

0 . PRZEDMOWA

Oto trzymają Państwo w swoich rękach mixtape zapisany w formie książki. Po blisko dziesięciu latach pracy nad tą składanką muzycznych szkiców muszę powiedzieć jedno: istnieje niezliczona ilość sposobów opowiadania o muzyce. Decydując się na taki banał, muszę się z niego natychmiast rozgrzeszyć. Nie został bowiem wprowadzony bezmyślnie, wręcz przeciwnie – przyświeca mu określony cel. Wynika bowiem z przeświadczenia, że żadna szkoła teoretyczna czy też indywidualna wykładnia hermeneutyczna nie zaoferowały jak dotąd wystarczająco satysfakcjonującego sposobu na przekroczenie językowej aporii opisu doświadczenia muzycznego, a zwłaszcza specyfiki doświadczenia muzyki popularnej. Uspokajam, że nie mam zamiaru dyskredytować żadnej z historycznych lub współczesnych propozycji teoretycznych. Jednak sam fakt, że dyskusja jest nieustannie aktualizowana, można traktować jako otwarte zaproszenie do prezentacji własnego stanowiska. Dlatego też moja strategia, którą dzielę się na przestrzeni zebranych tutaj szkiców, jest zorientowana na prezentację zjawisk muzycznych rozumianych jako współrzędne na mapie pragnień i lęków kultury późnego kapitalizmu. Zapewniam jednak, że nigdy nie fantazjowałem o teorii totalnej, obejmującej swym zakresem wszystkie możliwe muzyczne światy. Wierzę natomiast, że fenomeny audio-wizualne można z powodzeniem traktować jako punkty odniesienia w dyskusji nad zmieniającą się kondycją ponowoczesną i wynikającymi z niej relacjami międzyludzkimi, jak i nie-ludzkimi aktorami społecznymi. W ten sposób moje sonoryczne medytacje i somatoestetyczne poszukiwania często prowadzą do dalszych rozważań nad strategiami emancypacji w świecie, w którym Inny wciąż bywa zrównywany z figurą wroga.

Na przestrzeni lat rośnie we mnie przekonanie, że muzyka to na wskroś cielesna działalność kulturowa człowieka. Niestety, somatyczny aspekt dźwięku bywa dyskursywnie marginalizowany,

natomiast ciała słuchaczy i muzyków wciąż stawiają wyraźny opór hermetycznemu językowi tradycyjnej analizy muzykologicznej. Prowadzi to rzecz jasna do nieustających dyskusji, schizm i konfliktów, objawiających się regularnie między różnymi dyscyplinami naukowymi. Przyznaję, że we własnych poszukiwaniach, dość ryzykownie i trochę na przekór, stawiam wyłącznie na przywoływanie cielesnego wymiaru muzyki. Tę specyficzną perspektywę interpretacyjną budowałem stopniowo w czasie studiów i późniejszej pracy naukowej, a złożyły się na nią prowadzone przeze mnie badania historyczne, interpretacje performatywnych właściwości zarejestrowanego dźwięku oraz świadome i krytyczne uczestnictwo w widowiskach muzycznych.

Moją pierwszą próbą w tym zakresie była praca nad monografią *Słuchając hologramu. Cieleśność wirtualnych zespołów animowanych z 2018 roku*. Z dzisiejszej perspektywy traktuję ją jako zaawansowane ćwiczenie hermeneutyczne, jednak ówczesne badania okazały się newralgicznym momentem w kształtowaniu mojego indywidualnego języka naukowego i mojej wrażliwości muzycznej. Próba opisu zjawiska animowanych zespołów wirtualnych zaowocowała dalszą fascynacją cieleśnością doświadczenia muzycznego. Dlatego dziś jestem przekonany, że rozszerzając optykę metodologiczną o analizę relacji korporalnych, da się udowodnić, że społeczna rola muzyki nie kończy się wcale na oferowaniu intelektualnego wyzwania lub zmysłowej przyjemności. Badania muzyczne przeprowadzone z tak zmienionej perspektywy prowokują do odpowiedzi na pytanie, czym właściwie jest akt „słuchania”. Jestem przekonany, że jest to pytanie fundamentalne, i to nie tylko w kontekście niniejszej książki.

Cieleśność artystów i artystek, wcześniej rozproszona w siatce kodów technologiczno-kulturowych, uwidacznia i zagęszcza się w czasie widowiska muzycznego. Następnie, odpowiednio przefiltrowana przez aparat poznawczy odbiorców, może zostać potraktowana jako punkt koncentracji sił społeczno-estetycznych. Niekiedy staje się wręcz krytycznym narzędziem destabilizującym hegemonię kulturowo-politycznego fundamentalizmu. Takie

przeświadczenie umożliwia rozważanie związków cielesności i muzyki w kontekście ich właściwości transgresyjnych i emancypacyjnych. Należy jednak dodać, że nie jest to zadanie wyłącznie o charakterze genologicznym i porządkującym. Ekonomia władzy i cielesne napięcia między słuchaczką a ciałem do słuchania ulegają bowiem nieustannym transformacjom, wynikającym bezpośrednio z dynamicznego charakteru partykularnych struktur społecznych. Dlatego w celu możliwie najdokładniejszego opisu wybranych przeze mnie zjawisk stosuję kompleksową i interdyscyplinarną metodologię somatoestetyczną, łączącą badania kulturoznawcze, historyczne i muzykoznawcze.

Syntezuując różnorodne perspektywy filozoficzne, staram się prezentować cielesność muzyków jako wrażliwy i subtelny barometr dyskursu społeczno-kulturowego każdej dekady. Estetykę uznaję więc za wehikuł zmiany społecznej, a jej transgresyjny potencjał upatruję w możliwości bycia krytycznym aktem niezgody wobec polityki organizującej i ograniczającej nienormatywne aspekty współczesnej kultury. Moimi celami były więc ujęcie ciała muzycznego w relacyjną sieć znaczeń oraz analiza tego uwikłania. Na książkę składa się łącznie siedem szkiców – „Ciała do słuchania”, „Struktura muzyczna – struktura społeczna”, „Wydarzenie muzyczne”, „Ciało archiwum”, „Cielesne utopie”, „Ciała przyszłości” i „Zasłuchana wspólnota” – można je czytać w dowolnej kolejności, we fragmentach, w zapętleniu czy na przyspieszeniu. Panuje tu całkowita dowolność, nie chcę bowiem narzucać ani kierunku lektury, ani sposobów słuchania mojej składanki największych przebojów XXI wieku.

Stworzenie dobrego tanecznego mixtape’u to prawdziwa sztuka wyboru. Dlatego poszukiwania idealnych utworów do mojej playlisty zawęziłem do artystów tworzących lub popularnych w Stanach Zjednoczonych Ameryki Północnej i Europy Zachodniej w latach 1990–2025 z kilkoma drobnymi wyjątkami. Wybrane przeze mnie osoby często reprezentują nienormatywne cielesności, to jest nie-białe, nie-heteronormatywne, nie-binarne, nie-męskie itd. To cielesności, które nie uzyskały jeszcze gwarancji

podstawowych praw i nieprzemocowej widzialności w kulturze. Część hipotez badawczych, będącą trzonem tej części pracy, potwierdziłem podczas stypendium Fulbright Junior Research Award na Columbia University Department of Music w Nowym Jorku w 2020 roku, a później także na rodzimym gruncie podczas kolejnych ogólnopolskich manifestacji i protestów wspólnoty LGBTQ+. To w czasie wspólnotowych aktów niezgody odkrywałem krytyczny i transgresyjny potencjał wydarzeń muzycznych okresu pandemii COVID-19. W czasie prowadzonych badań udało mi się nie tylko zebrać odpowiedni materiał badawczy, czyli konkretne „ciała do słuchania”, ale także obserwować ich społeczną cyrkulację. Dzięki temu mogłem wstuchiwać się w tworzony przez nie pejzaż audialny i doświadczać, jak muzyczna twórczość ciał nienormatywnych staje się krytyką obecnego, neoliberalnego systemu cielesnej opresji, ilustracją kryzysu liberalnej demokracji i platformą prezentacji wizji nowych struktur społecznych. Zależało mi na pokazaniu, jak muzyka przełomu xx i XXI wieku staje się maszyną dialektyczną, której produkty, choć bezsprzecznie uwikłane w kapitalizm, nieustannie destabilizują ów system. W moim przekonaniu jesteśmy świadkami pewnej istotnej zmiany kulturowej. Muzyka XXI wieku coraz częściej i z coraz większą stanowczością odrzuca bowiem ironiczny dystans cechujący twórczość sprzed roku 2000 i proponuje nowe, o wiele bardziej inkluzywne wizje wspólnego istnienia w świecie. Forma współodczuwania, którą oferują najbardziej aktualni artyści i artystki, zagęszcza i intensyfikuje doświadczenie rzeczywistości. Jednocześnie ich twórczość niemal zawsze odsyła do tego, co zarazem indywidualne i wspólnotowe – do cielesności. Chcę podkreślić, że zaobserwowane przeze mnie zmiany paradygmatu nie operują wyłącznie w porządku teraźniejszości. Nieustannie wchodzą w krytyczną dyskusję z przeszłością i w ten sposób stawiają przed nami wymóg przemyślenia całej historii muzyki, w której da się przecież usłyszeć ewolucję dyskursów tożsamościowych, tendencji politycznych i reżimów estetycznych. Dlatego praca nad historią muzyki jest nieustannym odkrywaniem archiwów wzajemnych

zależności i powiązań – często niesprawiedliwych, wykluczających, marginalizujących i pełnych przemocy.

Wszelkie opisane w tej książce zjawiska ukazują skalę cielesnych możliwości muzyki, w których to właśnie ciała piosenkarzy i piosenek stają się krytycznymi narzędziami dekonstrukcji patriarchalnej rzeczywistości społecznej. Jednocześnie siatka ta dynamizuje system współczesnych tożsamości i zmusza do nieustannej aktualizacji utartych sposobów postrzegania świata. Chciałbym dodać, że przedstawione w niniejszych szkicach wydarzenia muzyczne są tylko z pozoru odległe od polskiej codzienności. Idealnie rezonują z naszymi własnymi strukturalnymi systemami przemocy i rodzimymi wersjami rasizmu, mizoginii i homofobii, których przejawów dostarczają codziennie lokalne i ogólnonarodowe media: od wciąż obecnego antysemityzmu i stosowania przemocowej retoryki w odniesieniu do uchodźców przez akty agresji dokonywane na obcokrajowcach po utrzymywanie patriarchalnej opresji wobec kobiet oraz jawnie homofobiczne wypowiedzi polityków. Dlatego chcę traktować muzykę jako soundtrack zmiany oraz miejsce spotkania i konfrontacji z Innym. Uznawać praktyki muzyczne za przestrzenie cielesnego kontaktu i somatycznej przyjemności. Widzieć w muzyce źródło wspólnototwórczej siły, która może stać się zapowiedzią społecznej zmiany – zwierciadłem i przepowiednią innej możliwej rzeczywistości.

*

Choć pisanie bywa samotną udręką, książki nigdy nie powstają w całkowitym odosobnieniu. Również i ten tekst nigdy by nie powstał, gdyby nie wsparcie, wiedza i dobroć otaczających mnie ludzi. Dlatego w tym miejscu pragnę wyrazić wdzięczność wszystkim, którzy przyczynili się do powstania tej opowieści o przygodach muzycznych ciał. Serdeczne podziękowania za wsparcie instytucjonalne oraz umożliwienie prowadzenia badań w inkluzywnej instytucji akademickiej składam władzom Wydziału Polonistyki Uniwersytetu Jagiellońskiego oraz pracownikom Katedry Antropologii

Literatury i Badań Kulturowych, które to miejsca przez wiele lat były moim akademickim domem. Przede wszystkim pragnę podziękować moim ówczesnym promotorom. Profesor Annie Łebkowskiej – za zaufanie i wsparcie podczas pisania rozprawy doktorskiej, która stała się fundamentem tej książki. Profesorowi Tomaszowi Z. Majkowskiemu – za cierpliwość dla mojej badawczej wyobraźni oraz za przekazanie mi narzędzi krytycznych i wrażliwości na otaczający nas świat tekstów kultury. Dziękuję także recenzentom mojego doktoratu. Uwagi profesora Dariusza Brzostka, profesora Pawła Frelika i profesora Grzegorza Piotrowskiego znacząco przyczyniły się do ostatecznego kształtu niniejszej książki.

Moja rozprawa nie powstawała jednak wyłącznie w „Gołębniku”. Dlatego w tym miejscu chciałbym przekazać wyrazy wdzięczności profesorowi Mariuszowi Kozakowi z Columbia University Department of Music, którego wnikliwe spojrzenie analityczne było ogromną inspiracją do własnych poszukiwań metodologicznych w czasie mojego stypendium w Nowym Jorku. Dziękuję także mojej nowej akademickiej przystani i jej wspianej wspólnocie – Instytutowi Kultury Polskiej na Uniwersytecie Warszawskim, za stworzenie przestrzeni, w której mogę kontynuować i rozwijać swoje zainteresowania naukowe. Słowa wdzięczności kieruję także do wydawnictwa słowo/obraz terytoria, które zaproponowało mi współpracę. Praca wszystkich zaangażowanych w wydanie książki była kolosalna, a efekt zachwyca od okładki po ostatnie słowo poddane skrupulatnej redakcji! Dziękuję za wyrozumiałość wobec „medytacyjnego” tempa mojego pisania.

Podziękowania należą się także moim koleżankom i kolegom oraz przyjaciółom i przyjaciółkom, którzy zawsze wspierali mnie dobrym słowem, radą lub nieocenionym towarzystwem. Dziękuję za wszystkie wspólne chwile, emocjonalne wsparcie i troskę. Bez tych rozmów pewne idee i pomysły nie zaczęłyby we mnie odpowiednio rezonować i najpewniej pozostałyby niewypowiedziane lub zwyczajnie zapomniane. Dziękuję w kolejności alfabetycznej: Sandy Abu, Szymonowi Adamczakowi, Lauren Ashley, Joannie Barańskiej, Piotrowi Buśko, Magdalenie Cieleckiej, Dominice

0. PRZEDMOWA

Ciesielskiej, Patrykowi Ciesielczykowi, Dianie Correi, Rafałowi Derkaczowi, Kacprowi Dziadkowi, Esti B. Elorrietcie, Sonii Fizek, Barbarze Fonsece, Natalii Giemzie, Stanisławowi Godlewskiemu, Mariuszowi Gradowskiemu, Aliemu Haidarowi, Indze Hajdarowicz, Piotrkowi Hylle, Łucji Iwanczewskiej, Justynie Janik, Adamowi Jarmule, Andrzejowi Juszczycowi, Jakubowi Kasperskiemu, Mateuszowi Kłagiszowi, Rozalii Knapik-Wojtaczce, Bartkowi Kociembie, Jakubowi Koskowi, Annie Kowalcze-Pawlik, Milenie Kowalczyk, Asi Kozak, Magdzie Kozyrze, Adamowi Leczyckiemu, Aleksandrze Łozińskiej, Tomaszowi Nowakowi, Katarzynie Majchrzak, Małgorzacie Majkowskiej, Patrykowi Mamczurowi, Annie Marchewce, Annie Marjankowskiej, Piotrowi Maślijowi, Suhailowi Matar, Andrzejowi Mądro, Paulinie Molendzie, Alicji Müller, Annie Nacher, Michałowi Pepolowi, Marcinowi Podolcowi, Aleksandrze Prokopek, Karolinie Rak, Wojtkowi Rodakowi, Marii Rutkowskiej, Zainowi Salehowi, Kubie Saracie, Janice Schäfer, Romie Sendyce, Maćkowi Smółce, Annie Svetlovej, Zuzannie Świątek, Monice Świerkosz, Mattowi Townsendowi, Wan-Rung Tsai, Maxime Tulling, Krzysztofowi Wystouchowi, Agacie Zarzyckiej. Dziękuję także wszystkim muzykom, piosenkarzom i wokalistkom, których społeczny opór i artystyczna pasja nieprzerwanie wywołują we mnie ogromny zachwyt i wzruszenie.

Na sam koniec chciałbym podziękować mojej najbliższej rodzinie. Dzięki codziennemu wsparciu moich rodziców udało mi się pokonać różne przeszkody, które regularnie pojawiały się na mojej drodze do życiowej i uniwersyteckiej „dorosłości”. Dziękuję również mojej siostrze, której naukowa pasja, niebywała błyskotliwość i społeczne zaangażowanie nieustannie wzbudzają mój podziw i są dla mnie inspiracją. Chciałbym podziękować także mojemu partnerowi, który pozostaje nieocenionym źródłem spokoju, siły i nadziei we wspólnej pracy nad naszą własną queerową wizją jutra – oraz za wszystkie wspólne piosenki karaoke, zwłaszcza te wyśpiewane absolutnie fatalnie.

Berlin, 14.02.2025

1. CIAŁA DO SŁUCHANIA

I

Od czasów wprowadzenia technologii rejestracji dźwięku przez ewolucję mediów audiowizualnych aż do momentu cyfryzacji muzyki ustanawiane są nowe rodzaje relacji z artystami, których rzeczywista obecność nie jest już nawet potrzebna, by zapoznawać się z ich twórczością. Ich fantomowe ślady w postaci różnorodnych tekstów kultury spotykamy na każdym kroku: płyty, zapisy koncertów, wywiady telewizyjne i radiowe, profile w platformach społecznościowych. Otaczamy się widmowymi ciałami i doświadczamy echa ich obecności, zarazem spontanicznie potwierdzamy ich realne istnienie w czasie wydarzeń na żywo, które stają się formą zmieszania porządków fikcji oraz rzeczywistości. Przyjrzyjmy się trzem przykładom z rozdania muzycznych nagród Grammy w 2025 roku, myślę, że wtedy wszystko stanie się jaśniejsze.

Jednym z nominowanych do nagrody „Nagrania Roku” był utwór *Now and Then* niedziałającej od ponad pięćdziesięciu lat grupy The Beatles. Niezwykłość tak nominacji, jak i samego utworu wynika z faktu, że piosenka ta – dosłownie, jak pada przecież w jej tytule – łączy przeszłość z teraźniejszością przez przywrócenie głosu Johna Lennona za pomocą nowoczesnej technologii AI. Dzięki wykorzystaniu sztucznej inteligencji możliwe stało się oczyszczenie archiwalnego nagrania i umieszczenie wokalu Lennona w nowym, współczesnym kontekście, gdzie towarzyszą mu partie instrumentalne Paula McCartneya i Ringo Starra. Kluczową rolę w tym procesie odegrał reżyser Peter Jackson, który przy użyciu zaawansowanej technologii dźwiękowej, opracowanej na potrzeby swojego dokumentu *The Beatles: Get Back*, umożliwił precyzyjne oddzielenie wokalu Lennona od szumów tła i instrumentalnych warstw nagrania. Piosenka, pierwotnie niedokończona, z jednej strony jest świadectwem dźwiękowej

obecności Lennona, z drugiej stanowi symboliczną kontynuację dorobku The Beatles. Efekt jest więc nie tylko sentymentalnym gestem wobec przeszłości muzyki popularnej, ale także dowodem na to, że głos – mimo fizycznej nieobecności swojego źródła – może przekroczyć granice czasu i przestrzeni, ponownie wywołując silne emocje wśród odbiorców.

Nominacja i wygrana Chappell Roan w kategorii „Najlepszej Nowej Artystki” podkreśla wyjątkowy status młodej piosenkarki w muzyce popularnej i zwiastuje nadchodzącą zmianę układu gwiazd na muzycznym firmamencie. Jej obecność rozciąga się na różne formaty i estetyki, tworząc dynamiczny wizerunek sceniczno-medialny. Oprócz występów i nagrań intensywnie korzysta z mediów społecznościowych, kreując swoje *alter ego*, balansujące między kempowym *glamour* a queerową ekspresją. Każdy jej teledysk, każda stylizacja czy każdy viralowy klip na TikToku budują jej nowe wcielenie, co sprawia, że jej artystyczna tożsamość, choć spójna, nigdy nie jest statyczna. Wokalnie i wizualnie czerpie inspiracje zarówno z klasycznego popu, jak i z musicalowej hiperboli, co widać w utworach *Good Luck, Babe!*, *Pink Pony Club* czy *Red Wine Supernova*, łączących ironiczny komentarz do popkultury z intymną retrospekcją. Jej wizerunek jest asamblażem elementów innych artystów – od teatralności Kate Bush przez androgynię Davida Bowiego i ekstrawagancję Boya George’a po queerowe inspiracje *drag queens*, *club kids* oraz dekonstrukcyjną modą à la Vivienne Westwood, Jean-Paul Gaultier i John Galliano. W efekcie jej twórczość to nieustanna transformacja, funkcjonująca w wielu kontekstach i odbijająca różne oblicza współczesnego popu. Na scenie olśniewa spektakularnymi kostiumami, by chwilę później dzielić się autentycznymi, niedoskonałymi momentami z życia w mediach społecznościowych, podważając granice między autentycznością a świadomą kreacją. Jej występ na rozdaniu Grammy stał się tego manifestacją. Moment po tym, jak scena gali przeobraziła się w klip do utworu *Pink Pony Club*, Chappell Roan odebrała swoją statuetkę i wygłosiła przemówienie, w którym zaapelowała do wytwórni o godziwe wynagrodzenia i dostęp do opieki zdrowotnej

1. CIAŁA DO SŁUCHANIA

dla artystów. Zmieszała tym samym porządku spektakularnej fikcji i boleśnie prozaicznej rzeczywistości.

W końcu Beyoncé, która w czasie 67. ceremonii Grammy zdobyła – po raz pierwszy w swojej karierze – statuetkę za „Album Roku” za płytę *Cowboy Carter*, album, który już w momencie premiery uznano za redefinicję muzyki country i przelomowy manifest artystyczny. To osiągnięcie czyni ją pierwszą czarnoskórą kobietą w XXI wieku, która otrzymała tę prestiżową nagrodę. Fakt ten jedynie podkreśla, że Beyoncé to artystka, której obecność sceniczna i medialna jest precyzyjnie konstruowanym widowiskiem, łączącym spektakularność, kontrolę narracyjną i innowacyjne podejście do popu, a jej wpływ na przemysł muzyczny nie ogranicza się do sprzedaży płyt, ale wyznacza nowe kierunki estetyczne i dźwiękowe. Jej występy, takie jak te podczas Renaissance World Tour, nie są jedynie koncertami, lecz kompleksowymi doświadczeniami audiowizualnymi, w których każdy ruch, strój i detal scenografii budują monumentalny przekaz. Trasa ta przyciągnęła łącznie 2,77 miliona widzów na 56 koncertach, generując przychód w wysokości 579,8 miliona dolarów, co czyni ją najbardziej dochodową trasą koncertową czarnoskórej artystki w historii muzyki popularnej¹. Jej obecność w kulturze nie kończy się tylko na scenie – starannie wyselekcjonowane zdjęcia, dokumenty i teledyski tworzą narrację, w której każda odłona jest nową warstwą budującą jej legendę, a jej koncerty stają się nie tylko spektaklami, ale też momentami, w których jej dotychczasowy dorobek nabiera nowego znaczenia, a każdy występ stanowi kolejny rozdział jej artystycznej ewolucji, i wie o tym każdy, kto był naocznym świadkiem jej scenicznej obecności.

Nagrody Grammy to wyjątkowe wydarzenie, w czasie którego wiele może się wydarzyć. Jednak także codzienne praktyki dźwiękowe zdają się równie efemeryczne i rozproszone. Wedle zasady krytyki somatycznej Adama Dziadka: „jeśli mówimy o reprezentacji doświadczenia, to w żaden sposób nie da się pominąć ciała, które

¹ Por. B. Allen, *Beyoncé Shines With Record-Setting Renaissance Trek*, „Pollstar News”, 11.12.2023.

staje się dla ludzkiego doświadczenia zasadniczym punktem odniesienia”². Również kultura muzyczna i jej praktyki, nawet te będące formą obcowania z wirtualnością, są przenicowane różnorodnymi formami cielesności. Przypatrując się przywołanym wyżej współczesnym zjawiskom, jak i analizując inne materiały archiwalne z ostatnich wieków, możemy zaobserwować, jak zmiany technologiczne organizują społeczne sposoby aktualizacji wirtualności muzyki. Można uznać, że jest to nieustający proces naprzemiennego oddzielania głosu od ciała i powrotu głosu do ciała. Efektem pracy tego epistemiczno-ontologicznego mechanizmu było wytworzenie dynamicznej relacji audiowizualnej, a jej głównym agentem – tak słyszalnym, jak i postrzegalnym – stało się ciało do słuchania. Co to takiego?

Ciało do słuchania może być konkretnym, rzeczywistym obiektem w przestrzeni koncertu, ale może też stanowić obiekt zmediatyzowany (przykładowo w postaci reprezentacji umieszczonej w ramach klipu wideo). Ciała te są czymś pomiędzy podmiotem (są jego śladem) a przedmiotem (są formą reprezentacji podmiotu). Osobliwą cielesność ciał do słuchania kształtują ich gesty oraz atrybuty wokalne, a także wszystkie inne elementy okalające ciało i organizujące indywidualny wizerunek artystyczny (od strojów przez biografię do aranżacji sceny itd.). Choć każde ciało do słuchania można przyporządkować do jednego konkretnego, rzeczywistego muzyka, to jako obiekt percepcji składa się ono z relacji pomiędzy audiowizualnymi reprezentacjami cielesności danego artysty.

W tym miejscu chciałbym odeprzeć potencjalny zarzut o reifikację artystów. Ich indywidualna podmiotowość (której nie dyskredytuję) kształtuje wszak formy ich cielesności. Ta podlega jednak dodatkowemu problematyzowaniu przez środowiska medialne oraz działania estetyczne i tak sformatowaną percypują dalej odbiorcy. Dlatego ze względu na przemiany technologiczne kształtujące rynek muzyczny ciała do słuchania występują w różnych

² A. Dziadek, *Projekt krytyki somatycznej*, Wydawnictwo Instytutu Badań Literackich PAN, Warszawa 2014, s. 69.

1. CIAŁA DO SŁUCHANIA

formach empirycznych, które można skategoryzować wedle klucza (re)prezentacji. Będą to „ciała wokaliczne”, „ciała fraktalne” oraz „ciała spektakularne”. Wszystkie trzy formy mogą się nieustannie rekonfigurować i wchodzić ze sobą w relację, wzajemnie się kontestować, wpływać na siebie, podporządkowywać się jedna drugiej, a czasem wręcz wykluczać.

„Ciała wokaliczne” to inaczej ciała wyobrażone przez podmiot w procesie słuchania – zupełnie jak w piosence *Now and Then* The Beatles. Termin ten pojawia się w książce Stevena Connora poświęconej kulturowej historii brzuchomówstwa: „Głosy są wytwarzane przez ciała, ale mogą też same tworzyć ciała”³. „Ciało wokaliczne”, zdaniem literaturoznawcy, to „wyobrażenie [...] ciała zastępczego lub wtórnego, projekcji nowego sposobu posiadania ciała lub bycia nim, ukształtowanego i podtrzymywanego dzięki autonomicznym działaniom głosu”⁴. „Ciała wokaliczne” są możliwe do doświadczenia przez podmiot w sytuacji, gdy rzeczywiste ciało artysty jest poza polem percepcji i słuchaczka musi je mentalnie projektować. Sytuacja ta ma miejsce zazwyczaj podczas słuchania danego utworu po raz pierwszy, gdy odbiorca może wyciągać wnioski o cielesnym obrazie artysty 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 słuchaczki, by stanowić „ludzkie” źródło dźwięku, zazwyczaj głosu.

Drugą formą są „ciała fraktalne”, czyli reprezentacje rzeczywistych ciał artystów rozproszone i ukazywane fragmentarycznie w różnorodnych tekstach kultury, zawsze będące częścią większego zbioru reprezentacji wizerunkowych artysty, tak jak w przypadku Chappell Roan⁵. „Ciało fraktalne” to swoiste nie-ciało, które

3 S. Connor, *Kulturowa historia brzuchomówstwa*, tłum. K. Siudak, Wydawnictwo Universitas, Kraków 2009, s. 42.

4 Ibidem.

5 Pojęcie fraktalności zaczerpnięte zostało z propozycji Jeana Baudrillarda, który