

dr hab. Renata Tańczuk, prof. UWrocław

Wrocław, 12.12.2022

Instytut Kulturoznawstwa

Uniwersytet Wrocławski

Recenzja rozprawy doktorskiej p. mgr. Antoniego Michnika *Brzmienie I wojny światowej czyli Audiosfera nowoczesnego wydarzenia performatywnego* napisanej pod kierunkiem prof. dr hab. Krystyny Duniec

Rozprawa p. mgr. Antoniego Michnika lokuje się w obrębie intensywnie rozwijających się w ostatnich dekadach *sound studies* i performatyki. Teorie i metodologie obu tych obszarów studiów humanistycznych płynnie się w niej przenikają, nie powodując wrażenia nieuprawnionych połączeń. Pan mgr Antoni Michnik korzystał w swych badaniach także z ustaleń archeologii mediów, antropologii kulturowej i teatrologii. Należy podkreślić, że w polskiej literaturze praca ta jest pierwszym rozległym i wielowymiarowym studium audiosfery i pejzaży dźwiękowych I wojny światowej wykorzystującym najnowszą literaturę przedmiotu. Zawiera również ciekawą propozycję sonicznej performatyki pojmowanej jako obszar badań nad performatywnością dźwięku i praktyk audialnych oraz, jak przypuszczam, badań nad projektowaniem performatywności sytuacji, zdarzeń, tekstów kultury, a nie, jak zdaje się to wynikać z tekstu, „projektowaniem ich performatywności” (s. 23). W całej pracy termin „performatyka” pojawia się w złożeniach, które sugerują niezgodny z uzusem sposób jego rozumienia, np. performatyka transportów rannych (s. 508), „społeczna preformatyk[a]” (s. 287), „performatyk[a] rozmowy telefonicznej” (s. 282), „performatyka mesmeryzmu” (s. 262), „performatyk[a] [...] kultury akademicko-scenicznych, widowiskowych prezentacji osiągnięć nauk” (s. 229), „performatyk[a] badań naukowych, testów, falsyfikacji hipotez, soniczno-auralnych eksperymentów” (s. 227), „performaty[ka] praktyk słuchania funkcjonalnego” (s. 226), „performatyka nowoczesnych terapii psychiatrycznych” (s. 203), „performatyka [...] wydarzenia” (s. 69), „performatyka widmowego nawiedzenia” (s. 41), „radykaln[a] performatyk[a] muzyki współczesnej” (s. 27), „zdarzenia i wydarzenia posiadają swoją performatykę” (s. 68), „badanie performatyki audiosfery wydarzenia historycznego” (s. 50). Wielokrotnie zastanawiałam się, czy w przypadku przywołanych tu zwrotów i stwierdzeń „performatyka” oznacza obszar badań nad performansami, performatywnością wymienianych zjawisk i praktyk lub nad projektowaniem ich performatywności. A może Doktorant błędnie używa tego słowa jako synonimu „performatywności”? Nie potrafię też odpowiedzieć na

pytanie, czy „performatyka audiosfery” to synonim „performatyki sonicznej”, jak można by przypuszczać, czytając fragment *Wstępu*, w którym pojawia się deklaracja, że praca „jest propozycją metodologiczną dla jej rozwoju” (s. 6). A może jest ona subdziedziną badań z zakresu performatyki sonicznej? Czy rzeczywiście Badacz, jak pisze w *Streszczeniu* swojej pracy, łączy „perspektywy *sound studies* i studiów nad performatyką”, czy może raczej perspektywy *sound studies* i performatyki? Użyte przez Doktoranta w anglojęzycznym streszczeniu *performance studies* od czasu publikacji tłumaczenia książki Richarda Schechnera *Performance Studies. An Introduction* (przeł. Tomasz Kubikowski) jest przekładane na język polski jako „performatyka”, a nie jako „studia nad performatyką”.

Recenzowana dysertacja jest nadzwyczaj rozbudowana: liczy 586 stron wraz z bibliografią (39) i streszczeniem w języku polskim i angielskim (7). Jej logiczna i przejrzysta konstrukcja świadczy o umiejętności korzystania z rozległej literatury przedmiotu i olbrzymiego zasobu materiału źródłowego w tworzeniu spójnego wywodu. Uznanie budzi nieprzeciętna erudycja p. mgr. Adama Michnika, swobodne poruszanie się w obszarze nauk o sztuce i historii.

W mojej recenzji zwrócę uwagę jedynie na niektóre z podjętych w dysertacji problemów, nie sposób odnieść się do wszystkich rozważań zawartych w tak obszernym tekście. Nie podejmuję się merytorycznej oceny poprawności przedstawionych w niej refleksji dotyczących teatrologii i analizy teatru nowoczesnego oraz zarysowanej historii mediów audialnych. Nie mam kompetencji, aby taką ocenę sformułować.

Praca składa się z *Wstępu*, trzech obszernych części podzielonych na rozdziały oraz *Zakończenia*. We *Wstępie* wskazano cele i problemy badawcze rozprawy, przedmiot i metodologię badań oraz omówiono jej zawartość. Doktorant wyraża w nim przekonanie (bo raczej nie „poczucie” [s. 5]), że „performatyka może stanowić odpowiedź na różne aporie oraz mielizny współczesnych *sound studies*” (s. 5-6), że historyczne *sound studies* mogą mieć istotny wkład w rozwój teatrologii. Niestety nie wskazuje, jakie aporie i mielizny ma na myśli, co byłoby ważne ze względu na ich zakładane znaczenie dla studiów nad teatrem i przedstawieniami. Założenie, że „[p]oprzez historię dźwięku oraz słuchania można i należy badać historię społeczną, kulturową, gospodarczą, polityczną” (s. 6) wyznacza kierunek podjętych badań nad audiosferą Wielkiej Wojny, wpływem tego fundamentalnego dwudziestowiecznego wydarzenia na „soniczne modernizacje” i „dźwiękową nowoczesność” oraz kulturę i życie społeczne (s. 7). Przedstawiona w pracy historia soniczna I wojny światowej nie zamyka się w latach 1914-1918. Rozpoczyna się zarysowaniem

poprzedzających jej początek przemian w sposobie pojmowania dźwięku, słuchania, a także rozwoju akustyki i wynalazków, które, by posłużyć się metaforą, otworzyły uszy nowoczesnych i pochwytyły dźwięki. Zdaniem Autora, Wielka Wojna jako wydarzenie performatywne trwa w praktykach upamiętniania i tekstach kultury, dlatego interpretuje on również wybrane współczesne audiokomemoracyjne formy jej obecności.

Przedstawione w pracy analizy i interpretacje oparte zostały na zróżnicowanych źródłach – tekstowych (między innymi materiały prasowe, raporty, pamiętniki, teksty literackie), wizualnych i dźwiękowych. Docenić należy wykorzystanie materiałów, które pozwoliły na ukazanie polskiego doświadczenia audiosfery Wielkiej Wojny. Niestety Badacz nie zamieścił wykazu źródeł wizualnych i dźwiękowych.

W pracach podejmujących badania nad audiosferą przeszłości kluczowe stają się kwestie metodologiczne, pytania o to, czy możliwe jest poznanie brzmienia minionych wydarzeń i doświadczeń audialnych ich uczestników. Jeśli praktyki audialne i dźwięk są kulturowo konstruowane, to w jaki sposób uchwycić te kulturowe odmienności? Pan mgr Antoni Michnik ma świadomość tych metodologicznych problemów. Jedną z przyjętych metod badawczych jest analiza strategii narracyjnych i przedstawieniowych, identyfikacja pojawiających się w nich toposów. W pracy znajdziemy zastosowanie tej procedury badawczej. Doktorant zwraca uwagę na widoczne w materiałach źródłowych próby przełamania konwencji opisu wojny i jej brzmienia, tworzenia adekwatnego języka artykulacji doświadczenia audialnego świadków nauszných. Stwierdza również, że w analizowanych świadectwach dostrzega „rzeczywiste aktualizacje społecznego dramatu wojny w obliczu jej bezprecedensowego charakteru” (s. 9). Zastanawia mnie, jakie jest kryterium wyodrębnienia owych „rzeczywistych aktualizacji”, jak można je rozpoznać. Badacz, co jest zauważalne w dalszych częściach pracy, zdaje sobie także sprawę z tego, że dyskursywna rekonstrukcja historycznych pejzaży dźwiękowych wymaga krytycznej analizy źródeł, rozpoznania usytuowania społecznego i tożsamości świadków nauszných.

Badania nad audiosferą przeszłości wymagają, jak pisze, sonicznego myślenia i sonicznych metodologii. Postulat ten oznacza „uruchomienie” autorskiej wyobraźni dźwiękowej „traktowanej jako narzędzie zmiany myślenia o przeszłości i zmysłowej reorganizacji naszego »spojrzenia« na historię, aby spróbować ją »usłyszeć«” (s. 8) oraz spekulację wykorzystującą źródła do „ostrożnych ćwiczeń z wyobraźni dźwiękowej, służących do zebrania i wzajemnego ułożenia dźwięków w potencjalne połączenia, współbrzmienia i pejzaże dźwiękowe” (s. 337). Spekulacje nie mają na celu rekonstrukcji

brzmień przeszłości, są to „eksperymenty myślowe, mające stanowić pomoc w translacji opisów brzmień przeszłości na kategorie oraz sposoby doświadczania audiosfery na początku trzeciej dekady XXI wieku” (s. 337).

Zarysowana we *Wstępie* koncepcja pracy jest rozwijana w części pierwszej dysertacji – *Soniczne metodologie* – traktującej o ramach teoretycznych rozprawy. Zaprezentowano w niej wykorzystywane w pracy pojęcia (performatyka, performatywność w odniesieniu do dźwięku, wydarzenie i zdarzenie, modernizacje soniczne, soniczne nowoczesności) oraz koncepcje z zakresu badań nad performansami, rytuałami, dźwiękiem i mediami (między innymi Jona McKenziego, Eriki Fischer-Lichte, Victora Turnera, Alaina Corbina, Karin Bijsterveld, Brandona LaBelle, Steve’a Goodmana, Petera Szendy’ego, Friedricha Kittlera). Nie wymieniam tu wszystkich istotnych dla przeprowadzonych wywodów autorów.

O przyjętym sposobie rozumienia sonicznej performatyki była już mowa. W tym miejscu trzeba jeszcze wyjaśnić, jak Badacz rozumie performatywność dźwięku, czy, by użyć jego terminu, „performatywną sprawczość dźwięku”. Zastanawia mnie, dlaczego p. mgr Antoni Michnik używa sformułowania „performatywna sprawczość”. Wydaje się ono tautologiczne, chyba że kryje się za nim chęć odróżnienia tego rodzaju sprawczości od innych. Należałoby jednak te inne przedstawić i w ten sposób określić *differentia specifica* sprawczości performatywnej. Performatywność dźwięku charakteryzowana jest przez wskazanie, między innymi, na jego rolę w konfliktach społecznych (dźwięki dzwonów), praktykach emancypacyjnych (hałas protestów), na użycie dźwięku jako narzędzia władzy, na jego wpływ na ciała ludzkie, zdolność do wywoływania afektów i tworzenia iluzji. Doktorant pisze, że „Performatywna sprawczość dźwięku tworzy się w relacji pomiędzy performansem odgrywania ról na scenie koncertowej, lub teatru życia codziennego (np. odjazd armii na front); performatywnością praktyk audialnych; performatywnym potencjałem technik produkcji lub reprodukcji dźwięku (orkiestry dęte, gramofony) oraz słuchaniem rozumianym jako aktywna działalność odbiorców (np. gapie zgromadzeni by żegnać oddziały wyruszające na wojnę). W relacji tych trzech elementów zawiera się pole performatyki rozumianej przeze mnie jako obszar projektowania performatywności – owa sprawczość związana ze zdolnością komponowania sytuacji społecznych w taki sposób, aby generowały określone afekty oraz kolejne zdarzenia” (s. 23)¹. Studia nad performatywnością dźwięku obejmują zatem badania zarówno nad jego wytwarzaniem, jak i percepcją. W tym miejscu warto odnotować brak

¹ Wypowiedź ta wymaga korekty językowej. Cytując Autora, nie poprawiam jego błędów.

definicji kluczowego dla rozprawy terminu „performans”. Jeśli uwzględnimy istnienie kanonicznych publikacji z zakresu performatyki i badań z jej perspektywy, definicja ta może wydać się zbyteczna. Jednak czytając analizy pomieszczone w kończącym tę część rozdziale, a także w dwóch kolejnych częściach, w których różne performanse są wymieniane i opisywane, niejednokrotnie zastanawiałam się, czy termin „performans” nie stał się nazbyt pojemny, czy nie stał się pozbawioną znaczenia etykietą oznakowującą wszelkie formy aktywności istot ludzkich i nieludzkich, procesualność analizowanych działań i wydarzeń. Czy wszystko jest performansem? Czy wszystko jest performatywne? Czy dźwięk zawsze jest performatywny?

W tej części pracy, ze względu na jej teoretyczno-metodologiczny charakter, powinny znaleźć się wyjaśnienia innych istotnych terminów i pojęć wykorzystywanych w badaniach. Należałoby wyjaśnić, jak jest rozumiana przez Autora „auralność” i czym różni się ona od „audialności”. Brakuje mi definicji „kluczowego [...] pojęcia soniczności” (s. 19). Nie wystarczy przywołanie tekstów Felixa Gerloffa i Sebastiana Schwesingera oraz Petera Wickego bez omówienia ich sposobu rozumienia tego pojęcia i argumentacji za jego wprowadzeniem. Brak refleksji nad kategorią soniczności ujawnia się w dalszych partiach pracy, o czym będzie jeszcze okazja wspomnieć. Różnica między rozumieniem soniczności „w niemieckiej tradycji” a „w anglojęzycznym dyskursie” została przedstawiona powierzchownie (s. 19). W tym fragmencie Doktorant odwołuje się tylko do trzech wymienionych wyżej autorów. Czy to ich publikacje ustanawiają „tradycję niemiecką”? Zdaniem p. mgr. Antoniego Michnika w pracach anglojęzycznych pojęcie akustemologii Stevena Felda ma podobną pozycję jak pojęcie soniczności w dyskursie niemieckim. Jakie są argumenty za tą konstatacją? Nie znajduję w pracy uzasadnienia powiązania perspektywy sonicznej zaprezentowanej przez Gerloffa i Schwesingera z podejściem do dźwięku zaproponowanym przez Felda.

Moim zdaniem, powinienem tu także zostać przedstawiony przyjęty sposób rozumienia „pejzażu dźwiękowego” i „audiosfery”. Pojawia się on dopiero w części trzeciej. W wielu miejscach czytelnik może odnieść wrażenie synonimicznego użycia tych terminów lub tak szerokiego pojmowania audiosfery, że jej zakres znaczeniowy obejmuje pojęcie pejzażu dźwiękowego. Potwierdza to zresztą sam Doktorant, pisząc: „Pojęcie audiosfery w poprzednich częściach pracy funkcjonowało jako całościowa kategoria, obejmująca nie tylko otaczające nas dźwięki, brzmienia i pejzaże dźwiękowe, ale również technologie słuchania oraz soniczną episteme, obejmującą poszerzone, wibracyjne rozumienie koncepcji dźwięku”

(s. 337-338). Warto może wspomnieć, że dla Raymonda Murray'a Schafera pejzaż dźwiękowy to środowisko dźwiękowe w relacji do ludzkiego odbiorcy. Podobnie w trzeciej części pracy pisze p. mgr Adam Michnik: „pejzaże dźwiękowe stanowią dla mnie zmienne, subiektywne, warunkowane kulturowo konfiguracje brzmień danych wycinków czasoprzestrzeni. [...] są one nieustannie konstruowane w aktywnym, performatywnym akcie słuchania” (s. 342). Natomiast „audiosfera” w tej części oznacza zmienny historycznie „świat dźwiękowy” wraz z soniczną *episteme* (s. 338). Ów świat dźwiękowy to dźwięki słyszane i wyobrażane przez ludzi, fale akustyczne odbierane przez zwierzęta oraz te, które dostępne są nam dzięki sonifikacji. Czy w kontekście tych terminologicznych ustaleń tytuł pracy doktorskiej nie powinien mieć nieco inną postać, mianowicie *Brzmienie I wojny światowej, czyli audiosfera i pejzaże dźwiękowe nowoczesnego wydarzenia performatywnego*? Relacja między audiosferą i pejzażem dźwiękowym w recenzowanej pracy nie jest dla mnie dostatecznie przejrzysta. W Części III, poświęconej pejzażom Wielkiej Wojny, termin audiosfera pojawia się w kontekstach, w których zasadne wydawałoby się użycie terminu „pejzaż dźwiękowy” (np. 469). Bywa też odwrotnie, np. w podrozdziale zatytułowanym *Regulacja audiosfery* (s. 472, 473, 475, 477, 486). Sądzę, że Autor powinien ponownie przemyśleć sposób, w jaki operuje tymi kategoriami w ich funkcji opisowej i analitycznej. Przyjęte szerokie rozumienie audiosfery nie pozwala na analityczną precyzję, bowiem obejmuje różne ontycznie elementy rzeczywistości (dźwięki i soniczną *episteme*, technologie słuchania). W kontekście rozważań nad tymi terminami warto odnotować pojawiające się w pracy angielskie słowo *soundscape*. Nie znajduję uzasadnienia dla posługiwania się nim, skoro Badacz używa także jego polskiego odpowiednika – „pejzaż dźwiękowy” i nie zgłasza zastrzeżeń translacyjnych, co czynili niektórzy polscy badacze, np. Agata Stanisiz².

W części pierwszej osobny obszerny rozdział poświęcono konceptualizacjom wydarzenia w filozofii (G. Deleuze, J. Derrida, A. Badiou), archeologii wiedzy i historiografii (M. Foucault) oraz w studiach nad performansami i w różnych nurtach badawczych w obrębie *sound studies*. Lektura koncepcji wspomnianych filozofów ukierunkowana została na pojawiające się w nich odniesienia do problematyki audialnej oraz performatywności wydarzenia i dźwięku. Przyznaję, że dla mnie ten rozdział pracy, ze względu na próbę przedstawienia różnych sposobów pojmowania wydarzenia we wskazanych obszarach badawczych, był prawdziwym labiryntem myśli i sprawozdań z lektur. Z trudem

² A. Stanisiz, *Mapy dźwiękowe i wyobrażenia audiogeograficzna: kartograficzne i społeczne praktyki soundmappingu*, w: „Łódzkie Studia Etnologiczne” 2021, 60, s. 95.

odnajdywałam nić wiodącą do zrozumienia autorskiej propozycji wydarzenia historycznego oraz zapowiadanego rozróżnienia wydarzenia i zdarzenia. Wrażenie błędzenia w labiryncie zostało wzmocnione przez wymienne stosowanie w tekście słów zdarzenie i wydarzenie, zgodnie ze wskazanym uzusem tłumaczenia na język polski *event*, *ereignis*, *événement* jako wydarzenie lub zdarzenie. Największe trudności ze zrozumieniem wywodu Doktoranta napotkałam w podrozdziale *Modernizm*, w którym podejmuje refleksję nad nowoczesnym postrzeganiem czasu i zagadnieniem zawieszeń percepcji „skierowanych przeciwko wydarzeniu” (s. 77). Cały ten wywód jest dla mnie nieczytelny. Splatane są tu, między innymi, przemyślenia Haydena White’a dotyczące zdarzenia historycznego i pracy historyków z refleksjami nad przemianami uwagi i zawieszeniem percepcji Jonathana Crary’ego oraz z rozważaniami nad audialną percepcją i oddziaływaniem dźwięku („efekty dźwiękowe”), zmianą doświadczenia czasu przejawiającą się w twórczości literackiej, a także obserwacjami na temat kubistycznego modelu zdarzenia. Podejrzewam, że Autor próbuje określić sposób pojmowania nowoczesnego wydarzenia, niestety nie wiem, czy ta interpretacja jest właściwa. Ten brak przejrzystości wywodu wynika jednak nie tylko z próby splecenia różnorodnych wątków i dyskursów, ale także języka tekstu (zob. np. drugi akapit s. 77).

Ważną dla Autora pracą na temat pojmowania wydarzenia historycznego jest książka Tomasza Falkowskiego *Mysł i zdarzenie. Pojęcie zdarzenia historycznego w historiografii francuskiej XX wieku* (2013), w której odnalazł użyteczne dla własnej refleksji pojęcia: „zdarzenie dyskursywne”, „obiekt zdarzeniowy”. Pierwsze z nich istotne jest z powodu ujęcia aktów mowy jako wydarzeń o performatywnym charakterze oraz „udyskursywnienia dźwięku”, czyli potraktowania dźwięku jako wypowiedzi. Dźwięki działań, audiosfera, gdy zostaną potraktowane jako znaczące, jako tekst do odczytania (s. 47), można traktować jako „zdarzenia dyskursywne”. Podlegają one dyskursywizacji także wtedy, gdy zostają zapisane (dzięki pismu, obrazowi, technikom rejestracji dźwięku). Pojmowanie dźwięku jako zdarzenia dyskursywnego, jak sądzę, jest dla p. mgr. Antoniego Michnika istotne z powodu metodologii badań historycznych audiosfer. Badacze nie muszą dociekać, jak coś brzmiało, operują na poziomie dyskursywnych zdarzeń dźwiękowych, zajmują się kulturowym funkcjonowaniem dźwięku i związanych z nim praktyk (s. 59). Jedną z części rozdziału poświęconego konceptualizacji wydarzenia została zatytułowana: *Zdarzenie dźwiękowe i zdarzenie soniczne na gruncie teatrologii*. Przyznaję, że nie potrafię dokonać rozróżnienia między tytułowymi rodzajami zdarzeń.

Autor, jak już wspomniano, odróżnia wydarzenie od zdarzenia. Wydarzenia, znaczące momenty w historii, rekonfigurujące struktury historyczne (W. H. Sewell Jr.), tworzone są ze zdarzeń, zjawisk, „drobn[ych] wypadk[ów] stanowią[cych] codzienny budulec otaczającej nas historii, a także przeszłości” (s. 66). Za istotne dla objaśnienia dynamiki, temporalności wydarzenia Badacz uznał rozważania Robin E. Wagner-Pacifici, która wyodrębnia w nim cztery fazy. Wskazał także na podobieństwa między przedstawionym przez nią przebiegiem wydarzenia a strukturą dramatu społecznego Victora Turnera. Wydarzenia mają swoją audiosferę tworzoną między innymi przez zdarzenia i praktyki dźwiękowe. Dla ukonstytuowania się wydarzenia istotne są praktyki audialne, które biorą udział „w dookreślaniu jego znaczeń i dyskursywnym osadzeniu w formach” (s. 73).

Kolejny rozdział pierwszej części przynosi dość zaskakujące rozumienie nowoczesności, którą Doktorant przedstawia jako „globalną epokę historyczną, charakteryzowaną nie tylko przez rozwój, lecz również przemoc i dominację”, „okres w którym ludzie poczuli sprawczość w obrębie zsekularyzowanej historii, epokę odkrywającą linearną koncepcję dziejów i szukającą zaczepienia w przeszłości i różnych formach historyzmu oraz wierze w linearny postęp” (s. 83). Z kontekstu wynika, że nowoczesność Autor lokuje w XIX i XX wieku. Czy wymienione cechy nowoczesności nie przysługują też innym epokom? Czy przemoc, dominacja, rozwój to cechy swoiste dla XIX i XX wieku? Czy linearna koncepcja dziejów nie ma swoich korzeni w pracach św. Augustyna, a „zaczepienia w przeszłości” nie szukano w renesansie? Kiedy kończy się nowoczesność? Terminem modernizacja określa Autor zachodzące w XIX i XX wieku procesy industrializacji, urbanizacji, „przemiany w sposobach sprawowania władzy”, „nowe formy autorytaryzmu i imperializmu” (s. 83). Zarówno modernizacja, jak i nowoczesność mogą, jak pisze, przybierać różne formy, co uzasadnia mówienie o nowoczesnościach i modernizacjach. Pana mgr. Antoniego Michnika oczywiście interesuje dźwiękowa nowoczesność i soniczna modernizacja. Dźwiękowa nowoczesność to epoka wzrastającego poziomu dźwięków w sferze publicznej, zmieniających się sposobów słuchania, rozwoju akustyki, normalizacji kwantyfikacji dźwięku, badań nad jego wpływem na ciało ludzkie. To czas „imperializmu dźwiękowego” – wykorzystania dźwięku jako narzędzia sprawowania władzy nad przestrzenią i regulacji zachowań (np. użycie dzwonów na terytoriach kolonizowanych³) oraz

³ Taki dźwiękowy imperializm nie jest oczywiście specyficzny dla XIX wieku. Można wskazywać jego obecność znacznie wcześniej, także na terytoriach kolonizowanych. Należałoby się też zastanowić, czy każda forma zarządzania pracą przy pomocy dźwięku jest imperializmem dźwiękowym.

sonicznej modernizacji – zmian środowiska dźwiękowego miast za sprawą industrializacji, nowych środków transportu. To także epoka walki z hałasem, wzmocnienia znaczenia dźwiękowego wymiaru konfliktów i różnic klasowych oraz kształtowania nowoczesnego słuchającego podmiotu. Badacz ukazuje dźwiękowy wymiar dziewiętnastowiecznego nacjonalizmu oraz różnych form tożsamości jednostek i zbiorowości. Zwraca uwagę na rozwijającą się w dziewiętnastym wieku świadomość słuchania jako praktyki podlegającej doskonaleniu. Przewiduje wpływ nowych urządzeń, między innymi telegrafu, fonografu, teatrfonu i telefonu na nowoczesną podmiotowość, relacje społeczne, związki między sferą prywatną i publiczną, rozwój spirytualizmu. Ważnym elementem opowieści o sonicznej modernizacji jest naszkicowanie znaczenia nowych technologii audialnych dla kultury popularnej i praktyk artystycznych.

Soniczna modernizacja, zdaniem Doktoranta, obejmuje przemiany wyobraźni dźwiękowej (s. 133). Ja raczej widziałabym ją jako kompleks czynników powodujących przemiany wyobraźni. Kategoria „wyobraźni dźwiękowej” wymaga doprecyzowania. W pracy oznacza zarówno narzędzie poznania, uruchamiające proces spekulacji o przeszłej audiosferze i pejzażach dźwiękowych, jak i przedmiot badań. W podrozdziale podsumowującym charakterystykę sonicznej modernizacji i nowoczesności, poświęconym „przemianom wyobraźni dźwiękowej”, Doktorant bardzo niejasno artykułuje przyjęte jej pojmowanie: „istotę badań, ale także podstawowe narzędzie *sound studies* stanowi badanie wyobraźni dźwiękowej: niezależnie od tego, czy określi się ją mianem sonicznego epise, czy obszaru akustemologii. [...] Przemiany wyobraźni dźwiękowej stanowią kluczowy element sonicznej modernizacji, stanowiąc świadectwo (śląd, znak, sygnał, poszlakę) akustemologicznych przemian epoki” (s. 133). Czy akustemologiczne przemiany nie są przemianami wyobraźni? Czy nie ma różnicy między sygnałem a poszlaką? Czy należy wszystkie zamieszczone w nawiasie słowa traktować synonimicznie? A jeśli nie, to może warto rozróżnić zmiany będące śladem bądź znakiem lub poszlaką? Warto wspomnieć, że Jonathan Sterne, do którego w tym miejscu Autor się odwołuje, jest zdecydowanie bardziej precyzyjny⁴. Jeśli dobrze rozumiem, według p. mgr. Michnika wyobraźnia soniczna to zmienne historycznie sposoby myślenia o audiosferze, dźwiękach oraz o możliwych audialnych technologiach. Wyobraźnia dźwiękowa wyraża się w tekstach literackich, wizjach nowych urządzeń audialnych, poszukiwaniach nowych form artykulacji zmienionych pejzaży

⁴ J. Sterne, *Sonic Imaginations*, w: *The Sound Studies Reader*, J. Sterne (red.), 2012 s. 1-19.

dźwiękowych, a także w języku. Autor zwraca uwagę na wpływ na nią teatru, w którym testowano nowe technologie wytwarzania, przesyłania i reprodukcji dźwięków (s. 137).

Część pierwszą rozprawy kończy rozdział poświęcony audiosferze katastrofy Titanika, wydarzenia, które Badacz uznał za istotne dla historii sonicznej modernizacji. Rozdział ten pokazuje różne sposoby analizy wykorzystane w dalszych partiach pracy, przebieg wydarzenia zgodnie z wyodrębnionymi przez Wagner-Pacifci fazami, a także performanse (organizacyjne, kulturowe i techniczne) związane z katastrofą, tworzoną medialnie jej „wydarzeniowość”, jej konsekwencje dla rozwoju technologii audialnych, kontroli komunikacji radiowej.

Część druga, *Wielka Wojna Soniczna*, podzielona na pięć rozdziałów, traktuje o dźwiękowym wymiarze różnych form mobilizacji wojennej, sonicznej przemocy i jej konsekwencjach (między innymi trauma i nerwice wojenne, uszkodzenia organu słuchu, rozwój sonicznych terapii), „technologiach wojennego zmediatyzowanego nasłuchu” (np. radiotelegraf, telefonia i telegrafia, hydrofonia, geofonia) oraz audialnych strategiach podtrzymywania zaangażowania społecznego w wojnę (np. musztry, koncerty, propaganda). Ukazane zostały procesy militaryzacji audiosfery w czasie I wojny światowej i jej militarne wykorzystanie, jak też wpływ urządzeń technicznych, praktyk sonicznych i audialnych na kulturę międzywojnia. Mobilizacja audiosfery obejmowała różne sfery ludzkiej aktywności: nauka, sztuka, medycyna, technika, prywatne i publiczne przestrzenie życia społecznego, sfera imaginariów, a także świat zwierząt. Wszystkie te obszary Autor próbuje opisać. Wymienione przez niego rodzaje frontów Wielkiej Wojny sonicznej – akustyczny, otologiczny, logopedyczny, nasłuchowy, audiopropagandowy – wskazują rozległą panoramę podejmowanych zagadnień. Toczona wojna miała swoje konsekwencje dla wykształcenia nowych sposobów uważnego słuchania i audialnej komunikacji (między innymi tej związanej z rozwojem technologii radiowych), wypracowania rodzajów dźwiękowego oddziaływania na ciała ludzi i ochrony przed nim, tworzenia urządzeń kompensujących powstałe w wyniku działań wojennych uszkodzenia słuchu i organu mowy, prób artykulacji i przepracowania doświadczenia przemocy sonicznej. Doktorant korzysta w analizach z kategorii wypracowanych przez innych badaczy, np. słuchanie diagnostyczne i monitorujące. Wprowadza także pojęcie „słuchania paranoidalnego”, skoncentrowanego na dźwiękach interpretowanych jako niezwykle, zagrażające, pochodzące z zaświatów (s. 175), wychwytyującego fantomowe zagrożenia.

W opisie totalnej mobilizacji Autor wymienia „performans podtrzymywania społecznego morale”, który, jak pisze, był też performansem tożsamości i wartości (s. 160), kolektywny performans militarny, performans wysiłku wojennego, performanse dźwiękowego imperializmu, jedności społeczeństwa, tożsamości wojskowej. Jak sądzę, wyszczególnione performanse należy traktować jako odmiany performansu organizacyjnego, technicznego i kulturowego McKenziego.

Bardzo interesujące są te fragmenty omawianej części pracy, które dotyczą ról płciowych, zmieniających się wzorców męskości i kobiecości kultury mieszczańskiej, dystynkcji klasowej w kontekście *shell shock* i rozwijającej się psychiatrii wojskowej. Terapie żołnierzy doświadczających szoku i różnych urazów powstałych w wyniku działań wojennych Doktorant postrzega jako praktyki odbudowy męskiego ducha, przywracania zdolności realizowania normatywnego wzorca wypracowanego wcześniej, np. w trakcie musztry. Problematyka genderowa i klasowa pojawia się także w innych częściach pracy, np. w związku z feminizacją zawodu operatora centrali telefonicznych, czy w rozdziale zatytułowanym *Performowanie morale*, gdzie przedmiotem analizy jest performowanie męskości. Autor wskazuje na znaczenie audialnego wymiaru marszu, musztry, orkiestr wojskowych (pojmowanych jako technologie audialne), pieśni dla tworzenia sonicznej tożsamości armii, żołnierzy oraz dla kontrolowania i zawłaszczania przestrzeni. Performowanie morale i wysiłku zbrojnego przy użyciu pieśni, koncertów, spektakli rewiowych i operetkowych, sztuk teatralnych i filmów jest, co dobrze zostało przedstawione, militarną funkcjonalizacją życia kulturalnego. Opis performowania wysiłku zbrojnego uzupełniony został przedstawieniem różnych audialnych form oporu wobec wojny, a także audiosfery protestów pacyfistycznych.

Sztukę międzywojnia Doktorant ujmuje przez pryzmat doświadczenia szoku wojennego, przemocy sonicznej, a także fascynacji nowoczesną audiosferą. Przedmiotem osobnej rozprawy mogłoby się stać artystyczne przepracowanie dźwiękowego doświadczenia Wielkiej Wojny, wpływ jej audiosfery, technik nasłuchiwania na sztukę. Przedstawione w pracy analizy tych zagadnień są ze zrozumiałych względów pobieżne, ale też niestety dość chaotyczne, szczególnie wtedy, gdy Autor splata je z dyskursem terapeutycznym dotyczącym *shell shocku*, o którym wyczerpująco pisał kilka stron wcześniej (zob. s. 215-216), a także, gdy przechodzi od rozważań nad odtworzeniem przez Stefana Wolpe V Symfonii Beethovena na ośmiu gramofonach do omówienia przyjęcia decybeli jako miary natężenia dźwięku. Dodajmy, że powstanie i przyjęcie tej jednostki miary Doktorant postrzega jako

zdarzenie/wydarzenie (nie mam jasności, która z tych kategorii jego zdaniem jest właściwa, ponieważ używa obu) dyskursywne, analogiczne do praktyk artystycznych. Tak jak i one było „rezonansem głębokiego traumatycznego doświadczenia długotrwałej sonicznej przemocy” Wielkiej Wojny (s. 225). W rozdziale *Wiedza jako broń* poświęcono uwagę wpływowi rozwijanych technologii radiowych na twórczość literacką, sztuki performatywne, muzykę i architekturę oraz myślenie o przestrzeni. Zrozumiałe są aspiracje Autora do opisanie wszystkich wymiarów audiosfery I wojny oraz jej konsekwencji, także dla sztuki, jednak korzystniejsze dla pracy byłoby ich ograniczenie.

Składająca się z siedmiu rozdziałów trzecia część pracy zatytułowana *Pejzaże dźwiękowe Wojny Totalnej* dotyczy, jak deklaruje Autor, tego, „jak [wojna] była (aktywnie słyszana)” (s. 13), a więc pejzaży dźwiękowych, które są rezultatem subiektywnego słuchania performatywnego. Poszczególne jej rozdziały poświęcono pejzażom dźwiękowym przestrzeni wojny manewrowej i pozycyjnej, obszarom poza działaniami wojennymi („fronty domowe”), nie-miejscom wojennym (np. statki, szpitale, obozy jenieckie). Autor wyszczególnia dźwięki charakterystyczne dla poszczególnych przestrzeni i wojennych doświadczeń (np. uchodźstwa, przebywania w okopach, ekosystemów okopowych, frontowego zaplecza), zwraca uwagę na zmianę audiosfery miast oraz na audialny wymiar zjawisk społecznych (feminizacja przestrzeni publicznych, migracje).

Warto może zwrócić uwagę, w jaki sposób Autor rekonstruuje tu pejzaże dźwiękowe Wielkiej Wojny – nie poprzestaje na przywołaniu relacji świadków nausznych, rekonstrukcji na podstawie źródeł i opracowań zdarzeń dźwiękowych i ich sprawców, ale także zachęca czytelnika do użycia wyobraźni sonicznej i „usłyszenia” poszczególnych zdarzeń. W niektórych partiach tekstu sam przejmuje pozycję świadka nausznego. Takie zabiegi mają, jak sądzę, prowadzić do przekładu zapisanego doświadczenia audialnego świadków na współczesne „audialne normy kulturowe” (s. 344). Przyznaję, że nie jest to dla mnie zabieg przekonujący, choć ma istotną funkcję dla konstrukcji narracji – angażuje czytelnika i stawia go w pozycji twórcy własnych pejzaży dźwiękowych I wojny światowej, konfrontującego swoje wyobrażenia z przytaczanymi relacjami źródłowymi i narracją badacza. Nie potrafię jednak pozbyć się wrażenia, że zmiana strategii narracyjnej nie jest tu wystarczająca, a proces translacji powinien przebiegać zgodnie z jakimiś regułami, które warto ustalić. Niekiedy zachęta do użycia wyobraźni dźwiękowej prowadzi Autora do formułowania banalnych spostrzeżeń, jak np. w akapicie kończącym podrozdział *Brzemienia procesów społecznych* (s. 484). Dla całego wywodu istotniejsza jest jednak krytyczna analiza dostępnych źródeł,

strategii narracyjnych, dramaturgizacji zdarzeń, użytych toposów dźwiękowych, „schematów postrzegania, organizacji i klasyfikacji dźwięków” (s. 410). Pod tym względem niezwykle interesujące są fragmenty poświęcone językowi wyrażającemu audialne doświadczenie walki pozycyjnej, technikom nasłuchiwania nadchodzącego zagrożenia i komunikatów o nim. Ważne jest stawianie hipotez w oparciu o analizę źródeł, takich jak ta dotycząca powtarzających się w źródłach opisów krzyków i lamentów jako świadectw „zbiorowego przetwarzania społecznego napięcia, audialnych performansów liminalności wojennej rzeczywistości”, a nie jako wyrazów paniki (s. 392). Pod względem krytycznej lektury źródeł zasługują na uwagę, na przykład, przywołane przez Autora analizy Jeffrey’a Verhey’a dotyczące demonstracji w niemieckich miastach w lipcu 1914 roku. Warto podkreślić, że Doktorant zasadnie polemizuje z tym badaczem w kwestii zbiorowego entuzjazmu lata 1914 roku.

Odchodząc od głównego celu tej części pracy – przedstawienia wojennych pejzaży dźwiękowych – Autor poświęcił kilka stron Królewskiej Pruskiej Komisji Fonograficznej, wykonującej nagrania jeńców obozów niemieckich, oraz badaniom nad mową. Ten wątek historii Wielkiej Wojny jest ciekawy i istotny, między innymi dla etnomuzykologii i muzykologii porównawczej, szukałabym jednak dla niego innej lokalizacji w strukturze pracy. Byłabym wdzięczna Doktorantowi, gdyby wyjaśnił kim był nieznany mi, a przywołany na stronie 466 Lowell, którego badania wspomina. Czy nie chodzi raczej o Daytona Millera?

Autorskie interpretacje źródeł, zgodnie z performatyczną perspektywą, także w tej części pracy skoncentrowane są na wskazaniu performansów Wielkiej Wojny, np. „komunikacyjnego szumu” (zabiegi dyplomatyczne w lipcu 1914 r.), „projekcji militarnej siły” monarchii habsburskiej (obecność arcyksięcia Franciszka Ferdynanda na manewrach wojskowych w Bośni), „militarystycznego splotu nacjonalizmu oraz nienawiści”, „jedności Trójprzymierza”, „tożsamości narodowej”. W analizach wykorzystano koncepcje Victora Turnera – dramatu społecznego, *communitas*, rytuału, liminalności. Warto zwrócić uwagę na ostatni rozdział tej części zatytułowany *Dramaturgia audialna*. Dość oczywistym wydaje się stwierdzenie, że dramaty społeczne, a była nim Wielka Wojna, mają swoje brzmienia oraz że dźwięki i brzmienia podlegają „indywidualnej oraz społecznej dramatyzacji” (s. 489). Struktury dramatyczne, zdaniem Doktoranta, możemy odnaleźć w opisywanych przemianach pejzaży dźwiękowych oraz w audiosferze wydarzeń i sub-wydarzeń performatywnych i historycznych. Zabrakło mi głębszej analizy wspomnianych przemian i audiosfery pod kątem ich struktury dramatycznej. Odnajduję za to rozważania nad trwałością struktur narracyjno-

dramatycznych, w które usiłuje się wpisać Wielką Wojnę i doświadczane pejzaże dźwiękowe, a także nad przekształceniem doświadczenia wojennego w mit.

Zakończenie pracy zostało podzielone na dwie części. Pierwsza przedstawia różne formy audialnego upamiętniania I wojny światowej, zarówno te, które miały miejsce w trakcie jej trwania, jak i współczesne. Na ich oznaczenie Autor wprowadza termin audiokomemoracji. W obrębie artystycznych praktyk audiokomemoracji Autor wyróżnił podejście impresyjne, którego rezultatem są dźwiękowe interpretacje lub komentarze I wojny światowej oraz podejście archiwalne, wykorzystujące dostępne dźwiękowe artefakty przeszłości. Przedstawił również interpretacje wybranych przykładów prac ilustrujących te podejścia, zwrócił uwagę na ich estetykę, sposoby kreowania wzniosłości. Zaskakujące jest dla mnie zakończenie tego fragmentu pracy. W dwóch zdaniach Autor wzmiankuje kompozycję Christa Watsona *A Nightingale On The Western Front* zaprezentowaną w Newcastle w stulecie zakończenia Wielkiej Wojny. Nie wiem, czemu służy przywołanie tego dzieła bez komentarza i interpretacji.

Druga część *Zakończenia* rozpoczyna się od porównania podjętej w dysertacji próby opisanie audiosfery Wielkiej Wojny do zamiaru wystawienia dramatu Karla Krausa *Ostatnie dni ludzkości*. Oba przedsięwzięcia wydają się nierealne. Niemożliwe jest opisanie dźwiękowego wymiaru tytułowego wydarzenia historycznego oraz dokonanie oceny „znaczenia rozmaitych dźwięków, wynalazków, a także praktyk sonicznych i auralnych dla dźwiękowych nowoczesności i sonicznych modernizacji” (s. 533). Jednak właśnie to niewykonalne zadanie zostało przez Doktoranta podjęte i w znacznym stopniu wykonane. W kończącym pracę podrozdziale *Wojna jako medium* wymienia on opisywane w całej pracy konsekwencje Wielkiej Wojny – „performatywnego transzmysłowego wydarzenia” dla rozwoju nauki, technologicznego wyścigu zbrojeń, który przyniósł wiele nowych urządzeń audialnych, „wypracowania organizacyjno-instytucjonalnych ram współpracy między wojskiem, nauką i przemysłem” (s. 534). Wspomina również efekty wojennej przemocy sonicznej – zmiany w pojmowaniu hałasu, wprowadzenie deeybela jako miary natężenia dźwięku, nowe sposoby myślenia o projektowaniu przestrzeni, rozwój różnych form terapii dźwiękiem. Wojna ukazała dźwięk jako broń, narzędzie kontroli oraz manipulacji, a także zmieniła podejście do dźwięku w sztuce i do sztuki dźwięku. Jej konsekwencjami były zmiany w muzyce i jej estetyce, tendencje w sztuce awangardowej.

Konkluzja

Wskazałam zastrzeżenia dotyczące sposobu definiowania i wykorzystania niektórych pojęć, użycia wyobraźni dźwiękowej jako instrumentu konstruowania narracji o historycznych pejzażach dźwiękowych, niedostatecznej klarowności wyводу w pewnych partiach tekstu. Niektóre fragmenty rozprawy wydają mi się nadmiarowe, np. ten dotyczący studiów nad performatywnością dźwięku w obrębie muzykologii i współczesnej teatrologii (s. 24-25), inne zaś nazbyt pobieżne i lakoniczne, np. omówienie różnicy między słuchowym a auralnym w ujęciu Rossa Browna (s. 25), prezentacja koncepcji „efektywności” tego autora, kategorii „diapozytywy słuchowego” Holgera Schultze’a oraz akustemologii i sonicznej *episteme*. Czytelnikowi czasami towarzyszy poczucie interpretacyjnej niepewności, niezrozumienia, które nie tyle ma swe źródło w nieznanym wszystkim przywołanych koncepcji (przyznaję, nie wszystkie znam), co w konstrukcji wypowiedzi Autora lub w braku uzasadnienia formułowanych twierdzeń. Na przykład Autor pisze: „Niektóre z praktyk, konstytuujących owe dyspozytywy [biorąc pod uwagę wcześniejsze rozważania i przywołaną literaturę, nie jest jasne, jak rozumiany jest dyspozytyw tworzony przez np. rozkazy] mają charakter bezpośrednio performatywny, w klasycznym znaczeniu czynności ilokucyjnych [podkreślam błąd Autora] Johna Langshawa Austina – to rozkazy, sygnały, praktyki audiokomemoracji [mam wątpliwości, czy wszelkiego rodzaju praktyki audiokomemoracji można zrównać z aktami illokucyjnymi Austina]. Performatywność innych zawiera się w uczestnictwie w zbiorowych performansach czasu wojny [czy performatywność może się zawierać w uczestnictwie?] – performowania różnych tożsamości, podtrzymywania morale, słuchania. Układają się one [Co się układa? Praktyki?] w różne elementy sonicznej episteme, wielość akustemologicznych koncepcji oraz praktyk sonicznej wcielonej wiedzy. Stąd też tak ważny dla dyskusji toczonych na gruncie sound studies jest postulat sonicznego myślenia i wypracowywania sonicznych metodologii [nie widzę związku wynikania tego twierdzenia z wcześniejszymi rozważaniami]. Skoro „zwrot dźwiękowy” we współczesnej humanistyce rości sobie ambicje do stania się „zwrotem sonicznym” [Jaka jest różnica między zwrotem dźwiękowym a sonicznym?], to potrzebuje nowych, adekwatnych narzędzi epistemologicznych. Dlatego też tak ważny element sound studies, a także tej pracy, stanowią badania wchodzące na teren historii nauki [Stwierdzenie to nie wynika z wcześniejszych rozważań]. Wiąże się to [Co?] z kategorią performowania wiedzy (performing knowledge), istotną także w kontekście przenikania światów muzyki, nauki i kultury masowej” (s. 28).

Jako humaniści, mówiąc słowami Ryszarda Nycza, pracujemy z tekstem, nad tekstem i tekstem. Posługujemy się w swojej pracy językiem i o poprawność językową swoich wypowiedzi powinniśmy zadbać. Każdemu zdarzają się potknięcia językowe, jednak przygotowany przez p. mgr. Antoniego Michnika tekst jest przykładem nieakceptowalnego lekceważenia reguł ortografii i interpunkcji, gramatyki i stylu. Recenzowana rozprawa wymaga gruntownej korekty językowej. Już w samym jej tytule znalazły się dwa błędy – interpunkcyjny i, moim zdaniem, ortograficzny. Zapis terminu „audiosfera” wielką literą nie byłby błędem, gdyby Autor uzasadnił go istotnymi względami merytorycznymi. Takiego uzasadnienia nie odnajduję także w zapisie raz wielką raz małą literą słowa „wydarzenie”. Podobnie „państwa centralne”, „wielka awangarda” zapisywane są raz małą raz wielką literą. Nieprawidłowo wielką literą Doktorant zapisuje: taylorizm, mesmeryzm, bieżeńcy. Nazwy wydarzeń historycznych np. wojna secesyjna (s. 35), powstanie wielkanocne, wojny punickie, wojny bałkańskie, bitwa jutlandzka, wojna polsko-bolszewicka, kryzys bośniacki pisane są błędnie wielką literą. Formy przymiotnikowe od nazw państw i miast także są niepoprawnie zapisane wielką literą (np. szwedzka – s. 89, niemieckich – s. 92, austro-węgierska – s. 103, habsburska, ottomańska – s. 103, rosyjska – s. 205, francuskich – s. 462, europejski – s. 216, belgijska – s. 316, berliński – s. 106, londyński – s. 118, rzymski – s. 120, petersburski – s. 132, brytyjskich – s. 146). Zdarza się również pisownia nazw państw małą literą (np. s. 268). Wielkimi literami są błędnie zapisywane wyrażenia niebędące nazwami, np. monarchia habsburska, a także przymiotniki np. legionowy, wiktoriański, kaukaski, karpackie. Niepoprawnie pisana jest wielką literą nazwa islam. Błędne są także zapisy „sesja Rady miejskiej” – s. 492, „Legionista” – s. 496, „kultura zachodu” – s. 528, „Wieża Eiffela” „Wieża Słonimskiego”, „Księżniczka Maria”. Doktorant nie zawsze stosuje łącznik w zapisach wyrazów złożonych (np. „XIXwieczny”). Nie wiadomo, z jakiego powodu nazwę miasta Nowy Jork (New York) zapisuje „Nowy York” (s. 268). W języku polskim zwykle piszemy „dżihad”, a nie „Jihad”. W pracy znalazły się też błędy fleksyjne (np. „bicie dzwona” – s. 373), niewłaściwe użycie zaimka wskazującego (np. „na tą okazję”). Także zapisy czasu wymagają korekty – konieczne jest podawanie stulecia, gdy wskazywane są lata omawianych wydarzeń.

Mam wrażenie, że podczas przygotowywania rozprawy Autor czasami tracił cierpliwość. Pośpiech, jak sądzę, jest główną przyczyną niezrozumiałych, niezręcznych, a czasem niedokończonych wypowiedzi. Podaję niżej wybór przykładów.

„Efektywność pewnej aparatury, którą kształtowały wprawdzie ludzkie działania, lecz która w odpowiedzi kształtowała pole audiosfery epoki” (s. 19).

„Tak rozumiana performatyka stanowi obszar badań nad performatywnością danego wycinka rzeczywistości, tak jak poetyka, czy dramaturgia. A także audiosfera.” (s. 20).

„Historia sonicznej modernizacji jest cielesna, mięsista i haptyczna” (s. 2).

„Wydarzenia tworzą się niczym chmury zagęszczeń różnych indywidualnych temporalności i trzymają „lokalnie” pieczę nad ludzkimi umysłami – stąd wydarzenia w historiach różnych społeczności, czy np. gałęzi nauki” (s. 71).

„W ujęciu Nory społeczeństwa nowoczesnych, liberalnych demokracji ze strefą publiczną opartą na masowych mediach – od prasy do telewizji – potrzebowały ciągłego przekształcania zdarzeń i wydarzeń w „wydarzenia medialne”, które pełniły funkcję zwiększonego nasycenia opinii publicznej poczuciem wspólnotowego uczestnictwa w wydarzeniach” (s. 75).

„Sabine przeprowadził w latach 1895-1897 długotrwałe eksperymentalne badania, mierząc pogłos w jednym pomieszczeniu w zależności od różnych warunków akustycznych” (Czy nie mierzył zależności pogłosu od warunków akustycznych? s. 86)

„Wizualizacje zmian zachodzących w samym horyzoncie ówczesnej wyobraźni dźwiękowej znajdziemy...” (s. 136).

„Kittler nieprzypadkowo wprowadził swą tezę o przemyśle rozrywkowym jako „nadużyciu” wojskowych technologii - w części książki poświęconej wszak w pierwszej kolejności gramofonowi! - w kontekście radia” (s. 273).

„Jeden z pierwszych elektronicznych instrumentów muzycznych, teremin stał się jednym z symboli początków muzyki elektronicznej, wykorzystywanym także jako dźwiękowy efekt niesamowitej nowoczesności – audialny sygnał filmowej paranoi (np. w Urzeczonej Alfreda Hitchcocka, 1945) oraz niesamowitości (na czele z niezliczonymi użyciami jako dźwięku latających spodków)” (s. 284-285).

„Okres I Wojny Światowej to bowiem czas bezprecedensowego, globalnego performansu „wysokiego morale”, „honoru”, „odwagi” oraz innych kategorii tworzących dominujący habitus XIX-wiecznej mieszanki kultury arystokratycznej oraz mieszczaństwa”

(Czy chodzi o kategorie, czy o cnoty, ideały? Czy kategorie tworzą habitus? Jak Autor rozumie habitus? s. 287).

„Przy obu rozwiązaniach stosowano de facto logikę rozbudowanych ortofonów – znaczna ilość kanałów zbierała niczym drzewo dźwięki, prowadząc je do osobno do uszu” (podkreślenie – R.T., s. 258).

„Stabilizacja frontów w okopach pociągnęła za sobą rozciągnięcie walki pod ziemię” (podkreślenie – R.T., s. 260).

„Rewie posiadały luźną strukturę, opierając się na łączeniu różnych scenek, dowcipów, gagów, piosenek oraz innych krótkich form scenicznych w montaż zapewniający przyjemności eskapizmu” (podkreślenie – R.T., s. 308).

„Efekt osiągnął m.in. przez (demaskowaną przez prasę jako pozorna) spektakularność scen zbiorowych oraz Z dzisiejszej perspektywy dostrzec można rewiowe połączenie popularnej piosenki z elementami spektakularnej, dynamicznej wizualności – być może należałoby wręcz mówić o performatyce dynamicznego montażu, zapowiadającej cały wiek dynamicznej, spektakularnej wizualności muzyki popularnej, biegnącej od rewii do teledysku” (podkreślenie – R.T., s. 308).

„J. Morton Hutcheson pracował przed wojną jako teatralny dyrektor muzyczny, jeżdżąc w trasy po UK oraz Indiach” (podkreślenie – R.T., s. 309).

„Inne ciekawe wątki dotyczą dyskusji nad próbami przed projekcjami – szkoccy muzycy mówili, że materiały zwykle po prostu przybywają do kin zbyt późno, aby możliwe było przepróbowanie aranżacji itd. przed pierwszymi pokazami w danym kinie” (podkreślenie – R.T., s. 310)

„Niektórzy jednak krytykowali Hutchesona, zarzucając mu upchnięcie zbyt dużej ilości zbyt krótkich fragmentów, a także stając po stronie większej improwizacji w graniu do materiałów filmowych” (podkreślenie – R.T., s. 310).

„Podstawowym gruntem, na którym kształtowały się formy powojennych audycji radiowych były bowiem wojenne wydawnictwa płytowe” (podkreślenie – R.T., s. 311)

„armia była w okresie wojny głównym zamówcą gramofonów” (podkreślenie – R.T., s. 312).

„Mimo wspomnianych wyżej akcji propagandowych w armii niemieckiej kryzys morale również się nazywał” s. 316).

„Mobilizacja antywojenna stanowiła specyficzny rodzaj remobilizacji – kultura aktywnego antywojennego pacyfizmu, która zogniskowana była wokół prób wielopoziomowej mobilizacji społeczeństw w celu zakończenia wojny” (s. 318).

„Przedwojenny zorganizowany ruch pacyfistyczny posiadał różne oblicza i szereg organizacji. Nie posiadał jednak żadnych sposobów nacisku na instytucje, czy polityki w poszczególnych państwach, a latem 1914 ukazał się . Co więcej, w różnych państwach pacyfiści byli ustawiani jako antypatrioci, lub oderwani od rzeczywistości idealistów” (s. 318).

„W przededniu wojny Henri La Fontaine, przywódca Międzynarodowego Biura Pokoju (Bureau international de la paix) i świeży noblista z poprzedniego roku, zwołał konferencję pokojową” (podkreślenie – R.T., s. 318-319).

„O ile Bryan w I Didn't Raise My Son To Be A Soldier odwoływał się bezpośrednio do emocji, o tyle p. Irving Berlin w Stay Down Here Where You Belong Irvinga Berlina (1914), operowała prostą metaforą – oto diabeł nakazuje swemu synowi „pozostać na ziemi”, gdyż ludzie zaczęli walczyć między sobą „służąc królom” mimo że nikt z nich nie wie o co walczą” (podkreślenie – R.T., s. 319-320).

„Komendy, rozkazy, cierpienia, krzyki. Ataki indywidualnego załamania i zbiorowej paniki, lub audialne wyrazy kolektywnych uczuć, emocji i afektów tuż przed tymi granicami. Porucznik Charles Carrington wspominał po latach [...]” (s. 416).

„Globalny wymiar Wielkiej Wojny przejawiał się również w tym, że działania wojny totalnej „wsysały” społeczeństwa oraz rynki państwa neutralnych” (s. 450)

„Z zachowanych zdjęć wynika, że nagrania odbywały się poprzez bezpośrednią mowę z jak najbliższej odległości do tuby gramofonu” (s. 464).

„Wbrew dyskursywnemu przechylowi w stronę dźwięków nowoczesności” (podkreślenie – R.T., s. 469).

„Lechoń opisuje sytuację, w której Schiller niejako, aktualizuje przedstawienie o informację ze świata zewnętrznego – nie „zrywa przedstawienia” jak choćby podchorążowie w nocy 29.11.1830, nie intonuje choćby Mazurka Dąbrowskiego – lecz odstępstwem od

ustalonej praktyki daje audialny sygnał naruszenia codzienności” (podkreślenie – R.T., s. 511).

„Duch Joachima Ziemssena, kuzyna Castorpa, również zjawia się w trakcie odtwarzania wybranego utworu, modlitwy Walentyna z Fausta Charlesa Gounoda, od którego dzisiaj zaczęliśmy – w wykonaniu Lajosa Rózsy, popularnego tenora, a niekiedy i barytona, dwóch pierwszych dekad XX wieku” (podkreślenie – R.T., s. 514-515).

„Z lektury „supernormalnej” części książki Lodge’a wyłania się audiosfera fonocentryczna – w centrum seansów był bowiem mediumiczny głos, mowa osuwająca się w specyficzną podkategorię poszerzonych technik wokalnych” (podkreślenie – R.T., s. 516).

„Od samego początku wojny totalnej, praktyki komemoratywne miały zejść w dół społeczeństwa” (podkreślenie – R.T., s. 519).

„Ów wyjątkowy zapis dźwięku opublikował w roku 1919 we wspomnianym już wcześniej raporcie” (Nie wiadomo, kto ten zapis opublikował, s. 524).

„Istota systemu, stworzonego przez Petera L. Jensena i Edwina Pridhama, wykorzystywała eksperymenty sięgające końca poprzedniego stulecia” [...] (s. 328).

Sformułowane w recenzji krytyczne uwagi nie wpływają na zasadniczo pozytywną pod względem merytorycznym ocenę rozprawy. Pan mgr Antoni Michnik przekonująco ukazał poznawczy potencjał łączenia perspektyw wypracowanych w obrębie *sound studies* i performatyki dla badań wydarzeń historycznych. Wykazał się rozległą wiedzą teoretyczną, umiejętnością analizy materiału źródłowego i formułowania własnych hipotez. Właściwie dobrał i wykorzystał literaturę przedmiotową. Niestety w obecnej postaci nie jest to praca wystarczająco starannie przygotowana, liczne błędy językowe negatywnie wpływają na jej ostateczną ocenę. Wobec powyższego wnioskuje o poprawę recenzowanej dysertacji przed jej przyjęciem i dopuszczeniem p. mgr. Antoniego Michnika do publicznej obrony.

Janusz Tasiński