

Žymus prancūzų teoretikas ir XX a. literatūros kritikas Roland'as Barthes'as knygoje „Le degré zéro de l'écriture“ rašė, kad kalba yra reikalavimų ir įpročių rinkinys, bendras tam tikros epochos rašytojams. „Tai reiškia, kad kalba yra kaip gamta, kuri išiskverbia į rašytojo šneką, neduodama jam jokios formos, net nemaitindama jo: kalba yra kaip abstraktus tiesų ratas, už kurio tik pradeda pildytis pavienio žodžio tankis. [...] Kalba ne tiek teikia medžiagos, kiek iškyla kaip tam tikras horizontas, tai yra kartu ir riba, ir stotelė“¹. Apibendrinant Barthes'ą, tam tikros epochos kalba yra išraiškos galimybės. Kūrybos individualumas prasideda ten, kur menininkas peržengia tą saugią ribą.

Kai žvelgiame į XIX–XX a. sandūros Europos tapybą, kuri lenkų literatūroje vadinama modernizmu, kitur – *art nouveau, moderne, modern art*, stebina motyvų ir formalių sprendimų panašumas – nuo Paryžiaus iki Sankt Peterburgo, nuo Stokholmo iki Romos. Tam tikros temos ir stilistinės priemonės patenka į apyvertą ir įkūnija tą antrąją Barthes'o „gamtą“, kuri ir yra epochos kalba. Ryškiu bendrų ieškojimų lauku, be abejonės, tapo peizažinė tapyba, jos raida XX a. pradžioje nulėmė tai, jog peizaže greičiausiai atmestos griežtos akademinės tapybos taisyklės tarsi korsetas, varžęs menininko išraiškos laisvę. Jau XIX a. viduryje broliai Goncourt'ai galėjo pavadinti peizažą „naujosios tapybos pergale“². Palyginę Claude'o Monet „Topolius“ (1892) su Jano Stanisławskio „Topoliais prie vandens“ (1900) ar kunigaikščio Eugenijaus, Švedijos karaliaus Oskaro II jaunėlio sūnaus, „Debesį“ (1886) su Ferdinando Ruščio „Debesiu“ (1902) nesunkiai suprasime esminę ribą tarp to, kas tiems dailininkams bendra ir kas sudaro jų originalumą.

Gausios pastarųjų metų parodos, XIX–XX a. sandūros meno paveldą atskleidžiančios naujai, teikia tyrinėtojams unikalią lyginamąją medžiagą. Didžiosios parodos, pvz., Londone surengta ekspozicija „1900-iejai: menas kryžkelėse“³, tematinės nacionalinių mokyklų apžvalgos – „Vasaros nakties sapnai. Skandinavų tapyba amžiaus pabaigoje“⁴ ar mūsų paroda „Amžiaus pabaiga. Lenkų modernizmo menas 1890–1914“⁵ smarkiai praplėtė paveikslų lauką, kuris anksčiau buvo beveik neprieinamas. Šiandien turime kur kas turtingesnę nei prieš 10–20 metų motyvų konfigūraciją, naujas paraleles ir ryškias opozicijas.

Norėčiau pristatyti paralelę, kiek man žinoma, iki šiol nepastebėtą ir netyrinėtą. Daug metų tyrinėjama Mikalojaus Konstantino Čiurlionio kūrybą, ieškojau jo temų ir formalių sprendimų ryšių su lenkų menu, su kuriuo jis visą laiką buvo susijęs⁶ ir su europiniu kontekstu. Palyginkime du paveikslus – Wojciecho Weissso „Vakaro spindulį“⁷ (1898) ir Čiurlionio „Miško muziką“⁸ (1904). Ši paralelė stebina

savo akivaizdumu, kartu rodo sudėtingą 1900 m. Europos dailės kontekstą. Pridėkime, kad abu dailininkai buvo bendraamžiai – gimę 1875 metais.

Weisso ir Čiurlionio drobės priklauso plačiai ir įdomiai miško ikonografijos temai. Apie 1900 m. galime rasti panašios mąstysenos apie mišką, kaip gamtos fragmentą, pasižymintį archetypiškumu, ir panašaus formalaus sprendimo. Tuo metu pasirodė daug kūrinių, vaizduojančių mišką kaip pasikartojančių, supaprastintų elementų struktūrą. Medžių kamienai, tos struktūros pagrindas, virsta vertikalių linijų seka ir plokščiai traktuojamame fone sukuria muzikinį ritmą. Šis ritmas – elementų pasikartojimas laike – yra „muzikos prefenomenas“, praturtintas tono arba garso spalvos⁹. Iš daugybės paveikslų galime paminėti Albina van den Abeele „Beržų miškas vasarį“ (1897), Vittore Grubicy „Žiema kalnuose: panteistinė poema – Rytas“ (1900), Gustavo Klimto „Pušų miškas“ (1901)¹⁰.

Weisso „Vakaro spindulys“ buvo sukurtas priešpaskutiniais studijų Krokuvos dailės akademijoje metais, kurią baigė aukso medaliu ir gavęs stipendiją išvyko į Paryžių. Vadinasi, tai jaunystės kūriny. Vos 23 metų dailininkas jau buvo pripažintas. Tais pačiais 1898 m. dalyvavo kartu su savo profesoriais antroje Krokuvos dailininkų draugijos „Sztuka“ parodoje, susijo su Stanisławo Przybyszewskio aplinka, kuris kaip tik tuomet išgarsėjęs užsienyje grįžo į Krokuvą, siekdamas įdiegti Europos modernizmo šūkius¹¹.

Paveikslas „Vakaro spindulys“ buvo parodytas parodoje „Gedulingos mišios. Munchas–Weissas–Przybyszewskis“, surengtoje 1995 m. A. Mickevičiaus literatūros muziejuje Varšuvoje. Jis vertintas kaip reprezentacinis XIX–XX a. sandūros ekspresionistinio peizažo pavyzdys, lygintas su Edvardo Muncho „Balsu“ (1896)¹² – grafine temos versija, kurią dailininkas ne sykį plėtojo tapyboje¹³. Abu dailininkai traukiasi nuo empirinio gamtos stebėjimo, supaprastina, monumentalizuoja formas, siekdami sustiprinti vidinę ekspresiją. Ir vienas, ir kitas patvirtina Cezary Jel lentos intuicijos pagrįstumą: pastarasis 1897 m. „Intensyvizmo“ manifeste – *ex post* pripažintame pirmuoju lenkų ekspresionizmo manifestu – propagavo kūrybinę nuostatą, sulyginančią gamtos ir kūrybos laisvės teises renkantis menines priemones svarbiausiam tikslui – sujaudinimui¹⁴.

Tapybinė Muncho idiomą yra labiau individualizuota, formos transformacija kur kas radikalesnė. Krokuvos dailininko drobė artimesnė simbolistų paveikslams, vaizduojantiems mišką sutemose, kaip kunigaikščio Eugenijaus „Miškas“ (1892), Walterio Sigmundo Hampelo „Vakaras“ (1900). Juose panašiai nutapyti tamsūs miško kampeliai, peršviesti kruvinų besileidžiančios saulės spindulių. Ketvirtajame XX a. dešimtmetyje Weissas parašė poetinių eskizų ciklą, vienas jų gali būti šiuose paveiksluose pavaizduotų miško sutemų nuotaikos ekvivalentu:

Miškas

Grybais kvėpiantis, drėgnas šešėlių šaltis

Žemais vargonų tonais tyliai gaudžia miškas.

Tamsiuose skliautuose klaidžiojantys spinduliai

Nuauksina kamienus.

(...)

Švytuoja kamienuose

Pasiklydę saulės akys.

Miškas kvėpuoja gaudimu.

Žalia šviesa prigeso.

Vėl iškilminga tylą. Saulė kamienais šliaužia.

Miško gilumoje vėjas viršūnėse užia.

Supliauškęjo lapais drebantį topolis.

*Vėl tylą paslaptinga...*¹⁵

Šiuos paveikslus gali lydėti ir poetinis Zygmundo Przesmyckio-Miriam komentaras, ikūnijantis Verlaine'o postulatą *de la musique avant toute chose* eilėraštyje „Apie sutemą“ (1894). Jis kalba apie muziką, „tylų kankliavimą iš šešėlio, iš tylos“ poeto pirštais / „kas po tavo pirštais aidu atsидūsta“¹⁶). Ir Weisso eskize paveikslui „Vakaro spindulys“ pasirodo paslaptinga plaštaka, kuri braukia lyg arfą miško stygas. Galbūt čia ataidi romantizmo poeto Percy B. Shelley žodžiai iš eilėraščio „Odė vakarų vėjui“: „Pateik mano savo lyrą, tokią pat kaip miškas“¹⁷.

Tas pats plaštakos motyvas pasirodo Čiurlionio kūrinyje „Miško muzika“, nutapytame 1904 m., studijų Varšuvos dailės mokykloje pradžioje. Ir čia, ir ten matome studentišką kūrinių: Čiurlionis tapybos ėmė mokytis vėlai, tiesa, jau baigęs kompozitoriaus studijas Varšuvoje ir Leipcige. Taigi paveikslą nutapė susiformavęs kompozitorius, jau sukūręs pirmąsias simfonines poemas ir pradedantis tapytojas. Ši drobė prieš kelerius metus rodyta Varšuvos ir Poznanės nacionaliniuose muziejuose, pirmoje monografinėje Čiurlionio parodoje Lenkijoje. Parodos kataloge išspausdintas taiklus Daivos Sutkevičienės darbo aprašymas: „Tamsūs medžių kamieniai, primenantys vargonų vamzdžius ir arfos stygas. Blyški miško miglos ranka pakeičia matomą vaizdą į skambų akordą, o miško gausmą – į muziką. Ši kompozicija yra vienas pirmųjų bandymų susieti regimąjį ir girdimąjį pradus į vieningą visumą“¹⁸. Paveikslas nutapytas 29 metų dailininko dar išduoda nesugebėjimo žymes. Yra mokykliniškas, bet jame glūdi sumanymas, kuriam Čiurlionis paskirs savo kūrybą.

Būtų sunku įrodyti, kad Čiurlionis žinojo Weisso paveikslą, su kuriuo jį sieja ikonografinis plaštakos, braukiančios per medžių stygas kaip per arfą motyvas. Bet lietuvis Varšuvoje turėjo žinoti Arturo Grotgerio paveikslą „Giria“, kuriuo prasideda ciklas „Lietuva“: jame pavaizduotas lietuviškos girios kampelis su skersai nulinusiu medžiu pirmame plane ir miglota mirties figūra, besiskverbianti per drėgną erdvę. Miško motyvą Čiurlionis jau buvo įsisavinęs, kai 1901 m. sukūrė simfoninę poemą „Miške“, sukurtą Varšuvos mecenato grafo Mauricy Zamoyskio konkursui. Čiurlionis konkursą laimėjo, bet negavo jam priklausiusios piniginių premijos, nesulaukė ir numatyto atlikimo filharmonijoje. Nuotaikos poema, kurios šviežias skambesys tolimas patetinei, neoromantinei idiomai, privalomai anam laikotarpiui, buvo atlikta tik praėjus metams nuo dailininko mirties Peterburge ir Vilniuje 1912 m. Laiške bičiuliui Eugenijui Moravskiui, kuriam jis skyrė šį kūrinių, Čiurlionis rašė apie

savo poemą: „Ji prasideda tyliais, plačiais akordais, kaip tylus ir platus yra mūsų lietuviškų pušų ošimas“¹⁹. Bandymu perkelti šį efektą į tapybą galime laikyti būtent „Miško muziką“. Menininkas naudoja tomis pačiomis taupiomis, supaprastintomis priemonėmis, siekdamas kuo didžiausios nuotaikos įtampos²⁰. Remdamasis gimtuoju peizažu Čiurlionis taip pat kuria miško archetipą – paslaptingą vietą, teikiančią prieglobstį, tačiau pavojingą, šventą, leidžiančią į ją įeiti, dvasiškai susikaupti.

Ambicingame konservatyviame Paryžiaus laikraštyje „Revue Bleu“ 1902 m. pasirodė straipsnis, kurio pavadinimas mums atrodo klaidingas – „Le déclin du paysage“ (Peizažo nuosmukis). Jo autorius Raymond'as Boyeris, skųsdamasis, kad šiuolaikinis žmogus bėga nuo gamtos, „amerikonėja“ (jau tada!), retoriškai klausė: „Ar dar yra vietų zigfridams ar bent vagneriams, kurie panorės klausyti šnabždesio žalio miško, nuspalvinto raudonu senovinių baidyklų krauju?“²¹. Ir Weissas, ir Čiurlionis išsiklausė į tą tilią miško muziką, trokšdami rasti gamtoje simbolinę prasmę. Čia Wagnerio įtaka buvo reikšminga, nes visų Wagnerio muzikinių dramų, kurios taip jaudino Europą apie 1900 m., veiksmo vieta – pirmykštis miškas, apgyventas paslaptingų būtybių²². Kai Józefas Mehofferis, išbuvęs Paryžiuje penkerius metus, 1896 m. grįžo, pasižymėjo, kad galvoja apie „miško idėjos“ išreiškimą²³. Po metų nutapė paveikslą, kurį galime laikyti to sumanymo įkūnijimu. 1897 m. „Tarpeklis“ vaizduoja jauną, ekstatiškai susikaupusią moterį, nugrimzdusią tarpeklio žalumoje. Šį paveikslą inspiravo kelionė į Šveicariją su dainininke Wanda Janakowska. Kaip pažymėjo Mehofferis, „Ponia Wanda dainavo „Valkiriją“. Gamta prisiderino prie jos bėgančios, sustojančios, skrendančios“²⁴. Tapybos būdą dailininkas pritaikė jausmams, išreikštiems muzika. Miškas nutapytas pastoziskai, su užmoju, vertu *informel* tapytojo.

Muzikinėmis inspiracijomis labiausiai žavėjosi to meto kūrėjai. Jos pagrįstos šopenhauerizmu, ničeizmu, vagnerizmu, okultizmu ir t. t.²⁵. Dar Walteris Pateris skelbė, kad visos meno rūšys privalo remtis muzika kaip „visų menų menu“, o simbolizmo laikotarpiu nenutilo balsai, aukštinantys muziką kaip „giliausią, veriančią visos žmonijos išraišką“²⁶. Kai muzika tapo pavyzdžiu ir poezijai, ir tapybai, geriausi bandymai sintetinti šias skirtingas, tačiau dvasiškai artimas kalbas pavyko visapusiškai gabiems menininkams. Čiurlionis yra puikus pavyzdys to, ką vokiečiai vadina *doppelte Begabung* (dvigubais gabumais)²⁷, net trigubais, nes jis rašė ir poetinę prozą. Ir Weissas buvo trigubai gabus. Turėjo muzikinį išsilavinimą – studijavo smulką ir fortepioną, iš pradžių namuose, vėliau Lvovo ir Krokuvos konservatorijose, studijuodamas griežė kvartete ir orkestre. Kaip minėta, bandė kurti baltašias eiles. Muzikavimas netapo jo profesija, tačiau polinkis muzikai nuolat veikė tapybą. Ieškoti panašumų tarp šių „meno seserų“ buvo tikras jo pašaukimas²⁸.

Kai 1898 m. Weissas sukūrė „Vakaro spindulį“, bandydamas perkelti muzikines savybes į tapybą, jis nupiešė ir pastelę „Muzika“, vaizduojančią pianistą prie fortepiono, virš kurio sūkuriuoja abstrakčios spalvingos linijos ir dėmės. Šalia dailininkas nutapė skalę spalvų, kurias atitinka penklinės garsai. Pasižymėjo ir spalvų atitikmenis garsų akordams. Akivaizdu, kad Weissas žavėjosi reiškiniu, vadinamu

audition colorée – spalvų girdėjimu – sinestezijos atmaina, tipiška to meto epochos jutiminių atitikmenų ieškojimams²⁹. Šių ieškojimų patronas – Charles'is Baudelaire'as, jo žymioji frazė „kvapai, spalvos ir garsai atitinka“ iš eilėraščio „Correspondances“ paplito modernistų tekstuose. Visų meno šakų *ténébreuse et profonde* vienybė glūdi visatos struktūroje, grįstoje, anot simbolistų, „universaliais atitikmenimis“ (*correspondances universelles*). Weisas taip pat galėjo girdėti apie René Ghilio eksperimentus, kuris, pasirėmęs garsiaisiais Arthuro Rimbaud „Balsiais“, sukūrė ištisą „verbalinio instrumentalizavimo“ teoriją ir pamėgino perkelti į sceną – pastatė „Giesmių giesmę“ eksperimentiniame „Théâtre d'Art“ Paula Forte 1891 metais.

Betgi Weisso „spalvoto fortepijono“ prototipas buvo žymiai senesnis, prisiminkime XVIII a. jėzuitą tėvą Castelą, kuris padirbo „spalvotą klavesiną“ filantropiniais sumetimais – mokys kurčiuosius muzikuoti³⁰. To paties tikslo siekė ir Aleksandras Skriabinas 1910 m.: nepatenkintas savo muzikos „kvazispalvingumu“, rašydamas kūrinį „Prometėjas“, jis sukonstravo „šviesos klaviatūrą“, joje kiekvieną muzikinį toną atitiko specialioje lentelėje pažymėtas spalvos tonas³¹. Visi šie menininkai, remdamiesi intuicija ir įgimta „spalvų klausa“, buvo įsitikinę vidiniu, mistiniu pojūčių giminingumu.

Kiek žinau, šitaip kol kas nebuvo interpretuota Weisso pastelė „Muzika“, neįsižiūrėta tinkamai į paveikslą „Vakaro spindulys“. Ši drobė priklauso ankstyvajam periodui, kuomet, anot paties Weisso, muzikalumas buvo „pagrindinė jo tapybos problema“³². Kai 1934 m. komentavo jaunystės laikotarpį, jis nurodė, jog paveikslą „Saulėgražos“ nutapė tonacija *moll*, linijoms suteikė *largo* tempą, paveikslą „Baimė“ nutapė *presto* ritmu, kaip „Muzikantus“ ir „Laidotuves“³³. Wiesławas Juszczykas jiems priskyrė ir Przybyszewskio inspiruotas kompozicijas „Šopenas“, „Apžavėjimas“, „Šokis“, „Impromptu“ ir tik eskizais likusį „Savižudį“³⁴. Reiktų atsiminti ir paveikslą „Pensiono mergaičių pasivaikščiojimas“ (1897) su itin vykusiu muzikinio ritmo tapyboje atradimu ir, mano nuomone, genialų paveikslą „Karščiai“ – ankstyvojo ekspresionizmo peizažo kvintesenciją, artėjančią prie abstrakcijos.

Maria Poprzącka iki šiol vienintelė atkreipė dėmesį į bendrą Weisso ir Čiurlionio nuostatą – esą kai kurie Krokuvos dailininko darbai pasižymi „muzikiniu“ charakteriu, nors ne taip programiniu, kaip lietuvių dailininko ir kompozitoriaus drobės³⁵. Muzikiniai Weisso ieškojimai liko be tolesnių pasekmių, nors jis ir deklaravo juos daugiametėje pedagoginėje praktikoje³⁶. Pagal terminologiją, naudotą neseniai *Musee d'Orsay* įvykusioje parodoje „Abstrakcijos šaltiniai 1800–1914“³⁷, Weisas turėjo „muzikinę akį“ (*l'œil musicale*) ir „saulės akį“ (*l'œil solaire*). Tačiau šios predispozicijos, davę svarių rezultatų ankstyvajame kūrybos laikotarpyje, vėliau nunyko. Weissą silpnino nuolatinė stilistikos kaita, kurią jis gerai suvokė, tapydamas 1900 m. ironišką „Autoportretą su kaukėmis“.

Tuo tarpu Čiurlionis vystė savąją giminystės viziją tarp tapybos ir muzikos su jam būdingu maksimalizmu, deja, vis labiau toldamas nuo muzikinės kūrybos ir vis daugiau tapydamas. Jo kūryba netelpa į jokių „izmų“ lentynėles: ji išaugo iš simbo-

lizmo, atsirėmė į ekspresionizmą, pripažįstama abstrakcionizmo ir siurrealizmo pradininke. Buvo vizionierius, paliko ezoterinio turinio ir neapibrėžtos formos tapybos fantazijas. Mano nuomone, toliausiai, iki pat vaizdavimo ribos, anapus kurios prasideda abstrakcija, jis priartėjo peizažais, įsiklausydamas į gamtos muziką.

Kokie svarbūs Čiurlioniui buvo peizažai, liudija laiškas broliui Povilui, rašytas atostogaujant gimtuosiuose Druskininkuose 1905 m. Jame aprašė savo pažangą akademijoje, pateikė paskutinių metų darbų sąrašą, kuriame yra „Miško muzika“ ir garsusis ciklas „Pasaulio sukūrimas“. Paskui pažymėjo: „Dabar, parvažiavęs į Druskininkus, baisiai užsidegiau gamtą studijuoti. Jau antra savaitė, kai kasdien nutapau po keturis penkis peizažus. Nutapiau keturiasdešimt vienetų. Kai kurie, galimas dalykas, yra labai geri. Dėl to su muzika švach!“³⁸

Remdamasis savitais lietuviško peizažo bruožais („Raigardas“, 1907), Čiurlionis pasiekė vaizdavimo ribas. Žvelgdama į jo peizažus „Vasara“ (1907), „Allegro“ iš „Pavasario sonatos“ (1907), „Fuga“ (1908), galvoju apie sentenciją, kurią 1951 m. užrašė bloknote lenkų tapytojas Piotras Potworowskis: „Patys abstrakčiausi atradimai vienuomet remiasi gamtos stebėjimu“³⁹. Pridėsiu: su sąlyga, jei girdima jos muzika.

Vertė Laima Laučkaitė

¹ R. R. Barthes, Qu' est-ce que l' écriture?, idem, *Le degré zéro de l' écriture, suivi de Nouveaux essais critiques*, Paris, 1972 (I wyd. 1953), s. 11.

² R. Bouyer, Le déclin du paysage. Méditation d' automne, *Revue Bleue. Revue Politique et Littéraire*, 1902, nr 14, s. 465.

³ A. Dumas, R. Rosenblum, N. Rosenthal, M.A. Stevens, 1900: *Art at the Crossroads*, Royal Academy of Arts, London 16 01–03 04 2000; Solomon R. Guggenheim Museum, New York 18 05–13 08 2000.

⁴ *Dreams of a Summer Night. Scandinavian Painting at the Turn of the Century*, Hayward Gallery, London, 10 06–05 10 1986.

⁵ E. Charazińska, L. Kossowski, *Koniec wieku. Sztuka polskiego modernizmu 1890–1914*, Muzeum Narodowe w Warszawie 15 11 1996–26 01 1997, Muzeum Narodowe w Krakowie 15 03–15 05 1997.

⁶ M.K. Čiurlionio biograma, sudaryta Vytauto Landsbergio: *Słownik Artystów Polskich i w Polsce działających*, t. I, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk, 1971, s. 363–365.

⁷ Aliejus ant drobės, 80 x 60 cm, Poznanės nacionalinio muziejaus depozitas.

⁸ Aliejus ant drobės, 76 x 58,8 cm, Nacionalinis M.K. Čiurlionio dailės muziejus.

⁹ Apie ritmą ir toną kaip pagrindinius muzikos elementus rašo: E. Lucka, Über musikalische Phantasie, *Der Merker* (Wiedeń), 1909, nr. 1, S. 12.

¹⁰ Reprodukuoti kataloge: 1900: *Art at the Crossroads*.

¹¹ Plačiau žr.: L. Kossowski, Totenmesse, P. Paszkiewicz (ed.), *Totenmesse. Modernism in the Culture of Northern and Central Europe*, Warsaw, 1996, s. 17–18; Z. Weiss-Nowina Konopczynna, Wojciech Weiss i pochwała zmienności, *Stulecie Towarzystwa Artystów Polskich „Sztuka”*, red. A. Baranowa, seria: „Ars Vetus et Nova“ t. IV, Kraków, 2001, s. 122–123.

¹² L. Kossowski, J. Chromy, *Totenmesse. Munch – Weiss – Przybyszewski*, Muzeum Literatury im. Adama Mickiewicza, Warszawa 24 10–31 12 1995; Munch-museet, Oslo 14 01–07 03 1996, s. 124.

¹³ Pirmavaizdžiu medžio raiziniui „Balsas“, 1896 m. (Munch-museet, Oslo) yra to paties pavadinimo aliejinis paveikslas, nutapytas 1893 m. (Munch-museet, Oslo). Kita „Balso“ versija 1893 m., yra Museum of Fine Arts, Bostone. Yra grafinis 1895 m. variantas pavadinimu „Vasaros naktis“. Žr.: *Dreams of a Summer Night...*, p. 194–195; T. M. Messer, *Edvard Munch*, London, 1987, p. 74; U. Bischoff, *Edvard Munch 1863–1944*, Köln, 1988, S. 32–33.

- ¹⁴ C. Jellenta, Intensyvizm, *Głos*, 1897, nr. 34–36. Patrz: E. Grabska, *Moderniści o sztuce*, Warszawa, 1971, s. 334 (ten pat manifesto fragmentai, p. 391–399); T. Lewandowski, Intensyvizm – zapomniany program modernistyczny, *Teksty*, 1973, nr 1, s. 117–125; W. Juszcak, *Malarstwo polskie. Modernizm*, Warszawa, 1977, s. 15.
- ¹⁵ *Szkiecownik Wojciecha Weissa*, wyboru dokonali i opracowali A. I. Weissowa i St. Weiss, Kraków, 1976, s. 46–47.
- ¹⁶ Z. Przesmycki (Miriam), *Wybór poezji*, wybór i opracowanie tekstu T. Walas, Kraków, 1982, s. 147.
- ¹⁷ W. Kopaliński, *Słownik symboli*, Warszawa, 1990, s. 190.
- ¹⁸ Mikalojus Konstantinas Čiurlionis. *Tworczość, osobowość, środowisko*, Muzeum Narodowe w Warszawie IX–X 2001, Muzeum Narodowe w Poznaniu X–XI 2001, Kaunas, 2001, s. 48. Deja, darbo reprodukcija yra apversta!
- ¹⁹ Cit. pagal: В. Ландсбергис, *Творчество Чюрлениса*, Ленинград, 1975, с. 83. Kitame laiške Moravskiui jis rašė apie „pušų šnibždesį“ (21 03 1902): „Vėl girdi pušų ošimą, tokį rimtą, tartum tau kažką sakytų. Nieko taip gerai nesupranti, kaip tą šlamesį“. Cit. pagal: M.K. Čiurlionis, *Apie muziką ir dailę*, Vilnius, 1960, p. 109.
- ²⁰ Apie muzikinius simfoninės poemos „Miške“ tonus žr.: В. Ландсбергис, *Творчество Чюрлениса*, с. 81 ir kiti.
- ²¹ R. Bouyer, op. cit., p. 465.
- ²² C. Clément, La forêt, l'Inde et le sommeil, *Die Symbolisten und Richard Wagner*, Herausgegeben von W. Storch, Mitarbeit J. Mackert, Akademie der Künste zu Berlin, Maison du Spectacle – La Bellone, Bruxelles, 1991, S. 47 ir kt.
- ²³ J. Puciata-Pawłowska, *Józef Mehoffer i Stanisław Wyspiański. Dzieje przyjaźni artystów*, Toruń, 1970, s. 108.
- ²⁴ A. Zeńczak, Józef Mehoffer – tradycja i nowa sztuka, *Józef Mehoffer. Opus Magnum*, Muzeum Narodowe w Krakowie, Kraków, 2000, s. 20.
- ²⁵ Tarp gausios literatūros šia tema minėtinas parodos katalogas „Paradis perdu: l'Europe symboliste“ (Musée des beaux-arts de Montréal, 08 06–15 10 1995).
- ²⁶ V. Ségalen, Les Synesthésies et l'école symboliste, *Mercure de France*, 1902, t. 42, s. 69.
- ²⁷ Dorothee Eberlein, Čiurlionis und Strindberg – Phänomene der doppelten Begabung, Rainer Budde (hrsg.), *Mikalojus Konstantinas Čiurlionis (1875–1911). Die Welt als große Symphonie*, Wallrauf–Richartz–Museum, Köln, 1998, S. 66–67.
- ²⁸ „Muzikinio ir plastinio jautrumo susipynimas buvo nepaprastai reikšmingas Wojciecho Weissio kūrybos bruožas“, – rašo Zofia Weiss-Nowina Konopczyńska straipsnyje „Szopen“ Weissa“ (*Gazeta Antykwaryczna*, 1999, nr 10, s. 13), skirtame muzikiniams jos senelio pomėgiams.
- ²⁹ Žr. mano straipsnį: Wagner, Gesamtkunstwerk i moderniški, *Roczniki Humanistyczne*, 1998, t. 46, z. 4, 1998, s. 107–108.
- ³⁰ V. Ségalen, op. cit., s. 59–60; M. Rzepińska, *Historia koloru w dziejach malarstwa europejskiego*, Kraków, 1983, s. 576–577.
- ³¹ A. Scriabine, *Notes et réflexions. Carnets inédits*, Paris, 1979; B. de Schloezer, *Alexandre Scriabine*, Paris, 1975.
- ³² *Szkiecownik Wojciecha Weiss...*, s. 74.
- ³³ Ibid.
- ³⁴ W. Juszcak, *Młody Weiss*, Warszawa, 1979, s. 72 ir kt.
- ³⁵ M. Poprzęcka, „Szczęśliwa godzina“. Malarstwo polskie około roku 1900, *Sztuka około 1900 w Europie Środkowej. Centra i prowincje artystyczne. Materiały międzynarodowej konferencji zorganizowanej w dniach 20–24 października 1994*, red. P. Krakowski, J. Purchla, Kraków, 1997, s. 48.
- ³⁶ Vienas jo mokinių, Zdzisławas Ruszkowski, prisiminė užsiėmimus Weissio dirbtuveje ir „ilgas ir tuomet nesuprantamas maestro kalbas apie muzikalumą ir harmoniją tapyboje“. Cit. pagal: Ł. Kossowski, *Wojciech Weiss*, Kraków, 2002, s. 37.
- ³⁷ *Aux origines de l'abstraction 1800–1914*, Musée d'Orsay, Paris 03 11 2003 – 22 02 2004.
- ³⁸ M.K. Čiurlionis, *Apie muziką ir dailę*, Vilnius, 1960, p. 178.
- ³⁹ P. Potworowski, *Szkiecownik*, 26 06 1951, dailininko šeimos nuosavybė Londone.



M. K. Čiurlionis.
Miško muzika. 1904.

M. K. Čiurlionis.
Szmer lasu. 1904.



W. Weiss.
Vakaro spindulys. 1898.

W. Weiss.
Wieczorny promień. 1898.

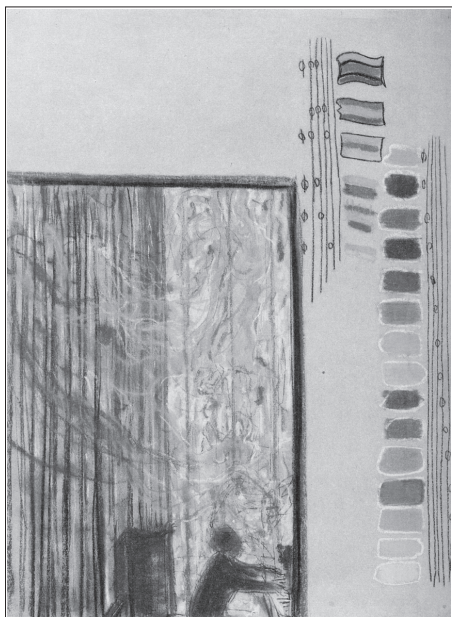


M. K. Čiurlionis. Atvirlaiškis.
Kompozicija „Miško muzikai“. 1903.

M. K. Čiurlionis. Pocztówka.
Kompozycja „Szmer lasu”. 1903.

W. Weiss. Eskizas paveikslui „Vakaro spindulys“. 1898.

W. Weiss. Studium do obrazu
„Wieczorny promień“. 1898.



W. Weiss.
Muzika. 1898.

W. Weiss.
Muzyka. 1898.

MUZYKA NATURY. PROBLEM ABSTRAHIZACJI PEJZAŻU W TWÓRCZOŚCI WOJCIECHA WEISSA I M.K. ČIURLIONISA

Pamięci Dr Elżbiety Grabskiej

Roland Barthes, czołowy francuski teoretyk i krytyk literatury XX w., w klasycznej książce „Le degré zéro de l'écriture” pisał, iż język (*langue*) jest zespołem nakazów i przyzwyczajęń, wspólnych pisarzom pewnej epoki. „Znaczy to że język jest jak natura, która przenika całkowicie poprzez mowę (*parole*) pisarza, nie nadając mu jednak żadnej formy, nie karmiąc go nawet: język jest jak abstrakcyjny krąg prawd, poza którym dopiero zaczyna się nasycać gęstość jednostkowego słowa. [...] Język nie tyle dostarcza materiału, co wyznacza pewien horyzont, to znaczy jest zarazem granicą i stacją”¹. Reasumując wywód Barthesa, język danej epoki wyznacza zakres danych możliwości ekspresji. To, co indywidualne w twórczości zaczyna się tam, gdzie artysta przekracza tę bezpieczną granicę.

Gdy przyglądamy się malarstwu europejskiemu przełomu XIX i XX w., okresu zwanego w polskiej literaturze przedmiotu modernizmem, a w innych literaturach *Art Nouveau*, *Moderne*, *Modern Art*, uderza – od Paryża po Petersburg, od Sztokholmu po Rzym – wspólnota motywów i rozwiązań formalnych. Pewne tematy i wręcz chwytły stylistyczne stają się obiegowe, zakreślając tym samym ową Barthes’owską drugą „naturę”, jaką jest język danej epoki. Takim wyrazistym polem wspólnych poszukiwań jest bez wątpienia malarstwo pejzażowe, którego efektowny rozwój od początku XX w. spowodował, że to na jego gruncie najszybciej zostały odrzucone rygory sztuki akademickiej, traktowanej jako gorset krępujący swobodę artystycznej wypowiedzi. Już w połowie XIX w. bracia Goncourt mogli nazwać pejzaż „zwycięstwem sztuki nowoczesnej”². Gdy porównamy takie obrazy, jak „Topole” (1892) Claude’a Moneta z „Topolami nad wodą” (1900) Jana Stanisławskiego, „Obłok” (1896) księcia Eugena, najmłodszego syna króla Szwecji Oscara II z „Obłokiem” (1902) Ferdynanda Ruszczyca, łatwo daje się wówczas uchwycić owa istotna granica między tym, co dla tych artystów wspólne i co stanowi o ich oryginalności.

Liczne wystawy z ostatnich lat, w nowym świetle pokazujące dziedzictwo sztuki przełomu XIX i XX w., dostarczyły badaczom unikalnego materiału porównawczego. Dzięki wielkim przeglądów w rodzaju londyńskiej wystawy „1900: Art at the Crossroads”³ oraz tematycznym przeglądów szkół narodowych, jak „Dreams of a Summer Night. Scandinavian Painting at the Turn of the Century”⁴ czy u nas „Koniec wieku. Sztuka polskiego modernizmu 1890–1914”⁵ – dzięki takim wystawom uzyskaliśmy znacznie poszerzony zasób obrazów, wcześniej często mało dostępnych. Mamy teraz możliwość układać bogatsze niż 10–20 lat temu konfiguracje motywów. Tworzą się nowe paralele, wyrazistsze stają się opozycje.

Chciałabym przedstawić paralełę, która – wedle mojej wiedzy – nie została dotąd dostrzeżona i zanalizowana. Zajmując się od wielu lat twórczością Mikalaju-sa Konstantinasa Čiurlionisa, szukałam odniesień dla mnogich w jego pracach wątków tematycznych i rozwiązań formalnych, tak w kręgu polskim, z którym przez cały czas był związany⁶, jak europejskim. Porównajmy dwa obrazy: „Wieczorny promień” Wojciecha Weissa z roku 1898⁷ i „Szmer lasu” Čiurlionisa z roku 1904⁸. Paralela ta – raz dostrzeżona – zaskakuje swoją oczywistością, a zarazem odsyła do złożonego kontekstu sztuki europejskiej około roku 1900. Dodajmy na marginesie, że obaj artyści są rówieśnikami – urodzili się w roku 1875.

Plótta Weissa i Čiurlionisa wpisują się w rozbudowany i bardzo interesujący krąg tematyczny, jakim jest ikonografia lasu. Około roku 1900 można znaleźć wiele przykładów podobnego myślenia o lesie – jako o wycinku natury, obdarzonym charakterem archetypicznym – i podobnych rozwiązań formalnych. W tym czasie powstaje szczególnie wiele obrazów przedstawiających las jako strukturę powtarzalnych, uproszczonych elementów. Pnie drzew, stanowiące podstawowe elementy tej struktury, zostają sprowadzone do sekwencji linii pionowych. W płasko potraktowanej przestrzeni tworzy się rytm zgoła muzyczny. To rytm bowiem – czyli powtarzalność elementów w czasie – jest „prafenomenem muzyki”, wzbogaconym następnie o ton, czyli barwę dźwięku⁹. Można tu przywołać – z wielu innych – takie obrazy, jak: Albina van den Abeele „Las brzozowy w lutym” (1897), Vittore Grubicy „Zima w górach: Poemat panteistyczny – Poranek” (1900), Gustava Klimta „Las sosnowy” (1901)¹⁰.

Obraz Weissa „Wieczorny promień” powstał w przedostatnim roku studiów w krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych, którą ukończył ze złotym medalem, w nagrodę za co wyjechał na stypendium do Paryża. Jest to więc dzieło młodzieńcze. Artysta liczy sobie zaledwie 23 lata, ale już zyskuje uznanie. W tymże roku 1898 wystawia w gronie swoich profesorów na drugiej krakowskiej wystawie Towarzystwa Artystów Polskich „Sztuka” i wtedy też wiąże się z kręgiem Stanisława Przybyszewskiego, który wówczas przyjeżdża po zagranicznych sukcesach do Krakowa, by tutaj wcielać w życie bojowe hasła europejskiej moderny¹¹.

Obraz „Wieczorny promień” znalazł się na wystawie „Totenmesse. Munch – Weiss – Przybyszewski”, zorganizowanej w roku 1995 przez Muzeum Literatury im. Adama Mickiewicza w Warszawie. Uznano go za reprezentatywny przykład dla pejzażu ekspresjonistycznego przełomu XIX i XX w. i porównano z kompozycją Edwarda Muncha „Głos” z roku 1896¹². Trzeba dodać, że jest ona graficzną wersją tematu, który Munch rozwijał wielokrotnie, w wariantach obrazowych i graficznych¹³. Obaj artyści odchodzą od empirycznie postrzeganego obrazu natury, by poprzez redukcję, uproszczenie i monumentalizację formy podkreślić, wzmocnić wewnętrzną ekspresję. Jeden i drugi potwierdzają całkowitą słuszność intuicji Cezarego Jellenty, który w manifestie „Intensywizmu” z roku 1897, uznanym *ex post* za pierwszy polski manifest ekspresjonizmu, lansował daleko idącą

postawę kreacjonistyczną, zakładającą pasowanie się na równych prawach z naturą i całkowitą wolność artystów w doborze środków wyrazu dla uzyskania nadrzędnego celu – wzruszenia¹⁴.

Malarski idiom Muncha, którego prace Weiss poznał przez Przybyszewskiego, jest jednak zdecydowanie bardziej indywidualny, transpozycja formy o wiele dalej zaawansowana. Płótno krakowskiego artysty sytuowałabym bliżej symbolistycznych obrazów lasu o zmroku, takich jak: „Las” (1892) Księcia Eugena, czy „Wieczór” (1900) Waltera Sigmunda Hampela, pokazujących – podobnie – ciemne wnętrza lasu, przeświecone krwawymi promieniami zachodzącego słońca. Wojciech Weiss w latach 30. XX wieku napisał cykl szkiców poetyckich, z których jeden mógłoby stanowić słowny ekwiwalent nastroju zawartego we wszystkich tych obrazach lasu o zmierzchu:

Las

Grzybami pachnący, wilgotny chłód cienisty

Niskim tonem organów szumi cicho las.

W ciemnych sklepieniach zbłąkane promienie

po pniach się złocą.

(...)

Zakołysały się po pniach

zbłąkane oczy słoneczne.

Las oddycha szumem.

Zielone światło przygasło.

Znów uroczysta cisza. Słońce po pniach się ślizga.

Daleko w głębi lasu wiatr wierzchołkami huczy.

Zaklaskała liśćmi drżąca topola.

Znów cisza tajemnicza ...¹⁵

Wszystkim tym obrazom mógłby towarzyszyć również poetycki komentarz zapożyczony od Zygmunta Przesmyckiego-Miriama, który, realizując Verlaine'owski postulat *de la musique avant toute chose*, w wierszu „O zmroku” (1894), mówi o muzyce, „gęźbie cichej” wydobywanej „z cienia, z milczenia” palcami poety / „co spod twych palców echem wzdycha”¹⁶. I oto w studium Weissa do obrazu „Wieczorny promień” rzeczywiście pojawia się tajemniczy zarys dłoni, która szarpie, jak harfę, struny lasu. Być może brzmia tu również słowa romantycznego poety Percy B. Shelley'a, który w wierszu „Oda do wiatru zachodniego” pisał: „Uczyń mnie lirą swą, taką właśnie jak las”¹⁷.

Ten sam motyw dłoni pojawia się w obrazie Čiurlionisa „Szmer lasu”, namalowanym w roku 1904, na początku studiów w warszawskiej Szkole Sztuk Pięknych. Tu i tam mamy pracę studenta, z tymże, jak wiadomo, Čiurlionis zaczął edukację w dziedzinie malarstwa późno, już po ukończonych studiach kompozytorskich w Warszawie i w Lipsku. Obraz ten namalował zatem uformowany kompozytor,

mający już za sobą pierwsze poematy symfoniczne i początkujący malarz. Płótno to było przed dwoma laty pokazywane w Muzeach Narodowych w Warszawie i w Poznaniu podczas pierwszej w Polsce wystawy monograficznej Čiurlionisa. W katalogu wystawy został zamieszczony trafny jego opis zredagowany przez Daivę Sutkevičienė. „Ciemne, przypominające rury organów i struny harfy pnie drzew. Biaława ręka leśnej mgły przemienia widziany obraz w dźwięczny akord, a szmer lasu w muzykę. Kompozycja ta jest jedną z pierwszych prób połączenia pierwiastków wzrokowych i słuchowych w jedną całość”¹⁸. Obraz namalowany przez 29-letniego artystę zdradza jeszcze oznaki nieporadności. Jest szkolny, ale drzemie w nim zamiysł, któremu Čiurlionis podporządkuje całą swoją twórczość.

Trudno byłoby udowodnić, czy Čiurlionis znał obraz Weissa, z którym łączy go wspólny motyw ikonograficzny dłoni potracającej o struny drzew, jak o struny harfy. Ale ów Litwin w Warszawie musiał znać obraz Artura Grottgera „Puszcza”, otwierający cykl „Lituania”, gdzie pokazany jest odmet litewskiego matecznika, z diagonalnie przechylonym drzewem na pierwszym planie i mgławicową postacią śmierci, przenikającą tę mroczną przestrzeń. Temat lasu Čiurlionis miał już gruntownie przyswojony, gdyż w roku 1901 ukończył poemat symfoniczny „W lesie”, napisany na konkurs warszawskiego mecenasa Maurycego hrabiego Zamoyskiego. Čiurlionis konkurs wygrał, ale nie otrzymał ani należnej mu wysokiej nagrody pieniężnej, ani nie doczekał się przewidzianego prawykonania w filharmonii. Ten nastrojowy poemat, którego świeże brzmienie tak bardzo odbiega od patetycznego, neoromantycznego idiomu obowiązującego w tym czasie, został wykonany dopiero w rok po śmierci artysty w Petersburgu i w Wilnie (1912). W liście do przyjaciela, Eugeniusza Morawskiego, któremu dedykował utwór, Čiurlionis tak pisał o swoim poemacie: „Zaczyna się on cichymi, szerokimi akordami, takimi jak cichy i szeroki jest szepł naszych litewskich sosen”¹⁹. Za próbę przeniesienia tego efektu na malarstwo można uznać właśnie „Szmer lasu”. Artysta operuje tu analogicznie oszczędnymi, uproszczonymi środkami, po to by wydobyć maksymalne natężenie nastroju²⁰. Čiurlionis – odnosząc się do rodzimego pejzażu – sięga jednocześnie do archetypu lasu jako miejsca tajemniczego, dającego schronienie, ale i niebezpiecznego, miejsca świętego pozwalającego na wejście w siebie, na skupienie duchowe.

W tyleż ambitnym, co konserwatywnym czasopiśmie paryskim „Revue Bleue” ukazał się w roku 1902 artykuł pod mylącym – z naszej perspektywy – tytułem „Le déclin du paysage” (Schyłek pejzażu). Autor, Raymond Boyer, ubolewając nad ucieczką współczesnego człowieka od natury, nad jej „amerykanizacją” (już wtedy!), zadaje retoryczne pytanie: „Czy znajdzie się jeszcze miejsce dla Zygfyrdów, albo przynajmniej Wagnerów, którzy zechcą słuchać szmerów zielonego lasu, zabarwionego purpurą krwi dawnych potworów?”²¹ I Weiss, i Čiurlionis wsłuchują się w tę cichą muzykę lasu, odpowiadając na potrzebę znalezienia w naturze symbolicznego sensu. Linia Wagnerowska ma tu na pewno istotne znaczenie, bo prze-

cież akcja wszystkich dramatów muzycznych Wagnera, które tak elektryzowały Europę około roku 1900, dzieje się w lesie – lesie pierwotnym, zamieszkałym przez tajemnicze stwory²². Gdy Józef Mehoffer wrócił w 1896 roku po 5-letnim pobycie z Paryża, zanotował, że rozmyśla nad wyrażeniem „idei lasu”²³. I w rok później namalował obraz, który można uznać za urzeczywistnienie tego zamiaru. „Wąwóz” z roku 1897 przedstawia młodą kobietę w ekstazy w skupieniu, zanurzoną w zieleni wąwozu. Obraz powstał pod wrażeniem wycieczki ze śpiewaczką Wandą Janakowską do Szwajcarii. Jak zanotował artysta: „Panna Wanda śpiewała Walkirię. Natura dostrajała się do niej biegnącej szybko, zatrzymującej się, przelatującej”²⁴. Również sposób malowania dostrojony został do emocji zawartych w muzyce. Las namalowny jest *pastoso*, z rozmachem godnym malarza informelu.

Inspiracje muzyczne okazują się najbardziej powszechne wśród różnorodnych fascynacji tej epoki. Podbudowane są oczywiście schopenhaueryzmem, nietzscheanizmem, wagneryzmem, okultyzmem itd²⁵. Już Walter Pater głosił, że wszystkie sztuki winny aspirować do statusu muzyki jako „sztuki wszech sztuk”, a w okresie symbolizmu nie milnęły głosy egzaltujące muzykę jako „najbardziej dogłębny i przejmujący wyraz całej ludzkości”²⁶. Gdy muzyka stała się wzorem i dla poezji, i dla malarstwa, najbardziej przekonujące próby syntezy tych odrębnych przeciwieństw – choć w planie duchowym jednorodnych – języków tworzyli artyści wielostronnie uzdolnieni. Čiurlionis jest modelowym przykładem tego, co Niemcy nazywają *doppelte Begabung* (podwójnych zdolności)²⁷, a nawet potrójnych, bo pisał też prozę poetycką. Ale i Weiss był potrójnie uzdolniony. Z pierwszego wykształcenia był muzykiem – studiował skrzypce i fortepian, najpierw w domu, potem w konserwatorium we Lwowie i w Krakowie, jako student grał w kwartecie i w orkiestrze. Próbował też – jak już wspomniano – sił w „białym wierszu”. Muzykowanie wprawdzie nie stało się jego profesją, jednakże zamiłowanie do muzyki trwale wpłynęło na jego malarstwo. Szukanie analogii między tymi dwiema „siostrzanymi sztukami” było dla niego istotnym wyzwaniem²⁸.

W roku 1898, kiedy powstał „Wieczorny promień”, będący malarską próbą przełożenia wartości muzycznych na wartości malarskie, Weiss naszkicował pastel „Muzyka”, pokazujący pianistę przy fortepianie, nad którym unoszą się abstrakcyjne, barwne linie i plamy. Obok artysta umieścił skalę barw, którym podporządkowane są dźwięki na pięciolinii. Zaznaczył również układy dźwięcznych akordów barw. Weiss pozostawia tu wyraźny ślad fascynacji zjawiskiem, jakim jest *audition colorée* (barwne słyszenie), będące odmianą synestezji, typowego dla tej epoki procederu szukania „odpowiedników zmysłowych”²⁹. Patronuje tym poszukiwaniom oczywiście Charles Baudelaire, którego słynne zdanie z sonetu „Correspondances” stało się obiegowe w tekstach modernistów: *Les parfums, les couleurs et les sons se répondent. Une ténébreuse et profonde* wszystkich sztuk była zakodowana w strukturze całego uniwersum, zbudowanego – jak to widzieli symboliści – według zasady „odpowiedników powszechnych” (*correspondances universelles*). Weiss mógł

jednak również słyszeć o eksperymencie René Ghila, który opierając się na słynnych „Samogłoskach” Artura Rimbaud wypracował całą teorię „werbalnej instrumentalizacji” i próbował przenieść ją na scenę, wystawiając w eksperymentalnym „Théâtre d’ Art” Paula Fort w roku 1891 „Pieśń nad pieśniami”.

Ale „barwny fortepian” Weissa miał również prototyp o wiele starszy, by przypomnieć próby XVIII-wiecznego jezuity, ojca Castela, który zbudował „barwny klawesyn”, kierując się filantropijnym zamiarem muzykowania na użytek głuchych³⁰. Do tego samego eksperymentu sięgnął około roku 1910 Aleksandr Skriabin, który nie zadowolając się „quasi-barwnością” swojej muzyki, skonstruował podczas pracy nad zamierzonym dziełem totalnym „Prometeusz” „światłą klawiaturę”, gdzie każdemu tonowi muzycznemu przypisał w specjalnie sporządzonej tabeli określony ton barwny³¹. Wszyscy ci artyści, kierowani intuicją i wrodzoną *audition colorée* byli przekonani o wewnętrznym, mistycznym pokrewieństwie zmysłów.

Wedle mojej wiedzy, nie zinterpretowano dotąd pastelu Weissa „Muzyka”, podobnie, jak nie przyjrano się odpowiednio wnikliwie obrazowi „Wieczorny promień”. Płótno to zalicza się do wczesnego okresu, w którym – jak podnosił sam Weiss – muzyczność była dla niego „głównym problemem w malarstwie”³². Gdy w roku 1934 podsumowywał ten młodzińczy okres, wskazywał na takie obrazy, jak „Słoneczniki”, malowane w tonacji molowej, w których liniom nadawał tempo *largo*, „Strachy” w rytmie *presto*, „Muzykantów” i „Pogrzeb”³³. Wiesław Juszczak dodał tu inspirowane Przybyszewskim kompozycje: „Szopen”, „Opętanie”, „Taniec”, „Impromptu”, czy pozostawionego w szkicach „Samobójcę”³⁴. Należy wspomnieć również o obrazie „Pensjonarki na spacerze” (1897), który jest szczególnie udaną próbą znalezienia muzycznych rytmów w malarstwie oraz o genialnym – moim zdaniem – „Upale”, będącym kwintensencją pejzażu wczesnoekspresjonistycznego, zbliżającego się do granic abstrakcji.

Maria Poprzęcka, jako jedyna dotychczas zwróciła uwagę na generalną analogię pomiędzy postawą Weissa i Čiurlionisa, podkreślając, iż niektóre płótna krakowskiego artysty mają charakter „równie muzyczny”, choć „nie tak programowy”, jak te, które malował litewski malarz i kompozytor³⁵. Ale eksperyment Weissa pozostał bez trwalszych konsekwencji, pomimo deklaracji artystycznych, położonych na wieloletnią praktykę pedagogiczną³⁶. Weiss posiadał „oko muzyczne” (*l’ oeil musicale*) i „oko solarne” (*l’ oeil solaire*), by użyć terminologii stworzonej na użytek niedawnej wystawy w Musée d’ Orsay „Aux origines de l’ abstraction 1800–1914”³⁷. Ale te jego predyspozycje, dające tak wybitne rezultaty artystyczne w pierwszym okresie, później uległy rozproszczeniu. Weissa osłabiła ciągła zmiana stylów, czego miał świadomość, malując w roku 1900 ironiczny „Autoportret z maskami”.

Natomiast Čiurlionis rozwinął swoją wizję pokrewieństwa malarstwa i muzyki z właściwym mu maksymalizmem, coraz bardziej – niestety – odchodząc od

komponowania utworów muzycznych i coraz bardziej skupiając się na malowaniu obrazów. Jego twórczości nie da się zaszufladkować do żadnych „i-zmów”: wyrastał z symbolizmu, otarł się o ekspresjonizm, uznaje się go za prekursora abstrakcjonizmu i surrealizmu. Był wizjonerem, pozostawił malarskie fantazje ezoteryczne w treści i niedookreślone w formie. Ale – moim zdaniem – najdalej, właśnie do granic przedstawieniowości, do granic abstrakcji, posunął się w dziedzinie pejzażu, wsłuchując się w muzykę natury.

Jak ważne było dla Čiurlionisa malowanie pejzaży świadczy list do brata Pawła, pisany z wakacji spędzonych w rodzinnych Druskiennikach w 1905 roku. Zdaje mu relację ze swoich postępów na akademii, przedstawia listę prac z ostatniego roku, wśród nich jest „Smer lasu” i słynny cykl „Stworzenie świata”. Po czym pisze: „Teraz po przyjeździe do Druskiennik strasznie napaliłem się do studiowania natury. Już przeszło tydzień, jak maluję dziennie po 4, 5 pejzaży. Namalowałem 40 sztuk i niektóre być może są b. dobre. Z muzyką za to szwach!”³⁸

Wychodząc od specyficznie litewskich cech pejzażu („Raigardas”, 1907), Čiurlionis osiąga granice przedstawieniowości. Gdy patrzę na takie obrazy, jak „Lato” (1907), „Allegro” z „Sonaty wiosny” (1907), „Fuga” (1908)³⁹, myślę o sentencji, jaką zapisał w roku 1951 w swoim szkicowniku polski malarz Piotr Potworowski: „Najbardziej abstrakcyjne odkrycia zawsze bazują na obserwacji natury”⁴⁰. Pod warunkiem – dodam – że słyszy się jej muzykę.

¹ R. R. Barthes, Qu’ est-ce que l’ écriture?, w: idem, *Le degré zéro de l’ écriture, suivi de Nouveaux essais critiques*, Paris 1972 (I wyd. 1953), s. 11. O ile nie podano inaczej, wszystkie cytaty obcojęzyczne w tłumaczeniu autorki.

² Cyt. za: R. Bouyer, Le déclin du paysage. Méditation d’ automne, *Revue Bleue. Revue Politique et Littéraire*, 1902, nr 14, s. 465.

³ A. Dumas, R. Rosenblum, N. Rosenthal, M. A. Stevens, 1900: *Art at the Crossroads*, Royal Academy of Arts, London, 16 01 – 03 04 2000, Solomon R. Guggenheim, New York, 18 05 – 13 08 2000.

³ *Dreams of a Summer Night. Scandinavian Painting at the Turn of the Century*, Hayward Gallery, London, 10 06 – 05 10 1986.

⁵ E. Charazińska, Ł. Kossowski, *Koniec wieku. Sztuka polskiego modernizmu 1890–1914*, Muzeum Narodowe w Warszawie 15 11 1996–26 01 1997, Muzeum Narodowe w Krakowie 15 03–15 05 1997.

⁶ Biogram M.K. Čiurlionisa, autorstwa Vytautasa Landsbergisa, został zamieszczony w *Słowniku Artystów Polskich i w Polsce działających*, t. I, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk, 1971, s. 363–365.

⁷ Olej na płótnie, 80x60 cm, depozyt w Muzeum Narodowym w Poznaniu.

⁸ Olej na płótnie, 76 x 58,8 cm, Narodowe Muzeum Sztuki im. M.K. Čiurlionisa w Kownie.

⁹ O rytmie i tonie jako dwóch podstawowych elementach muzyki pisze: E. Lucka, Über musikalische Phantasie, *Der Merker* (Wiedeń), 1909, nr 1, s. 12.

¹⁰ Obrazy te są reprodukowane w katalogu 1900: *Art at the Crossroads*.

¹¹ Patrz szerzej: Ł. Kossowski, Totenmesse, w: P. Paszkiewicz (ed.), *Totenmesse. Modernism in the Culture of Northern and Central Europe*, Warsaw, 1996, s. 17–18.; Z. Weiss-Nowina Konopczyńska, Wojciech Weiss i pochwała zmienności, *Stulecie Towarzystwa Artystów Polskich „Sztuka”*, red. A. Baranowa, seria: „Ars Vetus et Nova” t. IV, Kraków, 2001, s. 122–123.

¹² Ł. Kossowski, J. Chromy, *Totenmesse. Munch – Weiss – Przybyszewski*, Muzeum Literatury im. Adama Mickiewicza, Warszawa 24 10 – 31 12 1995; Munch-museet, Oslo, 14 01 – 07 03 1996, s. 124.

¹³ Pierwowzorem dla drzeworytu „Głos” z 1896 (Munch-museet, Oslo) jest obraz olejny pod tym samym tytułem (woryginalne „Stemmen”) z 1893 (Munch-museet, Oslo). Inna wersja olejna „Głosu” (też z 1893) znajduje się w Museum of Fine Arts w Bostonie. Istnieje też wariant graficzny z roku 1895 pod tytułem „Summer Night”. Patrz: *Dreams of a Summer Night...*, s. 194–195; T. M. Messer, *Edvard Munch*, London 1987, s. 74; U. Bischoff, *Edvard Munch 1863–1944*, Köln, 1988, s. 32–33.

¹⁴ C. Jellenta, Intensywnizm, *Głos*, 1897, nr 34–36. Patrz: E. Grabska, *Moderniści o sztuce*, Warszawa 1971, s. 334 (tam też przedruk fragmentów manifestu, s. 391–399); T. Lewandowski, Intensywnizm – zapomniany program modernistyczny, *Teksty*, 1973, nr 1, s. 117–125; W. Juszcak, *Malarstwo polskie. Modernizm*, Warszawa, 1977, s. 15.

¹⁵ *Szkicownik Wojciecha Weissa*, wyboru dokonali i opracowali A. I. Weissowa i St. Weiss, Kraków 1976, s. 46–47.

¹⁶ Z. Przesmycki (Miriam), *Wybór poezji*, wybór i opracowanie tekstu T. Walas, Kraków 1982, s. 147.

¹⁷ W. Kopaliński, *Słownik symboli*, Warszawa, 1990, s. 190.

¹⁸ Mikalojus Konstantinas Čiurlionis. *Twórczość, osobowość, środowisko*, Muzeum Narodowe w Warszawie IX–X 2001, Muzeum Narodowe w Poznaniu X–XI 2001, s. 48. Reprodukacja obrazu została niestety odwrócona!

¹⁹ Cyt. za: B. Ландсбергис, *Творчество Чюрлениса*, Ленинград, 1975, c. 83. W innym liście do E. Morawskiego pisał o „szepcie sosien” (21 03 1902): „Znowu słyszysz szepć sosien, taki poważny, tak ci coś mówi. Nic tak nie rozumiesz dobrze, jak ten szum”. Cyt. za: N. Adomavičienė, Čiurlionis: koleje losu, w: Mikalojus Konstantinas Čiurlionis. *Twórczość, osobowość, środowisko...*, s. 154.

²⁰ O walorach muzycznych poematu symfonicznego „W lesie” patrz: B. Ландсбергис, *Творчество Чюрлениса*, c. 81 i następn.

²¹ R. Bouyer, op. cit., s. 465.

²² C. Clément, La forêt, l’Inde et le sommeil, *Die Symbolisten und Richard Wagner*, Herausgegeben von W. Storch, Mitarbeit J. Mackert, Akademie der Künste zu Berlin, Maison du Spectacle – La Bellone, Bruxelles, 1991, S. 47 i n.

²³ J. Puciata-Pawłowska, *Józef Mehoffer i Stanisław Wyspiański. Dzieje przyjaźni artystów*, Toruń 1970, s. 108.

²⁴ A. Zeńczak, Józef Mehoffer – tradycja i nowa sztuka, w: *Józef Mehoffer. Opus Magnum*, Muzeum Narodowe w Krakowie, Kraków, 2000, s. 20.

²⁵ Z obszernej literatury na ten temat warto wymienić artykuły w katalogu wystawy „Paradis perdu: l’Europe symboliste” (Musée des beaux-arts de Montréal, 08 06 – 15 10 1995).

²⁶ V. Ségalen, Les Synesthésies et l’école symboliste, *Mercure de France*, t. 42, 1902, s. 69.

²⁷ Dorothee Eberlein, Čiurlionis und Strindberg – Phänomene der doppelten Begabung, w: Rainer Budde (Hrsg.), *Mikalojus Konstantinas Čiurlionis (1875–1911). Die Welt als große Symphonie*, Wallrauf-Richtartz-Museum, Köln, 1998, S. 66–67.

²⁸ „Przenikanie się wrażliwości muzycznej z plastyczną było niezwykle znaczącym rysem twórczości Wojciecha Weissa” – pisze Zofia Weiss-Nowina Konopczyna w szkicu „Szopen” Weissa” (*Gazeta Antykwaryczna*, 1999, nr 10, s. 13), poświęconym fascynacjom muzycznym jej dziadka.

²⁹ Patrz szerzej mój artykuł: Wagner, Gesamtkunstwerk i moderniści, *Roczniki Humanistyczne*, 1998, t. 46, z. 4, s. 107–108.

³⁰ V. Ségalen, op. cit., s. 59–60; M. Rzepińska, *Historia koloru w dziejach malarstwa europejskiego*, Kraków, 1983, s. 576–577.

³¹ Patrz m.in.: A. Scriabine, *Notes et réflexions. Carnets inédits*, Paris, 1979; B. de Schlözer, *Alexandre Scriabine*, Paris, 1975.

³² Szkicownik Wojciecha Weissa..., s. 74.

³³ Ibid.

³⁴ W. Juszcak, *Młody Weiss*, Warszawa, 1979, s. 72 i n.

³⁵ M. Poprzęcka, „Szczęśliwa godzina”. Malarstwo polskie około roku 1900, *Sztuka około 1900 w Europie Środkowej. Centra i prowincje artystyczne. Materiały międzynarodowej konferencji zorganizowanej w dniach 20–24 października 1994*, red. P. Krakowski, J. Purchla, Kraków, 1997, s. 48.

³⁶ Jeden z jego uczniów, Zdzisław Ruszkowski, wspominał po latach zajęcia w pracowni Weissa oraz długie i niezrozumiałe wówczas przemowy mistrza o muzyczności i harmonii w malarstwie. Cyt. za: Ł. Kossowski, *Wojciech Weiss*, Kraków, 2002, s. 37.

³⁷ *Aux origines de l'abstraction 1800–1914*, Musée' Orsay, Paris, 03 11 2003 – 22 02 2004.

³⁸ List do brata Pawła, Druskienniki, koniec kwietnia 1905, w posiadaniu Narodowego Muzeum Sztuki M.K. Čiurlionisa w Kownie, nr inw. ČI–11. List ten jest reprodukowany w katalogu wystawy w Warszawie i w Poznaniu w 2001, s. 137.

³⁹ Wszystkie te obrazy znajdują się w posiadaniu Narodowego Muzeum Sztuki M.K. Čiurlionisa w Kownie.

⁴⁰ P. Potworowski, Szkicownik, 26 06 1951, w posiadaniu rodziny artysty w Londynie.