Maria Gołąb

SONATA SŁOŃCA M. K. CIURLIONISA

J. Mukařowsky za istotny czynnik rozwoju każdej dyscypliny twórczości uznawał zapożyczenie się jej u innych dyscyplin; poprzez próby takich zapożyczeń sztuka uświadamia sobie specyficzny charakter swego materiału, sprawdza swoje możliwości produkowania sensu [1].

Malarskie cykle sonat M. K. Ciurlionisa, powstałe między 1907 a 1909 rokiem, są obrazami, w których problem sygnalizowany przez Mukařowsky'ego pojawia się z całą mocą. Dzieła te, powstałe w kręgu modernistycznej estetyki *correspondance des arts*, są wyjątkową realizacją postulatu „umuzycznienia" malarstwa, realizacją wynikającą nade wszystko z dwojakiego wykształcenia artysty, który był malarzem i kompozytorem jednocześnie. Już pierwszy ogląd wybranej grupy obrazów, których jednoczącą cechą jest tytuł, będący nazwą formy muzycznej, oraz zamierzona czteroczęściowość każdego cyklu [2], podporządkowana regułom budowy klasycznej sonaty muzycznej, uświadamia, iż zamierzeniem artysty było takie zorganizowanie cyklów, by ich „muzyczność" zasadzała się na strukturalnych analogiach z formą sonaty muzycznej. Analiza wybranego cyklu — *Sonaty Słońca* — ustalająca zasady korelacji między systemem muzycznym a przekazem plastycznym, stanie się bazą dla interpretacji, która dążyć będzie do określenia sensu dzieła, do wskazania miejsca, jakie zajmowało ono w kontekście ówczesnej sztuki [3].

---

[1] J. Mukařowsky, *Wśród znaków i struktur*. Warszawa 1976, ze wstępu J. Sławińskiego, s. 15.

[2] Podaję za: V. Landsbergis, *Tvorčestvo Ciurlionisa*. Leningrad 1975, s. 15.

[3] Dotychczasowe badania malarstwa M. K. Ciurlionisa wskazują na jego otwartość interpretacyjną. Twórczość tę umieszczano w kręgu malarstwa symbolistycznego (A. Benois, *M. K. Ciurlionis*. Rieč, 1912, nr 39; W. Čudovskij, *M. K. Ciurlionis*. Appollon, 1914, nr 3; W. Ivanov, *Ciurlionis i problema sinteza iskusstv*. Appolon, 1914, nr 3) bądź też przyznawano jej prawo antycypowania ma-

Zasygnalizowane strukturalne związki między obrazami a formalnymi zasadami sonaty muzycznej wymagają, dla jaśniejszego ich uchwycenia, przywołania tradycyjnego podziału dzieła na treść i formę. Zdając sobie sprawę z tego, iż zabieg ten jest nieuprawniony przy badaniach sztuki przełomu wieków, które winny widzieć dzieło jako nie dającą się rozdzielić jedność planu obrazu i wyrażania [4], uważamy, iż ów sztuczny rozdział usprawiedliwiony jest specyfiką dzieł Ciurlionisa.

Kilkuletnie studia kompozytorskie artysty [5] musiały wykształcić w nim znamienne dla tego okresu rozumienie formy muzycznej i tylko to, historycznie zweryfikowane pojęcie formy stać się może bazą dla analizy wybranego cyklu [6].

Forma rozumiana była jako statyczny układ architektoniczny, w którym najistotniejsza jest segmentacja części i ich wzajemne relacje. Pomijano wielowarstwowość związków między poszczególnymi współczynnikami i procesami rządzącymi muzyką, dodając do uprzedniego rozumienia ewentualne interpretacje wyrazowe, pojmujące formę jako przejaw treści pozamuzycznych. Szczególne znaczenie w teorii formy miała forma sonatowa. Jej dynamiczny rozwój w ciągu XIX wieku, jej przenikanie do innych form jak kwartet, symfonia, koncert solowy etc. przyczyniły się do skodyfikowania jej założeń. W utrwalonym czteroczęściowym schemacie sonaty (*Allegro — Andante — Scherzo — Finale*), szczególną rolę odgrywał ustęp pierwszy, rozpadający się na trzy części: ekspozycję, przetworzenie i repryzę. Ustęp ten realizuje tzw. formę sonatową, ustanawiającą dokładne relacje między ekspozycją a pozostałymi częściami *Allegra*. Ekspozycja prezentuje materiał tematyczny *Allegra*. Część druga operując całym materiałem ekspozycji, przetwarza temat, krzyżując w sobie te wszystkie poczynania konstrukcyjne, które nale-

larstwa abstrakcyjnego (A. Rannit, *M. K. Ciurlionis Pionhier de l'art abstrait*. Paris 1949 (Unesco).

[4] Por. rozważania o symbolu w poezji modernistycznej M. Podrazy-Kwiatkowskiej, *Symbolizm i symbolika w poezji Młodej Polski*. Kraków 1975, s. 5 - 54.

[5] W latach 1893 - 1898 Ciurlionis studiował w Konserwatorium Warszawskim w klasie kompozycji Z. Noskowskiego; naukę kompozycji kontynuował od 1901 do 1902 w Konserwatorium w Lipsku.

[6] Zgodność ogólnej budowy cyklów Ciurlionisa z normami formy sonatowej podkreślana jest przez wielu badaczy malarstwa Ciurlionisa. Interpretacje M. Etkinda (*Mir kak bolšaja symfonja. Kniga o chudožnikie Ciurlionisie*. Leningrad 1970), N. Vorobiova (*M. K. Ciurlionis der litauische Maler und Musiker*. Kaunas und Leipzig 1938) czy V. Landsbergisa uwzględniając ów nadrzędny dla naszych dzieł czynnik, zatrzymują się na stwierdzeniu generalnej odpowiedniości ustrukturowania obrazów i formy muzycznej. Postawa ta, nie uwzględniająca historycznej ewolucji formy sonatowej, byłaby uprawniona przy braku muzycznego wykształcenia artysty.

żały do arsenału pierwszej części *Allegra*; wykorzystywane są tu często środki polifoniczne jak: technika imitacyjna, dodawanie do istniejącego materiału tematycznego głosów kontrapunktujących czy kumulowanie materiału ekspozycji. Repryza, polegająca na energetycznym przeobrażeniu pierwszej części Allegra, nie jest mechanicznym powtórzeniem ekspozycji, choć zazwyczaj, na początku repryzy temat główny pojawia się w nie zmienionej postaci. Trzy części *Allegra*, następując po sobie w tak określonym porządku, mimo ich konstrukcyjnego zróżnicowania, są jednorodne w wyrazie emocjonalnym, co powoduje, iż *Allegro* jest tworem wyrazowo izomorficznym.

Środkowe ustępy sonaty, bardzo rzadko przyjmując budowę formy sonatowej, charakteryzowane są przede wszystkim ich emocjonalnym wyrazem. Ustęp drugi — skontrastowany z szybką pierwszą częścią — jest wyrazem uspokojenia, ustęp trzeci — będący najczęściej formą taneczną (Scherzo lub Menuet) — określany jest jako wytchnienie.

Ustępy finałowe podzielić można na dwie kategorie: finały lekkie, o wybitnych znamionach odprężeniowych i finały dynamiczne, gdzie ma miejsce ostateczne rozwiązanie konfliktów nagromadzonych w pierwszych trzech częściach. W Finale wykorzystywane są najrozmaitsze rodzaje form: najczęściej forma ronda, rzadziej — forma sonatowa czy wariacyjna [7].

Obrazy, składające się na czteroczęściowy cykl *Sonaty Słońca*, mają kształt wydłużonych w kierunku pionowym prostokątów. Zobrazowana w każdym z nich „przestrzeń" nie znajduje kontynuacji w następnych częściach. Ta wyraźnie zaznaczona rozłączność poszczególnych obrazów cyklu wzmocniona jest kolorystycznym zróżnicowaniem kolejnych części, z których każda, o niemalże monochromatycznym zestawie barw, wyraźnie kontrastuje z sąsiednią. Część 1 i 3 utrzymane są w tonacji błękitno-zielonej, przy czym *Allegro* uzyskuje większą jednorodność kolorystyczną niż *Scherzo*, którego jednolitość barwna zakłócona jest ciemniejszymi plamami w dolnym, prawym rogu. Część 2 — *Andante* — namalowana ugrami, utrzymana jest w ciepłym kolorycie. *Finał*, operujący połączeniem ciemnego błękitu z ciemną zielenią jest pogłębieniem tonacji kolorystycznej 1 i 3 części. Ta wyraźnie określona jednorodność barwna poszczególnych części cyklu oraz ich wzajemna kontrastowość zdają się odpowiadać emocjonalnej przeciwstawności ustępów sonaty muzycznej. Ciurlionis wykorzystał tu utrwalone w kulturze zasady percepcji kolorów, które bądź wiążą barwę z określonymi znaczeniami (symbolika

---

[7] Por. W. Wiora, *Die Musikwissenschaft*. Musik in Geschichte und Gegenwart, t. XIV, Kassel—Basel 1965, s. 1559 i n. Por. Z. Lissa, *Wstęp do muzykologii*. Kraków 1974, s. 233 i n.

kolorów), bądź też przypisują barwie możliwość ewokowania określonego nastroju [8]. Jeżeli chcielibyśmy umieścić Ciurlionisa w szerszym polu pojęć związanych z rozumieniem koloru, to wydaje się, iż tkwi on zupełnie w tradycji zapoczątkowanej przez Goethego. Goethe, rozpatrując wrażenia, odczucia i myśli, jakie niesie w sobie barwa, zwrócił uwagę na oddziaływanie barw na nastrój i z tego powodu podzielił je na ożywiające, radosne czy też wywołujące smutek i niepokój. W swej *Farbenlehre* wyraził przekonanie, iż dźwięki, barwy i wszystkie środki wyrazu artystycznego spotykają się razem, przy czym pokrewieństwo to nie wynika z ich fizykalnych jakości, lecz związane jest z psychiką ludzką i sposobem odczuwania [9]. W historii estetyki polskiej myśl Goethego podjął H. Struve, wydając w 1886 roku obszerne studium: *Estetyka barw. Zasady upodobania w barwach i ich zastosowanie do stroju, sztuki pięknej, wychowania estetycznego.* Filozof ten przyznaje barwie moc dwojakiego oddziaływania: „działanie na całkowite nasze usposobienie osobiste", wywołujące nastrój, „uczucie", oraz niosące znaczenie przez skonwencjonalizowaną symbolikę [10]. Wydaje się, iż uwzględniając asocjacyjne właściwości koloru, możemy określić emocjonalną zawartość każdego obrazu. Ciemna tonacja *Finału*, na mocy archetypicznego odbioru i utrwalonej symboliki, wskazuje na poważny, smutny, wręcz zatrważający charakter [11]. *Andante* (część 2), dzięki stosowanym ugrom, wywołuje nastrój pełen ciepła, radości i spokoju [12]. *Allegro* i *Scherzo* poprzez stonowanie błękitu i zieleni do niemal monochromatycznego zestawu wywołuje poczucie przestrzenności i zmienności. Te ostatnie asocjacje, nie określając nastroju, a sytuując się raczej na płaszczyźnie symbolizowania (błękit — oznaką przestrzeni niebieskich, zieleń — znak odnowy, ruchu) [13], okazują się znamienne dla następnego ciągu kojarzeń Ciurlionisa, ustanawiających relacje dźwięku i koloru. Nie bez znaczenia wy-

---

[8] Por. M. Rzepińska, *Historia koloru w dziejach malarstwa europejskiego.* T. I, Kraków 1973, s. 24 - 29; A. Zausznica, *Nauka o barwie.* Warszawa 1959, s. 452 i n. Oboje badacze przyznają barwie moc emocjonalnego oddziaływania poprzez jej wartość uczuciową (A. Zausznica). Stwierdzają jednocześnie, iż nie można przeprowadzić jednoznacznej klasyfikacji barw według ich wartości afektywnej. Mimo tego zastrzeżenia podają pewne stereotypowe równoważności między określonymi barwami a nastrojami. Na te przykłady będziemy się tu powoływać.

[9] M. Rzepińska, op. cit., s. 359.

[10] H. Struve, *Estetyka barw. Zasady upodobania w barwach i ich zastosowanie do stroju, sztuki pięknej i wychowania estetycznego.* Warszawa 1886, s. 25, 26.

[11] M. Rzepińska, op. cit., s. 122.

[12] A. Mączyńska - Frydryszek, *Psychofizjologia widzenia.* Cz. 2, Poznań, 1976, s. 134 - 137.

[13] M. Rzepińska, op. cit., s. 117 - 120.

daje się tu fakt synestetycznej percepcji artysty [14]. Zjawisko to, określane czasami jako „słyszenie barwne", polega na tym, iż pewne bodźce dźwiękowe wywołują stale pewne „obrazy" czy też „wizje" poszczególnych barw [15]. Systematyczne badania fenomenu synestezji, prowadzone od połowy XIX wieku, nie wyszły jednakże poza sferę konstatacji potwierdzających intuicje artystów. Odpowiedniość barwy i dźwięku występuje na poziomie zestawienia stanu nasycenia koloru z wysokością dźwięku. Najogólniejszym prawem jest kojarzenie tonów niskich z barwami ciemniejszymi, tonów wysokich z barwami jasnymi, ostrymi. Zgodnie z zasadami syntestezji, tonacje barwne naszych obrazów byłyby plastycznym upostaciowaniem określonych rejestrów dźwiękowych. I tak *Allegro* i *Scherzo* okazałyby się dziedziną dźwięków wysokich (najjaśniejsza tonacja), *Andante* — ciemniejsze od poprzednich obrazowałoby odpowiednio niższe tony, *Finał* zaś ilustrowałby najniższe rejestry. To przełożenie tonacji barwnej na określone zestawy dźwiękowe jest uproszczeniem zawartości wyrazowej cyklu, pomija bowiem nastrojowe właściwości kolorystyki. Odwołując się do pewnych stereotypowych kojarzeń, które pozwalają określić dynamikę danego nastroju, uzyskujemy następującą ekwiwalencję emocjonalnej zawartości obrazów z tempem w utworze muzycznym. Powaga i smutek *Finału*, jak i „spokojna radość" *Andante* wskazują na „powolność" tych części, zaś owa przestrzenność i zmienność *Allegra* oraz *Scherza* określają większą dynamikę obu ustępów. Słuszniejsze zatem wydaje się widzenie kolorystyki cyklu jako plastycznej konkretyzacji elementu agogicznego (regulującego tempo utworu muzycznego), niż przypisywanie jej na mocy synestezji, odpowiednich wysokości dźwięków. Godnym podkreślenia jest fakt, że element agogiczny w muzyce przyczynia się m. in. do wyodrębnienia wartości kolorystycznych dźwięków; „... wyzwolenie się barwy jest możliwe tylko w oparciu o odpowiednie tempo, tak, że w przebiegu melodycznym wyodrębniają się nie pojedyncze dźwięki, ale całe kompleksy dźwiękowe, tworząc plamy barwne" [16]. Być może owa świadomość związków między agogiką a kolorystyką w muzyce, przyczyniła się do takiego operowania barwą w malarstwie, które odwraca tę relację, wiążąc barwę z określonym tempem. Ta kolorystyczno-agogiczna charakterystyka poszczególnych części cyklu w pełni realizuje model kontrastowości wyrazowej sonaty muzycznej.

„Zasadniczą konwencją w muzyce europejskiej jest, jeśli chodzi o formę, przedstawienie utworu jako całości, jako przedmiotu rozwijającego

---

[14] Podaję za: V. Landsbergis, op. cit., s. 145, 146.
[15] M. Rzepińska, op. cit., s. 359.
[16] M. Chomiński, *Formy muzyczne*. T. I, Kraków 1954, s. 32 - 34.

się w czasie, mającego swój początek, środek i koniec i posiadającego rozwojowy (przebiegowy) a nie statyczny charakter"[17]. Wydaje się, iż uprawnione jest przypisanie tej definicji formy muzycznej analizowanemu cyklowi.

Uporządkowanie obrazów *Sonaty Słońca*, wyznaczając dla całego cyklu wydłużony w kierunku poziomym prostokąt, narzuca kierunek odczytywania cyklu od strony lewej do prawej. Rozłączność przestrzenna i kolorystyczna poszczególnych części uniemożliwia jednoczesność oglądu kilku ustępów. Odbiór całego cyklu odbywa się więc w pewnej rozciągłości czasowej, zaś odrębność poszczególnych części przyczynia się do segmentacji owego czasu percepcji.

Cały cykl jest zatem zwartą całością, realizującą wymogi kontrastowości wyrazowej i agogicznej formy muzycznej (poziom kolorystyki) oraz zawierającą czynnik czasu.

Sfera przedstawieniowa *Allegra* z *Sonaty Słońca* (il. 1) zawiera różnorodne transformacje jednego motywu obrazowego, jakim jest połączenie uogólnionych sylwet: bramy, drzew oraz zamku na wzgórzu[18]. Formy te, jednolite kolorystycznie, o różnorodnym nasyceniu błękitu w poszczególnych motywach, zakomponowane są w trzech warstwach. Jednorodność kolorystyczna *Allegra*, operowanie jednym motywem obrazowym oraz trzywarstwowość kompozycji zdają się realizować generalne założenia formy sonatowej, a więc: izomorficzność wyrazową, jednolitość tematyczną, trzyczęściowość (ekspozycja, przetworzenie, repryza).

Kształt obrazu (prostokąt wydłużony w kierunku pionowym), wyraźne akcenty wertykalne motywów oraz ich rozmieszczenie na płaszczyźnie, wyznaczają — od lewego dolnego rogu — diagonalę, wskazując, iż „czytanie" obrazu winno rozpoczynać się z tego miejsca[19]. Tu pojawia się motyw obrazowy po raz pierwszy. Motyw ten zyskując wprowadzający w obraz charakter oraz największą konkretność plastyczną (wyraźne kontury, największe nasycenie koloru) określa się jako modelowy dla pozostałych. Będziemy zatem traktować uporządkowanie sylwet (brama, wzgórze, zamek) jako postać pierwotną i właściwą tego motywu. W prawym, dolnym rogu motyw ten występuje po raz drugi, w odwróconym i skróconym porządku, będąc połączeniem zamku i bra-

---

[17] J. Cage, *Silence*. Middletown—Connecticut 1969, za: Z. Lissa, *Nowe szkice z estetyki muzycznej*, Kraków 1975, s. 5.

[18] Posługuję się tu funkcjonującymi w literaturze określeniami tych dalekich od realności motywów. Por. V. Landsbergis, op. cit., oraz M. Etkind, op. cit.

[19] M. Schapiro, *Niektóre problemy semiotyki sztuk plastycznych: pole i nośniki znaków obrazowych*. W: *Pojęcia, problemy, metody współczesnej nauki o sztuce*. Warszawa 1976, s. 230 - 301.

my. Jaśniejsza tonacja tej formy w stosunku do poprzedniej tworzy pierwszą relację przestrzenną w obrazie sytuując ten motyw za wyjściowym [20]. Oba motywy stają się plastycznym upostaciowaniem ekspozycji. Linearne oraz przestrzenne następstwo motywu z prawego naroża określa go jako drugi temat ekspozycji. „Temat" ten przyjmuje postać raka (temat o odwróconym następstwie dźwięków — motyw o odwróconym porządku elementów) [21].

Tłem dla obu opisanych motywów staje się masywna sylweta, której kontury uobecniają podstawowy wzór w znacznym przekształceniu: powiększeniu, wydłużeniu, zmianie kolejności. Sylweta ta, zajmując ok. 1/3 powierzchni obrazu, jest jej najsilniejszym akcentem plastycznym. Jej zarys, wyznaczając przekątną obrazu, wskazuje na jej dynamiczny i „wstępujący" charakter. Ten narzucający się ruch, od wertykalnych elementów podstawowego motywu poprzez zarys sylwety, osłabiony jest jej przestrzenną dyspozycją. Mimo powiększenia elementów podstawowego motywu, opisywana sylweta sytuuje się w głębi wobec dwóch pierwszych motywów. Jaśniejsza tonacja jej górnych partii, jej rola tła pozwalają, wydaje się, na określenie takiego „przestrzennego" porządku. Ta forma plastyczna staje się przetworzeniem w owym malarskim *Allegro*. Wykorzystując elementy tematu głównego (pierwszego motywu), transponuje je w nowy układ kompozycyjny, posługując się zasadą augmentacji (powiększenia) zasobu materiału tematycznego [22].

Po raz ostatni motyw nasz pojawia się w lewym, górnym rogu, przyjmując odwrócony porządek (zamek, wzgórze, brama). Znacznie zmniejszone wymiary oraz przymglenie błękitu sprawiają, iż motyw ten odbierany jest jako położony najgłębiej. Forma ta obrazuje ostatnią część *Allegra* muzycznego — repryzę. Operując całością tematu pierwszego w postaci raka, realizuje zasady budowy repryzy w formie sonatowej.

„Przestrzeń" *Allegra*, rekonstruowana według praw fizjologii widzenia, mówiących o zmniejszaniu się wymiarów i nasycenia barwy wraz ze wzrostem odległości, nie jest przestrzenią tworzoną według zasad perspektywy zbieżnej. Ta jej niekonwencjonalność powoduje większą wieloznaczność relacji między poszczególnymi motywami. Stosunek między dwoma motywami w dolnej części obrazu określany jest płaszczyznowym oraz przestrzennym następstwem motywu z prawego naroża. Relacja ta warunkuje jego natychmiastowe występowanie za motywem podstawowym. Oba stają się zatem nierozerwalną całością, podobnie jak dwa tematy ekspozycji muzycznej. Zobrazowana dalej przestrzeń jest

[20] Na kreatywną rolę barw w ustalaniu stosunków przestrzennych zwraca uwagę M. Rzepińska, op. cit., s. 22.

[21] M. Chomiński, op. cit., s. 313, 314.

[22] Ibid., s. 314.

przestrzenią nieciągłą, dzięki czemu poszczególne jej strefy, wyznaczone przez kolejne motywy, zyskują większą samodzielność, podobnie jak rozłączne są przetworzenie i repryza w *Allegro* sonatowym. To streficzne uporządkowanie form plastycznych w analizowanym obrazie uobecnia podstawową dla formy sonatowej zasadę czasowego rozwoju jej trzech części. Temporalizacja kompozycji dokonuje się tu na prostej zasadzie odpowiedniości następstwa czasowego i przestrzennego. Pojawienie się jednego tylko motywu plastycznego rytmizuje tę umowną przestrzeń, wprowadzając do jej czasowego porządku czynnik ruchu.

V. Landsbergis, analizując problem czasu i ruchu w cyklach sonat, powołuje się na ustalenia E. Kurta, który stwierdza: „... przedstawiając melodię — ruch, jednocześnie konkretyzujemy ją jako obiekt, projektując w przestrzeni odbierane wrażenia wywołane przez dźwięki" [23]. Landsbergis szuka owych prostych relacji między linią melodyczną utworów muzycznych Ciurlionisa a plastycznym przedstawieniem ruchu owej melodii w obrazach. Porównywane przez niego wykresy melodyki z wybranymi z obrazów zarysami linii, wykazują rzeczywiście znaczne podobieństwo [24]. Wydaje się jednak, iż nieskończona ilość linii melodycznych w muzyce oraz wielość linii w obrazach powoduje, iż metoda ta jest niemożliwa do zweryfikowania.

Schemat streficznego uporządkowania motywów, obrazujący czasowe następstwo poszczególnych części *Allegra* sonatowego, wskazuje, iż realizację Ciurlionisa generowała świadomość ustrukturowania formy sonatowej. Obraz staje się zatem nie przestrzenną konkretyzacją linii melodycznych, lecz przestrzenną wizją „architektonicznego układu" formy sonatowej.

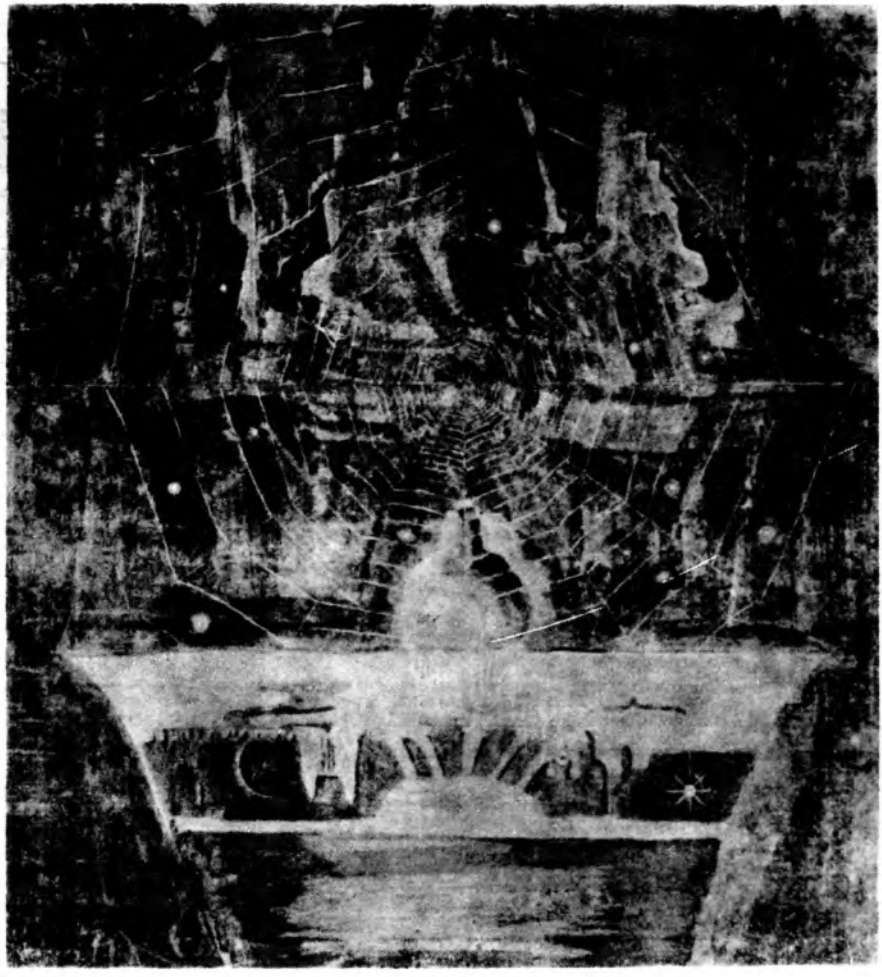
Układ kompozycyjny środkowych części cyklu — *Andante* i *Scherzo* — nie wykazuje cech właściwych dla budowy formy sonatowej. Ta nienormatywność struktury obrazowej obu części wynika, wydaje się, z przypisania im wartości emocjonalnych, wyrazowych, analogicznie do statusu obu części w utworze muzycznym.

Płaszczyzna *Andante* (il. 2) podzielona jest horyzontalnie na dwie, niemal równej wielkości części. Dolna strefa wypełniona jest zarysem połowy globu ziemskiego, którego najwyższa partia, namalowana brązami, stanowi najmocniejszy akcent kolorystyczny. Glob ten obejmowany jest, biegnącymi od dołu obrazu, jasnymi promieniami. Narzucająca się odrębność kolorystyczna promieni, zestawienie ich prostych form z kulistością globu, ich ukośny do płaszczyzny obrazu ruch — oto wartości

[23] E. Kurt, *Osnovy linearnovo kontrapunkta*. Moskva 1931, s. 55, cyt. za: V. Landsbergis, op. cit., s. 210.

[24] Ibid., s. 210.

1. M. K. Ciurlionis, *Sonata Słońca, Allegro,* 1907. Kowno, Muzeum im. M. K. Ciurlionisa. Rep. wg G. Vaitkunas, *M. K. Ciurlionis. Verlag der Kunst,* Dresden 1975.



4. M. K. Ciurlionis, *Sonata Słońca, Finale*, 1907. Kowno, Muzeum im. M. K. Ciurlionisa. Rep. wg G. Vaitkunas, *M. K. Ciurlionis. Verlag der Kunst*, Dresden 1975.

wyznaczające ich potencjalną moc dynamizowania obrazu. Jednakże nagłe zatrzymanie biegu promieni przed czaszą kuli lub jeszcze wcześniej, ich „wnikanie" w glob ziemski powoduje, iż ich możliwości dynamizowania obrazu są niejako wyciszone. Górna część obrazu powtarza układ kompozycyjny dolnej strefy. Znaczne powiększenie poszczególnych elementów kompozycji oraz zmiana kolorystycznych relacji między nimi nie naruszają jednak owego napięcia między rysującą się dynamiką promieni a nagłym zahamowaniem ich biegu. Obie części obrazu pozostają w stosunku do siebie w stanie wyważenia. Jednorodność barwna całej płaszczyzny, położenie najsilniejszych akcentów kolorystycznych po obu stronach linii dzielącej powodują, iż wartość dynamiczna całego układu zbliża się do stanu równowagi.

Na początku wskazano, że zróżnicowanie kolorystyczne poszczególnych obrazów cyklu oddaje agogiczną i wyrazową kontrastowość kolejnych ustępów sonaty muzycznej. Przeciwstawność barwna *Allegra* i *Andante* pozwoliła na określenie większej dynamiki *Allegra* w stosunku do *Andante*. Pominięto wówczas, dla podkreślenia samoistnych wartości kolorystyki, dynamikę struktury kompozycyjnej każdego obrazu cyklu.

W *Allegro* rozkład głównych linii kompozycyjnych oraz rozmieszczenie elementów plastycznych jednoznacznie określa ruch ku górze, po przekątnej obrazu. Ruch ten, wzmocniony wertykalizmem poszczególnych motywów, powtórzony jest w równoległym rzędzie słońc, wznoszących się od lewego naroża ku najdalszemu motywowi. Zgodnie z ustaleniami M. Schapiro, takie zakomponowanie płaszczyzny nadaje jej największą wartość energetyczną [25]. Okazuje się, że dynamika struktury kompozycyjnej *Allegra* i *Andante* koresponduje z kolorystycznym ich zróżnicowaniem, potwierdzając raz jeszcze ich energetyczną i emocjonalną przeciwstawność.

Sfera obrazowa *Scherzo* (il. 3), w porównaniu z pozostałymi częściami cyklu, najbliższa jest rzeczywistości. Na obrazie ukazany jest nizinny krajobraz, z rozlewającą się dużymi zakolami rzeczką, która niknie w górnym, lewym narożu, pod wysokim, ażurowym mostem. M. Etkind, dokładnie opisując obraz, zwraca uwagę na pewne jego „dziwności". „Dlaczego między drzewami i zielonymi polami ukazują się obłoki? Dlaczego kępy drzew na pierwszym planie związane są dziwacznymi kratami? Dlaczego na niebie, w sąsiedztwie słońca jest księżyc?" [26]. Wydaje się, iż podporządkowanie sfery przedstawieniowej wymogom uobecniania konstrukcyjnych czy nastrojowych wartości sonaty muzycznej, warunkujące nierealność poszczególnych elementów i umowność ukazanej

[25] M. Schapiro, op. cit., s. 293.
[26] M. Etkind, op. cit., s. 93, 94.

w obrazach przestrzeni, staje się obowiązującą w całym cyklu regułą. Dlatego też jesteśmy skłonni traktować owe „niespójności" jako znak przynależności tej części do imaginatywnej sfery obrazowej całego cyklu.

Lekki, kołyszący się rytm przenikający obraz bierze swój początek w prawym dolnym rogu, gdzie owa krata, czy też raczej górna część mostu, jest najniższa. Powolne wznoszenie się bariery mostu, artykułowane zwiększającymi swą wysokość i objętość kępami drzew, podkreślane jest stopniowym powiększaniem się roju motyli lecących nad barierą. Nad lewą stroną mostu rój ten, ulatując w głąb obrazu, wyznacza dalszy ruch, kontynuowany przez rząd żółtych kwiatów porastających lewy brzeg rzeki. Przeciwną stronę szerokiego zakola rzeki obrzeża szereg czerwonych roślin, które pojawiając się w równej odległości, jedna za drugą, ciągną się aż do ujścia rzeki pod dalekim mostem. Oba szeregi kwiatów, ujmując z obu stron rozlewającą się dwoma zakolami rzeczkę, podkreślają jej ruch, wzmacniając „kołysanie się" rzeki jednostajnym rytmem swojego porządku. Górna część obrazu poddana jest temu samemu łagodnemu rytmowi wznoszenia się i opadania. Ledwie rysujące się przęsła mostu nie naruszają swym wertykalizmem harmonii kolistych linii dominujących w obrazie. Wysokie masywy zieleni, ujmując most z obu stron, rysują falistą linię, która powtarza rysunek wyznaczony przez dwie kępy drzew nad barierą mostu w prawym, dolnym rogu. Ta wyraźna korespondencja najdalszego i najbliższego motywu, zapośredniczona kołyszącym się rytmem rzeki powoduje, iż ukazany w obrazie ruch zdaje się rozwijać w zamkniętej przestrzeni. Jednocześnie ujęcie mostu w znacznym zbliżeniu na pierwszym planie oraz ukazanie jego pełnego widoku u góry obrazu pozwalają nam sądzić, że ów pejzaż jest tylko pewnym fragmentem nieskończonego krajobrazu, który składa się z wielu, identycznych jak na obrazie wycinków. Dzięki takiemu układowi kompozycyjnemu, czytelny w obrazie, kołyszący się ruch poddany jest zwielokrotnieniu, w jego nie ukazanej lecz oznaczonej kontynuacji.

Kolorystyka obrazu, o niemal identycznym zestawie barw jak w *Allegro*, wskazuje, jak określono, na tożsamość emocjonalną części 1 i 3. Jednakże układ kompozycyjny *Scherza* dookreśla wartość nastrojową obrazu i w ten sposób znacznie różnicuje obie części.

Charakter taneczny *Scherza* uobecnia w obrazie opisana struktura, która zdaje się ilustrować jakości określające taniec, jak łagodność, płynność czy rytmiczność. Takie oddziaływanie układu kompozycyjnego precyzuje symbolizującą rolę kolorystyki, poddając ową przestrzenność i zmienność metrycznemu uporządkowaniu, w postaci rozciągających się w czasie, rytmicznych nawarstwień „kołyszącego się" ruchu.

Analiza trzech pierwszych części *Sonaty Słońca* unaoczniła, że kompozycja każdej z nich warunkowała pewien porządek odczytywania obrazu. Podobnie w *Finale*, ukazana „przestrzeń" jest przestrzenią ściśle ustrukturowaną. O ile jednak poprzednie obrazy podporządkowane były obowiązującej w nowożytnym malarstwie konwencji czytania obrazu od dołu [27], to w przypadku ostatniej części konwencja ta nie znajduje zastosowania.

Nadrzędnym punktem dla kompozycji *Finału* (il. 4) staje się środek wielkiej pajęczyny, obejmującej 2/3 całej płaszczyzny obrazu. Niedomknięcie skrajnych linii pajęczyny, ich „wybieganie" poza płaszczyznę obrazu określa podstawowy dla całej kompozycji ruch. Jest on odśrodkowy, koncentryczny, rozprzestrzeniający się w jednostajnej ciągłości. Takie zakomponowanie tej części płaszczyzny obrazu zdaje się być plastyczną wizją formy ronda, która, jak wskazano, bardzo często pojawia się w finałowych ustępach cyklu sonatowego. Charakterystyczną cechą tej formy jest wzmożony ruch, który w toku rozwijania się nie doznaje żadnego zahamowania [28].

Koncentryczne okręgi pajęczyny poddają zwielokrotnieniu podstawową cechę koła, jaką jest nieprzerwany, nie posiadający początku ani końca bieg jego linii. Stopniowe narastanie tych okręgów wprowadza czynnik czasowego rozwoju, który w pojedynczym okręgu jest niemożliwy do uchwycenia. Porównując zatem zasady dynamiki układu kompozycyjnego z formotwórczą cechą ronda muzycznego otrzymujemy równoważność obu wartości.

Ów ciągły ruch pajęczyny — ronda zostaje zahamowany w górnej części obrazu. Pojawia się tu olbrzymi dzwon, który zdaje się zatrzymywać bieg promieni pajęczyny.

Równoległa do krótszych boków obrazu podstawa dzwonu oraz centralne położenie jego serca wskazują na nieruchomość, a tym samym bezdźwięczność dzwonu. Zarys jego krawędzi bocznych jest symetrycznym odbiciem skrajnych promieni pajęczyny, dochodzących do jego podstawy. Symetria ta, zachowana jedynie w biegu głównych linii, zdaje się mieć specjalne znaczenie, tym bardziej że układy symetryczne prawie w ogóle nie pojawiają się w badanej grupie obrazów.

Układ symetryczny warunkuje analogiczność i równomierność obu części. W analizowanym przypadku symetria linii połączona z odmiennością obu części zdaje się wyznaczać odpowiedniości na wyższym poziomie. „Wstrzymany" przez dzwon ruch pajęczyny staje się w odwróconym układzie „uwięzionym" przez pajęczynę dzwonem. Symetria linii

[27] M. Schapiro, op. cit., s. 291.
[28] M. Chomiński, op. cit., s. 456 i n.

wskazuje tu na analogię semantyczną, gdzie odpowiedniością zatrzymanego ruchu staje się wyciszony dźwięk.

Dolną część dzwonu dekoruje pas zawierający zarysy motywów z trzech pierwszych części cyklu. V. Landsbergis przypisuje tym motywom funkcję analogiczną do pełnionej przez kodę w muzycznym cyklu sonatowym [29]. Interpretacja ta wydaje się słuszna; pojawiające się tu elementy obrazowe poszczególnych części cyklu pełnią rolę materiału tematycznego, który jest bazą dla opracowania kody w utworze muzycznym [30]. Ta malarska koda, zamykająca rozwój ronda — pajęczyny, wieńczy także konstrukcyjnie i nastrojowo cały cyklu *Sonaty Słońca*. Poszczególne motywy kody, zróżnicowane kolorystycznie we właściwych im częściach, uzyskują tutaj jednorodną, ciemnozieloną barwę. Ciemnobłękitne tło motywów dopełnia wartość wyrazową kolorystyki kody, ewokującej nastrój powagi i smutku. Bezdźwięczny dzwon, na którym koda została zobrazowana, zapowiada niejako jego ostateczne zamilknięcie. Jednocześnie wskazana wyżej semantyczna symetria ucichłego dzwonu i zatrzymanego ruchu wskazuje na zamknięcie czasowego rozwoju całego cyklu.

Muzyczny tytuł obrazów, skłaniający do przeprowadzenia powyższej analizy, ma istotne znaczenie w planie odbioru cyklu. Tytuł ten, poprzedzając percepcję obrazu, zapowiada właściwy mu typ ekspresji, która stać się ma analogiczną do muzyki. Konieczny jest zatem taki sposób ukształtowania dzieła, który uwzględniałby to specyficzne dla muzyki oddziaływanie, a więc przekazywanie stanów uczuciowych wprost, bez zapośredniczenia myślą czy ilustracją; oddziaływanie, które cechuje największa bezpośredniość, pierwotność, emocjonalność [31]. Jednocześnie, ów muzyczny tytuł w pełni jest umotywowany strukturą obrazów, która realizuje normatywne zasady formy muzycznej. Zdawać by się mogło, że warunkowany ścisłymi regułami sposób ukształtowania dzieła jest negacją takich wartości jak nieokreśloność i emocjonalność, tak ceniona w muzyce. Ciurlionis, jako kompozytor, dysponował wiedzą, iż praca w tworzywie muzycznym obwarowana jest szeregiem reguł i zasad, określających najprostsze połączenia dźwiękowe (w ramach systemu funkcyjnego) oraz budowę całości utworów muzycznych (wymogi formy). Wydaje się zatem uprawnione widzenie owej normatywności cyklów sonat jako tej wartości, która przyczynić się ma do ewokowania przez obraz emocji i nastroju bliskich muzyce.

[29] V. Landsbergis, op. cit., s. 185.

[30] M. Chomiński, op. cit., t. II, s. 135 - 140.

[31] Te cechy muzyki podnosili poeci i malarze modernistyczni za swymi mistrzami — Schopenhauerem i Wagnerem.

Tak rozumiana „muzyczność" *Sonaty Słońca* sytuuje to dzieło poza dotychczasową modernistyczną tradycją. Whistlerowskie *Harmonie*..., *Kompozycje*..., *Symfonie*... czy też *Nokturny* powstające w kręgu modernizmu warszawskiego (Pankiewicz, Podkowiński, Gwozdecki i in.) były obrazami, które poprzez specyficzną dla nich aurę stwarzać miały harmonijny nastrój. „Podobnie jak linie na nuty muzyczne — stwierdza Whistler — pomieścić mogą dowolne akordy, tak samo natura zawiera w kolorze i w formie pierwiastki wielkiego malarstwa. Ale artysta jest po to, by dając wyraz pięknu, umiał wydobyć, wybrać i skoordynować te pierwiastki, podobnie jak muzyk, który zespala tony i tworzy akordy tak długo, aż zbudzi z chaosu wzniosłą harmonię" [32]. Oto widzimy dążenie do nadania procederowi malarskiemu tej samej rangi, która przysługuje działalności kompozytorskiej. „Harmonia koloru" porównywana z „harmonią dźwięku", wskazuje na dążenie do przyznania barwie czy formie cech autonomicznych wartości w malarstwie. Ciągle jednak wartości te zapośredniczone są oglądem natury, która poddaje artyście „temat" i staje się materiałem dla artystycznych wizji.

W analizowanym cyklu Ciurlionisa jedynie *Scherzu* przypisać można by miano pejzażu, choć jak wskazaliśmy, nie jest to pejzaż w pełni naturalny. Pozostałe części *Sonaty słońca* w pełni ujawniają nowatorską postawę artysty, rezygnującego z natury jako świata generującego dzieło sztuki. Bytem, który artysta ujawnia, nie jest już natura, ani „wzruszenie" wobec niej — charakteryzujące postawę symbolistyczną — lecz muzyka. Przy czym Ciurlionis nie redukuje wartości muzyki — na sposób symbolistów — do jej cech emocjonalnych, nastrojowych, lecz podnosi jej właściwości konstrukcyjne jako te, które konstytuują jej byt. Konwencja, jaką jest forma muzyczna, zdeterminowała sposób postępowania artystycznego. „Wyzwoliła" artystę od natury, sprawiając tym samym, że jego dzieło stało się do niej nieredukowalne. Pozwoliła zatem na ujawnienie samoistnych wartości koloru i formy, zorganizowanych w imaginatywne motywy obrazowe. Pozwoliła wreszcie na taką kompozycję owych motywów, która wiąże się z rezygnacją z iluzyjnej przestrzeni na rzecz przestrzeni całkowicie umownej, przestrzeni motywowanej regułami dzieła ustanowionymi przez artystę.

Przywołana na początku artykułu myśl Mukařowsky'ego z całą ostrością weryfikuje się wobec analizowanego cyklu. „Zapożyczenie się" malarstwa u muzyki bądź też dokładniej — określona decyzja artysty, wywołała w konsekwencji przewartościowanie jego postawy artystycznej. Wczesne dzieła Ciurlionisa, implikowane estetyką symbolistyczną,

---

[32] J. Mc Neill Whistler, *Ten o' clock*. W: E. Grabska, *Modermiści o sztuce*. Tłum. A. Potocki. Warszawa 1971, s. 80.

w niezliczonych pejzażach przybliżają nam obraz natury, która, choć czasami niezupełnie realna (*Muzyka lasu* z 1903 r., *Spokój* z 1905 r.), zaświadcza jednak ciągle o swej istotności dla powstałego dzieła. *Sonata Słońca* swe wartości strukturalne — całościowo pojęte jakości kompozycyjne i ekspresyjne — uzyskała, jak wskazano, dzięki pominięciu drugiego członu owej dychotomii i jedności zarazem artysty i natury. Pozwala nam to, powołując się na ustalenia W. Juszczaka, na usytuowanie tego cyklu w drugim nurcie malarstwa modernistycznego, we wczesnym ekspresjonizmie [33].

SONATA OF THE SUN BY M. K. CIURLIONIS

Summary

A series of pictorial sonatas created from 1907 to 1909 by Mikołaj Konstanty Ciurlionis reveal numerous problems significant for the art of the twentieth century.

Ciurlionis' paintings, deeply rooted in the modernistic aesthetics of "correspondances des artes", join the quest for the realization of "pure art" (Kandinsky, Delaunay, Skriabin and others). Their outstanding character is due to the artist's education in both music and painting; he was both a painter and a composer.

Titles of the discussed series of paintings are taken from the music terminology and the intended four-part composition of each series seems to be subordinated to the rules of the classic musical sonata. We are convinced that the artist intended to organize a series so that the "musicalness" of each series would be based on forms analogous to those of music sonata.

Within the four movement scheme of a music sonata (Allegro, Andante, Scherzo, Finale), a particular role is played by the first passage constituting the so called sonata form. The three movements of Allegro — exposition, transformation and repetition remain in strictly defined relations to each other (exposition — presents the thematic materials of Allegro, transformation, by means of poly-

[33] Por. W. Juszczak, *O symbolizmie — o ekspresjonizmie — o przestrzeni. W związku z twórczością M. K. Ciurlionisa*. W tegoż *Fakty i wyobraźnia*. Warszawa 1979, gdzie dokonany przez autora podział malarstwa na symbolistyczne i ekspresjonistyczne zasadza się na uznaniu odmienności przestrzeni malarskiej obu tych nurtów. „Symbolizm nie rezygnuje z ciągłości i głębi. Swoje uduchowione wizerunki rzeczy stara się przybliżyć i uprawdopodobnić przez podobieństwo przestrzeni, jej łudzącą realność, jej nierzadko zaznaczoną jednorodność z przestrzenią widza. Ekspresjonizm rozrywa tę więź. [...] Przeciwstawia artystyczne doświadczenie wszelkiemu innemu. [...] Dlatego ustanawia — między innymi — własną konwencję malarskiej przestrzeni, otwarcie umownej, jawnie kreowanej, która wyróżnia obraz spośród potocznego rzędu rzeczy, która akcentuje jego płaskość, która nie pozwala pomylić kształtów w nim z kształtami poza nim". (s. 170, 171).

phony works up the theme, repetition energetically changes the first movement) — constitute the architectural srucure of this part of a sonata. The following movements of a sonata are characterized by their emotional expression.

The second movement, expressing tranquility, is in contrast to the first brisk part, and the third part, which is usually in the form of a dance, is defined as calm.

The movements of a Finale, take various forms (usually it takes the form of a rondo, less common are the forms of sonata or variations) which close a development of a sonata.

For such an interpretation of a form of a sonata, M. K. Ciurlionis finds plastic equivalents. Differentiation of the emotional expressions of the passages of a sonata in his series of paintings is realized by means of differentiation of each picture. Every picture is monochromatic in colour and stays in distinct contrast with each other. If we refer to the symbolics and expression of colours (according to Goethe and then H. Struve aesthetics) on one hand and to the stereotypical associations that help us to define the dynamics of a particular mood, on the other, we come to the following emotional equivalence of the contents of those paintings with the tempo of a musical piece. Seriousness and sadness of a Finale and "peaceful satisfaction" expressed by Andante (tone ochre) reflect "slowness" of those parts, while the spatiality and variability of Allegro and Scherzo (azure stands for sky and Heaven and green — symbol of motion and renewal) define greater dynamics of those passages.

Strong contrasts of paintings in this series are even deepened by the dynamics of the composition of each particular painting. The organization of every basic motif of Allegro — gate and a castle on a hill — constitute three planes (analogous to the three-piece strukture of a form of a sonata) which together draw the diagonal of a main line of a composition. The diagonal runs from the lower left corner towards the upper right corner. This line adds dynamics to the painting and contrasts it with a second group of a series. The dynamics of the second group are balanced by means of analogical composition of the paintings, but organized by a horizontal axis. The third part — Scherzo — subordinated to a rolling motion of a meandering river seems to illustrate the features of a dance, rythem, harmony and peace.

Then, a cobweb spreads in the two thirds of the painting and constitutes a dominating compositional element of Finale. Its concentric, inflorescence, monotonous motion suggests plastic image of a form of rondo, which, as we have already stated, often appears in Finale of a music sonata.

Musical title *Sonata of the Sun* plays a very significant role in a perceptional plane. The title, preceding the very perception of the series announces in advance a particular kind of expression — expression which should become analogical to the musical one. *Sonata of the Sun* paintings consequently realize the normative rules of a music sonata composition and they go beyond the modernistic tradition of "adding musicality" to the painting.

Ciurlionis does not reduce her the values of music leaving only the emotional and mood aspects as the symbolists did, he exposes constructional features of music as those which constitute its existence. Musical form here, determines the process of his artistic creation. It "freed" the artist from Nature and in this way his work becomes irreducble from Nature. This method led to the revelation of the autonomy of colour and form organized in imaginative motifs of the paintings.

And finally it led to such an arrangement of those motifs which became a resignation of illusive space for the sake of an absolutely conventional one. A space motivated by the rules of a work of art and the rules constituted by the artist.

Reduction of the symbolic dichotomy and the unity of the artist with Nature, brings about the creation of an individual convention of the artistic space intended to reveal art not Nature. Hence it allows us to place this series of paintings in the second trend of modernistic paintings in early expressionism.