

Gdańsk, 13 lutego 2023

**Recenzja rozprawy doktorskiej Pana Magistra Piotra Kędziory pt. „Ambient. Kultury słuchania i sposoby posługiwania się dźwiękiem” napisanej pod kierunkiem prof. UAM dr. hab. Krzysztofa Moraczewskiego na Wydziale Antropologii i Kulturoznawstwa, w Instytucie Kulturoznawstwa UAM**

Na recenzowaną rozprawę doktorską mgr Piotra Kędziory można spojrzeć z kilku perspektyw, co sugeruje sam tytuł pracy. Po pierwsze, da się w niej znaleźć omówienie tytułowych kultur słuchania; jest to punkt widzenia nade wszystko cenny dla refleksyjnego odbiorcy, nawet wówczas, gdy nie reprezentuje on sam żadnej humanistycznej dyscypliny potencjalnie zainteresowanej muzycznymi zjawiskami. Po drugie – można ją czytać z perspektywy historycznej, poszukując w niej wyjaśnienia znaczeń manifestów kompozytorskich i strukturywania pojęć, które wpisały się w historię muzyki, zwłaszcza tej najnowszej. Tutaj wiele nadziei może pokładać w pracy muzyk praktyk, szczególnie, gdy był kształcony w paradygmacie muzyki klasycznej, a więc – bywa nierzadko bezradny wobec nowych i modnych pojęć spoza kontekstu wysokiej muzyki artystycznej. Po trzecie wreszcie, należy w tej rozprawie szukać namysłu nad znaczeniem muzyki ambient we współczesnej kulturze zachodniej w perspektywie szerszej niż muzykologiczna. Z pewnością inne oczekwania ma wobec takiej rozprawy kulturoznawca, inne socjolog, jeszcze inne filozof muzyki, choć każdemu obiecuje ona rozwikłanie pewnych zagadek i rozjaśnienie wątpliwości, które narosły wobec medialnie nośnego hasła „muzyka ambient” czy „estetyka ambient”. Już w tym momencie wypada stwierdzić, że podjęty przez Doktoranta temat jest ważny nie tylko dla

badaczy z obszaru kulturoznawstwa, antropologii i muzykologii, ale także dla publiczności nienaukowej, melomanów i wrażliwych uczestników audiosfery.

Rozprawa została podzielona na dwie części poprzedzone pięćdziesięciostronicowym wstępem. Pierwsza część nosi tytuł „Kontekstualizacje ambientu”, część druga „Interpretacje ambientu”. Całość tworzy pięć zaprojektowanych w sposób logiczny rozdziałów, na ogół klarownych pod względem podziału treści i prezentowanych tez.

Pisząc o celach i przedmiocie pracy, a także tłumacząc wieloaspektowe podejście do analizowanego zjawiska, Autor zauważa, że „mieści się w nim zarówno analiza i interpretacja z obszaru muzyki, ale również- z uwagi na przyjętą ramę teoretyczną – historyczna i krytyczna rekonstrukcja sposobów myślenia o muzyce, o dźwięku oraz o słuchaniu. Mówiąc inaczej, przedmiotem rekonstrukcji jest myślenie o muzyce, dźwięku i słuchaniu przejawiające się w sztuce i nauce, wykonane w celu uszczegółowienia zagadnień związanych z fenomenem ambientu”(s. 6-7).

To ostatnie zdanie zawiera co prawda niezgrabne sformułowanie „wykonanie myślenia” (czy raczej, wykonanie – w domyśle - rekonstrukcji, co pewnie było pierwotnym zamysłem Autora), lecz poza tym – obiecuje wyjście poza sztukę także w kierunku nauki. Poza humanistyką reprezentowaną przez nauki o kulturze i sztuce, a także poza naukami społecznymi, znajdujemy w pracy krótkie odniesienie do interdyscyplinarnego projektu, jakim jest neuroestetyka a towarzyszą jej cybernetyka i socjodynamika muzyki. Ramę teoretyczną stanowi dla Autora także ekomuzykologia, zaś perspektywa kulturowa nieśmiało wykracza poza muzykę Zachodu dzięki przywołaniu japońskiego ambientu. Tu rodzi się moje pierwsze pytanie o inne, zwłaszcza wschodnie, fascynacje muzyką otoczenia i o możliwe wariacje na jej temat w innym, niż zachodni, obszarze kulturowym. Sprawa jest o tyle istotna, że tytuł mówi nam o „kulturach słuchania i sposobach posługiwania się dźwiękiem”, zaś w założeniach pracy nie pada żadne przekonujące zastrzeżenie o ograniczeniu pola badawczego do muzyki Zachodu.

Do pytań, jakie czytelnik powinien skierować do Autora zaliczyłabym także związek ambientu, (domniemany czy rzeczywisty) z nurtem *Everyday Aesthetics*, który porzucając perspektywę sztuko-centriczną, zauważa w codzienności elementy zasługujące na uważność i wartościowanie estetyczne. W nurcie *Everyday Aesthetics* badacze (T. Leddy, K. Mandoki, Y. Saito) zwracają uwagę także na negatywnie zabarwione przeżycia estetyczne (przykładem może być opisywana np. przez Arnolda Berleanta we „Wrażliwości i zmysłach” wzniosłość

negatywna) – co pozwala nam snuć dalsze refleksje na temat roli „sytuowania się słuchacza” w przyjaznym i wrogim środowisku dźwiękowym. Sądzę, że gdyby z rozprawy tej Doktorant zamierzał uczynić w przyszłości książkę, powinien wpisać śmieiej swoje rozważania w konteksty inne niż muzyczne a także geograficznie i kulturowo inne, niż zachodnie. Estetyka codzienności stwarza taką szansę.

Autor rozprawy kilkakrotnie używa sformułowania „nauka o muzyce” i „nauka o dźwiękach” i skazuje czytelnika na intuicyjne ich rozumienie. Stąd moje pytanie, co dokładnie się za nimi kryje (definicja). Nauka nie jest tym samym co refleksja, rozmyślanie i pisanie (zwłaszcza eseistyczne) o dźwiękach. Rozumiem, że w grę wchodziłaby tutaj na przykład „akustyka” (czy nawet „fizyka”), która jednak nie jest bohaterką, nawet drugoplanową, rozprawy.

Wśród uwag muszę zamieścić także czysto redakcyjne drobiazgi utrudniające lekturę. Do pierwszej grupy zaliczyłabym niejasne, bo niekonsekwentne, wyróżnienia pojęć, tak jak w przypadku „szeroko zaprojektowanej **struktury aktu wykonania**” (str. 12). Domyślam się, że skoro pogrubienie **struktury aktu wykonania** jest odosobnione i nie ma analogicznych wyróżnień w pozostałej części pracy, to jest ono tylko pozostałością po jakichś poprawkach redakcyjnych. Zdarzają się w pracy (druga grupa błędów) sformułowania niejasne, stylistycznie wadliwe, jak w tym przykładzie: „Innymi słowy, na to czy słuchamy „dobrze” czy „źle” nie powinno nam wskazywać tylko to, czy kontemplujemy muzykę czy też nie, czy to potrafimy, a jeśli tak, to w jakiej tradycji nas tego nauczono. Nie powinno nam również wskazywać tylko to, czy jest odpowiednie dla danego gatunku, kontekstu słuchania czy kontekstu kreacji muzycznej, a więc czy jest słuchaniem „gatunkowo – normatywnym” (s.191). Wolałabym też, aby pisząc o zjawiskach harmonicznym Autor używał przyjętej w polszczyźnie nazwy „harmonia funkcyjna” (takiej nazwy Autor poprawnie używa, na przykład na stronie 159) zamiast „harmonia funkcjonalna” (str. 204). To określenie zapewne pojawia się przypadkowo w związku z sąsiedztwem „muzyki funkcjonalnej”, co nie chroni jednak czytelników przed konfuzją. O błędach takich jak „demokratyzacja muzyki jako *równie do dołu*” (s.122) wspominam bez złośliwości, ale wyłącznie z powodu szacunku do innych potencjalnych czytelników, którym można byłoby oszczędzić czasu na zastanawianie się, czy coś źle zrozumieli.

W bibliografii i przypisach (kolejna grupa niedomagań warsztatowych) pojawiają się nieściśle zapisy w przypadku nazwisk autorów (dotyczy to także mojej książki, „Słuch metafizyczny” i artykułu opublikowanego w czasopiśmie „Ethos”) – co oczywiście nie obniża merytorycznego

poziomu wywodu, ale jest szkolnym brakiem warsztatowym, który na etapie rozpoczynania samodzielnej naukowej drogi z tytułem doktora, nie powinien nam towarzyszyć.

Tym, co z pewnością udało się Doktorantowi w szerokim zamyśle pracy jest zreferowanie wielu prób kontekstualizacji ambientu (perspektywa muzykologiczna, perspektywa krytyczna nowej muzykologii, perspektywy socjologiczna i antropologiczna, perspektywa *sound studies* i medioznawcza, neuroestetyczna – w tym ostatnim przypadku, zredukowana do naturalistycznie i finitystycznie zorientowanej wersji neuroestetyki, która abstrahuje od problemu wartości i wartościowania, a szkoda) a także – przytoczenie rozmaitych interpretacji ambientu (poszukiwanie jego źródeł w artystycznej muzyce tła oraz kontynuacji w minimalizmie, *space-music*, zestawienie jej z fenomenami takimi jak Muzak, Elevator Music, easy-listening). W rozprawie udaje się zatem uchwycić rekonstrukcję rodowodu zjawiska. Pojawiają się też fragmenty, które najwyraźniej sprawiały piszącemu przyjemność, gdzie – jak w rozdziale poświęconemu perspektywie medioznawczej – mamy do czynienia z potoczystym stylem pisarskim i wykraczaniem poza rekonstrukcję cudzych poglądów w kierunku stawiania znaków zapytania i kwestionowania referowanych tez (zwłaszcza fragment od s.118 do 128).

I tu dotknęliśmy kwestii kluczowej.

Byłoby dla rozprawy korzystniej, gdyby Autor zechciał do rzetelnie wykonanej rekonstrukcji cudzych poglądów dodać element polemiczny. Na ogół bowiem to, co Autor nam referuje nie jest zupełnie jednoznaczne, ale domaga się interpretacji i krytycznego wglądu.

Wątpliwość tę zilustruję dwoma przykładami.

Zacznijmy od przywołania postaci Erika Satie'go, najzupełniej słusznie łączonego przez Autora z muzyką ambient traktowaną jako koncepcja estetyczna, nieposiadająca jednorodnego źródła i korzystająca z rozmaitych inspiracji. Zgadzam się z tym, że jednym z haseł potwierdzających fakt, że Satie nadaje się na patrona nurtu, jest używanie przez niego samego określenia „muzyka-mebel” czy też, być może nieco autoironiczne wspomnienie o „skrojonej na miarę muzyce” stanowiącej nieinwazyjny dodatek, wystrój i wyposażenie użytkowego ze swej natury wnętrza paryskiego salonu mody lub kawiarni. W zacytowanej w dysertacji wypowiedzi Satiego pobrzmiewa jednak coś więcej niż tylko entuzjazm dla idei „muzyki nieinwazyjnej”, „szytej na miarę” czy jak sam Satie to ujmuje, dającej się słuchać „bez zażenowania” (rozprawa, strona 205). Mam tu na myśli gorzką krytykę snobistycznych gustów muzycznych, którym, dla równowagi, serwuje się coś lekkiego i nienarzucającego się, z drugiej zaś strony, ironiczny komentarz adresowany do bezrefleksyjnej publiczności, która nie musi się tutaj intelektualnie

wysilać choćby tak, jak w przypadku opowiadania się po którejś stronie sporu pomiędzy miłośnikami Debussy'ego i wyznawcami wagnerowskiej sztuki totalnej.

Satie był nie tylko buntownikiem z wyboru, ale także satyrykiem, ezoterykiem, o czym świadczą jego językowe zabawy z własnym imieniem: podpisywał się bowiem jako *Erik-Satierik* czy też *Erik-Esoterik*. Pisał nie tylko „nieinwazyjną muzykę” nadającą się do kawiarnianego tła, ale też muzykę zaczepną, prowokacyjną, eksperymentującą z obrazem, słowem i dźwiękiem (jak obśmiewająca w warstwie literackiej skostniałe obyczaje publiczności suita „Pułapka Meduzy” czy cykl „Sporty i rozrywki”, których wykonaniu na fortepianie miał towarzyszyć odczytywany przez wykonawcę słowny komentarz – a słowo wstępne do cyklu wskazywało także na niebagatelną rolę rysunku, a więc czarnych punktów nut układających się w opowieść wizualną, symetryczną względem mimetycznych walorów samej warstwy dźwiękowej).

Literackie próby Satiego wyśmiewają poważne komponowanie, nabożne skupienie na warsztacie kompozytorskim czy traktowanie zbyt serio swojej twórczej misji. Mówiąc krótko, jest to spójny, wielowymiarowy projekt twórczy, który rzeczywiście w jednej ze swoich odsłon koresponduje z estetyką muzyki ambient, lecz nie daje się do tego wąskiego wycinka sprowadzić. A tak rzecz widzi przytoczony w pracy komentator Robert Fink, oceniając wysiłki Satiego jako nieskuteczne i skazane na porażkę wobec pojawienia się na horyzoncie szafy grającej, czyli przedmiotu, który skuteczniej od niesławnej idei *musique d'ameublement* zapewnia *easy-listening*. Po przytoczeniu diagnozy Roberta Finka w rozprawie nie pojawia się już żaden komentarz, a sama postać Satiego wydaje się przez to spłaszczona, bo zawłaszczona przez teoretyków nurtu muzyki repetytywnej, bez wglądu w szeroki kontekst artystycznych poczynań Francuza. Nie to jednak niepokoi mnie najbardziej.

Istotniejszym, bo warsztatowym niedomaganiem jest to, że czytelnik nie jest w stanie ocenić, w którym miejscu ma do czynienia z parafrazą myśli cytowanych autorów, którzy krytykują zamysł Satiego, a gdzie pojawia się refleksja Autora rozprawy. Rozumiem, że jest to rekonstrukcja historyczna, ale w ramach rozprawy doktorskiej mogłaby jej towarzyszyć interpretacja, choćby po to, by ujawniły się nowe, warte refleksji problemy. Książka, która powstałaby na bazie niniejszej rozprawy byłaby w owej historycznej warstwie pozbawiona śladów obecności Autora jako krytycznego czytelnika. A mamy tutaj przecież do czynienia z „Interpretacjami ambientu” – jak głosi tytuł części drugiej rozprawy. Namawiałabym Autora do zdecydowanie odważniejszego namysłu nad referowanymi poglądami i do formułowania pytań, które z takiego namysłu się rodzą.

Kolejny przykład krytycznej i interpretacyjnej nieingerencji w referowane poglądy zilustruję fragmentem rozprawy, w którym Autor prezentuje teorię muzyki akuzmatycznej Pierra Schaeffera. Odnoszę wrażenie, że w tym fragmencie mamy do czynienia z cytowaniem zapośredniczonym poprzez referowanie poglądów Cathy Lynn Cox, która przytacza myśli Schaeffera w swojej rozprawie doktorskiej – a nie z bezpośrednim czerpaniem z francuskiego oryginału, do którego Doktorant odnosi się w przypisie. Jeśli nawet w tym fragmencie Doktorant zamierzał pokazać czytelnikowi raczej recepcję tekstu Schaeffera przez Cox niż sam zamysł Schaeffera i jego koncepcję muzyki akuzmatycznej, to sądzę, że mógłby to uczynić dogłębniej i klarowniej. W pierwszej kolejności należałoby przedstawić, jak się rzeczy mają u Schaeffera a następnie, zreferować interpretację Cox, by ostatecznie, krytycznie się do niej odnieść. Na poziomie przekładu odnajduję tu pewną niejasność – bowiem zdaniem Doktoranta, czasowniki francuskie *entendre* i *écouter* znaczą w przekładzie na język polski tyle, co słuchać, choć słusznie i zgodnie z intencją Schaeffera, Doktorant zauważa związek *entendre* z *comprendre* – gdzie pojawia się element pojmowania i interpretacji dźwięku. Nie zgadzam się jednak z uproszczeniem, które prowadziłyby do zrównania *entendre* i *écouter* w tłumaczeniu na język polski jako „słuchać” (a dopiero na etapie dalszych, etymologicznych analiz, ujawniałoby istotną różnicę). Pierre Schaeffer prowadzi dość długi wywód etymologiczny, przywołując definicje ze słownika Littré, z której wynika, że 1. *écouter* zakłada skierowanie się ku odbieranemu bodźcowi, zainteresowanie nim (zatem, dodam od siebie, w przekładzie na język polski najczęściej jest oddawane poprzez słowo *słuchać*), podczas gdy 2. *entendre*, tłumaczone na język polski zwyczajowo jako *słyszeć*, etymologicznie wiąże się jednak z pojmowaniem czegoś (*comprendre*), co jest zmanifestowane w bodźcu dźwiękowym. Jeśli nawet Doktorant nie zgadza się z praktyką przekładu tych znaczeń na polski z francuskiego, należałoby z nią polemizować. To ogromnie ciekawy materiał do analiz etymologicznych i być może, do dyskusji z tym, co zazwyczaj podają słowniki francusko-polskie. Dodajmy do tej układanki jeszcze czasownik *ouïr* (posłyszeć, posłuchać) połączony etymologicznie z *obeïr* (być posłusznym), co stanowi materiał dla rozważań o związku z wyczuwalnym także w polszczyźnie powiązaniu między *słuchać a być posłusznym* (eksplorowanym przez francuskich autorów, takich jak piszący o muzyce Pascal Quignard). W ocenianej rozprawie ten fragment rozważań etymologicznych wydaje się być zapożyczony z anglojęzycznej dysertacji referującej rozstrzygnięcia Schaeffera, a szkoda, bowiem jest dość prawdopodobne, że udałoby się Autorowi przedstawić je w krytycznym świetle.

## **Konkluzja**

Wszystkie zgłoszone wyżej uwagi oraz naszkicowana polemika nie zmieniają mojej pozytywnej opinii o rozprawie Pana Magistra Piotra Kędziory. Doktorant wybrał ważny problem, dokonał rzetelnej rekonstrukcji poglądów badaczy piszących o ambientie kładąc nacisk na transdyscyplinarność i interdyscyplinarność podjętej problematyki. Dodatkowym walorem rozprawy jest fakt, że przekonująco został w niej zaprezentowany nurt, co prawda chętnie w Polsce przywoływany, nawet w mediach, lecz niedostatecznie obudowany refleksją humanistyczną, co sprawiło, że o muzyce ambient wciąż myśli się dość mgliście, bez jasno określonych ram pojęciowych.

Z powyższych powodów jestem zdania, że przedstawiona przez mgr Kędziorę rozprawa doktorska spełnia wymogi merytoryczne, warsztatowe i formalne stawiane pracom doktorskim, odpowiadając warunkom określonym stosownymi przepisami.

Wnioskuje zatem o dopuszczenie Pana Magistra Piotra Kędziory do dalszych etapów postępowania w przewodzie doktorskim.

*Dr hab. Anna Chęćka, profesor UG,  
Zakład Estetyki i Filozofii Kultury  
Instytut Filozofii Uniwersytetu Gdańskiego*