

Toruń, 16 czerwca 2023

prof. dr hab. Dariusz Brzostek
Instytut Nauk o Kulturze UMK
ul. Fosa Staromiejska 3
87-100 Toruń

Recenzja rozprawy doktorskiej mgr Agnieszki Lniak

Polityczne możliwości słuchania. Praktyki soniczne we współczesnej teorii i sztuce

Przedstawiona do recenzji rozprawa doktorska magister Agnieszki Lniak przynosi próbę rozpoznania i uporządkowania rozproszonej w różnych ujęciach teoretycznych (i metodologicznych) jednej zaledwie koncepcji „słuchania” – jego potencjalnej polityczności, ujawniającej się praktykach dźwiękowych współczesnej sztuki. Użyta przeze mnie powyżej partykuła „zaledwie” nie ma jednak charakteru wartościującego i nie stawia sobie za cel deprecjonowania rozważań Doktorantki. Wręcz przeciwnie, używam jej, by zwrócić uwagę na zakres problemów oraz ilość dylematów i pułapek poznawczych, z którymi musi uporać się Autorka, sięgając po jedną tylko – niezwykle złożoną kategorię, w której kryją się nieuniknione kwantyfikatory: społeczne, kulturowe czy estetyczne – by wymienić tu tylko te. Poie refleksji jest zatem swoiste – na pozór doskonale rozpoznane i szeroko opisane – w praktyce najeżone trudnościami wynikającymi wprost z semantyki oraz sposobów definiowania kluczowych pojęć (tego, co kulturowe, estetyczne, empiryczne etc.), prowadzących do rozbieżności między teoriami, a nierzadko także konfliktów w obrębie, pozornie spójnych, ujęć metodologicznych. Agnieszka Lniak, i to jest pierwsza poważna zaleta tej pracy, doskonale zdaje sobie sprawę ze wszystkich tych trudności. Co więcej, tematyzuje je w swojej refleksji i czyni przedmiotem pogłębionej analizy, budując na niej własne pojmowanie polityczności słuchania. Aby jednak przyjrzeć się nieco uważniej jej propozycji, muszę pokrótce scharakteryzować kompozycję rozprawy.

Monografia *Polityczne możliwości słuchania. Praktyki soniczne we współczesnej teorii i sztuce* jest zwięzła, by nie powiedzieć – bardzo krótka (123 strony), co jest dobrze uzasadnione jej typowo teoretycznym charakterem. Nie jest to, bynajmniej, wada, ale ma swoją wagę kompozycyjną w obliczu pewnych pominięć, o których napiszę więcej poniżej. Praca obejmuje merytoryczny *Wstęp* i podsumowujące refleksję *Zakończenie* oraz trzy

rozdziały, z których pierwszy poświęcony został w całości podmiotowym kryteriom słuchania politycznego (lub upolitycznionego w społecznej perspektywie odbioru); drugi dotyczy relacji słuchania i wiedzy – wytwarzaniu kultury audialnej oraz konceptualizacjom tego, co słyszane; natomiast trzeci rozpatruje soniczność jako fenomen (także) polityczny. Wszystkie rozdziały wsparte zostały wyodrębnionymi w tekście analizami przypadków – dzieł muzycznych, utworów należących do sound artu oraz tekstów współtworzących dyskurs o audialności. Pomysł ten – sam w sobie znakomity, a także znany i sprawdzony w tego typu piśmiennictwie (np. w pracach Voegelin) – jest zarazem źródłem moich wątpliwości, a w jednym wypadku także merytorycznych i metodologicznych zastrzeżeń, do których przejdę za chwilę. Rozprawa wyposażona została także w streszczenie oraz, co szczególnie istotne, adekwatną do tematu i starannie wyselekcjonowaną bibliografię.

Przechodząc do oceny tez i argumentów zawartych w rozprawie, zaznaczę na wstępie, że nie jestem zwolennikiem formułowania recenzji w trybie apologetycznym, lecz konstruowania merytorycznej polemiki z omawianym tekstem, dlatego też podkreślę tylko w tym miejscu, że uważam zdecydowanie, iż praca Agnieszki Lniak jest znakomicie przygotowaną od strony teoretycznej naukową monografią problemu, zaś sama Autorka doskonale orientuje się w literaturze przedmiotu, którą jest w stanie poddać samodzielnej krytycznej analizie i ocenie. Sformułowaawszy tę zasadniczą opinię, mogę przejść do miejsc dyskusyjnych i tez, które budzą moje poważniejsze wątpliwości. Zacznę od kwestii bardziej ogólnej, by zilustrować ją następnie problemem szczegółowym i konkretnym. Dobór przykładów, który jako metodę egzemplifikacji pochwaliłem powyżej, sprawia, że refleksje Autorki nabierają zsubiektywizowanego, bardziej osobistego charakteru, osadzając się w ten sposób w jednostkowej, podmiotowej percepcji przywoływanych dzieł. To oczywisty atut, gdy w grę wchodzi swoista fenomenologia politycznego słuchania, gorzej jednak sprawdza się jako argument na poparcie tez uogólniających, domagających się mniej arbitralnego doboru tekstów – właśnie jako reprezentatywnych przypadków.

Tak właśnie dzieje się, jak sędzę, w rozdziale pierwszym, gdy analizie poddany zostaje utwór Lenarczyka *Greek Funeral*, jako przykład „rozdźwięku pomiędzy oczekiwaniami związanymi z instytucją, w której publiczność przebywała, a tym co usłyszała” (s. 22), ilustrującego m.in. swego rodzaju „bycie-nie-na-miejscu” folkloru – muzyki ludowej w murach filharmonii i w obrębie współczesnej kompozycji muzycznej (o charakterze awangardowym i/lub eksperymentalnym). Gra toczy się zatem, w kategoriach socjologii sztuki, o dystynkcję estetyczną będącą zarazem reprezentacją klasową (tekstu i jego wirtualnego odbiorcy) – czyli o funkcję *par excellence* polityczną tego, co usłyszane przez Autorkę w filharmonii. Przypadek fascynujący i

niewątpliwie godny rozpoznania. Tymczasem jednak nawet pobieżna analiza tego przykładu wskazuje, że sytuacja jest dużo bardziej złożona i niejednoznaczna. Po pierwsze zatem, rzecz banalna, nigdzie w tekście rozprawy nie znajdujemy najmniejszego dowodu na to, że utwór pogrzebowy zarejestrowany w Grecji przez Lenarczyka („najprawdopodobniej” – jak zastrzega Doktorantka, s. 20) i wykonywany przez amatorską orkiestrę należy do lokalnej tradycji ludowej. Żeby być dobrze zrozumianym, zaznaczę raz jeszcze – nie twierdę, że nie jest on częścią tej tradycji, lecz, że nie mamy na to żadnego dowodu (lecz tylko przekonanie, że zespoły amatorskie są postrzegane jako ludowe – zob. s. 22 – co jest jednak nad wyraz dyskusyjne, istnieją wszak także amatorskie zespoły kameralne wykonujące muzykę klasyczną, amatorskie chóry kościelne wykonujące muzykę sakralną etc., etc.).

W tym miejscu wylania się z kolei problem drugi, równie złożony. Otóż akurat w odniesieniu do tradycji greckiej – zarówno dla specjalisty, jak i, tym bardziej, dla potocznego odbiorcy (amatora muzyki) – odróżnienie tego, co archaiczne, ludowe i klasyczne staje się bardzo kłopotliwe – właśnie za sprawą długiego trwania tej kultury muzycznej i jej rozległego wpływu na muzykę europejską. Czy więc na pewno „tradycyjna melodia ludowa” z Grecji jest po prostu „ludowa” (a więc jej miejsce jest, jak twierdzi Doktorantka, w laboratorium etnomuzykologa, s. 22), czy może stała się już „klasyczna” (i ma swą pozycję w filharmonii)? Odpowiedź na to pytanie wymagałaby dużo staranniejszej podbudowy muzykologicznej. Co więcej, nawet gdyby rozstrzygnąć tę wątpliwość na korzyść Autorki, to przeciw uznaniu, że mamy tu do czynienia z estetycznym i klasowym rozdźwiękiem, możemy przedstawić co najmniej jeden, za to poważny i, rzecz jasna, grecki argument. Jest nim oczywiście twórczość Iannisa Xenakisa – kompozytora, który przeformułowując postrzeganie muzyki w wieku XX i stając się w zasadzie ikoną elitarnej awangardy artystycznej, uczynił w swej praktyce kompozytorskiej jednym z głównych punktów odniesienia (obok matematyki i cybernetyki) właśnie paradygmat ludowych (archaicznych? klasycznych?) praktyk muzycznych tradycyjnej Grecji (by wspomnieć tylko *Polytope de Mycènes*, 1978). Co ciekawe, muzyka Xenakisa jest bardzo często jawnie i zdecydowanie polityczna – czy jednak polityczność ta rodzi się właśnie z rozdźwięku między tym, co ludowe a tym, co elitarne? Byłoby to twierdzenie bardzo ryzykowne.

W ogóle można odnieść wrażenie, że w tej części pracy analizowany przykład został *a priori* dobrany, by zilustrować polityczną tezę, że „elitarna filharmonia pogardza tym, co ludowe” – ze szkodą, w konsekwencji, dla ziozonego obrazu polityczności, który Doktorantka tak starannie rekonstruuje. Czy bowiem faktyczna i potwierdzona praktykami kulturowymi jest niechęć muzyki akademickiej (elitarnej) wobec paradygmatu ludowego? To, co wiemy o

historii muzyki w wieku XX zdaje się przeczyć tak kategorycznym stwierdzeniom, a nawet sugerować możliwości zgoła odmienne. Jako przypadek kanoniczny można tu wskazać bez trudu ludowy idiom muzyczny, jakim okazał się jazz i jego kariera w twórczości twórców modernistycznych (George Gershwin, Dmitrij Szostakowicz, Darius Milhaud). Także polska muzyka współczesna sięgała chętnie po, mniej lub bardziej umowną, „ludowość” (Zygmunt Krauze, *Folk Music*). I czy owo niedopasowanie rzeczywiście miałyby być tylko jednostronne (lub jednostronnie polityczne – klasowe – „z góry w dół”)? Proponuję w ramach bardzo prostego eksperymentu myślowego wyobrazić sobie sytuację wykonania *Kosmogonii* Pendereckiego podczas przeglądu kapel ludowych lub zgoła w trakcie powiatowych dożynek. Czy możemy mieć pewność, że publiczność tam zgromadzona nie wychodziłaby w konfrontacji ze współczesną muzyką elektroakustyczną (i czego miałyby to dowodzić)? Chciałbym tu podkreślić, że przywołany przez Autorkę przykład zachowuje przy tym swą moc ilustracyjną jako przypadek artystycznego komentarza do „kryzysu migracyjnego”, korzystającego z muzycznego dysonansu i kakofonii jako narzędzi do wywołania poczucia dyskomfortu u odbiorcy. Rzecz w tym jednak, że chwyt ten spełnia swą funkcję doskonale, po prostu operując rozwiązaniami czysto dźwiękowymi (eksplorując reakcję odbiorcy na hałas, chaos muzyczny), czyli zupełnie poza przywołanym jako interpretacja tegoż obszarem politycznych napięć klasowych. Polityczność jest tu po prostu politycznością (czynienia) hałasu w sprawie kryzysu humanitarnego – domniemana klasowość ludowej muzyki greckiej wykorzystanej w nagraniu to już pewien naddatek sensu, który może, choć nie musi, być percypowany, by wywołać wrażenie dyskomfortu.

By jednak zakończyć tę, zapewne nieco zbyt obszerną, polemikę jakąś konstruktywną konkluzją, pozwolę sobie zasugerować, że silniejsze osadzenie refleksji teoretycznej w empirii pomogłoby uniknąć podobnych wątpliwości. Poręcznych narzędzi poznawczych w tym celu mógłby zapewne dostarczyć Pierre Bourdieu i jego kategoria dystynkcji (a wraz z nią szlachectwo kulturowe oraz stosunek gustu deklarowanego do gustu praktykowanego, czyli mówiąc najprościej, tego, co twierdzimy, że lubimy słuchać do tego, czego faktycznie lubimy słuchać¹).

Kwestia kolejna wiąże się pośrednio z dość skromną objętością pracy. Jeśli bowiem jest coś, czego mi w pracy Agnieszki Lniak zdecydowanie brakuje, to bez wątpienia jest to próba sprawdzenia teorii polityczności słuchania w praktyce na bardziej rozbudowanym niż

¹ Ciekawe uwagi formułuje w tym kontekście David Stubbs w książce *Fear of Music. Why People Get Rothko But Don't Get Stockhausen*, Winchester-Washington 2011.

pojedyncze dzieło/tekst przykładzie (w istocie mógłby to z powodzeniem być odrębny rozdział rozprawy). Istnieją wszak takie obszary kultury i praktyki artystyczne, które doskonale zilustrowałyby opisywane przez Lniak napięcia między tym, „jak słuchamy” i „co słyszymy” w wyniku swoistego treningu kulturowego. Sądzę, że doskonałych przykładów mogłyby dostarczyć działania związane z dekolonizacją teorii i praktyk słuchania proponowane przez twórców i badaczy z tzw. Globalnego Południa. Wspomnę tu tylko prace odnoszące się do tych kręgów kulturowych, o których mogę się w miarę kompetentnie wypowiedzieć: M. Yamomo, *Theatre and Music in Manila and the Asia Pacific, 1869–1946. Sounding Modernities*, London: Palgrave Macmillan, 2018; A.G. Weheliye, *Phonographies. Grooves in Sonic Afro-Modernity*, Durham–London 2005; L. Chude-Sokei, *The Sound of Culture. Diaspora and Black Technopoetics*, Middletown 2016; D. P. Hope, *Inna di Dancehall. Popular Culture and the Politics of Identity in Jamaica*, University of the West Indies Press 2006; 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. Wymienione monografie zawierają w sobie zarówno perspektywę muzykologiczną, jak i intrygujący Autorkę aspekt społecznego konstruowania słuchania i słyszenia przez media audialne czy modernizujące technologie uwikłane w gry władzy i ideologii, ujmując je właśnie w perspektywie postkolonialnej (czego dowodem może być np. proponowana przez Yamomo koncepcja *sonusa*, czyli dźwiękowego ekwiwalentu obrazu wizualnego, służąca autorowi do dekonstruowania eurocentrycznych stereotypów kultury audialnej). Rozdział konfrontujący takie stanowiska z teorią Lniak byłby niewątpliwie wartością dodaną rozprawy doktorskiej.

Tym, co zdaje się umykać refleksji Autorki jest również polityczna nieprzejrzystość (lub może pozorna przezroczystość ideologiczna) technologii, która w perspektywie studiów nad dźwiękiem oraz słyszeniem (i słyszeniem zapośredniczonym) ma niebagatelne znaczenie właśnie z powodu istotnego wpływu mediów audialnych na sposoby słuchania – poddane często władzy ideologii. Dlatego też dziwi mnie nieco zupełna nieobecność perspektywy STS (*Science and Technology Studies*) lub choćby Latourowskiego ujęcia medium i technologii, ale być może jest to spowodowane moim własnym ukąszeniem konstruktywistycznym, które każe mi szukać dyskretnej pracy polityki i ideologii w zarządzaniu nauką i technologią. W ogóle zresztą – praca Agnieszki Lniak sprawia wrażenie niejawnie konstruktywistycznej, tak jakby u jej podstaw legły założenia wywiedzione wprost z pism np. Ludwika Flecka i Humberto Maturany – tak bowiem należałoby przecież odczytywać tezy o „ideologicznym kształtowaniu zmysłów” (s. 89) i upolitycznieniu słuchania (jako poznania). Dlatego też

sądzę, iż jest pewną stratą dla uposażenia teoretycznego pracy to, że Autorka nie sięgnęła nieco głębiej do teoriopoznawczych źródeł, skupiając się na ukierunkowanych już wprost na słyszenie koncepcjach Voegelin, które, owszem – precyzują perspektywę poznawczą, zawężając jednak nieco jej horyzont czysto spekulatywny.

Przy okazji warto odnotować, że Autorka sporo (i całkiem słusznie) pisze o potrzebie wyjścia poza dychotomię poznawczą ufundowaną na binarnych opozycjach (s. 50 i dalej), ale kiedy przychodzi jej skonfrontować polityczną teorię słyszenia z zapisami doświadczenia słuchaczy w kontekście „ciszy” i „hałasu”, nie tylko chętnie sięga po ową binarność (za którą przecież, w klasycznym ujęciu ekologii akustycznej, kryje się właśnie podział na kulturowy hałas i naturalną ciszę, np. u Schafera), ale nawet dobiera opozycyjną parę przykładów klasowego odczytania tej dwoistości doświadczenia (Dymiter i Gonzalez). Czy to zamierzona ilustracja nieuniknionej binarności, czy jednak metodologiczny brak konsekwencji? Nawiasem mówiąc, przedstawiona przez Gonzalez klasowo-etniczna wykładnia opresyjnego charakteru „ciszy” – wydaje się nie tylko daleko idącą nadinterpretacją, ale też raczej nie wytrzymuje zestawienia z empirią inną niż osobiste doświadczenie jej autorki. Jeśli bowiem cisza (i jej pożądanie) jest postulatem klas uprzywilejowanych, jak wytłumaczyć np. niezliczone oddolne inicjatywy lokatorskie domagające się ograniczenia hałaśliwego ruchu miejskiego lub apele o niebudowanie trakcji komunikacyjnych na terenach zamieszkałych przez rozmaite społeczności tradycyjne w ich „naturalnym” środowisku (Australia, Kanada). Czy przedstawiciele First Nations (nierzadko zamieszkujących terytoria wydzielone przez rząd) należałoby uznać w konsekwencji za klasowo uprzywilejowanych, gdyż pożądających ciszy w otoczeniu? Nie wspomnę tu już klasycznego przypadku mieszkańców kurortów i uzdrowisk, którzy oczekują ograniczenia ruchu turystycznego właśnie jako – hałaśliwego i utrudniającego codzienne życie (w ostatnich dniach prasa donosiła o decyzji władz miasta Dubrownik o zakazie używania na terenie starówki walizek na kółkach – generujących, *en masse*, nieznośny hałas na ulicach). W zgodzie z założeniami klasowymi, którym hołduje Gonzalez winniśmy uznać, że to mieszkańcy miasta (czyli usługodawcy, nie mający możliwości opuszczenia go w sezonie turystycznym) są uprzywilejowani w stosunku do turystów (czyli po Baumanowsku rzecz ujmując – zamożnych podróżników, których stać na przemieszczanie się po świecie z własnej woli), gdyż domagają się oni ciszy w mieście.

Z rzeczy drobnych natomiast: ponieważ Autorka przywołuje moje prace w kontekście sporów o kulturowe przewagi widzenia i myśli Michela Foucaulta, pozwalam sobie dodać, że najbardziej miarodajnym źródłem mojego poglądu w tej kwestii jest artykuł *Rytm władzy i arytmia oporu. Michel Foucault a sound studies* (w: *Foucault: źródła/wyjścia*, red. M.

Falkowski, K. Pacewicz, C. Zgoła, Kraków-Warszawa 2015, s. 287-300), poświęcony w całości foucaultowskiemu wpływom na sound studies jako teorię krytyczną.

Przechodząc do konkluzji, chciałbym zwrócić uwagę na jeszcze jedną cechę recenzowanej pracy – na pozór oczywistą, ale, jak wynika z mojego doświadczenia recenzenckiego, niestety coraz rzadszą. Rozprawa Agnieszki Lniak została napisana staranną, poprawną polszczyzną, nienagannym stylem, co sprawia, że tekst ten po prostu bardzo dobrze się czyta. Autorka jest precyzyjna w posługiwaniu się terminami i pojęciami z zakresu kilku co najmniej dyscyplin humanistycznych i czyni to świadomie oraz odpowiedzialnie, zdając sobie doskonale sprawę z bagażu semantycznego i metodologicznego, jaki niosą ze sobą słowa zaprzęzone do pracy hermeneutycznej. Niewątpliwie żywiołem najbliższym Doktorantce jest teoria (w zasadzie zaś Teoria, *Theory, la théorie*) jako krytyczne narzędzie rozbrajania definicyjnych oczywistości. Jeśli pozwoliłem sobie powyżej na uwagi krytyczne oraz polemiki, to raczej w odniesieniu do doboru przykładów oraz ich interpretacji, które w moim odczuciu nieco upraszczają, a nawet trywializują starannie przygotowane propozycje teoretyczne. Czasem warto chyba zrezygnować z nadmiernych uogólnień dokonywanych na podstawie analizy jednego tekstu-przypadku czy zapisu doświadczenia (własnego lub cudzego). Niemniej jednak jestem w pełni przekonany, że rozprawa *Polityczne możliwości słuchania. Praktyki soniczne we współczesnej teorii i sztuce* jest oryginalnym i wartościowym poznawczo studium naukowym, w związku z czym rekomenduję dopuszczenie mgr Agnieszki Lniak do dalszych etapów postępowania w przewodzie doktorskim.

prof. dr hab. Dariusz Brzostek

Dariusz Brzostek

