

Marcin Oleś

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu

ORCID: 0000-0001-9210-0882

Ciało nieobecne. Nieobecność performatywna

Wprowadzenie

Obecność ciała w sztukach performatywnych, a w szczególności w muzyce, jest dla współczesnej kultury masowej czynnikiem *par excellence* obligatoryjnym¹. Trudno wyobrazić sobie muzyczny produkt, który nie jest wspierany przez cielesność artysty, co więcej, cielesność owa staje się coraz częściej istotniejsza od samej muzycznej materii. Performatywny zwrot w estetyce², także na gruncie muzyki, sprawił, że ciało to nie tylko wehikuł dla współczesnego twórcy muzyka, ale i talizman dla jego słuchaczy (i niego samego)³. Cielesność

¹ W każdym razie była takim do nadejścia rewolucji technologicznej związanej z AI. Na tym etapie trudno przewidzieć konsekwencje, jakie wywoła zastosowanie tej technologii w kontekście cielesności na gruncie muzyki, czy szerzej, sztuk performatywnych. I choć celem niniejszego tekstu nie jest bynajmniej prognozowanie przyszłości związanej z muzyką i sztuczną inteligencją, to zasadne wydaje się wspomnienie tu o tym fakcie.

² W ciągu ostatnich lat we współczesnej humanistyce można zaobserwować szczególne zainteresowanie performatywnością, które określane jest mianem „zwrotu performatywnego”, a samo hasło *performance* stało się słowem w humanistyce tak znaczącym, jak niegdyś tekst. Jak pisze polska badaczka, Domańska, „kiedyś byliśmy skłonni wszystko widzieć jako tekst, dzisiaj jako *performance*”. Zob. Domańska 2009: 61.

³ O fenomenie cielesności w perspektywie muzycznego wykonawstwa pisze m.in. uznany amerykański badacz performatyki, Philip Auslander. Odwołując się do Ervinga Goffmana, proponuje on figurę „muzycznej persony” (*musical personae*), zauważając, że „bycie muzykiem oznacza wykonywanie tożsamości w sferze społecznej”. Dla niego

ta nie dotyczy jedynie artystycznego tudzież scenicznego wizerunku artysty, ale rozciąga się coraz bardziej na jego życie pozasceniczne. Dla fanów danego artysty takie samo znaczenie jak jego muzyka mają jego życiowe wybory. Fenomen ten nie jest bynajmniej wynalazkiem współczesności. Niech za przykład posłuży figura XIX-wiecznego wirtuoza-improvizatora, którego obecność na salonach i w salach koncertowych ówczesnej Europy to fenomen dobrze rozpoznany. Jego zasięg był jednak ograniczony do największych ośrodków miejskich i najzamożniejszych prowincji. Twórcy tacy jak Liszt, Paganini i Wieniawski, a nawet prowadzący osiadły tryb życia Chopin, by wymienić tylko najślawniejszych, wzbudzali powszechny podziw i uwielbienie na każdym kroku i w każdym ośrodku, w którym się znaleźli. Wszystko uległo jednak znacznemu nasileniu w XX w., a to za sprawą kilku technologicznych nowinek, o których na gruncie muzyki warto pamiętać. Nowinki te nie tylko ułatwiły dostęp do muzyki mniej wykształconym i mniej zamożnym, ale i zrewolucjonizowały samą muzykę. Rewolucja ta nie miała jednakże charakteru estetycznego (w każdym razie nie na początku), a technologiczny⁴. I choć wszystko rozpoczęło się niepostrzeżenie wraz z pierwszym nagraniem prostej piosenki, *Mary Has a Little Lamb*⁵, to na dobre kilka znacznie późniejszych wynalazków popchnęło muzykę w objęcia kultury masowej. Poczynając od magnetycznego zapisu wielośladowego, poprzez technologię *micro-groove*, która przyczyniła się do stworzenia formatu *long play*⁶, stworzenie pierwszej magnetycznej wkładki gramofonowej⁷, aż wreszcie zbudowanie lampowego wzmacniacza i elektrycznej gitary, muzyka zyska kompletnie nowe możliwości, a muzycy kompletnie nowe i rewolucyjne narzędzia twórcze⁸.

oznacza to, że „muzyczne osoby są ściśle analogiczne do osobowości gwiazd filmowych: w występach gwiazd rocka, śpiewaków operowych i dyrygentów, między innymi, nasza percepcja muzyki jest zapośredniczona przez naszą koncepcję wykonawcy jako osobowości”. Por.: Auslander 2006.

⁴ Wpływ fonografii na muzykę jest zjawiskiem istniejącym od pierwszych wytłoczonych komercyjnie dysków tudzież cylindrów (te dwa formaty rywalizowały bowiem ze sobą u zarania fonografii). Zjawisko swoistego sprzężenia zwrotnego, dzięki któremu nagrania muzyczne kształtują przyszłe kanony estetyczne, zostało nazwane *the phonograph effect*. Zob.: Katz 2010.

⁵ W sierpniu 1877 r. Thomas Edison zaprezentował po raz pierwszy patent swojego fonografu, a piosenka *Mary Had a Little Lamb* to pierwszy w historii zapis audio ludzkiego głosu. Więcej na ten temat zobacz w: Oleś 2020.

⁶ „Znany obecnie format płyty winylowej LP (*long play*) powstał na potrzeby filmu w połowie lat 20. XX w. i musiał przeczekać prohibicję, wielki kryzys i wojnę, aby pojawić się w 1948 r., wraz z nowym standardem zapisu, *microgroove*. Zob.: Oleś 2020.

⁷ Marcin Oleś, Audio Technica, <http://audioidiom.pl/audio-technica-oc-9-iii/> (dostęp: 1.11.2024).

⁸ Choć celem niniejszego artykułu nie jest analiza rewolucji, jaka dokonała się na gruncie produkcji i konsumpcji muzyki za sprawą zmian technologicznych, to wzmiankowanie

Z ich pomocą zaniknie hegemonia muzyki klasycznej, a muzyka tych wcześniej wykluczonych uzyska nie tylko nowe medium, ale i gremium, które nie miało dostępu do dóbr kultury, a na pewno nie w takim wymiarze. Gremium to owacyjnie powita muzyczne przemiany, które wesprą i przyspieszą obyczajową i estetyczną rewolucję lat 60. Przyczyni się także do upowszechnienia zjawiska konsumpcji ilościowej w muzyce, bowiem „środki masowego przekazu, zwracając się do niejednorodnej publiczności, dostosowują się do średniej smaku” (Eco 2010: 70). Od tej pory mówić możemy na gruncie muzyki o kulturze masowej, a ta jest zjawiskiem o charakterze „przemysłowym i jako takie podlega wielu uwarunkowaniom typowym dla wszelkiej działalności przemysłowej” (Eco 2010: 84). Charakter ten wymusza pewne określone działania i narzuca role. Jeśli jego celem nadrzędnym jest „produkcja”, to prowadzi ona do paternalistycznego stosunku, jaki wytwarza się pomiędzy producentem a konsumentem, oraz do nieuniknionej „relacji przekonującego do przekonywanego” (Eco 2010: 84). To z kolei sprawia, że owo przekonywanie odbywa się na kilku poziomach, czy raczej warstwach muzycznego komunikatu. Jedną z najważniejszych, bywa że ważniejszą od samej muzyki, jest warstwa wizerunkowo-wizualna. Artysta to już nie li tylko jego dzieło, ale (przede wszystkim?)⁹ on sam. Generuje to dwojaką postawę. Z jednej strony wizerunek staje się skutecznym narzędziem promocyjnym zarówno dla samego twórcy, jak i jego „producenta”. Z drugiej, sprawia, że twórcza wolność zostaje ograniczona marginesami owej „średniej smaku”. To, co poza nimi, staje się aekonomiczne, a zatem pozbawione wsparcia i narzędzi produkcji masowej.

Ciało w muzyce. Muzyka w ciele

Tymczasem muzyka to sztuka *par excellence* performatywna, czyli związana z „ciałem wykonującym”¹⁰. Do czasu upowszechnienia zaawansowanych narzędzi cyfrowych i komputerowych powołanie jej do życia było od ciała

tu o nich jest zasadne ze względu na temat artykułu i rozwijane w jego dalszej części wątki. Co więcej, postawy twórcze opisywane w artykule były możliwe m.in. dzięki tym technologicznym innowacjom.

⁹ Artykuł, traktujący o fenomenie „ciała nieobecnego”, stawia tezę, że we współczesnej kulturze muzycznej zdominowanej przez działalność przemysłu muzycznego ciało (w tym nazwisko / pseudonim artystyczny, wizerunek, ubiór) stało się emblematem marki. Przemysł muzyczny produkuje zatem nie tylko muzykę, ale i gwiazdy, które na wzór przemysłu filmowego są gwarantem sukcesu komercyjnego kolejnych produkcji.

¹⁰ „Ciało, podejmujące działania skierowane ku Innym, staje się jednocześnie «własnością społeczną». Umożliwia odgrywanie dobrze znanych kulturowych ról oraz tworzenie ich nowych wariantów”. Zob. Wachowski 2023: 73.

zależne. Muzyczne wykonanie to ciało w działaniu. Oczywiście możemy przywołać koncepcję akuzmatyki Pierra Schaeffera¹¹ czy prace Romana Ingardena, które kwestionowały cielesność muzyki, przerzucając całą muzyczną materię na kompozytorską intencjonalność partytury¹². Ta jednak nie porusza kwestii fizyczności dźwięku, a zatem tego, co słyszymy; tego, czego słuchamy. Nie jest to jednak dziwne. Jak bowiem zauważa wspomniany wcześniej Auslander,

tradycyjna muzykologia jest zaabsorbowana tekstualnym podejściem do muzyki, które releguje wykonanie do pozycji mało istotnej. W tym kontekście wyrażenie „studia nad wykonaniem” odnosi się do technicznej, interpretacyjnej i badawczej pracy, którą musi wykonać muzyk, aby stworzyć dobrze poinformowane wykonanie utworu (Auslander 2015, 527).

I choć, także dzięki fonografii, możemy oddzielić słuchanie muzyki od obecności wykonawcy, to muzyka i ciało pozostają od siebie zależne. Co więcej, mimo tego, że technologiczna rewolucja, o jakiej wspominam powyżej, powołała do życia narzędzia, dzięki którym zależność ciała i muzyki przestały być obligatoryjne, ciało i muzyka pozostają nierozzerwalnie splecione. A skoro tak jest, to skąd w nas, odbiorcach muzyki, ciągła potrzeba obcowania z ciałem artysty? Czy jest to kulturowy atawizm czy może wypracowany przez przemysł mechanizm, wedle którego nie da się sprzedać muzyki bez wizerunku wykonawcy? A może „zasada gwiazdorstwa stała się totalitarna”, bo to, „co jest najbardziej znane, odnosi największe sukcesy” (Adorno 2021: 74). Prowadzi to do tego, że we współczesnej działalności artystycznej (pytanie, czy aby tylko we współczesnej, pozostawiam na razie bez odpowiedzi) – szczególnie tej o charakterze performatywnym – nieobecność ciała jest zabiegiem o tyle ryzykownym, co skazującym na artystyczny niebyt. Przywykliśmy wszak do tego, że artysta i nasz z nim związek to związek z jego wizerunkiem, głosem i ciałem. Na tej podstawie tworzymy identyfikację z nim i z jego muzyką. Nie możemy wszak oddzielić twórczości od jego twórcy. A może możemy?

Celem niniejszego artykułu jest próba odpowiedzi na pytanie, czy przymus cielesnej obecności na scenie to jedyna droga na współczesnej mapie działań artystycznych, a w szczególności działań sceniczno-performatywnych.

¹¹ Cielesność muzyki i jej relacji z wykonawcą kwestionowało też tzw. słuchanie akuzmatyczne, czyli inaczej słuchanie zredukowane. Termin, którym Pierre Schaeffer określał słuchanie pozbawione jakiejkolwiek wizualnej wskazówki co do źródła dźwięku (akuzmatycy to wg słownika Larousse’a uczniowie Pitagorasa, którzy przez pięć lat słuchali jego wykładow ukryci za zasłoną, nie widząc go i zachowując bezwzględna ciszę. Ponieważ mistrz krył się przed ich wzrokiem, do uczniów docierał sam jego głos). Zob. Schaeffer 2010: 106–112.

¹² Por. Ingarden 1973.

Przez przytoczenie biografii twórców wprowadza kategorię ciała nieobecnego, przez którą rozumieć należy postawę artystycznej negacji współczesnego paradygmatu scenicznego, odrzucenie wizerunku jako integralnej części muzyki oraz przesunięcie uwagi publiczności z artysty na dzieło.

Ciało anonimowe jako wizerunek

Postawa taka nie jest bynajmniej niczym nowym. Anonimowość w sztuce, literaturze i muzyce to na gruncie europejskim fenomen powszechnie znany¹³. Jego obecność, kojarzona najczęściej łacińską dewizą *solī Deo gloria*¹⁴ i wiekami średnimi, raczej nie wzbudza wątpliwości. Tworzono na chwałę bożą, pozostawiając kwestie autorstwa sprawom doczesnym, a zatem nieistotnym. Czym innym jednak postulowana anonimowość wieków średnich¹⁵, a czym innym anonimowość przełomu XX i XXI w. Ta ostatnia, co paradoksalne, zabiega o naszą uwagę, staje się narzędziem lewarującym rozpoznawalność jego twórcy. Anonimowość, która przestaje być stanem, a staje się narzędziem promocyjnym. Anonimowość, która wpisuje się w kategorię ekonomii uwagi¹⁶. Ciało anonimowe jako wizerunek. W każdym razie jest takie w przypadku artysty tyle nietuzinkowego, co nadzwyczaj sławnego, choć nieznanego (lub raczej znanego wyłącznie dzięki swojej twórczości, bowiem nikt go nigdy nie widział), a zatem fizykalnie anonimowego, a to spora różnica.

¹³ O średniowiecznym anonimowym autorze pisze m.in. w swoim tekście zatytułowanym *Kim jest autor?* M. Foucault. Foucault 1999.

¹⁴ Tylko Bogu chwała.

¹⁵ O tym, że jednak średniowieczna anonimowość, wbrew powszechnej opinii, nie była bynajmniej czymś powszechnym, pisze na kartach swojej książki polski badacz, Jacek Kowalski. Zob. Kowalski 2020.

¹⁶ Koncepcja ekonomii uwagi została po raz pierwszy wprowadzona pod koniec lat 60. przez Herberta A. Simona i charakteryzowała problem przeciążenia informacyjnego jako problem ekonomiczny. Koncepcja ta stawiała się jednak coraz bardziej popularna wraz z rozwojem Internetu, dzięki czemu treści (podaż) stają się coraz bardziej obfite i natychmiast dostępne, a uwaga staje się czynnikiem ograniczającym konsumpcję informacji. Podczas gdy podaż dostępnych informacji nadal szybko rośnie – dane cyfrowe podwajają się mniej więcej co dwa lata – popyt na informacje jest ograniczony przez niewielką uwagę, jaką możemy im poświęcić. Rzeczywiście, całkowita dostępna uwaga jest ograniczona liczbą osób mających dostęp do informacji i stałą liczbą godzin w ciągu dnia oraz sprzecznymi wymaganiami dotyczącymi naszego czasu i uwagi. Davenport i Beck (2001) po raz pierwszy zdefiniowali „ekonomię uwagi” jako podejście do zarządzania informacją, które traktuje ludzką uwagę jako towar deficytowy i stosuje teorię ekonomii do rozwiązywania różnych problemów związanych z zarządzaniem informacją. Coraz częściej żyjemy w „ekonomii uwagi”, a nie w „ekonomii informacji”. Zob.: Chantal Line Carpentier. *Attention Economy*. W: *United Nations Economist Network*, https://www.un.org/sites/un2.un.org/files/attention_economy_feb.pdf (dostęp: 14.11.2024).

Przywołanie go tutaj ma posłużyć wyłącznie jako przykład pewnej postawy, nie jest on bowiem związany z muzyką w sposób inny niż tworzone przez niego okładki płyt¹⁷. Twórca, o którym można wręcz powiedzieć, że zyskuje sławę dzięki swojej anonimowości (bynajmniej nie znaczy to, że jego twórczość na tym traci; ba! wręcz odwrotnie). Banksy.

Jest jednak Banksy przykładem twórcy spoza sztuk performatywnych (scenicznych), takim, którego ciało anonimowe jest stanem permanentnej nieobecności. To wszak najbardziej sławny, „anonimowy”¹⁸ twórca na świecie przełomu XX i XXI w. (abstrahuję tutaj od faktu, że dla twórczości ulicznej, którą uprawia, owa anonimowość to jeden z warunków przetrwania i tryb *być-albo-nie-być*). Artysta przekraczający bariery percepcji i społecznych podziałów, artysta niezwykle wpływowy, choć (a może dzięki temu, że) walczący z systemem. Jego cielesna anonimowość jest czytelnym aktem performatywnym polegającym na odmowie uczestnictwa w społeczeństwie, którego kulturę i mechanizmy twórca poddaje nieustannej krytyce. To nie on bynajmniej jest tematem niniejszego referatu, choć i w jego przypadku także możemy o tytułowym ciele nieobecnym mówić, a o *nieobecności performatywnej*¹⁹ nawet bardziej.

*Ciało nieobecne*²⁰ traktuje bowiem o twórcach, którzy pomimo (a może właśnie dzięki?) odniesionej popularności wycofali się ze scenicznej działalności. Twórcy, którzy zdecydowali się ponieść ryzyko *niebycia-wizerunkiem*, *nie-bycia „scenicznymi w sztukach sceniczych”*. Lista takich twórców, choć nie jest nazbyt długa, nie jest też krótka (z bardziej znanych postaci, szczególnie w kontekście niniejszego tomu, należy wspomnieć o Kate Bush²¹, Joni Mitchel i Ninie Simone, o której nieco więcej za chwilę)²². Na potrzeby niniejszego tekstu chciałbym jednak zawęzić

¹⁷ Blur – *Think Tank*, 2003.

¹⁸ Anonimowość Banksy’ego jest nieco *au rebour*. Jest to bowiem najsławniejszy twórca współczesności, którego ciało, a zatem i wizerunek, pozostają anonimowe. Owa anonimowość staje się dla niego nie tylko narzędziem autopromocji, ale i, przede wszystkim, jego wizerunkiem.

¹⁹ Podobną tematykę porusza w swoim artykule *Performatyka milczenia* Maria Gołębiowska. Wyróżnia ona cztery aspekty tego fenomenu, ontologiczny, etyczny, estetyczny i komunikacyjny. Zob.: Gołębiowska 2013: 347–356.

²⁰ Ciało nieobecne występuje w tekście w dwóch znaczeniach, tzn. jako badany fenomen oraz tytuł artykułu. W pierwszym przypadku zachowuję pisownie regularną. W drugim pojawia się kursywa.

²¹ Pisanie niniejszego artykułu (październik 2024) zbiegło się z zapowiedzianym na koniec 2024 r. wydaniem książki poświęconej m.in. Kate Bush i jej powodom wycofania się z działalności koncertowej. Wspominam tu o niej ze względów bibliograficznych (do ewentualnych dalszych badań). Zob. Restall 2024.

²² Lista twórców, którzy z jakiegoś powodu wycofali się ze scenicznego życia, jest znacznie dłuższa niż tu zamieszczona. Na potrzeby niniejszego artykułu przywołuję

ją do dwóch ważnych dla mnie postaci (ważnych, bowiem wpłynęły one znacznie na moją artystyczną postawę twórczą), ale przede wszystkim, zwrócić uwagę na pewien niezwykle istotny aspekt dotyczący wolności twórczej. Pomijam zatem tych, którzy decyzje o zejściu ze sceny podejmowali z powodów: [1] zdrowotnych, [2] osobistych (rodzinnych, kwestie prywatności), [3] psychologicznych (presja, stres, frustracja) albo [4] historycznych (konflikty zbrojne, zmiany społeczne, w tym gustów odbiorców itd.). *Ciało nieobecne* porusza bowiem kwestie natury nadrzędnej względem samej siebie – nadrzędnej, bo będącej sposobem ucieczki od narzuconej przez przemysł muzyczny narracji. A zatem: czy istnieje wolność twórcza w sztukach performatywnych, a w szczególności w muzyce? Czy w czasach dyktatury przemysłu muzycznego i medialnej hegemonii muzyki popularnej (a w szerszym kontekście: kultury masowej) jest jeszcze miejsce na wolność twórczą?

Tych, którzy posłużą za egzemplifikację tematu ciała nieobecnego, wybrałem spośród twórców przedkładających wolność artystyczną ponad presję przemysłu muzycznego, ponad „doping” publiczności, ponad sławę i popularność, nawet kosztem końca własnej kariery. Ci dwaj twórcy, których przywołam tutaj dla przykładu, to kanadyjski pianista Glenn Gould oraz brytyjski wokalista, autor muzyki i tekściarz, Mark Hollis. Obaj zanegowali działalność koncertową, będąc u szczytu swoich karier.

Ciało nieobecne °1

„To jedyny pianista XX w., pozostali to odgrzewany
wiek XIX”

(Hafner 2010: 252)

Nie ulega wątpliwości, że Glenn Gould (1932–1982) był dzieckiem swoich czasów i jako takie podlegał tym samym myślowym paradygmatom epoki, co jemu współcześni. Zgodnie z tym paradygmatem miejsce XIX-wiecznych wirtuozów-kompozytorów zajęli wirtuozi-wykonawcy, a ich zadaniem było (i jest nadal) zapewnienie życia koncertowego wielkich miast i zapewnianie oferty koncertowej wciąż powstających i coraz większych sali koncertowych. Interpretacja dzieła przejęła palmę pierwszeństwa nad samym dziełem. To, co różniło Goulda od innych pianistów, to fakt, że „urodził się z rękami, które praktycznie nie wymagały treningu, ćwiczył mało, a w miarę upływu

wyłącznie „nazwiska symbole” jako czytelną egzemplifikację zjawiska. Twórcy, których sceniczna nieobecność była chwilowym gestem, wyniknęła z choroby, odejścia od muzyki na rzecz innych działalności, czy tacy, dla których sceniczny wizerunek był podtrzymywany przez mass media, nie wpisują się w metodologiczne warunki niniejszego artykułu.

czasu – coraz mniej; w późniejszych latach całymi tygodniami nie dotykał klawiatury” (Rieger 2007: 60). Fakt ten sprawił, że interpretacje Goulda miały charakter perfekcyjnie nienaruszalny, niczym architektoniczny konstrukt i dzieło skończone. Jednak do czasu.

Wieczorem 10 kwietnia 1964 r. Gould odzyskał wolność²³. [...] Któż przy zdrowych zmysłach i w pełni sił, u szczytu międzynarodowej sławy, w trzydziestym drugim roku życia ucieka nagle od wiwatujących tłumów, dobrowolnie skazując się na *splendid isolation*? (Rieger 2007: 177)

Dla Goulda bowiem „koncert publiczny jest niemoralną formą uprawiania muzyki. Widzi on w tym rodzaj świętokradztwa. Muzyka, jak Bóg, nie powinna być obiektem przedstawienia” (Rieger 2007: 23). Zdawać by się mogło, że takie podejście to wynik rezurekcyjnego traktowania muzyki, gdyby nie fakt, iż jak mówi sam Gould, „publiczne występy zmuszają do uciekania się do forteli, które mają spełnić akustyczne i psychologiczne wymogi sytuacji koncertowej, są natomiast irytujące i antyarchitektoniczne przy wielokrotnym przegrywaniu” (Rieger 2007: 178). Słysząc tu wyraźnie, jaki wpływ na muzyczną myśl Goulda miały nagrania mechaniczne²⁴ i fakt, że za jego życia nastąpił ich jakościowy rozwój. Świadomość, że nagranie, niczym architektoniczna bryła, zostaje z nami na lata, a koncert jest ulotnym i chimerycznym tworem, który „prowadzi do zubożenia repertuaru i utrwalenia się rutyniarskich nawyków, oraz że występ na estradzie miewa coś z *corridy*, a chęć opisania się przed słuchaczami skłania nieraz wykonawcę do zniekształcania muzycznego przesłania; że spontaniczność ekspresji i osobista charyzma bywają mylące, maskując luki w koncepcji” (Rieger 2007: 179), pozwolił pianiście nie tylko rozstać się ze sceną, ale i nie powrócić na nią do końca życia. Kontrola nad tą bryłą i jej formą zatem to dla niego coś więcej niż powinność. To moralny obowiązek.

Mając ponadprzeciętną techniczną łatwość (każdy z utworów potrafił zagrać zupełnie odmiennym opalcowaniem, co nawet wśród profesjonalnych pianistów jest ewenementem) oraz znacznie ponadprzeciętną pamięć (ponoć każdy z utworów, które choć raz przeczytał, potrafił na zawołanie wykonać z pamięci do końca życia), zdawał sobie sprawę z faktu, jak publiczność wpływa na interpretację jego wykonania. Nie miał na to zgody. Ponad

²³ Jego ostatni koncert nastąpił 10 kwietnia 1964 r. w Los Angeles. Po wycofaniu się z życia koncertowego pianista skupił się na nagraniach studyjnych, dzięki czemu miał większą kontrolę nad warunkami twórczymi i mógł realizować swoje wizjonerskie podejście do muzyki.

²⁴ „Możliwość powracania do tego samego wykonania finalnie wygeneruje *hiperkonkurencyjną i hiperprofesjonalną* kulturę wykonawczą, sprawi, że z muzyki zniknie przypadek i błąd, a perfekcjonizm zacznie wypierać manieryzm i indywidualność”. Zob. Oleś 2020.

uroki koncertowego życia stawiał dzieło idealne w całej swojej strukturze, jak i każdym detalu. W jego przypadku wiązało się to z całkowitym wycofaniem z życia scenicznego. W tym świetle gest Goulda z 1964 r. pozostaje swoistego rodzaju performatywnym aktem perlukacyjnym, który wytyczył nowe ścieżki kariery dla artysty związanego z muzyką klasyczną. Zanegowanie sceny to nie tylko zanegowanie narzuconego (historycznie, kulturowo, obyczajowo) przymusu koncertowania, ale i przede wszystkim odrzucenie wizerunku, jako integralnej części figury muzyka. Aby to jednak mogło się dokonać, a pianista mógł kontynuować swoją muzyczną działalność, konieczne były możliwości, które pojawiły się wraz z udoskonaloną technologią nagrań. Gould zaszył się w studiu nagrań. Dokonywał tam rzeczy, które w ramach muzyki klasycznej były radykalnym *novum*. O ile bowiem dla muzyków rockowych „występy na żywo stały się co najwyżej symulacją nagrania” (Kultura dźwięku 2010: 150), o tyle w muzyce klasycznej to właśnie występy na żywo były niekwestionowaną praktyką i probierzem klasy wykonawcy. Przekonanie to tak się rozpowszechniło, że przeciwnicy nagrań twierdzili, iż „stosowana metoda sklejania zaburza spójną architektoniczną koncepcję, jaką miałyby mieć wykonawca” (Gould 2010: 154). Gould uważał jednak, że jest dokładnie odwrotnie i to możliwości edycyjne studia nagrań pozwalają jeszcze bardziej eksponować ową architektonikę kompozycji. W swym postanowieniu wytrwał do samego końca i aż do śmierci nie wrócił na scenę, pozostając jednym z największych pianistów muzyki klasycznej XX w.

Ciało wykluczone (dygresja)²⁵

Warto w tym przypadku wspomnieć o równolatce kanadyjskiego pianisty, twórczyni czarnej muzyki klasycznej (jak należała, by o jej muzyce mówić), aktywistce, wielkiej *divie* muzyki czarnych. Nina Simone (1933–2003), a właściwie Eunice Kathleen Waymon, przyszła na świat 21 lutego 1933 r. w miasteczku Tyrone w stanie Karolina Północna. Jej matka, będąca protestanckim pastorem, dzieliła muzykę na niebiańską (w tym kościelną i klasyczną) oraz szatańską (w tym jazz i muzykę czarnych). Młoda Eunice grę na pianinie opanowała w wieku kilku lat, a swoim talentem dzieliła się z wiernymi, którzy uczęszczali na nabożeństwa sprawowane w kościele jej mamy. Miała zostać pierwszą profesjonalną afroamerykańską pianistką klasyczną, ale jej

²⁵ Kategoria „ciało wykluczone”, którą tutaj przywołuję, ma na celu ukazanie złożoności fenomenu „ciała nieobecnego”, gdzie, zgodnie z myślą Auslandera, bycie muzykiem oznacza wykonywanie tożsamości w sferze społecznej. I choć ten fragment ma charakter dygresyjny w stosunku do głównego tematu niniejszej pracy, to przywołany w nim przykład pozwala dopełnić niniejsze badanie o wyraźny aspekt społeczny, gdzie wolność twórcza ograniczona jest do społecznej tożsamości związanej z samą cielesnością.

marzenia legły w gruzach, gdy nie dostała się do prestiżowej uczelni muzycznej Curtis Institute of Music w Filadelfii – w Stanach Zjednoczonych panował wówczas systemowy rasizm, a rasowa segregacja obejmowała m.in. szkoły, zakłady pracy, komunikację miejską, toalety (osoby czarnoskóre aż do 1964 r. nie posiadały również praw wyborczych). Artystka do końca życia twierdziła, że powodem nieprzyjęcia jej na studia był właśnie kolor skóry. Kolor skóry także spowodował, że aby się utrzymać, sięgnęła po coś, co jej matka określała mianem muzyki szatańskiej, czyli popularne piosenki czarnych, w tym jazz. „Tak w 1954 roku narodziła się Nina Simone. Jej nowatorskie podejście łączące jazz, bluesa i folk z elementami muzyki klasycznej szybko zostało zauważone, a kariera młodej artystki zaczęła nabierać rozpędu”. Kilka lat później, będąc u szczytu sławy, dołączy do radykalnych aktywistów walczących o równouprawnienie czarnoskórych obywateli. Stanie się nie tylko symbolem walki czarnych o swoje prawa, ale i Najwyższą Kapłanką Soulu, jak zwykły ją określać branżowe media. Po kilku latach zaangażowania w ruch obywatelski, pisanie i wykonywanie protest songów, będąc wciąż u szczytu sławy, zaprzestała życia koncertowego i opuściła na dobre USA. W Liberii, państwie założonym przez wyzwolonych niewolników, znalazła nie tylko dom, ale i wytchnienie od koncertowego życia²⁶. Jej odejście od koncertowania miało jednak charakter tymczasowy oraz zupełnie inne powody i konsekwencje niż te wybrane jako temat niniejszego referatu.

W jej przypadku (jak i w przypadku całej rzeszy czarnoskórych artystów) mówić możemy o ciałach wykluczonych, wypartych, a nawet udręczonych, acz nie nieobecnych. Jej sceniczna nieobecność była wynikiem frustracji i rozczarowania zarówno przemysłem muzycznym, jak i ruchem na rzecz równouprawnienia czarnych, którego była reprezentantką. I choć ona, jak i stanowiący jeden z *case studies* niniejszego artykułu Glenn Gould, byli cudownymi dziećmi, od dzieciństwa wykazującymi ponadprzeciętne umiejętności pianistyczne, jako osoby pochodzące z różnych środowisk i odmiennych warstw społecznych mieli zupełnie inne możliwości rozwoju i zupełnie inne kariery. To jednak wątek na całkowicie inny artykuł.

Ciało nieobecne °2

Mark Hollis (1955–2019), lider zespołu Talk Talk, to chyba jedna z największych zagadek w historii muzyki popularnej. Wraz ze swym zespołem biutuje w tym samym roku, w którym umiera Gould (1982). Na początku kariery grupa bywa supportem na koncertach supergrupy Duran Duran i choć

²⁶ Źródłem informacji o artystce jest film dokumentalny jej poświęcony w reżyserii Lizz Garbus (Garbus 2015).

ma już pierwsze hity na koncie (*Talk Talk, The Party's Over*), to z pewnością nie ma popowego wizerunku swoich starszych kolegów. Co więcej, nie ma ochoty go mieć. Muzycy niechętnie udzielają wywiadów, a ich promocyjne fotografie wyglądają jak zdjęcia z wycieczki licealistów.

Po siedmiu latach w paszczy przemysłu muzycznego, poddając się promocyjnej harówce teledysków, sesji zdjęciowych i wywiadów, ich lider dochodzi do przekonania, że muzyka jest wszystkim, co się liczy, i powinna mówić sama za siebie. Po upokarzających doświadczeniach bycia wystylizowanym w modne wówczas ubrania new romantic Talk Talk i jego lider coraz częściej odmawiali wykonywania obowiązków marketingowych i promocyjnych. Wczesną oznaką tego oporu był teledysk do utworu *It's My Life*, w którym Hollis nie synchronizuje słów, lecz trzyma usta zamknięte²⁷.

i w tym sensie całkowicie zrywa z audiowizualną naturą popu lat 80.

Po sporym sukcesie kolejnego albumu, *The Colour of Spring* (1986), Hollis ma wizję muzyki, która sprawi, że ani jego grupa Talk Talk, ani on sam (jest w podobnym wieku do Goulda, kiedy podejmuje decyzję o zaprzestaniu koncertowania), ani muzyka nie będą już nigdy takie same. Sukces komercyjny tego, jak i poprzednich albumów pozostawił go i jego ekipę w godnej pozazdroszczenia sytuacji, zapewniając niemalże nieograniczony budżet na kolejne nagranie. To m.in. dlatego prace nad kolejnym, dodajmy, przełomowym albumem trwały prawie rok. Budżet to jednak nie jedyny powód. Proces tworzenia utworów został na nim odwrócony, a kompozycje były wynikiem niekończących się improwizowanych sesji, które odbywały się w totalnej ciemności (Hollis chciał w ten sposób osiągnąć całkowite skupienie i zanurzenie w muzyce). „Ponad 90% nagranych materiału nie zostało wykorzystane (z wielogodzinnych sesji wykorzystywano niekiedy po kilka sekund). W procesie edycji wiele nagranych partii zostało umieszczonych w innych miejscach niż te, do których zostały nagrane. Partie innych zostały całkiem pominięte”²⁸.

Kiedy szefowie wytwórni EMI w końcu mogli posłuchać taśm *Spirit of Eden* pochodzących ze studia, byli zszokowani. Nic tutaj nie nadawało się do tańca, żaden utwór nie miał więcej niż kilka sekund stałego rytmu i nic nie przypominało przebojowego singla. Co więcej, nic nie przypominało to zespołu, który jeszcze

²⁷ Simon Reynolds. Mark Hollis and Talk Talk's Brilliant, Nuanced, Stubborn Visions, <https://www.npr.org/2019/02/28/698650688/mark-hollis-and-talk-talks-brilliant-nuanced-stubborn-visions> (dostęp: 13.11.2024).

²⁸ Por.: Brown 2011: 277–289.

chwilę temu produkował hit za hitem i który był dla Capitol i Parlophone Records maszynką do robienia kasy²⁹.

Album *Spirit of Eden* zrywa z jeszcze jedną popową tradycją, tzn. z narracyjnością tekstu (nacisk kładziony jest na jakość tonalną słów, a mniej na wartość znaczeniową). Jak mówi sam autor, Mark Hollis: „zawsze pisałem teksty z fonetycznego punktu widzenia. Są one oczywiście ważne, ale równie dobrze nie mają żadnego znaczenia, ponieważ muszą być drugorzędne w stosunku do faktycznego sposobu, w jaki rzecz porusza się fonetycznie”. Co więcej, teksty wszystkich piosenek na albumie są bardzo krótkie (jak zażartował jeden z krytyków – „łącznie stanowią mniej niż jeden wers w piosence Boba Dylana”³⁰). Album stał się kompletnym zaskoczeniem zarówno dla szefów wytwórni, krytyków, jak i publiczności. Choć nie poniósł komercyjnej klapy, to nie był też bynajmniej finansowym sukcesem (Talk Talk musiał pożegnać się z EMI i kolejne albumy wydało Parlophone Records). Sprawił, że popowa grupa stała się artystycznym fenomenem, a ich *opus magnum* zyskało status kultowego. Sprawił też, że grupa sukcesywnie zaczęła wycofywać się z życia koncertowego, co finalnie doprowadziło do jej rozpadu. Zanim to się jednak stało, nagrany został kolejny klasyk, *Laughing Stock* (1991), po czym Hollis zarejestrował swoje ostatnie dzieło sygnowane własnym nazwiskiem (*Mark Hollis*, 1998) i wycofał się kompletnie z działalności koncertowej.

Résumé

„Wolność jest wtedy, gdy nie musisz iść na żaden kompromis w niczym, co robisz”³¹.

Choć z zupełnie innych środowisk artystycznych, zarówno Glenn Gould, jak i Mark Hollis podjęli ogromne ryzyko scenicznego niebycia. Jeden, jak i drugi, w podobnym wieku, bo mając około 31–32 lat, zdecydowali o muzycznej niezależności od wymogów koncertowego życia, czy mówiąc bardziej ogólnie: od wymogów przemysłu kulturalnego (muzycznego). Obaj mieli pewną sytuację ekonomiczną³², kiedy podejmowali ten jakże ryzykowny gest

²⁹ Aficionado, *Spirit of Eden*, by Talk Talk, <https://musicaficionado.blog/2018/09/13/spirit-of-eden-by-talk-talk/> (dostęp: 13.11.2024).

³⁰ Aficionado, op. cit..

³¹ Aficionado, op. cit.

³² „Umowa Marka Hollisa z Polydorem opiewała na dwa albumy. W tamtym czasie krążyły plotki, że otrzymał zaliczkę w wysokości ponad miliona funtów, chociaż z tej kwoty musiałby pokryć wszystkie koszty nagrania obu LP”. Zob. Brown 2011: 367. Gould z kolei miał dożywotni kontrakt z Columbia Records.

zerwania z koncertowaniem (ostatni koncert Talk Talk odbył się 8 kwietnia 1991 r. w nowojorskim klubie The Town and Country Club), aczkolwiek nie sposób przesądzić, że było to tego powodem. Hollis ostatni album nagrał 21 lat przed śmiercią, z kolei Gould nagrywał do samego końca (zmarł w wieku 50 lat). Ich bezkompromisowość twórcza stała się przyczynkiem do podjęcia przez nich decyzji o wycofaniu się z życia koncertowego, co miało być pewnego rodzaju buforem chroniącym ich przed wpływami zewnętrznymi, presją publiczności koncertowej, właścicieli wydawnictw płytowych, mechanizmów przemysłu muzycznego. Buforem zapewniającym im twórczą swobodę i namiastkę wolności. Czy taka postawa może być współcześnie jakimś wzorem do naśladowania, a może wręcz odwrotnie? Czy jedynym modelem bycia scenicznego jest model sukcesu? A jeśli tak, to czy sukces ten może być osiągnięty wyłącznie wtedy, kiedy gust artysty spotyka się z gustem pospołu, ową „średnią smaku”, o której pisał Eco? Trudno na te pytania odpowiedzieć jednoznacznie, aczkolwiek tym bardziej warto je zadawać. Czy my jako odbiorcy, wiedząc o takim mechanizmie, możemy go zanegować? A może wręcz odwrotnie, to my ten mechanizm wspieramy?

Może niech odpowiedzią na te pytania będą słowa Marka Hollisa. „W całkowicie wolnym społeczeństwie każdy miałby wybór własnej drogi, nie kierując się arogancją i egoizmem, ale szacunkiem dla otaczających go ludzi”³³.

Bibliografia

- Adorno Theodor W. 2021. *Przemysł kulturalny. Wybrane eseje o kulturze masowej*. Marta Bucholc (przeł.). Warszawa.
- Aficionado. Spirit of Eden, by Talk Talk, <https://musicaficionado.blog/2018/09/13/spirit-of-eden-by-talk-talk/> (dostęp: 13.11.2024).
- Auslander Philip. 2006. „Musical Personae”. *The Drama Review* nr 50(1). 100–119.
- Auslander Philip 2015. *Music as Performance: The Disciplinary Dilemma Revisited*. W: *Sound und Performance: Positionen, Methoden, Analysen*. Wolf-Dieter Ernst et al. (red.). Würzburg.
- Brown Phill. 2011. *Are We Still Rolling? Studios, Drugs and Rock ,n’ Roll – One Man’s Journey Recording Classic Albums*. Portland.
- Carpentier Chantal Line. *Attention Economy*. W: United Nations Economist Network, https://www.un.org/sites/un2.un.org/files/attention_economy_feb.pdf (dostęp: 14.11.2024).
- Davies William. 2023. *Przemysł szczęścia. Jak politycy i biznesmeni sprzedali nam well-being*. Bartłomiej Kaniewski (przeł.). Warszawa.
- Domańska Ewa. 2009. „Zwrot performatywny we współczesnej humanistyce”, *Teksty Drugie. Teoria Literatury, Krytyka, Interpretacja* nr 5. 61.

³³ Aficionado, op. cit.

- Eco Umberto. 2010. Apokaliptycy i dostosowani. Komunikacja masowa a teorie kultury masowej. Piotr Salwa (przeł.). Warszawa.
- Foucault Michel. 1999. Szaleństwo i literatura. Powiedziane, napisane. Tadeusz Komendant (red.). Bogdan Banasiak i Michał Paweł Markowski (przeł.). Warszawa.
- Garbus Lizz. 2015. What Happened, Miss Simone?, <https://www.imdb.com/title/tt4284010/> (dostęp: 14.11.2024).
- Gołębiowska Maria. 2013. Performatyka milczenia. W: *Zwrot performatywny w estetyce*. Lilianna Bieszczad (red.). Kraków. 347–356.
- Gould Glenn. 2010. Perspektywy nagrań. W: *Kultura dźwięku. Teksty o muzyce nowoczesnej*. Christoph Cox, Daniel Warner (red.). Julian Kutyla et al. (przeł.). Gdańsk. 152–164.
- Hafner Katie. 2010. Romanca na trzy nogi. Opowieść o życiu i muzyce legendarnego pianisty Glenna Goulda. Ewa Pankiewicz (przeł.). Poznań.
- Ingarden Roman. 1973. *Utwór muzyczny i sprawa jego tożsamości*. Kraków.
- Jeziorek Natalia. 2019. „Nina Simone. Najwyższa Kapłanka Soulu, którą zniszczyły jej własne demony”. *Gazeta.pl* 8 marzec, sekc. *Gazeta Weekend*, <https://weekend.gazeta.pl/weekend/7,177343,24514519,nina-simone-najwyzsza-kaplanka-soulu-ktora-zniszczyly-jej.html> (dostęp: 14.11.2024).
- Katz Mark. 2006. *Capturing Sound: How Technology Has Changed Music*. Berkeley.
- Kowalski Jacek. 2020. *Średniowiecze. Obalanie mitów*. Warszawa.
- Kultura dźwięku. Teksty o muzyce nowoczesnej. 2010. Cox Christoph, Daniel Warner (red.). Julian Kutyla (przeł.). Gdańsk.
- Oleś Marcin. *Audio Technica*, <http://audioidiom.pl/audio-technica-oc-9-iii/> (dostęp: 14.11.2024).
- Oleś Marcin. 2020. „Jak fonografia zmieniła muzykę”. *Lizard. Magazyn* nr 38. 98–99.
- Restall Matthew. 2024. *Ghosts – Journeys to Post Pop: How David Sylvan, Mark Hollis and Kate Bush Reinvented Pop Music*. Tewkesbury.
- Reynolds Simon. 2019. „Mark Hollis And Talk Talk’s Brilliant, Nuanced, Stubborn Visions”. *NPR* 28 luty, sekc. *Music Features*, <https://www.npr.org/2019/02/28/698650688/mark-hollis-and-talk-talks-brilliant-nuanced-stubborn-visions> (dostęp: 13.11.2024).
- Rieger Stefan. 2007. *Glenn Gould czyli sztuka fugi*. Gdańsk.
- Schaeffer Pierre. 2010. Akuzmatyka. W: *Kultura dźwięku. Teksty o muzyce nowoczesnej* Cox Christoph, Daniel Warner (red.). Julian Kutyla (przeł.). Gdańsk. 106–112.
- Wachowski Jacek. 2023. „Ciało jako rekwizyt”. *Przestrzenie Teorii. Rekwizyt w Literaturoznawstwie* nr 40. 73–86.
- Zwoliński Andrzej. 2013. *Szczęście brutto. Człowiek w poszukiwaniu szczęścia*. Kraków.
- Zwrot performatywny w estetyce*. 2013. Bieszczad Lilianna (red.). Kraków.

Streszczenie

Artykuł jest próbą opisanego fenomenu ciała nieobecnego w twórczości artystycznej. Traktuje o muzykach, którzy pomimo odniesionej popularności wycofali się ze scenicznej działalności koncertowej, nawet kosztem końca własnej kariery. Przedmiotem badania są artyści pochodzący z różnych środowisk twórczych oraz tacy, których odejście od koncertowania było podyktowane wolnością twórczą, co było warunkiem wybrania niniejszych *case studies*. Za egzemplifikację posłużyli w artykule kanadyjski pianista Glenn Gould oraz brytyjski wokalista, autor muzyki i tekściarz, Mark Hollis.

Absentee Body. Performative Absence

Abstract

This article is an attempt to describe the phenomenon of the body absence in artistic creation. It focuses on musicians who, in spite of their popularity, withdrew from live performance, even at the cost of ending their own careers. The study examines artists from diverse creative backgrounds, concentrating on those whose withdrawal from the stage was motivated by a pursuit of creative freedom, which was the key criterion for the selection of these case studies. The Canadian pianist Glenn Gould and the British singer, songwriter, and lyricist Mark Hollis serve as primary examples.

Słowa kluczowe: ciało nieobecne, nieobecność performatywna, wolność twórcza, Glenn Gould, Mark Hollis

Keywords: absentee body, performative absence, creative freedom, Glenn Gould, Mark Hollis

Marcin Oleś – doktorant w Zakładzie Performatyki Wydziału Antropologii i Kulturoznawstwa UAM w Poznaniu. Wykładowca performatyki na Wydziale Aktorskim UAFM w Krakowie. Członek Krakowskiego Towarzystwa Sonicznego. Muzyk, kompozytor, kontrabasista. Zajmuje się studiami na improwizacją, performatyką, estetyką performansu, filozofią kultury. Autor artykułów poświęconych muzyce, teatrowi, filmowi i kulturze współczesnej.