

„Problematyczny” splot muzyki, malarstwa i biografii. Eksperyment Arnolda Schönberga*

Andrzej Pieńkos

Uniwersytet Warszawski

Czas, o którym będzie tu mowa, był przepelniony wspaniałymi próbami *correspondances* sztuk, z muzyką w roli głównej. W ostatnich latach pierwszej dekady XX w., ok. 1910 r., próby w tym zakresie podejmowali m.in. Gustav Klimt, Mikalojus Čiurlionis, Aleksandr Skriabin, František Kupka, Henri Matisse, Oskar Kokoschka, Był to czas spotkania i krótkiej współpracy Adolphe’a Appii i Emile’a Jaques-Dalcroze’a. Zjednoczenie sztuk w sztukę nową, wymiana środków artystycznych między muzyką i malarstwem prowadziły w kilku sytuacjach do pierwszorzędnych dokonań artystycznych. Ale ten przypadek jest inny. Malarstwo i muzyka pozostaną przy swoich językach¹, zawalczą natomiast o duszę – żeby użyć retoryki typowej dla epoki – i koncepcję tworzenia jednego z największych artystów XX w. Arnolda Schönberga.

Malarstwo i muzyka znajdują się w tym wirze wraz z trzecią siłą: miłością-zazdrością. W 1908 r. młody kompozytor austriacki, rozczarowany niezrozumieniem swojej twórczości, a także porażką i odrzuceniem w Wiedniu Gustava Mahlera, którego uznawał za swego mistrza (zmuszonego do rezygnacji ze stanowiska dyrektora opery), wpadnie w szczególną sytuację egzystencjalną. Intuicja podpowie mu, że owocny dla jego rozwoju artystycznego może się okazać kontakt z młodszym o kilka lat malarzem Richardem Gerstlem². Ten z kolei, zauroczony muzyką Mahlera, chętnie wpadnie w krąg Schönberga. Gerstl miał udzielać lekcji malarskich Arnoldowi i jego żonie Mathilde z domu Zemlinsky, którą niebawem także będzie zafascynowany. Nauczyciel i jego starsza uczennica szybko zostali



* Tekst niniejszy powstał z rozwinięcia referatu wygłoszonego na konferencji pt. „Μέλος – τεκτονική – εἰκασία. Mit jedności sztuk czy prawda wyobraźni? Architektura, muzyka i sztuki plastyczne jako sztuki siostrzane”, która odbyła się w czerwcu 2016 r. w Lublinie.

¹ O specyfice tej nie-correspondance pisze M. Lista: *Le „système digestif de l’ame”. La peinture d’Arnold Schönberg vue par Vassily Kandinsky*, [w:] *Arnold Schönberg. Visions et regards* [kat. wystawy], Montreuil-sous-Bois 2010.

² Najpewniej znali się już przelotnie od ok. 1905 roku.



Egon Schiele, *Portret Arnolda Schoenberga*, 1917, kolekcja prywatna; za: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Schiele_-_Bildnis_des_Komponisten_Arnold_Sch%C3%B6nberg_-_1917.jpg (data dostępu: 24 XI 2016)

kochankami, a latem 1908 r., w czasie wspólnego pobytu całej trójki w kurorcie Gmunden nad jeziorem Traunstein, ich relacja wyszła na jaw i para ratowała się ucieczką do Wiednia. W następnych dniach i tygodniach Matylda wracała do męża-kompozytora i ponownie do kochanka-malarza. Ostatecznie to Anton Webern, przyjaciel domu i uczeń Schönberga, miał ją przekonać do przedłożenia nad namiętności roli matki (dwojga dzieci z Schönbergiem) i do definitywnego powrotu do małżeństwa. Gerstl nie wytrzymał napięcia i, jak pisała potem Mathilde, wybrał rozwiązanie najłatwiejsze dla wszystkich: 5 XI 1908 25-letni malarz zabił się w swojej pracowni. Zrobił to przed lustrem, które pomagało mu tworzyć liczne autoportrety, „inscenizując” – jak we wzorcowym *Künstlerroman* – scenę odejścia młodego artysty, m.in. niszcząc dużą część swojego dorobku malarskiego.

Szok, jaki przeżył Schönberg – zdrada żony, kolegi, wahania nastrojów, śmierć artysty w atelier połączona ze zniszczeniem dzieł jako finał i skutek tej afery miłosnej – miał spowodować, że muzyk zaczął malować³. Zdyskontował nieliczne, jak się zdaje, lekcje Gerstla i niejako zajął jego miejsce. Ten, chciałoby się powiedzieć, perwersyjny *moment pictural* nie potrwa jednak długo. Schönberg, pracując intensywnie, namaluje sporo: oblicza się ten dorobek na 327 obrazów i rysunków (oraz kilkanaście zaginionych), w tym 61 autoportretów oraz szkice głów, które także można ewentualnie uznać za wizerunki własne⁴. W 1910 r. kilkadziesiąt jego prac wystawiono w Wiedniu i Schönberg przez krótki czas zdawał się żywić nadzieję, że poświęci się malarstwu, także z sukcesem finansowym (jednak mimo jego starań kupiono z tej wystawy tylko trzy obrazy, nabyte przez pośredników dla Mahlera).

Tak się w tej historii złożyło, że Gerstl, kochanek jego żony, zajmował się malarstwem. Schönberg jako muzyk był samoukiem⁵, co być może przy sprzyjającej atmosferze w środowisku wiedeńskim (prowadzono tam wówczas rozmaite poszukiwania interdyscyplinarne) natchnęło go myślą o zainteresowaniu się malarstwem na podobnych zasadach. Bez tragicznego impulsu jednak, jak się zdaje, malarstwo to w ogóle by nie zaistniało. Zaczął bowiem malować zaraz po samobójstwie Gerstla. Malarstwo, głównie właśnie autoportrety, pojawiło się zatem w momencie kryzysu czy nawet załamania osobistego i artystycznego, niemal jak terapia. „Autoportret objawił się mu w pewnym sensie jak miejsce *catharsis*, albo miejsce bezpośredniego dostępu do własnej *persony*”⁶. Na ów egocentryczny aspekt malarskiego eksperymentu Schönberga zwracano już wielokrotnie uwagę.

W ciągu zaledwie dwóch lat powstała większość dorobku malarskiego, na który złożyły się tzw. *Impresje / Fantazje / Wizje* (są to przeważnie autoportrety lub imaginowane twarze), rzadkie portrety konkretnych osób (żony, znajomych), kilka pejzaży, barwne wizje inscenizacyjne dwóch utworów scenicznych (*Erwartung* i *Die glückliche Hand*), wreszcie naiwnie ujęty *Pogrzeb Mahlera* namalowany



³ Szczegółowo relację Gerstla z Schönbergami analizuje J. Kallir: *Arnold Schönberg et Richard Gerstl*, [w:] *Vienne 1880–1938. L'Apocalypse joyeuse* [kat. wystawy], éd. J. Clair, Paris 1986, s. 406.

⁴ Pełny katalog dzieł zawiera publikacja: *Arnold Schönberg. Das bildnerische Werk*, Hrsg. T. Zaunschirm, Klagenfurt 1991.

⁵ Uczęszczał jedynie na kursy wiedeńskich pedagogów muzycznych: Oskara Adlera i Alexandra Zemlinskiego.

⁶ *Arnold Schönberg. Visions...*, s. 33.



⁷ Zapowiada się ono już zresztą także w malarstwie; zwrócono uwagę na analogie – być może niezamierzone – twarzy malowanych przez Schönberga do Verakonu. Por. **K. von Maur**, *Arnold Schönberg oder die Vereinigung von Musik und Malerei*, [w:] *Die Visionen des Arnold Schönberg: Jahre der Malerei. The visions of Arnold Schönberg: the painting years* [kat. wystawy], Hrsg. **M. Hollein**, **B. Perica**, Ostfildern 2002, s. 26.

⁸ Cyt. za wywiadem radiowym z 1949 r.: **H. Stevens**, *A conversation with Schönberg about painting*, „Journal of the Arnold Schönberg Institute” 1978, No. 3, s. 179.

⁹ Najpełniej relacja obu artystów została opisana przez **A. Göbel**: *Der blaue Reiter – Schönberg und Kandinsky im Wandel der Zeit*, Hamburg 2013.

¹⁰ *Ibidem*, s. 96.

w 1911 r. – obraz, który symbolicznie zdaje się zamykać epokę wiedeńskiego modernizmu, znowu powstały pod wpływem dramatycznego impulsu, przedwczesnej śmierci drogiego mistrza. Takie stwierdzenia zawsze mają jednak posmak fałszu, więc skonstatujmy tylko, że zamyka on epizod malarski Schönberga.

Później Schönberg będzie jeszcze niekiedy rysował i malował, przeważnie karykatury i portrety wykonywane okazjonalnie. Nigdy nie powróci na dłużej do tej sztuki. Natomiast po 1912 r. jego twórczość muzyczna „eksploduje” z niespotykaną dotąd siłą, coraz wyraźniej zresztą nasycana mistycyzującym uczuciem religijnym⁷. Przed śmiercią w wywiadzie przyzna jednak, że dla niego „malowanie było tym samym co robienie muzyki”⁸. Gdy żył, odbyło się 10 wystaw jego obrazów, które później stopniowo zapominano; odrodzenie zainteresowania nimi przyszło dopiero w latach 80.

Nim jednak kompozytor zakończył malarską przygodę, miało miejsce inne spotkanie, dzięki któremu obrazy Schönberga, w ścisłym związku z jego muzyką, zaczęły nowe życie, a właściwie w ogóle zaistniały w obiegu europejskiej sztuki. 2 I 1911 Wassily Kandinsky był widzem i słuchaczem koncertu Schönberga w Monachium, podczas którego odegrano dwa kwartety smyczkowe (stojące na granicy eksperymentu z atonalnością) i *Trzy utwory na fortepian opus 11*. Już wcześniej rosyjski malarz podziwiał jego muzykę, a teraz, poruszony koncertem, naszkicuje naprędce to wydarzenie. Wkrótce zaś stworzy sławną olejną *Impresję III* (Monachium, Städtische Galerie im Lenbachhaus) – jedno z tych dzieł, któremu potem przypisano decydującą rolę w przełamywaniu przedmiotowości w malarstwie (a które przecież obrazuje konkretne wydarzenie i doświadczenie, o czym często zapominamy). 18 I Kandinsky wystosuje do Schönberga entuzjastyczny list, zapoczątkowujący ich długą korespondencję i znajomość⁹. Kompozytor odpowie szybko, podkreślając powinowactwo poszukiwań obu artystów i zdradzając przy okazji swoje zainteresowania malarskie. Relacja obu twórców, upraszczana potem do wymiaru schematu (m.in. przez Pierre’a Bouleza) jako ostatni wspólny etap dwóch wielkich artystów na ich osobnych drogach ku uwolnieniu się od tonalności (w muzyce Schönberga) i przedmiotowości (w malarstwie Kandinskiego), skomplikuje się właśnie przez „wtrącenie się” malowania samego Schönberga. Kandinsky szybko docenił też i te próby, podjął nawet wysiłki na rzecz publicznego docenienia obrazów kompozytora. Zostały one zreprodukowane w almanachu *Der Blaue Reiter* i wystawione na pierwszej wystawie ugrupowania pod tą samą nazwą. Alban Berg namówił także Kandinskiego na esej o obrazach Schönberga do zbioru przygotowywanego na 40. urodziny kompozytora. Promocja taka nie była wcale oczywista, nawet w kręgu ekspresjonistów, gdzie różnie oceniano malarstwo Schönberga. August Macke posunął się nawet do złośliwej uwagi, z pogardą pisząc w liście do Franza Marca o malowanych twarzach Schönberga jako o „*grünäugige Wasserbrötchen mit Astralblick*”¹⁰. Wspomniany koncert stał się

jednym z założycielskich przeżyć dla członków formującej się właśnie grupy Der Blaue Reiter, ale oczywiście to muzyk Schönberg dał im to wielkie i budujące wrażenie oraz impuls twórczy, a nie malarz¹¹.

O ile Schönberg w swojej muzyce w opisywanym tu czasie nie stronił od *correspondances*, od eksperymentu „malarstwo-kolorystycznego”¹², o tyle wydaje się, że jako malarz nie szukał jakkolwiek pojętej muzyczności. Może rację miał Kandinsky: w jednym z passusów wspomnianego eseju pojawia się sformułowanie dotyczące *Wizji* Schönberga: „maluje je aby dać wyraz tym swoim stanom duszy, które nie znajdują formy muzycznej”¹³. Malarstwo dla Schönberga – tu ich drogi z Kandinskim nie mogły się spotkać – było czynnością intuicyjną, w której wykorzystywał on brak doświadczenia i umiejętności technicznych¹⁴. Nie chciał ich rozwijać, ponieważ malowanie było jak embriion procesu twórczego, naturalnego i niewikłanego dlań w procedury profesjonalnego budowania obrazu¹⁵. Raz jeszcze zacytujmy Kandinskiego: „Schönberg maluje [...] nie myśląc nawet o malarstwie”.

W przeciwieństwie do muzyki (w której to dziedzinie mozolnie zdobył jednak fundamenty profesjonalne, techniczne i historyczne) obrazy miały szansę być bezpośrednim wyrazem jego potrzeby uwolnienia kreacji, bez odniesień do edukacji, reguł, mistrzów. Bezpośredniość, wypowiedź bezpośrednia stanowiła zresztą obsesję Schönberga: jej postulat pojawi się przykładowo już w jego pierwszym liście do Kandinskiego z 18 I 1911¹⁶. O „subiektywnej samowoli” pisał Max Dvořák w 1920 r. w kontekście rysunków Kokoschki z serii *Variationen über ein Thema (Das Konzert)*, będących studiami twarzy poddanej oddziaływaniu muzyki. Być może taką formułę da się odnieść także do wysiłku plastycznego Schönberga.

Widziano malarskie próby Schönberga jako jedną z wielu ówczesnych koncepcji powinowactwa sztuk¹⁷ albo sztuki totalnej (zwłaszcza że pracując nad operą *Szczęśliwa ręka* w latach 1910–1913, szczegółowo opracował dekoracje, a nawet efekty światła zmieniającego się w trakcie scen). Bardziej odpowiednia wydaje się tu jednak formuła bocznej uliczki twórczości jako przejawu raczej twórczej niepewności niż poszukiwań syntezy sztuk, poszukiwań z góry zamierzonego celu. A także jako ucieczkę w nieznaną wobec osobistego kryzysu egzystencjalnego, o którym zresztą wspomniana opera dość ściśle opowiada (zostanie on w niej gruntownie „przepracowany”). Michael Pollak pisze o twórczości „problematycznej” wiedeńców tego czasu (Oskar Kokoschka, Egon Schiele, poeci), a więc nie skupionej na produkcji dzieła, lecz na penetrowaniu siebie poprzez środki różnych sztuk (wymienianych zresztą niekiedy na inne, jak u Kokoschki)¹⁸, na przeprowadzaniu prób. Zmiana medium, zwłaszcza – jak w omawianym tu wypadku – na „surowe”, nieznaną wcześniej twórcy, pozorowała (bo przecież nie umożliwiała realnie) samookreślenie się artysty na sposób prymitywny, z bezpośrednim dostępem do esencji¹⁹. Nieobojętny na inspiracje religijne, mistyczne, także teo- i antropozoficzne epoki Schönberg potrzebował zapewne przełomowego impulsu, otwar-



¹¹ *Ibidem*, s. 58. W 1911 r. Franz Marc pisał w liście do Augusta Macke o jego muzyce, że daje „wszystko, czego by oczekiwał”. Było to tuż po koncercie monachijskim. Marc rozwinął tam ciekawą paralelę między najnowszymi obrazami swego przyjaciela Kandinskiego a muzyką Schönberga. Por. *Die Visionen...*, s. 29.

¹² Trzeci z *Pięciu utworów na orkiestrę opus 16* z 1909 r. nosi tytuł *Farben*. Por. *Arnold Schoenberg. Visions et regards...*, s. 20.

¹³ **W. Kandinsky**, *Die Bilder*, [w:] *Arnold Schönberg*, Hrsg. **A. Berg**, München 1912, s. 75.

¹⁴ Kandinskiemu zapewne Schönberg malarz objawił się jako geniusz muzyk, a jednocześnie malarz „naiwny”, bliski drogiej autorowi *O duchowości w sztuce* koncepcji twórczości, jaką uosabiał dlań najpełniej Henri Rousseau zw. Celnikiem.

¹⁵ Nawiązując tu do analizy **M. Listy**, *op. cit.*, s. 24.

¹⁶ Por. *Arnold Schönberg. Visions et regards...*, s. 8.

¹⁷ Por. *Die Visionen...*, s. 21, gdzie w wersji niemieckiej tekstu użyto słowa „Vereinigung” (‘zjednoczenie’), ale w wersji angielskiej jest to „convergence”, mniej jednoznaczne i w bogatszy sposób ujmujące relację obu sztuk. Tę konwergencję próbowała ująć w enigmatyczną formułę **D. Vallier**: „L’axe de la peinture s’infléchit vers l’axe de la musique et l’axe de la musique s’infléchit vers l’axe de la peinture” (*La rencontre Kandinsky-Schönberg*, Caen 1987, s. 36).

¹⁸ **M. Pollak**, *Sociologie et utopie d’un art autonome*, [w:] *Vienne 1880–1938...*, s. 406.

¹⁹ Intuicyjnie przeczuwał to jeden z pierwszych interpretatorów malarstwa Schönberga – pisarz i malarz Albert Paris von Gütersloh, autor eseju z 1912 r. pt. *Schönberg als Maler*. Por. **A. Göbel**, *op. cit.*, s. 101.



²⁰ Na temat zainteresowań kompozytora w tym zakresie i możliwych inspiracji, od Emmanuela Swedenborga poczynając, a na Rudolffie Steinerze kończąc, por. *Die Visionen...*, s. 32. Zob. także na temat ewolucji religijnej twórcy: **S. Zabieglńska**, *Misja artystyczna – jej symbolika i realizacja w „Die glückliche Hand”, „Die Jakobsleiter” oraz „Moses und Aaron” Arnolda Schönberga*, [w:] Karol Szymanowski w perspektywie kultury muzycznej przeszłości i współczesności, red. **Z. Skowron**, Kraków–Warszawa 2007.

²¹ Por. **M. Pollak**, *op. cit.*, s. 406.

²² Tak jest to przedstawione m.in. w tekstach zawartych w katalogu *Vienne 1880–1938...*

cia dostępu do tej sfery²⁰. Twórcza niepewność, „problematyczność” otrzymała właśnie u Schönberga potężne wsparcie (o ile wypada tak powiedzieć) w postaci znanego nam już kryzysu życiowego. Wszak poziom egzystencjalny był w tym kręgu artystycznym absolutnie nieodłączny od tworzenia.

Trójkąt zbudowany z Gerstla i obojga Schönbergów powstał w konsekwencji dążenia do skonsumowania wolności moralnej, seksualnej i twórczej, dążenia tak typowego dla epoki²¹. Nieoczekiwanie otworzył natomiast drogę – poprzez załamanie, zawahanie Schönberga, tragedię o charakterze kataraktycznym – ku wolności twórczej wyższego rzędu. Gdy pojawiło się zawahanie twórcze w dziedzinie muzyki, zanim Schönberg zdecydował się jednak porzucić jej tradycyjne zasady, gdy pojawiło się zawahanie egzystencjalne (miał podobno w 1908 r. rozważać nawet samobójstwo i spisać testament), spontaniczny gest malarski, niekoniecznie zmierzający do stworzenia „obrazu” jako utworu, dawał nadzieję i umożliwiał wyzwalenie potrzeby twórczej. Kandinsky przenikliwie zauważał w wizjach Schönberga ujawnianie się konieczności twórczej, która prowadzi tu do maksymalnej redukcji środków malarskich, do kolejnych rezygnacji, co nazwie on we wspomnianym eseju *Die Bilder* określeniem *Nurmalerei* (‘tylko-malarstwo’). Na marginesie dodajmy, że tekst ten pisany w czasie ostatecznego redagowania *opus magnum* Kandinskiego *O duchowości w sztuce*, lub bezpośrednio po zakończeniu tychże prac, stanowi niedocenione dzieło krytyki artystycznej z heroicznego okresu awangardy. I zawiera może najlepsze analizy cudzej sztuki pióra Kandinskiego.

Moglibyśmy „afere” Gerstl–Schönberg i epizod malarski tego ostatniego traktować jako kolejny i jeden z ostatnich przejawów autoanalitycznych i psychologizujących (aż po psychoanalityczne) modernizmu wiedeńskiego, tych jego skłonności, które są zwykle uznawane za wyróżnik tego środowiska²². Albo jako ciekawostkę biograficzną zgrabnie wpisującą się w historię tegoż modernizmu, jeden z wielu trójkątów erotycznych bohemy, realnych i wyobrażonych, jak ten z *Puszki Pandory* Franka Wedekinda. Lecz specyficzne *Nachleben* tego epizodu wśród artystów bawarskich z Kandinskim na czele nie pozwala zamknąć go w jednoznacznej interpretacji i odłożyć do szuflad historii sztuki i historii muzyki. Rola impulsu Schönberga dla grupy *Der Blaue Reiter*, nie do końca jasna, to jedno... Przełom w muzyce Schönberga dokonujący się poprzez malowanie lub dzięki niemu – to drugie.

Najważniejsze w tej historii wydają się może nie dzieła, a sytuacja, spotkanie osób i sztuk, niezwykle zakomponowane złożenie *moment musical* i *moment pictural*. Malarstwo Schönberga samo w sobie trudno nazwać wybitnym; podobnie malarstwo Gerstla. Śmierć Gerstla, malowanie Schönberga prowadzą jednak do nowej muzyki Schönberga, ta zaś – poza uznaną już rolą w dziejach tej dziedziny – odcisnęła się w twórczości plastycznej Kandinskiego i jego kolegów.

Słowa kluczowe / Keywords

przełom awangardowy, ekspresjonizm, powinowactwa sztuk, Wiedeń, biografia artysty /

Avant-garde turning point, Expressionism, relations between arts, Vienna, artist's biography

dr hab. Andrzej Pieńkos

Profesor w Instytucie Historii Sztuki Uniwersytetu Warszawskiego. Zajmuje się sztuką europejską XVIII–XX w., zwłaszcza malarstwem i rzeźbą XIX w., symbolizmem, problematyką pracowni i domów twórców, a także kulturą oświecenia.

Bibliografia / References

1. *Arnold Schönberg. Das bildnerische Werk*, Hrsg. **T. Zaunschirm**, Klagenfurt 1991.
2. *Arnold Schönberg. Visions et regards* [kat. wystawy], Montreuil-sous-Bois 2010.
3. *Die Visionen des Arnold Schönberg: Jahre der Malerei. The visions of Arnold Schönberg: the painting years* [kat. wystawy], Hrsg. **M. Hollein, B. Perica**, Ostfildern 2002.
4. **Göbel Anja**, *Der blaue Reiter – Schönberg und Kandinsky im Wandel der Zeit*, Hamburg 2013.
5. **Zabieglńska Sylwia**, *Misja artystyczna – jej symbolika i realizacja w „Die glückliche Hand”, „Die Jakobsleiter” oraz „Moses und Aaron” Arnolda Schönberga*, [w]: *Karol Szymanowski w perspektywie kultury muzycznej przeszłości i współczesności*, red. **Z. Skowron**, Kraków–Warszawa 2007.

Summary

ANDRZEJ PIENKOS (Institute of Art History, University of Warsaw) / A "problematic" confluence of music, painting and biography. Arnold Schönberg's experiment

A confluence of music, painting and biography in work and life of Arnold Schönberg does not belong to category of *correspondances des arts*. Painting and music both remain in the domain of their own languages, however it is impossible to analyse them regardless the artist's existential situation in 1908: meeting with Richard Gerstl, his romance with Schönberg's wife, his suicide, the earlier lessons of painting Schönberg had benefited from – all these were supposed to cause the musician to start painting. As it were, he took place of the painter. This perverse *moment pictural* had peculiar consequences: in music, and in Schönberg's philosophy of creation, and for the audience of his 1911 concert in Munich: Kandinsky and his friends from the then being created Der Blaue Reiter group. The relations of both artists, simplified later on to a dimension of a scheme as a common stage on the artist's two separate routes towards liberation from tonality (at Schönberg's in music) and figurativeness (in Kandinsky's painting), are complicated right because of Schönberg's interference with his painting. Kandinsky appreciated quickly also these attempts, as he found them in his favourite categories of primitive art. However, they can be perceived as examples of "problematic" art (Michael Pollak) performed by the Viennese people of that time, namely art not focused on production of a piece of art, rather on penetrating oneself with the aim of media from various art disciplines. Creative uncertainty and "problematic" quality were strongly supported by Schönberg (as long as we dare to say so) in the shape of his life crisis.