

KRZYK: MUNCH + KACZMARSKI

Postać ludzka, nieokreślonej płci, z ustami otwartymi w krzyku, obejmująca dłońmi głowę, stoi na drodze biegnącej skrajem nadmorskiej skarpy; w głębi widać dwie męskie sylwetki. Szkicowo namalowana twarz, jej puste oczodoły sprawiają wrażenie ożywionej czaszki lub antycznej maski. Scena rozgrywa się o zachodzie słońca na tle zaznaczonego niedbale fiordu, statki w oddali sugerują obecność portu. Barwy obrazu są wyraźne i agresywne, dominują czerwienie, żółcienie, czerń i granat. Widać zdecydowane pociągnięcia pędzla, smugi chropowatej tempery układają się w różnych kierunkach, przestrzeń nieba i morza wypełniają falujące, chaotyczne linie. Na ich tle ukośna trasa drogi, biegnąca w poprzek obrazu, daje wrażenie dysonansu, pogłębiając w odbiorcy uczucie napięcia i niepokoju.

Historia powstania *Krzyku* Edvarda Muncha wiąże się ze wstrząsem psychicznym, jakiego malarz doznał na początku lat dziewięćdziesiątych XIX w. w czasie spaceru nad fiordem w Kristianii (dzisiejsze Oslo). Artysta powracał wielokrotnie do tego zdarzenia, opisując je w swoich dziennikach. Oto jeden z komentarzy, utrwalony akwarelą [zob. obok], z 1895 r.: „Szedłem drogą / z dwoma przyjaciółmi wtedy / słońce zaszło / niebo nagle stało się / krwią i poczułem / wielki krzyk w przyrodzie”. Temat „krzyku w przyrodzie” stał się obsesją twórczą Muncha. Artysta namalował cztery wersje obrazu pod tym samym tytułem¹ i szereg innych prac nawiązujących wyraźnie do scenerii *Krzyku*². Różnie próbowano tłumaczyć przyczyny owej obsesji – doszukiwano się wpływów cyganerii artystycznej, z którą Munch zetknął się w Berlinie w latach dziewięćdziesiątych³ i przyjaźni ze Stanisławem Przybyszewskim, wskazywano na traumatyczne przeżycia z dzieciństwa związane ze śmiercią matki i siostry. W 2004 r. astrofizyk Donald W. Olson dowodził, że obraz nie jest wytworem wyobraźni artysty, lecz realistycznym zapisem przerażających zachodów słońca, jakie miały miejsce w Norwegii w latach 1893–94 po wybuchu wulkanu Krakatau w 1883 r. Jego hipotezę potwierdzają relacje prasowe, czasopisma naukowe i refleksje poetyckie z tego okresu; zapisy dotyczące „intensywnego czerwonego świecenia”⁴ odnaleźć można także w księgach obserwatorium w Kristianii i notatkach miejscowej gazety. Tego typu odkrycia pozwalają zapewne lepiej zrozumieć genezę dzieła, jednak nie są w stanie zmienić panującej

¹ Oprócz wersji powyżej odnotować można: dwa obrazy z 1893 r. (olej, tempera, pastel na kartonie, 91 x 73,5 cm, Nasjonalgalleriet, Oslo; pastel na kartonie, 91 x 73,5 cm, kolekcja prywatna) i litografię z 1895 r. (35 x 25 cm, Munch-museet, Oslo).

² Podobną kompozycję mają: *Rozpacz* i *Trwoga*.

³ Chodzi o grupę artystów spotykających się pod koniec XIX w. w gospodzie Zum Schwarzen Ferkel (Pod Czarnym Prosiakiem), mieszczącą się w Berlinie, której bywalcami byli m.in. A. Strindberg, S. Przybyszewski, Dagny Juel Przybyszewska i wielu innych artystów niemieckich i skandynawskich.

⁴ Zob. artykuł Andrzeja Kobosa, *Pełny gwałtownego gniewu zachód słońca*, „Zwoje” 2004, nr 38, www.zwoje-scrolls.com

w kulturze europejskiej interpretacji, według której obraz stanowi metaforę lęków egzystencjalnych, a nawet antycypację samotności człowieka XX w. Kariery *Krzyku* nie zahamowały też głosy znawców sztuki, którzy odmawiali Munchowi istotnego miejsca w tradycji tematu. Malarz francuski Balthus uznał, że najlepiej w sztuce europejskiej zobrazowali „krzyk” Nicolas Poussin i Francis Bacon⁵. Jednak plastycznie prymitywny przekaz, prostota i agresywność dzieła Muncha przemawiają do masowego odbiorcy. O popularności *Krzyku* świadczą parodie obrazu, dmuchane lalki przypominające postać z pierwszego planu, wreszcie kradzieże w muzeach w Oslo⁶.

W Polsce z twórczością Muncha zapoznano się dzięki Stanisławowi Przybyszewskiemu, który na początku XX w. przywiózł prace malarza do Krakowa, a później został autorem powieści *Krzyk* (1917), wyraźnie inspirowanej słynnym dziełem.

Ze współczesnych ekfraz wyróżnia się ekspresywna piosenka Jacka Kaczmarskiego⁷, który wzmocnił przekaz obrazu w prosty, lecz sugestywny sposób. Osadził scenę w realiach ustroju totalitarnego, przypisał postaci na moście płęć kobiety, ekspresję krzyku wyraził za pomocą środków muzycznych, licznych powtórzeń i wykrzykników.

KRZYK: BACON + RÓŻEWICZ

Portret papieża Innocentego X (1650) Diego Velázquez stał się obsesją twórczą Francisa Bacona, który poświęcił mu cykl 40 obrazów. Uznawał dzieło hiszpańskiego mistrza za doskonałe z wielu powodów, oprócz wyczucia koloru liczyła się umiejętność oddawania skrajnych ludzkich namiętności, uważał, że jego portret „otwiera wszystkie rodzaje uczuć i obszarów [...] wyobraźni”⁸. Malował na podstawie reprodukcji, gromadząc w pracowni różne wersje fotograficzne obrazu. Nie skorzystał z okazji, gdy mógł zobaczyć oryginał podczas pobytu w Rzymie, obawiając się tej konfrontacji. Inna obsesja, jaka towarzyszyła mu podczas pracy, to ambicja odtworzenia w materii malarskiej krzyku, przynajmniej na takim poziomie, jaki widział na obrazie Nicolasa Poussina (*Rzeź niewiniątek*, 1630–31) lub w kadrze filmowym Siergieja Eisensteina (*Pancernik Potiomkin*, 1925). Bacon, wskazując na te dwa źródła, podkreślał jednocześnie, że obce mu jest ujęcie Muncha, dalekie od stawianych sztuce

⁵ Chodzi o: *Rzeź niewiniątek* N. Poussina i *Studium według portretu papieża Innocentego X* Velázquez F. Bacona; zob. Balthus, *Pod prąd. Rozmowy z Costanzem Costantinim*, przeł. J. M. Kłoczkowski, Warszawa 2004.

⁶ W 1994 r. ukradziono *Krzyk* z Galerii Narodowej (1893, olej, tempera, pastel na kartonie, 91 x 73,5 cm, Nasjonalgalleriet, Oslo), jednak po trzech miesiącach go odzyskano. Gdy 10 lat później złodzieje wynieśli *Krzyk* z Muzeum Muncha (zob. reprodukcja), razem z jego *Madonną*, (1893, tempera na kartonie, 83, 5 x 66 cm, Munch-museet, Oslo), obrazy znaleziono dopiero w 2006 r.

⁷ Znalazła się na płycie *Krzyk*, Polskie Nagrania, Warszawa 1991 (reedycja z 1981 r.).

⁸ Cyt. za: David Sylvester, *Rozmowy z Francisem Baconem. Brutalność faktu*, przeł. M. Wasilewski, Poznań 1997, s. 25.

wymogów estetycznych⁹. W czasie pracy nad swoją wersją krzyku wykorzystywał też książkę kupioną w młodości w paryskim antykwariacie. „Były w niej piękne kolorowe, ręcznie malowane tablice pokazujące choroby jamy ustnej, fantastyczne ilustracje otwartych ust, z dokładnie pokazanym wnętrzem”¹⁰.

Patrzmy na jeden z wariantów tematu – *Studium według portretu papieża Innocentego X Velázqueza* z 1953 r. W tej reinterpretacji portretu papież siedzi na tronie, który staje się jednocześnie jego klatką, wbija dłonie w poręcze, krzyczy, a świat wokół niego rozpada się, materia spływa w postaci niepokojących smug. W interpretacji francuskiego krytyka sztuki i pisarza Philippe’a Dageny to uosobienie hysterii:

Papież krzyczy, śmieje się boleśnie. Grozi mu szaleństwo. Wskrzeszony, wtrącony w XX stulecie, papież daje się ponieść pasjom i cierpieniom wieku. Im bardziej krzyczy, tym bardziej traci swe człowieczeństwo, stając się bliskim wrzeszczącemu zwierzęciu¹¹.

W interpretacji Tadeusza Różewicza to pacjent na fotelu dentystycznym, któremu wrywa się ząb bez znieczulenia. Poemat *Francis Bacon czyli Diego Velázquez na fotelu dentystycznym* stanowi liryczny portret angielskiego malarza. Poeta prezentuje twórczość i odtwarza intencje artysty, a przy okazji ujawnia własny sposób odbioru tego typu malarstwa. Fabułę poematu tworzą ukazane chronologicznie różnego rodzaju spotkania poety z Baconem: pobyty w Tate Gallery poświęcone kontemplacji dzieł malarza, wywiad telewizyjny z artystą czy lektura książki Davida Sylvestra¹² [w innych fragmentach także relacja o wystawie jego prac pochodząca z listu Adama Czerniawskiego]. Rytm tej opowieści wzmacnia improwizowany dialog z malarzem (próby porozumienia mimo bariery językowej), stosowany wcześniej m.in. przez Denisa Diderota w celu prezentacji malarstwa Chardina, który przypomina epicką formę, nazwaną przez Trumana Capote’a, „portretem konwersatoryjnym”. Różewicz nie jest zwykłym widzem, jest odbiorcą-artystą, który patrzy na obrazy, doszukując się w nich filozoficznego pokrewieństwa. Zdumiony, przywołuje na przemian wypowiedzi Bacona¹³ i swoje przemyślenia, znajdując w nich szereg podobieństw, jak chociażby: postrzeganie człowieczeństwa przez pryzmat cielesności, „niepokój” jako

⁹ W podobny sposób postrzegał tę hierarchię Balthus.

¹⁰ D. Sylvester, *dz. cyt.*, s. 34.

¹¹ Cyt. za: „Wielcy Malarze”, cz. 112, s. 11.

¹² Książka *Rozmowy z Francisem Baconem. Brutalność faktu* składa się z przeprowadzonych przez Sylvestra wywiadów z malarzem w latach 1962–1986; analiza pokrewieństw pomiędzy poetyką wiersza a wypowiedziami Bacona to temat na odrębne studium.

¹³ Autokomentarze Bacona parafrazuje w sposób poetycki, zachowując duży stopień wierności wobec oryginału.

dominanta artystyczna [w innych fragmentach także świadomość poruszania się na „jałowej ziemi”]. Z zestawienia wynika, że Różewicz wielokrotnie wcześniej dochodził w poezji do podobnych co Bacon wniosków i twórczych pomysłów. Obok analogii pojawia się także nuta polemiki z artystą, np. w kwestii oglądania obrazów przez szybę lub w sprawie piękna otwartych ust.

Serce poematu to przywoływane wielokrotnie studium według portretu Innocentego X, poddane autorskiej interpretacji i analizie. W utworze pojawiają się także odwołania do innych obrazów artysty, takich jak: *Trzy studia do Ukrzyżowania* (1962), *Portret papieża Piusa XII* (1955), lewa część tryptyku *Trzy postacie w pomieszczeniu* (1964, z postacią na sedesie), *Tryptyk pamięci George’a Dyera* (1971). Różewicz wprowadza też do grona postaci malowanych przez Bacona infantkę Małgorzatę, portretowaną kilkakrotnie przez Velázquez, wskazując na wersję w błękitach *Portret Infantki Małgorzaty w wieku lat ośmiu* (1659, obraz znajduje się w Wiedniu, w Kunsthistorisches Museum). Ten zabieg wygląda na jego autorską inicjatywę, ani Velázquez, ani Bacon nie malowali jej krzyczącej, być może poetę zainspirowały inne parafrazy tego portretu w malarstwie współczesnym (np. obrazy Salvadora Dalego). Trudno też określić, który wariant studium portretu Velázqueza Różewicz przywołuje bezpośrednio, specjalnie bowiem zaciera ślady, wymieniając kolejno Innocentego VI, potem X, w końcu wspomina o Piusie XII [w innych fragmentach o Innocentym „którymś tam”]. Podkreśla w ten sposób spójny charakter cyklu, odbiór wielu wariantów daje ostatecznie jedno spójne wrażenie. Można przypuszczać, że pomysł interpretacyjny Różewicza sprowokowała wersja z 1962 r. (*Studium Innocentego X* lub *Studium czerwonego papieża*), na której papieski tron najbardziej kojarzy się z fotelem dentystycznym o zaokrąglonych kształtach. Potwierdza to również obecna w utworze aluzja do tytułu obrazu: „patrzę na portret / na czerwoną twarz papieża”. Nie jest to jednak papież krzyczący, który zainspirował rozważania o brzydocie otwartych ust...