
ANNALES
UNIVERSITATIS MARIAE CURIE-SKŁODOWSKA
LUBLIN – POLONIA

VOL. XVI, 1-2

SECTIO L

2018

Instytut Muzyki Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej

TOMASZ JASIŃSKI

Muzyka obrazu. Impresja na temat Riepina

The Music of a Picture. Impressions on Repin

„[...] galerię obrazów odwiedziłem powtórnie
z wielkim zainteresowaniem.
Gdybym tu mieszkał,
chodziłbym tam co tydzień,
gdyż istnieją obrazy,
na których widok zdaje mi się,
że słyszę muzykę”.

Fryderyk Chopin¹

Bardzo interesującą i wysoce inspirującą myśl Gustawa Holoubka na temat muzyczności malarstwa usłyszałem wiele lat temu na antenie Programu II Polskiego Radia. Nie wiem, czy głos ten został fonograficznie utrwalony w radiowych archiwaliach bądź ukazał się drukiem, nie potrafię przeto wiernie zacytować owej refleksji. Samą jej ideę pamiętam jednak znakomicie, bo była nad wyraz sugestywna; dla znawców sztuk pięknych zapewne nienowa, dla mnie – odkrywca.

¹ Z listu kompozytora do rodziny w Warszawie (Drezno, 14 listopada 1830 roku), cyt. [za:] *Korespondencja Fryderyka Chopina*, t. 1, zebrał i oprac. B. E. Sydow, Warszawa 1955, s. 152.

Aktor, mianowicie, tak widział jedną z właściwości obrazu w zestawieniu z fenomenem muzyki:

Jakkolwiek malarstwo ma zasadniczo inną naturę niż muzyka, która w przeciwieństwie do nieruchomego obrazu rozwija się w czasie, to zdarza się, że dzieło sztuki malarskiej wkracza – w trakcie aktu percepcji – w ów obcy sobie, a immanentny muzyce wymiar. Oto gdy uważnie wpatrujemy się w obraz, kontemplujemy go z największą intensywnością, angażując wiedzę, erudycję, pamięć, myśl, uruchamiając jednocześnie całą naszą wyobraźnię, która może być bardzo bogata, pełna fantazji i wielorakich skojarzeń, to przy takiej właśnie percepcji – niebywale wyostrzonej – widniejące na płótnie postacie, widoki, sceny mogą przejść w sferę temporalności. Patrząc bowiem na roztaczające się przed nami znaki plastyczne z ową twórczą koncentracją i najdalej posuniętą przenikliwością, „dopisujemy” do nich dodatkowe sensory, wyposażamy je w nowe atrybuty, symbole, nieprzeczuwane wcześniej treści. Naszą wewnętrzną pracą – intelektualną, sensualną, duchową – wprawiamy je w ruch, udzielamy im pewnej kinetyki; wreszcie – bo i do tego może dojść – niekiedy słyszymy dochodzące z nich odgłosy. Rezultatem wszystkich tych niezwykłych doznań rodzących się w naszej jaźni jest to, że przeżywamy jakąś historię, która rozgrywa się już w toku czasowym. Obraz – w naszym nieskrępowanym widzeniu – zaczyna żyć w nowej, odmienionej perspektywie; niczym właśnie muzyka: w sekwencjach, spłotach i nawarstwieniach zdarzeń przeszłych, teraźniejszych, przyszłych. Powstaje rodzaj wielowymiarowej „kompozycji” rozwijanej w przestrzeni czasu, z jej początkiem, zwieńczeniem, napięciami, odprężeniami, narastaniem, rozwinięciami, powtórzeniami... – z jej „polifonią”, „harmonią”, „frazami”, „tematami”, „kontrapunktami”, „przetworzeniami”, „wariacyjnością”... Efekt sztuki malarskiej wchodzi w orbitę czasu i zbliża się do muzyki. Dąży do niej. W istocie, staje się w pewnym momencie naszą wewnętrzną, tajemną meta-muzyką. Własną, niepowtarzalną. Nie chodzi w tym wypadku o „muzykę” obrazu wynikającą z wprowadzonych doń takich czy innych rysów ze świata sztuki dźwiękowej²,

² Jak wiadomo, istnieją sytuacje, w których do zaistnienia muzyczności obrazu dochodzi drogą zabiegów celowych, bardzo skądinąd rozmaitych i przeprowadzanych w różnych wymiarach wizerunku plastycznego. Można tu wskazać na m.in.: wprowadzenie tematyki muzycznej (np. instrumentów, scen muzykowania), wizualne ujęcia konkretnych kompozycji muzycznych (np. *Marsz żałobny Chopina* Władysława Podkowińskiego, monumentalne dzieło Jerzego Dudy-Gracza „portretujące” wszystkie kompozycje Chopina), malarskie transpozycje technik kompozytorskich, form muzycznych (np. fugi, jak u Mikołajusa Konstantinasa Čiurlionisa), zjawisk z zakresu notacji muzycznej (jak u Włodzimierza Pawłaka) czy wreszcie zjawisko „brzmiacej” ikonografii muzycznej (jak w obrazie *Pokłon pasterzy* Hermana Hana, gdzie naniesione na płótno dwa krótkie utwory muzyczne, tj. trzygłosowy kanon *Gloria in excelsis Deo* i pięciogłosowe *Et in terra pax*, będą dla odbiorcy rozeznanego w dziedzinie muzyki „komunikatem” już niemal akustycznym: patrząc na ob-

lecz – całkowicie niezależnie od przedstawionej na nim tematyki i treści – o analogiczną do narracji muzycznej „akcję”, rodzącą się z kinetyczno-temporalnego przeżycia obrazu, które przeobraża nieruchome kształty w potok następujących po sobie zdarzeń i napięć, ożywia materię płótna, ofiarując nam doznania porównywalne do tych, które ziszczają się, gdy słuchamy muzyki. Zjawisko to można by nazwać temporalną eksterioryzacją dzieła malarskiego. Obraz wychodzi poza siebie i w swoich nowych mutacjach rozprzestrzenia się w czasie.

Myśl Gustawa Holoubka – wobec zapamiętanych przeze mnie słów nieco bardziej rozwinięta i „umuzyczniona” – wywołuje rozmaite refleksje nad naturą obcowania z dziełem plastycznym, równocześnie skłania do skonkretyzowania problemu w postaci ujęcia analitycznego.

raz, ujrzy on wizerunek plastyczny, a jednocześnie – jeśli uwzględni przekaz muzyczny zawarty w zapisie nutowym – wewnątrz usłyszy rozbrzmiewającą z nim muzykę). Zob. m.in.: S. Żerańska-Kominek, *Tycjana Wenus z lutnistą i fletem, Complexus effectuum musicologiae. Studia Mirosłao Perz septuagenario dedicata*, red. T. Jeż, Kraków 2003, s. 471-478; J. A. Chrościcki, *Aniol grający na skrzypcach jako pocieszyciel. O znaczeniu rycin z kręgu Carraccich*, [w:] *ibid.*, s. 479-490; T. Grzybkowska, *Jaka muzyka rozbrzmiewa w świecie obrazów Jacka Malczewskiego?*, [w:] *ibid.*, s. 559-564; M. Tomaszewski, *Chopin. Człowiek, dzieło, rezonans*, Kraków 2005, s. 801; *Chopinowi Duda Gracz*, Kraków 2005; J. Szerszenowicz, *Inspiracje plastyczne w muzyce*, Łódź 2012, wyd. drugie, s. 551-561, *passim*; P. Majewski, *Muzyka i malarstwo – poszukiwanie wspólnego gruntu na marginesie Partytur do baletu Sokrates Włodzimierza Pawlaka*, „*Annales Universitatis Mariae Curie-Skłodowska, Sectio L, Artes*” 14: 2016, nr 1, s. 73-89; M. Perz, *Muzykalne anioły Hermana Hana*, „*Roczniki Teologiczno-Kanoniczne*” 1987, t. 34, zes. 7, s. 173-183; Ł. Kątny, *Anielski zespół w predelli Hermana Hana – obraz, który „słychać”*, [w:] *Cantare amantis est. Wieloautorska monografia naukowa z okazji 80. Urodzin Ks. Prof. dr. hab. Ireneusza Pawlaka*, red. W. Hudek, P. Wiśniewski, Lublin 2015, s. 444-452. Te oraz inne sposoby wiązania i wzajemnego przenikania się plastyki z muzyką (m.in. wynikające ze zdolności synestezyjnych, chromostezyjnych) sprzyjają naturalnie – niekiedy, co nie dziwi, w stopniu przecież decydującym – zaistnieniu muzyczności dzieł malarskich oraz innych prac reprezentujących sztuki wizualne. Na ten temat zob. też: R. E. Panas, *Chopinowskie kolory Jerzego Dudy Gracza wobec teorii barwnego słyszenia*, praca magisterska napisana pod kierunkiem dr. hab. Tomasza Jasińskiego, Instytut Muzyki Wydziału Artystycznego Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, Lublin 2010, s. 48-57, *passim*; Szerszenowicz, *op. cit.*, *passim*; *Muzyka w sztukach wizualnych XIX-XXI wieku*, red. J. Guzy-Pasiak, [w serii:] *Ikonografia muzyczna. Studia i materiały*, red. P. Gancarczyk, Warszawa 2013.

Wspominając tutaj krótko i bardzo selektywnie o intencjonalnym „muzycznym” nurcie malarstwa (nie tylko dla porządku rzeczy, bo przecież ta tam właśnie muzyka i plastyka zbliżają się do siebie najbardziej), chcemy jednakże bardzo wyraźnie podkreślić, że w niniejszym eseju mamy na uwadze taki rodzaj muzyczności obrazu, który nie jest pochodną jakiegokolwiek czerpania, naśladowania itd. treści i form ze świata idiomów muzycznych, lecz wyłania się z wizerunku malarskiego jako takiego.

Nie oczekiwali

Nasz wzrok pada na płótno Riepina (zob. il. 1)³. Pokój, siedem postaci, otwarte drzwi, meble, obrazy, fortepian, wpadające promienie słońca. Zesłańiec powraca do domu. Nieoczekiwanie. Jego wygląd, ubiór, twarz, wzrok wywołują naszą pierwszą reakcję: co przeszedł, ile wycierpiał? Jakie były losy tego człowieka? Otwiera się przed nami emocjonalna przestrzeń związana z epopeją aresztowań, zsyłek, przesładowań, katorżniczej pracy, wycieńczających wędrówek, chorób i śmierci, dojmujących nieobecności; przestrzeń dobrze znana z rosyjskiej i polskiej historii, utrwalona we wspomnieniach, literaturze, pieśniach, malarstwie. Myślą sięgamy do dzieł Artura Grottgera, Jacka Malczewskiego, Witolda Pruszkowskiego, Aleksandra Sochaczewskiego, Piotra Stachewicza⁴. Ukazane na nich sytuacje i uzewnętrznione uczucia z pewnością w jakiejś mierze stały się udziałem zesłańca. Przypominają się też frazy poetyckie: Eugeniusza Popoffa – o udrękach pochodzenia na Sybir („Idą tak smutnie, suną jak duchy, a dzwonią łańcuchy, daleko, posepnie, okrutnie”⁵); Artura Oppmana – o niegasnącej tęsknocie za domem rodzinnym („Ach, mamó! Jak mi tęskno! A śnię co noc prawie, żem w kraju: nasz pokoik widzę, jak na jawie!”⁶); Aleksandra Puszkina – o upiornej atmosferze więzienia („A w głuchą, smutną noc usłyszę nie świst słowika tnący ciszę, nie szumne pieśni lasów, lecz towarzyszy jęk przewlekły, dozorców nocnych groźby wściekle i wrzask, i zgrzyt zawiasów”⁷). Czy nasz zesłańiec zaznał takich cierpień, mąk, fizycznych i duchowych? Jego oczy zdają się świadczyć o tym aż nadto. Równocześnie na myśl przychodzą wydarzenia z całkiem innych czasów, zapisane m.in. w okupacyjnym dzienniku Zygmunta Klukowskiego („Przed paru dniami wrócił z obozu w Oranienburgu Jacek Jakimowicz. Wygląda okropnie,

³ Obraz *He ждалу* [*Nie żдали*] (*Nie oczekiwali*; inny tytuł – *Powrót zesłańca*) Ilji Riepina (1844-1930) należy do Państwowej Galerii Trietiakowskiej w Moskwie. Prezentowana jego reprodukcja (zob. il. 1) oraz reprodukcje trzech fragmentów tego płótna (zob. il. 2-4) cyt. [za:] G. Sternin, *Ilya Repin*, Leningrad 1985, ilustracje 77-80. *Nie żдали* jest uznawany za jedną z najlepszych prac rosyjskiego malarza.

⁴ Można tu wspomnieć Grottgera *Pochód na Sybir* i *Pożegnanie powstańca*, Malczewskiego *Wigilia na Sybirze*, *Na etapie*, *Na etapie – Sybiracy* oraz *Śmierć na etapie*, Pruszkowskiego *Pochód na Sybir* i *Na zesłanie w Sybir*, Sochaczewskiego *Pożegnanie Europy* czy Stachewicza *Pochód na Sybir*.

⁵ E. Popoff, *Hymn do Sybiru*, [w:] *Zbiór poetów polskich XIX w.*, księga piąta, oprac. P. Hertz, Warszawa 1967, s. 641.

⁶ A. Oppman, *List z Sybiru*, [w:] *Kwiaty rodzinne*, b. m. r. w., s. 44.

⁷ A. Puszkina, *O Boże, nie daj mi zwariować*, przeł. J. Tuwim, cyt. [za:] *Poema.pl*, <https://www.poema.art.pl/publikacja/4672-o-boze-nie-daj-mi-zwariowac> [data dostępu: 13.05.2017].

wynędziały, wychudzony tak, że trudno go poznać”⁸) czy w łagrowo-obozowych tekstach Tadeusza Borowskiego, Gustawa Herlinga-Grudzińskiego, Józefa Czap-
skiego, Aleksandra Solżenicyna.

Opisy takie – wraz z całą niesioną przez nie aurą emocjonalną i siłą przekazu – odbijają się w wizerunku zesłańca. Pamiętając o nich, odczuwamy, że wchodzący mężczyzna wnosi ze sobą ważki, poruszający los, którego w przeszłości – dalszej i bliższej, przez niektórych dziś jeszcze pamiętanej – doświadczyło tak wielu ludzi. Dlatego powracający zesłaniec staje się głównym, ekspresyjnie brzmiącym „tematem” kompozycji, w który uważnie się wsłuchujemy; a wsłuchując się weń, rozpoznajemy jego głębię: to nie tylko jedna postać i jedno oblicze, lecz swoista prozopopeja – przywołująca, by nie powiedzieć cytująca, wiele innych twarzy, oczu, spojrzeń... – dramatów i tragedii ludzkich.

Reakcją na wejście „tematu” są „melodie-kontrapunkty” domowników. Wszyscy patrzą na przybysza. Siedząca przy fortepianie żona odwraca się od klawiatury i kieruje nań wzrok z najwyższym zdumieniem; przed chwilą brzmiała muzyka, a jej dźwięki pewnie jeszcze usłyszał nadchodzący. Córka, pochłonięta lekcjami, reaguje nieskrywanym zaciekawieniem, równocześnie podejrzliwie i z niepokojem. Jeszcze nie rozpoznała. Zgoła odmienną „melodię” wprowadza syn – rozemocjonowany, z radością w oczach, czekający słów, gorączkowo wypatrujący. Matka zesłańca, podnosząca się właśnie z fotela, zastygła w ruchu. Wpatrzona, zaskoczona, niedowierzająca. Służąca, stojąc w otwartych drzwiach, patrzy natomiast spokojnie, jakby nie uświadamiała sobie, kto przekroczył próg domu. Zza jej pleców, z drugiego pomieszczenia i nieco z oddali, spogląda inna kobieta, dyskretnie obserwując zdarzenie.

Wejście zesłańca wywołało więc zbiorową, polifoniczną reakcję – pełną dynamiki, odmiennych względem siebie „rytmów”, „melodii”, „brzmień”, nade wszystko zaś spowodowało powstanie kompleksowego napięcia, które domaga się rozładowania i zmusza „słuchacza” do trwania w oczekiwaniu.

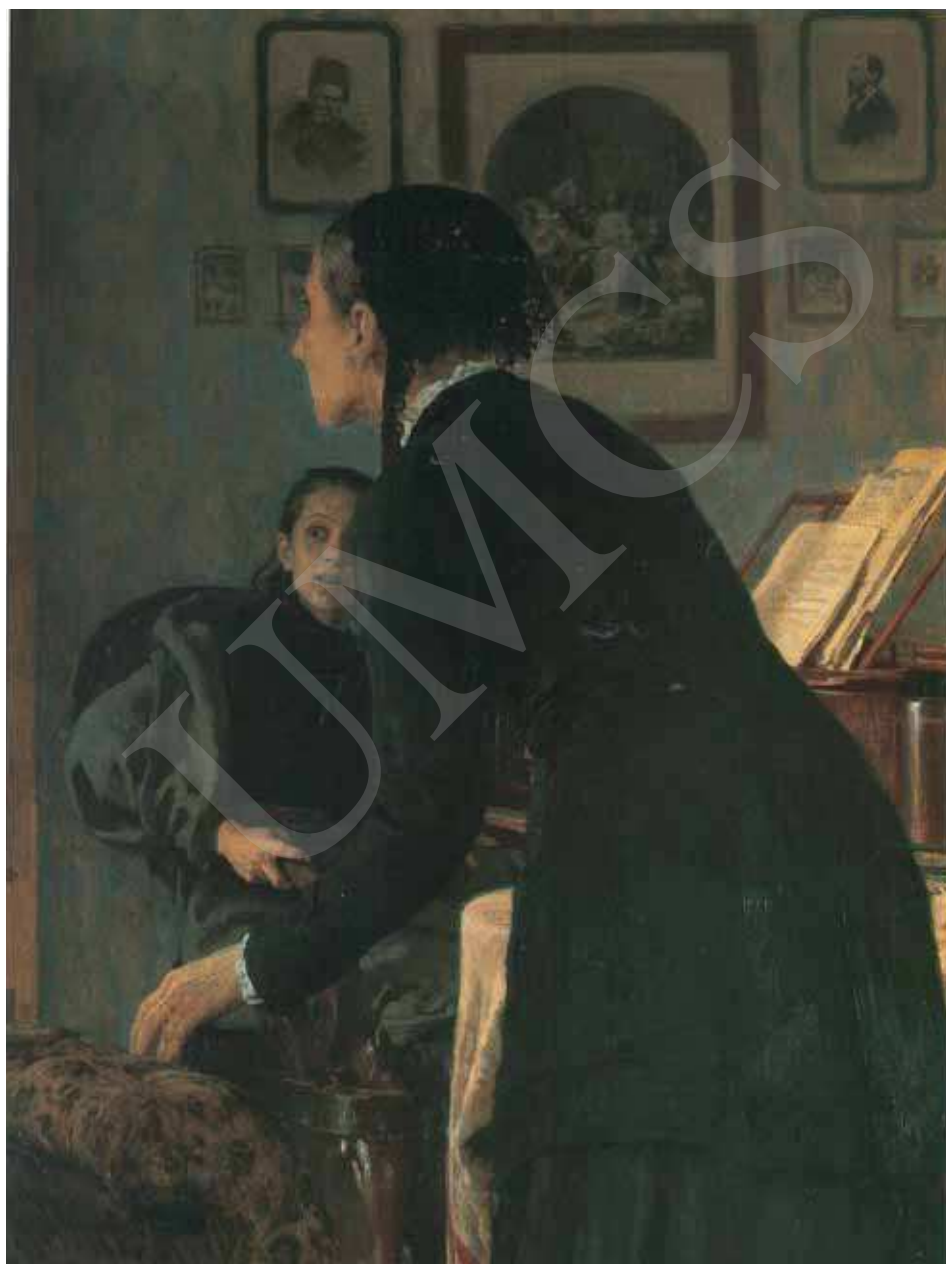
⁸ Z. Klukowski, *Dziennik z lat okupacji Zamojszczyzny (1939-1944)*, Lublin 1958, s. 165. W innym miejscu *Dziennika* Klukowskiego znajdujemy taką notatkę: „Wczoraj wrócił z obozu w Dachau b. burmistrz m. Szczepieszyna Jan Franczak. Bez mała pół roku przebywał on w więzieniu w Zamościu i w Lublinie, potem w obozie w Oranienburgu i wreszcie w Dachau. [...] wygląda okropnie, jest zupełnie chory, [...] Dziś jest to ruina człowieka i fizyczna, i psychiczna” (*ibid.*, s. 169).



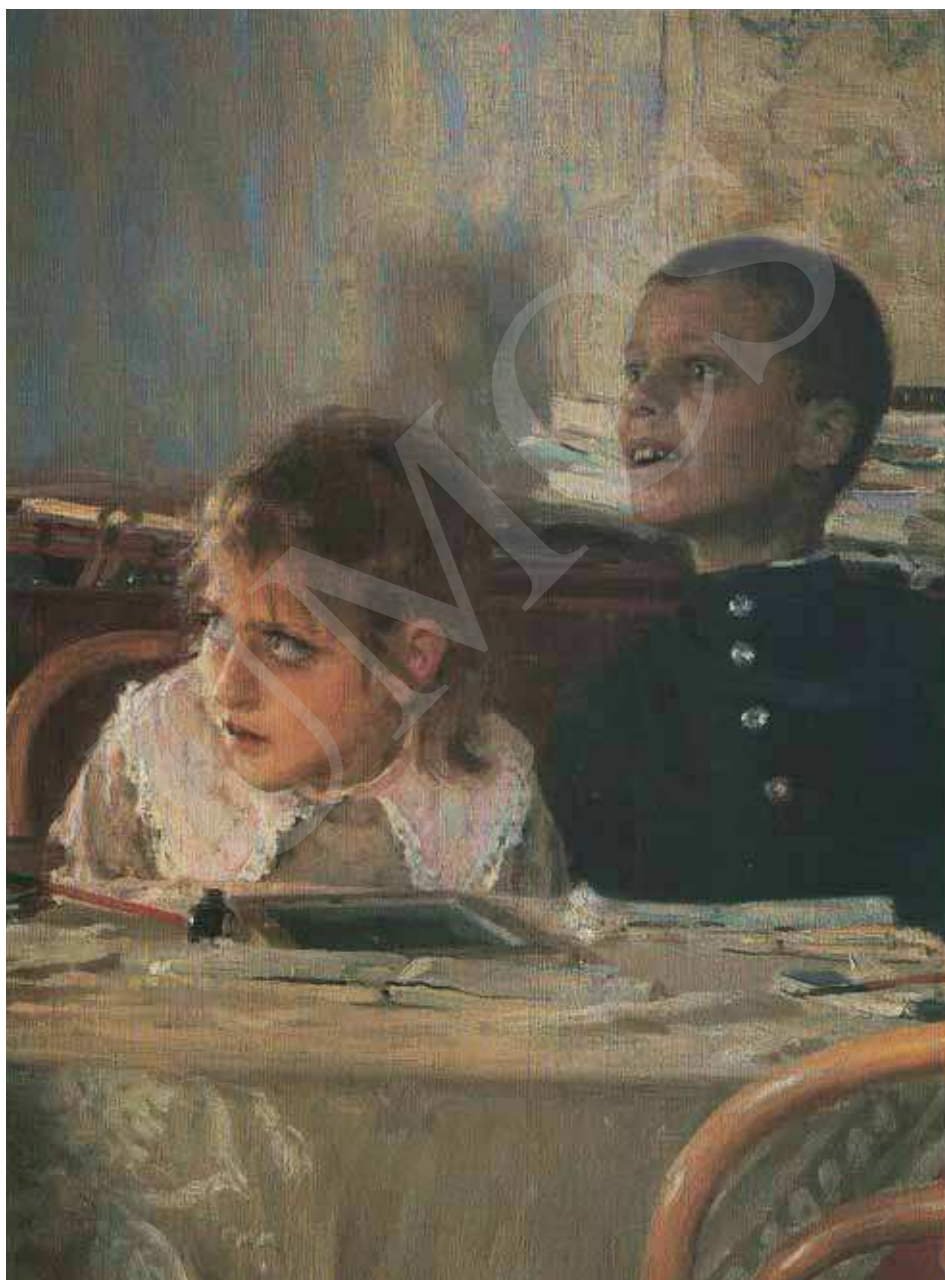
Ilustracja 1. Ilja Riepin, *Nie żdali*, 1884-1888, olej na płótnie, 160,5cm x 167,5cm.



Ilustracja 2. Ilja Riepin, *Nie żdali*, fragment.



Ilustracja 3. Ilya Riepin, *Nie zdali*, fragment.



Ilustracja 4. Ilja Riepin, *Nie zdali*, fragment.

Momentem newralgicznym tej polifonii, jej najważniejszym spoiwem, są oczy. Spojrzenia (zob. il. 2-4). To na nich opiera się kontrapunktyczna struktura obrazu. Uderzające jest najbardziej to, że gdy oczy domowników skierowane są na mężczyznę, on sam zdaje się patrzeć jakby „obok”, nieco „w dal”; patrzy wprawdzie na matkę, ale jego spojrzenie jest w szczególny sposób odrealnione, w pewnym sensie nieobecne – jakby chciał najbliższym stawić przed oczy to, co przeszedł, bezwiednie przynieść im bodaj fragment „innego świata”. Ten smutny, „niemy” wzrok, niewolniony jeszcze od przeszłości, staje się podstawowym „tonem”, „motywy”, wokół którego ogniskują się pozostałe „dźwięki”, tworzące „melodie”, „akordy” – prowadzące do pełnej rozmaitych niuansów „harmonii”. Prócz „dźwięków” słyszymy też „pauzy”, różne co do długości i charakteru: wzmagające napięcie, współtworzące odgłos westchnień, nagle apozjopezy wyczekujące „tonów”, które muszą jeszcze zabrzmieć. Ta dynamiczna interakcja spojrzeń i zachowań emotywnych jawi się niczym wielowymiarowa struktura kontrapunktyczno-harmoniczna. Każde ze spojrzeń – na wzór niezależnie od siebie rozwijanych melodii – jest inne. Widać w nich smutek i melancholię (zesłańc), spontaniczne zaciekawienie i naiwną radość (chłopiec), zdumienie zmieszane z nostalgią (żona), niepewność, może przestraszona (dziewczynka), tuż obok spokój (służąca)... Nie znamy oczu matki, ale wiemy, że musi ona patrzeć z największą przenikliwością.

Napięcie, jakie uruchomił powrót mężczyzny, każe myśleć o następnych chwilach. Słuch naszej wyobraźni uprzedza nadchodzące zachowania i słowa: zesłańc padnie w objęcia matki, zaraz podejdzie żona, dzieci podbiegną do ojca, będą łązy szczęścia, gorące pytania, wybuchy radości... Ale czy na pewno tak? Bo może stać się inaczej: dysonansowa, pełna psychicznego napięcia chwila – spowodowana rozłąką, przeżyciami, tęsknotą, u zesłańca być może także jakimś poczuciem winy... – nie znajdzie ujścia i zamieni się w spotkanie pełne smutku, niepewności, z momentami krępującego milczenia, skrywanymi pretensjami. Takie trudne powroty z wojny i niewoli także znamy⁹. Jedno wszakże wiemy: „kontrapunkty” w jakiś sposób złączą się z „tematem”.

⁹ Zofia Sikorska, autorka opublikowanych w Internecie wspomnień rodzinnych obejmujących różne wydarzenia i epizody z ponad siedemdziesięcioletniego okresu historii naszego kraju, tak zapamiętała powrót swojego ojca po latach pierwszej wojny światowej i późniejszej niewoli: „Ojciec powrócił na łono rodziny w 1923 roku. Był schorowany, brakło mu radości życia. Czuło się, że trudno było mu wskoczyć w ten nasz krąg rodzinny. Przebyta rozłąka w tragicznych czasach wojennych nie sprzyjała scementowaniu rodziny. Brakowało mu już dynamiki, czuł się wyobcowany [...]” Cyt. [za:] Z. Sikorska, *Album wspomnień 1912-1985*, www.zofia-sikorska-album-wspomnien [data dostępu: 04.05.2004].

Niewątpliwie odczuwamy tu „kompozytorską” ingerencję czasu. W naszej wyobraźni, rozbudzonej epizodami faktografii historycznej oraz sugestywnymi śladami postawionymi przez literaturę i sztukę, „muzyka” obrazu Riepina płynie w nurcie temporalnym: dzieje się, rozwija – „gra”. Nie zamyka się w jednym, zredukowanym do statycznego trwania kształcie. Odślania przy tym swoją ewolucję „tonalną”. Bez wątpienia w kompozycji dominuje „tonacja” molowa, o smutnym, elegijnym charakterze, wyznaczona przez temat (zesłaniec) i dwa kontrapunkty (matka w żałobie, żona) oraz spowijającą całość barwę (odcienie ciemnego brązu, czerń). Sfera minorowa określa tedy ogólny wyraz dzieła, ale równocześnie dostrzegamy przebliski „tonacji” majorowych – w dwóch innych kontrapunktach (służąca, chłopiec) i padających do wnętrza pokoju delikatnych smugach światła, rzucających jaśniejsze i cieplejsze barwy (odcienie jasnego brązu, żółci, miejscami bieli). Nie wiemy, czy owe lokalne „modulacje” do trybów durowych pozostaną jedynie urozmaicheniem minorowej harmonii, czy może jednak uda im się przezwyciężyć sferę molową i wybrzmieć w finałowych „akordach”.

Paralele gatunkowo-formalne ze świata muzyki nasuwają doprawdy różne skojarzenia, subiektywne i nader ulotne. Czy mamy przed sobą romantyczną „pieśń bez słów”? Liryczną, rozwijaną *espressivo* i *con dolore*, tu i ówdzie wyrazowo rozjaśnianą, w swojej wymowie jednak nie do końca rozpoznaną? A może monotematyczną „formę sonatową”, w której główna myśl – o uderzającej wyrazistości, wywołująca różne reminiscencje, zdająca się wewnątrz subtelnie przeobrażać – staje się magnesem dla wszystkich innych tonów, fraz, brzmień, rzucając na całość konstrukcji i przebieg utworu?¹⁰ Albo to wreszcie „fantazja” na znany, wywołujący żywy rezonans temat – epizodyczna, nieprzewidywalna, z zakoczeniami, niedopowiedzeniami?

Być może jednak w intuicyjnych poszukiwaniach wzorów formalnych wolno nam tutaj wskazać na jedną, jak się wydaje, bardzo bliską analogię, którą spotykamy w muzyce XVIII, a jeszcze częściej XIX wieku, choć niekoniecznie dającą się literalnie przyporządkować określonym modelom formalnym w ich pełnym

¹⁰ Z taką interpretacją korespondowałyby słowa Eduarda Hanslicka zapisane w jego słynnej książce *Vom musikalisch Schönen* (1854), gdzie czytamy: „Główny temat zatem, to prawdziwy materiał, to treść (przedmiot) utworu muzycznego. Wszystko następnie z niego wynika, od niego jest zawisłe i nim wypełnione. On jest aksjomatem samodzielnym, który wprawdzie już sam przez się daje nam zadowolenie, ale w którym tkwi dążenie do rozwinięcia w rozmaite fazy [...]. Niby główna figura romansu, przechodzi temat w kompozycji przez rozmaite wypadki, staje w rozmaitych sytuacjach, otoczeniach, zmienia swój nastrój. Wszystkie inne drugorzędne myśli zwracają się nieustannie ku niemu, gdyż w tym celu właściwie one powstały, ażeby z nim kontrastować, dopełniać go, przedłużać”. Cyt. [za:] E. Hanslick, *O pięknie w muzyce*, przeł. S. Niewiadomski, Warszawa 1903, s. 213-214.

rozumieniu. Kompozycja Riepina zdaje się mianowicie przypominać następujący układ: powolny, zasadniczo spokojny wstęp (otwarte drzwi wpuszczające światło z nieruchomo stojącą służącą – to stamtąd przyszedł mężczyzna) – temat główny (zesłaniec) – temat przeciwstawny, wywołany nieco później (matka w czerni stojąca *vis-à-vis* syna) – myśli poboczne (żona, dzieci). Rozwija się to zatem niczym poprzedzona wstępem ekspozycja XIX-wiecznej, romantycznej formy sonatowej, znaczonej nie tyle bezpośrednio uwydatnionym dualizmem tematycznym, ile szerzej i wielocłonowo rozpostartymi grupami tematycznymi, ujawniająca się m.in. na gruncie sonaty, uwertury koncertowej, symfonii, poematu symfonicznego. Wydaje się, że taka paralela, choć z istoty rzeczy dyskusyjna, nie jest pozbawiona podstaw.

By iść dalej jeszcze po linii romantyczności, wolno nam też chyba nieco bliżej określić stronę wyrazową „muzyki” naszego obrazu. Bezsprzecznie same „tony” i „melodie” – oczy, twarze, gesty, pozy – oddają poetykę romantyzmu, i to w jej najbardziej lirycznej odsłonie, ale dochodzi tu również – jakże istotny dla jakości ekspresywnych – świat kolorów. Są to, jak widzimy, w większości barwy mniej lub bardziej ciemne, zarazem stonowane, płynnie, niezauważalnie niemal przechodzące jedna w drugą, usytuowane w miękkim światłocieniu, przy umiarkowanych rozświetleniach. Słowem, nie są to kolory ostre, krzykliwe, względem siebie odgródzone i skontrastowane. Z takiego płótna nie może wydostawać się „muzyka” o wielkiej sile dramatycznej, agresywności, albo nadmiernie posępna lub monumentalna i pompatyczna. Nie będą to zatem dźwięki-wybuchy, które epatowałyby mocą, nagłymi akcentami w *fortissimo* czy blaskiem wirtuozerii. „Muzyka” Riepina podsuwa nam tony prawdziwie liryczne, urzekające poetycznością, pięknem i głębią, układające się w płynny, uczuciowy strumień, wiodący do krainy kontemplacji. Podobnie tedy jak przeczuwana przez nas „muzyczna” forma obrazu, tak i jego domyślny wizerunek „dźwiękowo-stylistyczny” pozostają w symbiozie z obliczem romantyzmu muzycznego.

Przy wszystkich zbieżnościach i paralelach malarsko-muzycznych dla zaistnienia temporalności o specjalnie muzycznym wydźwięku fundamentalne znaczenie mają tutaj – powtórzmy jeszcze raz – napięcia, które dla swoich rozwiązań żądają udziału czasu. Napięcia te, dochodzące do głosu w różnych punktach obrazu oraz ich wielorakich konfiguracjach, wyraźnie odczuwalne, niemal na sposób dźwiękowo-sensualny, doznają za sprawą naszej wyobraźni błyskawicznej metamorfozy: asymilują składniki materii muzycznej – dźwięki i pauzy, konsonanse i dysonanse, temat i kontrapunkty, przebłyski harmonii, melodii, tonacji, rytmu. Jest tu również ukryta sfera audytywna: fortepian co prawda milczy, nie wiemy, jakie dźwięki napelniały albo ponownie zapełnią dom, ale przecież czekamy słów, okrzyków, pytań... Może je wręcz słyszymy?

Za sprawą wszystkich tych przemierzających się, przechodzących jedne w drugie napięć, które – jak w muzyce – domagają się rozwiązań (w tym czy następnym „takcie”), nieruchome płótno wciąga nas w swoją muzyczną „grę”. Dzieje się ona już w czasoprzestrzeni, jednocześnie ów przeżywany czas wyznacza, organizuje i nadaje mu tempo¹¹. Nasz obraz tedy – jak muzyka według Hegla¹² – staje się „żywym”, poruszonym przez czas podmiotem, który dzięki nabytemu impulsowi temporalnemu zawiązuje bliskie pokrewieństwo ze światem tonów muzycznych i równocześnie z podmiotowością człowieka. Jeśli podzielamy pogląd niemieckiego filozofa, że najbliższą jaźni i duszy człowieka sztuką jest muzyka, ponieważ – tak jak człowiek – żyje ona płynącym czasem, oddycha nim, jest *de facto* przede wszystkim czystą czasowością¹³, to możemy chyba powiedzieć, że uchwycona przez nas „muzyka” obrazu – wnikażąca w czas, jednocześnie ów czas stwarzająca i zarazem wydostająca się zeń – jawi się drugą, transcendentną naturą obrazu, który – w jedni ze swoją uwolnioną „duszą” – przestaje

¹¹ Nie sposób uniknąć tu choćby najbardziej lapidarnego ekskursu w stronę problematyki czasu w dziele filmowym. Chodzi tu – między innymi – o zaistniałe na tym gruncie paradoksy, jak te związane z tzw. czasem niechronologicznym, a także o niektóre inne wypracowane przez twórców filmowych sposoby budowania narracji czasowych. Por.: M. Maron, *Czas w filmie. Część I – Kinematograf i nowoczesność. Paradoksy związane z filmowym zapisem czasu*, „Annales Universitatis Mariae Curie-Skłodowska, Sectio L, Artes” 9: 2011, nr 2, s. 69-96; *idem*, *Czas w filmie. Część II – Przemiana kinematografu w kino. Narracja filmowa i paradoksy czasu niechronologicznego*, „Annales Universitatis Mariae Curie-Skłodowska, Sectio L, Artes” 10: 2012, nr 1, s. 9-34. Niewykluczone, że rozmaite fenomeny czasu filmowego – wpływające na naszą percepcję i wyobraźnię – mogą w znaczącym stopniu dojść do głosu w temporalnej odsłonie „muzyki” omawianego przez nas obrazu, m.in. przez swoiste retrospekcje, nawroty określonych doznań, „niechronologiczne” kumulacje skojarzeń, iluzje dystansów czasowych itp., włącznie z projekcją takich wyobrażeń, które są już całkowicie niesprawdzalne i należą wyłącznie do sfery fantazji, jak na przykład nasuwające się – mimo wszystko – pytanie: jak mogła wyglądać „muzyka” naszego obrazu przed przybyciem zesańca? Może był to głos fortepianu pośród ciszy domowników? Pytanie, choć całkowicie irracjonalne, ma swoją „filmową” logikę.

¹² Zob.: E. Fubini, *Historia estetyki muzycznej*, przeł. Z. Skowron, Kraków 1997, s. 266-272; Z. Helman, *Hegel Georg Wilhelm Friedrich*, [w:] *Encyklopedia Muzyczna PWM. Część biograficzna*, red. E. Dziębowska, t. 4 *hij*, Kraków 1993, s. 157-158.

¹³ Na temat najdalej idącej bliskości człowieka i muzyki uwarunkowanej przez siłę czynnika temporalnego (czas muzyki przenika się z czasem jaźni), Georg Wilhelm Friedrich Hegel pisał m.in. tak: „[...] szybko przebrzmiewający świat tonów przenika bezpośrednio przez ucho do wnętrza duszy” (cyt. [za:] Fubini, *op. cit.*, s. 270), w innym miejscu wyjaśniając: „«Ja» jest w czasie i czas jest bytem samego podmiotu. Wobec tego, że czas, a nie przestrzenność jako taka, jest elementem istotnym, w którym ton w swym muzycznym znaczeniu osiąga swoją egzystencję, a czas tonu jest zarazem czasem podmiotu, przeto już choćby z racji tego [wspólnego] podłoża ton przenika w naszą jaźń i ogarnia ją w jej najprostszym trwaniu, wprawiając swym ruchem w czasie i jego rytmem w ruch nasze «Ja»” (cyt. [za:] *ibid.*, s. 270). Zob. też: Helman, *op. cit.*, s. 158.

być obserwowanym z zewnątrz przedmiotem i zyskuje własną, choć nadal utajoną podmiotowość.

Podobnie jak przy doświadczaniu muzyki, tak i w podążaniu za „głosem” obrazu niesłychanie wiele zależy od odbiorcy: poziomu jego wrażliwości estetycznej, rozeznania, przygotowania, zaangażowania emocjonalnego, a przy tym wszystkim – co nieodzowne – od pełnego utożsamienia się przezeń z treścią oglądanej kompozycji. Obraz Riepina „zagra” komuś, kto wie o gehennie zsyłek, łagrów, obozów; kto jest żywo przejęty losem uczestników tych dramatów i przeżyciami ich najbliższych, dla kogo też przeszłość, choć dawno miniona i chronologicznie przebrzmiała, stale się uczuciowo uobecnia. Widz, który jest pozbawiony „słuchu” historycznego i nie przechowuje w sobie humanizmu, empatii, nie dosłucha się tutaj „muzyki”, co najwyżej dotknie tylko jej powierzchni.

W rekonstruowaniu nieistniejącej „partyтуры” dzieła Ilji Riepina na pewno posu-
nałem się za daleko, być może też w mylnym i wewnętrznie niespójnym kierunku.
Pragnienie jednak sprawdzenia drogą analizy przytoczonej na wstępie tezy Gusta-
wa Holoubka, niemniej jak i przypomnianych w motcie doznań Fryderyka Chopi-
na („istnieją obrazy, na których widok zdaje mi się, że słyszę muzykę”), okazało się
silniejsze od nakazu obiektywizmu naukowego i najprościej pojmowanej rozważli-
wości. Wprawdzie zastosowana przez nas transgresja temporalna, „rozciągająca” wielo-
barwne płótno do żywego organizmu kompozycji muzycznej, wydaje się dozwo-
lona, to jednak równocześnie odważyliśmy się na sporną i nadzwyczaj ryzykow-
ną transgresję ontyczną (znak na płótnie to antyteza brzmiącego tonu), w pewnym
sensie na swoistą istotową transmutację, co siłą rzeczy usytuowało nasz krótki dys-
kurs w gąszczu metafor, cudzysłówów, stwierdzeń nadmiernie arbitralnych, zbyt
żywiłowych sugestii, tudzież wielu pytań bez odpowiedzi. Czy wobec tego – za-
pytajmy – usłyszane przez nas „dźwięki”, „melodie”, „kontrapunkty”, „tonacje”,
„modulacje”, cała ukrywająca się w nieruchomych kształtach „polifonia”, „har-
monia”, w końcu domniemane „pieśń bez słów”, „sonata” albo „fantazja” to tylko
utopia z niedostępnej nam „muzyki sfer malarskich”? Do której zbliżyć się może
jedynie poeta – przebywający, jak Rilke, w „słyszalnym krajobrazie”, „czasie pio-
nowo stojącym na kierunku serc, które giną”, w pobliżu „oddechu posągów” i już
po „drugiej stronie powietrza”, gdzie „czysto, ogromnie, już nie do zamieszkania”¹⁴

¹⁴ Z wiersza *An die Musik (Muzyka)* w przekładzie Mieczysława Jastruna. W oryginale odpo-
wiednio: „in hörbare Landschaft”, „Du Zeit, die senkrecht steht auf der Richtung vergehender He-

– albo niepojęty geniusz muzyczny, który odkryje muzykę tam, gdzie inni jej nigdy nie spotkają?

Przenośnie oczywiście zwiększają wolność interpretacyjną, w pewnym sensie też rozgrzeszają ze zbyt śmiałych i niesprawdzalnych konstatacji. Bo zauważmy: przy wszelkich naszych nadinterpretacjach i czysto subiektywnych odczuciach można – chyba bez większych wahań i kontrowersji – zgodzić się co do tego, że jakaś, metaforycznie rozumiana „muzyka” obrazu Riepina dobiega do nas i rodzi wrażenia na kształt tych, które wywołują „formy dźwiękowe w ruchu”. Czy jednak rzeczy idą jeszcze dalej – i w naszej niepohamowanej, niczym nieograniczonej, pędzącej wyobraźni owa „muzyka” obrazu przeistacza się w którymś momencie w brzmiącą eufonię? W prawdziwą, odzywającą się muzykę, która przychodzi w szacie dźwięków? Pewnie nie. Ale to nie znaczy, żebyśmy jej nie oczekiwali.

SUMMARY

Although painting is of quite different nature than music which, in contrast to the motionless picture, develops in time, it sometimes happens that the work of art enters – during the perception act – this strange dimension immanent for music. When we attentively look at the picture, we contemplate it with the highest intensity, engaging our knowledge, erudition, memory, thought, and at the same time initiating all our imagination; it is with such perception that the figures, views, and scenes observable in the picture may evolve into the sphere of temporality. Looking at these fine arts signs in front us, with this creative concentration and furthest reaching perceptiveness we “add” to them additional meanings, we equip them with new attributes, symbols, and content unfelt earlier. Through our inner work we make them move. The result of all these unusual experiences born in our ego is the fact that we experience a history which takes place in a time course. The picture starts living in a new, different perspective; like music – in sequences, tangles, and layers of past, modern, and future events. A kind of multi-dimensional “composition” developed in the temporal space is being composed. This is a unique temporal exteriorization of a painting work – which goes beyond itself and is spread in time. The author tries to find this phenomenon, described long ago by Gustaw Holoubek, in the picture *Ne zhdali* [Unexpected Return/Visitors] painted by an eminent Russian painter Ilya Repin (1844-1930).

rozen”, „Atem der Statuen”, „als andre Seite der Luft”, „rein, riesig, nicht mehr bewohnbar”. Cyt. [za:] R. M. Rilke, *Poezje*, przeł. M. Jastrun, Kraków 1987, s. 346-347. Zob. też K. Lipka, *Słyszalny krajobraz (muzyka w dziele Rilkego)*, „Canor” 1999, nr 25, s. 24-28.