

Małgorzata Szyszkowska

Gest ekspresyjny jako element estetycznej interpretacji dzieła muzycznego

Sztuka i Filozofia 2223, 262-280

2003

Artykuł został zdigitalizowany i opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

Małgorzata Szyszkowska

GEST EKSPRESYJNY JAKO ELEMENT ESTETYCZNEJ INTERPRETACJI DZIEŁA MUZYCZNEGO

I. PYTANIE O GEST

Gest jest przede mną niczym pytanie, ukazuje mi niektóre wrażliwe punkty świata, zaprasza mnie, by, podążając za nim, dotrzeć do tego świata. Komunikacja urzeczywistnia się, kiedy moje zachowanie znajduje na tej drodze własną drogę¹.

Pytanie o gest prowadzi zawsze do pytania o to, co się z gestem wiąże: o przestrzeń, którą wyznacza, oraz o relację, jaką zapowiada. Mylnie jest przekonanie, że gest wskazuje zawsze na *coś*. Funkcją gestu jest raczej samo wskazywanie. Gest jest tym, co pozostaje, lub tym, co „wychodzi naprzeciw”; pozostaje do wyjaśnienia, czy też wychodzi naprzeciw interpretacji. Gest to element wiążący ze sobą różne sfery: sferę prezentacji i sferę odczytania. Wraz z pojawieniem się choćby najmniejszego i najmniej wyraźnego gestu pojawiają się nowe możliwości odczytania, nowa przestrzeń znaczeniowa. „Pusty gest” nie istnieje. Nie zdarza się. „Pustość” gestu jest gestem, a nie brakiem gestu. Problem polega zresztą nie tyle na możliwości lub niemożliwości odczytania gestu, co na możliwości czytania i wczytywania się w gesty; na możliwości nadawania znaczeń i na możliwości reakcji na gest.

Dwa rozumienia, w których najczęściej spotykamy termin gest, to – po pierwsze – gest rozumiany jako środek naśladownictwa, najbardziej intymny, ale i najpowszedniejszy przejaw życia, który oddaje życie w przedstawieniu (w samym sobie), oraz gest jako to, co niepewne, niedookreślone, jedynie zakreślone w ogólnych zarysach, a jednak przykuwające uwagę obserwatora. Można by sądzić, że gest przenosi nas na powrót do mitycznego czasu, w którym porozumiewanie się nie było oparte na

¹ M. Merleau-Ponty, *Fenomenologia percepcji*, tłum. M. Kowalska i J. Migasiński, Warszawa 2001, s. 206.

języku. Gest nie potrzebuje słów – ale też nie posiada znaczenia, w tym sensie, w jakim znaczenie mają słowa w danym języku.

Najogólniej rzecz biorąc, mówiąc o geście, ma się na myśli ruch² poszczególnych kończyn lub całego ciała, gdy chodzi o człowieka (np. gest wyciągnięcia otwartej dłoni przed siebie, zaciśnięcie palców w pięść, wystawienie wyprostowanego kciuka do góry, pochylenie tułowia w dół, jak w ukłonie, mrugnięcie okiem – to gesty wyróżnione w pracach badawczych jako posiadające zakodowane znaczenia w kulturze, a gestów jest przecież o wiele więcej) i bardziej ogólnie – ruch podzielony na odcinki. Gest towarzyszy mowie codziennej, stanowiąc element kodów zachowań niewerbalnych, np. towarzyszących i budujących sytuację powitania, pożegnania, gier towarzyskich itp. Gest funkcjonuje jako element komunikacji³, chociaż nie daje się zamknąć w żadnym z typów znaków. Gest stanowi element konstytuujący taniec, mimikrę i teatr. Ponadto gesty mogą budować przestrzeń, jak i dzielić ją. Są takie, które tworzą łańcuch gestów (jak te, które spotykamy w tańcu, balecie czy pantomimie) oraz takie, które wymagają absolutnej pustki dookoła siebie – gesty indywidualne, tragiczne, ostateczne⁴.

Pojęcie gestu wydaje się z miejsca uszczegóławiać i redukować ruch do elementów składowych oraz sytuować go w obrębie zespołu możliwych znaczeń⁵. Gest to ruch ograniczony formą; to postać ruchu, którą można opisać poprzez czas trwania lub wektor. Ruch tak wysublimowany, że wydaje się zawierać w sobie obraz czegoś innego, intencję wskazania na coś, co nie jest samym ruchem. Wyzolowany gest, gest podkreślony nieobecnością związanej z nim najczęściej czynności, nabiera większego

² Łaciński termin *gestus* oznacza trzymanie się, ruch, gest, minę. Czasownik *gesto* oznacza nieść się, jechać. Dodatkowo termin *gesticulatio* tłumaczony jest jako ruch, gestykulacja lub pantomima. W tych właśnie znaczeniach używać będę terminu gest, traktując go zarazem jako metaforę i pojęcie z zakresu estetyki, którego funkcję i znaczenie zamierzam opisać w dalszej części pracy. Por. *Słownik łacińsko-polski*, opr. K. Kumaniecki, Warszawa 1986.

³ „Poruszamy oczami, podnosimy rękę, przybieramy pewną pozycję, śmiejemy się tańczymy, bijemy się – i wszystkie te gesty są aktami komunikacji, którymi coś mówimy innym lub z których inni wnioskuje coś o nas”. Por. U. Eco, *Nieobecna struktura*, tłum. A. Weinsberg, P. Bravo, Warszawa 1996, s. 164.

⁴ Jednym z niezwykłych gestów, który przyszedł mi do głowy, był gest rozpoczynający japońskie przedstawienie *Króla Edypa* Igora Strawieńskiego – przedstawienie transmitowane przez polską telewizję na początku lat dziewięćdziesiątych. Gest ten to było gwałtowne rozcięcie kurtyny nożem, które poprzedziło pojawienie się na scenie narratora.

⁵ Por. M. Merleau-Ponty, *Fenomenologia percepcji*, op. cit., s. 203–205.

niż dotąd znaczenia. Jednak każdy poszczególny gest wymyka się precyzyjnemu określeniu, nazwaniu czy przypisaniu. Osadzony w kulturze, użyty w przyjętej konwencji, gest jest w najgłębszym tego słowa znaczeniu indywidualny i prywatny. „Odczytanie”, czy też przełożenie na język werbalny gestu, jest zawsze założeniem, wyjściem na przeciw.

Jak przekonuje w *Fenomenologii percepcji*⁶ Maurice Merleau-Ponty, gest stanowi jeden z ważniejszych fenomenów ekspresji; każdy gest, nawet wówczas, gdy pozostaje bez odpowiedzi, współtworzy porozumienie rozumiane jako spotkanie dwu podmiotów⁷. Mówiąc „gest”, wyróżniamy to, co nie jest tylko ruchem, ale ruchem, który z jakiegoś powodu zdaje się wyróżniony. Gest to ruch „skierowany do”, którego początek albo koniec – czasowy bądź przestrzenny – dają się przewidzieć. To także wyraz pewnego świata, pewnej kultury albo nawet „gry językowej”. „Sens gestów nie jest dany, ale rozumiany, to znaczy na nowo chwytywany przez akt widza”⁸. Merleau-Ponty wskazuje na gest jako na element ekspresji ciała, który, podobnie jak inne jej przejawy, stanowi kluczowy element komunikacji. Rozumienie gestów umożliwia wspólny zespół doświadczeń, przyzwyczajień i reakcji, wspólny świat. Gestykulacja to również możliwość nadawania zupełnie nowych znaczeń: „mowa, jeżeli jest mową autentyczną, rodzi nowy sens”⁹. Gest charakteryzuje założone „wychylenie ku”. Komunikacja poprzez gest dokonuje się dzięki „wzajemności moich intencji i gestów innego człowieka, moich gestów i intencji dających się odczytać w zachowaniu innego”¹⁰ – jak mówi Merleau-Ponty. „Wszystko dzieje się tak, jakby intencja innego zamieszkiwała moje ciało albo jakby moje intencje mieszkaly w jego ciele. Gest, którego jestem świadkiem, zarysowuje przedmiot intencjonalny”¹¹. Gest między podmiotami stanowi element porozumienia bazującego na intencjonalności, a nawet na samym założeniu intencjonalności. Jeśli świat jest znaczeniem gestu, to w tym sensie, że gest jest zawsze zrozumiały sam przez się.

⁶ M. Merleau-Ponty, *Fenomenologia percepcji*, op. cit.

⁷ Ibidem, s. 206–207.

⁸ M. Merleau-Ponty, op. cit., s. 206.

⁹ Ibidem, s. 215, „(...) gestykulacja fonetyczna musi wykorzystać alfabet już nabytych znaczeń, gest werbalny musi być wykonany w pewnej panoramie wspólnej odbiorcom, tak jak rozumienie innych gestów zakłada wspólny wszystkim świat postrzegany, w którym gest się rozwija i ukazuje swój sens. Ale warunek ten jest niewystarczający: mowa, jeżeli jest autentyczna rodzi nowy sens, tak jak gest, jeżeli jest gestem inicjującym, po raz pierwszy nadaje przedmiotowi sens ludzki”.

¹⁰ Ibidem, s. 206.

¹¹ Ibidem.

Inaczej mówiąc, my nie odczytujemy gestu, ale go współtworzymy w akcie odpowiedzi. Odpowiedzią na gest jest zawsze inny gest¹².

W odniesieniu do sztuki gest zyskuje inne jeszcze znaczenie. W sztuce gest istnieje nie tylko jako element tańca, pantomimy, gry aktorskiej, gry wykonawczej muzyków, plastyków czy artystów używających swojego ciała jako środka i zarazem materiału artystycznego. Ale czyż sztuka cała nie wyraża się za pomocą gestów? Wobec sztuki i poprzez nią gest określa to, co widzialne lub słyszalne, w opozycji do szumu czy chaosu jako zgrupowania nierozróżnialnych elementów¹³. Nie znaczy to wcale, że łatwo jest określić, *czym jest* lub też *co jest* gestem. W odniesieniu do odbioru dzieła sztuki można powiedzieć, że gest jest w dziele jego wyróżnionym (wyróżniającym się) elementem; może nim być (najmniejszy) odróżnialny kształt, fraza, figura¹⁴. W tym sensie gest to moment, w którym i poprzez który dzieło sztuki staje się rozpoznawalne dla odbiorcy. Gest wiąże się także z ruchem i przestrzenią, wyznaczając pole napięcia. Gest jest jednostką mowy dzieła, mowy, która jest zawsze mową tyleż mimetyczną, co milczącą – bezmowną, jak chce Theodor Adorno – nastawioną na zamknięcie się w sobie i jednocześnie – gestykulującą w stronę odbiorcy. Gest wydaje się być zawsze „na skróty”, ale też nie daje się nigdy „rozwinąć” do „całości”. Jest zawsze „w pół drogi”.

Wszystko to dotyczy również muzyki. Muzyka uważana jest za sztukę wyjątkową głównie ze względu na swój założony opór wobec ujęcia – tak pojęciowego, jak i zmysłowego. Muzyka wymyka się określeniom, tak jak poszczególny słyszany dźwięk wymyka się poznaniu. Dialektyka

¹² Dylemat przypisywany Wittgensteinowi (co oznacza gest, którego nie rozumiem?) jest dylematem fałszywym, na gest bowiem odpowiadamy innym gestem, nie zaś wyrażeniem językowym. Odpowiedzią na gest jest tylko inny gest. Stąd nieznamość gestu, brak odpowiedzi językowej czy też inny niż spodziewany przez kogoś gest nie świadczy o braku odpowiedzi na gest.

¹³ W potocznej interpretacji ludzkich zachowań na plan pierwszy wyraźnie wysuwa się taka właśnie interpretacja gestu. „Pierwszy gest”, „pierwszy przyjazny gest” – mówimy często, odróżniając tym samym gest od reszty zachowań – od innych gestów. Ten jednak – wyróżniony, czy też wyróżniający się – przedstawiamy sobie jako inny, pierwszy czy też ważniejszy – jako gest w odróżnieniu od nieodróżnicowanych zachowań. Również dla Merleau-Ponty'ego gest to początek rozmowy, nawiązanie kontaktu między dwoma podmiotami.

¹⁴ Gest, tak jak go tutaj przedstawiam, jest zbliżony w swoim opisie do tego, co nazywa się zazwyczaj *figurą retoryczną* w poezji i literaturze, por. S. Sierotwiński, *Słownik terminów literackich*, Wrocław 1986, s. 80.

dźwięku przypomina dialektykę gestu, który jest obecnością, a jednocześnie wymaga nieobecności – ciszy lub niezajętej przestrzeni – dla swego zaistnienia. Obecność każdego słyszanego dźwięku jest niepewna, chwiejna, najczęściej nie możemy przewidzieć, jak długo dany dźwięk będzie trwać (partytura stanowi jedynie wskazanie, na podstawie którego budowana jest interpretacja wykonania). W skrótowości gestu – jako elementu interpretacji dzieła muzycznego – odzwierciedla się migotliwość dźwięku jako budulca muzyki, jego nietrwałość, na której opiera się przebieg dzieła muzycznego. Dzieło muzyczne poznajemy zawsze w doświadczeniu. Mając do dyspozycji partyturę, możemy przyjrzeć się dziełu, jednak *poznać* dzieło możemy dopiero w jego dźwięczącej postaci. Mówienie o dziele muzycznym odsyła przede wszystkim do chwili jego zaistnienia dla konkretnego słuchacza; a zatem do rozciągniętej czasowo prezentacji dzieła w doświadczeniu muzycznym. Dzieło – tak jak każdy inny przedmiot doświadczenia – ukazuje się w dźwięcznym spektaklu ożywianym przez nasłuchiwanie słuchacza. To spotkanie odwołuje nas – słuchaczy – także do jego, dzieła, gestykulacji. Gest wydaje się nie ograniczać wyłącznie do symbolizowania zmian przestrzennych, ruchu czy właśnie gestu jako elementu towarzyszącego i współtworzącego porozumienie. Gest sam jest ruchem, przejściem. Gest może być także wizualizacją, a w tym przypadku uwokalnieniem, przedstawieniem, a częściej jeszcze bywa elementem przedstawienia, budulcem teatralizacji – spektaklu. Jeśli można przeciwstawić gestowi jako elementowi słyszalnemu gest wizualny (figurę), to wyłącznie dla podkreślenia rozpiętości znaczeniowej tego pojęcia. Gest funkcjonuje w obu tych sferach.

Podstawą dla zaistnienia gestu jest izolacja lub wyróżnienie. W analizie estetycznej gest staje się punktem zaczepienia dla interpretacji dzieła. Tak jak pytanie, gest jest tym, co zastanawia, zatrzymuje spojrzenie odbiorcy niepewnego tego, co ma dalej nastąpić, albo tego, co właśnie się stało. „Gest jest przede mną niczym pytanie” – mówi Merleau-Ponty i ten właśnie wymiar gestu stanowi o jego estetycznym znaczeniu. Niczym pytanie, gest skupia na sobie uwagę, inicjuje proces estetycznego doświadczenia. Sądzić, że gest podpowie nam swoje znaczenie, ukaże coś, byłoby tym samym, co oczekiwanie, że samo pytanie zawierać już będzie w sobie odpowiedź. Do pewnego stopnia tak jest rzeczywiście. W tym sensie gest jest retoryczny – zawsze odnosi do samego siebie. W sztuce gest dotyczy tak samego dzieła [muzycznego], jak i jego doświadczenia i interpretacji. Jednak gest to coś więcej niż pytanie, na które reagujemy innym pytaniem, więcej nawet niż zagadka, znak zapytania pobudzający

myśl; gest buduje relację, gest staje się nicią łączącą nie tyle może pytanie i odpowiedź, ale – jak mówi Merleau-Ponty – dwie intencjonalności. Gest wyznacza moment spotkania odbiorcy z dziełem jako przedmiotem intencjonalnym oraz moment zaangażowania się odbiorcy w dzieło. Metafora gestu oddaje to spotkanie przez odwołanie się do wyciągniętej na powitanie ręki¹⁵, która łączy dwie przestrzenie: przestrzeń dzieła oraz przestrzeń odbiorcy. W doświadczeniu dzieła muzycznego jest to przestrzeń wspólna, którą przemierza dźwięk. Innymi słowy, w rzeczywistości estetycznego doświadczenia przestrzeń odbiorcy i przestrzeń dzieła, aby mogły się zetknąć, potrzebują dodatkowo gestu – przejawu obustronnego zaangażowania.

II. GEST JAKO ŚRODEK WYKONAWCZY I ELEMENT STYLU

W praktyce muzycznej gest należy do stałego repertuaru środków wykonawczych. Jest to gest wykonawczy używany przez instrumentalistów, dyrygentów czy wokalistów, który bazuje na wymiarze fizycznym, choć się do niego nie ogranicza¹⁶. W nieco innym sensie, mówi się o geście jako o integralnym elemencie interpretowanego dzieła, czy też elemencie interpretacji dzieła¹⁷. Te dwa wymiary gestu będą dalej nazywać

¹⁵ Okazuje się jednak, że gest podania (uściśnięcia) ręki na powitanie nie jest wcale jednoznacznie kojarzony jako pozytywny. W tekście zatytułowanym *Wariacje na temat uścisku dłoni*, Gunzelin Schmidt Noerr identyfikuje odczucie strachu jako prąźródło tego obyczaju. Gest powitania przez uściśnięcie dłoni ma charakter pacyfikujący, ale jednocześnie jest tyleż ustanowieniem pokoju i dowodem dobrej woli, co przywróceniem lub ustanowieniem dystansu (obszaru krytycznego, jak powiedziałby Edward T. Hall) pomiędzy uczestnikami. W kontekście estetycznym nie tylko dreszcze i wstrząs grozy, na co zwraca uwagę autor, mają istotne znaczenie (nie tylko dla Adorna), ale właśnie odczucie obcości i dystansu, o którym z szacunkiem wyrażał się Walter Benjamin. Por. G. Schmidt Noerr, „Dreszcze Adorna. Wariacje na temat uścisku dłoni”, tłum. H. Walentynowicz, *Edukacja filozoficzna*, t. 25, 1998, s. 5–14.

¹⁶ Dociekania dotyczące możliwości kodyfikacji fizycznych gestów muzycznych (np. dyrygenta), ich wzajemnych odniesień jako elementów języka cielesnego oraz możliwych znaczeń stanowią współcześnie prężnie rozwijającą się dziedzinę badań na skraju muzykologii i elektroniki.

¹⁷ Ciekawą teorię gestu muzycznego na pograniczu semiotyki muzycznej stworzył Robert Hatten. Por. R.S. Hatten, *Musical Gesture*, <http://www.chass.utoronto.ca/epc/srb/cyber/hat8.html>, (na podstawie R.S. Hatten, *Musical Meaning in Beethoven: Markedness, Correlation, and Interpretation*, Bloomington 1994). Do gestu muzycznego odwołuje się m. in. David Lidov (por. „Mind and Body in Music,” *Semiotica* 1987, 66:1/3, s. 69–97) i Alexandra Pierce (por. „Developing Schenkerian Hearing and Performing”, *Integral* 1994, 8, s. 51–123).

właśnie wymiarem *fizycznym* i wymiarem teoretyczno-estetycznym, lub prościej – *teoretycznym*. Gest wykracza poza fizyczny wymiar nie tylko dlatego, że nie jest słyszalny, ani też dlatego, że nie wpływa na brzmieniowy dzieła kształt – co bardzo często ma miejsce – ale dlatego, że użycie go jako gestu w odbiorze dzieła wiąże się przede wszystkim z jego relacją wobec całości dzieła oraz z doświadczeniem estetycznym.

Mówiąc o geście muzycznym w pierwszym znaczeniu, ma się na myśli najczęściej gest wizualny, który pełni rolę wstrzymującą, regulującą. Pojawia się on obok lub w miejsce zdarzenia dźwiękowego; przykuwa uwagę odbiorcy do mającego nastąpić muzycznego efektu. Jest to czynność lub zdarzenie, które wykracza poza przyjęty uprzednio zestaw środków. Tak rozumianym gestem muzycznym może być już samo uniesienie ręki przez pianistę, trzymanie smyczka nad strunarium skrzypiec w pozie sugerującej mające zaraz nastąpić przyłożenie go do struny, jak też przedłużająca się ponad oczekiwanie pauza¹⁸. Pod pojęciem gestu rozumie się zazwyczaj coś, co zewnętrznie, w swojej budowie, przypomina jakiś konkretny gest, na przykład właśnie uniesienie ręki, opuszczenie ręki, zawieszenie głosu, lub zawieszenie dźwięku, i co „przemawia”, zastanawia odbiorcę, staje się łącznikiem między dziełem a jego rodzącą się interpretacją estetyczną. Obok gestu wizualnego pojawia się gest słyszalny. Figura wokalna, pauza, przetrzymanie dźwięku może stać się gestem muzycznym. W barokowej praktyce śpiewu użycie ozdobników, figur retorycznych (*gorgia*) miało ogromne znaczenie dla wykonania utworu, który dopiero poprzez uzupełnienie owymi wykrzyknikami, trelami, obiegnikami itd., zyskiwał pełny kształt brzmieniowy, dopełnienie harmoniczne (a raczej dysonansowe rozchwianie), a także szczególną „nośność” (niezbędną „wyrazowość”)¹⁹. To, co dzisiaj nazwalibyśmy gestem, w rozmaitych retorykach muzycznych przeszłości stanowiło raczej element systemu, jeden z koniecznych i wymaganych przez praktykę środków artystycznych. Tym samym, jak mi się wydaje, dochodzimy do jeszcze jednego elementu określającego gest. Gest – aby można go było nazywać jego mianem – musi być elementem autonomicznym również w znaczeniu

¹⁸ Rola pauzy i ciszy w utworze muzycznym była szczegółowo badana przez muzykologów takich między innymi, jak Hugo Riemann, Zofia Lissa czy Gisèle Brelet. O roli gestu – np. przedłużonej pauzy w grze na fortepianie – szczególnie w czasie nagrań studyjnych, mówi w swojej książce György Sandor, por. G. Sandor, *O grze na fortepianie. Gest, dźwięk i wyraz*, tłum. J. Kadłubiński, Warszawa 1994.

¹⁹ Por. Opis *gorgii* w: M. Bukofzer, *Muzyka w epoce baroku: od Monteverdiego do Bacha*, tłum. E. Dziebowska, Warszawa 1970, s. 48.

dowolności użycia. W odniesieniu do sztuki warunek ten wydawać się może zbędny. A jednak gest, który staje się elementem systemu znaczeń – w sensie praktycznym raczej niż semiotycznym – przestaje być gestem, a staje się po prostu elementem systemu. Gest wytłumaczony i określony, co do swojego miejsca i roli, jest już czymś innym. Mówiąc o geście muzycznym, mamy zatem na myśli coś dodatkowego, element niespodziewany i właśnie niedookreślony (dowolny).

Gest może być przejawem indywidualności wykonawcy. Gest może być – chce być – odwołaniem się do widza-słuchacza poprzez założenie jego obecności. Dokonuje się to przez wypełnienie przestrzeni dźwiękiem, ale również np. przez przełamywanie przyzwyczajzeń odbiorców²⁰. Gest może powstać mimowolnie, dopełniając wykonanie, zaś ekspresyjność gestu często bazuje na takiej mimowolności. Gest ekspresyjny jest również często gestem indywidualnym, wpływającym z własnego stylu, upodobań czy przyzwyczajzeń wykonawcy, co odnajdywanym w dziele elementem zaskakującym słuchacza, będącym czymś pomiędzy muzyką jako materiałem a muzyką jako celowym zorganizowaniem dźwięku. I wreszcie, gest nie należy jedynie do sfery piękna, ani też nie odnosi się wyłącznie do sfery wyrażania – rozumianej jako wydobywanie z ukrycia – ale łączy obie te sfery.

Przykładem stosowania ekspresyjnych gestów muzycznych może być np. pianistyka Glenna Goulda. Niewątpliwie część manieri wykonawczej Goulda składa się z powtarzania mimowolnych gestów. Zaliczyć do nich można zarówno podśpiewywanie podczas gry na fortepianie, jak i sam puls albo ton gry Goulda. W interpretacjach Goulda nawet owe maniereczne gesty wplecione są w odczytanie dzieła, stanowią żywą tkankę interpretacji opowiadającą i dopowiadającą dzieło. Akcenty muzyczne przeplatają się tutaj z akcentami pianisty-interpretatora, w którego grze słychać dążenie do odkrycia „prawdy” dzieła. Charakterystyczna dla Goulda gra *staccato*, ze szczególnie czytelną artykulacją dźwięku, stanowi w swoim fizycznym byciu rodzaj autorskiego gestu wykonawczego. Gestykulacja Goulda, ta mimowolna i ta artystyczna, stanowi jego indywidualny rys interpretacyjny, podpis i zarazem świadectwo zaangażowania. Taki właśnie gest ekspresyjny stanowi ekspresję bez intencji, uczucia czy zawartości

²⁰ Z tym wiąże się problem znaczenia. Fernando Iazzetta przez gest rozumie ruch, zmianę, przeniesienie, czy też po prostu zdarzenie w relacji oznaczania. Inaczej, gest to taki ruch (movement), który pełni funkcję znaku. Por. F. Iazzetta, *Meaning in Musical Gesture*, International Association for Semiotic Studies; VI International Congress, Guadalajara, México, 13–18 July, 1997 (<http://www.eca.usp.br/prof/iazzetta/papers/gesture.htm>).

a także element wyrazu estetycznego. To z jednej strony charakterystyczny moment indywidualnego wykonania, a z drugiej umiejętność wykorzystania najdrobniejszego niuansu dla uzyskania efektu zróżnicowania. Takim był również gest Światosława Richtera, takim jest gest Gidona Kremera i wielu, wielu innych wykonawców.

Muzykolog amerykański Charles Keil nazywa taki gest – „gestem dźwiękowym” (*sound gesture*)²¹ i uważa go za podstawę indywidualnego stylu, a także interpretacji estetycznej, np. w jazzie, bluesie czy muzyce ludowej. Według Keila, jednym z podstawowych, jeśli nie jedynym sposobem zorientowania się w stylu konkretnego wykonawcy, jest obserwacja *procesualna* – jak to nazywa – czyli wsłuchiwanie się we frazowanie i gesty dźwiękowe wykonawcy w czasie gry (podczas występu). To właśnie gest wyznacza indywidualny styl wykonawcy. Co więcej, gest dźwiękowy bywa centralnym elementem wykonania, głównym motorem całego procesu muzycznego, dokonującego się podczas koncertu²². Zatem gest staje się podstawowym elementem, na którym skupia się analiza muzyki improwizowanej. Nadaje on znaczenie zarówno indywidualnemu wykonaniu, jak i tendencji wykonawczej. W interpretacji gest jest elementem rozpoznanym, ale każde określenie jest tutaj oczywiście bardzo umowne, skrótowe. Pozwala jednak na wyróżnienie indywidualnych cech danego wykonania (lub wykonawcy) w muzyce, której do tej pory narzucano typowość i schematyczność²³. Według Keila, w jazzie cały efekt artystyczny i estetyczny kompozycji czy improwizacji może zależeć od jednego czy dwóch gestów. Gesty dźwiękowe – sugeruje Keil – stanowią tak samo element komunikacyjnej „siatki pojęć”, co, na innym poziomie komplikacji i określenia, elementy tego samego języka czy gesty ciała w tej samej kulturze. Ich znaczenie zależy od pozostałych elementów, od ich miejsca w całości. Jednak te właśnie elementy wyróżnione w interpretacji jako nadające witalność (*vital drive*), czy też inicjujące kumulację

²¹ Por. Ch. Keil, „Motion and Feeling through Music” (w:) S. Feld, *Music Grooves*, Chicago 1994, s. 72–73.

²² Pojęcie *gestu dźwiękowego* u Charlesa Keila nie jest dość dobrze zdefiniowane, występuje jednak jako główne pojęcie przy omawianiu muzyki jako procesu i odbioru muzyki poprzez ruch (*listening through moving*). Keil nawiązuje do tradycji muzycznych Afryki, jazzu amerykańskiego i bluesa jako gatunków bazujących na „aktywnym uczestnictwie” (*active participating*). Por. Ch. Keil, „Motion and Feeling through Music”, op. cit., s. 72–73.

²³ Mam na myśli muzykę ludową (i etniczną), którą wiązano zawsze z rytuałem i twórczością zbiorową, negując często historię indywidualnych szkół, stylów i wykonawców.

napięcia (w nawiązaniu do teorii znaczenia muzycznego L.B. Meyera)²⁴, umożliwiają ocenę jakości czy oryginalności wykonania. Gest jest nie tyle elementem, który odstaje od pozostałych elementów i stąd zostaje zauważony, ale właśnie ze względu na swoją czytelność czy też wyrazistość staje się elementem spajającym pozostałe.

O ile w interpretacji Charlesa Keila istotna jest funkcja gestu dźwiękowego, o tyle Michał Bristiger postrzega gest raczej jako element pochodny względem języka, którego znaczenie wiąże się z nieświadomym rozpoznaniem w nim właśnie elementu językowego lub też elementu „zachowania” ciała. Bristiger widzi w geście muzycznym nawiązanie do *gestu wokalnego* (wokalizacji), odkrytego początkowo w lingwistyce jako dodatkowy element komunikacji, oraz do *gestu dźwiękowego* w rozumieniu, jaki temu terminowi nadaje współczesna teoria muzyki w odniesieniu do kompozycji wokalnych (elementu wzmacniającego ekspresję). Według Bristigera, gest muzyczny określają cztery typy zachowań w „języku muzycznym”²⁵. Po pierwsze, gesty muzyczne są silnie emocjonalne, w funkcji leksykalnej zbliżone do wyrazów wykrzyknikowych. Wykorzystują nasilanie środków zaliczanych do prozodii i obejmują swym zakresem różnorodne wokalizacje, niepozostające w ścisłym związku z funkcjami lingwistycznymi. Po drugie, znaczenie gestów muzycznych nie opiera się na konwencji znaczeniowej, ale proces oznaczania jest w nich bezpośredni: same są znaczeniem. Po trzecie, istnieje możliwość ikonizacji ich użycia, ponieważ charakteryzują się najczęściej silnie zaznaczonym konturem. I po czwarte, stają się zasadniczymi elementami nieklasycznych tekstów muzycznych, a efekt zależy od ich kumulacji²⁶. Szczególnie dwa pierwsze z przedstawionych przez Bristigera warunków wydają mi się ważne i wiele mówiące już w tym krótkim opisie. Mówiąc o gestach muzycznych, Bristiger stwierdza, że „(...) ściśle związane z naszymi organami fizjologicznymi, wyrażają wewnętrzne, indywidualne stany emocjonalne, a czasem mogą być podniesione do rangi symbolu”²⁷. Gesty są, zdaniem Bristigera, ekspresyjne, ponieważ wyrażają indywidualne emocje. Autor mówi także o gestach: „Są co prawda reakcjami instynktownymi, ale jesteśmy z nimi tak obeznani, że mogą być użyte w funkcji

²⁴ Dwa skrajne przykłady, jakie przytacza Keil, to potrójny ostry pisk na saksofonie w jazzie i jakiś moment szczególnej komplikacji rytmicznej gry pomiędzy tabłą a sitarem w rozwoju indyjskiej ragi; por. Ch. Keil, „Motion and Feeling through Music”, op. cit., s. 72.

²⁵ M. Bristiger, *Związki muzyki ze słowem*, 1986 Warszawa.

²⁶ Ibidem, s. 139.

²⁷ M. Bristiger, *Związki muzyki...*, op. cit., s. 135.

estetycznej, bez naszej pełnej świadomości co do ich sposobu funkcjonowania”²⁸. Gest zbliża się w swym działaniu do funkcji, jaką pełnią w języku znaki wykrzyknikowe lub pytajniki. Jest podkreśleniem, zatrzymaniem, a także uwokalnieniem tekstu muzycznego. W pewnym sensie również, gest przejmuje funkcję pozbawionych współcześnie zarówno rozpoznawalnego znaczenia, jak i kształtu zdań muzycznych, fraz czy tematów.

Drugi wymiar gestu muzycznego dotyczy dzieła i jego budowy. Odnosi się to również do wykonania dzieła, w którym gest staje się integralnym elementem architektonicznym kompozycji i stanowi tyleż indywidualną kreację artysty, co budulec dzieła. Gesty wykonawcy potęgują wówczas jedynie wrażenie gestykulacji dzieła, choć nie zawsze udaje się odróżnić jedno od drugiego²⁹. Mówiąc o geście jako o elemencie dzieła muzycznego, nawiązuje się często do takiego rozumienia gestu, w którym jego wykorzystanie wiąże się z teatralizacją i udramatycznieniem dzieła, jak również z nadaniem mu charakteru „bardziej skomplikowanego”³⁰. Słynny jest gest Davida Tudora otwierający i zamykający pierwsze wykonanie 4’33 Johna Cage’a, który bywa interpretowany jako tworzący „ramę” utworu, wyznaczający jego „obszar” trwania³¹. Równie ciekawy jest gest muzyczny, jakim zamyka się Haydnowska *Symfonia pożegnalna*, gdzie gest schodzących ze sceny wykonawców staje się gestem samej kompozycji, której ubywa wraz z ubywaniem muzyków³². Gest otwarcia (*geste d’ouverture*) i gest zamknięcia (*geste de clôture*) jako konwencjonalne elementy kompozycji muzycznej – mają charakter zamierzony i zaplanowany. Jednak gesty muzyczne nie muszą być elementami gry, a raczej, wywodząc się z gry, stają się dopiero pełnoprawnymi elementami kompozycji – jak mówi Adorno³³. Posługiwanie się gestem muzycznym

²⁸ Ibidem.

²⁹ O manierze gry Glenna Goulda Stefan Rieger pisał tak: „Gould gra poniekąd samymi «spółgłoskami», a łączące je «samogłoski» są w domyśle. Te spółgłoski są nadzwyczaj starannie wyciosane, skalibrowane, wypieszczone”, por. S. Rieger, *Glenn Gould czyli sztuka fugi*, Gdańsk 1997, s. 108.

³⁰ Istnieje również interpretacja, zgodnie z którą, gest użyty w dziele obniża jego rangę. W tym rozumieniu, gest jest zawsze „pusty”, a posługiwanie się gestem to maskowanie „słabości” utworu. Temu drugiemu rozumieniu gestu nie warto, jak sądzę poświęcać zbyt wiele czasu, choć pamiętać należy, że stąd właśnie bierze się negatywna ocena „gestów” nie tylko muzycznych.

³¹ Por. Z. Skowron, *Nowa muzyka amerykańska*, Kraków 1995, s. 271.

³² J. Haydn, *Symfonia nr 45 fis-moll Abschiedssinfonie (1772)*.

³³ Por. T. Adorno, *Teoria estetyczna*, tłum. K. Krzemieniowa, Warszawa 1994, s. 358–360.

sugeruje pewne „zamiast”, niedobór środków czy może materiału, ale tylko pozornie. Szczególnie w odniesieniu do teatru ekspresjonistycznego i ekspresjonizmu w muzyce, gest wiąże się z daniem wyrazu temu, co zostało już w jakiś sposób (najczęściej poprzez środki wyrazu) skompromitowane. Tak jak muzyczny gest wykonawcy może wydawać się uczytelnieniem własnej interpretacji, czy szerzej, interpretacji dzieła, tak gest muzyczny jako gest dzieła, stanowi przede wszystkim przejście do innego rodzaju ekspresji. Oznacza to posługiwanie się innymi środkami ekspresyjnymi dla uzyskania wyrazu muzycznego w sytuacji zakładanej niewystarczalności tradycyjnych środków³⁴.

Współcześnie można by sądzić, że dzieło muzyczne całe składa się z gestów. Fragmentaryczność, atonalność, polirymiczność i politonalność dzieł sprawia, że w ich odbiorze słuchacz wyróżnia jedynie poszczególne gesty. Nieznajomość techniki i materiału muzycznego powodowała i powoduje, że wielu słuchaczy odbiera współczesną muzykę wyłącznie jako antytezę znanej mu „klasyki”, w najlepszym przypadku jako zespół dźwięków o charakterze zdefiniowanym w kategoriach sprawnościowych (szybko, wolno, energicznie, anemicznie itd.), którym odpowiadają czasem kategorie emocjonalne (np. wesoło, smutno, pogrzebowo itd.). Od czasu do czasu jakiś element wybija się w tym „chaosie”, trafiając słuchaczowi do „przekonania”. Oczywiście to tylko pesymistyczna wizja, która ponadto zakłada, że kiedyś było inaczej, że odbiór dzieła wiąże się z odnajdywaniem w nim pełnych struktur, systemowych odpowiedniości, czy wreszcie klasycznych formuł. Ale nawet jeżeli tak nie jest – nie było – dla przeciętnego słuchacza, gest ma do odegrania pewną rolę. Gest pełnił tu rolę katalizatora; czynnika, który poprzez swoją indywidualność lub niespodziewane pojawienie się, wzmaga zainteresowanie słuchacza i w konsekwencji zmienia jego nastawienie (np. z estetycznie neutralnego na estetyczne). Można to widzieć również bardziej patetycznie. W typowym dla siebie przykładzie interpretacji estetycznej kompozycji muzycznej Adorno wskazuje na „moment prawdy” w Beethovenowskiej *Sonacie*

³⁴ „«Gesty muzyczne» są terminem dawniej w muzyce nie znanym, jednak ostatnio coraz częściej używanym i”, dalej: „Wykorzystywanie w teorii muzyki terminu «gest dźwiękowy», łączy się zapewne z rozkładem tradycyjnego systemu dźwiękowego muzyki europejskiej, kiedy to utwory muzyczne tracą swą tradycyjną budowę, a ich «struktury» nie można już określić za pomocą dotychczasowych kategorii”, por. M. Bristiger, *Związki muzyki...*, op. cit., s. 137 i 138–139.

Kreutzerowskiej. Wskazuje na gest znaczący w swoim odosobnieniu³⁵, który zmienia nastawienie słuchacza. Tenże Adorno w odniesieniu do muzyki pierwszej połowy XX w. mówił przecież, że „najgwałtowniejsze szoki i gesty wyobcowania w sztuce współczesnej to sejsmogramy powszechnej i nieuniknionej formy reakcji”³⁶; w taki sposób muzyka reaguje na rzeczywistość gwałtownym protestem.

Gdy mówię, że dzieło współczesne składa się z gestów, przez gest rozumiem także to, co niezrozumiałe, a jednocześnie to, co nie należy do systemu i nie poddaje się klasyfikacji. Niemniej jednak gest odwołuje się również do pewnego [możliwego] systemu, do naszej cielesności, a także do związanych z nią możliwych znaczeń osadzonych w kulturze. Gest kreuje i „otwiera” jak mówił Merleau-Ponty, własną „mowę”; odwołuje do znaczeń przed-umownych, mimetycznych. Mimetyzm gestu to odwołanie do porużeń i znaczeń na tyle powszechnych, że nieuświadomionych. Nie ma tu zresztą znaczenia, jak szeroko owe gesty mimetyczne są rozpowszechnione i jak łatwo rozpoznawane. Dość powiedzieć, że bazują na powszechności i prostocie, jaka dostępna jest każdemu w kontakcie z własnym ciałem. Nie wynika z tego bynajmniej, że zawsze są to te same, albo nawet podobne gesty. Jednakże właśnie gesty mimetyczne dzięki swojej prostocie i skrótowości odwołują nas do dziecięcej naiwności budowania języka zabawy. Wskazują na prostotę i organiczność ciała ludzkiego. Pozwalają domyślać się wielości możliwych kodów, wskazując na umiejętność budowania znaczeń poprzez odwołanie się do wspólnoty przeżyć w grze (także grze językowej) czy zabawie. Wprowadzają odbiorcę w przestrzeń mimetyczną.

Odwołanie do ciała i cielesności jako sfery domowej, prostej i nośnej zarazem przez użycie gestów mimetycznych spotyka się również w muzyce. Świadome wykorzystanie przez kompozytora pewnych struktur i elementów techniki wokalne, a nawet tych funkcjonujących już poza techniką wokalną, wiąże się, jak mówi Bristiger, z otwarciem całej domeny „gestyczności cielesnej, związanej z aktami mowy, albo wręcz z samymi organami mowy”³⁷, a więc także z narzędziami artykulacji

³⁵ „Przed początkiem reprzyzy pierwszej części *Sonaty Kreutzerowskiej*, (...) pewien akord drugiej subdominanty wywiera ogromne wrażenie. Gdyby pojawił się on gdzieś poza *Sonatą Kreutzerowską*, byłby mniej lub bardziej pozbawiony znaczenia. (...) Nie można tego uchwycić jako pojedynczej zmysłowej jakości, ale poprzez zmysłową konstelację paru akordów w krytycznym miejscu staje się ono tak nieodparte, jak może być nieodparte tylko coś zmysłowego”. T. Adorno, *Teoria estetyczna*, op. cit., s. 162.

³⁶ T. Adorno, *ibidem*, s. 333.

³⁷ *Ibidem*, s. 140.

instrumentalnej. Wiąże się to również z otwarciem dzieła na nowe znaczenia, odczytania i asocjacje. Przykładem takiego użycia gestu mogą być utwory wokalne, w których wykonawca odwołuje się do funkcjonowania swego cielesnego instrumentu, jak również do codzienności czy też powszechności użycia aparatu głosowego. W końcu kaszel, chrypka czy „ściśnięte gardło” mogą przydarzyć się każdemu – także wykonawcy. „Gesty wokalne” w tym znaczeniu wykorzystywali Luciano Berio, Luigi Nono, Paul Hindemith i wielu innych kompozytorów.

Quasi-język gestów w muzyce – a we współczesnej muzyce można mówić raczej o kodyfikacji przypadkowej, wynikającej z wielokrotnego powtarzania, niż o istniejących kodach – funkcjonuje w sposób różny i na różnych płaszczyznach. Podobnie jak w przypadku instrumentalistów, gesty muzyczne wokalistów dopełniają ich indywidualny styl wykonawczy, stają się elementem budowania interpretacji muzycznej oraz ekspresji indywidualnej. Istotna jest również mimetyczna strona gestu. Odwołując się do prostych znaków, a także cielesnych „rejonizacji” gestu, artysta zyskuje prosty sposób skompletowania „bazy” retorycznej – prostego zespołu środków, z których może korzystać bez względu na to, czy są one zrozumiałe dla innych, jedynie *zakładając* taką ich cechę. Ekspresyjność gestu, rozumiana jest tutaj przede wszystkim w znaczeniu wydobycia, wzmocnienia i wywierania wrażenia. Nie ulega wątpliwości, że wymienione funkcje gestu muzycznego są ze sobą związane. Gest użyty w dziele muzycznym i gest dzieła muzycznego, gest wykonawcy i gest autora, wreszcie gest dzieła jako takiego i dzieła jako elementu „języka sztuki” czy też „muzeum dzieł sztuki” są od siebie nawzajem zależne.

III. GEST W DZIELE MUZYCZNYM I MUZYCZNY GEST DZIEŁA

Czym jest gest muzyczny? Czy udałoby się prześledzić jego użycie w muzyce konkretnych epok i stylów? Łatwiej jest, być może, zwrócić uwagę na konkretne dzieła posługujące się gestem w miejsce innych środków. W *Księżycowym pierrocie* Schönberg nawiązuje do pantomimy poprzez sam wybór poematu. Podobnie jak kukielka jarmarczna w *Pietruszce* Igora Strawińskiego, symboliczny pierrot/mim z *Księżycowego pierrota* korzysta z właściwych sobie środków wyrazu, a więc gestów, przenosząc je z jednej strony na orkiestrę symfoniczną, a z drugiej na trio instrumentalne i głos solowy³⁸. Retoryka gestu jest również retoryką

³⁸ A. Schönberg, *Pierrot lunaire* op. 21 sonata na głos, flet, skrzypce i altówkę (1912), I. Strawiński, *Pietruszka*, balet (1911).

ograniczenia. Nieożywione kukiełki – bohaterowie – demonstrują w ten sposób bliskość gestu i wyrazu artystycznego jako takiego. Technika śpiewu *Singsprache* w *Księżycowym pierrocie* wykorzystuje przełamanie i przełamywanie się głosu mówionego i śpiewu. Można by nawet zaryzykować twierdzenie, że całe to dzieło opiera się na muzycznej gestykulacji, ekwilibryście wokalne parodiującej jednakowo śpiew i mowę w poszukiwaniu totalnego wyrazu³⁹. Genialny pomysł Schönberga, aby zrezygnować z melodeklamacji, w miejsce której kompozytor wprowadza skontrastowane ze sobą partie mówione i śpiewane dla jednego wykonawcy, powoduje przełamywanie u artysty własnych przyzwyczajęń, efekt karkołomności i jednocześnie odsłania nowe elementy wyrazowe w mowie śpiewanej. Elementy, które w melodeklamacji najczęściej ulegały zatarciu przez upodobnienie, w ten sposób zostały wzmocnione. Uzyskana w ten sposób artykulacja partii wokalne ze względu na swoje rozczłonkowanie sprawia również wrażenie gwałtownej gestykulacji.

Innymi przykładami dzieł, w których gest pojawia się w miejsce tradycyjnej ekspresji, mogą być dzieła Erika Satie czy też minimalizm amerykański. Miniatury fortepianowe Satie, do dziś budzące sprzeczne opinie krytyków, opierają się na geście nonszalancji i grze [zabawnych zestawieniach melodycznych]. Oszczędne w wyrazie, wydają się naśladować zapowiedzi i opisy, jakimi obarczył je kompozytor. Jednak wbrew słownym zapowiedziom, muzyka Satie drwi z tych oczekiwań – samowystarczalna i w swojej prostocie pełna, gestem niechętnego machnięcia ręki pozostawia słuchacza sam na sam z korowodami dźwięków, które do nikąd nie prowadzą. Można by powiedzieć: gest zamiast formy, ale też gest formotwórczy. Erik Satie umożliwiał tworzenie ze swoich utworów większych cykli, dających odbiorcy poczucie ciągłości. Właśnie jednak owe „drobiazgi” muzyczne nie powiązane ze sobą, zwracają naszą uwagę na pozorną formę, jak i wielkość dzieła, mierzonej ilością taktów. W tym przypadku dzieło zamiast całością staje się poszukiwaniem, upartym (przez powtórzenia monotonnym) *dażeniem* do nieosiągalnej [już] całości. Wtedy, gdy dzieło muzyczne składa się z modułów rytmicznych lub melodycznych (jak dzieje się to w muzyce Bałkan, muzyce arabskiej czy tureckiej), gdy powtarzalność staje się środkiem budowy, a nie tylko ekspresji, pojęcie formy nie na wiele nam się już zdaje. Inny

³⁹ Por. L. Rognoni, *Wiedeńska szkoła muzyczna: dodekafonia i ekspresjonizm*, przeł. M. Kruczkowski, Kraków 1978, s. 69–73, a także opis „Arona i Mojżesza” (w:) F. Dąbrowski, *Teatr operowy Arnolda Schönberga. Od Oczekiwania do Mojżesza i Arona*, Florian Dąbrowski: *Pisma o muzyce*, red. M. Jabłoński i J. Sześzewski, Poznań 1988.

znowu przypadek – minimalizm Philipa Glassa (szczególnie jego utwory fortepianowe) czy Steva Reicha (np. *Drumming*) zakładał wystarczalność użytych środków w ich wyraźnym ograniczeniu. Architektonika dzieła – jego złożenie z części i ich wzajemny stosunek na poziomie makro – przestaje być ważna, gdy mamy do czynienia z powtarzaniem jednej frazy, jednego dźwięku. Ważny natomiast staje się sam sposób powtórzenia, niuans wykonawczy albo uzyskany przez dodawanie rytm; również gest staje się wówczas czynnikiem decydującym tak o ocenie, jak i o samym odbiorze dzieła. Gest muzyczny funkcjonuje tutaj na poziomie wykonania.

Rolę gestu w dziele muzycznym spełniać może również cytat. Może być to gest wskazania lub figlarnego zapytania „czy to znacie?” z *Pulcinelli* Strawińskiego czy też barokowych stylizacji Michaela Nymana. Gest cytatu musi być rozpoznawalny, aby mógł pełnić swoją funkcję. Dlatego dopiero wówczas, gdy użyty materiał muzyczny jest słabo przetworzony, odbiorca dostrzega owo mrugnięcie okiem, ironiczne uniesienie brwi czy jakkolwiek metaforycznie będziemy sobie ów gest przedstawiać. Takim gestem – historycznie już umieszczonym w sferze symboli narodowych – stał się cytat w dziełach Charlesa Ivesa. Przy tej okazji można by się również zastanowić, jaki rodzaj gestu kreują swoją muzyką Laurie Anderson i Meredith Monk⁴⁰. Czym są ich wokalizacje, różne przecież od siebie i stwarzające zupełnie inne przestrzenie muzyczne, a jednak z równym zapałem budujące kompozycję muzyczną na podstawie melodeklamacji, zniekształceń mowy i gestów ciała.

Dzieło muzyczne „w charakterze” gestu pojawia się również tam, gdzie już w zamierzeniu autora jego trwanie ograniczone jest do wykonania – bez zapisu, bez możliwości przedłużenia i przypomnienia go w następnym wykonaniu⁴¹. Dzieło jako takie staje się wówczas gestem. Adorno nazywał ten gest w dziele gestem sztuki, która byłaby gotowa „samą siebie odrzucić”⁴², dając wyraz swojej efemeryczności. Dzieło sztuki stanowi wówczas moment olśnienia i ulotnej krystalizacji; swoim wewnętrznym napięciem i dynamiką przypominając ognie sztuczne. Dzieło fajerwerku,

⁴⁰ Por. L. Anderson, *Bright Red*, CD Tighrope 1994 (np. „Bright Red”) lub M. Monk, *Facing North* CD ECM New Series 1992.

⁴¹ W *Teorii estetycznej* Adorno powołuje się na wypowiedź Stockhausena o tym, że raz powstałe dzieło elektroniczne powinno być następnie niszczone i nigdy już nie odtwarzane, pozostając w całości i dosłownie jednorazowym wydarzeniem artystycznym. Por. T. Adorno, *Teoria estetyczna*, op. cit., s. 324.

⁴² Ibidem, s. 324.

niespodziewany wybuch dźwięków, które giną nieutralowane, stanowił także gest XX wieku (tak jak i konceptualizm), choć przecież wyraźnie nawiązuje się tutaj do muzyki dawnej, gdzie zapis był pod względem ważności drugorzędny.

Gest powstaje w przestrzeni ruchu i przestrzeni życia (wdech–wydech; napięcie–odprężenie), ale również w określanej przeze mnie jako przestrzeń wspólna przestrzeni mimetycznej. Przestrzeń tą podlegając zmianie, z którą wiąże się ruch, dopuszcza współgranie. W tym sensie gest muzyczny jest elementem elokwencji dzieła muzycznego i jednocześnie współtworzy porozumienie, o którym John Dewey mówił, że jest poczuciem bycia wspólnie⁴³. W tym również znaczeniu używa pojęcia gestykulacji Roger Scruton⁴⁴. Według Scrutona, odpowiedź estetyczna wobec dzieła muzycznego jest rodzajem współczującego poruszenia. Istnieją takie gesty, które powstają jako odpowiedź na sztukę, na przedmioty wyobrażone, gesty nie związane ze światem praktycznych interesów⁴⁵. Mamy tu do czynienia z gestykulacją dzieła oraz z gestami imitacji w odpowiedzi na dzieło (*dance of sympathy*), a wszystko to związane jest ze współczującym (*sympathetic*) charakterem odpowiedzi estetycznej. Gest ma tę własność, że choć odsyła do uczuć i przeżyć, a nawet w pewnych sytuacjach je przywołuje, sam nie jest związany, ani też koniecznie wywołany uczuciem. Gest ma właśnie charakter sympatii/współczucia, które można scharakteryzować jako relację paralelności. Gest wyznacza kierunek, tak jak sympatia zasada się na ukierunkowaniu wobec kogoś i czyjś uczucia. Do kategorii *poruszenia* i *bycia poruszonym* odwoływał się Peter Kivy w swojej pracy *Music Alone*, w której starał się określić sposób oddziaływania na słuchacza muzyki instrumentalnej, pozbawionej z założenia odniesień do czegokolwiek poza samą muzyką⁴⁶. Oba te pojęcia – poruszenie i gest – odwołują się do ruchu i do poruszenia emocjonalnego. W języku angielskim czasownik „ruszać się” (*to move*) określa zarówno ruch fizyczny (*movement*), jak i poruszenie wewnętrzne (*being moved*). Odwołanie do ruchu jest charakterystyczne dla estetyki muzycznej, a zwłaszcza dla tych teorii, które podstawą muzyki – a w szczególności odbioru muzyki – czynią ruch/rytm. O ile jednak pojęcie ruchu

⁴³ Por. J. Dewey, *Sztuka jako doświadczenie*, tłum. A. Potocki, Wrocław 1975.

⁴⁴ Por. R. Scruton, *The Aesthetics of Music*, Oxford 1999, s. 355.

⁴⁵ „(...) they [gestures – MS] may again arise, as in representational art, to things imagined, which are severed from the world of practical interests”, Roger Scruton, *The Aesthetics of Music*, op. cit., s. 355.

⁴⁶ Por. P. Kivy, *Music Alone*, London 1990, rozdz. 8, s. 146 i n.

i poruszenia implikuje albo stan emocjonalny (uczuciowy) albo ruch fizyczny – pojęcie gestykulacji zawiera dodatkowo możliwość zignorowania tych tropów. Pojęcie gestykulacji – mimiki – odwołuje się, co prawda, do całej sfery możliwych pytań i odpowiedzi, znaków i znaczeń, ale jest przecież równie silnie naznaczone milczeniem (wymownym), ciszą (ciążącą) i grą form (nieokreśloną), które bazują nie na uczuciu, a co najwyżej na nastroju, nie na przeżywaniu emocji, ale raczej na jej zasugerowaniu.

Scruton używa pojęcia gestykulacji w odniesieniu do dzieła muzycznego obok pojęcia ekspresji. Ekspresję nazywa tańcem sympatii, zaś sam taniec stanowi dla niego paradygmat odpowiedzi estetycznej. W tańcu gest rodzi się w odpowiedzi na gesty partnera. Odpowiedź ta jest bezinteresowna i najczęściej pozbawiona kontekstu emocjonalnego. Stąd właśnie taniec – według Scrutona – symbolizuje odpowiedź estetyczną jako taką. Taniec wymaga odpowiedzi na ruch dla samego ruchu oraz współuczestnictwa w czymś, czego jeszcze nie znamy; gesty mimetyczne, które rodzą się w tańcu, są gestami przyłączenia się, są „skierowane do”⁴⁷. Intencjonalność gestów drugiego jest tutaj wystarczającą bazą dla zaistnienia odpowiedzi w postaci moich własnych gestów⁴⁸. Samo dzieło muzyczne w doświadczeniu estetycznym – także dzieło jako doświadczenie – jest dla Scrutona doświadczeniem ruchów i gestów (*movements and gestures*) oderwanych od świata materialnego i doprowadzonych do spełnienia w muzycznej formie⁴⁹.

W doświadczeniu estetycznym dzieła muzycznego gest ekspresyjny staje się istotny zarówno w swoim pierwszym znaczeniu – manieri wykonawczej i elementu gry z odbiorcą – jak również w znaczeniu odnoszącym się do samego dzieła, do jego budowy i odbioru. Gdy zagłębiamy się w dzieło muzyczne, w jego strukturę, drobne pęknięcia w formie dzieła, zawahania w przebiegu stają się gestem wskazującym na nowe możliwości odczytania. Odkrywamy dzieło jako przedmiot interpretacji, w jego przekształceniach, zmienności form, ruchów i kształtów. Ambiwalencja gestykulacji dzieła bierze się z przypisywania jej dystansu

⁴⁷ R. Scruton, *The Aesthetic of Music*, ibidem, s. 355.

⁴⁸ „I respond to another’s gesture, move with him, or in harmony with him, without seeking to change his predicament or to share his burden”, R. Scruton, *The Aesthetic of Music*, op. cit., s. 355.

⁴⁹ „(...) the experience of musical form is an experience of movements and gestures, detached from the material world, and carried through to their musical completion”, R. Scruton, *The Aesthetic of Music*, ibidem, s. 357.

i obojętności, choć przecież gestykulacja odnosi się równie dobrze do emocjonalności i nacechowania wypowiedzi. Choć nie do zinterpretowania w postaci pojęciowej, wypowiedź dzieła jest podobnie jak gestykulacja u ludzi tym, co zwiększa wewnętrzne napięcie i przykuwa uwagę. Wsłuchując się w dzieło, odkrywamy relację, którą można by nazwać relacją utożsamienia, a która polega na odnalezieniu w postrzeganej formie uzewnętrznienia dotąd własnych wewnętrznych... dźwięków, struktur, form.

