



UNIWERSYTET
WARSZAWSKI

Instytut Ameryk i Europy
Ośrodek Studiów Amerykańskich



Warszawa, 16 października 2021 r.

Recenzja rozprawy doktorskiej Pana Magistra Konrada Sierzputowskiego
p.t. „Ciało do słuchania. Somatoestetyka wydarzeń muzycznych”

Przedstawiona do recenzji praca jest dziełem w pełni zaspokajającym wymagania stawiane dysertacjom doktorskim. Liczy sobie 343 strony i opatrzona jest solidną bibliografią oraz 969 (!) przypisami, z których znacząca liczba to obszerne komentarze dyskursywne. Dodatkowo, wszystkie te liczby opisują analizę, którą opisać można w kategoriach zdecydowanie superlatywnych. Po takim wstępie, którego głównym celem jest uspokojenie Doktoranta, co do ogólnego tonu recenzji, pragnę również uspokoić słuchaczy publicznej obrony, że kolejnym modulem niniejszej recenzji nie będzie zwyczajowe streszczenie głównych założeń doktoratu. Jak mniemam, praca jest dostępna publicznie zgodnie z odnośnymi zarządzeniami uniwersyteckimi. Pozwolę więc sobie przejść do meritum, porządkując moje refleksje na temat rozprawy Pana Magistra Konrada Sierzputowskiego w trzech grupach, którym nadać można następujące tytuły: pochwały, uwagi krytyczne, oraz pytanie do Autora.

Z pochwałami nie ma najmniejszego problemu. Co prawda poświęcona im sekcja jest nieco krótsza od części poświęconej krytyce, ale nie należy uznawać jej długości za wyznacznik recenzenckiej aprobaty – wręcz przeciwnie. Po pierwsze, chciałbym wyraźnie podkreślić wzorowe przygotowanie intelektualne Autora. Niemal na każdej stronie rozprawy Doktorant wykazuje się odczytaniem i kulturoznawczym szlifem najwyższej próby. Obszerne fragmenty dysertacji to błyskotliwe, ale też przenikliwe analizy, których nie powstydzilyby się osoby z dużo dłuższym stażem akademickim. Głębokie zanurzenie w dyskursach właściwych dla argumentacji jest godne podziwu również ze względu na szeroko zakreślone pole tematyczne

rozsiewające się od historii i polityki (przede wszystkim) Stanów Zjednoczonych poprzez współczesną produkcję muzyczną i kulturoznawstwo aż do problematyki tożsamości. W każdym z tych obszarów demonstruje w rozprawie Doktorant znajomość zarówno kluczowych, jak i mniej znanych (ale nie mniej ważnych) pozycji krytycznych.

Po drugie, na duże brawa zasługuje płynnie łącząca się ze swadą stylistyczną zdolność do jasnego relacjonowania złożonych debat czy ewolucji pewnych zjawisk współczesnych kultur muzycznych i nie tylko, co nie jest zadaniem łatwym biorąc pod uwagę ich decentralizację i polifonię. Z dużą aprobatą patrzę przede wszystkim na zniuansowane spojrzenie na współczesną muzykę jako jednocześnie uwikłaną w bezlitosne mechanizmy rynku i reklamy, ale również destabilizującą zastane porządki i tworzącą przestrzeń niezgody. W sytuacji, gdy doktoranci często dają się uwieść dyskretnemu czarowi totalizujących i porządkujących całe obszary kultury ujęć, taka świadomość dwuznaczności i złożoności bardzo pochwleśnie świadczy o dojrzałości naukowej Doktoranta.

Po trzecie, jest w rozprawie cały szereg wyjątkowo celnych uwag i ujęć krytycznych. Moją szczególną uwagę zwróciło obszerne omówienie współczesnego krajobrazu produkcji kulturowej, w którym Autor ucieka od dominującej w wielu zakątkach akademii manichejskiej wizji kapitalizmu, pokazując jego dynamikę komodyfikacji i buntu. Jest to szczególnie ważne, gdyż część omawianych artystów to super-gwiazdy, które mogłyby wydawać się bezwolnymi narzędziami nieubłaganej logiki rynku. W tym kontekście, absolutnie genialny jest podrozdział „Soundtrack polskiej transformacji”, mistrzowsko syntetyzujący skomplikowane i wcale nie oczywisty taniec młodego polskiego kapitalizmu lat 90. XX wieku i krajowej muzyki tamtego okresu (83-101).

Last but not least, chciałbym również zauważyć konsekwentne przywoływanie i operacjonalizowanie w dyskusji prac polskich badaczek i badaczy. W omówieniach współczesnej muzyki anglosaskiej (a to ona stanowi trzon materiału badawczego

rozprawy) łatwo ulec dyskretnemu urokowi brytyjskich czy amerykańskich opracowań (które, rzecz jasna, Autor również używa), ale Doktorant znakomicie zaznajomiony jest również z polskimi omówieniami interesujących go zagadnień.

Tyle pochwał, gdyż najbardziej istotną cechą recenzji dysertacji doktorskiej jest moduł poświęcony krytyce, której—na wszelki wypadek jednak zastrzegę—nie należy traktować jako wotum nieufności wobec możliwości intelektualnych czy wiedzy kandydata. Osobiście traktuję uwagi krytyczne jako podjęcie rozmowy o materiale. Chciałbym jednocześnie poprosić Autora, aby potraktował je jako sugestie mogące uczynić z przedstawionego tekstu jeszcze bardziej spójny manuskrypt książkowy.

Defektów formalnych jest w rozprawie Pana Magistra Sierzputowskiego wyjątkowo niewiele. Tekst jest zredagowany dokładnie i zlokalizowałem w nim jedynie kilka usterek. Na str. 25 powinna być chyba „propozycja Ranciere’a”. Na str. 27 coś wydarzyło się w zdaniu „ślepy na ukryte koszty i kapitalistyczne emancypacji”. W bibliografii brak wspomnianego na stronie 57 znakomitego dwuczęściowego artykułu Adama Harpera o vaporwave z *Dummy Magazine*. Dwukropek po „że” na dole str. 64 jest chyba niepotrzebny. W „symultanicznie” na stronie 115 wkradła się literówka, zaś na str. 231 „for” zamieniło się we „fro” w zblokowanym cytacie. Na poziomie bardziej globalnym, nieco fałszywie wybrzmiewa mi przyimek w pierwszej połowie tytułu – ciało „do” słuchania chyba nie do końca odzwierciedla charakter wywodu, a dodatkowo wydaje się sugerować ciało słuchacza – ale może to tylko moje ucho. Mam też w końcu pewne wątpliwości co do układu części rozprawy – Rozdział V poświęcony jest de facto jednemu teledyskowi jednego artysty, podczas gdy kolejny Rozdział VI obejmuje pięć dekad i pół tuzina artystek i artystów, których kolejność jest z grubsza chronologiczna. Również logika rządząca omówieniami ich muzyki jest nieco problematyczna – o czym poniżej.

Druga grupa moich wątpliwości dotyczy różnego rodzaju stwierdzeń, które popchnęły mnie do notatek na marginesie. Nie oczekuję nawet od Doktoranta

odniesienia się do każdego z tych komentarzy, ale myślę, że zasługują one na ponowny ogląd. I tak, myślę, że słusznie atakowany podział muzyki na popularną i klasyczną (14-15) jest w 2021 roku już bardziej retorycznym chochołem niż faktyczną pozycją dyskursywną. Istnieją pewnie słuchacze, którzy wciąż tak patrzą na ukochane medium, ale nawet w obiegu popularnym przebija chyba świadomość, że między tymi dwoma biegunami (na które łatwo znaleźć przykłady) mieści się szerokie spektrum zjawisk sonicznych – chociażby jazz czy muzyka prezentowana w czasie festiwalu Warszawska Jesień. Chętnie dowiedziałbym się, na jakiej podstawie Autor rezygnuje z pesymistycznej wizji Fishera (23) – szczególnie, że w przynajmniej paru miejscach rozprawa wydaje się podążać śladami myślenia tego angielskiego krytyka. (Dla jasności, sam Fisher dostrzegał w muzyce nie tylko emanację dystopijnej logiki systemu kapitalistycznego, ale również potencjał do afektywnych i autentycznych doświadczeń, więc nie do końca jest jasne dla mnie w jakim sensie przedstawiona argumentacja jest rezygnacją z jego oglądu.) W krótkim omówieniu glitchu na str. 38 zabrakło mi doskonałego eseju Seana Cubitta „Glitch” z 2017 roku, który wydaje się idealnie wpasowywać w aparat teoretyczny rozprawy. Jestem nieco sceptyczny co do totemicznej roli albumu *Floral Shoppe* (39) w ramach vaporwave – ale rozumiem, że dobrze wpisuje się on w dryf argumentacji. Wbrew temu co Doktorant pisze na stronie 49, książka Jacquesa Attali jest całkiem dobrze znana w Polsce – chociaż być może obracamy się w różnych kręgach akademickich. Mam spore wątpliwości czy kryzys 2008 roku był faktycznie szansą na rewaluację założeń kapitalizmu (74), ale być może brakuje mi optymizmu. Widzowie w papierowych okularach 3D w klipie Katy Perry (79) to chyba przede wszystkim – biorąc pod uwagę temporalność estetyki teledysku – nawiązanie do sławnego zdjęcia widowni z pokazu filmu *Bwana Devil* w Paramount Theater w 1952 roku, pierwszego pełnometrażu z 3D. Myślę też, że warto już raz na zawsze skończyć z opisywaniem Polski sprzed 1989 roku jako kraju „komunistycznego” (90) (tutaj w kontekście „komunistycznej sceny pop-rockowej”) – przymiotnik ten jest bezrozumnie używany jako tępą obuch retoryczny

przez część polskiej sceny politycznej, ale opiera się na dosyć wątych przesłankach historycznych i politologicznych.

Moje ostatnie, ale jednocześnie najbardziej poważne zastrzeżenie dotyczy konstrukcji całej dysertacji na poziomie, który można nazwać makro. Tutaj praca jest po prostu rozplanowana w sposób budzący spore wątpliwości. Poszczególne sekcje i pасаże są w znakomitej części po prostu doskonałe – myślę, że nie ma w rozprawie akapitu, który sam w sobie wymagałby poważnych korekt. Jednocześnie jednak w strukturę wywodu na poziomie mezo i makro wkradła się spora dawka chaosu. Dysonans zaczyna się już dosyć wcześnie, kiedy główny kierunek rozprawy zaczyna „odjeżdżać” od tytułu. Owszem, są tu fragmenty o somatyczności i ciele, ale gdybym miał wymyślić tytuł dysertacji na podstawie jej zawartości (charakteru analiz, spisu treści i prowadzenia argumentacji), to zaproponowałbym coś po linii „Kulturowa historia głosu i tożsamości we współczesnej muzyce”. Ten rozdzówek widoczny jest już w sekcji poświęconej The Beatles, w której znajdują się wzmianki dotyczące obrazów ciał muzyków, ale której związek z zagadnieniem somatoestetyki wydaje mi się dosyć luźny. W pełni dysonans ten wybrzmiewa po wprowadzeniu typologii trzech typów ciał muzycznych (148-150) (wzmianki o nich pojawiają się nieco wcześniej). Samo rozróżnienie nie budzi żadnych wątpliwości, ba – uważam, że jej za bardzo ciekawy model, ale po stronie 156 Doktorant nigdy do nich nie wraca, podczas gdy najbardziej naturalnym ruchem byłoby chociaż szkicowe nawiązanie do tej terminologii w późniejszych omówieniach artystek i artystów.

Co więcej, Doktorant bardzo często otwiera jakiś wątek dotyczący somatyki – a więc bezpośrednio związany z deklarowanym tematem – ale zaraz potem ucieka od niego w dygresje, nawiązania i inne kierunki – frapujące same w sobie, ale odwodzące czytelnika od meritum. Widać to chociażby na stronie 141, na której pierwszy akapit otwiera bardzo obiecująco deklaracja, że „wydarzenie dźwiękowe można traktować jako podmiotowo-cielesną aktualizację zjawisk dźwiękowych”, ale zaraz potem dyskusja skręca w kierunku pojęcia wirtualności u Deleuze’a. Innym przykładem jest

analiza teledysku „This Is America” Childish Gambino, w której wyłożona jest – jak zwykle niesłychanie starannie – historia relacji rasowych w USA, ale też problematyki czarnych ciał w kulturze amerykańskiej. Jedną rzecz, że jej długość przygniata objętością samo odczytanie klipu (między innymi przez kolejne dygresje, takie jak pasaż dotyczący Presleya). W konsekwencji, stosunek odtwórczej (choć mistrzowsko skomponowanej) sekcji historycznej do analizy samego teledysku to jakieś 80/20 – zdecydowanie za mało jak na dysertację, której zrębem powinna być jednak samodzielna analiza tekstów czy zjawisk kultury. Co więcej, sama ewokacja roli cielesności w czarnym doświadczeniu Stanów Zjednoczonych to jednak nie to samo co somatoestetyka muzyki. Jeszcze innym przykładem są liczne fragmenty w rozdziale VI (np. sekcja poświęcona Janelle Monáe) – czyta się je doskonale, ale kalejdoskop muzycznych oglądów i osłuchów, przybliżeń politycznych uwikłań nienormatywnych tożsamości i akademickich ujęć jest również dezorientujący w kontekście tego, co po angielsku ładnie nazywa się „sustained argument”. Nie mam najmniejszej wątpliwości, że Doktorant jest do wnikliwych analiz absolutnie zdolny i że ciągle zwroty w stronę kontekstualizacji, obudów i rezonansów to funkcja doskonałej znajomości współczesnej kultury i pragnienia ukazania zjawisk kulturowych w pełnym kontekście społecznym, ekonomicznym i politycznym. Niemniej jednak dyscyplina wywodu akademickiego – w odróżnieniu od chociażby erudycyjnego eseju o muzyce – ma swoje wymagania.

Somatoestetyczne typologie ciał muzycznych to nie jedyny element, który ginie w akcji. Jak wspomniałem wcześniej, na duże brawa zasługuje w pierwszej części rozprawy mapowanie złożonych relacji sztuki muzycznej i kapitalizmu – ale nie przydaje się ono do niczego w drugiej, analitycznej części rozprawy, a szereg pasażów – takich jak ten poświęcony dziedzictwu Stonewall – bardzo słabo łączy się z kontekstem społeczno-ekonomicznym. W konsekwencji, obszerne sekcje ekspozycyjne – na przykład dosyć szczegółowe, dziewięciostronicowe omówienie teorii estetyki muzycznej Adorno – wydają się zupełnie niepotrzebne w obecnym wymiarze. Jako

czytelnik zdecydowanie „kupiłem” proponowane przez Doktoranta sformułowanie „muzyka późnego kapitalizmu” (16), ale w dalszej części dysertacji brakuje mi śledzenia faktycznych napięć między politycznością omawianych artystów a mechanizmami rynku. A przecież od samego początku Autor podkreśla zainteresowanie „politycznym wymiarem muzyki” (13). Patrząc jednak na rozkład akcentów, można by sądzić, że rasa i tożsamość płciowa to jedyne wymiary polityczności. Oczywiście nimi są, i to bardzo ważnymi, ale jeśli Autora interesują je szczególnie (co byłoby absolutnie uprawnione), to dysertacja powinna mieć znacząco inny tytuł, ale również inaczej wyprofilowany aparat teoretyczny, w którym specjalnie nie potrzeba chociażby nieszczęsnego Adorno. Póki co jednak, jeśli analizy z drugiej części rozprawy ustanawiają jakiegoś demona, to jest to społeczny konserwatyzm i próby kontroli tożsamości, szczególnie tych, które nie mieszczą się w binarnych koncepcjach „ja”, a nie spektralne widmo kapitalistycznej reifikacji.

Pewne niedookreślenie ewidentne jest w Rozdziale VI, w którym – według spisu treści – znajduje się największa dawka analiz. Nie do końca jednak wiadomo, według jakiego klucza zostali wybrani omawiani artyści ani czy kolejność ich omówieni (poza najwcześniejszym chronologicznie Sun Ra) ma jakieś znaczenie. W tym kontekście brakuje mi chociaż pobieżnego zmapowania ich miejsca w szerszym krajobrazie. Niestety, dyskusja ponownie ucieka w zupełnie inną stronę – przykładowo, propozycja, że Lady Gaga zrobiła dużo dla widzialności seksualności nienormatywnej jest tyleż prawdziwa, co zupełnie nieprzystająca do zbudowanego wcześniej kapitalistycznego rusztowania. Co prawda, pod koniec pracy znajdujemy sekcję zatytułowaną „Różowy kapitalizm”, ale trudno znaleźć w niej tak mistrzowskie sprzęgnięcie analiz muzycznych i diagnozy politycznej, jakie na przykład widzimy we wspomnianej wcześniej „polskiej” sekcji. Nieco później, pod koniec rozdziału, gdzie można się spodziewać analiz muzycznych Autor ucieka od somatoestetycznych rozkładów w historyczne konteksty w postaci sekcji „Historia wyparta aktywizmu LGBTQIA+” (287-293) oraz „Silne kobiety” (302-306).

Widać więc w przedstawionej rozprawie co najmniej kilka wyraźnych kierunków, z których każdy mógłby stać się przedmiotem oddzielnej dysertacji. Co więcej, nie mam wątpliwości, że każda z nich byłaby równie dobra w wykonaniu Doktoranta, ale tytuł i początkowe deklaracje jednak zobowiązują. Poszczególne sekcje, liczące od kilku do kilkunastu stron czyta się doskonale – problemem jest polifonia koncepcyjna na poziomie całości rozprawy. Mam też – w końcu – po lekturze rozprawy zdecydowany niedosyt analiz zjawisk i kompozycji muzycznych. Krótko mówiąc, jak na rozprawę doktorską, za dużo tu mapowania terenu kulturowego, a za mało dogłębnych analiz samej muzyki.

Na koniec chciałbym podzielić się z Autorem otwartym pytaniem częściowo związanym z deklarowanym w pierwszej części zainteresowaniem rozprawy. Skoro Autor sam wywołał do tablicy tzw. muzykę klasyczną, bardzo chciałbym dowiedzieć się czy i jak jego zdaniem mieści się ona w kategoriach ekonomicznych kapitalizmu. Czy jest ona również częścią „muzyki późnego kapitalizmu”?

Niezależnie od moich uwag i zastrzeżeń, nie mam najmniejszych wątpliwości, że w przedstawionej postaci dysertacja Pana Magistra Konrada Sierzputowskiego spełnia wszelkie wymogi stawiane tego rodzaju opracowaniom. W świetle powyższego, bez zastrzeżeń i z pełnym przekonaniem przyjmuję pracę jako podstawę dopuszczenia Doktoranta do dalszych etapów postępowania doktorskiego.

Paweł Frelik

Dr hab. Paweł Frelik, prof. ucz.