

Danuta Mirka

IDEA KORESPONDENCJI
W POEMACIE SYMFONICZNYM MORZE
MIKALOJUSA KONSTANTINASA ČIURLIONISA

W biografii Mikalojusa Konstantinasa Čiurlionisa¹ wyodrębniają się dwa kolejno po sobie następujące, a wyraźną cezurą roku 1907 odgraniczone, etapy intelektualnej formacji. Etap pierwszy, rozpoczęty wraz z przekroczeniem przez przyszłego malarza i kompozytora progu dojrzałości, obejmuje lata jego pobytu w Warszawie. Tu właśnie, w artystycznym środowisku warszawskim – zwłaszcza zaś w studenckim gronie przyjaciół, któremu przewodził Eugeniusz Morawski, oraz w odwiedzanym przez naukowców i artystów salonie Bronisławy Wolman – wkroczył Čiurlionis w krąg oddziaływania symbolizmu francuskiego. Tutaj stał się gorliwym czytelnikiem Verlaine’a, Maeterlincka i Ibsena oraz wzorujących się (czy raczej snobujących) na nich poetów młodo-polskich. Pesymizm, dekadentyzm, wręcz chorobliwość tej poezji miały jednak okazać się najzupełniej obce afirmatywnej naturze Čiurlionisa, wkrótce też wywołały zniechęcenie i sprzeciw. Upust takim właśnie uczuciom dał kompozytor w liście do brata Powiłasa, gdy pisał:

„Nie ma człowieka, który – zagłębiając się w siebie – doszedłby do radosnych rezultatów. Weź choćby współczesny dekadentyzm, weź Przybyszewskiego. Każdy jego utwór jest przepełniony żalem, cierpieniem, rozdrażnieniem; jest to właśnie człowiek patrzący tylko w siebie, analizujący własną «nagą duszę», a przy tym nieszczęśnik i pijak. Dziwne, czym owa autoanaliza tak bardzo pociąga? (...) Ta gra nie tylko że nie jest warta świeczki, ale i młodych dni i duchowego światła”².

¹ Zawarte w tekście informacje biograficzne czerpię z podstawowego w tym względzie źródła, jakim jest monografia pióra Vytautasa Landsbergisa *Tworczestwo Čiurlionisa*, Leningrad 1975.

² Vytautas Landsbergis, op. cit., s. 27.

Wzrostowi krytycyzmu wobec idei artystycznych francuskiego symbolizmu towarzyszyło pojawienie się na horyzoncie zainteresowań kompozytora idei narodowej. Podczas ostatnich lat pobytu w Warszawie włącza się zatem Čiurlionis w przybierający na sile „ruch litewski”, uczestniczy w działalności Towarzystwa Wzajemnej Pomocy Warszawskich Litwinów, nawet – konspiruje. Ostatecznym zaś rezultatem owego przebudzenia świadomości patriotycznej staje się w roku 1907 decyzja o wyjeździe do Wilna, rozpoczynająca nowy, drugi etap biografii artysty.

W Wilnie, a następnie w Petersburgu, otwiera się przed Čiurlionisem świat zupełnie nowych wartości i całkiem innej poetyki. Petersburska grupa malarzy „Mir Iskusstva”, do której dołączył, a którą tworzyli m.in. Aleksander Benois, Mikołaj Roerich i Mściśław Dobużyński, współpracowało bowiem ściśle z najwybitniejszymi przedstawicielami rosyjskiego symbolizmu w literaturze: Dymitrem Mereżkowskim, Wiaczesławem Iwanowem, Andriejem Biełym, Aleksandrem Błokiem. Niezależnie od tego jak bliskie były osobiste kontakty Čiurlionisa z ową literacką częścią petersburskiego środowiska artystycznego³, o bliskości ich związków duchowych zaświadcza uderzająca zbieżność pomiędzy tonem przytoczonej wyżej wypowiedzi kompozytora i malarza a kierunkiem krytyki, jakiej poddany został symbolizm francuski w środowisku symbolistów rosyjskich, przede wszystkim w jednym z głównych manifestów programowych Wiaczesława Iwanowa *Dwa żywioły we współczesnym symbolizmie*⁴. Psychologicznej analizie jaźni, prowadzącej do solipsyzmu i identyfikacji własnego „ja” artysty z Absolutem, przeciwstawił tam Iwanow afirmatywną „zasadę wierności rzeczom” jako znakom mistycznej Prawdy, otwartość na świat oraz poszukiwanie objawień Absolutu w przyrodzie i pamięci ludu – dwóch sferach stanowiących upamiętnienie przedwiecznego „mistycznego wydarzenia”. Owa biegunowość symbolizmu rosyjskiego względem symbolizmu francuskiego przywiodła właśnie Iwanowa do odróżnienia dwóch nurtów – „żywiołów” – sztuki symbolistycznej: idealistycznego, tj. przekształcającego rzeczywistość podług subiektywnych fantazji artysty, a reprezentowanego przez symbolistów francuskich oraz realistycznego – rosyjskiego – upamiętniającego rzeczywistość duchową poprzez jej materialne znaki.

³ Sądząc z braku jakichkolwiek wzmianek w pracy Landsbergisa, jak również we wspomnieniach siostry kompozytora, Jadvygi Čiurlionytė (*Wspomnienia o M.K. Čiurlionisie*, Wilno 1975), problem ten wciąż jeszcze nie został dostatecznie wyświetlony.

⁴ Wiaczesław Iwanow, *Dwa żywioły we współczesnym symbolizmie* [w:] Z. Barański, J. Litwinow, *Rosyjskie manifesty literackie*, cz. 1, Poznań 1974.

Uytuowanie Čiurlionisa w kontekście symbolizmu ma kapitalne znaczenie dla wyjaśnienia fenomenu jego dwojakiej – malarzsko-muzycznej – twórczości. U podstaw sztuki symbolistycznej leży bowiem teoria korespondencji, wywiedziona przez romantyków niemieckich z mistyki Jakuba Böhme i Emanuela Swedenborga. Z podziału rzeczywistości na dwie sfery – zmysłową i nadzmysłową – wyprowadza ona wnioski o istnieniu w jej ramach dwóch rodzajów korespondencji: pionowych i poziomych⁵. Korespondencje pionowe łączą rzeczywistość nadzmysłową z jej zmysłowymi objawieniami, prowadzą zatem od fenomenu do noumenu, lub – posługując się wyrażeniem Wiaczesława Iwanowa – *a realibus ad realiora*⁶. Ten rodzaj korespondencji stanowi fundament teorii symbolu, podstawowego składnika poetyki symbolizmu, pojmowanego jako element rzeczywistości materialnej, odsyłający w sferę Ducha. Korespondencje poziome stanowiące drugi wymiar korespondencji łączą z kolei paralelne objawienia w obrębie samej tylko rzeczywistości materialnej. W odniesieniu do sztuki znane są one jako „correspondances des arts”, rozslawione w wierszu Baudelaire’a. Na istnienie korespondencji zwracano dotąd uwagę głównie w malarstwie Čiurlionisa, zwłaszcza w jego „sonatach” czy „preludiach i fugach”. Moim zamiarem jest ukazanie ich w najważniejszym dziele muzycznym litewskiego twórcy – poemacie symfonicznym *Morze*.

Poemat ten powstał pomiędzy rokiem 1903 a 1907, miał jednak czekać na wykonanie aż do roku 1936, kiedy to zabrzmiał po raz pierwszy w dwudziestą piątą rocznicę śmierci kompozytora. Pierwsze wydanie partytury ukazało się jeszcze później, bo dopiero w 1965 roku, a i to nie w wersji oryginalnej, lecz w redakcji Eduardasa Balsysa, wprowadzającej znaczne skróty i zmiany w zakresie instrumentacji.

Utwór skomponowany jest na planie allegra sonatowego o monumentalnym zakroju i osobiście meandrycznej formie, której wyjaśnienie przynosi poemat prozą, napisany przez Čiurlionisa po polsku około 1907 roku⁷. Wedle wszelkiego prawdopodobieństwa stanowi on literacki

⁵ Por. H. Peyre, *Co to jest symbolizm?*, Warszawa 1990, s. 25.

⁶ „Od rzeczywistego do rzeczywistego” (W. Iwanow, op. cit., s. 37).

⁷ V. Landsbergis (op. cit.) kwestionuje co prawda adekwatność poematu literackiego względem poematu symfonicznego, lecz przyczyną takiej opinii wydają się być usterki przeprowadzonej przezeń analizy utworu.

program utworu i powstał zapewne z myślą o zamieszczeniu w programach koncertowych podczas planowanej a niedosłej premiery poematu w warszawskiej Filharmonii⁸:

„Potężne morze. Wielkie, bezkresne, niezmierzone. Całe niebo otula swoim błękitem two fale, a ty, wielkości pełne, dyszysz cicho i spokojnie, bo wiesz, że twoja moc jest bezkresna i potęga bez granic, twoje istnienie nie ma końca. Wielkie, dumne, potężne morze! Nocą patrzy na ciebie połowa świata, dalekie słońca zanurzają swój migocący wzrok w twoich głębinach, a ty, wieczny królu olbrzymów, oddychasz spokojnie i cicho, bo wiesz, że jesteś jedyny i nie masz nad sobą władcy.

Zasepiasz się, marszczysz, na twojej błękitnej twarzy coś w rodzaju niezadowolenia. Krzywisz się? Czyżby to był gniew? Któż śmiałyby, o niepojęte w swym majestacie morze, ktośby odważył się stanąć przeciwko tobie?

I płynęła odpowiedź z morza, cichym poszumem kołysząc trawy nadbrzeżne, które szeptały: to wiatr, wiatr, wiatr. Nikczemny wiatr – krótkotrwałe zjawisko, wiatr – bezdomny włóczęga, niknący, bezbarwny, który wyjął, jak nędzny szakał bieży bez celu, lasy trzębiąc, kurze wznosząc, pożary wzniciąc, krzyże starych cmentarzy przewracając, strzępiąc biedne chałupki.

Chylą się przed nim giętkie wierzby, a skromne kwiatki lgną aż do ziemi w przestrachu, słabiutkie i marne.

A ty marszczysz się i srożysz, odwieczny królu olbrzymów, który spoczywasz tysiące wieków, oświeblany przez mrugające słońce wszechświata, zawsze zimny i spokojny, ty niepokoisz się.

Czy dlatego – że twoje fale nie są już w twym władaniu?

Wiatr już zawładnął nimi i pędzi przed siebie jak stado owiec.

Patrz, patrz, jak wszystkie ochoczo biegają, wraz z wiatrem, wszystkie bez wyjątku, a są ich miliony i coraz nowe powstają. Zatrzymaj chociaż jedną podwładną, królu.

Jaka niesamowita wataha! Od horyzontu po kres horyzontu jeno fale, fale, fale.

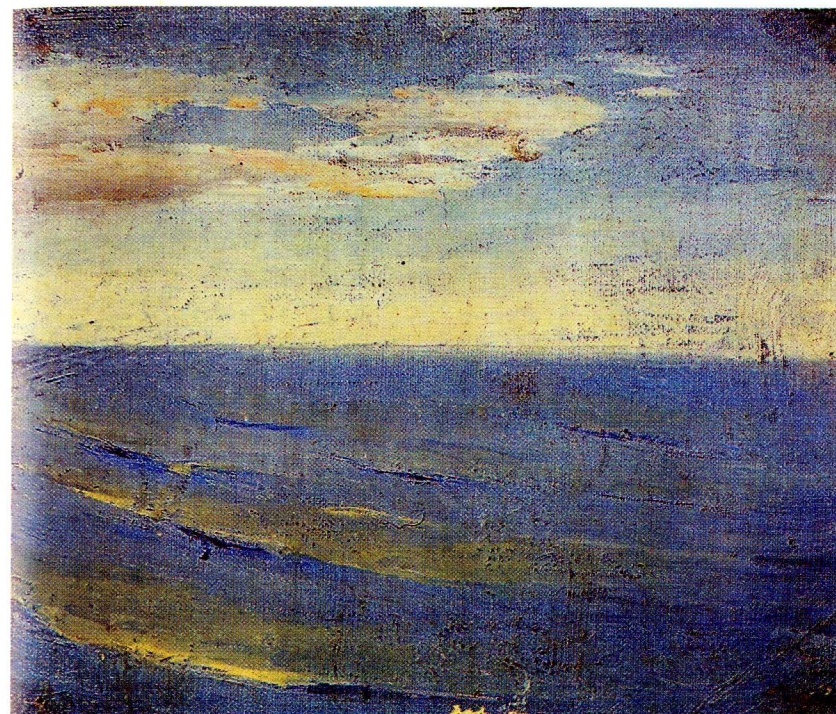
Spójrz, twoje olbrzymy też się podnoszą, ale i one już nie są w twojej mocy. Ty pienisz się, wielkie morze!

Wiatr im kazał skruszyć skały odległe o setki mil, i one śpieszą ufnie i biją słabymi piersiami o zimny kamień i giną. Nowe szeregi powstają i również giną.

Wiatr nagania coraz nowe watahy, ale w końcu wszystko to zaczyna nużyć, więc rzuca wszystko i odlatuje w pogwizdach.

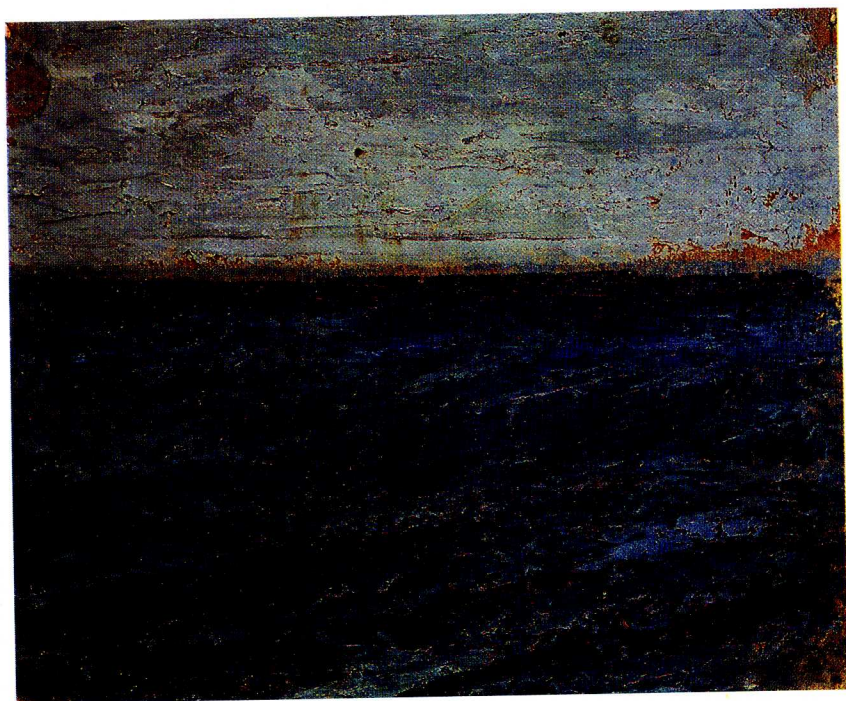
A ty pienisz się, morze, tyś wielkie i bezsilne.

Wiatru już dawno nie ma. Zbierasz swoje fale, swoje resztki i zanosisz się skargą żalostną, jak dziecko. Czemu się skarżysz morze?

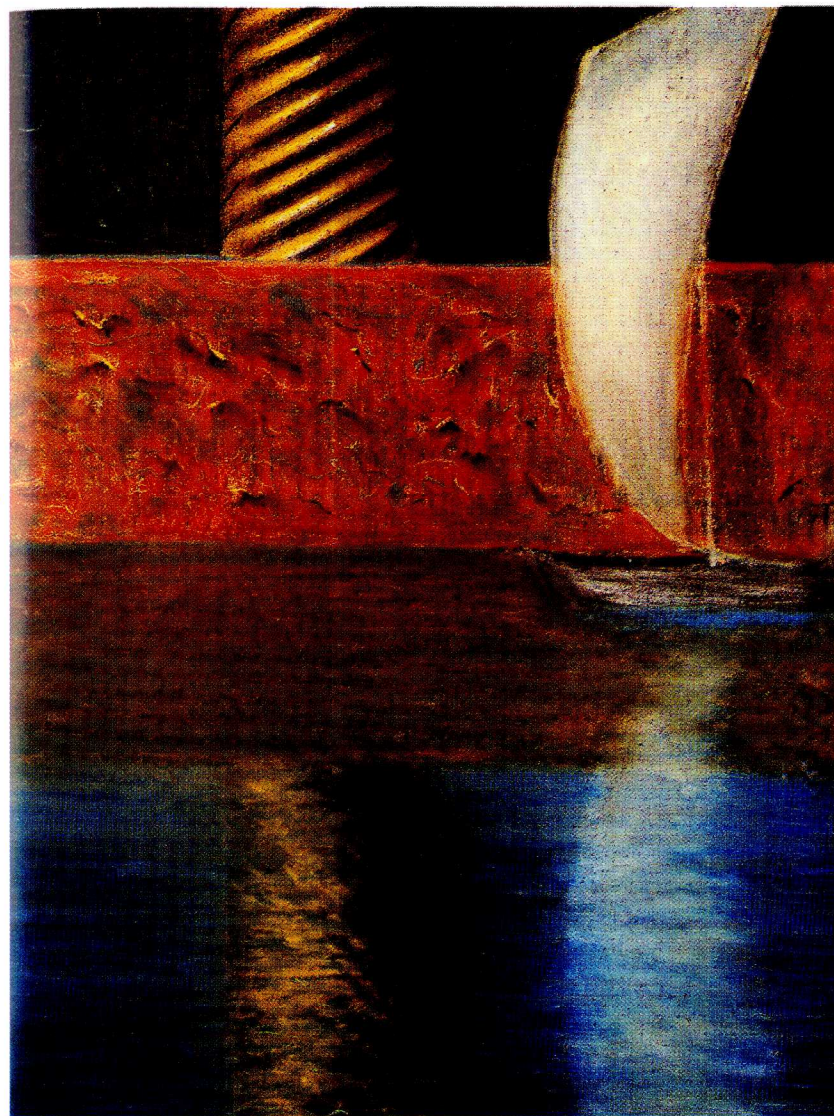


1. M.K. Čiurlionis, *Morze, etiuda* (1908?)

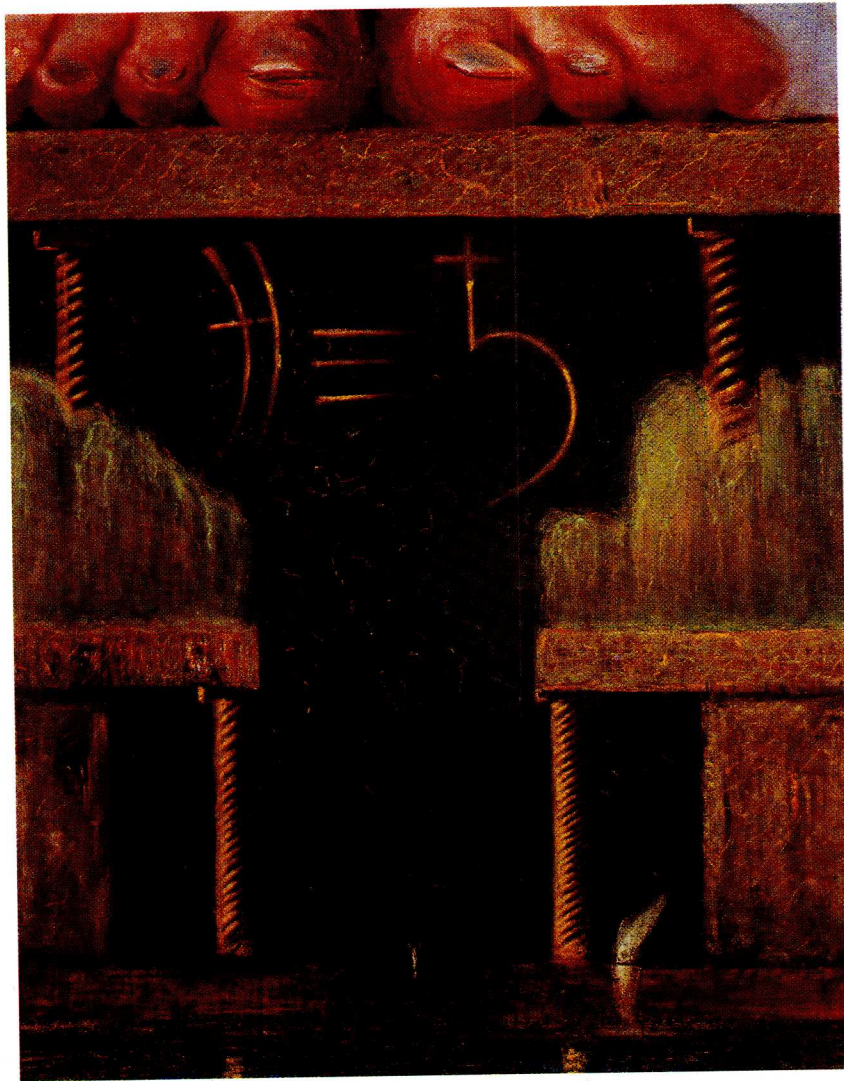
⁸ Oryginalny tekst polski pióra Čiurlionisa zaginął, zachowało się jednak jego tłumaczenie dokonane pomiędzy 1913 a 1920 rokiem przez wdowę po artyście, Sofię Čiurlionienę. Polski przekład owej wtórnej litewskiej wersji, autorstwa J. Keksztasa, przytaczam – z nielicznymi retuszami – za: V. Landsbergis, *Morze w twórczości M.K. Čiurlionisa* [w:] *Marynistyka w muzyce. Materiały sesji naukowej, Wejherowo, 26–27 maja 1978*, Gdańsk 1978.



2. M.K. Čiurlionis, *Morze, etiuda* (1908?)



3. M.K. Čiurlionis, *Rex I* (1904–1905)

4. M.K. Čiurlionis, *Rex II* (1904–1905)

Czy ci żal twych czynnych fal, po których pozostała jeno nikła piana i nic więcej?

Nie oplakuj ich! Znow nadejdzie czas a zadmie wiatr, z innego brzegu powstaną nowe fale, wiatr pogna je dokąd zechce, i nie zabraknie wtedy czynnych olbrzymów, po których znow zostanie tylko trochę piany i nic więcej”.

Korespondencje poziome

Analizę problematyki korespondencji rozpocząć wypada od korespondencji poziomych, łączących poemat symfoniczny *Morze* z paralelnymi wyobrażeniami malarskimi. Wśród tematów malarstwa Čiurlionisa morze stanowi jeden z wątków dominujących. Pejzaż morski nie jest przy tym traktowany li tylko jako tło, lecz przedstawia sobą zasadniczą treść takich na przykład kompozycji malarskich, jak obrazy z cykliw *Sonata morza*, *Rex*, *Potop*, *Znaki zodiaku*, *Stworzenie świata*. Żywiół morski – woda – przedstawiany jest w nich najczęściej jako antyteza jednego z pozostałych żywiołów: ognia (morze – słońce), ziemi (morze – ląd), wreszcie także – i chyba najczęściej – powietrza (morze – niebo, morze – przestworza). Program literacki, akcentujący antytezę morza i wiatru, wskazuje że właśnie obrazy tej ostatniej grupy korespondują z treścią poematu symfonicznego. Wspólną ich cechą konstrukcyjną – w naturalny zresztą sposób wynikającą z tematyki przedstawienia – jest podział obrazu na dwa plany, który powstaje poprzez odgraniczenie poziomą linią horyzontu planu górnego, ukazującego przestwór powietrzny, i dolnego – planu morza. Dwuplanowość tę modelowo wręcz realizują morskie pejzaże, namalowane około 1908 roku (por. reprodukcje Čiurlionisa 1, 2 na wklejkach).

Owa konstrukcyjna właściwość obrazów morskich ma dla problemu korespondencji poziomych u Čiurlionisa podstawowe znaczenie. Korespondencje te nie sprowadzają się bowiem do opartych na synestezjach odpowiedniości pomiędzy tworzywami malarskim a muzycznym, ani też nie prowadzą do syntezy sztuk. Odróżnia to w sposób radykalny postawę estetyczną Čiurlionisa od idei Aleksandra Skriabina, kompozytora w tym samym mniej więcej czasie związanego z petersburską grupą symbolistów rosyjskich. Čiurlionis – mimo iż podobnie jak Skriabin obdarzony synestezyjnym „słuchem barwnym” – podejmuje ideę korespondencji sztuk wyłącznie w jej aspekcie konstrukcyjnym – poprzez rzutowanie przestrzennej konstrukcji malarskiej na quasi-przestrzeń muzyczną. Z tego też względu

zajmować mnie będzie tutaj wyłącznie przestrzenny, a więc wertykalny wymiar poematu symfonicznego *Morze*, pominię natomiast interesujący skądinąd problem, jakim jest jego wymiar horyzontalny, tj. forma utworu.

Zgodnie z konstrukcyjnym rozplanowaniem dzieł malarskich, przestrzeń dźwiękowa poematu podzielona jest na dwa rejestry, przyporządkowane dwóm antyetycznym żywiołom: rejestr niski związany jest z morzem, zaś rejestr wysoki – z wiatrem, powietrzem. Wyrazem tego jest przestrzenne usytuowanie tematów utworu, tematy morza prezentowane są w rejestrze niskim, tematy¹⁰ wiatru z kolei – w rejestrze wysokim (por. przykład 1).

Nakładanie tematów przy zachowaniu ich zasadniczych rejestrów prowadzi zatem do bimełodyczności, symultanicznej dwuplanowości przestrzeni muzycznej, dokładnie odpowiadającej rzeczonym konstrukcjom malarskim Čiurlionisa. Sytuacja taka ma miejsce na przykład w początkowej fazie przetworzenia¹¹.

Przestrzenne usytuowanie tematów wiatru i morza można jednak mierzyć nie tylko na bezwzględnej osi rejestrów dźwiękowych, lecz także na względnej – choć równie jednoznacznie wertykalnej – osi szeregu alikwotów. Tematy morza, oparte przeważnie na skokach kwart, kwint i sekst, wykorzystują wielkości interwałowe charakterystyczne dla niższych tonów tego szeregu (2–8). Tematy wiatru o sekundowej strukturze linii melodycznej bazują natomiast na odległościach występujących między alikwotami wyższymi (8–16) lub jeszcze wyższymi w drugiej i trzeciej myśli tematycznej oraz w chromatycznych wersjach tematu głównego, wprowadzanych w przetworzeniu.

⁹ Również ów horyzontalny wymiar poematu symfonicznego *Morze* modelowany jest przez korespondencje poziome. Tym razem jednak nie są to korespondencje pomiędzy muzyką a malarstwem, lecz muzyką a programem literackim, zaś samo to zjawisko – znacznie lepiej rozpoznane przez teorię muzyki – nosi nazwę „programowości”.

¹⁰ „Tematy”, a nie „temat”, gdyż charakterystyczną cechą utworu Čiurlionisa jest występowanie złożonych kompleksów tematycznych wiatru i morza. Główne tematy każdego z kompleksów pełnią funkcje pierwszego i drugiego tematu allegro sonatowego.

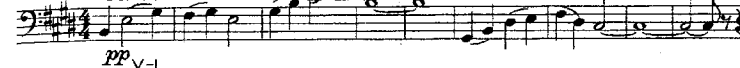
¹¹ Nie oznacza to oczywiście, że poszczególne rejestry są tematowi przypisane na stałe. W przetworzeniu, obrazującym burzę, zmiany rejestrów tematów wiatru i morza są wręcz pożądane ze względów programowych.

TEMATY MORZA:

(T₁ allegro sonatowego)

Andante

Cor, Vc, Cb



(tzw. temat bohaterski)

Allegro

Trni, Tb, Vc, Cb



TEMATY WIATRU:

(T₂ allegro sonatowego)

Andante sostenuto

Vni, Fl



Andante sostenuto

Fl



Allegro

Fl

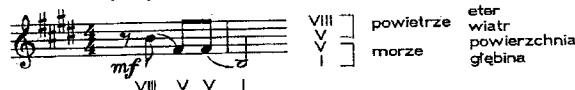


Przykład 1

Podczas pierwszej prezentacji głównych tematów morza i powietrza, pełniących funkcje pierwszego i drugiego tematu allegro sonatowego, sfera każdego z antyetycznych żywiołów ukazana jest oddzielnie i niejako w powiększeniu, wypełniając całość przestrzeni muzycznej. Sposób fakturalnego zakomponowania owej przestrzeni jest wówczas szczególnie – bo dokładnie symetrycznie przeciwstawny. Główny temat morza przepływa w najniższym rejestrze, tworząc najpowolniejszy plan rytmiczny, nad nim zaś nawarstwione wypełnienie fakturalne tym jest ruchliwsze, im w wyższym umieszczone rejestrze. Odwrotnie rzecz się ma z głównym tematem sfery powietrznej. Jego prezentacja, dokonywana zresztą po raz pierwszy nie w grupie tematu drugiego, lecz wcześniej, w partii łącznikowej, przebiega w rejestrze najwyższym, zaś niski rejestr wypełniają ruchliwe figuracje – gamy, pasaże i tremolanda.

Tym samym na podstawową antytezę utworu woda–powietrze nałożony zostaje system wtórnych opozycji – ruchu i bezruchu – ujmujących biegunowo sferę każdego z żywiołów. W ramach żywiołu morskiego wyodrębnia się zatem nieruchoma, bezwładna głęбина i ruchliwa, podlegająca przemieszczeniom powierzchnia – fale. W żywiole powietrza dochodzi natomiast do wyróżnienia ruchomej warstwy – strefy wiatru – oraz nieruchomej warstwy górnej – eteru, którego istnienie jako ośrodka wypełniającego przestrzeń Wszechświata przyjmowane było powszechnie w fizyce przełomu XIX/XX wieku¹². Charakterystyczne, że w modelu tym warstwy mobilne powstają na styku morza i powietrza. Dzieje się tak, gdyż oddzielająca je granica stanowi zarazem strefę interakcji, a więc ruchu, urzeczywistnionego w falach, wichrach, burzy.

Tak rozwinięty model wzajemnego ustosunkowania antytecznych żywiołów streszczony zostaje w motywie, posiadającym fundamentalne znaczenie dla utworu. Ów po brucknerowsku zarysowany „syntetyczny” motyw natury składa się z czterech dźwięków – VIII–V–V–I – które w kontekście powyższym interpretować wolno jako odpowiedniki czterech wcześniej wyodrębnionych stref.



Przykład 2

Pierwsze dwa dźwięki odnoszą się w nim do powietrza – VIII do eteru, V do wiatru; dwa ostatnie dźwięki do morza – V do powierzchni, I do głębin. Nieruchomość eteru i głębin morskich znajduje swój wyraz w harmonicznym stabilności I stopnia skali, zaś mobilność wodnej powierzchni i wiatru – w niestabilności stopnia V. Wzajemne stykanie się wiatru i powierzchni odzwierciedlone jest tutaj ponadto poprzez przyporządkowanie im tej samej wysokości dźwiękowej. Złączenie dwudźwiękowych zwrotów, wchodzących w skład omawianego motywu, z żywiołami morskimi i powietrznymi znajduje swe potwierdzenie w reprezentujących

¹²Hipoteza eteru pojawiła się w fizyce w drugiej połowie XIX wieku wraz z nasileniem się badań nad magnetyzmem i elektromagnetyzmem. Jeszcze w 1887 roku A.A. Michelson i E.W. Morley próbowali wykryć ruch Ziemi względem eteru. Ostateczny kres przyniosła ta hipoteza szczególna teoria względności Alberta Einsteina, opublikowana w 1905 roku w „Annalen der Physik”, lecz długo jeszcze nie uwzględniania w dostępnej Čiurlionisowi literaturze popularnonaukowej.

je tematach: główny temat wiatru (T₂ allegra sonatowego) zamyka się bowiem w obrębie postępu VIII–V, zaś główny temat morza (T₁ allegra sonatowego) organizuje zwrot V–I.

Ów „syntetyczny” motyw–klamra, rozdzielający i zarazem spinający swym lakonicznym gestem sfery morza i powietrza, prezentowany jest zazwyczaj w średnicy skali, lecz transponowany zarówno do rejestru górnego, jak i dolnego. Jego fundamentalne znaczenie w utworze podkreśla na koniec fakt, że zawierając interwały oktawy, kwinty i kwarty, wykorzystuje on odległości pomiędzy czterema pierwszymi alikwotami, a tym samym leży niejako u podstaw wszystkich pozostałych myśli muzycznych poematu, opierających się na odległościach między wyższymi składnikami szeregu alikwotowego.

Korespondencje pionowe

Obok korespondencji poziomych w muzycznej organizacji utworu współuczestniczą korespondencje pionowe. Ponieważ łączą one sferę przedstawięń zmysłowych z rzeczywistością nadzmysłową, ich poszukiwanie równoznaczne jest z próbą określenia symboliki morza w poemacie Čiurlionisa¹³. Istotnych wskazówek w tym względzie dostarcza literacki program utworu, w którym antyteza morze–wiatr zyskuje rozwinięcie w postaci dwu par przeciwstawnych cech obu żywiołów: o d w i e c z n o ś ć morza jest tu przeciwstawiona p r z e m i j a l n o ś c i wiatru, z drugiej strony jednak morze jest p a s y w n e, podczas gdy wiatr ma charakter a k t y w n y.

Muzyczne odzwierciedlenie drugiej pary cech opozycyjnych przynosi ponownie motyw „syntetyczny”. Otwierającemu go postępowi toniczo-dominantowemu VIII–V, odnoszącemu się do wiatru, przypisywany jest na gruncie fenomenologicznej koncepcji muzyki Ernsta Ansermeta charakter aktywny, natomiast związanemu ze sferą morza zwrotowi dominantowo-tonicznemu

¹³Symbolika ta jest szczególnym przypadkiem dominującej w kulturze modernizmu symboliki akwaticznej, obejmującej wielkie bogactwo blisko ze sobą splecionych, choć bardzo różnorodnych wątków, takich jak wieczność i przemijanie, smutek, melancholia, kontemplacja, potęga i kruchość, obszar podświadomości, kobiecość, życie i odrodzenie, miłość i śmierć (por. interesujące studium owych symbolicznych znaczeń Anny Czabanowskiej, *Wyobrażenia akwaticzne w poezji Młodej Polski*, „Pamiętnik Literacki”, LXXVIII, 1987, z. 3, s. 99–135).

V-I – charakter pasywny. Vytautas Landsbergis w swej cennej monografii poświęconej Čiurlionisowi¹⁴ określa ów czterodźwiękowy motyw mianem „Da budiet” („Niech się stanie”). I chociaż nie wyjaśnia, czy czyni to na podstawie wypowiedzi kompozytora, porównania z zachowanymi fragmentami nieukończonego poematu symfonicznego *Stworzenie świata*, czy też własnych intuicji interpretacyjnych, określenie to niezwykle trafnie oddaje charakter owego muzycznego gestu¹⁵. W swej elementarnej prostocie jest on bowiem gestem organizującym przestrzeń – nie tylko muzyczną, a w kontekście poprzednich interpretacji nasuwającym nieodparte skojarzenia z tymi oto początkowymi wersetami *Księgi Genesis*: „Na początku Bóg stworzył niebo i ziemię. Ziemia zaś była bezładem i pustkowiem: ciemność była nad powierzchnią bezmiaru wód, a Duch Boży unosił się ponad wodami” – lub może bardziej jeszcze z wersetem 7: „Bóg oddzielił wody pod sklepieniem od wód ponad sklepieniem, a gdy to się stało, Bóg nazwał to sklepienie *niebem*”.

Owa archetypiczna sytuacja naprowadza na pierwsze, *ontologiczne* znaczenie morza w poemacie symfonicznym Čiurlionisa. W znaczeniu tym morze stanowi archetyp materii, filozoficznie rozumianej „materii pierwszej”, całkowicie pasywnej i nieorganizowanej. Wiatr jest natomiast symbolem Ducha – pierwiastka stwórczego, organizującego, aktywnego¹⁶.

W muzyce poematu symfonicznego takie pionowe korespondencje morza i wiatru przybierają przede wszystkim postać symboliki liczbowej: morze określa tu liczba 4, łączona z materią i tym, co stworzone; wiatr natomiast charakteryzuje boska cyfra 3. Przejawia się to w pierwszym rzędzie w zakresie metrum. Wszystkie tematy morza występują bowiem w takcie ⁴/₄, tematy wiatru natomiast – w takcie ³/₄, który zresztą pojawia się na przestrzeni całego utworu tylko raz – właśnie w grupie tematu drugiego ekspozycji, mieszczącej w sobie kompleks tematów wiatru. Poza tym odcinkiem tematy te występują w wyraznie „niewłaściwym”

¹⁴ V. Landsbergis, *Tworczestwo Čiurlionisa...*

¹⁵ Sam ów zwrot „Stań się” wpisany został jako inskrypcja w języku polskim na jednym z obrazów cyklu *Stworzenie świata* Čiurlionisa.

¹⁶ Ta symbolika wiatru, powszechna w świecie wyobraźni religijnej i artystycznej, znajduje – jak wiadomo – istotne zakorzenienie językowe w dwuznaczności greckiego słowa „pneuma”.

ustawieniu metrycznym – w „morskim” takcie ⁴/₄¹⁷. Jako wynik nałożenia tematów wiatru i morza w dwóch planach konstrukcyjnych powstaje polimetria, która ma zatem w utworze Čiurlionisa znaczenie symboliczne.

Obok metrum symbolika liczbową reguluje również plan tonalny utworu. Tonacją zasadniczą poematu jest *E-dur*, zawierająca cztery krzyżyki, i w tej tonacji występuje oczywiście grupa tematu pierwszego z kompleksem tematycznym morza. Zamiar analogicznego zastosowania symbolicznej liczby 3 do tematów wiatru doprowadził wszakże do znamiennych komplikacji konstrukcyjnych w grupie tematu drugiego. Tonację o trzech krzyżykach stanowi bowiem *A-dur*, jest to jednak tonacja subdominanty zamiast wymaganej w allegrze sonatowym dominanty *H-dur*. Aby zatem pogodzić wzgląd ideowy z muzycznym, grupa drugiego tematu rozpoczyna się co prawda w *A-dur*, lecz moduluje do *H-dur*, w której to tonacji pojawia się dopiero główny temat wiatru jako drugi temat allegro sonatowego¹⁸.

Poza symboliką liczbową powiązanie za pomocą korespondencji pionowych morza z materią, wiatru zaś ze sferą Ducha wyraża się również w odmiennym potraktowaniu dwóch podstawowych parametrów muzycznych – melodyki i rytmiki. Melodyka, bazująca na wertykalnym, a więc przestrzennym wymiarze muzyki, zyskuje istotniejsze znaczenie w tematach morza, reprezentujących rozciąglą przestrzennie materię¹⁹. Rytmika z kolei – jako parametr czasowy, dotyczący ruchu – dominuje w tematach wiatru, symbolizujących aktywnego Ducha. Owa różnica preferencji znajduje szczególne odzwierciedlenie w dwóch krótkich motywach – „mottach” – reprezentujących sfery morza i powietrza. Motto morskie stanowi czterodźwiękowy ekstrakt *m e l i c z n e j* struktury głównego tematu morza, zharmonizowany przy użyciu paralelnych akordów *E-gis-cis-H*:

¹⁷ Taka właśnie sytuacja zachodzi w trzecim spośród wcześniej przytoczonych tematów wiatru, wprowadzonym dopiero w przetworzeniu.

¹⁸ Zastanawiające w tym kontekście, dlaczego nie sięgnął tutaj kompozytor po tonację bemolową i nie umieścił grupy tematu pierwszego w tonacji *As-dur*, zaś grupy tematu drugiego w *Es-dur*. Czyżby stanęła temu na przeszkodzie symbolika znaków przykluczowych?

¹⁹ Stwierdzenie to dotyczy oczywiście ujęcia problemu materii z perspektywy fizyki klasycznej, nie zaś współczesnego stanu badań.



Przykład 3

Motto wiatru jest z kolei r y t m i c z n y m schematem głównego tematu tego żywiołu:



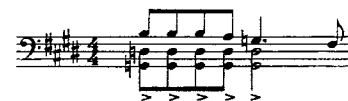
Przykład 4

Jak łatwo spostrzec, melodyczne motto morza i rytmiczne motto wiatru umieszczone są w rejestrach niewłaściwych dla reprezentowanych przez siebie żywiołów – motto morza w rejestrze wysokim, motto wiatru w rejestrze niskim. W istocie bowiem są one czynnikami muzycznej interakcji między obydwoma żywiołami. Podobne „naruszenie strefy” – chociaż tym razem nie w sensie przestrzennym (wertikalnym), lecz czasowym (horyzontalnym, formalnym) – następuje w obydwu grupach tematycznych ekspozycji. W grupie tematu pierwszego strefę morską narusza bowiem obecność r y t m i c z n e g o motto wiatru, zaś w grupie tematu drugiego strefę wiatru naruszają m e l o d y c z n e zwroty głównego tematu morza, tym razem jednak nie motto, lecz wyodrębnione motywy oryginalnej postaci.

Wypada dodać w tym miejscu, że symbolika morza i wiatru jako zmysłowych ekwiwalentów ontologicznej antytezy Materii i Ducha, posiada liczne paralele w malarstwie Čiurlionisa. Najwymowniejszych tego przykładów dostarczają obrazy z cyklu *Rex*, ukończonego podczas pracy nad utworem, w których sfera powietrza jest właśnie obszarem prezentacji wyobrażeń odnoszących się do duchowej osnowy świata: hieroglifów, ludzkich (?) sylwetek czy monumentalnych konstrukcji architektonicznych (por. reprodukcje 3, 4 na wklejkach).

Z pierwszym, ontologicznym znaczeniem symbolu morza łączy się ściśle jego znaczenie drugie – a n t r o p o l o g i c z n e. W znaczeniu tym morze jest symbolem ludu, narodu pojmowanego jako bezładne co prawda zbiorowisko jednostek, niosące jednak w sobie ogromny, nieuświadomiony potencjał sił duchowych. Wiatr zaś w tym ujęciu to symbol artysty, genialnej indywidualności, zdolnej ów potencjał wyzwolić, zaktywizować i nadać mu kształt arcydzieła. Ustawiona tutaj relacja między ludem i artystą stanowi nie tylko symboliczne rozwinięcie drugiej pary przeciwstawnych cech morza i wiatru – pasywności–aktywności, ale i pary pierwszej – odwieczności–przemijania. Co wszakże daleko bardziej frapujące, dokładnie odpowiada ona koncepcji Čiurlionisa stworzenia narodowej kultury litewskiej nie poprzez import wzorców zachodnioeuropejskich, lecz jako wzrastanie kultury narodowej na podłożu kultury ludowej.

W muzycznej konstrukcji poematu symfonicznego ów drugi aspekt symboliki morza wiąże się z podkreślanym często wykorzystaniem elementów litewskiej muzyki ludowej w tematach morskich. „Temat bohaterski”, jeden z głównych tematów morskiego kompleksu, zawiera zaśpiew pieśni litewskiej *Moja mateńka*, zapisanej przez samego Čiurlionisa i zamieszczonej w wydany przez niego zbiorze litewskich melodii ludowych. Nieprzypadkowy jest tu zapewne sam tytuł pieśni. Utożsamianie narodu z matką jest wszak obrazem powszechnym, szczególnie częstym w polskiej poezji romantycznej, w której Čiurlionis był doskonale zorientowany.



Przykład 5

Charakter ludowy wykazuje ponadto jeszcze jeden temat morski – szczególnie o tyle, że pojawiający się dopiero w reprzyzie, w epizodzie zastępującym łącznik pomiędzy grupami tematycznymi. Vytautas Landsbergis identyfikuje strukturę melodyczną tego tematu z melodiami dzukskimi, pochodzącymi zatem z rodzinnych stron kompozytora.



Przykład 6

Nietrudno spostrzec, że obydywa obszary symboliki morza, do których odsyłają w poemacie symfonicznym korespondencje pionowe, posiadają pierwszorzędne znaczenie dla całej twórczości Čiurlionisa. Materialna rzeczywistość przyrody i świat prastarych wyobrażeń ludu stanowią podstawowe wątki jego malarstwa, przewijają się też przez karty poetyckich listów do narzeczonej, a później żony, Sofii Kymantaitė. O ich doniosłości stanowi zaś centralne miejsce, jakie zajmują w światopoglądzie artysty. Koncepcja stworzenia narodowej kultury litewskiej, która formowała się – co znamienne – właśnie w okresie pracy nad poematem *Morze* – bierze wszak swój początek z umiłowania ojczystej przyrody i ludu.

O wiele mniej obiegowe jest natomiast spostrzeżenie drugie. Obydwa owe symboliczne znaczenia morza odpowiadają bowiem dwu źródłom Objawienia w teorii symbolizmu rosyjskiego jako te sfery rzeczywistości, w których upamiętnione zostało przedwieczne „mistyczne wydarzenie”. Cytowanego wcześniej tekstu Wiaczesława Iwanowa, zawierającego tę teorię, Čiurlionis nie mógł być znać podczas pracy nad utworem, gdyż ukazał się on dopiero po ukończeniu poematu *Morze* – w roku 1908 w Petersburgu na łamach czasopisma „Złote Runo”. Jest to więc konwergencja – lecz konwergencja znacząca. Wskazuje ona bowiem, iż te właśnie dwa momenty, które stanowiły ośnowę patriotycznego światopoglądu Čiurlionisa, zbliżały go zarazem do kulturowego kręgu symbolizmu rosyjskiego. Z kolei w słowianofilskich poglądach i programach tego kierunku, zalecającego artystom nasłuchiwanie oddźwięku rzeczywistości duchowej w zbiorowej pamięci ludu, mógł on odnaleźć teoretyczne podstawy dla własnej idei narodowej. Tym sposobem w duchowej biografii Čiurlionisa rozwój świadomości patriotycznej i artystycznej wzajemnie się dopełniają i warunkują. A jest to stwierdzenie ważne – jak sądzę – dla całej współczesnej kultury litewskiej. Oznacza bowiem, że wyrasta ona z kręgu głęboko humanistycznej i optymistycznej formacji duchowej symbolizmu rosyjskiego. W tym też sensie rok 1907 posiada dla Litwy szczególne znaczenie. Ów kulturowy wybór, jakiego wówczas dokonał Čiurlionis pomiędzy biegunowymi nurtami symbolizmu europejskiego – przeciw kosmopolitycznemu symbolizmowi francuskiemu po stronie narodowo zorientowanego symbolizmu rosyjskiego – wyznaczył bowiem w znacznym stopniu jej dzisiejsze drogi.

MIKALOJUS KONSTANTINAS ČIURLIONIS, malarz i kompozytor, jest najwybitniejszą postacią kultury litewskiej przełomu XIX i XX wieku. Większe uznanie zdobyła sobie dotychczas jego twórczość malarska, w zakresie której jest Čiurlionis przedstawicielem symbolizmu i jednym z prekursorów abstrakcjonizmu. Jako kompozytor uważany jest natomiast za pierwszego twórcę artystycznej muzyki litewskiej.

1875 – 10/22 września przyszły artysta przychodzi na świat w rodzinie prowincjonalnego organisty w miasteczku Orany (Varėna);

1889–1893 – pobyt w szkole orkiestrowej i nadwornej kapeli księcia Michała Ogińskiego w Płungianach (Plungė);

1894–1899 – wyjazd do Warszawy i podjęcie nauki w tamtejszym Instytucie Muzycznym w klasie fortepianu oraz kompozycji;

1899 – ukończenie kursu kompozycji w Instytucie Muzycznym pod kierunkiem Zygmunta Noskowskiego;

1901–1902 – studia kompozytorskie w Konserwatorium Lipskim u Karla Reinecke i Salomona Jadassohna;

1902–1904 – powrót do Warszawy, nauka w Klasie Rysunkowej;

1904–1906 – studia w Warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych pod kierunkiem m.in. Ferdynanda Ruszczyca i Konrada Krzyżanowskiego. Równocześnie kierowanie chórem warszawskiego Towarzystwa Litewskiego Wzajemnej Pomocy;

1907 – wyjazd do Wilna, aktywny udział w życiu kulturalnym na Litwie: uczestniczy w pracach Litewskiego Towarzystwa Artystycznego, zakłada jego sekcję muzyczną, organizuje II Wystawę Litewską w zakresie malarstwa oraz I Konkurs Kompozytorów Litewskich;

1908 – wyjazd do Petersburga i udział w wystawach grupy malarskiej „Mir Iskusstva”;

1909 – ślub z litewską poetką Sofią Kymantaitė; początki choroby umysłowej;

1911 – umiera w podwarszawskim sanatorium „Czerwony Dwór”.

Twórczość malarska: dyptyki *Preludia* i *fugi*, cykle *Symfonia żałobna*, *Rex*, *Sonata morza*, *Sonata słońca*, *Sonata piramid*, *Stworzenie świata*, *Potop*, *Znaki zodiaku*, *Sonata wiosenna*, *Sonata letnia*, *Sonata jesienna* i in.

Twórczość muzyczna: poematy symfoniczne *W lesie* i *Morze*, szkice nieukończonego poematu symfonicznego *Stworzenie świata*, uwertura symfoniczna *Kęstutis*, kantata *De profundis* na chór mieszany i orkiestrę, szkice planowanej opery *Jūratė*, szereg utworów fortepianowych, głównie preludiów, utwory organowe, opracowania litewskich pieśni ludowych i in.