger oraz brat Andreas.

### 4. Młodość

Również Edward odziedziczył po matce słabą kondycję i bardzo często chorował. Warunki ich bytowania były skromne, choć sam Munch przyznawał: „marna sytuacja ekonomiczna miała też jednak swoje pozytywne strony. Stymulowała kreatywność”. Edward wykazywał talent malarski już od najmłodszych lat. Pierwszymi krytykami byli członkowie rodziny. Andreas tak opisuje pierwsze dzieła brata: „Liczne niedokończone obrazy świadczą co prawda bez wątplenia o jego wielkich zdolnościach malarskich, lecz również o jego wielkim niezrównoważeniu. Trudno uzyskać od niego

---

<sup>42</sup> Elementy biograficzne opracowane na podstawie A. N a e s s, *Munch. Biografia*, Warszawa 2007.

dokończony obraz” . Te słowa są niewątpliwym dowodem na spójność stylu malarskiego, jaka cechuje dzieła Edwarda, jak również ukazują postać rozchwianą w swojej osobowości. Pierwsze dzieła Muncha wykazywały silne cechy indywidualizmu, co jest oznaką wielkiego talentu i geniuszu oraz świadomości siebie jako wyjątkowego artysty. Sam Munch miał skłonność do tworzenia mitów wokół własnej osoby; po latach lubił podkreślać swoje talenty, zapisał w notatce: „Będziesz tworzyć wielkie dzieła — nieśmiertelne arcydzieła wyjdą spod twojej ręki”.

Rysunku i malarstwa uczył się początkowo w swoim rodzinnym mieście — Kristianii (od 1921 — Oslo), dopiero w 1884 roku udało mu się opuścić Norwegię i studiować w Paryżu. Edward Munch ani trochę nie wpisywał się tam w tradycyjny stereotyp dziewiętnastowiecznego artysty, który odrzuca wszelką tradycję, a zaczyna od zerwania z własną rodziną. Munch przeciwnie — był bezradnie związany ze swoją rodziną, przywiązany do rodzeństwa, zmarłej matki i nerwowego, starzejącego się ojca. Nigdy o nich nie zapominał, często korespondował i wysyłał im drobne pieniądze, by pomóc w utrzymaniu domu, mimo że sam egzystował w stanie permanentnego kryzysu finansowego nie tylko podczas studiów za granicą, ale także w późniejszych latach. Utrzymywał się głównie z pożyczek, co jednak nie przesłoniło mu ciężkiej na nim odpowiedzialności za rodzinę pozostawioną w kraju. Tymczasem Laura stanowiła przedmiot wielkiego zmartwienia rodziny, ponieważ coraz wyraźniej było widać, że ma problemy psychiczne. Odziedziczyła po ojcu nadwrażliwe sumienie i nerwowość. Z czasem te cechy zaczęły dominować także u samego Edwarda. Po kilku latach Laurę umieszczono w szpitalu dla chorych psychicznie z diagnozą „histeria”. Malarz z uwagą śledził losy siostry, zarówno z powodu poczucia silnej więzi z rodziną, jak i dlatego, że po raz kolejny przypominało mu to, jak mroczne siły rządzą rodem, z którego się wywodzi.

W 1889 roku zmarł ojciec artysty. Formalną głową rodziny został teraz Edward. Na nim spoczywała moralna i materialna odpowiedzialność za ciotkę Karen, studiującego brata i dwie mieszkające w domu siostry. W miesiącach po śmierci ojca Munch nie mógł znieść towarzystwa kolegów, przeszedł ciężki kryzys. Spokoju nie dawały mu myśli o nagłej śmierci ojca i kłopotach finansowych. W swojej notatce z 1890 r. Munch pisze: „Jeden dzień podobny do drugiego — koledzy przestali mnie odwiedzać — po cóż by zresztą mieli przychodzić — widzą że nie potrafię się z nimi bawić że ich śmiech mi przeszkadza — dręczy mnie — że denerwuje mnie ich hałaśliwa radość życia. (...) Lecz nie wiesz jak to boli — jaką udręką jest najmniejszy dźwięk — (...) A ja leżałem w łęku — w łęku przed nagłym hałasem (...) w łęku nie wiadomo przed czym”. Po śmierci ojca alkohol stał się dla niego niezbędną podporą, pomagającą przetrwać dramatyczne okresy. Myśli Muncha często krążyły wokół zmarłych: „Moja matka moja siostra mój dziadek mój ojciec — on najbardziej”. Mimo depresyjnych rozmyślań o samotności i prób spisywania własnego życia, Munch nie przestawał malować.

Swoje poglądy na sztukę Edward Munch utwierdził dzięki bezkompromisowemu pisarzowi z kręgów cyganerii — Hansowi Jægerowi, słynnemu ze swoich bluźnierczych i afirmujących pornografię zapatrywań. Z jego „nauk” Munch przejął pogląd, że doświadczenia osobiste mają znaczenie artystyczne i są w zasadzie najważniejsze: „Maluj własne życie!” — mawiał Jæger. Pod jego wpływem Munch umocnił się we



własnym malarstwie: „Nie powinno się już malować wewnątrz, mężczyzn zajętych czytaniem i kobiet robiących na drutach. Trzeba malować żywych ludzi, którzy oddychają i czują, cierpią i kochają.” Lepiej znosił też krytykę ze strony gazet norweskich, które brutalnie poniżały jego obrazy. Munch malował bowiem wrażenia duszy, nie zaś przyrodę — dlatego był wówczas nierozumiany w swoim kraju. Norwegia musiała dojrzeć do nowego nurtu w malarstwie, otwierała się na nowości powoli (później gazeta „Morgenbladet” wytłumaczy swoją zmianę w odbiorze prac Edwarda następująco: „Ze sztuką Muncha sprawa się bowiem tak, iż zyskuje ona wiele z upływem czasu. Jak wszystko, co wielkie, wyprzedza. Chodzi tylko o to, by dotrzeć jej kroku”). Przeciwnieństwem krytyków norweskich byli recenzenci niemieccy — w Niemczech bowiem wystawy Muncha były sukcesami i stanowiły wielką inspirację dla młodego pokolenia malarzy (przyszłych ekspresjonistów). Jego prace znalazły się na wystawie malarstwa nowoczesnego w Köln w 1912 roku, wśród dzieł van Gogha, Cézanne’a i Gauguina. Munch po raz pierwszy znalazł się wówczas na wystawie, na której nie był dla swojego otoczenia obcy. Ta wystawa ustaliła jego czołową pozycję w malarstwie XX wieku.

## 5. Środowisko artystycznej bohemy

Przełom wieków XIX i XX był czasem, w którym rodziły się ruchy reformatorskie i zarazem postawy dekadentkie; młodzi domagali się wolności obyczajowej, protestowali przeciw panującym normom moralnym, fascynowali się parapsychologią, czytali Schopenhauera, Bergsona i Nietzschego; próbowali oderwać się od szarej rzeczywistości za pomocą narkotyków i absyntu. Wyrazem poszukiwania tej większej swobody życia stała się cyganeria i bohema artystyczna ze swym niekonwencjonalnym i nierządkiem skandalizującym stylem życia. Wszystkie intrygi, komplikacje i erotyczne zawirowania zapoczątkowały niechęć Muncha do bohemy i całej jej istoty. Mimo wszystko to właśnie kręgi cyganerii dostarczały malarzowi artystycznej i intelektualnej inspiracji. W Berlinie nawiązał kontakt z tamtejszą cyganerią skupioną wokół winiarni „Zum Schwarzen Ferkel”. Przyjaźnił się tam ze Stanisławem Przybyszewskim, jego żoną Dagny Juel Przybyszewską, Augustem Strindbergiem i innymi artystami. Nasiąkał nowymi ideami i poznawał nowe nurty w sztuce. Erotyczne historie z kręgu „Czarnego Prosiaka” stymulowały go do tworzenia wielkich dzieł, a to dlatego, że z wielką wrażliwością rejestrował ogromne wstrząsy duchowe, jakie chuć, miłość i zazdrość niosły ze sobą. Malarza najmocniej poruszyły cierpienia bliskiego przyjaciela Jappego Nilssena. Był on chorobliwie zakochany i romansował ze starszą o 10 lat kobietą. Edward namalował Jappego na brzegu w Åsgardstrand. To jeden z tych obrazów Muncha, na których kolory i układ linii są całkowicie podporządkowane nastrojowi lub raczej wplecione w nastrój, jaki pragnie przekazać obraz. Z czasem do tej pracy przyłączył tytuł *Melancholia*. Munch powtórzył ten temat jeszcze kilkakrotnie, w różnych latach, uzyskując pełnię swojego stylu.

## 6. Munch i kobiety

Natomiast sam Munch niewątpliwie przyciągał kobiety, choć doświadczenia z płcią przeciwną wzbudzały w nim raczej rezerwę i nieśmiałość. Nie chciał ich zranić, bezpośrednio je odrzucając, był uprzejmy i ugodowy, starał się ratować półobietnicami i niedomówieniami, próbując zachować dystans.

Gdy Edward miał 21 lat, poznał starszą od siebie o 4 lata Emilie Ihlen-Thanolw, nazywaną Milly, która była uznaną rudowłosą pięknością i kokietką, a także żoną Carla Thanlowa — przyjaciela rodziny Munch. Od tego czasu Edward spisywał późniejsze wydarzenia w notatkach, którym nadał formę literacką — formę opowiadania. W małym mieście, jakim była Kristiania wpadali na siebie często, na tyle często, by kontakt z Milly przerodził się w romans. Ale efektem tych kontaktów nie było szczęście. Munch — opisując te wydarzenia w swoim dzienniku-opowiadaniu pisze, że czuł się upokorzony, „nie chciał na nią patrzeć” ale jednocześnie „chciał tego, o czym marzył”. Cudzołóstwo w ogóle stanowiło fundamentalne złamanie norm moralnych obowiązujących w domu rodzinnym malarza: „Nie cudzołóż — nagle przypomniał sobie to uczucie, które ogarniało go, gdy był mały a ojciec na głos odczytywał przykazania — Cudzołożył — wszystko w jednej chwili stało się wstretne”. Munch mocno przeżywał swoją „tajemnicę”, był bardzo wrażliwym człowiekiem, trapiły go wyrzuty sumienia, a jako artystę-malarza martwiła go niemożność skoncentrowania się na pracy. W swoim „opowiadaniu” zapisał: „Wszystko co malował było złe — Malarz K powiedział jeśli z tym nie skończy wszystko pójdzie w diabły — i cały ten niepokój — napięcie — czy miłość jest tego warta — nie wiedział nawet czy ją kocha”. Nie ma jednak wątpliwości, że ta pierwsza miłość utkwiała w Munchu głęboko i pozostała w nim do końca życia.

Munch po ukończeniu studiów wynajął dom dla siebie i rodziny w Åsgardstrand<sup>43</sup>, miasteczku nad fiordem. Tutaj też poznał Mathildę Larsen, nazywaną „Tullą”. Posiadała ona własny majątek, mieszkała sama, wiodąc „kawalerskie” życie. Wkrótce romans rozgorzał i odbił niezatarte piętno na całym życiu Muncha. Znajomość z Tullą ciągnęła się całymi latami. Munch czuł się z nią początkowo szczęśliwy, choć przekonywał samego siebie, że nie może wejść w totalną wspólnotę. Pisał: „współżycie nas dwojga jest niemożliwe. (...) Ty jesteś beztroskim (...) typem stąpającym po matce ziemi — a ja ostatnim ogniwem wymierającego rodu”. „(...) nawet w tych momentach, które miały być najdogłębniejszym szczęściem — nawet wtedy blask szczęścia padał na mnie niczym przez szparę w drzwiach — w drzwiach oddzielających moją mroczną celę od wielkiej sali tanecznej życia i światła”<sup>44</sup>, „(...) I być może byłbym szczęśliwszy bez tego przebłyску. (...) Przyszedłem do Ciebie zdrów opuszczam Cię niczym upiór”. Relacja między nimi stawała się coraz bardziej napięta, spotkania rodziły tylko

<sup>43</sup> Åsgardstrand było magicznym miejscem dla Edwarda Muncha. Starał się wracać do niego jak tylko miał czas lub gdy szukał wytchnienia dla skołatanych nerwów. Charakterystyczne skandynawskie światło wieczornego nieba, specyficzna linia brzegowa miała w przyszłości stanowić element łączący jego najwspanialsze obrazy.

<sup>44</sup> Tę metaforę przedstawił później na obrazie *Taniec życia*, 1899 r.

sprzeczeki, Munch delikatnie acz stanowczo ją odprawiał, nawet uciekał od niej, ona uparcie powracała. Jej rozterki paraliżowały go i nie pozwalały pracować. Mówił jej, że musi żyć dla sztuki i nie jest w stanie pogodzić miłości do Tulli i do sztuki. Musi wybierać, bo obie na raz za bardzo go wyczerpują. Tulla zasypywała go listami, starając się wzbudzić w nim zazdrość. Z upływem lat w udręczonym umyśle Muncha z tych ziarenek miały wyrosnąć groteskowe wytwory wyobraźni. Np. Gunnar Heiberg — bliski przyjaciel Tulli — zajął honorowe miejsce w jego prywatnym gabinecie strachów i diabłów jako wcielenie niemoralności i rozwiązłości, co między innymi znalazło wyraz w niezliczonych karykaturach i portretach.

Stosunki z Tullą Larsen odzwierciedlały się na różne sposoby w wielu pracach, m.in. *Separacja* i *Popioły*. Obraz *Separacja* (albo *Rozłączenie*, 1896) przedstawia przygnębionego mężczyznę, trzymającego się za serce. Stoi on obolały przy drzewie, sam, odseparowany od kobiety, z którą jest uczuciowo związany, przeżywa w związku z tym cierpienia zarówno duchowe, jak i cielesne. Charakterystycznym symbolem tej więzi z kobietą są u Muncha długie kobiece włosy dosięgające lub oplatające mężczyznę. Munch opisywał to tak: „Czułem jak niewidzialne nici jej włosów wciąż mnie oplatają — tak samo gdy ona zniknęła za morzem — wówczas czułem jeszcze ból mego krwawiącego serca — bo nici tych nie dało się zerwać”.

Obraz *Popioły* również opowiada o mężczyźnie cierpiącym z powodu kobiety, lecz tym razem wskutek jej obecności. Para znajduje się gdzieś w lesie, pod namiotami. Mężczyzna ma odwróconą twarz, schowaną w ramionach i zakrytą dłonią; psychologicznie wyraża to chęć ucieczki. Wygląda on na mocno zmęczonego swoją towarzyszką, ciąży mu jej nieustanna obecność, chce się od niej oderwać, ale nie może — więź z rudowłosą wciąż go dotyka i przywiązuje do niej (kosmyki jej włosów stykają się z jego plecami). To dzieło również wypływa z osobistych doświadczeń malarza — jest zobrazowaniem wspólnego wyjazdu Edwarda i Tulli po Francji, w czasie której Edward przeżywał wewnętrzne rozdarcie — nie chciał już być z Tullą, ale nie wiedział, jak jej to wytłumaczyć. W ostateczności Munch zdecydował się po prostu uciec od niej — gdy ona spała, spakował manatki i wyjechał, nie mówiąc nic.

Zgodnie z ówczesnie panującym myśleniem Edward uważał kobietę za istotę wyłącznie płciową, nienasyconą erotycznie, odpowiedzialną za wszelką niedolę mężczyzny; to ona była wampirem, wysysającym siły z mężczyzny, czy też meduzą, chwytającą go w pozornie ulotną sieć, z której nigdy nie mógł się już wyplątać. Tę „sieć” Munch wyobrażał sobie zawsze w postaci długich kobiecych włosów, które oplatają mężczyznę i wiążą go ze sobą. Ukazują to takie obrazy, jak *Wampir* (1893–1894), *Separacja II* (1896) czy powyższe *Popioły*.



*Popioły, 1894*

## 7. „Wewnętrzne napięcie”

Munch bez oporów wykorzystuje do swoich prac osoby, które są mu najbliższe — rodzeństwo, ciotkę Karen, swoje kochanki, przyjaciół i wrogów. Osobiste przeżycia przydają jednak obrazom ogromnego ładunku emocjonalnego i mocy — „wewnętrznego napięcia” — jak określał to sam artysta.

Wyjątkowa wrażliwość sprawiła, że musiał bezwarunkowo przetwarzać przeżycia i wrażenia. Niektóre z nich Munch nosił w sobie, aby z czasem wyrazić je na płótnie. Przykładem może być wydarzenie, zapisane w notatce 22 stycznia 1892 roku: „Szedłem drogą z dwojgiem przyjaciół — słońce zachodziło — Poczułem jakby tchnienie smutku — Niebo nagle przybrało barwę krwistej czerwieni — Zatrzymałem się, oparłem o płot śmiertelnie zmęczony — W płonących chmurach widziałem krew i miecz — granatowoczarny fiord i miasto — moi przyjaciele poszli dalej — a ja stałem tam drżąc ze strachu — i czułem jak jeden wielki niekończący się krzyk przeszywa naturę (...) Wydawało mi się, że go słyszę. (...) Kolory krzyczały”. Żaden inny świadek tego zachodu nie odczuł wówczas tego, co on, tego strachu, który przeszył go na widok krwawych chmur. Munch przez dłuższy czas pragnął namalować wspomnienie tego zachodu słońca. Wynikiem tych wysiłków malarskich był obraz *Rozpacz*, który początkowo nosił tytuł *Nastrój o zachodzie słońca*. Jednak motyw

postaci przy balustradzie pod krwistoczerwonym niebem wciąż nie dawał Munchowi spokoju. Artysta wykonał wiele szkiców i namalował wiele wersji dzieła, zmieniając ustawienia osób i siłę wyrazu. W 1893 r. kolejna wersja *Rozpaczy* trafiła na wystawę w Berlinie. Od tego czasu zawsze nazywano go *Krzyk*.

## 8. Inni o Munchu

Munch w przeciągu całego swojego życia poznał wielu wybitnych ludzi. Ciekawe jest to, co mówili oni o Edwardzie, ponieważ z ich wypowiedzi wyłania nam się pełniejszy obraz tego wyjątkowego malarza. Poznany w Niemczech Stanisław Przybyszewski, który gorąco interesował się Munchem, rozumiał jego dzieła. Pisał: „Usiłuje on zjawiska duszy bezpośrednio wyrazić kolorem. Maluje tak, jak widzieć może tylko naga indywidualność, której oczy odwróciły się od świata zjawisk i skierowały się w głąb własnego istnienia.” Przybyszewski w swojej monografii o Munchu plasuje go w ramach ultranowoczesnej psychologii, w której „to, co zwykle nazywa się podświadomością”, stoi w opozycji do świadomej osobowości. Jako pierwszy artysta w ogóle Munch podjął się zadania przedstawienia najdelikatniejszych i najsubtelniejszych zdarzeń zachodzących w tym, co pozostaje poza kontrolą mózgu i rozumu: „Jego obrazy to po prostu malowane preparaty duszy w chwilach, wszelki głos rozumu milknie, wszelka czynność pojęciowa ustaje”. Inni znajomi Muncha zwracali uwagę bardziej na samego Edwarda niż na jego twórczość. Jeden z nich napisał: „poczułem nagle, jak samotny jest ten człowiek na świecie. Samotny ze swą osobliwą wyobraźnią, samotny jako osobowość, samotny jako człowiek. A jednak znacznie mu bliżej do tego, co praludzkie niż większości innych malarzy”. Niejaki Schiefler pisze w liście: „on nie wie, czego chce. (...) żałosny człowiek, jeśli chodzi o wolę, prawdziwy tytan, gdy chodzi o wycucie formy i koloru”. Inni mówili: „wydał się Pan nam nieszczęśliwym, opuszczonym, wypędzonym z domu człowiekiem, który nie bardzo wie, gdzie się podziać”.

Pewien niezwykle uzdolniony młody lekarz, późniejszy ordynator oddziału psychiatrycznego, publicznie poddawał w wątpliwość zdrowie psychiczne Muncha: „Już jego *Autoportret* [1895 r.] zdaje się wskazywać, iż nie jest on człowiekiem normalnym. A jeśli artysta jest nienormalny, to cień pada na całą jego twórczość”.

## 9. Samoświadomość: zainteresowanie malarza kondycją artysty

Sam Munch interesował się rolą artysty. Jego liczne autoportrety to właśnie próba określenia zarówno szczególnej kondycji jego samego jako artysty, jak i ogólnej kondycji człowieka. Zapisał w 1908 roku: „moja twórczość to właściwie świadectwo o mnie samym i próba wyjaśnienia sobie samemu mojego stosunku do świata — Wyływa więc właściwie ze swojego egoizmu, ale zawsze mam nadzieję, że dzięki niej pomogę innym osiągnąć pewne zrozumienie”. Przyjrzyjmy się więc jego dwóm najbardziej charakterystycznym autoportretom z różnych okresów jego życia, które obrazują nam osobę, jaką był Edward Munch i jak się przez lata zmienił.



*Autoportret z papierosem, 1895*



*Autoportret z butelką wina, 1906*

Pierwszy z nich — z 1905 roku — ukazuje człowieka wyglądającego tajemniczo i władczo. Munch chciał przedstawić się jako mistyk obracający się w kręgach cyganerii. Stąd wprowadził dramatyczne oświetlenie od dołu, spowił tło gęstym dymem i cieniami; elegancko się przyodział, w rękę nonszalancko trzyma papierosa, a przenikliwy wzrok wbity jest w obserwatora. Mimo, że ten autoportret wydaje się chaotyczny i dosyć

mroczny, to z całej postawy przebija jednak postać świadomego i wrażliwego artysty.

*Autoportret z butelką wina* to jakby stacja końcowa w tym badaniu kondycji artysty. Podczas gdy na poprzednich obrazach (autoportretach) malarz patrzy prosto na widza, tu spojrzenie ma zwrócone do wnętrza, jakby w głąb siebie, a może jest raczej puste. Ręce spoczywają bezwładnie na kolanach. Przyglądając się temu portretowi z 1906 roku, możemy zaobserwować pogorszenie się stanu psychicznego malarza. Ruchy pędzla są bardziej rozchwiane i nerwowe, kolory agresywne<sup>45</sup>, postawa autora przygarbiona, jakby zniechęcona i zmęczona życiem. Do tego otoczył się ekscentrycznymi „atributami” — pustą butelką po alkoholu czy osobliwymi trzema postaciami, przypominającymi upiory lub widma — może nawet są to jego urojeni „wrogowie”, których wszędzie się dopatrywał.

## 10. Problemy z psychiką

Z czasem kłopoty z psychiką coraz bardziej dawały się we znaki nie tylko wspomnianym już przyjaciółom, ale przede wszystkim jemu samemu. Miewał urojenia, potrafił rozmawiać z końmi, stać długo i obserwować papuzkę na wystawie. Munch sam przyznawał, że od dłuższego czasu jest nadzwyczaj nerwowy; wyrysował też postrzępioną krzywą, pokazującą wahania nastroju — widać na niej gwałtowne wzrosty i spadki, co może oznaczać stan maniakalno-depresyjny. Wydawał się roztargniony i przejęty swoim stanem. Pisał „nerwy mam zszarpane”, opowiadał o swoich halucynacjach i napadach, które stłumić mógł jedynie alkohol. Absynt, którym również się raczył, potęgował jego dość silne rozstroje psychiczne. Prowadziły one często do nieprzyjemnych scen i konfrontacji — malarz często wdawał się w bójkę i awantury z błąhych bądź zupełnie urojonych powodów. Inni zauważali ten rozstrój nerwowy artysty. Jeden z przyjaciół napisał: „Munch jest rozpaczliwie trudny, choć bardzo dobry i miły, ale nawet Bóg straciłby przy nim cierpliwość”, inny relacjonował, że przy malowaniu Edward opowiadał wciąż o Tulli „w niekończących się wariacjach”. Zaczynał też popadać w manię prześladowczą. Wspomnienia w jego świadomości urastały, „wrogowie” stali się coraz liczniejsi i wszechobecni. Munch był pewien, że jest szpiegowany, okradany z obrazów i pieniędzy, że wszędzie czają się zdrajcy i spiskujący; wydawało mu się, że słyszy, jak ktoś gwizdże za nim i woła na ulicy.

W przewrażliwionym umyśle Muncha uraza zlewa się ze wszystkimi prawdziwymi i urojonymi upokorzeniami, jakich w ostatnich latach doznawał. Wyrazem tych wewnętrznych udręk i cierpień jest obraz *Golgota* (1900). Postać na krzyżu bywa zwykle postrzegana jako sam Munch, choć nie daje się go jednoznacznie zinterpretować. Pod krzyżem faluje wzburzony tłum ludzi. Na pierwszym planie wyróżnia się kilka postaci, które można zidentyfikować z realnymi osobami. Wśród nich jest sam Edward Munch, przedstawiony z charakterystycznego profilu, ze

---

<sup>45</sup> Kolory i ich skomponowanie odgrywają również ważną rolę w interpretacji obrazów Muncha. Tutaj reprodukcje z konieczności zostały umieszczone w tonacji czarno-białej, dlatego w celu lepszej analizy tego zjawiska należałoby sięgnąć do kolorowych reprintów.

smutną opuszczoną twarzą. Z tyłu trzyma go za ramię kobieta o czerwonej twarzy, być może to Tulla Larsen. Brodaty mężczyzna w lewym dolnym rogu obserwujący całą scenę jakby z boku to malarz Christian Krogh, bliski znajomy Edwarda. Mały łysy człowieczek z twarzą rozciągniętą w lubieżnym chichocie to u Muncha typ Gunnara Heiberga — zdrajcy i wroga numer jeden. Wychudzony mężczyzna z brodą patrzący na wprost to prawdopodobnie podstarzały Przybyszewski.

We współczesnej terminologii stan psychiczny Edwarda Muncha dał się określić jako ostrą psychozę. Jasne się stało, że zamknięcia w szpitalu nie da się uniknąć. Munch długo nie chciał tam iść, a każdego, kto go do tego namawiał, uważał za spiskującego wroga, który tylko czeka, aż go zamkną, aby wykraść jego obrazy. Świadczy o tym m.in. list od jego kolegi, Norregarda: „Twoje obawy przed tym, iż wprawiono w ruch jakieś siły, zmierzające do zamknięcia Cię w szpitalu dla chorych psychicznie, to jedynie wytwór chorej wyobraźni, wzmocniony następstwami nadużywania alkoholu”. W końcu jednak jego stan był na tyle poważny (np. po „napadzie” miewał całkowicie sparaliżowaną prawą stronę ciała), że sam zdecydował się na pobyt w szpitalu. Munch nie zaznał w życiu przesadnej troski i ciepła, dlatego w życzliwym otoczeniu sanatorium zdumiewająco prędko wracał do zdrowia. Pod koniec grudnia 1908 roku Munch tak podsumowuje swoją sytuację: „minął już dla mnie ów czas alkoholu, bólu połączonego z radością — niezwykle świat zamknął się dla mnie (...). Muszę przyzwyczaić się do tego pokoju — (...) jego spokój no i czytanie — kobietę również pozostawiam w niebie — jak starzy włoscy artyści — ciernie róż są zbyt ostre”. Ostre symptomy, które doprowadziły do pobytu w szpitalu, niedowłady i halucynacje psychotyczne minęły, Munch uwolnił się też od nałogu alkoholowego i tytoniowego, ale jego zdrowie psychiczne nadal pozostawało bardzo kruche. Nie zapomniał o Tulli i swoich „wrogach”, często napomyka o nich w rozmowach z innymi ludźmi. Munch otrzymał też zakaz pozostawania samemu. Sam malarz stwierdza, że nerwy teraz ma tak wyczulone, a wprawę tak wielką, że wszystko, czego się tknie, staje się sztuką. Kuzyn zgadza się z nim: „Munch maluje teraz lepiej niż kiedykolwiek. Jego napięty system nerwowy odbiera niezwykle delikatne, subtelne wrażenia”. Edward Munch malował do samego końca swojego wyjątkowo długiego życia. Z całej ośmioosobowej rodziny (wliczając w to ciotkę Karen) późnej starości dożył tylko on i siostra Inger. Munch zmarł miesiąc i 11 dni po swoich 80. urodzinach, w 1944 roku.

## ZAKOŃCZENIE

Wszystko to, czym żył Munch, odbiło się w jego twórczości. Trauma z dzieciństwa, kontakty z rodziną i kobietami, poznani ludzie, środowisko bohemy i poglądy, z jakimi się tam zetknął, tendencje epoki, w której żył (mizoginizm, skupienie się na stanach wewnętrznych i przeżyciach, dekadencja) a także filozofia i literatura tamtego okresu zostały wchłonięte przez Edwarda i następnie przetworzone w jego wnętrzu. Ten norweski malarz był bardzo wrażliwym człowiekiem — wszystkie doświadczenia przeżywał ze zdwojoną siłą i dłużej w nim pozostawały — i jednocześnie świadomym swego wyjątkowego talentu artystą. Z tych



dwóch względów wszystko to, czego doświadczył w życiu, miało ogromny wpływ na uformowanie się jego osobowości i ciągłe kształtowanie jego psychiki. Jego sytuacja bytowa, ciągły kryzys finansowy, nękające go choroby, spotkania ze śmiercią bliskich osób, lawiny negatywnych opinii na temat jego prac, powątpiewania rodaków, nałogi oraz inne doświadczenia i najróżniejsze przeżycia doprowadziły w ostateczności do choroby psychicznej. Jednakże i ona nie zdołała zdominować całkowicie umysłu tego wielkiego malarza (nawet podczas choroby był świadomy siebie i tego, co dzieje się wokół, choć stało się to zaburzone). Jego prace do końca pozostały wiernie wybitnie indywidualnemu stylowi, jaki przyjął.

Podsumowując możemy potwierdzić wysuniętą na początku tezę, że kondycja psychiczno-egzystencjalna artysty odbija się w jego dziełach. Zarówno nadwrażliwa psychika oscylująca blisko choroby, jak i widzenie świata jako miejsca pełnego bólu, gdzie człowiek czuje się samotny i zagubiony, wpłynęły na ukształtowanie się niepowtarzalnego stylu Muncha i podejmowaną tematykę (śmierć, miłość, rozpacz). Artysta ten szukał adekwatnych środków do wyrażenia siebie; malował z wewnętrznej potrzeby. Dzieła dostarczają nam wielu informacji na temat samego ich autora, są odbiciem jego myśli, poglądów, stanów emocjonalnych, nastrojów. Stanowią jedyny w swoim rodzaju wgląd w umysł swojego kreatora — obraz staje się tym wyjątkowym medium przekazującym ducha jego twórcy.

### **THE ART CREATION AS A REVEAL OF MENTAL AND EXISTENTIAL CONDITION OF MAN — ON EXAMPLE OF EDVARD MUNCH'S LIFE AND CREATION**

#### SUMMARY

The present article consist of two parts — first is an analysis of a creation and formation process (including the issue of psychopathology of expression). Second part presents Edvard Munch's life and creativity, which seems to be an ideal example of connections of mental and existential situation with creativity. Munch is a bold example of an artist, on which „death, madness and illness” lied its shadow.

Reality in which man is existing impress a mark on him. Some of information from outside world is assimilated by him while the other part is modified and transformed in his inside and then expresses in his ideas, philosophy of life, lifestyle and — his creativity. Things he experiences in life shape his personality and mentality. The formation process is therefore a internalization of outer world and a manifestation of one's inner life.

Munch's mental and existential condition reflects in his works. Both oversensitive psychic and viewing world as a place full of pain, where human feels lost and lonely, shaped the unique Munch's style and saturated his art by love and death. And on the contrary — from Munch's paintings we can read out his mental condition. His works are telling us a lot about the author himself; they are the reflection of his thoughts, outlooks upon life, emotional state, moods. They give us an exceptional insight in mind of its creator — the painting becomes a special medium revealing the soul of its maker.