



il.1 Jusepe de Ribera, *Apollo obdziera Marsjasza ze skóry*, olej na płótnie, 202 × 255; reprodukcja za: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Jos%C3%A9_de_Ribera_-_Apollo_Flaying_Marsyas_-_WGA19374.jpg (data dostępu: 19 VI 2016)

Wirtuozeria jako transgresja cielesności. Między dźwiękiem a obrazem

Anna Chęcka

Zakład Estetyki i Filozofii Kultury, Uniwersytet Gdański

Dyskurs muzyczny albo jest dyskursem erotycznym, albo nie ma go wcale. W praktyce oznacza to, że poważne mówienie o muzyce wyklucza obiektywizm. Nie da się nazwać jej esencji w najbardziej nawet precyzyjnym i wyrafinowanym języku formalnym¹



¹ D. Czaja, *Kwintesencje. Pasaże barokowe*, Kraków 2014, s. 16–17.

– pisze Dariusz Czaja we wstępie do książki *Kwintesencje. Pasaże barokowe*. Tym samym zakłada on nie tylko nieprzetłumaczalność doświadczenia muzyki na słowa, lecz także transgresję tego, co dotąd w muzykologii wypróbowano: wyjście poza dyskurs biograficzny, historyczny, formalny czy kulturowy. Transgresja ta stanowi konieczność i ryzyko właściwe namiętności. Można po bataillowsku powiedzieć, że nie jest ona zanegowaniem zakazu, ale jego przekroczeniem i dopełnieniem. Postaram się zatem pójść tropem przecięzania niemożności i zakazów dokonywanego przez prawdziwych miłośników muzyki. Proponuję w tym celu przesunięcie akcentu z muzycznego dzieła sztuki na jego wykonawcę, który pokonuje swoje mentalne i cielesne ograniczenia na ogół nie tylko dla własnej satysfakcji, lecz także po to, by zaistnieć w roli pośrednika pomiędzy utworem a słuchaczem. Moja własna muzyczna biografia wiąże mnie ściśle z fortepianem, instrumentem, który – poza skrzypcami Paganiniego – ma chyba najściślejszą łączność z romantycznym toposem wirtuozerii. Jednak patronami moich rozmyślań będą archaiczne wizerunki: Apollina, Marsjasza oraz Orfeusza. To one wyznaczają ramy refleksji nad transgresją, jakiej domaga się muzyka. Nieuniknionym elementem tego zjawiska jest idea agonu, którą była przesiąknięta tradycja grecka na długo przed nastaniem wielkich, jednoczących Helladę igrzysk w Olimpii.

Jak podkreśla Sławomira Żerańska-Kominek:

Grecy zwykli organizować zawody we wszystkim, co nastroczało możliwość walki, a szczytowym przejawem agonistycznej kultury greckiej były igrzyska. Olimpijskie, istmijskie, nemejskie ograniczały się niemal



² S. Żerańska-Kominek, *Muzyczny pojedynek jako źródło cierpienia i nadziei*, [w:] *Wirtuoz* [katalog wystawy], red. M. Tabakiernik, Warszawa 2015, s. 36.

³ List do Tytusa Wojciechowskiego w Porturynie, Paryż, 12 XII 1831; cyt. za: *Korespondencja Fryderyka Chopina*, oprac. B. E. Sydow, t. 1, Warszawa 1955, s. 199.

wyłącznie do zawodów atletycznych, natomiast podczas igrzysk pytyjskich w Delfach, odprawianych ku czci Apollina – boskiego muzyka, odbywały się zawody muzyków, którzy przystępowali do nich z zapalem nie mniejszym od atletów [...]. Znajdujący się w centrum kultury duchowej Greków artystyczny agon stał się tematem jednego z najbardziej dramatycznych, a zarazem wieloznacznych mitów starożytnej Grecji opowiadających o pojedynku muzycznym Apollina z Marsjaszem – frygijskim satyrem należącym do orszaku Kybele lub Dionizosa. Pojedynek miał miejsce we frygijskim mieście Kelanaj. Uzgodniono, że ten, kto wygra, będzie mógł zrobić z drugim, co zechce, a to oznaczało nałożenie na przegranego dowolnej kary, łącznie z torturami i śmiercią. Na mocy bezstronnego werdyktu kierujących się dobrym gustem Muz za zwycięzcę został uznany Apollo, który powiesił Marsjasza na sośnie lub platanie i obdarł ze skóry. Ta z wyrafinowanym okrucieństwem zaplanowana i wykonana kara kontrastuje z wyobrażeniem boga wróżb, pięknego i miłującego harmonijną muzykę i nasuwa wspomnienie najbardziej archaicznych funkcji Apollina jako boga śmierci, zabijającego przy pomocy celnie rażącego łuku ².

Oto kat Apollo delectuje się cierpieniem Marsjasza, obdzierając go ze skóry za pomocą niewielkiego, ostrego instrumentu [il. 1]. Krwawa egzekucja to przedłużenie walki na porzucone na ziemi aulos i lirę. Aulos, jak twierdził Platon, symbolizuje tu emocjonalną, historyczną i pozbawioną logosu muzykę, lira zaś – opanowaną pieśń niosącą rozsądne przesłanie. Nie wznieca emocji, pozwala też bez nich obedrzeć konkurenta ze skóry. Dodajmy, że zwycięzcę agonu wybierała na ogół publiczność przez aklamację. Przypadek Marsjasza sugeruje jednak, że zwycięstwo musiało być przesądzone, skoro faktycznie zdecydowały o nim Muzy zanim ktokolwiek rozpoczął właściwą grę. Wygrywa boski wykonawca, a wraz z nim pozbawiona uczuć i ludzkiego doświadczenia – doskonałość. Skojarzenie ze współczesnym konkursem wykonawczym jest nieuniknione. Ileż to razy w przeszłości jurorzy konkursu chopinowskiego wyznawali, że o ich werdykcie zadecydowała czysta arytmetyka albo równa, przewidywalnie doskonała gra uczestnika w każdym z etapów agonu.

W czasie trwania XVII Międzynarodowego Konkursu Pianistycznego im. Fryderyka Chopina w Filharmonii Narodowej można było obejrzeć wystawę zatytułowaną „Wirtuoz”. Stanowiła ona esej na temat przenikania się techniki i natchnienia, indywidualności i konwencji, tego, co publiczne i intymne. Kuratorka wystawy Marta Tabakiernik poświęciła wiele uwagi środowisku paryskich wirtuozów, którzy począwszy od lat 30. XIX w. zamieniali stolicę Francji w Pianopolis. Chopin w liście do Tytusa Wojciechowskiego notował: „nie wiem, czy gdzie więcej pianistów jak w Paryżu – nie wiem, czy gdzie więcej osłów i więcej wirtuozów jak tu”³. Uczestniczyli w grze o pozycję i wpływ na życie muzyczne, współpracowali z zakładami Pleyela, Erarda czy Herza, prześcigając się w nowych patentach nie tylko w zakresie budowy fortepianu, lecz także konstruowania przy-

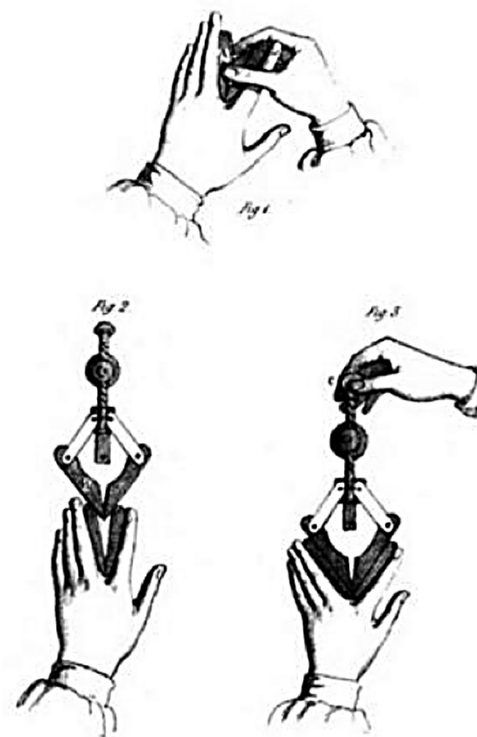
rzędów usprawniających technikę pianistyczną [il. 2, 3]. Furorę robiły przypominające maszyny do tortur wynalazki mające na celu wzmacnianie palców, utrwalanie nieruchomej pozycji nadgarstka i rozciąganie dłoni. Cieleśne cierpienie przy nauce gry było czymś nieuniknionym: droga wiedzie przecież „*per aspera ad astra*”. Jeśli więc młoda panienka uczyła się grać, w pakiecie z fortepianem rodzice kupowali jej *guide-main*, *dactylion* albo *chiroplast*, które reklamowano jako akcesoria pierwszej potrzeby, choć ich użycie zamiast do ulepszania techniki pianistycznej najczęściej prowadziło do trwałych uszczerbków na zdrowiu. Wynalazek Henry’ego Herza, daktylion, musiał chyba zaniepokoić samego Chopina, skoro ten pisał w liście do przyjaciela: „Takie Herze to ci powiadam, że tylko fanfarony, a lepiej nigdy grać nie będą”⁴. Z opinią Chopina zgadzała się Delphine de Gérardin, która w 1845 r. zanotowała, że Herz gra jak adwokat, Chopin jak poeta, a Liszt jak prorok⁵. Fanfaronem był więc ten, kto grał niczym automat, choć wielu słuchaczy dawało się temu blichtrowi omamić. Zniesmaczony tandetną wirtuozerią Heinrich Heine pisał:

identyfikowanie się z kawałkiem drewna obciągniętym strunami, zupełna instrumentalizacja ludzkich istnień – to wszystko jest teraz chwalone i czczone jako rzecz najważniejsza ze wszystkich⁶.

Kluczowy pojedynek w Pianopolis dokonywał się jednak między poetą a prorokiem, czyli Chopinem a Lisztem. Jeśli mielibyśmy przyrównać tę sytuację do greckiego agonu, to nie dziwi chyba fakt, że zwycięsko wychodził z niego wcale nie Chopin, lecz Liszt. Jego wirtuozeria porywała masy, zaś Chopin uczył słuchaczy samotności nawet wśród tłumu, jak pisał Astolphe de Custine. Można jednak powiedzieć, że błady jak cień i delikatny jak sylf Chopin nie przekraczał własnej cielesności, bo to cielesna kruchość warunkowała wrażenie efemeryczności jego sztuki, choć zarazem wielokrotnie nazywano ją „sztuką nie z tego świata”. Nawet schorowany, kruchy i eteryczny był jednak Arielem, postacią pozaziemską i ponadludzką. To fizyczna słabość zdefiniowała Chopina jako poetę fortepianu.

Może więc właśnie tutaj dokonała się właściwa transgresja wirtuozerii, a nie tylko przekroczenie błażej fanfaronady, z której nasmiewał się sam Chopin. Ta transgresja stała się realna w wyniku rezygnacji z nadmiaru, z tego artystycznego ekscesu, który porywa tłumy, jak w przypadku demonów sceny: Liszta czy Paganiniego. Anielskość Chopina zakładała błąd, omsknięcie się palca, które publiczność nie tylko wybacza, lecz także błogosławi. Podobnie było z anielskością Alfreda Cortot – urodzonego w 1877 r. wielkiego francuskiego wirtuoza czy raczej poety fortepianu. On sam nakazywał:

starannie odróżniać wirtuoza od interpretatora-wykonawcy. Sukces tego pierwszego zależy od doskonałego władania instrumentem. Ambicją



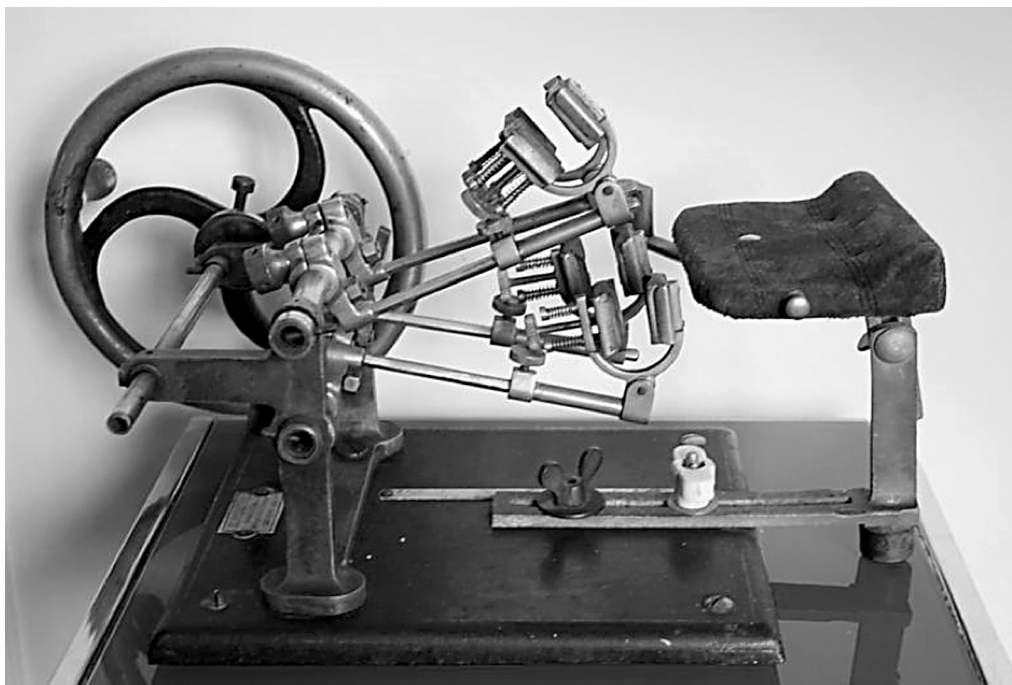
il.2 Pianopolis; za: www.classicfm.com/discover/music/vintage-finger-stretching-devices/#4J03YBA0oG13gdRv.97 (data dostępu: 10 VIII 2016)



⁴ List do Norberta Alfonsa Kumelskiego w Berlinie, Paryż, 18 XI 1831; cyt. za: *Korespondencja Fryderyka Chopina*, op. cit., s. 186.

⁵ Por. J. J. Eigeldinger, *Świat muzyczny Chopina*, przeł. B. Świdorska et al., Kraków 2010, s. 212.

⁶ Por. S. Bernstein, *Virtuosity of the Nineteenth Century. Performing Music and Language in Heine, Liszt and Baudelaire*, Stanford 1998, s. 77; cyt. za: M. Tabakiernik, *Dlaczego wirtuoz?*, [w:] *Wirtuoz* [katalog wystawy], op. cit., s. 10.



il.3 Powrót Marsjasza: pianistyczne narzędzia tortur; za: www.classicfm.com/discover/music/vintage-finger-stretching-devices/#4J03YBAOoGI3gdRv.97 (data dostępu: 10 VIII 2016)

drugiego jest dokonanie przekładu muzycznej myśli powierzonej jego wyobraźni. Inaczej mówiąc, pierwszy sądzi, że muzyka ma pozwolić błyszczeć pianości i fortepianowi. Drugi traktuje fortepian wyłącznie jako środek do urzeczywistnienia wizji wykonawczej⁷.



⁷ B. Gavoty, *Alfred Cortot. Biographie*, Paris 2012, s. 143.

⁸ *Ibidem*.

⁹ *Ibidem*.

Następna porada Cortot stanowi pogłębienie takiej myśli: „należy umożliwić wykonawcy trwanie w tej płodnej iluzji, która sprawia, że w chwili interpretacji utworu wykonawca czuje się jego autorem”⁸. Nie ma to nic wspólnego ze skromnym skrywaniem się za dziełem jak niegodny sługa. Wykonawca to tłumacz sensów partytury i w chwili jej translacji bierze pełną odpowiedzialność za ten przekaz. Ta zaś zakłada wyposażenie w narzędzia niezbędne do dokonania przekładu. Wirtuozeria jest jednym z nich. Jednak Cortot zwierzył się nam, skromnie zauważając: „warunki fizyczne, którymi obdarzyła mnie natura, nigdy nie pozwoliły mi zaznać łatwości panowania nad instrumentem, uskrzydłonej i opiewanej przez Baudelaire’a”⁹. Nie ma w tej wypowiedzi kokieterii, o czym można się przekonać, słuchając zarejestrowanych przez Cortot *Etiud* i *Prełudiów* Chopina. Także *Etiudy symfoniczne* Schumanna – kompozytora, którego cenił na równi z Chopinem i Debussym – są niedoskonałym dziełem jego sztuki wykonawczej. Nie brakuje w nim fałszywych nut, momentów niekontrolowanej ekstazy, którą w latach 50. XX w. można było już zakamuflować na nagraniu. Cortot tego nie zrobił, dzięki czemu obcujemy z prawdziwym, bo umysłowo chorym i zarazem natchnionym, Schumannem. Przekład dokonany przez Cortot jest wierny, bo ułomny. Choć nie ma w nim nic nachalnie nadludzkiego, to jednak niekiedy doświadcza się „wychylenia” ku nieskończoności, które charakteryzuje prawdziwe dzieło sztuki, w tym wypadku, wykonawczej.

Między Chopinem a Cortot zachodzi jeszcze jedna, urokliwa paralela. Ani jeden, ani drugi nie miał tzw. ręki pianistycznej. Wąska i szczupła dłoń z długimi palcami nie pozwala na wykonywanie potężnych akordów, potrzebnych do większości utworów z repertuaru wirtuozowskiego. Taka niepianistyczna ręka musi pokonać najpierw samą siebie i ostatecznie zawsze zgodzić się na pewien niedosyt. Chopin stworzył więc metodę, która jest doskonałą krytyką modnych w jego epoce narzędzi tortur, wyginających palce i wymuszających niefizjologiczne pozycje. Zaczynał naukę swoich wychowanków od położenia ich dłoni na klawiaturze fortepianu tak, by krótkie palce znajdowały się na białych, zaś długie na czarnych klawiszach. Ta fizjologiczna i wygodna pięciopalcówka Chopinowska zakłada zaprzyjaźnienie się ręki z klawiszami, wbrew temu, co chciał na swoim daktylionie uzyskać torturujący panienki z dobrych domów Herz. Tymczasem Cortot, idąc podobną ścieżką, stworzył podręcznik techniki pianistycznej zapewniający wygodę i dający poczucie „gruntu pod palcami”. Jego szkoła, z której do dziś korzystają nauczyciele we Francji, zakłada ponadto utrudnienie struktur



¹⁰ Z. Herbert, *Apollo i Marsjasz*, [w:] *idem*, *Studium przedmiotu*, Wrocław 1996, s. 20. Cały utwór przytaczam na końcu artykułu.

¹¹ *Ibidem*, s. 21.

¹² G. Steiner, *Jutro*, [w:] *idem*, *W zamku Sinobrodego*, przeł. O. Kubińska, Gdańsk 1993, s. 154.

pianistycznych niejako nie z punktu widzenia palców, lecz głowy. Kiedy umysł oswoi w ćwiczeniu taką strukturę, uniezależniając rękę prawą od lewej, wówczas zostanie ona pokonana. Oto metoda zaproponowana przez kogoś, kto nie dostał się za pierwszym razem do konserwatorium, a jego ręka z trudem obejmowała oktawę. Ten sam człowiek kilkanaście lat później był koncertującym na całym świecie artystą. Zawsze jednak zmagał się z własnymi ograniczeniami. Dążył do kontroli i tracił ją, odsłaniając na scenie swoją słabość.

W grze wirtuozów pokonujących cielesną słabość odradza się Marsjasz, który (jak widział to Zbigniew Herbert) „opowiada nieprzebrane bogactwo swego ciała / łyse góry wątroby / pokarmów białe wąwozy / szumiące lasy płuc / słodkie pagórki mięśni”. Interesuje nas teraz moment, gdy, ponownie, „wstrząsany dreszczem obrzydzenia Apollo czyści swój instrument”¹⁰. Powraca sytuacja agonu w wersji współczesnego konkursu wykonawczego, w czasie którego jury karze nie tylko wybryki interpretacyjne, lecz także słabość cielesną. Omyłność, zwłaszcza ta objawiająca się w postaci pomyłki pamięciowej, dyskwalifikuje współczesnego Marsjasza, choćby nawet jego pieśń była najtkliwsza. Instrument Apolla można czyścić właściwie bez końca, udoskonalać go, doprowadzając wykonanie do arcyłudzkiej perfekcji, jednak tego rodzaju transgresja cielesności nie ma już nic wspólnego z naturą. To Marsjasza oplakują nimfy i pasterze. Jego krzyk daje nadzieję na sztukę prawdziwą, przenikniętą doświadczeniem. Co może o tym wiedzieć Apollo – bóg „o nerwach z tworzyw sztucznych”? Apollińska doskonałość jest wymierzona przeciw życiu i naturze. Domaga się ciągłego udoskonalania instrumentu i tego, co instrumentalne, a więc przedmiotowe. Pewnie dlatego odchodzącemu z miejsca zbrodni bogowi pod nogi „upada skamieniały słowik / odwraca głowę / i widzi / że drzewo do którego przywiązany był Marsjasz / jest siwe / zupełnie”¹¹. Gdy Apollo Herberta opuszcza miejsce zbrodni, jego spojrzenie wstecz utrwała martwość natury. Przeciwnością tej przemocy symbolicznej i cielesnej – powtórzonej przez Apolla podczas pojedynku z Panem – jest trwający w ścisłej więzi z naturą Orfeusz. Jego muzyka rezonuje z naturą, porusza ptaki, zwierzęta, drzewa i kamienie. Angażuje się po stronie miłości i życia, w imię tej pierwszej przekracza też umowne granice światów ducha i materii.

Jak pisał George Steiner:

Humanista w nieunikniony sposób patrzy wstecz. Zasadniczy repertuar jego świadomości, kategorie jego życia codziennego jako badacza czy krytyka pochodzą z przeszłości. Ponieważ niesie w sobie przeszłość, język, inaczej niż matematyka, kieruje się wstecz. Takie jest znaczenie losów Eurydyki; ponieważ rzeczywistość wnętrza człowieka leży poza nim, człowiek słowa, pieśniarz, będzie się odwracał w stronę niezbędnych mu, ukochanych cieni¹².

Na tym właśnie, zdaniem Steinera, polega zasadnicza różnica między humanistyką a naukami ścisłymi. Orfeusz w tej perspektywie nie symbolizuje już tylko transcendencji aktu twórczego, wyzwolenia pieśni poprzez ofiarę totalną, jaką jest fizyczne unicestwienie. Można powiedzieć, że spojrzenie wstecz i praca pamięci czynią z muzyka-wykonawcy humanistę. Wykonawca daje nam lekcję uwe wnętrznienia, niekiedy wręcz totalnej inkorporacji cudzego dzieła, pochłonięcia go umysłem i sercem w sytuacji odtwarzania muzyki z pamięci, *by heart*. Interpretując repertuar muzyki klasycznej, musi wędrować do źródeł – a mówiąc o bijącym w oddali źródle, możemy mieć na myśli zarówno kontekst i genezę samego utworu, jak i samo-rozpoznanie się artysty w tym, co wykonywane. Muzyk daje dziełu siebie, zarazem przeglądając się w nim jak w zwierciadle. Ten moment zapatrzenia można też uchwycić w doświadczeniu słuchania, jest więc symetryczny dla wykonawcy i odbiorcy. Mózg zasłuchanego – podobnie jak grającego – pracuje wówczas niewerbalnie, w paśmie alfa, co stanowi analogię do stanu głębokiej medytacji. Dążenie do celu, pragmatyczne działanie i jego racjonalizacja są jej przeciwieństwem, dlatego też muzyk, którego fale mózgowe znajdują się w paśmie beta (na przykład wtedy, gdy myśli nad każdym swoim ruchem) na ogół gra gorzej i miewa pamięciowe potknięcia, co potwierdzają badania. Mniej myślisz – lepiej grasz. Mniej myślisz – lepiej słuchasz, doda każdy, kto dzięki muzyce doznał wrażenia zatrzymania czasu, opisywanego w literaturze psychologicznej także jako stan katartyczny, wyciszający, porządkujący wewnętrznie.

Jak symbolicznie uchwycić ten moment zapatrzenia, stanięcia czasu i trwania w „teraz”? Maria Poprzęcka podsuwa mi tutaj medytacyjno-somnambuliczny wizerunek martwego Orfeusza i dziewczyny trackiej, którzy wymieniają między sobą niewidzące spojrzenia w scenie, którą przedstawił Gustave Moreau [il. 4]. Nie ma jej u Owidiusza ani w żadnym innym literackim źródle. Badaczka pisze:

Zgodnie z tekstem *Metamorfoz* ciało Orfeusza zostało przez menady rozerwane na strzępy, a oderwana głowa, niesiona falami rzeki Hebrus, dotarła do morza, a następnie do wyspy Lesbos. Dziewczyna tracka, która znalazła głowę Orfeusza i jego lirę, niesie je przepelniona żalobną czułością, jest poetycką kreacją malarza [...]. W medytacyjno-somnambulicznym obrazie najbardziej przejmująca jest wymiana spojrzeń pomiędzy opuszczonymi powiekami dziewczyny a zamkniętymi oczami martwego Orfeusza. Fatalne, rzucone wstecz spojrzenie stało się przyczyną jego klęski. Owo spojrzenie – złamanie zakazu znanego wielu religiom – też różnie interpretowano: alegoryzująco, psychologizująco, freudowsko. Tu spojrzenie nie jest ani transgresją, ani destrukcją. Jest hipnotycznym, ślepyim zapatrzeniem, zapamiętaniem obrazu, który nie musi być widziany, bo wypływa z wewnątrz, by trwać pod powiekami¹³.



¹³ M. Poprzęcka, *W stronę ukochanych cieni. Obraz Orfeusza w sztuce symbolizmu*, [w:] *Mit Orfeusza. Inspiracje i reinterpretacje w europejskiej tradycji artystycznej*, red. S. Zerańska-Kominek, Gdańsk 2003, s. 241.



— il.4 Gustave Moreau, *Orfeusz*, olej na desce, 154 × 99,5; reprodukcja za: [https://pl.wikipedia.org/wiki/Orfeusz_\(obraz_Moreau\)](https://pl.wikipedia.org/wiki/Orfeusz_(obraz_Moreau)) (data dostępu 19 VI 2016)

Oczy wewnętrzznego „ja” otwierają się, nie patrząc. Dziewczyna z obrazu Moreau jest dla mnie słuchaczem, Orfeusz – muzyką. W symetrycznej relacji dziewczyny i Orfeusza niewidzące zapatrzenie może odsyłać do zasłuchania czy wsłuchiwanie się i w drugiego, i w samego siebie. Jest ono nieme i niewidzące także po to, by w milczeniu umożliwić dokonanie się pracy wewnętrznej. W tym sensie upodabnia się do relacji między człowiekiem i muzyką: doświadczenie muzyczne przemienia, bo pozwala na uporządkowanie wnętrza. Być może dlatego stwarza niekiedy wrażenie (a może: wytwarza złudzenie) uchwycenia w katartycznie zatrzymanym „teraz” sensu i esencji podstawowych wymiarów istnienia. To odczucie metafizyczne miał zapewne na myśli juror John Rink, który po wysłuchaniu *Larga* z *Sonaty h-moll* w wykonaniu Kate Liu w czasie ostatniego konkursu chopinowskiego w Warszawie uznał, że uświadomiło mu ono podstawowe prawdy dotyczące życia i śmierci¹⁴. Tego rodzaju odsłonięcie sensu nie jest jedynie repetycją lekcji wielkiego kompozytora albo dotarciem do jego intencji. To podmiotowa „wędrówka do źródła”, samotna praca wnętrza, dla którego muzyka stanowi katalizator rozumienia świata i siebie, dokonywanego na własny rachunek, który nie musi, choć może być „rachunkiem sumienia”.

Trzeba tu wprowadzić, za Rinkiem, hasło „muzycznego wcielenia”, które pojmuję jako zespolenie się wykonawcy z muzyką, dzięki któremu także słuchacz może doznawać katartycznego zatrzymania czasu¹⁵. „Muzyczne wcielenie” wydaje mi się transgresją podwójną: jako zlanie się w jedno człowieka i muzyki jest nie tylko przekroczeniem ograniczeń ciała, lecz także samej wirtuozerii. Łączy się to z drugą kwestią, którą sygnalizował już cytowany wcześniej Cortot. Wirtuozeria – zdefiniowana przez socjologa muzyki Lisę McCormick za pomocą sloganu: „wyżej, szybciej, głośniej” – jest nade wszystko eksponowaniem siebie w roli tego, kto pokonuje niemożności własnego ciała, a także ograniczenia instrumentu, którym włada. Tymczasem interpretacja – rozumiana jako artystyczny przekład dzieła – pozwala wykonawcy zlać się z dziełem na tyle ściśle, jakby sam był jego autorem (co Cortot nazywa z francuskim wdziękiem „płodną iluzją”). „Wcielenie muzyczne” stanowiłoby zatem stan szczególny – przekroczenie nie tylko własnych ograniczeń cielesnych, lecz także samej wirtuozerii.

Wniosek końcowy unieważnia więc wstępne założenie: przedstawiony w temacie wystąpienia stan rzeczy jest niewystarczającym warunkiem prawdziwej sztuki. Ona domaga się pokonania tego, co przedmiotowe. Gotowość do transgresji samej wirtuozerii stanowi więc warunek konieczny aksjologicznej pełni, która w muzycznej sztuce wykonawczej niekiedy ujawnia swoją potencjalność.



¹⁴ Por. A. Chęćka, *Czekałem na postać* [rozmowa z Johnem Rinkiem], „Ruch Muzyczny” 2015, nr 11, s.30–31. Ilustracja „muzycznego wcielenia” jest możliwa do obejrzenia dzięki nagraniom archiwizowanym przez Narodowy Instytut im. Fryderyka Chopina na kanale YouTube; por. Kate Liu, *Sonata h-moll*, część *Largo*, o którym mówił Rink, zaczyna się około 12’23”, https://www.youtube.com/watch?v=e6cv_rOpeO8 (data dostępu: 15 VI 2016).

¹⁵ Por. J. Rink, *Impersonating the music in performance*, [w:] *Oxford Handbook to Musical Identities*, ed. D. Hargreaves, R. MacDonald, D. Miell, New York 2016 [w druku]. Artykuł przywołuję za zgodą i wiedzą Autora.

Zbigniew Herbert

Apollo i Marsjasz

właściwy pojedynek Apollona
z Marsjaszem
(słuch absolutny
kontra ogromna skała)
odbywa się pod wieczór
gdy jak już wiemy
sędziowie
przyznali zwycięstwo bogu

mocno przywiązany do drzewa
dokładnie odarty ze skóry
Marsjasz
krzyczy
zanim krzyk jego dojdzie
do jego wysokich uszu
wypoczywa w cieniu tego krzyku

wstrząsany dreszczem obrzydzenia
Apollo czyści swój instrument

tylko z pozoru
głos Marsjasza
jest monotony
i składa się z jednej samogłoski
A

w istocie
opowiada
Marsjasz
nieprzebrane bogactwo
swego ciała

łyse góry wątroby
pokarmów białe wąwozy
szumiące lasy płuc
słodkie pagórki mięśni
stawy żółć krew i dreszcze
zimowy wiatr kości
nad solą pamięci

wstrząsany dreszczem obrzydzenia
Apollo czyści swój instrument

teraz do chóru
przyłącza się stos pacierzowy Marsjasza
w zasadzie to samo A
tylko głębsze z dodatkiem rdzy

to już jest ponad wytrzymałość
boga o nerwach z tworzyw sztucznych

zwirową aleją
wysadzaną bukszpanem
odchodzi zwycięzca
zastanawiając się
czy z wycia Marsjasza
nie powstanie z czasem
nowa gałąź
sztuki – powiedzmy – konkretnej

nagle
pod nogi upada mu
skamieniały słowik

odwraca głowę
i widzi
że drzewo do którego przywiązany był Marsjasz
jest siwe

zupełnie

Słowa kluczowe / Keywords

wirtuozeria, cielesność, transgresja, Orfeusz, Marsjasz, Apollo / virtuosity, corporeality, transgression, Orpheus, Marsyas, Apollo

Bibliografia / References

1. **Chęćka Anna**, *Czekaniem na posłańca* [rozm. z **Johnem Rinkiem**], „Ruch Muzyczny” 2015, nr 11.
2. **Czaja Dariusz**, *Kwintesencje. Pasáže barokowe*, Kraków 2014.
3. **Eigeldinger Jean-Jacques**, *Świat muzyczny Chopina*, przeł. B. Świdarska et al., Kraków 2010.
4. **Gavoty Bernard**, *Alfred Cortot. Biographie*, Paris 2012.
5. **Herbert Zbigniew**, *Studium przedmiotu*, Wrocław 1996.
6. *Korespondencja Fryderyka Chopina*, oprac. **B. E. Sydow**, t. 1, Warszawa 1955.
7. *Mit Orfeusza. Inspiracje i reinterpretacje w europejskiej tradycji artystycznej*, red. **S. Żerańska-Kominek**, Gdańsk 2003.
8. **Rink John**, *Impersonating the music in performance*, [w:] *Oxford Handbook to Musical Identities*, ed. **D. Hargreaves, R. MacDonald, D. Miell**, New York 2016 [w druku].
9. **Steiner George**, *W zamku Sinobrodego*, przeł. O. Kubińska, Gdańsk 1993.
10. *Wirtuoz* [katalog wystawy], red. **M. Tabakiernik**, Warszawa 2015.

dr hab. Anna Chęćka

Doktor habilitowany nauk humanistycznych w zakresie filozofii, pracuje w Zakładzie Estetyki i Filozofii Kultury Uniwersytetu Gdańskiego na stanowisku profesora nadzwyczajnego. Ukończyła także studia pianistyczne w Akademii Muzycznej w Gdańsku, jako stypendystka rządu francuskiego studiowała w Paryżu w klasie Bernarda Ringeissena. Zajmuje się estetyką muzyczną, filozofią sztuki oraz związkami między literaturą i muzyką. W 2008 r. ukazała się jej książka *Dysonanse krytyki. O ocenie wykonania dzieła muzycznego*, a w 2012 r. *Ucho i umysł. Szkice o doświadczeniu muzyki* (wyd. Słowo/Obraz Terytoria). Publikowała m.in. w „Estetyce i Krytyce”, „Sztuce i Filozofii”, „Ruchu Muzycznym”, w zeszytach „Punkt po Punkcie” (tom *Dusza* ukazał się wraz z płytą CD z muzyką fortepianową w jej wykonaniu).

Summary

ANNA CHECKA (University of Gdansk) / Virtuosity as transgression of corporality. Between sound and image

Virtuosity and artistic rivalry (musical competition) depend not only on a profound understanding of the composer's idea but also on full awareness of possibilities of the instrument as well as the performer's body. The desire to overcome the technical and somatic limits on the stage is a mirror of human "nostalgia for transcendency". In the 19th century, the growing popularity of the virtuoso (especially in Paris, called then Pianopolis) could provoke associations with an archaic *agon* as a symbol of artistic rivalry. The brightest stars in the galaxy of Parisian pianists were Chopin and Liszt as the two contraries: an angel and a demon. Apart from "artistic duels" of these great musicians, also various devices were invented with the aim of improving and training hand movements. These instruments of torture (such as the dactylion or chioplast) provoked controversy as signs of the instrumentalisation of human beings. The history of virtuosity is as long as the history of music. We can find its sources in the agonistic culture of Greece thanks to the ambiguous myths of a duel between Apollo and Marsyas. An opposite of Apollo's violence (as well as his heartless virtuosity) is a figure of Orpheus. His musical skills help to cross the borders between life and death, between man and nature. I give a sympathetic hearing to the universal notion of musical agon and "bodily" experience of the contemporary Marsyas, Apollo and Orpheus whose skills are continually tested during musical competitions. It is worth considering whether the concept of virtuosity can still have a transcendental dimension today.