

Poznań, 23.03.2018

Prof. UAM dr hab. Agnieszka Jelewska
Instytut Teatru i Sztuki Mediów
Interdyscyplinarne Centrum Badawcze Humanistyka/Sztuka/Technologia
Uniwersytet im Adama Mickiewicza
Collegium Maius, ul Fredry 10
Poznań

Uniwersytet Wrocławski Dziekanat Wydziału Filologicznego (6)		
Wniosek ur. WF	02 -04- 2019	Załączniki
Wiel. do inst. org	Data	Symbol
Znak opłaty		

Recenzja rozprawy doktorskiej mgr Sabiny Macioszek pt. *Strategie współdziałania ciała i technologii cyfrowych w operach skomponowanych w XXI wieku.*

Rozprawa doktorska mgr Sabiny Macioszek podejmuje istotne z perspektywy współczesnej kultury zagadnienie relacji ludzkich i nieludzkich aktantów na przykładzie najnowszych oper skomponowanych w XXI wieku. Przy czym należy zaznaczyć, że analiza wybranych przez Doktorantkę dzieł ma służyć wypracowaniu szerszej refleksji na temat przemian kulturowych i artystycznych dokonujących się pod wpływem rozwoju technologii, zarówno w obszarze programowania, robotyki, jak i Sztucznej Inteligencji.

Rozprawa składa się z trzech części oraz osobnego rozdziału metodologicznego. We *Wprowadzeniu* do dysertacji Doktorantka w sposób przekonujący redefiniuje właściwości gatunkowe współczesnej opery oraz jej możliwe formy hybrydyczne i mariaże z innymi formami artystycznymi, koncepcjami naukowymi, narzędziami i obiektami technologicznymi.

W rozdziale zatytułowanym *Główne problemy metodologiczne* Autorka nakreśla mapę kontekstów filozoficznych i kulturoznawczych, które uznaje za niezbędne dla prowadzonych przez nią badań nad najnowszymi operami, jak też wskazuje istotne metody i metodologie

badawcze. Jest to konstelacja interesująca, ponieważ wykracza poza czysto operowe opracowania (jak np. niezwykle cenna dla przedstawionych wniosków książka Herberta Lindenberga), ku metodologiom z zakresu Actor-network theory i postkonstruktywizmu (głównie w ujęciu Brunona Latoura i Ewy Bińczyk), badaniom posthumanistycznym (tu w szczególności Autorka sięga do pracy zbiorowej *Nonhuman turn*, pod redakcją Richarda Grusina, oraz tekstów Joanny Zylinskiej, czy Katherine Hayles), performatyce (tu sytuują się między innymi klasyczne prace Philipa Auslandera, Peggy Phelan, czy nowsze propozycje przedstawione przez Dianę Taylor), badań nad teatrem i dramatem (ważnym odniesieniem dla Doktorantki okazała się pozycja Williama B. Worthena) pracom filozoficznym (Briana Massumiego, Marka Hansena, czy Michela Foucaulta). Najciekawszą częścią tej konstelacji są prace i koncepcje omawiające formy oddzielania się ciał i głosów wykonawców w operze, w szczególności doskonale rozpoznania dokonane w przez Millę Tiainen, w tekście *Corporeal Voices, Sexual Differentiations: New Materialistic Perspective on Music, Singing and Subjectivity* oraz Catherine Clément w książce *Opera or the Undoing Women*. Obie autorki wskazują na możliwość pogłębionej analizy i interpretacji głosu śpiewaków i śpiewaczek operowych z perspektywy filozofii materializmu oraz technologicznych, kulturowych i genderowych kontekstów. Niestety w rozprawie teksty te zostały jedynie omówione w rozdziale dotyczącym metodologii, nie zostały natomiast uruchomione jako istotny aparat badawczy w dalszych jej częściach, co uważam za mankament pracy, do którego wrócę jeszcze w dalszej części recenzji.

Ciała splecione z technologiami – asamblaże, interfejsy i brzmienia hybrydowe to część pierwsza rozprawy i zarazem wstęp do analizy i interpretacji konkretnych *case study*. Warto zaznaczyć, że wybór przykładów do analizy zarówno w tym rozdziale, jak i w pozostałych dwóch, był zupełnie subiektywny, na co Autorka wskazuje na już stronie 9. Jak sama pisze, z niektórych przykładów zrezygnowała „z powodu niezbyt wyraźnej i konsekwentnej (...) współpracy człowieka i nie ludzi.” Doktorantka nie prezentuje jednak w żadnej części swojej dysertacji subiektywnych kryteriów, które brała pod uwagę przy doborze materiału do analizy i nie tłumaczy, na czym ma polegać konsekwencja współpracy człowieka i nie ludzi. Stwierdzenie użyte na stronie 9. rozprawy jest zbyt ogólne, by mogło posłużyć za naukowe kryterium.

W części pierwszej Doktorantka, definiując asamblaże, interfejsy i brzmienia hybrydowe, opisuje kolejno opery: *Ogród Marty* skomponowany przez Cezarego Duchnowskiego, *Czarodziejską górę* Pawła Mykietyna oraz dwie opery *Between* Agaty Zubel i *Sudden rain* Aleksandra Nowaka, obie w reżyserii Mai Kleczewskiej. Te ostatnie stanowią

przykład brzmień dźwiękowych, ponieważ zawierają elektronicznie i programistycznie przekształcone dźwięki i głosy wykonawców. Jest to ciekawy rozdział, w którym Autorka sięga po koncepcje rozumienia technologii zaproponowane m.in. przez Joannę Zylinską i stosuje je do analizy nowych poziomów relacji między tym, co ludzkie i nieludzkie w operze. Jednocześnie mgr Sabina Macioszek przedstawia w tej części autorską perspektywę interakcji między tymi sferami w operze jako „współistnienie” i „współtworzenie” dzieła. Jest to koncepcja charakteryzująca wiele współczesnych badań m.in. z zakresu nowego materializmu, jednak nie została ona zastosowana precyzyjnie i konsekwentnie w analizach poszczególnych przypadków. Na stronie 68. Doktorantka pisze na temat brzmień hybrydowych w *Between* w sposób następujący: „W operze kluczową rolę pełni kilkukanałowa warstwa elektroniczna i program komputerowy, dzięki którym indywidualne brzmienie głosu solistki-kompozytorki ulega twórczemu przekształceniu w czasie realnym. W efekcie powstaje hybrydyczne brzmienie, które łączy w sobie sprawczość ludzkiego ciała i technologii.” Powyżej przytoczony opis jest nieprecyzyjny, nie wynika z niego, czym jest kilkukanałowa warstwa elektroniczna i jaką funkcję spełnia program komputerowy. Nie zostało doprecyzowane to, czy jest on dziełem autorskim, napisanym na zamówienie, czy też po prostu opera jest realizowana na żywo przy użyciu istniejących już efektów? Po objerzeniu fragmentów opery jasne staje się, że w tym przypadku technologia jest narzędziem służącym do wytworzenia eksperymentalnych form realizacji dźwięku (głównie głosu śpiewaczki) dokonanych przy użyciu zniekształceń, sprzężeń i pętli. Sytuacja ta niewiele różni się od wielu innych zabiegów (nawet „poprawnych”) realizacji dźwięku w operze współczesnej. Dlatego też warto by w tym miejscu zadać podstawowe pytanie, czy technologia w tym przypadku jest narzędziem zmieniającym ludzki aparat wykonawczy, czyli jest McLuhanowskim poszerzeniem zmysłów, czy rzeczywiście jest aktywna i sprawcza w sensie Latourowskim? Sądzę, że odpowiedź mogłaby wpłynąć na większą precyzję przy opisie tego typu zjawisk.

Część druga rozprawy, jest poświęcona przebadaniu potencjalności relacji ludzkich wykonawców i robotów w operze, i jest zdecydowanie najlepiej dopracowanym jej fragmentem. Zanalizowane zostały przez Doktorantkę w tym rozdziale różnorodne przykłady, świadczące o znajomości tematyki i problemów z nią powiązanych. Autorka przedstawia klasyczne prace takie jak choćby słynna opera Toda Machovera *Death and the Powers* czy *My Square Lady* zrealizowana przez Komische Oper w Berlinie, Neurorobotics Research Laboratory i niemiecko-brytyjski kolektyw Gob Squad. Rozszerza ona także tę tematykę sięgając do niezwykle ciekawych projektów jak choćby *Drone Opera* Matthew Sleetha, opatrzoną solidnym komentarzem i odniesieniem do ważnej książki *A Theory of Drone*

Grégoire'a Chamayou. Rozdział kończy się wartościowym podsumowaniem podejmowanych zagadnień.

Cześć trzecia dotyczy nowych form operowych, które w rozmaity sposób, przy wykorzystaniu określonych narzędzi technologicznych, włączają odbiorców w procesy narracyjne, strukturalne, dźwiękowe. W tej części jest mowa o „teatrze słuchawek” (termin Rosemary Klich), a więc sposobach wycinania indywidualnego słuchacza z całości przedstawienia i włączania go w inne tryby percepcyjno-narracyjne. Autorka dość dokładnie analizuje tutaj między innymi dwa projekty Wojciecha Blecharza *Transcryptum* i *Park Opera* oraz dopracowany na wysokim poziomie realizacyjnym projekt *Invisible Cities: An Opera for Headphones* wykonywany w przestrzeni Union Station w Los Angeles. W tej części Autorka zawarła również opisy dwóch „nie-operowych” – jak je sama nazywa – form *El somni* i *Microscopic Opera*. Pierwsza praca to film dokumentalny rejestrujący operę-kolację dla dwunastu osób (którzy stali się jednocześnie wykonawcami), która została przygotowana przez kucharzy z jednej z najwyższej ocenianych w światowych rankingach restauracji Celler de Can Roca i odbyła się w 2013 roku w Arts Santa Mònica w Barcelonie. Jest to w moim przekonaniu projekt, którego nie można analizować jedynie przy użyciu kontekstów filozoficzno-kulturowych, przywołanych przez doktorantkę. Powinny one zostać znacząco poszerzone przede wszystkim o te pochodzące z ekonomii doświadczenia (np. B. J. Pine, J.H. Gilmore), czy *food studies*, co Autorka właściwie pomija w opisie. Brakuje w tym przypadku także aparatu krytycznego, który powinien ujawnić proces wzajemnego fetyszyzowania się opery, jedzenia i personalnych narracji, a także odniesienia projektu do skomplikowanej problematyki gospodarki kapitalistycznej, która w sposób bezduszny dystrybuje dobra. Niezbędne byłoby też odniesienie się to zdarzeń, które miały miejsce mniej więcej w czasie, kiedy opera-kolacja powstawała. Mam na myśli choćby kryzys migracyjny w Europie (w tym wojny domowe w Syrii i powstanie państwa Islamskiego), a więc ujawnianie nowych geolokacji obszarów dotkniętych głodem, brakiem dostępu do żywności i wody pitnej. Niestety Doktorantka w tym względzie pozostawia odbiorcę z opisem projektu zestawionym jedynie z fragmentem z książki Jane Bennett *Vibrant matter* dotyczącym jedzenia, który w moim przekonaniu został tutaj w sposób niepoprawny użyty. Zupełnie inna sytuacja kontekstowa dotyczy przykładu drugiego opery Matthijisa Munnika, w której wykonawcami były nicienie *C.elegans*. Autorka w sposób interesujący i pogłębiony potrafiła zanalizować istotne konteksty, transformacje pojęciowe i epistemologiczne, które wynikają z tego projektu.

Podsumowując pracę Pani magister Sabiny Macioszek, należy podkreślić, że podejmuje ona nową tematykę, niezwykle istotną dla rozumienia problemów współczesnej kultury

splecionej z ontologicznymi i epistemologicznymi zmianami oraz transformacjami, jakie dokonywane są poprzez użycie konkretnych narzędzi technologicznych. Z tej perspektywy praca posiada elementy nowatorskie, a tematyka w niej opisana jest warta dalszego pogłębiania i rozwijania.

Jednak rozprawa, traktowana jako całość, jest nierówna pod względem merytorycznym i opisowym, na co wskazywałam już powyżej. W moim przekonaniu jednym z podstawowych mankamentów pracy jest poziom analizy dźwięku i sposobu jego rozumienia w sensie właśnie ontologicznym, ale też kulturowym, czy wręcz genderowym. W pracy brakuje wyraźnie nakreślonej perspektywy badawczej związanej z tą problematyką, między innymi uprządkowania dyskursu, w którym Autorka sytuje swoje rozważania i odróżnienia (dźwiękowego) materializmu (np. Ch. Cox, J. Bennett i nawet do pewnego stopnia K. Barad) od realizmu (np. Q. Meillassoux, G. Harman, I. Bogost). Praca powinna być poszerzona o takie spojrzenie badawcze, co mogłoby ułatwić Autorce dokonanie pogłębionej analizy relacji ciągłości i nowych technologii we wszystkich częściach dysertacji. Warto w tym względzie odnieść się do bogatej literatury z zakresu *sound studies*, która właściwie w pracy jest nieobecna. Obszar studiów nad dźwiękiem jest dzisiaj jednym z najdynamiczniej rozwijających się części studiów interdyscyplinarnych, łączących między innymi etnologię, technokulturę, antropologię, akustykę, socjologię czy filozofię dźwięku.

Podobna uwaga dotyczy używania samego pojęcia technologia, którego zakres nie jest w sposób wyczerpujący i klarowny usystematyzowany. Mimo że jego historyczne i teoretyczne ujęcie pojawia się w rozdziale zatytułowanym *Główne problemy metodologiczne*, zostało dodatkowo zaprezentowane w rozdziale kończącym, jak też przewija się w różnych częściach pracy, jest ono zbyt fragmentaryczne i nie pozwala na zrekonstruowanie kompletnego stanowiska badawczego. Szczególne wątpliwości budzi przywołanie w tym kontekście koncepcji Worthena, czyli „technologii rozumianej jako siły sprawczej, kształtującej współzależności między aktantami” (s.35), jako istotnej i wiodącej dla całości rozważań. Definicja ta wydaje się mieć bardzo ogólny zakres semantyczny i nie wyczerpuje specyfiki technologii cyfrowych, robotyki czy algorytmizacji jako jej szczególnych przypadków.

W pracy brakuje także zastosowania w sposób bezpośredni aparatu krytycznego w przypadku analizy i interpretacji poszczególnych przykładów, np. opery Toda Machovera czy *El somni*, które to projekty domagają się usytuowania ich w szerszym kontekście problemowym, czyli na przykład nieśmiertelności cyfrowej jako projektu nowoczesności, czy też krytyki fetyszyzacji jedzenia w aspekcie z jednej strony globalnego głodu a z drugiej marnotrawstwa produktów spożywczych. Powyższe uwagi mogą pomóc Doktorantce w

dopracowaniu części i fragmentów pracy, które tego wymagają, przed ewentualną publikacją rozprawy.

Doceniając jednak aspekty nowatorskie, zakres tematyczny, odwagę badawczą w podejmowaniu nowych wyzwań i biorąc przy tym pod uwagę słabą możliwość odniesienia się do literatury przedmiotu w języku polskim oraz do modelu wyraźnie nakreślonej metodologii mogącej posłużyć do tego typu badań, uważam, że praca – jako próba indywidualnego naukowego ujęcia fenomenu relacji ludzkie-nieludzkie w najnowszych operach i projektach interdyscyplinarnych – jest propozycją poznawczo interesującą. Dlatego, w moim przekonaniu, rozprawa mgr Sabiny Macioszek pt. *Strategie współdziałania ciała i technologii cyfrowych w operach skomponowanych w XXI wieku* spełnia kryteria stawiane pracom doktorskim, co pozwala mi też wnioskować o podjęcie dalszych, niezbędnych działań w postępowaniu doktorskim.

prof. UAM dr hab.

Agnieszka Jeleńska