

Anna Chęćka

Zakład Estetyki i Filozofii Kultury, Instytut Filozofii, Socjologii i Dziennikarstwa
Wydział Nauk Społecznych Uniwersytetu Gdańskiego

Przekroczyć immanencję: od uwewnętrznienia dzieła do muzycznego wcielenia

W opublikowanym w 2014 roku żarliwym sprzeciwie wobec „muzykologii niewrażliwej” Maciej Jabłoński słusznie przypomina o myślicielach atopicznych, którzy, jak Pascal Quignard, Emil Cioran czy George Steiner, są wciąż niedostatecznie obecni w polskiej refleksji o muzyce¹. Tym, co ich łączy jest próba metaforycznego wystąpienia „nienazywalnego” i traktowanie muzyki jako szansy na wsłuchiwanie się w siebie i Innego. Co więcej, sformułowanie odpowiedzi na pytanie o istotę muzyki zbliża nas – ich zdaniem – do sformułowania odpowiedzi na pytanie, kim jest człowiek. O Pascalu Quignardzie pisałam już niemało, teraz przyszła pora na spłacenie długu wobec George’a Steinera². Muzyka zajmuje w prywatnej hierarchii sztuk tego historyka i filozofa literatury pozycję uprzywilejowaną. Jego zdaniem „okrucieństwem niemal jest fakt, że marnotrawstwu werbalnemu możemy przeciwstawić komunikacyjne bogactwo muzyki”, która niejako „odrzuca dyskurs”. I choć zdaniem Steinera „język jest ułomny, gdy mówi o muzyce”, to jednak „żadna epistemologia, żadna filozofia sztuki nie może aspirować do miana całościowej, jeśli nie może nas niczego nauczyć o naturze i znaczeniach muzyki”³. W książce *Rzeczywiste obecności* autor domaga się, by estetycznemu doświadczeniu sztuki przywrócić poszukiwanie pełni znaczenia dzieł malarskich, literackich czy muzycznych, co wiąże się z porzuceniem wiary w dzieło jako immanencję. Zamiast skończonego i raz na zawsze rozpoznanego znaczenia, poddającego się naukowym analizom w ramach „kultury wtórności”, dzieło sztuki winno nam odsłaniać wciąż nowy, niezmierny horyzont znaczeń. Fenomen projektu Steinera polega na tym, że do bezpośredniej gry o sens namawia on każdego odbiorcę sztuki, nie rezerwując praw do jej interpretowania dla wybrańców: artystów, krytyków, uczonych. Każdy z nas powołany jest do „odpowiedzialnego pojmowania” (do „brzemiennej w odpowiedzi odpowiedzialności”) i takiego doświadcza-

¹ M. Jabłoński, *Przeciw muzykologii niewrażliwej*, Poznań 2014.

² Mam tu na myśli nie tylko rozproszone artykuły publikowane na łamach „Estetyki i krytyki”, „Sztuki i filozofii” czy „Panoptikum”, ale przede wszystkim książkę *Ucho i umysł. Szkice o doświadczeniu muzyki*, Gdańsk 2012.

³ G. Steiner, *Rzeczywiste obecności*, przeł. O. Kubińska, Gdańsk 1997, s.19-21.

nia dzieła, które domaga się jego **uwewnętrznienia**, „wchłonięcia” (*ingestion*), a nie jedynie biernej konsumpcji tego, co nam o dziele komunikują znawcy. Uwewnętrznienie dzieła zakłada noszenie go w sercu, uczenie się go na pamięć (*by heart*), a więc bycie prawdziwym miłośnikiem (*amatore*) tego, co jest przedmiotem przeżycia estetycznego. Należy więc usunąć „pośrednictwo akademicko-dziennikarskiej parafrazy, komentarza, osądu. Interpretacja jest, w możliwie największym stopniu, przeżywaniem”⁴.

Wymóg przyswojenia dzieła na pamięć może się wydawać przesadą zwłaszcza tym spośród nas, którzy nie są aktorami czy muzykami. Jednak w opinii Steinera, tylko noszenie dzieła w sercu i zespolenie się z nim umożliwia nieustanne rozpoznawanie (*recognize*) jego wartości i sensów na nowo. „Precyzyjne przywołanie i odwołanie się do pamięci nie tylko pogłębia nasze zrozumienie dzieła, wywołuje również wzajemne oddziaływanie między nami a tym, o czym serce dobrze już wie. Kiedy my się zmieniamy, zmienia się również informacyjny kontekst zinternalizowanego wiersza czy sonaty”⁵. Interpretator staje się zatem podobny do wykonawcy, jest „tłumaczem między językami, między kulturami i między konwencjami przedstawiania. Jest w istocie *wykonawcą*, tym, który *odgrywa* materiał istniejący już wcześniej tak, by go ożywić, uczynić zrozumiałym”⁶.

Moim celem będzie nie tyle rekonstrukcja Steinerowskiej koncepcji doświadczenia estetycznego, co raczej wpisanie jej w szerszy namysł nad doświadczaniem muzyki. Ma to kluczowe znaczenie dla współczesnej kondycji krytyki sztuki, którą Steiner nazywa „wtórnym dyskursem”. Winę za „wtórność” i „pasożytnictwo” dyskursu krytycznego ponosi jego zdaniem dziennikarstwo i współczesny uniwersytet. Dziennikarstwo zmusza do zainwestowania na giełdzie chwilowej sensacji, co służy „epistemologii i etyce przypadkowej doczesności”. Każdego dnia z jednakową gorliwością relacjonuje „polityczne szaleństwo, wielki skok nauki i atlety, apokalipsę i niestrawność”, by wreszcie o zmierzchu wszystko poszatkować na „standardowe plasterki relacji telewizyjnej”⁷. Na tej giełdzie chwilowej sensacji sprzedaje się także sztukę. Grzechem akademików jest natomiast, po pierwsze, produkcja metodologicznie poprawnych, lecz w istocie intelektualnie miałkich, pospolitych prac naukowych, które zaledwie poprawnie cytują kanoniczne metateksty, po drugie zaś, biurokratyczna formalizacja i trywializacja pojęcia badań w humanistyce (imitacja nauk ścisłych). Papierowy Lewiatan wtórnej mowy poprzez dziennikarsko-akademicki splot dewaluuje żywotność estetyki. Ratunkiem dla owego „zaćmienia humanistyki”, która dziś płodzi jedynie dyskurs „trwale immunizowany na egzystencję” (by tym razem posłużyć się określeniem Michała Pawła Markowskiego), byłoby dokonywane wciąż na nowo, jednostkowe uwewnętrznianie dzieła i przyzwolenie na to, by ono „regulowało tempo wzrostu i bogactwa naszej tożsamości”⁸.

O otwieraniu nowych sensów – nie zaś zamykaniu ich w jedynie słusznym modelu interpretacyjnym – przypominają nam doniosłe wydarzenia artystyczne, w czasie których objawia się wielość estetycznych konkretyzacji dzieł sztuki. Taką lekcją transcendowania „całości i skończoności” był zakończony kilka tygodni temu (w październiku 2015) w Warszawie XVII Międzynarodowy Konkurs Pianistyczny im. Fryderyka Chopina. Spróbuję więc przywołać to wciąż żywe wspomnienie, wpisując je w szerszy namysł nad tym, do czego namawia nas George Steiner. Będzie to na-

⁴ *Ibidem*, s.13.

⁵ *Ibidem*, s.12.

⁶ *Ibidem*, s.10.

⁷ *Ibidem*, s. 26.

⁸ *Ibidem*, s. 12.

mysł nad gotowością do uwewnętrznienia dzieła, czego mistrzami bywają niekiedy muzycy – wykonawcy.

Dialektyka wolności i konieczności

Akademickie metody analityczne przyzwyczaiły nas do tego, by dzieło muzyczne traktować jako immanencję. Ta perspektywa – przynajmniej w odniesieniu do muzyki klasycznej zachodniego kręgu kulturowego – dla filozofa muzyki wiąże się z refleksją nad statusem ontologicznym dzieła, do którego dostęp zyskuje on poprzez schematyczny zapis nutowy (partyturę) i wykonanie. Można następnie rozważać, czy skłonni jesteśmy zawierzyć współczesnym platonikom, którzy, jak Peter Kivy⁹, lokują samo dzieło muzyczne w świecie idei (odkrywanych, a nie tworzonych przez kompozytora), czy raczej wolimy utożsamiać je z *hic et nunc* rozbrzmiewającą kreacją wykonawczą. Tak czy inaczej, za tym ujęciem skrywa się wiele pułapek. Pierwszą zdaje się być przekonanie, że dzieło muzyczne egzemplifikuje pewną **całość** i **skończoność**. W skrajnej wersji przekonanie to przybiera postać nominalizmu Nelsona Goodmana, który twierdzi, że partytura wyznacza precyzyjnie zbiór poprawnych odczytań wszelkich parametrów dzieła. Odwzorowanie w wykonaniu tych zaleceń twórcy, które Goodman uważa za sprecyzowane, ma zapewnić nienaruszony obraz dzieła, a nawet „odzyskanie partytury z wykonania”¹⁰.

Jednak zamiast z gruntu szlachetnej wierności partyturze, z zawierzenia całości i skończoności może się zrodzić przesadna potrzeba stworzenia jedynie słusznej interpretacji. Złudzeniem, którym żywi się zwolennik perspektywy immanentnej może być chęć zbliżenia się do jakościowej pełni, która potencjalnie tkwi w każdym dziele. Czy jednak jakościowej pełni może dotknąć pojedyncze wykonanie? Czy nie powinno się raczej traktować dzieła po Ingardenowsku, jako pewnej „idealnej granicy”, ku której zmiierają różne, dobre wykonania? Zawierzenie immanencji objawia się często jako rezygnacja z właściwej działaniom artystycznym dialektyki **wolności i konieczności** na rzecz samej konieczności i jedynie słusznej wykładni interpretacyjnej. Wynika to z postrzegania utworu muzycznego jako zamkniętego rezerwuaru znaczeń, które w sposób pewny i właściwy musi rozpoznać wykonawca, o ile zamierza rzetelnie i wiernie przekazać publiczności komunikat zakodowany w partyturze przez kompozytora.

To przekonanie nie musi być pułapką, o ile zostanie mądrze wykorzystane jako jeden z imperatywów w procesie kształcenia młodego wykonawcy. Bycie pokornym pośrednikiem – a może lepiej, **tłumaczem sensów partytury** – to niewątpliwie punkt wyjścia dla wszelkich artystycznych poszukiwań. Ich podstawą, co jasne, musi być rzetelne odczytanie tekstu, a dopełnienie stanowić może wierność stylistyce, tradycji czy szkole wykonawczej. O rzetelności wobec tekstu (i o poszanowaniu płynących z niego wskazówek) z pewnością warto wciąż przypominać, skoro współczesny słuchacz niejednokrotnie nie może liczyć nawet na klarowność artystycznego komunikatu. Kłopot polega jednak na tym, że o artystycznie i estetycznie wartościowym wykonaniu powinno się mówić dopiero wówczas, gdy niesie ono, poza klarownym komunikatem, pewien aksjologiczny naddatek. A on, nadając komunikatowi blask, wiąże się z transgresją tego, co immanentne. Dzieło jest wówczas potencjalnością znaczeń, które ożywia już nie tylko wykonawca, ale i konkretyzujący dzieło słuchacz.

⁹ Por. *Platonism in Music: A Kind of Defense*, w: Peter Kivy *The Fine Art of Repetition. Essays in the Philosophy of Music*, Cambridge 1993. Ów tekst o muzycznym platonizmie, poprzedzony komentarzem krytycznym, ukazał się w przekładzie na język polski, por. *Peter Kivy i jego filozofia muzyki*, red. A. Chęćka-Gotkiewicz, M. Jabłoński, Poznań 2015, s. 275-306.

¹⁰ N. Goodman, *Languages of Art. An Approach to a Theory of Symbols*, Indianapolis 1968, s.183.

Obaj są przecież interpretatorami dzieła, a ono – myśląc po Steinerowsku – jest Tajemnicą, która wciąż odkrywa przed nimi nowe horyzonty. W tym kontekście warto poruszyć problem istnienia tradycji wykonawczej i kanonów interpretacyjnych, do których odnoszą się przy okazji Konkursu Chopinowskiego rozmaici strażnicy „idiomu stylistycznego”, a więc krytycy, dziennikarze, a także sami pianiści komentujący w studiach telewizyjnych czy radiowych konkursowe zmagania. Nie brakuje wśród nich niezłomnych obrońców tego, jak grano Chopina „niegdyś” (w domyśle: „lepiej niż teraz”). Przykładem może być tutaj niemalże gorzko brzmiące, opublikowane w „Ruchu Muzycznym” podsumowanie minionego konkursu przez redaktora Józefa Kańskiego, które sprowadza się do wniosku: „prawdziwych chopinistów już nie ma”¹¹. Z tym większą satysfakcją należy przyjąć wypowiedź jurora tegoż konkursu, muzykologa i pianisty Johna Rinka (jest on także edytorem i wydawcą dzieł Chopina). „Fakt, że nikt dziś nie gra Chopina tak, jak w roku 1849 ani tak, jak w 1960, to także sprawa percepcji, która zmienia się dzięki powszechnej dostępności nagrań. Trzeba tu dostrzegać zmiany zachodzące po obu stronach: wykonawczej i odbiorczej. Nie istnieje dzisiaj jedna publiczność, która charakteryzowałaby się jakimiś wspólnymi oczekiwaniami”¹². Kiedy więc my się zmieniamy, zmienia się też uwewnętrzniony przez nas kontekst wiersza i sonaty – skomentowałby tę uwagę Steiner. Ta zmienność naszych indywidualnych i zbiorowych gustów estetycznych sprawia też, że ewoluują kanony wykonawcze. To my je tworzymy: jako interpretatorzy-wykonawcy i interpretatorzy-słuchacze. „Podobnie jak o kanonie wykonawczym XX wieku możemy sensownie orzekać dopiero dzisiaj – twierdzi Rink – tak i o kanonie XXI wieku będzie można wypowiadać się podążając kilka kroków za tymi, którzy dzisiaj go tworzą. Są to ci pianiści, którzy rozumieją tradycję i chcą respektować tekst, ale zarazem oddają muzyce samych siebie”¹³. Są to ci słuchacze, krytycy i muzykolodzy – dodaję od siebie – którzy potrafią wsłuchać w się **oryginalną** (bo respektującą zarówno **źródłowość** dzieła jak i **tożsamość** interpretatora) wizję wykonawczą.

Pora, by przedstawić listę korzyści płynących z przekroczenia immanencji. Ujawniają się one w postaci wciąż nowych, odkrywczych i zaskakujących interpretacji, wobec których trudno jest stosować stałe, nieelastyczne kryteria oceny. Dla zawierającego racjonalności badacza perspektywa ta jest trudna do zaakceptowania. John Rink, stojący pomiędzy światem teorii (jako muzykolog) i praktyki (jako pianista), zaświadcza o konieczności takiej transgresji, zwłaszcza, że dotyczy ona także wzorców interpretacyjnych, które zapisują się w każdym z nas. „Najbardziej niebezpieczną pułapką jest dla oceniającego oczekiwanie na spełnienie jego osobistych estetycznych preferencji i wizji interpretacyjnych. Sam staram się otwierać na cudzy komunikat, zrozumieć to, co wykonawca próbuje mi przekazać, nawet jeśli przy okazji nie respektuje w pełni zapisu kompozytora. Odślania się przede mną osobowość, której mogę nie polubić, ale powinienem ją szanować”¹⁴. Rozumiane w duchu Steinerowskim słuchanie „brzemienne w odpowiedzi” wymaga wsłuchania się w głos *Innego* i udzielenia mu gościny we własnym wnętrzu. Wymaga ono także zgody na poznawczą niejednoznaczność, właściwą nie faktom naukowym, lecz artystycznym. Dlatego też coraz częściej zdarza się, że światłe jury czeka na artystyczne olśnienia, nie nagradza zaś wykonań grzecznych, przewidywalnych, precyzyjnych i poprawnych. Olśnienie wykonawcze często wymyka się definicjom, kanonom, idiomom styli-

¹¹ J. Kański, *Garść niezbyt wesołych refleksji*, „Ruch Muzyczny” 2015, nr 11, s. 27.

¹² *Czekałem na posłańca*, rozmowa Anny Chęćki z Johnem Rinkiem, „Ruch Muzyczny” 2015, nr 11, s. 30-31.

¹³ *Ibidem*.

¹⁴ *Ibidem*.

stycznym. Pokonuje pozornie nieprzekraczalne bariery zmęczenia *jury*, gdy po kilku godzinach monotonii słuchania (zaledwie) dobrych wykonań, jurorzy nagle słyszą interpretację wybitną, porywającą. Olśnienie powoduje, że muzyczne dzieło sztuki wciąż zaskakuje publiczność swoim niezmiernym bogactwem. Co więcej, zmusza ono krytycznego słuchacza do uznania tych jakości estetycznych, których w swojej wizji interpretacyjnej dzieła nawet nie przewidywał. Zdarza się zatem tak, że juror artysta, który sam wykonuje dany utwór i od lat wierny jest swojej wizji wykonawczej, potrafi od niej abstrahować, uznając i w pełni akceptując „inność” owego wizjonerskiego wykonania. Niekiedy ta „inność” i jej jakościowa zawartość sprawiają, że wytrawny, doświadczony artysta odkrywa nowy, niedostrzegany wcześniej horyzont dzieła.

Przekroczenie immanencji jest niewątpliwie wyzwaniem dla krytyków: zobowiązuje ich do porzucenia wygodnej perspektywy niewykłanego w proces interpretacji obserwatora cudzych wysiłków wykonawczych. Zobowiązuje do poszukiwań własnych odpowiedzi, do wątpienia w uczone komentarze i metateksty, które ocenianym, muzycznym dziełom sztuki poświęcili inni badacze. Krytyk ryzykuje wówczas wiele, bo nie przemawia z pozycji autorytetu, ale odsłania siebie i własne zaplecze aksjologiczne. Ujawnia więc, kim jest bez maski, za którą zazwyczaj skrywa się hierarchizując wykonania, przydzielając im symboliczne „gwiazdki” w recenzjach i etykietując wysiłki artystów.

Odsłonięcie twarzy

Lekcją odsłaniania siebie (i zarazem ujawniania porządku własnego doświadczenia wewnętrznego) jest wsłuchiwanie się w wykonania tych artystów, którym udaje się na scenie zrosnąć z muzyką. Dopuszczają nas oni do uczestniczenia w intymnym misterium, w czasie którego muzyk i jego ciało stają się medium dla dźwięków. „Świat przedstawiony za pomocą dźwięków – przypomina Karol Berger w *Potędze smaku* – składa się z przedmiotów istniejących w czasie. Dlatego bliższy jest wewnętrznemu, czasowemu światu naszego doświadczenia, a nie zewnętrznemu, przestrzennemu światu, którego doświadczamy.¹⁵” Intensywne bycie „tu i teraz”, zapomnienie się w dźwiękach, które w czasie trwającego w październiku w Warszawie konkursu prezentowała laureatka III nagrody, Kate Liu, zdaje się to potwierdzać. Czas doświadczenia wewnętrznego jest wówczas czasem muzyki. Ten czas jest zarazem „mój” i „nie mój” – skoro moje wnętrze wypełnia muzyka, neutralizując zwyczajne procesy myślowe i racjonalizację tego, co robi moje ciało. Zauważmy bowiem, że w tych momentach nie da się myśleć o tym, jak się czuje piąty palec na czarnym klawiszu albo noga na pedale. Każda tego rodzaju racjonalizacja wprowadziłaby zakłócenie do odczuwania jedności z muzyką.

„W czasie trzeciego etapu konkursu – wspomina juror, John Rink – wysłuchałem wyjątkowego wykonania *Larga* z *Sonaty h-moll*, które całkowicie mnie pochłonęło, odsłaniając jakąś nieprawdopodobną głębię: jakbym słuchając dotknął tajemnicy życia i śmierci”¹⁶. Tego rodzaju „szczytowe przeżycia estetyczne” (*peak experience*) są możliwe, jak sugeruje Rink, dzięki zjawisku „muzycznego wcielenia”, o którym następnie opowiada z własnej, wykonawczej perspektywy. W nieopublikowanym jeszcze eseju *Impersonating the music in performance* zauważa, że w wypowiedziach wirtuozów doświadczających w czasie wykonania owej muzycznej imersji powracają określenia takie jak „zatrzymanie trwania”, „krystaliczna czystość świadomości”, „brak

¹⁵ K. Berger, *Potęga smaku. Teoria sztuki*, przeł. A. Tenczyńska, Gdańsk 2008, s. 80.

¹⁶ *Czekałem na posłańca...*, *op. cit.*, s. 30-31.

jakiegokolwiek myśli związanej z własnym ego czy ze światem zewnętrznym”¹⁷. Całe odczuwanie wykonawcy zdaje się być wówczas **jednością bycia i działania**.

Powiedzieć, że w takich chwilach świat muzyki przenika cielesność wirtuoza, to zdecydowanie zbyt mało. Muzyka, którą gra i która nim gra, nasycza się jego człowieczeństwem, a zarazem jakby poszerza ramy tego człowieczeństwa. Zostaje sprowadzony do roli ekranu dla pozornie tylko skończonego tworu, jakim jest kompozycja muzyczna. Ujawniając swoją nieskończoność i nieustannie poszerzający się horyzont nowych sensów, kompozycja korzysta z owego ekranu. I w tym momencie – mimo służebności wirtuoza wobec dźwięków – dokonuje się przemiana i odnowienie jego istnienia. Publiczność i krytycy mają wówczas prawo mówić o *ośnieniu*, o przemianie zwykłego człowieka w kogoś, kto na scenie, dzięki muzyce, prezentuje możliwości niemalże arcyłudzkie. To odnowienie czy poszerzenie ram istnienia dotyczy symetrycznie muzyki i wirtuoza. Bo także dzieło zyskuje nowy blask, jakby syciło się całą osobą, która udziela mu gościny w swoim wnętrzu.

Fenomen **muzycznego wcielenia** wydaje mi się czymś głębszym od zwykłej przemiany ciała naturalnego w ciało muzykujące, które pokonując własne słabości i ograniczenia, nie tylko tworzy dźwięki, ale i w nich się zanurza¹⁸. Muzyczne wcielenie należałoby, jak sądzę, odróżnić także od (wspólnego wirtuozom i odbiorcom) doświadczenia uwewnętrznienia dzieła, które sławi George Steiner. Koncept muzycznego wcielenia zakłada bowiem, że **wykonawca po prostu staje się muzyką**. Zacierają się wówczas granice między dziełem a jego interpretatorem, czego piszący o uwewnętrznieniu dzieła Steiner *explicitie* nigdy nie postulował. Zakładał jedynie, że samoświadomy podmiot rozpoznaje się w dziele, odpowiada na nie swoim życiem i ten stan nazywał gotowością do niesienia dziełu odpowiedzi (*answerability*). Całkowita imersja – czyli muzyczne wcielenie – może być natomiast przykładem **responsu doskonałego**: dzieło w dosłownym sensie rezonuje osobą, która staje się dla słuchaczy warunkiem ich własnej – brzemiennej w odpowiedzi – konkretyzacji estetycznej. Słuchacz jest wówczas współuczestnikiem tak intensywnej konkretyzacji estetycznej dokonywanej przez wykonawcę, że sytuacja ta niejako „promieniuje” na niego samego, bo przeżycie wykonawcy, który odsłania siebie przed publicznością, niewątpliwie zabarwia doświadczenie samego słuchacza.

Konkurs: giełda wartości

Według zwolennika muzycznego personalizmu, filozofa Stana Godlovitcha, to właśnie wykonanie jest podstawowym narzędziem muzycznej komunikacji. Jej przedmiotem nie jest bynajmniej intencja kompozytora, lecz nade wszystko bogactwo osoby wykonawcy¹⁹. (Możemy od razu dodać, że w tej perspektywie konkurs powinna wygrać silna, narcystyczna osobowość z wzajemnością zakochana w samej sobie, co stanowi chyba najślabszy punkt radykalnej wersji personalizmu.) Takie ujęcie wymaga refleksji nad scenicznym rytuałem i formami komunikacji, których istotnym rysem jest wzajemność relacji pomiędzy wykonawcą a słuchaczem. Nie zamierzam bronić uroków radykalnej wersji personalizmu, gdyż są one dla mnie wątpliwe: zapropono-

¹⁷ Por. J. Rink, *Impersonating the music in performance*, w: *Oxford Handbook to Musical Identities*, red. David Hargreaves, Raymond MacDonald i Dorothy Miell, New York. Artykuł ukaże się w 2016 roku, przywołuję go za zgodą i wiedzą Autora.

¹⁸ O przekraczaniu przez wirtuoza ograniczeń własnego ciała pisałam między innymi w artykule *Odmiennie stany cielesności*, który ukazał się w „Ruchu Muzycznym” 2015, nr 10. Problematykę tę podejmuje również Joëlle Caullier w artykule *La corporalité de l'interprète*, w: *L'imaginaire musical entre création et interprétation*, red. M. Lacchè, Paris 2006.

¹⁹ Por. S. Godlovitch, *Musical Performance. A Philosophical Study*, London–New York 1998, s. 138–144.

wałabym raczej łagodną wersję tej koncepcji. Umiarkowany personalizm estetyczny wydaje mi się bowiem szczególnie przyjazny dla sytuacji konkursowej. Bierze on w obronę osobę wykonawcy, jednak nie ignoruje tego, co jest racją jego istnienia: **roli posłannika pomiędzy kompozytorem a publicznością**. Posłannik, który zapomina o swojej służebnej roli, nie potrafi nadać komunikatowi blasku. Nie potrafi też zaufać sile komunikatu, woli natomiast eksponować siebie, co doraźnie porywa publiczność, ale na ogół jest jedynie inwestycją na giełdzie chwilowej sensacji. Doczesność „sukcesu narcyza” wydaje mi się najbardziej wymownym dowodem na słabość personalizmu w jego radykalnej odmianie. Personalizm łagodny odrzuca doraźne inwestycje, a jego dywidendy są prawdziwie bezinteresowne, pozbawione dochodu, jak powie-działby George Steiner. Dywidendy estetyczne wynikają z odrzucenia wszelkiej inte-resowności. Oryginalność – którą legitymują się wykonania wyróżnione w perspekty-wie łagodnego personalizmu – przypomina o „bijącym w oddali źródle”. Przypomina też, jak pisze Steiner w *Rzeczywistych obecnościach*, o „przemiennej potrzebie prze-trwania” dzieła sztuki (Steinerowski przekład *dur désir de durer* Paula Eluarda)²⁰. Etymologia słowa „oryginalność” każe przecież myśleć o powrocie do początków, w formie i treści. Dlatego też postulowany tutaj umiarkowany personalizm zakłada, że konkurs muzyczny istnieje po to, by odsłaniać jakości uniwersalne, obiektywne, abso-lutne, które jednak wciąż zyskują nową dynamikę i blask dzięki jednostkowemu ucie-leśnieniu w osobie wykonawcy. Są one jednak zarazem „archaiczne”: słyszymy w nich rytm bijącego w oddali źródła.

Umiarkowany personalizm estetyczny żywi też sympatię do perspektywy pla-tońskiej; nie zgadza się zatem na relatywizm czy skrajny subiektywizm w kwestii trak-towania wartości. Wykonawca jest w tej perspektywie warunkiem zaistnienia piękna, osobliwym *medium*, poprzez które ujawnia się potencjalne piękno kompozycji: jest koniecznym warunkiem zaistnienia piękna, jednak nie przysłania go samym sobą.

Konkurs muzyczny widziany przez pryzmat umiarkowanego personalizmu es-tetycznego staje się też przejmującą metaforą życia. Ujawnia pewien rodzaj nostalgii za absolutem i w szerszej, egzystencjalnej perspektywie, nostalgii za nieskończono-ścią. Sztuka, w szczęśliwych chwilach szczytowego doświadczenia estetycznego bywa odkryciem, że – jak pisał Wiesław Juszczak – nie ma śmierci, „nie ma muru, pod którym ginimy”, jest tylko bezkres, nieskończony horyzont znaczeń, który wciąż się otwiera dzięki talentowi artysty²¹. Gdy podczas ostatniego Konkursu Chopinow-skiego słuchałam Kate Liu miałam wrażenie, że ten proces jest nieskończony: zako-rzeniony w dialektyce wolności i konieczności, determinowany przez tekst muzyczny, a jednak nieprzewidywalny.

Nostalgia za Absolutem

Dlaczego to właśnie „oporna na dyskurs” muzyka najlepiej sprawdza się w roli sztuki poszerzającej ramy istnienia, otwierającej na bezkres, wyrażającej niewymowną tę-sknotę za czymś większym niż my sami? George Steiner udziela nam na to pytanie (pośrednio) odpowiedzi w książce *Nostalgia for the Absolute*, gdzie diagnozuje ogól-ny kryzys zachodniej kultury, która, porzuciwszy wiarę w Boga, szuka substytutu Ta-jemnicy w „atrakcyjnych mitologiach” oferowanych przez freudowską psychoanalizę, marksizm czy antropologię Lévi-Straussa. Obietnicą spotkania z „Rzeczywistą Obec-nością” jest też sama sztuka, zwłaszcza zaś ta, która potrafi komunikować coś, co poprzedza słowa i co wymyka się konceptualizacji. W metafizycznym sensie to wła-

²⁰ G. Steiner, *Rzeczywiste obecności*, op. cit., s. 27.

²¹ Por. W. Juszczak, *Wędrówka do źródeł*, Gdańsk 2009, s. 519.

śnie czyni muzyka. To ona daje poczucie spotkania z bezkresem, który, choć nieograniczony i wolny, nie jest chaosem.

Inną, bo zdecydowanie łagodniejszą formą „nostalgii za absolutem” są te koncepcje dzieła sztuki i przeżycia estetycznego, które dopuszczają myślenie o dziele jako nieuchwytniej, idealnej granicy, ku której zmierzają interpretacyjne domniemania wykonawców i odbiorców. Takie cechy przejawia Ingardenowskie myślenie o muzyce, które rekonstruujemy wykraczając poza to, co zostało sformułowane w słynnej rozprawie *Utwór muzyczny i sprawa jego tożsamości*. Mam tutaj na względzie zwłaszcza uwagi filozofa na temat percepcji muzyki i aktywnego udziału słuchacza w tym, co kreuje wykonawca. Podobny, zrodzony na gruncie fenomenologii opis **współuczestniczenia** w wykonaniu dzieła muzycznego wykonawcy i odbiorcy zaproponował Arnold Berleant, choć jego intuicje nie doprowadziły do tak śmiałych postulatów, jak te obecne w refleksji przez George’a Steinera.

Berleant zauważa, że „wykonawca jest punktem skupiającym, napełniającym energią przestrzeń, w której następuje wykonanie” dodając, że przestrzeń tę wypełniają też odbiorcy i dopiero ta przestrzeń odbiorcza rezonuje wraz z muzyką. „Dźwięki łączą się z pianistą i ze słuchaczami, by stać się medium wykonania, łącząc ciało i obecność z przestrzenią, czasem i ruchem w płynne kontinuum²²”. W podobnym duchu wypowiada się Roman Ingarden, gdy podkreśla rolę publiczności „pobudzającej wirtuoza do działania, na które on sam – gdyby był sam w sali, np. podczas próby – nie byłby się w stanie zdobyć. Użyczają mu one szczególnej mocy nad dziełem, a także nad publicznością, którą urzeka i w jakiś sposób oczarowuje – a wśród tej publiczności i siebie samego – mocy, która pozwala mu wydobywać z dzieła piękno i głębię, która jedynie jest zdolna doprowadzić do uobecnienia się i do oddziaływania ową szczególną wspólnotę autora z jego dziełem, wirtuoza z publicznością²³”.

Autor *Sporu o istnienie świata* w tym miejscu swoich rozważań wyraźnie rezygnuje z obiektywnej, naukowej perspektywy, dzięki czemu czytelnik odkrywa w jego tekście jedną z najbardziej poetyckich, a zarazem celnych myśli dotyczących tajemnicy muzycznego zauroczenia: jest ono pewnym świętem, rzadkością, darem, na który wszyscy czekają. Bo Ingarden zastrzega, że niełatwo „stworzyć tę przedziwną, z muzyki rodzącą się wspólnotę (...). Nie wszystkie dzieła, nie każdy wirtuoz, nie każda publiczność i nie każdy moment może tego dokonać. Im rzadsze jednak bywają te szczęśliwe chwile wspólnego tworzenia, tym bardziej za nimi tęsknimy, gdyż niewątpliwie stanowią one punkty szczytowe naszego życia²⁴”.

Fenomenologiczny opis doświadczenia muzyki może – myśląc po Bergsonowsku – doprowadzić do intuicyjnego odkrycia swoistej wiedzy albo przynajmniej metafizycznego zrozumienia ważnych elementów ludzkiego doświadczenia. Podobną nadzieję zdaje się żywić cytowany wyżej Berleant, który zawiesza jednak dalsze procedury poznawcze. Choć nie przyznaje tego wprost, to muzyka zdaje się być dla niego tak – jak dla Steinera – niepochwytaną Tajemnicą. „To, czy dowiadujemy się tak czegoś o porządku rzeczywistości, czy tylko o porządku ludzkiego doświadczenia, jak twierdził Kant, i czy możemy w jakiś sposób przejść od takiego doświadczenia do samego Bycia, jak starał się to uczynić Heidegger, pozostaje pytaniem, które tutaj możemy jedynie postawić²⁵”.

²² A. Berleant, *Prze-myśleć estetykę. Niepokorne eseje o estetyce i sztuce*, przeł. M. Korusiewicz, T. Markiewka, Kraków 2007, s. 235-242.

²³ R. Ingarden, *Twórcze zachowanie autora i współtworzenie przez wirtuoza i słuchacza*, w: *idem, Studia z estetyki*, t. 3, Warszawa, 1970, s. 151-152.

²⁴ *Ibidem*, s. 152.

²⁵ A. Berleant, *Prze-myśleć estetykę. Niepokorne eseje o estetyce i sztuce*, op. cit., s. 242.

Wnioski

Zarysowana powyżej perspektywa domaga się dalszej, pogłębionej refleksji, choć na obecnym etapie mogę już podzielić się z Czytelnikiem następującymi wnioskami. Myśl Georga Steinera traktuję jako zachętę do interpretacji akcentującej doświadczenie samoświadomego, wrażliwego podmiotu. Porzuca on chłodną i zdystansowaną postawę badacza – analizującego dzieło muzyczne jako zamknięty rezerwuuar znaczeń – na rzecz postawy pełnego zaangażowania interpretatora, który pozwala dziełu rezonować z jego własnym wnętrzem. Nie oznacza to lekceważenia akademickich metod badawczych, choć sugeruje krytyczny stosunek do tych praktyk analitycznych, które niejednokrotnie obawiają się odsłonięcia perspektywy podmiotowej. Przypadek wirtuoza dokonującego własnej interpretacji dzieła w rzeczywistości konkursowej wydaje mi się szczególnie „brzemienny w odpowiedzi”, jakich od humanistów oczekuje Steiner. Konkurs wykonawczy można uznać za szczególny rodzaj próby dialogu międzypodmiotowego, w którym tylko pozornie sprawdzianowi ulega jedynie ten, kto wychodzi na scenę. Mniej oczywisty sprawdzian dotyczy każdego z nas: słuchacza, jurora, krytyka i naszej zdolności do niesienia odpowiedzi na komunikat *Innego* – czyli wykonawcy.

Muzyk-wykonawca jawi się tutaj jako mistrz przekroczenia immanencji. Może tego dokonać akcentując siebie i własną wizję interpretacyjną na tyle bezwzględnie, że wpisuje się w odrzucaną przez Steinera *estetykę przypadkowej doczesności*. Takiej wolności absolutnej domaga się dla wykonawcy Stan Godlovitch, co w sytuacji konkursowej na ogół sprzyja docenianej przez media i część publiczności aurze skandalu. W postulowanej przeze mnie umiarkowanej wersji personalizmu muzycznego wolność ta podlega samoograniczeniu, zakłada pokorną wędrówkę do źródeł, a w koncepcji Steinera – wsłuchiwanie się w źródło bijące w oddali. Na podstawowym etapie tej wędrówki wykonawca zmagają się z oswojeniem cudzego tekstu, z pokonywaniem oporu ciała i ograniczeń wyobraźni. Nie zawsze jest zdolny do tego, by dzieło *Innego* (kompozytora) uczynić własnym komunikatem: nie tylko klarownym, ale i poruszającym dla publiczności. Kolejnym, głębszym poziomem zanurzenia w źródło jest, jak sądzę, ten rodzaj uwewnętrznienia dzieła, do którego trzeba czegoś więcej niż pokonania aporii własnego ciała. Rozpoznawanie w muzyce „tego, o czym serce już wie” może być momentem współdzielonym przez wykonawcę i słuchacza wtedy, gdy ujawnia się osobisty kontekst zinternalizowanego utworu. I wreszcie, najpełniejszym rodzajem interpretacji – choć zarazem najmniej uchwytnym dla tych spośród nas, którzy nie są wirtuozami – wydaje się być muzyczne wcielenie, które John Rink uważa za szczytowe, zarazem katartyczne i niemal mistyczne doświadczenie wykonawcy. Pytaniem, które należałoby na koniec postawić jest możliwość współdziałania słuchacza w tym doświadczeniu: jednak nie w roli życzliwego obserwatora zaniku *principium individuationis* wykonawcy, ale aktywnego podmiotu owej przemiany. Choć John Rink nie bierze pod uwagę takiej możliwości – bo warunkiem opisywanej przez niego imersji jest aktywny stan grania/ śpiewania wirtuoza – to być może należałoby brać ją pod uwagę wówczas, gdy mamy do czynienia z takim zasłuchaniem, które unieważnia zwyczajne odczuwanie czasu realnego i katapultuje słuchacza w inny wymiar trwania. Dla filozofa skazanego na uwięzienie w języku wyzwaniem byłby nie tyle opis tego rodzaju doświadczenia, ale przejście od niego do realizacji marzenia autora *Rzeczywistych obecności*: powtórzmy, że jest nim odnalezienie w muzyce odpowiedzi na pytanie, kim jest człowiek.

Bibliografia:

- Berger Karol, *Potęga smaku. Teoria sztuki*, przeł. A. Tenczyńska, Gdańsk 2008.
- Berleant Arnold, *Prze-myśleć estetykę. Niepokorne eseje o estetyce i sztuce*, przeł. M. Korusiewicz, T. Markiewka, Kraków 2007.
- Chęcka Anna, *Czekałem na posłańca*, rozmowa z Johnem Rinkiem, „Ruch Muzyczny” 2015, nr 11.
- Chęcka-Gotkowicz Anna, *Ucho i umysł. Szkice o doświadczaniu muzyki*, Gdańsk 2012.
- Godlovitch Stan, *Musical Performance. A Philosophical Study*, London–New York 1998.
- Goodman Nelson, *Languages of Art. An Approach to a Theory of Symbols*, Indianapolis 1968.
- Ingarden Roman, *Twórcze zachowanie autora i współtworzenie przez wirtuoza i słuchacza*, w: *idem, Studia z estetyki*, t. 3, Warszawa 1970.
- Jabłoński Maciej, *Przeciw muzykologii niewrażliwej*, Poznań 2014.
- Juszczak Wiesław, *Wędrówka do źródeł*, Gdańsk 2009.
- Kański Józef, *Garść niezbyt wesołych refleksji*, „Ruch Muzyczny” 2015, nr 11.
- Rink John, *Impersonating the music in performance*, w: *Oxford Handbook to Musical Identities*, red. David Hargreaves, Raymond MacDonald i Dorothy Miell, New York: publikacja w przygotowaniu.
- Steiner George, *Rzeczywiste obecności*, przeł. O. Kubińska, Gdańsk 1997.

Anna Chęcka

Transcending the immanent: from the work's internalisation to its musical impersonation

SUMMARY

This article represents an attempt at applying George Steiner's concept of aesthetic experience to the practice of interpreting a musical work. The author has in mind here a dual understanding of interpretation: as an act of the concretisation of a work by a virtuoso performer and as an act of the concretisation of that performance by a listener. For the author of *Real Presences*, a performance of a musical work is an example of a truly responsible *critical response*, in which the performer *internalises* the musical work of art and at the same time reveals to the audience what he or she has inside. A special situation, in which different interpretations of the same work can be encountered at the same time and place, is the performance competition. Hence in the present article the competition will be shown as a kind of exchange of aesthetic value, in which an outstanding interpreter attempts to make manifest the *harsh, demanding desire for durance* (Steiner's translation of Paul Eluard's *dur désir de durer*) that is characteristic of great art, as opposed to the *epistemology of random worldly existence*. The rare phenomenon of the total internalisation of the work by the performer will be described in this article by means of an excellent example of *the impersonation of the music in performance*, evoked after John Rink, a juror of the 2015 Chopin Competition.

Keywords: impersonating the music, moderate musical personalism, interpretation