

GABRIELLE
BRANDSTETTER

070 Virtuofova
pozornica: kazališni
topos*

[s engleskoga preveo Mario Slugan]
marioslugan@yahoo.com

* Prevedeno iz: THEATRE RESEARCH INTERNATIONAL, <http://journals.cambridge.org/>; engleski prijevod Chantal Wright

———— GABRIELLE BRANDSTETTER doktorirala je na Munchen University i primila habilitaciju od Bayreuth University. Od 1993. do 1997. bila je profesorica kazališnih studija na Justus-Liebig-University, Gießen, a od 1997. do 2003. profesorica je suvremene njemačke književnosti na Basel University. Od 2003. profesorica je kazališnih studija na Freie Universität u Berlinu. Bavi se teorijama izvedbe, konceptima tijela i kretanja u sustavima označavanja, slikom i izvedbom, plesom, teatralnošću i rodnim razlikama. Njeni objavljeni radovi uključuju: LOIE FULLER. *Tanz—Licht—Spiel—Art Nouveau* (1989, sa B. Ochaim), TANZ-LEKTÜREN. *Körperbilder und Raumfiguren der Avantgarde* (1995), REMEMBERING THE BODY. *Körperbilder in Bewegung* (2000, uredila zajedno sa H. Völckers), DE FIGURA. *Rhetorik—Bewegung—Gestalt* (2002, uredila zajedno sa S. Peters), ERZÄHLEN UND WISSEN. *Paradigmen und Aporien ihrer Inszenierungen in Goethes “Wahlverwandschaften”* (ur. 2003), BILD-SPRUNG. *TanzTheaterBewegung im Wechsel der Medien* (2005).

— Ovaj se esej bavi virtuoizmom u glazbi, kazalištu i plesu kao graničnoj figuri performativnosti. Polazi od kulturalnih studija kao i od povijesti znanosti kako bi ponudio kritičko čitanje koje prati oscilaciju virtuozna između znanosti i umjetnosti. Eskalirajuća dinamika u virtuoiznoj tehničkoj kontroli materijala (tijela, “instrumenta”, jezika) vodi polarizaciji između umjetničke “kreacije” i virtuoizne izvedbe: virtuoz tako zauzima seizmografsku funkciju unutar estetičkih rasprava 19. stoljeća. Članak ocrtava i odnos između medija i virtuoizne izvedbe te važnost anegdote za karizmatiku upečatljivost virtuozna. Ovaj će esej doprinijeti shvaćanju toga kako su suvremeni mediji utjecali na koncept virtuozna i pozabaviti se pitanjem je li (djelomično) nestajanje virtuozna s kazališne pozornice premjestilo figuru virtuozna na druge “kulturalne pozornice”.

075

Postoji priča o Niccolòu Paganiniju, slavnom violinikom virtuozu, koja ide ovako: Paganinijevi suvremenici razgovaraju nakon jednog od njegovih koncerata. Eduard Jaëll, slavni violinist, diskutira o svojim utiscima s Beneschom, još jednim slavnim violinistom toga vremena. “Sada svi možemo načiniti oporuke”, kaže Benesch. “Ne”, odgovara Jaëll, “ja sam već mrtav.”⁰¹

Ova anegdota svjedoči o izvanrednom odjeku koncertnog događaja. Ona predstavlja dokaz ovog događaja, potvrđuje njegovu potpunu neshvatljivost preko svjedočanstava stručnjaka iz tog područja. Ovi stručnjaci ne samo da stoje i dive se već i kapituliraju. Ne samo da se Paganinijeva izvedba—to *čudovište* na pozornici—ne može

01 — Vidi Edward Neill, NICCOLÒ PAGANINI, prijevod Cornelia Panzacchi (Munich and Leipzig: List, 1990), p. 167. O Paganiniju vidi Walter Gualterio Armando, PAGANINI. *Eine Biographie* (Hamburg: Rütten und Loening, 1960). Ovaj članak polazi od skica i teza šireg istraživačkog projekta o temi virtuozna. Ovo je područje istraživanja koje je do sada gotovo u potpunosti bilo ograničeno na povijest glazbe; nedostajalo je promatranje fenomena iz perspektive kulturalnih i kazališnih studija. Trenutno radim sa skupinom učenjaka na području “Kulturen des Performativen” u Berlinu, fokusirajući se na virtuoiznost (“Die Szene des Virtuosen—zu einer Grenzfigur des Virtuosen”, <http://www.sfb-performativ.de/seiten/b12.html>). Vidi, primjerice, Vladimir Jankélévitch, DE LA MUSIQUE AU SILENCE 5: *Liszt et la rhapsodie. 1. Essai sur la virtuosité* (Paris: Plon, 1979).

objasniti uobičajenim pribjegavanjem savršenoj vještini ovladavanja instrumentom, njegova izvedba također protjeruje sve ostale violiniste u područje nepostojanja. Virtuoz je *duh* drugačijeg shvaćanja umjetnosti i tehnologije; on je čarobnjak čiji postupci kao da krše granice fizički mogućeg, dok u isto vrijeme oduševljenoj publici prikrivaju prirodu tog prekoračenja.

Topos virtuoza obilježava izvedbeni događaj koji privlači pozornost publike, pa čak i njezino divljenje i zapanjenost. Dojam nečega nadmoćnog koji čini publiku “svjedokom misterija” izvlačeći “krikove entuzijazma”⁰², nastaje zahvaljujući—ovaj se detalj stalno ponavlja—potpunoj ljudskoj nemogućnosti da dostigne savršenost prikazanu u izvedbi, u ovladavanju virtuoza svojim instrumentima, glasovima, tijelima.⁰³ Entuzijazam publike je također i iznad svega povezan s karizmom koju figura virtuoza prvu priziva, karizmom koja je darovana virtuozu kao topos izvedbe. Toposi stvaraju prostor koji služi kao dokaz; konstituiraju argumente kao podršku istinitosti izvedbe. Istovremeno, virtuoz je i nevjerojatan događaj. Uistinu paradoksalna situacija.

Zašto je tomu tako? Virtuoz kao događaj—jedinственost njegove pojave—povezana je s individualnom izvedbom i njenim efektom. Kao nenadmašivi događaj on se može samo potvrditi. Ipak, lik virtuoza kao model teatralnosti i izvedbenosti otkriva se samo kroz povijest promatranja: u izvještajima i pričama fasciniranih ili kritički nastrojenih suvremenika ili u anegdotama koje predstavljaju erotizaciju i demonizaciju virtuoza. U ovom je smislu virtuoz evidentna figura.⁰⁴

Evidentna, u kojemu smislu, mogli bismo se pitati. Odgovori koji su na to pitanje dani od 18. stoljeća, otkada su virtuoz po prvi put počeli nastupati kao solisti, kontradiktorni su. Izvedba bi trebala svjedočiti—biti dokazom—o duhu teksta, glazbenom djelu, komadu. Ili, pak, sama veličanstvena izvedba konstituira dokaz, stvarajući utisak nadnaravnoga, magičnoga, utisak koji često označavaju toposi anđela, vraga ili, kasnije, stroja. Govori se da Alessandro Scarlatti, prateći kastrata Francischella na glasoviru, “nije mogao vje-

rovati... da smrtnik može pjevati tako božanstveno i da, stoga, to mora biti anđeo koji je uzeo Francischellov oblik.” Ovaj je glas “nadmašio sve što je on—Scarlatti—smatrao mogućim za ljudsko biće”.⁰⁵ Podvojeni stavovi prema virtuozu odgovaraju ovom očitom rascjepu—rascjepu između fascinacije uzrokovane neshvatljivim i odbacivanja “sjaja” površnosti. U standardnoj praksi prosvjetiteljstva potonje se moralo demistificirati i zamijeniti kvalitetama istinitog (duhovnog) izraza.

Kontrast između zapanjujućih tehničkih dostignuća koja oduzimaju dah i izražajne izvedbe koja tjera na ganuće stvorio je dio ambivalentnog kataloga karakteristika virtuozu od 18. stoljeća nadalje. Zapravo, od izvedaba legendarnih kazališnih i glazbenih virtuozu 19. stoljeća—od Ifflanda i Zacconija sve do Sarah Bernhardt, od Kalkbrennera i Paganinija sve do Liszta—većina je kritike (posebice u njemačkom govornom području) bila pejorativna, tako da je termin “virtuoz” do određene mjere postao krajnja suprotnost “pravom umjetniku”. Toposi (puke) briljantnosti, efektivnosti, cirkuskih bravura koje pozornost privlače samo na virtuofov samo-uprizorenje; njegovo namjerno očaravanje publike ispraznim, jeftinim trikovima koje se ne uspijeva odmaknuti od čisto mehaničkog—formulacije su koje guše semantiku brojnih članaka. Franz Liszt u svome

02 — Prema izvještajima o, primjerice, Franzu Lisztu i Niccolò Paganiniju; vidi Neill, NICCOLÒ PAGANINI, p. 94.

03 — Ovo je upravo aspekt virtuozu koji se ističe u priručnicima—savršeno ovladavanje tijelom i instrumentom. Vidi članak “Virtuosen” Hannsa-Wernera Heistera u Ludwig Finscher, ed., DIE MUSIK IN GESCHICHTE UND GEGENWART: *Allgemeine Enzyklopädie der Musik*, 26 vols. (Kassel and Stuttgart: Metzler 1994–), Vol. IX, pp. 1722–32, ovdje p. 1723; virtuofovost kombinira dva pola, “prikaz umijeća i izraza, sposobnost da proizvede divljenje i zapanjenost, ali i jezik afekata i emocija.”

04 — Adorno je pripisao ovu evidentnost izvedbenom događaju i osobi koja interpretira: “Čitavo bogatstvo glazbene teksture, integracija koje je bila izvor Bachove moći, mora se istaknuti [zur Evidenz gebracht werden] izvedbom.” Theodor W. Adorno, “Bach Defended against His Devotees”, u idem, *Prisms*, preveli Samuel and Shierry Weber (Cambridge, MA: MIT Press, 1981; first published 1967), pp. 133–46, ovdje p. 145.

05 — Citirano kao u Gino Monaldi, *CANTANTI EVIRATI DEL TEATRO ITALIANO* (Rome: Ausonia, 1920), p. 94.

divljenjem preplavljenom nekrologu Paganiniju daje sljedeći opis virtuozeve egomanije: “Paganinijev Bog nije nikada bio nitko drugi doli njegovo tamno, tragično ja!”⁰⁶ LUTETIA Heinricha Heinea spominje Paganinijeve i Lisztove brojne nasljednike koji “poput tankih insekata” stižu u Pariz svake zime, “invalidi slave.”⁰⁷ Ovo mišljenje kako virtuozevoj izvedbi nedostaje vjernosti djelu te da prikazuje površnost teatralnog, pojavljuje se često i u 20. stoljeću.

———— VIRTUOZ KAO FIGURACIJA EPISTEMIČKOG I UMJETNIČKOG DOKAZA — Da bi se razumio ovaj kompleksni kontekst, nužno je ukratko baciti pogled na kulturalnu povijest termina “virtuoz”. “Virtuoz” potječe od latinske riječi *virtus* koja označava sposobnost nalik na ratničku, “sposoban za pobjedu”. Nešto od pobjedničke kvalitete ove definicije zadržano je u konceptu virtuozu kako se koristio u renesansi. Tada se “virtuoz” općenito opisivao kao ideal kultiviranog ljudskog bića. Termin se sve učestalije koristio za označavanje neuobičajenih sposobnosti, učenosti u svim područjima znanja i umjetnosti.⁰⁸ Tek se u 18. stoljeću značenje termina “virtuoz” pomaknulo—istovremeno s odvajanjem autora i interpretatora—da bi stalo označavati izvedbenog umjetnika.

Ne treba zaboraviti da su “virtuozi” u starijem i općenitijem smislu riječi, posebice u 16. i 17. stoljeću, označavali one učenjake koji su se istaknuli kao sakupljači i ljubitelji umjetničkih i znanstvenih predmeta, članove “Kraljevskog društva u Londonu za unapređivanje prirodnog znanja” osnovanog 1662.⁰⁹ “Virtuozi ranog 17. stoljeća su, u pravom smislu te riječi, bili amateri, iz ljubavi su se bavili umjetninama, antikvitetima, matematikom i rijetkim prirodnim pojavama, kao hobbijem i razbibrigom.”¹⁰ Za tog perioda pojavio se niz traktata i priručnika koji su se bavili ovakvim prakticiranjem znanja i njegovih predmeta.¹¹ COMPLETE GENTLEMAN (1634) Henna Peachuma bio je svojevrstni priručnik za “virtuoze”. Richard Burton u svojoj ANATOMY OF MELANCOLY (1621) predlaže strategije pozornosti i istraživanja koje provodi “virtuoz” kao lijekove protiv melankolije. THE ADVANCEMENT OF LEARNING (1605) Francisa Bacona

opisuje zbirke te područja istraživanja “virtuoza”. Robert Boyle, član Kraljevskog društva i autor *THE CHRISTIAN VIRTUOSO*, nazivao je sebe i druge učenjake “virtuozima”. Sir Thomas Browne koristio je termin “virtuoz” da bi označio tip učenjačkog života koji je sam utjelovljivao (svoj je istraživački rad posvetio kolekcionarstvu te onome što je rijetko i neuobičajeno).

Zašto je povijesna analiza termina “virtuoz” značajna za istraživanje teatralnosti ovog toposa? Virtuozova rana epistemološka faza značajna je za povijest pozornosti i upravo ga taj značaj gura u horizont istraživanja teatralnosti. “Virtuoz” predstavlja područje znanja i tip percepcije koji se fokusira na divljenje i zapanjenost. Kao što je povjesničarka znanosti Lorraine Daston pokazala¹², interes za čudesno i neobjašnjivo, kao i za neuobičajene objekte, ide ruku pod ruku sa specifičnim tipom znanstvene pozornosti, i to s kognitivnom strašću uzrokovanom zapanjenošću i zaprepaštenjem (oboje pozitivno shvaćanim u 16. i 17. stoljeću).

06 — Franz Liszt, “Paganini. Ein Nekrolog” (1840), u Walter Salmen, ed., “Critiques musicaux d’artiste.” *Künstler und Gelehrte schreiben über Musik* (Freiburg i. Br.: Rombach, 1993), pp. 228–30, ovdje p. 229.

07 — Heinrich Heine, *LUTEZIA. Bericht über Politik, Kunst und Volksleben. Zweiter Theil* (LVI, Paris, 26 March 1843), u idem, *SÄMTLICHE WERKE. Düsseldorfer Ausgabe*, 23 vols., ed. Manfred Windfuhr (Hamburg: Hoffmann & Campe, 1990), Vol. XIV/1, pp. 48–56, ovdje p. 49. Daljnje reference na ovo izdanje dane su s “DHA” po svesku i broj stranice.

08 — Važno je da se ova definicija termina “virtuoz” javlja i postaje kompleksnija u doba manufakture, okvirno u razdoblju od 1550. do 1750.

09 — Cf. R. H. Syfret, “Some Early Reactions to the Royal Society”, u *NOTES AND RECORDS OF THE ROYAL SOCIETY OF LONDON*, 7 (1950), pp. 207–58.

10 — Lorraine Daston, “Attention and the Values of Nature in the Enlightenment”, u Lorraine Daston and Fernando Vidal, eds., *THE MORAL AUTHORITY OF NATURE* (Chicago, IL: University Of Chicago Press, 2004), pp. 100–26, ovdje p. 104.

11 — Vidi vrlo informativan članak Marjorie Hope Nicolson, “Virtuoso”, u Philip Wiener, ed., *DICTIONARY OF THE HISTORY OF IDEAS: Studies of Selected Pivotal Ideas*, 5 vols. (New York: Charles Scribner’s Sons, 1973), Vol. IV, pp. 486–90.

12 — Lorraine Daston, “Attention”; vidi također Lorraine Daston and Katherine Park, *WONDERS AND THE ORDER OF NATURE, 1150–1750* (New York: Zone Books, 1998).

Upravo je ta relacija između čudesnog—objekta vrijednog divljenja¹³—i znanstvene pozornosti ona koja otvara prostor percepcije i prepoznavanja koji vodi specifičnom evidentnom iskustvu. “Virtuoz” zauzima i poziciju izbornika kao i poziciju posrednika onoga što izaziva divljenje. Virtuozovi su u ovom smislu i oni koji privlače pažnju, ali i oni koji su medij te pažnje.

Dakako, bilo bi previše linearno pretpostaviti neposrednu smjenu i transfer ovih shema pozornosti - divljenja—od znanosti k izvedbenim umjetnostima 18. i 19. stoljeća.

Zapravo je pomicanje koncepata i metoda ustanovljivanja dokaza—kako u znanostima¹⁴, tako i u umjetnostima—ono što konstituira vezu o kojoj govorimo tako što obilježava kazališni topos virtuoza kao figuru dokaza. I u umjetnostima i u znanostima zadivljenost je evidentna, a čudesno zapanjuje. Ali na koji se način privlači ovaj tip pozornosti? Moje je mišljenje kako retorika ima bitnu funkciju koja premošćuje *demonstratio* znanstvenih predavanja i *hypocrisis* umjetničke izvedbe, a to se događa upravo u 18. stoljeću, u razdoblju kada se umjetnički i kulturalni status retorike počinje raspadati.

Zašto retorika? Ovdje govorim o onome aspektu retorike važnom za uspjeh virtuoza, za izvedbu samu; o onoj dimenziji izvedbene prakse označenu terminima *actio* i *hypocrisis*. *Actio* opisuje one aspekte znanja, prikazivanja, one forme uprizorenja koje su izvedbeno evidentne, koje iskorištavaju tijelo (glas, geste, izraze lica), ali i prostor i okvir; one aspekte izvedbe koji su smatrani odlučujućima za uspjeh (govora) u antici; u Aristotelovoj *RETORICI*¹⁵, a još i više kod Cicerona: “Izvedba je, tvrdim, dominantan faktor govorničtva; bez izvedbe ni najbolji govornik ne uspijeva, a osrednji govornik s uvježbanom izvedbom često može nadmašiti i najboljeg.”¹⁶

Uprizorenje atesta i autentičnosti tako postaje odlučujući trenutak izvedbe, jer bi—prema teoriji *hypocrisis-ars* trebala stvoriti dojam da je govornik dirnut sadržajem svoga govora. U kontekstu teatralnosti i dokaza zanimljivo je da ambivalentni slojevi značenja konvergiraju u terminu

hypocrisis. Termin implicira—u reprezentativno-strateškom presjeku “uprizorenja” i “interpretacije”—i čin egzegeze i izvedbeni čin, kao i pretvaranje i hipokriziju. Geste koje čine dio ovog *actio*—koje pokušavaju uvjeriti publiku u izvođačevu zaokupljenost onime što izvodi—uvijek su podložne kontroverzi upravo zato što “uprizoruju autentičnost”. Izvještaji o pozama Franza Liszta—polijeganje glave na klavijaturu i sklapanje ruku nakon izvođenja Bachovog “Aira” iz Suite u D-duru—svjedoče o ovome.

Upravo u to vrijeme—u 18. stoljeću, periodu kada se prema virtuozu počinje odnositi sa sumnjičavošću—razlika između retora i glumca razvija se u estetičku razmiricu i ulazi u debatu o autentičnosti. Razlika između govornika i glumca bila je tema diskusije i u antici: Ciceron opisuje govornika kao izvođača pravoga života, a glumca kao *imitator*a pravoga života. Dok glumac zaposjeda modus “kao-da”, predstavlja jući stvarnost kao mimezu, govornik—kao izvođač (glazbeni također)—predstavlja stvarnost teksta kao “povijest”. On to ne čini u “ulozi” sa svim njenim simboličkim ukrasima, već tako što pridobiva i uvjerava publiku etosom vlastite osobe—preko svoje evidentne izvedbe. Ovo razlikovanje mimeze i reprezentacije postaje ponovno tema rasprava u 18. stoljeću i o njemu se govori u kompleksnom kontekstu pitanja o prikazivanju, prirodnosti i autentičnosti. Općenito se pret-

13 — Objekti kao što su oni što su izloženi u sobama kurioziteta te zaprepasavajući i čudni objekti o kojima se raspravlja u znanstvenim traktatima kao što je monstruoza glava teleta u Robert Boyleovom “An Account of a Very Odd Monstrous Calf”, u *Philosophical Transactions of the Royal Society of London*, 1 (1665/6), p. 10.

14 — O dokazima u znanosti vidi Gary Smith and Matthias Kroß, eds., *Die ungewisse Evidenz. Für eine Kulturgeschichte des Beweises* (Berlin: Akademie-Verlag, 1998).

15 — Kod Aristotela, ispravan način izvedbe – *actio* – “je stvar koja uvelike afektira uspjeh govora.” Aristotle, *Rhetoric* (III. 1, 1403b), u *The Complete Works of Aristotle: The Revised Oxford Translation*, 2 vols., ed. Jonathan Barnes (Princeton, NJ: Princeton University Press, 1985), pp. 2237–8, ovdje p. 2238.

16 — Cicero, *De Oratore* III/LVI, 213, u *Cicero in Twenty-Eight Volumes*, trans. H. Rackham (London: Heinemann 1968), Vol. IV, pp. 1–185, ovdje p. 169.

postavlja da je retoričko diskreditirano i odgurnuto iz (kazališnog i umjetničkog) miljea tjelesne elokvencije.¹⁷ Ipak, moguće je da se tada odvija pomak, tj. da se autentičnost koja se nekada u antici pripisivala govorniku (a ne glumcu) sada, u razvijajućoj kulturi srednje klase, utjelovljuje u virtuozu. *Actio* je uvijek implicirao da se kredibilitet govornikove izvedbe—povrh njene uporabe uprizorenja i argumentacije—u konačnici prenosio njegovom osobom: patosu izvedbe doprinosio je etos njegove osobe, njegov status, njegova čast—njegov *virtus*. U ovom je smislu virtuoz figura prikrivenog retoričkog, drugim riječima, u toposu virtuozu, oni elementi retoričkog za koje se činilo da su u teoriji izvedbe 18. stoljeća zamijenjeni paradigmama prirodnosti, ali koji zapravo čine temelj za skrivenu promjenu društvene sredine i diskursa, nalaze (u dislociranom obliku) novu pozornicu. Ambivalencija koja karakterizira sud o virtuozu povezana je s nesposobnošću da se odluči između govora i drame, između etosa interpretatora i artifizijelnosti “izvedbe”. Ova kritika prvi put dobiva izraz u kritici glasa kastrata—onog prvog glasa virtuozu—da bi se u 18. stoljeću proširila na glumca¹⁸ i naposljetku—širenjem koncerta kao institucije srednje klase i fenomena putujućeg solista—fokuserala svoju pozornost na glazbenog virtuozu.

Uz Heinricha Heinea, Friedrich Nietzsche bio je najprecizniji promatrač sjaja svijeta virtuozu. Upozorava (u svojoj polemici protiv Wagnera) na “pojavu svirača na pozornici”¹⁹, na one umjetnike koji iznad svega “žele *efekt* i ništa više”.²⁰ Istovremeno, Nietzsche, veliki poznavatelj glazbe i retorike, priziva uvjerenje, dobro poznato iz principa *actio*, da izvođač mora autorizirati etos svoje izvedbe vlastitom osobom; da izvedba sama mora uzurpirati položaj koji drži “majstor”.

Pijanist koji izvodi majstorsko djelo svirat će najbolje ukoliko uspijemo zaboraviti na majstora i ako izgleda kao da nam priča priču iz vlastitog života ili proživljava nešto upravo sada. Kao što je svima poznato: ako *nije* ništa posebno, svi će

proklinjati brbljavost kojom nam priča vlastitu priču. Stoga, poradi samoga sebe, mora znati kako zaokupiti slušateljevu maštu. Sve se slabosti i budalaštine “virtuoznosti” mogu iz ovoga objasniti.²¹

Izjave poput ovih, u kojima je promijenjenim pozicijama djela i izvedbe te pitanjima autentičnosti dano diferencirano razmatranje, rijetke su. Većina argumenata *protiv* virtuozu (argumenti *za* mnogo su rjeđi) kreću se između suprotnosti duha i tehnike. Oni utvrđuju polje sukobljavajućih autoriteta: autoritet teksta s jedne strane i autoritet izvođača (ili interpretatora) s druge. Jasna se hijerarhija iskristalizirala početkom 19. stoljeća, i to u korist autora i tekstualnog shvaćanja “djela”.

Postoji trop idealizma koji se pojavljuje u različitim oblicima kao razlika između duha i tehnologije, a kojega je izrazio Hegel. Hegelova predavanja o estetici imenuju dva tipa “estetičke provedbe”.

Jedna se u potpunosti udubljuje u dano umjetničko djelo i ne pokušava dočarati ništa što djelo već ne sadrži: dok druga, nije da samo reproducira,

17 — Ima (još uvijek) mjesta za opsežno istraživanje pitanja latencije retoričkog i njene dislociranosti u druga područja reprezentacije (znanost, izvedbene umjetnosti, tj. one u kojima djeluju virtuozii)

18 — Vidi, primjerice, Rousseauovu i Diderotovu kritiku tradicionalnog stila glume (za više informacija o ovome vidi Michael Fried, *ABSORPTION AND THEATRICALITY: Painting and Beholder in the Age of Diderot* [Berkeley, Los Angeles and London: University of California Press, 1980]).

19 — Vidi Friedrich Nietzsche, “The Case of Wagner”, u *THE WORKS OF FRIEDRICH NIETZSCHE*, 4 vols., ed. Alexander Tille, trans. Thomas Common (London: Henry and Co., 1896), Vol. XI, pp. 1–60, ovdje p. 39.

20 — Friedrich Nietzsche, u “Nietzsche contra Wagner”, u *ibid.*, pp. 61–94, ovdje p. 70; izvorno naglašeno.

21 — Friedrich Nietzsche, “From the Souls of Artists and Writers”, u *IDEM, THE COMPLETE WORKS*, ed. Ernst Behler, trans. Gary Handwerk, 20 vols. (Stanford: Stanford University Press, 1995), Vol. III: *HUMAN, ALL TOO HUMAN I*, pp. 114–52, ovdje p. 130; izvorno naglašeno.

već crta izraz, interpretaciju, ukratko pravu animaciju, u prvom redu iz vlastitih resursa... Kada virtuoznost poput ove dosegne svoju točku kulminacije, ona ne samo da pokazuje zapanjujuće ovladavanje vanjskim materijalima, već prikazuje i svoju neograničenu unutarnju slobodu nadmašujući sebe samu igrajući se s očigledno nepremostivim poteškoćama, divljajući s genijalnošću, iznenađujući se šaleći u dovitljivom raspoloženju s prekidima i maštarijama, i omogućavajući uživanje u svojim originalnim zamislama čak i u groteski samoj.²²

Ukrašavanje, improviziranje, fantaziranje—produktivna sloboda izvođača u smislu “prepuštanja užitku”—postaju sve sumnjivije u krizi reprezentacije nakon 1800. godine. Dok je u 17. i ranom 18. stoljeću improvizacija—kao što se prakticirala u ariji kastrata, plesu solista ili glumčevoj izvedbi—bila još uvijek dio izvedbene prakse, u 19. stoljeću ona je postala mjesto sukoba u estetici koja je sve više nastojala podvrgnuti interpretatora autorskoj namjeri i autoritetu teksta. Tijekom 19. stoljeća virtuozi postaju figura koja definira odnos između izvođača i autora kao i između izvođača i publike.

———— VIRTUOZ KAO FIGURACIJA RAZMIRICE IZMEĐU DJELA I IZVEDBE — Povijesne promjene u 19. stoljeću ilustrirane su brojnim anegdotama o umjetnicima, koje u svojim poantama zahvaćaju izvedbenu praksu (u glazbenom kazalištu) u samom trenutku njenog nestajanja, kao što je to u slučaju sa sljedećom anegdotom koju priča Hector Berlioz o stvaralačkoj “nezavisnosti” opernog pjevača:

Sontag, sopranistica vrijedna divljenja koja nam s pravom nedostaje, izmislila je vlastitu frazu kojom je zamijenila onu originalnu na kraju Trija maski u DON GIOVANNIJU. Njen se primjer ubrzo počeo pratiti; bio je predobar da bi se propustio te je svaka sopranistica u Europi usvojila modifikaciju

uloge Donne Anne koju je učinila gospođa Sontag. Jednoga je dana, za vrijeme probe u Londonu, dirigent kojega poznajem na kraju Trija čuo ovu odvažnu zamjenu. Prekinuo je orkestar i rekao primadoni:

“Što se događa? Jeste li zaboravili svoju ulogu, gospođo?”

“Ne, gospodine, pjevam Sontag verziju.”

“Aha, vidim. Ali, bih li si mogao dopustiti da upitam zašto preferirate Sontag verziju umjesto Mozartove, koja je na kraju krajeva ona kojom se bavimo?”

“Zato što je njena bolja.”

!!!!!!!...²³

Događaji poput ovoga, prepričani u anegdotama, opisuju jednu—ili možda odlučujuću—promjenu paradigmi u području izvedbe. A promjena od izvedbe k djelu je odražena u različitim znanstvenim disciplinama koje se zanimaju za ovu temu, ali na veoma različit način: koncept hermeneutike (kao i redigiranja) koji je—sve dok ga dekonstrukcija nije dovela u pitanje—dugo vremena određivao općenito prihvaćen odnos teksta i interpretacije u književnim studijama. U glazbi to je bila, i još uvijek jest, paradigma apsolutne glazbe i “vjernosti djelu” koja je karakterizirala priručnike i definirala termin “izvedbe” u smislu realizacije glazbenog djela. Stoga, bio je to, i još uvijek jest, zadatak kazališnih studija koje istražuju teatralnost da ispitaju model izvedbe prekoračenja koji pruža virtuoza pozornica.

Iz ove se diskusije može zaključiti da je kontroverzno pojavljivanje virtuoza u 19. stoljeću predstavljalo

22 — Georg Friedrich Wilhelm Hegel, *AESTHETICS: Lectures on Fine Art*, III vols., trans. T. M. Knox (Oxford: Oxford University Press, 1975), vol. II, pp. 955, 957–8.

23 — Alistair Bruce, ed., *THE MUSICAL MADHOUSE: An English Translation of Berlioz's “Les Grottesques de la Musique”* (Rochester, NY: University of Rochester Press, 2003), pp. 22–3.

24 — O glazbi i intelektualno-povijesnoj pozadini vidjeti Susan Bernstein, *VIRTUOSITY OF THE NINETEENTH CENTURY: Performing Music and Language in Heine, Liszt, and Baudelaire* (Stanford: Stanford University Press, 1998).

prostor za razmiricu između kompozicije i izvedbe.²⁴ Željela bih još jednom naglasiti da je virtuoz kontroverzan zato što konstituira figuru dokaza za potpuno nevjerojatno, koje je nužno i očigledno vezano uz događaj izvedbe. Međutim, paradoksalno (zato što se ovaj događaj može posvjedočiti, ali sam događaj može samo sebe učiniti autentičnim), virtuoza evidentnost postaje efekt ovih toposa i diskursa koji ispunjavaju funkcije autentičnosti i delegitimacije, ovisno o kontekstu: topoi i diskursi koji prvi na svjetlo dana iznose teatralnost virtuozu. *Razmirica* između teksta i izvedbe koja—u svojim različitim permutacijama i svojoj nemogućnosti da se odluči je li “za” ili “protiv” virtuozu—formira osnovu za karizmatiku izvedbu i na isti se način može naći u kazalištu, baletnoj učionici kao i u koncertnoj dvorani, ispunjava važnu funkciju u uprizorenju virtuozu.

Sada bih htjela nešto više rasvijetliti poprište ove *razmirice*, njene sudionike i diskurse.

Heinrich Heine, egzaktni i kritički promatrač glazbe i kazališta, u izvještajima o virtuoza u LUTETIJI čini ono što je u biti hegelijanska molba za slobodom umjetničke interpretacije, ali samo ako “izvršitelj” u svojoj izvedbi uspijeva prenijeti “onaj divan povjetarac vječnosti” u glazbi koja “je komponirana u punoći samopouzdanja darovanog slobodom duha”.²⁵ Richard Wagner izražava se mnogo rigidnije nego Heine kada govori o prioritetu djela i prerogativima kompozitora. U svom eseju “Virtuoz i umjetnik” (1840) piše kako duh kompozicije uvijek mora biti početna točka njene izvedbe te da bi umjetnik koji ju izvodi, “virtuoz”, trebao “savjesno” reproducirati “kompozitorove namjere... tako da bi se misli njegovog duha mogle, čiste i nepromijenjene, prenijeti organima percepcije”, na koje se efekt može učiniti samo kroz interpretatorovu “potpunu apstinenciju od svih izuma” i kroz “stanovitu popustljivost punu ljubavi”.²⁵ Virtuoz ne bi trebao nastupati poput “glumca”, koji bi, kroz svoju “umjetničku okretnost”, postao “virtualni predstavnik” ili čak “tiranin” djela. Uloga koju bi izvođač trebao preuzeti jest ona “posrednika”. Izvođač je, prema Wagneru, “sredstvo kojim se prenosi umjetnička namjera”.²⁷

Wagner ovdje povezuje teoriju medija s funkcijom virtuozu. Virtuoz je “sredstvo prijenosa”, relej koji aktivira

duh djela, koji mora prenijeti s “visokom kakvoćom” (riječima reklame za gramofon iz 20. stoljeća).²⁸

Kriza reprezentacije u estetskoj i političkoj kulturi 19. stoljeća, utjelovljena u virtuozaovoj izvedbi, postaje tema rasprave u teoriji glume. Eduard Devrient, Karl Gutzkow i Heinrich Theodor Röttscher najvažnije su osobe u ovoj raspravi koja se proteže povrh odnosa između teksta i izvođača da bi ispitala autoritet i legitimaciju političke prirode—sve do tenzija između neustavne i ustavne monarhije.²⁹ Ovdje virtuoz postaje simbol zastarjelog sustava kojemu je potrebna reforma. U svojemu traktatu naslovljenom “Virtuosity in Acting” (1855) Röttscher piše sljedeće:

Tko je virtuoz na pozornici? Onaj koji ima samo sebe, ne stvar, a samo vrijednost vlastite osobe, ne stvaranje umjetničkog djela kao cilj, onaj tko... naglašava sebe samoga u potrazi za čudnim i individualnim i koji, umjesto da učini sebe umjetničkim sredstvom, radije čini umjetnost sredstvom svojih osobnih interesa.³⁰

087

24 — O glazbi i intelektualno-povijesnoj pozadini vidjeti Susan Bernstein, *VIRTUOSITY OF THE NINETEENTH CENTURY: Performing Music and Language in Heine, Liszt, and Baudelaire* (Stanford: Stanford University Press, 1998).

25 — Heinrich Heine, *LUTEZIA*, p. 48.

26 — Cf. Richard Wagner, “The Virtuoso and the Artist”, u *IDEM, PROSE WORKS*, 8 vols., trans. William Ashton Ellis (London: Kegan Paul, Trench, Trübner, 1892–9), Vol. VII (1898), pp. 108–22, ovdje p. 111.

27 — *Ibid.*, pp. 111–12.

28 — Wagner i Liszt imali su oprečna stajališta u ovoj raspravi (u slučaju izvedbe *LOHENGRIINA*, kojom je zamolio Liszta da dirigira). Liszt je smatrao da je virtuoz onaj koji dovodi kompoziciju u život, citirano u Susan Bernstein, *VIRTUOSITY OF THE NINETEENTH CENTURY*, p. 91. O Lisztu vidi i Alan Walker, *FRANZ LISZT: The Virtuoso Years, 1811–1847* (London: Knopf, 1983).

29 — Jörg Wiesel je istražio ovo pitanje u svojoj disertaciji, *ZWISCHEN KÖNIG UND KONSTITUTION. Der Körper der Monarchie vor dem Gesetz des Theaters* (Vienna: Passagen-Verlag, 2001).

30 — Heinrich Theodor Röttscher, “Das Virtuosenenthum in der Schauspielkunst”, u *IDEM, KRITIKEN UND DRAMATISCHE ABHANDLUNGEN* (Leipzig 1859), pp. 241–9, ovdje p. 241.

Makar Rötischer dopušta određeni nivo virtuoznog umijeća u drugim umjetničkim područjima poput glazbe, “virtuoznost” u glumi shvaća izrazom “neumjetničkog”:

U dramskoj pak izvedbi, virtuoznost ne samo da predstavlja potpuno podređivanje tijela i tona umjetničkim svrhama već taj termin preuzima i značenje načina izvođenja koji promiče sebe nauštrb vječne istine i ljepote, koji ne posjeduje umjetnost kao takvu, već validaciju vlastite osobnosti kao svojeg cilja.³¹

Uvođenje “sebe”, etos osobe koja prikazuje vlastitu individualnost (u smislu gore navedenog principa *actio* u retorici), ovdje je vehementno odbijeno u korist natkriljujućeg koncepta estetičke reprezentacije.

S ovime, daljnji diskursi ulaze u raspravu o odnosu između autora i interpretatora, djela i izvedbe, diskursi koji šire topos virtuoza i pridodane mu teatralnosti; politički obojen diskurs o slici virtuoza spaja se s gore navedenim ekonomskim diskursom o podjeli rada. Wagner govori o “tiraninu”, kao i Rötischer kada optužuje virtuoza zbog “potpunog vladanja materijom”. “Podvrgavanje materije” konstituirala zloporabu “vječne istine i ljepote”.³² Heine opisuje kako su “proslavljeni virtuozi” na turnejama “poput pobjedničkih gospodara koji primaju počasti u svim gradovima Europe.”³³ Franz Liszt naziva Paganinija “kraljem umjetnika”³⁴, a na sličan način Eduard Hanslick opisuje slavnog violinista Josepha Joachima kao “kralja violine”³⁵. Razina do koje položaj virtuoza kao vladara i privlačnost njegove svemoći još jednom postaju toposom teatralnosti za političko nakon Revolucije—napetost između neustavne i ustavne monarhije³⁶—može se vidjeti u tekstu Roberta Schumanna koji opisuje odnos između orkestra i solista kao pravu alegoriju političke reprezentacije. U kontekstu ovog vokabulara čini se jedino logičkim da kraj “virtuozova slavlja” (veliko doba Paganinija, Liszta i Thalberga) odražava promjene političke situacije i revoluciju 1848. U svakom slučaju, to je bio način na koji su suvremenici poput Franza Liszta i

Eduarda Hanslicka vidjeli situaciju. Liszt u svojem nekrologu Paganiniju piše da je bio “posljednji blistavi predstavnik” monarhije i da je sada na horizontu “restrukturiranje naših društvenih odnosa” u kojima umjetnik mora sudjelovati.³⁷

Međutim, postoji jedan poseban trop—uz one diskurse koji su ovdje predstavljeni, diskurse koji utvrđuju sliku virtuozu na mnogo razina—koji dopušta fascinaciju specifičnu za virtuozu, onu fantazme *stroja*, koji virtuozu daruje auru nadljudskog i erotičnost uobičajenog. Ovo nije samo stvar tehničkog savršenstva u ovladavanju instrumentom već i kvalitete koja to nadvisuje, kvalitete koja dopušta “duhu stroja” da se pojavi kao figura virtuoze evidentnosti. Heine ambivalentno opisuje ovo utjelovljenje tehničkog kao “odjekujuće ljudsko biće koje postaje instrument”³⁸—transfer “duha stroja” kao preoblikovanje virtuoze aure, neshvatljivost “natprirodne” izvedbe i fascinacija prikazivanjem onoga što ide s onu stranu mogućeg.

———— VIRTUOZ KAO FIGURACIJA MAGIJE STROJA I MEDIJA —
Htjela bih dalje objasniti ovaj aspekt virtuozu—fascinaciju mehaničkim, “ljudskim bićem koje postaje instrument”—na primjeru iz plesa, u kojemu se virtuoza kao umjetnost tijela po prvi put javila u baletu s početka 19. stoljeća. Ime koje označava ovaj pomak od plesa kao umjetnosti izraza u 18. stoljeću—od *ballet d'action* Noverrea i Angolionija—k

31 — Ibid., p. 242.

32 — Ibid..

33 — Heinrich Heine, LUTEZIA, p. 46.

34 — Franz Liszt, “Paganini”, p. 229.

35 — Citirano u Konrad Küster, *Das Konzert: Form und Forum der Virtuosität* (Basel/London/New York: Bärenreiter 1993), p. 125.

36 — O političkom kontekstu i logici reprezentacije vidi *Zwischen König und Konstitution*, posebice pp. 73–5.

37 — Franz Liszt, “Paganini”, p. 230.

38 — Heinz u LUTEZIJU piše da virtuoza svjedoči “pobjedu stroja nad duhom” i da slavi “preciznost automata, identifikaciju s komadom drveta sa žicama, odjekujuće ljudsko biće koje postaje instrument”.

virtuozu umjetnosti tijela, je Carlo Blasis. On je utemeljitelj klasične baletne tehnike i estetike, pisac *THE CODE OF TREPSICHORE*³⁹ (naslov njegova najpoznatijeg djela, izdanog 1828.) koji je utjecao na plesnu tradiciju sve do danas. Sam je Blasis donio model ove inovacije svojim zahtjevom da koreograf mora biti i pjesnik i znanstvenik pokreta: “Ukratko, potpuni majstor baleta je istovremeno i autor i mehaničar.”⁴⁰ Ali da bi uvježbao tijelo kao umjetničku figuru koja se može upotrijebiti kao instrument, nužno je utemeljenje u geometriji i mehanici, kao i opsežno obrazovanje u umjetnostima. Blasisov pristup, koji koristi apstraktne figure⁴¹ i skice kao sheme, daje osnovu za skup tehničkih uputa, kao i za kôd.

Ovaj je pristup osobit zato što povezuje znanost kretanja s konceptom tijela orijentiranog spram estetike umjetnosti. Plesač je mehaničar i kipar (i pjesnik) koji izvodi vlastito tijelo. Htjela bih se vratiti konstrukciji “Kôda” i njegovog dodira s mehanikom. Blasis piše:

Trebao bih sastaviti nešto poput abecede ravnih crta koja se sastoji od svih položaja udova u plesu, dajući njima, kao i njihovim odgovarajućim kombinacijama, prikladna geometrijska imena, tj. okomice, horizontale, kose linije, pravi, šiljati, tupi kutovi itd., jezik koji smatram nužnim u našim lekcijama.⁴²

Blasisova “abeceda” linija, geometrijskih i stereometrijskih figura i načina na koji se kombiniraju tijelima u pokretu—kod plesa—uistinu i zahtijeva od znanstvenika pokreta da bude fizičar pokreta, ili drugim riječima, mehaničar.

Jedan primjer kako Blasis koristi mehaniku kao matricu za virtuoznost je pirueta. Prema Blasisu, piruetu je ples uistinu usvojio tek u 19. stoljeću. Kako su te figure, ti različiti načini okretanja, strašno komplicirane i zahtijevaju “stalnu uspravnost i netaknutu ravnotežu”, Blasis daje opsežnu studiju okreta u njegove tri faze: priprema, sam okret i različiti načini kojima se privodi kraju.⁴³ I ovdje okomite linije, kao i težište, moraju biti pod preciznom kon-

trolom. Međutim, postoje i dodatni elementi koji uključuju dinamiku okreta i regulaciju centrifugalne sile pomoću ruku i nogu. Ovom se opsežnom raspravom o mehanici okreta ljudskog tijela Blasis smjestio na križište znanosti kretanja i tehnoloških koncepata tog vremena. Ovi su procesi dugo bili poznati kako teoretičarima, tako i praktičnoj povijesti mehanike. No tek su na kraju 18. stoljeća ova mehanička istraživanja primijenjena na pokrete ljudskih i životinjskih tijela i na koncepciju njihovih funkcija: u radu, u plesu, u vojnoj službi ili, primjerice, u sportu.

U ovo je vrijeme tehnologija parnog stroja—sa zamašnjakom i regulatorom centrifugalne sile—našla širu primjenu. Prvi su parni strojevi zapravo bili napravljeni krajem 18. stoljeća u jeku Wattova revolucionarnog otkrića. Ali je tek 1820-ih i 1830-ih tehnologija parnog stroja sazrela. Upečatljivo je to što je industrijska primjena ove tehnologije bila popraćena diskurzivnom promjenom, na jednu stranu estetizacijom strojne tehnologije, a na drugu njenom antropomorfizacijom—zamišljala se i opisivana je metaforama analognim pokretima ljudskoga tijela. Ovo je uočljivo u konceptima rada u 19. stoljeću, u pitanjima samo-koordinacije i u raspravama o umoru koje su povezane s njima.⁴⁴

Slika Jeana Ignacea Grandvillea iz 1834. koja opisuje figure u pokretu, karakteristična je za kontekst u kojemu se ova antropomorfizirajuća primjena (ili promjena) odvila. Mehaničko kazalište otkriva čudnu, gotovo grotesknu pozornicu pokreta, uokvireno neizostavnim zastorom, sa sjeda-

40 — Vidi *ibid.*, p. 95.

41 — Blasis pruža strukturni plan za proučavanje i pamćenje složenih pokreta: "Da bi izvedba bila ispravna, nacrtao sam linije... preko ključnih pozicija ovih figura, koje će [im] dati ideju u točnom obliku u koji se moraju postaviti i da bih opisao različite načine plesa." *Ibid.*, p. 96.

42 — *Ibid.*, pp. 96-7.

43 — Za Blasisov precizan opis piruete vidi *THE CODE OF TERPSICHORE*, pp. 82-7.

44 — U ovom je kontekstu zanimljivo napomenuti da se, u diskursu koji okružuje virtuoza, primjedba koja nikako da se iscrpi—usprkos njegovom neshvatljivom fizičkom postignuću—stalno ponavlja. Vidi također Anson Rabinbach, *THE HUMAN MOTOR: Energy, Fatigue, and the Origins of Modernity* (Berkeley: University of California Press, 1992).

lima za gledatelje i ruke koje plješču. U zamahu okreta, u iskrivljenoj dinamici centrifugalne sile, različite stvari i oblici slijede jedan iz drugoga i jedan u drugome bez podjele—transformacija u kontinuiranom toku pokreta. Međutim, u sredini, gracilna balerina romantičarskog baleta okreće se *en pointe* u pirueti. Ona je zamašnjak ove velike, opće rotacije. Njoj s lijeva kreću se noge u groteskno-arabeskim pozama, osamostalivši se u partikularnom nizu dijelova tijela. Njoj s desna, ljudsko je tijelo transformirano u lutku i naposljetku u vrteći vršak hitrom mehanikom okreta. Ovaj scenarij gura teatralnost pokreta, kao figure mehanike virtuozu, u smislu Blasisova tjelesnog kôda, u krajnost—prelazeći granicu onoga što se smatra vrijednim divljenja i zapanjenosti prema groteski. Grandvilleova slika uprizoruje fascinaciju s uniformnom, neiscrpnom i samo-regulirajućom mehanikom pokreta, i otkriva novi svijet energije i prirodu koju je prevarila tehnologija na pragu industrijskog doba.⁴⁵

Ovo je točka u kojoj se mehanika i poezija—kao modeli virtuoznosti—doslovno dodiruju: u “trenutku okreta” u pirueti, u njenoj vrtoglavosti, u vrtoglavosti novog hibridnog koncepta figure. U Grandvilleovim slikama već se može primijetiti igra estetičke privlačnosti spram novih pokretnih slika 19. stoljeća—kao što je utjelovljeno u plesovima Marije Taglioni, Fanny Elsler ili Fanny Cerrito: kao prijelazno poprište virtuoze umjetnosti tijela.

Ako fascinacija tehničkim, s fantazmom čovjekamašine, prijanja uz sliku virtuozu, pružajući mu demonski aspekt, tada je u krajnjoj konzekvenci pretjerani medijski publicitet i medijski “stroj” taj koji propagira, pa čak i stvara ovu sliku. Heinrich Theodor Röttscher sažeo je ovaj slučaj koristeći “oglašavanje” kao ilustraciju. Tehnologija i pripovijedanje sklapaju savez u slučaju oglašavanja—združuju se retorika i ekonomija. Oglašavanje je, prema Röttscheru, “lokomotiva koja gura virtuoznost”.⁴⁶ Daje virtuozu njegov “pravi sjaj”, i štoviše, “oglašavanje nije ništa manje proizvod genijalnosti nego virtuoznost sama.”⁴⁷ Osjećaj čuda koji “virtuoz na pozornici” pobuđuje u svojoj publici, njegova genijalnost, njegova ekscentričnost, Röttscher primjećuje,

rezultat su novog medijskog sustava: novinarstvo, “kazališni tabloidi” pokreću “nemirne zupčanike” stroja⁴⁸, koji uprizoruju virtuoza i kao agenta i kao produkt ovoga diskursa.

Pompa koja okružuje virtuozevu izvedbu, njenu jedinstvenost, njenu evidentnu prirodu, može se naposljetku zahvaliti njenoj cirkulaciji u medijima i ponovnom medijskom uprizorenju njene teatralnosti. Ovo je točka spajanja slike virtuoza, karizme dive i—u 20. stoljeću—medijskog uprizorenja zvijezde.

Heinrich Heine je ovo u potpunosti shvaćao te je najbolje i najsazetije priče o virtuozevu napisao u obliku novinskih članaka. Pozabavio se i funkcijom medija u stvaranju virtuoza, kada je primijetio da je, primjerice, klanjanje i dodvoravanje brojnih nazovivirtuoza pred urednicima *GAZETTE MUSICALE* za ove “nove gospodare” bilo samo iskaz iskorištavanja moći koju su im dodijelili mediji i publika. Heine je u potpunosti svjestan važnosti medija i njihove informativne funkcije. “Transfiguracija” je termin koji je dao inter-semiotičkom prijevodu Paganinijeva virtuoznog miljea u lingvistički milje svojeg vlastitog virtuoznog pripovjednog stila, ostvarenog, da posudim Adornovu frazu, igrajući se jezikom kao tipkama klavira.

Glasine o virtuozevu karizmi proširene su i ojačane cirkuliranjem u medijima—u slikama, recenzijama, i povrh svega, u brojnim anegdotama. Stalno se nailazi na romantičarski topos *magnetiseura* kao objašnjenje zašto je histerija oborila publiku s nogu, posebice žensku publiku.⁴⁹ Kao

45 — Cf. Alan Feldman, “The Human Touch: Toward a Historical Anthropology and Dream Analysis of Self-Acting Instruments”, u Gabriele Brandstetter and Hortensia Völckers, eds., *(RE)MEMBERING THE BODY* (Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz, 2000), pp. 224–58.

46 — Röttscher, “Das Virtuosenenthum in der Schauspielkunst”, p. 244.

47 — Vidi *ibid.*, p. 95

48 — *Ibid.* Röttscher koristi i metaforu “oglašivačka moć parnoga stroja” u ovom kontekstu. p. 247. *ibid.*

49 — *MAGNETISEUR* je domišljen kao romantičarska figura u istoimenoj priči E. T. A. Hoffmana: čarobnjak koji ulazi u dušu drugoga (žene) pomoću moći hipnotiziranja i preuzima kontrolu nad slikama nespješnog.

što Heine izvještava o pijanistu Sigismundu Thalbergu (koji, istina, predstavlja časnu iznimku)⁵⁰:

Žene ga, i zdrave i bolesne, vole, makar ne izaziva simpatiju epileptičkim napadima na glasoviru, makar se ne igra s njihovim razdraženim i delikatnim žvcima, makar ih ni ne elektrificira ni galvanizira.⁵¹

Pjesnik-novinar postaje iluzionistom tako što uskrsava neshvatljivost virtuoza iz nekog drugog, sablasnog svijeta na zaslon mašte svojih čitalaca. Ovako preobličujući, Heine u FIRENTINSKIM NOĆIMA doziva Paganinija, “vraga što svira violinu”, iz tame, kao “vampira s violinom”:

Je li to bio živući čovjek, koji zna da će ubrzo iščeznuti, i koji će oduševljavati publiku u areni umjetnosti, poput u grčevima umirućeg gladijatora, ili mrtvac koji se dignuo iz groba, vampir s violinom, koji će, ako ne isiše krv iz naših srca, neka bude što bude, uzeti novac iz naših džepova?⁵²

Tako mit o virtuozu—zamršena mreža različitih diskursa—ulazi u povijesno pamćenje kroz anegdotu. Heine u FIRENTINSKIM NOĆIMA započinje priču o Paganiniju anegdotom koja tematizira problem opisivanja virtuoza i njegove neshvatljive izvedbe. Tekst nam govori da je jedina osoba koja je uspjela u tome zapravo *gluhi* umjetnik:

Mislim da je samo jedan čovjek ikada uspio staviti pravu fiziognomiju Paganinija na komad papira. Onaj koji je to učinio, gluhi je slikar imenom Lysar, koji je u svojim inspiriranim igrarijama u nekoliko poteza olovkom u potpunosti skinuo glavu Paganinija tako dobro da se čovjek istovremeno smije i preplaši vjernosti portreta.⁵³

Glui umjetnik postaje mjerilo, pripovjedačeva “persona”, jer kao što je umjetnik u poziciji da “čita glazbu na licima glazbenika, da sudi o više ili manje uspješnoj izvedbi prema radu prstiju”, da vidi ono što je doslovno “nečujno” virtuozu i da “u nevidljivom potpisu sviranja *vidi tonove*”, tako i pjesnik pokušava oblikovati taj događaj u jeziku: “Ne postoje li ljudi kojima su tonovi samo nevidljivi potpisi u kojima vide boje i oblike?”⁵⁴

Figuru virtuozu i uzore njegove topičke pojave ništa osjetilima ne čini uvjerljivijima od anegdote o gluhom umjetniku koji na papir stavlja fantazmu nečujne glazbe kao potpis efemernog događaja usprkos svojoj gluhoći. Ove “transfiguracije”, zajedno s fikcijskom *ekphrasis* Lyserovih crteža Paganinija, u konačnici postaju medij u kojemu pjesnik uprizoruje virtuozevu izvedbu kao demonskog vruga što svira violinu: iznova, kao kazališni prikaz, komponirajući koncertnu večer u više dijelova, u kojemu su nebo i pakao pokrenuti da bi se magija virtuozevu izvedbe učinila autentičnom. Jedino logično jest da je unutar ovog procesa poetičkog preoblikovanja, koji figuri virtuozu dopušta da nastane iz ove anegdote, Paganiniju dodijeljen “sluga”, pisac anegdota posebne vrste, dakako, u čijem se obliku skriva Sotona:

Neuki ljudi, dakako, misle da je ovaj suputnik pisac komedija i anegdota, Harrys iz Hannovera, kojega Paganini vodi sa sobom kao poslovnog menadžera njegovih koncerata; ali većina ne zna da je vrug uzeo oblik Gospodina Georga Harrysa...⁵⁵

50 — Thalberg je bio Lisztov veliki suparnik. Publika, kritičari i agenti pratili su karijere ovo dvoje ljudi koji su bili obilježeni izravnim natjecanjima poput virtuozu u dvoboju.

51 — Heine, LUTEZIA, p. 51.

52 — Heine, FLORENTINE NIGHTS, u THE WORKS OF HEINRICH HEINE, 8 vols., trans. Charles Godfrey Leland (London: Heinemann, 1891), Vol. 1, pp. 1–92, ovdje p. 33.

53 — Ibid., p. 28. Johann Peter Lyser (1803–70, pravim imenom Ludwig Peter August Burmeister) bio je zaposleni umjetnik koji je pisao i glazbene kritike i književna djela.

54 — Ibid.; izvorno naglašeno.

55 — Ibid., p. 31.

Pripovjedač u Heineovom tekstu djeluje poput pisca anegdota koji je u ulozi režisera i kralja drame sklopio pakt s virtuozom.

Anegdota—kao način prizivanja duhova—postaje narativni spremnik za efemernost izvedbe; za erotizirajuću moć i neuobičajenost ovoga događaja. Anegdota je spremnik za društvenu energiju unutar koje se virtuozova pozornica razotkriva.⁵⁶ Važnost virtuozu u kulturnom imaginariju 19. stoljeća može se shvatiti iz ovih pripovjednih tekstova (a možda i samo iz njih).

Da zaključim svoju raspravu o figuri virtuozu, htjela bih izložiti anekdotu koja ustanovljuje njegovu evidentnost tako što izravno priziva sablasnost njegovih erotsko-demon-skih karakteristika. Ta se anegdota o Paganiniju često priča, a virtuozov ju je suvremenik Franz Liszt uključio u nekrolog o slavnom “vragu što svira violinu”:

Oduševljenje koje je on [Paganini] stvarao bilo je tako neuobičajeno, magični efekt na maštu njegovih slušatelja tako velik da slušatelji nisu bili zadovoljni prirodnim objašnjenjima. Počele su se pojavljivati stare priče iz srednjovjekovnih vremena, one o vješticama i duhovima, njegovo prekrasno sviranje počelo se objašnjavati njegovom prošlošću, nečuvena priroda njegovog genija počela se shvaćati u terminima natprirodnog, kolale su glasine da je prodao dušu vragu i da je svaka četvrta žica iz koje je izvukao takve magične melodije napravljena iz crijeva njegove žene, koju je zadavio golim rukama.⁵⁷

Naposljetku—gotovo poput kode—pogled prema 20. stoljeću i pitanju je li i kako se virtuozova pozornica promijenila u doba mehaničke reprodukcije slike i zvuka. U ovom se kontekstu stalno može čitati da se izvedbeni umjetnici sada natječu sa snimkama, da se nalaze u nezavidnoj situaciji u kojoj nikada ne mogu postići vlastitu “idealnu” izvedbu, ali ni tuđu. Znači li to da je virtuoz nestao s koncertne, kazališne i plesne pozornice?

Ili bismo možda trebali postaviti drugačije pitanje? Ovo nije pokušaj da se spasi koncept virtuozu iz 19. stoljeća koji se sada natječe s medijima—koji je primoran napustiti pozornicu. Naprotiv, ovo je pokušaj da se istraži promjena u percepciji, gdje se oni evidentni događaji koji su povezani s virtuozevom pozornicom, makar izmijenjeni, odvijaju uvijek iznova, i to možda na način koji postaje moguć tek s pojavom medija i specifičnih mogućnosti koje otvaraju. Ovo bi objasnilo Glenn Gouldov način sviranja glasovira (i njegov medijski mit), kao i koncept preoblikovanja plesa Williama Forsythea.

Ono što ostaje je virtuozeznost kao “pozornica prekoračenja”. A ovo nam privlači pažnju k činjenici da je suvremena izvedba “odgođena”, da je moguće da se upravo u “povlačenju virtuozu” pozornica otvara za nov i različit način svjedočenja o nevjerojatnom. A moguće je i da se ovo ne odvija, kako bi netko mogao misliti, u velikim “događajima” globalnog tržišta - miljeima sportskih zvijezda, Hollywooda, politike ili čak ekonomije i menadžmenta—već na rubovima kulturnog prostora i izvedbenih umjetnosti: kao potkopavanje virtuozu, kao igre (ali ipak virtuozezne) s rizikom i s neuspjehom kao izvedbom: “mala prekoračenja” u prolazu.

56 — O važnosti anegdote za teoriju kulturalnih studija, kao što ju je razvio novi historizam, cf. Catherine Gallagher and Stephen Greenblatt, *PRACTICING NEW HISTORICISM* (Chicago and London: University of Chicago Press, 2000) (koji, primjerice, uključuje, “Counterhistory and the Anecdote”, pp. 49–75), kao i Joel Fineman, “The History of the Anecdote: Fiction and Fiction”, u H. Aram Veesser, ed., *THE NEW HISTORICISM* (New York: Routledge, 1989), pp. 49–77.

57 — Franz Liszt, “Paganini”, p. 228.