



## Możliwe i niemożliwe związki muzyki i sztuk wizualnych. W poszukiwaniu tematu

Przed laty odkryłem z zaciekawieniem i radością, że okładkę jednotomowej *Encyklopedii muzycznej PWN* (wydanie z 2001 roku) zdobi reprodukcja obrazu *Gitarzysty* (właściwy tytuł: *Ptasznik strojący gitarę po powrocie z polowania*; il. 1) Jeana-Baptiste'a Greuze'a, jednego z arcydzieł malarstwa europejskiego w zbiorach Muzeum Narodowego w Warszawie i jednego z pierwszych obrazów, jakimi zająłem się badawczo jako początkujący historyk sztuki, na etapie pracy magisterskiej<sup>1</sup>. Wprawdzie powodem mojego zainteresowania malarzem nie była tematyka muzyczna, ale być może w podświadomości i ona odegrała pewną rolę... Potem, przy różnych okazjach zmagając się w praktyce badawczej, dydaktycznej i w „prywatnych” fascynacjach z zagadnieniem *correspondance des arts*<sup>2</sup>, gromadziłem coraz

---

<sup>1</sup> Bogate odniesienia symboliczne, w tym literackie, niejednoznaczny kontekst erotyczny, tak częsty w nowożytnej ikonografii muzycznej, tu dodatkowo z włoskim „tłem”, wreszcie nie tak powszechne w tejże ikonografii akcentowanie ekspresyjnej strony wykonawstwa muzycznego czynią to młodzieńcze dzieło (1755) Greuze'a przykładem emblematycznym dla wielu rozważań o związkach muzyki i malarstwa. Zob. Andrzej Pieńkos, *L'Oiseleur et les trois autres „tableaux dans le costume italien”*. *Quelques remarques sur l'oeuvre de jeunesse de J.-B. Greuze*, „Bulletin du Musée National de Varsovie” 1987, t. 28, nr 1/2, s. 1–13; idem, *Nieznane arcydzieło. Przewrotny Papageno*, „Art and Business” 2012, nr 6, s. 100–102.

<sup>2</sup> Nie podjąłem długo żadnych głębszych badań z tego zakresu, ale ośmieliłem się jedynie sformułować niegdyś popularne zarysy zagadnienia: *Klawiatura barw. O pokrewieństwach sztuk*, „Aspiracje”, lato 2006, s. 2–6; *O malarstwie i jego muzyce*, „Aspiracje”, jesień 2006, s. 56–59. W następstwie tego pierwszego skontrum powstawać zaczęły szkice, które dały narodziny zamieszczonym w niniejszej książce esejom.

liczniejsze i coraz bardziej zróżnicowane artystycznie znaleziska. Narastała potrzeba ich uporządkowania, może nawet podjęcia próby syntezy.

Jednak w pewnym momencie pojawiła się przeszkoda albo przestroga – inny obraz, dzieło należącego do moich ulubionych malarzy włoskiego baroku, Giuseppe Marii Crespiego. Kilkakrotnie podejmujący w swojej twórczości tematy muzyczne, namalował tworzące dyptyk obrazy tytułowane *Regał ksiąg muzycznych* (po 1725; Bolonia, Civico Museo Bibliografico Musicale; il. 2), stanowiące jedną z najbardziej przewrotnych w dziejach sztuki iluzji – namalowany regał maskował bowiem prawdziwe drzwi do ogromnej biblioteki konserwatorium muzycznego w Bolonii. Zasłaniając realny księgozbiór, ukazywał zarazem idealny: większość słów, zwykle tytułów wypisywanych na grzbietach namalowanych 58 ksiąg, pozwala bowiem na ich identyfikację, dzięki czemu regał jawi się jako podstawowy zestaw dzieł od starożytności budujących wiedzę teoretyczną i praktyczną o sztuce muzycznej<sup>3</sup>. Crespi w wirtuozerski malarsko i przebiegły intelektualnie sposób powiedział o niej tyle, ile sztuka malarska i pośrednio sztuka słowa były w stanie powiedzieć. Być może poza tę dyskretną, ale kategorycznie wytyczoną granicę iść nie sposób. Oczywiście, wielu artystów próbowało, i wcześniej, i później. Żadne jednak nowożytne portrety muzyków, alegorie zmysłu słuchu, wyobrażenia religijne i mitologiczne o odniesieniach muzycznych, martwe natury z instrumentami – choćby to były arcydzieła Cornelisa Gijsbrechtsa czy Jeana-Baptiste’a Chardina – nie ujawniły niemocy malarstwa wobec zadania namalowania muzyki równie przekonująco. Tak to przynajmniej odebrałem. *Regał ksiąg muzycznych* stał się dla mnie jedną z najbardziej wymownych, przez swe milczenie, kompozycji malarskich przywołujących muzykę. I „drzwi” Crespiego zamknęły przede mną kuszącą, choć z pewnością prowadzącą donikąd drogę ku syntezie, przeglądowi, panoramie, bazie danych wszelakich dzieł sztuk plastycznych o to się starających<sup>4</sup>.

Skromna płyta epitafijna kompozytora Carla Orffa w ścianie kościoła bawarskiego opactwa Andechs – tylko z jego imieniem i nazwiskiem, datami

<sup>3</sup> Zob. opis obrazu, identyfikację woluminów oraz propozycję interpretacji konceptu: Krzysztof Lipka, *Malarz w muzycznej bibliotece*, [w:] *Mowa i moc obrazów. Prace dedykowane Profesor Marii Poprzęckiej*, red. zbiorowa, Warszawa 2005, s. 345–350.

<sup>4</sup> Pracę taką podjął przed laty m.in. niestrudzony badacz ikonografii muzycznej, Albert Pomme de Mirimonde. Zainicjowany przezeń Repertoire International d’Iconographie Musicale został włączony w 2004 roku do baz danych paryskiego Institut National d’Histoire de l’Art.



1. Jean-Baptiste Greuze, *Ptasznik strojący gitarę po powrocie z polowania (Gitarzysta)*, 1755; Muzeum Narodowe w Warszawie



2. Giuseppe Maria Crespi, *Regał ksiąg muzycznych*, po 1725; Bolonia, Civico Museo Bibliografico Musicale

życia oraz inskrypcją *Summus finis* – pozwala zastanowić się nad możliwościami upamiętnienia artysty, w szczególności muzyka. W wypadku grobu Antona Brucknera jego umiejscowienie wyraża więcej niż forma pomnika: sarkofag kompozytora stoi w krypcie kościoła innego wielkiego klasztoru – w Sankt Florian; ale znalazł się dokładnie pod usytuowanymi „piętro” wyżej, w kościele opackim, organami, na których grał i z którymi był zawodowo związany. Współczesny, skrajnie elementarny nagrobek Györgya Ligetiego na Zentralfriedhof w Wiedniu mijałem z pewnym niesmakiem, bo początkowo wydawał mi się w swojej oszczędności i technologicznym wyrafinowaniu wręcz pretensjonalny... Wędrowałem od niego ścieżkami do położonego tuż za żywopłotem wielkiego kamienia nagrobnego Arnolda Schönberga (il. 3), zbierając w Wiedniu materiały do „czegoś większego” na temat kompozytora. Czy autor, znany rzeźbiarz Fritz Wotruba, zawarł w tej prostej formie elementarną refleksję nad rewolucyjnością muzyki Schönberga? Nie sposób było myśleć o tym pomniku bez oglądania się wkoło i zawieszania wzroku na sąsiednich, przebogatych w alegorie oraz przebliski rzeźbiarskiej wirtuozerii *pompier*, pomnikach Johannesa Brahmsa, Wolfganga Amadeusa Mozarta, Franza Schuberta (il. 4), Johanna Straussa i nie zauważyć wśród nich zaskakująco skromnego obelisku Ludwiga van Beethovena, zwłaszcza że ikonografię dotyczącą kompozytora także gromadziłem w stolicy światowej muzyki. Wystawne i elokwentne hołdy obok skrajnie oszczędnych znaków ciszy – zostawiając na boku historyczno-artystyczną analizę poszczególnych obiektów, wymagającą przywołania kontekstu epoki (w tym cmentarno-pomnikowych mód i wymogów), rozmyślałem o niemocy jednych i drugich wobec tego samego zadania – oddania wielkości oraz specyfiki osoby muzyka i jego muzyki.

\* \* \*

Główną przeszkodą w dążeniu do jakiegokolwiek, szerszego bądź bardziej zawężonego, spisania przykładów problematyki muzyczno-plastycznej okazuje się nie tyle nawet niepoliczalna liczba tychże. Jest nią raczej niemożność odnalezienia się w hierarchii, pomiędzy całkiem powierzchownymi powinowactwami wszechobecnymi w ikonografii muzycznej malarstwa i rzeźby a tym najgłębszym poziomem współpracy obu sztuk, kiedy nie jest ona właściwie widoczna. Ten rozziew wspaniale uświadamia refleksja prowadzona we *Wszystkich porankach świata* Alaina Corneau, sławnym filmie (i zarazem „traktacie” na omawiany tu temat) powstałym na podstawie powieści Pascala Quignarda pod tym samym tytułem. Jak wiadomo,



3. Fritz Wotruba, nagrobek Arnolda Schönberga, 1974, marmur; Wiedeń, Zentralfriedhof



4. Carl Kundmann, nagrobek Franza Schuberta, marmur; Wiedeń, Zentralfriedhof



znakomitą, choć drugoplanową rolę odgrywa w tej (fikcyjnej) opowieści malarstwo tajemniczego (ale realnego) francuskiego artysty XVII wieku, Lubina Baugina. Jedna z nielicznych znanych jego martwych natur (właściwszy byłby tu termin „ciche życie”, *Stilleleben/Still-life* itp., używany w językach germańskich na określenie tego gatunku) pokazuje m.in. muzyczny instrument i nuty<sup>5</sup>. W scenie w pracowni Baugina goszczący tam główny bohater, wielki kompozytor Sieur de Sainte-Colombe przewrotnie zwraca uwagę swemu uczniowi, przyszłemu wybitnemu muzykowi: „posłuchaj jak dźwięczy jego [Baugina] pędzel”. Obie sztuki, o których jest ta filmowa opowieść, pospołu pozwalają odsłonić najgłębszy wymiar rzeczywistości, skruszyć granicę między tym i tamtym światem. Baugin i Sainte-Colombe doskonale się rozumieją, jednocześnie pozostając w swoich dziedzinach tworzenia, które również rozumieją się doskonale. Jedynie w cytowanych słowach pojawia się – zabarwiona lekką ironią – sugestia „jedności” sztuk<sup>6</sup>.

Wymowa przywołanego we *Wszystkich porankach świata* prawdziwego obrazu Baugina (a właściwie dwóch jego martwych natur) nie została do dzisiaj odkryta. I tak bywa często z różnymi formami głębszej obecności muzyki w malarstwie. Z pewnością wymowa obrazów i wspomnianej wizyty w pracowni malarza nie wyczerpuje się w budowaniu powierzchownego siostrzeństwa sztuk. W malarstwie nowożytnym zgodnie współpracowały one dla przyjemności naszych zmysłów, co oczywiście nie wykluczało budowania głębszego przesłania. Obraz *Muzykujące towarzystwo przy szpince w galerii malarstwa* (ok. 1670, Drezno, Gemäldegalerie Alte Meister) znakomitego mistrza baroku niemieckiego, Johanna Heinricha Schönfelda, częsta w tej w epoce scena, wydaje się świetnie uzmysławiać zwyczajność, codzienność, może nawet banalność potrzeby współpracy, ale jednocześnie pozwala wybrzmieć pytaniu o podstawy tej potrzeby i jej głębszy sens.

Wspomniane wyżej żmudne prowadzenie zbioru dzieł plastycznych związanych z muzyką doprowadziło z czasem do oczywistej konstatacji,

<sup>5</sup> Dwie martwe natury Baugina (którego autorstwo bywało jednak kwestionowane), obecne w filmie, znajdują się w paryskim Luwrze.

<sup>6</sup> Refleksję nad tym filmem i rolą malarstwa w nim podjąłem w tekście: *Czy artyście powinna umrzeć żona? W związku z filmem Alaina Corneau „Wszystkie poranki świata”*, [w:] *Życie artysty. Problemy biografiki artystycznej. Materiały seminarium metodologicznego SHS w Nieborowie w 1994 r.*, red. Maria Poprzęcka, Warszawa 1995, s. 39–43. Fundamentalną analizę problematyki filmu przedstawił m.in. Wiesław Juszcak w tekście *Dlaczego?*, ibidem, s. 30–38.

że w dziejach sztuk następowały kulminacje wysiłku poszukiwań korespondencji tych sztuk. O jednej z takich kulminacji będzie tu głównie mowa.

Wcześniej jednak przepisuję notatki, luźne myśli, ledwie napoczęte wątki, z których powstało kilka bardziej uładzonych refleksji prezentowanych w dalszych częściach książki. Wzbudza to we mnie, w różnym stopniu i na różne sposoby, ów „źródłowy niepokój co do charakteru i znaczenia sztuk”, który musi towarzyszyć myśleniu nad ich ewentualnymi interakcjami, „rezonansami” czy „migracjami idei i pojęć” pomiędzy nimi<sup>7</sup>. Na pytanie formułowane w programie sesji naukowej, a następnie w tomie tekstów po niej powstałych: „mit jedności sztuk czy prawda?”<sup>8</sup>, odpowiedzi, rzecz jasna, nie ma. Pozostaje tylko stały niepokój.

\* \* \*

Trawestując półzartem sformułowanie Jeana-François Lyotarda, mógłbym wyznać, że „wypowiadając wojnę tęsknocie za całością”<sup>9</sup>, po rezygnacji z podjęcia się „dzieła totalnego”, quasi-syntezy powinowactw, podjąłem się opracowywania wybranych już tylko tematów, ze wstępnie przyjętym założeniem, iż to w wieku XIX i na początku XX, zarówno w warstwie teoretycznej i terminologicznej, jak i w praktyce artystycznej, występuje owa kulminacja wszelkich prób znalezienia pokrewieństw sztuk. Przyglądając się jednak nieufnie epoce, uznawanej powszechnie za apogeum takich zainteresowań i poszukiwań, odnajdowałem przeważnie brak istotnego związku między plastyką a muzyką, przy ich licznych powierzchownych zbieżnościach. Istotnego, o ile poszukuje się śladów wspólnoty, względnie jedności sztuk w dziele. W trakcie poszukiwań zacząłem jednak doceniać z coraz większym przekonaniem czynniki biograficzne, towarzyskie, a nawet głęboki wymiar egzystencjalny pozornie powierzchownego związku.

<sup>7</sup> Pierwszy cytat pochodzi ze wstępu Ryszarda Kasperowicza do: *Μέλος – τεκτονική – εικασία. Mit jedności sztuk czy prawda wyobraźni? Architektura, muzyka i sztuki plastyczne jako sztuki siostrzane*, red. Ryszard Kasperowicz i Aleksandra Skrabek, Lublin 2018, s. 7. Następne – ze wstępu Anny Szyjrowskiej-Piotrowskiej do jej książki *Dyrygując falom. Myślenie w wizualno-muzycznych awangardach*, Gdańsk 2019, s. 9. Pojęciem *interactions* posługuje się jeden z najbardziej znanych badaczy tego obszaru, Jean-Yves Bosseur: *Musique et arts plastiques: interactions au XXe siècle*, Paris 2006.

<sup>8</sup> *Μέλος – τεκτονική – εικασία...*, op. cit. Sesja odbyła się w Lublinie w 2016 roku.

<sup>9</sup> Jean-François Lyotard, *Odpowiedź na pytanie, co to jest postmoderna?*, tłum. Maria Gołębowska, [w:] *Postmodernizm a filozofia. Wybór tekstów*, red. Stanisław Czerniak i Andrzej Szahaj, Warszawa 1996, s. 43.

Powinowactwo sztuk, *correspondance* – które można przecież rozumieć tylko jako wzajemne odnoszenie się do siebie – zwykle rozumiemy wszakże jako próby upodobnienia struktury sztuk, przejścia od siebie nawzajem środków wyrazu, budowania analogicznych sposobów odbioru. Ale w rozszerzonym polu takich odniesień znajdziemy przecież liczne inne powiązania, np. natury zewnętrznej. Nie dotyczyły one (zapewne) i nie kształtowały samej materii, struktury dzieła, lecz warunkowały biografię twórcy, doprowadzając do znaczących wydarzeń w świecie sztuki, choć nierzadko przemijających i ledwie potem zauważanych jako ciekawostka w spisanych żywotach czy kalendarjach. Czasem dokumentują je wybitne dzieła, jak obraz-manifest *Symposium* Axela Gallena-Kalleli (1894; Mänttä, Fundacja Gösta Serlachius), portret zbiorowy fińskich artystów, m.in. z kompozytorem Jeanem Sibeliusiem; czasem dowiadujemy się o nich tylko z przekazów dotyczących okazjonalnych, ale jakże znaczących zdarzeń muzycznych w pracowniach tej epoki. Tenże Gallen-Kallela zainstalował w wielkiej drewnianej chacie-atelier organy, na których swoje utwory wygrywał m.in. Sibelius; koncert taki towarzyszył np. ceremonii chrztu dzieci malarza w 1899 roku. Z kolei czołowy hiszpański modernista, Ignacio Zuloaga, uczył chrzest syna muzyczno-tanecznym przedstawieniem w swojej pracowni w roku 1906; Rainer Maria Rilke miał okazję w nim uczestniczyć i nie mógł go traktować inaczej niż jako jeden z przejawów poszukiwanej przezeń *Universalkorrespondenz* i „melodii życia”.

Takim laboratorium powinowactw dokumentowanych m.in. wybitnymi obrazami, ale niematerializujących się w tkance dzieł, były paryskie mieszkania i podparyskie wilegiatury rodziny Natansonów w końcu XIX wieku. Muzyka i malarstwo współtworzyły codzienność ich salonu, przez który przewijali się wielcy ówczesnej kultury i polityki, choć trwający tam kilkanaście lat „koncert sztuk” i toczące się na jego temat dyskusje nie doprowadziły przecież do powstania żadnej utrwalonej koncepcji ich jedności czy powinowactwa.

Sformułowanie *violon d’Ingres* stało się hasłem nawiązującym do aktywności muzycznej malarzy, amatorskiego muzykowania niewykraczającego poza hobby albo nabytą w ramach dziecięcej edukacji umiejętność. Określenie to nabrało nawet nieco lekceważącego odcienia. Czy ta wciąż kompleksowo nieopracowana marginalna aktywność nie powinna nas interesować? Marginesy wszak bywają niezmiernie ważne. Muzyką parali się np. Giorgione, Tintoretto, Giuseppe Arcimboldo, który był także lutnikiem i chciał zbudować klawesyn barwny, aby transponować dźwięki



na kolory. Malarz i dyrektor Académie de France w Rzymie Nicolas Vleughels został sportretowany przez Antoine'a Watteau przy strojeniu skrzypiec. Już w późniejszych czasach to właśnie Jean-Auguste-Dominique Ingres należy do najbardziej znanych muzyków wśród malarzy, choć też był ledwie amatorem. Z kolei jego współczesny, książę Antoni Radziwiłł, kompozytor, był również rysownikiem, pozostawił nawet nieliczne akwaforty. Podobnie jak Felix Mendelssohn-Bartholdy, który rysował i malował akwarelę na poziomie wykraczającym poza amatorstwo, ale ostatecznie wybrał muzykę. Z obszaru naszej sztuki przychodzą na myśl przykłady Maksymiliana Gierymskiego, pianisty, Wojciecha Weissa grającego na skrzypcach, podobnie jak inny malarz, Witold Pruszkowski. Wraz z postępującą specjalizacją i zanikiem wszechstronnej edukacji młodzieńczej zjawisko *violon d'Ingres* występuje rzadziej, ale wciąż wskazać daje się jego przykłady. Z mniej znanych można wymienić tu rzeźbiarza Theodora von Gosen, który grywał na skrzypcach, podobnie jak malarz Thomas Wilmer Dewing, a z tych najbardziej znanych – Paula Klee i Henriego Matisse'a, którzy po wahaniach wybrali jednak sztuki wizualne. Lyonel Feininger komponował nawet – jak profesjonalny muzyk. John Cage wahał się zaś niemal stale i poszukiwał w obu dziedzinach.

Oczywiście, lista taka mogłaby być bardzo długa, a każde na niej nazwisko to przypadek osobny. Ile ich analiza powie o tej „właściwej” dziedzinie twórczości?

Tajemnicza rycina Nicolasa-Henriego Tardieu z 1731 roku ukazuje wysoce nieprawdopodobną sytuację towarzyską: siedzących w parku z atrybutami ich pracy malarza Antoine'a Watteau przy sztalugach oraz grającego na wioli grafika, przedsiębiorcę i kolekcjonera Jeana de Jullienne'a (il. 5). Dzieło powstało zapewne jako przyjacielska pamiątka z inicjatywy tego ostatniego, już po śmierci Watteau, i niewyjaśnione pozostaje wprowadzenie do tej sceny wątku muzycznego<sup>10</sup>. Tak czy inaczej rycina ta stanowi w dziejach sztuki wyjątkowy obraz współistnienia sztuk „w cieniu” przyjaźni.

Relacje malarzy, rzeźbiarzy i muzyków (tych autentycznych!) mogły przybierać namiętny, nawet dramatyczny charakter, o czym będzie dalej

---

<sup>10</sup> Próby objaśnienia sensu ryciny i celu jej zamówienia przez Jullienne'a podejmowano już kilkakrotnie. Zob. Julie Ann Plax, *Belonging to the in Crowd: Watteau and the Bonds of Art and Friendship*, [w:] *French Genre Painting in the 18th Century*, red. Philip Conisbee, New Haven–London 2007, s. 62–66; Stephen A. Bergquist, *Musical Images in the 'Recueil Jullienne'*, „*Music in Art: International Journal for Music Iconography*” 2015, t. 40, nr 102, s. 297–310.