

Katowice, 29. maja 2024 r.

Dr hab. Marcin Trzęsiok, prof. AM
Katedra Kompozycji i Teorii Muzyki
Akademia Muzyczna im. Karola Szymanowskiego w Katowicach

RECEZNJA POPRAWIONEJ PRACY DOKTORSKIEJ

MGRA DOMINIKA PUKA

Gest muzyczny – między teorią a doświadczeniem

SPORZĄDZONA NA WNIOSEK RADY DS. DYSCYPLINY – SZTUKI
MUZYCZNE AKADEMII MUZYCZNEJ IM. KRZYSZTOFA
PENDERECKIEGO W KRAKOWIE

Ocena dzieła artystycznego

W mojej poprzedniej recenzji główna wątpliwość dotycząca dzieła artystycznego była następująca:

W określeniu gatunkowym nadrzędnym członem rodzajowym jest „spektakl”, zaś uszczegółowieniem gatunkowym – „dźwiękowy”. Zasadniczą trudność w ocenie walorów artystycznych tego dzieła stanowi więc brak rejestracji video, choć nawet ona dałaby zapewne jedynie przybliżony obraz całości, bo nie uwzględniałaby np. efektów topofonicznych, które ogrywają tu istotną rolę (zwłaszcza w „sekcji” amatorów).

Pozostaje ona w mocy, choć oczywiście Autor nie miał już możliwości poprawy tego stanu rzeczy. Jeśli zaś chodzi o problemy związane z edycją partytury oraz uściśleniem zapisu dotyczącego relacji między muzyką a innymi mediami (taśma, światło, elementy teatralne), uznaję, że nie budzą one w poprawionej rozprawie zasadniczych zastrzeżeń.

Ocena opisu dzieła artystycznego

Nowa wersja opisu rozprawy doktorskiej jest krótsza od poprzedniej – liczy 229 stron, wobec pierwotnych 299.

Usunięte zostały fragmenty o charakterze autobiograficznym (zwłaszcza we wstępie) i subiektywnym – szczególnie te, które z emfazą podkreślały zalety teorii

gestu muzycznego. Przykładowo Autor wykreślił zdanie ze s. 223 pierwszej wersji: „Moje entuzjastyczne nastawienie wynika z głębokiego wewnętrznego przekonania, że gest muzyczny naprawdę może być percepcyjno-pojęciową kładką nad licznymi kontradycjami narosłymi w kulturze i ponad kulturami” (por. s. 170 wersji poprawionej).

Znacznie zredukowane zostały latynizmy. Np. zdanie ze s. 232 wersji pierwszej: „Skądinąd nie uważam, aby *interpretatio cessat in claris*, wręcz przeciwnie – *omnia sunt interpretanda* – jednakże ze względów funkcjonalnych dostarczony obraz ‘techniczny’ dzieła doraźnie powinien wystarczyć” – otrzymało postać następującą: „Skądinąd nie uważam, aby to, do czego została osiągnięta względna jasność, nie wymagało dalszej interpretacji, a wręcz przeciwnie, wszystko wymaga interpretacji, także ponownej, jednakże ze względów funkcjonalnych dostarczony obraz techniczny doraźnie tutaj wystarcza”. Należy jednak zauważyć, że wyrażenie „to, do czego została osiągnięta względna jasność” wciąż pozostaje wadliwe (powinno być np. „to, co do czego została osiągnięta...”; lub „aby kwestie względnie dobrze wyjaśnione nie wymagały...”). Ale mimo że tego typu błędy stylistyczne wciąż (dość często) się zdarzają, to poprawiona wersja pracy jest pod tym względem znacznie lepsza od wersji pierwszej, o czym świadczy zresztą cytowane powyżej zdanie.

Zwraca uwagę drobiazgowość korekt. Przytoczę dwa przykłady: pierwotne wyrażenie „materiał dogmatyczny” (s. 225) zostało zmienione na „materiał teoretyczny” (s. 171); „cechy właściwego hesychirycznego stylu Pärta” (s. 229) – zamieniono na „hesychię (hezychię) jako dominujący elementy stylu Pärta”. Itd., itp. Autor dokonał gruntownej rewizji znacznej części swej pracy. Dzięki tym retuszom jej styl znacznie lepiej odpowiada standardom refleksji teoretycznej.

Obiektywizacja i znaczne uporządkowanie języka wywodów nie rozwiewa jednak istotnych, zgłoszonych wcześniej wątpliwości co do zakresu pojęcia gestu muzycznego. Zawarta w poprzedniej recenzji krytyka maksymalistycznego rozumienia gestu dotyczyła zwłaszcza newralgicznego rozdziału pracy, w którym Autor skonfrontował gest muzyczny z innymi kategoriami analitycznymi. Zasadne wydaje się tu zacytowanie fragmentu tej recenzji (paginacja odnosi się do pierwszej wersji rozprawy doktorskiej):

[...] w rozdziale 3.10. („Gest muzyczny a inne opisowe kategorie muzyczne”) Autor podejmuje się odróżnienia gestu od elementów formy okresowej, figury (w dwóch sensach: struktury i retoryki) i tematu – dochodząc do wniosku, że „motyw, fraza, zdanie (...) mogą być gestami, ale gesty niekoniecznie odwrotnie” (s. 214); że „figury retoryczne są gestami, ale gest niekoniecznie odwrotnie” (s. 215); że w kwestii relacji gestu i tematu „zasadniczą różnicą jest to, że rozwój gestu nie wynika wyłącznie z

możliwości rzemiosła kompozytorskiego i właściwych mu przetworzeń, ale rozwijania jego gestycznego (tzn. afektywnego i czasowego) oraz dorozumianego ekspresyjnego znaczenia” (s. 216).

W rozumowaniu Autora gest jawił się zatem jako nadrzędna muzyczna „kategoria opisowa”: podobnie jak każdy kwadrat jest prostokątem, ale „niekoniecznie odwrotnie”, tak też każda z wymienionych tradycyjnych kategorii opisowych jest (czy też: może być) gestem, ale „niekoniecznie odwrotnie”. Zamiast więc doprowadzić do precyzującego ograniczenia, w pierwszej wersji opisu dzieła artystycznego dokonało się rozszerzenie zakresu pojęciowego gestu muzycznego. Na tę zasadniczą wątpliwość Autor odpowiedział w wersji zrewidowanej usunięciem całego cytowanego wyżej jej fragmentu. Taki unik jednak w najmniejszym nawet stopniu nie rozwiązuje problemu. A problem ten narzuca się czytelnikowi wciąż z całą mocą, zwłaszcza w mnożących się odmianach gestu muzycznego proponowanych w analizie *Cantus in memoriam Benjamin Britten* Arvo Pärta.

Co prawda w rozdziale 4.2.2 („Akcja”) dodany został passus następujący:

Wymieniam tu bardzo wiele odmian i pomysłów wyszczególnienia gestów (co ma zapewnić walor wszechstronnego spojrzenia na dzieło – tak jak mogliby nań spojrzeć różni ludzie), po wielokroć przypisując tym samym „akcjom” dźwiękowym różne perspektywy opisowe. Moje działanie ma na celu **demonstrację zastosowania hipotezy redukcyjnej i hipotezy hierarchicznej** w praktyce, a więc ujawnienie wspólnego „rdzenia” gestycznego w dziele nawet przy tak wielu rozproszonych wyróżnieniach i rozumieniach (s. 177).

Ten dopisek służy obronie przyjętej przez Autora optyki (gwoli jasności, tekst pogrubiony odnosi czytelnika do rozdz. 3.3.2.4., zatytułowanego „Hipotezy wiecznego powrotu archetypicznych postaci gestu (redukcyjna) i strefowej ich konstrukcji (hierarchiczna)”), nie mierzy się jednak z pytaniem o zakres pojęcia gestu muzycznego i jego redundancję. A właśnie ta kwestia budziła zasadnicze wątpliwości.

Przy tej okazji zwraca też uwagę niestaranność redakcyjna, skutkująca błędami formalnymi. Otóż w nowej wersji spisu treści pozostała stara numeracja podrozdziałów:

3.7. Metody badania gestu

3.9. Użyteczne definiowanie gestu muzycznego

3.11. Podsumowanie – historia długiego trwania gestu w muzyce

Numeracja powyższa jest nieciągła, bo brakuje w niej wykreślonych podrozdziałów 3.8 („Gest jako *praxis*”) i 3.10 („Gest muzyczny a inne opisowe kategorie muzyczne”). Po ich usunięciu, należało zrewidować numerację pozostałych podrozdziałów. Autor dokonał tej korekty w głównym tekście pracy, której struktura nie znajduje tym samym odzwierciedlenia w spisie treści.

Pozostaje jeszcze dodać, że w wersji zrewidowanej, w stopniu nie mniejszym niż w pierwotnej, ogólna refleksja teoretyczna przeważa nad refleksją konkretną (chciałoby się dodać – przeważa nieproporcjonalnie, zważywszy, że tematem rozprawy powinien być opis „spektaklu dźwiękowego” *visibilium et invisibilium*). Kompozytor ponownie nie zdecydował się na objaśnienia sensów ideowych swego utworu, choć zapewne są one godne uwagi, o czym świadczy tytuł i dobór tekstów.

Podsumowanie

Zrewidowana praca doktorska (dzieło i jego opis) mgra Dominika Puka wykazuje poprawę względem jej wersji pierwotnej. Zgłoszone zastrzeżenia w mojej ocenie nie rzutują na ocenę całości. Pozytywnie oceniam wszystkie przedstawione do oceny elementy pracy doktorskiej i uznaję, że rozprawa ta spełnia warunki sformułowane w art. 187 ustawy z dnia 20 lipca 2018 Prawo o szkolnictwie wyższym i nauce (Dz.U. z 2023 r. poz. 742 z późn. zmianami).

Marcin Inysek