



MICHELANGELI XX WIEKU

Był postacią isticie renesansową. Studiował grę na skrzypcach, fortepianie i organach, kompozycję i medycynę, zdobył kwalifikacje profesjonalnego pilota. W wieku lat dziewiętnastu otrzymał stanowisko profesora fortepianu Konserwatoriów w Bolonii i w Wenecji. W czasie II wojny walczył w partyzantce.

Twierdził, że wywodzi się ze Słowian i że jeszcze jest w nim trochę Słowianina. Za swój kraj uważał Austrię. Mówił, że nazwisko Benedetti to dawne Benedicter. „Di anima Slava, di cultura Austriaca”, powie, niefrasobliwie dodając, że jest bastardem. Pytanie, czy nie czuję się Włochem, traktuje jak zarzut. Odpiera go, mówiąc, że na pewno nie jest latynosem. „Nie jestem niczym”. Ta niejednolita, niejednorodna i naznaczona silnym wewnętrznym konfliktem kulturowa tożsamość, łącząca wpływy śródziemnomorskie, germańskie i słowiańskie, nie mogła nie odcisnąć piętna na jego osobowości i estetyce. Skrzyżowana z artystycznym geniuszem zaowocuje sztuką, będącą jedną z najbardziej fascynujących iluminacji europejskiej kultury muzycznej minionego stulecia.

Zmarły 12 czerwca roku 1995 w Lugano Arturo Benedetti Michelangeli urodził się dziewięćdziesiąt lat temu – 5 stycznia roku 1920 w Brescii. Zaczynał swoją muzyczną edukację jako skrzypek - co miało mieć niebagatelne, jeśli nie pierwszorzędne znaczenie dla rozwoju jego dźwiękowej wrażliwości. Istotne problemy zdrowotne co prawda uniemożliwiły mu kontynuację gry na skrzypcach, ale pierwsze fascynacje, pierwsze eksploracje w rejony piękna brzmienia, barwy, koloru, pierwsze związane z nimi doświadczenia dotyczą instrumentu smyczkowego. Później, w latach swej olśniewającej, już za życia legendarnej kariery pianistycznej, będzie podkreślał, że jego dźwięk to synteza brzmienia skrzypiec i organów. Bo temu drugiemu instrumentowi także poświęcił studia. Ten niepowtarzalny estetyczny stop sensualnego medium proveniencji wokalne z jednej strony i kreatora dźwiękowego absolutu z drugiej, ta w istocie swej bezmierna przestrzeń barw i ekspresji, której granice wyznaczają tak skrajnie różne i skrajnie pobudzające wyobraźnię nośniki brzmienia, pozwoli Michelangelemu abstrahować od przykrego perkusyjnego charakteru fortepianu. Na który zawsze utyskiwał i z którym się wadził. Fascynacja skrzypcami i organami znajdzie swój unikatowy wyraz w transcedentalnej wizji bachowskiej Chaconny z Drugiej Partity d-moll na skrzypce solo (w wersji Busoniego). Kiedy w marcu roku 1955 rozpoczął nią swój recital w warszawskiej Filharmonii Narodowej, jego dźwięk niemal rozsadał ściany Sali Koncertowej, a wielu ze słuchaczy słuchało tej Chaconny ze łzami w oczach. To utrwalone na taśmie wykonanie zdaje się być definicją retoryki doskonałej i moim zdaniem najgenialniejszą kreacją tego dzieła. (Ciekawe, jakież to frapujący zbieg okoliczności sprawił, że Glenn Gould, nagrywając na nowojorskim Manhattanie „Wariacje Goldbergowskie”, wystartuje w swój niemniej legendarny i także bachowski lot *ad astra* – ledwo trzy miesiące później) Podobnie brahmsowskie Wariacje na temat 24. Kaprysu Paganiniego. Michelangeli poprzez transową metamorfozę skrzypcowego medium w pianizm wprzęgnięty w organowego typu sonoryzm wyniesie ten utwór poza obręb jakiegokolwiek już instrumentu. Także daleko poza granice naszej wyobraźni, która do chwili zetknięcia się z interpretacją włoskiego (?) pianisty nie łatwo poddawała się obcowaniu z tym dość specyficznym i wyjątkowo do wykreowania niewdzięcznym dziełem hamburskiego mistrza. Ta Chaconna i te Wariacje staną się jego znakami firmowymi. Dlaczego zatem Michelangeli

zdecydował się zostać jednak pianistą? Jego predyspozycje bynajmniej go nie ograniczały. Mógł wybrać. I - mogąc wybierać - wybrał jednak fortepian.

Po latach powie, że w arystokratycznym domu jego rodziców grę na fortepianie uważano za rzecz oczywistą. Choć z drugiej strony nie chciano słyszeć o tym, że nosi się z zamiarem zostania pianistą. Aby ukontentować rodziców przez pięć lat poświęca się medycynie. Ale chyba także po to, aby ich zmylić, zmylić ich czujność. Nie robi bowiem dyplomu, bez reszty pochłonięty już wyłącznie fortepianem. Bo mimo że z natury swej mechanicznej perkusyjny, instrument ten z racji potencjału tkwiących w nim możliwości, ale chyba przede wszystkim ze względu na jakość repertuaru - *crème de la crème* literatury solistycznej – najprecyzyjniej, najgłębiej i najistotniej mógł wyrazić bezmiar wyobraźni, którym jakże szczerze obdarowała Michelangelego natura. Potem okazało się, że posiada on wyjątkowy instynkt klawiatury, iście pianistyczny dar, instrumentalną intuicję, która pozwoliła mu dotrzeć w artystyczne rejony, gdzie „nie było ludzkiej stopy”. Podobnej jakości intuicją cechowali się moim zdaniem tylko nieliczni interpretatorzy. Hofmann, Reiner, Horowitz, Heifetz, Feuerman, Gould... Bo właśnie to jakże szczęśliwe połączenie skrzypcowo-organowej orientacji i identyfikacji brzmieniowej, fascynacji wielkim repertuarem, który genialni europejscy twórcy zdecydowali się powierzyć fortepianowi, i owo specyficzne pianistyczne libido nadało sztuce Michelangelego charakter transgresywny. Czym on się charakteryzował? Na czym ta transgresja polegała?

Immanentną cechą fenomenu, jakim jest geniusz, stanowi paradoks. W istotę geniusza wpisana jest sprzeczność, wdrukowana jest specyficzna „schizoidalność”, predylekcja nie tyle do dychotomiczności optyki, ile do scalania wynikających z niej biegunowo różnych perspektyw. Naturę jednostek genialnych definiuje jednoczesność postrzegania zjawisk i odczuwania wrażeń, których współwystępowanie niemal *ex definitione* jest wykluczone. *Eppur si muove!* – można by w zachwycie zakrzyknąć. A to transgresja właśnie. Jedną z jej postaci najbardziej spektakularnych. Michelangeli powszechnie był postrzegany jako wyjątkowy mizantrop o skłonnościach wybitnie schizotypicznych. Na temat jego zachowań i dość posępnego publicznego wizerunku do dziś krążą legendy. Jak jednak ma się to do relacji osób, znających go relatywnie dobrze (bo w przypadku tak oryginalnej i osobliwej osoby jak Michelangeli należy zastrzec istotny relatywizm percepcji); osób, które czule wspominają go jako osobę troskliwą, wręcz zapobiegliwą, życzliwą, oddaną, ujmującą osobistym czarem, uśmiechniętą, dowcipkującą? Czy artystycznej postaci tego samego zdecydowanego konfliktu wewnętrznego nie obserwowaliśmy przy okazji zaiste osobliwego amalgamatu stylistyki strunowo-smyczkowej i klawiaturowo-dętej? Amalgamatu tyleż zadziwiającego, ile amorficznego jedynie pozornie. Dotykamy tu niezmiernie delikatnej materii o szczególnie wysublimowanym *chiaroscuro*. Gdyby można było pisać szeptem i umiejętność ta przypadłaby w udziale mnie, wykorzystałbym ją niechybnie właśnie w tej chwili. Zastanowić może bowiem, jak taka w istocie unikatowa konstrukcja psychoemocjonalna artysty mogła nie tylko zaistnieć, ale i funkcjonować, być aktywną – i to publicznie! Jak muzyczny aktor o tak fenomenalnych predyspozycjach interpretatorskich mógł być mizantropem? Jak schizotypik i w istocie egocentryk mógł tak bardzo angażować się, wręcz poświęcać np. działalności pedagogicznej? Jak artystyczna osobowość, w naturalny sposób skłaniająca się ku skrajnie różnym instrumentalnym mediom, ale jednak się od nich *de facto* dystansująca, w rezultacie wyraża swoje *universum* poprzez jedyne dostępne mu perkusyjne medium, którego nie darzy sympatią właśnie z uwagi na jego perkusyjność? I wreszcie, jak mógł nie darzyć sympatią fortepianu artysta, który stał się jedną z ikon XX-wiecznej pianistyki i którego to fortepianu opanowanie każe zastanawiać się nad granicami ludzkich możliwości okiełznania materii martwej natury?

Sztuka interpretacji dzieła muzycznego – bo tak w pełni należy określić, to czym zajmował się Arturo Benedetti Michelangeli – zawiera w sobie najpiękniejszy paradoks, jaki może zawierać wszelka działalność artystyczna, wyrażająca ludzkie umiłowanie autotelicznego piękna. Paradoks w przypadku Michelangelego wyostrzony do ekstremalnie rozległych granic percepcji. To zespolenie w jednorodną, homogeniczną całość absolutnej dyscypliny twórczej i żelaznej konsekwencji twórczego procesu oraz skrajnie subiektywnej, nonkonformistycznej, incydentalnej i maksymalnie zidywidualizowanej artystycznej wizji autora o jedynym i niepowtarzalnym rysunku linii papilarnych jego osobowości. Ta immanentna bardziej twórcom niż odtwórcom jakość dyscypliny i konsekwencji skonfrontowanych z niemal przerafinowaniem skrajnie wybujałego indywidualizmu dotyczy jedynie (?) dwóch wyznaczników, bez których żadna interpretacja (także aktorska, teatralna, dramatyczna) po prostu nie istnieje. Jednym z nich jest brzmienie. Drugim - reżyseria akcji. Dźwięk czyli jego jakość w przeróżnych parametrach oraz jego sekwencje, w które kolejne postaci tego dźwięku się układają, czyli deklamacja. Konstrukcja całości przebiegu fabuły czyli dramaturgia napięcia, *chiaroscuro*, rozłożenie akcentów i napięciowych węzłów, które bądź ekspresję kumulują, bądź ją rozprężają, czyli nadawanie współczynnikiem treści adekwatnej formy. I tu Michelangeli okazuje się arcymistrzem, tworząc właściwie nowy rozdział, nieznaną dotąd *méthode des méthodes* światowej pianistyki, poszerzając skalę artystycznych doznań o wymiar nieznany i tak ekscytujący, jak i niepoddający się łatwej definicji.

Jego dźwięk – komentowany i opisywany niezliczoną ilość razy – zdumiewa skalą odcieni, ale i wprost dynamiki. W najbardziej odrealnionym *piano* nigdy nie gubimy samego sedna, samego rdzenia brzmienia, którego kontury przybierają kształt kuli doskonałej. I to *piano* paradoksalnie jest nim, bo jest nas blisko, blisko, a nie gdzieś w bardziej domyślnej niż rzeczywistej akustycznej przestrzeni. Oto jedna z tajemnic fenomenu michelangelowskiej dynamiki. Podobnie fascynujące jest *forte*. Wydaje się ono rozsadać ramy brzmienia, zawiera ładunek energii takiej mocy, której konsekwencją jest jakby nadnaturalna, miazdząca potęga dźwięku. I tak jak w przypadku *piano*, ale *à rebours*: tego *forte* doświadczamy z perspektywy, ono nas nie krępuje ostentacją właściwą dużej liczbie decybeli, możemy obserwować jego majestat w pełni, którą daje jego fascynująca panoramiczność. To *forte* jest potężne, nabrzmiące, treściwe, pełne napięcia immanentnego wyłącznie takiej dynamice, a więc celowe, efektywne, takie, które umożliwia komunikowanie treści nieistniejącej poza idiomem *forte* – ale jednocześnie nie jest ono głośne samo dla siebie, hałaśliwe, krzyzące. Dynamika jest u Michelangelego jedynie środkiem wyrazu, którego nic poza dynamiką właśnie nie zastąpi. To nie jest jedynie głośność. Te osobliwe i maksymalnie spolaryzowane skrajności dynamiczne wraz z dziesiątkami stanów pośrednich są świadectwem opanowania przez pianistę istoty tego, co dźwięk do życia powołuje: napięcia, tego trudnego do werbalnego ujęcia impulsu, który decyduje o dźwięku tego jakości i stopniu jego kondensacji. U Michelangelego natężenie dźwięku jest naturalną funkcją idealnie wyważonego i w momencie kontaktu z klawiaturą odpowiednią artykulacją wywołanego pobudzenia struny, które znajduje potem jedynie przełożenie na w danym momencie akcji konieczną dynamikę. Genialne współdziałanie napięcia i natężenia i zachodzące między nimi sprzężenie zwrotne decyduje o unikatowości michelangelowskiego posługiwania się dynamiką. I – o paradoksie – ten pieczołowicie z akustycznej bryły wyłuskany dźwięk, to starannie wyrzeźbione brzmienie nie odznaczają się jakąś spektakularną kolorystyką. Jeśli Władimira Horowitza uznać wśród pianistów za zjawiskowego kolorystę, to Michelangeli jest takimże zjawiskowym panoramistą. Zawieszającym te swoje własne, niepowtarzalne dźwięki nie w przestrzeni barwy, ale tej dosłownej – trójwymiarowej (co najmniej!). I dzięki niej nasze ucho słuchacza takiej wielowymiarowości doświadcza.

Dźwięk to podstawa i punkt wyjścia. U Michelangelego – do snucia frazy, narracji, które tworzą fascynująco plastyczną deklamację. Retoryka Michelangelego na poziomie sekwencji poszczególnych dźwięków, łączenia ich w subiektywne „kon-sekwencje”, wyciągania z nich wniosków, aby, idąc raz wytyczonym tropem dopełnianym niezliczonymi dygresjami, w rezultacie tworzyć krystalicznie przejrzysty przebieg akcji muzycznego dramatu już na poziomie konstrukcji całości – ta retoryka stanowi niedościgły wzór komunikatywności intencji. Tu Michelangeli prezentuje nerw rasowego dramaturga ze zdecydowanymi skłonnościami do tworzenia szerokich perspektyw, dialogowania ze sobą planów odległych od siebie na dystans komunikację – wydawałoby się – uniemożliwiający. A jednak. Czy jako mistrz suspensu, czy jako ostry prowokator droczący się z fabułą, jej twórcą i jej odbiorcą, jako maksymalnie upraszczający intrygę czy rozwibrowujący wątki akcji, które uważa za godne podkreślenia lub niesłusznie zazwyczaj pomijane, jako fotografujący migawkę życiowego drobiazgu mistrz formy „błyskawicznej” czy kreator wielkich obszarów zawierających nieprzebrane bogactwo epizodu i marginesu, uzupełnianych pomysłowymi, nierzadko kapitalnymi, prześmiewczymi, przewrotnymi, prowokacyjnymi głosami [do Redaktora: nie chodziło mi o głosy, tylko właśnie o głosy] – wszędzie Michelangeli wieńczy swoją wypowiedź genialną pointą. Bo jeśli sztukę retoryki zrozumiemy jako umiejętność efektywnego rozwinięcia i poprowadzenia swojej precyzyjnie skryształizowanej myśli ku istotnemu zwieńczeniu, to Michelangeli mistrzem retoryki był zaiste skończonym.

Tak wygląda pobieżna charakterystyka jego artystycznej wypowiedzi. A jak kształtuje się oblicze estetyczne i etyczne jego sztuki? Już niemal zwyczajowo stawia się go na parnacie jako wzór wewnętrznej koherencji, harmonii, równowagi. Spójności elementów, zarówno tworzących narracyjny tok idealnie zazębiających się wątków dla fabuły dzieła zasadniczych, jak i tych kokieteryjnie u Michelangelego pyszniących się dygresji – oraz budujących fantastycznym łukiem zakreślony plan perspektywiczny, konstrukcję, tę faktycznie decydującą o wyrazie całości dialektykę żywiołu dynamicznej treści i grawitacji niewzruszonej formy. I tak jest w istocie. Jednak kiedy bliżej przyjrzymy się szczegółom, okaże się jak fascynujący tkwi w nich diabeł. Bo ów żywioł treści mieniący się miriadami arcsubtelnych odcieni, wyrysowany jest z nieubłaganą plastycznością chirurgicznego skalpela. Jakby tu rzeczywiście chodziło o życie. (Nie dziwi nic: te medyczne studia dużą tłumaczą) Przebiegająca przecież w czasie i kategorycznie nim zdeterminowana narracja przybiera postać przestrzennej bryły, modelowanej i nieomal zwizualizowanej na kształt struktury trójwymiarowej. Z kolei forma – gruntownie i niezachwianie osadzająca, rozgrywający się na naszych oczach porwijący, nierzadko szaleńczy dramat, w realiach czasu i miejsca akcji – operuje swoim wymownym i niosącym przesłanie zasadnicze językiem point i refleksji, nadaje ostateczny szlif artystycznej manifestacji, po prostu decyduje o faktycznej, ostatecznej postaci komunikowanego dzieła. U Michelangelego ta mowa formy jest szalenie ekspresyjna i ważka, jak bodaj u nikogo ze znanych mi wykonawców. Jedynie z daleka zdaje się nam kłaniać i o sobie przypominać Światosław Richter...

Synteza skrzypcowej żarliwości dźwięku i organowego zakreślenia absolutu jego konturów, teatralno-operowej proweniencji deklamowanie frazy, wynikająca z niego sugestywność narracji, „organiczne”, niemal fizjologiczne obcowanie z brzmieniem z jednej strony, a wizjonerska, pełna pasji, rozmachu, ale i refleksji oślepiająco czytelna reżyseria całości energetycznego przebiegu kompozycji z drugiej – decydują o unikatowej retoryce sztuki Michelangelego, o jego t e c h n i c e. Technice tego wyższego wymiaru, wyższego, ale chyba po prostu rzeczywistego. Bo czyż techniką nie jest umiejętność wypowiedzenia zajmującej nas i jedynie nam dostępnej treści we właściwej każdemu z nas z osobna formie? Czyż techniką nie jest odszukanie w sobie samym tłumacza, który świat widziany oczami jedynie naszymi własnymi

będzie potrafił unaocznić temu wobec nas zewnętrznemu? Czyż techniką nie jest efektywność w posługiwaniu się językiem dialogu? Czy owa permanentna hermeneutyka, której postacią tak piękną jest sztuka piękna, nie jest istotą wszelkiej naszej twórczej działalności? Czyż techniką nie nazwiemy możliwości tej szczególnej ekstrapolacji naszego jednostkowego bytu w obszarze zupełnie odrębnej, osobnej, ezoterycznej, a nawet niepokojącej wrażliwości tego, komu piękno komunikujemy? Czy wreszcie techniką nie jest zdolność do nawiązania kontaktu najcenniejszego, najtrwalszego i najbardziej intymnego: kontaktu człowieczego? Personifikacją doskonałą tak właśnie pojmowanej techniki jawi się Arturo Benedetti Michelangeli. Bo o tej utożsamianej z dyspozycyjnością fizyczną, sprawnością w posługiwaniu się mechanizmem narzędzia, jakim jest w istocie swjej martwy instrument (czy to medyczny czy to muzyczny), w przypadku tej klasy artysty nie sposób wspominać bez narażenia się na zasadnicze nieporozumienie i pomylenie sztuki ze scholastycznie zastygłą i pogrążoną w swjej jałowej poprawności produkcją towaru sztuce zaprzeczającego: standardu.

Ravel uważał, że nie ma nic bardziej ohydneho niż wyrażanie w muzyce swoich uczuć. Michelangeli nazywał wulgarną mistyfikacją wykorzystywanie czyjejs muzyki do własnych celów i tłumaczenie tego temperamentem. (Przypomina się tu gouldowskie demitologizowanie spontaniczności jako *conditio sine qua non* artystycznej manifestacji) W tym dość konstytutywnym sensie sztuka Michelangelego jest wybitnie ravelowska. Chciałoby się dorzucić: apollińska w swjej starogreckiej Harmonii Doskonałej, w idealnych proporcjach, maksymalnym sprężeniu ekspresji, a przy tym lekka, niewymuszona, zadziwiająco zwiewna, niemal musująca. To sztuka, której obca jest pretensjonalność i ostentacja, zawsze zaś stawiająca się do bezwarunkowej dyspozycji dziełu kompozytora. Posunięta do granic bezwzględnej dyscypliny moralnej i duchowej. Czy purytańskiej? No to na koniec kolejny paradoks. Ostateczny. W niepowtarzalnej, z niczym nieporównywalnej bezkompromisowości swojej sztuki, w niewzruszoności jej kanonów Michelangeli ocalił wartość dla artysty najcenniejszą: wolność subiektywnego wyboru, gwarantującego objawienie fenomenu *unicum* ludzkiej osobowości. Wolność tym większą i na obszarze swego królestwa tym bardziej zapładniającą, im bardziej granice tego obszaru są pieczołowicie wytyczone. Tajemnicę metody opisującej, jak o tę wolność potrafił walczyć i jak ją osiągnąć, włoski mistrz XX-wiecznej sztuki interpretacji dzieła muzycznego, zabrał z tego świata ze sobą. Ale cóż, i tak każdy z nas ma swoją własną. A w każdym razie powinien.

Maciej Grzybowski
(23 stycznia 2010)