

*Edvard Munch: Drżąca ziemia*

Muzeum Barberini, Poczdam, Niemcy, 18.11.2023 – 01.04.2024

Munch Muzeum, Oslo, Norwegia, 27.04.2024 – 25.08.2024

Muzeum Barberini w Poczdamie, Muzeum Muncha w Oslo oraz Clark Art Institute w Williamstown w USA podjęły współpracę przy realizacji projektu mającego na celu skonstruowanie narracji, dzięki której twórczość Edvarda Muncha ukazana zostanie w nowej perspektywie. Malarz duszy, ekspresjonista i symbolista funkcjonujący w zbiorowej świadomości głównie jako autor *Krzyku*, *Madonny* czy *Fryzu życia* – dzieł, które eksplorują motywy wykluczenia, samotności, bólu istnienia oraz popędów, w nowej odsłonie miał się objawić również jako malarz natury, artysta, który nieustannie podejmował próby określania relacji pomiędzy istnieniem jednostkowym człowieka a otaczającą sferą świata naturalnego. Takie ujęcie łączy się ze współczesnymi perspektywami badawczymi, które kładą nacisk na próbę wyjścia z paradygmatu antropocentrycznego – podporządkowującego poznanie i opis rzeczywistości podmiotowi ludzkiemu i jego językowi – i wejście w świat relacyjny, świat, w którym natura staje się równoprawnym uczestnikiem dialogu. Koncepcja ta, której podporządkowano linię narracyjną wystawy, przyczynia się do ujrzenia twórczości Edvarda Muncha w nowym kontekście, aktualnej perspektywie relacyjnej i jednocześnie podkreśla aktualność myśli autora *Krzyku*. Warto dodać, że w tym projekcie współpracował szereg instytucji, m.in. MUNCH Museet w Oslo, Museum of Modern Art w Nowym Jorku, Dallas Museum of Art w Teksasie, Musée d'Orsay w Paryżu, Museum Folkwang w Essen, Kupferstichkabinett w Staatliche Museen zu Berlin, co powoduje, że liczba wystawionych dzieł i ich forma jawią się jako niezwykle unikatowe. Oczom zwiedzających zaprezentowane zostały zarówno dzieła znane, jak i pochodzące z kolekcji prywatnych lub rzadko odwiedzające sale wystawiennicze. Dzięki temu twórczość Edvarda Muncha jawi się jako dzieło zróżnicowane formalnie, wieloaspektowe i wykraczające poza sferę krzyku duszy.

Całość wystawy została podzielona na szereg części, a obrazy prezentowane w poszczególnych salach podporządkowane zostały wybranym tematom. Dzieła zebrane w części *W lesie* służą ukazaniu natury jako siły samej w sobie, bytu dynamicznego, tajemniczego, przestrzeni, w której przenika się sfera realna i fantastyczna. Ukazanie natury w tej części w istotny sposób nawiązuje do tradycji romantycznej, zarówno pod względem rozumienia natury jako bytu samoistnego, co ma swoje źródło między innymi w filozofii niemieckich idealistów, jak i – częściowo pod względem formy – gdzie natura jawi się jako coś monumentalnego, dynamicznego, często antropomorfizowanego. Doskonałym przykładem takiego ujęcia świata natury były obrazy zatytułowane *Baśniowy las*. Zawarty na płótnie motyw Munch powtarzał wielokrotnie. Na pierwszym planie ukazana zostaje mała grupka dzieci, które odwrócone są plecami do oglądającego (co w pewnym

sensie nawiązuje do malarstwa romantycznego typu Caspara Davida Friedricha) i zwrócone w daleką przestrzeń lasu. Na przykład w realizacji tego motywu na obrazie *Baśniowy las* (1927–1929) para dziecięcych bohaterów zajmuje miejsce w centralnym punkcie obrazu, tuż przed oczami widza znajduje się natomiast ograniczona jedynie do górnej części postać opiekuna; dzieci stoją przed polaną, która stanowi jasną wybijającą się plamę w kontekście barwnym całej kompozycji. To punkt graniczny między światem jeszcze oswojonym, a tym zupełnie obcym i nieznanym. Kolejne linie drzew, stopniowo wyższych i ciemniejszych, stanowią wejście do świata tajemnic. Warto zwrócić uwagę na ich kształt, szczególnie tych znajdujących się w pierwszej linii, który przypomina sylwetki częściowo ludzkie. Świat natury jawi się jako zagadka, stopniowe poznawanie elementów całości, które wymaga odwagi przekroczenia bezpiecznej granicy świata ludzkich pojęć i wejście w przestrzeń tajemnicy, ale i bliskości. Motyw ten Munch realizował w różnych wersjach, czasem skupiając się jedynie na obrazie natury (jak na przykład na obrazie *Ciemny las świerkowy* z 1899 roku). Warto podkreślić, że motyw ten – antropomorfizowanego lasu, bohatera dziecięcego wkraczającego w świat tajemnicy – łączy się ze sposobem realizacji motywu człowieka wobec natury rozpowszechnionym przez twórczość Theodora Kittelsena. Las jako przestrzeń bytu zindywidualizowanego pojawia się także w obrazach, których forma mocniej nawiązuje do estetyki ekspresjonistycznej, w której kontrast, dynamika, silne pociągnięcia pędzlem oraz deformacje wzmacniają ekspresywny charakter tej przestrzeni. Doskonałym przykładem realizacji tego tematu jest obraz *Las Turyński* z 1905 roku. Na płótnie kontrastowo zderzone ze sobą zostają droga – zaznaczona silnymi pociągnięciami pędzla w układzie diagonalnym, charakteryzująca się silną kolorystyką o charakterze organicznym (mocna cielistość barwy) – z ciemną, horyzontalną ścianą lasu jako granicy. Natura – mimo kontrastowości – jawi się jako jeden dynamiczny organizm. Warto zwrócić uwagę, że las jako przestrzeń natury, drzewo i jego siła – są głęboko wpisane w mitologię germańską i nordycką. Metafizyczna, kontemplacyjna realizacja tego motywu ujawnia się także w szeregu drzeworytów Muncha zatytułowanych *W stronę lasu*. Munch, stosując swoją technikę drzeworytu – składanie z kilku części, co pozwala na stosowanie różnych barw – ukazuje motyw pary, mężczyzny i kobiety obejmujących się czule, zapatrzonych w głębię tajemniczej przestrzeni natury. W tych realizacjach podkreślona zostaje relacyjność istnienia człowieka i natury, kontemplacyjny charakter tej przestrzeni, pozwalający człowiekowi na poszerzenie pola samoświadomości. W kolejnej serii – *Prochy* – świat natury jawi się jako element towarzyszący rozstaniu, osamotnieniu. Z drugiej strony zasoby lasów stają się także dobrem narodowym Norwegii i podlegają destrukcji. Obraz z 1912 roku zatytułowany *Żółta kłoda* zbudowany jest na zasadzie kontrastu: szereg drzew utrzymany zostaje w układzie symetrycznym, powtarzalnym, podkreślając w pewien sposób porządek natury; zestawiony jest ze ściętym pniem drzewa umieszczonym w punkcie centralnym. Ścięta kłoda wyróżnia się nie tylko układem, ale niezwykle intensywną barwą – nasycona, silna żółć podkreśla istotę

ściętej kłody jako elementu zarówno pozbawionego życia, jak i przeistaczającego się w inny sposób istnienia.

Industrializacja i jej konsekwencje w relacji do świata natury zaprezentowane zostały w dziale zatytułowanym *Krajobraz uprawny*. Konsekwencją przemian przemysłowych staje się w środowisku artystów (i nie tylko) powrót do natury. Powstają liczne kolonie artystów, którzy często w sezonie letnim udają się na wieś, aby bezpośrednio obcować z utraconą naturą i funkcjonować rytmem życia wraz z miejscowymi mieszkańcami. Elementem tej relacji stają się także ogrody przydomowe – z jednej strony stanowią obraz przestrzeni natury opanowanej, sielankowej, uporządkowanej, z drugiej – mają wywołać uczucie powrotu do utraconej przestrzeni szczęścia. Część obrazów należąca do tego cyklu charakteryzuje się niezwykle jasną kolorystyką oraz nawiązaniami formalnymi do twórców francuskich. Widzimy to na przykład na obrazie *Krajobraz z zielonym domem i czerwoną stodołą*. Sama forma akwareli nadaje tematowi charakter lżejszy, łagodniejszy, co wzmacnia dodatkowo zastosowana kolorystyka – nasycona zieleń, błękit. Poszczególne elementy krajobrazu składają się ze zbioru miękkich plam tworzących harmonijną całość. Szereg obrazów realizujących motyw orzących koni zarysowany zostaje ostrzej – linie stają się zdecydowanie bardziej wyraziste, a barwy bardziej kontrastowe, co wzmacnia witalizm zwierząt, ich siłę. Co ciekawe – człowiek jest w nich zmarginalizowany (albo nie ma go w przestrzeni obrazowej, albo zdominowany zostaje przez kompozycję zwierzęcą). Krajobraz uprawny nie jest do końca opanowany, także i w tym motywie Munch podkreśla dynamizm natury. W grupie obrazów związanych z tą tematyką znalazły się także autoportrety artysty, który umieszcza siebie w centrum obrazu z nieodłącznym atrybutem palety, głowa malarza natomiast zostaje wkomponowana pomiędzy barwne plamy zieleni drzew i dynamiczny błękit nieba – sztuka, natura, metafizyka jako kolejne etapy wędrówki. Munch przywołuje także bogatą symbolikę jabłoni. Drzewo i jego owoce są elementami często występującymi w mitach i baśniach. Stanowią odzwierciedlenie sił witalnych, płodności, zdrowia i urody, a z drugiej strony – zakazu, ograniczenia. Kulisty kształt owoców koresponduje z wyobrażeniami pełni i doskonałości. Często elementy te odgrywają istotną rolę w opowieściach inicjacyjnych. U Muncha motyw jabłoni i jej owoców łączy elementy witalne, siły biologicznej z aspektami inicjacji w świat natury (*Jabłoń* z 1902 roku, *Jabłoń w ogrodzie* z 1932 roku). Relacje między człowiekiem a światem natury uzupełniają obrazy bogactwa świata przyrody – szereg dzieł ukazujących ludzi zbierających owoce oddaje bliskość obu światów.

Kolejnym motywem wyróżnionym przez twórców wystawy jest temat wybrzeża – a właściwie linii brzegowej. Element ten – bezpośrednio związany z konkretnymi miejscami ważnymi dla autora (plaża Åsgårdstrand) – ukazany został w różnych realizacjach. We wszystkich jednak mocno podkreślony zostaje motyw granicy, przekraczania, styku z metafizycznym wymiarem kosmosu. Obraz linii brzegowej w ujęciu Muncha występuje jako element relacyjny – często bohaterowie stają wobec tej granicy – lub też jako temat samodzielny, krajobraz pozbawiony bohatera

ludzkiego. Jednym z najciekawszych przykładów realizacji tego tematu jest obraz *Plaża* z 1904 roku. Na płótnie ukazany zostaje fragment wybrzeża. Lekko diagonalna linia brzegowa nadaje określony rytm. Podniesiona linia horyzontu i specyficzna perspektywa wzmacniają rolę umieszczonych na pierwszym planie kamieni porzucanych na plaży. Ich bogata barwa oraz zróżnicowane kształty – często bliskie organicznym – nadają im charakter ożywiony. Plaża wydaje się być pełna życia – życia niekierowanego na granicę wody, która stanowi przejście w kolejny wymiar rzeczywistości. Wydaje się, że cykl obrazów związanych z linią brzegową bardzo mocno wpisuje się w malarstwo krajobrazowo-kontemplacyjne, w którym świat natury jawi się właśnie jako przestrzeń kontemplacji. Podobną realizację motywu możemy zobaczyć na obrazie *Letnia noc nad brzegiem* (1902–1903). Tu również mamy do czynienia z przestrzenią pozbawioną człowieka, linia brzegowa jest lekko pofałdowana i także pełna kamieni charakteryzujących się organicznymi kształtami, przypominającymi żywe stworzenia. Tu jednak widz postawiony zostaje bezpośrednio wobec świata natury (nie ma linii diagonalnej, typowej w realizacji tego motywu), a linia horyzontu dodatkowo zostaje lekko obniżona, co podkreśla wielkość żywiołu wody. Istotnym elementem w kompozycji tego obrazu jest księżyc i jego (a właściwie odbijane od słońca) światło. Tarcza księżycy znajduje swoje rozproszone odbicie na tafli morza, a następnie zostaje odbita przez poszczególne kamienie. Sfera materialna i niematerialna łączą się w jedną całość. Właściwie identyczny motyw ukazany zostaje na obrazie *Światło księżycy* z 1895 roku. Tu warto zwrócić uwagę na ciekawe zastosowanie perspektywy – punkt widzenia zostaje tak skonstruowany, jakby człowiek był obserwatorem tego zjawiska umiejscowionym w przestrzeni lasu, przez który stopniowo otwiera się wgląd w krajobraz morza i nieba. Linia brzegowa ponownie zostaje lekko ugięta, podkreślając płynność przejścia między światami, a księżyc, a właściwie jego odbicie, przybierają powtarzalny w realizacjach Muncha kształt pionowej kolumny, nadającej księżycowi charakter uwznioślony, sakralny. Elementem wzmacniającym jedność światów jest także konar drzewa, którego barwa i układ kompozycyjny nadają mu charakter chmury. Na obrazie *Letni sen, Głos* z 1893 roku omówiony powyżej motyw zostaje wzbogacony o postaci ludzkie. Pojawiają się one zarówno w przestrzeni morza, jako tajemnicza para podróżująca łodzią, jak i na planie pierwszym. W tym wypadku postać kobieca zwrócona jest bezpośrednio do widza (nie jak we wcześniejszych realizacjach w kierunku natury). Odziana w białą suknię blada postać ze splecionymi za plecami dłońmi nadaje tej scenie charakter oniryczny i nadbudowuje element napięcia. Ostatnim wątkiem w tym temacie są realizacje ukazujące pary bądź pojedyncze postaci wobec linii brzegowej. Szereg drzeworytów z cyklu *Melancholia* zestawia refleksyjnie ukazaną postać męczyzny z typowym układem ciała (głowa lekko pochylona, podparta na dłoni). Kompozycja linii brzegowej – diagonalna, dynamiczna – oraz barwy nadają całości nastrój nostalgiczny, podkreślający refleksyjność człowieka i jego samotność wobec świata.

Motyw wybrzeża, plaży został rozwinięty w kolejnej części wystawy zatytułowanej *Miejsca wybrane*. W tej części dzieła Muncha ukazujące przestrzeń nabrzeża łączą się z bezpośrednimi doświadczeniami autora. Takim miejscem było między innymi Waremünde położone w północnych Niemczech nad Morzem Bałtyckim. Miejsce istotne z punktu widzenia samego Muncha, który przechodząc kolejne kuracje związane z problemami z alkoholem oraz problemami psychicznymi, poddał się – popularnym w tamtych czasach – kuracjom kąpielowym. Wyróżniającymi elementami prac z tego okresu są barwa i sposób prezentacji. Kolorystyka staje się ostra, nasycona, jasna – całość przesycą bardzo silne światło słoneczne. Dynamizm elementów świata przedstawionego wzmocniony zostaje przez mocne linie nadające charakter krystaliczny prezentowanych obiektów. Głównym tematem stają się mężczyźni, ich ciało, siła, ruch i dynamika. Akty męskie stanowią reprezentację fascynacji Muncha ideą witalizmu – afirmacji ciała, aktywizmu i biologizmu. Idea ta powiązana została z ruchem nudystów, dla których afirmacja ciała miała stanowić reprezentację kultu siły biologicznej. Pochwała ta przyczyniła się także do zainteresowań fotograficznych Muncha. Wśród obrazów z Waremünde szczególnie wyróżniają się krajobrazy morskie, na przykład *Fale* z 1908 roku. Na obrazie ukazany został układ szeregu fal w kompozycji pasowej, przy zastosowaniu wyrazistych palm zestawionych kontrastowo – morze jawi się jako płaszczyzna dynamiczna, ukazana w formie zbliżającej Muncha do ekspresjonizmu abstrakcyjnego. Innym, równie ważnym miejscem w biografii Muncha, jest Åsgårdstrand. To istotne miejsce stało się przestrzenią, w której autor *Krzyku* również poszukiwał ukojenia. Przestrzeń ta, krajobraz norweskiej prowincji, stała się miejscem, w którym Munch zmienia perspektywę oglądu. Motywem z tego okresu, do którego Munch często powraca, jest obraz dziewczyn/kobiet stojących na moście. Grupa barwnie ubranych dziewczyn, często oparta o barierkę, wpatruje się w przestrzeń poza, w stronę wody, w kierunku wybrzeża. Grupa ukazana jest jednak od strony morza, perspektywa prezentuje kobiety w relacji do świata kultury reprezentowanego przez widniejące w dalszym planie wyidealizowane kształty zabudowań.

Ciekawa interpretacja myśli Muncha o relacji człowieka wobec natury znajduje swoje odzwierciedlenie w sekcji zatytułowanej *Krzyk natury*. Ta część w głównej mierze zbudowana została na zasadzie zestawienia obrazu *Krzyk* (a właściwie litograficznej wersji tego obrazu z 1895 roku) z obrazem *Słońce* z okresu 1910–1913. Dzieła te dzieli około piętnaście lat, różnią się w dużym stopniu wielkością i zastosowaną techniką, jednak ich zestawienie służy podkreśleniu trwałości myśli Muncha, odzwierciedlającej ówczesne myśli badaczy podkreślających komplementarność świata człowieka i natury. Zestawienie powierzchownie kontrastowe odzwierciedla myślenie o naturze jako całości. Monumentalne dzieło zatytułowane *Słońce* to ogromna kompozycja krajobrazowa, pozbawiona człowieka, która reprezentuje wymiar kosmiczny. Płótno przedstawia dynamiczny obraz natury, z klasycznymi dla Muncha elementami, takimi jak skała, morze, nabrzeże – całość zyskuje dynamiczny charakter dzięki mocnym pociągnięciom pędzla oraz liniom falistym. Punktem

centralnym staje się słońce, umieszczone w miejscu centralnym jako punkt świetlny, który zdynamizowany zostaje przez ostre, rozpraszające się w różnych kierunkach promienie, które przenikają poszczególne aspekty świata natury. Słońce jest obrazem potęgi, pierwotnej i samoistnej energii przenikającej naturę w najdrobniejszych jej przejawach, zapewniającej istnienie każdemu jej elementowi. Natura uwznioślona zostaje do całkowicie niezależnej od człowieka potęgi. Pozornie odmienną wersję świata natury możemy zobaczyć w litograficznej wersji *Krzyku*. To najbardziej rozpoznawalne dzieło często interpretowane było jako wyraz wewnętrznego stanu człowieka. Jednak sam przypis do obrazu, jaki dał Munch, oraz kompozycja wskazują na konieczność innego odczytania. Po pierwsze obraz nawiązujący do klasycznych, romantycznych obrazów ukazujących relacje człowieka wobec natury zostaje odwrócony. Postać nie jest zwrócona tyłem do widza i nie kontempluje nieskończonego obrazu świata natury. Tajemnicza, wykrzywiona, z nadnaturalnie wydłużonymi dłońmi, dynamicznym układem czaszki, pozbawiona rysów zindywidualizowanych – zostaje wpisana w obraz natury. W dużej mierze relacja ta zostaje wzmocniona przez zastosowaną technikę litograficzną. Czarne, mocne linie otaczającego krajobrazu, faliste linie nieba, horyzontalne i pionowe elementy budujące krajobraz morza znajdują swoje odzwierciedlenie i kontynuację w liniach nakreślających ludzką postać. Człowiek staje się częścią całości, przenikające linie odzwierciedlają przenikanie się światów, krzyk staje się krzykiem natury przenikającym całe ciało człowieka, wzbudzającym w nim egzystencjalny lęk.

Potęga świata natury i jej wymiar metafizyczny zostały zaprezentowane w sekcji zatytułowanej *Burza i śnieg*. Burza śnieżna, mróz, wiatr i jego siła jednoznacznie służą podkreśleniu potęgi siły natury, wobec której człowiek zarówno jako jednostka, jak i indywidualium jest bezbronny. Doskonałym przykładem staje się obraz *Gwiazdzista noc* (1900–1901). Kompozycja jest zbudowana na zasadzie kontrastu pomiędzy ciemną ścianą lasu a białą polaną, na której pojawiają się kamienie o organicznym kształcie. Całość zaprezentowana jest pod niebem, na którym rozbłyskuje szereg gwiazd. Nastroj jest wyraźnie negatywny, pustka, chłód, brak ruchu wprowadzają jednoznaczne konotacje ze śmiercią. Jak wskazuje Jill Lloyd<sup>1</sup>, obraz ten stanowi nawiązanie do sztuki Ibsena *Jan Gabriel Borkman* i sceny, w której główny bohater kończy swój dramat w śniegu właśnie. Warto jednak zwrócić uwagę, że potęga natury i jej siła nie mają jedynie charakteru destruktywnego. Siła żywiołów staje się odzwierciedleniem istoty natury jako ciągłego cyklu, w którym śmierć i życie stanowią nieustanny ciąg trwania, a poszczególne etapy odzwierciedlają kolejne aspekty metamorfozy. Świat natury jako całość jawi się w swojej cykliczności, kolejne przemiany natomiast następują w wyniku dynamicznych, zaskakujących, ale jednak tworzących harmonijną całość kataklizmów. Śmierć i odnowienie, regres i odtworzenie, ciągły cykl, który zyskuje wymiar wieczności, także dla człowieka,

<sup>1</sup> Jill Lloyd – pisarka i kuratorka wystaw, specjalizuje się w modernizmie europejskim, autorka *German Expressionism: Primitivism and Modernity* (Yale University Press, 1991).

który wykracza poza istnienie jednostkowe i uświadamia sobie przynależność do większej całości, której siłą prymarną jest żywioł słońca.

Kwestia wieczności świata natury i jej ciągłej przemiany, w którą wpisany zostaje człowiek w wymiarze jednostkowym i gatunkowym, została zaprezentowana w części zatytułowanej *W cyklu kosmicznym*. Dzieła zebrane w tej części stanowią odzwierciedlenie filozofii natury Muncha. Autor *Krzyku*, jak pisze Trine Otte Bak Nielsen w swoim eseju w katalogu do wystawy, zanotował na marginesie *Fausta* Goethego: „Sztuka jest krystalizacją”. Samo pojęcie krystalizacji łączy się z szeregiem myśli naukowych, pseudonaukowych przełomu XIX i XX wieku. Krystalizacja łączyła się z przeświadczeniem, że poszczególne formy istnienia przekształcają się na drodze metamorfozy w inne byty. Zmiana, przekształcanie, wieczne trwanie, przenikalność życia i śmierci jako łańcucha istnienia. Świat natury staje się bytem wiecznym. Początkowy panteizm Mucha stopniowo przekształca się w zasadę krystalizacji, a sztuka staje się formą krystalizacji zachodzącej w świecie natury. Jedną z postaci, która wpłynęła na sposób pojmowania natury przez Muncha, był Ernst Haeckel, niemiecki biolog, który, odwołując się do teorii Darwina, rozwinął kwestię przemiany w naturze, która stanie się podstawą teorii krystalizacji. Haeckel był także twórcą systematyki gatunków dzielącej organizmy żywe na trzy królestwa, odmiennej od Linneusza i odrzuconej przez badaczy jako mniej praktyczna. Co ciekawe, dla ilustracji tego zjawiska posłużył się graficzną formą drzewa, które miało stanowić dla Muncha jeden z ważniejszych symboli systemowości świata natury, powiązany jednak z myśleniem mitologicznym. W najpełniejszy sposób zainteresowania Muncha kwestią przemiany oddaje cykl litografii zatytułowanych *Metabolizm*. W wersji z 1916 roku praca podporządkowana liniom pionowym (wskazującym na charakter rozwoju) prezentuje w dolnej części obraz rozkładającego się ciała, ułożonego w gęstwinie roślinności. Do ciała sięgają korzenie drzewa, które pnie się w kierunku umieszczonego w górnej części słońca. Od śmierci do życia, od rozkładu do trwania – a słońce, kolejny raz, staje się potężną siłą dającą wszelkiemu istnieniu energię do ciągłej przemiany. Co ważne, wzdłuż pnia drzewa zaprezentowana jest postać kobiety wpatrzonyj w słońce. Człowiek, jego życie i śmierć stanowią część nieskończonego cyklu przemiany. Podobne elementy możemy dostrzec w *Korowodzie pogrzebowym* lub *Ludzkiej górze*, w tych pracach pionową oś, która narzuca układ kompozycyjny, staje się górą. Postaci ludzkie w swym dynamicznym pochodzie oddanym za pomocą ostrych kresek podążają ku górze, stopniowo stapiając się z masywem góry, który zyskuje wymiar żywiołu. Góra, wulkan staje się potęgą tworzenia, przetwarzania. Siła słońca jako energii wewnętrznej, siły samej w sobie, ukazana została w pracy *W stronę światła*, w której mężczyzna – w sposobie prezentacji nawiązujący do silnych postaci męskich z plaży Waremünde – wyciąga rękę w stronę słońca, energetycznej kuli (pełni, całości) emanującej swoją siłą w przestrzeń. *W stronę światła* jawi się jako reprezentacja autokreacji jednostki, jako akt heroiczny i wzniosły, co ważne jednak – jednostka stanowi się nie wobec natury, ale z nią. Jednoznacznym kontekstem staje się

postać Fryderyka Nietzschego, którego litograficzne portrety nakreślone są na tle dynamicznego słońca i jego promieni.

Całość wystawy zamykały obrazy monumentalne, projektowane do sal Uniwersytetu w Oslo. Ich forma i rozmiar stanowią zwieńczenie narracji zdefiniowanej przez autorów wystawy, łączą wcześniej sygnalizowane motywy i elementy, podkreślając istotę relacji między człowiekiem i naturą oraz pierwotną energię słońca jako siły fundamentalnej dla każdego istnienia. W punkcie centralnym ponownie pojawia się motyw słońca jako potężnej siły, źródła energii witalnej. Jego znacznie zyskuje wielowymiarowy charakter, to także oświecenie, fundament wiedzy, pęd życia, energia biologiczna, ona właśnie staje się fundamentem działań człowieka. Aktywność naukowa jest częścią wielkiej siły natury, a wiedza – jej częścią, a nie elementem wyodrębniającym człowieka ze świata.

Perspektywa stworzona przez autorów wystawy wydaje się bardzo ciekawym spojrzeniem na dorobek norweskiego twórcy. Podporządkowanie narracji naturze nie tylko wiąże się z faktem, że ponad pięćdziesiąt procent dzieł artysty odnosi się do świata przyrody, ale wskazuje, do jakiego stopnia motyw ten odgrywał istotną rolę w myśli Edvarda Muncha. Części poświęcone wykorzystywaniu przyrody czy też żywiołom stają się niezwykle aktualne wobec świadomości współczesnego człowieka dotyczącej nieuchronności skutków naszych działań i możliwych reakcji natury. Sposób prezentacji relacji człowiek–natura, który bardzo mocno podkreśla relacyjność naszego istnienia, jest interesującym punktem wyjścia do dyskusji związanej z perspektywą oglądu i opisu natury – to nie człowiek krzyczy w naturze, a przez człowieka ujawnia się jej krzyk. Wpisanie jednostki w całość systemu naturalnego podważa dominację antropocentrycznego paradygmatu epistemologicznego i postuluje poszukiwania nowego języka opisu. Natomiast kwestia przemiany, stopniowych przekształceń wpisujących człowieka w wieczny byt natury, nakreśla horyzont poszukiwania wieczności poza fundamentami tradycyjnych religii.

Mariusz Jakimowicz

Uniwersytet Gdański

<https://orcid.org/0009-0000-9194-6675>