

Autor bloga Muzyk 2.0

Władek Foltynski



KOMUNIKACJA POZADŹWIĘKOWA

Eseje dla muzyków
o ruchu, geście i słowie na scenie

Komunikacja Pozadźwiękowa

Eseje dla muzyków o ruchu, geście i słowie na scenie

Wydanie pierwsze. © by Władysław Foltyński, 2021

www.wladekfoltynski.pl

Kontakt z autorem: wladek@wladekfoltynski.pl

Projekt okładki: Michał Frydryszak

Egzemplarz promocyjny. Wszelkie prawa zastrzeżone.

*Autor publikacji dotożył wszelkich starań, aby zawarta w niej wiedza była rzetelna i aktualna.
Nie bierze jednak odpowiedzialności za ewentualne szkody, wynikłe z jej wykorzystania.*

O cichej symfonii ciała

„Jeśli Liszt grałby za kurtyną, wielka część tej poezji byłaby stracona”.

— Robert Schumann o koncertach Liszta

W muzyce, najważniejsza jest muzyka.

Ale to my, nasze umysły i ciała, aż do ostatniego oddechu, jesteśmy jej instrumentem. Bo muzyka ożywia nas, przepływa przez nas, a z pomocą intencji i ruchów przechodzi przez kawałek drewna, kompozytu lub metalu, inicjując wielkie, psychologiczne doświadczenie artysty, słuchacza i widza. Kiedykolwiek stajemy na scenie, by wyśpiewać lub zagrać melodię, to obok symfonii dźwięków, tonów i tembrów, zupełnie naturalnie zaczyna współbrzmieć „ta druga”.

To „cicha muzyka ciała” jak opisał ją w siedemnastym wieku angielski lekarz, William Harvey. **To komunikacja pozadźwiękowa** - czyli wszystko to, co poza drganiami powietrza wzbudzanymi przez fale decyduje o tym, w jaki sposób jesteśmy odbierani jako twórcy i artyści. I jaką tak naprawdę wiadomość przekazujemy ze sceny. Czy będzie to wiadomość niosąca poczucie swobody, kontroli nad sytuacją, pewności siebie, przewodzenia publiczności czy raczej komunikat zamknięcia, niepewności, niemocy i lęku? Czy będzie to zachwyt, ekstaza, uniesienie, poczucie obcowania z czymś większym, niż my sami czy zniechęcenie, dystans, przyziemność, a nawet dyskomfort?

W istocie, sam akt wejścia na scenę - obojętne, czy to koncert domowy, sesja w studio, klub albo stadion - transformuje nas z muzyków w wykonawców. I w dużej mierze od tego, w jaki sposób rozegramy zależności między płynącą ze sceny muzyką, a „cichym językiem ciała” zależy, czy w oczach publiczności zejdzie z niej artysta.

To, co właśnie czytasz nie będzie typową książką o muzyce. Książek o magii dźwięków jest już wystarczająco dużo. Znacznie mniej jest książek o magii sceny. A już kompletnie nie ma takich, które mówią o tym, jakie „zaklęcia” stoją za magią wykonywania muzyki na żywo. Bo jako forma sztuki czy rodzaj społecznego doświadczenia - muzyka jest czymś o wiele większym niż dźwięki. Na scenie, nieodłącznie towarzyszą jej słowo, gest, ruch, status i wizerunek. Do tego, są jeszcze relacje między wykonawcami oraz przepływ energii między nimi a publicznością. Jednak jako muzycy, poświęcamy godziny, dni i lata na doskonalenie swojego muzycznego rzemiosła, często nie zastanawiając się głębiej, co tak naprawdę liczy się poza dźwiękami.

Bo cicha melodia ruchu, sekretna harmonia symetrycznych gestów i dysonans kreowany przez asymetrię - to pełen mocy, uniwersalny język człowieka. To od wieków pilnie strzeżony sekret mówców, tancerzy, polityków, kapłanów, aktorów oraz wszystkich tych, którzy stają na jakiegokolwiek scenie, żeby komunikować się z innymi. Rozbrzmiewa też ciągle w klubach, na stadionach i w salach koncertowych całego świata, choć tylko część muzyków posługuje się nim świadomie.

Mimo to, sztuka wzmacniania przekazu ciałem ma tysiące lat i towarzyszy ludzkości niemal od jej zarania. Nawet, jeśli na początku sceną były tylko blask ogniska i plemienny wiec, to umiejętność przekazania idei decydowała o losach plemion, miast, a później narodów czy całych cywilizacji. Niebagatelną rolę pełniła w tym muzyka - zagrzewająca do walki, opłakująca zmarłych, spajająca społeczność przez świętowanie czy obrzędy, cementująca więzi przy plemiennym ognisku i rodzinnym stole.

Zapraszam Cię więc na podróż przez sztukę sceniczną od czasów starożytnej Bogini Matki i Homera, przez Szekspira i Liszta, aż po Lady Gagę i Bruno Marsa. Na podstawie wiedzy z muzykologii, psychologii, antropologii, polityki, marketingu, religioznawstwa i biznesu oraz w oparciu o doświadczenia zebrane przez największych muzyków, mówców, polityków i aktorów w historii zastanowimy się, co - oprócz czystego dźwięku - liczy się na scenie. Rozwiejemy wspólnie mity na temat charyzmy scenicznej, nazywanej współcześnie „X-Factorem” oraz odbierzemy *show businessowi* nieco z jego wystudiowanej magii.

Intencją tej książki jest zwiększyć Twoją świadomość na temat sygnałów, które wysyłasz w kontekście sytuacji scenicznej za pomocą ciała i Twojej pozycji na scenie. A także sprawić, aby Twoje zachowanie i wizerunek bardziej efektywnie współgrały z tym, co ma do powiedzenia Twoja muzyka - tak, by z większym prawdopodobieństwem uzyskiwać reakcje, których pragniesz i potrzebujesz.

Choć z wielu wątków tej książki może wynikać inaczej, człowiek dla mnie to znacznie więcej niż tylko biologia, neurobiologia, instynkty, reakcje i hormony. Wierzę, że redukcjonizm biologiczny jest tylko częścią rozumowania, które pomaga nam odkryć złożoność tego, *jacy jesteśmy* oraz *kim jesteśmy* w relacji z życiem i sztuką. Jednak uważam jednocześnie, że wielu artystów cierpi właśnie przez elementy powszechnie funkcjonującego, związanego z muzyką magicznego myślenia, bo nie pozwala im ono osadzić się w rzeczywistości. Dlatego, głównym wątkiem tej książki stało się poznanie przez naukę. Nie jest to jednak książka naukowa, choć niemal wszystko, co w niej napisałem starałem się oprzeć na realnej, multidyscyplinarnej wiedzy i najnowszych badaniach. Chcę przede wszystkim, żeby „Komunikacja Pozadźwiękowa” stała się dla Ciebie inspiracją i wstępem do Twojej własnej podróży w świat bycia bardziej świadomym wykonawcą lub wykonawczynią - bez względu na to, na jakim etapie kariery muzycznej jesteś.

Przed Tobą przekrój przez 3000 lat kultury człowieka, który - mam nadzieję - pomoże Ci lepiej zrozumieć, kim stajesz się za każdym razem, kiedy grasz przed ludźmi. I co tak naprawdę mogą wyzwalać Twoje dźwięki i Twoja obecność na scenie. Oraz co możesz z tym zrobić, jeśli z jakiegokolwiek powodu nie czujesz zadowolenia z efektów.

dobrej podróży,

— Władek Foltyński

O autorze

Władek Foltyński: autor, muzyk i kreatywny przedsiębiorca. Przez blisko dwa lata współtworzył programy edukacyjne oraz konferencje dla muzyków i menedżerów w [Tak Brzmi Miasto](#). Ma za sobą ponad dekadę lat pracy dla największych marek na rynku polskim w branży reklamowej (z przystankami na filologię polską UJ, kursy trenerów zarządzania i wystąpień publicznych, psychologię w biznesie oraz pracę jako szkoleniowiec i wykładowca) oraz 15 lat poznawania małych i większych scen z perspektywy aktywnie koncertującego basisty.

Twórca bloga [Muzyk 2.0](#), którego misją jest promowanie idei nowej branży muzycznej i wspieranie rozwoju „artystów DIY” (którzy sami zarządzają swoją karierą). Dzięki multidyscyplinarnemu podejściu, oferuje muzykom unikalną perspektywę, która łączy wiedzę z rynku muzycznego, antropologii, psychologii, socjologii i teorii języka z biznesowym, praktycznym doświadczeniem.

Wstęp: O cichej symfonii ciała	ii
O autorze	v
1: Ech konkursy, czyli co tak naprawdę ocenia jury?	<u>7</u>
2: Czas słowa, dźwięku i obrazu, czyli krótka historia sławy	<u>10</u>
3: Muzyka widziana i słuchana, czyli o epoce obrazkowej	<u>15</u>
4: Ona ma... charyzmę, czyli pułapki języka	<u>19</u>
5: Książka kucharska, czyli składniki komunikacji pozadźwiękowej	<u>23</u>
6: Wróg, przyjaciel, partner seksualny, czyli magia <i>show businessu</i>	<u>27</u>
7: Awans, czyli wchodząc na scenę, zostajesz liderem	<u>30</u>
8: Wszystko w Twoich oczach czyli siła widzenia	<u>35</u>
9: Przez głowę do serca, czyli siła twarzy i jej zasłaniania	<u>40</u>
10: Ten się, śmieje, kto się śmieje ze sceny, czyli o sztuce szczerzenia	<u>45</u>
11: Cztery poziomy, czyli między sztucznością, a sztuką na scenie	<u>48</u>
12: Chcę uciec ze sceny, czyli o byciu ofiarą publiczności	<u>53</u>
13: Rabini, sędziowie i kapłani, czyli o rytuale i statusie na scenie	<u>57</u>
14: Gesty mocy, czyli amplifikacja słów i dźwięków	<u>63</u>
15: Poziomy gestów, czyli ze szkolnej akademii na Wembley	<u>68</u>
16: Gramatyka przestrzeni, czyli o pracy odległością na scenie	<u>73</u>
17: Twój pulpit Cię zabija, czyli o barierach dla widza	<u>77</u>
18: „Jak się bawicie”, czyli o słowach ze sceny	<u>80</u>
19: „Mam ich na złotej tacy”, czyli psychologia publiczności	<u>84</u>
20: Forever Jung, czyli siła archetypów w kreowaniu wizerunku	<u>88</u>
21: O autentyczności i... łamaniu zasad	<u>93</u>



1: Ech, konkursy - czyli co tak naprawdę ocenia jury?

„Konkursy są dla koni - nie dla artystów”.

— Bela Bartok

Dlaczego mówi się, że niektórzy muzycy „to mają”, a inni ledwo potrafią rozruszać w połowie wypełniony klub? Z jakiego powodu z dwojga podobnie grających artystów tylko jedno z nich łapie hipnotyczny kontakt z publicznością? Jak to się dzieje, że dobry wokalista z nieśmiałą aparycją nie potrafi wybić się poza lokalną scenę, a jego gorzej śpiewający odpowiednik podbija stadiony? Można zadać mnóstwo pytań dotyczących tego, co nagle zmienia się, kiedy dźwięki zostają przeniesione na scenę.

Jednym z moich ulubionych jest:

Czy jury konkursów muzycznych tak naprawdę ocenia muzykę?

Jeśli posiadasz wykształcenie klasyczne, masz za sobą udział w jednym z wielu konkursów jazzowych albo nieobcy Ci jest temat przeglądów popowych i rockowych kapel, istnieje dość duże prawdopodobieństwo, że na ostatnie pytanie odpowiesz: „a co innego?”.

Jeżeli jesteś już koncertującym muzykiem albo dzielisz doświadczenie udziału w jednym z telewizyjnych „talent shows”, prawdopodobnie zdajesz sobie sprawę, że dość ważną częścią słowa „show business” jest „show”, równie istotną „business”, a o muzyce (jak się wydaje) ktoś, kto tworzył słownik zapomniał (nieco korzystniej dla muzyki proporcje rozkładają się w słowie „branża muzyczna”).

Jeśli natomiast dane Ci było zetknąć się z pewnymi kręgami akademickiego kształcenia, to być może znana jest Ci opinia, że liczy się tylko muzyka. A to, że istnieją artyści, którzy „gorzej” grają, ale są popularni, jest objawem niesprawiedliwości świata. A co, jeśli powiem Ci, że poglądy, które głoszą tacy akademicy, ignorują tysiące lat ewolucji naszego gatunku, to, jak działa ludzki mózg i to, w jaki sposób odbieramy rzeczywistość?

W pewnym okresie działała nawet grupa muzykologów, którzy, ignorując te fakty, chcieli muzyki czystej, doskonałej - najlepiej takiej, która płynie z umysłu do umysłu. Ciało muzyka miałoby nie poruszać się i nie wyrażać emocji. Ta zachodnia opozycja ciało-dusza, jako przedziwnie interpretowane dziedzictwo grecko-hebrajskiego myślenia, wpłynęła także na europejskie pojmowanie sztuki.

Ich spadkobiercy są do dziś wśród nas - nie tylko na akademiach. A ich spadek - ciągle tkwi w naszych głowach.

Bez względu na to, co na razie o tym sądzisz, pozwól, że przedstawię Ci wyniki pewnego ciekawego badania, które osiem lat temu wywróciło sposób myślenia o tym, co tak naprawdę liczy się w muzycznym występie.

Uczestnikami badania byli zarówno niezwiązani z muzyką amatorzy, jak i profesjonalni, szkoleni akademicko muzycy. **Aż 83% spośród nich, zapytanych przed badaniem, stwierdziło, że to zawartość muzyczna jest podstawowym kryterium, według którego oceniają nagrania audio i wideo, związane z muzyką.**

„Większość artystów spędza całe swoje życie na nauce, jak grać muzykę i pisać piosenki - nie zdając sobie sprawy, jak naprawdę działa biznes muzyczny.”

Moby

W dniu badania podzielono ich na trzy grupy i przedstawiono im zapis po trzech finałowych wykonaniach z dziesięciu prestiżowych, międzynarodowych konkursów muzycznych. Jednej z grup zaprezentowano wyłącznie dźwięk, drugiej - dźwięk i obraz, a trzeciej - tylko obraz, z wyłączonym dźwiękiem.

Następnie, poproszono ich o wytypowanie, który z finalistów decyzją jury wygrał każdy z konkursów. Dwie grupy, które dysponowały nagraniami dźwiękowymi oraz audio-wideo, były w stanie odgadnąć zwycięzców tylko w około 33 procentach. **Natomiast ci, którzy dysponowali tylko samym obrazem (z wyłączonym dźwiękiem) wytypowali prawidłowo zwycięzców w 46 - 53 procentach przypadków!**

Co ciekawe, wyniki znacząco nie różniły się bez względu na to, czy typował amator czy profesjonalny muzyk. Autor badania, psycholog Chia Jung-Tsay z **University College of London** (który przy okazji jest niezłym pianistą) skomentował swoje odkrycie tak:

„Jako muzyk klasyczny, byłem na początku cokolwiek zaniepokojony wynikami. To było zaskakujące dowiedzieć się, jak wielka luka istnieje pomiędzy tym, co myślimy, że ma znaczenie w ocenie wykonania muzycznego, i czego tak naprawdę używamy, żeby ocenić występ.”

Czy wynik tego badania uprawnia nas, żeby powiedzieć, że w ocenie występu muzycznego obraz jest ważniejszy niż dźwięk? Na razie, bezpiecznie będzie stwierdzić, **że jeżeli muzyka jest na odpowiednim dla odbiorcy poziomie, decyduje warstwa wizualna.**

Niemniej, przytoczenie wyników tego naukowego opracowania jest chyba całkiem niezłym sposobem, żeby rozpocząć książkę o mowie ciała w muzyce, prawda?



3: Muzyka widziana i słuchana, czyli o epoce obrazu

„A ci, którzy byli widziani tańcząc, byli uważani za szaleńców przez tych, którzy nie słyszeli muzyki.”

— błędnie przypisywane Nietzschemu, w istocie: The Times (1927)

Czy wiesz, że aż do czasu upowszechnienia się fonografu, w języku nie istniało określenie „muzyka na żywo”? Muzyka, jak powiedzielibyśmy dzisiaj, „grana live”, była po prostu muzyką. Innej nie było. To dopiero popularyzacja technik zapisu dźwięku przyniosła oddzielenie dotąd nierozdzielalnych sfer - muzyki i występu. Powstała nowa opozycja - energetyczna scena i sterylne studio. Puryści powiedzieliby, że dzięki falom radiowym, płycie czy plikowi dźwiękowemu muzyka mogła wreszcie przemówić jako czysta sztuka, „prosto do ucha” i bez żadnych „zakłócaczy” (z takiego kapłaństwa płyty niezwykle cieszył się myśliciel i pianista, Glenn Gould).

Jednak jeśli sięgniemy do historii muzyki, która to, jak wiemy, była uprawiana już w prehistorycznej epoce przedpiśmiennej i zestawimy to z odkryciami neurobiologii i tym, jak rozwijał się ludzki mózg, to sytuacja rzekomej wyższości „muzyki tylko słuchanej” nieco się komplikuje. Zostawmy na chwilę pierwszych, prehistorycznych wokalistów (którzy poprzedzali pewnie czasy pierwszych instrumentalistów) i za początek naszej podróży weźmy niewielki przedmiot, znaleziony na terenie dzisiejszych Niemiec.

Wiek najstarszego znanego odkrytego instrumentu, czyli kościanego fletu z jaskini Hohle Fels nieopodal Ulm, datowany jest przez archeologów na 31 000 -

40 000 lat. Załóżmy więc, że pochodzi on z trzydziestego piątego wieku przed naszą erą i przyjmijmy jednocześnie, że możliwość doświadczania przez ludzi czystych dźwięków, związana z popularyzacją muzycznych nośników, trwa dopiero od około 100 lat. **Jeśli zatem historię znanego nam ludzkiego muzykowania przyrównamy do doby, czyli 24 godzin, to możliwość słuchania muzyki w pełnym oderwaniu od aspektów wizualnych mamy od... około czterech minut!**

Tłumaczy to, dlaczego *komunikacja pozadźwiękowa* jest tak ważna. Nasz mózg rozwijał się przez dziesiątki tysięcy lat w towarzystwie muzyki jako doświadczenia wielozmysłowego. Zachodnia „kultura wysoka”, ze swoją konsekwentnie kultywowaną opozycją ciało-umysł, dążyła historycznie do oddzielenia wykonawcy od publiczności. Zaskakujące to dążenie, kiedy przez *millenia*, aż do wynalezienia fonografu, uprawianie muzyki było aktywnością wspólnotową! Zarówno *produkcja*, jak i *percepcja* muzyki były wspólnym doświadczeniem, które wykraczało daleko poza dźwięki. Można więc zaryzykować tezę, że jako gatunek, jesteśmy o wiele pełniej przygotowani do odbierania „muzyki na żywo”, z całym bogactwem towarzyszącej jej **komunikacji pozadźwiękowej**, niż po najlepszym nawet kablu. Czy jednak jako muzycy, obciążeni puryzmem akademików, mamy odwagę do komunikowania ze sceny tego, co dzieje się poza dźwiękami? Czy jesteśmy gotowi pełnoprawnie *przywrócić muzyce ciało*?

W poprzednim rozdziale pisaliśmy o historii umasowienia idei oraz o tym, z dominacją jakiego zmysłu i medium w danej epoce się wiązały. Jeśli więc historycznie mamy epoki **dominacji słowa pisanego** (faworyzującego dobrych pisarzy i ułatwiającego karierę ludziom dalekim od estetycznych kanonów piękna), **słowa słuchanego** (z dominującą rolą docierających do mas mówców) i **obrazu** (z hegemonią telewizji, internetu i wizualnej perswazji reklamy), to w muzyce sytuacja przedstawia się jeszcze ciekawiej.

Od pierwszych świadomie wyśpiewanych przez naszych praprzodków dźwięków aż do końca XIX wieku muzyka była w przeważającej mierze doświadczeniem społecznym. Nawet w czasach jej względnej komercjalizacji, kiedy nuty do popularnych utworów sprzedawały się na całym świecie w milionach kopii, odtwarzanie muzyki wymagało wspólnego zebrania się przy pianinie -

nowym symbolu mieszczańskiego statusu. Kiedy symbolem statusu stał się własny samochód, rządziły już radio, płyta winylowa i **epoka audio**. Trzy dekady później, początki MTV i epoka teledysków w umasowionym stylu przyniosły dalszy wzrost znaczenia komunikacji pozadźwiękowej. Tak samo, jak politycy w telewizyjnych debatach, gwiazdy pop zaczęły hipnotyzować nieskazitelnym wyglądem, choreografią i emocjami przekazywanymi za pomocą mowy ciała.

Epoka **audio-wizualna**, w której muzyka panowała na scenie na równi z epickimi gestami znanymi z Wembley nie trwała jednak długo (choć na tyle długo, że ma dalej swoich epigonów). Internet z klikającymi się najlepiej treściami wideo, przypieczętował panowanie **epoki obrazu**. Okazało się, że o popularności treści decydują jeszcze bardziej subtelne, perswazyjne zagrania, w dużej mierze polegające na *obrazie*, obejmujące sekretny język ciała i odwołujące się do najbardziej pierwotnych, ludzkich instynktów. Ludzie, zaczęli patrzeć na świat jeszcze bardziej przez ekran i soczewkę.

Z jednej strony, historia muzyki zatoczyła więc koło, w pełni przywracając jej kontekst wizualny i wspólnotowość. Z drugiej - po raz pierwszy dała artystom w takim stopniu dostęp do wszystkich narzędzi - słowa, dźwięku i obrazu, aby skuteczniej mogli docierać ze swoją sztuką do zainteresowanych. Musieli to jednak robić w środowisku, w którym twórca i odbiorca zostali ostatecznie rozdzieleni, a odbiorca jak nigdy stał się przede wszystkim *konsumentem* muzycznych treści. Przyniosło to artystom totalną dezorientację - bo już kolejny raz, ale tym razem w tak przedziwny sposób, **musieli skonfrontować się z pełnym, historycznym wymiarem uprawianej przez siebie sztuki. Oraz kryteriami jej oceny, które wykraczały znacznie poza dźwięki.**

Trzeba podkreślić jeszcze jedną ważną dla muzyki rzecz. Rozwój muzyki popularnej - i idących za nią pieniędzy - nałożył się w ciągu ostatnich stu pięćdziesięciu lat także na rozwój nauki. Politycy, mówcy, biznesmeni i sprzedawcy, żeby sprzedawać więcej i skuteczniej, potrzebowali wiedzy o tym, jak na poziomie werbalnym i pozawerbalnym wpływać na odbiorców. Powstanie wielkich, XX-wiecznych systemów psychoterapii pozwoliło lepiej poznać zależności między umysłem a ciałem, a odkrycia socjologii i psychologii społecznej pozwoliły głębiej zrozumieć związek między zachowaniem jednostki i otaczających ją ludzi. Obok

badan nad ekspresją emocji, prowadzonych jeszcze przez Karola Darwina, kultowych dzieł, takich jak „Psychologia Tłumu” Gustava Le Bon i dostępnych powszechnie podręczników aktorstwa, pojawiły się więc pierwsze wyniki prac na temat komunikacji pozawerbalnej z epokowym wkładem takich badaczy, jak Ray Birdwhistell czy Paul Ekman.

Dodatkowo, koniec XX. i początek XXI wieku przyniosły upowszechnienie poważniejszych badań muzykologicznych, ilustrujących wpływ komunikacji pozadźwiękowej na odbiór samej muzyki i sytuacji scenicznej. Wreszcie, neurobiologia i ciągle rozwijające się techniki badania aktywności mózgu pozwoliły - na razie - ledwie uchylić rąbka świata „rzeczy, o których nie śniło się nawet filozofom”, takich jak istnienie neuronów lustrzanych i ich rola w kreowaniu doświadczenia muzyki „na żywo”.

Pytanie tylko, o czym z powyższego w trzeciej dekadzie XXI wieku wiedzą muzycy i ile z tego potrafią świadomie wykorzystać na scenie? Przekonajmy się.



8: Wszystko w Twoich oczach, czyli siła widzenia

„Co się nie dogra, to się dowygląda.”

— przysłowie klezmerskie

Wiedzieć, znaczy przede wszystkim widzieć. Zarówno staroindyjskie określenie „wedy”, oznaczające święte księgi hinduizmu, jak i polskie „wiedza” pochodzą od tego samego: od widzenia. I - jak to bywa zwykle w historii ludzkości - nauka stopniowo potwierdza lub daje teoretyczną podstawę temu, co intuicyjnie było znane naszym przodkom od tysięcy lat.

Każdego dnia, prawa fizyki, panujące na naszej planecie, wydają brutalny dla muzyków werdykt: światło jest szybsze od dźwięku. Fala świetlna dotrze do siatkówki szybciej, niż dźwiękowa do usznej membrany. Dlatego wzrok, jako dominujący zmysł człowieka, ewolucyjnie okazał się bardziej przydatny niż słuch. Jako ludzie, **jesteśmy znacznie lepsi w wizualnym lokalizowaniu zdarzeń i obiektów oraz odczytywaniu intencji otoczenia** - słyszenie pełni w tym tylko rolę pomocniczą. Przez wieki, zapewniało to nam przetrwanie. Szelest w krzakach może być niegroźnym powiewem wiatru, ale złowiony dzięki peryferyjnemu widzeniu ruch i widok prężącego się do skoku drapieżnika nie pozostawia już wątpliwości. Mimo, że ktoś mówi do nas uspokajające słowa, w rękach ukrytych w kieszeniach lub za plecami może trzymać broń. W geście otwartych dłoni, skierowanych ku nam wewnętrzną stroną, broni na pewno nie znajdziemy i prawdopodobnie - odczytamy go jako zapewnienie „przychodzę w pokoju”.

Więc nawet, jeśli dźwięki, które płyną ze sceny są piękne, to to, co słyszymy będzie zawsze pozostawać pod znacznym wpływem odebranej informacji wizualnej. Jakie są zatem dwie kluczowe kwestie związane ze wzrokiem, o których powinien wiedzieć muzyk, który występuje na żywo? Są to *siła widzenia* i *siła spojrzenia*.

I. SIŁA WIDZENIA

Jak już powiedzieliśmy, informacja wizualna i słuchowa o tym, co płynie ze sceny, są otrzymywane z różną prędkością i przetwarzane w różnych obszarach mózgu, a potem integrowane. Dzieje się to tak szybko, że mózg jest często nieświadomy osobnych informacji, które otrzymuje.

Na potrzeby koncertowego doświadczenia, możemy to porównać do *klastrów*: poprzez wszystkie nasze zmysły, odbieramy wiele informacji, które stanowią pozornie nie współbrzmiające ze sobą dźwięki. Analizowane i przetwarzane w różnych obszarach mózgu, integrowane przez niego są już jako *akordy* (na których „słyszenie” wpływają też nie tylko nasze kompetencje dotyczące danego zmysłu, krąg kulturowy, ale także zakłócające i uprzedzenia). Zawsze jednak w tej *sensorycznej integracji* rzeczywistości i zamianie jej na nasze własne *współbrzmienia*, będzie wybijała się informacja wzrokowa. Nieprzypadkowo, kiedy chcemy się skupić tylko na muzyce, zamykamy instynktownie oczy. Działa to też w drugą stronę - odtwórz sobie wideo któreś z gwiazd Youtube’a z milionami wyświetleń i spróbuj opisać swoje wrażenia, kiedy posłuchasz samej muzyki.

Jak dowodzą badacze, wzrok wpływa na odbiór wielu aspektów muzyki na żywo. Mogą to być kwestie od oceny jakości występu i zainteresowania publiczności, aż po percepcję głośności, barwy i czasu trwania samego dźwięku (które mogą być wzmacniane przez gesty wykonawcy). Chyba nikogo nie zdziwi więc, że pomimo istnienia obiektywnych, fizycznych właściwości występu - przez różnych ludzi odbierany może być on subiektywnie i skrajnie różnie. Dlatego tak ważne jest rozumienie przez muzyków, w jaki sposób informacja wizualna i dźwiękowa są *integrowane przez publiczność*. Co ciekawe, rola informacji wizualnej w muzyce jest szerzej badana naukowo dopiero od końca XX wieku - wiedza ta jednak jest

dość rzadko rozpowszechniana przez występujących muzyków i edukatorów muzycznych.

Stwierdzono na przykład, że wpływ percepcyjny dźwięku może pojawiać się jeszcze przed jego świadomym doświadczeniem! Ma to znaczenie w pracy wokalistów - obserwowanie (i widoczność) ust wokalisty polepsza zrozumienie tekstu piosenki nawet o 18%, a badano to ostro, bo na przykładzie Primusa (badania duetu Hidalgo-Barnes & Massaro, 2007). Równie ciekawe są spostrzeżenia Joela Wapnicka na temat wpływu atrakcyjności fizycznej artysty na ocenę wykonania przez publiczność. Potwierdził on ostatecznie, że postrzegana atrakcyjność wykonawcy ma wpływ nie tylko na ocenę jakości występu wokalnego, ale i... zaangażowania emocjonalnego artysty.

Jako wykonawcy, możemy więc mówić o funkcjonowaniu w świecie czegoś w rodzaju muzycznego efektu McGurka. Efekt ten polega na tym, że w niektórych sytuacjach ludzie mają tendencję do słyszenia innych słów, niż są wypowiadane. Dzieje się to tylko pod wpływem obserwacji odczytywania ruchu ust, który, kiedy jest niespójny z tym, co jest mówione, decyduje o tym, co naprawdę usłyszy odbiorca. Dlatego tak ważne jest, żeby wykonawca na scenie zadbał, aby jego komunikacja pozadźwiękowa była spójna z tym, co gra i chce przekazać.

Należy tu wspomnieć o jeszcze jednej kwestii. Prymat wzroku nad dźwiękiem w odbiorze występu ma oczywiście swoje limity. **Im wyższe kompetencje muzyczne odbiorcy, tym mniej będzie on pod wpływem niespójności i zakłóceń, powodowanych przez kanał wzrokowy** - i tym mniejsze znaczenie w odbiorze występu będą miały różne elementy komunikacji pozadźwiękowej. Skrajną sytuacją będą tu instrumentalisci słuchający innych, grających na tym samym instrumencie. Mimo to, nawet wykształceni muzycy poddani są dominacji wzroku nad słuchem. Jeśli muzyka jest na odpowiednim poziomie, tak jak w przytoczonych wcześniej badaniach dotyczących konkursów, zdecyduje w dużej mierze warstwa wizualna.

II. SIŁA SPOJRZENIA

Siła wzroku na scenie leży w jeszcze jednym elemencie - użyciu go przez artystę do komunikacji z innymi muzykami i publicznością. Zanim ze sceny padną jakiegokolwiek słowa lub wybrzmia dźwięki, wzrok jest pierwszym sposobem na nawiązanie kontaktu z odbiorcą.

Komunikacja międzyludzka naturalnie dąży do spotkania spojrzeń. Inicjowanie kontaktu wzrokowego może być oznaką pewności siebie, a wymiana spojrzeń - otwartości, a w szczególnych sytuacjach - intymności. Odwrócenie wzroku (lub rzucanie spojrzeń w bok sceny) może być pierwszym sygnałem dystansowania się od nieprzyjemnego doświadczenia, a w skrajnych przypadkach, ciało może podążyć za wzrokiem, opuszczając pomieszczenie. Spuszczenie wzroku lub unikanie kontaktu wzrokowego może być odczytywane jako brak pewności albo poddanie się. Dlatego w sytuacji scenicznej to artysta jest odpowiedzialny za odpowiednią *ekonomię spojrzenia* tak, aby sprawiał wrażenie otwartego, ale nie nachalnego wobec publiczności. Przedłużające się utrzymywanie kontaktu wzrokowego z jedną osobą może być kontrowersyjne, ponieważ może być odpowiednikiem bliskiego dotyku. W takiej sytuacji, odbiorca czuje się zmuszony do uzyskania dalszych wskazówek do weryfikacji czy spojrzenie jest przyjazne czy wrogie. W ekstremalnej sytuacji, nadmierne utrzymywanie kontaktu wzrokowego może być odebrane jako próba dominacji. Przykładem takiej sytuacji jest znane, uliczne „co się patrzysz?”, przez osobników korzystających głównie z *mózgu gadziego* traktowane zwykle jako pierwotne wyzwanie do konfrontacji.

Jeśli więc nie mamy jeszcze zbudowanej relacji z publicznością, warto zagrać nieco ostrożniej. Ludzie scen całego świata mają na to sprawdzone sposoby. Jedną z technik, jest traktowanie publiczności nie jako pojedynczych osób, a jej mentalny podział na *sektory*. Wykonawca dba o to, aby podczas występu przez krótką chwilę, utrzymać kontakt wzrokowy z każdym sektorem, obejmując spojrzeniem grupę osób. Jest to rodzaj scenicznego *patrzenia bez widzenia*. Dzięki temu, publiczność ma poczucie, że wykonawca jest z nią połączony, ale nie ma ryzyka, że pojedyncza osoba poczuje się zdominowana przez spojrzenie ze sceny. Jeśli jednak nie patrzysz (ale nie gapisz) się na widzów, mogą poczuć się od Ciebie bardziej oddaleni.

Kiedy publiczność jest mniejsza, a chcemy utrzymać z nią bliższy kontakt, dobrze sprawdzi się jedna z technik trenerskich, czyli tak zwane *gaszenie świeczek*. Grając czy mówiąc, od czasu do czasu patrzymy na każdą osobę na sali, ale nie zatrzymujemy na niej wzroku dłużej, niż zajmuje nieśpieszne zdmuchnięcie świeczki. Dzięki temu, każdy na kameralnym koncercie poczuje się przez nas „zaopiekowany”, ale unikniemy przedwczesnego ryzyka zbyt inwazyjnej intymności, która zmusza odbiorcę do odwrócenia wzroku (lub przyjęcia wyzwania). Także charakter spojrzenia może mieć wpływ na to, jak jesteśmy odbierani jako wykonawcy. Szybkie i rozbiegane może wskazywać na nerwowość. Stabilne i powłóczyście - jak pociągnięty smyczkiem dźwięk - na poczucie kontroli nad sytuacją. Oczywiście, niektórzy artyści, jako element budowania swojego wizerunku decydują się na nie utrzymywanie kontaktu wzrokowego. Jest to popularna konwencja, szczególnie w niektórych gatunkach muzycznych. Grę spojrzeniem rezerwują wyłącznie na momenty interakcji z publicznością (czasem wyłącznie przywitanie i zamknięcie koncertu), a przez cały koncert zdają się być pochłonięci muzyką. Bez względu jednak na to, jaką formułę wybierzemy wiemy, że w naszych oczach publiczność zobaczy każdą emocję, nieważne, jak bardzo oddanych sztuce zagramy.

Wreszcie, **siła spojrzenia ma esencjonalną rolę w przewodzeniu występem**. Mówiliśmy wcześniej o pierwotnym mechanizmie, któremu poddana jest publiczność, czyli *podążaj za liderem*. Gdziekolwiek skierujemy własne spojrzenie, wzrok publiczności podąży właśnie w to miejsce. Jeśli przeniesiemy go na scenę, musi być tego ważny powód. Dlatego możemy mieć pewność, że jeśli ktoś w zespole się pomyli, a my na niego spojrzymy, publiczność dowie się o tym na pewno (nawet jeśli błędu nie słyszała). Z drugiej strony, przeniesienie wzroku (połączone z entuzjastyczną reakcją) może wskazać publiczności nie tylko aktualnego solistę, ale i szczególnie udany „moment” ze strony innego muzyka. Jednak w tym przypadku, spojrzenie to tylko wstęp do *dowodzenia sceną*. Dobitniejszym wskazaniem ważnego elementu lub wykonawcy będzie kierunek, w którym zwrócimy swoje ciało, a najlepiej - sami podążymy. Tym jednak zajmuje się już *proksemika*.



11: Cztery poziomy, czyli między sztucznością a sztuką na scenie

„Cnót natomiast nabywamy dzięki uprzedniemu wykonywaniu czynów, jak się to dzieje także i w dziedzinie innych sztuk. Tych bowiem rzeczy, których trzeba się nauczyć, by je wykonywać, tych uczymy się właśnie przez ich wykonywanie; tak na przykład budowniczowie kształcą się budując domy, a cytrzyści – grając na cytrze.”

— Arystoteles, *Etyka Nikomachejska*

To jasne, że na początku, jeśli zdecydujesz się używać komunikacji pozadźwiękowej do sygnalizowania ze sceny pewnych intencji czy emocji, widz zupełnie słusznie może posądzić Cię o sztuczność. Zwłaszcza, jeśli stany te nie mają aktualnej reprezentacji w Tobie. Jednak jednym z największych praw rządzących zdobywaniem umiejętności jest to, że **zmiana przychodzi do nas poprzez akcję**.

Wielu współczesnych, aspirujących artystów ma tendencje do trwającego bez końca „odnajdywania siebie”, chodzenia na kolejne warsztaty oraz zapisywania się na coraz to nowe kursy i programy. Kiedy na przykład z książki *The Complete Beatles Chronicle*, napisanej przez historyka czwórki z Liverpoolu, Marka Lewisohna wynika, że *The Beatles*, zanim podpisali swój pierwszy wielki kontrakt z EMI, w latach 1957 - 1962 zagrali łącznie... 626 koncertów. W samym tylko kwartale między 1 kwietnia, a 1 lipca 1961 roku wystąpili w klubie Top Ten w Niemczech 80 razy! Oznacza to, że zanim szerzej objawili się światu ze swoją rewolucyjną na tamte czasy muzyką, choreografią i *show*, mieli okazję szlifować je na setkach i setkach kolejnych występów.

„Należy kochać Teatr w sobie, a nie siebie w Teatrze”.

Konstantyn Stanisławski

Co jednak znaczy: „nauczyć się komunikacji pozadźwiękowej”? Większość artystów uczy się jej przez *imitację* zachowań scenicznych swoich idoli. Część, polega na *intuicji* i tym, co podpowiadają im muzyka i ciało. Jeszcze inna grupa opiera się na rodzaju *scenicznej kompozycji*, czyli pieczołowicie ułożonej, dopasowanej do występu choreografii. Dopóki jednak nie wiemy, jakie znaczenie mogą mieć nasze ruchy, postawy i gesty, zdajemy się na przypadkowe efekty. Jeden koncert może być porywającym artystę i publiczność doświadczeniem, a podczas następnego nie wiemy, co się dzieje. Zdajemy się nie łąpać kompletnie kontaktu - i porozumienia - z publicznością. Wielu praktyków muzycznej sceny mówi jednak, że nie da się przeżywać tego, co się gra, inaczej niż „bebechami”.

Konstantyn Stanisławski, wybitny rosyjski reżyser i reformator teatru, w swojej książce „Praca aktora nad sobą” opisuje rozterki młodego, fikcyjnego adepta sceny - co staje się pretekstem do wyłożenia całego, uważanego za pierwszy, systemu gry aktorskiej. Najpierw zbytnie przywiązanie do kostiumu i charakteryzacji, a potem zbyt głębokie myślenie rujnują kolejne próby młodzieńca, który chce przekonująco wejść w rolę szekspirowskiego Otella. Dopiero oddanie kontroli podświadomości ożywia rolę. Jednak szybko okazuje się, że oddanie się „chwili i uczuciom” jest dobre, jeśli się powiedzie, a złe - kiedy sprowadzi na manowce. Stanisławski w swoim podręczniku pisze, że „tak, jak opanowanie sił przyrody - elektryczności, wiatru, wody - wymaga inżyniera, tak podświadomość - świadomości, która wywoła odpowiednie przeżycia”. Według niego, artyści, „grający bebechami” (którzy nie uznają scenicznej techniki), liczą

wyłącznie na natchnienie. Jeśli zaś „natchnienie” nie dopisze, to nie mają czym zapełnić luk w swojej grze. Czyżby więc z „komunikacją pozadźwiękową” miało być dokładnie tak, jak z muzyką, gdzie ta najlepsza łączy *imitację, intuicję, wiedzę i umiejętności*?

To jasne, że na początku gra lub śpiewanie i jednocześnie próby przekazania pożądanej informacji ciałem mogą być jak zonglowanie piłeczkami na dachu pędzącego pociągu. Jednoczesne wykonywanie *czynności głębokiej*, takiej jak gra na instrumencie i podkreślanie jej poprzez ruchy czy gesty mogą być ogromnym wyzwaniem! Początkowo, intencja skutkuje też przerysowaniem zachowania. Gesty mogą być odebrane jako kompletnie oderwane od emocji lub „sztuczne” i „wyuczone”. W wielu przypadkach to jednak kwestia praktyki.

W 1969 roku amerykański trener zarządzania, Martin Broadwell, jako pierwszy opisał **jeden z najbardziej przystępnych modeli uczenia się nowych umiejętności** przez dorosłych. To ***cztery poziomy uczenia się***. Model ten zakłada, że do każdej nowej umiejętności podchodzimy z nieświadomością, jak niewiele wiemy. Kiedy nabywamy praktyki, zwiększa się nasza świadomość, jak ciągle niewielka jest nasza wiedza. Kiedy stajemy się praktykami, możemy używać umiejętności ze *świadomą kompetencją*, ale jej wykonywanie wymaga mocnego zaangażowania. Wreszcie, możemy daną czynność wykonywać swobodnie, nie myśląc o niej zbytnio: to właśnie *cztery poziomy kompetencji*.

- **nieświadoma niekompetencja:** nawet nie wiemy, jak kiepscy jesteśmy, podchodzimy do czynności z **błędną intuicją**;
- **świadoma niekompetencja:** analiza jest jeszcze błędna, ale rozpoznajemy już, jak wiele musimy się nauczyć. **Liczne błędy** są naturalną częścią tego etapu;
- **świadoma kompetencja:** rozumiemy już, jak coś robić, ale robienie tego wymaga sporej koncentracji - musimy skupiać się na każdym etapie czynności;
- **nieświadoma kompetencja:** prowadzi nas już właściwa intuicja. Możemy swobodnie wykonywać tę czynność nawet podczas wykonywania innej.

Schemat ten nie tylko doskonale ilustruje uczenie się każdej nowej muzycznej umiejętności (jak na przykład jednoczesne granie i śpiewanie), ale przede wszystkim pokazuje, że swobodę pozadźwiękowego komunikowania się na scenie można osiągnąć dopiero na czwartym etapie. Arystoteles pisał o tym jako *hexis* - doskonałym stanie, uzyskanym przez repetycję lub ćwiczenie: to stan ciała, wyćwiczona umiejętność i stan ducha w jednym. Jednak każdego artystę czeka w tym podobna droga: najpierw **dowiedz się, potem zrozum, a potem działaj**. Pamiętaj jednak, że **muzyczne nieprzygotowanie hamuje sceniczną ekspresywność** i bardziej świadome korzystanie z mowy ciała (choć można stwierdzić, że działa to i w drugą stronę).

Najlepszym przykładem, który ilustruje siłę tego czteroetapowego schematu, a jednocześnie jest jedną z najbardziej ewolucyjnych metamorfoz w branży muzycznej ostatnich lat, jest z pewnością Dua Lipa. Jeszcze niedawno była bohaterką memów, wyśmiewających jej sztuczną *obecność sceniczną*. Słynny „mem z biodrem” jest tego świetną ilustracją. Widzimy na nim niezbyt przekonujący, taneczny ruch oraz całą gamę uczuć wypisanych na twarzy, które towarzyszą sytuacji, w której artystka z pewnością nie czuje się swobodnie. Mamy tu ciągłe zerkanie w bok sceny („chcę stąd uciec!”), opuszczanie wzroku (*poddanie*) i natychmiastowy, świadomy powrót do patrzenia na publiczność (*zreflektowanie się*), połączony z wydęciem ust (już widzę choreografkę czy menedżera uczących, że tak jest bardziej *sexy*). Każda z tych ekspresji jest jednak oderwana od siebie, a te pojedyncze, wyuczone, natychmiast przykrywane są przez autentyczne emocje. Jeśli spojrzysz na komentarze, publiczność to naturalnie wyczuwa i jest bezlitosna w ocenie.

Powiedzmy jeszcze raz - ekspresje czytane są w *klastrach* i zdradzają Cię natychmiast, jeśli wyjdiesz z trybu nieświadomego. Jeśli nawet wykonamy pojedynczy gest, obliczony na uzyskanie pozytywnego efektu, to gdy nie czujemy się dobrze w sytuacji, ciało zdemaskuje nas serią kolejnych. Często mamy okazję obserwować polityków czy prezenterów, którzy gdzieś przeczytają, że aby być odebranym jako pewni siebie i mający kontrolę nad sytuacją, muszą wykonać „gest mędrca” - złożyć dłonie w rodzaj piramidki. Jeśli jednak reszta komunikatu, wysyłanego przez mimikę, ciało, gesty jest niespójna - publiczność intuicyjnie

wyczuje fałsz. Natomiast, jeśli przez praktykę (i serię małych klęsk) dojdziemy do *nieświadomej kompetencji* - osiągniemy to, co Dua Lipa obecnie - swobodę profesjonalnego wyrażania się i bardziej przekonujących gestów. Tak, jak młody kierowca, który najpierw skupia się tylko na zmienianiu biegów, potem zaczyna dostrzegać znaki, a na końcu może wreszcie swobodnie rozmawiać z pasażerami. Jest jednak różnica między zainteresowaniem i ciekawością, które składają się na proces uczenia się, a prawdziwym mistrzostwem - które wymaga kontynuacji drogi zupełnie inną ścieżką.

Istnieje jeszcze jedno wtajemniczenie, do którego dostępują nieliczni. To droga **od naśladowcy, przez wykonawcę do wielkiego artysty**. Cytowany już Konstantyn Stanisławski, przestrzegał przed zbytnim poleganiem na gotowych chwytach, gestach i zachowaniach, ponieważ grozi to na scenie przedstawianiem ilustracji **samych uczuć, bez ich treści duchowej**. Treścią duchową powinniśmy wypełniać to, co dzieje się na scenie już jednak tylko my. Uzupełniając to słowami wielkiego praktyka pracy z ciałem, Moshe Feldenkreisa, długofalowo, „systematyczna korekcja obrazu własnego jest bardziej użyteczna niż korekcja pojedynczych akcji”. Do tego potrzebna jest jednak praca nad sobą, która nie jest już częścią tej książki. Leży ona po Twojej stronie.

© by Władysław Foltyński, 2021 / Brandistry

www.wladekfoltynski.pl

Kontakt z autorem: wladek@wladekfoltynski.pl

BRANDISTRY