

Konrad Sierzputowski¹

Ciała w dźwięku. Wydarzenie muzyczne w perspektywie somatoestetycznej

Relacja między ciałem i muzyką ulega nieustannym przekształceniom od końca XIX w. przez cały wiek XX aż do teraz. Współczesna muzyka, a w szczególności muzyka popularna stała się areną artystycznych eksperymentów, gdzie rola artystów i ich relacja ze słuchaczami jest szczególnie skomplikowana. Obecnie można obserwować wzrastającą liczbę nowych artystycznych gestów i strategii skupionych na relacji pomiędzy cielesnością i dźwiękiem. Celem niniejszego tekstu jest ponowny namysł nad współczesnymi zjawiskami muzycznymi jako relacją estetyczno-somatyczną zachodzącą pomiędzy słuchającym podmiotem a obiektem do słuchania. Treść artykułu szczególnie dotyczy relacji pomiędzy ciałem i percepcją słuchacza a ciałem i podmiotowością wykonawcy muzycznego oraz przestrzeni tej relacji, czyli wydarzenia muzycznego.

Słowa kluczowe: muzyka, ciało, somatoestetyka, wydarzenie

Bodies in sound. Somathoesthetic perspective of the musical event

Relation of body and music has been changing diametrically and continually from last decades of 19th till now. Modern music and especially popular music has become an area of artistic experiments where role of artists and their relation to listeners became more complex than ever before. We can observe rising amount of new artistic gestures and strategies focused on relation between carnality and sound. Relation between the listener's perception and musician's body is visible especially during musical events. Main aim of article is to redefine actual music phenomena as a forms of somatic bond between listener and audible object.

Keywords: music, body, somaesthetics, event

¹ Katedra Antropologii Literatury i Badań Kulturowych Uniwersytetu Jagiellońskiego; konrad.p.sierzputowski@gmail.com.

Wstęp

Muzyka dociera do słuchaczy wprost z przestrzeni, mieszając się z szumem i hałasem buduje pejzaże audialne nowoczesności. Dźwięki realizowane w czasie i przestrzeni rządzą się prawami własnej audialnej rzeczywistości lub – jak nazwałby to Jean Luc Nancy: budują własną „obecność sonoryczną”. Obecność, którą podmiot owszem, może doświadczać, ale nigdy nie zdoła całkowicie jej pojąć (Nancy 2007). Muzyka jako sztuka estetycznej organizacji dźwięków w czasie i przestrzeni nie jest jednak wyłącznie formą obecności. To przede wszystkim akt wobec rzeczywistości. Muzyka wydarza się dla słuchacza i realizuje się w czasie poruszając, intrygując, przerażając lub uwodząc odbiorcę. Akt ten nie jest pozbawiony znaczenia i zupełnie niewinny – kryje się w nim pewna określona relacja władzy pomiędzy słuchającym a słuchanym, która uległa komplikacji wraz z wprowadzeniem możliwości rejestracji dźwięku. „Separacja głosu od ciała” spowodowała zmiany w percepcji audialnej i wizualnej, które od końca XIX w. po dziś rekonfigurują doświadczenia somatyczne słuchającego podmiotu (Sterne 2003).

Akt separacji głosu od ciała doprowadził do sytuacji, w której właśnie pomiędzy głosem a ciałem powstała przestrzeń praktyk artystycznych, które były nie tylko estetycznymi eksperymentami somatycznymi i poszukiwaniami granic doświadczenia ciała, ale doprowadziły także do sytuacji, w której ponowne połączenie obiektu wytwarzającego dźwięk i samego dźwięku nie jest już możliwe (Gould 1966). Celem niniejszego tekstu jest wznowiony namysł nad współczesnymi zjawiskami muzycznymi jako relacji estetyczno-somatycznej zachodzącej pomiędzy słuchającym podmiotem a obiektem do słuchania. Interesować mnie więc będzie szczególnie relacja pomiędzy ciałem i percepcją słuchacza a ciałem i podmiotowością wykonawcy muzycznego oraz przestrzeń tej relacji, czyli wydarzenie muzyczne. To specyficzny moment, w którym słuchacz może doświadczyć przez własne ciało dowolnego wykonania muzycznego. Wydarzeniem może być zarówno koncert na żywo, ale także słuchanie uprzednio zarejestrowanych utworów muzycznych. Skutecznym narzędziem analitycznym, niezbędnym do zrozumienia i interpretacji tego rodzaju cielesnego wydarzenia będzie somatoestetyka bazująca na teorii estetycznej Jacquesa Rancière’a. Propozycja francuskiego teoretyka jest oparta na założeniu, że każde działanie estetyczne ma charakter polityczny, ale polityczność nie jest tu przedstawiana dosłownie. Jest bowiem dystrybucją władzy, w której artysta i odbiorca podejmują decyzje o tym, co i jak jest doświadczone w przestrzeni wydarzenia artystycznego. Próba opowiedzenia o doświadczeniu muzycznym z perspektywy cielesnej z wykorzystaniem narzędzi somatoestetycznych inspirowane do redefinicji samego pojęcia muzyki i wytrącenia go ze sfery transcendentalnej oraz ponownego przemyślenia cielesnego uczestnictwa w doświadczeniu audiowizualnym.

Struktura muzyczna świata społecznego

Myśląc o współczesnej muzyce warto zastanowić się przede wszystkim nad tym, w jaki sposób na słuchający podmiot oddziałują napięcia wewnętrzne występujące między dźwiękami, jak i zewnętrzne objawiające się w relacji pojedynczych dźwięków oraz całych struktur dźwiękowych do rzeczywistości (Fischer, Lochhead 2002). Takie ujęcie problematyki doświadczenia audialnego (a w tym także czysto muzycznego) znacząco komplikuje tezę dotyczącą muzyki jako zwierciadła struktury społecznej zaproponowanej przez Teodora Adorno w dziele *Filozofia nowej muzyki* z 1949 r. Adorno określał muzykę jako abstrakcyjną reprezentację struktury społecznej, z której dzieło się wyłoniło i tym samym krytycznie określiło czasy własnego powstania (Adorno 1974). Kompozycja muzyczna powinna odpowiadać układowi społecznemu oraz odzwierciedlać lęki i pragnienia danych zbiorowości. Paradoksalnie im lepiej to realizuje, tym mniej będzie zrozumiała dla społeczności, którą zdaje się prezentować w swojej abstrakcyjnej konstrukcji. Tylko genialny twórca (ale rozumiany raczej jako abstrakcyjny umysł niż konkretny człowiek) stworzy dzieło, które „opowie” o czasach własnego powstania w słuszny sposób (Adorno 1974). Pomimo śladu myśli społecznej, *Filozofia nowej muzyki* jawi się jako dzieło dehumanizujące doświadczenie estetyczne oraz oddalające muzykę od społeczeństwa. Adorno zdaje się zapominać, że muzyka to nie tylko struktura dźwiękowa rozpisana na pięciolinii, że jest to również wydarzenie, w którym biorą udział wykonawcy oraz słuchacze. To również (jeżeli nie przede wszystkim) oni, zarówno jako ciała, jak i ich indywidualne tożsamości, są odbiciem społeczeństwa. Struktura muzyczna i struktura społeczna realizują się również na poziomie somatycznym, gdzie ciało jest przestrzenią i medium doświadczenia świata oraz muzyki.

Jako podmioty uczestniczymy w świecie całym naszym ciałem, to ono jest miejscem, do którego sprowadzają się wszelkie wrażenia oraz próby racjonalizowania doświadczeń (Merleau-Ponty 2001). Maurice Merleau-Ponty w swojej książce *Fenomenologia percepcji* proponował, by rozumieć doświadczenie świata czysto jako zjawisko somatyczne, a więc multisensoryczne. Pomimo jakże egalitarnego charakteru tej propozycji, która ugruntowała nowe sposoby konceptualizacji doświadczenia empirycznego, to wciąż uparcie wzrok uznawany jest za podstawowe narzędzie naszego doświadczenia rzeczywistości, co czyni go zmysłem (niesprawiedliwie) totalizującym. Inne zmysły mają podążać za kierunkiem spojrzenia. Odrzucając jednak pułapkę okulocentryzmu jako jedynej dostępnej człowiekowi formy percepcji, można zastanowić się, czy rzeczywistość w formie audialnej bezsprzecznie otacza podmiot i pobudza jego zmysłowość do przyjmowania wrażeń (Sterne 2003). Metaforycznie zamykając oczy i otwierając uszy, możemy zadać pytanie zupełnie podstawowe: Czy świat faktycznie może jawić się

wyłącznie w formie różnorodnych dźwięków? Pojawiające się lub wręcz nawiedzające nas dźwięki rodzą pragnienie odnalezienia źródła ich pochodzenia. Cel wydaje się oczywisty: zlokalizować źródło dźwięku i nazwać je, czyli nadając sens zapanować nad dźwiękiem. Jednym z pragnień nowoczesnej podmiotowości jest wejść w posiadanie dźwięku jako obiektu. Jest to stanowisko przeciwne wobec idei muzyki absolutnej, gdzie słuchacz jest sprowadzony do roli biernego odbiorcy relacji i sił, które choć jawią się mu jako bezsprzecznie piękne, to nie jest w stanie ich całkowicie pojąć (Dahlhaus 1988). W ujęciu fenomenologicznym dźwięk nie pochodzi już z porządku transcendentnego, jest częścią rzeczywistości, którą podmiot chce posiadać, zrozumieć i nią władać².

Świat otacza podmiot za pomocą dźwięków, które ten określa narzędziem wzroku i pozycjonuje ich źródła w polu własnej percepcji. W dublecie sensorycznym „oko – ucho” podmiot „otrzymuje” rzeczywistość w formie bodźców i dzieli ją w celu organizacji własnych somatycznych doświadczeń, czyli wrażeń zmysłowych (Berleant 2011). Słuch może być potraktowany jako pierwsze medium pośredniczące pomiędzy światem a podmiotem. Wzrok właściwie byłby już narzędziem wtórnym, dystansującym i określającym relację podmiotu do obiektu będącego źródłem dźwięku. Tym samym dźwięk jest czystą relacją pomiędzy podmiotem a ciałem/obiektem do słuchania, wzrok natomiast określa, trafnie bądź nie, formę i zasady tej relacji na poziomie fizycznym i emocjonalnym oraz semiotycznym. W tym ujęciu muzyka byłaby więc nie tylko sztuką estetycznej organizacji dźwięków, ale także formami praktyk pobudzania somatycznego i sensorycznego słuchającego podmiotu oraz prowokowałaby dynamiczną relację między podmiotem a słyszalnymi i mniej lub bardziej postrzegalnymi źródłami dźwięków.

Ciało do słuchania

Sprawa komplikuje się interesująco w przypadku relacji podmiot słuchający – podmiot wytwarzający dźwięki, gdzie funkcje i sprawczość zdają rozkładać się następująco: w realizowanym spotkaniu mamy podmiot słuchający oraz doświadczalne ciało wykonawcy muzycznego, który realizuje społecznie określone praktyki muzyczne. Dobrą ilustracją jest osiemnastowieczna muzyka sentymentalna, w której muzyk zobligowany jest nie tylko utworem wyrażać targające nim emocje, ale powinien angażować także całe ciało w czasie gry na instrumencie, tworząc tym samym emocjonalny performans łączący go ze słuchaczami (Voskuhl 2013). Na podstawowym poziomie percepcyjnym słuchanie innego podmiotu jest sprawą dość oczywistą. Słuchający podmiot wskaże

² Efektem tej potrzeby było między innymi powstanie i rozwój muzyki konkretnej zapoczątkowanej przez Pierre'a Schaeffera w 1948 r. słynnym *Cinq études de bruits*.

i nazwie źródło dźwięków, które doświadcza w określonym czasie i przestrzeni, w tym przypadku będzie to osoba konkretnego artysty lub wykonawcy. Jednak jest to ujęcie nie tylko upraszczające, ale także przemocowe, świadczyłoby o oddaniu pełnej władzy sensotwórczej wyłącznie słuchającemu podmiotowi. Jednak w sytuacji (tego jakże specyficznego) spotkania mamy przecież do czynienia z dwoma podmiotami-ciałami i relacja jawi się jako o wiele bardziej skomplikowana. Oba podmioty mogą doświadczać siebie wzajemnie (choć niekoniecznie równomiernie) i wpływać na formę i intensywność tych doświadczeń za pośrednictwem własnej cielesności oraz muzyki, która może intensyfikować cielesne doznania. Mamy więc słuchający podmiot oraz ciała do słuchania, których podmiot doświadcza podczas wydarzeń muzycznych.

Ciało do słuchania może być zarówno konkretnym, rzeczywistym obiektem w przestrzeni koncertu, ale może też stanowić obiekt zmediatyzowany (przykładowo w postaci reprezentacji umieszczonej w ramach klipu wideo). Ciało do słuchania zawsze odwołuje się do konkretnej jednostki, ale we wszystkich przypadkach mamy do czynienia z człowiekiem, którego podmiotowość i doświadczalność jest różnie realizowana i potencjalnie doświadczalna przez odbiorcę. Ciała do słuchania są czymś pomiędzy podmiotem (są jego śladem) i przedmiotem (są formą reprezentacji podmiotu, ale nie odnoszą się do niego całkowicie jako do konkretnego indywiduum). Ciała do słuchania występują w co najmniej trzech charakterystycznych formach doświadczeniowych. Na ciała do słuchania składają się więc ciała wokaliczne (Connor 2009), ciała fraktalne (Sierzputowski 2017) oraz ciała spektakularne (Pradier 2012).

Ciała wokaliczne to inaczej ciała wyobrażone przez podmiot w procesie słuchania. Są możliwe do doświadczenia w sytuacji, gdy podmiot nie wie, jak wygląda rzeczywiste ciało artysty i musi je mentalnie projektować. Sytuacja ta ma miejsce zazwyczaj podczas słuchania danego utworu po raz pierwszy (przykładowo w radio), gdy słuchacz może wyciągać wnioski o potencjalnym artyście z różnorodnych przesłanek: brzmienia głosu, struktury muzycznej w ramach danego gatunku, języka piosenki, podobieństw do innych utworów itd. Wyobrażona reprezentacja artysty realizuje się więc mentalnie i nie musi mieć żadnego związku z rzeczywistością. To ciało rodzi się w umyśle słuchacza, by stanowić „ludzkie” źródło dźwięku. Inaczej słuchacz musiałby przyznać, że to właśnie płyta winylowa (lub każdy inny nośnik muzyczny) posiada głos, który w danym momencie odtwarza.

Inną formą są ciała fraktalne, czyli reprezentacje rzeczywistych ciał artystów, które są rozproszone i prezentowane fragmentarycznie w różnorodnych tekstach kultury, ale które zawsze są częścią większego zbioru reprezentacji wizerunkowych artysty (Sierzputowski 2017). Są to zdjęcia, klipy wideo, wywiady, autobiografie i biografie pojedynczych muzyków oraz całych zespołów, działalność

pozamuzyczna artystów i inne teksty kultury powiązane z danym muzykiem lub będące formą jego medialnej reprezentacji. Każdy z tych tekstów składa się na cały wizerunek artysty i w każdym z tych tekstów zawarta jest część wizerunku, stąd uznaje je za formę fraktalną. Przykładem może być Elvis Presley, którego życie i twórczość zostały rozpisane w milionach różnorodnych tekstów kultury, które razem składają się na jego cały wizerunek. Pomimo śmierci artysty w 1977 r. do dziś pojawiają się kolejne fraktalne formy jego obecności. Począwszy od kolejnych wyciąganych z archiwów zdjęć, aż po skrajne „ożywianie króla” występami idealnie przebranych impersonatorów.

W końcu ciała spektakularne, które rozumiem jako ciała mniej lub bardziej rzeczywiste i doświadczalne podczas koncertów/spektakli/widowisk muzycznych (Pradier 2012). To ciała rzeczywiste (co nie oznacza, że muszą być realistyczne), które unaocniają się przed słuchaczem; wchodzą w pole jego percepcji podczas widowiska muzycznego. Mówiąc najprościej: to muzycy występujący na scenie. Scena oczywiście może ułatwiać lub utrudniać ich doświadczanie, dlatego ich ciała pochodzą z porządku spektaklu i tym samym również są w pewien sposób zapośredniczone spektaklem, w którym uczestniczą. Przykładem są muzycy death metalowi, którzy ukryci za maskami makijażu całym swoim ciałem oraz sposobem gry i śpiewu realizują prawidła spektaklu death metalowego, którego brutalność, a czasami obsceniczność i wulgarność, rządzą się dużym stopniem umowności.

Wszystkie trzy formy mogą się nieustannie rekonfigurować i wchodzić ze sobą w relację, wzajemnie się kontestować, wpływać na siebie, podporządkowywać, a czasem wręcz wykluczać. Cały ten somatyczno-tekstowy mechanizm jest podstawą ontologiczną ciał do słuchania. Trudno jednoznacznie określić porządek, w jakim miałyby realizować się siły wzajemnych relacji ciał wokalicznych, fraktalnych i spektakularnych. To właśnie niedookreśloność, dynamiczność i przygodność tych relacji kształtuje indywidualnie każde ciało do słuchania, co w efekcie wpływa na jego recepcję przez odbiorców oraz potocznie rozumianą „wyjątkowość twórczą” indywidualnego artysty. Jednym z lepszych przykładów jest wirtualny zespół animowany Gorillaz, w którym czterech członków zespołu to graficznie wykreowani muzycy, którzy nie są reprezentacjami autentycznych artystów. Stanowią (prawie) samodzielne ciała do słuchania, jeżeli jednak zaczniemy analizować ich działalność, okaże się, że ciałem wokalicznym jest Damon Albarn z zespołu Blur (obok Jamiego Hewletta jeden z twórców Gorillaz), ciało fraktalne jest zarówno animowane, jak i rzeczywiste (znowu Damon Albarn i jedna z postaci o imieniu „2-D”), a ciała spektakularne są naprzemiennie rzeczywiste i animowane – zależnie od wykorzystanej technologii. W ten sposób słuchacz może doświadczać bardzo skomplikowanej sieci relacji cielesnych, w którą sam jest wplątany. Zawieszając niewiarę w ten fantastyczny spektakl obdarza animowane postacie sprawczością i zrównuje je do ludzkich bohaterów, wiedząc

przy tym, że ich głosem jest między innymi Damon Albarn – rzeczywisty muzyk (Sierzputowski 2018).

Innym przykładem, tym razem z polskiego rynku muzycznego, jest pisarka Dorota Maślowska w projekcie muzycznym Mister D. Już dużo wcześniej autorka w książce *Paw królowej* (2005) stworzyła figurę narratorki (MC Dorota), opowiadającej o zdarzeniach w formie hip-hopowej piosenki. Sam tekst książki nieustannie odwołuje się do stylistyki oraz struktury rapu. Można więc uznać *Pawia Królowej* za tekst dość zawiłej i długiej piosenki hip-hopowej (Maślowska 2005). Postać Doroty Maślowskiej skomplikował jednak fakt, że w 2014 r. na rynku muzycznym pojawiała się płyta *Społeczeństwo jest niemile*, na której Maślowska występuje pod pseudonimem Mister D. i rapuje piosenki takie jak *HAI\$* czy *Chleb* – wszystkie utwory z tego albumu zdają się być zbliżone do stylistyki piosenki-powieści *Paw królowej*. Z jednej strony można powiedzieć, że to nowy niezależny projekt, jednak wsłuchując się w teksty z albumu *Społeczeństwo jest niemile* trudno nie pomyśleć, że to zabawne ucieleśnienie narratorki MC Doroty znanej z *Pawia królowej*. Również tutaj prosta relacja na linii słuchacz – muzyk zostaje zachwiana pod naporem różnorodnych kontekstów oraz praktyk artystycznych. Konkludując, można powiedzieć, że każdy artysta będzie oczywiście inaczej realizował własne praktyki somatyczne, układ i relację wewnętrzną własnego ciała do słuchania.

Za pośrednictwem ciała i muzyki artysta może stawiać problemy oraz tworzyć z siebie „ilustrację” do pewnych zjawisk społecznych. Idealną ilustracją może być klip do piosenki *This is America* Childish Gambino z 2018 r. W tym kontrowersyjnym utworze czarnoskóry piosenkarz całym ciałem wyraża ironiczno-krytyczny komentarz do amerykańskiej wersji rasizmu oraz przemocowych mechanizmów globalnego kapitalizmu. Czyni to śpiewem, tańcem oraz innymi pomniejszych gestami w czasie trwania klipu wideo, który w październiku 2018 r. osiągnął już 406 milionów wyświetleń na platformie Youtube. Na przecięciu brzmienia oraz cielesnego performansu realizuje się tu forma artystycznej krytyki społecznej, która pomimo nieuniknionego wplątania w przemysł muzyczny skutecznie przeciwstawia się zasadom późnego kapitalizmu. Jako ciało do słuchania Childish Gambino staje się kolejnym symbolem ruchu Black Lives Matter. Symbolem, który za każdym kolejnym odtworzeniem wydarza się na nowo.

Wydarzenie muzyczne w perspektywie somatoestetycznej

Można powiedzieć, że ciało do słuchania to nic innego jak model własnej cielesności z założeniem, że model ten jest jedyną dostępną słuchaczowi formą cielesności artystycznej, którą może doświadczać w czasie słuchania muzyki. Oczywiście na ciała do słuchania mogą wpływać także czynniki zewnętrzne, takie jak gatunek

muzyczny, w którego ramach artysta jest pozycjonowany przez rynek muzyczny czy media napędzające przepływ informacji o artyście (Moore 2002). Niezwykle ciekawym przykładem jest świadome wejście w rolę przedmiotu konsumpcji przez amerykańską piosenkarkę Lady Gagę. Odrzucając binarną opozycję podmiot-przedmiot artystka podkreśla swoją świadomość bycia obiektem konsumpcji własnych słuchaczy. W utworze *Applause* śpiewa: „One second I’m a kunst / Then suddenly the kunst is me / Pop culture was in art / Now, art’s in pop culture in me / I live for the applause, applause, applause / I live for the applause-please, live for the applause-please / Live for the way that you cheer and scream for me / The applause, applause, applause”. W utworze tym Lady Gaga ujawnia skrywaną skrętnie przez kapitalizm komodyfikację artystów w polu rynku muzycznego. Dodatkowo estetyzuje i fetyszyzuje sam proces utowarowienia, w którym realizuje się jako podmioto-przedmiotem oczekujący podziwu. Staje się tym samym figurą paradoksu, która jest efektem działań kapitalistycznych, a jednocześnie krytyką tego systemu. Wszystko to możliwe dzięki jej cielesnej obecności, która się wydarza.

Obszarem czasowo-przestrzennym relacji pomiędzy słuchającym podmiotem a ciałem do słuchania (i zachodzącej w nim dynamice relacji pomiędzy ciałem wokalicznym, fraktalnym i spektakularnym) jest wydarzenie muzyczne, które jest dla mnie specyficznym spotkaniem pomiędzy artystą a odbiorcą, w czasie którego dochodzi do awangardowego cielesnego doświadczenia fragmentu rzeczywistości. Gilles Deleuze tak pisał o wydarzeniu: „Wydarzenie nie jest wcale tym, co się po prostu zdarza (przypadek), lecz tym, co się wydarza, stanowi czyste wyrażenie, które daje nam znak i czeka na nas” (Deleuze 2011: 204–205). Wydarzenie jest więc czymś wyjątkowym i jednostkowym, coś czego nie można później powtórzyć dokładnie w ten sam sposób. W przypadku muzyki, która od XX w. jest sztuką świadomie posługującą się technikami rejestracji i powielania, nawet koncerty zdają się nie posiadać „wydarzeniowego” potencjału. Obecnie trudno mówić o bezpośrednim i czystym charakterze doświadczenia muzycznych wydarzeń na żywo ze względu na elementy zapośredniczające to doświadczenie, na przykład ekrany, głośniki i mikrofony (Auslander 1999). W moim rozumieniu wydarzenie muzyczne nie musi być wyłącznie spotkaniem bezpośrednim, tj. koncertowym. Każda dowolna sytuacja indywidualnego słuchania zarejestrowanego na nośniku głosu lub oglądania specyficznej formy klipu muzycznego wypełnia formułę wydarzenia. Wydarzenie muzyczne to moment somatycznego doświadczenia dźwięków i ciała muzycznego przez słuchający podmiot; nawet jeżeli jest to spotkanie fantomowe lub zapośredniczone technologią, a zwłaszcza technikami rejestracji dźwięków. Każde takie wydarzenie jest wyjątkowe i niepowtarzalne, tak jak słuchanie albumu ulubionego zespołu, gdzie pierwsze odsłuchanie różni się przecież od każdego kolejnego.

Od czasów wprowadzenia technologii rejestracji dźwięku jesteśmy otoczeni artystami, których rzeczywista obecność nie jest już nawet potrzebna, by zapoznawać się z ich twórczością i cielesnością. Ich fantomowe ślady w postaci różnorodnych tekstów kultury spotykamy na każdym kroku: płyty, audiowizualne zapisy koncertów, wywiady radiowe. Otaczamy się widmowymi ciałami i słuchamy jedynie echa ich realnej obecności. Wszystko zdaje się być fraktalne, widmowe, efemeryczne i rozproszone. To tylko nakręca mechanizm dalszych przekształceń somatycznych ciał do słuchania oraz rekonfiguruje wydarzenia muzyczne. Dwa podstawowe elementy wydarzenia muzycznego, niezbędne do wytworzenia sytuacji o charakterze somatycznym to: ciało słuchacza (słuchający podmiot), ale także ciało do słuchania (podmiot-przedmiot). Oba elementy budują wzajemną relację somatyczną, w której jedna i druga strona wydarzenia negocjuje cielesno-dźwiękowe znaczenia. Ciało do słuchania wprowadza repertuar gestów oraz atrybut własnego głosu, ale także wszystkie inne elementy budujące ciało jako konkretny wizerunek artystyczny (od strojów, przez biografię, do aranżacji sceny itd.) Słuchający podmiot może doświadczać efektów gestów muzycznych (uderzanie w instrument, by wywołać dźwięk) lub wsłuchiwać się w głos (zarówno pod postacią mowy, ale przede wszystkim śpiewu.) Jest także w stanie oglądać (na żywo) lub wyobrażać sobie (podczas słuchania albumu) ciało performującego artysty. W ramach dynamicznych relacji zachodzących pomiędzy trzema formami ciała muzycznego, artysta może kreować wydarzenie muzyczne poprzez działania estetyczne: akcentować niektóre elementy, a inne ukrywać; sprawnie przekształcać i wygłaszać, ale także rozpraszać i wzmacniać – wszystko to będzie budowało wydarzenie muzyczne, w którym dojdzie do interakcji pomiędzy słuchającym podmiotem i doświadczanym przez niego ciałem muzycznym.

Artysta ma możliwość inicjować interakcję ze słuchaczem, ale także kreować wydarzenie, w ramach którego odbędzie się ta interakcja. Przykładem wydarzenia muzycznego może być odsłuchanie Wariacji Goldbergowskich Bacha w wykonaniu i interpretacji Glenna Goulda z 1981 r. Kanadyjski pianista dośpiewuje tam dźwięki do struktury wariacji, są to dźwięki ledwo słyszalne, ale stanowią ślad obecności samego muzyka oraz stają się czystym doświadczeniem przeszłości w ujęciu somatycznym. Słuchacz wchodzi w relację czasoprzestrzenną, wsłuchując się w ciało Goulda, który swoim wykonaniem otwiera nam również dostęp do muzyki Bacha, czyli świadectwa XVIII w. Dośpiewywanie dźwięków do wariacji stapia Goulda z jego instrumentem w jeden obiekt – ciało do słuchania, które odkrywa przed słuchaczem potrójną czasowość tego wykonania: czas trwania utworu w momencie jego odtworzenia, czas rejestracji utworu oraz czas jego powstania. Pojęciem, która pozwala na zrozumienie, operacjonalizację i interpretację każdej indywidualnej relacji pomiędzy konkretnym artystą jako „ciałem do słuchania” a odbiorcą w roli „słuchającego podmiotu”, a także reżimami rynku muzycznego jest somatoestetyka.

Somatoestetyka jest narzędziem krytycznym w namyśle nad relacjami ciał odbiorców i artystów, a także formą interpretacji strategii somatycznych w budowaniu wydarzeń muzycznych. Zaznaczam, że moja propozycja somatoestetyki nie ma zbyt wiele wspólnego z „somaestetyką” jako praktyką doświadczania własnej cielesności, zaproponowaną przez Richarda Shustermana (2016). W moim rozumieniu somatoestetyka może przede wszystkim stanowić odpowiedź na problematykę dzielenia widzialnego/słyszalnego podczas wydarzeń muzycznych, która bezpośrednio nawiązuje do myśli francuskiego teoretyka Jacquesa Ranciere’a. W książce *Dzielenie postrzegalnego* Ranciere stawia tezę, według której u podstaw polityki leży estetyka, której nie należy rozumieć jako opanowania polityki przez siły sztuki lub przez traktowanie ludu jako dzieła sztuki. W tym rozumieniu estetyka jest podziałem czasu, przestrzeni, tego, co widzialne i niewidzialne – estetyka jest podziałem, który definiuje miejsce i cel polityki jako formy doświadczenia. Polityka dotyczy tego, co widzimy i co możemy o tym powiedzieć, tego, kto ma kompetencje, aby widzieć i predyspozycje, aby mówić, oraz sposób zajmowania przestrzeni lub dysponowania czasem. Rozszerzenie aktu twórczego jest tym samym aktem politycznym – dynamiczną dystrybucją funkcji estetycznych (Ranciere 2007). Ranciere niewiele miejsca poświęca jednak kwestii tego, co słyszalne i jak dźwięki (a w szczególności muzyka) mogłyby być wehikułem politycznym i dysponować ekonomią znaczeń (zwłaszcza cielesnych). Muzyka jako z jednej strony sztuka estetycznej organizacji dźwięków, a z drugiej kulturowo uwarunkowany zbiór dźwiękowych praktyk pobudzania somatyczno-sensorycznego również jest zjawiskiem o charakterze politycznym. Każde działanie artystyczne w zakresie realizacji własnej somatyczności nosi ślad działania politycznego, a muzyka to zbiór takich praktyk, które wykorzystują dźwięk do zmysłowego pobudzania ciał słuchających. W tym rozumieniu polityczność oznaczałaby dysponowanie sensem oraz ułatwianie lub utrudnianie dostępu do odbioru dzieła muzycznego lub/i cielesności artysty przez wykorzystywanie różnorodnych gestów, strategii oraz aktów artystycznych – od wyboru gatunku muzycznego, stroju, sposobu śpiewu lub gry na instrumencie, przez obecność w mediach społecznościowych oraz kształtowanie wizerunku medialnego w czasie trwania całej kariery, kończąc na udziale w projektach pozamuzycznych, karierze pisarskiej lub aktorskiej, a także udziale w protestach społecznych. Innymi słowy – muzycy mogą tak kształtować strategię własnej działalności muzycznej, by za pomocą ciał akcentować, wygłaszać, ukrywać i ujawniać pewne problemy kultury współczesnej, ale także bronić lub udostępniać własną cielesność. Podmiot słuchający może być świadom tych działań (jeżeli polityka wydarzenia muzycznego jest tak kreowana przez artystę) lub pozostawać całkowicie w niewiedzy (jeżeli artysta wprowadza taką strategię). Przykładem, który również ujawnia idee polityczności wydarzenia muzycznego był pośmiertny koncert Michaela Jacksona podczas gali Billboard Music Awards,

gdzie na specjalnym ekranie wyświetlony został „hologram” króla popu w technologii Musion Eyeliner (cytowanie ukryte). Wystąpienie Jacksona w pięć lat po śmierci wzbudziło wiele kontrowersji oraz rozbudziło w odbiorcach lęk przed współczesną technologią, która z łatwością może stworzyć iluzję życia po śmierci. Jednak wydaje mi się, że to nie „trup na scenie” wywołał największe obawy, ale uświadomienie sobie, że w systemie kapitalistycznym nawet śmierć podmiotu nie oznacza końca czerpania zysków z jego artystycznej pracy. Ponowna „prezentacja” cielesności Jacksona po śmierci była decyzją artystyczną, która ujawniła (być może całkowicie przypadkowo) działanie rynku muzycznego. Występ Michaela Jacksona z 2014 r. był wydarzeniem muzycznym, które pokazało wprost, że ciało jest towarem i podlega systemowi kapitalistycznemu, jak każdy inny produkt i nawet śmierć nie jest w stanie zakończyć procesu produkcji.

Zakończenie

Dyskurs muzyczny naznaczony jest pewnego rodzaju paradoksem. Oto z jednej strony o muzyce mówi się w odniesieniu do jej wszechobecności i niewątpliwym powiązaniu z ludzką egzystencją, a z drugiej utrzymywane jest przekonanie o jej czysto abstrakcyjnym charakterze. Istnieje także trzecie podejście, które łączy muzykę bezpośrednio z twórcą, gdzie organizacja dźwięków uznawana jest za formę ekspresji artystycznej, a w efekcie staje się także relacją ze słuchaczem. W wyniku tej relacji może narodzić się pasja lub nienawiść do tej formy ludzkiej działalności (Quignard 2004). Rozwijające się techniki rejestracji dźwięków, a także rozwój instrumentów muzycznych, mediów i praktyk koncertowych spowodowały, że ciało do słuchania stało się wewnętrznie niespójne i dynamiczne. To właśnie praktyki artystyczne problematyzujące kwestię „separacji głosu od ciała” stanowią najciekawszy materiał badawczy, gdzie wspólną podstawą dla wszystkich praktyk artystycznych i zjawisk muzycznych byłyby ciała do słuchania i ich wewnętrzna dynamika. Przeanalizowanie historycznych przekształceń ciał do słuchania prowokuje do ponownego krytycznego namysłu nad konsekwencjami wprowadzenia możliwości rejestracji głosu oraz kapitalizacją tego zjawiska. Umożliwia to zastanowienie się nad wyjątkowością ciała artysty muzycznego, w perspektywie analizy głosu jako narzędzia mowy i śpiewu oraz wzajemnych różnic pomiędzy tymi dwoma zjawiskami wokalnymi, a także politycznych i somatoestetycznych konsekwencji ich wykorzystywania w procesie produkcji muzyki. Podobną sytuację prezentują także gesty muzyczne – od specyficznego ruchu scenicznego, do bardzo konkretnych aktów performatywnych, ale także do sposobów gry na instrumentach. Niezwykle interesująca byłaby interpretacja kategorii wyobraźni w doświadczeniu muzycznym. Zapropionowana perspektywa somatoestetyczna

otwiera również kolejną kwestię, jaką jest rola podmiotu w czasie wydarzenia muzycznego i próba odpowiedzi na pytanie, co to znaczy słuchać, a szczególnie co to znaczy słuchać innego ciała.

Muzyka to paradoks, ale też pretekst do analitycznego skupienia na audialnej formie doświadczenia świata i nas samych jako podmiotów. Ważny jest także aspekt polityczny muzyki, który umożliwia lokowanie podmiotu w procesie nadawania sensów doświadczalnym zjawiskom audialnym. Wydarzenia muzyczne w kontekście relacji władzy i ekonomii sensów ujawniają wyjątkowość relacji muzyk – słuchacz. Wszelka działalność muzyczna, która angażuje ciało wykonawcy i odbiorcy wika je w strategię prezentacji, ujawniania, ukrywania, akcentowania cielesności, czyli różnorodne polityki somatyczne i dźwiękowe. Każde wydarzenie muzyczne jest estetycznym ruchem ciała i podmiotów słuchających i tych stworzonych do słuchania. Możliwość interpretacji wydarzeń muzycznych w ujęciu somatoestetycznym ukazuje złożoność zjawisk z rejestru kultury muzycznej, która nie pozostaje odseparowaną od rzeczywistości społecznej formą sztuki. Kluczem do zrozumienia muzyki jest ciało, bowiem to ono jest kamertonem wrażliwym na wszelkie drgania sensów, pracą podmiotu jest odkrycie własnej cielesnej częstotliwości (Nancy 2007). Somatoestetyka pozostaje narzędziem, które może być pomocne w lepszym zrozumieniu współczesnych zjawisk audialnych i ich roli w doświadczaniu codzienności.

Muzyka jest na wskroś cielesną sztuką, ale w zachodnim dyskursie naukowym kwestia ta została wyparta językiem muzykologicznym, który oderwał sztukę estetycznej organizacji dźwiękowej od cielesności słuchacza i artystów, reifikując samo zjawisko oraz sprowadzając je jedynie do formy intelektualnej kontemplacji, zupełnie pomijając kwestie zmysłowe. Przyjęcie perspektywy somatycznej pomoże lepiej zrozumieć pewne społeczne pragnienia wobec muzyki wyrażane najczęściej praktykami cielesnymi artystów oraz słuchaniem całym ciałem przez słuchaczy. Bo słuchanie świata, a tym samym i muzyki, angażuje nasze ciała w ich całej rozciągłości.

Literatura

- Adorno T.W., 1974, *Filozofia nowej muzyki*, tłum. F. Wajda, Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- Auslander P., 1999, *Liveness: Performance in a Mediatized Culture*, London–New York: Routledge.
- Berleant A., 2011, *Wrażliwość i zmysły. Estetyczna przemiana świata człowieka*, tłum. S. Stankiewicz, Kraków: Universitas.
- Connor S., 2009, *Kulturowa historia brzuchomówstwa*, tłum. K. Siudak, Kraków: Universitas.
- Dahlhaus C., 1988, *Idea muzyki absolutnej i inne studia*, tłum. A. Buchner, Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne.

- Deleuze G., 2011, *Logika sensu*, tłum. G. Wilczyński, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.
- Gould G., 1966, *The Prospects of Recording*, High Fidelity Magazine, no. 16.
- Masłowska D., 2005, *Paw królowej*, Warszawa: Biblioteka Twoich Myśli.
- Merlau-Ponty M., 2001, *Fenomenologia percepcji*, tłum. M. Kowalska, J. Migaciński, Warszawa: Aletheia.
- Moore A., 2002, *Authenticity as Authentication*, Popular Music, no. 21.
- Nancy J-L., 2007, *Listening*, tłum. Ch. Mandell, New York: Fordham University Press.
- Pradier J-M., 2012, *Ciała widowiskowe. Etnoscenologia sztuk widowiskowych*, tłum. K. Bierwiazzonek, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.
- Quignard P., 2004, *Nienawiść do muzyki*, tłum. E. Wieleżyńska, Literatura na Świecie, nr 1–2.
- Ranciere J., 2007, *Dzielenie postrzegalnego. Estetyka i polityka*, tłum. J. Sowa, Kraków: Korporacja Ha!art.
- Shusterman R., 2016, *Myślenie ciała. Eseje z zakresu somaestetyki*, tłum. P. Poniatowska, Warszawa: Instytut Wydawniczy Książka i Prasa.
- Sierzputowski K., 2017, *Wizerunki, podmioty fraktalne, ciała spektakularne. Fenomen ciała artysty muzycznego* [w:] A. Juszczyk, K. Sierzputowski, S. Papier, N. Giemza (red.), *MUTE: Muzyka/Uniwersytet/Technologia/Emocje. Studia nad muzyką popularną*, Kraków: AT Wydawnictwo.
- Sierzputowski K., 2018, *Słuchając hologramu. Cieleśność wirtualnych zespołów animowanych*, Poznań: Instytut Kultury Popularnej.
- Sterne J., 2003, *Audible Past: Cultural Origins of Sound Reproduction*, London: Duke University Press.
- Voskuhl A., 2013, *Androids in the Enlightenment: Mechanics, Artisans, and Cultures of Self*, Chicago–London: The University of Chicago Press.