

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

Praca p. mgr. Antoniego Michnika jest wnikliwym i rozległym interdyscyplinarnym studium audiosfery i pejzaży dźwiękowych I wojny światowej lokującym się w obrębie *sound studies* i performatyki. Jest to także druga, po niewydanej jeszcze rozprawie doktorskiej Marty Michalskiej pt. *Dźwięki, ludzie i nasłuchiwanie Warszawy na przełomie XIX i XX wieku. Wybrane elementy fonosfery miasta*<sup>1</sup>, rodzima monografia z zakresu historii dźwiękowej.

Przygotowując powtórna recenzję, śledziłam sposób realizacji poprawy rozprawy doktorskiej, o którą wnioskowałam. Poniżej powtórzę przygotowaną wcześniej jej charakterystykę, ponieważ Doktorant nie wprowadził w pracy zasadniczych zmian merytorycznych, których zresztą nie oczekiwałam. Ustosunkuję się do sposobu, w jaki odniósł się do poprzednich uwag recenzenckich, zarówno jeśli chodzi o kwestie merytoryczne, jak i dotyczące poprawności językowej.

Recenzowana dysertacja jest nadzwyczaj rozbudowana: liczy 586 stron wraz z bibliografią i streszczeniem w języku polskim i angielskim. Jej logiczna i przejrzysta konstrukcja świadczy o umiejętności korzystania z rozległej literatury przedmiotu i olbrzymiego zasobu materiału źródłowego w tworzeniu spójnego wyводу. Uznanie budzi nieprzeciętna erudycja p. mgr. Adama Michnika, swobodne poruszanie się w obszarze nauk o sztuce i historii, wykorzystanie teorii i metodologii *sound studies*, performatyki, historii dźwiękowej, archeologii mediów.

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. Założenie, że „[p]oprzez historię dźwięku

---

<sup>1</sup> Praca ta jest rozprawą doktorską przygotowaną pod kierunkiem prof. Błażeja Brzostka. Jest ona dostępna online: <https://depotuw.ceon.pl/bitstream/handle/item/4441/0000-DR-210203-praca.pdf?sequence=1>

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”, „dźwiękową nowoczesność”, kulturę i życie społeczne, a także na sztukę teatralną (s. 7). Przedstawiona w pracy historia soniczna I wojny światowej nie zamyka się w latach 1914-1918. Rozpoczyna się zarysowaniem poprzedzających ją przemian w sposobie pojmowania dźwięku, słuchania, a także rozwoju akustyki i wynalazków, które, by posłużyć się metaforą, otworzyły uszy nowoczesnych i pochwyliły 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.

Recenzowana rozprawa jest ciekawą propozycją sonicznej performatyki, której przedmiotem badań jest audiosfera, czyli „dźwięki, brzmienia i pejzaże dźwiękowe, jak również technologie audialne oraz soniczn[a] *episteme*” (s. 6), „spos[oby] projektowania performatywności dźwięku oraz praktyk audialnych przez różnych aktorów”, a także „kształtowani[e] performatywności audiosfery przez *sound studies*” (s. 21). Nie zostało wykreślone z pracy stwierdzenie, że performatyka jest „obszar[em] projektowania performatywności” (s. 27), co powoduje pewną niejasność dotyczącą jej pojmowania. Czy performatyka soniczna rozwija też wiedzę o charakterze technicznym, czy zajmuje się dizajnem sprawczości?

W wielu miejscach w tekście Autor zmienił słowo „performatyka” na „performatywność”. Pozostały jednak zdania, w których użycie terminu „performatyka” budzi moje wątpliwości. Byłabym wdzięczna Autorowi, gdyby wyjaśnił, jak je w nich rozumie (np. „Nieprzypadkowo Eidsheim należy do autorek badających transdyscyplinarne teksty kultury, sytuujące się pomiędzy radykalną performatywnością (i performatyką) muzyki współczesnej oraz dźwiękowymi eksperymentami współczesnego teatru.”, s. 27; „Po trzecie, wszystkie zdarzenia i wydarzenia posiadają swoją performatykę.”, s. 69; „Po pierwsze, sprawia to, że wydarzenie jest rodzajem faktów społecznych, które immanentnie posiadają swoją publiczność, można więc analizować w każdym przypadku analizować dramaturgię i performatykę danego wydarzenia”<sup>2</sup>, s. 70; „To również dekada silnie teatralizowanych prezentacji osiągnięć nowych radiotechnologii, wpisujących się w szerszą performatykę ówczesnej kultury akademicko-scenicznych, widowiskowych prezentacji osiągnięć nauki”, s.

---

<sup>2</sup> Wypowiedź ta wymaga korekty językowej. Cytując Autora, nie poprawiam jego błędów.

229; „Kluczowe znaczenie z naszej perspektywy ma przeniesienie tej refleksji na grunt zbiorowej, społecznej performatyki”, s. 287; „Cezary Jellenta opisuje jak na początku wojny transporty rannych stały się w przestrzeni Warszawy publicznym widowiskiem, posiadającym własną logikę dramatyczną oraz performatykę”, s. 507).

Jednym z kluczowych dla pracy terminów jest „performatywna sprawczość dźwięku”, „faktyczne oddziaływanie danych mas dźwiękowych” (s. 21). Performatywna sprawczość 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). [...] owa sprawczość związana ze zdolnością komponowania sytuacji społecznych w taki sposób, aby generowały określone afekty oraz kolejne zdarzenia. Performatywna sprawczość dźwięku obejmuje zatem rozmaite rodzaje jego oddziaływania, a także dramaturgię i choreografie fal dźwiękowych, jak również szerokiego spektrum technologii ich przesyłu i odbioru” (s. 24). Zastanawiam się, czy dla tak pojmowanej performatywnej sprawczości konieczne jest słuchanie. Jeśli chcielibyśmy postrzegać dźwięk jako fizyczną, wibracyjną siłę, to dla jego sprawczość nie byłaby konieczna aktywna postawa odbiorcza.

Ze względu na moje badania dotyczące miejskiej audiosfery i pejzaży dźwiękowych szczególnie interesujący był dla mnie sposób konceptualizacji przez Doktoranta tych dwóch kategorii. W części trzeciej rozprawy znajdujemy określenie audiosfery jako „świata dźwiękowego” wraz z soniczną *episteme* (s. 338). Ów świat dźwiękowy to dźwięki słyszane i wyobrażane przez ludzi, fale akustyczne odbierane przez zwierzęta oraz te, które są nam dostępne dzięki sonifikacji. Szeroko zakreślone w pracy pole znaczeniowe „audiosfery” powoduje, jak sędzę, problem z określeniem jej statusu ontycznego. Pojmowanie audiosfery jako dźwięków pozwalałoby na materialistyczne jej ujęcie, natomiast włączenie doń pejzaży dźwiękowych i sonicznej *episteme* prowadzi raczej do ujęcia konstruktywistycznego. „Pejzaż dźwiękowy” jest konstruktem podmiotowym, jak pisze Autor, „subiektywn[ym] efekt[em] aktu performatywnej audialnej percepcji” (s. 15). Pejzaże dźwiękowe to „performatywnie

stwarzane światy audialne” (s. 15). Podobne stwierdzenie znajdujemy w trzeciej części pracy: „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). Przyznaję, że bardziej analitycznie użyteczne byłoby dla mnie wyłączenie pejzażu dźwiękowego i sonicznej *episeme* z obszaru znaczeniowego audiosfery. Byłabym wdzięczna Doktorantowi, gdyby przedstawił argumenty za przyjętym w pracy szerokim rozumieniem audiosfery.

Przedstawione w rozprawie 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 także polskiego doświadczenia audiosfery Wielkiej Wojny. Niestety Badacz nie zamieścił wykazu i opisu wykorzystywanych w pracy nagrań, o których wspomina na stronie 11. 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. 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 „ślady rzeczywistych aktualizacji skryptów społecznego dramatu wojny” (s. 9). 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 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 Goodman, Petera Szendy’ego, Friedricha Kittlera). Nie wymieniam tu wszystkich istotnych dla przeprowadzonych wywodów autorów.

W części pierwszej – *Soniczne metodologie* – osobny obszerny rozdział został poświęcony 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. Ważną dla Autora pracą na temat pojmowania wydarzenia historycznego jest książka Tomasza Falkowskiego *Myśl 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 jest istotne z powodu ujęcia aktów mowy jako wydarzeń o performatywnym charakterze oraz „udyskursywnienia dźwięku”. Dźwięki działań, audiosfera, gdy zostaną potraktowane jako znaczące, jako tekst do odczytania, 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. 60).

Autor przedstawia własną, co cenne, konceptualizację kategorii zdarzenia i wydarzenia, zwraca uwagę na ich zróżnicowaną doniosłość i trwałość, performatywność, zmianę statusu pod wpływem czasu, poddanie mediatyzacji. Składające się ze zdarzeń wydarzenie jest znaczącą sytuacją, przerywającą ciągły bieg życia społecznego. Wydarzenie nie poddaje się przekształceniu w przeszłość. Jak pisze: „wymyka się [ono] zabiegom

historycznym, jest wrogiem historiografii, ponieważ trzymając społeczność w trwaniu przeszłości, uniemożliwia przeniesienie zdarzeń w obręb »przeszłości historycznej«, „[w]darzenie jest zatem specyficzną formą zdarzenia. Formą, która broni się poddaniu narracji historycznej ze względu na swe uporczywe trwanie i widmontologiczne nawiedzanie danej współczesności” (s. 71).

Za istotne dla objaśnienia dynamiki i temporalności wydarzenia Badacz uznał rozważania Robin 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 określają jego znaczenie oraz definiują je (s. 74). Jedna 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. Mam także problem z rozstrzygnięciem, czy przyjęcie decybela, o czym szczegółowo pisze Doktorant w drugim rozdziale części drugiej, jest według niego zdarzeniem czy wydarzeniem dyskursywnym (w odniesieniu do tej jednostki miary używane są obie kategorie).

W kolejnym rozdziale części pierwszej Doktorant opisuje nowoczesność jako „globalną epokę historyczną, charakteryzowaną nie tylko przez rozwój, lecz również przemoc i dominację” (s. 84). Natomiast terminem modernizacja określa zachodzące w XIX i XX wieku procesy industrializacji, urbanizacji, „przemiany w sposobach sprawowania władzy”, „nowe formy autorytaryzmu i imperializmu” (s. 84). 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”, zmian środowiska dźwiękowego miast za sprawą industrializacji i 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 też wpływ nowych urządzeń, między innymi telegrafu, fonografu, teatrafonu 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.

Nowoczesność, jak pisze Doktorant, to czas przemian „wyobraźni dźwiękowej”. Ten termin pojawia się w pracy wielokrotnie i oznacza zarówno narzędzie poznania, uruchamiające proces spekulacji o przeszłej audiosferze i pejzażach dźwiękowych, jak i przedmiot badań. W pracy zabrakło mi pogłębienia refleksji nad kategorią „wyobraźnia dźwiękowa”, próby jej zdefiniowania, co przyczyniłoby się do zwiększenia jej potencjału opisowego i analitycznego. Jeśli dobrze rozumiem, według p. mgr. Michnika wyobraźnia dźwiękowa 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 dźwiękowych.

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, 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. 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. 176), wychwytyującego fantomowe zagrożenia.

Bardzo interesujące są te fragmenty omawianej części pracy, które dotyczą ról płciowych, zmieniających się wzorców męskości i kobiecości kultury mieszczańskiej, dystynkcji klasowych 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 i 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. W rozdziale *Wiedza jako broń*, poświęconym przede wszystkim problematyce komunikacji audialnej, podkreślony został wpływ rozwijanych technologii radiowych na twórczość literacką, sztuki performatywne, muzykę i architekturę oraz myślenie o przestrzeni. Przedmiotem osobnej rozprawy, jak sądzę, mogłoby się stać artystyczne przepracowanie dźwiękowego doświadczenia Wielkiej Wojny, wpływ jej audiosfery, technik nasłuchiwania na sztukę. Choć przedstawione w pracy analizy tych zagadnień ze zrozumiałych względów są pobieżne, to ukazują rozległą wiedzę p. mgr. Antoniego Michnika.

Składająca się z siedmiu rozdziałów trzecia część pracy zatytułowana *Pejzaże dźwiękowe Wojny Totalnej* dotyczy, jak deklaruje Autor, tego, „jak [wojna] była (aktywnie słyszana)” (s. 15), 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 wymienia dźwięki charakterystyczne dla poszczególnych przestrzeni i wojennych doświadczeń (np. uchodźstwa,

przebywania w okopach, ekosystemów okopowych, frontowego zaplecza), dostrzega zmianę audiosfery miast oraz audialny wymiar zjawisk społecznych (feminizacja przestrzeni publicznych, migracje).

Odtwarzając pejzaże dźwiękowe Wielkiej Wojny, Doktorant nie poprzestaje na przywołaniu relacji świadków nausznych, rekonstrukcji zdarzeń dźwiękowych i ich sprawców, ale także zachęca czytelnika do użycia wyobraźni sonicznej i „usłyszenia” poszczególnych zdarzeń (np. s. 349, 361, 397, 430, 483). Dla całego wywodu istotna jest krytyczna analiza dostępnych źródeł, strategii narracyjnych, dramaturgizacji zdarzeń, użytych toposów dźwiękowych, „prawidłowości i schematów, sposobów postrzegania, organizacji i klasyfikacji różnych frontowych 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 performatywnego przetwarzania społecznego napięcia, audialnych performansów liminalności wojennej rzeczywistości”, a nie jako wyrazów paniki (s. 392).

Autorskie interpretacje źródeł 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 wykorzystane zostały koncepcje Victora Turnera – dramatu społecznego, *communitas*, rytuału, liminalności. Warto zwrócić uwagę na ostatni rozdział tej części zatytułowany *Dramaturgia audialna*. Odnajduję tu ciekawe rozważania nad trwałością struktur narracyjno-dramatycznych, w które usiłuje się wpisać Wielką Wojnę, przekształceniem doświadczenia wojennego (także audialnego) w mit oraz propozycję pojęcia „fonograficznego myślenia dramaturgicznego” (s. 498). Dość oczywistym wydaje się jednak stwierdzenie, że dramaty społeczne, a była nim Wielka Wojna, mają swoje brzmienia oraz że dźwięki i brzmienia podlegają „indywidualnej oraz społecznej dramatyzacji” (s. 488).

*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. W obrębie artystycznych praktyk audiokomemoracji Autor wyróżnił podejście impresyjne, którego rezultatem są dźwiękowe interpretacje lub

„komentarze do audiosfery I wojny światowej” (s. 524) 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 „znaczeni[a] rozmaitych dźwięków, wynalazków, a także praktyk sonicznych i auralnych dla dźwiękowych nowoczesności i sonicznych modernizacji” (s. 532). Jednak właśnie to niewykonalne zadanie zostało przez Doktoranta podjęte i w znacznym stopniu wykonane.

#### Konkluzja

Rozprawa doktorska p. mgr. Antoniego Michnika jest pracą ważną dla polskich studiów historycznych, performatywnych i dźwiękowych. Autor wykazał się rozległą wiedzą teoretyczną, umiejętnością analizy materiału źródłowego i formułowania własnych hipotez. Dokonując korekty swojej pracy, odniósł się do niektórych sformułowanych przeze mnie uwag merytorycznych, wprowadził także wyjaśnienia, które sprawiły, że fragmenty wcześniej dla mnie niejasne stały się zrozumiałe. Wprowadzając zmiany w rozprawie, Doktorant uwzględnił także podane przeze mnie przykłady błędów językowych, ale, niestety, ograniczył się niemal wyłącznie do nich, nie potraktował ich jako zachęty do ponownego przeczytania całego tekstu i dokonania skrupulatnej korekty, która jest konieczna. Wartość merytoryczna pracy jest tu jednak najważniejsza, a pod tym względem nie budzi ona zastrzeżeń.

Z pełnym przekonaniem stwierdzam, że praca p. mgr. Antoniego Michnika spełnia wymogi stawiane rozprawom doktorskim, zasługuje na pozytywną ocenę i wyróżnienie. W związku z powyższym wnoszę o dopuszczenie Doktoranta do dalszych etapów przewodu doktorskiego.