

dr hab. Dariusz Brzostek, prof. UMK

Katedra Kulturoznawstwa UMK w Toruniu

Recenzja rozprawy doktorskiej mgr. Konrada Sierzputowskiego

Ciała do słuchania. Somatoestetyka wydarzeń muzycznych (ss. 364)

Humanistyka staje w ostatnich latach przed niełatwym zadaniem poszerzenia pola problemowego (a wraz z nim dopasowania swych narzędzi poznawczych) o zjawiska wynikające z postępującej ekspansji nowych mediów i przemian w obrębie popkultury, lecz sytuowane dotąd na ma marginesach dyskursu akademickiego bądź w/ poznawczych szczelinach między dziedzinami lub dyscyplinami nauki. Konrad Sierzputowski podejmuje w swej rozprawie doktorskiej próbę opisanie somatoestetyki wydarzeń muzycznych – przez pryzmat kluczowego pojęcia „ciała do słuchania”, które pozwala mu uchwycić diachroniczną zmienność sposobów słuchania (muzyki i nie tylko) oraz intymne w istocie relacje, w jakie ludzkie ciało – jako instrument służący do percepcji dzieła muzycznego – wchodzi z technologicznymi modyfikacjami dźwięku, wynikającymi z rozwoju i przekształceń mediów. Jest to bez wątpienia próba warta podjęcia, zasługująca na szacunek i, w ostatecznym rozrachunku, udana, choć przecież nie pozostaje ona wolna od drobnych usterek, wynikających głównie ze stopnia złożoności problemu, który jej Autor podejmuje.

Przechodząc do omówienia uwag i wątpliwości, jakie zrodziły się podczas lektury recenzowanej rozprawy, odnotuję najpierw najistotniejsze jej elementy i aspekty. Praca liczy 364 strony, została podzielona na trzy części, obejmujące łącznie osiem rozdziałów, a także merytoryczny wstęp i zwięzłe podsumowanie, zawiera także obszerną bibliografię i fonografię cytowanych oraz omawianych źródeł tekstowych i muzycznych. Kolejne rozdziały poświęcone zostały: (1) relacjom struktury muzycznej i struktury społecznej w czasach późnego kapitalizmu; (2) ścieżkom dźwiękowym współczesnych przemian polityczno-gospodarczych (ze szczególnym uwzględnieniem Polski); (3) czasowo-przestrzennej organizacji doświadczenia muzycznego; (4) związkowi wirtualności z somatycznością w ramach tzw. wydarzeń muzycznych; (5) społecznemu konstruowaniu ciała do słuchania muzyki na przełomie XX i XXI wieku; (6) cielesnym utopiom muzyki związanej z takimi zjawiskami, jak społeczność LGBT+, afrofuturyzm etc. Pod względem kompozycji, doboru

narzędzi badawczych i metod analizy oraz przykładów praca została starannie przemyślana i jako spójna całość nie budzi żadnych wątpliwości. Aparat bibliograficzny, zasady cytowania oraz język – zarówno w sferze terminologiczno-pojęciowej, jak i stylistycznej dowodzą niewątpliwych kompetencji piszącego. Dlatego przejdę w tym miejscu do konkretnych uwag o charakterze komentarzy, uzupełnień i/lub polemik.

Checiałbym tę część recenzji rozpocząć od szczerej pochwały sposobu, w jaki Doktorant poradził sobie z niełatwym zadaniem wydzielenia przedmiotowego i historycznego obszaru badania, który przy tak sformułowanym temacie może onieśmielać badacza rozległością. Konrad Sierzputowski zdecydował się na przyjęcie pojemnego, ale także selektywnego pojęcia „muzyka późnego kapitalizmu” (s. 17), które umożliwia sprawne nawigowanie pośród terminologicznych raf wyrastających z podziałów, takich jak: „klasyczne” – „awangardowe”, „akademickie” – „potoczne”, „artystyczne” – „popularne” etc. Wybór ten Autor wsparł trafnie dobranymi argumentami, czyniącymi tę decyzję jasną i uzasadnioną. Niemniej jednak – w tym miejscu przechodzę do drobnej lecz dość zasadniczej wątpliwości – wybór ten pociąga za sobą istotne konsekwencje. „Muzyka późnego kapitalizmu” zrasta się wszak z, przywoływaną także przez Sierzputowskiego, Jamesonowską „logiką kulturową późnego kapitalizmu”, będącą w istocie peryfrazą pojęcia postmodernizmu. Otóż uczyniwszy to uogólnienie, Autor, świadomie lub nie, czyni wszystkie omawiane stylistyki i gatunki muzyczne *de nomine* postmodernistycznymi, mieszając jazz, hip-hop, grindcore, dubstep, grime i vaporwave w jednym tyglu zjawisk późnokapitalistycznych, niezależnie od ich lokalnego statusu kulturowego, co ma swoje zalety, lecz także staje się kłopotliwe, gdy: a. próbuje się opisać dynamikę wewnętrznych zmian w obrębie jakiegoś stylu (np. jazzu po ruchu no wave); b. używa się tych pojęć w kontekście rozmaitych (w znaczeniu – formułujących różne cele) ruchów emancypacyjnych (LGBT+, afrofuturyzm etc.). Sądzę, że warto tej kwestii poświęcić nieco więcej uwagi, podczas redagowania książkowej wersji pracy.

Moją wątpliwość budzi także niezbyt konsekwentny sposób definiowania kluczowej kategorii, jaką jest dla Doktoranta „ciało do słuchania”. Zastanawiam się bowiem, czy jest to ciało „konstruowane przez podmiot” („indywidualna podmiotowość kształtuje formy cielesności”, s. 149) czy może jednak ciało „konstruujące podmiot”, zgodnie z – przywoływanym w tekście rozprawy – poglądem Foucaulta (cytowanego w niej jako autor *Historii seksualności*)? Zgodne z logiką refleksji prezentowanej przez Autora byłoby jednak uznanie, że to późnokapitalistyczna biowładza konstruuje w ramach rynku usług i towarów muzycznych podmiotowość (słuchaczy i „wykonawców-jako-słuchaczy”), wykorzystując w

tym celu np. adekwatne bodźcowanie (rytmy, tempa BPM, taniec podporządkowany zmianom rytmów etc., etc.). Byłoby to niewątpliwie konsekwentne rozwinięcie przyjętego założenia – wartościowsze poznawczo niż, pojawiający się nagle niczym *deus ex machina*, indywidualny podmiot (mający „coś tam” do powiedzenia i skonstruowania w ramach podległej mu cielesności). Domyślam się, że nie taka była intencja Autora, niemniej fragment ten sprzyja budowaniu niejasności całego wywodu.

Sformułowałem powyżej dwie najpoważniejsze wątpliwości o charakterze teoretyczno-metodologicznym, wymagające, jak sądzę, przemyślenia i być może zaproponowania bardziej precyzyjnych sformułowań. Przejdę teraz do uwag merytorycznych o charakterze drobniejszym i/lub bardziej szczegółowym. W bardzo ciekawej propozycji, jaką pozostaje „ciało do słuchania” uwagę Autora zajmuje przede wszystkim ciało odbiorcy komunikatu muzycznego, choć przecież jest ono także atrybutem nadawcy (twórcy, wykonawcy, DJ-a etc.), który komponując – słucha, a wykonując muzykę – wchodzi w interakcje z innymi wykonawcami-jako-słuchaczami (są to problemy omawiane dość szeroko w kontekście muzyki improwizowanej, np. przez Dereka Baileya w jego książce *Improvisation: Its Nature and Practice in Music*). Nabiera to szczególnego znaczenia w przypadku pracy muzyków z różnymi mediami i technologiami reprodukcji dźwięku (np. w odniesieniu do brzmienia akustycznego i elektronicznego, roli słuchawek etc.). Ten wątek zyskałby bardzo, gdyby udało się go nieco rozbudować z uwzględnieniem słuchającego ciała wykonawcy. Obserwacja ta prowadzi także do pytania o pojmowanie przez Autora kategorii produkcji muzyki, którą zdaje się on postrzegać głównie w kategoriach ekonomicznych – jako domeny przepływów kapitału, choć przecież w odniesieniu do współczesnej muzyki popularnej produkcja pozostaje w nie mniejszym stopniu domeną technologii i mediów, uwzględniającej zaangażowanie ludzkich (muzyk, realizator nagrania, producent) i pozaludzkich (studio, software) aktorów procesu produkowania muzyki. Upominam się zatem w tym miejscu o perspektywę studiów nad technologią jako uprawnionego i, jak miemam, niezbędnego aspektu analizy tego problemu.

Chciałbym także zaproponować kilka drobnych uzupełnień merytorycznych, które mogłyby wzbogacić kontekst przedstawionej w rozprawie refleksji. Pisząc o nurcie vaporwave w kontekście estetyki glitch (s. 57), Autor zdaje się sugerować czytelnikowi, że praktyka usterkowania nagrań jest stosunkowo nowym odkryciem twórców związanych z „antykapitalistycznym komentarzem/działaniem” estetycznym. Warto jednak pamiętać, że usterkowanie jako strategia twórcza wiąże się raczej z krytycznym namysłem nad naturą samego medium – materialnego nośnika dźwięku (również jako kapitalistycznego fetyszu).

Trzeba bowiem pamiętać nie tylko o pionierskich pracach Milana Knížáka i Christiana Marclaya, ale także o klasycznych już realizacjach twórców ery cyfrowej: Fennesza (*Endless Summer*, 2001) czy Oval (*94 Diskont*, 1995). Vaporwave jest zatem nie tylko komentarzem do kapitalistycznej nostalgii, ale także konsekwentnym rozwinięciem praktyk muzyki eksperymentalnej ostatniego półwiecza.

Wychodząc od scenicznego wizerunku Davida Bowie'go – Ziggy'ego Stardusta, Autor konstruuje interesujący wątek flirtu muzyki popularnej z „obcością” – tym, co nie-ludzkie (mechaniczne, pozaziemskie etc.) i przechodzi do analizy przykładu Marilyna Mansona – jako kolejnej realizacji analogicznego konceptu. Warto jednak pamiętać, że pomysł Bowie'go nie był tak wyjątkowy, jak to się zwykło uważać (zwłaszcza w anglosaskim kręgu językowym) – rodził się on wszak równolegle z analogicznymi poszukiwaniami innych artystów, by wymienić tu tylko grupę Kraftwerk (*Autobahn*, 1974) czy francuskich twórców, takich jak Magma (*1001 Centigrades*, 1971) lub Jean-Pierre Massiera (*Visitors*, 1974) – śmiało eksplorujących relacje człowiek-maszyna, ludzkość-przybysze z kosmosu etc.; zaś w Wielkiej Brytanii pionierem takich właśnie działań był, nieżyjący już wówczas, niezwykle wpływowy producent muzyczny Joe Meek (*I Hear a New World*, 1960). W ogóle warto pamiętać, że cały tzw. *space age pop* przełomu lat 50. i 60. pełen był mężczyzn i kobiet latających w kosmos – lub przybywających stamtąd – i śpiewających piosenki (vide np. Lucia Pamela), tytuły płyt oraz ich okładki, a nawet sceniczne dekoracje nawiązujące do ery kosmicznej nie były więc w owym czasie ani ekstremalną nowością, ani czymś szczególnie zaskakującym. Trzeba także zwrócić uwagę, że jeśli mówimy o muzykach ogłaszających swe przybycie z kosmosu z muzycznym przesłaniem, pierwszeństwo należy niewątpliwie do Sun Ra, który już w roku 1952 (czyli dwadzieścia lat przed Bowie'm) ogłosił po raz pierwszy swe przybycie z Saturna jako istoty boskiej i kosmicznej (co ciekawe artysta wykonywał jeszcze wówczas dość konwencjonalny, bigbandowy jazz – mieszcząc się w kanonach muzyki popularnej). W roku 1970 z kolei wybitny jazzowy saksofonista Roland Kirk przybrał sceniczne imię Rahsaan, by uczcić kosmiczną istotę, która przychodziła do niego w snach z duchowym nauczaniem. Scenografia i tematyka rodem z science fiction dominowały także od wczesnych lat siedemdziesiątych w działaniach grup Funkadelic i Parliament, prowadzonych przez George'a Clintona, uważanego za jednego z ojców afrofuturyzmu. Także przypadek Mansona, jakkolwiek spektakularny, nie jest z pewnością ani wyjątkowy, ani najbardziej interesujący poznawczo, zwłaszcza jeśli uwzględnimy np. dokonania jednego z pionierów muzyki ambient (oraz pomysłodawcy *chill-out music*) – Terre Thaemlitz – umiejętnie łączącego muzykę elektroniczną z wizerunkowymi eksperymentami, uderzającymi w proste

podziały genderowe, rasowe oraz, najogólniej mówiąc, antropocentryczne (*Tranquilizer*, 1994). Wszystko to są konteksty, które warto mieć na uwadze, podejmując powyższy wątek rozważań.

Ponieważ pojawił się w tym miejscu motyw muzyki afroamerykańskiej, a sam Autor podejmuje także w rozprawie zagadnienie afrofuturyzmu, pozwolę sobie jeszcze na dwie drobne uwagi. Otóż deklarując na wstępie pracy (s. 17) „wycofanie się z analizy twórczości DIY i skupienie na głównym obiegu rynkowym”, a następnie podejmując w osobnym podrozdziale temat twórczości Sun Ra, popełnia Autor pewną niekonsekwencję. Działalność tego afroamerykańskiego muzyka jest bowiem podręcznikowym wręcz przykładem praktyki DIY w zakresie produkcji płyt i organizacji koncertów (zob. J. Corbett, A. Elms, T. Kapsalis, *Pathways to Unknown Worlds. Sun Ra, El Saturn and Chicago's Afro-Futurist Underground 1954-68*, Whitewalls, Chicago 2006), on sam zaś twórcą jednej z pierwszych na rynku światowym niezależnych wytwórni płytowych – El Saturn Records (1957). Muszę także upomnieć się – właśnie w kontekście afrofuturyzmu – o dokonania jamajskich producentów muzycznych, którzy, jak King Tubby czy Lee „Scratch” Perry, zrewolucjonizowali strategię produkcji muzyki pop (dub) oraz, pośrednio lub wprost, wymyślili wiele oczywistych dziś technik studyjnych (remix). Kontekst ten jest istotny także i z tego powodu, że muzyka jamajska była zawsze muzyką *par excellence* taneczną i w bardzo świadomy sposób współkonstruowała „ciała do słuchania” tancerzy w ramach kultury sound systemów oraz estetyki dancehall, które doczekały się zresztą szeregu interesujących omówień, pozostających, jak sądzę, w kręgu zainteresowań Autora (zob. klasyczne pozycje: J. Henriques, *Sonic Bodies. Reggae Sound Systems, Performance Technologies and Ways of Knowing*, Continuum 2011; S. Stanley Niaah, *Dancehall: From Slave Ship to Ghetto*, University of Ottawa Press 2010).

Drobna uwaga bibliograficzna do rozważań o „soundtracku polskiej transformacji”. Przywoływana jako źródło (s. 84) interesująca książka Agaty Pyzik doczekała się już także polskiej edycji, niemniej jednak pozostaje ona raczej popularnym opracowaniem skierowanym do zachodnich czytelników, referującym dość obszernie głównie ustalenia brytyjskich badaczy i ignorującym, np. w rozdziałach o ZSRR, badania publikowane na ten temat choćby w rosyjskim kręgu językowym, co czyni ją mniej interesującym źródłem dla polskich badaczy mających dostęp do obszernej literatury przedmiotu w języku ojczystym. Kończąc moje uwagi, chciałbym także podkreślić, że recenzowania rozprawa wymaga jeszcze starannego opracowania redakcyjnego oraz korekty. Podczas przygotowywania książkowej wersji rozprawy szczególną uwagę poświęciłbym interpunkcji – zwłaszcza w odniesieniu do

składni zdania złożonego – Autor zdaje się bowiem unikać wprowadzania przecinków przed zaimkami „który” i „jaki”. Warto też pamiętać, że zaimek „ów” w języku polskim odmienia się przez przypadki i rodzaje (dlatego: „owo dzielenie”, nie „ów dzielenie”; s. 153). Są to jednak sprawy drobne, wymagające ingerencji redaktora językowego potencjalnego tomu.

Uwzględniając wszystkie sformułowane powyżej uwagi krytyczne i polemiczne, pragnąłbym w tym miejscu podkreślić, że refleksje Autora dowodzą stawianych w pracy tez, a także przekonują, że jest on dojrzałym badaczem, posiadającym ugruntowaną wiedzę w zgłębianym obszarze badań i zdolnym do samodzielnego formułowania sądów i hipotez. Podsumowując, praca magistra Konrada Sierzputowskiego, *Somatoestetyka wydarzeń muzycznych*, jest poprawnie napisanym i gruntownie przygotowanym w sferze merytorycznej i metodologicznej studium naukowym o wysokim stopniu oryginalności, dowodzącym niezależności opinii i samodzielności intelektualnej Autora. Kończąc tę recenzję, wnoszę zatem o dopuszczenie doktoranta do dalszych etapów postępowania w przewodzie doktorskim.

dr hab. Dariusz Brzostek, prof. UMK

Dariusz Brzostek