

IZABELLA MALEJ

Uniwersytet Wrocławski, Polska
izabellaanna@op.pl

Symbol — jaźń — marzenie senne. Próba psychoanalitycznej interpretacji sztuki Michaiła Wrubla

Zaprzęgnięcie psychoanalizy i właściwych dla niej narzędzi w służbę badań literaturoznawczych dziś już nikogo nie dziwi. Swego rodzaju modę na przykładanie miary psychologicznej do dzieł literackich rozbudził i upowszechnił swoimi pracami w latach 1921–1932 Carl Gustav Jung, który wielokrotnie odwoływał się, stosując własną metodę amplifikacji, do przedstawień zawartych w materiale literackim¹. Ulubionym jego dziełem stał się *Faust* J.W. Goethego², choć trzeba podkreślić, iż Jungowskie analizy zarówno tego, jak i innych utworów mają charakter zaledwie wybiórczy, dostosowany do potrzeb badań *stricte* psychoanalitycznych. Jednak prawdziwym ojcem tego kierunku badań, który można określić mianem psychologii sztuki, jest bez wątpienia Sigmund Freud jako autor artykułu *Poeta i fantazjowanie* z 1907 roku³. Cel Freudowskich penetracji literatury stanowi wydobywanie na światło dzienne nieświadomych konfliktów i fantazji ucieleśnionych w dziele. Jeśli jednak słowo pisane dość łatwo poddawało się obróbce przez psychoanalityków, to forma malarska sztuki okazywała się materia łyż utajoną, co obiecującą. Łatwiej bowiem jest wydobyć i powiązać fakty oraz emocje zawarte w słowach, niż

¹ Por. np. C.G. Jung, *Psychologische Typen*, Zürich 1921 (większość tekstów zawartych w tym dziele została zamieszczona w: C.G. Jung, *Archetypy i symbole. Pisma wybrane*, Warszawa 1976, oraz *idem, Rebis, czyli kamień filozofów*, Warszawa 1989, całościowy zaś przekład na język polski, dokonany przez R. Reszke, ukazał się w roku 1997).

² Np. C.G. Jung, *Faust and Alchemy*, [w:] *The Collected Works of C.G. Jung*, t. 18, red. H. Read, M. Fordham, G. Adler, W. McGuire, London 1968, s. 748–750; *Wspomnienia, sny, myśli, spisane i podane do druku przez Anielę Jaffé*, Warszawa 1993, s. 79–80.

³ Z. Freud, *Poeta i fantazjowanie*, [w:] K. Pospiszyl, *Zygmunt Freud: człowiek i dzieło*, przeł. B. Kocowska, Wrocław 1991.

wyabstrahować je z płataniny barw, linii i płaszczyzn. Najlepszy przykład stanowią tutaj eseje Junga, dość nieśmiałe, a dotyczące twórczości Jamesa Joyce'a i Pabla Picassa⁴. Wydają się bardziej wyrazem zakłopotania twórcy psychologii analitycznej narodzinami nowych zjawisk w sztuce niżli rzetelną, wyczerpującą i nastawioną na kompleksowe ujęcie interpretacją. Ważne jest jednak to, że liczne teoretyczne kontynuacje, jak i modyfikacje Jungowskiej koncepcji sztuki znalazły swój wyraz w badaniach nad konkretnymi zjawiskami w sztuce, co najlepiej świadczy o przystawalności języka psychoanalizy do malarzkiej materii⁵. Warto zatem, jak się wydaje, podjąć próbę psychoanalitycznego odczytania sztuki Michaiła Wrubla (1856–1910) — jednego z najbardziej niedookreślonych i wieloformatowych malarzy rosyjskich — pamiętając jednak o tym, że metoda psychoanalityczna to zaledwie jeden z wielu etapów poszukiwania i odkrywania mieszczących się w dziele sztuki sensów głębokich.

Jeśli spojrzeć na dzieła Wrubla z perspektywy psychologii sztuki, to okaże się, że są one zastanym faktem psychicznym, który poddaje się wielopłaszczyznowej interpretacji. Za punkt wyjścia do niej warto obrać, w ślad za Freudem, pojęcie intencji artysty:

Według mnie — podkreślał autor *Objaśnień marzeń sennych* — tym, co porywa nas z taką siłą, może być wyłącznie intencja artysty, o ile udaje mu się wyrazić ją w swoim dziele i uczynić dla nas zrozumiałą. Zdaję sobie sprawę z tego, że nie chodzi tu tylko o intelektualne zrozumienie. Artysta stara się bowiem obudzić w nas tę samą postawę uczuciową, tę samą konstelację psychiczną, która zrodziła w nim impuls tworzenia⁶.

Freud nie precyzuje w swojej wypowiedzi, jaką postawę uczuciową artysty ma na myśli, jednakowoż całokształt jego badań, jak i linia interpretacji rozwijana przez kontynuatorów jego myśli wyraźnie wskazują, że chodzi o stany lękowe jako źródło kreacji artystycznej. Wielu współczesnych psychoanalityków (Hanna Segal⁷, Melanie Klein⁸) nie żywi żadnych wątpliwości co do bezpośredniego związku między impulsem artystycznym i pozycją depresyjną, w jakiej znajduje się twórca cierpiący na zaburzenia paranoidalno-schizoidalne. Artysta odczuwa bowiem w takim stanie potrzebę odtworzenia tego, czego doświadcza w głębiach swego wewnętrznego świata.

Żywione przez niego przekonanie, że w dziele sztuki musi odtworzyć całkiem nowy świat własnego doświadczenia, wypływa z wewnętrznego postrzeżenia, że oto jego we-

⁴ Zob. C.G. Jung, *Ulisses. Monolog*, Picasso, [w:] *idem, Archetypy...*, s. 488–518, 519–526.

⁵ Por. np. Z. Rosińska, *Jung*, Warszawa 1982; T. Wolff, *Studien zu C.G. Jung Psychologie*, Zürich 1959; I. Proffoff, *The Death and Rebirth of Psychology. An Integrative Evaluation of Freud, Adler, Jung and Rank and the Impact of Their Culminating Insights on Modern Man*, New York 1969; F. Ratford, R. Wilson, *Some Phases of the Jungian Moon — Jung's Influence on Modern Literature*, „English Studies in Canada” 8, 1982, nr 3, s. 311–332.

⁶ Cyt. za: H. Segal, *Marzenie senne, wyobrażenia i sztuka*, przeł. P. Dybel, Kraków 2003, s. 119.

⁷ Zob. *ibidem*; *The Work of Hanna Segal*, London 1986.

⁸ M. Klein, *The Writings of Melaine Klein*, t. 1. *Love, Guilt and Reparation and Other Works 1921–1945*, London 1975.

wewnętrzny świat uległ zniszczeniu: wyznacza to samą istotę pozycji depresyjnej. To właśnie dlatego każdy wielki artysta tworzy swój własny świat. Kiedy czytamy powieść, która robi na nas duże wrażenie, oglądamy obraz lub słuchamy muzyki, przenosimy się w zupełnie inny świat. Jest to świat, który istnieje sam z siebie⁹.

Dzieła Wrubla, jakie powstawały na przestrzeni 22 lat i sprzężone z nimi depresyjne, a w późniejszym okresie także maniakalne stany chorobowe nękające artystę w rytmie sinusoidy przez całą drogę twórczą¹⁰, można uznać za modelowy wręcz przykład opisanej w psychoanalizie intencji artystycznej. Malarz, poprzez chorobę, traci część siebie i z tego właśnie powodu wkracza w etap poszukiwania nie tylko tej utraconej części własnego „ja”, lecz także tego wszystkiego, co pierwotne, co łączyło go z uniwersum świata. Jedynym sposobem odtworzenia jest dla malarza znalezienie symbolicznego wyrazu dla tego, co zostało utracone. A to oznacza, że sztuka staje się dlań tak naprawdę poszukiwaniem symbolicznej ekspresji *ego* w koniunkcji z jaźnią. W naukach psychiatrycznych proces ten nosi nazwę reparacji i polega na niszczeniu i odtwarzaniu tego, co się zniszczyło w samym sobie w okresie nasilonej depresji¹¹. Dzieło malarskie jawi się zatem taką próbą zrekonstruowania tego, co zniszczone. Trudno jednocześnie nie dostrzec paradoksu wynikającego z tego, iż dzieło stworzone przez artystę jako byt całkowicie nowy rodzi się z impulsu odtwarzania lub przywracania czegoś utraconego. I ten właśnie paradoks jawi się, jak wolno sądzić, immanentnym elementem symboliki Wrubelskich kreacji artystycznych. Albowiem w procesie kreacji Wrubel zawsze przemierzał drogę od rzeczywistości do ekspresji symbolicznej, a jego dzieła są produktem snienia na jawie. Z postawą śniącego na jawie łączy malarza rosyjskiego to, że projektuje on świat fantazji, w którym może spełniać swoje nieświadome pragnienia. O ile jednak śniący na jawie w swoich marzeniach puszcza wodze fantazji, odrywając się całkowicie od rzeczywistości, o tyle Wrubel w swych artystycznych kreacjach zawsze odnajduje drogę powrotną do rzeczywistości. W przekonaniu Mircei Eliadego, „jeśli umysł posługuje się obrazami, aby ująć ostateczną rzeczywistość, to właśnie dlatego, że owa rzeczywistość przejawia się w sposób wewnętrznie sprzeczny i wskutek tego nie da się wyrazić konceptualnie”¹². Malarz tworzy świat fantazji ze świadomością, że nie jest to świat realny, czy też raczej, że jest on realny tylko w pewnym sensie. „Świat ten posiada swoją własną realność, różną od tej, którą potocznie nazywamy »rzeczywistością«”¹³.

⁹ H. Segal, *op. cit.*, s. 122–123.

¹⁰ Zob. H.M. Тарабукин, *Болезнь*, [w:] *idem, Михаил Александрович Врубель*, Москва 1974, s. 143–152; В. Лернер, М. Каневский, Э. Вицтум, *Михаил Александрович Врубель: взаимосвязь психопатологии и творчества*, „Независимый психиатрический журнал” 2004, nr 1.

¹¹ Więcej na ten temat zob. M. Klein, *Pisma*, t. 1. *Miłość, poczucie winy i reparacja oraz inne prace z lat 1921–1945*, przeł. D. Golec, A. Czownicka, Gdańsk 2007.

¹² M. Eliade, *Sacrum. Mit. Historia. Wybór esejów*, wyboru dokonał i wstępem opatrzył M. Czerwiński, przeł. A. Tatarkiewicz, Warszawa 1974, s. 24.

¹³ H. Segal, *op. cit.*, s. 110–111.

W *Wykładach ze wstępu do psychoanalizy* Freud¹⁴ wyraźnie stwierdza, że sztuka tkwi swoimi korzeniami w głębokich warstwach nieświadomej fantazji. Jego zdaniem artysta doznaje niepowodzeń w rzeczywistości i dlatego zwraca się ku światu fantazji, mieszając w jedną całość elementy tego, co realne, z tym, co nieświadome i irracjonalne. Jeśli, zgodnie z intencjami Freuda, utożsamimy pojęcie marzenia sennego i fantazji, to Wrubłowski proces kreacji artystycznej będzie niczym innym jak działaniem ukierunkowanym w swej początkowej fazie świadomie, a potem podświadomie na dotarcie tak głęboko i prawdziwie jak tylko można do treści własnego życia psychicznego. To właśnie w marzeniu sennym, będącym emanacją nieświadomego życia fantazji, malarz odnajduje inspiracje dla swoich obrazów. Relacja „świadomość–nieświadomość” wskazuje także na symboliczny charakter malarskich wizji Wrubła, które powstały w toku ożywienia „odwiecznych symboli ludzkości drzemających w nieświadomości”¹⁵, ich rozwinięcia i transformacji w konkretnym dziele. W odniesieniu do twórczości Wrubła możemy mówić o całej gamie motywów symbolicznych odsyłających nas do numinalnej sfery nieświadomości zbiorowej i odzwierciedlających niepoznawalną ze swej istoty strukturę archetypową, której podstawę stanowi zaobserwowane przez Junga podobieństwo konstant zawartych w snach, mitach, wizjach chorych psychicznie i w dziełach sztuki. Dość przywołać Wrubłowskiego Hamleta, Fausta, Pana, Walkirię, Carewnę-Łabędzia, rycerza, perłę i skrywającą ją muszlę, postaci aniołów i proroka, wreszcie Demona, któremu poświęcił artysta cykl obrazów i który całkowicie zawładnął jego duszą.

Kluczowym dla zrozumienia intencji artystycznej obrazów rosyjskiego malarza, a zarazem spajającym w jedną całość symbolikę i marzenie senne jako komponenty kreacji malarskiej elementem jest jaźń. Jung uznał, że istnieje byt potężniejszy od *ego* i zawsze aktywny i nazwał go jaźnią, która ciągnie i popycha *ego*, nadając mu właściwy kierunek, oraz tworzy okoliczności, w których człowiek może odkryć w sobie nową świadomość¹⁶. Tak naprawdę więc *ego* jawi się marionetką w rękach lalkarza — jaźni. To z jaźni wyłania się jej miniwersja — świadome *ego*. Dlatego *ego* odczuwa w wyraźny sposób to, że stanowi tylko odbicie doskonalszego bytu egzystującego w głębi nieświadomości¹⁷. Chęć dotarcia do tego bytu staje się kołem zamachowym kreacji dla cierpiącego

¹⁴ Por. S. Freud, *Wykłady ze wstępu do psychoanalizy. Nowy cykl*, przeł. P. Dybel, oprac. R. Reszke, Warszawa 2009.

¹⁵ J. Jacobi, *Psychologia C.G. Junga*, przeł. S. Ławicki, Warszawa 1968, s. 41.

¹⁶ A. Samules, B. Shorter, F. Plant, *Krytyczny słownik analizy jungowskiej*, przeł. W. Babeczeki, L. Zielińska, Wałbrzych 1994 (hasło: *Jaźń*); C.G. Jung, *Gnostyczne symbole jaźni*, [w:] *idem, Rebis...*, s. 365–407; K. Murawski, *Jaźń i sumienie. Filozoficzne zagadnienia rozwoju duchowego człowieka w pracach Carla Gustawa Junga i Antoniego Kępińskiego*, Wrocław 1987; E. Pascal, *Psychologia jungowska. Teoria i praktyka*, przeł. G. Skoczylas, Poznań 1998.

¹⁷ W książce *Psychologia a religia* Jung rozbudowuje swoje rozumienie jaźni, wysubtelniając koncepcję związku *ego* i jaźni.

w świecie realnym artysty. Jaźń, rozumiana przez Junga jako archetyp¹⁸ transcendencji, dostarcza *ego* energii psychicznej, nakłaniając świadomość *ego* do tego, by dążyła do doskonałości przez asymilację sprzecznych treści zawartych w jaźni oraz przez doświadczenie całości życia psychicznego. Droga do poznania jaźni jest jednak trudna i nie zawsze kończy się osiągnięciem celu. Tak było w przypadku Wrubla, który w bólu tworzenia nie odnalazł pełni szczęścia¹⁹, natomiast każdy obraz z osobna stanowi przykład tęsknoty artysty za stanem zjednoczenia *ego* z jaźnią. Z tej perspektywy proces twórczy jest dla malarza ciągłym zmaganiem się z kompleksami, wśród których miejsce prymarne zajmuje opisany przez Junga kompleks *ego*²⁰. Jego malarską egzemplifikacją uczynił Wrubel Demona, który, wyłoniwszy się z podświadomości, wypchnął *ego* z właściwej mu roli i przejął całkowitą kontrolę nad świadomością artysty. Nie jest moim celem dociekać, jakie mechanizmy uruchomiły w osobowości Wrubla ten kompleks, ważna jest bowiem przede wszystkim sama jego obecność prowadząca do stanu owładnięcia. Znalazłszy się w uścisku nieświadomej siły — kompleksu — malarz zidentyfikował się z nią, a to z kolei zaktywizowało nieświadomość czy raczej mityczne, archetypowe jej jądro. Poprzez proces kreacji artystycznej malarz nawiązuje z nim kontakt, rzec można, iż wchodzi w dyskurs z Demonem, którego istnienie w głębi siebie bardziej przeczuwa, niżli uświadamia. W przypadku Wrubla wydaje się, że Demon całkowicie objął we władanie kompleks *ego*, wytwarzając w ten sposób stan pomieszania utrudniający odrębną identyfikację. Inaczej mówiąc: Wrubel to Demon, Demon to *ego* malarza. Tego rodzaju identyfikację z archetypem Złego klinicyści określają mianem psychozy²¹. Jednak Demon jako kompleks *ego* stał się zarazem dla artysty bodźcem do rozwoju, bez podejmowanych wszak prób oswojenia przezeń Demona nie byłoby znanej nam malarskiej „demoniady” (*Demon (siedzący)/Демон (сидящий)*, 1890; *Demon leżący /Лежащий демон*, 1899; *Demon upadły/Демон поверженный*, 1902). Jung powiada, że kompleks uciążliwy, a o takim przecież w odniesieniu do Wrubla mówić należy, wskazuje na to, że „istnieje coś nie przystającego, nie zasymilowanego i konfliktowego — być może jakaś przeszkoda, ale również bodziec do większego wysiłku, co, być może, daje możliwości osiągnąć”²². A zatem najgłębszy poziom nieświadomości

¹⁸ Na temat Jungowskiego rozumienia archetypu zob. J. Prokopiuk, *C.G. Jung, czyli gnoza XX wieku*, [w:] C.G. Jung, *Archetypy...*, s. 20–23; K. Pajor, *Rola archetypu w analitycznej psychologii C.G. Junga*, Poznań 1992.

¹⁹ „Искусство Врубеля — путь испытаний. Оно было выстрадано в муках. На лице его глубокими морщинами легла скорбь. Врубель не возвысился в своем творчестве до катарсиса. Лик его остался трагичным”, zob. Н. М. Тарабукин, *Болезнь...*, s. 142.

²⁰ Zob. C.G. Jung, *Ego*, [w:] *idem, Archetypy...*, s. 61–67; E. Pascal, *op. cit.*, s. 60–62.

²¹ E. Pascal, *op. cit.*, s. 61.

²² C.G. Jung, *A Psychological Theory of Types*, [w:] *idem, Modern Man in Search of a Soul*, New York 1933, s. 79. Cyt. za: E. Pascal, *op. cit.*, s. 65.

malarza komunikuje się ze świadomym *ego* poprzez artystyczne wyobrażenie Demona — półczłowieka, półaniola, stanowiącego głos pierwotnej Natury.

Ciekawe, że kompleks *ego* stał się dla Wrubla zarówno szansą, jak i przekleństwem: szansą na tworzenie wybitnych dzieł sztuki i przekleństwem dla własnej osobowości drażącej nieustannie pokłady podświadomości po to, by dotrzeć do centrum samego siebie i Wszechświata, jakim jest jaźń. Świadome *ego* artysty intuicyjnie przeczuwa obecność jaźni, tego związku dwóch systemów psychiki: świadomości i nieświadomości. I doświadcza jej jako tajemniczej, paradoksalnej konwergencji nie do pogodzenia przeciwieństw zawartych w całości ludzkiej psychiki. Stąd jaźń zyskuje w sztuce Wrubla sens symbolu synergii wszystkich części ludzkiego jestestwa: ciała, emocji, umysłu, serca, duszy i ducha. Artysta wciela ten wielowymiarowy symbol w postać Demona. Wrubel poprzez realizację tematu Demona stwarza samemu sobie możliwość obserwowania jaźni z perspektywy własnego *ego*. Demon, a ściślej jego malarska projekcja, zyskuje status centrum psychiki, usytuowanego w punkcie przecięcia się wszystkich wymiarów — rzeczywistych i irrealnych. Reprezentuje archetypowy obraz jaźni jako integracji wszelkich przeciwieństw. W myśl teorii psychoanalizy, gdy symbol jaźni pojawia się we śnie lub w fantazjach, odzwierciedla transformację przeciwieństw na wyższy poziom syntezy²³. Szczególnie znaczący wydaje się w tym kontekście sam proces transformacji jako zasady twórczej Wrubla. Jednym z jego ulubionych środków wyrazu artystycznego jest bowiem przekształcanie elementów rzeczywistości poprzez nadawanie im walorów fantastycznych, nadrealnych, magicznych. Pod pędzlem rosyjskiego artysty kwiaty przekształcają się w kryształy, przyroda albo kamienieje, albo ożywa na podobieństwo ludzkich istot. W ten sposób twórca uruchamia archetypową zdolność przywracania porządku i harmonii, która następnie przenika kolejne poziomy jego własnej psychiki. Gdy obraz jaźni, wypływający ze zbiorowej nieświadomości, przefiltrowany przez nieświadomość indywidualną malarza dotrze do jego świadomego *ego*, wypełnia się ideał synergii. Przykładem takiej transformacji jest pejzaż gór Kaukazu, na którego tle projektuje Wrubel swoje wyobrażenie Demona siedzącego. Szczyty gór, kwiaty, nawet łuna zachodzącego słońca zostały przez malarza uformowane czy raczej odtworzone z kawałków materii przypominającej swoją strukturą kryształ. Te okruchy kryształu symbolizują psychikę w stanie rozpadu, ich zjednoczenie zaś oznacza regresję do stanu pierwotnej, utraconej jedności. Sylwetka Demona, pełna majestatycznego spokoju, ten stan w sensie psychologicznym odtwarza. Jego obecność wywołuje określony rezonans w psychice, niosąc z sobą moc transformacji. Zdumiewająco trafnie, w kontekście tego obrazu Wrubla, wybrzmiewają słowa Junga, jakimi opisuje on zjawisko doświadczenia jaźni:

Na horyzoncie pojawiają się nowe, wyższe lub szersze zainteresowania i przez uzyskanie takiego szerszego spojrzenia nierozwiązywalny problem przestaje być palący. Nie został

²³ Por. C.G. Jung, *O istocie snów*, przeł. R. Reszke, Warszawa 1993; A.J. Hall, *Jungian Dream Interpretation*, Toronto 1983; M.-L. Franz, *Ścieżki snów*, przeł. H. Smagacz, Warszawa 1995.

rozwiązany w sposób logiczny, lecz osłabił wobec nowych, silniejszych tendencji życiowych. Nie został wyparty i ukryty w nieświadomości; ukazał się w nowym świetle i przez to uległ zmianie. To, co na niższym poziomie psychiki prowadziło do wielkich konfliktów i panicznych emocji, na wyższym poziomie osobowości traktowane jest jak burza w dolinie widziana ze szczytu wysokiej góry. Nie oznacza to, że burza znika z tego świata, lecz że zamiast być w niej, jest się ponad nią²⁴.

Spotkanie z Demonem, spoglądającym w zadumie na rozpościerający się u jego stóp świat, symbolizuje wstąpienie do środka jaźni. Równocześnie pojawia się wrażenie, jakbyśmy znaleźli się w oku cyklonu, gdzie panuje idealna cisza, podczas gdy wokół wszystko szaleje: formy geometryczne i mnogość barwnych tonów przelewają się jedne w drugie, tworząc oszałamiającą swą połyskliwością mozaikę. Demon siedzący jako projekcja jaźni wydaje się również tym ośrodkiem, z którego wyłania się poczucie osobistego „ja” samego Wrubla. Jak podkreśla Eugene Pascal,

„Ja” osobiste [...] jest satelitą mającym swój punkt odniesienia w Jaźni. „Ja” osobiste wiąże się głównie z osobowością zewnętrzną, tzn. bytem cielesnym i funkcjonowaniem umysłu. Skromne „ja” osobiste jest tylko odbiciem „Wielkiego Ja” zwanego Jaźnią, która obejmuje i zawiera różne poziomy statusu czuwania, marzeń sennych i snu bez marzeń²⁵.

Inaczej mówiąc: zmaterializowana w obrazie obecność Demona, będącego odbiciem jaźni, sprawia, że artysta, choć na moment, czuje się wyzwolony z krępujących go więzów *ego*, ponieważ w ten sposób jaźń daje mu odczuć swoją obecność. Wrubel, uczyniwszy z Demona byt zawieszony między świadomością i nieświadomością, z obu złożony, a jednocześnie wykraczający poza te sfery zdaje się podkreślać, że odbiera jaźń w postaci Demona nie intelektualnie, lecz intuicyjnie i pozazmysłowo — za pomocą szóstego zmysłu. Napotkawszy jaźń, *ego* artysty czuje się tak, jakby było obserwowane przez coś dużo potężniejszego, spoglądającego nań zarówno z wewnątrz, jak i z zewnątrz. To szczególnie odczucie bycia obserwowanym w koherencji z poczuciem wyobcowania było Wrublowi dobrze znane, jego symboliczna, wielostronna i wyprzedzająca swoją epokę sztuka nie spotykała się bowiem ze zrozumieniem. Jednocześnie to samo uczucie stanowi dlań rodzaj tajemnego centrum przyciągania oddziałującego na całą psychikę. Demon-jaźń objawia się przeto w psychice malarza jako wyobrażenie archetypowe, jak tajemniczy byt, wreszcie — jako Bóg i Szatan w jednym, z którego rodzi się „Великий Дух Сомнения”²⁶.

Jak uczy nas psychoanaliza, ten, kto za pomocą snów i fantazji podejmuje wędrówkę w głąb własnej nieświadomości, spotyka wyparte i stłumione treści. Jung mianował owe treści elementami cienia²⁷. Demon jest takim właśnie

²⁴ Cyt. za: E. Pascal, *op. cit.*, s. 93–94.

²⁵ *Ibidem*, s. 91.

²⁶ Врубель, автор текста и составитель Л.А. Ефремова, Москва 2010, s. 48–49.

²⁷ Por. C.G. Jung, *Cień*, [w:] *idem, Archetypy...*, s. 68–71. Analizując sztukę Wrubla w kontekście Jungowskiego konceptu cienia, korzystam z interpretacji danej przez Eugene’a Pascala, zob. E. Pascal, *op. cit.*, s. 101–118.

elementem — oderwaną całością, która przez jakiś czas była obecna w sferze świadomości, lecz z jakiegoś powodu została uznana za niegodną i wyparta. *Ego* i *persona* osądziły, że należy ją usunąć, a wraz z nią jej cele i dążenia. Ona jednak wciąż żyje, ukryta w podświadomości, czekając na moment swej manifestacji jako ciemnej strony jaźni. Demon Wrubla pojawia się w świecie realnym w roli projekcji wypartych treści psychicznych, łącząc w ten sposób w sobie ambiwalentność Natury: jako centrum jaźni plasuje się na biegunie znaczeń pozytywnych, jako cień uosabia nieuświadomiane zło. Zwalista i silnie skondensowana sylweta Demona siedzącego jawi się jako *alter ego* malarza, będąc zaś cieniem negatywnym, obrazuje zwartą, zamkniętą energię psychiczną, która przybrała taką właśnie formę, albowiem była nieustannie tłumiona i wypierana. Ostatecznie cień zamienia się w odciętą energię psychiczną szukającą ujścia. Wraz z upływającym czasem gromadzi się coraz więcej treści cienia i powstaje coraz większe napięcie między odrzucającym *ego* a autonomicznym cieniem walczącym coraz zacieklej z każdą wypieraną treścią o uznanie. Moment, w jakim eksploduje energia cienia, przedstawi malarz w drugim z cyklu obrazów o demonie — w *Demonie lecącym*. Lot Demona zakończy się upadkiem i porażką, choć nie absolutną (jego głowę wciąż wieńczy oznaka władzy — korona wysadzana drogocennymi kamieniami), to jednak w jego połamanej sylwecie i rozrzuconych wokół w nieładzie piórach, pozostałości anielsko-demonicznych skrzydeł, można dostrzec implikację mocy pokory. W myśl psychologii analitycznej pokora to zdolność do uznania prawdy o sobie. I nie ma nic wspólnego z odbieraniem sobie ważności. „Pokora może obezwładnić najbardziej zawzięte ze złudnych demonów kryjących się w ciemności cienia, gdyż sama jest prawdą”²⁸. Pamiętając o tym, że tylko niespokojny umysł przysparza kłopotów (w takiej fazie znajduje się Demon podczas lewitacji nad szczytami gór), łatwiej dostrzeżemy symboliczne znaczenie ujęcia cienia przed eksplozją i po eksplozji energii. Zarówno bowiem Demon siedzący, jak i upadły zawierają w sobie emanacje spokoju, uwypuklając sens środkowego obrazu z tryptyku malarskiej „demoniady”: niespokojny umysł nie jest w stanie pogodzić się z samym sobą. Nie darzy siebie miłością, choć tej miłości tak mocno pragnie, uważa jednak, że pewne ciemne strony czynią go niegodnym tej miłości i nienawidzonym. Przypomnijmy, iż Lermontowska Tamara odrzuca ostatecznie gorące uczucie Demona²⁹. Negatywny stosunek do cienia antagonizuje subosobowość cienia, który tym samym odpłaca za wstręt i brak miłości. W ten sposób *alter ego* artysty, a więc także i on sam, tkwi w obłędnym kole absurdałnej „logiki”. Osiągnięcie upragnionego stanu spokoju możliwe jest tylko pod jednym warunkiem, jakim jest pogodzenie się z bipolarną istotą Natury, która polega na jedności złych i dobrych aspektów. Jeśli zaakceptujemy ten fakt, uznając go za oczywistość, osiągniemy spokój wewnętrzny i miast wypierać siły negatywne,

²⁸ E. Pascal, *op. cit.*, s. 105.

²⁹ Poemat Michaiła Lermontowa *Demon* stał się dla Wrubla jedną z ważniejszych inspiracji twórczych. Zanim powstał cykl obrazów o Demonie, Wrubel poczynił ilustracje do tego poematu (np. *Taniec Tamary*/Пляска Тамары, 1890–1891, *Tamara i Demon*/Тамара и Демон, 1890–1891).

zniweczymy ich oddziaływanie. Dystynkcja opozycyjnych względem siebie wartości — dobra i zła — charakteryzuje istotę Demona będącego zarówno projekcją jądra jaźni, jak i jej ciemnej strony. Jednak doświadczenie jaźni i jej zdolności do syntezy przeciwieństw nie uwalnia artysty od bólu i cierpienia w wymiarze psychicznym, lecz stanowi drugą stronę medalu zwanego szczęściem. Po raz kolejny więc ujawnia się paradoksalny charakter symbolicznego malarstwa Wrubla. Demon jako symbol pośredniczy między niekompatybilnymi elementami świadomości i nieświadomości, między znanym i nieznanym. Jak powiada bowiem Jung: „symbol nie jest abstrakcyjny ani konkretny; nie jest racjonalny ani irracjonalny; nie jest realny ani nierealny. Jest zawsze dwojaki”³⁰. Tego rodzaju symbol odsłania jednocześnie pewne aspekty rzeczywistości — najgłębiej zlokalizowane — które opierają się pozostałym środkom poznania. Stąd też obrazy, symbole czy mity, odpowiadając określonej potrzebie psychicznej, spełniają jeszcze jedną, nie mniej ważną, funkcję: „obnażają najskrytsze modalności bytu”³¹.

Demon staje się dla malarza tym wszystkim, czym czuł się on sam — jego psychicznym sobowtorem. Jednak, jeśli ów symbol Złego jest zarazem ucieleśnieniem jaźni i jej projekcją psychiczną, a więc niejako produktem końcowym skomplikowanego procesu penetrowania głębokich pokładów podświadomości, to obrazy, w których lejtmotywy czyni artysta wnętrze muszli, stanowią przykład przebiegu samego procesu, tzn. są malarskim świadectwem wędrówki Wrubla w głąb siebie. W charakterze egzemplifikacji posłużę się płótnem *Cienie lagun* (*Тени лагун*, 1905), niedocenianym jak dotąd w badaniach prowadzonych na styku psychoanalizy i sztuk pięknych, w odróżnieniu od *Perły* (*Жемчужина*, 1904), która doczekała się już ciekawej interpretacji psychoanalitycznej³². Kompozycyjną oś obrazu wyznacza figura wirującego koła, które w swym ruchu kondensuje się do środka (w ten sposób powstaje sugestia ruchu spiralnego). Po jego obrzeżach wirują splecione w jeden łańcuch nagie postaci nimf wodnych, najprawdopodobniej odpowiedniczek Najad — greckich boginek wód lądowych. W tym osobliwym tańcu o cechach ekstazy dionizyjskiej towarzyszą nimfom delfiny prujące fale wód w dolnej części obrazu. Przygląda się temu wszystkiemu Posejdon, którego muskularną sylwetę dostrzegamy po prawej stronie kompozycji. Układ ciał poruszających się po okręgu, ich gestykulacja i mimika wyraźnie wskazują na przeżywany przez nimfy stan rozkoszy i szczęścia, nadając tym samym całości wizji charakter erotyczny, od którego wszak sam artysta się odżegnywał, winą obarczając szatana³³. Możemy się domyślać, że w oku tego wodnego żywiołu zniknęły już inne nagie kobiety, doświadczywszy w ten sposób przemiany cierpienia ziemskiego w doskonałość i piękno. Ruch spiralny, tak wyraźnie przez Wrubla zaakcentowany, zdaje się symbolizować wirowanie mas

³⁰ Cyt. za: E. Pascal, *op. cit.*, s. 181.

³¹ M. Eliade, *op. cit.*, s. 21.

³² Zob. J. Ślósarska, „Perła” Michaiła Wrubla, [w:] *eadem, Mistyczne i archetypiczne obrazy kosmosu*, Warszawa 1994, s. 92–101.

³³ Por. Н.М. Тарабукин, *Болезнь...*, s. 149.

Wszechświata zdążającego w swym nieskończonym procesie transformacji do jądra jaźni. Charakterystyczne jest zwłaszcza zatarcie przez malarza granic między tym, co materialne, rzeczywiste, a tym, co zawiera w sobie żywioł wody, powietrza i nieba, między naturą ludzką, zwierzęcą i boską, między stałością i płynnością, uporządkowaniem i chaosem: elementy kompozycji zlewają się w jedną, wirującą magmę. Wszystko to nasuwa skojarzenia z dynamiką psychiki ludzkiej i jej zdolnościami do tworzenia oryginalnych, spontanicznych, usystematyzowanych, transformujących, naładowanych energią symboli. Z tej perspektywy można odczytać *Cienie lagun* jako senno-fantazyjny wytwór duszy artysty będący symbolicznym regresem do archetypowych źródeł życia i wyobrażeniem jaźni jako jedności psychicznych przeciwieństw nawzajem się znoszących, wreszcie — wcieleniem boskiej transcendencji. Oznacza to, że obraz ten jako całość jest symbolem sennym, czyli formą, w której przejawia się archetypowa energia psychiczna i w ten sposób staje się dostrzegalna dla umysłu zarówno samego malarza, jak i naszego — odbiorców dzieła. Nagie nimfy pogrążone w ekstazie mogą zarazem symbolizować ukrytą, prądną energię kobiecą w głębi męskiej psychiki, która nie została wciąż w pełni zintegrowana i zawiera w sobie elementy prymitywizmu, mrocznych popędów Natury, ciemnej strony psychiki ludzkiej, a więc tego, czego mężczyzna się obawia i od czego próbuje się wyzwolić. W myśl psychologii Jungowskiej

symbole ze snów nie są znakami wyjaśniającymi, ale raczej obrazami nieświadomych treści, energii i rzeczywistości całkowicie wykraczających poza kategorie świadomości. Wyrażają realność psychiczną, która nie może być lepiej sportretowana, i próbują porozumieć się za ich pomocą z ego w jego trójwymiarowym świecie. My — istoty ludzkie — jesteśmy wielowymiarowi i trudno opisać lub wyjaśnić nasze ludzkie doświadczenia trójwymiarową miarą słów, gdyż nie pokazują one tego, kim i czym naprawdę jesteśmy³⁴.

Idąc tropem wielowymiarowości symbolu, w spirali jako figurze malarskiej wyobraźni można dostrzec implikację powszechnej tęsknoty ludzkości za powrotem do łona matki (czyli nieświadomości). Tęsknota owa zyska konotację pozytywną, jeśli uznamy ją za symboliczny wyraz potrzeby i pragnienia ponownych duchowych narodzin lub rozpoczęcia wszystkiego *ab ovo*. Stan ekstazy erotycznej może także symbolizować *ego* poszukujące własnej macierzy, na przykład swojej nieświadomości, by dotrzeć do ukrytej tam zawartości i uzyskać energię niezbędną do transformacji i odnowy. Może wreszcie unaoczniać wyparte przez artystę pragnienia seksualne będące dlań nieuświadomianym dotąd kompleksem psychicznym. Wówczas *Cienie lagun* staną się implikacją intuicyjnego doświadczenia przez autora kompleksu poprzez zwrócenie się do ukrytych w nieświadomości zbiorowej sił archetypowych. Rozwarłe oko spirali stanowić zaś będzie ewokację jądra kompleksu jako archetypu „oblepionego” wyobrażeniami sennymi.

Warto zwrócić uwagę także na tytuł obrazu i występujące w nim słowo „cień”. Jak dowodzi Jung, cień pojawia się w projekcji sennej w postaci *alter ego* tej

³⁴ E. Pascal, *op. cit.*, s. 179–180.

samej płci co śniący człowiek. A zatem cieniem samego malarza byłby tutaj Posejdon, będący wcieleniem męskiego Logosu i męskiej seksualności, władzy i siły. Z kolei obecność postaci przeciwnej płci niż śniący reprezentują w myśl psychologii głębi cechy *animy*, oznaczającej kobiecą naturę męskiej nieświadomości, bądź *animusa* jako męskiej strony kobiecej psychiki również tkwiącej w nieświadomości³⁵. Skoncentrujmy naszą uwagę na pierwszym z tych pojęć, które dla odkrycia sensu *Cieni lagun* wydaje się ważniejsze. Każdy mężczyzna — zdaniem Junga — nosi w sobie odwieczne wyobrażenie kobiety, przy czym nie jest to wyobrażenie tej czy innej konkretnej kobiety, ale zasadniczo nieświadomiany, dziedziczony element pierwotnego pochodzenia, niejako zakodowany w żywym organizmie mężczyzny. A zatem jest to obraz archetypowy wszystkich odziedziczonych po przodkach doświadczeń i pojmowania kobiecości³⁶. Stąd też *anima* stanowi nie tylko wyobrażenie kobiety tkwiące w psychice mężczyzny, lecz również jawi się immanentną częścią jego natury. W swej pozytywnej roli *anima* wyzwala treści tkwiące w nieświadomości i pełni, na wzór Beatrycze Dantego, funkcję przewodniczki, mediując między *ego* i jaźnią. Z kolei w aspekcie negatywnym *anima* może sprawić, że *ego* zostanie opanowane przez nieświadomość. Malarz, tworząc obraz, pozwala zatem ujawnić się przeciwnopłciowym wartościom i wprawia jednocześnie w ruch proces kreacji androgynicznej pełni, czego implikacją stanowi przede wszystkim figura koła/spirali oraz obecność nagich kobiet — nimf i obnażonego mężczyzny — Posejdona. Można więc mówić, jak sądzę, o integracji płci i symbiozie duchowej pierwiastka męskiego i kobiecego wyrażonych we Wrublowskich *Cieniach lagun*. One same zaś stanowią próbę asymilacji energii *animy* i *animusa* prowadzącą do współpracującej egzystencji z *ego*.

Anima i *animus* są generalnie słabiej zintegrowane niż elementy cienia pojawiające się w snach. Cień istniał w świadomości, zanim został stłumiony lub wyparty, co sprawia, że łatwiej go przywołać. Z drugiej strony *anima* i *animus* pozostają nie uświadomione, dopóki nie zostaną odkryte w snach i fantazjach albo zaobserwowane w dokonywanych projekcjach³⁷.

Wizja malarska stanowi zatem przykład otwarcia się ze strony *ego* artysty na głos jaźni płynący z wnętrza. Wynika z tego, że malarz obrazuje w swym dziele ruch odbywający się, z psychologicznego punktu widzenia, na zasadzie sprzężenia zwrotnego: od rzeczywistości do podświadomości, od *ego* do jaźni, od tego, co zewnętrzne, do tego, co w głębi, i z powrotem. Jung zauważa, że w snach nie obowiązują zwykłe kategorie czasu, przestrzeni i następstwa zdarzeń. Sny bowiem rozmawiają z nami za pomocą własnego, wielce specyficznego języka, posługując się mozaiką, językiem archaicznym, symbolicznym i prelogicznym nawet wtedy, gdy ich treścią stają się przeżyte na jawie zdarzenia. Sztuka Wrubla,

³⁵ Szerzej na ten temat zob. C.G. Jung, *Syzygia: anima i animus*, [w:] *idem*, *Aion. Przyczynki do symboliki Jaźni*, przeł. R. Reszke, Warszawa 1997, s. 21–33.

³⁶ Por. C.G. Jung, *The Development of Personality*, [w:] *The Collected Works of C.G. Jung*, t. 17, red. H. Read, M. Fordham, G. Adler, W. McGuire, London 1968, s. 338.

³⁷ E. Pascal, *op. cit.*, s. 183–184.

operującego tożsamym językiem, jawi się takim właśnie snem, artykułowanym za pomocą pędzla i farb. Linie, formy i tonacja barwna obrazów stanowią symboliczne wyrazy żywych elementów psychiki artysty znajdujących się w stanie ciągłej ewolucji, tak jak wszystko w Naturze.

Pełne symbolicznych ewokacji dzieła rosyjskiego malarza stwarzają nad wyraz szerokie możliwości interpretacji psychoanalitycznej. Podjęta przeze mnie próba przyłożenia doń tej właśnie miary pokazuje, że wizje, jakie spod pędzla Wrubla wypłynęły, są p o l i w a l e n t n e, co oznacza, że zawierają w sobie wiele sensów i wartości psychicznych, które przy powierzchownym, pierwszym kontakcie z obrazem trudno sobie przyswoić. Są one także e k s p r e s y j n e, albowiem wyrażają procesy psychiczne w postaci projekcji naznaczonej odcieniem emocjonalnym i są zarazem i m p r e s y j n e jako pełne artyzmu wyobrażenia. Poprzez ten trójwymiarowy charakter sztuka Wrubla stanowi coś na kształt transformatora energii psychicznej zakodowanej w ludzkiej psychice, będąc jednocześnie implikacją strumienia tejże energii. Można zatem skonstatować, że proces twórczy był dla autora „demoniady” podróżą do najgłębiej zlokalizowanych pokładów nieświadomości. I warto przy tym pamiętać, że na spotkanie ze światem wewnętrznym może odważyć się tylko silne *ego*, a takie mają wyłącznie nietuzinkowi, obdarzeni wybitną indywidualnością artyści. Ich domeną jest nie bierna, lecz aktywna wyobraźnia dążąca do odkrycia swojej jasnej i ciemnej strony. Symbol natomiast stanowi rezultat ich psychicznej aktywności, co uwidacznia się w trakcie doświadczenia konkretnej wizji bądź snu. Przy czym symbol, jak formułuje to Jerzy Prokopiuk,

jest zarazem ideą (treścią archetypową) i uczuciem (materialną energią) [...]. Dzięki fantazji i symbolowi dochodzi w systemie nieświadomym do syntezy irracjonalnego myślenia i irracjonalnego uczucia [...]. Symbol złączenia obu funkcji irracjonalnych jest wyrazem *coniunctio* ducha i natury obu aspektów bytu³⁸.

Dlatego też symboliczna sztuka Wrubla jawi się jako kreacja *psyche* oparta na egzystencjalnej świadomości tego, czym jest człowiek wobec kosmosu i wobec siebie samego.

Symbol-personality-dream. An attempt at psychoanalytic interpretation of Mikhail Vrubel's Paintings

Summary

The author of this article attempts to analyse Mikhail Vrubel's paintings in relation to the state of the painter's psyche, referring to Carl Jung's and Sigmund Freud's theory of analytical

³⁸ J. Prokopiuk, *Posłowie*, [w:] C.G. Jung, *Psychologia a religia (Wybór pism)*, przeł. J. Prokopiuk, Warszawa 1970, s. 398.

psychology. The interrelation of talent and predisposition to psychical disorders was not only widely discussed in psychiatric literature, but also studied by art psychology. The interest in this subject has been growing significantly lately. Mikhail Vrubel's life and his paintings are the perfect example of the coexistence of most exceptional artistic talent and serious psychopathology in one human soul.

In 1890 Vrubel paints *Sitting Demon* — the first picture of his remarkable series, where the idea of omnipotence, grandeur and spiritual duality is expressed with utmost power. Demon is the artist himself. He devoted 12 years of his life to the series of Demons. Comparing this time to the 22 years of Vrubel's period of active painting, we can see that this series contained his fixed idea, his obsession. The evolution of the painter's affective conditions can be observed in the three Demons. Vrubel's personality was frequently identified with his Demon, while the painter himself saw in Demon only subjective foreshortening of artistic invention and did not catch prophetic and general human potential of its significance. Vrubel tried to explain to his friends his interpretation of Demon as the creature not as much evil as suffering but at the same time powerful. The painter created psychologically complicated substance, intangible and exciting because of its vagueness. For him Demon is the kernel of the soul of the world. Vrubel's paintings of mother pearl shells (*Pearl Oyster*, 1904 and *Shadows of the Lagoons*, 1905) show how easily the artist moved from reality to the world of symbols created by himself. In these pictures the artist's eye urges to wonder at infinity of the universe that opens up in the spiral of the shell. Populated and inhabited, it appears to be the life-giving substance of the new universe, the symbol of archetypal game played by the *anima* and the *animus*.

Keywords: Mikhail Vrubel, painting, Demon, psychology, dream.