




Prace Naukowe

Uniwersytetu Śląskiego
w Katowicach
nr 3605

gdańsk
muzyka -
performans
Pacek Mikołajczyk

50^{lat}
Uniwersytetu
Śląskiego
w Katowicach

Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego • Katowice 2017

Redaktor serii: Studia o Kulturze
Dobrosława Węzowicz-Ziółkowska

Recenzenci
Anna Chećka, Dariusz Kosinski

Spis treści

Wstęp (<i>Jacek Mikołajczyk, Maria Popczyk</i>)	7
Małgorzata Kądziała: Performatywność i jej funkcje w wybranych modelach performatywnych w muzyce	15
Lilianna Bieszczad: Nowe rozumienie „materialności” działań aktora/performera w kontekście zwrotu performatywnego	31

Część pierwsza

Muzyczność ciała – cielesność performansu

Małgorzata A. Szyszkowska: Zakryte, nieobecne, niejednoznaczne: uwagi na temat cielesności śpiewu i instrumentalnego rozumienia ciała w tradycjach wokalnych	51
Jacek Mikołajczyk: O fizyczność głosu. Skandal śpiewającego ciała	74
Pola Sobas-Mikołajczyk: „A jednak żałuję, że [...] moją twarz wydrukują obok zdjęcia małej czarnej”: Ciało Deborah Voigt i Tary Erraught wobec mitu Callas i współczesnej debaty o zjawisku fat-shamingu w operze	86
Marta Kula: Rytmika E. Jaques-Dalcroze’a – przez ruch do muzyki	99
Anastasia Nabokina: Poza ramą. Wizerunki kobiet i mężczyzn w <i>Jeziorze łabędzim</i> i <i>Giselle</i> Matsa Eka	111
Anna Kawalec: Antropolog czyta taniec. Alfred Gell i rytuał <i>ida</i>	132
Jakub Petri: Doświadczenie estetyczne w ekstremalnych środowiskach audiowizualnych	148
Piotr Zawojcki: Sonowizualne strategie Ryoji Ikedy. Ciało jako wielofunkcyjny instrument polisensoryczny	160

Zakryte, nieobecne, niejednoznaczne: uwagi na temat cielesności śpiewu i instrumentalnego rozumienia ciała w tradycjach wokalnych

Wprowadzenie

The body is the storm centre, the origin of coordinates, the constant place of stress in [our] experience-train. Everything circles round it, and is felt from its point of view.

William James¹.

Celem niniejszego tekstu jest wskazanie na niejednoznaczność relację pomiędzy ciałem a śpiewem oraz na trudności w określeniu, jakie funkcje oraz jaką wagę dla wszelkich działań wokalnych, takich jak śpiew, podśpiewywanie, nucenie, zabawy wokalne, wokalizy, czy improwizacje wokalne, ma ich cielesne osadzenie. W odniesieniu do ciała ma często miejsce, jak chciałabym zauważyć, rodzaj skrywania czy też minimalizowania roli ciała w procesie kształtowania się śpiewu. Trudności w precyzyjnym określeniu roli ciała wiążą się przede wszystkim z rozumieniem fizyczności i funkcjonalności podmiotu. Próba wskazania w doświadczeniu wokalnym na to, co czysto cielesne podobnie jak próba określenia relacji między ciałem, techniką a ekspresją wokalną z konieczności wkracza na obszar fenomenologii śpiewu. To właśnie zakorzenienie śpiewu

¹ W. JAMES: *The Experience of Activity*. In: *Essays in Radical Empiricism*. Cambridge 1976, 86, cyt. za R. STURTERMAN: *Body Consciousness. A Philosophy of Body Mindfulness and Somesthetics*. Cambridge 2008, s. 135.

To, że człowiek śpiewa przy pomocy swojego ciała jest oczywiste, to jednak w jaki sposób mówi i myśli o tym własnie ciełe w kontekście śpiewania, już oczywiste i jednoznaczne nie jest. Problem polega na tym, by rozpatrując śpiew spojrzeć na śpiewaka z punktu widzenia jego *cielesności* wedle nomenklatury Michela Henry'ego, a nie *ciała* rozumianego jako ciało materialne lub przedmiot (fizyczny). Różnica pojęć oraz ich rozumienie jest tutaj znacząca. Fenomenologia ciała czyni różnicę pomiędzy cielesnością doznającą a ciałem doznawanym punktem wyjścia wszelkiej próby określenia ciała człowieka. Doznawalność, a więc zdolność do doznawania i bycia doznawanym, widziana przez Sartre'a negatywnie jako zatrważająca sprzeczność, rozdźwięk³, a z kolei przez Merleau-Ponty'ego określana jako dialektyczne sprzężenie – definiujący człowieka *chiazm*⁴, pojawia się stale w doświadczeniach wokalnych⁵. Jeśli jednak śpiew w swoim wyjściowym osadzeniu w ciełe nie jest ujmowany jako doświadczenie cielesności, to dzieje się tak właśnie dla tego, że ignorowane są te aspekty wcielenia, które się na nią [cielesność], a także na szerszą sferę dwustronności ciała ludzkiego, składają. Rzadko spotykamy się z określeniem śpiewaka jako całości organiczno-cielesnej i psychicznej. Nieczęsto podkreśla się wspomnianą już dwustronność relacji cielesnych, a także ich komunikacyjny walor. Pedagog Jadwiga Gałęska-Tritt w swoim podręczniku wokalistyki zwraca uwagę na często pomijaną harmonijność i spójność funkcji ciała człowieka jako niezbędną również w kontekście śpiewu.

³ J.-P. SARTRE: *Byt i nicność. Zarys ontologii fenomenologicznej*. Przet. J. KIEŁBASA i inni. Kraków 2007, s. 121, 123, 127 i dalej.

⁴ M. MERLEAU-PONTY: *Fenomenologia percepcji*. Przet. M. KOWAŁSKA, J. MICASIŃSKI. Warszawa 2001, s. 172; M. MERLEAU-PONTY: *Widzianie i niezidzianie*. Przet. M. KOWAŁSKA, J. MICASIŃSKI, R. LIS, I. LORENC. Warszawa 1996.

⁵ Śpiewaczka jest nie tylko świadoma własnych działań – oddachu, wydawania i kształtowaniu dźwięku, ale odczuwa w krtań, w pracy przepony, w głowie, elementy procesu, który prowadzi i którym jest śpiew. Doznawalność charakteryzuje śpiew podobnie jak charakteryzuje całe nasze doświadczenie ciała; jest ono tym, co doznawane i jest doznającym.

w cielesności, czyni śpiew doświadczeniem egzystencjalnym, a zarazem formującym, czyni je także doświadczeniem uzdatniającym.

Spróbuję – raczej modelowo – wskazać na te rodzaje wokalnych doświadczeń, które sprzyjają ujawnianiu ciała jako źródła lub elementu inicjującego śpiew oraz na te, które ciało relegują wyłącznie do sfery technicznej – narzędziowej. Punktem wyjścia podejmowanej refleksji jest moje głębokie przekonanie o ważnej roli śpiewu. Chciałabym podkreślić, że śpiew – doświadczenie wokalne – zarówno jako działanie grupowe, jak i indywidualne, umożliwia doświadczenie swojego ciała jako wehikułu świadomej egzystencji, a zatem staje się mediatorem pełnego doświadczenia egzystencjalnego. Mówiąc inaczej śpiew umożliwia i ułatwia doznanie jedności własnego ciała rozumianego jako twórca i świadoma całość. W dalszym ciągu będę chciała wskazać na improwizację wokalną a szczególnie na improwizację zespołową na przykładzie działań artystycznych Bobby'ego MacFerrina, jako na szczególnie znaczące i kształtujące cielesnie doświadczenie.

Trudności w określeniu ciała w doświadczeniu wokalnym – śpiew operowy

Właściwością takiego ciała jak nasze jest natomiast to, że odczuwa ono każdy pobliski przedmiot; że postrzega każdą z jego jakości, widzi barwy, słyszy dźwięki, czuje zapach, mierzy stopą twardość gleby, a dłonią – miękkość tkaniny.

[...] nasza cielesność nie jest niczym innym, jak tylko tym, co doznając siebie, cierpiąc siebie, znosząc siebie i siebie wytrzymując, a zatem rozkoszując się sobą stosownie do odradzających się wciąż na nowo wrażeń, jest z tej racji zdolna odczuwać zewnętrzne względem siebie ciało, zarówno dotykać go, jak i być przez nie dotykany⁶.

⁶ M. HENRY: *Wcielenie. Filozofia ciała*. Przet. M. FRANKIEWICZ. D. ADAMSKI. Kraków 2012, s. 30, 31.

Instrument głosu bowiem, czyli ciało człowieka, pracuje w kompendium czynności całego organizmu [...].

I dalej:

Człowiek cały jest instrumentem i każde jego działanie to ściśle określone, podświadome przepływy energii, a w przypadku śpiewaka zawodowego – wyszkolonego, możemy mówić o świadomym jej sterowaniu dla wokalnej sztuki [...].

[...] emisja głosu jest funkcją całego organizmu, a tym samym śpiewanie jest efektem czynności całego ciała człowieka, pojmowanego jako instrument głosu⁶.

Często jednak wysiłki dydaktyki wokalnej zmierzają raczej w kierunku opanowania pewnych określonych technik w zakresie danych funkcji lub organów np. artykulacyjnych i pozostają skupione na pewnych tylko elementach funkcjonowania ciała człowieka⁷. Podobnie ćwiczenia w zakresie mechaniki oddechu czy postawy śpiewaczej traktują organizm człowieka z punktu widzenia ciała materialnego bardziej niż cielesności. W doświadczeniu i nauczaniu śpiewu nie zawsze pamięta się o tym, że śpiew jest nie tylko ekspresją, ale i rezonansem, a więc odpowiedzią na to, co się słyszy. Zapomina się, że, jak mówi Alfred A. Tomatis, „to mózg, aktywowany przez ucho, podejmuje śpiew”⁸.

Określenie roli ciała w formowaniu się śpiewu oraz w doświadczeniu wokalnym jest więc niejednoznaczne. Trudności uznania wagi cielesnego charakteru wokalnych doświadczeń muzycznych wynikają, jak się wydaje, z kulturowych nawy-

⁶ J. GAŁĘSKA-TRITT: *Śpiewam solo i w zespole. Psychofizjologia śpiewu dla każdego*. Poznań 2009, s. 17 i 19.

⁷ Pisze o tym Jadwiga Gałęska-Tritt. „[...] stosując odruchy zewnętrzne nauczyciel zapomina, że to wnętrze ciała je »otwiera« lub »zaciśka«”. Ibidem, s. 21.

⁸ A.A. TOMATIS: *The Ear and the Voice*. Przeł. R. PRADA, P. SOLLIER. Lanham, The Scarecrow Press, 2005, s. 5.

ków w relegowaniu ciała do pozycji narzędzia bądź podstawy (bazy), którą następnie należy odrzucić lub przekroczyć⁹, aby można było stworzyć prawdziwie artystyczne dzieło. Wynikają one także, do czego powrócę za chwilę, ze stosowania określonych kategorii a więc z samego pojęciowego określenia ciała.

Problem uznania cielesności śpiewu i nadania mu odpowiedniego znaczenia wiąże się chociażby z terminologią obecną w tradycji pedagogiki wokalnej. Śpiewa się „z serca”, „całą duszą”, śpiewając „oddaje się” (tj. uzewnętrznia) uczucia i myśli. Wydaje się, że w tradycji wokalnej śpiewu operowego¹⁰ w kulturze europejskiej ciało jest czymś niewidocznym choć jednocześnie koniecznym; śpiewak trenuje i przekształca swoje ciało tak, aby pozwoliło mu ono korzystać z niego jako z instrumentu. Następnie jednak cała warstwa cielesna jest wypierana. Również dyskurs muzykologiczny, o czym pisze w *Operatic Scandal of the Singing Body: Voice, Presence, Performativity* Michelle Duncan, ignoruje ciało śpiewaka.

Pomimo centralnej roli ciała śpiewaka w produkcji opery oraz produkcji głosu, w studiach nad operą ciągle utrzymuje się rozumienie głosu jako czegoś pozamaterialnego. Cielesny głos albo w ogóle w nich nie występuje, albo jest nieobecny, znaczony przez to, czego nie dokonuje. [...] Co do ciała śpiewaka, to w badaniach nad operą zauważalna jest tendencja do jego całkowitego ignorowania, z wyjątkiem sytuacji, gdy przedstawia sobą pewną wartość jako obiekt pożądania lub fetysz. A kiedy tak się dzieje, zarówno

⁹ Por. J.-P. SARRRE: *Byt i nicność...*, s. 125.

¹⁰ Odnoszę się do śpiewu operowego w uznaniu jego szczególności oraz trudności w uzyskaniu zadawalających efektów. Niewątpliwie też śpiew operowy i tradycja wokalno-operowa stanowi wysokie osiągnięcie kultury europejskiej uznane i praktykowane na całym świecie. W tym kontekście zrozumiałe wydaje się to, że wspomniane trudności w rozumieniu i określeniu cielesności śpiewającego podmiotu zdają się odnosić do nie tylko do wykonawstwa muzyki, ale i do rozumienia podmiotu w kulturze europejskiej jako takiej.

ciało, jak i głos śpiewaka stają się drugorzędne w stosunku do afektu lub erotycznego pożądania po stronie widza¹¹.

Śpiew pojmowany jest jako proces ponad cielesny, a zgodnie z tradycją kartezjańską duchowy. Można powiedzieć, że śpiew operowy chociaż jest w sposób ewidentny osadzony w ciele, to jednak nie jest z nim identyfikowany. Ciało jest tym, co skrywane, podrzędne, pompatycznie wręcz zlekceważone. Również śpiewak wydaje się lekceważyć cielesny aspekt swojego własnego doświadczenia. Tak jak gdyby ciało umożliwiający śpiew nie stanowiło elementu twórczego doświadczenia artysty. Pojmowane jako narzędzie ciało stanowi wstępny etap przygotowujący do śpiewu – lecz już nie sam śpiew. W nim ujawnia się więc szczególna dialektyka. Choć ciało decyduje o możliwości śpiewu, który jest całkowicie zależny od opanowania, ale i od podporządkowania się ciału, jednocześnie jest ono tym, od czego uwaga musi zostać odwrócona. Ciało jest tym, co (ma być) niewidoczne.

Rozumienie i traktowanie ciała śpiewaka jest najczęściej jednostronne, gdy tymczasem śpiew jako doświadczenie cielesne jest doświadczeniem dwustronnym. O ile śpiewak panuje nad ciałem i ufa mu, o tyle tylko może wydobyc z siebie głos będący podstawą śpiewu. Cała technika śpiewu operowego opiera się na odpowiednim użyciu ciała, na rozluźnieniu i właściwym ułożeniu krtań, na dopracowaniu funkcji oddychania, na ustawieniu całego ciała w taki sposób, aby rezonatory głowowy i piersiowy mogły swobodnie pracować¹².

¹¹ M. DUNCAN: *Operatic Scandal of the Singing Body: Voice, Presence, Performativity*, „Cambridge Opera Journal” 2004, No. 3 (16), s. 285.

¹² „Studenti muszą pamiętać, aby zachować wyprostowane plecy, podniesiony mostek, podniesioną szczękę (do góry i do tyłu), język wysunięty do przodu i poza gardło, policzki podniesione na wysokość oczu, podniebienie miękkie uniesione wysoko i szeroko, krtań opuszczona, gardło otwarte, wejście *velopharyngeal* zamknięte podczas wypowiedzania głosek dźwięcznych, usta okrągłe, szczękę opuszczoną w górnym *passaggio*, samogłoski zmienione itd., przez cały czas pamiętając o podparciu oddechu całym ciałem”. K. O’CONNOR: *Singing*

Wszystko to, co nazywa się ustawieniem głosu, polega na treningu obejmującym ćwiczenia artykulacyjne, oddechowe, ale także właśnie na wypracowaniu odpowiedniej postawy ciała. W prawidłowej postawie śpiewaczej ciało musi być wyprostowane ale i rozluźnione, aby umożliwić śpiewakowi właściwe wydobyć głosu, a także jak najlepsze słuchanie samego siebie (dzięki swobodnemu przepływowi drgań poprzez strukturę kostną całego ciała). Dwustronność polega tutaj na tym, że nie wystarczy wyćwiczyć ciało, należy jeszcze umieć słuchać ciała¹³. Jednocześnie bardzo często trening śpiewaka opiera się na przeswiadczeniu, że śpiew jest czymś zasadniczo innym niż praca z ciałem, którą sam wykonuje. Ciało musi zostać przekroczone. Postawa ta – nazwę ją postawą Sartre’owską – zakłada, że dopiero przekroczenie ciała, umożliwi wywołanie czy też uaktywnienie tego, co ostatecznie ma „dojść do głosu” – a więc tego, co jest właściwym śpiewem rozumianym jako twórcze doświadczenie artystyczne. Tak niejednoznaczna postawa jest wynikiem sublimacji w kulturze europejskiej kartezjańskiego rozdwojenia. Ale wynika ona także z problematyczności samego określenia ciała. W Sartre’owskiej fenomenologii, ciało jest bytem określonym z pozycji innego jako przedmiot („byt-w-sobie”) zaś z pozycji własnej, z pozycji świadomości, będącym właściwie niewidocznym. Rozpoznawalne jest ono na poziomie woli, doznań i odczuć cielesnych, jednak Sartre przedstawia jako intuicyjne poczucie obcości wobec własnego ciała¹⁴. Kategoria ciała, jak ją przedstawia Sartre, jest wciąż bliska filozofii kartezjańskiej, od której próbuje uciec. Ze względu na sprzeczność swojego ukazywania się w filozofii Sartre’a ciało zostaje przekroczone a nawet odrzucone. Świadomość wypiera się ciała lub pomija je hipostazując

with an ‘Open Tract’: *Vocal Tract Shaping*: <http://www.singwise.com/cgi-bin/main.pl?section=articles&doc=VocalTractShaping&page=2> [dostęp: 19.10.2015].

¹³ Rozumienie i słuchanie własnego ciała nie polega na tym, aby wiedzieć, jak ono funkcjonuje, ani aby znać jego anatomiczną budowę, ale na tym, aby zachowywać się spójnie, a więc zgodnie z tym, co jest najlepsze dla nas w sensie cielesnym.

¹⁴ J.-P. SARTRE: *Byt i nicność...*, s. 121.

swoją samodzielność. W przykładach przedstawianych przez Sartre'a patrzący na swoją rękę lub nogę, nie „poznaje” siebie, widzi jedynie ciało – byt-w-sobie. Ten dystans wynikający z dominującej roli świadomości, która jest świadomością siebie i zarazem świadomością braku własnej podstawy, prowadzi w konsekwencji do odczucia nicości, która jest także koniecznością dookreślenia się, zbudowania własnej tożsamości. Byt-dla-siebie odrzuca swoje bycie-w-sobie, swoje bycie ciałem, stając się wyłącznie świadomością¹⁵.

Kształcenie wokalne wydaje się podejmować taką właśnie drogę, na której ciało śpiewaka to rzecz wymagająca przekształcenia w sprawne narzędzie, aby następnie można było je przekroczyć. W pedagogice wokalnej ciało jest pojmowane jako fizjologiczny organ, a właściwie zespół organów. Funkcjonowanie ciała, liczne procesy i funkcje związane z wydobywaniem i kształtowaniem głosu stanowią drogę kształcenia wokalisty. W tym procesie ciało poznawane (właściwie należałoby powiedzieć, że jego fizjologia jest poznawana), aby mogło zostać następnie opanowane; podmiot musi podporządkować sobie fizjologiczne procesy wydobywania głosu. Fizjologia i anatomia ciała jest uwypuklona, aby w końcu zostać odczuoną. Podstawowe dla fizjologii śpiewu organy ciała, takie jak gardło i usta stają się głównym przedmiotem kształtowania. Zaś pozostałe części ciała przybierają postać „pułki rezonansowego”¹⁶. Nieustannie korygowane sposoby używania mięśni, ścięgien i układów kostnych mają doprowadzić do wypracowania sposobu zachowania się, w którym ciało przestanie być widoczne a stanie się „niezbyt widocznym instrumentem istniejącym głównie w sferze odczuć”¹⁷. Zwróćmy uwagę, że w tradycji fenomenologicznej (głównie w filozofii Sartre'a) to właśnie poddanie ciała władzy widzenia redukuje je do przedmiotu¹⁸. Paradoksalność niewidzialności ciała po-

¹⁵ Ibidem, s. 125.

¹⁶ K. ZACHWATOWICZ-JASIENSKA: *Polskie belcanto*. Jak śpiewać dobrze. Kraków 2010, s. 21 i dalej.

¹⁷ Ibidem.

¹⁸ J.-P. SARTRE: *Byt i nicność...*, s. 101. Gdy Piotr na mnie patrzy, bez wątpienia wiem, że na mnie patrzy, a jego oczy – obiekty w świecie

lega więc na tym, że z jednej strony niewidzialne ciało zdaje się nie istnieć, ale z drugiej strony ciało, którego nie widzimy nie podlega już depręgującej władzy oka, staje się dla nas na nowo dostępne, własne, odpowiadające na wezwania, wstępujące się i czujące, jak przekomuje Michel Henry¹⁹. To, co dla Sartre'a byłoby równoważne z pustką i nicością, dla Henry'ego stanowi dopiero warunek ukazania się cielesności. Podręczniki wokalistyki mówią o ciele, jako o zespole organów. W tym rozumieniu ciało jest tożsame z narzędziem lub zespołem narzędzi. Jednak, jak twierdzi Henry, cielesność nie może być zredukowana do bycia narzędziem – narzędzie nie doznaje. Pedagogika wokalna określa „myślenie i mówienie” jako wyższe czynności korowe, które decydują m.in. o (sprawnym) funkcjonowaniu mięśni, a więc ciała rozumianego jako pewien przedmiot, narzędzie²⁰. Również uczucia i emocje występują w nauczaniu śpiewu jako elementy sterujące (ciałem) lub jako elementy wykonania, po przekroczeniu (ukryciu) ciała. W ten sposób już na poziomie kształcenia śpiewaka pojawia się wyrażone oddzielenie od siebie tego, co intencjonalne, świadome, wolicjonalne od tego, co przejawia się w czynnościach, działaniu. Cieleśność zostaje rozdarta na ciało-przedmiot i świadomość. Nie ma tu miejsca na „odczucie”, na zjednoczenie się czy też „usłyszenie” własnego ciała. To jednak właśnie sprawia, że śpiew zamiast być dowiadaniem egzystencjalnym staje się prezentacją pewnych czynności i umiejętności – opisem.

— są skierowane na moje ciało, również będące obiektem w świecie”.

¹⁹ M. HENRY: *Wcielenie: Filozofia ciała*. Przeł. M. FRANKIEWICZ, D. ADAMSKI. Kraków 2012, s. 215.

²⁰ K. ZACHWATOWICZ-JASIENSKA: *Polskie belcanto...*, s. 29. „Rozważysz to wszystko dochodzimy do wniosku, że istnienie naszego pułki rezonansowego jest ważnym zagadnieniem, a jego prawidłowe funkcjonowanie wymaga nieustannego myślenia. Dopóki nie nauczymy się działać automatycznie, potrzebna jest ciągła kontrola wszelkich ruchów: czy aby nie robimy czegoś niepotrzebnie? Na przykład ruchów głową i szczęką wskazujących, że kurczowo trzymamy się myśli, że śpiewamy kwintę w dół [...]”.

Aby dla odmiany... było „zobaczyć” śpiew jako element naturalny... esji, w którym ciało pojawia się jako element... śpiew, wystarczy sięgnąć do zabaw wokalnych... jak różnego rodzaju wyliczanki i wykłaskiwanki. Śpiew jest elementem pracy ciała. A zatem także sposób naturalny ciała jest elementem śpiewu. Stało się ono częścią rytymizacji. Śpiew jest w tej tradycji zawsze związany z ruchem, kołysaniem, klaskaniem, tupaniem. Jest on osadzony w ciele, świadomie cielesny. W tym kontekście głos jest tylko albo aż wokalizacją wynikającą z poruszeń ciała. Polskich dziecięcych zabaw wyliczanek jest raczej niewiele. Spotykamy „anse kabanse flore” zabawę wyliczankę, w której dzieci stoją w kole i wypowiadając słowa wyliczanki uderzają się jednocześnie w otwarte dłonie jedno po drugim. Koniec wyliczanki sygnalizuje moment rywalizacji. Ten, na kogo wypadnie ostatnia sylaba może zostać uderzony (w otwartą dłoń) – i wówczas odpada – lub jeśli szybko zabierze własną dłoń spowoduje, że odpadnie osoba, która została uderzona jako ostatnia. Tego typu muzycznych zabaw na świecie jest bardzo wiele – stanowią one jedne z bardziej rozpowszechnionych działań muzycznych. Wyliczanki obejmują często o wiele więcej elementów wymagających zaangażowania całego ciała. Jednak nie tylko dziecięca tradycja wokalna opiera się na cielesności w odróżnieniu od opartej na ciele, rozumianym jako narzędzie, tradycji śpiewu operowego. W wielu tradycjach ludowych cielesność jest podstawą śpiewu; głos wydobywa się w czasie ruchu i jest jednoznacznie cielesny. Tradycja flamenco mogłaby być tego dobrym przykładem. Flamenco to taniec, śpiew i gra na gitarze. Wszystkie te elementy są wzajemnie ze sobą zespolone opierając się na cielesności wykonawcy. W dalszym ciągu chciałabym się jednak posłużyć innym przykładem śpiewu osadzonego i ukazującego ciało. Tradycja, do której zamierzam się odwołać sytuuje się pomiędzy zabawą i śpiewem artystycznym. Można tak powiedzieć dzisiaj, a w każdym razie będzie to prawdziwe względem formy artystycznej, która z tej tradycji wyrosła. Można także powiedzieć, że w tradycji tej widoczne są oba bieguny rozumienia i ukazowania ciała, jako tego, co naturalne (zazwyczaj utożsamiane z ciałem), a także

tego, co artystyczne (zazwyczaj przekraczające ciało lub dokonujące na nim różnych transformacji). Tradycja, o której mówię to zabawa muzyczna kobiet Inuit z obszaru północnej Kanady zwana *throat-singing* (*katajjait*). Dwie osoby śpiewają po dwie sylaby naprzemiennie, jedną głęboko osadzoną w gardle i drugą wyższą o ułamek sekundy później niż pierwszą. Dzięki temu opóźnieniu powstaje wrażenie szczególnego zmieszania głosów tak, że trudno ustalić, kto śpiewa którą partię²¹. Śpiew przebiega bardzo szybko aż do momentu, gdy jedna z wykonawczyń nie wytrzymuje i wybucha śmiechem. W tradycyjnym wykonaniu kobiety stoją bardzo blisko siebie, twarzą w twarz, często trzymając się za ręce (na wysokości łokci). Uczestniczki zabawy śpiewają w ścisłym zespoleniu, polegając – można powiedzieć – nie tylko na swoim własnym ciele, ale i na ciele partnerki. W serii *Unesco Collection of Traditional Music „Canada: Inuit Songs and Games” katajjait* zostało opisane jako zabawa, w której „dwie kobiety stoją twarzą w twarz wydając gardłowe, podobne do zwierzęcych powtórzeń (dźwięków) aż do czasu, gdy jednej z nich zabraknie oddechu lub wybuchnie śmiechem”²². W artykule porównującym muzyczne gry różnych obszarów Arktyki muzykolog Jean-Jacques Nattiez (autor cytowanego opisu z okładki płyty, w której nagraniu również uczestniczył) nazywa styl *throat-singing* malarskim (*painting style*):

Po uważnym zanalizowaniu *katajjait* możemy ustalić, że jego podstawowym elementem konstrukcyjnym jest motyw. Składa się on z morfemów, ze szczególnego rytmu,

²¹ Nicole Beaudry sugeruje, że taka właśnie była intencja tej zabawy, aby zmylić słuchających i ukryć to, która z osób śpiewa którą partię dźwięków. Por. N. BEAUDRY: *Singing, Laughing and Playing: Three Examples from the Inuit, Dane and Yupik Traditions*. „Canadian Journal of Native Studies” 1988, No. 2 (8), s. 275–290.

²² „Two women standing face to face, producing guttural, animal-like repetitions until someone runs out of breath and concedes in laughter” (tłumaczenie własne – M.A.S.). Canada: Inuit Songs and Games UNESCO08032, por. <http://www.folkways.si.edu/canada-inuit-games-and-songs/world/music/album/smithsonian> [dostęp: 29.02.2016].

z konturu intonacyjnego, przeplatanki dźwięcznych i bezdźwięcznych dźwięków, przeplatanki dźwięków na wydechu i wdechu. Ta ostatnia cecha jest tym, co pozwala nam mówić o „stylu malarskim” [...]²³.

Zabawa *katajjait* traktowana jest dziś przez mieszkańców Nunavut i Alaski jako wspomnienie przeszłości, choć jej wykonawcy nie są wciąż bardzo wysoko ceniene. Na słuchaczach spoza kultury Inuit duże wrażenie robią gardłowe głoski, niewystępujące w językach europejskich, a które stanowią podstawowy materiał fonetyczny języka Inuktitut, a także to, że sylaby wokalizowane są zarówno na wydechu, jak i na wdechu. Być może stąd bierze się popularność tego śpiewu, która spowodowała, że nawiązanie do *throat-singing* pojawiło się na płytach różnych wykonawców popowych²⁴. Jednak interpretacje tego śpiewu, do których chciałabym się odnieść za chwilę, mają to do siebie, że przekształcając tradycyjną zabawę w dzieło artystyczne, gubią w tym procesie wiele z bezpośredniości i cielesnego osadzenia, które jest dla niej tak charakterystyczne. Zatożenie, które teraz należałoby odstąpić, uznaje właśnie ukazywanie cielesności za jeden z podstawowych elementów tradycyjnego wykonania *throat-singing*. Również te wykonania, które można usłyszeć w Arktyce dzisiaj, mają to do siebie, że zachowują bliskość i bezpośredniość wzajemności wykonania. Na stronach *Smithsonian Folkways* wysłuchać można współczesnego nagrania *katajjait* siostr Kathy i Karin

²³ J.-J. NATTIEZ: *Inuit Throat-Games and Siberian Throat Singing: A Comparative, Historical, and Semiological Approach*. „Ethnomusicology” 1999, No. 3 (43), s. 401. „After analyzing carefully the *katajjait*, we may establish that the motif is the basic construction unit of a *katajjaq*. It is made of a morpheme, a particular rhythm, an intonation contour, a pattern of voiced and voiceless sounds, a pattern of sounds inhaled and exhaled. This last feature is what allows us to speak of «painting style» [...]”. Tłumaczenia to i kolejne własne, o ile nie podaje inaczej – M.A.S.

²⁴ Pot. F. FRITH: *Step Across the Border*. Dir. N. Humbert, W. Penzel. RecRec (1990).

Kettler²⁵. Choć jest to niewątpliwie interpretacja, możemy potraktować to wykonanie jako oryginał lub też w miejsce oryginału jako model, ponieważ jest ono najbliższe kulturowo tradycji Inuit. W odróżnieniu od tego zachodnie interpretacje i nawiązania do *throat-singing* takie, jakie możemy usłyszeć choćby w utworze Freda Fritha *Step Across the Border* oraz w utworze Hocket Meredith Monk zdecydowanie odbiegają od oryginału²⁶. W obu przypadkach mamy do czynienia z przekształceniem artystycznym, które usuwa z pola widzenia (tj. słyszenia) założoną cielesność zabawy, uzyskując zamiast tego o wiele bardziej sterylną i gładką (choć nie zawsze czytelną) formę muzycznego dialogu. W interpretacji Meredith Monk w nagraniach wideo widać wyraźnie kołysanie ciała, ale jednocześnie „partnerzy” znajdują się w bardzo dużej odległości do siebie. W modelu kanadyjskim wykonawcy nie mogą również rezygnować z dotykania się, jednak wersje koncertowe, a zwłaszcza wykonania dla tradycyjnej publiczności Inuit, wymagają zachowania tradycyjnego bliskiego układu. A zatem dwie osoby, trzymając się za ręce, kołyszą się i śpiewają jedna przez drugą aż do momentu, kiedy któraś popełni błąd, co najczęściej przekształca się w wybuch śmiechu²⁷. Bliskość kobiet wykonujących *katajjait* była zresztą tym, na co zwrócili uwagę etnomuzycykolodzy, podobnie jak wymiennosc śpiewanej frazy (najczęściej choć nie konieczne identycznej), co powo-

²⁵ Zob. <http://www.folkways.si.edu/throat-singing-unique-voicization-threecultures/world/music/article/smithsonian> [dostęp: 29.02.2016].

²⁶ M. Monk: *Facing North*. ECM New Series/ECM 1482 (1992). Nagrania wideo z wykonania „Hocket” dostępne są w serwisie youtube: <https://www.youtube.com/watch?v=enbHYaF8Vas> lub <https://www.youtube.com/watch?v=6q4puw29Xm4>. Dla porównania wersja Inuit, o której była mowa wcześniej dostępna jest tutaj <https://www.youtube.com/watch?v=DLMikjnYe0U>.

²⁷ Można powiedzieć, że śmiech zmienił swoją funkcję w tej zabawie. Nie jest już tak, że kobiety śmieją się z powodu podejmowanej zabawy, ale odwrotnie, bo z jej zakończenia, które następuje nieuchronnie z powodu trudności w utrzymaniu tempa i kolejnościi śpiewu.

dowato, że słuchacze nie widzieli, kto co śpiewa. Interpretacja *throat-singing* dokonana przez Meredith Monk – sama w sobie bardzo interesująca i estetycznie wartościowa – wydaje się nie uwzględniać bliskości wykonawców ani znaczenia ich cielesności dla uzyskiwanych efektów (np. wzajemna bliskość ciała umożliwia bardzo szybko wykonywanie śpiewu). I choć Monk interpretuje *throat-singing* w sposób teatralny, to zastosowany poziom estetyzacji sprawia, że to, co w wersji oryginalnej sugeruje silne osadzenie w ciele, to w interpretacji kompozytorki staje się już bardzo dalekie od naturalnej, cielesnej współobecności dwóch kobiet charakterystycznej dla tradycyjnego *throat-singing*. Wersja Monk koncentruje się być może na „malarzkości”, o której pisał Nattiez, nadaje także swojemu głosowi lekkość, której nie mają gardłowe śpiewy Inuit. Jak każda interpretacja, odczytanie Monk, wprowadza tradycyjny śpiew Inuit na inny, wyższy poziom; poziom, na którym spójność, lekkość, czystość są istotnymi jakościami. To jednak, co przy tym nieuchronnie ginie, to cielesna otwartość, bezpośredniość obecności ciała. Cielesność jest za to jakością wyraźnie dominującą w twórczości innej artystki Tanya Tagaq Gillis. Tanya Tagaq – z pochodzenia Inuk – jest wokalistką, która opiera swój śpiew na gardłowych dźwiękach i ekspresji cielesnej. Tym, co ukazuje się słuchaczowi jest właśnie oparcie się artystki na cielesności jako formie egzystencji: śpiewając Tanya jest sobą, a więc ciałem ze wszystkimi jego funkcjami, potrzebami oraz nawykami. Ruchy jej ciała, wydobywane z głębi krtań inkantacje wskazują na jej swobodę bycia ciałem, które działa, pragnie i czuje. W swojej artystycznej ekspresji Tanya Tagaq używa głosu jako czystej ekspresji cielesnej – wydobywając wycie lub pisk w miejsce przemysłanej frazy muzycznej. Jej improwizacja czerpie z animistycznych podróży w głąb siebie:

Myszę, o tym, jak zachowałyby się zwierzęta, które wdziałam i odnoszę to w sposób nieco bardziej złożony do natury ludzkiej. Lubię myśleć o ludziach jako o zwierzętach. Poprzez moją muzykę i występy, mam nadzieję, że ludzie odnajdą [w sobie – dop. M.A.S.] uzdrawiającą moc lub ra-

dość. Mam także nadzieję, że każdy wynosi z mojej pracy coś innego, czego potrzebuje²⁸.

Ciało jako siedziba ekspresji – zabawy wokalne i śpiew naturalny

Ciało należy do porządku rzeczy, podobnie jak świat jest uniwersalnie cielesnością

Merleau-Ponty²⁹

To, że śpiew jest związany ściśle z doświadczeniem własnego ciała jest tak naprawdę nie do ukrycia. Pedagogika wokalna odwołuje się do konieczności jego przysposobienia, do nieodzowności podporządkowania sobie elementów jego funkcjonowania. Problem jednak w tym, że jest ono pojmowane zbyt statycznie. Ciało jest rozumiane, jako złożona maszyna, zespół organów i przypisanych im funkcji. W tym ujęciu ciało rzeczywiście nie jest i nie może być odosłonięte w śpiewie, nie jest ono bowiem fenomenem w ujęciu świadomości. Ciało jako zespół funkcji jest jedynie umożliwieniem śpiewu – samo nie będąc postrzeganym poza owymi funkcjami. Dodatkowo perspektywę tę wzmacnia fakt, że pedagogika wokalna w fa- zie ćwiczeń narzuca śpiewakowi posługiwanie się wzrokiem, a więc zaleca ignorowanie cielesności (jaką też jesteśmy), zakłada ciało we wspomnianym wcześniej rozumieniu przez urzeczowienie. Jednak to właśnie perspektywa widzialności – jak pokazała to fenomenologia ciała Sartre’a – utrudnia poznanie ciała. Patrząc ujmujemy ciało (zawsze) z pozycji Innego, widzimy je jako przedmiot. Patrząc w lustro widzimy narząd gotowy do wypełnienia danej funkcji, widzimy narzędzie, przedmiot. Wobec tego perspektywa Sartre’owska, która mówi o ciele, jako o tym, co jest nieustannie przekraczane, narzuca się sama. Sartre mówi o doświadczeniu nicości, o sprzeczności

²⁸ A. PRASAD: *Tanya Tagaq Instinctual Invocations*. „Music without Borders Interviews” 2010. <http://www.interviews.org/inner/tagaq.html> [dostęp: 05.03.2016].

²⁹ M. MERLEAU-PONTY: *Widzialne i niewidzialne...*, s. 142.

i niemożliwości pogodzenia własnego egzystencjalnego doświadczenia jako doświadczenia ciała ze świadomością „ja”³⁰.

Sartre'owska kategoria ciała, podobnie jak to będzie w fenomenologii Maurice'a Merleau-Ponty'ego opiera się doznawalności. Ciało jest podstawą bycia – „Egzystuję moim ciałem: taki jest jego pierwszy wymiar bycia” mówi Sartre³¹ – ale jednocześnie ciało jako byt-w-sobie wyzwała potrzebę przekroczenia, uwolnienia się. Świadomość ciała jest świadomością ciężkości, nicości. Jednak to właśnie ta świadomość pozwala wedle Sartre'a na zaktywizowanie własnego ja i podjęcie projektów, które określą indywidualną jednostkową świadomość. Dopiero doświadczenie odczucia nicości poprzez ciało może umożliwić ekspresję wewnętrznej świadomości ja.

W ten sposób moje ciało nie wydaje mi się przeżyciem czystym i prostym; ale samo to przeżycie, w i poprzez przypadkowy i absolutny fakt istnienia innego, przedłuża się na zewnątrz, w wymiar ucieczki, który mi się wymyka. Głębokość bycia mojego ciała dla mnie jest tym nieustannym „na zewnątrz” mojego najbardziej intymnego „wewnątrz”³².

Merleau-Ponty pisze:

W tym sensie nasze ciało daje się porównać do dzieła sztuki. Jest węzłem żywym znaczeń, a nie prawem rządzącym pewną liczbą wspólnie zmieniających się członów³³.

Dla Merleau-Ponty'ego ciało jest: „wspólną osnową wszystkich przedmiotów” i „ogólnym narzędziem mojego »rozumienia«”³⁴.

³⁰ J.-P. SARTRE: *Byt i nicność...*, s. 121, 125.

³¹ *Ibidem*, s. 442.

³² *Ibidem*, s. 443.

³³ M. MERLEAU-PONTY: *Fenomenologia percepcji*. Przeł. M. KOWALSKA. J. MIGAŚIŃSKI. Warszawa 2001, s. 171, 172.

³⁴ *Ibidem*, s. 256.

To dzięki mojemu ciału rozumiem innego człowieka, tak jak dzięki niemu postrzegam „rzeczy”. Sens tak rozumianego gestu nie kryje się za nim, lecz stanowi jedno ze struktura świata, który gest zakreśla i który przejawia na swoje konto; sens ukazuje się w samym geście [...]”³⁵.

Jeżeli przyjrzymy się kategorii ciała, którą posługuje się Merleau-Ponty, doświadczenie spiewacze okaże się dokładnie w tym sensie cielesne. Śpiew jest ekspresją emocji nie tylko w warstwie interpretacyjnej (artystycznej), ale w najgłębszym sensie w samej warstwie artykulacyjnej, tj. cielesnej³⁶.

Klasyczny śpiew uważany jest za stylizację i wzmocnienie charakterystyki mowy emocjonalnej i objawia się jakościami głosu oraz gestami wokalnymi, które są oknem na ludzkie uczucia³⁷.

Przypomina autor historii pedagogiki *Bel Canto* John Stark myśliciel niewątpliwie o J.J. Rousseau. Kształtowanie znaczeń w dotyku i dotyk [samego siebie] jako impuls dla świadomości stanowią element kształtujący śpiew. Właśnie śpiew oddaje to sprężenie ręki, która dotyka i tej, która jest dotykana (ulubiona metafora Merleau-Ponty'ego), jako sprężenie cielesnej potrzeby z możliwością jej wyrazu-ekspresji.

Cielesne doświadczenie egzystencjalne albo doświadczenie pełni w improwizacji wokalne

Tradycja wokalna, w której spostrzeżenie, o którym była mowa przed chwilą, jest najlepiej widoczne, a zarazem taką, której charakter egzystencjalny jest najwyraźniej obecny wy-

³⁵ *Ibidem*, s. 207.

³⁶ Por. K. ZACHWATOWICZ-JASIŃSKA: *Polskie belcanto...*

³⁷ „Classical singing is regarded as a stylization and amplification of the characteristics of emotional speech, and results in voice qualities and vocal gestures that are a window on human feeling”. J. STARK, *Bel Canto. A History of Vocal Pedagogy...*, s. 182.

daje się być tradycją improwizacji wokalne. Jako doznanie cielesności w znaczeniu, jakie nadają temu pojęciu Maurice Merleau-Ponty (w swojej późnej filozofii), a także Michel Henry, improwizacja jest zarazem doświadczaniem pełni. Jest ona aktem twórczym, ale także działaniem komunalnym – wspólnotowym. Improwizacja jest oparta na doznawaniu, podporządkowana impulsom wewnętrznym, ale także otwarta na zewnątrz. Jest słuchaniem siebie ale jest słuchaniem Innego. *Chinzi*, przez który widział Merleau-Ponty nasze doświadczanie ciała odnaleźć można właśnie w wokalne improwizacji, a zwłaszcza, jak się jeszcze okaże, w śpiewie zespołowym. Przykładem takiej wieloznacznej i wielorakiej improwizacji, która wydaje się spełniać wszystkie wymienione wcześniej postulaty może być improwizacja zespołowa, jaką uprawia od wielu lat Bobby McFerrin³⁸. Muzyk znany jest jako wirtuoz śpiewający instrumentalną muzykę klasyczną, jest wokalistą jazzowym i pianistą. Od wielu lat prowadzi on warsztaty wokalne i spotkania muzyczne polegające na swobodnych improwizacjach oraz inicjowaniu wspólnego śpiewu. Jego działania wokalne, do czego jeszcze powrócę, oparte są na przekonaniu, że muzyka uzdrawia – a dokładniej, że czyni to śpiew zespołowy – wspólne twórcze doświadczanie improwizacji³⁹. Na warsztatach wokalnych widzimy go śpiewającego wokalizy oparte na mono sylabach, naśladujących różne języki, które ciągną się kilkanaście, a czasem kilkadziesiąt minut. W swojej technice wokalne McFerrin wykorzystuje „perkusję ciała”, czyli używa ciała, najczęściej krtani lub klatki piersiowej jako rezonatora perkusyjnego. Można powiedzieć, odnosząc się

³⁸ Odwołuję się tutaj szczególnie do następujących projektów i działań realizowanych przez Boby McFerrina: „Sessions at West 54th Street”, Voicestra workshops and performances, Circlesongs (Sony Classical, 1997), Beyond Words (Blue Note, 2002), Vocabularies (Universal Classics&Jazz, 2010). Wiele z tych projektów można obejrzeć w Internecie. Por. <https://www.youtube.com/watch?v=DvjJA26QzX8> [dostęp: 4.03.2016] lub <https://www.youtube.com/watch?v=nLS223mciqY> [dostęp: 4.03.2016].

³⁹ Por. B. McFerrin Extended Interview at PBS. <https://www.youtube.com/watch?v=dLMRHpw-QBs> [dostęp: 05.03.2016].

do zarejestrowanych na taśmie występów McFerrina, że jego śpiew jest głęboko osadzony w ruchu, który wyzwala i umożliwia śpiew mobilizując ciało. Ekspresja poprzez ciało polega liwia śpiew mobilizując ciało. Ekspresja poprzez ciało polega także na uzyskaniu maksymalnej jedności (poczucia jedności) ciała i woli; ruchu i myśli; potrzeby i możliwości. W ten sposób ruch okazuje się być właśnie tym, co przybliża i umożliwia właściwe doświadczanie wokalne jako doświadczanie jedności. Wreszcie doświadczanie wokalne, śpiew jako praca oddechem i przeponą oraz śpiew jako słuchanie samego siebie, swojego ciała jest doświadczaniem kataraktycznym.

Oto to czym jest muzyka: muzyka polega na transformacji i transcendencji, rozumiesz. Doświadczamy czegoś, czego nie możemy zobaczyć, możemy to usłyszeć, to wchodzi do wnętrza naszego ciała i nas zmienia⁴⁰.

Uznanie ciała i jego pośredniczącej funkcji, ale przede wszystkim akceptacja naszej cielesności oraz jej roli w działaniach muzycznych wydaje się tutaj kluczowa. Śpiewak czyni swoje ciało (dla nas) widzialnym i dodatkowo aktywizuje nasze ciało. Dzieje się tak za pośrednictwem fali dźwiękowej, a zatem także za pośrednictwem jakiegokolwiek instrumentu. Jednak to wokalista inicjuje coś co zmienia tę sytuację, inicjuje komunikację. Indywidualne doświadczanie śpiewacze może mieć wymiar uzdrawiający; oddech, praca mięśni, energetyczna i mięśniowa harmonia osiągnana poprzez przygotowanie ćwiczenia – wszystko to miesie ze sobą moc uspokojenia, przywrócenia jedności, a także w wielu przypadkach staje się źródłem akumulacji energii. Doświadczanie wspólnego śpiewania, jakie zakłada i inicjuje w swoich warsztatach wokalnych Bobby McFerrin, dodatkowo dzięki niezwykłej umiejętności komunikacji stają się tym także dla słuchaczy, o ile ci zdecy-

⁴⁰ „[...] and that what music is all about; it's about transformation and transcendence, you know. We are experiencing something, we can't see, we can hear it, it gets inside our bodies and it can change us.” Bobby McFerrin *Documentary*, Part I. Bravo Profiles, producent Shary Levine. <https://www.youtube.com/watch?v=8bt9mKtXQbM> [dostęp: 5.03.2016].

dują się na udział w doświadczeniu. Uczestnicy warsztatów doświadczają tego, w jaki sposób korzystając z własnego ciała, muzyk tworzy dla nich i wraz z nimi muzykę, która ich unosi, zaciekawia, inspirowa i przemienia – czyniąc z nich jedno ciało muzyczne, stwarzyszenie poprzez muzykę⁴¹. McFerrin rzadko kiedy proponuje wykonania czy nawet interpretacje muzyczne dzieła (*ergon*); to, co go interesuje, to wspólne doświadczenia (*aisthesis*) lub procesy (*energeia*), w czasie których śpiewający przechodzą pewną przemianę⁴². Śpiew, będący doświadczeniem egzystencjalnym, staje się w tym

⁴¹ "It is the same thing that happens lot's of time for people who are doing the circle singing for the first time, they identify with the language, it's something they have always wanted to do; they have been afraid to step up (...) or improvise, you know, and all of a sudden they've been given a form or a basis to be able to just express themselves", por. Rozszerzony wywiad z B. McFerrinem, *Religion & Ethics News* *Wzękły* dostępny w serwisie youtube: <https://www.youtube.com/watch?v=dLlMRHpw-QBs> [dostęp 13.02.2017], por. także wideo z występu "Spontaneous Inventions", w czasie którego Bobby McFerrin angażuje całą salę we wspólny śpiew, a także wykorzystuje swoje ciało (i ciała widzów!) jako instrument perkusyjny, w czasie tego występu cielesność staje się elementem występu, a widownia przynajmniej w pewnych momentach jednoczy się we wspólnotę wokalną, por. <https://www.youtube.com/watch?v=5VfyMPHzYdQ> [dostęp 13.02.2017].

⁴² „For me, the high points of my evenings is hearing 3,000 voices, you know, singing with me. You know it's all about getting them to remember who they are and what they can do. [...] This is what I want everyone to experience it – when at the end of my concert is everyone has got – has this sense of rejoicing or joy. [...] Do I think that it – that music is a – is a tool for more than entertainment? Definitely. Is it a tool for inner attainment? I use it for that. I use it to pray, you know. I sing my prayers – in my room, in the morning. In my morning discipline, you know, I walk the floor back and forth, back and forth and pray. And sometimes, all of sudden, I just start singing something because it's the best way I can get it out, you know”. Por. Bobby McFerrin: *Catching Songs* Interview with Krista Tippett, "On Being", 27.02.2014. <https://www.onbeing.org/programs/bobby-mcferrin-catching-song/> [dostęp 6.02.2017].

przypadku doświadczeniem własnej cielesności, otwartości na innych i współbycia. Świadomość transformującego charakteru doświadczenia improwizacji wokalne jest zakładana i oczekiwana przez McFerrina. Wielu „wielkich” wykonawców muzyki gromadziło tłumy słuchaczy, który w wielkiej radości i wdzięczności słuchali koncertów i wykonań muzycznych. Bobby McFerrin proponuje spotkania, podczas których inni muzycy bez względu na to, czy są to profesjonalni śpiewacy, początkujący amatorzy, czy doświadczeni chórzyscy, dokonują wspólnej improwizacji. Ma to do pewnego stopnia charakter jazzowego spotkania opartego na improwizacji, ale stanowi także zupełnie unikalną sytuację, w trakcie której powstaje nowy utwór; rodzi się nowe doświadczenie⁴³. Takie twórcze spotkanie improwizacyjne ma niewątpliwie kilka podstawowych wymiarów, które muszą się ze sobą połączyć. Wymiar artystyczny, w nim wymaga się od wykonawcy doskonałości, precyzji i skupienia; wymiar improwizacyjny, gdzie śpiewak musi wykazać się kreatywnością, wyobraźnią, umiejętnością inicjacji i poszukiwania nowości; wymiar komunikacyjny, który jest być może najważniejszy ze wszystkich do tej pory wymienionych, bowiem umożliwiawi zawiązanie się wspólnoty, a także wymianę twórczego doświadczenia z innymi muzykami. Ten ostatni wymiar doświadczenia improwizacji wokalne decyduje także o tym, czy doświadczenie zostaje uznane jako udane (tj. czy widownia jest zaangażowana w to, co słyszy).

⁴³ Oczywiście warsztaty McFerrina angażują także całą widownię do śpiewania na poziomie podstawowym, co ma swoją wielką wartość, jednak o wiele bardziej unikalne jest doświadczenie, które McFerrin oferuje tym, którzy odważą się rozpocząć wraz z nim improwizację wokalną. W nawiązaniu do takiego właśnie twórczego i transformującego doświadczenia Lawrence Kramer użył pojęcia „narrative moment” przypisując je szczególnie działaniom improwizacyjnym McFerrina. Por. L. KRAMER: *The Narrative Moment*. "Lenox Avenue: A Journal of Interarts Inquiry", Vol. 5/1999, s. 59–62.

Podsumowanie

Bez względu na to jak dalece kultura zachodnia starała się ukryć czy też zniwelować znaczenie cielesności w doświadczeniu wokalnym, jak dalece na pierwszy plan wysuwana była i jest wolicjonalność, intencjonalność i wreszcie duchowość w śpiewie – śpiew jest doświadczeniem na wskroś cielesnym, co czyni go także doświadczeniem egzystencjalnym. Postępując drogą fenomenologii możemy zauważyć, że śpiew jako taki, a przede wszystkim śpiew zespołowy i improwizowany odsłania nie tylko rolę ciała jako zespołu funkcji, ale właśnie znaczenie i rozumienie ciała – jako cielesności, jako indywidualnego ośrodka ekspresji i znaczeń. Ciało nie tylko nie jest ograniczone do doznawania, ale jest współobecne z myśleniem, pragnieniem i wyobrażaniem sobie. Każde doświadczenie ciała niesie ze sobą doświadczenie *chiazmy*, o którym pisał Merleau-Ponty; cielesność rozumianej jako zwrotna możliwość doznawania i bycia doznawanym; widzenia i bycia widzianym; dotykania i bycia dotkniętym. To skrzyżowanie, które daje nam cielesność, jest także przecuciem szczególnej, niezwykłej jedności (niewątpliwie jednak dialektycznej) tego, co intencjonalne z tym, co doznawane. W doświadczeniu wokalnym ciało daje śpiewakowi poczucie własnego ja, ale także poczucie mocy, sprawności ruchowej i wreszcie samozwrotności zmysłowej.

Tak, jak istnieje pewna samozwrotność dotyku, widzenia i systemu dotykowo-wzrokowego, istnieje też samozwrotność ruchów fonicznych i słuchu, mają one swój zapis dźwiękowy, głos znajduje we mnie echo ruchowe⁴⁴.

To właśnie wydawać się może najważniejszą i najcenniejszą charakterystyką doświadczenia śpiewu improwizowanego: od stóp do głów przesiąkniętego doświadczeniem własnej cielesności, a to czyni je nie tylko doświadczeniem egzystencjalnym, ale także doświadczeniem uzdrawiającym.

⁴⁴ M. MERLEAU-PONTY: *Widzialne i niewidzialne...*, s. 148.

Małgorzata A. Szyszkowska

Covered, absent, ambiguous: remarks on the corporeality of singing and instrumental treatment of the body in vocal traditions

Abstract

Author begins by asserting that there a dynamic and difficult to outline relation between the vocalist and his body. She suggests that the differences between treating (naming, describing and showing) the role of the body came from cultural habit but also the very conceptual grasping of the body. Referring to three different vocal traditions (operatic singing, vocal games and improvisation), author points towards difficult or easy way of showing the significant bodily aspect of expression, production and grounding of vocal artistic experience. From treating body as an instrument, bodily grounding of the emission of sound in body posture, to hand gestures and more in operatic singing it is clear that body is the nexus of the vocal experience. What makes the difference is the visibility imparted to the body.