

Józefów, 1 sierpnia 2023 r.

Dr hab. Wojciech Michera
Uniwersytet Warszawski
Instytut Kultury Polskiej

Recenzja osiągnięć naukowych doktora Stefana Meetschena, ubiegającego się o nadanie stopnia doktora habilitowanego nauk humanistycznych.

I. Ocena osiągnięcia naukowego przedstawionego jako podstawa postępowania habilitacyjnego.

„Osiągnięciem naukowym”, na podstawie którego doktor Stefan Meetschen ubiega się o nadanie mu stopnia naukowego doktora habilitowanego, jest książka *Tajemnica Stinga. Znaczenie duchowości w karierze ikony popkultury* (Wydawnictwo Naukowe Akademii Ignatianum w Krakowie, Kraków 2023). Składa się ona ze Wstępu, siedmiu rozdziałów, Podsumowania, Bibliografii oraz indeksu osób. W recenzji cytuję fragmenty tej pracy, podając numer strony w kwadratowym nawiasie.

W sensie ogólnym praca ta wpisuje się w nurt refleksji postsekularnej, która (przy całym jej zróżnicowaniu), badając historyczny proces sekularyzacji i technokratycznej racjonalizacji świata kapitalizmu (jego „odczarowania”, jak pisał Max Weber), zwraca szczególną uwagę na te okoliczności, historyczne i społeczne, które wydają się proces ten komplikować, kwestionować, a nawet odwracać. Wprawdzie Stefan Meetschen wprost takiej afiliacji intelektualnej nie sygnalizuje, jednak już we Wstępie powołuje się między innymi na Charlesa Taylora (cytując zawarte w jego pracy określenie „epoka post-świecka”), w Podsumowaniu zaś wspomina właśnie Maxa Webera i jego słynną diagnozę, komentując ją słowami: „trwa w najlepsze ponowne zaczarowanie epoki świeckiej”.

Tajemnica Stinga jest więc próbą pokazania, jak w samym sercu kapitalizmu, lub też na całkiem dosłownie rozumianej jego „scenie”, czyli w sferze globalnej popkultury, odradza się – lub może lepiej powiedzieć: załęga i rozplenia – szczególna forma religijności. Owszem, jest to religijność nieco podejrzana, bo nie opiera się na „źródłach objawienia”, w zamian podsuwając ułatwiony i przyjemniejszy dla odbiorcy „kult człowieka”, którego osiłą jest „wyłącznie ego, czyli «ja»” [345], niemniej warto ją

badać, „pozwoli to [bowiem] – deklaruje autor – dowiedzieć się nieco o duchowej substancji kultury popularnej. Umożliwi ponadto wyciągnięcie nowych wniosków dotyczących relacji między kulturą popularną a religią, muzyką popową a postmodernizmem” [16]. Sting zaś, jego życie i twórczość, stwierdza habilitant, doskonale się do tego nadaje.

Kultura popularna od dawna jest tematem często podejmowanym w ramach *cultural studies* (także w Polsce, gdzie doczekała naukowego czasopisma „Kultura Popularna”). Nie jest to jednak, wbrew pozorom, łatwa problematyka. Niekiedy w pracach tego nurtu dostrzec można skłonność do poetyki nazbyt publicystycznej: katalogowa wiedza ich autorów (kto z kim, kiedy i gdzie występował lub jaki film nakręcił) oraz emocjonalność godna festiwalowego jurora zastępują rzetelność metodologiczną. Z drugiej jednak strony (na co zwracał uwagę Piotr Kowalski w książce *Popkultura i humaniści*, 2004) ryzykowny bywa też swoisty brak umiaru, gdy niepotrzebnie rozbudowany aparat intelektualny zaangażowany zostaje do opisu spraw całkiem prostych.

Czy Stefanowi Meetschenowi udało się tych zagrożeń uniknąć? Otóż, rzecz dość osobliwa, zdołał je raczej ze sobą połączyć.

Najlepsze w jego książce są moim zdaniem te fragmenty, w których po prostu wnikliwie analizuje napisane i śpiewane przez Stinga teksty piosenek (*lyrics*), pokazując ich zaskakujące niekiedy konteksty intelektualne, związane z wyczerpująco tu opisanymi zainteresowaniami artysty, z budującymi jego „duchowość” lekturami oraz pozamuzycznymi praktykami (Jung, alchemia, okultyzm, New Age itd.). Habilitant zna bowiem wszystkie płyty Stinga i wszystkie piosenki, a także wywiady i wypowiedzi, podobnie jak poświęcone artyście publikacje innych autorów. Gdyby więc do takiej właśnie analizy się ograniczył, mogłaby powstać całkiem interesująca monografia Stinga jako „autora”, „pisarza”, „poety” (ostatecznie Bob Dylan otrzymał Nobla w dziedzinie literatury). Niestety ambicja, by napisać dzieło na miarę Durkheimowskich *Elementarnych form życia religijnego*, poświęcone „życiu religijnemu współczesnej popkultury”, gdzie australijskich Aruntów zastępują Sting i jego fani, dotkliwie obnażyła brak naukowych kompetencji autora, doprowadzając do niezbyt pięknej katastrofy. Co stwierdzam z dużą przykrością, ponieważ Sting jest artystą, którego od dziesięcioleci słucham z wielką uwagą i bardzo cenię (choć przede wszystkim jako muzyka).

Na płaszczyźnie teorii najważniejszym punktem odniesienia dla Stefana Meetschena, zgodnie z jego deklaracjami, są *Elementarne formy życia religijnego* Emile'a Durkheima, klasyczne dzieło socjologii i etnologii z 1912 roku. Autor powołuje się na nie od pierwszej niemal do ostatniej strony swojej książki, we wszystkich rozdziałach, znajdując w nim podstawowy model społecznego funkcjonowania religii, a także wzór metody badawczej. (Pomijam w tym momencie fakt, że habilitant czyta Durkheima przeważnie za pośrednictwem także nieustannie w tekście obecnego Rogera Scrutona, brytyjskiego filozofa i publicysty, którego konserwatywne i raczej kontrowersyjne poglądy silnie wpłynęły, jak się domyślam, na zaskakującą chwilami selekcję autorów cytowanych w *Tajemnicy Stinga*). Oto więc co czytamy we *Wstępie*, w podrozdziale *Metoda*:

[moja] Metoda analizy opiera się na metodyce socjologii religii, którą Émile Durkheim (1858-1917) zastosował do badania totemizmu Aruntów. Metoda ta polega na wyodrębnieniu z zewnątrz i opisie podstawowych elementów jakiejś religii bądź kultu: totemu, dogmatów (światopoglądu i praktyk), obrzędów i mitów [22].

I to wszystko w tym miejscu na temat Durkheima. Klasyczna koncepcja francuskiego socjologa – wskazana przez habilitanta jako klucz własnej „metody” – została zamknięta w dwóch, a w zasadzie w jednym zdaniu. Nie dowiadujemy się więc, na czym konkretnie ta rzekomo przejęta od Durkheima metoda ma polegać. Brak tu choćby napomknięcia o jakiegokolwiek rzeczywistej metodologii badań kulturowych. Nie wiadomo nawet, co oznacza owo „wyodrębnienie z zewnątrz”, bo brak tu wskazówki, na jakim materiale empirycznym autor pracował (dokonując owego „wyodrębnienia”), jakim procedurom go poddawał itd., itd. Niewiele też zmienia fakt, że w następnych rozdziałach autor cytuje lub referuje fragmenty *Elementarnych form...*, zawsze bowiem traktuje te urywki jako klarowne i zrozumiałe definicje słownikowe, *prêt-à-porter*, zdatne do natychmiastowego wykorzystania bez przeróbek, poza kontekstem ogólniejszej myśli Durkheima, poza kontekstem wyzwania, jakim przez ostatnie sto lat poddawane były pojęcia i kategorie antropologii społecznej.

Na początku I rozdziału na przykład (*Totem o imieniu Sting*) dowiadujemy się, czym był według Durkheima totem, że mianowicie stoi on w centrum religii, że

przypada mu funkcja sakralna, co oznacza, że w nim ma swoje źródło bezosobowa siła, symbolizowana przez zwierzęta totemiczne, z której mogą czerpać członkowie klanu etc. etc. „Ta wymiana energii – czytamy też – nie jest niczym niezwykłym dla aktora popkultury takiego jak Sting.” I dalej: „Odbywa się zatem dokładnie tak, jak opisuje to Durkheim u Aruntów, wzajemna wymiana energii: między totemem a klanem, między gwiazdą a publicznością złożoną z fanów” [34].

Dokładnie tak jak u Aruntów? Naprawdę? Nawet nie: „trochę jak”? Przyznam się, że czytając tego typu stwierdzenia (a znaleźć je można na każdej niemal stronie tej książki), czuję się nieco bezradny. Błąd tkwiący w tej „metodzie analizy” jest bowiem tak oczywisty, że może pozostać niezauważony, bo jego wskazanie wymaga powrotu do spraw zupełnie elementarnych – z zakresu metodologii badań naukowych, ale także zwykłej roztropności pisarskiej. Bo przecież wszelkie podobieństwa między badanym tu zjawiskiem (Sting) a zastosowanym do jego opisu roboczym modelem (powiedzmy: totem) mogą mieć jakikolwiek sens poznawczy jedynie w trybie „jak gdyby”, czy też: „w pewnej mierze”, czyli w połączeniu z uważnie konstruowaną listą różnic, limitującą interpretacyjną funkcjonalność modelu. Nie chodzi bowiem, a przynajmniej nie powinno chodzić o stwierdzenie prostej i twardej „tożsamości” (np. artysty o imieniu Sting i totemu takiego jak u Aruntów), lecz o to, by za pomocą tego „teoretycznego narzędzia” („totemu” mniej lub bardziej zmetaforyzowanego) powiedzieć „coś” (coś więcej, inaczej) o fenomenie Stinga. „Coś”, „trochę”, ale z pewnością nie „wszystko”, bo to właśnie grozi przekształceniem badań naukowych (lub nawet dobrej eseistyki) w propagandę. Przed podobnym niebezpieczeństwem przestrzegał na przykład Michel Maffesoli w *Czasie plemion*, promując – jak pisze – „praktykę apofatyczną” w badaniach socjologicznych:

zamiast usiłować złudnie uchwycić przedmiot w jego stałości, wyjaśniać go i wyczerpać, zadowolmy się opisem jego konturów, ruchów wahań, sukcesów i rozmaitych drgań. [*Czas plemion* 27].

(Przy okazji: czy dość jednak zaskakujący brak książki Maffesolego u Meetschena jest zwykłym przeoczeniem, czy właśnie skutkiem nadmiernego przejęcia się poglądami Scrutona?).

Z obowiązku recenzenta przypomnę, że Durkheimowska definicja totemu i totemizmu jako relacji między bytami naturalnymi (totemy) i jednostkami podziału społecznego (klanami) – za pomocą której Meetschen chciałby „wyjaśnić i wyczerpać”

Stinga w relacji do jego fanów – bynajmniej nie ma w etnologii statusu utrwalonej prawdy. Przeciwnie, dość szybko się okazało, już sto lat temu, że koncepcja ta, zbudowana na założeniach ewolucjonizmu, nie wytrzymuje konfrontacji z ogromną różnorodnością faktów etnograficznych odkrywanych w kulturach tzw. ludów „pierwotnych” na całym świecie. Ostatecznie pogrzeb totemizmu Durkheima wyprawił, jak dobrze wiadomo (choć z *Tajemnicy Stinga* się tego nie dowiemy), Claude Lévi-Straus w *Le totémisme aujourd’hui* (1962 r.). Ale przecież, jeśli nawet ktoś chce posłużyć się na przykład pojęciem klanu „dokładnie tak, jak opisuje to Durkheim” (a nie w znaczeniu potocznym), to wolno mu, ale powinien uwzględnić choćby fakt, że klan nigdy nie jest jeden, bo kategoria ta odnosi się przede wszystkim do podziału społecznego i związków pokrewieństwa, czyli egzogamicznego wymogu zawierania małżeństwa poza własnym klanem. Etc, etc...

Zeby było jasne, nie twierdzę bynajmniej, że błędem jest samo posłużenie się mniej lub bardziej potocznym pojęciem „totemu” – wystarczy przypomnieć użytek, jaki z niego zrobił Freud. Jeszcze lepiej zaś przywołać tu całkiem aktualny przykład, mianowicie książkę *Czego chcą obrazy?* W.J.T. Mitchella. Amerykański uczony konstruuje w niej triadę logiczną „totem–fetysz–idol”, by za jej pomocą opisać i uporządkować zróżnicowane relacje człowieka z obrazem wizualnym jako quasi-żywym obiektem.

Należy podkreślić – pisze jednak Mitchell – że ten sam obiekt (na przykład złoty cielec) może funkcjonować jako totem, fetysz lub idol w zależności od towarzyszących mu społecznych praktyk lub narracji. Gdy cielec zostaje uznany za cudowny obraz Boga, jest idolem; gdy uważa się go za świadomie wytworzony obraz plemienia lub narodu („społeczności” w kategoriach Durkheima), jest totemem; gdy podkreśla się jego materialność [...] wówczas staje się zbiorowym fetyszem” [*Czego chcą obrazy?* 215-216].

Zauważmy więc, że tezy formułowane przez habilitanta nie wynikają wcale z uważnej lektury bądź obserwacji dzieła Stinga – dynamika jego dyskursu jest odwrotna i polega na próbie udowodnienia, za wszelką cenę, nawet zbliżenia się do absurdu, że wszystko tu dokładnie pasuje do przyjętej tezy. Bo przecież gdyby Meetschen się zastanawiał nad różnymi, nawet (lub zwłaszcza) sprzecznymi aspektami fenomenu Stinga, nad samą możliwością wyodrębnienia tych aspektów za pomocą tej lub innej kategorii interpretacyjnej (na przykład „totemu”), byłbym ciekawy efektów tych badań. Ale habilitant tego nie robi, nie pyta o JAK (jak to jest ze Stingiem?). W ogóle niewiele

pyta. Raczej oznajmia, w trybie: TO JEST, mianowicie: Sting JEST totemem *tout court*. Zakładając tym samym możliwość istnienia prostej analogii między zbiorowością miłośników artysty a jakimkolwiek realnym, nawet „prymitywnym” społeczeństwem – na przykład tym, które w jego złożoności opisywał Durkheim.

I to jest największy problem, zasadnicza przyczyna owej wspomnianej wcześniej katastrofy: brak jakiegokolwiek klucza konceptualnego, pozwalającego na dokonanie (z konieczności zawsze warunkowego) przekładu, na metaforyzację wykorzystywanych pojęć, klucza określającego specyficzny *modus* ich użycia.

*

Oto tytuły czterech pierwszych rozdziałów książki *Tajemnica Stinga*:

I. Totem o imieniu Sting: od gwiazdy popu do ikony popkultury.

II. Dogmaty kultu Stinga.

III. Obrzędy kultu Stinga.

IV. Mity kultu Stinga

Jak widać, i co przyznaje sam autor, „słowo kult jest kluczowym pojęciem niniejszej pracy” [20]. „Określa ono – czytamy dalej – pewną formę praktyki religijnej, w której jakiś obiekt lub jakaś osoba są intensywnie czczone przez grupę wyznawców”. I wprawdzie czasami trudno wyznaczyć ostrą granicę między kultem i religią, ale „Pojęcie «kult» ma w ramach niniejszej pracy akcentować nieco osobliwą stronę adoracji”.

Nie mam zastrzeżeń do takiego rozumienia pojęcia kultu. Pomijam też dość poważne wątpliwości dotyczące sposobu, w jaki autor konceptualizuje dogmat, obrzęd i mit. Pragnę teraz zwrócić uwagę na okoliczność jeszcze bardziej w tej pracy zagadkową. Otóż w dyskursie poświęconym, jak słyszemy, kultowi Stinga (przypomnę: chodzi o praktykę religijną grupy wyznawców określonego obiektu adoracji) habilitant najmniej zajmuje się właśnie wspólnotą wyznawców Stinga. Jedyna w istocie wzmianka na jej temat, to wspomnienie o filmie *Sting - VH-1 Fanclub Special (November - 2001)* z YouTube’a. Poza tym – niczego się o niej nie dowiadujemy, o jakichkolwiek łączących tę „wspólnotę plemienną” rytuałach albo znakach pozwalających na samoidentyfikację itp. Nic. Nie wygląda nawet na to, by habilitant miał w tym zakresie jakieś plany badawcze, bo przecież napisał we Wstępie, w

podrozdziale *Podstawy analizy*: „Główną podstawą badań są albumy, które Sting opublikował [...] oraz jego wypowiedzi o jego utworach”.

Byłby to zatem dość osobliwy obraz „kultu Stinga” – ale bez „kultu”, nakreślony wyłącznie na podstawie wypowiedzi samego Stinga. Ale skoro tak, skoro habilitant rezygnuje w badaniach z perspektywy odbiorczej i za właściwy przedmiot swoich zainteresowań uznaje artystyczną autokreację artysty, to dlaczego nie o tym napisał książkę? Czemu ma służyć cały ten sztafaż, groteskowo rozbudowywany aparat konceptualny, uparcie wykoślawiający Durkheima, nieustannie sugerujący, że jednak z jakimiś realnymi, quasi-religijnymi relacjami między „totemem” i jego wyznawcami mamy do czynienia.

Efekty takiego poszukiwania jakichkolwiek dowodów na istnienie „kultu” i „wyznawców” Stinga okazują się dość kuriozalne.. Oto na przykład czytamy:

Także „kult człowieka” potrzebuje totemów, służących do przekazywania sił. Sting [...] nasuwa się jako praktyczny, godny podziwu wzór do naśladowania. [...] Thomas Gottschalk, legenda programu *Wetten dass*, powiedział, że droga Stinga dodaje mu otuchy, zachęcając do tego, by mimo zaawansowanego wieku, pracować dalej, nie przestawać [345].

Czego ma to dowodzić? Czegóż więcej, niż to – a mówię z perspektywy człowieka w dość zaawansowanym wieku – że „droga Stinga dodaje otuchy”?

*

Autor książki zdaje się więc uważać, że w „kulcie Stinga” najbardziej interesujący jest sam obiekt adoracji. Dlatego w rozdziale I. *Totem o imieniu Sting* sporo miejsca poświęca kwestii jego inicjacji, podkreślając przede wszystkim znaczenie przyjęcia przez artystę przydomka („przyjęcie imienia Sting położyło kamień węgielny pod «totemiczny status» Stinga jako gwiazdy popu” [75]). Ale czytamy też:

Aby zająć miejsce totemu nie wystarczy jednak nowe imię. Człowiek musi wrosnąć w eksponowaną rolę za sprawą szeregu inicjacji. W tym kontekście także Durkheim wspomina spopularyzowane dzięki van Gennepowi obrzędy inicjacji. Dają one temu, kto zostaje awansowany na nowy stopień we wspólnocie, niezbędny do tego charakter, konieczne umiejętności, i wymagają od niego ich posiadania [38].

Otóż pewien problem polega na tym, że w obrzędach przejścia, którymi zajmował się Arnold van Gennep w *Les Rites de Passage* (1909) (na przykład w obrzędach dojrzałości, sankcjonujących zmianę statusu społecznego i rodzinnego, albo nawet w obrzędach powołujących kandydatów do stanu kapłańskiego) „wtajemniczeniu” podlegali właśnie członkowie danej społeczności, a nie ich „totemy”.

Pomińmy jednak to przeoczenie. Zobaczmy, na czym polegały zdaniem habilitanta owe Stingowe „obrzędy przejścia”, pozwalające mu „zająć miejsce totemu”. Oto pierwszy z nich (przywołujący anegdotę z autobiografii artysty):

Nauka grania piosenek Beatlesów na gitarze przypominała rodzaj tajnego rytuału o głębokim przesłaniu: «(...) mam gitarę – instrument, na którym można odtworzyć całą magię różnych akordów i riffów, wykorzystywanych w ich piosenkach. I tak utwór po utworze, album po albumie. Uczę się je grać i czuję, że jeśli wytrwam, to wszystkie te kawałki [...] wyjawią mi w końcu swój sekret» [...] [39-40]”.

Nie wiem, czy to wiedza powszechnie dostępna, ale z pewnością każdy, kto miał cokolwiek do czynienia ze środowiskiem adeptów jazzu lub rocka, dobrze wie, że kopiowanie wykonań cenionych mistrzów, na przykład spisywanie („transkrypcja”) ich solówek, to codzienna praktyka i typowa forma ćwiczeń (dobrze znana także piszącemu tę recenzję). Mówienie więc na poważnie, że wytrwałe uczenie się piosenek Beatlesów przypominało „rodzaj tajnego rytuału o głębokim przesłaniu”, i że było elementem w „szeregu inicjacji”, które Sting miał przechodzić, by osiągnąć status „totemu”, to albo intelektualna naiwność, albo świadome nadużycie. Jedno z bardzo wielu w tej książce (innym jest trudny do zaakceptowania sposób, w jaki autor interpretuje i wykorzystuje dla własnych celów przesłane mu w liście elektronicznym zwierzenia Anny Marii Jopek o jej stosunku do Stinga).

*

Bez względu na to, jak niepoważnie wygląda próba dopasowywania biografii Stinga do schematu inicjacyjnego wtajemniczenia, wydaje się, że właściwszym dla tego przedsięwzięcia miejscem byłby rozdział *Mity kultu Stinga*, Tytuł ten zdaje się bowiem sugerować, że chodzi w nim właśnie o narracje na temat „herosa kulturowego”, o swoisty „żywot świętego”, wykreowany na potrzeby „kultu”. A jednak nie, autor nie pisze tu o Stingu jako „bohaterze mitologicznym”, ale o ideowych treściach jego

piosenek. Właściwszy zatem byłby tytuł: *Mity Stinga*, bo przecież o żadnym „kulcie” nie ma tu mowy.

Z konieczności pomijam wiele wątpliwości dotyczących zarówno sposobu rozumienia „mitu”, jak i dość lakonicznego ujęcia historii badań mitoznawczych (Durkheim, Malinowski i Lévi-Strauss wymieniani są tu jednym tchem, bez żadnego różnicującego komentarza). Zwrócę uwagę na jedną tylko sprawę. Oto jak wiadomo, i o czym Stefan Meetschen wyczerpująco pisze, Sting był zafascynowany koncepcją Carla Gustava Junga. Nic w tym dziwnego, bo w tamtych czasach Junga czytali niemal wszyscy, także w Polsce (nawet piszący te słowa na samym początku lat 80. XX w. kupił – ponosząc znaczne koszty w walucie wymiennej – i następnie uważnie przestudiował niedostępne jeszcze w Polsce alchemiczne dzieła Junga, w angielskim tłumaczeniu R.F.C. Hulla). Problem polega jednak na tym, że habilitant nie tylko dokonuje historycznej rekonstrukcji przekonań Stinga oraz źródeł jego inspiracji, ale także, jak się wydaje, przekonania te przejmuje: koncepcja Junga staje się „obiektywnym” opisem świata duchowego w ujęciu Meetschena. Czytamy na przykład: „W niniejszym rozdziale zostaną przedstawione ważne mity ludzkości [nie zaś: „ważne mity ludzkości” według Junga]. Chodzi o sprawdzenie, w jakim stopniu mają one znaczenie dla Stinga bądź dla kultu Stinga” [372].

Warto przy okazji zauważyć, że habilitant w niewielkim stopniu próbuje wyjść poza te jawne – i zasadniczo literackie – deklaracje Stinga. Mało go poza Jungiem interesuje szerszy krajobraz intelektualny ostatnich dekad XX w., na przykład „duchowe” inspiracje w ówczesnych praktykach artystycznych – wizualnych, teatralnych, performatywnych – które przecież można by tu potraktować jako kontekst interpretacyjny dla „widowisk”, jakimi były koncerty Stinga. Wystarczy tu przypomnieć prace Victora Turnera (długa lista książek, począwszy od *The Ritual Process* z 1969 r.), który – kontynuując przecież myśl Durkheima i van Gennepa! – zbudował swoją teorię rytuału, mającą ogromny wpływ na performatywne praktyki widowiskowe oraz ich rozumienie. Jestem zresztą przekonany, że bez względu na krytykę, której prace Turnera słusznie się doczekały, to właśnie przez niego wypracowane narzędzia konceptualne (jak rytuał, liminalność, *communitas*, itd.), sprawdzone w opisie sytuacji scenicznych, byłyby dużo bardziej wydajne i funkcjonalne w opisie fenomenu Stinga (na który składa się nie tylko to, co można „przeczytać”, ale przede wszystkim

to, co słycać i widać, gdy się uczestniczy w koncercie), niż surowy i osamotniony Durkheimowski „totem”.

*

Na koniec wspomnę więc o sprawie z mojego punktu widzenia najważniejszej. Otóż w książce Meetschena tytułowa „tajemnica” nie ma żadnego istotnego związku z muzyką Stinga, którą (jak napisałem) słycać i widać na scenie. W książce Meetschena muzyka ulega swoistemu wypłowieniu, dążąc niemal do zaniku. W rozdziale I (*Totem...*), o długości 43 stron, znajdujemy banalny w treści podrozdział *Jakość muzyczna* – złożony z niecałych 7 linijek. W omówieniach kolejnych płyt i kolejnych piosenek pojawiają się konsekwentnie za każdym razem podrozdziały zatytułowane *Płaszczyzna poetycka* oraz *Płaszczyzna medialna*, ale nigdy (sic!) – *Płaszczyzna muzyczna*. Owszem, muzyce w dużym stopniu poświęcony jest osobny rozdział (V: *Pogłębienie: muzyka, metody kreatywności i inspiracja*), ale to świadczy raczej o próbie jej otorbienia i neutralizacji, wyłączenia z głównego dyskursu. W gruncie rzeczy, zauważmy, niewiele by trzeba w całym tekście książki zmieniać, gdyby Sting uprawiał jakiś zupełnie inny gatunek, na przykład muzykę elektroniczną w stylu Tangerine Dream, albo śpiewał ballady jak James Taylor.

Nie warto już zatem szczegółowo komentować treści tego rozdziału. Znajdziemy tu z pewnością pewne ciekawe wiadomości (na przykład o tym, jak Sting pisał swoje piosenki). Ale i tutaj w obfitości pojawia się męcząca dla czytelnika skłonność do nadawania zwykłym sprawom pompatycznego wymiaru Jungowskiej duchowości, w stylu: *Stałe doskonalenie się (entelechia)* (tytuł podrozdziału, s. 212), albo: „Proces, który w postnowoczesności jest określany mianem dekonstrukcji można również interpretować i wizualizować alchemicznie. *Tertium comparationis* jest oczywiście: alchemikom, dążącym do stworzenia *Opus magnum*, chodziło o przeobrażenie metalu w złoto. Podczas transmutacji metali w części nieoczyszczonej musi najpierw nastąpić rozdzielenie i oczyszczenie (*Solutio et Purificatio*), a w części oczyszczonej rozpuszczenie i połączenie (*Solve et Coagula*) pierwiastków. W laboratorium muzycznym Stinga odbywa się [...] rozpuszczanie różnych elementów stylistycznych”. [222, podrozdział *Dekonstrukcja*]. Etc. etc. Przy okazji: zastanawiam się, czy autor dobrze rozumie znaczenie Derridańskiego pojęcia „dekonstrukcja”.

Jeśli chodzi o aspekt muzyczny w ściślejszym, muzykologicznym znaczeniu, to habilitant cytuje głównie pracę Gable'a *The Words and Music of Sting*. Nie znam tego opracowania i nie potrafię stwierdzić, czy pewne „niezrozumienia” (tak to ujmę) w nim mają swoje źródło, czy też pojawiły się dopiero na skutek nieumiejętnego wyboru cytatów lub niekompetentnego przekładu. Oto tylko jeden przykład, cytat z Gable'a zamieszczony w podrozdziale zatytułowanym *Tryton*:

„Wszystkie trzy zwrotki [*Consider Me Gone*] przejawiają wspólne podobieństwo do podniesionego czwartego stopnia skali (w tym wypadku G przez tonację zasadniczą na Db). Interwał ten jest nazywany trytonem” [221].

Otóż fragment ten brzmi absurdalne i musi zawierać błąd, chyba w tłumaczeniu (czy zabrakło fachowej konsultacji?).

Wspomnę tylko dla porządku, że tryton, czyli dysonansowy interwał złożony z trzech całych tonów, czyli inaczej kwarta zwiększona albo kwinta zmniejszona (np. od C do Fis/Ges) nie stanowi wcale w praktyce muzycznej – wbrew temu, co pisze Meetschen – jakiejś wykluczającej alternatywy dla „progresji harmoniczych” [s. 221]. Bez względu też na rozmaite legendy mówiące o jego diaboliczności, powtarzane przez wszystkich, łącznie ze Stingiem, ma on przede wszystkim ogromne znaczenie w harmonii muzycznej: jest głównym elementem składowym akordu dominantowego, odpowiedzialnym za właściwe mu napięcie, które dąży do „rozwiązania” (domyślnie w tonice). I na tym polega podstawowa logika „progresji harmoniczej” (dominanta → tonika) w każdej, nawet banalnej piosence.

Jeśli zaś z trytonem wiąże się jakaś „magia”, to wynika ona z tego, że trzy całe tony (czyli sześć półtonów) to dokładnie połowa skali dwunastostopniowej. Ta zaś okoliczność, jak się okazuje, ma swoje harmoniczne konsekwencje, z których chętnie korzysta zwłaszcza muzyka jazzowa, stosująca takie popularne formuły, jak „substytucja trytonowa” (możliwość dość swobodnego zastępowanie akordów dominantowych oddalonych od siebie o ten interwał, ważna także dla linii melodycznej granej przez basistę) albo akordy typu „7#11” (z septymą małą i zwiększoną kwartą – słyhać je w obfitości na przykład w balladzie Komedy z filmu *Nóż w wodzie*). Nie wdając się w szczegóły: w obu wypadkach otrzymujemy charakterystyczny dla jazzu *sound*, atrakcyjny jak widać zarówno dla Stinga, jak i jego słuchaczy, wychwytyjących owo lekko niekiedy jazzowe brzmienie jego muzyki.

Chciałbym tu jasno przedstawić mój pogląd (którego habilitant zapewne nie podziela): jeśli Sting osiągnął status „ikony popkultury”, to nie ze względu na poglądy, ale wyłącznie dzięki swojej muzyce. Można cenić jego zaangażowanie w sprawy tego świata, można interesować się duchowym przesłaniem, które zawierają teksty jego piosenek. Ale to wszystko nie miałoby najmniejszego znaczenia, najmniejszej szansy zaistnienia w świadomości społecznej, gdyby nie geniusz muzyczny, pozwalający mu – paradoksalnie – pozycjonować się zdecydowanie poza centrum tak zwanej popkultury, bliżej zaś nurtów uważanych za ciekawsze artystycznie, jak jazz, blues, muzyka etniczna lub nawet dawna.

II. Ocena innych osiągnięć habilitanta.

Poza książką *Tajemnica Stinga* oraz doktoratem „*Love is the motor*”. *A Hermeneutical Study of the Relationship between Men and Women in the Films of Krzysztof Kieślowski, 2020* (który z definicji nie podlega tu ocenie) habilitant nie dołączył do materiałów żadnych publikacji. Zarazem stwierdzam, że – zgodnie z listą z Autoreferatu – ma on w swoim dorobku podoktorskim zaledwie cztery autorskie publikacje, z których ostatnia pochodzi z roku 2016. Co więcej, można mieć pewne wątpliwości, czy prace te mają istotnie naukowy charakter.

Nie ma więc podstaw, by podoktorski dorobek habilitanta uznać za znaczący.

*

Biorąc pod uwagę wymogi określone w Ustawie, stwierdzam, że dzieło przedstawione jako podstawa postępowania habilitacyjnego doktora Stefana Meetschena **nie stanowi** znaczącego wkładu w rozwój dyscypliny. **W związku z tym wnoszę, by doktorowi Stefanowi Meetschenowi nie przyznawać stopnia naukowego doktora habilitowanego.**



UD-3

WU.W100.00279.23

Dane do Zgłoszenia Umowy o Dzieło (RUD)

Dane wykonawcy umowy o dzieło

PESEL **58041104371**
Rodzaj, seria i nr dok.tożs.Kraj wyd.dok.
Data urodzenia **11.04.1958**
Imię **WOJCIECH**
Nazwisko **MICHERA**

Adres zamieszkania

Ulica **POGODNA**
Numer domu **4**
Numer lokalu
Kod pocztowy **05-410 JÓZEFÓW**
Miejscowość **JÓZEFÓW**
Nazwa państwa **PL Polska**

Adres do korespondencji

Ulica
Numer domu
Numer lokalu
Kod pocztowy
Miejscowość
Nazwa państwa

Numer telefonu

Adres e-mail

W.MICHERA@UW.EDU.PL

Informacja o zawartych umowach o dzieło

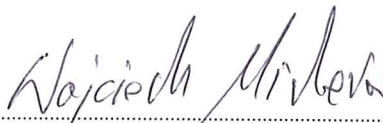
Data zawarcia umowy **25.05.2023**
Data rozpoczęcia wykonywania dzieła **01.06.2023**
Data zakończenia wykonywania dzieła **27.07.2023**
Przedmiot umowy

sporządzenie recenzji z dorobku i osiągnięcia naukowego pt.:

Tajemnica Sting: Znaczenie duchowości w karierze ikony popkultury, w postępowaniu habilitacyjnym dr. Stefana Meetschena

Oświadczenie

Oświadczam, iż wszystkie informacje są zgodne ze stanem faktycznym i prawnym, a odpowiedzialność karna za podanie informacji niezgodnych z prawdą lub ich zatajenie jest mi znana.



.....
podpis osoby zgłaszanej do ubezpieczenia

