

Grażyna Bobilewicz-Bryś
Warszawa

Aleksander Skriabin w myśli estetycznej i twórczości symbolistów rosyjskich

W dwudziestowiecznej refleksji badawczej, w epoce powoŕlinowskiej, na nowo podejmuje się próby odpowiedzi na pytania, jak badać wzajemne relacje literatury i sztuk pięknych, co i w jakim stopniu jest ważne i inspirujące ze „wzajemnego oświećania się sztuk”.

We współczesnej świadomości metodologicznej najwięcej miejsca poświęca się związkowi literatury i plastyki, dostrzegając ich wielopłaszczyznowość. Mniej jest rozważań na temat relacji między literaturą a muzyką. Mimo sprzeczności niektórych badaczy, podkreślających autonomiczny charakter literatury i przestrzegających przed łatwymi paralelami, zagadnienie podobieństw i różnic między tymi dwoma sztukami na nowo staje się obiektem przemyśleń badawczych. Poszukiwania zmiierzają w różnych kierunkach. Proponuje się analizę muzyki jako słowa-klucza w tekstach poszczególnych autorów, w których muzyka i jej pochodne stają się tematem wypowiedzi artystycznej. Zagadnienie to poszerza się o problemy topiki muzycznej (silnej np. w poezji) i traktuje muzykę jako jej symbol, a instrumenty muzyczne jako symbol twórczości¹.

Odrębnym problemem badawczym jest muzyczność literatury i literackość muzyki². Ta ostatnia przejawia się w bezpośrednich bądź pośrednich dążeniach do wyjścia z tworzywa i przewyciężenia jego naturalnych ograniczeń.

Muzyczność literatury jest zabiegiem częściowo przeciwstawnym. Jest to próba wejścia w tworzywo, dokładniej w jedną jego warstwę: brzmieniową. W tym przeciwieństwie tkwi jednakże pewna analogia, tj. dążenie do przewyciężenia naturalnych ograniczeń materiału: w pierwszym przypadku — ubóstwa semantyczności — w drugim — ubóstwa możliwości brzmieniowych³.

¹ Zob.: J. Opalski, *O sposobach istnienia utworu muzycznego w dziele literackim*, [w:] *Pogranicza i korespondencje sztuk. Z dziejów form artystycznych w literaturze polskiej*. Studia pod red. T. Cieŕlikowskiej i J. Sławiniŕskiego, Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk 1980, s. 62.

² Por.: M. Głowiński, *Literackość muzyki — muzyczność literatury*, [w:] *ibid.*, s. 65-81. Zob. także: S. Dąbrowski, *Muzyka w literaturze. Próba przegłądu zagadnień*, „Poezja” 1980, nr 3, s. 19-32.

³ *Ibid.*, s. 76.

Dyskusje na temat literackości muzyki w drugiej połowie XIX wieku wywodzą się z teorii monizmu estetycznego Eduarda Hanslicka, przewyższającej dualizm formy i treści. Teoria ta sprowadza się do sporu o muzykę absolutną. Już Hegel utrzymywał, że muzyka stała się wyrazem czystego ducha, najgłębszego jego wnętrza. Dla Schopenhauera natomiast muzyka była odbiciem woli, która popycha świat ku nieskończoności⁴. Jednocześnie rozwijająca się korespondencja pomiędzy wszystkimi sztukami wpływa na powstanie muzyki programowej inspirowanej przez inne rodzaje sztuk. Najliczniej reprezentowane są inspiracje literackie, zwłaszcza popularne tematy — Prometeusz, Makbet, Hamlet. Popularnością cieszą się mity i podania antyczne, np. o Orfeuszu, Psyche. Liczne utwory muzyczne powstają pod wpływem inspiracji plastycznych (np. *Wyspa umarłych* Siergieja Rachmaninowa według Arnolda Böcklina). Znaczenie zyskuje kolorystyka dźwiękowa⁵.

W okresie symbolizmu oraz impresjonizmu, podobnie jak w romantyzmie, ujawnia się zarówno odrębność stylistyczna poszczególnych sztuk, jak i przejawiają się procesy syntetyzujące. Znamiennym przykładem tych ostatnich jest układ cykliczny oparty na zasadzie tematycznego wiązania poszczególnych części utworu. Zabieg cyklizacji stosują zarówno literaci, malarze, jak i kompozytorzy. W muzycznych cyklach pojawiają się literackie tytuły, które wiążą się z określoną formą muzyczną (np. *Poemat ekstazy* Skriabina jest przykładem syntezy cyklu i formy sonatowej, *Pieśń taneczna* Ryszarda Straussa w symfonii *Jako rzecz Zaratustra* według Nietzschego jest rodzajem scherza).

Oddziaływanie wzorców literacko-malarskich uwidacznia się w twórczości symfonicznej o charakterze obrazów. Przeważnie dotyczą one przyrody; mogą być to obrazy fantastyczne lub o wydźwięku narodowym. Natomiast pod wpływem osobistych przeżyć kompozytorów powstają utwory o charakterze psychologicznym. Liczne są także świadectwa inspiracji filozoficznych.

Z punktu widzenia badań nad zagadnieniem muzyczności literatury interesująca wydaje się interpretacja utworu muzycznego jako modelu konstrukcyjnego dzieła literackiego (może to dotyczyć całego utworu lub jego fragmentu). Interpretacja muzyki jako elementu fikcji literackiej czy interpretacja rzeczywistej kompozycji muzycznej, będącej samoistnym bytem wpisanym w utwór literacki⁶.

⁴ Zob.: J. Chomiński, K. Wilkowska-Chomińska, *Historia muzyki*, t. II, Warszawa 1990, s. 88.

⁵ O stosowaniu metafor muzycznych w odniesieniu do malarstwa oraz o idei pokrewieństwa muzyki i malarstwa pisze Maria Rzepińska, [w:] tejże, *Historia w dziejach malarstwa europejskiego*, t. I, Kraków 1970, s. 331, t. II, Kraków 1979, s. 178. Zob. także: I. Ember, *Musik in der Malerei. Musik Als Symbol In Der Malerei Der Europäischen Renaissance Und Des Barock*. Corvina Kiadó, Budapest 1984.

⁶ Zob.: J. Opalski, *O sposobach...*, op. cit. s. 47-64.

Konstruktywne może być także

badanie dialogu sztuk lub dialogu arcydzieł, tj. bezpośrednich nawiązań między dziełami, sformułowanymi w innych systemach znakowych. Dzieło artystyczne może bowiem nawiązywać w sposób zamierzony do innego, znanego powszechnie «tekstu», i wymagać od odbiorcy określonej postawy. Tak rozumiana intertekstualność najczęściej ujawnia się poprzez tytuły utworów. Szczegółowe analizy intertekstualnych nawiązań i sposobu opracowania «cudzych» motywów i wątków pokazują, jak w różny sposób dzieło literackie wykorzystuje temat czy formę muzyczną⁷.

W badaniach relacji między literaturą a muzyką można by również uwzględnić wzajemne inspiracje programowo-teoretyczne (np. odwoływania się literatury do różnego rodzaju teorii muzyki, mających za sobą rozległe tradycje). Należy przy tym uwzględnić fakt, iż najczęściej punktem odwołania nie jest sama muzyka, lecz pewnego rodzaju jej interpretacje.

Przedmiot analizy może stanowić także odróżnianie ideału śpiewności od ideału muzyczności, tj. tej tezy, która głosi, iż muzyka jest najwyższą ze sztuk i można przenieść jej zasady w obręb wypowiedzi słownej.

Inny problem badawczy stanowią twórcy, wypowiadający się w tych dwóch odmiennych dziedzinach sztuki. Trudność polega na tym, jak w procesie interpretacji połączyć wypowiedzi sformułowane w różnych kodach. Istotnym problemem wydaje się również zbadanie krytyki muzycznej uprawianej przez literatów. Ciekawe rozwiązania mogą przynieść poszukiwania nie tego, co łączy literaturę i muzykę, ale tego, co je różni. Ten, mocno skrótowny, przegląd propozycji metodologicznych dowodzi, iż zagadnienie relacji literatury i muzyki jest bogate w liczne niuanse, w głębokie i niemal odwieczne problemy. Nasuwa się także nieodparty wniosek, że im większą dociekliwością otoczmy badania interdyscyplinarne, tym szerszą panoramę związków między sztukami, ich wzajemnych wpływów i zależności ogarniemy, szczególnie w obrębie tych formacji artystycznych, w których przejawia się w literaturze tendencja do zbliżania z muzyką i wyraźna w muzyce tendencja do zbliżania z literaturą.

Zagadnienia ze sfery muzykologii o szerokim zasięgu problemów mocno tkwią w rosyjskiej świadomości estetyczno-artystycznej początku XX wieku, szczególnie w symbolizmie. Artyści tego okresu mają świadomość wspólnoty sztuk. Najpełniej wyraża się ona w symbolicznej „idei syntezy”, której źródła tkwią w głoszonej przez romantyków „corespondance des arts”, w estetyce Ryszarda Wagnera, w symbolistycznej mitologii sztuki, w problematyce muzyczności, sięgającej swoimi korzeniami do romantyków niemieckich, spopularyzowanej w Rosji przez Nietzschego i Schopenhauera, w idei Misterium, w sporach toczących się wokół zagadnienia przekładalności literatury i muzyki,

⁷ Por.: S. Wystouch, *Literatura a sztuki wizualne. Problemy metodologiczne*, [w:] *Między tekstami. Intertekstualność jako problem poetyki historycznej*. Studia pod red. J. Ziomka, J. Sławińskiego, W. Boleckiego, Warszawa 1992, s. 339-364.

w problematyce kultu geniusza i tematu artysty, w uprawianej przez literatów krytyce muzycznej.

Symbolistyczna mitologia sztuk, oparta na gnozeologicznych przesłankach, jako pewien system wartości, uważa Muzykę za najwyższą formę twórczości. Muzyka pociąga symbolistów dlatego, że jest płynna, eteryczna, nieokreślona, wieloznaczna, bogata w swoich subiektywnych treściach, zdolna do oddawania najsubtelniejszych odcieni. Programowa deklaracja romantyków o prymacie muzyki odpowiada estetyce symbolistów, realizujących na swój sposób „syntezę sztuk” przede wszystkim na gruncie poezji.

Muzyczne możliwości literatury są wówczas przedmiotem licznych sporów i dyskusji. Stojąc wobec problemów przekładalności obu sztuk, symboliści stosują w swych interpretacjach „kwalifikatory” zaczerpnięte z innych dyscyplin: filozofii, religii oraz psychologii. Najczęstszym punktem odniesienia staje się filozofia, która, zdaniem symbolistów, odnajduje wspólny język z muzyką, potrafi dostrzec w muzyce wspólność i jedność wobec świata, odkryć w niej coś na kształt systemu filozoficznego. Tak więc owa wspólność zaciera problem przekładalności obu dyscyplin. Zdaniem Andrzeja Biełego:

Sztuka, jakim materiałem nie posługiwałaby się, w jakiej formie nie realizowałaby go, wychodzi do «fenomenalnego» i zagłębia się w «noumenalne». Za punkt wyjścia bierze ona rzeczywistość — efektem końcowym czyni Muzykę — czysty ruch. Formy sztuki — kontynuuje poeta — ewoluując od form niższych ku wyższym, nie są raz na zawsze zamknięte w sobie, lecz dążą ku bardziej skończonym, przekształcając się w końcowym efekcie w Muzykę, która jest nie tylko praobrazem i ucieleśnieniem sztuki przyszłości, lecz formą syntetyczną, otwierającą drogę ku nowej ewolucji⁸.

Aleksander Błok wskazuje na niedostateczne rozróżnianie w estetyce symbolistów pojęć muzyki czystej i muzyki „brzmiącej wewnątrznie”, która wznosząc się ku wszechogarniającej kategorii filozoficznej, występuje w znaczeniu „duchowego ciała świata”⁹. Wiaczesław Iwanow twierdzi, iż wszystkie dzieła sztuki, także plastyka, tają w sobie Muzykę. Dostrzega on analogie między muzyką a religią w planie filozoficzno-psychologicznym i dowodzi, że zarówno wiara, jak i muzyka są typem kontemplacji i woli¹⁰.

W próbach zdefiniowania Muzyki, określenia jej roli i funkcji symboliści dążą do sformułowania zasad estetycznych i ustanowienia granic sztuki. W okresie eschatologicznych nastrojów i „argonautycznych” wzlotów muzyka odczuwana jest przez symbolistów jako swoistego rodzaju „próg”, pozwalający na przekraczanie nieprzekraczalnych granic, na przechodzenie z jednego stanu

⁸ Б. Бугаев, *Формы искусства*, „Мир искусства” 1902, № 12, с. 347.

⁹ Zob.: P. Mueller, *Ivanov on Skrjabin*, [in:] *Cultura e memoria. Atti del terzo Simposio Internazionale dedicato a Viačeslav Ivanov. I: Testi in italiano, francese, inglese a cura di Fausto Malcovati*, Italy 1988, s. 189-199.

¹⁰ А. Блок, *Записные книжки*, Москва 1965, запись 1909 года, с. 202.

w drugi, na słyszenie i łączenie w jedną całość zjawisk z odmiennych sfer. Dla Bielego

duch muzyki jest wyznacznikiem przejścia od jednego systemu kultury do drugiego, od krytycyzmu do symbolizmu, z jednego stanu świadomości w drugi, tj. wprowadzeniem «ja» wewnętrznego na powierzchnię świadomości,

o czym pisze w artykule *Symbolizm jako światopogląd*¹¹. Bieły, który uzna „melodyzm” za nową szkołę literacką, stworzył także teorię symbolu muzycznego:

Symbol budzi muzykę duszy (...). Jeżeli możliwe jest oddziaływanie na odległość, jeśli możliwa jest magia, wiemy, co do niej prowadzi. Nasilające się muzyczne brzmienie duszy (...) to magia. Dusza czaruje muzycznie nastrojona. W muzyce — czary. Muzyka okno, z którego wlewają się w nas potoki Wieczności i wytryska magia¹².

Muzyka interpretowana przez symbolistów jako kategoria ruchu staje się siłą napędową historii świata. Jako twórczość — sama w sobie nosi zarodek niebiańskiego ducha, sprowadza wszystkie przeciwne sobie poruszenia duszy do wspólnych, harmonijnych współbrzmień (Wackenroder). Muzyka w swej czystej formie zostaje wyniesiona przez symbolistów do roli idealnej granicy każdej sztuki i jest przedmiotem twórczego dążenia, wzorem do naśladowania, impulsem do przekraczania własnych granic.

Muzyka interpretowana w kategoriach filozoficzno-religijnych wiąże się w estetyce symbolistów z ideą Misterium, która ucieleśnia syntezę wszystkich sztuk i w symbolistycznej skali wartości zajmuje najwyższe miejsce. Idea Misterium określiła stosunek symbolistów do problemu muzyczności, którą rozpatrują oni w różnych aspektach — od fonetycznego układu wiersza, jego systemu intonacji, aż do muzycznej podstawy budowy świata¹³. Dla symbolisty muzyka jest nie tylko sprawą strony brzmieniowej poezji, lecz i kwestią jej zawartości metafizycznej. Problem muzyczności w interpretacji symbolistów ma przede wszystkim literacki charakter i literackie motywacje. W swych generalnych założeniach nie prowadzi do przewyżczenia istotnych cech dzieła literackiego. Owo dążenie do tego, co dziś określamy mianem „komunikacji pozakodowej”, nie wynika z faktu zafascynowania muzycznymi formami wypowiedzi, lecz z pewnych ograniczeń możliwości języka, który dla symbolisty wydaje się niewystarczającym środkiem ekspresji. Jak twierdzi Wiaczesław Iwanow:

temat poetycki powinien się znajdować z drugiej strony słowa — jako coś «niewygaszalnego», «niewypowiedzianego». W wierszu powinny być tylko aluzje, a poza tym

¹¹ А. Б е л ы й, *Символизм как миропонимание*, [w:] А. Б е л ы й. *Арабески*, Nachdruck der Ausgabe, Moskau 1911, München 1969, s. 220-238.

¹² Ibid., s. 224-225.

¹³ О „wszechświatowym misterium” pisał Sołowjow i Bieły. W publicystycznej formie, w artykule *Teatr jednej woli* ideę Misterium przedstawił Fiodor Sołogub. Zob.: В. Р у б ц о в а, *Александр Николаевич Скрябин*, Москва 1989, s. 353.

czarodziejstwo harmonii, która może narzucić słuchającemu przeżycie podobne do tego, dla wyrażenia którego brak jest słów. Poczja powinna działać magicznie (...) ¹⁴.

A zatem, korzystając z doświadczeń muzyki, poezja chce działać nie tylko poprzez słowo, ale i poprzez dźwięk.

Skala rozumienia muzyczności przez symbolistów jest niezwykle bogata: od Verlaine'owskiego „de la musique avant tout chose” do wszechogarniającego i wszystko przenikającego Błokowskiego żywiołu muzycznego, od melodyjności i śpiewności Konstantego Balmonta, do strukturalno-kompozycyjnej muzyczności Bielego ¹⁵. Iwanow do interpretacji muzyczności włącza Pitagorejską harmonię sfer, Nietzscheańskiego „ ducha muzyki”, Schopenhauerowską apologię sztuki, romantyczne odczuwanie istoty wszechświata (F. Schlegel). W estetyce oraz filozofii Iwanowa muzyka pełni szczególną rolę. Wiąże się z jego teorią „sobornosti”, z koncepcją teatru misteryjnego, z procesem kreacji oraz symboliką Dionizosa, który ucieleśnia nowy typ twórczości — twórczość przyszłości. Dla autora *Prometeusza* muzyka to znak, „odblask innych światów”, żywioł ruchu, praosnowa tragedii, w której najważniejszą rolę pełni chór, to wreszcie dzieło twórcy-muzyka, które swą najwyższą formę, zdaniem poety, osiągnęło w Beethovenowskiej symfonii i w Wagnerowskim dramacie muzycznym ¹⁶.

W świadomości artystów początku XX wieku muzyk urasta do symbolu największego artysty. Modne było twierdzenie Schopenhauera, iż

kompozytor ujawnia najtajniejszą istotę świata i wypowiada najgłębszą prawdę w języku, którego rozum jego nie pojmuje, podobnie jak zahipnotyzowane medium udziela wyjaśnień w sprawach, o których na jawie nie ma pojęcia ¹⁷.

Symbolistyczny rozdźwięk między życiem zewnętrznym a wewnętrznym, między uczuciem a rozumem, między ideałem a rzeczywistością sprawia, iż symbolem muzyka staje się twórca cierpiący, nie rozumiany przez społeczeństwo, piszący dla wybranych i dla przyszłości. Ta postawa wywodzi się od Wagnera, który ukuł lotne słowo „Zukunftsmusik” — muzyka przyszłości. Kompozytor-kapłan, kompozytor-prorok, kompozytor-mag, uciekający w samotność, oto postawa twórcy tych czasów.

Wśród kompozytorów takich, jak: Bach, Beethoven, Mozart, Wagner, Grieg, Metner, Čiurlionis, Panczenko, Seniłow i inni, których dzieła fascynują rosyjskich symbolistów, poczesne miejsce zajmuje Aleksander Skriabin — najwięk-

¹⁴ Cyt. za: B. Eichenbaum, *Melodyka rosyjskiego wiersza lirycznego*, [w:] tegoż, *Szkice o prozie i poezji*. Wybór i przekład L. Pszczołowska i R. Zimand, Warszawa 1973, s. 342.

¹⁵ Andrzej Biely pisze poematy prozą, które nazywa symfoniemi, i na wzór kompozytorów numeruje je.

¹⁶ Interesująco wypowiada się na ten temat I. Mylnikowa w artykule *Статьи Вяч. Иванова о Скрябине*, [w:] *Памятники культуры. Новые открытия. Письменность, искусство, археология*. Ежегодник 1983, Ленинград 1985, s. 88-119. Praca ta zainspirowała mnie do napisania poniższej.

¹⁷ Cyt. za: A. Schönberg, *Sposunek do tekstu*, „Twórczość” 1970, nr 6, s. 128.

sza indywidualność rosyjskiej muzyki początku XX wieku, której znaczenie wykracza daleko poza granice rodzimego kraju. Imię autora *Fantazji* przez długi czas znane było jedynie wąskiemu kręgowi muzykującej Moskwy¹⁸. Jak twierdzi Ryszard Przybylski:

kompozytor, podobnie jak poeta czy malarz, objawia się światu we własnych dziełach. Jego byt artystyczny nie jest zatem uzależniony od jego cielesnej epifanii «son être n'est pas son paraître»¹⁹.

Skriabin zdobywa szeroki rozgłos przede wszystkim trzema poematami symfonicznymi: *Le Divin Poème* (*Boski poemat*, 1904), który według swoistego programu filozoficznego kompozytora ma opisywać muzyką ewolucję ducha ludzkiego, oraz prawykonaniem w Rosji dwóch poematów o podłożu programowo-filozoficznym, pełnych ekspresji — *Poème de l'Extase* (*Poemat ekstazy*, 1907) i *Prometheus — Le Poème du feu* (*Prometeusz — poemat ognia*, 1910). Te dwa poematy symfoniczne zapewniają kompozytorowi rozgłos wśród przedstawicieli różnych sztuk: fascynują Walerego Briusowa, Eugeniusza Wachtangowa, Konstantego Somowa, Borysa Pasternaka.

Utwory Skriabina są dziełami w pełni realizującymi estetyczne aspiracje symbolizmu. Symbolizm w muzyce, tak samo jak w innych sztukach, jest głosem nowym, mową magiczną. Poemat symfoniczny, dziedzictwo muzyki romantycznej, a ściślej nawet „muzyki programowej”, zawdzięcza swą karierę literackim początkom symbolizmu. Jest to rodzaj nadający się do wyrażania stanów ducha, gdyż muzyka poprzez swój nieokreślony ekspresjonizm odpowiada temu, co niewyraźalne, na wpół świadome, magiczne.

Mistyczne i idealistyczne zainteresowania Skriabina, jego chromatyka, opierająca się na pragnieniu odzwierciedlenia w sztuce stanów ekstazy i kontemplacyjnych, tworzenie dzieł na pograniczu osobistych przeżyć i pewnych koncepcji filozoficznych, jego poszukiwania w zakresie rozwiązań formalnych (Skriabinowska skala mistyczna i akord syntetyczny, bogata i staranna instrumentacja, wyrafinowanie języka, wirtuozeria), wszystko to doskonale harmonizuje z programem estetyczno-filozoficznym literatów.

Z Aleksandrem Błokiem, w którego twórczości muzyka jest istotnym komponentem obrazu artystycznego²⁰, łączy autora *Poematu satanicznego* temat „przeobrażenia świata”, który znajduje odzwierciedlenie w romantycznym buncie przeciwko otaczającej rzeczywistości, w pragnieniu wyzwolenia się jednostki poprzez namiętny poryw ku ideałowi. U obu twórców uosabiają go motywy

¹⁸ Z przedstawicielami innych dziedzin sztuki, szczególnie z literatami, Skriabin zawiera znajomość pracując w dziale muzycznym czasopisma „Złote Runo”, na którego czele stoi E. Metner. W czasie pobytu za granicą (1904-1910) kompozytor nawiąże bliższe stosunki z D. Merczłowskim (1907), Baltrušajtisem (1908), K. Balmontem, S. Polakowem, M. Meyerholdem, A. Tairowem, K. Mordżanowem i in.

¹⁹ R. Przybylski, *Epifania bóstwa Muzyki*, „Teksty” 1992, nr 5, s. 62.

²⁰ Zob.: Т. Хопрова, *Музыка в жизни и творчестве А. Блока*, Ленинград 1974, сс. 152.

światła, ognia, kosmiczne obrazy-symboly. Błoka interesuje Skriabinowska idea syntezy muzyki i innych sztuk oraz realizacja tej idei przy pomocy specjalnej „klawiatyry świetlnej” (clavier à lumière). W *Dzienniku* pod datą 20 stycznia 1913 roku poeta rozmyśla nad właściwościami „barwnego słyszenia”. Porównuje słuchowe możliwości „widzenia dźwięków” u różnych kompozytorów: Skriabina, Metnera i Rimskiego-Korsakowa.

Z Balmontem łączy Skriabina dążenie do ucieleśnienia Baudelaire’owskiej zasady estetycznej, tj. „odpowiedniości zapachów, kolorów i dźwięków”. Obaj zmierzają w swej twórczości do synestezji, aby mogła powstać nowa, symboliczna wizja rzeczywistości. Próba znalezienia odpowiedniości sztuk, którą według Balmonta poezja osiąga w wysokiej syntezie, a w koncepcjach Skriabina — w Misterium, dla obu kończy się niepowodzeniem.

Najbardziej twórczą i płodną okazuje się znajomość i przyjaźń Skriabina z Wiaczesławem Iwanowem przypadająca na lata 1913-1915. Kontakty te są owocne pod wieloma względami. Dzięki poecie Skriabin wyzwała się spod silnego, niekorzystnego wpływu teozofii Heleny Bławatskiej (na tym gruncie kompozytor znajduje wspólny język z Andrzejem Biełym)²¹. Dla Iwanowa kontakty ze Skriabinem, jak sam twierdzi, „były głęboko znaczącym i jasnym wydarzeniem na drogach rozwoju ducha”. Poeta rozwija tę myśl w jednym z licznych wierszy²², poświęconych kompozytorowi:

Двухлетний срок нам был судьбою дан.
Я заходил к нему — „на огонек”;
Он посещал мой дом. Ждала поэта
За новый гимн высокая награда. —
И помнит мой семейственный клавир
Его перстов волшебные касанья.
Он за руку вводил по ступеням,
Как неопита жрец, меня в свой мир,
Разоблачая вечные святыни
Творимых им, животворящих слав.
Настойчиво, смиренно, терпеливо

²¹ W kołach intelektualno-artystycznych Moskwy i Petersburga dominują pod koniec XIX i na początku XX wieku nastroje mistyczno-religijne, odrodzone przez W. Sołowjowa. Poddają się im wybitni filozofowie początku XX wieku, m.in. L. Szestow, M. Bierdiajew, także poeci: W. Iwanow, K. Balmont, A. Błok, A. Biełyj, pisarz D. Mereżkowski. Wśród kompozytorów szczególnie ulegnie im A. Skriabin. W kołach tych rozpowszechniano pisma H. Bławatskiej, która w 1875 r. rozwija ruch teozoficzny. Tutaj też w roku 1912 zapoznano się poprzez A. Bielego z nową „nauką” — antropozofią Rudolfa Steinera.

²² Jak podaje I. Mylnikowa w przypisach do swojego artykułu Iwanow poświęcił Skriabinowi następujące wiersze: *Ко дню открытия памятной доски на доме Скрябина (Остановись прозожий!...); Посещение могилы Скрябина в Новодевичьем Монастыре (Мечты ли власть, или тайный зов сердечный...); Памяти А. Н. Скрябина (Он был из тех певцов...); Осиротела Музыка. И с ней...; Разверзнет ночь горящий Микрокосм...; Развертывалась дружбы нашей связь...; Славит меч багряной славой Роза...; Я не знаю, где рухнет, льдами вскормленный поток...; Смотрите вот пример для вас!... Zob. także, *Статьи...*, s. 115.*

Воспитывал пришельца посвяtitель
В уставе тайнодейственных гармоний,
В согласии стройном новозданных сфер.
А после, в долгой за полночь беседе,
В своей рабочей хранине, под пальмой,
У верного стола, с китайцем кротким
Из мрамора восточного, — где новый
Свершался брак поэзии с музыкой, — ²³

Lata 1913-1915, o których wspomina tu poeta, to okres intensywnej pracy i twórczych polemik obu artystów nad ideą *Misterium*. W owych latach Iwanow i Skriabin są jej gorącymi wyznawcami i propagatorami. W kompozytorskich zamierzeniach autora *Poematu tragicznego* *Misterium* jest czymś w rodzaju celebracji estetyczno-filozoficzno-religijnej, wyrażonej przy pomocy wszystkich możliwych tworzyw i form ekspresji, jakimi posługiwały się dotąd znane sztuki. *Misterium* dla Skriabina jest wyrazem idei doskonałości w sztuce, do której powinien dążyć każdy twórca. Tę stronę Skriabinowskiej koncepcji Iwanow doskonale uchwyci w refleksji nad treściową zawartością jego twórczości. Interpretując ją, poeta sięga do bogatej skali symbolicznych znaczeń trójki, która od dawien dawna uchodzi za liczbę doskonałą i odgrywa istotną rolę w misteriach. W twórczości kompozytora autor *Tantala* dostrzega pewną wewnętrzną prawidłowość, która przybiera formę triady. Tworzą ją: potrójna myśl, potrójna napiętność i potrójny patos. Ten ostatni także nosi znamiona troistości. Według terminologii Iwanowa wyraża się w muzycznym transcendentalizmie, w uniwersalizmie muzycznej świadomości, w powszechnym transformizmie.

Iwanow i Skriabin, mimo pewnej jednomyślności w poglądach m.in. na rolę i ewolucję współczesnej sztuki, indywidualizm, rolę artysty, „sobornost” czy teatr syntetyczny, różnią się w wielu zasadniczych sprawach. Przed wszystkim obaj są zwolennikami różnych modeli kultury. Skriabinowska koncepcja kultury cyklicznej, z wpisana weń centrycznie twórczością kompozytora, która jest dla niego „celem celów i końcem końców”, nie harmonizuje z Iwanowskim modelem kultury, w którym wszystkie zjawiska są odbierane przez poetę synchronicznie. Odmienne zdanie prezentują także w kwestii relacji między teatrem a *Misterium*; inaczej też rozumieją i samo *Misterium*. Dla Iwanowa jest to konkretny model historyczny. Skriabin bardziej skłania się ku pojęciu funkcjonującemu w teorii Bielego okresu kółka „argonautów”, a które Wsiewołod Meyerhold określa mianem „oryginalnego współczesnego misterium”²⁴. Z czasem jednakże kompozytor coraz bardziej ulega wpływom koncepcji poety, szczególnie jego idei teatru misteryjnego i teorii wzajemnego oddziaływania sztuk.

²³ В. Иванов, *Взгляд Скрябина на искусство*, [в:] *Собрание сочинений*, т. III, Брюссель 1979, с. 183-184.

²⁴ Zob.: И. Мильникова, *Статьи...*, op. cit., с. 91 и другие.

Związki między literaturą a muzyką na przykładzie twórczości Skriabina i Iwanowa ujawniają się też na innych płaszczyznach. W bratni związek Muzyki i Poezji obaj twórcy wprowadzają Filozofię, która pozwala im na przekraczanie granic obu sztuk i jednocześnie prowadzi je do wyższej jedności. Filozofia jest dla nich także źródłem twórczej inspiracji, pozwalającym interpretować przeżycia osobiste w kategoriach zagadnień ogólnych i sprowadzać je do analizy tzw. problemów wiecznych. Obaj odwołują się w swej twórczości do uniwersalnej zasady ekstazy, którą realizują za pomocą odmiennego materiału i odmiennych środków wyrazu. Skriabin, łącząc teorie dźwiękowe z ideami teozoficznymi, jest przekonany, iż muzyka poprzez wprowadzenie słuchaczy w stan ekstazy przenosi ich w inną sferę odczuwania świata, umożliwia obcowanie ze zjawiskami nadprzyrodzonymi.

W sferze związków stematyzowanych, łączących odmienne dziedziny sztuki, analogie między kompozytorem a poetą ujawniają się w poetyce tytułów, w sposobie opracowania tego samego tematu (mitu o Prometeuszu), w interpretacji bohatera, w podobieństwach i różnicach gatunkowych. Monumentalny poemat symfoniczny Skriabina *Prometeusz*, zwany inaczej *Poematem ognia*, powstaje w okresie, kiedy (jak powie Błok) nad Rosję „opuściła się mgła”, a w twórczości artystów rosyjskich dominują nastroje pesymizmu, katastrofizmu i rozczarowania²⁵. Tym bardziej zatem znamienym wyda się fakt, iż muzyczna tkanka Skriabinowskiego utworu przepojona jest odmienną aurą emocjonalną. Ideę artystyczną poematu ucieleśnia „zasada twórczej aktywności”, bohaterski poryw i siła ludzkiej woli zdolne tworzyć i przekształcać świat, pokonać kosmiczny chaos i mrok. Skriabinowski bohater wpisuje się w bogaty i szeroki kontekst tradycji europejskiego humanizmu. W jego interpretacji kompozytor nawiązuje do utworów wybitnych przedstawicieli filozofii i kultury, przede wszystkim do Goethego, Byrona oraz Schellinga. Według autora *Boskiego poematu Prometeusz* w historii ludzkości symbolizuje dumną samoświadomość człowieka-twórcy. Człowiek zostaje przeciwstawiony kosmosowi, czemu odpowiada konstrukcja muzyczna (fortepian solowy o rozległej skali środków ekspresji i orkiestra). Dzieło kończy ekstatyczny śpiew (bez tekstu) chóru mieszanego na tle orkiestry. Cały poemat posiada swoisty, „mistyczny” klimat. Iwanowowski Prometeusz w dramacie pod tym samym tytułem, napisanym w 1919 r., a więc w kilka lat po utworze Skriabina, jest nosicielem idei „grzechu pierwotnego ludzkiej wolności”, która burzy „boską wszechjedność” świata²⁶.

²⁵ Jak podaje W. Rubcowa w rosyjskiej sztuce początku wieku XX powstaje szereg utworów, poświęconych mitycznemu Prometeuszowi. W 1905 r. Briusow pisze wiersz *Prometeusz*. W 1908 r. M. F. Gniesin komponuje poemat symfoniczny oparty na dramacie Schellinga *Wyzwoleny Prometeusz*. W roku 1909 Taniejew tworzy partię dla chóru do wierszy J. P. Polonskiego, która weszła do cyklu *Dwanaście chórów a capella*. Zob. też c. Александр Николаевич Скрябин..., s. 296. Interesujący artykuł o obrazie Prometeusza w twórczości Skriabina napisał И. Белза, [w:] *Античная культура и современная наука*, Москва 1985.

²⁶ В. Рубцова, Александр Николаевич Скрябин..., s. 296.

Aleksander Skriabin jest przykładem twórcy, który wypowiada się w dwóch odmiennych dziedzinach sztuki. Jego utwory można określić mianem autorskich. Kompozytor pisze do nich libretta, zaopatruje w komentarz literacki. Niekiedy wydawany jest on w oddzielnej broszurze lub występuje w formie wskazówek interpretacyjno-wyrazowych na marginesach zapisu nutowego utworów. W nich kompozytor dokładnie formułuje filozoficzno-estetyczny program muzyki, jej formalny układ postaci, elementy symboliczne i programowe (jak to ma miejsce w *Poemacie ekstazy*). Skriabin jest także poetą. Z jego koncepcji twórczości wynika, iż aby w pełni wyrazić się jako artysta, dotrzeć jak najgłębiej do istoty sztuki, wystarczy opanować najważniejsze jej rodzaje — muzykę i poezję. W związku z tym studiuje on utwory rosyjskich poetów, terminuje u literatów w zakresie techniki pisania wiersza, m.in. u Szulgowskiego, Iwanowa czy Baltrušajtisa²⁷. W przeciwieństwie jednakże do osiągnięć muzycznych (mistrzowskie innowacje tonalne i rytmiczne, oryginalna harmonika oparta na indywidualnej, odrębnej akordyce, krańcowo alternatywna chromatyka, zapowiadająca harmonię atonalną Schönberga, interesujące próby przekładania wartości dźwiękowych na barwy czy też swoiste łączenie teorii dźwiękowych z ideami teozoficznymi)²⁸, poetycka twórczość kompozytora sytuuje się na płaszczyźnie między domową albumową poezją a odkryciami poetów rosyjskich lat osiemdziesiątych wieku XIX (typu liryki Siemiona Nadsona, niekiedy Konstantego Fofanowa)²⁹. Warto jednakże zwrócić uwagę na poetycki tekst Skriabina zatytułowany *L'Acte Préalable*, 1914 (*Akt wstępny*), któremu interesujące studium filozoficzne (*Światopogląd Skriabina*) poświęcił Aleksy Łosiew³⁰. *Akt wstępny*, w którego opracowaniu wydatnie pomaga kompozytorowi Wiaczesław Iwanow (m.in. w określeniu typu deklamacji, ujawnieniu różnic między mitem a obrazem), jest literacką formą nie zrealizowanych muzycznie Skriabinowskich misterii. Utwór ten został zainspirowany współczesną kompozytorowi tradycją literacką, szczególnie twórczością symbolistów³¹. Skriabinowskie próby poetyckie, jak i sam tekst *L'Acte Préalable* nie są jednakże formalnie dosko-

²⁷ Zob.: И. Мыльникова, *Статьи...*, op. cit., s. 90.

²⁸ Por.: J. Cassou oraz P. Brunel, F. Claudon, G. Pillement, L. Richard, *Encyclopedia symbolizmu*. Przekł., opracowanie i przypisy J. Guze, Warszawa 1992, s. 305. Zob. także: B. Schaeffer, *Dzieje muzyki*, Warszawa 1983, s. 355, jak również hasło *Aleksander Skriabin*, [w:] *Przewodnik koncertowy*, pod red. T. Chylińskiej, S. Haraschina i in., Warszawa 1965, s. 637.

²⁹ Por.: И. Мыльникова, *Статьи...*, op. cit., s. 91.

³⁰ А. Лосев, *Страсть к диалектике. Литературные размышления философа*, Москва 1990, s. 256-302.

³¹ O odwołaniach do twórczości symbolistów m.in. Balmontowskiej „śpicwności” ze zbioru *Zielony ogród*, ekstatyczności i abstrakcyjności wierszy Iwanowa ze zbioru *Cor Ardens* oraz *Przejrzystość*, przybliżonych cytatach z Włodzimierza Sołowjowa i innych pisze J. Krżimowska ja w artykule *Скрибин и русский символизм*, „Советская музыка” 1985, № 2, s. 25-35, zwraca na to uwagę I. Mylnikowa, *Статьи...*, op. cit., s. 91, oraz M. Brown w pracy *Skriabin and Russian „Mystic” Symbolism*, „Nineteenth Century Music” 1979, nr 3, s. 45.

nałe. Uważny czytelnik dostrzeże w nich wyraźne skrepowanie kompozytora w postęgowaniu się obcym dla swojej twórczości — tworzywem.

27 kwietnia 1915 roku, w przededniu oczekiwanych spełnień twórczych, Skriabin umiera nagle na zakażenie krwi. Jak pisze Philippe Ariès:

od najdawniejszych czasów człowiek nie przyjmuje śmierci jako dzikich darów natury. (...) dlatego śmierć jest starannie kontrolowana. Rytualizacja śmierci jest szczególnym przypadkiem ogólnej strategii człowieka w walce z naturą, strategii, na którą składają się zakazy i zezwolenia. Oto dlaczego nie pozostawiono śmierci samej sobie i jej nieumiarkowaniu, lecz, przeciwnie, uwięziono ją w ceremoniach, zamieniono w widowisko. Oto także dlaczego nie mogła ona stać się sprawą osobistą: była aktem publicznym, wciągającym całą wspólnotę³².

Nagła śmierć Skriabina zostaje odebrana w środowisku współczesnych artystów jako szczególne wydarzenie. Nadano mu rangę swoistego rytuału o wydźwięku mistycznym. Zwolennicy i przyjaciele, niekiedy ideowi przeciwnicy w różny sposób czczą śmierć kompozytora i w rozmaitych formach utrwalają pamięć o nim. Tak jak za jego życia, tak i po śmierci odbywają się zebrania poświęcone twórczości autora *Mrocznego płomienia* (m.in. w domu A. Brianżaninowa), powołuje się nowe towarzystwa (np. *Wieniec Skriabinowi*, na czele którego staje Władysław Iwanow), tworzy komitety, które mają opracować i wydać dzieła zebrane kompozytora. Pojawiają się liczne artykuły-nekrologi [m.in. Igora Glebowa (B. Asafjew) zatytułowany *Wielka ofiara*, który staje się źródłem polemiki z artykułem Osipa Mandelsztama *Skriabin i chrześcijaństwo*]³³. Wygłoszono także szereg mów pożegnalnych. W ten sposób uczcili pamięć o Skriabinie Iwanow i A. Goldenweizer na licznych koncertach-wykładach. Myśliciele religijni i filozofowie (m.in. M. Bierdajew, S. Kabłukow, S. Bułhakow, A. Łosiew) piszą liczne artykuły, w których oceniają, interpretują i podsumowują twórczość kompozytora. Poeci dedykują Skriabinowi swoje wiersze. Walery Briusow w utworze *Na śmierć A. N. Skriabina* z cyklu *Na pamiątkę listki* napisze:

Он не искал — минутно позабавить,
Напевами утешить и пленить;

³² P. Ariès, *Człowiek i śmierć*. Przeł. E. Bąkowska, Warszawa 1989, cytat z obwoluty książki.

³³ Dla W. Asafjewa śmierć Skriabina jest „wielką ofiarą” poniesioną na łonie sztuki. Dla Mandelsztama nie jest to „ani ofiara, ani odkupienie w sztuce, lecz swobodne i radosne naśladowanie Chrystusa”. Zob. O. Мандельштам, *Скрибин и христианство*. (Вступительная статья А. Г. Меца, примечания А. Г. Меца, С. В. Василенко, Ю. Л. Фрейдина, В. А. Никитина), „Русская литература” 1991, № 1, с. 64-78. W artykule *Skriabin i христианство* Mandelsztam, zdaniem W. Chazana, podnosi osobowość twórcy do rangi „symbolu całego narodu”, do wszystko obejmującej „sobornosti” (uwidacznia się tu wpływ Iwanowa — G.B.), zarówno szczęście, jak i cierpienie całej ziemi. Spirytualistyczne obcowanie twórcy ze śmiercią możliwe jest, zdaniem Mandelsztama, poprzez chrześcijański akt zmartwychwstania. Zob. В. Хазан, *Апокалипсис у Мандельштама (О теме смерти в стихах 30-х годов)*, „Известия Академии Наук СССР. Серия Литературы и языка” 1991, т. 50, № 3, с. 255.

Мечтал о высшем: Божество прославить
И бездны духа в звуках озарить.

Металл мелодий он посмел расплавить
И в формы новые хотел излить;
Он неустанно жаждал жить и жить,
Чтоб законченным памятник поставить,

Но судит Рок. Не будет кончен труд!
Расплавленный металл бесцельно стынет:
Никто его, никто в русло не двинет...

И в дни, когда Война вершит свой суд
И мысль успела с жатвой трупов сжиться, —
Вот с этой смертью сердце не мирится!³⁴

Wiaczesław Iwanow w utworze *Pamięci A. N. Scriabina* wspomina:

Он был из тех певцов (таков же был Новалис),
Что ведают себя наследниками лир,
Которым на заре веков повиновались
Дух, камень, древо, вода, огонь, эфир.

Но между тем как все потомки признавались,
Что поздними гостями вошли на брачный пир, —
Заклятья древние, казалось, узнавались
Им, им одним опять — и колебали мир.

Так! Все мы помнили, — но волил он, и деял.
Как зодчий тайн, Хирам, он таинство посеял,
И Море Медное отлил среди двора.

„Не медли!“ — звал он Рок; и зову Рок ответил.
„Явись!“ — молил Сестру, — и вот, пришла Сестра.
Таким свидетельством пророка Дух отметил!³⁵

W innym miejscu z głębokim żalem poeta powie:

Осиротела Музыка. И с ней
Поэзия, сестра, осиротела.
Потух цветок волшебный, у предела
Их смежных царств, — и пала ночь темней

На взморие, где новозданных дней
Всплывал ковчег таинственный. [...]

.....
Кто скажет: побежден иль победитель,
По ком, — немея кладбищем чудес, —
Шептаньем лавров плачет Муз обитель?³⁶

³⁴ В. Брюсов, *Стихотворения 1909-1917*, [в:] того же, *Собрание сочинений в семи томах*, т. II, Москва 1973, с. 200.

³⁵ В. Иванов, *Взгляд ...*, op. cit., s. 181-182.

³⁶ Ibid., s. 189.