

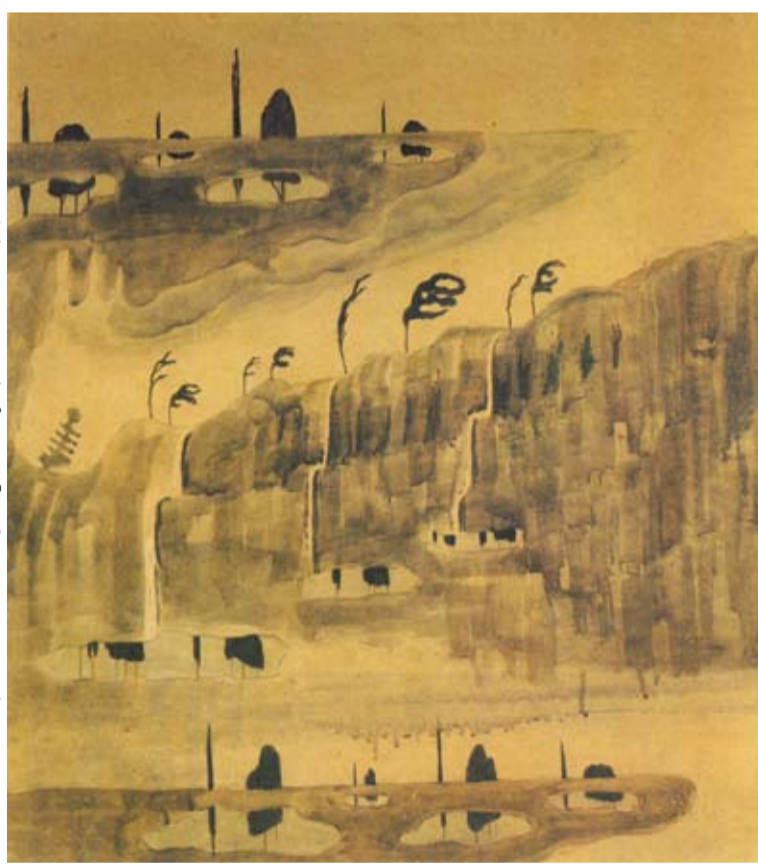


# M.K. Čiurlionis

piszą:

<BOGUSŁAW HABRAT>  
<JACEK ANTONI ZIELIŃSKI>  
<JAN KOBAYASHI>

## Psychiatryczne aspekty życia i twórczości M.K. Čiurlionisa



Sonata wiotny. Allegro, 1907, tempera, papier 72,5 x 62,5 cm  
Venclova Antanas, M. K. Čiurlionis : 32 reprodukcijos, Vilnius : VAGA, 1968.

<BOGUSŁAW HABRAT\* >

Od stuleci intriguje relacje między zaburzeniami psychicznymi a kreatywnością („geniusz a obłąkanie”). Pęd do wyjaśniania tych fascynujących relacji dominuje nad generalną zasadą niestawiania diagnoz psychiatrycznych bez badania osobistego, a w szczególności w oparciu o najczęściej szczytkową dokumentację lekarską, subiektywne oceny i wspomnienia. Oprócz zastrzeżeń natury etycznej, prace takie często napotykać na mur niechęci związany z obawami, że fakt przebycia choroby psychicznej może odbrać pomnikowe postaci.

M.K. Čiurlionis może być tego przykładem. W setkach opracowań na te-

mat jego życia i twórczości, prace dotyczące jego choroby psychicznej i jej ewentualnego wpływu na twórczość są nieliczne (1, 2, 3, 4).

W biografiiach i wspomnieniach do opisu zaburzeń psychicznych Čiurlionisa używa się głównie eufemizmów, wśród których przeważa „załamanie nerwowe”, podkreśla się objawy depresyjne, powtarzają się opisy „cierpienia na melancholię” m.in. w roku 1905 (KMČ miał wtedy 30 lat) (5), natomiast dość skrętnie pomija się objawy psychotyczne. Za pierwsze „poważne załamanie nerwowe” niektórzy przyjmują epizod z 1909 roku, prawdopodobnie maniackalny, który polegał na zakupie na kredyt sklepu jubilerskiego w Wilnie, który to akt prawny anulowano na

podstawie zaświadczenia psychiatry (5). Opisywano też w tym czasie „malowanie w ogromnym pośpiechu”.

Drugim - lub kolejnym - poważnym nawrotem choroby był stan opisywany w kategoriach „załamania nerwowego” i „depresji”, który skończył się hospitalizacją w Pustelniku k. Marek i prawdopodobnie rozpoznaniem „zaawansowanej schizofrenii” (5). Istniejąca do niedawna historia choroby z tego okresu, niestety, nie zachowała się, co znacząco ogranicza rozważania co do istoty choroby.

W części tych prac (2, 3, 5) autorzy stawiają sobie za zadanie postawienie diagnozy nozologicznej. Tyszkiewicz (2) skłania się ku rozpoznaniu – nieznanego psychiatrom współczesnym Čiurlionisowi, ale przecież występującej i wtedy – osobowości z pogranicza. Ta stosunkowo „łagodna” diagnoza wynika prawdopodobnie z ograniczonego dostępu autorki do materiałów źródłowych, zarówno pisanych, jak i przekazów słownych, szczególnie tych w języku litewskim. W swojej znacznie lepiej udokumentowanej pracy Survilaitė jest skłonna widzieć u Čiurlionisa psychozę schizoafektywną (termin ten wprowadził w USA Kasanin dopiero w 1933r., ale oczywiście występowała ona i wcześniej). Według niej, obraz zaburzeń psychicznych Čiurlionisa był bardzo polimorficzny: występowały w nim m.in. ewidentne zaburzenia nastroju, depersonalizacja i derealizacja oraz zaburzenia myślenia bardziej typowe dla schizofrenii, epizody katatonii oraz stany oniryczne. Na dwa lata przed śmiercią, Čiurlionis praktycznie zaprzestał twórczości. W diagnostyce różnicowej, raczej ze względów pozamerytorycznych nie uwzględniano częstego w tych czasach porażenia postępującego, częstego u bohemy modernistycznej. Choć brak na to dowodów, jedną z przesłanek ku tego typu rozważaniom była śmierć Čiurlionisa w zaskakująco młodym wieku. Nawet w erze braku skutecznych metod leczenia objawów psychotycznych, zaburzeń nastroju oraz gruźlicy i nieswoistych chorób infekcyjnych, zgony w tak młodym wieku

były rzadkie, a podawana przyczyna: zapalenie płuc, mogła być spowodowana obniżeniem odporności na skutek zakażenia swoistego. Niejasna jest też patogenetyczna rola wcześniej rozpoznanej gruźlicy płuc.

Z rozpoznaniem porażenia postępującego mogłyby korespondować zmiany organiczne. Malarstwo i grafiki w miarę czasu stają się - w pewnym sensie - coraz prostsze, a przechodzenie od symboliki do abstrakcjonizmu może być interpretowane zarówno w kategoriach ewolucji poglądów estetycznych i warsztatu, jak i zmian dyssolucyjnych. Szczególnie w grafice pojawia się coraz więcej ornamentyki, powtarzania elementów. Podobnie w muzyce: analizy architektury zapisów nutowych wykazywały zadziwiające struktury graficzne oraz prekursorstwo serializmu (6) – to ostatnie może być jednak również interpretowane w kategoriach patologii neurofizjologicznej (perseweraacje). Rozważania te mają jednak charakter spekulacyjny.

Znacznie bardziej interesujący niż diagnoza nozologiczna wydaje się jeden z wcześniej występujących objawów, który miał ewidentny wpływ na twórczość Čiurlionisa – synestezja. Jest to stosunkowo rzadko występujący objaw polegający na pojawianiu się nieoczekiwanych doznań w wyniku bodźca z innego zmysłu (np. widzenie kolorów w wyniku słuchania dźwięków). Co prawda w badaniach neuropsychologicznych pewne cechy synestezji można stwierdzić u co 20 osoby, jednak synestezja jako znaczący objaw psychopatologiczny występuje u ok. 1 na 2 000 osób. Jest przedmiotem sporów, czy synestezja jest wariantem funkcjonalnym mózgu, dysfunkcją neuropsychologiczną, czy też objawem chorobowym (7, 8). Wskazuje się, że synestezja bywa częstsza u artystów zarówno niewykazujących ewidentnych cech chorobowych jak i chorych psychicznie, ale często występuje w organicznych chorobach o.u.n., schizofrenii oraz w przypadku używania substancji halucynogennych.

Čiurlionis, obok Skriabina, Rim-

skiego-Korsakowa, Kandinsky'ego i Messiena jest najczęściej cytowanym przykładem synestezji u artystów. Synestezja ta przejawiała się u Čiurlionisa zarówno manifestami teoretycznymi zakładającymi brak granic między sztukami („Muzyka łączy poezję i malarstwo, ma swoją architektonikę. Malarstwo może posiadać także takąż architektonikę jak muzyka i w farbach wyrażać dźwięki”) (za 9), deklaracjami o chęci wyrażania kolorów dźwiękami i odwrotnie oraz mniej lub bardziej udolnymi próbami przenikania ekspresji malarskiej i muzycznej. Przykładami tego były np. zapisy nutowe, które Čiurlionis wzbogacał coraz bardziej niezwykłymi ornamentami „aż do zatracenia zapisu nutowego”. Z perspektywy czasu trudno ocenić, czy synestezja u Čiurlionisa była izolowanym objawem pierwotnym, nie mającym związku z późniejszą chorobą, czy też była objawem prodromalnym. Wydaje się, że z czasem narastała i to do takich rozmiarów, że sprawiała wrażenie na tyle zaawansowanej i dziwacznej, że została opisana w podręczniku psychiatrii współczesnego Čiurlionisowi Gilarowskiego (1).

Piśmiennictwo:

1. Gilarowski W.A.: Psychiatria. Biomedgiz, Moskwa-Leningrad 1935
2. Tyszkiewicz M.: Psychiatria Polska, 1994, 28: 635-640
3. Siedlecka J.: Mikołaj Konstanty Čiurlionis. Agart, Warszawa 1996
4. Survilaitė D.: Kokia psichikos liga sirgo M.K. Čiurlionis? Neurologijos seminari, 2008, 12 (35): 35-41
5. Pilipiuk A.: Warszawa z wyboru. <http://andrzej.pilipiuk.w.interia.pl/dane/warszawiak.html>
6. Holm-Hudson K., Kuciskas D.: Plane isometries in the music of M.K. Čiurlionis. Proceedings of the Conference on Interdisciplinary Musicology. Graz/Austria, 15-18 April, 2004
7. Hubbard M.E., Ramachandran V.S.: Neuron, 2005, 48: 509-520
8. Szafranski T.: Nastroje, 2006, nr 1, 4
9. Weber B.: Čiurlionis. W: Encyklopedia Muzyka PWM. Kraków 1984, (207)

\* IPIN W WARSZAWIE

# Fenomen Čiurlionisa



Rex, 1909, tempera, płótno 146,8 x 133,8 cm.  
<http://www.mokmarki.pl/salony/hold/ciurlionis/>

<JACEK ANTONI ZIELIŃSKI>

W ciągu kilku nastu ostatnich lat dziesiętnastego wieku w sztuce europejskiej spotkały się i przecięły swe drogi dwa rodzaje pojmowania twórczości artystycznej. Hasło pierwszej drogi można by sformułować jako: „Postrzegać świat w sposób prawdziwy”. Hasło drugiej jako: „Nadać idei formę postrzegalną”. W malarstwie pierwsza z tych dróg objawiła się w latach siedemdziesiątych jako impresjonizm. Druga dała o sobie znać po roku 1885 w znacznej mierze jako reakcja na impresjonizm i nazwana została symbolizmem. Według Paula Gauguina estetyka symbolistów przeciwstawiała się estetyce impresjonistów, „których poszukiwania skupiały się wokół oka, a nie tajemniczych ośrodków myślenia...”

W roku 1875 przyszli na świat w Europie dwaj ludzie, z których każdy uczynił treścią swego życia próbę wejścia w głąb ludzkiej psychiki i zobaczenia jej jako pewnej całości wtopionej w całość jeszcze większą – we wszechświat. Mam na myśli Carla Gustawa Junga i Mikołaja Konstantego Čiurlionisa. To, że zakres oddziaływania Junga był ogromny, Čiurlionis natomiast pozostaje wciąż jeszcze postacią mało znaną i nieco zagadkową, nie ujmuje znaczenia tej analogii.

## CENIONY KOMPOZYTOR, GENIALNY MALARZ

Językiem wypowiedzi Čiurlionisa było malarstwo. Należał do tej generacji artystów, którzy zarysowane wyżej skrzyżowanie dróg sztuki odziedziczyli jako stan już istniejący. Tworzyli w

jakże płodnym okresie wczesnych lat dwudziestego wieku, przed pierwszą wojną światową. W malarstwie ostatnie lata życia Cezanne'a i kubizm, w poezji twórczość Apollinaire'a, Cendrarsa i Jacoba, w fizyce teoria względności Einsteina - to tylko wybrane przykłady zjawisk tej epoki. W obrazach Litwina Čiurlionisa pojawiło się wówczas przecucie „kosmicznego” przenikania się różnych planów rzeczywistości. Było to przecucie genialne, choć mające charakter krótkotrwałej iluminacji. Dorobek malarski Čiurlionisa, od roku 1936 zebrany w Kownie, w muzeum jego imienia, do chwili obecnej pozostaje zbyt mało znany na świecie. Kowno jest daleką prowincją Europy. Prowincją Europy były też za życia Čiurlionisa Warszawa i Wilno, gdzie kształcił się i tworzył. Ale nie był prowincją Petersburg, gdzie został doceniony w roku 1908. Tamże niebawem zapadł na chorobę psychoiczną.

W roku 1910 zaprosił go Wasyli Kandyński do udziału w monachijskiej wystawie grupy „Die Neue Künstler-Vereinigung”. Ciężko chory, nie był już w stanie z tego zaproszenia skorzystać. W kwietniu 1911 roku zmarł na zapalenie płuc w Pustelniku pod Warszawą. W roku 1912 ukazała się w Petersburgu pierwsza ilustrowana monografia jego twórczości.

Čiurlionis otrzymał gruntowne wykształcenie muzyczne w Warszawie i Lipsku oraz niepełne wykształcenie malarskie w Warszawie. Niebawem okazało się, że jest kompozytorem cenionym, a malarzem genialnym. Dojrzałość malarza osiągnął nieprawdopodobnie szybko. Najlepsze swe dzieła stworzył w ciągu czterech lat między rokiem 1905 a 1909.

## KOWNO

Muzeum Čiurlionisa nie da się porównać z żadnym innym muzeum na świecie. Funkcjona-

lna architektura z lat trzydziestych nie zapowiada tego, co zawiera wnętrze. Gdy przybieramy tu pierwszy raz, do ostatniej chwili nie wiemy w czym będziemy uczestniczyć. I oto z zaskakującego półmroku sal (spowodowanego względami konserwatorskimi) wyłaniają się obrazy promieniujące cichym lecz nieodpartym światłem. Jeszcze nie wiemy co te obrazy przedstawiają, a już czujemy, że zostaliśmy zaproszeni do uczestniczenia w misterium. Niemal jak w grocie Lascaux. Ale tutaj jest to misterium wschodzącego dwudziestego wieku.

Archetypowe odwołania do legend i mitów ludzkości sąsiadują tu z wyobrażeniami planet, gwiazd i galaktyk. Najlepsze obrazy Čiurlionisa samą kolorystyką ewokują nastrój „nad-rzeczywistości”. Sprawiają wrażenie, iż rzeczywistość oglądana jest nie z zewnątrz, lecz niejako od środka. Dzieje się to dzięki rozświetleniu motywu malarskiego, mimo, że gamy są zwykle wąskie a faktury matowe (malował głównie temperą i pastelem na papierze).

## TRANSYMBOLISTA

To, że Čiurlionis od samego początku swej twórczości malarskiej przejawiał skłonność do symbolizmu, wydaje się naturalną emanacją jego sposobu postrzegania świata. Jednak istoty jego odkrywczosci nie można zamknąć ani w terminie „symbolizm”, ani w terminie „abstrakcjonizm”. Gdyby Čiurlionis pozostał „symbolistą litewskim”, byłby jednym z malarzy Europy wschodniej początku dwudziestego wieku i z pewnością nie dostrzeżono by w nim prekursora sztuki abstrakcyjnej lub surrealizmu. Z drugiej strony legenda „pierwszego abstrakcjonisty”, do której wykreowania przyczynił się amerykański badacz estońskiego pochodzenia Aleksis Rannit, nie całkiem odpowiada prawdzie. Čiurlionis zaczynał od naiwnie nastrojowego symbolizmu i aż dziw, jak prędko przeszedł do poważanego zaangażowania w problem wielowymiarowości przestrzeni. Równocześnie nie przestał malować znaków zodiaku, aniołów, podniebnych zamków i ołtarzy nieznanym bogów. Mimo swego kolorystycznego wyrafinowania nie one zdecydowały o oryginalności malarza. W istocie nigdy nie przestał być symbolistą, ale w najbardziej odkrywczych swych pracach radykalnie przekształcił sens symbolizmu. Pokazał, że sama przestrzeń przedstawiona w obrazie może być symbolem stanów wewnętrznych człowieka, a jednocześnie wyrazem wewnętrznego widzenia rzeczywistości zewnętrznej. Z tego powodu jego obrazy nie dają się porównać z niczym, co malowano w ówczesnej Europie. Prawdę mówiąc, nie dają się też porównać z niczym, co

namalowano później.

## PROTOABSTRAKCYJONISTA ?

Przypisanie Čiurlionisowi roli protoabstrakcjonisty mogło się wziąć z odczytania niektórych jego obrazów w świetle słów Alberta Auriera z jego „Symbolizmu w malarstwie” (1891): „Istotnie w oczach artysty, to znaczy w oczach człowieka wyrażającego Byty absolutne, przedmioty, to znaczy byty względne, które stanowią jedynie proporcjonalne do względności naszych umysłów przekłady bytów absolutnych i podstawowych – Idei, przedmioty nie mogą więc posiadać wartości jako przedmioty. Dla artysty mogą to być jedynie znaki. Są to litery ogromnego alfabetu, które wymienić potrafi tylko człowiek utalentowany” (przekład Hanny Morawskiej).

Rzeczywiście, jeden z ważnych tropów wiodących ku abstrakcjonizmowi zaczyna się od symbolizmu, ale nie jest to trop jedyny i nie ma tu miejsca na rozwijanie tego wątku.

## WEWNĘTRZNE WIDZENIE

Istotą odkrywczosci Čiurlionisa jest przekroczenie granic symbolizmu, względnie wyciągnięcie z symbolizmu takich wniosków, jakich nikt poza nim nie wyciągnął. Na tej drodze nie miał też Čiurlionis następców, trudno więc nazwać go prekursorem jakiegoś kierunku. Był raczej prekursorem pewnego rodzaju myślenia o świecie jako o zjawisku, w którym aspekt duchowy i materialny tworzą jedność, przejawiającą się na wszystkich szczeblach budowy materii – od mikrokosmosu do makrokosmosu. Czynienie artysty zarzutu, że w jego holi-stycznej wizji świata postać ludzka pojawia się marginalnie, byłoby małostkowością. Nie wątpimy bowiem, że wizja ta jest wewnętrznym widzeniem wielowymiarowej rzeczywistości. Wewnętrznym czyli psychicznym. I tylko to ma znaczenie.

Tryptyk „Fantazja” bywa też nazywany „Podróżą starca”. Istotnie, w pierwszej części tryptyku dostrzegamy małą postać starego człowieka, rozpoczynającego wędrówkę przez jakieś dziwne światy, w których nad ziemią unoszą się skupiska kulistych kształtów emitujących promienie energii – jakby złożone z atomów molekuly. Postać ta czyni malowaną opowieść „wiarygodną” w warstwie literackiej, ale znacznie ciekawsze jest to, że oko widza wciągane bywa przez iluzoryczne otwory w powierzchni obrazu do sfery innej rzeczywistości, a rzeczywistość ta przy dokładnym oglądzie okazuje się przekształcaniem motywu z innej części obrazu, co odczytujemy jako relatywizację przestrzeni.

W ośmioczęściowym cyklu

„Zima” znakami mikrokosmosu stają się gwiazdki śniegowe, brylki lodu i sople. Wybór motywu oczywiście umowny. Odczytujemy go właśnie w ten sposób dzięki spojrzeniu artysty, który elementy zimowego mikropejzażu bierze jakby pod lupę.

#### WIĘCEJ NIŻ SYNESTEZJA

Ważną siłą napędową twórczości malarskiej Čiurlionisa była idea odpowiedniości struktur muzycznych i plastycznych. W myśleniu Čiurlionisa – kompozytora było to coś więcej niż synestezja, o której zresztą w tamtej epoce wiele mówiono. Cechujący malarskie wyobrażenia przestrzeni swoisty strukturalizm Čiurlionisa skłaniał go na przykład do wypowiadania się w cyklach malarskich, w których nazwy poszczególnych części (zwykle Allegro, Andante, Scherzo, Finale) naprowadzają na analogie z muzyczną formą sonaty. I tak powstają „Sonata morza”, „Sonata wiosny”, „Sonata lata”, „Sonata słońca”, „Sonata węża”, „Sonata piramid”, „Sonata gwiazd”. Jeszcze bardziej uderzające bywa dające się zauważyć w niektórych obrazach zjawisko, jakie można by nazwać budowaniem przestrzeni w oparciu o linie melodyczne. Obrazem, w którym struktura muzyczna została przedstawiona za pomocą formy plastycznej w sposób najbardziej ścisły jest „Fuga”.

#### SENS PRZESTRZENI

Motywy „Allegro” z „Sonaty wiosny” (1907) jest jakby skrawek jakiegoś lądu oglądany z lotu ptaka, utrzymany w delikatnej oliwkowo-plotowej tonacji, zawieszony w nierzeczywistej przestrzeni wznoszącej się ku górze, jak w malarstwie chińskim. Został on powtórzony w trzech wariantach, niby motyw utworu muzycznego. Brzeży każdego z wariantów rozciągają się w świetlistej poświacie. Lekko zaznaczone

układy linearne tworzą jakby „linię melodyczną” utworu, przepływającą przez wszystkie jego części. Powierzchnię ziemi przebijają otwory, symbolizujące pragnienie zajrzenia na „drugą stronę” rzeczywistości.

W „Andante” z „Sonaty słońca” (1907) oglądamy połowę globu ziemskiego wyobrażoną na tle umownie przedstawionego obszaru wód. Czy to jest ilustracją do Księgi Rodzaju? Raczej nie ilustracją, lecz aluzją, bo nie ma tu żadnej dosłowności w stosunku do biblijnego tekstu, podobnie jak składniki kompozycyjne obrazu przedstawione są raczej aluzyjnie niż realistycznie. A jednak przypominają się nam „wody pod sklepieniem” i „wody nad sklepieniem”, widzimy też wody opływające glob ziemski i wylaniający się z tych wód cypel lądu. W górnej części obrazu unoszą się falujące pasma chmur, przebijanych przez wiązki promieni światła. Te geometryczne w kształcie promienie trafiają na powierzchnię „praoceanu”, zatapiają się w nim, a następnie przebijają glob ziemski, wylaniając się zeń w dolnej części obrazu.

Duże znaczenie miała dla artysty wiedza astronomiczna. Był to okres wielkich fascynacji astronomią i astrofizyką, wielkich marzeń o podróży pozaziemskich. Przypomnijmy, że w roku 1905 Albert Einstein ogłosił w Szwajcarii szczególną teorię względności, a w roku 1903 ukazała się we Lwowie powieść Jerzego Żuławskiego „Na srebrnym globie”.

„Sonata gwiazd” (1908, istnieją tylko „Allegro” i „Andante”) to dwie kompozycje, przy których malowaniu artysta z pewnością korzystał z makroskopowych zdjęć astronomicznych. Zarazem jednak nie ma w nich żadnego naturalizmu. Kuliste ciała niebieskie, galaktyki i smugi mgławic gazowych zostały bardzo świadomie przekształcone w elementy kompozycyjne. Budują one przestrzeń,

której ruchome sfery bezustannie przenikają się ze sobą. W „Allegro” mamy sugestię zakrzywienia się przestrzeni. W „Andante” kształt globu (niekoniecznie Ziemi) przenika elipsoidalny zarys galaktyki. Trudno o wyraźniejszą eksplikację mniemania, że mikrokosmos i makrokosmos zawierają się w sobie nawzajem.

Myśl, że w każdym fragmencie rzeczywistości zawarta jest potencjalnie całość rzeczywistości, wydaje się bardziej odkrywcza od stwierdzenia, że każdy fragment rzeczywistości posiada cechy właściwe całości. A przecież na gruncie fizyki myśl ta została sformułowana naukowo dopiero w latach sześćdziesiątych dwudziestego wieku.

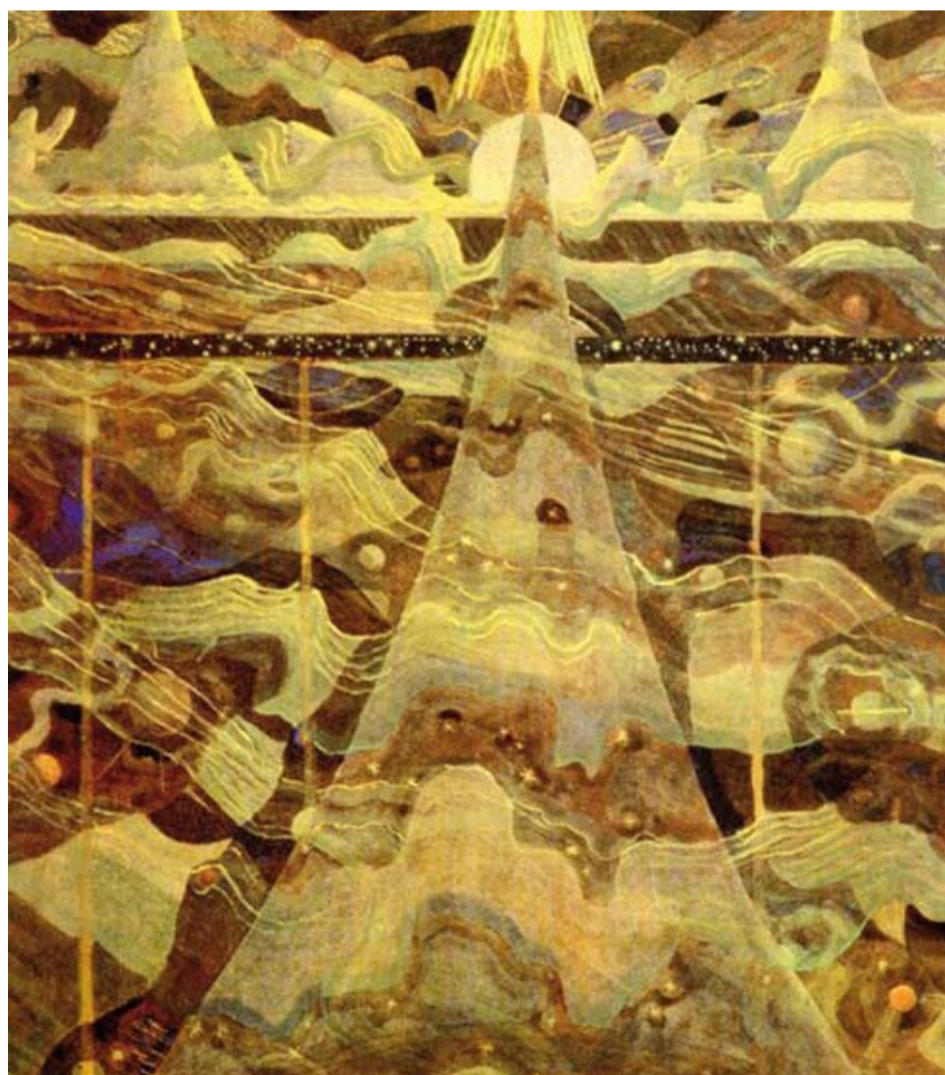
Delikatnie zaznaczone w „Sonacie gwiazd” podziały prostopadłe, które od strony czysto plastycznej porządkują kompozycję, są też prawdopodobnie znakami przeciwstawienia „ziemskich” wyobrażeń o przestrzeni podzielnej i stałej – wyobrażeniu płynnej, wiecznie ruchomej i niepodzielnej przestrzeni kosmicznej. Żeby nie było zbyt „abstrakcyjne”, obie kompozycje wieńczą małe postacie aniołów!

#### REX

Charakter wizji kosmicznej ma też największy i prawdopodobnie ostatni obraz Čiurlionisa „Rex” (1909), malowany temperą na płótnie, o bardzo powściągliwej kolorystyce, opartej na kontraście chłodnych szarości z ciepłymi, brązami i ugrami. Koncentryczne kręgi układu kompozycyjnego przypominają trochę średniowieczne wyobrażenia sfer niebieskich i trochę mandalę. W rzeczywistości obraz nie jest ani jednym, ani drugim. Zwiewne, przejrzyste przenikanie się sfery gwiazd, planet i komet ze sferą czegoś, co można by nazwać rzutowaniem powierzchni globu na przestrzeń kosmiczną (jakby odbicie jej w wielkim wklęsłym „zwierciadle nieba”) – to wszystko wywo-



Sonata słońca. Andante, 1907, tempera, papier 63,2 x 58,4 cm  
Venclova Antanas, M. K. Čiurlionis: 32 reprodukcijos, Vilnius : VAGA, 1968.



Sonata gwiazd. Allegro, 1908, tempera, papier 70,2 x 59,8 cm  
J. Stiedlecka, M.K. Čiurlionis. Prėdidiumu Warszawskie, Warszawa 1996



Sonata gwiazd. Andante, 1908, tempera, papier 73 x 61,2 cm  
akg images/castnews.

luje sugestię przestrzeni zakrzywionej i mogło się zrodzić tylko w umyśle człowieka wschodzącego dwudziestego wieku. Skojarzenie z mandalą może być na tyle trafne, że obraz posiada promieniujący ośrodek w postaci podwójnego płomienia; ale akcent ten nie znajduje się jak w mandali - w geometrycznym centrum kompozycji, umieszczony jest wyraźnie poniżej centrum.

A jednak, jeśli nie stosować kryterium formalnego, kompozycja ta jest rodzajem mandali, ponieważ przyciągający nasz wzrok świetlisty płomień nadaje duchowy sens ukazanemu

obrazowi kosmosu. Przyglądając się bliżej dostrzegamy, że ogień ten pali się na czymś w rodzaju ołtarza jakiegoś starożytnego kultu, a odbija się w powierzchni oceanu, z którego ów promieniujący ośrodek w postaci podwójnego płomienia; ale akcent ten nie znajduje się jak w mandali - w geometrycznym centrum kompozycji, umieszczony jest wyraźnie poniżej centrum.

Dlaczego „Rex”? Dlatego, że dziwna forma architektoniczna, stanowiąca oś kompozycji, to „tron Boga”. Dostrzegamy nawet koronę. W rysunku koncepcyjnym do tego obrazu ar-

tysta uwidocznił dostojną postać w powłóczystej szacie, przedstawioną zgodnie z bardzo tradycyjnymi wyobrażeniami. Później, chyba nagle, zrozumiał swoją naiwność. Postać Króla Stworzenia zniknęła z już zaczętego obrazu. (Pozostał zatarty, słabo widoczny zarys głowy). Tron Boga jest pusty. Ale to nie manifestacja ateizmu. Bóg ukrył się za swoim stworzeniem. Rolę duchowego centrum obrazu przejął świecący płomień. Historia sztuki mało zna dzieł, w których proces twórczej wyobraźni artysty odzwierciedliłby się tak bezpośrednio.

# Mikołaj Čiurlionis – między pracą a marzeniem

<JAN KOBAYASHI\*>

**J**eśli spojrzysz na historię z perspektywy psychiatrii, nie sposób nie dostrzec liczby znakomitych postaci, które albo były leczone, albo też w retrospekcji zdają się spełniać obecne kryteria diagnostyczne zaburzeń psychicznych. W gronie tym znajduje się również wielu muzyków – widzimy wśród nich i psychozę Schumann, i alkoholizm Regera, a także zaburzenie adaptacyjne po śmierci córki Mahlera, któremu, po jednej sesji psychoterapeutycznej, Freud zarządził prostym zaleceniem: udać się na Sycylię. Trudno jednak zaakceptować sytuację, w której kompozytor tak ważny i ciekawy, jak Mikołaj Konstanty Čiurlionis byłby wspomniany przede wszystkim jako pacjent.

## MUZYCZNA TRADYCJA

Dlaczego Čiurlionisa można uznać za postać wybitną? Oczywiście nie tylko dlatego, że jego biografem i największym znawcą jest Vytautas Landsbergis, były prezydent Litwy (1).

Mikołaj Konstanty przyszedł na świat w rodzinie organisty w Oranach (2). Wkrótce rodzina przeprowadziła się do pobliskich Druskiennik, gdzie ojciec przyszłego kompozytora objął posadę w miejscowym kościele. Tam też Čiurlionis stawiał pierwsze kroki muzyczne i w wieku 14 lat, za protekcją przyjaciela rodziny, trafił do szkoły mu-

zycznej przy dworskiej orkiestrze księcia Michała Mikołaja Ogińskiego (wnuka Michała Kleofasa – autora „Pożegnania Ojczyzny”) w Plungianach na Kowieńszczyźnie. Trzeba tu wspomnieć, że tradycja muzyczna w domu Ogińskich była bardzo okazala – znanym kompozytorem był nie tylko Michał Kleofas, ale również Michał Kazimierz, Hetman Wielki Litewski i Wojewoda Wileński w okresie przedrozbiorowym. Można więc przyjąć, że od małego Čiurlionis znalazł się w kręgu oddziaływania tradycji „wysokiej” europejskiej kultury muzycznej. Po tym, jak x. Ogiński w 1894 roku przyznał mu stypendium na studia w warszawskim konserwatorium, kompozytor trafił pod skrzydła Antoniego Sygietyńskiego (fortepian) i Zygmunta Noskowskiego (kompozycja) – dwóch wybitnych pedagogów w swojej dziedzinie, od których przejął dogłębne zrozumienie szopenowskiego idiomu muzycznego. Następnie kształcił się pod kierunkiem Karola Reineckiego w Lipsku.

## MIJSCA W HISTORII

Jako kompozytor Čiurlionis ma swoje miejsce w historii muzyki. Powyżej opisano jego inspiracje akademickie, w jego rozwoju ważne jednak było i to, na jaką muzykę był eksponowany poza kontekstem uczelni. Od najmłodszych lat wsłuchiwał się w litewsko-polskie pieśni ludowe południowej Wileń-

szczyzny, a następnie odkrył dorobek „Mocnej gromadki” (Rimski-Korsakow był zresztą – podobnie jak Čiurlionis – synestetą). W dziełach orkiestrowych, które stworzył w pierwszych latach XX wieku, słychać echa kolorystyki dźwiękowej kompozytorów rosyjskich i niemieckich tamtych czasów. Korzystał i z lipskiej tradycji kontrapunktu, i odkryć chromatycznych Wagnera. Poszukiwania Čiurlionisa doprowadziły go do odkrycia techniki serialistycznej na kilka lat przed Schönbergiem – i to w ramach istniejącego systemu tonalnego (3)! Uprzywił też Zoltána Kodály’a w pomysłach aranżowania pieśni ludowych na chór a capella – bez zmiany podstawowej koncepcji muzycznej utworu. Idąc za wzorem Georga Philippa Telemanna, Čiurlionis prowadził intensywną działalność popularyzatorską – założył między innymi chór litewski w Warszawie i uczestniczył w propagowaniu kultury narodowej na Litwie.

## PSYCHOLOGIA KOMPONOWANIA

Niestety stosunkowo niewiele zachowało się świadectw (4), które mogłyby nam coś więcej powiedzieć o tym, jak powstawały utwory Litwina. Najlepszym wydają się być jego listy (5). Wynika z nich, że Čiurlionis był bardzo pilnym studentem, potrafiącym pouczać młodszych kolegów o podstawowych

zasadach kontrapunktu. Z drugiej strony często czuł się niedoceniany przez Reineckiego, który wytykał mu zbyt liberalizm harmoniczny.

Pozwolę sobie tu na małą dygresję: współczesny Čiurlionisowi Max Reger (jeden z kompozytorów, którzy wywarli najsilniejszy wpływ na twórczość Karola Szymanowskiego), również student lipskiego konserwatorium, często odnosił się do Brahmsa, zapożyczał od niego formy muzyczne (np. sonaty klarinetowe), mówiąc: „Ja też takie napiszę.” Można powiedzieć, że Čiurlionis czynił podobnie – kiedy uznał „Preludia” Liszta za „suche” i „bez serca”, skomponował cykl o wiele oszczędniejszych instrumentalnie, lecz w charakterze o wiele bardziej intymnych preludów orkiestrowych.

Śledząc rozwój muzyki Čiurlionisa łatwo można wysłuchać ewolucję od wpojonych mu przez podziwianych polskich mistrzów wzorców (jego mazurki jeszcze bardzo przypominają szopenowskie, a kanony bardzo przypominają wczesne próby Regera zaadaptowania technik Bachowskich do muzyki początków XX wieku) – do niemalże Bartokowskich adaptacji pieśni ludowych na fortepian. W muzyce symfonicznej (której Čiurlionis skomponował niestety niewiele) słychać przede wszystkim wielki wpływ Ryszarda Straussa.

Co skłoniło Litwina do zaprzestania

kompozycji? Czy były to jedynie tzw. przyczyny chorobowe, czy też zobaczył przed sobą cele, których nie czuł się na siłach zrealizować?

## Piśmiennictwo

1. Landsbergis, Vytautas. „M. K. Čiurlionis. Time and Content”. Vilnius 1992
2. Chronologię życiorysu M.K. Čiurlionisa można znaleźć po polsku m.in. w katalogu wystawy monograficznej w Muzeum Narodowym w 2011r, zaś w języku angielskim pod adresem: [http://ciurlionis.licejus.lt/MKC\\_Apie\\_en.htm](http://ciurlionis.licejus.lt/MKC_Apie_en.htm)
3. Bandur, Markus. Aesthetics of Total Serialism: Contemporary Research from Music to Architecture. Basel, Boston and Berlin: Birkhäuser 2001
4. Sloboda, John. „Muzyczny umysł”, Akademia Muzyczna im. Fryderyka Chopina, Katedra Psychologii Muzyki, Warszawa 2002
5. Burokaitė, Jūratė. „Briefe von M.K. Čiurlionis un anderen Musikern aus Leipzig nach Litauen (1901-1924)”, Vilnius-Leipzig 2003, dostępny również pod adresem <http://www.uni-leipzig.de/~musik/web/institut/agOst/docs/mittelost/hefte/BurokaiteEd.pdf>

**\*KLINIKA REHABILITACJI PSYCHIATRYCZNEJ IPIN I MIĘDZYWYDZIAŁOWA KATEDRA PSYCHOLOGII MUZYKI UNIwersYTETU MUZYCZNEGO IM. FRYDERYKA CHOPINA W WARSZAWIE**

## Psychiatra w muzeum

# Raj >>>

Rozumiem, że czytelnik bombardowany informacjami o twórczości litewskiego artysty narodowego może odczuwać zniecierpliwienie, ale niestety pisanie krótkich tekstów okolicznościowych jest zadaniem felietonisty, a skoro okolicznością jest numer nadzwyczajny poświęcony Čiurlionisowi, wypada się temu podporządkować. Niewiele zostaje do dodania. O muzeum w Kownie można przeczytać w innym miejscu tego numeru, podobnie o wątpliwościach diagnostycznych dotyczących diagnozy psychiatrycznej artysty, można zatem, przez chwilę, po dyletancku i zapominając o cierpieniach autora, przez chwilę skupić się na jednym z obrazów. „Raj”, zwany też „Anioły” był swego czasu jednym z najpopularniejszych obrazów artysty, prawdopodobnie wystawiony w Paryżu na „Les Artistes Russes, Decors et Costumes de Theatre et Tableaux”, reprodukowany w magazynach. Jego atrakcyjna dekoracyjność zwraca uwagę do dzisiaj, jak również pewna teatralność przedstawienia (stąd może włączenie do paryskiej wystawy dekoracji teatralnych), z powodzeniem można by sobie wyobrazić, że jest to szkic do imponującej operowej scenografii. Ale spróbujmy spojrzeć dosłownie. Raj to wąski pas zieleni między szarą wodą a kamiennymi schodami. W raju jest mało miejsca i zajmują je głównie aniołowie zbierający kwiaty. Nie za bardzo widać tam dla nas miejsce.

<TW>



Raj, 1909  
akg images/castnews.